Mehmet Kaplan



Şiir Tahlilleri

2

Cumhuriyet Devri Türk Şiiri

dergâh yayınları

Şiir Tahlilleri 2'nin yayın hakları Dergâh Yayınları'na aittir.

Dergâh Yayınları: 2
Sertifika No: 14420
Türk Edebiyatı-İnceleme: 2
Mehmet Kaplan Serisi: 2
ISBN: 978-975-995-339-3
1. Baskı: 1965
22. Baskı: Eylül 2013

Dizi Editörü: İnci Enginün

Sayfa Düzeni: E. Gökçe Aksoy
Seri Kapak Tasarımı: Işıl Döneray
Kapak Uygulama: Ercan Padak

Basım Yeri: Ana Basım Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş.
Adnan Kahveci Mah. Avrupa Cad. No: 62/A2 Blok Kat: 1
Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (212) 422 79 29
Matbaa Sertifika No: 20699

Kapak Basım Yeri: Elma Basım Yayın ve
İletişim Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
Tel: (212) 697 30 30

Cilt: Güven Mucellit & Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tel: (212) 445 00 04

Dağıtım ve Satış: Ana Yayın Dağıtım
Molla Fenari Sokak Yıldız Han No: 28 Giriş Kat
Tel: (212) 526 99 41 (3 hat) Faks: (212) 519 04 21
Cağaloğlu / İstanbul

Mehmet Kaplan

ŞİİR TAHLİLLERİ 2
(Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)

Cümle şair dost bahçesi bülbülü
Yunus Emre

DERGÂH YAYINLARI

Klodfarer Cad. Aftan İş Merkezi No: 3/20 34122 Sultanahmet / İstanbul
Tel: (212) 518 95 79-80 Fax: (212) 518 95 81
www.dergahyayinlari.com / bilgi@dergahyayinlari.com

SUNUŞ

Prof. Dr. Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri I* (1952)'de Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e kadar 1965'te ilk baskısı yapılan *Şiir Tahlilleri II*'de Faruk Nafiz Çamlıbel'den Nazım Hikmet Ran'a kadar otuz dört şairin (Faruk Nafiz Çamlıbel, Kemalettin Kamu, Ali Mümtaz Arolat, Salih Zeki Aktay, Ömer Bedrettin Uşaklı, Sabri Esat Siyavuşgil, Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Veli Kanık, Sait Faik Abasıyanık, Melih Cevdet Anday, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rifat, Asaf Halet Çelebi, İlhan Berk, Behçet Necatigil, Necati Cumalı, Attila İlhan, Cemal Süreyya, Cahit Külebi, Özdemir Asaf, Edip Cansever, Turgut Uyar, Zeki Ömer Defne, Bekir Sıtkı Erdoğan, Mustafa Seyit Sütüven, Selâhattin Batu, Sezai Karakoç, Ayhan Kırdar, Nazım Hikmet) kendilerini en iyi karakterize eden şiirlerini ele alarak tahlil etmiş, şairlerin başka şiirlerinden de yararlanarak, zaman zaman da birbirleriyle karşılaştırmıştı. Bu kitap, zamanında büyük ilgi ile karşılaşmış ve geniş yankılar uyandırmıştı.

Cumhuriyet'in 50. yıldönümü dolayısıyla Millî Eğitim Bakanlığınca Mehmet Kaplan'dan istenen "Cumhuriyet Devri Türk Şiiri" ile ilgili kitabı; daha önce yayımlanan *Şiir Tahlilleri II*'deki otuz dört şaire bu kez otuz altı şair (İsmail Hami Danişmend, Âşık Veysel Şatıroğlu, Kemal Edip Kürkçüoğlu, Halide Nusret Zorlutuna, Arif Nihat Asya, Behçet Kemal Çağlar, Ziya Osman Saba, Coşkun Ertepınar, Süha Ediboğlu, Kemal Kaplancalı, İlhan Geçer, Hasan Şimşek, Halim Yağcıoğlu, Salâh Birsel, Ceyhun Atuf Kansu, Sabahattin Kudret Aksal, İbrahim Minnetoğlu, Osman Attilâ, İbrahim Zeki Burdurlu, Feyzi Halıcı, Mehmet Çınarlı, Nüvit Özdoğru, Osman Türkay, Ahmet Arif, Ercüment Uçarı, Mustafa Necati Karaer, Talât Sait Halman, Ülkü Tamer, Türkân İldeniz, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Erdem Beyazıt, Hamit Macit Selekler) ilave ederek 1973'te yayımlar. İlave edilen şairlerin seçiminde Ankara'daki yakın çevrenin istekleri de vardır. Özsöz'de bu eserin oluşumunu şöyle açıklar: "Cumhuriyet'in 50. yıldönümü dolayısıyla *Şiir Tahlilleri II*'yi esas aldık. [....] Onu yeniden

basarken büyük değişiklik yapmadık. Bunun sebebi, burada şiirlerin kendi içlerinde tahlil edilmekle beraber, yer yer mukayeseler de yapılmış olmasıdır. Yeni araştırmaları onların arasına karıştırmak, bu iç düzeni bozacaktı." Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi Prof. Dr. Mehmet Kaplan, eserini iki müstakil kitap gibi tasavvur etmişti. zamanın şartlarına göre yayınlamak durumunda kalmıştı. Bu otuz altı şairin bazıları, geçen yıllar içinde şiir alanından silinmiş olması tenkit edilmişti.

Zaman içinde gelişen, değişen Türk şiirinin bazı temsilcilerinin tipik eserlerini tahlil eden Mehmet Kaplan; şairlerin hayatları, fikir yapıları ile şiirlerindeki estetik unsurları hakkında önemli tespitler yapmıştır. Mehmet Kaplan külliyatını hazırlarken Prof. Dr. İnci Enginün ve Prof. Dr. Zeynep Kerman'ın önemli yardımları oldu. Kendileri baştan sona metinleri yeniden gözden geçirdiler, imlâda birlik sağladılar. 1965'te ilk baskısı yapılan kitapta yer alan önsözü yirminci baskıda ilave ettik. Aynı baskıda yer alan "Netice" bölümü daha önceki baskılara alınmıştı. "Netice", Cumhuriyet dönemi Türk şiirine son derece vukufla yapılmış bir genel değerlendirme özelliğini hâlâ taşımaktadır.

Dergâh Yayınları *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri (Şiir Tahlilleri II)* kitabının 1975'te üçüncü, Mart 2011'de on dokuzuncu baskısını yaptı. Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın edebiyat metinlerine getirdiği tahlil metodunun nesiller üzerindeki etkisi, bu eserleri bugüne kadar yaşatmıştır. Yarım asırlık bir sürede bu sahada yeni denemeler, yeni yayınlar yapılmasına rağmen bu eserler bugün de önemini ve farklılığını korumaktadır.

DERGÂH YAYINLARI

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

1952 yılında *Şiir Tahlilleri*'nin birinci cildini yazarken, sadece üniversite son çağ Türk edebiyatı derslerini takip eden öğrencileri düşünmüştüm. İmtihanda onlara muhtelif metinler veriliyor, tahlil etmeleri isteniliyordu. Bir metnin nasıl tahlil edileceğini bilmeyen öğrenciler, tarihî ve biyografik malumat ile vezin, şekil ve lügat üzerinde fikirlerini söyledikten sonra ya susuyorlar, yahut da kötü bir üslupla birtakım şairane laflar ediyorlardı. Liselerde yıllardan beri metin tahlili esas olmakla beraber, henüz bunu itiyadını kazanmamışlardı. Onlara bu yolda rehber olacak bir kitap yazmak ihtiyacı bundan doğdu.

Kitap basıldıktan sonra, hiç beklemediğim bir rağbet gördü. Birçok lise ve öğretmen okulu öğretmenlerinin onu sınıfta yardımcı bir kitap olarak okuttuklarını haber aldım. Bu suretle oldukça kısa bir zamanda kitabın ikinci ve üçüncü baskısını yapmak lazım geldi. Metodun faydalı olduğunu gören öğretmenlerden çoğu, Cumhuriyet devri şiiri üzerinde de böyle bir kitap yazmamı ısrarla istediler. Devir bize yakın olduğu için bunda tereddüt ediyordum. Kendileri hayatta olan şairlerin eserlerinden bahsetmek can sıkıcı reaksiyonlar uyandırabilirdi. Gerçi onların kitapları üzerine dergilerde yazılar yazıyor, seminerlerde bazı parçalarını tahlil ediyordum. Fakat bunlar, nihayet alışılmış tenkit nevinden şeylerdi; sınıflarda okutulacak, pedagojik bir maksat gütmüyorlardı.

Liseden üniversiteye gelen öğrencilerin çağdaş Türk şairleri hakkında hemen hiçbir şey bilmeyişleri, peşin hükümlere sahip oluşları beni böyle bir kitap yazmaya teşvik eden başlıca âmil oldu. Bir şairi sevmek veya reddetmek için de metne dayanmak, makul deliller ileri sürmek şarttır. Bizde alışılmış olan "edebiyat üzerinde edebiyat yapma", düşünceyi hiçbir zaman ileriye götürecek bir yol değildir. Çağdaş edebiyat hakkında da, metne dayanmak suretiyle, objektif birçok şeyler söylemek mümkündür. Zira bir metnin eski olmasıyla yeni olması arasında tetkik bakımından hiçbir fark yoktur.

Eski edebiyat tarihi anlayışına göre, yaşayan edebiyattan bahsetmek doğru

değildir. Modern edebiyatın ilmî olarak incelenebilmesi için aradan yirmi beş, hatta elli yıl geçmesi şarttır. Bize, Türk edebiyatı tarihinin kurucusu Ord. Prof. Dr. M. Fuat Köprülü'den kalan ve hâlâ devam eden bu görüş tarzı, Batı'da artık terk edilmeye başlanmıştır. Sanat eserleri karşısında objektiflik, onların eski veya yeni oluşlarıyla değil, bu eserleri ele alış tarzı ile ilgilidir. Edebiyat tarihçilerinden çoğunun en eski metinler üzerinde, birbirinden tamamiyle farklı fikirler ileri sürmeleri bunu açıkça ortaya koyan bir delildir. Eskilik eğer objektiflik için bir garanti teşkil etseydi, tarihî şahsiyetler üzerinde bir anlaşmaya varmak icap ederdi. Tatbikatta Shakespeare, Goethe gibi haklarından en çok araştırma yapılmış sanatkârların dahi her gün yeni bir şekilde tefsir edildiklerini ve değerlendirildiklerini görüyoruz.

Edebiyat tarihçilerinin, çağdaş edebiyattan bahsetmemeye sevk eden en mühim âmil, edebî eserleri, biyografik ve sosyal çerçeve içinde ele almalarıdır. Metinleri aydınlattığı, hatta izah ettiği zannolunan hatıralar, müsveddeler ve vesikalar, zamanla ortaya çıkarlar. On dokuzuncu yüzyıldan kalan bu tarihçi görüş, bugün bir hayli tenkide uğramıştır. Sanatkâr kendi hayatından veya çevresinden aldığı şeyleri, eserinde büyük bir değişikliğe tabi tutar, onlara estetik bir şekil verir. Sanat eserinin nizamı, hayatınkinden tamamiyle farklıdır. Onu ancak kendi içinde anlayabilir ve değerlendirebiliriz. Amerika'da çok gelişen ve New Criticism adını alan akım bu görüşe dayanıyor. Rene Wellek ile Austin Warren *Theory of Literature* (3. b.1963) adlı müşterek eserlerinde bu görüşü savunurlar.

Eski edebiyat tarihçiliğine tamamiyle zıt olan bu, sanat eserlerini kendi içlerinde hususi bir estetik varlık olarak ele alma fikri, yaşayan edebiyatın tetkiki için sağlam bir zemin hazırlamış ve Batılı araştırıcılar hayatta olan sanatkârların eserleri üzerinde bir yığın inceleme yapmışlardır. Bizde de bu yola gidilmenin artık zamanı gelmiştir. Edebiyatta esas olan metindir. Onun üzerinde düşünmek için yazarının ölmesini beklemeye lüzum yoktur. Türk dilinin en orijinal ve canlı eserleri bugün yazılmaktadır. Onları tanıma ve tanıtmayı gelecek nesillere bırakmakla kendimizi ve genç nesilleri büyük bir zevkten mahrum ettiğimize kaniyim.

Edebiyatı yazar ve çevresinden tamamiyle koparmak, hiç şüphesiz aşırı bir fikirdir. Sanatı biyografi ve sosyal şartlara irca eden eski edebiyat tarihi anlayışına karşı, böyle bir reaksiyona ihtiyaç vardı. Fakat değiştirilmiş de olsa, eserde, yazarın kendi ruhundan ve çevresinden gelen akislerin varlığını tamamiyle inkâr edebilir miyiz? Her edebî eser, yaratıcısının şahsiyetine, devrine ve muhitine hayatî bağlarla bağlıdır. Nitekim son yıllarda New Criticism'in aşırı taraflarını tenkit edilerek yeniden ölçülü bir şekilde, eser ile yazar ve devri arasında münasebetler kurma yoluna gidildiğini görüyoruz. Fakat bu yeni harekette de esas, yine metindir. Ondan hareket ediliyor, onun üzerinde duruluyor, onun mânasını veya üslubunu aydınlatmak maksadıyla yazar ve çevresine temas edilerek tekrar

ona dönülüyor. Bu hususta bir örnek olmak üzere C.B. Cox ve A.E. Dyson'ın *Modern Poetry, Studies in Practical Criticism* (London, 1963) adlı eserine bakılabilir.

Biz *Şiir Tahlilleri*'nin birinci cildinde olduğu gibi, bu ciltte de, buna yakın bir yol tuttuk. Esas olarak metni aldık. Estetik cephelerini belirtirken onda ortaya konulan psikolojik ve sosyal muhtevayı da mânalandırmaya çalıştık. Bazı şiirlerde, metni aydınlatacak mahiyette, kısaca biyografik ve sosyal şartlara temas ettik.

Aradan zaman geçmesinin en büyük faydası, nesillerin seçmeleri, tenkit ve araştırmalar sayesinde, belli başlı şahsiyetlerin, onları veya devirlerini temsil eden eserlerin daha iyi bir şekilde ortaya çıkmasını mümkün kılmasıdır. Bugün Yunus gibi büyük bir şairin keşfi için yüzyıllarca beklenilmiş olmasına rağmen, halk edebiyatı, divan edebiyatı ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar gelen Türk edebiyatında mühim isimlerin kimler olduğunu aşağı yukarı biliyoruz. Bize çok yakın olan Cumhuriyet devri edebiyatı için böyle bir imkâna sahip değiliz. Gerçi bu devirde de neye göre teşekkül ettiği bilinmeyen bir kıymetler hiyerarşisinin varlığından söz edilebilir. Bir Ahmet Hamdi Tanpınar, bir Cahit Sıtkı, bir Orhan Veli'nin, yüzyıllar sonra da bu devrin en büyük şairleri sayılacağından hemen hemen şüphe edilemez. Fakat onların yanı sıra üzerlerinde henüz tam bir anlaşmaya varılmamış pek çok şair vardır.

Biz bu kitabı hazırlarken, işte bu noktada büyük bir güçlükle karşılaştık. Şairleri ve metinleri seçerken, içimizde tam bir emniyet duygusu hissetmedik. Uzun tereddütlerden sonra, nihayet şöyle hareket etmeye karar verdik: Eserleri antolojilere girmiş veya adları muhtelif edebiyat çevrelerinde fazla duyulmuş, yeni ve orijinal denemeler yapmış şairlerin hepsi değilse bile, büyük bir kısmı burada yer almalıdır. Kitap, okuyucuya Cumhuriyet devri Türk şiiri hakkında panoramik bir görüş vermelidir.

Cumhuriyet devrinde güzel ve dikkate şâyân eser yazmış şairler, bizim buraya aldıklarımızdan ibaret değildir. Kitabın hacmini daha fazla büyütmemek için bunlardan bir kısmını üzülerek bahis konusu etmedik. Bu kitabın gayesi Cumhuriyet devri Türk şiirinin tam bir bilançosunu çıkarmak değil, yeni tahlil metodlarını bu devir şiirleri üzerinde denemektir. Behçet Necatigil, lüzumlu hiçbir şeyi ihmal etmeyen *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı kitabına, Cumhuriyet devri Türk şairlerini de almış, onların kısa biyografileri ile beraber eserlerinin bibliyografyasını da vermiştir. İsteyenler ona veya bu devir şairlerinin eserlerini içine alan çeşitli antolojilere başvurabilirler.

Üzerlerinde henüz araştırma yapılmamış ve geniş okuyucu zümresi tarafından tanınmamış şairlerin özelliklerini tek bir metinle ortaya koymak mümkün

olmadığı veya mahzurlu görüldüğü için, ayni şairin başka şiirleri, bazen bütün eserleri gözden geçirilmiş ve belirtilen noktaları daha fazla aydınlatmak maksadıyla, başka metinler de zikredilmiştir. Bununla beraber verilen hükümlere tam ve katî gözüyle bakılmamalıdır. Yaşayan şairler birçok örnekte görüldüğü üzere, aradan zaman geçince kendi kendilerini yenilemek veya ön planda gelen akımlara uymak için istikamet değiştirmektedirler. Bilhassa gençler hususunda bu ihtimal daha fazladır. Bundan dolayı, onlar hakkında verilen hükümlerin, yaratacakları yeni eserler karşısında değiştirilmeleri ve ancak şimdiye kadar yazmış oldukları ve hatta sadece incelenen metinler için muteber olmaları gayet tabiidir.

Cumhuriyet devri Türk şiiri, muhteva, şekil, üslup bakımından çok değişik meseleler ihtiva eder. Geniş okuyucu zümresi, yapılan yeniliklerden birçoğunu henüz tamamiyle kavramış ve hazmetmiş değildir. Bunda kabahat, şairlerden ve okuyuculardan ziyade, tenkitçilerdedir. Tenkidin başlıca fonksiyonlarından biri, sanat sahasında yapılan yeniliklerin mâna ve önemini geniş okuyucu zümresine açıklamaktadır. Geniş okuyucu zümresi her yerde umumiyetle muhafazakârdır. Kendi meseleleriyle meşgul olan sanatkâr, her zaman yapmak istediklerini anlatamaz veya buna lüzum görmez. Bu iş her şeyden önce tenkitçiye düşer. Türkiye'de yeni şiirin geniş zümre tarafından tanınmamasında, yerleşmiş peşin hükümlerle beraber canlı, iyi niyetli ve anlayışlı bir tenkit faaliyetinin bulunmayışının da rolü vardır. Öğreticiliği hakir gören tenkitçiler, edebiyat yapmakta âdeta şairlerle yarışa çıkıyorlar. Bizce bu gülünç bir davranıştır. Tenkit hiçbir zaman sanat eserinin yerini alamaz. Ona düşen, bütün dikkatini esere çevirmek, onu anlamaya çalışmak ve aydınlatmaktır.

Metne bağlı kalmak şartıyla ona tatbik edilen her görüş faydalıdır. Alain, "Fikirler, vakıaları aydınlatmaya yarayan vasıtalardır" der. Mühim olan fikirler değil, vakıalardır. Edebiyatta temel vakıa metindir. Metin bir kere anlaşıldıktan ve tadildıktan sonra, kullanılan usuller ve fikirler, bir binayı inşaya yarayan iskeleler gibi ortadan kaldırılabilir. Güzel sanat eserleri, üzerlerinde yürütülen bütün fikirleri silerler. Bize göre tenkit, bayram geceleri, âbideleri aydınlatan projektörlerden farksızdır. Fonksiyonu, sanat eserinin yerine geçmek değil, onu muhtelif cephelerinden ışıklandırmaktır.

Bu kitapta metinleri anlamak ve değerlendirmek için çeşitli usul ve kavramlara başvurulmuştur. Bunu bilhassa istedik. Zira yıllardan beri yapmış olduğumuz denemeler bize gösterdi ki, bakış noktaları ne kadar çeşitli olursa kompleks vakıalar olan sanat eserleri o kadar çeşitli mânalar alırlar. Görülen şey, bakış noktasına göre değişir. Bize eserin yeni bir özelliğini göstermeye yarayan fikirleri denemekten çekinmemek lâzımdır. Türk edebiyatının bu nevi denemelere büyük ihtiyacı vardır.

Bu kitabın hazırlanmasında ve basılmasında İnci Enginün ile Birol Emil'in

büyük emekleri geçmiştir. Kendilerine candan teşekkür ederim. Baha Matbaası sahibi ve işçileri de ellerinden gelen titizliği esirgememişlerdir. Onlara da teşekkür borçluyum. En büyük minnettarlığım, bana çok zevkli saatler geçirten, umuyorum ki okuyuculara da aynı zevki verecek olan şairleredir. Zira onların eserleri sayesinden hayatımızın dar çerçevesinden kurtularak zengin bir şekilde duymayı ve düşünmeyi öğreniyoruz.

Erenköy, Eylül 1965
MEHMET KAPLAN

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu kitap önceden hazırlanmış bir plana göre değil, gittikçe gelişen bir istek ve konuya göre değişen merak ve düşünceye göre şekil almıştır.

Başlangıçta, üniversite öğrencilerine metin tahliline ait örnekler vermek üzere, Tanzimat'tan Cumhuriyet devrine kadar yetişmiş belli başlı Türk şairlerinin birer şiirini incelemiş ve Şiir Tahlilleri adıyle yayımlamıştım. Kitap üniversite dışında da rağbet gördü. Son çıkan ilaveli 4. baskısı da bitti.

Liseden üniversiteye gelen öğrencilerin Cumhuriyet devri Türk şiiri hakkında pek az bilgiye sahip oluşları ve tahlil metodunu bu devre uygulama arzusu, beni Cumhuriyet devrinin tanınmış şairlerini de inceleme konusu yapmaya sevketti. Şiir Tahlilleri II adı ile çıkan bu kitap da sevildi. Cumhuriyet'in 50. yılı dolayısıyla bu kitaba daha başka şairleri de katarak Cumhuriyet Devri Türk Şiiri adı altında bastırdım. On bin nüsha baskı bir ayda tükendi.

Bazı şairlerin ideolojik tutumlarını belirtmem ve tenkit etmem dolayısıyla, kitapta sadece onları gören dar görüşlü bazı eleştiriciler, şiddetli tenkitlerde bulunmakla beraber, kitap gerek Türkiye'de, gerek Türkiye dışında büyük bir takdirle karşılandı.

Kitabın bu baskısını hazırlarken de öncekî tahlilleri yeniden ele alma ve değiştirme yerine, bazı şairlerin son eserlerinden bir veya birkaç örneği inceleyerek eklemeyi tercih ettim.

Böyle davranmamın birçok sebepleri vardır. Bunlardan biri, her şiirin kendi içinde bir dünya teşkil etmesi, bundan dolayı da müstakil olarak incelenmesi inancıdır.

Bir şairin, bir grup veya neslin eserleri ortak vasıflar taşırsa da, bu başka türlü bir dikkat ve araştırmayı gerektirir. Ben Şiir Tahlilleri I'de olduğu gibi, bu kitapta da dikkatimi tek metinler üzerine teksif ettim. Bunun meşru ve faydalı bir bakış tarzı olduğunu sanıyorum.

Bir şair, grup veya nesli incelerken de, eserlerini tek tek gözden geçirmenin,

sanatın mahiyetine daha uygun olduğuna kanîim.

Sanat eserleri, tıpkı insanlar gibi ve onların yaşantıları gibi tektir.

Bir şairin ancak çok sayıda eserini incelemek suretiyle ortak özellikleri görülebilir. Ben genel hükümlere varmaktan çok, münferit eserler hakkında vermiş olduğum hükümleri kontrol veya teyit için, incelemiş olduğum şairlerin başka şiirlerini okumaktan da geri kalmadım.

Her insan dünyaya belli bir görüş açısından bakabildiği için, benim görüş alanıma girmeyen birçok değerli şair ve eser bulunması gayet tabiîdir. Başkalarının ihtarıyle veya yeni bir gözle bakınca, farkına varmadığım birçok şeyi gördüm.

Pek çok metod kitabı yazılmış olmakla beraber, henüz fizik, kimya, matematik, hatta sosyoloji ve iktisat gibi bir "edebiyat ilmi" teşekkül etmemiştir. Sanatın kendisi gibi tenkit de, güzele yönelik bir araştırma ve deneme sahasıdır. Okuyucudan, ifade tarzı dolayısıyla kanaatlerimi pekiştirmek için vermiş olduğum kesin hükümleri bile, tartışılabilecek şahsî görüşler olarak kabul etmesini rica ederim.

Her seçim, seçilmemiş, seçilememiş şeylerin üzüntüsünü taşır. Dünyada gitmediğim, gidemediğim nice yollar ve şehirler var! Sevdiğim şairlerden daha çok metin üzerinde durmak, daha pek çok şairi bu kitaba almak isterdim. Fakat arzular sınırsız da olsa gerçek bizi sınırlı olmaya zorluyor.

Bu kitap, ne bir Cumhuriyet devri Türk şiiri tarihi, ne de ele alınan şairleri her yönü ile tanıtma iddiasındadır. Bunu yapmak için her şair hakkında ayrı araştırmalara ihtiyaç vardır. Bu kitabın maksadı, Şiir Tahlilleri I'de olduğu gibi, metne yakından, dikkatle bakmasını öğretmek ve Cumhuriyet devri Türk şiiri hakkında panoramik bir görüş vermektir. Cumhuriyet devrinde Türkçenin en güzel şiirleri yazılmıştır. Ben onları incelerken, büyük bir zevk duydum. Okuyucularıma da o şiirleri sevdirebildimse ne mutlu bana!

Bu kitabın hazırlanmasında Dr. Zeynep Kerman ile Dr. İnci Enginün'ün yardımları olmuştur. Kendilerine pek çok teşekkür ederim.

Kadıköy, 30 Ağustos 1974
Prof. Dr. MEHMET KAPLAN

İçindekiler

I. Han Duvarları/ Faruk Nafiz Çamlıbel/ 17
II. Bingöl Çobanları/ Kemalettin Kamu/ 35
III. Bir Gemi Yelken Açu/ Ali Mümtaz Arolat/ 43
IV. Nemflerin Duası/ Salih Zeki Aktay/ 49
V. Deniz Sarhoşları/ Ömer Bedrettin Uşaklı/ 53
VI. Odalar ve Sofalar/ Sabri Esat Siyavuşgil/ 57
VII. Nerdesin/ Ahmet Kutsi Tecer/ 61
VIII. Kaldırımlar/ Necip Fazıl Kısakürek/ 66
IX Bursa'da Zaman/ Ahmet Hamdi Tanpınar/ 76
X. Fahriye Abla/ Ahmet Muhip Dıranas/ 87
XI Otuz Beş Yaş Şiiri/ Cahit Sıtkı Tarancı/ 98
XII. Karadut/ Bedri Rahmi Eyüboğlu/ 107
XIII. Oktay'a Mektuplar/ Orhan Veli Kanık/ 117
XIV. Köprü/ Sait Faik Abasıyanık/ 127
XV. Atom H/ Melih Cevdet Anday/ 135
XVI Epeski/ Fazıl Hüsnü Dağlarca/ 142
XVII II/ Oktay Rifat/ 156
XVIII. Mağara/ Asaf Halet Çelebi/ 166
XIX. Balad/ İlhan Berk/ 174
XX. Dışarda/ Behçet Necatigil/ 188
XXI. Karakolda/ Necati Cumalı/ 206
XXII. Yorgun Serüvenci/ Attilâ İlhan/ 218
XXIII Üvercinka/ Cemal Süreya/ 233
XXIV. Tokat'a Doğru/ Cahit Külebi/ 246
XXV Kafile/ Özdemir Asaf/ 256
XXVI Masa Da Masaymış Ha/ Edip Cansever/ 264
XXVII. Göğe Bakma Durağı/ Turgut Uyar/ 269
XXVIII Ziller Çalacak/ Zeki Ömer Defne/ 281
XXIX. Birbirinci Gece/ Bekir Sıtkı Erdoğan/ 289
XXX. Sütüven/ Mustafa Seyit Sütüven/ 293
XXXI. O Büyük Kuşlar/ Selâhattin Batu/ 300
XXXII Kapalı Çarşı/ Sezai Karakoç/ 307
XXXIII. Cehennemle Kurulan Kamp/ Ayhan Kırdar/ 318
XXXIV Makinalaşmak/ Nazım Hikmet/ 329

XXXV. Rabia Hatun Şiirleri/ İsmail Hami Danişmend/ 345
XXXVI. Kara Toprak/ Âşık Veysel Şatıroğlu/ 348
XXXVII. Dönüş Âlemi (Sema)/ Kemal Edip Kürkçüoğlu/ 357
XXXVIII Arz-ı Hal/ Halide Nusret Zorlutuna/ 365
XXXIX. Bayrak/ Arif Nihat Asya/ 368
XL. Baş Dönmeleri/ Behçet Kemal Çağlar/ 377
XLI. Düşümde/ Ziya Osman Saba/ 382
XLII. Kırın Tepesindeki Ağaca Övgü/ Coşkun Ertepınar/ 390
XLIII. Artist Selma/ Baki Süha Ediboğlu/ 394
XLIV. Korku/ Kemal Kaplancalı/ 399
XLV. Küçük İstasyonlar/ İlhan Geçer/ 402
XLVI Çağrışım/ Hasan Şimşek/ 407
XLVII. Türkiyem Türkiyem Ana Toprak/ Halim Yağcıoğlu/ 411
XLVIII. Kuzuname/ Salâh Birsel/ 417
XLIX. Ayaş Yolunda/ Ceyhun Atuf Kansu/ 421
L. Geceyle Gelen/ Sabahattin Kudret Aksal/ 424
LI Kan/ İbrahim Minnetoğlu/ 427
LII. Arzuhalci/ Osman Attilâ/ 430
LIII. Yavaş Yavaş/ İbrahim Zeki Burdurlu/ 436
LIV. Ellerime Kar Yağıyor/ Feyzi Halıcı/ 439
LV Gerçek Hayali Aştı/ Mehmet Çınarlı/ 448
LVI Ülke/ Nüvit Özdoğru/ 453
LVII. Tozutur Gider Bir At/ Başaran/ 457
LVIII. Bu Şehir/ Ümit Yaşar Oğuzcan/ 460
LIX. Şiir Değildir/ Nuzhet Erman/ 463
LX. Geceleyin Çiçekler/ Gültekin Samanoğlu/ 467
LXI. Gece'de/ Nurettin Özdemir/ 472
LXII. Beethoven'de Aydınlığa Uyanmak/ Osman Türkay/ 475
LXIII. Karanfil Sokağı/ Ahmet Arif/ 480
LXIV. Aşk/ Ercüment Uçarı/ 485
LXV. Samanyolu ve Şiir/ Mustafa Necati Karaer/ 490
LXVI. Bir'ler/ Talât Sait Halman/ 497
LXVII. Duello/ Ülkü Tamer/ 504
LXVIII Bekleyiş/ Türkân İldeniz/ 515
LXIX. Malazgirt Destanı'ndan/ Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu/ 518
LXX. Birazdan Gün Doğacak/ Erdem Beyazıt/ 522
LXXI. Dünya Defterinde Kalan Adımız/ Hamit Macit Selekler/ 528
Netice/ 530
Dizin/ 534

I

HAN DUVARLARI

Yağız atlar kişnedi, meşin kırbaç şakladı,
Bir dakika araba yerinde durakladı.
Neden sonra sarsıldı altımda demir yaylar,
Gözlerimin önünden geçti kervansaraylar...
Gidiyordum, gurbeti gönlümde duya duya,
Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya.
İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!
Yüreğimin yaktığı ateşle hava ılık,
Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı...
Arkada zincirlenen yüksek Toros dağları,
Önde uzun bir kışın soldurduğu ekinler,
Sonra dönen, dönerken inleyen tekerlekler...

Ellerim takılırken rüzgârların saçına
Asıldı arabamız bir dağın yamacına.
Her tarafta yükseklik, her tarafta ıssızlık,
Yalnız arabacının dudağında bir ıslık,
Bu ıslıkla uzayan, dönen, kıvrılan yollar,
Uykuya varmış gibi görünen yılan yollar,
Başını kaldırarak boşluğu dinliyordu.
Gökler bulutlanıyor, rüzgâr serinliyordu.
Serpilmeye başladı bir yağmur ince ince.
Son yokuş noktasından düzlüğe çevrilince
Nihayetsiz bir ova ağarttı benzimizi,
Yollar bir şerit gibi ufka bağladı bizi.
Gurbet beni muttasıl çekiyordu kendine.
Yol, hep yol, daima yol... Bitmiyor düzlük yine.
Ne civarda bir köy var, ne de bir evin hayali,
Sonum ademdir diyor insana yolun hâli.
Ara sıra geçiyor bir atlı, iki yayan,
Bozuk düzen taşların üstünde tıkırdayan
Tekerlekler yollara bir şeyler anlatıyor,
Uzun yollar bu sesten silkinerek yatıyor...

Kendimi kaptırarak tekerleğin sesine,
Uzanmışım, kalmışım, yayının şiltesine.

Bir sarsıntı... Uyandım uzun süren uykudan;
Geçiyordu araba yola benzer bir sudan.
Karşıda hisar gibi Niğde yükseliyordu,
Sağ taraftan çıngırak sesleri geliyordu:
Ağır ağır önümden geçti deve kervanı,
Bir kenarda göründü beldenin viran hanı.
Alaca bir karanlık sarmadayken her yeri
Atlarımız çözüldü, girdik handan içeri.
Bir devâ bulmak için bağrındaki yaraya
Toplanmıştı garipler şimdi kervansaraya.
Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı,
Gurbet çeken gönüller kuşatmıştı ocağı.
Bir parıltı gördü mü gözler hemen dalıyor,
Göğüsler çekilerek nefesler daralıyor,
Şişesi is bağlamış bir lâmbanın ışığı
Her yüze çiziyordu bir hüzün kırışığı.
Gitgide birer âyet gibi derinleştiler
Yüzlerdeki çizgiler, gözlerdeki çizgiler...
Yatağımın yanında esmer bir duvar vardı,
Üstünde yazılarla hatlar karışmışlardı:
Fâni bir iz bırakmış burda yatmışsa kimler,
Aygın baygın mânîler, açık saçık resimler...

Uykuya varmak için bu hazin günde, erken
Kapanmayan gözlerim duvarlarda gezerken
Birdenbire kıpkızıl birkaç satırla yandı,
Bu dört mısra değildi, sanki dört damla kandı,
Ben garip çizgilerle uğraşırken başbaşa,
Rastlamıştım duvarda bir şair arkadaşa...

"On yıl var ayrıyım Kınadağı'ndan
"Baba ocağından, yâr kucağından
"Bir çiçek dermeden sevgi bağından
"Huduttan hududa atılmışım ben

Altında da bir tarih: Sekiz mart otuz yedi...
Gözüm imza yerinde başka bir ad görmedi.
Artık bahtım açıktır, uzun etme arkadaş!
Ne hudut kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş:
Araya gitti diye içlenme baharına,
Huduttan götürdüğün şan yetişir yarına!..

Ertesi gün başladı gün doğmadan yolculuk,
Soğuk bir mart sabahı... Buz tutuyor her soluk,
Ufku tutuşturmadan fecrin ilk alevleri
Arkamızda kalıyor şehrin kenar evleri.
Bulutların ardında gün yanmadan sönüyor,
Höyükler bir dağ gibi uzaktan görünüyor...
Yanımızdan geçiyor ağır ağır kervanlar,
Bir derebeyi gibi kurulmuş eski hanlar.
Biz bu sonsuz yollarda varıyoruz, gitgide,
İki dağ ortasında boğulan bir geçide.

Sıkı bir poyraz beni titretirken içimden,
Geçidi atlayınca şaşırdım sevincimden:
Ardımda kalan yerler anlaşırken baharla,
Önümdeki arazi örtülü şimdi karla.
Bu geçit sanki yazdan kışı ayırıyordu,
Burada son fırtına son dalı kırıyordu...
Yaylımız tüketirken yolları aynı hızla
Savrulmaya başladı karlar etrafımızda.
Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü,
Kar değil, gökyüzünden yağan beyaz ölümdü...
Gönlümde can verirken köye varmak emeli
Arabacı haykırdı: "İşte Arablı beli!"
Tanrı yardımcı olsun gayrı yolda kalana,
Bir menzile vararak atları çektik hana.
Bizden evvel buraya inen üç, dört arkadaş
Kurmuştular tutuşan ocağa karşı bağdaş.
Çatırdayan çalılar dört cana can katıyor...
Gözlerime çökerken ağır uyku sisleri,
Çiçekliyor duvarı ocağın akisleri.
Bu akisle duvarda çizgiler beliriyor,
Kalbime, ateş gibi şu satırlar giriyor:

Gönlümü çekse de yârin hayâli
Aşmaya kudretim yetmez cibâli
Yolcuyum bir kuru yaprak misâli
Rüzgârın önüne katılmışım ben

Sabahleyin gökyüzü parlak, ufuk açıktı.
Güneşli bir havada yaylımız yola çıktı...
Bu gurbetten gurbete giden yolun üstünde
Ben üç mevsim değişmiş görüyordum üç günde.
Uzun bir yolculuktan sonra İncesu'daydık,
Bir handa, yorgun argın, tatlı bir uykudaydık.

Gün doğarken bir ölüm rüyâsıyla uyandım,
Baş ucumda gördüğüm şu satırlarla yandım!

Garîbim nâmıma Kerem diyorlar
Aslı'mı el almış harem diyorlar
Hastayım derdime verem diyorlar
Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ım ben

Bir kitabe kokusu duyuluyor yazında,
Korkarım, yaya kaldın bu gurbet çıkmazında.
Ey Maraşlı Şeyhoğlu, evliyâlar adağı!
Bahtına lânet olsun aşmadınsa bu dağı.
Az değildir, varmadan senin gibi yurduna,
Post verenler yabanın hayduduna kurduna!..
Arabamız tutarken Erciyeş'in yolunu:
"Hancı, dedim, bildin mi Maraşlı Şeyhoğlu'nu"
Gözleri uzun uzun burkulu kaldı bende,
Dedi:
— Hana sağ indi, ölü çıktı geçende!

Yaşaran gözlerimde herşey artık değişti,
Bizim garip Şeyhoğlu buradan geçmemişti...
Gönlümü Maraşlı'nın yaktı kara haberi.

Aradan yıllar geçti, işte o günden beri
Ne zaman yolda bir han rastlasam irkilirim.
Çünkü sizde gizlenen dertleri ben bilirim.
Ey köyleri hududa bağlayan yaslı yollar,
Dönmeyen yolculara ağlayan yaslı yollar!
Ey garip çizgilerle dolu han duvarları,
Ey hanların gönlümü sızlatan duvarları.

FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL

I
HAN DUVARLARI

"Han Duvarları" şiiri, muhteva bakımından başlıca üç varlığa ait çeşitli unsurların birleşmesiyle meydana gelmiştir. Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı (hanlarda rastlanan yolcular, bilhassa koşmanın parçaları ile muztarip bir hayalet gibi her menzilde şairin karşısına çıkan meçhul halk şairi Maraşlı Şeyhoğlu) ve şairin kendisi.

Bunlardan birincisi, şiirde en geniş yeri tutuyor. Şair, at arabası ile yaptığı üç günlük seyahati boyunca görmüş olduğu manzaraları en küçük teferruatına kadar bir tablo gibi göz önüne seriyor.

Bu cephesiyle şiir, realist bir tasvir şiiri karakteri taşır. Yalnız burada dış âlem tamamıyla objektif bir gözle görülmemiştir. Şair, şiir boyunca kendi varlığını hissettiriyor. Gördüğü şeylerin kendi üzerinde bırakmış olduğu tesirleri, uyandırdığı his ve hayalleri de anlatmaktan geri kalmıyor. Objektif unsurlarla sübjektif unsurların, dış âlemle insanın birbiriyle karşılaşması, şiire lirik bir hava veriyor.

Maraşlı Şeyhoğlu'nun gözle görünmeyen, fakat bu coğrafyanın âdeta her tarafına sinmiş olan manevî varlığı, şiirin en mühim unsurlarından birini teşkil eder. "Han Duvarları"nın içinde dağıtılmış olmakla beraber Maraşlı Şeyhoğlu'na izafe edilen koşmanın muhtelif parçalarını bir araya getirirsek müstakil bir şiir teşkil ettiğini görürüz. Fakat böyle bir ameliye neticesinde şiirin asıl gövdesinde büyük bir boşluk kalır. Bu da gösterir ki, Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasıyla asıl şiir arasında sıkı bir münasebet vardır. Ve asıl olan Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasıdır. Bütün şiir âdeta onu kucaklama, ona bir çerçeve teşkil etmek için yazılmış gibidir. "Han Duvarları"nda birçok mısralar Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşması için hazırlık yapmak ve onu değerlendirmek maksadıyla yazılmıştır.

Bu yapı tarzı derin bir mâna taşır: Maraşlı Şeyhoğlu, bu coğrafyanın ruhudur; daha doğru bir deyimle, bu topraklarda yaşayan muztarip insanların temsilcisi veya sembolüdür.

Şiirin muhtevasını teşkil eden üç unsur; coğrafya, Maraşlı Şeyhoğlu ve şairin kendisi bir noktada birleşirler: Gurbet duygusu. "Han Duvarları"na baştan sona kadar bu duygu hâkimdir. Bu duygu sayesinde şiir kuvvetli bir bütünlük kazanıyor.

Bu duygu, dış âlem ve orada yaşayan insanlarla ilgili olmakla beraber, bizzat şairin kendi durumuyla da yakından alâkalıdır. Denilebilir ki, bu duygunun asıl kaynağı, dışarıdan ziyade şairin içindedir. İleride verilecek örneklerde görüleceği üzere, Anadolu coğrafyası ve insanı, başka şairlerde, başka duygular uyandırmıştır.

Faruk Nafiz'in Anadolu'yu bir gurbet diyarı olarak görmesi şu sebeplerle izah olunabilir:

1.

İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!

mısraından da anlaşılacağı gibi o, hayatında ilk defa gurbete çıkmaktadır. Alışkanlıklarına bağlı olanlar, bilhassa içe dönük bir mizaca sahip bulunanlar, yabancı bir muhite girdikleri zaman onu yadırgarlar. Burası aslında iyi bir yer de olsa onları tedirgin eder. Çevresi ile uyuşmazlık, insanlarda yalnızlık hissini doğurur. Birçokları, bu duygularını dış âleme aksettirirler. Bu bakımdan hayatında ilk defa yabancı bir âlemle karşılaşan şairin, gurbet duygusu hissetmesi tabiîdir.

2. Faruk Nafiz'in Anadolu'ya bakış tarzında, İstanbullu olmasının da tesiri vardır. İstanbul ile Anadolu her bakımdan birbirinden farklı manzaralar arz eder. İstanbullular, Anadolu'yu, hemen daima gidilmesi hoş olmayan bir yer telakki etmişlerdir. Hüzünlü, hatta trajik bir mâna taşıyan "taşra" kelimesi bu davranışı çok iyi anlatır. Fetih'ten itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olan ve aydınların çoğunu içinde barındıran İstanbul, yüzyıllar boyunca edebiyatçıların hayata ve memlekete bakış tarzlarını tayin edici bir rol oynamıştır. Bunu "taşra" (dışarı) kelimesinin de kuvvetle belirttiği üzere, bir "içe kapanma" olarak tavsif edebiliriz. İstanbul, güzel manzaraları, ihtişamlı abideleri, zengin ve çeşitli yaşama şartları ile yalnız Divan şairlerinin değil, Tanzimat'tan Cumhuriyet devrine kadar gelen ve çoğu İstanbul'da yaşayan Türk edebiyatçılarının da Anadolu ve Anadolu insanını görmelerine engel olmuştur. Anadolu ve Anadolu insanının hayatına dair bir yığın akisle dolu olan halk edebiyatına karşı esas itibariyle İstanbul'da teşekkül eden yüksek tabaka yahut aydınlar edebiyatında "taşra" pek az bir yer tutar.

Cumhuriyet'ten önceki Türk edebiyatında Anadolu, ancak Batı'dan gelen realizm cereyanının tesiri altında, uzaktan ve kısmen görülebilmiştir. Türk aydınlarının Anadolu'yu doğrudan doğruya tanımaları ancak I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra, İstiklâl Savaşı esnasında ve bilhassa devlet merkezinin Ankara'ya nakledilmesi sayesinde mümkün olmuştur.

Cumhuriyet'e hemen takaddüm eden II. Meşrutiyet devrinde bile Türk edebiyatına, memleket gerçekleri ile pek ilgisi olmayan İstanbul çevresinin doğurduğu ve beslediği ideolojiler, hayaller ve ütopiler hâkimdir. Boğaziçi'nde Aşiyan'ında kapalı olarak yaşayan Fikret, II. Meşrutiyet'ten sonra topluma ve dış dünyaya açıldığı zaman hak, hürriyet, terakki ve insanlık gibi birtakım mücerret kavramlarla memleketi ve dünyayı kurtarabileceğini zanneder. *Halûk'un Defteri* bu mücerret kavramları heyecanlı bir hitabetle müdafaa eden şiirlerle doludur. *Safahat*'ında İstanbul'a ait gerçekçi birçok tasvirlere rastlanmakla beraber, Mehmet Âkif de düşünce ve hayalini muhayyel bir İslam coğrafyası içinde dolaştırır ve gerçekleşmesi imkânsız bir hayalden başka bir şey olmayan İttihad-ı İslam ideolojisini gaye edinir. Ziya Gökalp ve diğer Türkçüler, destan ve tarihin kafalarında yarattığı bir Turan ülkesi ve ülküsü peşinde koşarlar. Yahya Kemal, batmakta olan İmparatorluğun kalbinde uyandırdığı

derin ıztırabı, onun şanlı hâtıralarını anmakla telafiye çalışır. Gerçekle zaten hiçbir ilgisi olmayan Ahmet Haşim, var olup olmadığını kendisinin de bilmediği bir "O Belde" hülyası ile avunur.

I. Dünya Savaşı'nda imparatorluğun yıkılması, Türkiye'nin düşmanlar tarafından istila edilmesi, aydınların dikkatini Anadolu'ya çevirir. Savaş kazanıldıktan ve yeni bir devlet kurulduktan sonra Anadolu'ya giden aydınlar orada şimdiye kadar unuttukları veya müphem olarak farkına vardıkları acı gerçeklerle karşılaşırlar: Çıplak bozkır, fakir ve zavallı Türk köylüsü. Bu karşılaşma onlarda bir şok tesiri uyandırır. Cumhuriyet devri Türk edebiyatı bu şokun akisleri ile doludur.

"Han Duvarları", işte bu dönüş esnasında yazılmıştır. Bu bakımdan o, tarihî ve temsilî bir değer de taşır. Bu şiirde biz, İstanbullu bir şairin, Anadolu gerçeği ile ilk temasının içinde uyandırdığı akisleri görürüz.

3. Şiire hâkim olan gurbet duygusunun başka bir kaynağı daha vardır: Moda ve gelenek. Gurbet temi Türk edebiyatında çok işlenmiş bir konudur. Bilhassa halk şiirinin moda olmaya başladığı Mütareke devrinde, tarihî ve sosyal şartların da tesiriyle, pek çok gurbet şiiri yazılmıştır. Bu akıma uyan Faruk Nafiz de "Han Duvarları"ndan önce bu temi ihtiva eden manzumeler kaleme almıştır. Bunlardan biri, şairin edebî kültürünün yeni idrak tarzını tayin edişini ve gerçekle temas neticesinde neler kazandığını göstermesi bakımından dikkate şayandır. "Gurbet" adını taşıyan bu eserinde şair, bir sahil köyünü tasvir eder. Manzara gayet güzeldir. Bununla beraber şair, yine de içinde bir gurbet duygusu hisseder. Okuyucunun da mukayese edebilmesi için bu manzumeyi buraya alıyoruz:

GURBET

Bu köy ıssız bir diyar, münzevîler beldesi...
Kayalardan yükselen coşkun bir kaval sesi
Sahilleri kaplayan bir gümüşten buğudur.
Gözlerimin daldığı ufuk bu engin sudur:
Ne yarlarından güller şafaktan ziya diler,
Ne üstünde kımıldar ince, narin gemiler...
Deniz gökten lekesiz, bugün yarından güzel.
Bu iklimin sabahı akşamlarından güzel.
Kırları gölgemde ben dolaşırken yan yana
Benzetirim kendimi bir sürüsüz çobana.
Burda garip ruhumun söndü bütün hevesi:
Bu köy ıssız bir diyar, münzevîler beldesi.[1]

Aynı temi ihtiva eden iki şiir arasındaki fark, duygudan ziyade duyu planındadır. "Han Duvarları"nın dokusunu ören intibaların çoğu doğrudan doğruya dış âlemden gelir. "Gurbet" şiirindeki peyzaj ise, daha ziyade "şairane" ve "itibarî"dir.

Bu nokta, hem psikolojik, hem estetik bakımından çok mühimdir. Edebî eseri "iti-

1. *Bir Ömür Böyle Geçti*, İstanbul, 1955, s. 208.

barîlik"den kurtaran şey, sanatçının doğrudan doğruya dünya ve hayatla temasa gelmesi, başka bir deyimle "yaşantı"sıdır. "Yaşantı", edebî esere gerçeklik vehmi veren canlı ve müşahhas unsurların kaynağıdır.

"Han Duvarları"ndan önce birçok Türk şairi Anadolu'yu konu olarak ele almışlardır. Bunların başında daha Servet-i Fünun devrinde Anadolu'ya yönelmiş yeni bir şiir görüşünün öncülüğünü yapan Mehmet Emin gelir. *Türkçe Şiirler* kitabında "Biz Nasıl Şiir İsteriz"[2] manzumesinde fikirlerini ortaya koyarken, Anadolu köylerinin ve köylerde yaşayan insanların da kısa tasvirlerini yapar. Fakat bilhassa "Anadolu" başlığını taşıyan şiirinde Anadolu insanını daha geniş olarak ele alır. Burada aslî unsur, aç ve sefil bir köylü kadındır. Mehmet Emin onunla karşılaşmasını anlatırken şöyle diyor:

Yürüyordum: Ağlıyordu ırmaklar;
Yürüyordum: Düşüyordu yapraklar;
Yürüyordum; Sararmıştı yaylalar;
Yürüyordum; Ekilmişti tarlalar.[3]

"Han Duvarları" ile karşılaştırılınca burada tasvir edilen manzaranın ne kadar uydurma olduğu açıkça görülür. Şair, dış âlemi duyularına göre değil, şairane muhayyilesine göre çiziyor. Ayrıca bu dekor ile aç ve sefil köylü kadın arasında bir ilgi de yoktur. Irmakların aktığı, yaprakların döküldüğü ve tarlaların ekildiği böyle bir coğrafya içinde sefaletin pek bulunmaması gerekir.

Zaten şairin maksadı da coğrafyayı anlatmak değil, köylü kadının sefaletini teşhir etmektir. Fakat çizmiş olduğu portre de, dekor kadar "itibarî"dir. Şiirinin son kısmında çektiği nutuktan da anlaşılacağı üzere, Mehmet Emin'in esas gayesi, şahsî hayat tecrübesini anlatmak veya güzel bir şiir yazmak değil, Anadolu'ya karşı kayıtsız kalan İstanbul aydınlarını uyandırmaktır. Fikrini köylü kadına söyleterek şöyle diyor:

- Ah efendi, bize karşı İstanbul
Neden böyle bir sert, yalçın taş gibi
Taşraların hayvanlık mı nasibi?

"Han Duvarları"nı yazarken Faruk Nafiz de, o devre hâkim olan "memleket edebiyatı" fikrinden hareket etmekle beraber[4] şiirine didaktik veya ideolojik bir mahiyet vermemiş, estetik planda kalmıştır. "Han Duvarları"na hâkim olan prensip, fikir değil, duyu ve duygudur. Onu canlı kılan da bu özelliğidir.

2. *Türkçe Şiirler*, İstanbul 1316, s. 35.
3. *Türk Sazı*, İstanbul 1330, s. 28.
4. Faruk Nafiz "San'at" adlı manzumesinde tıpkı Mehmet Emin gibi Anadolu'yu konu olarak alan edebiyat tezini müdafaa eder:

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz.

Bu şiir için bk. *Bir Ömür Böyle Geçti*, s. 7-8.

Yine Faruk Nafiz'den önce Anadolu'dan bahseden başka bir şair, Rıza Tevfik, onu şanlı tarih yönüyle yücelttikten sonra, insanlarını ve tabiat manzaralarını şöyle tasvir ediyor:

Hep gaziler ordan gelip geçtiler,
O çaylardan abdest alıp içtiler.
Memleketler feth eyleyip göçtüler,
Erenlerin durağıdır o eller!

Her bir vîran köşesinde bir er var,
Türbelerde nece nece server var;
Bilmem nerde böyle mutlu bir yer var?
Ulu Kâ'be toprağıdır o eller!..

Ormanında türlü kuşlar ötüşür,
Çayırında gürbüz koçlar itişir;
Tarlasında altın başak yetişir,
Gölgesinde gam dağıdır o eller!..[5]

Burada Rıza Tevfik'in, Anadolu insanına ve coğrafyasına Mehmet Emin ve Faruk Nafiz'den de farklı bir zaviyeden baktığını görüyoruz. O da Mehmet Emin gibi Anadolu'yu şahsî hayat tecrübesine ve duyularının verilerine göre değil, peşin bir tarih anlayışına ve muhayyilesinin yarattığı "itibârî" bir tabiat görüşüne göre tasvir ediyor. Cumhuriyet devrinde Anadolu'yu anlatan yüzlerce şiir,[6] hikâye, roman, piyes ve deneme yazılmıştır. Bunlarda birbirinden ayrı manzaralara, tiplere ve görüşlere rastlarız. Bu, Anadolu'nun çeşitli cepheleri bulunan bir âlem olmasından başka, ona bakan insanlar arasındaki mizaç, kültür ve dikkat farklarından da ileri gelir.

Bu kısa karşılaştırma gösteriyor ki, Faruk Nafiz'in Anadolu'ya bakış tarzı, tesiri altında kaldığı devir ve edebî cereyanlarla ilgili olmakla beraber, onu bizzat yakından görmüş olmasına dayanır. Daha önce de söylediğimiz gibi, onu "itibarîlik"ten kurtaran, şahsî hayat tecrübesidir. Faruk Nafiz, bu şiirini, 1923 yılında Kayseri'ye öğretmen olarak giderken, yolda edindiği şahsî intiba ve ilhamlarıyla yazmıştır. Şiirin lirik bir hikâye tarzında yazılmış olmasının sebebi de budur.

"Han Duvarları"nda dış âlemden gelme objektif unsurlar büyük bir yekûn tutuyor. Şair, yolculuğunda görmüş olduğu hemen her şeyi kaydediyor. Ulukışla, Orta Anadolu, Toros Dağları, Niğde, İncesu, Erciyes, Araplıbel gibi yer adlarında da görüldüğü üzere, mekân iyice belirtilmiştir. Yolculuk üç gün sürüyor. Şairin seyahatini araba ile yapmış olması, dış âleme ait varlıkları teferruatlı bir şekilde görmesini, Anadolu coğrafyasının haşin gerçeğini yakından yaşamasını mümkün kılmıştır. Bugünün süratli vasıtaları ile aynı intibalar edinilemez; sürat ve konfor dış âleme ait idraklerin teferruatını siler ve intibaları yumuşatır. "Han Duvarları"na devir, biraz da araba ile giriyor.

5. Rıza Tevfik, *Serâb-ı Ömrüm*, İstanbul, 1949, s. 73.

6. Osman Attilâ, *Memleket Şiirleri* adlı antolojisinde (İstanbul, 1958) bu şiirlerden büyük bir kısmını toplamıştır.

Şiirin muhtevasını teşkil eden unsurlar kronolojik olarak (üç gün) sıralanmıştır. Yolculuk sabahları başlıyor, karanlık basınca sona eriyor. Bu basit zaman tablosu, şiirin kompozisyonunu tayin etmiştir.

"Üç gün", "sabah ve akşam"dan sonra şiire tesir eden üçüncü zaman unsuru "mevsim"dir. Seyahat, mart ayına rastlıyor. Manzaranın çıplak oluşunda bunun da rolü vardır. Başlangıçta dış âleme hâkim olan renk, "sarılık"tır:

Gök sarı, toprak sarı, çıplak ağaçlar sarı.

Peyzajı teşkil eden başlıca unsurlar yüksek dağlar, nihayetsiz ova ve bitmeyen yollardır. Bunlar şairde sürekli bir boşluk, yalnızlık ve ölüm duygusu uyandırır.

İkinci gün yola çıkıldığı zaman, bulutların arkasında ısıtmayan bir güneş görünür. "Bu sonsuz yollar"da giderken, bir geçidi aşınca, birdenbire, karlı bir manzara beliriyor. Yeknesak sarı rengin yerini yine yeknesak bir beyazlık alıyor. Dış âlemin baştanbaşa soğuk beyaz bir renge bürünmesi, şairde, yine bir ölüm intibaı uyandırıyor:

Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü,
Kar değil, gökyüzünden yağan beyaz ölümdü.

Üçüncü günün devamı iki mısra ile kısaca belirtilmiştir. Eserinin sonunda, şair, seyahatinin intibalarını teferruatından sıyırarak, âdeta Anadolu coğrafyasının sembolleri olan iki unsurla hülasa ediyor: Hanlar ve yollar!

Oldukça yeknesak ve lüzumundan fazla teferruatlı olan bu coğrafî tasvirin fonksiyonu, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, Anadolu hakkında canlı bir intiba vermektir. Bu coğrafyanın umumî olarak bıraktığı psikolojik tesir, sürekli bir gurbet duygusudur. Dış âlem, âdeta insanı itiyor ve kendi içine kapatıyor.

Şiirin ikinci unsuru, insanların içine sığındığı kapalı mekân, yani hanlardır. Dış âlemin gayri beşerî manzarası ile bir nevi "ev içi" durumunda olan hanlar arasında bir tezat vardır. Şair, Anadolu insanını bu kapalı mekân içinde bize daha yakından tanıtıyor; fakat dış âlemin tesiri bu insanlarda devam ediyor. Handa toplanan yolcular âdeta bu coğrafyayı kendi varlıklarında taşıyorlar. Gurbet onların içlerine sinmiş ve çehrelerine damgasını basmıştır. İlk durakta rastlamış olduğu insanları, şair, şöyle tasvir ediyor:

Bir devâ bulmak için bağrındaki yaraya
Toplanmıştı garipler şimdi kervansaraya.
Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı,
Gurbet çeken gönüller kuşatmıştı ocağı.
Bir parıltı gördü mü gözler hemen dalıyor,
Göğüsler çekilerek nefesler daralıyor.
Şişesi is bağlamış bir lâmbanın ışığı
Her yüze çiziyordu bir hüzün kırışığı.
Gitgide birer âyet gibi derinleştiler
Yüzlerdeki çizgiler, gözlerdeki çizgiler.

Tamamiyle göze hitap eden bu tablo, şair kasdetmemiş bile olsa, Anadolu coğrafyası ile Anadolu insanı arasındaki münasebeti çok iyi hissettirir. Dış âlemin boşluğu ve sertliği, bu insanları kendi içlerine itmiş ve âdeta mistik yapmıştır. Gerçekten de Anadolu insanının duyuş tarzında, halk edebiyatında görülen santimantalizm ve tasavvuf edebiyatında en güzel ifadesini bulan derûnîlik, saadeti varlık ötesinde arama iştiyakında bu coğrafyanın büyük tesiri vardır.

Aynı coğrafyanın buna tamamiyle zıt gibi görünen başka bir tesiri, kahramanlık duygusudur. Kahramanlık da mistisizm gibi aslî kuvveti kendi benliğinde bulmak değil midir? Dış âlem tarafından reddedilen insan, dayanak noktasını ya tabiatın üstünde bir varlıkta yahut da kendi içinde arar. Anadolu coğrafyası yüzyıllar boyunca iki insan tipi yaratmıştır: Veliler ve kahramanlar!

İkinci duraktaki yolcular daha canlı ve heyecanlıdırlar. Ocakta çatırdayan çalılarla ısınarak birbirlerine haydut veya kurt masalları anlatırlar. Birincilerin içe dönük, mistik görünüşleri ile bunların duyuş tarzları arasında bir tezat vardır. Bu tezat, az önce izah etmiş olduğumuz gibi, insanla coğrafya arasındaki temel uyuşmazlıktandır. Köroğlu'nun:

Hemen Mevlâ ile sana dayandım
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey!

mısralarında söylediği gibi, ıssız, dağlık arazi, sosyal baskıdan kaçan insanlar için emin bir barınak teşkil eder.

"Han Duvarları"nda Anadolu insanını temsil eden asıl şahıs, şairin kendisine izafe ettiği bir koşma ile varlığı kuvvetle hissedilen Maraşlı Şeyhoğlu'dur. O, Anadolu insanının birçok özelliklerini kendisinde toplar. Onun hayatına hâkim olan duygu da gurbet duygusudur. Fakat bu duygu, coğrafyadan ziyade sosyal durumla ilgilidir. Maraşlı Şeyhoğlu sürekli savaşlar dolayısıyla on yıl sılası olan "Kına Dağı'ndan, babа ocağından ve yar kucağından" uzak kalmıştır. Coğrafya kadar savaşlar da Anadolu insanının kaderinde ve duygularının teşekkülünde mühim bir rol oynamıştır.

Maraşlı Şeyhoğlu'na izafe edilen koşma, asıl şiirden hem vezin, hem şekil, hem de muhteva bakımından farklıdır. Bu fark, şehirli şairle halk şairi, daha geniş bir mânada şehirli ile halk arasındaki farka tekabül eder. Şehirli şairin Anadolu coğrafyası ve insanı karşısında almış olduğu tavır, pasif bir seyirci tavrıdır, o bu âleme sadece gözleriyle iştirak eder. Her şey ona dışarı bakılan bir manzara olarak gözükür. Objektif ve realist tavrının sebebi, karşısında bulunduğu dünyaya yabancı olmasıdır.

Maraşlı Şeyhoğlu, Anadolu coğrafyası ve tarihi ile birleşmiş, onun bir parçası haline gelmiştir. Keza o kendi içinde pasif değil, aktiftir. İçinde yaşadığı dünya onun için seyredilen bir manzara değil, kendi hayatına karışan ve kaderini tayin eden trajik bir unsurdur.

Faruk Nafiz, şiirinin ortasına halk şiiri geleneği tarzında bir koşmayı yerleştirirken, belki de sadece bir şekil yeniliği yapmayı düşünmüştür. Fakat yazmış olduğu koşma kendi tarafından kaleme alınmış olsa da, onun vasıtasıyla burada dile gelen, halk geleneği, halkın sesidir.

Burada mühim bir noktaya işaret edelim: Halk şiiri, Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasında görüldüğü üzere, esas itibariyle tasvirî değil, liriktir. Onda dış âlem insanın hayatına, ferdî macerasına girer ve onunla birleşir. Bundan dolayı halk şiirinde "Han Duvarları"nın diğer kısımlarında olduğu gibi objektif tasvire, tablo halinde seyredilen dış âleme nadir olarak rastlanılır. Kendi ıztırapları içine gömülmüş olan insan, dış dünyayı bir tablo gibi seyredemez.

Maraşlı Şeyhoğlu'na izafe olunan koşmada aslî unsur coğrafya değil, bütün bir hayattır. Bu hayata hâkim olan, duygu ve ıztıraptır. Burada da ayrılık ve gurbet duygusu bahis konusudur, fakat onların aslî kaynağı coğrafî değil, tarihî ve beşerîdir.

Anadolu insanının birçok özelliklerini kendisinde toplayan Maraşlı Şeyhoğlu temsilî yahut başka bir deyimle sembolik bir mâna da taşır. O, vatan müdafaası için huduttan hududa koşan köylü Mehmetçik'tir. On yıl, sılası olan "Kına Dağı"ndan, baba ocağından ve yar kucağından" uzak kalmıştır. Şair burada Cumhuriyet devrinden önce Anadolu halkını mahveden savaşlara telmih yapıyor: Balkan Savaşı, Birinci Dünya Harbi, İstiklâl Mücadelesi... Tarihî ve içtimaî durum, onu bir kuru yaprak misali rüzgârın önüne katmış, oradan oraya sürüklemiş, takatsiz bırakmıştır.

Maraşlı Şeyhoğlu'nu asıl üzen, on yıl süren savaş veya huduttan hududa atılmış olma değildir. Son kıta, pek çok Mehmetçiğin başına gelmiş olan bir faciayı ortaya koyuyor: O vatan müdafaası için savaşırken, köyünde kalan Aslı'sını başkaları almıştır. Bunun haberi Maraşlı Şeyhoğlu'nu verem etmiştir. Şiirde dış âlemin objektifliğine karşılık, Maraşlı Şeyhoğlu, sadece acı dolu koşması ile varlığını hissettiren bir hayaletten ibarettir. O yalnız manevî bir varlık olarak mevcuttur. Kendisini benzettiği Kerem gibi, sevdiği varlığın peşinde, dağ taş demeden, yaza kışa aldırmadan dolaşan ve neticede yok olan bir efsane kahramanıdır.

Şair, Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşması ve manevî varlığı karşısındaki duygularını da kısaca belirtiyor. İlk durakta rastladığı dört mısra için:

Bu dört mısra değildi sanki dört damla kandı

diyor. Kendisi gibi şair olması dolayısıyla ona "arkadaş" diye hitap ediyor. Artık savaşın bittiğini ve huduttan yârine götürdüğü şanın onu memnun edeceğini söyleyerek teselliye çalışıyor.

İkinci menzilde okuduğu dört mısra, şairin kalbine "ateş gibi" giriyor. Üçüncü menzilde şair, Maraşlı Şeyhoğlu'nun âkıbetini sezdiren "bir ölüm rüyası" ile uyanıyor. Ve başucunda son dörtlüğü görerek "yanıyor". Hissediyor ki, birçokları gibi, o da "gurbet çıkmazı"nda yaya kalmış, hayduda veya kurda postunu vermiştir.

Anadolu coğrafyası karşısında şairin duyduğu his, daha ziyade ferdî ve şahsî bir korkudur. Maraşlı Şeyhoğlu onda derin bir ıztırap, merhamet ve sempati hissi doğuruyor. Bu yaklaşmada, kendisinin bizzat yaşadığı gurbet duygusunun da payı vardır. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, hanlar, hanlarda rastlanan insanlar nasıl Anadolu peyzajının unsuru iseler, Maraşlı Şeyhoğlu, yahut daha geniş bir deyimle halk edebiyatı da bu peyzaja dahildir. Şiirde bunların hepsi, şahsî bir yaşantının peşinde birbirine bağlı olarak görülmüş, duyulmuş ve idrak olunmuştur.

"Han Duvarları"nın yapısına daha önce yer yer temas ettik. Şiirde bu bakımdan dikkati çeken en mühim özellik, biri şehirli, ötekisi halk tabakasına mensup iki şairin karşılaşması ve bunların vezin, kafiye ve muhteva bakımından birbirinden farklı eserlerinin birleştirilmiş olmasıdır. Böyle bir terkibin arkasında, İkinci Meşrutiyet devrinin en büyük kültür hareketi olan milliyetçilik ve halkçılık fikri vardır. Bir fikir, özlem ve bazen deneme şeklinde Şinasi'den itibaren son çağ Türk edebiyatında çeşitli bakımlardan "halka doğru gitme" cereyanının mevcut olduğunu biliyoruz. İkinci Meşrutiyet devrinde bu hareket bütün Türk edebiyat ve kültürünü temelinden değiştirici bir hale gelmiştir. İlk gençlik yıllarında bu akımın kuvvetle tesiri altında kalan Faruk Nafiz, ilkin aruz vezni ile romantik şiirler kaleme alırken, daha sonra milliyetçi ve memleketçi harekete katıldı, hatta Cumhuriyet'in ilk yıllarında onun şampiyonu oldu. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e karşı bu akımın en büyük temsilcilerinden birisi olarak alkışlandı.[7]

Faruk Nafiz'in "Han Duvarları"nda yapmış olduğu yenilik, o devirde aynı derecede kuvvetli olan iki temayülü, memleketçi gerçekçilik ile halk edebiyatından faydalanma fikrini birleştirmeye çalışmasıdır. Mehmet Emin realistti. Fakat halk edebiyatı geleneğinden faydalanmamıştı. Türkçüler Ziya Gökalp'ın da tesiri ile tarihi ve destanî bir romantizme kapılmışlardı. "Han Duvarları", devrin özlediği gerçekçilik ile halk edebiyatı terkibinin başarılı ilk denemelerinden birisi olmuştur. Bu devirde muhtelif şairler, hikâyeciler ve romancılar, esas itibariyle Batı'dan gelen realizm cereyanı ile millî kültürün en büyük kaynaklarından birisini teşkil eden halk edebiyatını ve folkloru birleştirmeye çalışmışlardır. İlerde bu denemelerin çeşitli örneklerini göreceğiz.

"Han Duvarları"nın yapısını tayin eden ikinci prensip malzemenin kronolojik olarak sıralanmasıdır. Faruk Nafiz'in kendi şiiri ile Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasının dörtlüklerini aralıklı olarak birbirine karıştırması, eserine sadece muhteva bakımından değil, yapı bakımından da bir zenginlik kazandırmıştır. Bununla beraber, Maraşlı Şeyhoğlu'nun, han duvarlarını âdeta bir kitap sahifesi gibi kullanarak, her birine bir dörtlük yazması ve bunların tesadüfen mükemmel bir koşma vücuda getirmesi teknik ve estetik bir oyundan başka bir şey değildir.

Bu özelliklerin dışında şiir umumiyetle manzum bir hikâye karakteri taşıyor. Bu hikâye karakteri şiirin üslûbunda daha kuvvetli olarak kendisini gösteriyor. Anlatış tarzı, cümle kuruluşları, fiil çekimleri, realist teferruat hep hikâyeden gelir. Daha ilk mısralarından itibaren kullanmış olduğu lüzumsuz objektif sıfatlar –yağız atlar, meşin kırbaç, demir yaylar– şairin realist bir maksat güttüğünü gösterir. "Fotoğraf realizmi" adı verilebilecek olan bu üslûp, hemen hemen şiirin dış âlemi tasvir eden bütün mısralarına hâkimdir: Sarı toprak, çıplak ağaçlar, yüksek Toros dağları, uzun bir kışın soldurduğu ekinler, bozuk düzen taşlar, yola benzer bir su vs.

Şair, hissî davranışını, çok orijinal olmayan bazı sübjektif sıfat ve benzetmeler-

7. Bu konuda bk. Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul, 1963, s. 27-28; 2. b. Dergâh Yayınları, İst., 1983.

le belirtiyor. Şiire hâkim olan umumî ifade tarzı basit ve sığ bir hikâye üslûbunu aşmıyor. Dış âlemin objektifliğine bağlı kalmak isteyen şair, imajlara nadir olarak baş vuruyor:

Uykuya varmış gibi görünen yılan yollar,
Başını kaldırarak boşluğu dinliyordu.
Karlar etrafı beyaz bir karanlığa gömdü,
Kar değil gökyüzünden yağan beyaz ölümdü.

Son mısralarda geçen "beyaz karanlık" ve "beyaz ölüm" tezatları Servet-i Fünuncuların orijinal renk sıfatlarını ve bu nevi tezatlardan hoşlanan Abdülhak Hâmid'i hatırlatıyor.

Şiir, harekete dayandığı için cümlelerin büyük bir kısmı çekimli fiillerden mürekkeptir. Ve umumiyetle sade ve basittir. Nadir olarak isim ve sıfat cümlelerine rastlıyoruz. Bazı mısralar tamamıyla nesre has bir karakter taşırlar:

Geçiyordu araba yola benzer bir sudan

Sağ taraftan çıngırak sesleri gelir:

Uzun yollar bu sesten silkinerek yatıyor.

Faruk Nafiz'in, bu sade, basit, nesre yaklaşan üslûbu ile Türk şiirinde II. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen sürrealist üslûp arasında tam bir tezat vardır. Şekil ve üslûba önem veren Servet-i Fünuncular kendilerine "Dekadan" adını verdiren orijinal bir ifade tarzı icat etmişler, daha doğrusu Batı örneklerini taklide çalışmışlardı. II. Meşrutiyet'ten sonra halka dönülünce Fecr-i Âtîciler, Ahmet Haşim müstesna, edebiyatçıların çoğu bu üslûbu bıraktılar, geniş kütlenin anlayabileceği günlük konuşma üslûbunu benimsediler. Fikret, daha önce manzum hikâyelerle kısmen şiir sentaksını nesir sentaksına yaklaştırmıştı. Mehmet Âkif aruzla, Mehmet Emin hece ile bu nesir üslûbunu kendi eserlerine tatbik ettiler. Faruk Nafiz'in "Han Duvarları"nda kullandığı üslûp, onların bir devamı sayılabilir.

"Han Duvarları"nın esas gövdesini teşkil eden hikâye kısmının nesre yaklaşan tasvirî üslûbuna karşılık, Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşması halk şiirine has lirik bir eda taşır. Bu lirizm, duyuş tarzı ile beraber şekil ve üslûpla da ilgilidir. Burada, nesre has teferruat bir yana bırakılarak, duygu, özüne irca edilmiş ve kesif bir şekilde ifade olunmuştur. Küçük, dar ve kapalı şeklin estetik bakımdan en büyük imkânı, "sonnet" şeklinde olduğu gibi, gevezeliğe meydan vermeyişidir.

Dar şekil, şairi, teferruatı atarak özü bulmaya zorlar. Duygu hikâye edilemeyeceği için mecazla anlatılır. Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasına giren unsurlar, en lüzumlu unsurlardır ve tasvirî olmaktan ziyade sembolik bir karakter taşırlar. Onda şiirin esas kısmında geniş yer tutan tavsiflere ve zarflara rastlamayız. Kullanılan tek sıfat "kuru yaprak" benzetmesindeki "kuru" sıfatıdır. Bu benzetme ve tavsif de halk şiiri geleneğinden çok, Mütareke devrinin santimantal şiirine hastır. Ancak şehirlerde, sonbaharı bir tablo gibi seyreden santimantal bir şair böyle bir benzetme yapabilir.

Faruk Nafiz, Maraşlı Şeyhoğlu'na izafe ettiği koşmada kafiyelere de bir çekidüzen vermiştir. Halk şairlerinin derbeder yaşayış ve duyuş tarzlarına yaraşan yarım kafiyeleri yerine, Parnas şairlerinin fazla sıkı kafiyelerini kullanıyor. Bununla beraber, yine de burada altı + beş vezni ile kafiye sisteminin vücuda getirdiği ahenk, asıl şiirin yeknesak bir tekerlek dönüşünü andıran vezin ve kafiye tarzından çok daha müzikal bir tesir uyandırmaktadır.

Şehirli şairin şahsî hikâyesinin ortasında, anonim halk şiirinin yanık sesinin duyulması ve âhengiyle ona galebe çalması, sadece edebiyat tarihi bakımından değil, kültür tarihi bakımından da derin bir mâna taşır. Bu ses, Cumhuriyet devrinde kendisini daha kuvvetle hissettirecek, hatta zaman zaman en yüksek tonla konuşacaktır. Yüzyıllarca önce halkın ıztırabını kendi içinde duyan Yunus, bir şiirinde:

Kasdım budur şehre varam
Feryad u figan koparam

diyordu. Yunus, hiçbir zaman uzak köyünden şehre gelemedi. Payitaht aydınları yüzyıllarca halkın sesine yabancı kaldılar. II. Meşrutiyet devrinde milliyetçilik cereyanı ile, uzaktan da olsa, halk şairleri şehirlilere seslerini duyurmaya başladılar. Cumhuriyet'ten sonra, bu sesin kaynağı olan Anadolu'ya gidildi. "Han Duvarları" işte bu gidişi anlatması bakımından mânalıdır. Burada duyulan iki ses, henüz tamamıyla kaynaşmamış olan, fakat birbirine karışan iki sosyal tabakayı, iki duyuş tarzını, şekil ve üslûbu kuvvetle aksettirir.

FARUK NAFİZ'E EK

Batı demokrasisini örnek alan Cumhuriyet devrinde çeşitli dünya görüşlerine sahip birçok yazar ve şair hapse atılmıştır. Bunların başında Moskova'ya bağlı, açıkça komünizm propagandası yapan Nazım Hikmet gelir. Onun yanı sıra daha birçok Marksist yazar hapse atılmıştır. Fakat onlar yalnız değillerdir. Onların yanı sıra milliyetçi, turancı ve dindar yazar ve şairler de aynı akıbete maruz kalmışlardır. Tarihin en garip cilvelerinden biri Türkiye'de tek partili devri sona erdiren Demokrat Parti mensuplarının toptan tutuklanarak, Yassıada'ya kapatılmalarıdır. Atatürk devrinin ünlü şairi Faruk Nafiz de bunların arasında idi.

Hapse atılma, hatta idam edilme, sanatçıları düşüncelerini söylemekten alıkoymaz. Onların elinde kendilerini mahkûm edenleri mahkûm eden ölmez bir silah vardır: Sanat.

Yassıada'ya sürüldüğü devirde hayatının en olgun yıllarını yaşayan Faruk Nafiz, hapishanede duyduğu hisleri güzel rübâilerle ifade etti. Bunlardan birkaçını aşağıya alıyoruz:

YASSIADA

Bilmiyor gülmeyi sâkinlerinin binde biri;
Bir vatan derdi birikmiş bir avuçluk karada.

Kuşu hicran getirir, dalgası hüsran götürür;
Mavi bir gözle elem katrasıdır Yassıada.[8]

YUSUF'LAR

Gece zindanda Yusuf'lar, sıralanmış, yatıyor;
Yüzlerinden okurum sapsarı rü'yâlarını:
Kimi sehpada görür kendini, çarmıhta kimi;
Ve ararlar yine zindandaki dünyalarını! (s. 181)

ARZ-I MUKADDES

Bir ömür gömdük o üç bu'udu serab ellere biz;
İşledik çöllere bülbül ve gül efsanelerini.
Tilkiler, diktiğimiz bağlara sahip çıktı;
Kargalar topladı hep döktüğümüz taneleri. (s. 186)

POSTACI

Duymamış, belli, halâtında bir eş hasretini;
Yaşamış taş gibi, toprak gibi, mahrum acıdan.
Ne bilir bir kâğıdın canlara can kattığını?
Başımız dertte şu her gün geciken postacıdan! (s. 190)

DAVET

Gün doğar. Sohbetimiz yalnız ölümdür adada.
Gün batar. Uykuda rü'yâmız ölümdür yalnız...
Dersiniz, böyle cehennem mi olur dünyada?
Çok değil, bir gecelik bizde misafir kalınız! (s. 200)

YALNIZ O

Sardı kaatil gece dünyayı siyah bir kefene;
Bir emel yıldızı göz kırpıyor ancak aradan.
Merdi, nâmerdi, cüzamlar gibi terk etti bizi;
Bizi yalnız bırakıp gitmedi yalnız Yaradan. (s. 205)

Yassıada hadise ve mahkemelerini anlatan binlerce sayfa gazete ve mahkeme zabıtları ile bu küçük rübaîleri karşılaştırınca, şiirin mahiyetini, özünü ve gücünü daha iyi anlarız.

8. Faruk Nafiz Çamlıbel. *Han Duvarları*. İstanbul, 1969, Milli Eğitim Basımevi, *1000 Temel Eser*, No. 3, s. 172. Diğer rübaîlerde verilen sahife numaraları bu esere aittir.

Şair burada bir yığın tafsilâtı bir yana atarak, kendi şahsî yaşantısını dört mısra içinde teksife çalışıyor. Her şeyden önce kısa şekil onu büyük bir ayıklamaya zorluyor. Fakat şairin yaptığı bundan ibaret değildir. Duygusuna vezin ve kafiye ile bir ahenk veriyor ve birtakım kelime ve fikir oyunlarıyla okuyucunun duygularını sarsmaya çalışıyor. Bizi burada asıl ilgilendiren şiirin kendisi olduğu için, parçaları bu açıdan incelemeye çalışacağız.

Hece vezni kadar aruz veznine de hâkim olan Faruk Nafiz, daha Cumhuriyet'ten önce aruzla başarılı örnekler vermiş, fakat Millî Edebiyat akımına uymak için hece vezninde manzumeler yazmıştır. Yahya Kemal'in şiirlerinin cazibesi, onu yeniden aruza döndürmüştür. Faruk Nafiz'in rübaileri dil ve şekil mükemmelliği bakımından Yahya Kemal'inkilerden hiç de aşağı kalmaz. Çamlıbel'in üslûbu ondan, aruz ve hece, bütün şiirlerinde görülen, Divan şairlerine has ince retorik oyunlarına önem vermesiyle ayrılır.

Yassıada başlıklı rübaîde, ikinci mısrada geniş bir mekân ifade eden "vatan" kelimesi ile "bir avuçluk kara", üçüncü mısrada "getirmek-götürmek" fiilleri arasında tezat vardır. Bu sonuncu mısrada "kuş" ile "dalga"ya, duruma uygun hissî mânalar yüklenmiştir. Sonuncu mısraa Tevfik Fikret'in:

Mâi bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım

mısraını hatırlatan lirik bir hayal hâkimidir.

"Yusuf'lar" başlıklı rübaîde zindan fikrinden hareket edilerek, Yassıada mahkûmları, haksızlığa uğrayan masum Yusuf'a benzetilmek suretiyle efsanevî bir ışık içinde gösterilmektedir.

Yüzlerinden okurum sapsarı rü'yâlarını

mısraında yazarın şahadeti efsaneye bir gerçeklik kazandırmaktadır. Sarı sıfatının yüzden rüyaya kaydırılması duruma uygun orijinal bir kelime oyunudur.

"Arz-ı Mukaddes" başlığını taşıyan rübaîde "üç bu'udu serab eller" diye tavsif edilen yer, Anadolu bozkırları olmalı. Burada "biz" diye kasdolunan, belki de Yassıada'ya kapatılanlardır. Onlar bu çöllere "gül ve bülbül efsaneleri" işlemişler, tilki ve karga diye kötülenen kimselerse, onların eserlerine sahip çıkmışlardır. Rübai sembolik olduğu için imajların kesin olarak neye tekabül ettiğini söylemek güç. Yalnız şiirde iyi şeyler yapan insanlarla onların emeğinden geçinen, birbirine zıt iki insan grubunun söz konusu olduğu açıktır. Bunlardan birincilerini gül ve bülbül, ikincileri ise tilkiler ve kargalar temsil etmektedir. Şair bu parça ile yazmış olduğu eserleri sömürenleri ile kasdetmiş olabilir. Arz-ı Mukaddes deyimi aslında bir zamanlar Türklerin elinde bulunan Filistin ve civarındaki ülkeler mânasına gelir. Başlık bu mânada alındığı takdirde, parçanın anlamı tamamıyla değişir.

"Han Duvarları" şiirinde gerçekçi yönüyle görünen Faruk Nafiz aslında hayallere daha geniş yer verir. Bizim üzerinde duramadığımız şiirlerinin çoğunda Faruk Nafiz, göz alıcı, hissî mecaz ve istiareler kullanır.

Bekleme, özlem duygusunu ifade eden "Postacı" şiiri de duygulu ve duygusuz insan arasındaki tezada dayanır. "Davet" şiirinde de, ıztırap çeken insanlarla, çekmeyenler arasındaki tezat belirtilmiştir. "Yalnız O" şiiri, acı çeken, terkedilmiş insanlar için her yerde hâzır ve nâzır olan Tanrı fikrinin önemini anlatması bakımından dikkati çekicidir. "Katil gece", "siyah kefen", "emel yıldızı" gibi şairane sözlerde bir yenilik yoktur. Parçada önemli olan, yalnızlar ile Tanrı arasındaki münasebettir.

Hayatının son yıllarında belki hadiselerin tesiriyle dinî duygulara yer veren Faruk Nafiz, "Hamd ü Sena" adlı güzel bir dinî şiir de yazmıştır (Bk. *a.e.*, s. 76-77).

II

BİNGÖL ÇOBANLARI

Daha deniz görmemiş bir çoban çocuğuyum.
Bu dağların eskiden aşinasıdır soyum.
Bekçileri gibiyiz ebenced buraların,
Bu tenha derelerin, bu vahşi kayaların
Görmediği gün yoktur sürü peşinde bizi.
Her gün aynı pınardan doldurup destimizi
Kırlara açılırız çıngıraklarımızla.

Okuma yok, yazma yok, bilmeyiz eski, yeni,
Kuzular bize söyler yılların geçtiğini.
Arzu, başlarımızdan yıldızlar gibi yüksek;
Önümüzde bir sürü, yanımızda bir köpek,
Dolaştırıp dururuz aynı dâüssılayı,
Her adım uyandırır acı bir hâtırayı.

Anam bir yaz gecesi doğurmuş beni burda,
Bu çamlıkta söylemiş son sözlerini babam;
Şu karşıki bayırda verdim kuzuyu kurda,
"Suna"mın başka köye gelin gittiği akşam.
Gün biter, sürü yatar ve sararan bir ayla,
Çoban hicranlarını basar bağrına yayla.
— Kuru bir yaprak gibi kalbini eline al
Diye hıçkırır kaval:
Bir çoban parçasısın, olmasan bile koyun,
Daima eğeceksin başkalarına boyun;
Hülyana karışmasın ne şehir, ne de çarşı,
Yamaçlarda her akşam batan güneşe karşı
Uçan kuşları düşün, geçen kervanları an.
Mademki kara bahtın adını koydu çoban!
Nasıl yaşadığından, ne içip yediğinden,
Çıngırak seslerinin dağlara dediğinden
Anlattı uzun uzun.

Şehrin uğultusundan usanmış ruhumuzun
Nadir duyabildiği taze bir heyecanla,
Karıştım o gün bugün bu zavallı çobanla
Bingöl yaylalarının mavi dumanlarına,
Gönlümü yayla yaptım Bingöl çobanlarına.

KEMALETTİN KAMU

II
BİNGÖL ÇOBANLARI

"Han Duvarları" bir yolculuk şiiri idi. İstanbullu şair Anadolu'da bir vazifeye giderken yollarda gördüğü manzaraları dışarıdan bir seyirci olarak realist bir üslûpla tasvir ediyordu. Şiirin büyük kısmını coğrafya, fizik ve kozmik âlem teşkil etmekteydi. Şair, insan olarak, sadece hanlarda rastladığı yolcuları görmüştü. Şiirde mühim bir yer tutan Maraşlı Şeyhoğlu, bizzat şairin yazmış olduğu koşma ile canlanan muhayyel bir şahsiyetti. O da Anadolu'da yaşayan bir insan olmaktan ziyade, hayatını huduttan hududa koşmakla geçiren bir "gurbet yolcusu" idi.

Kemalettin Kamu, "Bingöl Çobanları"nda Anadolu insanını, kendi yaşayışı içinde ele alıyor. O, bir yolcu veya yabancı değil, bu toprakların yerlisidir. Soyu "bu dağların eskiden beri aşinası"dır. Onlar buraların "ebenced" bekçisidirler. "Tenha derelerin, vahşi kayaların" onları sürü peşinde görmediği gün yoktur. Burada bir "geçiş" değil, bir "kalış", öteden beri bu topraklarda yaşayan bir insanın hayatı ve duyuş tarzı bahis konusudur. Bu aslî durum, şiirin muhtevası ile birlikte şekil ve üslûbuna da "Han Duvarları"ndan farklı bir hüviyet veriyor.

Şair, eserinin kahramanı olan çobanı, seyirci ve yabancı bir davranışa tekabül eden realist ve objektif bir manzum hikâye tarzında değil, bizzat konuşturmak suretiyle tanıtıyor. Bu anlatış tarzı, "Han Duvarları"nda Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasında olduğu gibi, şiire lirik bir karakter veriyor. Bunun şekilden öteye giden derin bir mânası vardır: Faruk Nafiz'in "Han Duvarları"nda kendi şahsına oldukça fazla yer ayırmasına karşılık, Kemalettin Kamu âdeta kendini silerek, çobanı hâkim kılıyor. Şiirin ancak son kısmında şair konuşuyor. Fakat bundan maksadı da kendi şahsiyetini belirtmek değil, çobanla ruhî kaynaşmasını anlatmaktır:

Karıştım o gün bugün bu zavallı çobanla
Bingöl yaylalarının mavi dumanlarına,
Gönlümü yayla yaptım Bingöl çobanlarına

"Han Duvarları"nın temelinde, şiirin muhteva, şekil ve üslûbunda tesirini gösteren bir ikilik, şehirli-halk tezadı vardı. "Bingöl Çobanları"nda, çoban şaire tam mânasıyle galebe çalıyor.

Bu, şairin, şehrin gürültülü hayatından usanmış olmasıyle izah olunabilir. Şâir, şehir hayatından memnun olmadığı için, bu basit Anadolu çocuğunun yaşayış tarzına gıpta ediyor ve onun şahsiyetiyle kaynaşıyor. Şiirine çobanı hâkim kılması, kendi yerine onu konuşturması, aynı psikolojik temayülün estetik görünüşüdür. Bu ken-

di "ben"ini silme arzusu, Kemalettin Kamu'nun hayat ve şahsiyeti ile yakından ilgilidir. Kemalettin Kamu Anadolu'da, Bayburt'ta doğmuştur. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Erzurum ve çevresinde geçirmiş, ilk intibalarını, tıpkı şiirinde tasvir ettiği çoban gibi, Anadolu dağlarından ve yaylalarından almıştır. On yedi, on sekiz yaşlarında iken tahsil için İstanbul'a gelen Kamu, 1923 yılından 1933 yılına kadar Ankara'da istihbarat ve neşriyat müdürlüğünde çalıştı. 1933'te Paris'e gitti, 1938 yılında tekrar Ankara'ya döndü. Bütün kalbiyle Anadolu'ya, Bingöl çobanlarının yaşadığı topraklara bağlı idi. 1948 yılı 6 Mart'ında Erzurum yüksek tahsil gençliğinin tertip ettiği Erzurum gecesi için hazırlıklar yaparken öldü.[1]

Bu biyografik bilgiyi şunun için veriyoruz: Kemalettin Kamu, ruhunda daima Bingöl çobanlarının hâtırasını taşımıştır. Şiiri, bu bakımdan içindeki çocuğun projeksiyonu mahiyetindedir. Çoban çocukla kaynaşmasının psikolojik sebebi budur. Onun şiirlerinde "gurbet duygusu" temine sık sık rastlanılır.

Ben gurbette değilim
Gurbet benim içimde

mısralarıyla biten meşhur şiiri, ona "gurbet şairi" adını kazandırmıştır.

"Bingöl Çobanları" ile bu şiir arasında duyuş tarzı bakımından bir yakınlık vardır. Her iki şiirde de "iç" ile "dış" birleşir. "Gurbet" şiirinde "dış" tamamıyla "iç"e kalbolur. Buna karşılık "Bingöl Çobanları"nda dış âlem varlığını muhafaza eder. Fakat yine de, "Han Duvarları"ndaki gibi, insandan ayrı bir manzara olmaktan ziyade, insanın bir parçası, hayat ile kaynaşan "existentiel" bir varlıktır. Burada her şey, çoban çocuğuna hayatıyla ilgili bir şeyi hatırlatır:

Anam bir yaz gecesi doğurmuş beni burda,
Bu çamlıkta söylemiş son sözlerini babam;
Şu karşıki bayırda verdim kuzuyu kurda,
Sunu'nun başka köye gelin gittiği akşam.

İçinde yaşamış olduğu tabiat çevresi ve hayat tarzı, Bingöl çobanının hayata bakış ve duyuş tarzını tayin eder. Şiirde Bingöl çobanının çevresi ile kendisi arasında kurmuş olduğu çeşitli münasebetler anlatılmıştır. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, "bu dağlar, bu tenha dereler, bu vahşi kayalar", Bingöl çobanı ve soyunun "ebenced" vatanıdır. Onlar sürülerini buralarda otlatırlar. Testilerini buraların suları ile doldururlar. Okuma yazma bilmezler. Onlar için eski ve yeni diye bir şey yoktur. Takvimleri tabiattır. Yılların geçtiğini kuzulardan anlarlar. Arzularını gerçekleştirme imkânına sahip olmadıkları için ruhları daima uzak ve müphem özlemlerle doludur:

Arzu başlarımızdan yıldızlar gibi yüksek
Önümüzde bir sürü yanımızda bir köpek
Dolaştırıp dururuz aynı dâüssilayı

1. Şairin hayatı hakkında bk. Rifat Necdet Evrimer, *Kemalettin Kamu-Hayatı, Şahsiyeti ve Şiirleri*, İstanbul, 1949. (Alıntılar bu baskıdandır).

Günlük hayatları gibi duyuş tarzlarını da tabiat ve kozmik âlem tayin eder:

Gün biter, sürü yatar ve sararan bir ayla
Çoban hicranlarını basar bağrına yayla.

Gayri beşeri tabiatla başbaşa kalma ve ruhlarına hâkim olan ebedî dâüssıla onlara santimantal bir görüş tarzı vermiştir:

— Kuru bir yaprak gibi kalbini eline al
Diye hıçkırır kaval

Yenilmesi imkânsız görünen tabiat ve sosyal şartlar, çobanda bir aşağılık ve mahkûmiyet duygusu uyandırır:

Bir çoban parçasısın olmasan bile koyun
Daima eğeceksin başkalarına boyun

Onun hülyalarına ne şehir, ne de çarşı girer. Bu kara bahtlı insana düşen, yamaçlarda her akşam güneş batarken uzaklara giden şeyleri, "uçan kuşları", "geçen kervanları" düşünmektir.

Faruk Nafiz gibi, Kemalettin Kamu da Anadolu insanını dertli ve acılı gösteriyor. Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasındaki "kuru yaprak" benzetmesine burada da rastlıyoruz. Yalnız Maraşlı Şeyhoğlu'nun duygusu, yerinden, yurdundan ve sevgilisinden ayrılmış olmaktan doğduğu halde, Bingöl çobanınınki, bizzat yaşadığı hayattan ve muhitten fışkırmaktadır. Bu ıztırapta, müphem fakat sürekli bir dâüssıla hissi uyandıran kozmik âlemin de rolü olmakla beraber, şair, daha ziyade çobanın sosyal durumuna önem veriyor. O bir "çoban parçası" olmaya, bunun için de başkalarına boyun eğmeye mahkûmdur.

Şairin ona karşı duymuş olduğu his, merhamet duygusudur: "Zavallı çoban!" Bununla beraber bu duygu onun çobanla kaynaşmasına engel olmuyor.

Kemalettin Kamu'nun, çobanı "santimantal" olarak görmesinde gençlik yıllarına rastlayan Mütareke devri hassasiyeti ile birlikte kendi mizacının da rolü vardır. Memleketin içinde bulunduğu durum, o devir gençlerinin hemen hepsine "santimantal" bir duyuş tarzı telkin etmiştir. Kamu, "Türk'ün Duası" adlı şiirinde o devre hâkim olan ümitsizlik psikolojisini şöyle belirtir:

Sarmış matem boraları,
Saz benizli ovaları,
Boynu bükük yuvaları
Sen himaye et Yarabbi!

Ne bir yazık diyen bize,
Ne ses veren sesimize,
Huzurunda geldik dize
Senden inâyet Yarabbi!

Her çehre bize yabancı,
Bari sen bir parça acı,
Süründürme altın tacı
Sen vikaye et Yarabbi!

Bir gün sabah olur diye,
Katlandık her işkenceye,
Bu felâketli geceye
Ver bir nihayet Yarabbi! (s. 59)

Göçler, insanı yerinden yurdundan etmiştir. "Hicret" adlı şiirinde, şair, bütün hayat görüşüne ve duyuş tarzına tesir eden büyük hadiseyi çok canlı olarak tasvir eder:

Allahım ne bunaltıcı, ne boğucu bir gece...
Gözlerimiz bulutlandı arabaya binince.
Karanlıkta kaçıyoruz; çoğalıyor korkumuz.
Umulmadık bir felâket geçiriyor ordumuz.
Fakirleri yalınayak, zenginleri altında,
Yollar uzun bir inilti yıldızların altında.

Gönüllerin göz yaşına inandığı bir anda,
Çok sevgili yuvamızı yâd ellere bıraktık;
Dirseğimi dayayacak bir pencerem yok artık,
Elveda ey harap olan baba evi elveda!

Bütün gece yol alırken tehlikeler içinde
Ellerimi unutmuşum kardeşimin dizinde.
Arkamızda kayboluyor beldemizin bağları,
Arkamızda beyaz başlı Anadolu dağları,
Sanki: gece yolcuları gitmeyiniz, diyordu.
Arkamızda bizim gibi gurûb eden bir ordu
Arkamızda neler yok ki dokunmasın insana,
Viran bir köy önlerinde indik eski bir hana.

Gönüllerin göz yaşına inandığı bir anda,
Bin bahçeli beldemizi yâd ellere bıraktık,
Gölgesinde barınacak tek ağacım yok artık,
Dallarında bülbül öten bahçelere elveda. (s. 79)

Bu sosyal şartlara, Kamu'nun içe kapalı mizacını ve hastalığını da ilave etmeliyiz. "Kimsesizlik" adlı şiirinde o kendisini bir kında kapalı kılıca benzetir (s. 88). Kimsesizlik dört yanını bir duvar gibi sarmıştır. Öylesine yalnızdır ki, kendisine "su yok" diyen birisinin varlığını özler.

Bu demek değildir ki, Bingöl çobanları veya Anadolu köylüleri aslında mesuttur-lar da, şair devri ve mizacı dolayısıyla onları bu gözle görmüştür. Hayır, böyle bir şey söylemek istemiyoruz. Vermiş olduğumuz örnekler de gösteriyor ki Kemalettin Kamu'nun "santimantal" duyuş tarzında, yaşadığı devrin ve şahsî mizacının da büyük payı vardır.

"Bingöl Çobanları" umumi yapısı bakımından "Han Duvarları" gibi "objektif" bir hikâye tarzında değil, "sübjektif" ve "lirik" bir tarzda yazılmıştır. Şiirin muhtevasına giren unsurlar kronolojik bir nizama göre sıralanmamıştır. Dış görünüş bakımından, şair, eserini dört parçaya ayırıyor. Bunlarda mısra sayısı değişiktir. Son parçada kavalın söylediklerini içine alan kısım iki yarım mısra arasına alınmıştır. Eser bizde müzikal olmaktan çok nesir ile şiir arası bir tesir uyandırmaktadır. "Han Duvarları"nda manzum hikâye ile koşma arasındaki tezat çok belirli iki ses teşkil ediyordu. Burada kendini "santimantal" duyuş tarzına bırakmış bir insanın oldukça dağınık bir söyleyişi karşısındayız.

Kemalettin Kamu'nun Bingöl çobanını kendi şiir diliyle konuşturması, halk şiiri geleneğinden faydalanmaması dikkate şayandır. Bu bakımdan Maraşlı Şeyhoğlu'nu koşma ile canlandıran Faruk Nafiz ile Bingöl çobanını "santimantal" bir şehir şairi ağzı ile konuşturan Kemalettin Kamu arasında bir tezat vardır.

Bu tezadı, iki şairin gütmüş oldukları maksat ve konuları karşısında almış oldukları tavır farkı ile açıklayabiliriz. "Han Duvarları" şairinin esas gayesi, bizzat halkı anlatmaktan çok, kendi şahsî intibalarını hikâye etmektir. Maraşlı Şeyhoğlu, onun için, dağlar ve ovalar gibi yolculuğu esnasında karşısına çıkan bir "obje"dir. Şair onu bir "süje" haline getirmek için koşma ile canlandırıyorsa da, o yine bir insanın değil, han duvarlarına yazılı bir koşmadan –isterseniz buna koşma insan diyebilirsiniz– ibaret kalıyor.

Faruk Nafiz'in şiirine bu koşmayı sokuşu biraz da estetik bir gaye taşır. Bu suretle o, şiirinin monotonluğunu gidermek istiyor gibidir.

Kemalettin Kamu'nun şiirinde Bingöl çobanı muhayyel bir varlık değil, yaşayan bir insandır. "Obje" değil "süje"dir. Şair ona karşı içinde samimi bir sempati duyar. Şiirini yazmaktan maksadı, bu duygusunu ortaya koymaktır. Seçmiş olduğu anlatma tarzı da bunu gösteriyor.

Öyleyse neden şair onu kendi dili veya halk şiiri üslûbu ile konuşturmuyor? Bunun sebebi, öyle sanıyorum ki, şairin kendisini çobana fazla yakın bulmasıdır. Şiirin son kısmında görüldüğü gibi şair âdeta çobanla kaynaşır ve kendi duyuş tarzını ona yükler. Burada görüldüğü şekilde, bir insanı belli bir mekân içine yerleştirerek tasvir etmek fikrine halk edebiyatı geleneğinde pek rastlamayız. "Bingöl Çobanları" şiirinde görülen, insanın kendisine ve hayat şartlarına yönelen dikkat ve kaderine karşı isyan duygusu, esas itibariyle şairden, yani şehirden ve yüksek kültürden gelir. Çoban, sadece kendi adına konuşmaz. Şiirde kullanılan "biz" ve çoğul takılarında da görüldüğü üzere, onda, kendi soyundan olanları toplu olarak gören bir sosyal şuur vardır. Bunu da, içinden çıktığı halk tabakasını uzaktan, sosyal kavramlar arkasından gören şaire izafe etmek yerinde olur. Kısaca söylemek gerekirse, şöyle diyebi-

liriz: Bingöl çobanının arkasında, kendisini onunla birleştiren şair vardır. Aslında konuşan Bingöl çobanı değil, şairin kendisidir. Şair onu halk dili veya halk şiiri üslûbu ile konuşturmuş olsaydı, belki de maksadını tamamıyla ifade edemeyecekti. Fakat şunu da söyleyelim ki, Bingöl çobanının konuşması bizde yapmacık bir tesir uyandırıyor. O kendi kendisi, ne de Kemalettin Kamu'dur. İkisinin birleşmesinden mürekkep bir varlıktır.

"Bingöl Çobanları"nın üslûbu realist olmaktan ziyade santimantal ve romantiktir. Faruk Nafiz, "Han Duvarları"nda dış âleme ait varlıkları umumiyetle objektif sıfatlarla vasıflandırıyordu. Gayesi, dış âlemin özelliklerini olduğu gibi belirtmekti. Duygularını anlık intibalar teşkil ediyordu. "Bingöl Çobanları"nda gerçek bir müşahedeye dayanan idraklerden ziyade, pastoral şiirlere has "conventionnel" bir dekor görüyoruz. Fiil çekimleri, ekseriyetle, geçen anı tesbit eden geçmiş zaman veya şimdiki zaman değil, hayat şartlarının sürekliliğini belirten geniş zamandır: açılırız, dolaştırıp dururuz, uyandırır, biter, yatar, basar, hıçkırır vs. Diğer fiil şekilleri de bir kat'iyet ve kadere mahkûmiyet mânası taşır: Boyun eğeceksin, hülyana karışmasın, uçan kuşları düşün, geçen kervanları an...

İsimler, umumiyetle çıplaktır. "Tenha dereler, vahşî kayalar, kuru yaprak, uçan kuş, geçen kervan" hatta "mavi duman" gibi tavsifler, metnin içinde objektif bir özelliği belirtmekten ziyade santimantal bir davranışı ifade ederler. Dikkati çeken iki benzetme:

> Arzu başlarınızdan yıldızlar gibi yüksek
> Kuru bir yaprak gibi kalbini eline al

Mütareke devri şehir şiirine has bir karakter taşır. Bütün şiirde "ebenced" kelimesinden başka halk üslûbunu hatırlatan bir özelliğe rastlamıyoruz. Bu da gösterir ki, burada konuşan bizzat Bingöl çobanından ziyade, kendisini onun yerine koyan veya ona kendi duygularını aksettiren Kemâlettin Kamu'dur.

III

BİR GEMİ YELKEN AÇTI

Bir gemi yelken açtı hayal iklimlerine,
Civarından çığlıkla yorgun martılar kaçtı;
Rüzgâr sürüklenirken derinlerden derine,
Hayal iklimlerine bir gemi yelken açtı.

Beyaz yelkenlerinde ölgün bir kızıllığın
Titrek son akisleri dalgalandı belirsiz;
Toplanırken göklerde bulutlar yığın yığın,
Hırçın bir fırtınayı düşünüyordu deniz.

Ufuklarda solarken altın şafak gülleri
Yabancı âlemlerden saadetler, emeller,
İhtiraslar bekleyen kimsesiz gönülleri
Gizlice sıkıyordu kızgın demirden eller.

En katı yüreklinin bile bu sabah iki,
Üç damla yaş kurudu solgun yanaklarında;
Açılan yolcuların hepsi hissetmişti ki
Bugün de erişilmez o diyâra, yarın da...

Madem ki o iklime erişmeye imkân yok,
Neden böyle vakitsiz enginlere çıkışlar?
Bulutlar toplanıyor, ufukta dalgalar çok,
Kış geliyor, yelkenler emin bir yerde kışlar!

Yolcular diyorlar ki: - Erişmek ümidi az;
Biliriz dalgaların her biri bir mezarlık.
Belki de içimizden hiçbiri ayak basmaz.
Lâkin yolunda ölmek, bu da bir bahtiyarlık!

Ufkun dört duvarına kanadını vurarak
Rüzgâr sürüklenirken derinlerden derine,
Gümüş yelkenlerini yüksekte savurarak
Bir gemi yelken açtı hayal iklimlerine.

ALİ MÜMTAZ AROLAT

III

BİR GEMİ YELKEN AÇTI

Faruk Nafiz ile Kemalettin Kamu, gurbet duygusu arkasından da olsa, dış âleme ve memleket gerçeğine bakıyorlardı. Ali Mümtaz Arolat "hayal iklimleri"ne doğru yelken açıyor. Bu âlemin nerede olduğu belli değildir. Oraya ulaşma ümidi de yoktur. Buna rağmen yolcular ölüm tehlikesini göze alarak oraya doğru gitmeyi bir "bahtiyarlık" sayıyorlar. Burada ilk iki şiirdekinden tamamıyla farklı bir davranışla karşılaşıyoruz. "Gerçek"in yerini "hayal", "belli" ve "muayyen"in yerini "bilinmeyen bir âlem" alıyor.

"Bir Gemi Yelken Açtı", Cumhuriyet devrinde bazen romantik bir şekle bürünen "memleketçi şiir" cereyanının yanı sıra, onun kadar değilse bile, oldukça mühim bir yer tutan "imajist" ve "sembolist" akımın tesiri altında yazılmış bir şiirdir.

Birbirine zıt olan bu iki akım, İkinci Meşrutiyet devri, hatta Servet-i Fünun edebiyatına hâkim olan iki aslî temayülün yeni şartlara göre değişmiş şekillerinden ibarettir. Namık Kemal-Hâmid-Ekrem neslinin romantik hayat görüşü ile Beşir Fuad, Nâbizâde Nâzım ve Hüseyin Rahmilerin Batı'dan memlekete getirdikleri realist edebiyat anlayışı, Servet-i Fünuncularda kısa süren bir mücadeleden sonra bir nevi terkibe ulaşmıştır. Hayal ile hakikat arasındaki çatışmayı çok kuvvetli olarak hisseden bu nesil, eserlerinde bazen bu çatışmayı anlatıyor, bazen de hayal ile hakikati çeşitli alegoriler, semboller veya tablolarla ortaya koyuyordu.

İkinci Meşrutiyet devrinde hayalcilerle hakikatçiler birbirlerinden ayrı gruplar teşkil ettiler. Mehmet Emin ile Mehmet Âkif, ideolojik ve didaktik gayelerle sosyal hayat sahnelerini gerçek teferruatı ile göz önüne seren şiirler yazdılar. *Türkçe Şiirler* şairinin eserlerinde "conventionnel" de olsa, Anadolu ve Anadolu insanını realist üslûpla tasvir eden birçok şiirler vardır. Keza, *Safahat* o devrin günlük hayatını anlatan şiirlerle doludur.

Bunlara karşı, Servet-i Fünuncuların bir nevi devamı olan ve Fransız sembolistleriyle beslenen Fecr-i Âtî grubu "sanat sanat içindir" nazariyesine bağlı kalarak, toplum ve gerçekle hiçbir ilgisi olmayan, muhtevası müphem duygular ve hayallerden ibaret, yarı empresyonist, yarı sembolist şiirler vücuda getirdi. Bu grubun merkez şahsiyetini teşkil eden Ahmet Haşim, bu tarzın en güzel örneklerini verdi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Yahya Kemal'le beraber genç nesiller üzerinde büyük bir tesir icra etti. Bu sıralarda Faruk Nafiz, Kemalettin Kamu, Ahmet Kudsi Tecer ve daha başkaları, Mehmet Emin ve Mehmet Âkif'in şiir tarzlarını didaktik ve ideolojik çerçevesinden çıkararak, Anadolu'nun gerçeklerine tatbik ederlerken, Haşim ve

Yahya Kemal'den gelen, içlerinde Ali Mümtaz Arolat, Salih Zeki Aktay ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bulundukları başka bir kol, "hayal", "efsane" ve "rüya"nın şiirini yaptılar. Daha sonra bu temayüllerden birincisi, yeniden ideolojik bir gayeye bürünerek "toplumsal gerçekçilik" şekline girdi, ikincisi ise Batı'dan gelen "gerçeküstücülük" akımı ile kaynaştı.

"Hayal" ve "gerçek", "dış" ve "iç", "görünen âlem" ve "görünmeyen âlem" fikri insanoğlunun ebedi ve evrensel iki temayülünü ifade eder.

İnsanlık, çağlar boyunca görülen âlemin ötesinde görülmeyen bir âlemin varlığına inanmış, onunla türlü münasebetler kurmaya çalışmıştır. Dinler, bu inanç ve özlemin sistematik hâle gelmiş şekilleridir. Duyular âleminin tasviri Batı'da Rönesans'tan sonra başlar. Bizim eski edebiyatımızda "öteler" fikri çok kuvvetlidir. Yeryüzünde yaşamaktan bıkan Fuzuli yüzyıllarca önce başka âlemlere gitmeyi özleyerek şöyle diyordu:

Gelün ey ehl-i hakikat çıhalum dünyadan
Gayrı yerler gezelüm özge safâlar görelüm

Seyr-i germiyyet-i gavga-yı kıyâmet kılalum
Vaz'-ı cemi'yyet-i hengâme-i mahşer görelüm

Reviş-i silsile-i dehr melûl etdi bizi
Nice bir dehrde evzâ-i mükerrer görelüm[1]

Yeni Türk edebiyatında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, Batılı şiir estetiğine göre bu özlemi anlatan güzel şiirler yazdılar. "Bir Gemi Yelken Açtı" manzumesi de aynı temi ihtiva ediyor. Yalnız onda ötekilerde bulunmayan bir "sun'ilik" ve "sahtelik" hissediyoruz. Bu şiir bizi Ahmet Haşim'in "O Belde"si, "Yollar"ı, Yahya Kemal'in "Deniz Türküsü" veya "Uçuş" şiirleri gibi sarmıyor. Acaba neden? Kusur duyuş tarzında mı, yoksa vezin, şekil ve ahenkte mi? Bunun sebebi, öyle sanıyorum ki, "Bir Gemi Yelken Açtı" şiirinde psikolojik realite ile sembol arasında bir uygunluk bulunmayışı ve hayaldeki inşicamsızlıktır.

Bütün "öte" şiirleri, Fuzuli'nin yukarıda zikredilen parçasında da görüldüğü üzere, başlıca iki temele dayanır: İçinde yaşanılan dünyadan nefret duygusu ve bir yerlerde ideal bir âlemin bulunduğu inancı veya ihtimali. Bunlardan birincisi insanı "öteler"de bir şeyler aramaya sürükler, ikincisi ise vaad ettiği saadet hülyasıyle insanı kendisine çeker. Ali Mümtaz Arolat şiirinde bu iki noktaya da dikkat etmemiştir. "Bir Gemi Yelken Açtı"da ne yolcuları tehlikeli seyahati göze almaya sevkeden hakiki psikolojik bir amil, ne de bir inanç buluyoruz. Gerçi, şair üçüncü parçada yolcuların ruh hallerini anlatmaya çalışmıştır:

Ufuklarda solarken altın şafak gülleri
Yabancı âlemlerden saadetler, emeller,

1. Ali Nihad Tarlan, *Fuzuli Divanı*, İstanbul, 1950, s. 217.

İhtiraslar bekleyen kimsesiz gönülleri
Gizlice sıkıyordu kızgın demirden eller.

Dikkat edilirse, burada kelimeler çok tesadüfî olarak kullanılmıştır. Bizde hakiki bir psikolojik amil fikri uyandırmadıkları gibi, yolcuların diğer parçalarda anlatılan davranışlarına da uygun değildir. Yolcular, yabancı âlemlerden "saadetler, emeller, ihtiraslar" bekliyorlar. Bunlardan biri müstakil olarak alınmış ve iyi ifade edilmiş olsaydı, böyle bir seyahat için makul bir sebep olabilirdi. Zira hakiki veya hayalî bütün seyahatlerin gayesi, hâlihazırda mevcut olmayan, özlenen bir şeyi ele geçirmektir. Fakat "emeller" ve "ihtiraslar", seyahatin sonunda değil, başında bulunması gereken faktörlerdir. Kelimelerin kullanılış tarzı ve şiirin umumî yapısı gösteriyor ki, Arolat, seyahatin sebep ve gayesinden çok, bizzat seyahatin heyecanını düşünmüştür. "O Belde" veya "Yollar"da Haşim'i ötelere doğru çeken, yollarda karşılaşacağı tehlike veya macera değil, ideal bir âlem olan "öte"nin kendisi veya orada bulunduğunu hayal meyal görebildiği varlıklardır. "Öte"de böyle varlıkların mevcut olduğuna inanma veya böyle bir vehme kapılma, insanları, Yahya Kemal'in, Mehlika Sultan'a âşık yedi genci gibi, gece şehrin kapısından dışarı uğratabilir. Arolat'ın yolcuları böyle bir inançtan mahrumdurlar. Biz de şairle beraber sorabiliriz:

Madem ki o iklime erişmeye imkân yok
Neden böyle vakitsiz enginlere çıkışlar?

"Vakitsiz" yerine "mânasız" demek daha doğru olurdu. Yolcuların vermiş oldukları cevap tatmin edici değildir:

Yolcular diyorlar ki: - Erişmek ümidi az;
Biliriz dalgaların her biri bir mezarlık.
Belki de içimizden hiçbiri ayak basmaz.
Lâkin yolunda ölmek, bu da bir bahtiyarlık!

İnanmadığı bir şey için kimse parmağını bile kıpırdatmaz. Iztıraptan kurtulmak ümidiyle intihar, gayesiz bir hareketten daha mânalıdır. İnsanları yüzyıllarca "öte" hayaline bağlayan, onun var olduğuna inanmaları ve orada mesut olacaklarını ümit etmeleridir. Dinlerde olduğu gibi edebiyatta da, hayalleri tesirli kılan, derin beşerî temayüllere tekabül etmeleridir. Bu nevi psikolojik bağlar olmadı mı, hayaller mânasız bir oyun haline gelir.

Arolat'ın şiirinde insanlar bir boşluk içindedirler; psikolojik realiteyi yakalayamayan şair, âdeta bu boşluğu gidermek için eserini hiçbir fonksiyonu olmayan tavsiflerle süslemeye çalışıyor. Dikkatini aslî olana çevirecek yerde, teferruatla oyalanıyor. Yolcuların içinde bulundukları tehlike ile yelkenlerin "beyaz" veya "gümüş" olmasının ufukta görülen "ölgün kızıllığın titrek akislerinin" ne münasebeti vardır? Şair kendisi düşünecek ve yolcuları düşündürecek yerde, dalgaları düşündürüyor:

Toplanırken göklerde bulutlar yığın yığın
Hırçın bir fırtınayı düşünüyordu deniz

Burada dış âlemin tamamıyla dekoratif, sahte-şairane bir gözle seyredildiğini görüyoruz. Yahya Kemal'in "Açık Deniz" şiirinde denizin kudurmuş bir ejder gibi tasvir olunmasını hiç yadırgamıyoruz, çünkü orada sınırlarını zorlayan denizle, mekânı aşmak isteyen insan arasında sıkı bir münasebet kurulmuştur. Sembol ve teferruat anafikrin emrindedir. Ali Mümtaz Arolat'ın şiirinde ikna edici bir ana fikir bulunmadığı için, imajlar, fonksiyonu olmayan bir süsten ibaret kalıyor. Dalgalardan her birinin bir mezarlık olsa da, yola devam edeceklerini söyleyen yolcuların ağlaması, şiirdeki psikolojik insicamsızlığı gösteren başka bir delildir. Böyle tehlikeli bir seyahati göze alan insanların bu kadar hisli olmamaları icap eder. Aynı nesle mensup olan Enis Behiç Koryürek'in, ne yapıtlarını ve ne için savaştıklarını bilen genicileri tehlikelere neşe ile atılırlar. Yahya Kemal'in şiirlerinde deniz, insana bir yarı ilâh olduğunu hissettirir.

Ali Mümtaz Arolat, birbiriyle uyuşması pek mümkün olmayan iki davranışı, "kahramanlık" ile "santimantalizm"i birleştirmeye kalkıyor. Su unsuru, Ahmet Haşim'in ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde görüldüğü üzere, kıyıdan seyredenler için renkli bir tablo manzarası arz eder. İnsanın suyun içine girmesi, hele fırtınaya tutulması başka şeyler düşündürür. "Bir Gemi Yelken Açtı" ne tam mânasıyla bir aksiyon, ne de temaşa şiiridir. Esere giren unsurlar denizden ziyade "civar", gemi ve yolcularla ilgilidir. Çığlıkla kaçışan martılar, derinlerden derine sürüklenen rüzgâr, beyaz ve gümüş yelkenler, türek suda ölgün kızılığın akisleri, göklerde toplanan yığın yığın bulutlar, ufuklarda solan altın şafak gülleri ve bu dekor içinde hem ağlayan, hem de kahramanlık taslayan yolcular... Tehlikenin asıl kaynağını teşkil eden denize pek az yer verilmiş, yolcuların gidecekleri "hayal iklimler"i ise sadece bu iki kelimeden ibaret kalmıştır. Şiir bir deniz yolculuğu esasına dayanmakla beraber, gemi âdeta olduğu yerde çalkanır gibidir. Şiir, nasıl başlıyorsa, hemen hemen öyle bitiyor. Birinci parça ile son parça, tekrarlanan mısralarla aynı intibaları uyandırıyor. Muhtevası bakımından açık ve sonsuz bir âlem fikri uyandırması lazım gelen şiir, bu kompozisyon tarzı ile çerçeve içine yerleştirilmiş bir tablo gibi kendi içine kapanıyor. Arolat'ın muhayyilesi, esas itibariyle hakiki seyahate, sonsuzluk duygusuna yabancıdır. Bu yabancılık, onun son parçada rüzgârları bile "ufkun dört duvarı" içine bir kuş gibi hapsetmesinden de bellidir. İçinde bilinmeyen bir âleme karşı gerçek bir özlem hisseden insan, su, gemi ve rüzgâr gibi tabiatın hareket duygusu telkin eden unsurlarını böyle ele almaz.

Başka şiirlerinden anladığımıza göre, Ali Mümtaz Arolat, kendi içine kapalı, pasif, dış âlemi sadece gözleriyle veya hayali ile yaşayan bir tiptir. Yine Haşim'i hatırlatan "Leylekler" adlı şiirindeki şu parça onun tabiat ve hayat karşısında almış olduğu tavrı daha iyi aksettirir:

Masamda düşünen eski lâmbayı
Yakmayın, odamız karanlık dursun;
Gecenin ufkundan yükselen ayı
Görelim, perdemiz üstüne vursun"[2]

2. *Bir Gemi Yelken Açtı*, İstanbul, 1926, s. 76.

Haşim, içinde annesinin hayalini görür gibi olduğu kozmik âlemi, hemen daima ya doğrudan doğruya göğe veya sulardaki akislerine bakarak, yani kapalı bir odada değil, dışarıda seyreder. Hayalden hoşlanmasına rağmen, hayallerinin duyularla yakın ilgisi vardır. Hayalleri kafasının içinde bir görüntüden ibaret değil, dış âleme aksetmiştir. Daha doğrusu, görünen âlem onun için muayyen bir saatte kapılarını görünmeyen âleme doğru açar. Kendi "ben"i ile "kozmik kâinat" ve "bilinmeyen" arasında sıkı bir münasebet kuran Haşim'in şiirleri bundan dolayı bizi derinden yakalar. Ali Mümtaz'ın şiirlerinde, işte bu münasebet yoktur. Hayat, gayesiz bir seyahatten; varlık, bir görüntüden ibarettir. Böyle bir görüş tarzına dayanan şiirler, boş hayalcilik veya süslü kelimeciliğe peşinen mahkûm olmuştur. Şiirde de olsa, bir gemi yelken açtığı zaman bizi varlığına inanılan bir yere götürebilmeli, sadece bir hayal veya kelime çalkantısından ibaret kalmamalıdır. "Bilinmeyen"in bilinmesinin büyük bir ehemmiyeti yoktur. Yeter ki, insan Ahmet Muhip Dıranas'ın:

Binmişim bir gemiye
–Ve böyle bir teviye
Gidiyorum–
Bir diyar olsa gerek[3]

mısralarında anlattığı gibi, seyahatinin sonunda, müphem de olsa bir yere ulaşma ümidini kaybetmesin. "Bir Gemi Yelken Açtı" bir inançsızlığın, inanmayan herkesin ifadesidir. Bu bakımdan o, Cumhuriyet devrinde birçok aydının ve şairin düşmüş olduğu boşluğu önceden haber verir.

3. *Varlık*, nr. 9, 15 İkinci Teşrin 1933, s. 133.

IV

NEMFLERİN DUASI

(Atlas) bahçeleri yansın.
Semâ alevlere kansın
Tütsün kızıl buhurdanlar...

Yakut gözlü kuşlar insin,
Beyaz mermerler sevinsin:
Mihrabı sarsın dumanlar...

Bulutlarda gezen ay'ı;
Yarattığı bu dünyayı;
Şâhit koyduk aynı hakla...

Biz kaybettik birimizi,
Sazlar sardı yerimizi.
Geldik mermer eşiğine...

Duman olan emellerle,
Sana uzanan ellerle,
İnleyerek geldik yine...

(Atlas) bahçeleri yansın.
Semâ alevlere kansın,
Tütsün kızıl buhurdanlar

SALİH ZEKİ AKTAY

IV

NEMFLERİN DUASI

Kollektif gayrişuurun, "archétype"ler adını verdiği temel imajlar tarafından idare olunduğunu söyleyen psikolog C.G. Jung, toplumların din ve medeniyet değiştirmeleri esnasında ya eski dinlere, yahut yabancı mitolojilere baş vurduğunu, onlar vasıtasıyla muvazenesi bozulan manevî varlığına yeni bir düzen vermeye çalıştığını ileri sürer.[1]

Tanzimat'tan sonra eski medeniyet sisteminin dayandığı inanç, kıymet ve müesseselerin çökmesi karşısında, Türk aydınlarının da aynı ihtiyaçla hareket ederek, toplumun isteklerine veya kendi ruhî temayüllerine uygun fikirler ve semboller aradıkları görülür. Bunlardan bazıları, Batı medeniyetinin muhtelif devirlerine ait örnekleri benimsemişler, bazıları Ziya Gökalp'ta olduğu gibi, İslamlıktan önceki Türk dinine ve şamanizme gitmişler, daha başkaları ise, en iptidaî inançları ve mitleri yeniden diriltmeye çalışmışlardır. Bu bakımdan yeni Türk edebiyatında yapılacak bir araştırma dikkate şayan psikolojik ve sosyolojik vâkıaları ortaya koyabilir. İkinci Meşrutiyet devrinde, şahsiyetinde derin bir değişiklik olan Fikret, Servet-i Fünun devrinin içe dönük pasif ruh halinden ve hayat görüşünden kurtulmaya çabalarken, Batı medeniyetinin en mühim sembollerinden biri olan "Promete"yi, kendisi ve Türk gençliği için bir örnek olarak kullanır.[2]

Cumhuriyet devrinde dış âlemle uyuşamayan şairler ve aydınlar çok çeşitli imajlara baş vurmuşlardır. Bunlardan ilhamını eski Yunan mitolojisinde arayan Salih Zeki Aktay'ın denemesi pek başarılı olmasa da, üzerinde durulmaya değer. "Nemflerin Duası"nda Jung'un "Anima" arşetipine yakın bir tip bahis konusudur. Nemfler, bilindiği gibi, eski Yunan mitolojisinde çeşitli varlık sahalarıyla ilgili, su, orman, v.s. perileridir. Salih Zeki, şiirinde onları klasik özelliklerine uygun olmaktan ziyade, kendi muhayyilesine göre yaratıyor. Şiire hâkim olan atmosfer, Haşim'in şiirlerini kuvvetle hatırlatır. Nemflerin kendilerinden başka şiirde başlıca iki unsur vardır: Kâinatı saran yangın ve mermer mabet. Nemfler, muazzam bir yangınla dünyanın yok olmasını ve mabedin dumanlarla dolmasını arzu ederler. Onları bu arzuya sevkeden amil, içlerinden birinin yok olmasıdır. Bu yüzden âdeta bütün sular kurumuş, dünyayı sazlar sarmıştır. İşte bu ıztırap içinde nemfler, mabedin eşiğine gelirler ve inleyerek Tanrı'dan kâinatı büyük bir yangınla kaplamasını ve semanın alevlere kanmasını isterler. Şiire hâkim olan kızıl rengin Haşim'den geldiği muhakkaktır. Bilin-

1. C.G. Jung, *The Archétypes and the Collective Unconscious*, New York, 1959, s. 15.
2. Tevfik Fikret, *Halûk'un Defteri*, 1911.

diği gibi, "Merdiven" şiirinde, Haşim de dünyayı kızıl rengin sembolize ettiği trajik bir duygu ile doldurur. "Nemflerin Duası"nda Yunan mabetlerini hatırlatan mermer unsuru geniş bir yer tutuyor. Buna göre, bu şiiri eski Yunan ile Haşim tesirinin bir terkibi olarak vasıflandırabiliriz.

Eski Yunan mimarîsinde kendisini gösteren geometrik çizgi ve açıklık ile Haşim'in müphemiyete dayanan şiiri arasında bir tezat vardır. Beyaz mabet ve Nemflerin ruhlarını, dumanlarla dolduran Aktay'ın şiiri eski Yunan'dan çok, Haşim'e yaklaşıyor.

"Bir Gemi Yelken Açtı" gibi, bu şiir de, sosyal hayattan ve günlük gerçekten uzaktır. Fakat burada sembol, Arolat'ın şiirinde olduğu gibi boş ve mânasız değil, yabancı bir din havası ve trajik bir atmosferle yüklüdür.

Şiir vasıtasıyla mahiyeti çok iyi tayin edilemeyen bir dine gidiş, Haşim'in "Yollar" adlı şiirinde de vardır. Gecenin içinde Haşim, birtakım esrarlı mabetler yükseltir:

Kuruldu işte mesâfât içinde lâl-i mesâ
Bütün meâbid-i hiss ü meâbid-i hülyâ
Bütün meâbid-i meçhûle-i ümîd-i beşer...

Gurûb içinde bu eşkâl-i bi-hudûd u zeheb,
Zücac-ı san'at ü fikretle yükselirler hep;
Büyük denizlere benzer eteklerinde sükût
Sükût-ı nâ-mütenâhî, sükût-ı nâ-mahdûd,
Sükût-ı afv ü emel..."[3]

Burada müesses dinden kopmuş olan bir şairin, içinde yaşayan din duygusu ile nasıl esrarlı ve meçhul bir dine doğru gittiği açıkça görülüyor. Haşim, başka şiirlerinde bu din duygusunu tekrarlamaz. Umumiyetle kozmik planda kalır, yalnız içinde annesinin hayalini bulduğu yıldızlar âlemi, onun için yine de esrarlı ve kutsal mahiyetini muhafaza eder.

Salih Zeki Aktay ilhamını eski Yunan mitolojisinde aradıktan sonra, belki onunla kaynaşamadığı için İslam mistisizmine dönmüş ve *Hallac-ı Mansûr* adında beş perdelik bir piyes yazmıştır.

Arolat gibi, Salih Zeki de, "Nemflerin Duası" isimli şiirinde kendisini mânadan ziyade dış görünüşe fazla kaptırıyor. "Nemflerin Duası"nda göze hitap eden unsurlar, aşırı renkler, yani dekor ön planda gelir. Şiiri okurken bizde kalan intiba, derin bir fikir ve heyecandan ziyade kuvvetli bir renk duygusudur.

Üçüncü parçayı anlamak, hiç olmazsa benim için, imkânsızdır. Nemflerin aralarından birini kaybetmeleri yüzünden dünyayı yangına vermek istemelerini mânalandırmak da güçtür. Haşim'in paletinden aldığı kırmızı rengi, şairin fazla mübalağalı ve tesadüfî olarak kullandığını zannediyorum.

Şiirde başlığına uygun bir dua havası yoktur. "Kızıl buhurdanlar", "yakut göz-

3. *Ahmet Haşim'in Şiirleri*, İstanbul 1933, s. 101; *Ahmet Haşim Bütün Şiirleri* (haz. İ. Enginün-Z. Kerman) Dergâh Yay., 1. bsk., 1987, 2. bsk., 1994.

lü kuşlar", "beyaz mermerler" gibi sırf göze hitap eden tavsifler, dinlerde olduğu gibi sembolik bir mâna taşımaktan ziyade dekoratiftirler. Bu ifade tarzı, Arolat gibi, Aktay'ın da, şiirinde ana fikirle teferruat arasında sıkı bir münasebet kuramadığını, özden çok süse ehemmiyet verdiğini gösterir. Şairin diğer eserlerinde de mâna ile ilgisi olmayan süsler, renkler ve çiçekler geniş yer tutar. Eski Yunan sanatının başlıca özellikleri ölçü, sadelik ve insicamdır. Salih Zeki Aktay Eski Yunan'a giderken şarklı ruh ve zevkten sıyrılamamış, bundan dolayı da onu anlayamamışır. Bu durum onun neden başarı kazanamadığını izah eder sanırım.

V

DENİZ SARHOŞLARI

Köpükten omuzları birbirine dayanmış,
Yüksek, mağrur başları akşam rengiyle yanmış;
Sâhile koşuyorlar bak deniz sarhoşları!..

Bazen yırtık yelkenli bir sandala çarparak,
Bazen ufkun kıpkızıl şarabına taparak
Gitgide coşuyorlar bak deniz sarhoşları!..

Rüzgârların ıslığı en yakın yoldaşları..
Yıllarca dövülerek içi yenmiş taşları
Bir anda parçalayıp doyacak bu sarhoşlar!..

Çılgın gönüllerinde aşkın en büyük kini:
Yosunlu kayaların o yeşil gözlerini
Deli âşıklar gibi oyacak bu sarhoşlar!..

ÖMER BEDRETTİN UŞAKLI

V

DENİZ SARHOŞLARI

Ömer Bedrettin Uşaklı[1] da Cumhuriyet devrinde Haşim'in tesiri altında kalmış ve hece vezniyle empresyonist ve sembolik şiirler yazmış şairlerdendir. *Yayla Dumanı* (1934) adlı kitabında o, bu duyuş tarzını Anadolu peyzajına tatbik ederek "memleketçi şiir" cereyanı ile sembolizm arasında, Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinden önce, bir terkip yapmaya çalışır, fakat gerek "Deniz Sarhoşları"nda olduğu gibi gayri muayyen bir tabiat manzarasından hareket eden manzumelerinde, gerekse "Bursa'da Akşam" gibi, belli bir mekânı tasvir eden şiirlerinde, Tanpınar'ın ulaştığı başarıya yetişemez. Bunun sebebi Ali Mümtaz Arolat ve Salih Zeki Aktay gibi, onun da daha ziyade imajın sathında kalışı, sembollerle beşerî duygular arasında hakiki bir münasebet kuramayışıdır.

Bu üç şair de eserlerinde "gerçek"e değil, "hayal"e ön planda yer verirler. Bu bakımdan, şiirlerinde, kendi duyguları arasından da olsa dış âlemi, memleket coğrafyasını ve insanını oldukça realist bir gözle tasvire çalışan Faruk Nafiz ve Kemalettin Kamu'dan ayrılırlar.

Ali Mümtaz Arolat, "Bir Gemi Yelken Açtı"da insanları varlık dışı meçhul bir âleme doğru giderlerken tasvir ediyordu. Bu ümitsiz bir yolculuktu. Gerçek hayatlarında âdeta içleri boşalmış olan insanlar, hayal iklimlerinde saadetler, emeller ve ihtiraslar aramaya çıkmışlardı. Salih Zeki Aktay, bu boşluğu sembolik bir havaya büründüğü eski Yunan mitolojisinden faydalanmak suretiyle doldurmaya çalışmıştı. Fakat burada, yeni bir gerçeği bulmuş olmanın huzuru değil, tam tersine sevilen bir varlığı kaybetmenin uyandırdığı intikam duygusu, kâinatı yakma arzusu hâkimdi. Şiir, bir yangının alevleri ile doluydu. Ömer Bedrettin Uşaklı "Deniz Sarhoşları"nda insanlığın en eski çağlarına has gayri muayyen bir dinin vahşi mitlerine gidiyor. Burada şairin hareket noktası, dış âlemde mevcut olan varlıklar, denizin dalgalarıdır. Fakat şair onları olduğu gibi tasvir etmiyor, hayalleri vasıtasıyla mitleştiriyor. Metodu edebiyatta sık sık rastlanılan "teşhis" sanatıdır. Dalgalara birtakım beşerî vasıflar izafe ediyor. Fakat sembolünü beşerî bir duyguya bağlamadığı için, tabiatın vahşi kuvvetleri mitolojik bir hüviyete bürünüyorlar.

Yahya Kemal'in "Açık Deniz"i ile "Deniz Sarhoşları" bu bakımdan karşılaştırılırsa, muayyen bir mânaya bağlı sembolle, başıboş muhayyile arasındaki fark çok iyi anlaşılır. "Açık Deniz"de Yahya Kemal de denizi "teşhis" eder, daha doğrusu bir masal mahlûku, "bin başlı ejder" haline getirir. Bu mahlûk bütün dünyayı yıkmaya

1. Ömer Bedrettin, *Bütün Eserleri* (haz.: İnci Enginün), TDK., 1988.

çalışır. Fakat şiirde, o, şairin kendi içinde duyduğu sosyal ıztırap, hudutları aşma ve sonsuzluk duygusu ile birleşir. Onun sembolü olur. Bu sembolleştirme o kadar ustalıklı bir şekilde hazırlanmıştır ki, biz onu okurken hiç de yadırgamayız.

"Deniz Sarhoşları"nda insan yoktur. Aslında gayri beşerî olan dalgalar, kendilerine beşerî duygular izafe olunduğu zaman, beşerileşmek şöyle dursun, daha çok gayri beşerî bir hüviyete bürünüyorlar. Bu "yüksek mağrur başları akşam rengiyle yanık", "ufkun kızıl şarabına tapan", "en yakın arkadaşları rüzgârların ıslığı olan", "sahildeki taşları yiyen", "yosunlu kayaların o yeşil gözlerini oyan" korkunç mahlûklarla insanlar arasında bir münasebet kurmak son derece güçtür. Bunları meçhul bir dinin mitlerine benzetmek daha doğru olur.

"Deniz Sarhoşları"nı, C.G. Jung'un kolektif gayrişuurda bulunduğunu söylediği "archétype"lerle izaha çalışırsak onları, hiçbir ölçü, nizam tanımayan, akla uymayan iptidaî arzuların sembolleri olarak tefsir edebiliriz: Tabiatla bir olmuş, aynileşmiş, başıboş, sadece yakan, yıkan, yiyen, oyan ve bundan diyonizyak bir haz duyan kolektif bir vahşiliğin sembolleri...

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın, şiirini yazarken şuurlu olarak böyle bir maksat güttüğünü iddia edemeyiz. O sadece kendisini bir hayalin büyüsüne kaptırmış ve onu tasvir etmekle yetinmiştir. Fakat bu esnada o, fazla derine gitmese de, insan gayrişuurunda yaşayan "archétypal" bir hayali, bir miti yakalamıştır. C. G. Jung'un ortaya koyduğu gibi, şairane muhayyile, iptidaî düşünceye çok yakındır. İnsan muhayyilesini dizginleyen yüksek kültür kıymetleri, din, örf ve âdet veya felsefe ortadan kalktı mı, en iptidaî temayüller ve onların tabiî sembolleri yeniden canlanır.

"Deniz Sarhoşları"nda şairin muhayyilesini idare eden prensip, hayalin kendisinden ziyade şekil, daha açık bir deyimle, kafiyedir. Yapı bakımından şiire bütünlüğünü kazandıran unsur, her parçanın sonunda eski şiirlerdeki redifler gibi tekrarlanan "sarhoşlar" kelimesidir. Şair, âdeta şiirin muhtevasını bu kelimeden hareket ederek icat etmiştir. Birinci parçanın kafiyesi olan "koşuyorlar"a, ikinci parçada "coşuyorlar" kafiyesini uydururken, bu coşmayı bir sebebe bağlamak istemiş ve "ufkun kızıl şarabı" imajını bulmuştur. "Çarparak" kelimesinin kafiyesi olan "taparak" kelimesi. "Deniz Sarhoşları"nı meçhul bir dinin sâlikleri yapmıştır. İkinci parçada da imajların "doyacak" ve "oyacak" kafiyelerinden doğduğunu sanıyorum. Eğer şair, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal gibi hakiki bir ilhama sahip olsaydı "Deniz Sarhoşları"nın ruh hallerini ve davranışlarını daha zengin imajlarla anlatır, kafiye ve sentaksını onların hareketlerine uydurur, basit birkaç kafiyenin içine hapsolmazdı. Şiirde muhtevasına uygun bir ifade zenginliği yoktur. Muhtevada nasıl mânadan çok hayale önem verilmişse, ifade tarzında da şekil ön planda geliyor.

Şiire hâkim olan "akşam rengi", Haşim'i hatırlatıyor. "Köpükten omuzlar", "yırtık yelkenli sandal", "ufkun kızıl şarabı", "yıllarca dövülerek içi yenmiş taşlar", "yosunlu kayalar", "yeşil gözler" gibi tavsifler ve imajlar, varlığı daha ziyade dışından seyreden, derinliği ve mânayı araştırmayan bir görüş ve düşünüş tarzının alâmetleridir. Ali Mümtaz Arolat ile Salih Zeki Aktay'ın da varlığı dıştan seyrettiklerini sembol ile mâna arasında derin münasebetler kuracak yerde, imajların süs ve parıltı-

sı ile uğraştıklarını söylemiştik. Ömer Bedrettin'in bu şiiri de aynı üslûp hastalığı ile malûldür. Yapmış olduğu tavsiflerle tem arasında fonksiyonel bir münasebet yoktur. Tabiatın başıboş kuvvetlerini temsil eden "Deniz Sarhoşları" için şarap, her şeyden önce rengi bakımından dikkate şayandır. Onları sarhoş eden, şarabın cevheri değil de rengidir. Bu sathîliğin sebebi, şairin bu imajı bizzat şaraptan değil, akşam vakti ufkun kızıllığından hareket ederek bulmuş olmasıdır. Onun için öz ve cevher değil, renk yani dış ön plandadır. İçlerinde aşkın büyük kinini taşıyan "Deniz Sarhoşları"nın sevgililerini temsil eden yosunlu kayalara renk açısından bakılmışur: "Yeşil gözler". Aşkın doğurabileceği kinde sevgilinin gözlerinin yeşil, mavi veya kahverengi olmasının ne gibi bir rolü vardır? Belli ki, burada da şairin muhayyilesine hitap eden, "iç" değil "dış", "mâna" değil "şekil"dir. Şiirin bütününe hâkim olan sathî bakış, sembolle muhteva arasında hakiki bir münasebet kuramayış, üslûbun teferruatına da hâkimdir. Bu durum, Ömer Bedrettin'in şiirini de, insanı derinden kavrayan halis bir şiir olmaktan ziyade, bir hayal ve kelime oyunu seviyesinde bırakıyor.

VI

ODALAR VE SOFALAR

Evler, bir nara benzer,
Nar tanesi, sofalar.
Akşam, yol gibi gezer;
Sükûn, su gibi dolar.

Odada bir pancurun
Sofadadır güneşi;
Camlarda yanan korun
Düşer içime eşi.

Odada yığın yığın
Gölgenin salkımları;
Sofada yalnızlığın
Duyulur adımları.

Oda, içinden duyar
Oluktan düşenleri;
Sofa, geceyi oyar,
Dinler merdivenleri.

Toplar odam kuş gibi
Sofamın laflarını.
Birer bibloymuş gibi
Süsler boş raflarını.

Beni duvar boyunca
Bir kum gibi ufalar
Odam uyku dolunca
Uyumayan sofalar.

SABRİ ESAT SİYAVUŞGİL

VI
ODALAR VE SOFALAR

Haşim, şiirinin peyzaj ve sembollerini umumiyetle dış âlemden, tabiattan alıyordu. Haşim'in tesiri altında kalan hececi şairler de aynı yolu takip ettiler. Şimdiye kadar incelenen dört şiirde de, realist veya sembolist bir gözle görülmüş olsun, dış âlem ve kozmik unsurlar ön planda geliyordu. "Odalar ve Sofalar"da ev içine giriyoruz. Gerçi burada da ev, dış âleme tamamıyla kapalı değildir. Ötede akşam yol gibi gezer, sükûn odalara su gibi dolar. Gölgenin salkımları odada yığın yığındır. Oda, oluktan düşenleri içinden duyar. Oda ile dış âlem arasında münasebet kuran bu imajlara rağmen, şiirde asli unsur, odalar ve sofalardır.

Cumhuriyet'ten önceki Türk edebiyatında ev içini anlatan pek az şiir vardır. Cumhuriyet devri şairleri de duygularını hakiki veya hayali bir dış mekân içerisinde geliştirirler. Sabri Esat'tan sonra Türk edebiyatında "ev"i, şiirlerinin başlıca konusu haline getiren Behçet Necatigil'dir. Fakat onun evi ele alış tarzı, ileride görüleceği üzere, Sabri Esat'ınkinden tamamıyla farklıdır.

"Odalar ve Sofalar"da ev, tabir caizse, bir çocuk gözüyle, masal ve bilmecelere has bir bakışla görülmüştür. Şiir, yapı bakımından dağınık imajlara dayanmakla beraber, bütünün bizde bırakmış olduğu tesir, çocukluk yıllarına has o insicamsız intibalardan doğan masal havasıdır.

Şiirle masal, efsane ve rüya arasında sıkı bir münasebet vardır. Şiir bir bakıma ilk çocukluk veya iptidaî çağların saf hassasiyetine dönüştür. Ömer Bedrettin'in "Deniz Sarhoşları"nda dalgaları seyrederken bir mitin nasıl, âdeta sulardan doğar gibi ortaya çıktığını görmüştük. Sabri Esat masala gidiyor ve şiiri bizde bir masal havası uyandırıyor.

Masalda olduğu gibi burada da gerçek, hayal vasıtasıyla değiştirilmiş, bir başka şekle sokulmuştur. Şiirin dokusunu teşkil eden benzetmelerin fonksiyonu, dış âleme ait objelerin reel vasıflarını belirtmek değil, bilakis masalımsı varlıklar haline getirmektir.

"Odalar ve Sofalar"ın yapı bakımından incelemiş olduğumuz beş şiirden farkı, imajların durmadan değişmesidir. "Han Duvarları" ile "Bingöl Çobanları", bütün bir tablo teşkil eden Anadolu peyzajlarını tasvir ediyordu. "Bir Gemi Yelken Açtı" ile "Nemflerin Duası" ve "Deniz Sarhoşları"nda da imaj bütünlüğü vardı. "Odalar ve Sofalar"da mekân, sabit ve belirli olmakla beraber eşyanın uyandırmış olduğu hayal ve intibalar durmadan değişiyor.

Bu yapı ve doku özelliği Sabri Esat'ın diğer şiirlerinde de vardır. Bu bakımdan

o, her beytinde ayrı bir mecaz kullanan Divan şairlerine benzer, fakat Divan şairlerinin mazmunları basmakalıp olduğu halde, Sabri Esat'ın benzetmeleri daima yeni, orijinal ve hayret vericidir.

Bu daima yeni, orijinal ve hayret vericiyi arama, hiçbir şeyi derinleştirmeden oradan oraya atlayış, muayyen bir mizaç ve karaktere tekabül eder. Sabri Esat'ın şiir dışı çalışmalarında da aynı temayül görülür. Muayyen bir mesele üzerinde derinleşmeyen bu zekâ, şairlikten âlimliğe, oradan konusu her gün değişen gazete fıkracılığına geçmiştir.

Bu yapı ve doku özelliği Sabri Esat'ın diğer şiirlerinde de vardır. Bu temayülleri henüz organize hale gelmemiş olan çocuk, bir oyundan bir başka oyuna atlar. Belki de bu aile çevresinin veya bir yaşayış tarzının neticesidir. Köy veya işçi tabakasında olduğu gibi hayata sürekli şekil veren –damgasını basan demek daha doğru olur– dar, sabit ve muayyen bir çevre içinde yetişmeyen burjuva tabakasına mensup insanlar, sahip oldukları çeşitli imkânlarla çocukluğa has insicamsız temayüllerini tatmin imkânı bulurlar. Burjuva evlerinde görülen bir sürü küçük eşya, kalabalık, bunun maddî bir tezahürüdür. Fakirliğin dekoru basit ve sadedir. Burjuva ekseriya birbirini tutmayan bir yığın eşya ortasında yaşar. Sabri Esat, "Resimler ve Biblolar" başlıklı şiirinde, insicamsız intiba ve hayallerinin âdeta atölyesini teşkil eden bir "ev içi" tasviri yapar:

RESİMLER VE BİBLOLAR

Hepsi bir hikâyeden bahseder satır satır,
Duvarlarda dizilen resim çerçeveleri,
İnce boyunlarını tevekkülle uzatır
Konsol üstünde çölün uydurma develeri.

Kâh bir kadın resmini sarar kuleli köyler
Kıyafetsiz bir çoban sırıtır sinsi sinsi.
Bazen büyük babama doğru bir şarkı söyler.
Tahta kitarasıyle bir Japon gemicisi.

Bir köşede dururken dayım eli martinli,
İşkodra yadigârı dağ gibi gocuğuyla,
Talih bu yaf yanında uzun saçlı bir Çinli,
Uzanıp afyon çeker ipince çubuğuyla.

Gülağacından yapılmış kuğu gibi bir gemi,
Büyük annemi taşır odanın bir rafında.
Çerkez kıyafetiyle bazen amcazademi,
Bir gondol dolaştırır Venedik etrafında...

Bir bahar levhasının mutlak etrafı kıştır.
Bu odanın, sırrını yok mu bana anlatan?

Benim de, her nedense, yakama yapışmıştır,
Elinde yabasıyla kıpkırmızı bir şeytan![1]

"Odalar ve Sofalar" gibi burada da bir "ev içi" tasvir olunmuştur. Fakat bu sefer şairin gözleri duvarlardaki resimlere ve konsol üzerindeki süs eşyasına çevrilidir. Eşyanın insicamsızlık ve tesadüfîliği şiirin yapısını ve üslûbunu da tayin ediyor. Tezyinat küçük eşyanın süsüdür. Dış âlem, deniz, gökyüzü, kırlar teferruatı siler ve düşünceyi büyük temlere götürür. Ev içinin dar âleminde dikkat, küçük eşya ve teferruat üzerinde dolaşır. Maddeye hapsolmuş düşünce, bin bir parçaya bölünür.

Hepsi bir hikâyeden bahseder satır satır

mısraı bu yakınlığı çok iyi belirtir. Bu darlıktan kurtulmanın tek çaresi, eğlence ve fantezidir. Sabri Esat'ın şiirleri bizde dar ve maddî bir eşya âlemine hapsolmuş bir insanın can sıkıntısını gidermek için eline geçen şeylerle oynayışı intibaını uyandırıyor. Bu, insan ruhunu yücelten derin ve ulvî duyguların ölümü demektir. Daha önce de belirtiniş olduğumuz gibi, bu duyuş tarzı, insanı her şeyin günlük ve alelâde hale geldiği, fikrin teferruat içinde kaybolduğu gazeteye götürür.

1. Sabahattin Batur. *Yeni Şiirimiz*, İstanbul, 1960, s. 42.

VII

NERDESİN

Geceleyin bir ses böler uykumu,
İçin ürpermeyle dolar: — Nerdesin?
Arıyorum yıllar var ki, ben onu,
Âşıkıyım beni çağıran bu sesin.

Gün olur sürüyüp beni derbeder,
Bu ses rüzgârlara karışır gider.
Gün olur peşimden yürür beraber,
Ansızın haykırır bana: — Nerdesin?

Bütün sevgileri atıp içimden
Varlığımı yalnız ona verdim ben.
Elverir ki, bir gün bana derinden,
Tâ derinden bir gün bana "Gel" desin.

AHMET KUTSİ TECER

VII
NERDESİN

Cenab, şiiri "kelimelerle yapılmış bir resim" olarak tarif ediyordu.[1] Parnasyenleri taklit eden Servet-i Fünuncular eserlerinde umumiyetle bu formülü tatbik ettiler. Onlardan sonra gelenler de şiirde "tasvir"e büyük önem verdiler. Varlık ötesini izleyen Haşim'in şiirlerinde bile dış âlem mühim bir yer tutar. İkinci Meşrutiyet devrinde bu sahada en aşırı giden Mehmet Âkif'tir. *Safahat*'ta "fotoğraf realizmi" adı verilebilecek olan dekor tasvirlerine sık sık rastlanır. "Han Duvarları"nda Faruk Nafiz'in de dış âlemi realist bir üslûpla tasvir ettiğini görmüştük. Sabri Esat'ın şiirlerinde eşya hayaller vasıtası ile değiştirilmiş olmakla beraber, yine de ön planı işgal ediyordu. Objenin süjeye hâkimiyeti demek olan bu durum sadece insana iç dünyasını unutturmakla kalmıyor, onu Alman filozofu Karl Jaspers'in "Umgreifende" diye adlandırdığı bütün varlığı kaplayan ve aşan, her şeyin kendisinden çıkar gibi olduğu esrarlı büyük kaynaktan da uzaklaştırıyor. Pozitivizm ve materyalizmde olduğu gibi her şeyi madde zaviyesinden gören insan, kendisini de "eşya" ortasında bir eşya olarak görmeye başlıyor. Ahmet Kutsi Tecer'in "Nerdesin" şiirinin başlıca özelliği, dış âleme ait objelerin hemen hemen hepsini ilga ederek, âdeta "spiritüel" bir varlık olan "ses"i bırakmasıdır. Nerede ve kimden geldiği bilinmeyen bir ses, şairin hayatına hâkim oluyor. Onu gece yarıları uyandırıyor, beklenmedik zamanda peşinden geliyor ve tam yakalanacağı esnada rüzgârlara karışıyor.

Burada mistik duyguya benzeyen bir duygu veya hal bahis konusudur. "Görünmeyen" ve "bilinmeyen", bütün dinlerde mühim bir yer tutar. Bilhassa Musevilik ve Müslümanlıkta Tanrı, her yerde hâzır ve nâzır, fakat kendisini gizleyen bir varlıktır. O, Musa ve Muhammed'e gaipten hitap eder. Tecer'in şiirinde sesin sahibinin hüviyeti belli değildir. Şair, her yerde kendisini arayan bu sese âşıktır. Bütün sevgileri içinden atarak kendisini ona vermiştir. Bir gün onun kendisine "gel" diye seslenmesini bekler. O, şairi ebedî saadete kavuşturacak olan esrarlı varlığın sembolüdür.

Şiirde eşyanın ilga edilmesi de gösterir ki, şair için önemli olan eşya değil, o sesin sahibidir. Dindarlar ve mistikler işte böyle bir varlığın mevcudiyetini derinden hissettikleri için, kendilerini ondan ayıran maddî âleme önem vermemişler, hatta ona düşman kesilmişlerdir.

Ahmet Kutsi Tecer, bu şiirinde, insanlık tarihinde çok mühim yer tutan bir te-

1. Bk. Mehmet Kaplan, "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1953, C. V, s. 15-31; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İst., 1976, Dergâh Yay., s. 314-407.

mi, gözle görünmeyen fakat insanın bütün varlığı ile bağlandığı bir "archétype"i yakalamıştır. Onun müessir olmasının sebebi, içimizde unutulmuş çağlardan kalma bir duyguyu yeniden canlandırmasıdır.

Ahmet Haşim'in "Aks-i Sada" adlı güzel şiirinde de aynı tem vardır. O da kendisini bir sesin takip ettiğine inanır ve her yerde onu yakalamak için koşar. Şiirlerinde dekora ehemmiyet veren Haşim, bu sesin günün saatlerine ve manzaraya göre değiştiğini anlatır:

Benimle böyle koşan kimdi? Bir gurûra rakîp
Olan o savtı seherlerde eyledim takip:
Yolun dikenleri üstünde bekledim, güldüm,
Ve dinledim... yine savt-ı muakkibi buldum.

Bu ses kamerlerin altında pür-tahassüstü,
Gurûba karşı ağır, fecr önünde munisti,
Karaltılarda soğuk dalgalarla yükselerek,
Olurdu gayz ile memlû-yı ra'şe bir ahenk.

Sular onunla olur dil-deride, rencide
Suhur-i nâime lerzan olur havalide,
O savt-ı hâkimi mebhut u aşina dinler
Hudud-i leylede yüzlerce çeşm-i âteş ü zer...

Haşim'in şiirinde gaib ses daha trajik bir mâna taşır, "görünen", "görünmeyen"e daha derin ve zengin bir mahiyet verir.

"Deniz" şiirinde Yahya Kemal de kendisini varlığın ötesine çağıran aynı sesi duyar, dalgalar ve rüzgârlar bu sesi çoğaltır, bir orkestra haline getirir:

Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan
Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan
Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin
Binlerce ağızdan bir ilâhî gibi engin
Sesler denizin ufkunu uçtan uca sardı,

Yahya Kemal'in duymuş olduğu sesler Grek mitolojisinin sirenlerini hatırlatır. Haşim'in "Aks-i Sada" şiirinde, "écho" efsanesine yakın bir benzerlik vardır. C.G. Jung, ses ile "Anima archétype"i arasında bir münasebet bulur. Ahmet Kutsi Tecer'in şiirinde ses, onun özelliklerini taşıyor. O anne, sevgili veya Tanrı gibi ruhun kendisine bağlandığı en kıymetli varlıkların sembolüdür.

"Nerdesin" şiirinin yapısı ve üslubu, ses tarafından tayin edilmiştir. En mühim kelime olduğu için "nerdesin" sorusu iki parçada da mısra sonlarına konulmuş ve iki kere tekrarlanmıştır. Şiirin muhtevası şairin ses ile münasebetini belirtir bir tarzda kısımlara bölünüyor. Birinci ve ikinci parçada sentaks, sesin kaprislerine uyarak kırıldığı halde, şairin derin özlemini anlatan son parçada, cümle dört mısraı içine ala-

cak kadar uzundur. Bu parçayı, telkin ettiği heyecan tonuna göre bir çırpıda okumak lazımdır. Bu dar ve küçük şekil içinde sentaksın, muhtevanın kıvrımlarına göre değişmesi büyük bir başarıdır.

Duygusunu kalabalık unsurlardan sıyıran ve teferruata değil, öze ehemmiyet veren Tecer'in üslûbu da çıplaktır. "Nerdesin" şiirinde hiçbir teşbih, istiare ve mecaz olmadığı gibi sıfat da yoktur. Bu sadelik ve çıplaklığı, daha sonra Orhan Veli nesli bir prensip haline getirecektir. Haşim'in tesiri altında kalan bütün şairlerin, renge ne kadar ehemmiyet verdiklerini ve mısralarını süslediklerini görmüştük. "Nerdesin" şiirinin üslûp bakımından en mühim özelliği her türlü ziynetten uzak, saf, sesin kendisi gibi âdeta maddenin inkârı olmasıdır. Bunun sebebi bizzat muhtevanın, mücerret, gözle görülmez ve elle tutulmaz bir varlığı anlatmasıdır.

Tecer, diğer şiirlerinde dış âleme ve eşyaya yer verir, fakat onlarda da ifade tarzı "çıplak"tır. Benzetme ve sıfatlara az rastlanılır. Bu bakımdan, Tecer'in üslûbuyla Sabri Esat'ınki arasında tezat vardır. "Odalar ve Sofalar" şairinin teferruatla oynamasına ve oyalanmasına karşılık, Tecer, âdeta tabiat ve eşyanın arasından geçer. Onu ilgilendiren, bu geçişin bıraktığı tatlı veya acı intibalardır. Buna hayatın içinde kendisini hissettiren "fânilik duygusu" adını da verebiliriz. Fakat bu, eskilerin, insanı dünyadan uzaklaştıran ve ebediyet özlemi uyandıran, ölüme çok yakın fânilik duygusu değil, sadece intiba olarak yaşanan geçiş duygusudur. "Kış Düşünceleri"[2] adlı şiirde bu duygu ifade olunmuştur:

Geçti yaz günlerinin güzelliği,
Açık pencereler, damlar, bahçeler...
Her şey ne sıcaktı, her şey ne iyi,
Hattâ o karanlık, aysız geceler.

Hani o gezmeler kırda, denizde?
Hani o cümbüşler, sazlar temmuzda?
Ağustos mehtabı tam üstümüzde,
Pilâjlarda neydi o eğlenceler?

Yaşamak, diyordum, yaşamak ne hoş?
Hele bir gelmesin n'olurdu bu kış?
Nerde o kahkaha, o ses, o alkış?
Şimdi yerini aldı düşünceler.

Burada dış âleme ait unsurlar oldukça geniş bir yer tutuyor. Fakat onlar "geçmiş", sadece hâtıra ve özlemi kalmıştır. Kaybolanı arayan tonuyla bu şiir "Nerdesin" şiirine yaklaşır. Yalnız burada kaybolan ve aranan bellidir. Şiirde bir iki sıfat müstesna isimlerin umumiyetle çıplak oluşlarına ve hiçbir benzetme bulunmayışına dikkat ediniz.

"Şimal Rüzgârları" adlı şiirinde Tecer, "geçiş"i anda yakalıyor:

2. Sabahattin Batur, *Yeni Şiirimiz*, İstanbul, 1960, s. 23.

Duyulmuyor günlerin nasıl geçtiği
Bu Temmuz, Ağustos ayları böyledir.
Dakikalar öyle süratli geçer ki
Daha sabah zannedersiniz, öğledir.

Erkenden çağırır ya deniz, ya bahçe,
Her yerde tükenmez kahkaha, eğlence.
Daha uzak, uzak sanırsınız gece,
Bir de bakarsınız gün batmış, ay bedir.

Sonra bir yel eser enginden, şimalden,
Bütün neş'eleri toplayıp götüren,
Ey şimal rüzgârı, hasret dolu tren,
Bari o günlerin kokusunu getir.[3]

Burada da duyular ve objeler şiire çıplak olarak, kendi gerçekleriyle giriyorlar. Yalnız son parçanın üçüncü mısrasında şimal rüzgârı "hasret dolu tren"e benzetiliyor. Fakat bu benzetme "geçiş" duygusunun hâkim olduğu şiirin muhtevasına tamamıyla uyuyor. Bundan dolayı da bizde "süs" intibaı uyandırmıyor.

Ahmet Kutsi Tecer, Orhan Veli neslinden önce, Türk şiirini sade, saf ve çıplak hale getirenlerin başında gelir.

3. *a.e.*, s. 22.

VIII

KALDIRIMLAR

I

Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında;
Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum.
Yolumun karanlığa karışan noktasında,
Sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum.

Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık;
Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar.
Bu gece yarısında iki kişi uyanık,
Biri benim, biri de uzayan kaldırımlar.

İçimde damla damla bir korku birikiyor;
Sanıyorum, her sokak başını kesmiş devler.
Simsiyah camlarını üzerime dikiyor
Gözleri çıkarılmış bir âmâ gibi evler.

Kaldırımlar, ıztırap çekenlerin annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur sükûn içinde sesi,
Kaldırımlar, içimde uzayan bir lisandır.

Bana düşmez can vermek yumuşak bir kucakta,
Ben bu kaldırımların istediği çocuğum.
Aman sabah olmasın bu karanlık sokakta,
Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum.

Ben gideyim yol gitsin, ben gideyim yol gitsin,
İki yanımdan aksın bir sel gibi fenerler.
Tak tak ayak sesimi aç köpekler işitsin.
Yolumda bir tâk olsun zulmetten taş kemerler.

Ne ışıkta gezeyim, ne göze görüneyim.
Gündüzler size kalsın, verin karanlıkları.
Islak bir yorgan gibi iyice bürüneyim,
Örtün üstüme, örtün serin karanlıkları.

Uzanıverse gövdem taşlara boydan boya,
Alsa bu soğuk taşlar alnımdaki ateşi,
Dalıp sokaklar kadar esrarlı bir uykuya,
Ölse kaldırımların karasevdâlı eşi...

NECİP FAZIL KISAKÜREK

VIII

KALDIRIMLAR

Necip Fazıl Kısakürek, ilk Cumhuriyet nesli şairleri arasında en trajik veya daha uygun bir deyimle, en "patetik" olanıdır. Bu bakımdan o, şiirlerinde "bunalım"larını anlatan son "kuşak" şairlerine yaklaşır. Fakat onlara, hayatı boş, karanlık ve karışık gösteren ruhî sıkıntı daha ziyade sosyal sebeplere bağlı göründüğü halde, "Kaldırımlar" şairinin ıztırabı, daha çok ferdî ve metafizik bir mahiyet taşır. Gerçi Kısakürek, bazı şiirlerinde sosyal durumları ele alır. Bilhassa nesirlerinde toplum problemleri daha geniş bir yer tutar, fakat onu tahrik eden esas amil, dıştan ziyade kendi içindedir. O, bir mizacın şairidir. "Kaldırımlar"da bu mizaç en sanatkârane ifadelerinden birini bulmuştur. Şairin kudreti, kendi ruh haline en uygun sembol, atmosfer ve alengi bulabilmesindedir. "Kaldırımlar"da dış âlem, iç âlemin objektif karşılığını, T.S. Eliot'un tabiriyle "objective correlative"ini teşkil eder.

"Kaldırımlar"da şairin içinde bulunduğu dekor, neresi olduğu belirtilmeyen büyük bir şehrin sokaklarıdır. Şiir, şairi bu dekor ortasında gösteren bir mısra ile başlıyor:

Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında.

Şairin hareket halinde olmasına rağmen, bir dehlizi andıran bu dar, karanlık ve kapalı dekor devam eder. Kaldırımlar ve sokak kelimelerinin sık sık tekrarlanmasıyla bu kasvetli mekân, bir musallat fikir, daha doğru bir deyişle, şairin hayatına şekil veren bir kader haline geliyor. Onun dünyası bu dar ve karanlık sokaklardan ve kaldırımlardan ibarettir.

Klâsik trajedideki "mekân" birliğini hatırlatan bu "tek mekân" psikolojik bir kesafet yaratıyor. Değişmeyen dekor şairde aynı sabit ruh halini doğuruyor. Yalnızlık, korku ve ölüm duyguları, şiire baştan sona kadar birbirine bağlı bu üç duygu hâkimdir.

Yine klasik trajedide olduğu gibi "zaman" birliğinin de bu duygu kesafetinde mühim bir rol oynadığını görüyoruz: Vakit gece yarısıdır. Şair nasıl kendi hayatı ile kaldırımlar arasında sıkı bir münasebet kurmuşsa, âdeta karanlıklarla da birleşmiş gibidir. Aydınlığı sevmiyor:

Ne ışıkta gezeyim, ne göze görüneyim.
Gündüzler size kalsın, verin karanlıkları.

mısraları bu kaynaşmayı anlatır.

Karanlık sokaklar, yalnızlık ve korku duygusu ona ölümü munis gösteriyor. Şiir, ölüm arzusunu ifade eden şu mısralarla sona eriyor:

Uzanıverse gövdem taşlara boydan boya;
Alsa bu soğuk taşlar alnımdaki ateşi.
Dalıp, sokaklar kadar esrarlı bir uykuya,
Ölse kaldırımların karasevdâlı eşi...

Türk edebiyatında büyük şehrin ortasında ferdin yaşadığı yalnızlığı bu kadar kesif ve kuvvetli olarak anlatan pek az şiir vardır. Tevfik Fikret, "Sis" şiirinde İstanbul'a hâkim olan istibdat ve onun yarattığı korkunç havayı çok iyi tasvir etmiştir. Fakat "Sis" muayyen bir devre ve şehre bağlı olduğu gibi, şairin ferdî yaşantısını da doğrudan doğruya vermez. Fikret "Sis"te şehri âdeta Aşiyan'ın penceresinden bir tablo gibi seyreder. Dikkati şehrin her tarafında dolaşır. Panorama gayet geniştir. Bu arada topluma ve tarihe yer vermiştir. "Sis"in bariz karakteri ferdî olmaktan ziyade içtimaî bir sıkıntıyı anlatmasıdır. "Kaldırımlar"da gayri muayyen bir büyük şehirde tek başına kendi trajedisini yaşayan bir insanın ruh hali bahis konusudur. Türk edebiyatında ilk defa Necip Fazıl bu duyguyu dile getirmiştir.

"Kaldırımlar" şiiri üç parçadan ibarettir. Biz buraya sadece başlı başına bir bütün teşkil eden birinci parçayı aldık. İkinci parçada şairin temel duygusuna ilave ettiği yeni unsur hürriyet temidir, fakat bu hürriyet müspet değil menfî, şairi dünyaya ve insanlara bağlayıcı değil, aksine onları reddedici bir karakter taşır.

Sükût gibi kimsesiz, çığlık gibi hürsünüz

mısraında, şair bu hürriyetin özelliğini çok iyi belirtiyor. Üçüncü parçada gece, bir kadına benzetilmiştir:

Bir siyah kadındır ki kaldırımlarda gece,
Dalgın bir hayal gibi eteğini sürükler.
Gözlerim onun kara gözlerine değince
"Ey kaldırım çocuğu, haydi, düş peşime" der.

Burada gecenin cinsî duygularla birleşmesi dikkate şayandır. Şair, gece, sabahlara kadar peşinde koştuğu bu muhayyel kadını yakalayamaz, neticede tekrar ölümü özler.

Psikanalistler ölüm arzusu ile anne karnına dönüş arasında bir münasebet bulmuşlardır.[1] Onlara göre dış âlem karşısında alınan menfî tavır, çevre ile uyuşamayış, insanlarda gayrişuuri olarak bu arzuyu uyandırır. Necip Fazıl'ın geceyi bir kadına benzetmesi ve kaldırımlarda ölmeyi istemesi böyle bir arzunun neticesi olabilir.

Burada anneye dönüşün veya anne ile birleşme arzusunun, Ödip kompleksi dolayısıyla büyük bir korku hissi doğurduğunu da ilave edelim.

Necip Fazıl'ın sadece dış âleme bakışı değil, kendi kendisini telakki ediş tarzı

1. Henry A. Murray, *Exploration de la Personnalité*, Paris 1953, s. 359.

da trajiktir. İçinde azap verici birtakım karışık duygular, gece gündüz onu rahatsız eder. Bir şiirinde söylediği gibi, onda her şey "gizli bir düğüm", psikologların deyimi ile, bir kompleks haline gelmiştir. "Çile ve Ben" adlı şiirinde şair, kendisini rahatsız eden düşüncelere metafizik bir mâna vermeye çalışır. Fakat bu fikirler kelimenin hakiki mânasıyla metafizik olmaktan ziyade trajik bir ruh halinin ifadelerinden başka bir şey değildir. Filozof Alain'in söylediği gibi, fikirler, aslında, insan düşüncesini sebeplere götürmek suretiyle kendisinden dışarı çıkarır ve kurtarırlar. Necip Fazıl'da ise fikirler, şairin kendisine ait orijinal imajlarla ifade edelim, "bir akrep", "bir kükürtlü duman", "zehirli kıymık", "kelepçe" ilh. haline gelirler. Necip Fazıl, "Kaldırımlar"da olduğu gibi daha birçok manzum ve mensur eserlerinde kendi iç trajedisini kâinata ve topluma aksettirir. "Nefs" adlı şiirinde psikologların "projection" adını verdikleri bu hadise çok iyi ifade olunmuştur:

Geceler toprağa benimle inmiş,
Kasırga benimle kopmuş denizde.
Sanırım vebalı elim gezinmiş,
Çürüyen ağaçta, hasta benizde.

Cinnet, şüphe, korku, benim eserim;
Sıcak kalbinizde gizlidir yerim.
Bir kurdum ki, sizi hep diş diş yerim
Ve gezerim her gün elbisenizde...[2]

Trajik duygular dış âleme aksettirilince, onu bir cehennem haline koyarlar. Bu suretle insan, dünyayı bir düşman olarak görmeye başlar ve onu yok etme ihtirasıyla yanar. Yahya Kemal gibi Necip Fazıl da kendi içinde duyduğu korkunç hiddeti denize yükleyerek onun yıkıcı kudretini över ve özler. Ömer Bedrettin'in "Deniz Sarhoşları"nda da aynı arzunun ifade edildiğini görmüştük. Necip Fazıl'ın şiirinde ben'in kendi dışında olan varlıkları yok etme isteği daha açık ve kuvvetli ifade olunmuştur:

Bir şey dinleme artık, artık bir şey dinleme!
Çağır, bütün günahkâr ruhları cehenneme!
Karşına sahil, kaya, insan, kim çıkarsa vur!
Vur başına, âlemde kör sağır, ne varsa vur!
Sal her taraftan, dağdan, gökten, pencereden sal!
Nihayet kala kala dünyada tek kişi kal![3]

Şiirin vezin ve kafiyesi zayıf da olsa, bu yıkıcı kuvveti tutan estetik bir parmaklık vazifesini görür. Tehlikeli olan, şairin birçokları gibi menfî duygularını nesirlerine de intikal ettirmesi, hiddet, nefret ve ihtirasları objektif hakikatler yerine koymaya kalkmasıdır. Kıymetli şairin birçok yıllarını hapiste geçirmesinin sebebi, şiir ile nesir arasında bir fark gözetmemesi, soğukkanlı olarak ele alması gereken mesele-

2. *Sonsuzluk Kervanı*, Ankara 1955, s. 37.
3. "Açık Deniz", *a.e.*, s. 59

leri sübjektif bir zaviyeden mütalaa etmesidir. Bu bakımdan onun durumu şiire, nesre has fikirleri sokan didaktik şairlerle tam bir tezat teşkil eder. Kanaatime göre iki davranış tarzı da hatalıdır. Nesre soğukkanlı akıl şiire his ve heyecan yaraşır.

"Kaldırımlar" şiirinin almış olduğumuz birinci kısmı sekiz dörtlükten ibarettir. Muhteva, bir yürüyüş temposuna göre düzenlenmiştir. Birinci dörtlükte şairi kaldırımlarda ilerlerken görüyoruz. İkinci parçada atmosferi daha karanlıklaştıran fırtına yüklü bir hava tasvir olunuyor. Üçüncü parçada, şair dış âlemin kendisinde uyandırdığı korkulu ruh halini tasvir ediyor. Dördüncü parçada, kaldırımların, şairin kendisi ve çilekeş insanlar için taşıdığı mâna belirtiliyor. Beşinci ve altıncı dörtlüklerde şair tekrar sokakta yürüyüşünü anlatıyor. Yedinci ve sekizinci parçalarda sokaklarda ölmek arzusunu ifade ediyor.

Şiirin kompozisyonu, âdeta, gece sokaklarda tek başına giden, korkan ve acı çeken bir insanın, bazen yavaş, sonra koşarcasına yürüyüşünü hissettiriyor. Maharetle kullanılan tekrarlar, hem mekanik hareketi, hem de iç gerginliğini ve sıkıntının kesafetini veriyor. Muhteva ile yapı arasında kurulan bu münasebet, şiirin en başarılı taraflarından birisidir. Necip Fazıl sadece duyan bir insan değil, aynı zamanda tekniğine kuvvetle hâkim olan bir sanatkârdır. Bazı eserlerinde o, kelimelerle oynar, fakat oyunda kalmaz, dili düşünce haline getirir. "Kafiyeler" adlı şiirinde bir maharetini açıkça görürüz. Alt alta sıraladığı kafiyelerden orijinal fikirler âdeta fışkırır.[4]

"Kaldırımlar"ın üslûp bakımından başlıca özelliği, dış âlem ve ruh hallerini tavsif eden kelime gruplarıyla hareketi anlatan fiiller arasındaki muvazenedir. Bu muvazene, şiirin iç yapısına tekabül eder. Daha önce de söyledik ki, "Kaldırımlar", çevre ile insan arasında kurulan münasebete dayanıyor. Dış âlem sadece bir manzara olarak görülmemiş, insana tesiri bakımından da ele alınmıştır. Keza tasvir edilen dekor içinde, insanın hareketine de aynı derecede ehemmiyet verilmiştir. "Kara gökler", "kül rengi bulutlar", "karanlık sokak", "soğuk taşlar" gibi dış âleme ait varlıkları objektif olarak belirten tavsifler yanında sübjektif tavsifler daha azdır.

Kaldırımlar içimde yaşamış bir insandır

mısraında da söylediği gibi, şair için sokaklar, dışarıda seyredilen bir şey olmaktan ziyade, yaşanan, tesirleriyle var olan bir objedir. Bu duyuş tarzı dış âlemi değiştiren tavsiflerle benzetmeleri doğuruyor. Bazı mısralarda korkunun *birsam* yarattığını görüyoruz. Şair "kimsesiz sokaklar"da yürürken yolunun karanlığa karışan noktasında kendisini bekleyen bir hayalet görür gibi oluyor:

Bu gece yarısında iki kişi uyanık:
Biri benim, biri de uzayan kaldırımlar.

mısralarında cansız bir varlık olan kaldırımlar "kişi" haline geliyor. Bilhassa üçüncü parçada korkunun doğurduğu *birsam* çok canlı tasvir olunuyor:

İçimde damla damla bir korku birikiyor;
Sanıyorum, her sokak başını kesmiş devler.

4. *a.e.*, s. 111-114.

Simsiyah camlarını üzerime dikiyor
Gözleri çıkarılmış bir âmâ gibi evler.

Burada benzetmeler, Ali Mümtaz ve Sabri Esat'ın şiirlerinde olduğu gibi bir oyun ve fantezi değil, tamamıyla duyguya bağlı, onun en kuvvetli ifadesi olan vasıtalardır. Dördüncü parçadaki benzetmelerin fonksiyonu kaldırımların şair bakımından taşıdığı mânayı belirtmektir.

İki yanımda aksın bir sel gibi fenerler

mısraı hem dekoratif, hem de psikolojik bir değeri haizdir.

Yolumda bir tâk olsun zulmetten taş kemerler

mısraında duygunun kesafeti, karanlığı âdeta katılaştırarak donduruyor, şairin trajik ruh haline uygun bir Ortaçağ mimarisi veya kâbuslu bir rüya dekoru vücuda getiriyor. "Serin karanlıkları", ıslak bir yorgan gibi bürünmek istemesi, yalnızlık ve kimsesizlik duygusunu kuvvetle hissettiriyor.

Necip Fazıl, duygularına en uygun hayaller yaratmakta mâhir olan bir şairdir. Onun şiirlerinde imajlar bir süs veya kelime oyunu değil, fonksiyonları olan, duyguların mahiyetini ve şiddet derecelerini ifade eden vasıtalardır.

"Kaldırımlar"da mısraların kuruluşları da dikkate şayandır. Her mısra kendinden önce ve sonraki mısraa bağlı olmakla beraber, tek başına bir manzara veya ruh halini tesbit eden bir bütündür.

Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık.

veya;

İki yanımdan aksın bir sel gibi fenerler

mısraları, küçük tablolar gibi, gözlerimizin önünde belli ve muayyen bir manzaranın hayalini uyandırıyorlar.

İçimde damla damla bir korku birikiyor
Uzanıverse gövdem taşlara boydan boya

mısraları bir ruh halini teksif ediyorlar.

Kaldırımlar, ızdırap çekenlerin annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur sükûn içinde sesi,
Kaldırımlar, içimde uzayan bir lisandır.

mısraları, Necip Fazıl'ın derli toplu, kesif, âdeta formül halinde mısralar yazmaktan hoşlandığını gösteriyor.

"Kaldırımlar"da şair, kelimelerin seslerinden de faydalanmıştır. Ana kelimeyi teşkil eden "kaldırımlar" ve "sokak" kelimelerinin seslerini hatırlatan ilk ve son heceleri "k" ile başlayan ve biten kelimeler büyük bir yekûn tutuyor: Karışan, kara,

kolluyor, kişi, korku, kapanık, kesilince, kocaman, karanlık (3 kere), köpek, karasevda, soğuk, tak tak, tâk, ıslak, ışık...

Tak tak ayak sesimi aç köpekler işitsin
Yolumda bir tâk olsun zulmetten taş kemerler

mısralarında muhtevayı kuvvetle belirten bir "ses taklidi" (onomatopé) ve "alliteration" vardır.

NECİP FAZIL KISAKÜREK'E EK

Şiirlerine kendi ruhî bunalımlarını kuvvetli bir şekilde aksettirmesini bilen Necip Fazıl, sosyal bunalımları da aynı güçle ifade eden şiirler yazmıştır. 1969 yılında basılan *Şiirlerim* adlı kitabına eski şiirleri ile beraber bu nevi şiirlerini de almıştır.

Ahmet Muhip Dıranas gibi Necip Fazıl da vezin ve kafiyeyi hiçbir zaman bırakmamış, duygu ve düşüncelerini onların dar çerçevesine sıkıştırırken, şiirlerinin muhtevasına daha kesif bir ifade, daha gergin bir ton vermiştir. Bir kafiye virtüozu olan Necip Fazıl, bazı şiirlerinde âdeta Divan şairleriyle yarışır. Aşağıda bugünkü dille, eski kasidelerin kafiye dizisine göre yazılmış bir şiirini veriyoruz:

AMAN!

Aman efendim, aman!
Galiba Âhir Zaman!
Manzarası yurdumun,
Tufan gününden yaman!
Göz görmez aydınlıkta;
Âsümane dek duman.
Yer donanmış ne çıkar?
Duman dolu âsüman.
Türk evi delik deşik;
Yıkık dökük hânüman.
Duraksız itiş kakış;
Süresiz karman-çorman.
Anne çocuk doğurur,
Köpek soyundan azman.
Beyinler zıpzıp kadar,
Mideler koskocaman.
Aziz fikir buğdayı,
Katıra mahsus saman.
Boş laf, hep dalga dalga;
Uçsuz bucaksız umman.
Hayvanlık orkestrası;
Eşek, birinci keman.
Orman keleş, nebat kel;

Nebat adamlar orman.
Midelerde ihracat,
Günde beş milyon batman.
Millî servet, matbaa;
Yedi milyarda harman.
Yangın evinde satranç;
Plân, reform ve uzman.
Tam bir buçuk asırdır,
Maymunlardan eleman.
Bizdeki hale nispet,
Maymun taklitten pişman.
Hangi yol Türk'e uygun,
Hangi parti tercüman?
Çıkamaz meydanlara;
Câmide mahpus iman!
Silâh küfrün belinde
Küfrün elinde ferman.
Cehle sorarsan, ilim;
Zehre sorarsan, derman.
Rahmet, meçhul kelime;
Bilinmez isim, Rahmân.
Kutsal kitaptır fuhuş;
Ahlâk, okunmaz roman.
Tarih, kontra gerçeğe;
Hürriyet hakka düşman.
Millete kasdedenin
İsmi millî kahraman.
Yere batsın bu dünya,
Bu dünyadan hayr uman!
Genç adam, at yorganı!
Sana haram, uyuman!
Aman efendim, aman!
Efendim, aman, aman! (s. 228-230)

Burada şairin vezin ve kafiyeyi, baştan sona kadar nasıl büyük bir ustalıkla kullandığı açıkça görülüyor. Fakat Kısakürek, şiirinde eskiler gibi sadece maharet göstermekle kalmıyor, konuşuyor, duygu ve düşüncelerini kendine has bir üslûpla kuvvetle ifade ediyor. Onun için her kafiye, fikrini veya hissini daha çarpıcı bir şekilde anlatmaya vasıta oluyor. Sanatta gerçek ustalık diye işte buna derler.

Necip Fazıl, dünya görüşü bakımından çağını ve çevresini beğenmeyen bir şairdir. Batı medeniyeti karşısında eski Türk medeniyetinin yıkılışı, birçokları gibi onu da son derece müteessir etmiştir.

Kısakürek'e göre bu yıkılışın sebebi tarihî, sosyal ve ekonomik şartlar değil, memleketi idare edenlerin tutumu, taklitçilik ve ahlâk düşkünlüğüdür.

Nesir ve şiirlerinde dine, İslamiyet'e büyük önem veren yazar, kurtuluşu tekrar ona dönmekte bulur.

"Aman" şiirinin muhteva bakımından özelliği, bir imanı ortaya koymaktan çok, acı, şiddetli bir tenkit mahiyetinde olmasıdır. Şaire göre Türkiye'nin içinde bulunduğu durum fecidir. Yurdun manzarası onda bir kıyamet, Âhir Zaman tesiri bırakır. Aydınlıkta bile göz görmez. Her yeri, âsümene dek bir karanlık sarmıştır. Aile denilen müessese yıkılmıştır:

Türk evi delik deşik;
Yıkık dökük hânüman.

Her şey karmakarışıktır. Annelerin doğurduğu çocuklar, genç nesiller "köpek soyundan azman"dır.

Düşünceye, ruha pek az yer verilmekte, kafanın yerini mide almaktadır. Memleketi idare edenler insan değillerdir:

Hayvanlık orkestrası;
Eşek, birinci keman.

Memleket bakımsızdır. Para değerini kaybetmiştir. Yapılan reform ve planlar, yangın evinde satranç oynamaktan farksızdır. Bütün bunların sebebi taklitçiliktir:

Tam bir buçuk asırdır,
Maymunlardan eleman.
Bizdeki hale nispet,
Maymun taklitten pişman.

Rahmân'ın adı unutulmuş, kitabın yerini fuhuş almıştır. Okullarda gerçeğe uymayan bir tarih okutulur. Millete kasdedenler millî kahraman olarak yüceltilir. Böyle bir dünya var olmaktan ise yere batsa yeridir. Gençlik bunu görmeli ve uyanmalıdır.

Şairin çarpıcı kelimelerle söylediği bütün bu sözlerin şahsî ve tek yanlı olduğunu işaret etmeye lüzum yoktur. Yüz elli yıl önceki Osmanlı Devleti eğer sağlam olsaydı yıkılmazdı. Türklerin Batı'dan fikir ve müessese almaları herkesin bildiği tarihî sebeplere dayanır. Dejenere olan Yeniçeri ordusu devleti yıkmaya yönelirken, medrese cehalete, din bâtıl inançlara batmışken, Rönesans'tan sonra ilim ve teknik sayesinde gelişen ve kuvvetlenen Avrupa karşısında İmparatorluğun devamına imkân yoktu. Zamanla eskiyen müesseselerin yıkılması mukadderdi. Son yüz elli yılda yalnız Türkiye değil, bütün dünya kabuk değiştirdi. Türk milletinin bu yıkılışlar arasında, yeni esaslara dayanan, yeni bir devlet kurması övünülecek bir hadisedir. Çağdaş Türkiye güllük gülistanlık değilse de, durum, mizaç ve karakter itibariyle gayri memnun olan şairin gördüğü kadar da kötü değildir. Bir devlet ve milletin var oluşu, onu yaşatan kuvvetlerin mevcudiyetine delâlet eder.

IX

BURSA'DA ZAMAN

Bursa'da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şakırdayan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar...
Onunla bir yaşta ihtiyar çınar
Eliyor dört yana sakin bir günü.
Bir rüyadan arta kalmanın hüznü
İçinde gütüyor bana derinden.
Yüzlerce çeşmenin serinliğinden,
Ovanın yeşili, göğün mavisi
Ve mimarîlerin en ilâhisi.
Bir zafer müjdesi burda her isim:
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınlıyor bu sonsuz devam vehmiyle.
Gümüşlü bir fecrin zafer aynası,
Muradiye sabrın acı meyvası,
Ömrünün timsali beyaz *Nilüfer*;
Türbeler, camiler, eski bahçeler,
Şanlı hikâyesi binlerce erin,
Sesi nabzım olmuş hengâmelerin
Nakleder yâdını gelip geçene.
Bu hayalde uyur Bursa her gece,
Her şafak onunla uyanır, güler
Gümüş aydınlıkta serviler, güller
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.
Başındayım sanki bir mucizenin,
Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.
Yeşil türbesini gezdik dün akşam,
Duyduk bir musiki gibi zamandan
Çinilere sinmiş Kur'an sesini.

Fetih günlerinin saf neşesini
Aydınlanmış buldum tebessümünle.
İsterdim bu eski yerde seninle
Başbaşa uyumak son uykumuzu,
Bu hayal içinde... Ve ufkumuzu
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî ahenk.
Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,
Belki de rüyası eski cedlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin.

AHMET HAMDİ TANPINAR

IX

BURSA'DA ZAMAN

"Kaldırımlar"dan sonra "Bursa'da Zaman"a geçince başka bir dünyaya girmiş gibi oluyoruz. Gerçekten de burada her şey değişiyor: Karanlığın yerini aydınlık, dar ve kasvetli mekânın yerini geniş ve harikulâde bir manzara, ıztırabın yerini saadet ve tebessüm alıyor. İnsanlardan kaçan, karanlığa ıslak bir yorgan gibi bürünerek kendi yalnızlığı içinde ölmeyi arzu eden Necip Fazıl'a karşılık, Tanpınar güneşi ve yeryüzünü seviyor. Kalabalıkların kaynaştığı şehri hayranlıkla seyrediyor, "Kaldırımlar" şairi gibi, duran karanlık bir anın içine hapsolmayarak, tarihin zengin ve ihtişamlı akışına katılmaktan zevk duyuyor. Ölüm bile ona bir yok oluş değil, "su seslerinin beyaz bahçesinde büyük cedlerin görmüş oldukları ulsımlı bir ebediyet rüyası" gibi gözüküyor. İki şiir arasında muhteva bakımından olduğu kadar, yapı ve üslûp itibariyle de farklar vardır. Bütün bunlar ayrı bir mizaca, duyuş tarzına, hayat felsefesi ve şiir anlayışına delâlet ederler.

"Bursa'da Zaman" şiiri, ilk bakışta bir manzara tasviri intibaı uyandırır. Daha ilk mısralardan itibaren şair gözlerini geniş bir perspektif üzerinde dolaştırıyor. Yaşlı bir çınarın dört yana eldiği sâkin bir günün aydınlığında her şeyi görüyor:

Ovanın yeşili, göğün mavisi
Türbeler, camiler, eski bahçeler...

Tarihi yerler: Gümüşlü, Muradiye, Nilüfer Çayı, Yeşil Türbe, su seslerinin şairin muhayyilesinde yarattığı yüzlerce çeşme...

Dış âlemi göz önünde canlandıran bu cephesiyle, "Bursa'da Zaman" parnasyen bir karakter taşır. Cenab Şehabeddin'in "kelimelerle resim yapma" diye özetlediği bu şiir anlayışının Servet-i Fünunculardan sonra II. Meşrutiyet devrinde muhtelif şairler tarafından çeşitli şekillerde tatbik edildiğini, Âkif'in, Haşim'in, Yahya Kemal'in eserlerinde realist veya sembolik üslûpla yapılmış manzara tasvirlerine rastlanıldığını, Cumhuriyet devrinde, başta Faruk Nafiz olmak üzere birçok şairin memleket peyzajları resmetmeyi gaye edindiklerini daha önce söylemiştik.

Plâstik sanatlara karşı büyük alâkası olan Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman"ı yazarken, "kelimelerle resim yapma" düşüncesiyle beraber, "memleketçi şiir" akımının tesirleri altında kaldığı muhakkaktır. Fakat onun bu hususta göz önüne aldığı örnekler, Parnasyenler veya memleketçi şairler değil, estetik görüşlerini benimsediği Paul Valéry ile kendisine hayatı boyunca büyük bir hayranlık duyduğu ve hakkında

bir kitap yazdığı[1] hocası ve dostu Yahya Kemal'dir. Asla bir taklit fikrini hatıra getirmemekle beraber, "Bursa'da Zaman", *Kendi Gök Kubbemiz*, şairinin İstanbul manzaralarını ebedileştiren eserlerinin gölgesinde yazılmıştır. Tanpınar, Yahya Kemal'in İstanbul'a bakış tarzını araya kendi şahsiyetini de katarak bir Anadolu şehrine tatbik etmiştir.

"Bursa'da Zaman"la çoğu didaktik ve ideolojik maksatlarla yazılmış "memleket" şiirleri arasındaki fark apaçıktır. Tanpınar, diğer şiirlerinde olduğu gibi, Bursa'ya da estetik bir gözle bakıyor. Denilebilir ki, onu, Bursa üzerinde bir şiir yazmaya sevkeden amil, bu şehrin bir memleket parçası veya tarihî bir yer olmasından çok, güzel oluşudur.

Şiiri dikkatle incelersek, Tanpınar'ı ilgilendiren şeyin Bursa'nın kendisinden ziyade sanatkârın diğer eserlerinde de mühim bir yer tutan "zaman" fikri olduğunu görürüz. Şiirin adı da bunu belirtiyor. Bursa, zamanı aksettiren bir aynadır. Tanpınar'ın dış âleme bakış tarzı objektif değil, sübjektiftir. O, diğer eserlerinde olduğu gibi, burada da görünenin içinde görünmeyeni, estetiğinin anahtarını veren kelimeyle söyleyelim, "rüya"yı arar.[2] Bütün şiir bu gözle yazılmıştır. Objektif unsurlar, şairin asıl gayesi olan "rüya halini yaratma" maksadını temine yarayan vasıtalardan ibarettir.

Bir rüyâdan arta kalmanın hüznü
İçinde gülüyor bana derinden

mısraları, Tanpınar'ın dış âleme bakış tarzını çok iyi gösterir. Hayat felsefesiyle estetiğinde rüyaya büyük önem veren şair, dış âlemde kendi özleyişlerine uygun hayaller arar ve bulur. Başka bir deyimle o, rüyalarını dış âleme aksettirir. Şairin kendisi gibi Bursa da hayal içinde yaşar:

Bu hayalde uyur Bursa her gece
Her şafak onunla uyanır güler

Şiirde sübjektif unsurlar, objektif unsurlardan daha fazladır. Âdeta onları bir sis gibi sarar. Dış âlemi bir fotoğraf realizmi ile tasvir eden "Han Duvarları" ile "Bursa'da Zaman" şiiri arasında tam bir tezat vardır. "Han Duvarları"nda "dış" "iç"e, coğrafya insana, "Bursa'da Zaman"da ise "iç" "dış"a, insan coğrafyaya hâkimdir. Dikkate şayan olan nokta, bu sübjektivizmin dış âlemin varlığını yok etmemesidir. Tanpınar hiçbir zaman dış âlemi unutmaz. "Selâm Olsun" şiirinde de görüldüğü üzere[3] o, ölümün ötesinden bile bu dünyayı sever ve güzel bulur. Fakat Tanpınar, maddeci, eşyayı sadece gözle görülen şekliyle kabul eden bir şair de değildir. Birçok eserlerinde eski İslam mutasavvıflarının "tecellî" akidelerine yaklaşan bir hayat felsefesinin akisleri vardır. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, o, görünende görünmeyeni arar. Bu düşünce Tanpınar'ın kendisine en yakın bulduğu sembolizmin de temelini teşkil eder.

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1964 (3. bsk. 1995, Dergâh Yay.).
2. Bk. Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul 1963 (2. bsk. 1983, Dergâh Yay.).
3. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, İstanbul 1961, s. 20, (*Bütün Şiirleri*, İst 1976, Dergâh Yay.).

Tanpınar'ın müşahhas varlıklar karşısındaki davranışını, "eşyanın kendisinde uyandırdığı çağrışımlara teslimiyet" olarak da tarif edebiliriz. O, eşyanın gizli mânasını hayaller vasıtasıyla yakalamaya çalışır. Birçok şiirleri Zen Budistlerinin davranışını hatırlatan eşya karşısında murakabenin mahsulleridir. Şair âdeta objeyi hayaller doğurmak için zorlar. Bu metodu "Gül" adlı şiirinde çok açık görürüz. "Bursa'da Zaman"la diğer şiirleri arasındaki münasebeti belirtmek için bu şiiri buraya alıyoruz:

Ey bâkir ten cümbüşü her özleyişten sıcak
Bin uykuya yaslanmış sessiz kamaşan şafak;
Her bahçenin üstünde ve her ufuktan başka,
Yıldızların tuttuğu ayna, ezelî aşka,
Bir sır gibi hayattan ve ölümden öteye
İlk arzunun toprağa mal olmuş lezzetiyle...
Ardından ağlanacak ne varsa ömrümüzde,
Tekrar doğuşun sırrı gülümseyen bir yüzde,
Uykusuz geceleri içten kemiren hüzün,
Bin azabın çarkında gerilmiş ağaran gün;
Öpüşler, gözyaşları, vaitler ve hicranlar;
O derin sükûtların aydınlattığı anlar
Bir sonsuz uçurumda uyanmış gibi birden
Sazlar sustuktan sonra duyulan nağmelerden
Doldurur hiç durmadan uzattığı bu tası,
Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyası![4]

Bu şiir baştan sona kadar gülün doğurduğu çeşitli hayallerden mürekkeptir. Burada gül, alelâde bir varlık olmaktan çıkarak kâinatın sırlarını ifşa eden bir semboller hevengi haline geliyor.

"Her Şey Yerli Yerinde"[5] başlıklı şiirinde şair, gülleri, uyuyan kadının rüyaları olarak görür:

Belki rüyâlarındır, bu taze açmış güller.

Kendisini hayale vermekten hoşlanmakla beraber, zekâsını kullanmaktan da geri kalmayan Tanpınar, aynı parçanın sonunda obje ile süje arasındaki münasebeti âdeta ilmî olarak izah eden bir mısra söyler:

Rüyâsı ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

Psikologların "projection" adını verdikleri hadise bundan başka bir şey değildir. İnsanlık çağlar boyunca rüyalarını dış âleme aksettirmiş, yeryüzünü ve gökyüzünü muhayyilesinin icatları ile doldurmuştur.

4. *a.e.*, s. 69-70.
5. *a.e.*, s. 41-42.

Yalnız burada şu noktayı ehemmiyetle belirteyim ki, insan elinden çıkma eşya kendiliğinden insanın damgasını taşır. Sanat eserleri kelimenin gerçek mânasıyla insan ruhunun objektifleşmiş şekilleridir. "Bursa'da Zaman" şiirinde Tanpınar'ın abideleri, hatta bütün olarak şehri tefsiri, sembolik olmakla beraber, beşerî bir hakikati de ifade eder. "Hâlâ bu taşlarda gülen rüya" imajı şairane bir benzetme olmaktan çok, bir gerçeği belirtir. Abideler insanların inanç ve özleyişlerinin madde diline tercümesinden başka nedir?

Gümüşlü bir fecrin zafer aynası
Muradiye, sabrın acı meyvası

mısralarındaki imajlar da benzetme olmaktan çok bir gerçeğin sanatkârane ifadeleridir.

"Bursa'da Zaman" şiirinin en güzel parçasını teşkil eden:

Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman

mısraları, yüzyılların özleyişleri ve idealleri Bursa'da tabiat ve sanatla birleşerek en güzel şekle girmiş ve ebedileşmiştir, diye nesre çevrilebilir. Şair bu hakikati –zira bunun bir hakikat olduğunda hiç şüphe yoktur– nesir cümlesinden çok daha kesif, kuvvetli ve derin bir şekilde ifade ediyor. Tanpınar'ın sanatkârlığı işte buradadır.

Eserinin birinci kısmında Bursa'nın içinde gizli olan rüya ve mânayı ortaya koyan şair, ikinci kısımda kendisinden ve sevgilisinden bahsediyor. Beraberce Yeşil Türbe'yi geziyorlar, çinilere bakarken yüzyılların ötesinden gelen Kur'an sesini duyar gibi oluyorlar. Renk intibaları ses (musiki) haline geliyor. İki unsur, geçmiş zamanla hâlihâzır arasında bir bağ kurarken şair, kadının tebessümü ile "fetih günlerinin saf neşesi"ni görür gibi oluyor. Dekor ile insan, mekân ile zaman arasındaki bu birleşme bir ebediyet vehmi doğuruyor. "Havayı dolduran uhrevî ahenk", ölümü, tatlı bir rüya, bir "ilâh uykusu" gibi hissettiriyor.

Şehri geniş bir perspektif halinde tasvir eden birinci kısımla dar ve kapalı bir mekânda kaybolma arzusunu ifade eden bu kısım arasında bir tezat vardır. Dış âlem terkedilmiş, onun yerini bir ahiret havası almıştır. Burada türbenin ve ölümün âdeta ebedî bir vuslat demi haline geldiğini görüyoruz. Bu bize insanlığın gayri şuurunda yaşayan "anne karnına dönme" "archétype"ini hatırlatıyor.

Bu özlem Tanpınar'ın başka şiirlerinde de vardır. Şairin aslında cinsî arzuyu tasvir için yazdığı, adını mânalı bir şekilde "Şiir" koyduğu eserinde, vuslat, "iklimler dışında ezelî bahar", "yıldızların altın bahçesi" imajları ile tavsif edilmiştir ki bunlarda da bir "ebediyet" fikri mündemiçtir. "Bir Heykel İçin" şiirinde kadın:

Hiç akmayan bir zaman nehrinin sularında

lotus çiçekleriyle süslü derin bir bahçede güler:

Gülümsüyor ölümün sonsuzluğu içinden
Gülümsüyor vaktiyle nasıl gülümsediyse
Ömrünün sabahında ümide ve sevgiye.[6]

Tıpkı "Bursa'da Zaman"da olduğu gibi, burada da aşk, ölüm ve ebediyetin birleştiğini görüyoruz. Tanpınar *Huzur* romanında da bu temleri birleştirir.[7]

Bu birleşmenin daima bir sanat eseri "Yeşil Türbe, şiir, heykel" içinde olduğuna dikkati çekelim. Yaşanılan hayatta mümkün olmayan şey sanatta gerçekleşir.

Sanat eserinin kendi içine kapanarak dünyanın tesadüfleri arasında bir saadet ülkesi vücuda getirmesi, Tanpınar'ın daima hoşuna gitmiştir. Bu mesut kapanmanın sembolü "saray"dır. Tanpınar'ın eserlerinde bu imaja sık sık rastlarız.

"Yavaş Yavaş Aydınlanan" adlı şiirinde bu saray şöyle tasvir olunmaktadır:

Hangi güvercin kanadı
Köpükten çırpınışında,
Bu sarayı tamamladı
Her tesadüfün dışında.[8]

"Bütün Yaz" şiirinde kadının hulyası bir saray haline gelir:

Sanki mehtablı gecede,
Hülyan eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize.[9]

"Bursa'da Zaman" şiirinde şairin geniş bir perspektif çizdikten sonra içi ışık ve ya saadetle dolu bir mekâna dönmesi, hem psikolojik, hem de estetik bakımdan dikkate şayandır. Şiirin birinci kısmının sonunda Bursa, su sesi ve kanat şakırtısından billûr bir avize haline geliyor. Burada da kendi içine kapanan bir imaj vardır. İkinci kısımda Yeşil Türbe aynı vazifeyi görüyor. Şiir su seslerinin vücuda getirdiği "beyaz bahçe" imajıyla sona eriyor. Derinlik psikolojisine göre kapalı yerler anne karnını sembolize ederler. Tanpınar'ın, şiir estetiğini üzerine kurmuş olduğu rüya da, kendi içine kapanmadan başka nedir?

Vahşi tabiatın ortasında şehir, insanların içine sığındığı kapalı bir mekândır. Eski şehirler, en güzel kapalı mekânlar olan mabetler ve saraylar etrafında teşekkül etmiştir. Kapalı mekânlarda dış âlemin korkunç yalnızlık ve ıssızlığı sona erer. Bunu "Han Duvarları"nda da görmüştük. Fakat orada bozkırın ıztırabı hanlara sığınmış olan insanlarda hâlâ devam ediyordu. "Bursa'da Zaman", son kısmında ifade edilen ölüm arzusuna rağmen, saadet hissiyle doludur. Bu duygu Tanpınar'ın şahsî mizacıyla beraber konusunun Bursa, yani şehir olması ile de ilgilidir. Dünya mitolojisinde şehirler umumiyetle "Anima archétype"i (Tanrıça, ebedî kadın, sevgili sembolü)

6. *a.e.*, s. 25.
7. Bk. Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1963, C. XII, s. 33-86, (*Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İst. 1976. Dergâh Yay.).
8. A.H. Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 10.
9. *a.e.*, s. 43.

ile beraber bulunurlar.[10] Tanpınar'ın Bursa'yı yanında kadınla dolaşması ve Yeşil Türbe'yi gezerken onunla birlikte yaşayacağı ebedî bir ülke tahayyül etmesi, psikolojik bakımdan dikkate şayandır. "Zaman Kırıntıları" adlı şiirinde de Tanpınar, sevgilisinin elinden çıkan ideal bir dünyayı özler:

Niçin sen yaratmadın bu dünyayı,
Ellerinin mesut işaretlerinden
Daha güzel doğardı eşya,
Daha zengin olurdu aydınlık.
Kendi karanlığından
Çağırsaydı sesin
Sular başka türlü akardı,
Sert kayalardan göklere doğru
Büyük, mavi aydınlık sular.[11]

Tanpınar için Bursa, bu ideal şehrin yeryüzünde bir örneğidir. Yahya Kemal birçok şiirinde İstanbul ile sevgilisini birleştirir. "O Belde" ve "Yollar" adlı şiirlerinde Ahmet Haşim'in de ebedî olarak mesut yaşayacağı şehirler tahayyül ettiğini biliyoruz. Ziya Gökalp "Kızıl Elma" adlı şiirinde hayal ettiği ideal ülkeyi Ay Hanım'a kurdurtur. Bu şairlerden her biri kadına bağlı olan bu ideal şehir hayallerini ayrı yollardan kendi gayri şuurlarında bulmuşlardır.

"Bursa'da Zaman" şiirinin yapısı, daha önce muhtevayı incelerken de işaret ettiğimiz gibi, geniş perspektiften dar mekâna dönüş esasına dayanır. Geniş mekâna bakış da dar mekândan başlar. Şiirin birinci kısmına eski bir cami avlusundan, ikinci kısmına Yeşil Türbe'den gireriz. Şu halde burada dardan genişe, genişten dara olmak üzere başlıca iki an veya safha vardır. Bu yapı, rüyadan dış âleme, sonra tekrar rüyaya dalan şairin psikolojik davranışına uygundur. Ruh veya düşünce, dış âleme veya geniş mekâna açıldığı zaman, çeşitli varlıklar ve imajlar arasında dolaşıyor ve dağılıyor. Kendi içine dönünce ebedî olarak içine kapalı yaşayabileceği bir sembol buluyor (billûr avize, beyaz bahçe).

Bu açılma ve kapanma temposu Tanpınar'ın şiir sentaksında da görülür. Bazı cümleleri geniş ve dağınıktır. Bazı cümleleri tek başlarına bir tablo teşkil edecek kadar kesiftir ve derli topludur. Baştan, şairin içinde bulunduğu mekân ve zamanı tasvir eden beş mısra, bir tek cümle teşkil ediyor. Bu manzaranın şairde bırakmış olduğu intibaı anlatan müteakip beş mısra da, biraz çözük olmakla beraber, birbirine bağlı bir tek cümleden ibarettir. Dış âlemde görülen varlıkları tasvir, tahlil ve tefsir eden daha sonraki cümleler, muhtelif uzunluklarda olmakla beraber ilk iki cümleye nispetle kısadır. Bazı mısralarda tek bir şey, bazılarında birkaç şey bir arada ele alınmıştır. Baştan birinci ve ikinci büyük cümleler daha ziyade terkibî, bu sonuncular ise tahlilî bir karakter taşır. Şiirin ikinci kısmında da bir, iki veya üç cümlelik mısralar karışık olarak birbirlerini takip eder. Şimdiye kadar eserlerini incelemiş olduğumuz

10. Bk. C.G. Jung, *Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles*, Genève 1953, s. 348.
11. *Aile*, nr. 13, İlkbahar 1950, s. 6-10 (*Bütün Şiirleri*, s. 71-77.)

Cumhuriyet devri şairleri arasında, şiir cümlesi en değişik olan Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Onun bu hususta Mallarmé ve Valéry'nin tesirleri altında kaldığını sanıyorum. Mehmet Emin'den itibaren hece şiiri umumiyetle çok monoton olarak kullanılmıştır. Tanpınar, şiir boyunca değişen çeşitli uzunluktaki cümleleriyle bu monotonluğu kırar.

Tanpınar'ın şiirinin başka bir özelliği kafiyelerini umumiyetle isimlerden seçmesi ve bunları takısız olarak kullanmaya çalışmasıdır. Dikkat olunursa, kırk dört mısralık "Bursa'da Zaman" şiirinde kafiye olarak bir kere fiil kullanılmıştır: Güler. On üç kafiye takısız isimlerdir. Diğer kafiyelerde takılar esas kelimelerin şahsiyetlerini bozmayacak kadar kısadır. Türkçede fiiller umumiyetle cümle sonlarında kullanılır. Çekim ekleri birbirine çok benzediğinden bunların arka arkaya sıralanması yeknesak bir tesir bırakır. Servet-i Fünuncular Türkçenin aslî bünyesinden gelen bu biteviyeliğin önüne geçmek için bir hayli çalışmışlardır. Son yıllarda "devrik tümce" adı verilen hareketin başlıca sebebi de cümle sonlarında fiillerin doğurduğu monotonluğu kaldırmaktır. Tanpınar kafiye yapmamak suretiyle mısralarına çok değişik şekiller vermesini bilmiştir.

Varlıkları net ve çıplak olarak seyretmekten hoşlanan Tanpınar, bilhassa kafiyelerden takıları kaldırmaya veya çok küçültmeye çalışır. "Bursa'da Zaman"da sadece isimlerden mürekkep veya kafiye olarak kullanılmış bir ismi tavsif eden mısralar vardır:

Türbeler, camiler, eski bahçeler

Gümüş aydınlıkta serviler, güller

Sanki hep bir anda gün, saat, mevsim

Küçük şadırvanda şakırdayan su

Orhan zamanından kalma bir duvar v.b.

Varlıkları çıplak olarak ortaya koyan bu mısralar, tek başlarına birer küçük tablo teşkil eder.

Tanpınar'ın şiir lügatında dış âlemi gösteren müşahhas kelimeler büyük bir yekûn tutuyor. Şair bunlarla göz önünde canlanan renkli ve ışıklı plastik bir dünya vücuda getirir. Fakat bunlar arasında dikkati çeken sübjektif ve mücerret mânalı kelimeler de vardır. "Zaman", "rüya", "hulya" ve bunlara benzer ruh hallerini veya fikirleri ifade eden kelimelere Tanpınar'ın şiirlerinde sık sık rastlanır. Bunlar şairin anahtar kelimeleridir. "Bursa'da Zaman" şiirinde "zaman" kelimesi dört kere, "rüya" kelimesi üç, "hayal" (ve hulya) kelimesi üç kere tekrarlanmıştır. Zaman kavramıyla ilgili daha başka kelimeler de vardır: Eski (iki kere), ihtiyar, gün, saat, mevsim, sonsuz devam, fetih günleri, ebediyet, cedler... Rüya ve hulya ketagorisine sokulabilecek kelimeler: sihir, vehim, hikâye, yad, mucize, uhrevî, tılsım.

Müşahhas varlıkları gösteren kelimeler ile sübjektif fenomenleri anlatan kelimelerin karışımı Tanpınar'ın hayata bakış tarzının tabiî bir neticesidir. Sadece bu ke-

lime kategorilerine bakarak, onun iki âlem arasında münasebet kurmaya çalıştığına hükmolunabilir.

Fakat "Bursa'da Zaman" şairinin asıl üslûp özelliği, bu kelimelerin kendilerinde değil, onları kullanma tarzında görülür. Maddî varlıklarla manevî fenomenlerin hususiyetlerini Tanpınar sıfat ve isim tamlamaları ile belirtir. "Bir eski cami avlusu", "küçük şadırvanda şakırdayan su", "ihtiyar çınar", "sakin bir gün", "eski bahçeler", "büyük cedler" gibi bazı tavsifler, bahis konusu şeyleri kendi gerçekleri ile göz önüne koyarlar. Bazı tavsifler ise, şairin sübjektif intibalarını ifade eder: "Hâlâ bu taşlarda gülen rüya", "güvercin bakışlı sessizlik", "gümüş aydınlık", "serin hülya", "çinilere sinmiş Kur'an sesi", "uhrevî ahenk", "ulsımlı ebediyet". Kompleks duygularını kendine has isim tamlamaları ile anlatmaya çalışır. "Bir rüyadan arta kalmanın hüznü", "geçmiş zamanın sihri", "bir sonsuz devam vehmi", "sabrın acı meyvası", "sesi nabzın olmuş hengâmeler", "fetih günlerinin saf neşesi", "su seslerinin beyaz bahçesinde büyük cedlerin rüyası"...

Bunlar, içinde kullanıldıkları cümleyi teşkil eden diğer kelimelerle beraber daha da kompleks bir mahiyet alırlar. Yukarıdaki bazı örneklerde görüldüğü üzere sıfat tamlamaları ile isim tamlamaları birbirlerine bağlı bir bütün teşkil ederler. Tanpınar'ın terkipçiliği, muhteva ve sentaksında olduğu kadar üslûbunun dokusunda da görülür:

Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir avize Bursa'da zaman

mısraları onun çeşitli unsurları bir araya getirmek suretiyle yapmış olduğu terkiplerin en orijinalidir.

Bu üslûp, dış ve iç âlemi teferruatı da gözden kaçırmayan bir dikkatle kavramaya çalışan panoramik bir bakış tarzının, varlığı bütünü ile seven ve her şeyi birbirine bağlı gören bir kâinat anlayışının ifadesidir. *Şiirler* kitabının ilk şiirinde hayat karşısında almış olduğu terkipçi tavrı:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında;
Yekpare, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.

mısraları ile anlatan şair, hemen hemen bütün hayat tecrübesini ve ruhunun muhtevasını ortaya koyduğu *Huzur* adlı romanında kendisini temsil eden kahramanına şunu dedirtir:

"Hakikatte bu konserde büyük küçük yoktur. Her şey ve herkes vardır. Tıpkı etrafımız gibi hangi ışığı, hangi dalgayı atlayabilirsiniz" (s. 59). Başka bir yerde aynı görüşü şöyle anlatıyor:

"Kapının önünde kalmıyoruz ki evin içine giriyoruz, ona sahip oluyoruz, benimsiyoruz, benimdir diyoruz, istiyoruz, memnun oluyoruz, gidenin arkasından ağlıyor, gitme diye eteklerine yapışıyoruz, hiçbir şeyi kendimizden ayırmıyoruz" (s. 62).

"Bursa'da Zaman" şiirinde hem kozmik âlemi, hem tarihî zamanı bir arada kavrayan, millî tarihle kendi şahsî hayat macerasını birleştiren, hayata karşı derin hayranlık duygusu ile beraber, "bir rüyadan arta kalmanın hüznü"nü ve ebediyet iştiyakını bir musiki parçasının çeşitli sesleri gibi birbiri içinde eriten Tanpınar, kompleks duyuş tarzına uygun gene kompleks bir üslûp vücuda getirmiştir. Hiç şüphesiz o, Cumhuriyet devrinin en derin şairlerinden birisi olduğu gibi, aynı zamanda dili de en ustaca kullanan bir sanatkârdır.[12]

12. "Bursa'da Zaman" şiirinin başka tahlilleri için bk. Mehmet Kaplan, "Bursa'da Zaman" *İstanbul*, C. I, nr. 3, İkinci kânun 1944, s. 4-5. Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul 1963, s. 69-77; 2. bsk., 1983, Dergâh Yay.

X

FAHRİYE ABLA

Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
O afyon ruhu gibi baygın mahalleden
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen;
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanınla
Ne şirin komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede;
Yaz kış yeşil bir saksı pencerede;
Bahçede akasyalar açardı baharla
Ne şirin komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Önce upuzun sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı;
İçini gıdıklıyordu bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin,
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söylerdin en fazla,
Ne çapkın komşumuzdun sen Fahriye Abla!

Gönül verdin derlerdi o delikanlıya.
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem, şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın?
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
Hatırada kalan şey değişmez zamanla...
Ne vefalı komşumdun sen Fahriye Abla!

AHMET MUHİP DIRANAS

X

FAHRİYE ABLA

Türk şiirinde gerçekçi görüş Mehmet Emin'den itibaren, umumiyetle, şairin kendi dışında bir obje olarak seyredebildiği sosyal konulara, tabiat manzaralarına, yahut hayat dekoruna yönelmiştir. Şahsî duygularını anlatanlar, çok defa onları romantik veya sembolist bir üslûpla ifade etmişlerdir. Bilhassa aşk konusunda "idealleştirme", bütün dünya edebiyatlarında olduğu gibi, Türk edebiyatında da tabiî sayılmıştır. Gayri şuurda yaşayan "Anima archétype"i, ebedî sevgili hayali, hayatta karşılaşılan bir kadının yüzüne aksedince, onu bir masal mahlûku haline getirir. Aşk duygusunun yücelttiği varlığı kendi gerçekliği içinde görme, fakat yine de onu sevme modern edebiyata has bir davranış tarzıdır.

Bu davranışın arkasında çeşitli sosyal, psikolojik ve estetik amiller vardır. Her şair, gerçeğe başka bir zaviyeden baktığı ve onu az çok değiştirdiği için bu konuda umumî bir fikir ileri sürülemez. Cumhuriyet devri Türk şiirinin dikkati çekici vâkıalarından birisini teşkil eden bu meseleyi, tek tek eserleri incelerken ele almak daha doğru olur.

Ahmet Muhip Dıranas, "Fahriye Abla" şiirinde çocukluk yıllarında kendisinde kuvvetli iz bırakan bir genç kızı âdeta realist hikâyeye has bir metodla tasvir ediyor. Fahriye Abla'nın yaşadığı mahalleyi, evi, vücut yapısını, kıyafetini, mizaç ve karakterini canlı ve gerçek teferruatla göz önünde canlandırıyor.

Fakat burada, insanı bir obje haline getiren, soğuk realizm bahis konusu değildir. Şair, Fahriye Abla'ya karşı duyduğu sıcak alâkayı birtakım hayaller ve dil musikisi vasıtasıyla ifade etmekten geri kalmıyor. Her parçada tekrarlanan mısralar, şairin sübjektif davranışını kuvvetle belirtiyor. Burada, Orhan Veli neslinin eserlerinde temel prensip haline gelecek olan, şiiriyeti gerçekte bulmanın güzel örneklerinden birisini görüyoruz. "Bursa'da Zaman" şiirinde Tanpınar da dış âlemin objektifliği ile estetik görüşü birleştirmişti. Onda, dış âlemin kendisi, tabiat, tarihî abideler ve zaman duygusu estetik bir dünya vücuda getiriyordu. "Fahriye Abla" şiirinde de bahis konusu olan unsurlar haddi zatında güzeldirler. Fahriye Abla'nın oturduğu yer, gerçi bir fukara mahallesidir. Akşam üzerleri "hava keskin bir kömür kokusu ile dolar" ve "kapılar daha gün batmadan kapanır". Fakat oturdukları ev, hiç de fena değildir. İkinci parçada şair onu bize çok sevimli olarak gösteriyor: burası, balkonu sarmaşıklarla örtülü, güneşin batmasına yakın saatlerde gölgesi bir derede yıkanan, penceresinde yaz kış yeşil bir saksı duran, bahçesinde baharla akasyalar açan küçücük kutu gibi bir evdir. Fahriye Abla'nın kendisi de güzeldir. Önce upuzun, sonra ke-

sik saçları vardır. Teni buğdaysı, boyu bir başak kadardır. Kolları altın bileziklerle doludur. Çapkın bir mizaca sahip olan Fahriye Abla, kısa eteklerini rüzgâr uçurduğu zaman kapatmaz, erkeklerin içlerini gıcıklamaktan hoşlanır.

Bütün bu unsurlar, şairin konusunu realist bir gözle tasvir etmekten ziyade, çocukluğuna ait tatlı bir hatırayı canlandırmak maksadını gültüğünü ortaya koyuyor. Bununla beraber, onlar yine de gerçek ve objektiftirler. Şairin muhayyilesinin icatları değillerdir. Bu mühim farkı aynı şairin tamamıyla romantik bir üslûpla yazdığı "Serenad" şiiriyle karşılaştırmak suretiyle daha iyi belirtebiliriz:

Yeşil pencereden bir gül at bana
Işıklarla dolsun kalbimin içi.
Geldim işte mevsim gibi kapına.
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ.

Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak
Ben aşkımla bahar getirdim sana.
Tuzlu yollarından geçtiğim uzak
İklimden şarkılar getirdim sana.

Şeffaf damlalarla titreyen ağır
Goncanın altında bükülmüş her sâk;
Seninçin dallardan süzülen mır,
Seninçin yasemin, karanfil, zambak...

Bir kuş sesi gelir dudaklarından
Gözlerin gönlümde açan nergisler,
Düşen bir öpüştür yanaklarından
Mor akasyalarda ürperen seher.

Pencereden bir gül attığın zaman
Işıkla dolacak kalbimin içi.
Geçiyorum mevsim gibi kapından,
Gözlerimde bulut, saçlarımda çiğ.[1]

"Serenad", "Fahriye Abla"ya nazaran çok şairanedir. Burada dekor, tip ve aşk son derece idealize edilmiştir. Adından da anlaşılacağı üzere, "Serenad" şiiri, bizim kültürümüze yabancı, Batı Ortaçağına has, kitaptan gelme ve muhayyilenin yarattığı bir aşk duygusunu anlatır. "Fahriye Abla" şiirinde bizim dekorumuz, genç kızımız ve aşk duygumuz vardır. O, Cumhuriyet devrinde gelişen realist, millî ve mahallî şiir akımına bağlanabilir, fakat, Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinde olduğu gibi, burada da, millîlik ve mahallîlik tamamıyla şahsî ve estetik bir şekle girmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki şiirlerde görülen iddialı ve ideolojik hava burada tamamıyla kaybolmuştur. Bunun sebebi, "Bursa'da Zaman" şairi gibi, Ahmet Muhip Dıranas'ın da edebiyatta her şeyden önce güzelliğe önem vermesidir. Tanpınar gibi,

1. Sabahattin Batur, *Yeni Şiirimiz*, İstanbul 1960, s. 57.

Diranas da belli zaman ve mekâna bağlı olmayan lirik ve sembolik şiirler yazmaktan hoşlanır. Hattâ denebilir ki, "Fahriye Abla", Diranas'ın şiirleri arasında bir istisna teşkil eder. Bir şiirinde:

Aynalara bakma aynalar fenalık
Denizi, sonsuz olanı düşün artık.[2]

diyen şair, esas itibariyle realist değil, romantiktir. "Fahriye Abla" şiirine gerçek hayattan alınma unsurların girmesi de, daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, realist bir maksada bağlı olmaktan ziyade, çocukluk yıllarına has şahsî bir hatırayı canlandırma arzusundan dolayıdır. Şiire hâkim olan aslî duygu, ilk çocukluk yıllarına dönüş özlemidir:

Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın

mısraı bu isteği açıkça belirtir. Bir arzu, şairin diğer eserlerinde de vardır. "Selâm" adlı şiirinde şöyle diyor:

Selâm sonsuzluğun aydınlık bahçesinden:
Selâm senelerce senelerce evvele:
Hatırası kalbe ışıklarla dökülen
En sevgiliye, en iyiye, en güzele.

Geçmiş bir zamanı kalbim bulmak üzredir,
Tamamlanacaktır yarı kalmış rüyalar:
Ey hafıza, velut memenden beni emzir,
Zengin renklerini ufkuma dök ey bahar![3]

Psikanalistler çocukluğa dönüş arzusunu anneye bağlılık duygusu ile izah ederler. Beşerî mitolojide ve şiirde anne umumiyetle kapalı, sıcak, mahrem varlıklarla sembolize edilir. Henry A. Murray buna "kapalı yerler kompleksi" adını veriyor.[4] Kendisinden yaşlı bir kadına bağlanma, ona karşı cinsî bir arzu hissetme, Ödip kompleksiyle alâkalıdır. Libido, ahlâkî yasaklar dolayısıyla objesini değiştirir.

"Fahriye Abla" şiirinde, üç unsur, çocukluğa dönme, kapalı yerleri sevme ve kendinden yaşlı bir kadına karşı cinsî bir alâka duyma temleri birleşiyor. Bu duygular hayattan kaçma, ölümü arzulama şeklinde de tecelli edebilir. Ahmet Muhip Diranas'ın şiirlerinde bu duyguların direkt veya sembolik ifadelerine rastlanır. "Gün Batıyor", "Binmişim Bir Gemiye", "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar", "Olvido" başlıklı şiirlerinde dünyadan kaçış ve uzaklar dâüssılası güzel bir şekilde anlatılmıştır. "Ağrı"[5] şiirinde aynı duygu, trajik ve metafizik bir ifadeye bürünmüştür. "Kar" adlı şiirinde ölüme çok benzeyen, bir tatlı uykuya dalış ve gömülme isteği vardır:

2. "Köpük", *a.e.*, s. 57.
3. *a.e.*, s. 56.
4. Henry A. Murray, *Exploration de la Personnalité*, Paris 1953, s. 358.
5. "Ağrı" şiirinin tahlili için bk. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, İst. 1987, Dergâh Yay., s. 330-355.

Ne sabahtır bu mavilik ne akşam,
Uyandırmayın beni uyanamam,
Kaybolmuş sevdiklerimiz aşkına
Allah aşkına, gök, deniz aşkına.
Yağsın üstümüze kar buram buram.

Buğulandıkça yüzü her aynanın,
Beyaz dokusunda bu saf rüyânın
Göğe uzanır tek ü tenha bir kamış,
Sırf unutmak için, unutmak ey kış,
Büyülü yalnızlığını dünyanın![6]

"Bursa'da Zaman"ın son kısmında Tanpınar'ın da sevgilisiyle beraber ölümü arzuladığını görmüştük. Aynı arzu, anne hayaline bağlı olarak Necip Fazıl Kısakürek'de de vardı. Yaşanılan hayata, dış âleme uyamayışın veya anneye bağlılık duygusunun neticesi olan bu özleme Türk edebiyatında sık sık rastlanılır.

"Fahriye Abla" şiiri, bu psikolojik muhtevanın yanı sıra sosyal bir mâna da taşır. Şairin yapmış olduğu tasvirden de anlaşılacağı üzere, burada halk tabakasına mensup bir genç kız söz konusudur. Oturduğu mahalle, ev, kollarını dolduran altın bilezikler ve davranış tarzı bunu açıkça gösteriyor.

Çoğu burjuva tabakasından çıkan şair ve ediplerin halk tabakasına mensup genç kızlara karşı alâka duymaları Türk edebiyatında Hâmid'le başlar. *Finten* yazarı, Batı romantiklerine uyarak, fakat bilhassa sefir-i kebir maskesini daima yırtmaya hazır, kuvvetli içgüdülerinin tesiri ile, kendinden aşağı tabakaya mensup genç kızlara ve kadınlara karşı kuvvetli bir alâka duymuştur. Bu, onun en orijinal cephelerinden birini teşkil eder. Fakat Hâmid, şahsî hayatında kendisini en aşağılara çeken bu arzusunu, eserlerinde romantik bir havaya bürür. Gerçekçiliği en aşırı şekilde benimsemekten korkmayan son devir şairlerinde, romantik aşk duygusuna karşı cinsî arzuları çıplak bir şekilde ifade etme temayülü vardır. İçgüdülerini gizlemeye ve baskı altında tutmaya pek lüzum görmeyen halk tabakası, onları sosyal bakımdan olduğu kadar cinsî bakımdan da ilgilendirir. Sosyalist temayüllü şair, hikâyeci ve romancıların eserlerinde açlık meselesi ile cinsî arzu bir arada görülür. Sait Faik, Orhan Veli ve onların izinden gidenler, anti-romantik davranışlarını, halk tabakasından genç kızlara karşı duymuş oldukları hislerle çarpıcı bir şekilde ifade ederler. Burjuva tabakasının kıymet hükümlerine bağlı kalanların "adi" görebilecekleri yaşayış tarzı, onlar için gerçek ve samimi hayatın ta kendisidir. "Semaver" yazarı *Şimdi Sevişme Vakti* adlı kitabında bir aşk sahnesini şöyle tasvir eder:

Bize bir masa ayır Yanakimu
Aleksandramla benim için
Bir masa
Üstü çiçeksiz

6. *Yeni Şiirimiz*, s. 58.

Örtüsü gazeteden
Şarabı aşktan
Hem hülyadan
Aleksandram mızıka çalsın
Siyaha çalar parmaklarıyla
Güftesi bayağı şarkılar
Adi havalar
Meyhane acı zeytinyağı koksun
Sen hoşnud ol Yanakimu[7]

Orhan Veli'nin şiirlerinde halk tabakasına mensup genç kızlar veya kadınlara karşı duyulan hissî alâka veya aşk duygusu mühim bir yer tutar. İşte bunlardan bir tanesi:

SÖZ

Aynada başka güzelsin,
Yatakta başka;
Aldırma söz olur diye;
Tak takıştır.
Sür sürüştür;
İnadına gel.
Piyasa vakti,
Mahallebiciye.
Söz olurmuş.
Olsun;
Dostum değil misin?[8]

Bu parçaları zikredişimizin sebebi, aslında romantik bir mizaca sahip olan Ahmet Muhip Dıranas'ın "Fahriye Abla"yı yazarken, şahsî çocukluk hatıralarına dönüş arzusu kadar, kendinden daha genç nesillerin getirdikleri yeniliklerden de faydalandığını belirtmek içindir. Fakat "Fahriye Abla" şiirinde gerçek, onlarda olduğu kadar çıplak değildir. Romantik bir havaya bürülüdür. Rüzgârda açılan kısa etekleri ve açık saçık şarkıları ile cinsiyetini belirtmekten hoşlanan Fahriye Abla'nın şahsiyetinde, romantik bir taraf da vardır. Şair onun gözlerini:

Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen

mısraı ile tavsif ediyor. Evleri sarmaşıklarla örtülü olan, pencerelerinde yaz kış yeşil bir saksı bulunan Fahriye Abla, "Serenad"da şairin yeşil penceresinden bir gül atmasını beklediği romantik sevgiliye bir hayli yaklaşır.

7. Sait Faik (Abasıyanık), *Şimdi Sevişme Vakti*, İstanbul 1958, s. 37.
8. Orhan Veli (Kanık), *Bütün Şiirleri*, VIII. baskı, İstanbul 1959, s. 124.

Hayal ile gerçeği, romantik duyuş tarzıyla realist görüşü birleştiren "Fahriye Abla" şiirinin yapı ve üslûbunu da bu iki temayül tayin ediyor. Şiirde baştan sona kadar, dış âleme ait eşyayı olduğu gibi veren objektif unsurlarla şairin duyuş tarzını birleştiren sübjektif unsurlar birbirine sarılmıştır. Her parçada hem dış gerçek, hem romantik duygu bir aradadır. Öyle ki bunları birbirinden ayırmaya imkân yoktur.

Eserin umumî yapısında şöyle bir plan gözetilmiştir: Birinci parçada Fahriye Abla'nın yaşadığı mahalle, ikinci parçada oturdukları ev, üçüncü parçada kendisi tasvir olunuyor. Son parçada Fahriye Abla'nın sevиştiği bir Erzincanlı ile evlendiğini öğreniyoruz.

Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın?
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?

mısraları Fahriye Abla'nın romanını muhayyilemizde devam ettiriyor. Bu "évocative" mısralara göre, onun hayat macerasını istediğimiz gibi genişletebiliriz.

"Fahriye Abla" şiirinin en büyük meziyeti "évocation" kudretinde, okuyucunun muhayyilesinde, romantik bir roman havası yaratmasındadır. Şair kolektif gayrışuurda yaşayan bir "archétype"i yakalamış ve çok iyi tasvir etmiştir. Her insanın içinde, çocukluk yıllarının hâtıralarıyla beslenen, yarı gerçek, yarı muhayyel bir roman vardır. Hayatın bazı anlarında, bu romanın muhtelif parçaları, nereden estiği bilinmeyen bir rüzgârla hafızamızın sahnesinde hayal meyal belirir ve biz onları seyretmekten zevk duyarız.

"Fahriye Abla"nın üslûbuna iyi seçilmiş, gerçek teferruatı belirten isimler ve sıfatlar hâkimdir: "keskin bir kömür kokusu", "sarmaşıklarla balkonu örtük bir ev", "kuytu bir dere", "yeşil bir saksı", "önce uzun sonra kesik saç", "altın bileziklerle dolu bilekler", "dağları karlı Erzincan". Varlıkların özelliklerini göz önüne koyan bu tavsifler canlı bir tablo vücuda getiriyor. Şiirde iki benzetme vardır, onların fonksiyonu da tatbik olundukları şeylerin mahiyetini değiştirmek değil, iyice belirtmektir: "afyon ruhu gibi baygın mahalle", "kutu gibi küçücük bir ev".

Aynı şairin "Serenad" adlı şiirinde tavsifler ve benzetmeler buradakinin tam tersine varlıkları masallaştırıcı bir özellik taşırlar. Şair sevgilisinin kapısına "mevsim gibi" gelir. Gözlerinde bulut, saçlarında çiğ vardır. Sevgilisi, Ortaçağ şiirinde olduğu gibi bir güle benzer, dudaklarında bir kuş sesi gelir, gözleri nergisi andırır.

Düşen bir öpüştür yanaklarından
Mor akasyalarda ürperen seher

mısralarında, dış âlem, sevgilinin varlığından doğar gibi gösteriliyor.

"Fahriye Abla" şiirinde tabiatı ve insanı değiştiren hiçbir şey yoktur.

Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede

mısralarında görüldüğü üzere, en şairane intibalar tasvir olunurken bile varlıklar gerçek olarak verilmeye çalışılmıştır. İlerde görüleceği gibi, Orhan Veli nesli eserlerin-

de klasik şiirin temel unsurlarından biri olan benzetmeyi tamamıyla kaldırarak çıplak bir üslûp vücuda getirecektir.

Ahmet Muhip Dıranas vezne ve kafiyeye bağlıdır. Kafiyeleri tam ve dolgundur. Bunlar onun şiirine kuvvetli bir ahenk verirler. "Ağrı" ve "Olvido" gibi bazı eserleri müstesna, diğer şiirlerinde, cümleleri çok defa bir, iki, nihayet üç mısrada biter. "Fahriye Abla" şiirinde cümlelerin çoğu tek mısradan ibarettir.

Cahit Sıtkı ile beraber Ahmet Muhip Dıranas'ın hecede yaptıkları yeniliklerden biri, durakları kaldırmaları ve gelenekte bulunmayan vezinleri kullanmalarıdır. "Fahriye Abla" şiiri duraksız on üç hece ile yazılmıştır. Bu kesilmeyen uzunluk şiirin okunuşuna bir ağırlık ve yavaşlık veriyor. Onun yanında klasik 6+5 vezniyle yazılmış "Serenad" şiiri süratli ve fazla ahenklidir. Şairin "Fahriye Abla"da temposunu nesre doğru yaklaştırması belki de işlediği konunun hikâye edası taşımasından dolayıdır.

Tanpınar gibi Ahmet Muhip Dıranas da halk şiiri geleneğine fazla bağlı kalan, hatta onu taklit edenlerin kullandığı hece veznini kendine göre değiştirerek, şahsî bir ifade tarzı vücuda getirmiştir. Halk tabakasına mensup bir genç kızın hayat dekorunu ve portresini tasvir eden "Fahriye Abla" şiiri, millî edebiyatçıların prensiplerine uygun olarak hece vezni ve günlük dil ile yazılmış olmakla beraber, yapısı ve üslûbu bakımından Türk halk geleneğinden çok, Batı şiirine yaklaşır. Tasvir tarzı tamamıyla Batılıdır. "Han Duvarları"nı incelerken de belirttiğimiz gibi, Türk halk şiirinde bir hatırayı veya hayat sahnesini böyle bir tablo gibi göz önünde canlandırma fikri yoktur. Süje ile objenin birbirinden ayrılmasını şart koşan bu bakış tarzını Türk aydınları Batı'dan öğrenmişlerdir. Sosyal durumları itibariyle, burjuva tabakasına mensup olmaları, onların hayat ve halk karşısında, seyirci bir tavır almalarını kolaylaştırmış olabilir. Batı'da, dış âlemi müşahhas olarak tasvir eden resim geleneğinin bu bakış tarzının teşekkülünde büyük rolü olmuştur. Bizde ilk defa Servet-i Fünuncular resim ve fotoğraf altına, onları kelimelerle tasvir eden şiirler yazmak suretiyle Türk şiirine "pitoresk"i sokmuşlardır.[9]

AHMET MUHİP DIRANAS'A EK

Cumhuriyet devri şairlerinden büyük bir kısmı bilhassa II. Dünya Savaşı'ndan sonra yetişenler, kendilerini sanat dışı akımlara kaptırırlarken, toplum ve insanlığın problemlerini inkâr etmeden, güzelliğin müstakil bir değer olduğunu ve ömür boyu araştırılmaya lâyık bulunduğunu savunan nadir sanatçılardan biri de Ahmet Muhip Dıranas'tır.

O da hocası Ahmet Hamdi Tanpınar gibi, şiirde dil ve şeklin ön planda geldiğine, demircinin örs ve çekici olduğuna inanmış ve onları daha ustaca kullanma fikrini hiçbir zaman ihmal etmemiştir. 1974 yılında Türkiye İş Bankası'nın çıkardığı *Şiirler* kitabında, uzun yıllar bir zenaate bağlı kalmanın pek çok güzel örneği vardır. Burada onlardan birini alarak incelemek istiyorum:

9. Bk. Mehmet Kaplan, "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinden Pitoresk", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İst. 1976, Dergâh Yay., s. 394-424.

EVRENİ SEVMEK Kİ...

Aç mısın kardeşim, gel olanı bölüşelim,
Ama şiirlerimle seni doyuramam ki;
Ta, yıldızlara değin uzansa bile elim,
Daha ötelerine, daha... buyuramam ki.

İnsanı insan diye sevmişim, hep severim;
Ve onu tanrılara karşı bile överim.
Ben bütün bir evreni sevmişim; alın terim
Var, evrende; öz, üvey diye ayıramam ki.

Güzellikleri alır satarım, gelişim bu.
Güzel tellâhyım ben; alan var mı? Neşem bu.
Güzelle yüceltirim insanlığı, işim bu,
Çirkini, kabayı ve hamı kayıramam ki.

İnsanoğulluğunu kulluk diye almışın!
Düşüncenin orakla biçilmesine karşın
Bir geleceğin dulda düşlerine dalmışın;
Bu derin aldanıdan seni uyaramam ki.

Kim zafere erecek? Zafer ne? Bir akşamda
Güneşi bağlamaksa geceye karşı, ya da
Haykırmaksa, gür... varım, bir güldür açan, ama
Kini bir hançer gibi kından sıyıramam ki.

Hep Tanrı mı gerek, ey tapınağı dünyanın,
Özgürlükler üstünde?.. Bir yüce aramanın
Yıldızsal kulesinden sesleniyorum: kalkın!
Duyuramam ki ana beni, duyuramam ki... (s. 218-219)

Burada dikkati çeken ilk özelliklerden biri, şairin klasik şiirin temel unsurları olan vezin ve şekle bağlı kalması, fakat onları çok rahat, şahsî bir konuşma edası ile kullanmasıdır.

Şiir şekil bakımından koşma tarzında yazılmakla beraber, hiç de halk şiirinin saza uymaktan ileri gelen yeknesak ahengini vermez. Dört mısralı bentlerden meydana gelen şiirde kafiye düzeni, koşmada olduğu gibi abab cccb dddb ilh. şeklindedir. Kafiyelerden bazıları halk şiirinde olduğu gibi ünsüze dayanmakla beraber, genellikle tam kafiye vasfı taşır. Şair cümleyi daha rahat kırmak ve eserine bir konuşma edası vermek için 7+7 veznini kullanmıştır.

Şiir, şairi sefalet edebiyatı yapmıyor diye suçlayan birisine karşı yazılmış izlenimi vermektedir. Bütün şiire bir cevap, kendini savunma, hatta dördüncü bentte görüldüğü gibi bir karşı-suçlama edası hâkimdir. "Olanı bölüşmek"ten bahseden birinci mısra, bu ithamın bir komünisten geldiğini hissettirmektedir. Şair, olanı insan

kardeşleriyle bölüşmekten çekinmez. Fakat şiir karın doyurmaz ki... Karın doyurmakla şiir, birbirinden ayrı şeylerdir.

Mesele insanı sevmekse, şairin kalbi de bu sevgiyle doludur:

İnsanı insan diye sevmişim, hep severim;
Ve onu tanrılara karşı bile överim.

O, insanı Tanrılara karşı bile övecek kadar "insaniyetçi"dir. Fakat şairin vazifesi ve işi başkadır. Onun hayatının mânası güzellikleri çoğaltmak, insanoğlunu "güzel"le yüceltmek"tir.

Güzellikleri alır satarım, gelişim bu.
Güzel tellâlıyım ben; alan var mı? neşem bu.
Güzelle yüceltirim insanlığı, işim bu,
Çirkini, kabayı ve hamı kayıramam ki.

Bu parçada Dıranas, dil, inanç, şekil ve üslûp bakımından kendi kendisini bulmuş ve bir şair olarak hayatının mânasını en güzel, yalın ve güçlü şekilde ifade etmiştir.

Nâşirlerin yerinde ben olsam, kitabın başına bu parçayı alırdım. Bütün gerçek şairler, varlıklarını bu mısralarla ifade edebilirler.

Şiirde üzerinde durulması gereken daha başka fikirler de vardır.

Ta. yıldızlara değin uzansa bile elim,
Daha ötelerine, daha... buyuramam ki.

mısralarında, insan iradesini reddetmeyen bir kadere boyun eğiş, sınırlarını biliş vardır. Yeryüzünü insanlar için bir cennet haline getirmeye çalışmak vazifemiz. Fakat bunu yaparken boş bir ümit, gurur ve hayale de kapılmamalıyız. İnsanoğlunun düşünce ve iradesi onu aşan esrarlı âlemlerle çevrilidir. Bütün büyük yazarlarda kâinat ile Tanrı'yı birleştiren bu kozmik duyguya rastlarız. Dıranas'ın maalesef uzun olduğu için bu kitaba alamadığım muhteşem "Ağrı" (s. 129-137) şiirinde bu duygu, varlığını dağ rüzgârları gibi hissettirir.

Ben bütün bir evreni sevmişim; alın terim
Var evrende; öz, üvey diye ayıramam ki.

mısralarında iç içe iki fikir vardır: İnsan, kâinatı sadece Tanrı'nın veya tabiatın eseri olduğu için sevmez. Kâinatın bir parçası olan bu dünya, insanoğlunun alın teri ile doludur. Medeniyet, en küçük çivisine kadar insanoğlunun eseridir. Böyle bir evren nasıl sevilmez?

İyi, kötü, fakir, zengin bütün insanlar bu büyük geminin içindedir. Parçayı değil, bütünü gören, evreni kucaklamak isteyen şair, bazılarının yaptığı gibi insanları birbirinden ayırmaz. Bu görüşü ile Dıranas:

Has ü âm muti' âsî
Dost kuludur cümlesi

diyen büyük Türk-Müslüman hümanisti Yunus Emre'nin izinden gider.

İnsanoğlunun başlıca özelliği hür olması, daha doğrusu yenemese bile, her türlü baskıya karşı koymasıdır. Şair insanoğlundaki bu duygu ve iradeyi yok etmek isteyenlere karşı çıkar. Marksizmde olduğu gibi, insan hayalî bir gelecek adına köle yapılabilir. Dördüncü bentte bu fikir reddedilir.

Maksat, insanlığı geceden, karanlıktan korumak, "bir akşamda güneşi geceye karşı bağlamak", gür sesle hürriyetin türküsünü söylemekse, şair, bu işten kaçınmaz. Ama o sevginin adamıdır. Kinin değil:

Kini bir hançer gibi kından sıyaramam ki

İnsanlar eski Tanrıları inkâr etmişler, fakat onların yerine başka putlar koymuşlardır:

Hep Tanrı mı gerek.....
Özgürlükler üstünde?.....

Böyle bir dünyada şairin vazifesi nedir? Sanatın her şeyi aşan "yıldızsal kulesi"nden insanlığı sevgiye ulaştıracak sırları aramak. Sanat karanlığa çevrilmiş bir projektör, bir "yüce arama"dır.

Dikkat edilirse şiirde "özgürlük" adına Tanrı ve Tanrılar da inkâr edilmiştir. Şairin inandığı başlıca iki üstün değer vardır: Sanat ve sevgi!

Bu iki değer de insanı, içinde bulunduğu durumdan, kendinden ötelere götürür. Tanrı, insanoğlunu, insanoğlu farkında olmadan, bu duygularla da kendine yöneltir. Önemli olan hareket veya yola çıkıştır.

Şairin "Ağrı" şiirinde söylediği gibi, bu "nihayetsiz yolculuğun bir ucu Allah'da, bir ucu insanda"dır (s. 137). Derin mânada hürriyet, mistiklerin çok iyi hissettikleri gibi "aşma"dır; "ulaşma" değil.

Gerçek bir şair olan Dıranas'ın şiirleri, üzerinde uzun uzun durulmaya değer fikir ve güzellikleri ihtiva eder. Biz, zaruret icabı, bu kadarla yetiniyoruz.

XI

OTUZ BEŞ YAŞ ŞİİRİ

Yaş otuz beş yolun yarısı eder.
Dante gibi ortasındayız ömrün.
Delikanlı çağımızdaki cevher,
Yalvarmak, yakarmak nafile bugün.
Gözünün yaşına bakmadan gider.

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?
Benim mi Allahım bu çizgili yüz?
Ya gözler altındaki mor halkalar?
Neden böyle düşman görünürsünüz,
Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?

Zamanla nasıl değişiyor insan!
Hangi resmime baksam ben değilim.
Nerde o günler, o şevk, o heyecan?
Bu güler yüzlü adam ben değilim;
Yalandır kaygısız olduğum yalan.

Hayal meyal şeylerden ilk aşkımız;
Hâtırası bile yabancı gelir
Hayata beraber başladığımız
Dostlarla da yollar ayrıldı bir bir,
Gittikçe artıyor yalnızlığımız.

Gökyüzünün başka rengi de varmış!
Geç farkettim taşın sert olduğunu.
Su insanı boğar, ateş yakarmış!
Her doğan günün bir dert olduğunu,
İnsan bu yaşa gelince anlarmış.

Ayva sarı nar kırmızı sonbahar!
Her yıl biraz daha benimsediğim.
Ne dönüp duruyor havada kuşlar?
Nerden çıktı bu cenaze? Ölen kim?
Bu kaçıncı bahçe gördüm tarümar?

Neylersin ölüm herkesin başında.
Uyudun uyanmadın olacak.
Kimbilir nerde, nasıl, kaç yaşında?
Bir namazlık saltanatın olacak.
Taht misali o musalla taşında.

CAHİT SITKI TARANCI

XI

OTUZ BEŞ YAŞ ŞİİRİ

Şimdiye kadar eserlerini incelemiş olduğumuz şairler, arada kendilerinden de bahsetmekle beraber, dikkatlerini umumiyetle kendi dışlarında bir varlığa, bir peyzaja, başka insanlara, sevgililerine veya bilinmeze çevirmişlerdi. Dünyada kendisini çok yalnız hisseden Necip Fazıl bile, kendinden ziyade hayat ve kaderi ile birleştirmiş olduğu kaldırımlar üzerinde durmuştu.

"Otuz Beş Yaş Şiiri"nde Cahit Sıtkı kendi kendisini konu olarak alıyor. İkinci parçada görüldüğü üzere, menfi bir narsisizm ile aynada uzun uzun kendisini seyrediyor, çehresinin zamanla nasıl bozulduğunu üzülerek görüyor, dünya ve dostları ile olan münasebetlerinin değiştiğini fark ederek, hafif fakat acı bir ironi ile hayatın faniliğini ve ölümü düşünüyor.

Bu duyuş tarzı Tarancı'nın sadece bu şiirine has değildir. O, hemen hemen bütün şiirlerinde, açık veya sezdirme yoluyla ölüm ve fanilik temlerini ele alır. Denilebilir ki, Türk edebiyatında Yunus Emre ve Abdülhak Hâmid'den sonra bu konular üzerinde en çok duran odur. Fakat Cahit Sıtkı Tarancı'nın görüş tarzı, onlarınkinden tamamıyla farklıdır. Bu fark "Otuz Beş Yaş" şairinin özelliğini belirtmeye yarayacağından kısaca üzerinde duralım.

Bir ortaçağ şairi olan Yunus Emre ölümden, Tanrı fikrine ve âhirete gider. Onun için ölüm ebediyete açılan bir kapıdır:

Ölümden ne korkarsın, korkma ebedi varsın!

diyen Yunus sağlam bir inançla ölümü aşar. Eserlerinde korkunç mezar tasvirleri yapması bizi aldatmamalıdır. Başka şiirlerinde o, dünyanın ötesine türküler söyleyerek gider. Yunus'u üzen ölüm değil, yeryüzündeki hayattır. Zira ölüm ebedî sevgiliye kavuşmadır. Mevlânâ'nın da ölümü bir "şeb-i arus" (düğün gecesi) saydığını biliyoruz.

Bütün eski Türk edebiyatına bu görüş hâkimdir. Dinî inançları tam olan eski insan, öldükten sonra öbür dünyada ebedî saadet ve huzura kavuşacağından emindi. Türk edebiyatında ölüm üzerinde düşünme ve ölüme karşı isyan, Abdülhak Hâmid'le başlar. *Makber* şairinin ölüm karşısında almış olduğu tavır, zaman zaman eski görüşe dönmekle beraber yenidir. İlk eserlerinden biri olan "Garam"dan itibaren, Hâmid, hayat karşısında âdeta bir Hamlet tavrı takınır. Birçok konular gibi ölümü de felsefî bir problem haline getirir. *Makber*'in imlâ işaretleri bile bu hususta bir fikir vermeye yeter. Soru ve nidalarla dolu olan bu eser, yazarının sadece ölüm bahsinde

değil, onunla ilgili ruh, âhiret, Tanrı, hayatın mânası ilh. gibi meselelerde de inançlarının temelinden sarsıldığını açıkça gösterir.

Batı'dan gelen çağdaş düşüncelerle eski inançlar arasındaki çatışma, daha sonra, Beşir Fuad ile Tevfik Fikret'in hayat ve eserlerinde büyük buhranlar doğurmuştur. İman şairi Mehmet Âkif'in bile eserleri dikkatle incelenirse, cevap veremediği birçok sorular sorduğu görülür. Zamanla değişen hayat şartları, sosyal problemlerin ön plana geçişi, felsefî bir geleneğin bulunmayışı, Türk edebiyatçılarını bu gibi meseleler üzerinde fazla derinleşmekten alıkoymuştur. Sığ bir realizmin hâkim olduğu Cumhuriyet devri edebiyatında, Peyami Safa, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bazı şahsiyetler, insanı derinlik psikolojisi ve metafizik zaviyelerden ele almaya çalışmışlardır. Cahit Sıtkı gençlik yıllarında bu sanatkârların tesiri altında kalmıştır. Fakat ölüm ve hayat karşısında almış olduğu tavır onlarınkinden farklıdır. Gençlik yıllarında bir şüphe ve tereddüt safhası geçiren Peyami Safa, son yıllarında tekrar eski dinî inançlarına döndü. *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* adlı romanında ispiritizma tecrübelerinden spirütalizm ve mistisizme giden bir köprü kurar. Dini, ahlâkî ve içtimaî zaviyeden ele alan Necip Fazıl, nesir yazılarında işi günlük siyasete döktü. Tanpınar'da din, tarih ve sanatla birleşen daha ziyade estetik bir mahiyet kazanır. "Bursa'da Zaman" şiirinde kozmik âlemin güzelliğine, sanat eserlerine ve tarihî hâtıralara dalan Tanpınar'ın ölümü nasıl munis, tasvir ettiği çerçeve içinde âdeta özlenilen bir durum haline getirdiğini görmüştük.

"Otuz Beş Yaş Şiiri"nde ne varlık ötesi âlem fikri, ne Tanrı, ne de insanı fânilik ve yalnızlık duygusundan kurtaran tarihî ve sosyal bir çevre vardır. Cahit Sıtkı vücudunda ve hayatında vukua gelen değişikliği, fânî bir varlık oluşunu ve ölümünü, ıztırap duyarak, fakat hiçbir metafizik fikre kapılmadan ve teselli aramadan âdeta çıplak bir gözle seyrediyor. Fenomenolojik görüş tarzı adını verebileceğimiz bu bakış, Türk edebiyatında çok yenidir. Tarancı'nın böyle bir bakış tarzını benimsemesi yaşadığı devir ve mensup olduğu nesille yakından ilgilidir. Türk aydınları arasında şüphecilik, dine karşı cephe alma, hatta dinsizliğin müdafaası Cumhuriyet'ten önce de görülmüş olmakla beraber, Cumhuriyet devrinde olduğu kadar yaygın değildi. Laikliğin en mühim inkılâp düsturu olarak Anayasaya geçtiği bu devirde, aydınların mühim bir kısmı günlük yaşayış tarzlarında dinî gelenekten uzaklaşmışlar, derin temellere dayanmayan bir zevkperestliği hayat felsefesi olarak benimsemişlerdir. İstiklâl Savaşı'nı büyük bir imanla kazanan neslin, Cumhuriyet kurulduktan sonra, ahlâkî bakımdan nasıl değiştiğini, bir ahlâk çöküşüne ihtirasla nasıl daldığını, iki devri de çok iyi bilen Yakup Kadri, Halide Edib ve Peyami Safa gibi romancıların eserlerinde görmek mümkündür.

Cahit Sıtkı ve Orhan Veli nesli, artık ne dine ne de tarihe inanıyorlardı. Onlar için sadece "yaşanılan an" mühimdi. Gençlik yıllarında André Gide'in *Dünya Nimetleri*'ni okuyan bu nesil, "yaşama sevinci"ni âdeta bir din haline getirdi.

Fakat ölüm vardı, sosyal sefalet ortadaydı. Bunlar yaşanılan hayatın tatlı aşına zehir katıyordu. Ölüme bir çare bulunamayacağına göre, yapılacak şey, geçen günleri mümkün olduğu kadar hızla doldurmak ve sosyal sefaleti ortadan kaldırmaktı.

Cahit Sıtkı sosyal konularla pek meşgul olmamıştır. Eserlerinde sık sık ele almış olduğu tem, "ölüme karşı yaşanılan hayatın güzelliği" fikridir. "Otuz Beş Yaş" kitabının ilk şiirini teşkil eden "Gün Eksilmesin Penceremden"de söylediği gibi o, yaşamak şartıyla her mihneti kabule razıdır.

Bir musallat fikir gibi şairi takip eden ölüm korkusu, ona hayatın en basit ve alelâde hareketlerini bile güzel ve mânalı gösterir. "Bugün" başlıklı şiirinde bu duygu çok iyi ifade olunmuştur:

Bugün masal değil,
Masaldan daha güzel, gerçek;
Bugün yeryüzünde olduğum gün
Ayaktayım işte;
Asfalta amut,
Akasyaya muvazi,
İnsanlarla omuz omuza,
Kurtla kuşla aynı kaderde,
Gülden lâleden farksız,
Faniliğinde ömrün;
Herkes gibi dertli,
Ümitli herkes kadar.
Ne de olsa memnun yaşamaktan.
Bak nasıl adım atıyorum,
Rakı içercesine,
Yâri öpercesine,
Sarhoş öylesine,
Kim bana söyleyebilir,
Bulutlar mı geçiyor başımın üstünden,
Ben mi gidiyorum bulutlar altında?.[1]

"Otuz Beş Yaş Şiiri"nde Cahit Sıtkı'nın kendi varlığını fenomenolojik bir gözle seyrettiğini söylemiştik. Bu şiirine de aynı görüş hâkimdir.

Bugün masal değil
Masaldan daha güzel, gerçek;

mısraları Cahit Sıtkı'nın hayat görüşüyle beraber üslûbunu da izah eder. Cahit Sıtkı ve Orhan Veli neslinin üslûbu son derece açık ve sadedir. Bunun sebebi, onların bizzat varlığı güzel bulmaları ve onu teşbih, istiare, mecaz gibi edebi sanatlarla süslemeye ve değiştirmeye lüzum görmemeleridir. İçinde yaşadıkları âlemden memnun olmayanlar umumiyetle bu nevi sanatlara başvururlar. Dünyadan nefret eden Divan şairleri bu çeşit oyunlar vasıtasıyla onu bir masal âlemi haline getiriyorlardı.[2] Ser-

1. *Otuz Beş Yaş*, İstanbul 1956, (6. basılış), s. 71.
2. Nedim'in:

Safha bir lâhzada Hârutistan oldu yine
Turfa efsun okudu bu kalem-i câdû-fen

vet-i Fünuncularla Fecr-i Ati şairlerinde de benzetme, mecaz vb. gerçeği aşma vasıtalarıdır. Görünen âleme bağlı olan sanatkârlar, umumiyetle gerçeği değiştirmiyorlar. Ara sıra edebî sanatlara başvursalar dahi, bunların fonksiyonu, içinde yaşadıkları âlemin gerçekliğini belirtmektir. Cahit Sıtkı'nın bazı şiirlerinde benzetme vardır. Orhan Veli kendi şahsiyetini bulduktan sonra "gibi" edatını kullanmamaya âdeta yemin etmiştir. Tarancı ölüm korkusu ile bu dünyaya sımsıkı bağlanmaya çalışmakla beraber, mizacı itibariyle romantik, hatta bir hayli santimantal idi. Sesinin tonunu çok kısttığı ölüm karşısında ironik bir tavır takınmak istediği halde, kendisini zor tuttuğu açıkça hissolunur:

Bu güler yüzlü adam ben değilim
Yalandır kaygısız olduğum yalan

mısraları bir çığlık edası taşır.

Dünya ne kadar güzel olursa olsun, insanın içindeki sonsuzluk duygusunu ve ebediyet iştiyakını yok edemez. Cahit Sıtkı birçok şiirinde ağlar ve unuttuğu Tanrı'sını arar. "Şaşırdım Kaldım" adlı şiirinde bu duygu dile gelir. Türkçenin en güzel şiirlerinden biri olan bu eseri buraya geçirmekten kendimizi alamıyoruz:

Şaşırdım kaldım nasıl atsam adım;
Gün kasvet gece kasvet.
Bulutlar, sisler içinde bunaldım;
Gök mavisine hasret.

Olmuyor seni düşünmemek Tanrım.
Ummamak senden medet.
Suyun dibine vardı ayaklarım;
Suyun dibinde zulmet.

Kalmadı ümidin soluk ve cılız
Işığında bereket.
Ve ölüm, kapımda kişner, sabırsız
Bir at oldu nihayet.[3]

Diğer şiirlerinde sadece var olmayı bile bir saadet sayan Cahit Sıtkı'nın burada nasıl bunalarak Tanrı'ya koştuğu açıkça görülüyor. İlerde Orhan Veli'nin de gerçekle yetinmediğini ve başka şeyler aradığını göreceğiz. Onları takip eden nesil, bu "bunalım"ı daha kuvvetle duyacak ve eserlerinin başlıca konusu haline getirecektir.

beyti, bu "masallaştırma" cehdini çok iyi anlatır. Namık Kemal, tenkidî yazılarında Divan şairlerinin dış âlemi masallaştırma temayüllerine şiddetle hücum eder. Bilhassa Beşir Fuad, pozitivist felsefe ve realizme dayanarak, Türk edebiyatında Tanzimat'tan sonra da devam eden bu temayüle karşı büyük bir savaş açmıştı. Orhan Veli neslinden önce, "edebî sanatlar"ın lüzumsuzluğunu ileri süren, "çıplak gerçek"in aynı zamanda "güzel" olduğu tezini müdafaa eden odur.

3. *Otuz Beş Yaş*, s. 22.

Toplumla, dinle yahut kendi dar benliklerini aşan kıymetlerle münasebet kuramayan insanlar ekseriya tabiata giderler. Bu çocukluğa ve anneye dönüş arzusunun değişik bir şeklidir. Haşim, küçük yaşlarında kaybettiği annesini çöl gecelerinin yıldızlı gökyüzünde arar. Psikanalistlerin "régression" adını verdikleri bu temayüle Cahit Sıtkı'da da rastlıyoruz. Birçok şiirinde çocukluk yıllarının özlemi vardır. "Robenson" adlı şiiri,[4] çocuklukla tabiata gidiş arzusunu birleştirir. Tevfik Fikret'in "her sahn-ı hakikatten uzak, herkese meçhûl" bir âlemde bulacağını umduğu "Ömr-i Muhayyel" ile Ahmet Haşim'in nerede olduğunu bilmediği "O Belde"si aynı özlemin farklı muhayyile ve üslûplara göre ortaya konulmuş ifadeleridir. Tarancı, "Hey Gidi Güneşli Uykular" adlı şiirinde, Freud'un Ödip kompleksi ile izah ettiği cinsî arzularla annesine bağlılık duygusunu apaçık anlatır. Burada anne ile tabiatın birleşmesi de dikkate şayandır:

Ömrüm oldukça hatırlayacağım
Uyuduğum yıldızlı geceleri,
Deniz kızlarının kucağında.
Sular başladı mı sığlaşmaya
Bir bir sönerdi yıldızlar;
Bırakırdı beni usulca beşiğime,
Saçları ayışığından dadılarım.
Derken şafaklar peyda olurdu,
Suların göklere vuran aksi şafaklar.
Acıkıp uyandığım saat,
Annemin uykusuna kıydığım saat;
Telâşla uyanan genç kadın,
Aceleyle çözülen göğüs,
Yüzümü süpüren tık rüzgâr;
Birdenbire keşfettiğim
Parıltılar, beyazlıklar, yuvarlaklar diyarı;
Pembe uçlarına sırayla asıldığım
Lezzetli memeler,
Bereketli memeler,
Doyamadığım, doyamadığım.
Neden sonra,
Ben tekrar sulardayım,
Annemin gözleri gibi lâcivert bir denizde;
Dalgadan dalgaya atlıyorum.
Güneşi kovalıyorum, güneşi kovalıyorum
Hey gidi güneşli uykular!
Sularında boğulmadığımız deniz![5]

4. *a.e.*, s. 55
5. *Sonrası*, İstanbul 1962, s. 37.

Bu şiirde Cahit Sıtkı'nın duygularını gizlemeden ortaya koyması Freud nazariyesinden aldığı cesaretle izah olunabilir. Zira "libido" hiçbir zaman kendisini bu kadar çıplak olarak ifade etmez, semboller ve maskeler arkasına gizlenir.

Kısaca da olsa, "Otuz Beş Yaş Şiiri"nin içinde yazılmış olduğu sosyal şartlarla, psikolojik amilleri ve şairin diğer şiirleri ile olan münasebetlerini belirtmiş bulunuyoruz. Yapısı üzerinde söylenebilecek pek az şey vardır. Şiire giren malzeme dağınık bir şekilde kullanılmış olmakla beraber, yine de hâlihâzır, mazi ve istikbale göre bir sıra gözetilmiştir. Bir gün, şair, Dante gibi ömrünün yarısına geldiğini fark ediyor ve aynada çehresinin nasıl bozulduğunu görüyor (birinci ve ikinci parçalar). Sonra eski günlerini, hayal meyal şeylerden ilk aşkını hatırlıyor (üçüncü ve dördüncü parçalar). Daha sonra tekrar hâlihâzıra dönüyor. Dünyayı fânilik duygusunun arkasından seyrediyor (beşinci ve altıncı parçalar). Neticede şiir önceden bilinen gelecekle, ölümle sona eriyor.

Şiire hâkim olan asli zaman hâlihâzırdır. Otuz beş yaş, yolun ortasında olma vâkıası, mazi ve istikbale bakışı tayin edici bir rol oynuyor.

Tanpınar, "Bursa'da Zaman" şiirinde "zaman"ı daha ziyade mücerret ve sembolik bir şekilde ele aldığı halde, Cahit Sıtkı, tabiî görünüşlerinde yakalamaya çalışır.

Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman

mısraları, terkibi ve inşaî bir imaja dayanırlar. Unsurları, ayrı ayrı dış âlemden alınmış olmakla beraber, ortaya konulan sembol, dış âlemde bir gerçeğe tekabül etmez. Cahit Sıtkı birçok mısraında müşahhas fenomenleri tesbit ile yetinir:

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var
Benim mi Allahım bu çizgili yüz
Ya gözler altındaki mor halkalar

Hangi resmime baksam ben değilim

Hayal meyal şeylerden ilk aşkımız...

Bu mısralarda görülen ve duyulanlar âdeta objektif olarak ifade edilmiştir.

Bununla beraber Cahit Sıtkı da şiirinde birtakım imaj ve sembollere başvuruyor. Fakat o bunlarda da gerçeğe bağlıdır:

Gökyüzünün başka rengi de varmış
Su insanı boğar, ateş yakarmış
Ayva sarı, nar kırmızı, sonbahar
Ne dönüp duruyor havada kuşlar
Bu kaçınca bahçe gördüm tarümar

mısraları sembolik bir mahiyeti haiz olmakla beraber, Tanpınar'ın yukarıda zikretmiş olduğumuz mısralarındaki terkibî imajdan farklıdır. Cahit Sıtkı duyularının verilerine daha çok bağlıdır.

"Otuz Beş Yaş Şiiri"nin üslûp bakımından dikkati çeken başka bir özelliği, günlük konuşma dilinde kullanılan bazı ifadelerin biraz değiştirilerek şiire sokulmuş olmasıdır. Bunları, içinde bulundukları mısralardan tecrit etmek mümkündür: "Yalvarmak yakarmak nafile", "gözünün yaşına bakmamak", "düşman görünmek", "güler yüzlü adam", "hayal meyal şeyler", "dostlarla da yolların ayrılması", "geç fark etmek" vb.

Şair günlük dilde kullanılan bu deyimleri, başına ve sonuna bazı kelimeler ekleyerek kendisine mal ediyor. Onları bize munis olmakla beraber, orijinal gösteren, tatbik olundukları konu ve yerin değişik olmasıdır.

Cahit Sıtkı'nın şiirde ideali, çok sevdiği ve birkaç şiirini Türkçeye başarı ile çevirdiği Verlaine gibi sade ve tabiî söylemekti.[6] Tanpınar ise daha ziyade "işlenmiş" kompleks bir üslûp kullanan Mallarmé ve Valéry'yi örnek tanıyordu.

Aynı sadelik endişesiyle, Cahit Sıtkı şiir sentaksını da çok basit tutmuştur. Mısralarının çoğu, tek cümleden ibarettir. Bu bakımdan da o, kompleks cümle yapılarını seven Tanpınar'dan ayrılır.

Duyu ve yalın duyguya ön planda yer veren bir şair, uzak çağrışımlara, hayal oyunlarına ve derin düşüncelere gitmez. Serbest çağrışım, karışık hayal ve kompleks ifade tarzı daha ziyade iç âlemle ilgilidir. Ölümden korkan, varlık ötesine gitmekten çekinen, duyularına ve yaşadığı ana sımsıkı bağlı olan Cahit Sıtkı'nın açık ve sade bir üslûp kullanması duyuş tarzına uygundur. O, bu bakımdan, kendinden sonra gelen, hayat karşısında bedbin, var olanla yetinmeyen "gerçeküstü" bir şeyler arayan, karışık, anlaşılması güç, hatta bazen mânasız bir üslûp kullanan nesilden ayrılır.

6. Bk. Orhan Veli, *Fransız Şiiri Antolojisi*, İstanbul 1956, s. 53 ve 56.

XII

KARADUT

Karadutum, çatal karam, çingenem
Nar tanem, nur tanem, bir tanem
Ağaç isem dalımsın salkım saçak
Petek isem balımsın ağulum
Günahımsın, vebâlimsin.

Dili mercan, dizi mercan, dişi mercan
Yoluna bir can koyduğum
Gökte ararken yerde bulduğum
Karadutum, çatal karam, çingenem
Daha nem olacaktın bir tanem
Gülen ayvam, ağlayan narımsın
Kadınım, kısrağım, karımsın.

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

XII

KARADUT

"Karadut" şiirinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu karısına karşı olan sevgisini ifade ediyor. Bunu yaparken çeşitli varlık sahalarına ait kelimeleri kullanıyor. İlk dikkati çeken unsurlardan biri, şairin Türk halk masallarından alarak biraz değiştirmek suretiyle kendisine mal ettiği şairane deyimlerdir:

Nar tanem, nur tanem, bir tanem
Dili mercan, dizi mercan, dişi mercan
Gülen ayvam, ağlayan narımsın

mısralarında görüldüğü gibi.

Gökte ararken yerde bulduğum
Daha nem olacaktın bir tanem

mısraları da, dağınık unsurlar halinde halkın günlük, samimi konuşmasında vardır.

Kadınım, kısrağım, karımsın.

mısra: ve şiirin umumî edası, *Dede Korkut Kitabı*'nda, erkeklerin eşlerine olan şairane hitaplarını hatırlatıyor.[1]

Bedri Rahmi'nin yalnız bu şiirinde değil, diğer eserlerinde de halk edebiyatı ve folklor malzemesi büyük bir yer tutar. Türk halk kültürünü yeni bir kaynak gibi keşfeden Ziya Gökalp'tan beri Türk aydınlarının halk edebiyatından çeşitli şekillerde faydalandıklarını, daha önce muhtelif vesilelerle belirtmiştik. İlkin milliyetçilik cereyanı ile başlayan bu hareket, daha sonra ona birçok bakımlardan karşı olan Marksist şairler tarafından da benimsenmiştir. Onların halk edebiyatına gitmeleri, hem Türk kültürüne çok yabancı ve yasak olan doktrinlerine milli ve mahallî bir renk vermek, hem de halka karşı olan yakınlıklarını belirtmek maksadıyladır. Halk edebiyatının tabii güzelliği ve samimî edası da onları cezbetmiştir. Şahsiyet sahibi her şairin bu müşterek hazineden istifade ediş tarzı birbirinden farklıdır. Halk şiirini çok yakından taklit edenlerin yanı sıra, onu şöyle uzaktan hatırlatanlar da vardır. "*Otuz Beş Yaş Şiiri*"*ni tahlil ederken* Cahit Sıtkı'nın halk dilinden almış olduğu deyimleri, nasıl kendi üslûbu içinde erittiğini görmüştük. Bedri Rahmi onları gizlemek şöyle dursun, "Karadut" şiirinde olduğu gibi, bir araya yığar ve üslûbuna kuvvetli bir halk çeşnisi vermeye çalışır.

1. Bk. Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı I*, Ankara 1958.

Bu aşırılığın başlıca sebeplerinden biri benimsenmiş olduğu hayat görüşüdür. Bedri Rahmi, yalnız halk şiirine karşı değil, bütün halk sanatlarına, halkın her şeyine karşı derin bir hayranlık duyar. Bu hayranlık, bazı şiirlerinde açıkça görüldüğü üzere, sosyalist düşünce ile yakından ilgilidir. "Karadut" şiirinde sadece üslûpta kendini gösteren bu münasebet, "Yazma Destanı" ile "Türküler Dolusu" adlı şiirlerde konuya bağlı olarak da gözükür. Birincisi 86, ikincisi 78 mısra tutan bu şiirleri, şairin bu konulara karşı duymuş olduğu tabii his ve heyecan ile izah etmek güçtür. Bunlarda, inandığı bir doktrini ortaya koyma gayret ve maksadını ifade etmemek imkânsızdır.

"Yazma Destanı"nda şair, yazmalarda kendisini sarhoş eden renkleri, coşkun bir dille anlatırken, sözü sosyalist edebiyatın ana temlerinden biri olan işçi ve işçilerin ekonomik durumuna getirir. İşte yazmacı Şaban Usta'nın dükkânında bir sofra faslı:

Şaban Usta Üsküp'ten gelmiş geleli, otuz yıl olmuş,
Üsküdar'da Fıstık Ağacı'nda bir tezgâh kurmuş
Aklını fikrini yazmaya vermiş
Dili birazcık Üsküp'e çalar
Meselâ, gel bir yemek yiyelim, demez de
Yiyelim bir yemek, der...
Şipşak bir sofra kurulur
Tezgâhın üstüne bir yazma serilir
Bir yumrukta iki baş soğan kırılır
Dört beş kalem pirzola, burcu burcu kekik
Sanki ömrümüzde yemek yemedik.

Hanımyan'dan bahsedilirken iş ve işçiliğe has özellikler daha belirli olarak tasvir olunuyor:

Kaynar kaynar balmumuna daldırır
Ihlamur ağacından oyarlar kalıbı
Bir kalıpla on bin yazma basılır
Kalıp deyip geçme, yürek ister, bilek ister, göz ister
On binlerce çarpılır birin ayıbı
Kalıbın hasını da Hanımyan oyar
Hanımyan altmış beş yaşındadır
Galata Kulesi kadar yerli, Kız Kulesi kadar turfandadır
Bir ellerini görsen bayılırsın
Asur heykelleri gibi kût kût, çentik çentik emektar eller
Binlerce kalıp oymuş bugüne kadar
On binlerce yazma dağda bayırda onun şarkısını söyler.[2]

Şiirin konusu, ilk bakışta, bir halk sanatı iken yukarıdaki mısralarda görüldüğü

2. *Dördü Birden*, İstanbul 1958, s. 107 (Alıntılar bu eserdendir).

üzere, yazmacılar ve işçiler şekline giriyor ve ideolojik bir mahiyet alıyor. Neticede şair, yazmaları bir nevi bayrak haline getirerek memleket üzerine salıveriyor:

Boğaz'ın suları kütür kütür
Has olmayan ne var söker götürür
En sonunda yazmalar havalanır öbek öbek
İstanbul'dan deniz kokan, yosun kokan bir merhaba!
Yurdun her yanına uçup gidecek

Yazmalar uçun, yayladan geçin
İyiyi, güzeli, temizi seçin yazmalar!

"Türküler Dolusu" eserinde de şair, türkülerin güzelliği ile halk tabakasının çektiği ıztırapları maharetle birleştirir:

Ah bu türküler
Türkülerimiz
Ana südü gibi candan
Ana südü gibi temiz
Türkülerde tüter dağ dağ yayla yayla
Köyümüz, köylümüz, memleketimiz

Ah bu türküler köy türküleri
Dilimizin tuzu biberi
Memleket ahvalini onlardan sor
Kitaplarda değil türkülerde ara Yemen'i
Öleni kalanı gidip gelmeyeni
Ben türkülerden aldım haberi

Ah bu türküler köy türküleri
Mis gibi insan kokar mis gibi toprak
Hilesiz hurdasız çırıl çıplak
Dişisi dişi erkeği erkek
Kaşı kaş gözü göz yarası yara
Bıçağı bıçak.

Ah bu türküler köy türküleri
Karanlık kuyulardan açılmış çiçekler gibi
Kiminin reyhasından geçilmez
Kimi zehir kimi zemberek gibi

Ah bu türküler köy türküleri
Olgun bir karpuz gibi yarılır içim
Kan damlar ucundan mürekkep değil
İşte söz, işte ses, işte biçim:

Uzun kavak gıcım gıcım gıcılar.
İliklerine kadar işlemiş sızı
Artık iflâh olmaz kavak ağacı
Bu türkünün yüreğinde sancı var (s. 110)

Bedri Rahmi, güzelliğin faydalı ve müşterek (orta malı) olması kanaatindedir. Birçok makalesinde bu fikri müdafaa ettiği gibi *Tuz* adlı kitabına aldığı şiir ve nesir karışık "Güzel Faydalı Olmalı" başlıklı yazısında da aynı görüşü ortaya koymuştur. (s. 91).

Bu açıklamalar ve örnekler gösteriyor ki, Bedri Rahmi'nin halk üslûbunu benimsemesi ve folklor malzemesini şiirlerinde bol bol kullanması sadece estetik değil, aynı zamanda ideolojik sebeplerden dolayıdır. "Karadut" şiirinde karısı onun için, âdeta sevdiği kelimeleri kullanmasına yarayan bir vesiledir. Şairin aynı unsurları başka konulara tatbik etmesi, münferit varlıkların özelliklerini belirtmek gayesini güden bir üslûp değil, samimi tesiri bırakan bir "manière" karşısında bulunduğumuzu gösterir.

"Karadut" şiirini yalnız folklor ile izaha imkân yoktur. Burada Bedri Rahmi'nin başka şiirlerinde de dikkati çeken kuvvetli bir "renk duygusu" da işe karışıyor. Şair "karımsın" kelimesinin etrafında âdeta bir renkli kelimeler hevengi vücuda getiriyor. Çoğu masal âlemine ait nebatlar ve hayvanlar vasıtasıyla kadının hüviyetini Picasso'nun resimlerinde olduğu gibi değiştiriyor. Resme has bu üslûp ve kompozisyon tarzı, şairin diğer eserlerinde de görülür.

Bedri Rahmi ressamdır. Ressam, her şeyden önce gözleri ile yaşayan, varlıkların mahiyetlerinden ziyade, renk ve şekillerine karşı derin ve tabiî bir alâka duyan insan demektir. Bu bakımdan geleneğin kör veya içe dönük, dış âlemden çok kendi hayallerine dalmış bir tip olarak tasavvur ettiği şairle ressam arasında bir yaradılış farkı olduğu söylenebilir. Dünyanın renk ve şekilleri ressamı, çiçeklerin kelebekleri çekmesi gibi cezbeder. İçinde bu çağrıyı duymayan ressam değildir.

Ressam, şair olunca, farkında olarak veya olmayarak, esas mesleğine ait birçok unsuru şiire taşır. Bu, onları kullanış tarzına göre iyi veya kötü neticeler verir. Resimle uğraşan Tevfik Fikret'in Türk edebiyatında yapmış olduğu en büyük yeniliklerden biri, şiiri resme yaklaştırmasıdır. Parnasyenleri taklit eden Servet-i Fünuncular arasında resmi örnek olan bu okulun prensiplerini şiire en iyi tatbik eden odur. Fakat Fikret bu başarısını, ressam olmaktan ziyade şair olmasına borçluydu. Başkalarında basit bir maharet seviyesinde kalan resim, onda heyecanlarını ve hayat görüşünü anlatan bir vasıta haline gelmişti. Fikret'in kötü şiirleri, en çok ressam olmaya çalıştığı, ayları birer tablo gibi tasvir eden "Aveng-i şuhur" başlıklı manzumeleridir.

Resimle şiir arasında bazı münasebetler bulunmakla beraber, iki sanatın kullandığı malzeme ve teknik farklıdır. Fonksiyonları sesler vasıtasıyla hayaller uyandırmak olan kelimeler, hiçbir zaman doğrudan doğruya göze hitap eden renklerin yerlerini tutamazlar. Bedri Rahmi'nin birçok şiirinde renk ifade eden kelimeleri ve müşahhas unsurları ısrarla tekrarlaması ve bir araya yığması, kanaatime göre, resme has

bir renk intibaı elde etmek içindir. "Yeşil" adlı şiirinde, şair, bu renkli kelimeyi âdeta bir boya gibi üst üste sürer:

Kolu mor kanadı yeşil
Halinden şikâyetçi değil
Yeşil
Yeşil
Yeşil
Allah sizden razı olsun
Benden değil (s. 64)

"Gön" adlı şiirinde, muhteva bakımından pek de zarurî olmadığı halde, dekoru göz önünde canlandırmak için:

Asfalt mordu
Asfaltın yanıbaşında çayır

mısralarını şiir boyunca birkaç kere tekrarlar (s. 133).

Bu ressam-şair, birçok eserlerini dış âleme ait peyzajların kendisinde bırakmış olduğu intibaları anlatmak suretiyle geliştirir. Dört kitabını şöyle bir karıştırınca pek çok şiirin renkli tasvirlerle başladığı görülür. Cumhuriyet devri Türk edebiyatında renk duygusunu bu kadar israf edercesine kullanan başka bir şaire rastlamayız. Renkler, Bedri Rahmi'yi âdeta sarhoş eder. Yukarda "Yazma Destanı"ndan bahsederken onun folklor ve halk sanatına gidişini hayat görüşü ile izaha çalışmıştım. Bunda ressamlığının da büyük payı vardır. Öyle ki, bunlardan hangisinin temel olduğun tayin etmek hemen hemen imkânsızdır. "Yazma Destanı"nın baş kısmında iki duygu, hatta türküyü de katarsak, üç duygu, renk, ses ve halka karşı sevgi, birbiriyle sarmaş dolaş olmuştur. Dış âlemin renkleri Bedri Rahmi'yi bazen mistik bir duyuş tarzına yaklaştırır. "Erimek" adlı şiirinde bu duygu çok güzel ifade olunmuştur:

Erimek belirsizce her şeyde
Karışmak sulara, yıldızlara
Sinmek kokusuna mor menevşenin
Yanmak damar damar nefes nefes
Yaşamak tükene tükene (s. 73).

İster eski mistiklerde olduğu gibi "Tanrı'nın varlığında kaybolma" iştiyakında, ister modern edebiyatta sık sık görülen "tabiatla kaynaşma" duygusunda olsun, kendi beninden nefrette, gayrişuuri olarak anneye dönme arzusunun büyük rolü vardır. Birçok şiirleri, Bedri Rahmi'de kendi beninden kaçma ve kurtulma isteğinin bulunduğunu gösteriyor. Onun dış âleme sıkı sıkı sarılmasında gayrişuuri amillerin tesiri olduğu muhakkaktır. "Sarhoşum" adlı şiirinde bu ben'den kurtulma arzusu açıkça ifade olunmuştur:

Sarhoşum çok şükür dilediğim gibi
Bir ben yok artık benden içeri
Onunla göz göze, diz dizeyiz
Sarhoşum, sarhoşum, sarhoş
Çok şükür biz bizeyiz (s. 68).

Daha sonra kendisini "kolektif"in içine atarak saadete ulaşacağını uman şair, gençlik yıllarında tıpkı Cahit Sıtkı gibi ölümün çağrısını duymuş ve hayatın muammasıyla karşılaşmıştır. *Yaradana Mektuplar*[3] adlı ilk şiir kitabı, yaşama sevincine rağmen, insanla kâinat arasındaki uyuşmazlığı, ölümün trajedisini anlatan ve varlığın sırlarını araştıran güzel şiirleri ihtiva eder. Cahit Sıtkı, Orhan Veli ve aynı nesle mensup olan başka şairler gibi, onun da halletmesine imkân olmadığı muammaları bir yana bırakarak, en kolay yolu seçtiğini görürüz: İçgüdüleri ile yaşamak.

Şairin "Karadut" şiirinde karısına "çingenem" ve "kısrağım" diye hitap etmesi, masal ve folkor unsurlarından daha başka bir mâna taşır. Bedri Rahmi, tabiatın içinde serbest bir ömür süren çingenelere karşı derin bir sempati duyar. Onlar, şairin özlediği hayatı temsil ederler. "Bahçeler Dolusu" adlı şiirinde, yeryüzünde yaşanan hayatı, kâinatın muammasını, haz ve elemi, toprağın altını ve üstünü, karışık duygularla ele alan şair, bu esnada gözlerinin önünde cereyan eden bir hadiseye şahit olur: Birtakım adamlar, bir çingene kızını bir ağacın altına götürerek orada ona tecavüz ederler. Şair, bu sahneyi haz ve hayranlık duyguları ile tasvir eder:

Çılgın bir çift memeye koştular
Çingene kızını götürdüler
Günahı vebali benim boynuma
Cennetle cehennem koyun koyuna
Gölgesi yelken bezinden sağlam
Bir ağaç keşfettiler
Ve karınca yuvalarını kirlettiler
Sevabı nakış gibi işlediler
Günahı ayva gibi dişlediler.
Toprağı kuduz gibi ısırdılar baldırından
Ve hazzı, sıcak bir somun gibi
İkiye yardılar ortasından
Bölüştüler (s. 34).

"Bahçeler Dolusu" şiirinde cinsî haz, içgüdülerine göre yaşama, âdeta, felsefî problemleri halleden, silen ve insanı rahata kavuşturan bir mâna taşır.

Aynı şiirde kadının paylaşılması fikri, şairin benimsemiş olduğu Marksist görüşle de alâkalıdır. "Güzel ile Faydalı" adlı şiirde geliştirilen:

Güzel dediğin yağmur misali hepimizin olmalı (s. 91)

3. Bu kitap hakkındaki değerlendirme için bk. Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, İst. Nisan 1978, Dergâh Yay., s. 207-213.

düşüncesiyle, çingene kızının bölüşülmesi arasında bir münasebet vardır. "Karadut" şiirinde birinci şahıs mülkiyet ekini sık sık kullanması da gösteriyor ki, şairde "paylaşma fikri"nin yanı sıra "tesâhüp" temayülü de kuvvetli. Yine karısı için yazdığı ikinci "Karadut" şiirinde onun, şahsı bahis konusu olunca, burjuvaya has davranışı hiç de yadırgamadığını görüyoruz:

Ben beyzade, kişizade,
Her türlü dertten topyekûn âzâde
Hani şu ekmeği elden, suyu gölden.
Durup dururken yorulan
Kibrit çöpü gibi kırılan
Yalnız san'at çıkmazlarında başını kaşıyan
Artık otlar göstermelik atlar gibi bedava yaşayan
Sen benim mihnet içinde yanmış kavrulmuşum (s. 87).

Bir şairin, filozof veya mütefekkir gibi insicamlı olması beklenemez. O, çeşitli hallerde farklı davranış ve duyguları benimseyebilir. Bu onun hakkıdır; fakat bir şairin hayat meselelerini bir fikir adamı gibi çözebileceğini zannetmesi de hatalı ve tehlikelidir.

Daha önce birçok kere belirtmiş olduğumuz gibi, Cumhuriyet devrinde, aydınların büyük bir kısmı, din, örf ve âdetlerle ilgilerini kesmişler, bunlardan boş kalan yeri, çeşitli ideolojilerle doldurmaya çalışmışlardır. Fakat Türkiye'de, maalesef, bir felsefe geleneği olmadığı için, din nasıl kendisini yenileyememişse, ideolojiler de basit sloganlardan ileri gidememiştir. Bunun neticesinde içgüdülerine göre yaşamak, yani "hayvanlaşmak" en tabii yol sayılmıştır. Bu "hayvanlaşma arzusu" Cahit Sıtkı, Orhan Veli ve Sait Faik'te olduğu gibi, Bedri Rahmi'de de vardır. "Kendimi Kendim Yaratsaydım" başlıklı şiirinde, şair, bu arzusunu şöyle ifade ediyor:

Kendi çamurumu kendimi katsaydım
Kendimi kendim yaratsaydım!
Evvelâ eldiven gibi çevirip tersine içimi, günahlarımı ayıklardım.
Ağrılarımı yakalayıp bellerinden,
Şüphelerimi tutup ellerinden denize atardım.

Bir beygir olur insanoğlunun asfaltına işer.
Sevgilimi gördüğüm yerde kişner,
Sevmediklerime de basardım çifteyi (s. 11)

Fakat içinde hiçbir suretle yok edemeyeceği bir ruh taşıyan insan, tamamıyla hayvan olamaz. Onda melek ve Tanrı olmak arzusu içgüdüleri kadar köklü ve kuvvetlidir. Nitekim aynı şiirde, kendine ne şekil vereceğini tayin edemeyen şair, az sonra şöyle diyor:

Kendimi kendim yaratsaydım,
Uçan bulutları durdururdum

Onlarla içimin en güzel yerinde
Bembeyaz bir mabet kurdururdum
Ne deliler gibi güler,
Ne de serviler gibi ağlardım;
Ve günlerden bir gün kapının eşiğine,
Nar taneleri gibi serpip kanımı
Ve kendi elceğizimle bir karanfil gibi koparıp canımı,
Pencerenin demirlerine bağlardım.

Burada şairin birbirine tamamıyla zıt temayüller hissettiğini görüyoruz. Beygir olma arzusu ile içinde "beyaz bir mabet kurma" arzusu yan yana. Uyuşması imkânsız olan bu arzular şairi intihar fikrine götürüyor.

Bedri Rahmi'nin resim yapması, belki de son mısralarında anlanığı gibi, kendi ben'ini bir obje haline koyma arzusunun neticesidir.

Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası* adlı piyesinde Çinli şair Wong, Amerikalıya son arzusunu bildirirken, kendi hayatının sembolü olarak gördüğü bulaşık süngerini açık denizlere atmasını söyler. Dalgalar bu pis süngeri dünyanın kirlerinden temizleyecek ve onu asli vatanına kavuşturacaktır.[4] Denize dönüş, insan gayri şuurunun asli temlerinden biridir. İslam mutasavvıflarında ona sık sık rastlanır. Daha önce zikretmiş olduğumuz "Erimek" adlı şiirinde, varlıkla kaynaşma arzusu duyan Bedri Rahmi de dünyanın sathında yıllarca doya doya seyrettiği renklerden usanmış gibi, denizlerin dibini özler. Bu öyle bir denizdir ki rengi yoktur:

BİR DİLİM DENİZ

Değil kardeşim değil
Benim sevdiğim denizlerin dibi
Ne mavi ne yeşil ne camgöbeği
Benim sevdiğim denizlerin dibi renkli değil

Bir mavi deri değil sadece
Bir mavi zar değil
Eti var budu var
Suyun eti rüzgârın eti

Su desem su
Rüzgâr desem, rüzgâr değil
Deniz dibinden kesilen kalın bir dilim
Yıllardır gözümde, dizimde, dilimde
Tadına tuzuna doymuş değilim

Yaz aşı deniz aşı
Denizdir her işin başı
Denizle başlamalı her şey

4. İzlem Yayınları, İstanbul 1964, s. 50.

Denizle bitmeli
Kelleyi koltuğa almalı
Dibi görünen denizlere gitmeli (s. 141).

Bu şiir, C.G. Jung'un kitaplarında sık sık üzerinde durduğu ve çeşitli örneklerle belirttiği psikolojik bir vâkıayı teyit ediyor. İnsan ruhunda kendisini bin bir sembolle ifade eden birtakım derin temayüller vardır. Dinler, bunları organize eden müesseselerdir. Zamanla onlar katılaşır, eskir ve yıkılır. Fakat onları doğuran asli temayüller asla yok olmaz. Şairler, serbest yaratışlarında, bu temayülleri, hatta hayal ve sembolleri, çok defa farkında olmadan yeniden keşfederler.

Şiirlerinde "geleneksel" din anlayışına ve Tanrı'ya karşı oldukça laubali bir dil kullanan Bedri Rahmi'nin yukarıdaki şiiri bu bakımdan dikkate şayandır.

XIII

OKTAY'A MEKTUPLAR

I

Ankara 8/12/37-Saat 21

Kış kıyamet
Macar lokantasında yazıyorum
İlk mektubumu.
Oktaycığım
Bu gece sana bütün sarhoşların
Selâmı var.

II

Ankara 10/12/37-Saat 14.30

Şu anda dışarıda yağmur yağıyor
Ve bulutlar geçiyor aynadan
Ve bu günlerde Melih'le ben
Aynı kızı seviyoruz.

III

Ankara 1/1/38-Saat 10

Bir aydan beri iş arıyorum, meteliksiz.
Ne üstte var, ne başta.
Onu sevmeseydim
Belki de beklemezdim
İnsanlar için öleceğim günü.

ORHAN VELİ KANIK

XIII

OKTAY'A MEKTUPLAR

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet ile beraber Cumhuriyet devri Türk şiirinde en mühim inkılâplardan birini yapmış olan bir şairdir. O ve arkadaşları, kendilerine kadar gelmiş olan şiir görüşünü temelinden değiştirmeye kalkmışlar ve bunda oldukça büyük başarı kazanmışlardır. 1941 yılında üçünün de eserlerini toplayan *Garip* yayınlandığı zaman derin inkılâpların habercisi olan büyük gürültüler uyandırdı. O yıllarda üniversiteyi henüz bitirmiş, edebiyata meraklı bir gençtim. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde yeni kurulan, fakat henüz şekil almamış yeni Türk edebiyatı kürsüsünde, Tanpınar'ın yanında asistandım. Mesleki formasyonum itibariyle, Türk edebiyatını başlangıcından itibaren bir bütün olarak görüyor, ne eski, ne de yeniyi tercih eden, her şeyi tarafsız görebilecek bir durumda bulunduğumu sanıyordum. Eskiler kadar yeniler arasında da sevdiğim şairler vardı. O sıralarda çıkan *İnkılâpçı Gençlik* ve *İstanbul* dergilerinde Cahit Sıtkı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ziya Osman Saba'nın kitaplarını öven tenkitler yazmıştım. Yeniye karşı olan kuvvetli temayülüme rağmen, Orhan Veli ve arkadaşlarını bir türlü şair olarak kabul edemiyordum.

Bunda, belki çevremin de rolü vardı. Şahsiyetlerine ve eserlerine hayran olduğum Yahya Kemal ve Tanpınar, şiirde şekle büyük değer veriyorlar ve âdeta ona kutsal bir varlık gözüyle bakıyorlardı. Orhan Veli ve arkadaşları "ebedî şiir"in esaslarını tamamıyla inkâr ettikleri gibi, birçok eserlerinde işi alaya aldıklarını hissettiriyorlardı.

Yazık oldu Süleyman Efendi'ye

mısraını ihtiva eden "Kitabe-i Seng-i Mezar" isimli şiiri, berber dükkânları sohbetlerine varıncaya kadar dedikodu konusu olmuştu. Bu bir rezalet'ti, hiç böyle şiir olur muydu?

Hiç unutmam, bir gün Babıali yokuşundan aşağıya doğru inerken, elinde eskimiş çantası, ayağında patlamış ayakkabıları, buruşmuş yüzü, zavallı paltosu ile, ara sokaklara dalan küçük bir memur gördüm. Birdenbire "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirini hatırladım. Kendi kendime "şairin bahsettiği Süleyman Efendi böyle birisi olmalı" dedim. Ve ona karşı içimde bir merhamet ve şaire karşı bir sevgi hissettim. Daha önce başkaları ile beraber benim de alay ettiğim şiir, hayatta o zamana kadar benzerlerini çok gördüğüm, fakat kendilerine karşı alâka duymadığım insanların çehrelerine âdeta bir ışık tutmuş, onların boş ve mânasız varlıklarını bir muamma haline getirmişti.

İyi yazılmış gerçekçi bir roman da aynı tesiri yapabilirdi. O yıllarda çok oku-

san Georges Duhamel'in romanları, dış görünüşleri bakımından alelâde tesir bırakan küçük memurların derin, karışık fakat yine de sempatik bir iç hayatları olduğunu herkese hissettiriyordu. Fakat roman insanın beraberinde taşıdığı küçük bir cep lâmbasına benzeyen ve istenildiği zaman yakılabilen şiir gibi "portatif" bir şey değildi! Şair, romancının sayfalarca anlatmaya çalıştığı hayat tecrübesini veya tipi bir mısrada teksif ediyordu:

Yazık oldu Süleyman Efendi'ye.

Bu mısra, işte bana bu hakikati duyurmuştu. Hiç şüphesiz o da bir şiirdi, fakat başka cins bir şiir.

Dikkatimi tamamen metinlere vermeye gayret ettiğim bu araştırmada, bu şahsî hatırayı anlatışımın sebebi, şiir okuyucularına kendisini çoktan kabul ettirmiş ve âdeta "klasik" hale gelmiş Orhan Veli'yi beyhude bir müdafaa düşüncesi değildir. "Her yeniliği kötülemeyelim veya her yenilik sırf yenilik olduğu için iyidir" gibi saçma bir fikir ortaya atacak da değilim. Maksadım şahsî tecrübeme göre, bir şiirin bize nasıl ve ne zaman hakiki ve ciddi göründüğünü belirtmektir. Şiir, bizimle hayat arasında bir bağ kurduğu vakit, bizim için var olmaya başlıyor. O, bazen bize beklemedik bir anda, bir sırrın anahtarını veriyor. Onu okuduktan sonra dünyaya ve insanlara başka bir gözle bakmaya başlıyoruz.

Mademki şiirin tanınması ve tadılması, şahsî hayat tecrübelerimizle alâkalıdır, öyleyse bu tahlillere ne lüzum var, diyeceksiniz. Buna verilecek cevap, tahlillerin her zaman ve herkes için değilse bile, bazen ve bazılarına doğru duyurma yolunu gösterebilme, uyandıracağı şüpheler ve itirazlarla da olsa, okuyucuların dikkatini şiir üzerine çevirebilme inancıdır. Kitabın belki de başında yazılması lâzım gelen bu sözlerden sonra, Orhan Veli'nin "Oktay'a Mektuplar"ını tahlile geçiyoruz:

Bu şiirin göze çarpan ilk özelliği, alelâde bir mektup intibaını uyandırmasıdır. Şâir, eserine hakiki bir mektup hüviyeti vermek için yazıldığı yeri, tarihi ve saati kaydetmeyi de unutmamış. Burada ananevî şiir için tabiî sayılan vezin, kafiye vs. cinsinden müzikal unsurlardan hiçbiri bulunmadığı gibi, onun dokusunda mühim bir yer tutan teşbih, istiare, mecaz nevinden edebî sanatlar da yoktur. İşte Orhan Veli ve arkadaşlarının Türk şiirinde yapmış oldukları en büyük inkılâp budur: Şiirsiz şiir veya edebiyatsız edebiyat. Kendilerinin deyimi ile "şairanelik"in tasfiyesi, mutlak samimiyet, sadelik ve gerçeğe bağlılık.

Cahit Sıtkı'nın şiirlerinden bahsederken de söylemiştik; bu davranışın arkasında şu düşünce vardır: Gerçek bizzat güzeldir veya güzel olmasa bile insan için son derece mühimdir. Onu süslemeye ve değiştirmeye lüzum yoktur. Şairin vazifesi, duyduğunu ve gördüğünü hiç bozmadan açık ve sade bir şekilde ortaya koymaktır.

Gerçek-üstücü şairlerden bahsederken bu görüşün eksik ve yanlış taraflarını belirteceğiz. Burada çağlardan beri gelen, şiiri âdeta bir kabuk gibi saran ve insanı duyguların asıl kaynağına gitmekten alıkoyan "şairanelik" veya "kelimecilik"e karşı olan reaksiyonun çok haklı bir yanı bulunduğunu belirtelim. Daha önce de söylediğim gibi, Orhan Veli ve arkadaşlarının girişmiş oldukları hareket, ilkin bizzat şi-

irin inkârı gibi gözüktü. Fakat zamanla anlaşıldı ki, bu, şiirin üzerinde kalın bir tabaka teşkil eden "şairanelik"i kırarak, asıl şiire gitme teşebbüsüdür.

Asıl şiir Tanzimat devrinde *Makber* mukaddimesinde Abdülhak Hâmid'in şairane bir üslûpla anlattığı gibi, insanın duyuş tarzında gizlidir. Hiç şüphesiz, şiir duygunun ta kendisi değildir. Şair için duygu da bir ham malzemedir. Fakat hakiki şiirde öyle bir öz vardır ki, biz onunla karşılaşınca, hayatın ta kendisi ile temasa gelmiş gibi oluruz. Şair, âdeta insanın asıl dili ile konuşmaya başlar.

Cahit Sıtkı, Orhan Veli ve arkadaşlarının getirmiş oldukları bu yenilik, çağın felsefesine hâkim olan "fenomenolojik idrak" ile de yakından alâkalıdır. Batı'da, Descartes ile başlayan şüphecilik, zamanla, aydınları fenomenlerin dışında, her türlü düşünce, hayal ve inançtan uzaklaştırdı. İlk defa Descartes, hayatının muayyen bir merhalesine gelince, çocukluğundan beri kendisine aile ve okul tarafından hazır elbiseler gibi giydirilen fikirlerden soyundu, varlığa çıplak bir gözle baktı. Bilindiği gibi Descartes, hakikatin tek ölçüsü olarak "açıklık" ve "seçiklik"i kabul eder. Yaptığı bu büyük tecrit ameliyesinden sonra, filozof, elinde varlıklarından şüphe etmediği, birbirine irca edilemeyecek iki şeyin mevcudiyetini gördü: Şuur ve mekân.

Descartes'tan sonra insanlık, onun felsefî olarak kendi içinde yaptığı bu tasfiyeyi, tarih planında yaptı. Dünyayı büyük bir zelzele gibi sarsan ihtilâller, Ortaçağdan kalma bütün müessese ve inançları yıktı. Ortada yine Descartes'ın bulduğu iki temel unsurdan başka bir şey bırakmadı: duyan ve düşünen insan ile onu çeviren dünya ve kozmik âlem.

Türkiye, felsefî bir geleneğe sahip olmamakla beraber, insanlık tarihinin büyük kıyılışlarından uzak kalmamış, bilakis onu, belki her milletten daha derin bir şekilde hissetmiş, aynı çıplak hayat görüşünü âdeta üzerinde düşünmeden benimsemiştir. Bunu bizim hayat tecrübelerimizin en iyi aynası olan şiirde açıkça görüyoruz.

Cahit Sıtkı ve Orhan Veli nesli, ailelerinden ve okullarından, kendilerini derinden ikna eden samimi ve hakiki hiçbir inanç edinememişlerdi. Onlarda, daha önceki nesillerin âdeta boşluk duygusundan kurtulmak ister gibi sarıldıkları din, tarih ve geleneğe ait hiçbir şey yoktu. "Kaldırımlar" şiirinde Necip Fazıl'ın büyük şehrin karanlık sokaklarında nasıl yapayalnız kaldığını görmüştük. Cahit Sıtkı, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tarih, din ve sanat vasıtası ile trajedisini bir hayli yumuşattıkları, hatta tamamıyla örttükleri hayat ve ölümü, kendi varlığında âdeta çıplak bir vücuda dokunur gibi hissetmişti. Orhan Veli ve arkadaşları, kendilerini yıkılmış bir toplumun ve dünyanın ortasında büsbütün boş, avare, hatta gülünç buldular. Bedri Rahmi, kendisini renklerle oyalamaya çalıştı. Şehvete ve Marksizme bir kurtuluş vasıtası olarak sarıldı. Hiç bir şey, bu neslin içine düştüğü boşluğu Orhan Veli'nin o küçük "Böcekler" şiiri kadar iyi anlatmaz:

Düşünme,
Arzu et sade!
Bak, böcekler de öyle yapıyor.[1]

1. *Bütün Şiirleri* (VIII. basılış), İstanbul 1959, s. 110 (Zikredilen sayfalar bu neşre aittir).

Kendilerine düşünce diye telkin edilen ideoloji ve sloganların iflas ettiğini gören bu nesil, içgüdülerine en sağlam gerçek diye sarıldı. Bu şiiri, acı bir alayı ihtiva eden "Vatan İçin" şiiriyle beraber okumak lazımdır:

Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük:
Kimimiz nutuk söyledik (s. 183).

Bu şiir, bu neslin eserlerinde ironiye neden mühim bir yer verdiğini çok iyi gösterir. Onlar için mühim olan kelimeler değil, kelimelerin arkasındaki gerçeklerdir. "Şairânelik"e savaş açmalarının sebeplerinden biri günlük hayatta, bilhassa siyasîlerin ve gazetelerin, dili bir aldatma vasıtası olarak kullanmalarıdır.

Bu neslin inkârcılığında, bir sürü değersiz insanın yüksek mevkilere geçmeleri ve refah içinde yüzmelerine karşılık, kendilerinin zaruretler içinde kıvranmalarının da rolü vardır. II. Dünya Savaşı esnasında vurguncular şehirlerde keyif sürerlerken, Orhan Veli nesli kırlarda, bayırlarda askerliklerini yapıyorlar, ölümü ta kalplerinin içinde duyuyorlardı.

"Oktay'a Mektuplar", tarihinden de anlaşılacağı üzere savaştan öncesine aittir. Genç şair Ankara'da işsiz güçsüz dolaşmakta, meyhanelerde vakit geçirmektedir. Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve Sait Faik'in erken ölümlerinde içkinin büyük rolü olduğu malumdur. Kanaatime göre, onları içkiye götüren amil de hayatlarını saran derin boşluğu hissetmeleridir. Teselli edici güzel inançları olmasına rağmen Yahya Kemal ile Tanpınar bile kendilerini bu duygudan kurtaramamışlardır.[2]

Şüphe ve ölüm korkusu gibi boşluk duygusu da uzun müddet dayanılması güç "menfî" sayılabilecek bir his olmakla beraber, "müsbet" bir vasıf da taşır: İnsanın ve kâinatın temel gerçeklerini çıplak olarak gösterir. Hatta Cahit Sıtkı ve Orhan Veli'nin birçok şiirinde olduğu gibi onları sevdirir de:

İÇİNDE

Denizlerimiz var, güneş içinde;
Ağaçlarımız var, yaprak içinde;
Sabah akşam gider geliriz,
Denizlerimizle ağaçlarımız arasında,
Yokluk içinde (s. 153).

2. Yahya Kemal'in "Yol Düşüncesi" ile "Düşünce" adlı şiirlerinde bu duygu, daha ziyade ihtiyarlığın doğurduğu bezginlik, gençlik hülyalarını kaybetme duyguları ile ilgilidir. "Tegafül" adındaki rübaisinde "boşluk" duygusu ile "içki" arasındaki münasebet açıkça görülür:

Dünyayı saran boşluğu hissetmeyelim
Peymaneyi boş bırakma doldur sâkî (Yahya Kemal, *Rübailer*, 1963, s. 16)

Yahya Kemal, bu duygunun tesiri altında, hayatının sonlarına doğru, şarklı hayat görüşüne daha fazla meyletmiş, Hayyam'ın bu duyguyu ifade eden şiirlerini Türkçeye çevirmiştir.

Bu mısralarda, şairin kozmik âlemi nasıl hiç süslemeden, duyularına vuran saf intibalara göre ortaya koyduğu görülüyor. Gerçek ile güzelliği birleştiren bu nevi tasvirlere, Orhan Veli'nin şiirlerinde sık sık rastlarız. Bunlarda dil perdesi âdeta ortadan kalkar ve insan varlığa elleriyle dokunur gibi olur. "Ne Kadar Güzel" şiirinde bunu kuvvetle hissederiz:

Çayın rengi ne kadar güzel,
Sabah, sabah,
Açık havada!
Hava ne kadar güzel!
Oğlan çocuk ne kadar güzel!
Çay ne kadar güzel! (s. 111)

"Fenomenolojik üslûp" diye adlandırabileceğimiz bu tasvir tarzında, varlık, araya hiçbir düşünce, hâtıra, çağrışım, benzetme vb. girmeden doğrudan doğruya veriliyor. Bu üslûp veya idrak tarzı, dil ve düşüncede büyük tasfiyeyi veya soyunmayı icap ettirir ki, Orhan Veli neslinin yaptığı da budur. Eskileri bir yana bırakalım. Orhan Veli'nin şiirlerini aynı nesle mensup olan Bedri Rahmi'ninkilerle karşılaştırdığımız zaman dahi, bu "çıplak idrak"in ne kadar başka bir şey olduğunu açıkça görürüz. Dış âleme bir ressam gözü ile bakan "Karadut" şairi, kelimeleri de bir boya gibi kullanır ve âdeta onlarla oynar. Orhan Veli dikkatini bizzat varlığa çevirmede o kadar ileri gider ki, bir nevi boya demek olan sıfatları da atarak veya mümkün olduğu kadar azaltarak, en az ve en öz kelimelerle konuşur. Bazı şiirlerinde dikkati varlık üzerine çevirmek için sadece işaret sıfatlarını kullanır:

Deli eder insanı bu dünya,
Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,
Bu tepeden tırmağa çiçek açmış ağaç (s. 126).

Burada beş kere kullanılmış olan "bu" işaret sıfatı, bizim "fenomenolojik idrak" diye adlandırmak istediğimiz duyuş tarzını çok iyi gösterir. İnsanlar günlük hayatlarında ne kadar mucizeli ve muammalı bir dünyanın içinde yaşadıklarını unuturlar. Alışkanlıkları ve dalgınlıkları onları kâinattan, kendilerinden ve Tanrı'dan uzaklaştırır.

"Oktay'a Mektuplar" şiirinde en dikkate şayan olan nokta, şairin meyhane ile maddî sıkıntıları arasında, dışarıda yağan yağmuru ve aynadan geçen bulutları farketmesidir.

Tanpınar'ın "boşluk duygusu" kozmik ve metafizik bir mâna taşır. (Bu konuda bk. Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 1963, s. 62, 97 vd.) Eski edebiyatta dinc bağlı olarak hayatın fanîliği şeklinde çok yaygın olan bu duyguyu, modern edebiyatta Tevfik Fikret, dinden ayrı, kesif bir "angoisse" olarak yaşamıştır.

Bütün boşluk, zemin boş, âsûman boş, kalb ü vicdan boş

mısraı ile başlayan "İnanmak İhtiyacı" başlıklı şiir, Fikret'in daha sonra yazdığı "Tarih-i Kadim" ve "Zeyl"inde din aleyhtarlığı şekline girerek sosyal bir mahiyet alır. Son yıllarda, varoluşçu felsefenin tesiriyle bu duygu, "abeslik" ve "bunalım" terimleri halinde dünya ve Türk edebiyatında mühim bir yer tutar.

Söyleyişe göre ayarlanan cümle yapıları ve mısralar dizisinden başka, bu şiiri, alelâde mektuptan ayıran unsurlardan biri de, Orhan Veli'nin daha sonraki eserlerinde çok güzel kullandığı tabiat sevgisi veya kozmik âlemin güzelliğini idrak etme hassasıdır. Şiirlerinden bazılarında bu unsurlar ya "Oktay'a Mektuplar"da olduğu gibi alelâde hayatın içinden kâinata bir pencere açarlar, yahut da yukarıda vermiş olduğumuz birçok örnekte görüldüğü üzere, tek başlarına varlığın çıplak idraki olarak gözlerimizi kamaştırırlar.

Orhan Veli'nin şiirlerinde, Cahit Sıtkı bir yana, bu nesle mensup olan diğer şairlerde olduğu gibi sosyal unsurlar büyük bir yekûn tutar. Fakat bunlar hiçbir zaman "toplumsal gerçekçi" şairlerde görüldüğü şekilde, ön planda gelmez ve estetik duyguyu öldürmezler. Hattâ denebilir ki, Orhan Veli, günlük hayat sıkıntılarını, bize hayat ve kâinatın güzelliğini daha iyi hissettirmek için kullanıyormuş intibaını bırakır. Kendisini tabiî olarak, keyifle, varlığın temaşasına vermek onu mesut eder. Fakat boşluk duygusu veya geçim derdi onu birdenbire bu temaşadan uyandırır. "Galata Köprüsü" (s. 175), "Karşı" (s. 176), "Baharın İlk Sabahları" (s. 178), "Dalga" (s. 195) gibi şiirlerinde günlük hayat sıkıntıları ile varlığın saf temaşası orijinal terkiplerle birbirine karışır.

Meşhur şiirinde söylediği gibi İstanbul'da Boğaziçi'nde doğmuş ve büyümüş olan şairin hayatında, denizin ve umumiyetle su unsurunun büyük yeri vardır. O, rüyalarında bile "allı pullu gemiler" görür. Yahya Kemal ve Sait Faik'ten sonra Türk edebiyatında denizi ve İstanbul'u en güzel anlatanlardan birisi odur. "İstanbul'u Dinliyorum" (172), "Hürriyete Doğru" (s. 174), "Deniz Kızı" (s.192) , adlı şiirleri Yahya Kemal'inkiler seviyesinde, fakat onlardan çok farklı havada, Türkçenin en güzel şiirlerindendir. Bir dalga gibi durmadan değişen mizacına çok uygun "Yol Türküleri"nde o, Anadolu hasmını kendinden önce ve sonra hiçbir şairin ulaşamadığı bir güzellikle hissettirir. Fakat Berna Moran'ın tenkitinde[3] ortaya koyduğu üzere, burada da asli unsur, yine denize hasret duygusudur.

Psikanalistlere göre deniz, kadını, anneyi, veya C.G. Jung'un deyimi ile Anima'yı temsil eder. "Deniz Kızı" adlı şiirinde, deniz ile kadın arasındaki münasebet çok güzel ifade olunmuştur. Şair, burada yoksul bir balıkçı kızını tasvir eder. Fakat şiirde mühim olan balıkçı kızının yoksulluğundan ziyade kendi varlığında denizi taşımasıdır:

Denizden yeni mi çıkmıştı, neydi;
Saçları, dudakları,
Deniz koktu sabaha kadar;
Yükselip alçalan göğsü deniz gibiydi.

Yoksuldu, biliyorum
–Ama boyuna da yoksulluk sözü edilmez ya–

3. Bk. Orhan Veli'nin "Yol Türküleri"nde ton değişiklikleri, *Yeni Ufuklar*, C. I, nr. 5, Temmuz 1960, s. 165-172.

Kulağımın dibinde, yavaş yavaş,
Aşk türküleri söyledi.

Neler görmüş, neler öğrenmişti kimbilir,
Denizle boğaz boğaza geçen hayatında!
Ağ yamamak, ağ atmak, ağ toplamak,
Olta yapmak, yem çıkarmak, kayık temizlemek.
Dikenli balıkları hatırlatmak için
Elleri ellerime değdi.

O gece gördüm, onun gözlerinde gördüm;
Gün ne güzel doğmuş, meğer açık denizde:
Onun saçları öğretti bana dalgayı;
Çalkandım durdum rüyâlar içinde. (s. 192)

Bu şiirde deniz ile kadın arasındaki münasebet apaçıktır. "Hürriyete Doğru" şiirinde kadın yoktur. Bizzat deniz vardır. Fakat şair, denize açılırken yine cinsî bir arzu hisseder:

Gün doğmadan,
Deniz daha bembeyazken çıkacaksın yola,
Kürekleri tutmanın şehveti avuçlarında...

Daha sonra şiirde hiç beklenmedik şekilde bir düğün havası ve ölüm arzusu ile karşılaşırız. Denizde ölüm arzusuna "Ayrılış" (s. 180) şiirinde de rastlıyoruz. Psikanalist zaviyeden, bu arzu da anneye dönüş isteğinin gayrişuurî ifadesidir. Cahit Sıtkı ve Sait Faik'te olduğu gibi Orhan Veli'de de çocukluk ve çocuk olma arzusu çok kuvvetlidir. Birçok şiirlerinde bu temler vardır.[4]

Birçok insanlar hayatın güçlükleri karşısında çocuklarına, annelerine ve onların yerini tutan hakiki veya hayalî varlıklara sığınma ihtiyacını duyarlar. Orhan Veli'nin "İnsanlar II" (s. 55) başlıklı şiirinde çocuklaşma ile anneye sığınma duygusu saf bir şekilde ifade olunmuştur:

Her zaman, fakat bilhassa
Beni sevmediğini
Anladığım zamanlarda
Görmek isterim seni de
Annemin kucağından
Seyrettiğim insanlar gibi,
Küçüklüğümde... (s. 55)

"Deniz Kızı" ve "Hürriyete Doğru" şiirlerinde, şairin deniz ile kadın arasında kurmuş olduğu münasebete, "İstanbul'u Dinliyorum"daki o harikulâde

4. Bk. Ağacım (s. 50), İnsanlar II (s. 55), Saka Kuşu (s. 63), Robenson (s. 91), Rüya (s. 92), İnsanlar (s. 93), Bayram (s. 94), Harbe Giderken (s. 107), Ne Kadar Güzel (s. 111).

Bir kadının suya değiyor ayakları

mısraını da ilave edelim. Burada su ile kadın bir çıplaklık intibaı içinde birleşiyorlar. "Illusion" adlı şiirinde bir sevdadan kurtuluşunu mesut bir an olarak tasvir eden şair, yine su unsurundan bahseder:

Gömleğim yeni,
Yıkanmışım,
Traş olmuşum;
Sulh olmuş.
Bahar gelmiş.
Güneş açmış.
Sokağa çıkmışım, insanlar rahat;
Ben de rahatım (s. 116)

Su ve temizlikle ilgili bu rahatlık duygusunu bir de şairin sosyal konulu sınıf fikrini ihtiva eden "Altın Dağ" şiirinde buluruz:

Lâğımcıların hamam rüyasıdır
Rüyaların en güzeli.
Uzanır yatar göbek taşına;
Tellâklar gelip dizilir yanıbaşına.
Biri su döker,
Biri sabunlar;
Elinde kese sıra bekler biri.
Yeni müşteriler girerken içeri,
Lâğımcı,
Pamuklar gibi çıkar dışarı (s. 164)

Biz, şairin yıkanarak rahata kavuşması ile rüyasında yıkanan lâğımcı arasında bir münasebet buluyoruz. Bunlar belki de onun ilk çocukluğunda, annesi tarafından yıkanmasıyla ilgilidir. Şairin, içinde kaynaşmak, yok olmak istediği ve cinsî arzular duyduğu deniz temi ile birleştirilecek olursa, Freud nazariyesine uygun bir izah tarzına varılır.

Burada Orhan Veli üzerinde toplu bir inceleme ve psikanaliz araştırması yapmadığımız için gözümüze çarpan bu hususiyetleri şairin duyuş tarzındaki bütünlüğü belirtmek için, sadece işaretle iktifa ediyoruz. Bu gözle bakılınca, eski tarzda yazdığı şiirlerde de birçok ipuçları bulmak mümkündür.

Orhan Veli'nin mizacına, şiirlerinin yapısına ve üslûbuna, âdeta "su" unsuru hâkimdir. O, hayatta su gibi, derbeder, başıboş, avare akıp gitmiştir. "Destan Gibi" şiiri, bu mizacın, şiirin yapısına nasıl tesir ettiğini çok iyi gösterir. Bu uzun şiirde, şairin intibaları durmadan değişir. Bunda mekân değişiminin de rolü vardır. Fakat mekân değişiminin sebebi şairin bir yerde durmayışı, akışıdır. Bu mizaç ve ruh hali değişmesini biz, yeni tarzda yazdığı ilk şiirlerinden birisi olan "Oktay'a Mektuplar"da da görürüz. Onun şiirlerinde de sık sık rastlanan temlerden biri "avarelik"dir. Bu da,

tabir caizse "su"yun hâkim olduğu bir mizacın tezahürüdür. Fakat Orhan Veli'de "su", Tanpınar'da olduğu gibi derinliği veya parıltısı ile değil, akıcılık ve berraklığı ile gözükür. Onun şiirleri derin değil, açık, sade ve tabiîdir. Üslûbunun "çıplak" oluşunu yine "su"yun tesiri ile izah edebiliriz. Duyuları ile varlığı yalayarak geçen böyle bir mizaç için teşbih, istiare, mecaz gibi "edebi sanatlar" beyhude süslerden ibarettir. Orhan Veli onları suda yıkanmak isteyen bir insanın elbiselerini çıkarması gibi sıyırıp atmıştır. Üslûbunda suyun çıplaklığı vardır.

XIV

KÖPRÜ

İnsanlar köprüden geçmediği zaman
Acaba köprü düşünür mü?

Çamaşır mandalını gözlerinde sallayan meczubun geçtiğini
Üsküdar iskelesinin kanapelerinde güneş banyosu yapanı
Üsküdar kıyılarının ötesindeki
Kastamonu, Sivas, Safranbolu... Erzurum'u.

Burada insanların içinde büyük dürbünler,
Güller gibi açmıştır.
Yufkacılar burada açarlar, koskocaman oklavalarla
–İçlerindeki hamurdan–
Şeffaf ve titrek memleket rüyalarını.

Al yanaklı, beyaz, kalın şekerciler;
Akide ve bergamutlarını mermer tezgâhlara
Vurdukları zamanki kasvetsiz hâllerini
burada kaybeder, burada şairleşirler
Hışırtı ile ve koca man bıçaklarla kesilen tahan
helvalarının kokusu ellerinde
Askeri müzedeki, balmumundan yeniçeri heykelleri gibi,
güzel, büyük insanlar
Burada omuz omuza;
Kötü yağlarla yaptıkları börekten şişmanlamış,
iyi insanlarla
Dalgıcı seyrederler.
Onlar ki küçük parmaklarını birbirine vermişlerdir
Onlar ki sarı elbiselerinin içinde
Kazsız köyün sıcak gecelerini
Kırağıları ve zelzeleleri, feyezanları ve harpleri
görmüşlerdir;
Onlar ki yağsız köpüklü ayranlar içmiş, taşlı
bulgur pilâvı yemişlerdir;
Küçük parmaklarını birbirine vererek...

Bazen birdenbire sarası tutup düşerek...
Nereden gelir, nereye giderler
Küçük parmaklarını birbirine vererek?
Bunlardır köprünün sairfilmenamları.

Hepsi yirmişer, otuzar yaşında ihtiyar rüyaları görmüş;
Aşağıda, İstanbul bıçkınlarının söğüştüğü sandallarda,
Balıkçıların torik yakaladığına-onlardan daha çok memnun;
Çifti altmış paraya satılan bayat simitlerden hoşlanırlar.

Onlarda her şey bir derin uykudadır
Kahramanlık, dostluk, sevgi ve müsamaha...
Bütün lüzumlar ve lazımlar.
Şu ensesi dümdüz ustura ile alınmış
Saçları arkaya taranmış.
Bol elbiseli, alın bakışlı, sarışın uzun bacaklı adam
Kimdir biliyor musunuz?
Onu köprüden başka, bir de eski polisler tanır:
- Ulan sen yine buralarda mısın? derler.

Omuzlarını kısar, ellerini cebinden çıkarır, atar ağzından cigarasını
- Gidiyoruz be mâvin bey ağabey, der.
Bu meşhur yankesici, Yedikuleli İstavro'dur
Ve hoş çocuktur.
Bir başkası gece saat ondan sonra vapurları ve
ışıkları seyreder güler.
Ah ona bir bilet alan olsa dünyayı dolaşmak işten değil;
Onun yanındaki gitmemeyi, gitmek isteyerek düşünmekte
Yalnız bu sonuncuda her şey yalancı, hülya ve melankolidir

Her kim ki bir arkadaş bulmak için dolanmakta ise
Ondan çekinmeli...
Köprüde arkadaş olunmaz;
Köprüden seyredilir.

SAİT FAİK ABASIYANIK

XIV

KÖPRÜ

Esas meslekleri başka olanlar, şiir yazdıkları zaman şuurlu veya farkında olmayarak, onlardan bazı şeyleri bu ikinci sahaya taşıyorlar. Bunun örneğini Bedri Rahmi'de görmüştük. Dünyaya bir ressam gözü ile bakan şair, her yerde ve her şeyde bir renk görüyor, kelimeleri boya gibi kullanıyor, şiirlerinin yapısında bile resme has bir tekniğe başvuruyordu.

Sait Faik hikâyecidir. Hikâyeci demek, her şeyden önce dikkatini hayatta rastladığı gerçek insanlar üzerine çeviren ve onlar arasındaki tip, karakter ve davranış farklarını en ince çizgilerine kadar ayırt edebilen insan demektir. Bu bakımdan o, dış âlemi bir renk cümbüşü olarak gören ressamdan da, kendi benine sımsıkı bağlı lirik şairden de ayrılır. Bazı sanatkârlar çeşitli kabiliyetlere sahip olabilirler. Bedri Rahmi sadece ressam, Sait Faik sadece hikâyeci, Tanpınar, Cahit Sıtkı, Orhan Veli sadece şair değillerdir. Dikkatle incelenince, eserlerine muhtelif sanat sahalarına ait unsurların girdiği görülür. Tanpınar'da resim ve musikinin, Cahit Sıtkı'da mistiklere has bir duyuş tarzının, Orhan Veli'de gizli kalmış bir komedi yazarının, hemen hepsinde siyaset, felsefe, psikoloji v.s. kültür sahalarından gelme düşünce ve görüşün tesirleri vardır. Fakat bunları birleştiren, bir malzeme gibi kullanarak organik bir bütün haline getiren temel prensip, asli kabiliyetlerini geliştirdikleri esas meslekleridir.

"Köprü" şiirinde Sait Faik, insanlara bir hikâyeci gözü ile bakıyor. Burada muhtelif tipler, her biri kendisine has davranış, duyuş, vücut yapısı, sosyal çevre, hatta zanaatinin özelliklerini taşıyarak, gözlerimizin önünde geçit resmi yapıyorlar:

Bir meczup, elinde çamaşır mandalını sallayarak geçiyor. İşsiz güçsüz insanlar Üsküdar iskelesinin kanapelerinde güneş banyosu yapıyorlar. Bunları, "koskocaman oklavalarla içlerindeki hamurdan şeffaf ve titrek memleket rüyalarını açan yufkacılar", "al yanaklı beyaz kalın şekerciler", "askerî müzedeki balmumundan yeniçeri heykelleri gibi güzel, büyük insanlar", "parmaklarını birbirine vererek dolaşan" Mehmetçikler, İstanbul bıçkınları, balıkçılar, "bol elbiseli, altın bakışlı, sarışın uzun bacaklı adam, meşhur Yedikuleli İstavro", hasılı bütün İstanbul ve memleket halkı takip ediyor. Bu şiir, âdeta Sait Faik'in hikâyelerinin bir özeti gibidir. Onlarda bulunan bir asli unsur, hayatın gerçek teferruatı ile şiir duygusu burada da iç içe ve yanyanadır. Sait'ten başka hiçbir Türk şairinde bu kadar canlı bir kalabalık tasvirine rastlamayız. Böyle bir görüş için, insanın Sait Faik gibi, kalbi şiir duygusu ile dolu büyük bir hikâyeci olması lazımdır. Sadece şair olan birisi böyle bir şiir yazamaz. Zira o, ne kadar tasvir kabiliyeti olursa olsun insanların özelliklerini burada olduğu

gibi kesif ve tipik teferruatı ile yakalayamaz. Şiir duygusu olmayan bir hikâyeci ise birtakım küçük portreler, davranışlar, mimikler tasvir eder, fakat onları Sait Faik'in, o her şeyi saran büyük insan sevgisinin rüzgârı ile dolduramaz.

Şimdi Sevişme Vakti adlı şiir kitabı çıktığı zaman, bazıları üslûbu fazla hikâyeye kaçtığı ve ahenkten mahrum olduğu için beğenmediler. Ben, şahsen onu çok sevdim ve bir yazımda övdüm.[1] Aradan yıllar geçmesine rağmen "Köprü" şiiri ve ötekiler bana hâlâ aynı heyecanı veriyorlar. Onlarda dili aşan, derinden gelen bir dalganın bir kayığı alt üst etmesi gibi, şekli ve nizamı karıştıran bir şey var. Buna, mahiyetini çok iyi tayin edemesek de, varlığın ve insanların bizzat kendisinde mevcut olan âlemşümûl şiir duygusu adını verebiliriz. Sait'in bütün hikâyeleri bu duygu ile doludur. "Semaver" adlı hikâyesinde bir fabrika amelesi olan Ali'den bahsederken şöyle der:

"Sabahleyin Ali'nin bir semaver, bir de fabrikanın önünde bekleyen salep güğümü hoşuna giderdi. Sonra sesler Halıcıoğlu'ndaki askerî mektebin borazanı, fabrikanın uzun ve bütün Halic'i çınlatan düdüğü, onda arzular uyandırır, arzular söndürürdü. Demek ki, Ali'miz biraz şairce idi. Büyük değirmende bir elektrik amelesi için hassasiyet, Halic'e büyük transatlantikler sokmaya benzerse de, biz, Ali, Mehmet, Hasan biraz böyleyizdir. Hepimizin gönlünde bir aslan yatar".[2]

Böyle bir görüşe sahip olan Sait Faik'in şiir yazması bana çok tabiî görünmüştür. Ahenk meselesine gelince, ben, Sait'in "Köprü" şiirinde de, başka şiirlerinde de kendisine has, belki hikâye üslûbunun ağırlaştırdığı, fakat bu ağırlığı ile de hoş ve muhtevasına uygun bir ahenk buluyorum. Yanlış bir inanç da olsa, Sait'in hakiki bir şair olduğu kanaati bende hiçbir zaman sarsılmamıştır. Bundan dolayı beyhude yere onu isbata kalkmayacağım. Diğer inançlar gibi, bu da şahsî bir duygu meselesidir. Fakat bu, onun şiirin muhteva, yapı ve üslûbunu objektif olarak incelememize ve özelliklerini araştırmamıza mâni değildir.

"Köprü" şiirinin esasını daha önce de söylemiş olduğum gibi, köprüden geçen çeşitli insanlar teşkil ediyor. Hikâyeci-şair, bunları seçmiş olduğu teferruatla gözlerimizin önünde canlandırıyor. Fakat burada sadece tasvir bahis konusu değildir. Şair, onları seyrederken içinde büyük bir sevgi hissediyor. Bu sevgi bizimle tasvir ettiği insanlar arasında bir duygu akımı yaratıyor.

Cumhuriyet devri hikâyecilerinin çoğu, hatta bazı şairler, boş ve soğuk bir gerçekçilik adına insanları bir eşya gibi görmüşlerdir. Objektif olma düşüncesi onları, insanları insan yapan aslî kaynağa, ruha gitmekten alıkoymuştur. Dünyanın en güzel masallarını, türkülerini, atasözlerini, fıkralarını, aşk ve kahramanlık hikâyelerini, hayatı güzelleştiren örf ve âdetleri yaratan Türk halkı, onlar için açlıkla kıvranan, kara ve karanlık bir yığından başka bir şey değildir. Her şeyi madde ile izah eden Marksist görüş, onların insana bakış tarzlarını en basit seviyeye indirmiştir. Türk halkının sefalet ve cehalet içinde muztarip olduğunu kim inkâr edebilir? Fakat Türk halkı sadece bu mudur? Eğer böyleyse, o bin bir duygunun çiçek açtığı halk kültürünü nasıl izah edeceğiz?

1.Bk. *Şimdi Sevişme Vakti*, İstanbul, C. 1, nu. 1, Kasım 1953.
2. *Semaver*, 1951, s. 4.

Yirminci yüzyılda pek çok ilim adamının bilhassa C.G. Jung'un ortaya koyduğu kolektif gayrişuuru, yani ruhu kabul etmeden, en iptidaî kavimlerden en medenî milletlere kadar, insanlığın manevî hazinesini teşkil eden kültürü sadece madde ile izaha imkân yoktur. Materyalist görüş, öteki aşırı kutup, mutlak spiritüalizm kadar yanlış ve eksiktir. Hakikatte insan, ruh ile madde denilen ve birbirine irca edilemeyen iki ayrı varlığın bir terkibi, daha doğrusu çarpışma sahasıdır. Beşerî trajedinin kaynağı bu temel tezattır.

Dış ile içi, objektif ile sübjektifi birbirinden ayırmaya imkân yoktur. İşçilerin, sokak çocuklarının, düşkün kadınların içindeki ulvî duyguları keşfeden Sait Faik'in üstünlüğü, işte bu hakikati çok iyi kavramasındadır. Onun şiir ile gerçeği birleştirmesi sadece estetik duyguya değil, insanoğlunun mahiyetine de uygundur. "Köprü" şiirinde bu görüşü buluyoruz.

Burada insanların içinde büyük dürbünler
Güller gibi açmıştır.

mısraları Sait'in insana bakış tarzının anahtarını verir. "Dürbün" kelimesinde onun, en küçük teferruatı yakınlaştıran ve büyülten hikâyeci dikkatini, "gül" kelimesinde ise şiir duygusunu bulmak mümkündür. Şiirin bütününe bu iki kelimenin sembolleştirdiği ikili görüş hâkimdir. Şairin bunları nasıl birleştirdiğini birkaç örnek üzerinde inceleyelim:

Yufkacılar burada açarlar koskocaman oklavalarla
–İçlerindeki hamurdan–
Şeffaf ve titrek memleket rüyalarını

Bu tasvirde geçen "yufkacılar", "koskocaman oklavalar", "hamur açmak" kelimeleri, muayyen bir zenaat ve ona mensup olan insanlarla ilgilidir. Fakat bu yufkacıların kullandıkları hamur "bir ruh hamuru"dur ve açtıkları yufka "şeffaf ve titrek memleket rüyaları"dır. Burada şairin, dış ile iç, objektif ile sübjektif varlıklar arasında ne kadar tabii ve gerçeğe uygun bir bağ kurduğunu açıkça görüyoruz. Şekercileri tasvir eden parçada da gerçek ile şiir çok güzel bir tarzda birleştirilmiştir. Burada Sait'in hikâyelerinde görülen "maddenin şiiri" diyebileceğimiz bir duyuş tarzı vardır. "Kötü yağlarla yaptıkları börekten şişmanlamış iyi insanlar" tavsifinde birbirine zıt iki hususiyet, "kötü" ile "iyi", madde ile ruh bir arada ele alınmıştır. Mehmetçiklerle yankesici İstavro'nun tasvirlerinde de Sait Faik, gerçeklik duygusu ile insan sevgisini birbirine kaynaştırır. Mehmetçiklerin tasvirinde, onların reel hayat şartlarını, yaşayış tarzlarını, kılık ve kıyafetlerini belirten küçük ve canlı teferruat ile saf ve kahraman ruhlarını ifade eden davranışlar ve duygular öylesine kaynaştırılmıştır ki birbirlerinden ayırmaya imkân yoktur. Böyle bir deneme bütünü bozar. Yedikuleli İstavro'da da iyi ile kötü beraberdir. Yazar onun, polislerin peşinde dolaştıkları meşhur bir yankesici olduğunu söyledikten sonra "ve hoş çocuktur" diye ilave ediyor. Şöyle gelişigüzel söylenivermiş intibaını veren bu basit cümlede, bütün Sait vardır.

Şair büyük dürbünü ile gene köprüde dolaşan ve hayal meyal görünen insanların içlerini de seyreder. Bunlardan birisi, vapurların ışıklarına dalarak uzak dünyalara gitmeyi arzular, ikincisi "gitmek isteyerek gitmemeyi" düşünür:

Yalnız bu sonuncuda her şey yalancı, hülya ve melankolidir
Her kim ki bir arkadaş bulmak için dolanmakta ise
Ondan çekinmeli...

Bütün bu tasvirlerde dış ile iç, maddî ile manevî, eşya ile insan bir arada görülmüştür. Zannediyorum ki, Sait Faik'in hikâyeleri ile şiirlerini bize güzel gösteren ve tesirli kılan bir terkiptir.

"Köprü" şiirinin yapısında, muhtevasına uygun bir karışıklık vardır. Köprüden geçen insanların tiplerini, hareketlerini, duygu ve düşüncelerini muayyen bir düzene sokmaya imkân yoktur. Şair, gerçek hayatta trafik polislerinin, çizgilerin, maniaların nizama sokmaktan aciz kaldığı bu anarşik hayat dalgasını, vezin ve kafiye içinde, yahut düzgün cümlelerle anlatmaya kalksaydı, bizde aynı intibaı uyandıramazdı sanıyorum. Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar"ında vezin ve kafiye vardır, fakat orada şair, karanlık bir sokakta tek bir duygunun dar ve kapanık yolundan, kendi ayak seslerini işiterek gider. Mistiklerin murakabesinde olduğu gibi, insanın kendi içinde toparlandığı bu duyuş tarzı, mısra ve vecize şeklindeki ifadeye uygundur. Dış âlemi rüyalarının arasından seyretmekten hoşlanan Tanpınar'ın şiirlerinde de güzel ve sıcak bir köşeye sığınma ihtiyacına tekabül eden, şiirini, kendi imajlarını kullanarak söyleyelim, dünyaya kapalı bir saray, mabet veya türbe haline getiren bir şekil cephesi vardır. Gözleri bir dürbün veya projektör gibi dış âlemi ve insanların ruhlarını araştıran, ömrü İstanbul'un dolaşık sokaklarında geçmiş serseri mizaçlı Sait Faik'in üslûbu da, hayat görüşü ve yaşayış tarzı gibi dağınıktır. Bunu şiirinin umumî yapısında ve oldukça gevşek cümlelerinde görmek mümkündür.

Asıl Sait Faik'i, eserlerinin kompozisyonundan ziyade, canlı teferruatla dolu olan üslûbunun dokusunda veya örgüsünde buluruz. "Köprü" şiirinde onun dili kullanış tarzı, şimdiye kadar eserlerini incelemiş olduğumuz şairlerinkinden tamamıyla farklıdır. Sait, klasik şiirde çok mühim bir yer tutan ikileme ve mısra musikisine pek ehemmiyet vermemiştir. Onun için, kelimeler her şeyden önce varlıkların özelliklerini belirten vasıtalardır. "Köprü" şiirine tam mânasıyla hikâyeci üslûbu hâkimdir. Varlıkların arızalarından ziyade, özlerini yakalamaya çalışan Orhan Veli, isimleri umumiyetle çıplak olarak kullanıyordu. Hayata bir ressam gözü ile bakan Bedri Rahmi renge önem veriyor, eşyayı ve insanları canının istediği renge boyamaktan çekinmiyordu. Her şeyi kendi hususiyetleri içinde görmekten hoşlanan Sait Faik'in üslûbunda dikkati çeken en mühim unsur, sıfat tamlamalarıdır. Cümlelerini uzatan ve biraz hantal yapan da bunlardır. Bu özelliği iyice belirtmek için onları içinde kullandıkları cümlelerden tecrit ederek sıralayalım: "Büyük dürbünler", "koskocaman oklavalar", "şeffaf ve titrek memleket rüyaları", "al yanaklı beyaz kalın şekerciler", "hışırtı ile ve kocaman bıçaklarla kesilen tahan helvalarının kokusu ellerinde", "askerî müzedeki balmumundan yeniçeri heykelleri gibi, güzel, büyük insanlar", "kötü yağlarla yapılmış

lan börekten şişmanlamış, iyi insanlar", "küçük parmaklar", "sarı elbiseler", "yağsız köpüklü ayranlar", "taşlı bulgur pilâvı", "ensesi dümdüz ustura ile alınmış saçları arkaya taranmış bol elbiseli, altın bakışlı sarışın uzun bacaklı adam" vb.

Hikâyeci-şairin dünyanın teferruatını seven ve araştıran bakış tarzına sıkı sıkıya bağlı olan bu üslûba diğer şiirlerinde de rastlarız. "Deli Çay" adlı şiirinin büyük bir kısmı tamamıyla sıfat tamlamalarından ibarettir:

Çınarlarına kargaların üşüştüğü memleket
Sütlü mısırların kebap edildiği
Kebap mısır kokusu küllü ateş
Yarı olmuş mısır koçanlarının *mor* püsküllünde akşam.
Tarlanın kenarında yer yer karpuz çekirdekleri.
Çocuklarla beraber aynı rüyayı
Çıplak çıplak çınarların
Bütün ovayı süzen
Minare boyu tepelerinde
Kargalar.
Çocuklarla beraber
Aynı yaz rüyasını:
Sütlü mısırları,
Karpuz çekirdeklerini,
Olgun Vodina kavunlarının altın içini
Kafalarını kanatlarının altına sokup üşüyerek,
Aynı yaz rüyasını görmekteler.
Boşnakça konuşan
Büyük mum bacaklı,
Sakarya suyu yüzlü,
Elleri inek ve buzağı kokan sarışın kadınlar
Çınarlarına kargaların üşüştüğü memleket
Gündelikçilerin efendilerine
Bedava gördükleri hizmetine kızmış gibi
Tarlaları basan "Deli çay"
Çınarlarına kargaların üşüştüğü memleket...[3]

Bazı üslûp tetkikçilerinin "sıfat üslûbu" adını verdikleri bu anlatma tarzı, bize Batı'dan Servet-i Fünuncularla *gelmişti*[4] ve Batı edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da en mühim ifade vasıtalarından biri olmuştur. Her nesil ve yazar onu kendi hayat görüşüne ve mizacına göre başka bir şekilde kullanmıştır. Bu üslûbun batı medeniyetinde gelişmiş olmasının başlıca sebebi, dış âlemi kendi gerçekliği içinde görme, fenomenleri basitleştirmeden kavrama cehdi ve bilhassa kâinatın bin bir görünüşüne ayna tutan resim terbiyesidir.

3. *Şimdi Sevişme Vakti*, İstanbul 1958, s. 32.
4. Bk. Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1971.

Sait Faik, hikâyelerinde, varlıkların ve insanların dış görünüşleri ile bıraktıkları intiba ve ruh hallerini en ince teferruatına kadar gören ve taze bir üslûpla tesbit eden bir sanatkârdır. Türk edebiyatında sıfatları onun kadar maharetle kullanan pek az kimse vardır. Sait'in yazılarında her sıfat, canlı ve müşahhas varlığın bir parçasıdır. Yazar, bahsettiği her şeyi öyle tasvir ve tavsif eder ki, âdeta, onlarla, doğrudan doğruya temas etmiş gibi oluruz. Şiirlerinde de aynı canlılık ve "doğrudan doğruya"lık vardır. Bu bakımdan onunla Orhan Veli ve Cahit Sıtkı arasında bir yakınlık mevcuttur. Bu üç sanatkâr da duyularla yaşamaya önem veren, "sensualisme"i bir hayat felsefesi haline getiren André Gide'in tesiri altında kalmışlardır. Aralarındaki benzerlik, belki de, bunun bir neticesidir. Varlıkla doğrudan doğruya teması gaye edinen bu davranış tarzı, insanla varlık arasına bir perde gibi giren kelimeyi âdeta yok eder. Edebiyat dille yapıldığına göre buna imkân yoktur. Bu imkânsızlık karşısında yazar, dili öyle kullanır ki, uyandırdığı intiba kendi varlığını unutturur.

XV

ATOM H

H

Evimin bir odası var
İçinde deli döner

Elektron

Çat burda çat ayın arkasında
Hem burda hem ayın arkasında

Çekirdek

Fenerin kapısını çaldım
Zırzopun biri açtı

MELİH CEVDET ANDAY

XV
ATOM H

Melih Cevdet Anday, Orhan Veli ile beraber yola çıkan, fakat şahsî bir ilhama veya şair mizacına sahip olmadığı için, çeşitli üslûpları deneyen bir şairdir. Eserlerinde duygudan ziyade düşünce ön plandadır. Belki hakiki bir şiir duygusundan mahrum olduğu için, bu eksikliğini ilk eserlerinde Marksist ideoloji, daha sonra materyalist felsefî fikirlerle telafiye çalışmıştır.

"Atom H" şiiri onun eserlerine hâkim olan iki temayülü açıkça gösteriyor: Bunlardan biri Bedri Rahmi'nin coşkun duygular ve resim kabiliyeti ile zenginleştirerek, çok daha mahallî ve sanatkârane bir tarzda kullandığı folklor malzemesi, ikincisi şairin materyalist hayat görüşüne temel yapmaya çalıştığı atom enerjisi.

Burada lirizmden eser yoktur. Sadece halk bilmecelerinin o zihnî sembolizmi, fizikî âleme bir masal havası katıyor. Fakat şair bilmecelerin anahtarlarını da verdiği için bizde bir merak uyandırmıyor. "Odalar ve Sofalar"da Sabri Esat'ın da cansız varlıkları böyle bir masal veya bilmece havası içinde tasvir ettiğini görmüştük. Yalnız, Sabri Esat oyununu saf olarak oynuyor, fantezisini muayyen bir düşünceye bağlamıyordu. Melih Cevdet'in şiirinin arkasında bir maksat ve bir hayat görüşü vardır.

Bedri Rahmi gibi Melih Cevdet de folkloru Marksist zaviyeden ele alır.[1] "Atom H" şiirinin bulunduğu *Yanyana*'daki şiirlerden çoğunun aslî temini, sosyal tabakalar arasındaki çatışmalar teşkil eder. Bunlardan bazılarında, halk üslûbu[2] ve halk edebiyatı[3] bir malzeme olarak kullanılmıştır. Fikirlerini anlatmak için çeşitli ifade tarzlarına başvurması da gösteriyor ki, Melih Cevdet Anday için mühim olan, üslûp değil, muhteva, daha doğrusu "maksat" veya "ideoloji"dir. Sanatta muhteva ile şekil, iç ile dış arasında organik bir bağın olmayışı, onu yazanın eğer genç ise henüz şahsiyetini bulmadığına, yaşlı ise hakiki bir kabiliyeti olmadığına delâlet eder. 1915 yılında doğan ve 1936'dan beri bir hayli şiir neşretmiş olan Melih Cevdet Anday, henüz geniş okuyucu zümresinin sevebileceği bir tek eser verememiştir. Bununla beraber yapmış olduğu denemeler Cumhuriyet devri Türk şiir tarihi bakımından dikkate şayandır. Bundan dolayı burada ondan bahsediyoruz.

1. Bedri Rahmi'nin folklora başvurmasının tek sebebi Marksizm değildir. Sanatkâr bir ruha sahip olan ressam-şairin Türk halk kültürüne karşı samimi bir hayranlık duygusu taşıdığına da kanîm. Bunu daha önce de belirtmiştim.
2. Meselâ bk. "Akıncı Ruhlar" yahut "Çalışan Kazanır", *Yanyana*, s. 20.
3. *a.e.*, s. 51, "Olsun da Gör" başlıklı şiirde Halk ve Divan üslûbu ironik bir tarzda birleştirilmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan beri pek çok kabiliyetsiz şairin orta malı olarak kullandıkları konu ve üslûp taklitleriyle kendisine bir şahsiyet yapamadığını gören şair, 1962 yılında *Kolları Bağlı Odiseus* adında zihnî kabiliyetini ortaya koyan bir kitap yayınladı. İlerde ne yapacağını bilmemekle beraber, bu kitaba şairin en orijinal ve güzel eseri gözü ile bakabiliriz. Burada folklor, sınıf fikri ve orta malı ifade tarzlarının taklitlerinden kendisini kurtaran yazar, daha başlangıçtan beri benimsemiş olduğu materyalist felsefeyi, semboller ve mitlerle başarılı bir şekilde ortaya koyuyor.

Dört bölüme ayrılmış olan ve kırk sahife süren bu uzun şiir, küçük "Atom H" şiirinin büyültülmüş bir şekli gibidir. "Atom H"da bilmece vasıtası ile masallaştırılan maddî enerji temi, *Kolları Bağlı Odiseus*'da kâinat ve insanın oluşu hikâyesi şekline giriyor. Bilmece ve masalın yerini sembolik bir üslûp ve mistik bir ifade alıyor. Esasta bir değişme yok, fakat oldukça maharetli bir şekilde bir anafikrin geliştirilmesi bahis konusudur.

Kolları Bağlı Odiseus'daki ana fikir *Yanyana*'da da vardır. Marksizmin temelini teşkil eden bu ana fikir, "tarihî maddecilik"tir. *Yanyana* adlı kitabının ilk şiirini teşkil eden "Gelecek" isimli dörtlükte, şair fikri zaten ortaya koymuş bulunuyordu:

Protohippus atın ceddi
Dinothorium filin ceddi
Biz insanın ceddi...

GELECEK MUTLU İNSANIN.

Bizde Marksist şairler, umumiyetle, kalabalığa hitap eden, sınıflar arasındaki eşitsizlik, kapitalizm aleyhtarlığı, adalet, hürriyet, ihtilâl, barış, vb. gibi hissî temleri işlemişlerdir. Onların halk üslûbunu benimsemeleri de bundan dolayıdır. Zihnî bir tip olan Melih Cevdet Anday, mizacına daha uygun olduğu için, tarihî materyalizmin fikrî ve felsefî cephesini şiir haline koymaya çalışıyor. Eserlerine acayip, ilmî terimleri karıştırması da bu temayülünü belirtir.

Yanyana'da "Nerden Çıktı" adlı şiirde aynı tarihî tekâmül fikri başka bir zaviyeden ele alınmıştır:

Güneş çıktı ay çıktı
Yeryüzüne bitki çıktı
Hayvan çıktı
İnsan çıktı
Bunca emekten sonra
İsim çıktı, fiil çıktı...
Ya bu yalan
Bu yalan nerden çıktı? (s. 11)

Kolları Bağlı Odiseus'da işte, bu maddenin içinde bin bir çeşit varlıkla beraber

insanoğlunun çıkışını anlatıyor. Oradan aldığım şu parçada bu "çıkma" yahut "maddeci tarihî tekâmül" fikrini görmek mümkündür:

Ekşi salkımdan şarabı çıkaran kim
Toprağı ateşten, ateşi sudan
Bitkiyle, böcekle, benimle oluşan
Sonra kitaplarda okuyup öğrendiğim
Görünmez ışınlar, iç içe yörüngeler
Bensiz mi yanar, bensiz mi döner
Yasaların içgüdümdü benim.[4]

Şairin son mısrada mazi kipini kullanması, halihâzırda kendisinin, yani insanoğlunun tabiatın esaretinden kurtulduğunu belirtmek içindir. *Kolları Bağlı Odiseus*'un ana temi bu kurtuluşun hikâyesidir. Odiseus efsanesinin bir sembol olarak kullanılması da bundan dolayıdır.

Kitap, Odiseus'un kurtuluşunu ve akla saygısını ifade eden şu mısralarla sona eriyor:

Kirke, bilge tanrıça, selâm sana!
Sağ salim geçtim kendimi.

Lirik duygudan mahrum olan şairin anahtar kelimesi "us"tur. Kâinatın esasını teşkil eden enerji, kendi kendine tekâmül ederek ilkin madenleri, sonra nebatları ve hayvanları, nihayet insanı vücuda getirmiş ve insan çağlar boyunca gelişerek "us"a ulaşmış, böylelikle kendini "büyük doğa"dan, "kör kral"ın esaretinden kurtararak bugünkü hürriyetine kavuşmuştur. İnsanoğlu için tabiat artık eski çağlarda olduğu gibi kendisinden korkulan, mitleştirilen veya Tanrı haline getirilen esrarlı bir âlem değildir. İnsanoğlu "us"u sayesinde maddenin sırrını bulmuştur. Bundan sonra her şey onun emrine boyun eğecektir:

Bulut bir biçim değildir artık, bir
Tasarı, bir entr'acte, bir istektir;
Olumsuz bir tanımdır gökyüzü
Boyuna ilkel ve matematiksiz

4. *Kolları Bağlı Odiseus*, İstanbul 1962. s. 13. Kitapta aynı tem birçok defa ele alınıyor. İşte bir örnek daha:

Büyüdük çocukluğumuzdan
Büyüdük tarihe usulca
Biz bir yana, doğa bir yana
Doğanın yanında bir başka doğa
Karşıdan bize gözlerimiz mi bakan?
Ve güneş altındaki ölümlü tanrılara
Hâlâ şaşkınlık içindeki yontularda
Susar doğadan ayrı düşmüş insan
İnsanın boşluğunda doğa (s. 19)

Sıkar durur tanrıları boş yere...
Çünkü eski bahçelerde değiliz
Eskidendi elmanın ağaçtan düştüğü
Şimdi yalnız 1/2 gt²
Kapsar yıldız kaymalarını
Ayıklamalı evren görüntüsü
Usa uygun bir düzene koymalı (s. 30)

Zihni şair, burada kendi görüş ve mizacına uygun, kuvvetli bir ifadeye ulaşmıştır. Bu şiirle "Atom H" şiiri arasındaki benzerlik aşikârdır. İkisinde de maddî enerji bahis konusudur.

İnsanın akıl vasıtasıyla tabiattan ayrılması, tabiatın "nesneleşme"si, yani ölmesi demektir. Modern ölümün mitolojisi işte budur:

This is the mythology of modern death[5]

Bir yerde tabiata:

Ey doğa, büyük doğa, güzel ana (s. 38)

diye hitap eden şairin bu davranışını "Ödip" kompleksi ile izah etmek mümkündür. Bütün şiire, insanın kendisini doğuran tabiata karşı koyması ve yukarıki mısrada açıkça ifade edildiği üzere, öldürülmesi fikri hâkimdir. Başka bir yerde şair, tabiatı "sağır kral" diye tavsif ediyor. Çocukluğunu onun "mutlu uyruğu" olarak geçirmiştir. Fakat daha sonra kendisine saadet veren şey yok olmuştur:

Ey doğa, büyük doğa, sağır kral!
Taşında mermer yaz yağmuru
Kesik bacağında güneş halhal
Çağırıyorsun eski bahçene çocukluğu
Sendin senin mutlu uyruğunda
Sonra baktım pencereme vuran dal,
Görünüp görünüp yok oldu (s. 12)

İnsanoğlunun mitolojik dünya tasavvurundan kurtuluşunu anlatan şairin, ona bu akıl çağında iptidaî kavimlere has bir gözle bakması ve psikanalize çok elverişli imajlar kullanması dikkate şayandır. Kendini fizik âlemin boşluğunda hisseden şair, "Kirke"yi, "bilge tanrıça"yı yüceltirken, kendi kendisini de yüceltmiş oluyor. Dışarda Sirenlerin sesini işitmeyen Odiseus kendi sesini dinler:

Kürekçilerim hasatsız denizi
Köpürtüler kürekleriyle,
Tez yürüyüşlü gemi gün batarken
Ulaştı Sirenlerin adasına,
Yüreğim kopacak gibiydi

5. Bu mısra Amerikan şairi Wallace Stevens'e aittir.

Kanatlanıp uçacak gibiydi, ama
Sirenlerin izi bile yoktu ortada.
Yalnız bir ezgi, ta derinden
Ta içerimden gelen bir ezgi
Başladı yavaş yavaş yükselmeye;
O yabansı, o büyülü türküleri ben
Söylüyordum sağır gemicilere
Yalnız ben duyuyordum Sirenleri (s. 47)

Şairin çok güvendiği "us"unu tanrıça haline getirmesi ve kendi içinden gelen sesi dinlemesi ve yüceltmesi psikolojik bakımdan narsisizm temayülü ile izah olunabilir.

Buradan tekrar "Atom H" şiirine dönersek, üç bilmecenin de, kapalı oda imajına dayandığını görürüz. Bu kapalı odada "deli" veya "zirzop" saldırı. Bunların psikolojik mânası açıktır. Kapalı oda "anne"yi, yahut ona karşı duyulan hapsedilmiş "libido"yu temsil eder. Şair ondan korkuyor, bundan dolayı bütün kuvveti ile "us"a sarılıyor. Fakat "us"unu kadınlaştırması da gösteriyor ki, öldürdüm zannettiği şey, başka bir şekilde, tekrar karşısına çıkıyor.

Kolları Bağlı Odiseus, bütün olarak tabiata ve tabiatın insanoğluna yüzyıllar boyunca telkin ettiği esrarlı duygu ve hayallere karşı aklın zaferini anlatan bir eserdir. On dokuzuncu yüzyıl materyalizmine ve Marksizme dayanan, insan ruhunu maddeye irca eden bu tezi, bugün ilmî olarak müdafaa etmeye imkân yoktur. Yirminci yüzyıl Batı felsefe ve psikolojisine hâkim olan görüş odur ki, eski dinler ve mitolojilerle beraber modern idcolojiler ve kâinat tasavvurları da mahiyeti izah edilemeyen insan ruhunun "inşa"larından ibarettir. C.G. Jung, mücerret fikirlerin, "archétype"lerin işlenmiş şekilleri olduğunu söyler.[6] İnsanoğlunun düşüncelerini idare eden "kolektif gayrişuur", daima yeni hayaller ve tasavvurlar yaratır. Kâinatı maddi olarak izaha çalışan ve "us"unu yücelten şairin, eserinde, insanlığın eski "archétype"lerini ve mitlerini kullanması, büyük psikoloğun haklı olduğunu gösteriyor.

Melih Cevdet Anday, materyalist görüşü bir yana bırakılırsa, *Kolları Bağlı Odiseus*'unda mücerret düşünceyi terkederek, insanlığın ebedî şiir hazinesi olan sembollere ve mitlere gitmekle iyi etmiştir. Bu suretle o, kendisini ve okuyucularını aklın kuru formüllerinden kurtarmıştır. Eğer tezine uygun bir ifade tarzı kullanması gerekseydi, fizik veya matematik kitabı üslûbunda bir eser yazması gerekirdi. "Atom H"da bulunduğunu belirttiğimiz muhteva ile üslûp arasındaki tezat, *Kolları Bağlı Odiseus*'da da vardır. Şair miti reddederken gene mite başvuruyor:

6 Tecrit, alâka duyulan muayyen bir unsurun "bütün"den ayrılması, "bütün"ün değersizleştirilmesi demektir. C.G. Jung, bu davranışı "bütün" karşısında duyulan korku ile izah eder ve içe dönüklük alâmeti sayar (Bk. *Types Psychologiques*, Paris 1953, s. 404).
İnsanlıkta müşterek olan tasavvurlar ve fikirler, temel imajların, "archétype"lerin işlenmesinden, mânalandırılmasından doğar. (*a.e.*, s. 428).

Ağaca yeşil bakmak lazım[7]
Gece diye bakmalı geceye (s. 35)

diyen şair bu materyalist objektivizme uygun bir üslûp kullanmış olsaydı şiiri, Faruk Nafiz'in:

Deniz engin bir sudur, tuzlu, yeşil dalgalı

mısraı kabilinden gerçeğe uygun, fakat çok tatsız bir şiir olurdu. Akıl, duyguların kökünü kurutur. Şair de bunun farkında ki bir şiirinde şöyle diyor:

Ah olacağı buydu oldu,
Duygularla öyle çok uğraştım ki
Artık aramızda ne bir sır
Ne güven, ne inan, ne uyum...
Sonunda tükettim ruhumu:
Sevinirken sevincimi seyrediyorum
Korkumla korkmuyorum şimdi.
Madem bir kapı aralıktır,
Sen sonuna kadar aç onu.
Artık bendeki insandan kurtuldum
Sevgisiz yaşayacağım sevgiyi (s. 36)

Bu şiir, tarihî maddeciliğin insanı nasıl ruhundan, sevgisinden ve hatta insanlığından uzaklaştırdığını açıkça ortaya koyuyor. Böyle bir görüş, öyle sanıyorum ki, şiiri de lüzûmsuz kılar.

"Us"u yücelten bu görüş tarzı, bugünkü psikolojinin ortaya koyduğu "şuuraltı" vâkıasına aykırı olduğu gibi, bir sanat nazariyesi olarak, "akıl"ın tam inkârı demek olan ve "şuuraltı"nı boşaltma gayesini güden "gerçeküstücülük" akımına da zıttır. Şiirin kaynağı duyularda, duygularda ve hayallerdedir. Akılcılık veya "usçuluk" şiirin kaynaklarını kurutur. Melih Cevdet'in kitabına biraz şiir havası katan, "akıl"a aykırı olan mitlerdir.

7. *Kolları Bağlı Odiseus*, s. 31.

XVI

EPESKİ

Gece parlar da dağ başları
Işır yüzüm
Ayrı ülkelerin kocaman kuşları konar
Soframa resimlerime çiçeklerime yazılarıma
Bir yeni anlamla aydınlık
Gece su.

Gece kör çobanların yarım türkülerini söyler yavaşça
Bitkiler filizler tohumlar
Çekilirler en uzağına yaşamanın
Bir ölü üşüme kaplar da toprak altını
Bütün anılar yokluğadek iner
Gece ben

Gece yitmişlerin
Çarşılarda pazarlarda
Ağır yalnızlıklarda ulu sevgilerde boş uykularda
Anası karısı çocuğu anlamadan
Gece parlar da karanlık
Gece yıldız yaşındayım.

FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA

XVI

EPESKİ

Fazıl Hüsnü Dağlarca, daha 1935 yılında Harbiye'den genç bir teğmen olarak çıktığı gün neşir sahasına koyduğu *Havaya Çizilen Dünya* adlı ilk şiir kitabı ile, kendisini yıllarca besleyecek olan ilham kaynağını ve ondan faydalanma metodunu buldu. Bu kaynak, şairin kendi varlığı ile münasebetini derinden hissettiği kozmik âlem ve onun gizlediği sır, metod ise 1950'den sonra bize bir hayli gecikmiş olarak gelen "gerçeküstücülük" akımının moda haline getirdiği, serbest çağrışım yolu idi.

Dağlarca'nın ilk gençlik yıllarında, bunu kendi kendisine keşfetmiş olması; içinde hakiki bir şair kabiliyeti bulunduğunu gösterir. Başkaları günün havasına göre durmadan şekil ve üslûp değiştirirlerken o, aslî duygu ve metoduna bağlı kaldı ve Türkçenin en güzel değilse bile, en orijinal şiirlerini yazdı.

Güzel değilse bile diyorum, çünkü bu metod, kendi içinde, estetiğe aykırı bir temayülü ihtiva eder. Güzellik, şuurlu ve sabırlı bir kontrolü, tertip ve tanzimi icap ettirir. Yahya Kemal ve Tanpınar, bize mükemmel gelen eserlerini, uzun yıllar boyunca, dili bir kuyumcu gibi durmadan işlemek suretiyle vücuda getirmişlerdir. Gerçeküstücülük veya serbest çağrışım metodu ise bu tutumun tam tersine, kendisini hayâllerine ve kelimelerin başıboş akışına bırakmayı yaratıcılığın temel prensibi sayar. Bu usul ile aklın müdahalesine mâni olunduğu nispette orijinal eserler vermek mümkündür. Baskıdan kurtulan şuuraltı kuvvetleri rüyalarda görüldüğü üzere, insanın şuurlu olarak bulamayacağı yeni hayaller yaratır. Fakat bunlar insicamsız bir mahiyet arzettiği için, şair tarafından düzene sokulmaz ve ayıklanmazsa, tesadüfen güzel eserler vücuda gelir. Dil, bazen, Fazıl Hüsnü'nün birçok eserlerinde görüldüğü gibi, aslî kaynakla alâkasını keserek, kendi hızıyla dönen bir çark haline gelebilir, o zaman yaratılan eser, bir kelime yığınından ibaret kalır.

Bir şiirinde:

Sular bizden daha akıllıdır[1]

diyen Fazıl Hüsnü'nün kendisinden ziyade tabiata güvenmesini aslında doğru bulmuyorum. Zira aklın, insanları, bilhassa bir ilham işi olan sanatı bir çıkmaza soktuğu aşikârdır. Önceden kabul edilmiş bir düşünceden, kalıplaşmış bir ideoloji veya hayat görüşünden hareket eden bir sanatkâr, ne kadar maharetli olursa olsun, yeni bir şey bulamaz. İlim gibi sanat sahasında da yeniye, varlıkla ilk defa karşılaşıyormuşçasına saf bir tavırla yanaşmak suretiyle ulaşılır. Birçok eserleri hiç de güzel olma-

1. *Taş Devri*, İstanbul 1945, s. 41.

yan Fazıl Hüsnü Dağlarca'da bu hassa vardır. O, bu suretle harikulâde denilebilecek güzel ve derin şiirler yazmıştır. "Us"una güvenen, hayat ve kâinatı peşin bir fikre göre izaha çalışan Melih Cevdet Anday'ın almış olduğu tavırla, kendisini hayallerine bırakmaktan hoşlanan Fazıl Hüsnü'nün davranışı birbirine tamamıyla zıttır. Birincisi düşünceden şiire ulaşmaya çalışırken, ikincisi şiirden düşünceye yükselir. *Kolları Bağlı Odiseus* yazarı, eseriyle bize yeni hiçbir şey getirmiyor. Şiiriyle ulaştığı şey onu yazmadan önce kafasında zaten mevcut olan, üstelik başkasından alınma bir fikir (tarihî maddecilik)dir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın eserlerinde ise, kendisinin âdeta aramadan bulduğu veya karşılaştığı, insanlığın en derin ve en eski duyguları ve hayalleri gizlidir.

Onu bu neticeye götüren, yukarıda söylemiş olduğum gibi, daha ilk gençlik yıllarında benimsediği serbest çağrışım metodudur. *Havaya Çizilen Dünya* kitabının ilk şiiri düşünüş ve yaratış tarzını çok iyi anlatan şu mısralarla sona erer:

Çiziyorum havaya dünyamı bir çiçekle
Ve hayran bakıyorum bu rüya gibi şekle[2]

Burada kendisini hayallerine bırakmaktan korkmayan, bilakis bu oyundan hoşlanan bir davranış bahis konusudur. Aynı mısralar Dağlarca'nın bütün şiirlerinin umumî karakterini âdeta hülasa eder. *Çocuk ve Allah* şairinin yazmış olduğu eserlerin hemen hepsinde "havaya çizilmiş bir dünya" ve bir "rüya şekli" vardır.

Genç teğmenin ilk kitabında yine müstakbel şiirlerinin anahtarını veren şu mısralarla karşılaşıyoruz:

UÇURTMA

Koca şehrin üstünde ipi kopmuş bir uçurtmayım,
Rüzgârlara kayıyor göğsüm sarsıla sarsıla.
Koca şehrin üstünde ipi kopmuş bir uçurtmayım;
Ki uçurtmuştu beni çocukluğum, hülyalarıyla.[3]

Fazıl Hüsnü, hayat ve kâinatın ve ilave edelim, dilin, duygu ve hayallerinin içinde tıpkı bu ipi kopmuş uçurtma gibi yüzer. "Çocuk ve Allah"taki çocuğun aldığı tavır bir "yüzme" tavrıdır. O hastalığın doğurduğu müphem ve acayip hayallerden hem korkar, hem de hoşlanır:

Üfleme bana anneciğim korkuyorum,
Dua edip edip, geceleri.
Hastayım ama, ne kadar güzel,
Gidiyor yüzer gibi, vücudumun bir yeri.[4]

Bu şiir, Dağlarca'nın belki de bir hastalık esnasında keşfettiği bu "yüzme me-

2. *Havaya Çizilen Dünya*, 2. basılış, 1960, s. 6.
3. *a.e.*, s. 8.
4. *Çocuk ve Allah*, 1940, s. 10.

lodu"nun modern psikoloji ve edebiyatta çok mühim bir yer tutan "serbest çağrışım metodu"na ne kadar yakın olduğunu gösteriyor.

Yalnız, Dağlarca'nın tamamıyla içe dönük, bir rüya ve hayal şairi olmadığını ehemmiyetle belirtelim. Dağlarca, dış âlemi realist veya objektif bir gözle görmemekle beraber, onunla ilgisini de hiçbir zaman kesmez. Tanpınar gibi, o da, ne büsbütün içe, ne de dışa dönük bir tiptir. Pek çok şiirinde görüldüğü üzere onun temel duygusunu, kozmik âlemle insan arasındaki münasebet teşkil eder. Asker olarak hayatının büyük bir kısmını, gece dağlarda, bayırlarda geçiren Dağlarca, yıldızların çağrısını yakından duymuş ve âdeta, onlarla haşır neşir olmuştur. Daha ilk şiirlerinden itibaren Dağlarca'nın eserlerinde kozmik âlem mühim bir yer tutar. Türk edebiyatında hiçbir şair, insanla kozmik âlem arasındaki münasebeti onun kadar derinden hissetmemiş, zengin ve muhteşem hayallerle anlatmamıştır. Bunun şahsî hayat tecrübesine dayandığı muhakkaktır. Sadece dil makinesini karıştıran yahut peşin fikirlerden hareket eden bir şairin, dünyaya gelen ilk insanın yıldızlar âlemi karşısında duyduğu hayreti hatırlatan böyle bir duyuş tarzına ulaşabileceğini sanmıyorum.

Şehir hayatı, sosyal şartlar, kitaplardan gelen bilgiler, insanların çoğunda bu hayreti öldürmüştür. Halbuki insanoğlunun kaderi milyarlarca yıldızdan biri olan yeryüzüne, yeryüzü ise gökyüzüne bağlıdır. Biz, bir vapurda gider gibi kâinatın içinde dolaşmakla beraber, kapalı kamarada konuşmaya veya oyuna dalan yolcular misali, etrafımızı çeviren karanlık denizi unuturuz. Dağlarca işte bu karanlığı gören ve onun ötesini seyreden insandır.

Örnek olarak seçilen "Epeski" şiiri onun bütün hayat tecrübesini ihtiva etmemekle beraber başlıca ilham kaynağı olan kozmik âlem karşısında aldığı tavır hakkında bir fikir verebilir.

Burada, şairin mısra başlarında yedi kere tekrarladığı "gece" kelimesini, nasıl esrarlı sesler çıkaran bir tel gibi kullandığı ve onun muhayyilesinde uyandırdığı çağrışımlardan faydalandığı çok iyi görülüyor. Hayaller birbirine bağlanmadığı için, şiirden, ilk bakışta, gece gökyüzüne gelişigüzel serpiştirilivermiş gibi gözüken yıldızların bıraktığı dağınık intibaa benzer bir intiba alıyoruz. Fakat dikkatle bakınca ve üzerinde düşününce, yıldız manzumeleri gibi onların da uzak ve gizli bağlarla birbirlerine bağlandıklarını fark ederiz.

"Epeski" şiirinin muhtevasını, şairin kendisi, kozmik âlem, yeryüzü ve başka insanlarla ilgili unsurlar olmak üzere başlıca üç kısma ayırabiliriz. Şair bunlar arasında birtakım münasebetler kuruyor. Bu münasebetlerden en mühimi gece ile kendisi arasında kurduğu münasebettir. Üç parçada da muhtelif şekillerde görülen bu münasebet, ikinci parçanın son mısraını teşkil eden:

Gece ben

mısraında en kesif ifadesini buluyor. Burada gece ile kendi ben'ini birleştiren şair, şiirin sonunda mekân fikrinden zaman fikrine geçerek

Gece yıldız yaşındayım

mısraı ile çeşitli mânalarda tefsire elverişli bir görüşe ulaşıyor.

İnsanın doğum yaşı ile beraberinde taşıdığı vücudun kozmik yaşı arasındaki fark sonsuzdur. İlim adamları, insanın yeryüzünde ortaya çıkışını milyonlarca yıl öncesine götürüyorlar. Fakat insan insanla başlamamıştır. Kâinatı dolduran esrarlı kuvvetin, insan şekline gelebilmesi için daha milyarlarca yıl zaman geçmiştir. Şunu da unutmayalım ki, kâinatın menşeinde bulunan kozmik unsurlar bugün de insan varlığının temelini teşkil ediyor.

İnsana, Şeyh Galib'in meşhur:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen

beytinde söylediği gibi, kozmik âlemin özü veya sentezi nazarıyla bakılabilir. Fazıl Hüsnü bu görüşe, zaman kavramını da katarak kendisini yıldızlarla yaşıt hissediyor.

"Epeski" şiirinde ikinci mühim unsur, geceleyin şairin meçhul âlemlerden geliyormuş gibi görünen birtakım hayallerin âdeta hücumuna uğramasıdır. "Ayrı ülkelerin kocaman kuşları" şairin sofrasına, resimlerine, çiçeklerine ve yazılarına konar ve su –bunu varlık veya kâinat mânasında tefsir edebiliriz– "yeni bir anlam" ile aydınlanır.

İnsanlar, çağlar boyunca gece yıldızlara bakarken, görünen varlığın ötesinde başka bir âlem olduğunu his ve hayal etmişlerdir. Beşer kültüründe çok mühim yeri olan "öte" fikir ve özleminin teşekkülünde yıldızların büyük tesiri olmuştur. Aynı duyguları kendi içinde hisseden Dağlarca, *Çocuk ve Allah*'ta, hayali vasıtasıyla ötelere gitmeyi arzu eder:

O kadar hülya edeceğim
Artık burada mevcut olmayacağım.[5]

diyen şair, etrafına "âlım kuşlar" konacağını ve onlara "şark nerede" diye soracağını söyler. Aynı kitapta bulunan "Korku" adlı şiirindeki:

Havalarda büyük misafirlikler dolaşıyor
Korkuyorum değerken karanlığın hayatına (s. 16)

mısralarında da ifade ettiği üzere, Dağlarca'da korku ile karışık varlık ötesi duygusu çok kuvvetlidir. Onun eserlerinde gayrişuurunun projeksiyonu olan, fakat ona varlık ötesi âlemlerden geliyormuş hissini veren garip hayallere sık sık rastlanır. O kendi içinde, dinleri ve mitolojileri doğuran "epeski" duyguları âdeta yeniden yaşar ve insanlığın kolektif gayrişuurunda gizli duran "archétype"leri yeniden bulur. Bunlar Melih Cevdet ve başkalarında olduğu gibi, okunmuş kitaplardan gelmezler, bizzat şairin serbest çağrışımlarının içinden doğarlar.

"Epeski" şiirinde üçüncü mühim unsur, nebatlara varıncaya kadar kâinatı kavrayan "ölü üşümesi"dir. Bu anda her şey "yaşamanın en uzağı"na çekilir. Subay şairin gece nöbetlerinde belki de karanlık yıldızlar âlemini seyrederken duyduğu koz-

5. *a.e.*, s. 144.

mik âlemle birleşen ölüm çağrışımına, eserlerinde sık sık rastlarız. 1936'da basılan *Çocuk ve Allah*'ta, son şiirlerindekinden aşağı kalmayan ihtişamlı hayaller vardır. "Gece Gökleri" adlı şiirinden almış olduğumuz şu mısralar, Dağlarca'nın daha gençlik yıllarında kozmik âlemle insan arasındaki münasebeti ne kadar derin, orijinal ve güzel bir şekilde yakaladığını çok iyi gösterir:

Parıldar büyük sembol ve ölümün arması,
Meçhul burçlarda aydınlık,
Talihin muhteşem iskeleti,
Daha uzun, daha açık (s. 31)

"Epeski" şiirinin son kısmında, gece, insanlara temel yalnızlıklarını hissettirir. İnsanlar, gündüz çarşılarda, pazarlarda yan yana gelirler, gece evlerinde toplanırlar. Bu beraber bulunma, aralarında bir anlaşma ve birleşme olduğu zannını uyandırır. Fakat gece, yanyana uyuyan anne, karı ve çocuğu birbirinden ayırır. Bu esnada her insan rüyalarının arkasından kâinatın içindeki yalnızlığını ve ölümün varlığını hisseder ve korkar.

Bu tefsiri yaparken, şairin müphem olarak söylediklerini, metne sadık kalmaya çalışmakla beraber, kendi anlayışıma göre açıkladığını biliyorum. Fakat bu tip şiirleri mânalandırmak için eserlerle daima temas neticesi edinilen sempati veya sezgiden başka bir yol da göremiyorum. Gecenin uyandırdığı intibalar aslında müphemdir. Şair bunu:

Gece kör çobanların yarım türkülerini söyler yavaşça[6]

6. Dağlarca "Karanlık Körler" (*Asu*, s. 84) adlı şiirinde bu imajı genişletir ve insanın kâinat içindeki durumunu belirten bir sembol haline getirir. Bazen bir şiir başka bir şiiri, tenkitçinin tefsirinden daha iyi aydınlatır. Bu maksatla bu şiiri buraya almayı faydalı buldum.

Avuçları
Duyar bir ağacın özgürlüğünü
Ne yana gitseler
Bitmez tükenmez bir yeşil.

Şimdi an başka anlam başka
Düşünce kurulur darlığından
Bir ev yalnızlığı başlar
Koğulmuş itleredek.

Ak alan
Yazıların
Kargacık burgacık
Geçip gittiği.

Ak alan
Büyük gelmeyen tanaca
Yataklarda ansızın
Çınl çıplağı beklerken.

mısrası ile çok güzel ifade ediyor. Eğer bunları, vâzıh olarak anlatmak mümkün olsaydı, şair açık ve seçik bir üslûp kullanırdı.

Çocuk ve Allah şairini gece ve karanlık temi ile fazla meşgul eden bazı psikolojik amiller de vardır. Gündüz şuura, gece şuuraltına tekabül eder. Gece, ayrıca çocuğun doğumdan önce annesinin karnında, onunla bir olduğu safhanın sembolüdür. Çocuk dünyaya geldikten sonra, dış âlemin kendisini rahatsız eden çeşitli hadiseleri ile karşılaşır. Bazı çocuklarda ve insanlarda doğumdan önceki sakin, kapalı, mesut hayat veya ona benzer hal ve durumları özleyiş duygusu çok kuvvetlidir. Psikologlar bu özleyişe "kapalı yerler kompleksi" adını verirler.[7]

Havaya Çizilen Dünya'da "Bir Atmosfer" başlıklı şiir, doğumdan önceki ana rahmine dönüş arzusunu büyük bir açıklık ve kuvvetle tasvir eder:

Bir atmosfer isterim ki değmesin vücuduma;
Duymayayım temasını üstümde, yüce kâinatların.
Bir bitmiş musiki gibi varlığından ayrılayım bütün sanatların;
Ona alınmı süreyim, gözlerimi yuma yuma.

Bir atmosfer isterim ki atsın beni senelerce evvele,
Dünyaların doğduğu iklimleri versin, güzelliklerden.
Ki orda Allah'ın ayak sesleri duyulsun bazen,
Ki orda benzesin okyanuslarımız küçük bir sele.

Bir atmosfer isterim ki orda hayat olmasın henüz;
Hayatın annesiyle babası yaşasınlar ilk aşklarım.

Şimdi dağ başka yıldız başka
Bir koca düş
İner yaşamadan içeri
Evrenin yitmişliğinde.

Unutulur görünmeyen bilinmeyen analar şimdi
Çocuklar dedeler kızlar
Alır verdiğini
Usulca toprak.

Ak alan
Kapıp götürür
Bir bilinirlikte
Dağ mı bizi

Ak alan
Bir ucundan bir ucuna
Ses etmez
Tanrı.

Tutarlar yuvarlağını portakalın
Karanlıkta
körler
Üstlerinde gök yuvarlağı.

7. Henry A. Murray, *Exploration de la Personnalité*, Paris 1953, s. 357.

İlâhî ressamlar paletlerde tecrübe etsinler yarını,
İlâhi kimyagerlerin şişesinde süzülsün temmuz.

Bir atmosfer isterim ki insanların ruhu doğmamış olsun,
Avuçlarımla öpeyim ilk maddeyi ölürcesine.
Kansın yokluğum o fanusların fezadan sesine,
Hesaplarını seyredeyim ağlayarak, sonsuzluğun

Ah orası ki mazi sıfırdır orada,
Ah orası ki başlamamıştır hayat, ölüm.
Bir şişede kendi hayat sırasını bekleyen gönlüm,
Ah orası ki gönlümün kopup geldiği ada.

Şimdi düşüncem bir arzu sılasıyla yaşıyor o âlemi;
Bir senfoniyi ıslıkla söyleyerek çalıştığını görürüm, Allah'ın.
Vuruyor üstüme sevgilerin kaynatıldığı yangın;
Ve hazzı görüyorum: bir havuz üstünde bembeyaz bir gemi.

Oyuncaklar dünyasında oyuncaklar, oyuncaklar;
Ki her birinin etiketinde bir başka dünyanın adını okuyorum.
Bir anlık aleviyle güneşi yapan bir mum,
Ve o mumun bir avuçluk civariyle yapılan uzaklar.

Hatırlıyorum, evet evet o ıslık sesini,
Ki ebedî ahengiyle verdi ruhuma ebedî bir çiçek.
Şimdi içimdeki büyük tahassürünü seyrederek
Hatırlıyorum, ruhumun şişesinin sağındaki sanat şişesini.

Hatırlıyorum nasıl bir hazla seyretmişti bunları ruhum.
Ah ben, ben hatırlıyorum o atmosfer hayatımı.
Hatırlıyorum o yeri, yaşıyorum bu muztarip kâinatımı;
Ruhumun şişesinin solundaki ölümün şişesini hatırlıyorum! (s. 27)

Üçüncü parça, Freud ve Jung'un nazariyeleri hakkında biraz fikri olanların kolayca anlayabilecekleri bir mânayı haizdir. Doğum temi ile birlikte kullanılan "palet", "şişe", "mum" ve "havuz" kelimelerinin taşıdıkları cinsî sembolik mânayı belirtmeye lüzum yoktur. Burada konumuz bakımından dikkate şayan olan nokta, şairin doğum hadisesi ile kozmik âlem arasında bir münasebet kurmasıdır. Eski dinlerde, mitolojilerde ve şairlerin serbest çağrışıma dayanan hayallerinde, gece, gökyüzü ve yıldızlar âlemi, anne hayali, muhayyel kadın veya Jung'un deyimi ile "anima archétype"i arasında kurulan münasebete sık sık rastlarız. Haşim, bütün şiirlerinde, annesinin veya muhayyel sevgilisinin hayalini, gökyüzünde yıldızlar âleminde arar. Meşhur "Merdiven" şiiri ona ulaşamamanın hüznü ile doludur. *Piyale* şairinin annesiyle gökyüzü arasında kurmuş olduğu münasebeti gençlik devrine ait "Şi'r-i Kamer"de toplanmış şiirlerde de açık olarak görürüz.

Çocuk ve Allah'da Dağlarca sık sık kozmik âlemle, annesi ve ilk çocukluk inti-baları arasında münasebetler kurar. İşte bunlardan birkaçı:

Işıklarda insanca bir şey vardır,
Yıldızların uzaklığından.
Aşka ve felâkete doğru
Garip ve çocukluğumuz gibi dağılan. (s. 122)

Gecenin içinde,
Uyuyan çocukların rüyasına inen mavilik;
Unutulmuş gözyaşları kadar silik
Ki aşkın talihidir. (s. 124)

Ruhumuz bir denizdir ki açılmış sükûn için,
Sessizlik enginlere inen bir kuğu.
Giden çocukluğumu duyurmaktadır,
Yıldızların sonsuz çocukluğu. (s. 129)

KÖTÜ

Ben seni tanıyorum, bir gece geldin.
Çırıl çıplak.
Sordun aşkın sonunu,
Boynuma sarılarak.

Parladı üstümüzde ışıklar,
Semadan gelen izin;
Arz etti tüylerim lezzetini,
Karanlık neslimizin.

Hissettik seni, hoşlandık,
Kabul etti hayvan düşünceyi.
Büyük sevgin muzaffer oldu,
Sabaha kadar.

Tarihten önceki yüzler,
Şimaller üstünde acayip.
Bütün hislerden evvel,
Bütün hatıralar gaip.

Sabahlara kadar ağladın,
Hayvanlar ve insanlar halinde, muhabbete.
Hep aynı pişmanlık,
Kaybolan vakte.[8]

8. *Daha*, İstanbul 1943, s. 33.

İFTİHAR

Hayır yüzümü çok seyretmeyiniz,
Siz yıldızlar ve gece,
Duyuyorum çırılçıplak ve serin vücudumu,
Aşka doğru düşündükçe.

Derime temas ediyor, yavaş;
Yumuşak aydınlıkların azlığı.
Gecenin; yani affedilmiş kadınların,
Affedilmez beyazlığı.

Ağaran dağlar çevresinde,
Ölümü gurur ile unutup,
Rahat ve koyu gözlerimi açıyorum,
Karanlığın saadetiyle mahçup.

Şehvete, saçların uzaması kadar,
Hayvanlar âleminde, kendiliğinden.
Duymuşum toprağın lezzetini,
Nebatlardan daha erken.

Parlıyor sularla, ağaçlarla uzaktan,
Havaya muvazi bir uyumak,
Parlıyor alnım, fikr içinde,
Yeşil ve ıslak...[9]

HAYVANLARIN PADİŞAHI GECEDİR

Hayvanların padişahı gecedir,
Simsiyah tüylü gece.
Dişi bir hayvan gibi bana cesaret verir,
Yarimi düşündükçe.

Yol açar, muhteşem efsanelere,
Rüya içinde kan.
Vahşi hatıralar hücum eder,
Çırılçıplak, dağlarından.

Doldurmuşuz, kurtlar, kuşlar,
Bir muhabbet deminde, sazlığı,
Aşk ve lezzet üzre parlıyor,
Dişlerimin beyazlığı.[10]

9. *a.e.*, s. 129.
10. *a.e.*, s. 133.

ÇIPLAK

Çıkar mısın, seni göreceğim.
Karanlıklardaki bakire?
Temasınla bahtiyar,
Vücudum, kaç kerre.

Bakışların mıdır uzak hatıralardan.
Benzer sular, lâhza lâhza, mermere
Altın halkaların mıdır?
Altın çizgisinde küre?

Cihanın siyahlığında çiçek,
Uykular gibi tamam.
Gece nakışlar ile sularda,
Nişan verir, hûlyam...

Çıkar mısın, seni göreceğim,
Bu aşk saati, lüzum üzre;
Daha mahrem ve güzel,
Sirayet etmeden fikre.[11]

Şairin kozmik âlem ile çocukluğunu, kadını ve cinsî hayallerini birleştiren bu örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür. Bunlar hemen daima, terkiplerine giren yeni bir unsur veya çağrışım içinde görünürler. Dağlarca, gece, kadın, çocuk veya çocukluk münasebetini bazen hiç beklenmedik konularda da kullanır. *Asu*'da "Doğum" adlı şiirinde, Afrikalı kavimlerin sömürgecilere karşı kazanacakları zaferi aynı çağrışım sistemi içinde ele alması, muhayyilesinde bu münasebetin ne kadar köklü olduğunu çok iyi gösterir.[12]

"Epeski"de, gece ile ilgili diğer şiirlerde geçen yüzlerce çağrışımın pek az bir kısmı ortaya konulmuştur. Zikretmiş olduğumuz parçalar, bunların arkasında ta çocukluk yıllarından beri şairin muhayyilesini dolduran gece atmosferini kâfi derecede göstermiştir sanıyorum. *Taş Devri* adlı kitabında söylediği gibi şairin:

Bitmez karanlık içinde
Keşfedeceği [13]

Dağlarca'nın üslûbu, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, şairin geceden aldığı intibalara uygundur. Gece varlıklar açık ve seçik olarak gözükmezler. Karanlığın içinde yıldızlar uzak ve dağınık parıldarlar. Bunların uyandırdığı duygu ve hayaller bizzat görülen manzaradan daha da insicamsızdır. Böyle bir muhteva ancak Dağlarca'nın kullandığı serbest çağrışım yoluyla ifade olunabilir. Yine aynı sebeple,

11. *a.e.*, s. 139.
12. *a.e.*, s. 154.
13. *Taş Devri*, s. 16.

onun şiirlerinde, günlük hayatı tasvir eden veya dünyayı mantıkî düşünceler arkasından gören şairlerin eserlerindeki unsurları birbirine açıkça bağlı bir kompozisyon yoktur. Onlarda şiiri idare eden temel prensip, "Epeski"de olduğu gibi çağrışımları doğuran ana kelimedir. Bunların şiir boyunca tekrarı, esere muayyen bir bütünlük verdiği gibi bir ahenk de temin eder. Dağlarca'nın şiir cümleleri de karakteristiktir. O ekseriya uzun mısralarla kısa mısraları karışık olarak kullanır. *Çocuk ve Allah*'tan sonraki şiirlerinde bazen tek veya iki kelimeden ibaret mısralar yazmayı itiyat haline getirmiştir.

1950'den sonra Türk şiirinde ön plana geçen "şuuraltı", "serbest çağrışım" ve "gerçeküstücülük" akımları bize Batı'dan gelir ve umumiyetle sun'î ve taklidî bir hava taşır. Fazıl Hüsnü Dağlarca bu akıma çok benzeyen bir duyuş tarzını ve şiir yazma metodunu, 1935'lerde, kendi kendine bulmuş ve yıllar boyunca geliştirmiştir. Onun şiirlerini okurken biz, ne kadar garip görünürse görünsün, Batı'yı taklit edenlerdeki sun'îliği hissetmeyiz. Bu duyuş tarzı ve üslûp, onun kendi icadıdır ve kendine hastır. Dağlarca'nın bütün şiirleri güzel değildir, fakat bazı şiirleri, şiirin kaynaklarına inmiş hakiki bir şairin ilham, derinlik ve parıltısını haizdirler.

DAĞLARCA'YA EK

Birçok Türk şairi gibi, Dağlarca da son yıllarda, sözde sanatla ilgili, gerçekte sanatı bir vasıta olarak kullanan beynelmilel ideolojik örgütlerin ağına düşerek, şiirinin temiz sularına çamur karıştırmış, kendi ilhamından ziyade, dışarıdan gelen telkinlere göre şiirler yazmaya başlamıştır.

Tamamiyle politik bir mahiyet taşıyan bu yön değiştirmeyi, şairin kendisini birkaç kişinin reyi ile büyük şair ilân eden "uluslararası şiir forumu direktörü" sayın ozan Dr. Samuel Hazo'ya ithaf ettiği "Ses" şiirinde görmek mümkündür.

SES

Her akşam, her gün geliyorum
Duyuyor musunuz:
Geceyle,
Aydınlıkla.

Neden ozanlar ayrı bir ülkedir, yöneticiler ayrı bir ülke,
Neden inanırken dağ gibiyiz.
Topraklardan topraklara
Neden ellerimiz sevgilerle büyük.

Yırın bitmez tükenmezliğinde
Sizin başınızca mavilik başım.
Neden yeryüzü 160 devlet,
Neden bütün toplumlar, bütün ozanlar her çağda bir

Siz içiniz ta barış,
Sordunuz Türkiye'me, ozanınız kim?
Adımı söyledi saygı değer kişiler,
–Saygıdeğer oyunu feleğin, önceden bilinmez ki–

Aldım zeytin dalını kim almaz,
Üzerinde yıldızlar.
Bir çocuk bir elmayı nasıl alırsa,
Bütün bitkileri ısırırcasına yemyeşil.

Çağrılar, o yaygın dille yayınlanacak yırlar,
Yalazın genişlemesi, içten dışa.
Gel de uygarlıklar, düşünceler ötesi olmamak iste sen,
Yaşamalarımız ta evrene akar iken, her su.
.....
Sonra o Ulusun dost gibi görünen devleti,
Daha da belirgin olsun, ellerinde karanlık, ağzında sövüler.
Benim yöneticilerim de "Onlardan yana" olsun apaçık,
Gel de utanma oradaki kardeşlerinden, buradaki kardeşlerinden.

Gel de git,
Yeraltındaki şehit soluklarının bayrağa gittiğince.
Kişiler yöneticileriyle az çok damgalanmışlar,
Siz oradaki özgürlük, acıda, ben buradaki özgürlük.

Amerika masallarda yoktu, eskil,
Var idim.
Şimdi masallarla ulaşmadayım,
Varsınız, Ayla, Merihle gerçek bu.

–Ama gemileriniz, artık yeryüzü bilincini yitirmiş gemileriniz–
Uykulardan kör.
Açıktır denizlerin gözleri
Eski tarihlerin, eski denizlerin bakışlarıyla gök.

Şimdi ulusumun bağrından
Mağaralarla kocaman bir tepki gelmekte
Körüye kullanılmış
Kocaman bir dostluk için.

Şimdi gururu kırılan ülkemde.
Bir Kanlı Pazar yatmaktadır,
Sızlarken kırk bin köyün
En küçük otları.
.....

İster misiniz, yırın ulu vezni gerçeği ölçerken,
Sevgi, bağışlama, eşitlik, dünya yurtdaşlığı adına
Sürezi sayalım ozanca, yüreklerimizin vuruşunca biz,
Gelecek Mart çiçeklerine erteleyelim, Pittsburgh sevincini.

İngilizceye de çevrildiği belirtilen bu şiir *Varlık* dergisinin 1 Nisan 1969 tarihli sayısında çıkmıştır.

Uluslararası Komünist Teşkilâtı'nın yetiştirdiği, beslediği ve Türkiye'ye saldığı anarşistler bu tarihlerde ortalığı karıştırmaya başlarlar. Türk Devleti, Türk istiklâl ve Cumhuriyeti'ni müdafaa için, Türkiye'yi bölme maksadı aşikâr olan anarşistlere karşı tedbirler alır.

Uluslararası şiir forumunun başına kondurduğu taç ile bir sulh perisi tavrı takınan Dağlarca, Nazım Hikmet'i hatırlatan bir jestle, "dünya yurtdaşlığı adına" kendi yurdunu parçalamak isteyen anarşistlerin tarafını tutar.

Tamamiyle politik ve ideolojik bir mâna ve mahiyet taşıyan bu yön değişikliğini estetik ölçülerle değerlendirmeye imkân yoktur.

Kanaatime göre, Dağlarca almış olduğu bu politik ve ideolojik tavırla sadece memleketine değil, kendi sanatına da zarar vermiştir.

Neden yeryüzü 160 devlet
Neden bütün toplumlar, bütün ozanlar her çağda bir

diye mısralar yazan bir kimseye artık gerçek bir şair gözüyle bakılmaz. Burada kullanılan şairane eda, gerçekle hiçbir ilgisi olmayan fikirleri yaldızlayan bir süsten başka bir şey değildir. Yaldızı kaldırınca fikrin ne kadar boş olduğu açıkça görülür.

Kendi hayallerinin içinde yüzerken farkında olmadan insanlığın en derin mitlerini bulan bir şairin böyle etraftan kapma basmakalıp fikirleri şiir diye diline dolaması hazindir.

XVII
II

İşte karadutları güneşin
Papatyaların renkli camları
Başakları evlerin
Kan rengi kız çocukları yelesiz
Lokma lokma ağaçların altında
Tren yolunda eğri büğrü
Damları doğrayan makas

Gel bulutsuz masalara yaslan
Elimi tut büyüsün
Yüzüme bak çalsın
İçimdeki çalar saat
Dönüş yollarında sarmaş dolaş
Vapurlar geçsin aramızdan.

OKTAY RİFAT

XVII
II

Oktay Rifat da, Melih Cevdet gibi, Orhan Veli ile beraber yola çıkmış, ilkin açık ve seçik, çoğu sosyal gayeli şiirler yazmış, sonra Batı'dan gelen "gerçeküstücülük" ve "soyutçuluk" akımlarının tesiriyle, bir nevi kelime oyunculuğu adı verilebilecek bir tarzda eserler kaleme almıştır.

Üç arkadaşın Türk edebiyatında yeni bir çığır açan ilk şiirleri Orhan Veli'den bahsederken belirttiğimiz üzere, hiçbir hayal ve düşüncenin karışmadığı saf duyuların çıplak olarak tespit edilmesinden ibaretti. Bunlarda dış âlem, bir aynaya akseder gibi veriliyordu. Sonra üçü de, çeşitli derecelerde, II. Dünya Savaşı esnasında Türk aydınları üzerinde büyük bir tesir yapan Marksist hayat görüşünü benimsediler; halk edebiyatından ve halk dilinden faydalanarak, açık veya kapalı şekilde, sosyalist fikirleri anlatan şiirler yazdılar. Orhan Veli bu merhalede dünyaya gözlerini kapadı. Daha sonra gelen nesil, Batı'dan gerçeküstücülük akımını getirince, Marksist temayüllü şairlerden çoğu esas itibariyle doktrinlerine zıt olan bu akımın karışık ve kapalı üslûbunu benimseyerek kendilerini yenilemeye çalıştılar. *Kolları Bağlı Odiseus*'da Melih Cevdet'in şuuraltı psikolojisine dayanan gerçeküstücü üslûbunu "usculuk" emrinde kullandığını gördük. Aynı tesir altında Oktay Rifat başka bir yol tutturdu. Belki esas itibariyle ne Marksizme, ne şuuraltı psikolojisine inandığı, ne de şahsî hayat tecrübelerini anlatmaktan hoşlandığı için, şiirini orijinal kelime oyunculuğuna döktü.

1956 yılında çıkan *Perçemli Sokak* adlı kitabının başında bu görüşünü açıklayan iki sayfalık bir yazısı vardır. Burada dilin, varlıkların "görüntü"lerini anlatma fonksiyonundan hareket eden şair, şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması" gerekmediğini söyleyerek, kelimelerin "anlam"dan ayrılabileceklerini ileri sürüyor. Ona göre "kelimeleri kullanma, gerçekle oynamak, gerçeği kurcalamakla birdir." Kelimeleri yerli yerinde kullanmakla, onların düşüncede uyandırdıkları görüntüleri, binaenaleyh gerçeğe bakış tarzını da değiştirmiş oluruz.

Bu görüş doğrudur. Yalnız yazarın bu suretle gerçeğe yaklaşılabileceğini yahut gerçeğin unutulan çehresinin meydana çıkacağını söylemesi hakikate tamamıyla uygun değildir. Kelimelerin doğurduğu "görüntü" ile gerçeğin kendisi birbirinden ayrı şeylerdir. İnsanlık yüzyıllar boyunca bu hususta aldanmıştır. Varlığın bizzat kendisine yönelmiş olan bugünkü düşünüş tarzına göre, ilimde, felsefede, hatta edebiyatta kelimeler ancak gerçekte var olan bir şeye delâlet ettikleri nispette hakiki bir değer taşırlar. Kelimelerle gerçek arasındaki hayatî bağ koptu mu, hakikatin dışına çıkmış, oyun yahut sihir sahasına girmiş oluruz. Kelimeleri değiştirmek suretiyle

gerçeğin değiştirilebileceğini zannetmek, iptidaîlere has bir düşünüş tarzıdır. Onlar birtakım tılsımlı sözleri kullanmak suretiyle yağmur yağdırabileceklerini, hayvanları avlayabileceklerini, yahut tedavi edebileceklerini sanırlar.

İlmî düşünceye olduğu kadar, maddî ve iktisadî hadiselerin dışındaki vâkıalara "gölge fenomen" nazarıyla bakan Marksizme de aykırı olan bu görüşün, ilk bakışta sanılabileceği gibi gerçeküstücülük ve soyut şiir ile de ilgisi olmadığını belirtelim.

Gerçek-üstücülük, serbest çağrışımlar vasıtasiyle şuuraltında gizli olan psikolojik muhtevayı ortaya koymayı gayret edinir. Çağımızın en mühim sanat hareketlerinden birisi olan bu akım, insan ruhunun şuur yolu ile ulaşamadığı birtakım gerçekleri ifşa eder.[1] Soyut şiirde ise dünya derin bir düşünce ameliyesi ile özüne irca olunur.[2] Oktay Rifat'ın ileri sürdüğü görüş, kelimenin tam mânasıyla bir oyuna dayanıyor. Şairin dış veya iç gerçeği göz önünde bulundurmadan kelimeleri keyfî olarak kullanmasından ibaret olan bu oyun, bize varlığı yeni bir ışık içinde gösterir. Fakat bu görünüş sağlam bir temele dayanmaz. Üzerinde düşününce, bunun kaleydoskopda renkli kâğıtçıkların vücuda getirdikleri tesadüfî şekillerden farklı olmadığını anlarız. Bu oyun insanı bir müddet oyalasa da sonunda bıktırır.

Kelimecilik, hiçbir şeye inanmayan, hayata, gerçeğe, dile, insana ciddî gözle bakmayan bir davranışın ifadesidir. Onu "çocukça" kelimesiyle tavsif edemiyoruz, zira çocuk büyük bir sâfiyetle inanır, sever ve bağlanır. Çocuk, oyunlarında bile yaşlı insandan çok daha ciddîdir. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, Orhan Veli nesli eski inançların tamamıyla yıkıldığı, düşünen bir insanı tatmin edici bir dünya görüşünün okula ve hayata henüz iyice yerleşmediği bir devirde yetişmiştir. Üç arkadaşın, edebiyat sahnesine çıktıkları zaman yazdıkları ilk şiirlerde, ileride hangi istikamette karar kılacağını sezdirmeyen bir davranışları vardır. Üçü de çeşitli üslûplarla oynuyorlardı. Orhan Veli yaşasaydı, kimbilir hangi yoldan giderdi. Kafası mücerret düşüncelere daha yatkın olan Melih Cevdet, Marksist görüşü benimsedi, daha sanatkâr mizaçlı olan Oktay Rifat ise bir nevi "saf şiir" demek olan kelime oyununu tercih etti.

Burada, gerçeği bilememekten ileri gelen bir ümitsizliğin de rolü vardır. Şairin daha önce yazmış olduğu "Anahtar" isimli şiir bu bakımdan dikkate şayandır:

Ömrüm böyle görmeden bilmeden mi geçecek
Çıkar beni gündüze bıktım artık geceden
İçimi titretiyor bir haber gibi senden
Isırdığım her yemiş kokladığım her çiçek

Ey bana bahçesini göstermeyen kalın çit
Ceviz kapılarını çaldığım sırlı konak
Gizli anahtarını avuçlarıma bırak
Çözül artık ey düğüm açıl artık ey kilit.[3]

1. Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris 1955.
2. Talas S. Halman, "Soyut Şiir", *Varlık*, Ocak 1963, nr. 589, "İki Soyut Şiirin Düşündürdükleri", *Varlık*, Ocak 1963, nr. 590.
3. *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*, İstanbul 1946, s. 9.

Şairin kapıyı çalmasından da anlaşılacağı üzere, burada henüz tam bir inançsızlık bahis konusu değildir. Kokladığı her çiçek ve ısırdığı her yemiş, içini Tanrı'dan gelen bir haber gibi titretir. Fakat kapı açılmaz, şair sokakta mânasız eşya âleminin ortasında kalır. Bunlar onu bir müddet oyalar. Orhan Veli gibi, Oktay Rifat da dış âlemi keyifle seyredişini anlatan şiirler yazmıştır. Bunlarda, sonraki eserlerinde ön plana geçecek olan varlıkla oynama, eşyayı masallaştırma temayülü gözükmekle beraber, kuvvetli bir gerçeklik duygusu vardır. "Uludağ'da Sokak Satıcıları" adlı şiirinde bunu açıkça görüyoruz:

Girin satıcılar evimin bülbülleri
Girin girin aydınlık bahçemden içeri
Üzüm satın armut satın nar satın bize
Dağlar görünürken kapıda ardınızdan
İndirin tüy gibi küfeyi sırtınızdan
Bir elmada bir mevsim dolsun evimize

Ya sen ey karınca taciri gazeteci
Ağzının içinde bir sap ebegümeci
Kaşlarında macera gözlerinde oyun
Şeytan gibi kaçan yollu bisikletinle
Yırtık çizmelerin kadife kasketinle
Getir o eski sevincini çocukluğun

Akşamla bacada mavileşince duman
Biten türkü gibi uzaklaşan kapımdan
Kayın ağır ağır gündüzden geceye
Ey İstanbul ağzıyla mal satan simitçi
Çocukları eşeğine bindiren sütçü
Halil İbrahim bereketi kesenize.[4]

Bu şiirin Orhan Veli'ninkilerden farkı, gizli veya açık benzetmeler ile bazı objektif unsurların değiştirilmiş olmasıdır. Satıcıları "evimin bülbülleri" diye tavsifi, *Perçemli Sokak*'ı haber verir. *Perçemli Sokak*'ın ilk şiiri olan ve önsözden önce gelen "Ahmet'e" başlıklı şiir, iki temayülü birleştirme denemesi gibidir. Burada bir köylü çocuğu olduğu anlaşılan Ahmet'i:

Senin de bulutların olur
Kuzular gibi dizinin dibinde

diye teselli eder. Diğer şiirleri gibi, bu şiir de gösteriyor ki, Oktay Rifat'da şiir vasıtasıyla gerçeği değiştirme temayülü çok kuvvetlidir. "Kadeh" şiiri onun bu temayülünü ortaya koyan en güzel eserlerinden birisidir:

Burası dalyan kahvesi
Ortalık süt mavisi

4. Sabahattin Batur, *Yeni Şiirimiz*, İstanbul 1960, s. 103.

Apostol bu ne biçim meyhane
Tabağımda bir bulut
Kadehimde gökyüzü.[5]

Şair, *Perçemli Sokak*'ta kelime oyunları vasıtasıyla dış gerçekle olan alâkasını tamamıyla kesmeye çalışır. Örnek olarak seçtiğimiz parçada onun dış âlemi ve kendisini nasıl değişik bir şekilde tasvir ettiği görülüyor. Burada, ne Melih Cevdet'in şiirlerinde olduğu gibi felsefi ve içtimai bir düşünce, ne Cahit Sıtkı ve Orhan Veli'nin şiirlerindekine benzer şahsi bir yaşantı, ne de Fazıl Hüsnü'nün serbest hayaller vasıtasıyla ortaya koyduğu derin gayrişuuri bir muhteva vardır. Şairin önsözünde anlattığı gibi bu şiir, kelime oyunlarına dayanan keyfi bir görüntüler silsilesidir. Oyun oynama maksadının dışında bu görüntüleri birbirine bağlayan ve izah eden açık veya gizli bir merkez noktası yoktur. Şairin dikkati dış âlem ve kendi varlığı üzerinde hiçbir gaye gütmeksizin dolaşmakta ve onlarla sâfiyâne bir şekilde oynamaktadır. Şiirin başlıca özelliklerinden birisi, muayyen bir fikir veya duyguya bağlı olmamaktan ileri gelen dağınıklıktır. "Uludağ'da Sokak Satıcıları"nda da buna benzer bir hâl vardır. Şair kendilerine karşı sevgi duyduğu satıcıları evine çağırıyordu. Onda çeşitli tipleri birleştiren ana fikir, halk tabakasından çalışan insanlara karşı sempatiydi. Bu, arka planda tabiatın göründüğü gerçek bir hayat tablosu idi.

Perçemli Sokak'tan almış olduğumuz parçada da dış âlem ve şairin kendisi vardır. Fakat onlara bakış tarzına muayyen bir duygu ve fikir hâkim olmadığı için, şiire giren unsurlar dağınık görünmektedir. Şairin bahis konusu unsurlarla oynaması, kelimelerin doğurduğu görüntüler arasındaki insicamsızlık, şiiri daha fazla dağınık gösteriyor. Ön planda gelen ve dikkati çeken şey, varlıkların bizzat kendileri değil, kelimelerin doğurduğu görüntülerdir.

Bu görüntüler, yazarın önsözünde söylediği gibi, gerçeği bize başka bir açıdan gösteriyor, daha doğrusu bize eşya ve insan hakkında yeni bir görüş veriyorlar mı? Önce de söylemiş olduğumuz gibi, bir şair, kelime oyunları vasıtasıyla varlıkları değiştirebilir. Fakat bu, masallarda görüldüğü üzere gerçek dışı neticeler doğurur.

Oktay Rifat'ın şiirini bu açıdan inceleyelim. Bu mısralarda dış âlemden alınan intibalar olduğu gibi anlatılıyor:

Tren yolunda iğri büğrü
Damları doğrayan makas

Bu mısralar, yüksek bir yerden, mesela bir apartımanın üst katından demiryoluna bakan bir insanın aldığı intibaı, gerçeğe oldukça sadık bir şekilde veriyor.

Dönüş yollarında sarmaş dolaş
Vapurlar geçsin aramızdan

mısralarında da fazla yadırganacak bir şey yok.

İşte karadutları güneşin

5. *Karga ile Tilki*, İstanbul 1945, s. 16.

mısrai ilk bakışta şaşırtıcı bir tesir uyandırıyor. Fakat üzerinde düşününce bu tesir kayboluyor. Canlı ve cansız bütün varlıklar güneşe bağlı olduklarına göre, şairin karadut ile güneş arasında kurmuş olduğu münasebet güzel olduğu kadar doğrudur da. Bu suretle şair, alelâde bakışın ayrı olarak gördüğü varlıklar arasında (güneş ve karadutlar) gerçeğe uygun bir münasebet keşfediyor.

Papatyaların renkli camları
Başakları evlerin

mısraları bir masal havası taşır. Burada bir varlık tabakasından (nebatlar) başka bir varlık tabakasına (eşya) geçiyoruz. Bu nevi karşılaştırmalara ilmî düşüncede de rastlanılır. "Atom çekirdeği", "ışık dalgası" deyimlerinde "çekirdek" ve "dalga" kelimeleri mecazî mânada kullanılmışlardır. Fakat ne "atom çekirdeği"nde çekirdeğe, ne de "ışık dalgasında" dalgaya benzer bir taraf vardır. "Papatyaların renkli camları" mısrasında bu kadar sarih bir benzerlik yoksa da, üzerinde düşünülürse, pekâlâ, papatyaların renkleri, evlerimizin camları gibi dış âleme açılan pencerelere benzetilebilir. Nebatlar da yaprakları ve çiçekleri vasıtasıyla güneşi ve yağmuru hisseder. Camların renkli oluşu onların zararlı ışınları süzmeleri fikrini telkin ediyor ki, bu da gerçeğe uygundur.

Başakları evlerin

mısrai, bundan sonra gelen kız çocuklarına bağlı gözüküyor. Böyle kabul edildiği takdirde, şair, kızlarla başaklar arasında bir benzerlik kuruyor demektir. Bu hayal, duyuların uyandırdığı bir çağrışımdan mı geliyor? Zihnî bir ameliye neticesi midir? Yoksa tesadüfen kelimelerin birleşmesinden mi doğmuştur? Bunu tayin etmek güçtür. Kızlar, belki dağınık saçları ile kendiliğinden böyle bir hayal uyandırmıştır. Anne ve babalar ile çocuklar arasındaki uzvî bağlılık (tohum, şeccre kelimelerinde olduğu gibi) bazen nebatlar âleminden alınma benzetmelerle ifade edildiğine göre, bu yaklaştırma zihnî de olabilir. Mısraın uyandırdığı ilk intiba bir kelime oyunudur. Fakat böyle de olsa, o bizi bir düşünceye götürüyor ve duvar çatlaklarında hayaller gören insan muhayyilesi bu kelime oyununa bir mâna yakıştırıyor.

Kan rengi kız çocukları yelesiz

mısraı nebatlar ve eşyalardan mürekkep olan dekora yine bir masal havası taşıyan bir varlığı, kız çocuklarını sokuyor. "Yelesiz" sıfatı bir an kızlar ile atlar arasında bir münasebeti düşündürüyor. Fakat hemen arkasından bu hayal ilga ediliyor. İkinci parçadaki "bulutsuz masa" tavsifinde de aynı şeyi görüyoruz. "Kan rengi" ve "yele" kelimelerinin telkin ettiği insan-hayvan münasebetine, dünya edebiyatında en eski çağlardan beri sık sık rastlanılır.

İkinci parçada, şair, sevgilisini çağırıyor ve kendisini değiştirmesini istiyor.

Elimi tut büyüsün
Yüzüme bak çalsın
İçimdeki çalar saat

Bu mısralar kadın ile erkek arasındaki hissî münasebeti orijinal ve sâfiyâne bir şekilde belirtiyorlar. Şairin kendisini çalar saate benzetmesi hoş bir buluştur. Seven birisi bize bakınca içimizde bir saatin çalması gibi bir şeyler olur. Burada erkek pasif, kadın aktif olarak düşünülmüştür. Oktay Rifat'ın diğer aşk şiirlerinde de sevgilisi karşısında almış olduğu tavır umumiyetle bu karakteri taşır. "Türkân İçin" başlıklı parçada bu özellik açıkça görülür:

Bulunmaz sevdazede Fuzulî Nedim
Kanayan aşklarıyla yaşarlar bende
Sevdiğim devletli sultanım efendim
Emreyle şiirler söyleyim kapında

Duyulmadık şiirler ağır ve güzel
Ki misli bulunmasın Acemde bile
Gitsin kulaktan kulağa elden ele
Birzaman gözlerinçin yazdığım gazel

Ve kalbin sevda diye yandığı zaman
Ayın ondördüne karşı pencerede
Saçların çıplak omuzların gecede
Mısralarım dökülsün dudaklarından

Sen faydalı nisan yağmuru gibisin
Bereket ve huzur getirirsin şiire
Ebediyet çığrını açtın kadere
Bu baharın ve bu gönlün sahibisin.[6]

Beşerî mitolojide umumiyetle kadın tarlaya benzetilir. Burada aksine erkek kendisini pasif bir duruma sokuyor.

Perçemli Sokak'taki şiirlerde bu üslûpla yazılmış manzara ve eşya tasvirleri büyük bir yer tutar. Biz şairin pasif tavrı ile hayata seyirci bir gözle bakması arasında bir münasebet buluyoruz. Aşağıdaki parça bu bakımdan dikkate şayandır:

"Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim. Alnımın kuşları havalanır. İçim dışım gözle görünmeye başlar. Başkaları seyrime dalmış ne fayda, ben mühürlerin yalnızlığında erir giderim."[7]

Bu tasvirde kadınsı bir davranış vardır. Başka bir şiirinde, şair, varlığı seyirden hoşlanışını şu mısralarla belirtiyor:

Dibi görünen denize bak
Bak
Bak (s. 41)

Oktay Rifat'ın şiirlerinde tabiatı uzun uzun seyirden gelen pitoresk unsurlar büyük bir yekûn tutuyor. Dikkati çeken noktalardan biri de hemen hemen bütün şiirle-

6 *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*, s. 49.
7. *Perçemli Sokak*, s. 30 (Alıntılar bu kitaptandır).

rine "ev içi" eşyasını sokmasıdır. Sürekli kelime oyunları, bizde çok süslü bir şark halısı intibaı uyandırıyor. Bunlar içe dönük, eve kapalı bir mizacı ifşa ederler. Aşağıdaki parçada, kelime oyunları arasından, şairin durgun ve kapalı bir hayat çerçevesi içinde yaşadığı hissolunuyor:

Günler geçiyor baştan kara
Çaresiz duvarlarında sepetlerin
Hâlâ o gemi hâlâ o balık
Gözlerimden tutukları
Koca dolaplar gibi hurda
Aydınlıkla sürmeli pencereden

Eski huyları bunlar denizin
Yaslanmak ormana güneşle
Sulara kıl kadar yakın
Işıklı sürahiler içinden
Bütün merdivenlere kapalı
Dönen yuvarlağında elimin (s. 45)

Bu şiirde dış âleme (tabiata) ait unsurlar ile (deniz, balık, aydınlık, güneş, orman, su), ev içine ait eşya (duvar, sepet, dolap, sürme, sürahi, merdiven) birbirine karıştırıyor. Bunlar arasında şairin kendisini de görüyoruz. Birinci parçada bulunan:

Hâlâ o gemi hâlâ o balık
Gözlerimden tutukları

mısraları, onun pencereden dışarısını seyrettiği intibaını uyandırıyor. "Hâlâ" kelimesinin tekrarı, manzaranın hiç değişmediğini, bir resimde olduğu gibi durgun, statik bir halde bulunduğunu gösteriyor. "Çaresiz duvar" kelimeleri bu durgunluk ve kapalılık intibaını kuvvetlendiriyor.

Şair âdeta bir odaya hapsolmuştur. Pencereden dışarısını ve içerideki eşyayı seyrediyor. Hiç bir şey düşünmüyor ve hissetmiyor, sadece bakıyor. Şiir, dışarıda ve içeride görülen şeylerin, modern resimde olduğu gibi, biraz karışık ve acayip şekilde yanyana getirilmesinden ibarettir. Burada insan psikolojisine ait her şey ilga edilerek, sadece objektif varlıklar bırakılmıştır. Fakat bunlar, realist şiir ve resimde olduğu gibi, insicamlı bir şekilde birbirine bağlı değillerdir. Dünya, âdeta acayip bir şekilde yeniden tanzim olunmuştur.

Oktay Rifat'ın şiirlerinde, eşya mühim bir yer tutar. Sık sık kullandığı bazı şeyler "telgraf telleri", "tren yolu", "eğri büğrü makas", "alev çubukları", "saat", "pirinç karyola" onun mekanik bir kâinat görüşüne sahip olduğunu hissettiriyor. Başka şairlere sonsuzluk duygusu veren Tanrı, hürriyeti hatırlatan gökyüzü, ona, bir eşya gibi görünüyor. Şu mısralar bu bakımdan manalıdır:

Bu takma gök hepimizin (s. 31)

Gök susmayan çıngırak (s. 34)

Oktay Rifat'ın şiirleri ile modern resim arasında münasebet bulunduğuna yukarıda işaret etmiştik. Modern ressamlar gibi Oktay Rifat da dünyanın alışılmış nizamını değiştirerek, yadırgama hissi uyandıran yeni bir âlem vücuda getiriyor. Burada gerçeği taklit eden realizmin tam zıttına, bir fantezi ve oyun bahis konusudur.

Bu davranış tarzı bir yandan modern felsefeye, öte yandan gerçeküstücü sanat görüşüne dayanır. Modern felsefe, dünyanın insanı, insanın dünyayı yarattığı tezini ileri sürer. İnsana takaddüm eden önceden kurulu ve sabit hiçbir nizam yoktur. Dünyaya biz mâna ve şekil veririz. Esas itibariyle şuuraltına dayanan, akıl ve mantığı aşan gerçeküstücülükte, alışılmış dünya tablosunu yok eder.

Oktay Rifat, kelimelerle oynamakla beraber şiir duygusu kuvvetli olan orijinal bir şairdir. *Perçemli Sokak*'ta o, insana dünyayı yeni bir ışık içinde gösteren ve derin düşünceler telkin eden mısralar yaratmıştır. Onun en büyük meziyetlerinden birisi, peşin, basmakalıp fikirleri şiirine sokmayışı, yaratıcılık kabiliyetini serbestçe kullanışıdır.

OKTAY RİFAT'A EK

Şiirinde orijinal hayallere önem veren Oktay Rifat da, son yıllarda birçok Türk şairi gibi klasik şekillerde şiirler yazmıştır. "Düşsel Bir Gezintiden Notlar" başlıklı şiiri, *Varlık* dergisi'nin Mart 1973 sayısında yayınlanmıştır. Üç sonnet'den ibaret olan şiirin buraya yalnız birinci parçası alınmıştır. Şiirin bütününü Ülkü Tamer'in *Varlık Şiirleri Antolojisi* adlı kitabında bulmak mümkündür (s. 283).

DÜŞSEL BİR GEZİNTİDEN NOTLAR

Bilyalı bir düdük cebimde, Samatya,
Çocukken çaldığım, sen uyurken o kuş,
Tohumları etek dolusu bırakmış
Küçük bahçelerde, gelincik, papatya.

İşte kümesin telleri, işte yitik
Günlerimiz, mor salkımı orta katın,
Hoyrat, yüklü bulutlarıyla şubatın
Deli dolu, belki sevdalı, sonra ilk,

İlk gördüğüm meme basma entariden,
Vavlarla, eliflerle, iç içe gülle,
Loş sofalarda badem şekeri, hülle.

Durgun, öyle bir akşam olsa yeniden,
Büyüsem, evler ışıklarını yaksa,
Üfleyerek içsem çayımı sıcaksa!

Batı edebiyatlarına has olan, bizim edebiyatımıza Servet-i Fünuncularla giren, Cumhuriyet devrinde Cahit Sıtkı gibi bazı şairler tarafından da başarılı bir şekilde kullanılan "Sonnet", iki dörtlük ile iki üçlükten ibaret kapalı bir nazım şeklidir. Kafiyeleri abba-abba-ccd-ede veya eed şeklinde dizilir.

Oktay Rifat sadece bu kafiye şemasına bağlı kalmamış, Türk şiirinde pek kullanılmayan 12 heceli bir vezne de başvurmuştur. Bizim zevkimize bir bayli yabancı olan bu şekil ve vezin, cümle yapısına da tesir etmiştir.

Şair, kafiyelerini tam olarak kullanmakla beraber, bizde bir ahenk tesirinden çok, bir zorlama, ille de bir şekle uyma intibaını uyandırmaktadır. Bütün bu kayıtlara rağmen, şair, şiirine çocukluk dünyasına ait birçok unsuru sokabilmiştir. Bunlar dağınık olmakla beraber, modern resme has bir tablo teşkil eder.

Şiirin şekli, ahengi ve üslûbu yabancı olmakla beraber, tasvir edilen dünya tamamıyla bize hastır, yerlidir. Çocukluk yıllarını İstanbul'da Samatya semtinde geçiren şairin hatırladıkları, cebindeki bilye, düdük, küçük bahçelerinde açan gelincik ve papatya, kümesin telleri, orta katın salkımı, basma entariden gördüğü meme, güllerle iç içe sofa, duvarlardaki vavlar, eliflerle süslü hatlar, badem şekeri, hülle ve üfleyerek içtiği sıcak çaydır.

Hülle, Cumhuriyet'ten önceki devre has bir evlenme şeklidir. Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı sözlük, kelimeyi şöyle açıklıyor: "Eskiden, kocasından üç talâk ile boşanan kadının ona tekrar varabilmesi için önce başka birine nikâh edilmesi yolunda başvurulan usul ki, medenî kanunla kaldırılmıştır."

Şair, şiirinin dar çerçevesine eski zamana ait olan unsurları hemen hemen hiç değiştirmeden sokmuştur. "Yitik günleri" canlandıran bu gerçek mahallî unsurların yanı sıra şiire bir özlem duygusu da hâkimdir. Sonuncu üçlükte bu duygu açık ve sade bir şekilde ifade edilmiştir.

Şairin eski günleri canlandırırken, Yahya Kemal gibi, eski kültürümüze has bir şekil ve dili değil de yabancı bir şekil ve üslûbu kullanması estetik bakımından üzerinde durulabilecek bir konudur.

Öyle sanıyorum ki, şair, yabancı şekil ve üslûp ile eski hayat arasındaki kontrastan istifade etmek istemiştir. Modern bir apartman duvarına asılan bir halı gibi...

Oktay Rifat'ın bu şiirine de önceki şiirlerinde olduğu gibi bir resim duygusu ve belli şiir yaratma kaygısı hâkimdir.

XVIII

MAĞARA

içimdeki mağarada kurumuş ölüler yatar
zehirle gülen zümrüt
ve yakut yatak içinde
bir zaman
beni uğurlamaya gelen
haramîler
içimdeki mağarada
bir yığın kitap var
bakınca yakından
tasvirlerin gözleri oynar
ve konuşur
hepsinin yüzleri benim yüzüm gibi
ve gözleri benim gözüm gibi

ASAF HALET ÇELEBİ

XVIII
MAĞARA

"Mağara" şiirinde Asaf Halet Çelebi, kendi "iç ben"ini esrarlı ve acayip bir mağaraya benzetiyor. Şiire baştan sona kadar bir sembol vazifesi gören bu temel imaj hâkimdir. Fakat şairin kendi ben'i ile mağara arasında kurduğu münasebet, basit bir benzetmeden ibaret değildir. İmajın müstakil olarak geliştirilmesi, şiire bir masal havası ile beraber anlaşılması güç gizli bir mâna da kazandırıyor. Şiirde birbirinden ayrı iki unsur, şairin kendi ben'i ile masal mağarası birleştirilmiş ve bunlar arasında şiirin orijinalitesini vücuda getiren bir münasebet kurulmuştur.

Şiirinden de anlaşılacağı gibi, Asaf Halet Çelebi, "iç"e önem veren bir şairdir. Yapmış olduğu tasvir onun "iç", yani insan ruhu hakkında masallara has akıl dışı bir düşünce veya inanca sahip olduğunu gösteriyor.

Bu bakış tarzı ile o, insanı umumiyetle dış âlemle münasebetleri bakımından ele alan diğer Cumhuriyet devri şairlerinden kuvvetle ayrılır. Şimdiye kadar eserlerini incelemiş olduğumuz şairlerinden çoğu, umumiyetle dış âleme ait manzaraları veya başka insanları tasvir ediyor, onların kendilerinde uyandırdığı duygu, düşünce ve çağrışımları anlatıyorlardı. Dikkatlerini, ayrı zaviyelerden kendi ben'leri üzerine çeviren Necip Fazıl ile Cahit Sıtkı bile "iç" âlemlerinden ziyade dış âlemle olan münasebetlerine önem veriyorlardı. Necip Fazıl kendisini kaderinin karanlık çerçevesini teşkil eden sokaklarla birleştiriyor, aynada çehresinin bozuluşunu seyreden Cahit Sıtkı, varlığını ölüme mahkûm bir uzviyet olarak görüyordu. Ötekiler için dış âlem, dünya ve toplum, bazen kendi ben'lerini unutturacak derecede mutlak ve hâkim bir gerçek haline geliyordu.

Bu davranış tarzı, Türk toplumunun Tanzimat'tan sonra içine girdiği yeni yaşayış şeklinin ve hayat görüşünün tabii bir neticesi telakki edilebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması, arka arkaya çıkan savaşlar, toplumu değiştirme maksadıyla yapılan ihtilâl ve inkılâplar, esas itibariyle "dışa dönük" bir karakter taşıyan Batı medeniyetinin örnek tutulması, bizi eski Türk-İslam medeniyetinin yüzyıllar boyunca geliştirdiği "içe dönük" veya "mistik" hayat görüşünden uzaklaştırmış, Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Nazım Hikmet, Orhan Veli gibi birbirinden çok farklı şahsiyetlerin eserlerinde, çeşitli şekillerde ifadesini bulan "dışa dönük" insan tipine yaklaştırmıştır.

Fakat psikolog C.G. Jung'un araştırmalarında ortaya koymuş olduğu gibi, geçmiş çağların hayat tecrübelerinin mahsulü olan "archétype"ler, eski duyuş ve düşünüş tarzları ve bunların sembolleri hiçbir zaman yok olmazlar. Kollektif gayrişuur-

da varlıklarını muhafaza ederler. Bunlar, şuurlu olarak dışa dönüldüğü zaman bile kılık değiştirmek suretiyle ortaya çıkabilecekleri gibi, bazen dış âleme aksederek onu bambaşka bir ışık içinde gösterirler. Bazen de Asaf Halet Çelebi'nin şiirlerinde görüldüğü üzere, açık bir şekilde insanları karanlık mağaralarına çağırarak, onlara eski çağlardan kalma hayalleri gösterirler.

Bundan önceki şiirlerde, şairlerin farkında olarak veya olmayarak şuuraltlarında yaşayan hayalleri dış âleme aksettirdiklerini gördük. "Mağara" şiirinde onları kendi yuvalarında, yani insanın içinde çeşitli şekillere girmiş olarak buluyoruz.

Burada kendilerini gösteren hayaller neyi ifade ederler? Acaba beraberlerinde psikolojik bir muhteva veya bir mâna taşıyorlar mı?

İlkin, şiirin temelini teşkil eden mağara sembolü üzerinde duralım. Bu sembol insanlık kadar eskidir. İnsanlar, evler inşa etmeden önce mağaralarda yaşamışlar, onları çeşitli hayvan resimleri ile süslemişler ve tapınak olarak kullanmışlardır. Belki bundan dolayı mağara bütün dünya dinlerinde esrarlı ve kutsal bir mahiyet almış, insanlığın kolektif şuuraltına yerleşmiştir. Çeşitli kavimlere ait mitolojilerde, mağara, insanların doğdukları bir yer olarak tasvir olunur.[1] Psikolog Jung, mağaranın, anne karnına tekabül ettiğini söyler.[2] Bazı kavimler hazinelerini mağaralarda saklıyorlardı.[3] Mağara aynı zamanda ölülerin gömüldüğü yerdir.[4] Bu sembole dünya edebiyatında sık sık rastlanır. Bunları inceleyen Gaston Bachelard, mağaraların birbirine zıt iki duygu telkin ettiklerini söylüyor: Korku ve hayret hissi. Aynı filozof, mağara sembolünü insanoğlunun her gece kendisine döndüğü ve her sabah içinden çıktığı uyku ile ilgili görüyor.[5] Eflâtun'un meşhur mağara sembolünü bu mânada tefsir edenler vardır. Mağaranın duvarlarına akseden hayaller, rüyalardır.

Asaf Halet Çelebi'nin "Mağara"sında çok kısa olarak zikredilen bu hususiyetlerden birçoğunu bulmak mümkündür. Bu mağara da bazı din ve mitolojilerde rastlandığı gibi ölülerin gömülü olduğu bir yerdir:

İçimdeki mağarada
Kurumuş ölüler yatar

Fakat burada bir dirilme de bahis konusudur. Mağarada bulunan kitaplardaki resimlerin gözleri oynar. Bu mağara hem kıymetli taşların saklandığı, hem de haramîlerin yaşadığı bir yerdir. Bachelard'ın muhtelif mağara hayallerinde tespit ettiği dialektik yahut "ambivalence", Asaf Halet Çelebi'nin "Mağara"sında da vardır.

Şairin ruhunu temsil eden mağarada bir yığın kitap bulunması, şahsî kültürüyle de izah olunabilir. Asaf Halet Çelebi, Farsçayı bu dilde şiir yazacak kadar iyi bilen, eski kitaplara ve minyatürlere meraklı bir insandı. Yaşadığı mütevazı hayat içinde, mazi, onun düşünce ve hayalini geliştirdiği bir âlem teşkil ediyordu. Eski kitaplarla

1. Bk. C.G. Jung, *Métamorphoses de l'Âme et Ses Symboles*, 1953, s. 229 ve 576.
2. *a.e.*, s. 576.
3. *a.e.*, s. 618.
4. *a.e.*, s. 502.

fazla düşüp kalkan şair, onlarla kendi benliği arasında sıkı bir münasebet kurmuştu. İnsanlar nasıl tabiat veya sosyal çevreleriyle kaynaşırlar, bazen kendi ben'leriyle onları birleştirecek kadar ileri giderlerse, kitap veya sanat eserleriyle de buna benzer münasebetler kurabilirler. Ferdin yahut toplumun hayatına istikamet veren bir "archétype", eski bir kitabın içinden yükselebilir. Mütefekkir olduğu kadar mistik bir mizaca da sahip olan Ziya Gökalp, kendisini kurtaran Turan ve Oğuz Han sembollerini kitaplarda bulmuş, onları ruhunun vecdi ile doldurarak I. Dünya Savaşı sıralarında Türk aydınlarına büyük heyecan kaynağı olan kolektif bir mit vücuda getirmişti.[6]

Psikolojik bakımdan kendi içine dönüş ve eskiye gidiş, dış âleme intibak edemeyişin, ilk çocukluk yıllarına ve anneye dönüşün ifadesidir. Çeşitli sebeplerle doğrudan doğruya anne imajına gidemeyen "ben", Jung'un "anima" adını verdiği kadın hayalleri yaratır. Bunlar ilk çocukluk yıllarının masal havasını taşırlar. Ziya Gökalp'ın "Kızıl Elma"sında kendi ideallerini gerçekleştiren Ay Hanım böyle bir tiptir. Keza o, mefkûresini, içinde yaşayan bir sevgili olarak tasvir eder. Bunlar Gökalp'ın bir yazısında çocuklukta kendisine refakat ettiğini söylediği saadet perilerinin ileriki yaşlarda devam eden şekilleridir.

bilmemek bilmekten iyidir
düşünmeden yaşayalım[7]

diyen Asaf Halet Çelebi, kendisini hayallerine tamamıyla serbest olarak bırakır ve arzularına uygun kadın tipleri yaratır. Bunlarda çocukluğa has masal havası, mistik temayül ve cinsî arzular birbirlerine karışır. İşte onlardan birisi:

KADINCIĞIM

oyluk kemiğimi çıkartıp
kendime bir kadıncık yaptım
ve bir şamar vurup
rafa oturttum

ben evden çıkınca
kadıncığım yemeklerimi pişirdi
söküklerimi dikti
ve akşam olunca
korkusundan
çıkıp rafa oturdu

geceleri kadıncığımın dizine korum başımı
ve üç kıl koparınca
uyurum (s. 13)

5. Bk. *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris 1948, s. 203.
6. Bk. Mehmet Kaplan, "Ziya Gökalp ve Saadet Perisi", *Türkiyat Mecmuası*, C. XIV, 1964. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İst. 1976, s. 490-516.
7. Om Mani Padme Hum, İstanbul 1953, s. 21; tahlili ve değerlendirmesi için bk. M. Kaplan,

Burada tasvir olunan kadın, dünya masallarında sık sık rastlanan bir peridir. Onda, çocuğuna bakan ve onun her arzusunu yerine getiren annenin bazı vasıflarını bulmak mümkündür. "Ayna" şiirinde görünen genç kız, şaire âşık Çin padişahının kızıdır:

bana aynada bir sûret göründü
benden başkası
bilmem memleketi-çinden midir
ya mâçinden mi

sordum kimsin diye
bir kahkaha atıp
ben çin padişahının kızı
çoktandır âşıkınım
dedi

dedim çık
o aynadan
hayalimi çalan
hayalim olmazsa olmasın
yalnız
var olduğuna inanmak için
ellerim sana dokunsun
bana çin padişahının kızı
gelemem
dedi

ancak bir gün
hayalin gibi seni de
bu aynanın içine alıp
kaybolacağım (s. 27)

"Kuşa Görünme" şiirinde tasvir edilen genç kız, oldukça karışık cinsî arzuları ifade eder:

her sabah nafakamı getirir bir kuş
nereye kaçayım
o kuşun elinden

kuyulara saklansam
kuyulara girer
tavan aralarına kaçsam
tavan aralarını bilir
tabutlukta yatsam

gelir beni bulur sabahları
gel kız
tabutluğa gir benimle
memelerin kan içinde
bacakların yaralı
nafakamı beraber yiyelim
ve paçavraların ısıtmıyor diye bana sokul
gel kız
tabutun içinde yat benimle
yalnız kuşa görünme sabahları (s. 25)

Şairin diğer eserleri gibi bir masal havası taşıyan bu şiirde, şuuralı psikolojisi bakımından dikkate şayan birçok unsur biraraya gelmiştir. Şiirin bütününe, bir kaçma ve bir tabut içine gizlenme motifi hâkimdir. Bunu, şairin diğer eserlerinde de görülen hayattan ve dünyadan kaçma, yok olma, ölme, anne karnına dönüş temlerine bağlayabiliriz. Tabut da mağara ve mezar gibi sığınılan bir yeri, anne karnını temsil eder.

Yalnız burada şair tek başına değildir. Bir kadını da kendisi ile beraber tabuta girmeye çağırır. Sevilen kadınla beraber ölme temine bizim edebiyatımızda olduğu gibi dünya edebiyatlarında da rastlanır. Bu temin psikolojik mânası hakkında çeşitli izahlar yapılmıştır.[8]

Asaf Halet Çelebi'nin şiirinde dikkate şayan olan noktalardan biri, kadının cinsiyetle ilgili organlarından yararlanmış olmasıdır.

Ve paçavraların ısıtmıyor diye bana sokul

mısraında da görüldüğü üzere, kadının aciz durumu şairin onunla daha kolay cinsî temasta bulunması için müsait bir şart ve imkân taşır. Kadının yaralanmış olarak tasvir edilmesinde sadistik bir temayül vardır. Daha önce vermiş olduğumuz "Kadıncığım" şiirinde şairin tamamıyla kendi emirlerine uyan bir kadın özlediğini görmüştük.

Bizi burada ilgilendiren husus, şairin kapalı bir yere sığınma temayülünü sembolleştiren tabut ile mağara arasındaki benzerlik olduğu için, diğer motifler üzerinde fazla durmayacağız. Sadece bu münasebetle Asaf Halet Çelebi'nin masal havası taşıyan ve ilk bakışta fantastik gibi görünen şiirlerinin oldukça karışık hissî bir muhteva ile yüklü olduklarını ve şuuraltında bazı şeylere tekabül ettiklerini belirtelim.

"Mağara" şiirinde görülen iç ben'in bir âlem haline gelmesi temi, Asaf Halet Çelebi'nin başka şiirlerinde de vardır. "Nigâr-ı Çin" (s. 60) isimli şiirinde iç ben, şairin muhayyel sevgilisinin dolaştığı bir saray olarak tasvir edilmiştir.

Bütün bu şiirler daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, dış âlemin zaruretine değer vermeyen, gerçekler dünyası ile alâkasını kesmiş bir davranış tarzının mahsulü ve ifadesidir. Bu davranış tarzı, fikir veya felsefe planında, dış âlemin inkârı şek-

[8] *Edebiyatımızın İçinden*, s. 167-170.

linde kendisini gösterir. İslam tasavvufu ve Budizm, bu düşünceyi sistem haline getirmiştir. Asaf Halet Çelebi onlardan ilham alan şiirler de yazmıştır. Esrarlı kelimelerin tekrarı ile de kuvvetli bir şiir duygusu yaratan "Sidharta" başlıklı şiirinde, şair varlıkların göründükleri gibi olmadıkları fikrini telkin ediyor:

niyagrôdhâ
koskoca bir ağaç görüyorum
ufacık bir tohumda
o ne ağaç ne tohum
om mani padme hum (3 kere)

Sidharta buddha
ben bir meyvayım
ağacım âlem
ne ağaç
ne meyva
ben bir denizde eriyorum
om mani padme hum (3 kere) (s. 52)

Budizme göre dış âlemde görünen her şey, renkler ve şekiller duyuların aldanışlarından ibarettir. Bunu anlayan insan, bütün görünüşlerin yok olduğu ebedî saadete, Nirvana'ya ulaşır. Asaf Halet Çelebi, "Nirvana" adlı şiirinde bu hali anlatmıştır:

karanlığa geçelim
karanlığı geçelim
ne uyku
ne ölüm
hem uyku
hem ölüm
düş içime uyu
ve sonsuz büyü
unut renkleri
ve şekilleri
hepsi
ve hiçi
beni
ve seni
ve geceyi yuttu
nirvana (s. 51)

İslam tasavvufunda bu düşünce "tecelli" fikri ile ifade olunmuştur. Tanrı'nın varlığı bin bir şekilde tecelli eder. Fakat bunlardan hiçbiri Tanrı değildir. Burada da hikmetin esası, görüntülere aldanmamak, her şeyin kendisinden çıktığı asli kaynağa dönmektir. Asaf Halet Çelebi, "Mansûr" adlı şiirinde bu düşünceyi anlatır:

renkler güneşten çıktılar
renkler güneşe girdiler
renkler güneşsiz öldüler
ne renk gerek bana
ne renksizlik

güneşler bir yerden çıktılar
güneşler bir yere girdiler
güneşler onsuz öldüler
ne aydınlık gerek bana
ne karanlık

şekiller bir yerden geldiler
şekiller bir yere gittiler
şekiller görünmez oldular
büyük köse vur
bütün sesler bir seste boğuldu
mansûr
mansûuur (s. 55)

Zikredilen son iki şiirde de dış âlemin gerçekliği inkâr olunuyor.

Dışa değil, içe önem veren bir görüş veya davranış tarzının, kendi gayesine uygun vasıtalar kullanması tabiîdir. Realistler, dış âlemin gerçekliğine inandıkları için konularını oradan alırlar ve objeleri gerçeğe uygun sıfatlarla tasvir ederler. Bunu, gerçekçi bir görüşle yazılmış şiirleri incelerken belirtmiştik. Muhtevası belirli olmayan iç âleme ait hadiseler ise ancak semboller vasıtasıyla anlatılabilir. Rüyalarda görüldüğü üzere, şuuraltı, mânası çok vazih olmayan hayaller vasıtasıyla konuşur.

Asaf Halet Çelebi'nin şiirleri yapı bakımından, çoğu masallardan, dinlerden veya şairin rüya ve hayallerinden gelme sembollere dayanır. Şair duygularını bunlarla ifade ettiği için üslûbunun teferruatı üzerinde fazla durmaz. Onda kompleks cümlelere de rastlamayız. Kullanmış olduğu sıfatlar ve benzetmeler basit ve sadedir. Gerek "Mağara"da, gerek onu aydınlatmak maksadıyle vermiş olduğumuz diğer örneklerde karakteristik sıfat ve benzetmeler yoktur. "Sidharta" şiirinde olduğu gibi onun bazen ahenk gayesiyle değil de, esrarlı bir hava uyandırmak maksadıyla kelime tekrarlarından faydalandığı görülür. Asaf Halet Çelebi'nin şiiri, kuvvetini dil, şekil ve ahenkten çok, psikolojik muhtevası ile hayal ve masal unsurlarından alır.

XIX

BALAD

Ben böyle deniz görmedim, ne kadar seni düşündüm
Gittim ne kadar bilemezsiniz ne türlü karanlık
Baktım biri yok o kentlerin hiç olmamışlar gördüm
S bir kadın balkonunda baksam ne zaman olurdu
E sesinde yüzlerce trenler yürüdü Galile'de
Sizi bilmem ben galiba olmadım o dünyalarda
Salı bir it karanlık akşam üstü denizlere doğru
Durmuş nasıl bu gökle bu yalnızlıklar yaşamda
Ne yaşanmışsa görmemişiz yaşanmış o kentlerde
Gittik gittik bizi bu sırlar tuttu böyle kaldık
Böyle güneşlere bayılıyorum çok güneşlere
Hafif otlar yürüyor evlere pis İstanbullara
Şey ile şeysiz geçiyorum o kapanık güneşlerde
Siz bir durma benim karanlığımı yadsıyorsunuz
Sokağa çıkmayın diyorum çıkmayın duymuyorsunuz
Benimle gelen o büyük sıkıntıdan gelenlerdi
Ta Galile içlerinden yürüyerek gelmişlerdi
Biriniz beni görmediniz ne kadar bağırdımsa
Denizler baktığım tüm o denizler gösterdi bana
Bir yalnızlık yeryüzündeki kapılar bir o gördüm

İLHAN BERK

XIX

BALAD

"Balad" şiiri, İlhan Berk'in *Galile Denizi* adlı kitabından alınmıştır. Bu kitapta bulunan şiirler ayrı adlar taşımakla beraber, birkaçı müstesna, birbirleriyle ilgilidir. Çeşitli unsurlar muhtelif parçalarda değişik şekillerde tekrar tekrar gözükürler. Bir şiirde sadece bir telmihten ibaret olan bir unsur, başka bir yerde bütüne hâkim bir tem haline gelir.

Şairin anlatış tarzı gerçeküstücülere has serbest çağrışım metoduna çok yakındır. Fakat hemen söyleyelim ki, İlhan Berk, esas itibariyle gerçeküstücü değildir. Onda bu akımın başlıca kaynağını teşkil eden şuuraltından gelme unsurlar, rüyalar, hayaller ve mitler yoktur. Bazı parçalara giren uzak ülkelere veya eski çağlara ait karışık unsurlar, psikolojik olmaktan ziyade sosyal bir mâna taşırlar. Hayata bakış tarzı, esas itibariyle toplumsal gerçekçilik olan İlhan Berk, aynı görüşe sahip başka şairler gibi daha önce düz ve açık şiirler yazdıktan sonra, kendisini yenilemek için gerçeküstücü teknikten faydalanmayı düşünmüş ve eski şiirlerinin havasına tamamıyla zıt olarak, ilk bakışta anlaşılmaz, karışık ve kapalı bir üslûpla yazmaya başlamıştır. Fakat bunlarla telkin etmek istediği hayat görüşü, toplumsal gerçekçilikten farksızdır.

Galile Denizi'nde tasvir edilen hayat manzarası, toplumsal gerçekçi şiirde olduğu gibi sefalet sahneleri ve halkın çekmiş olduğu sıkıntılarla doludur. Mazi ve hâlihâzır, siyah renklerle ortaya konulmuştur. Şair, bunlar vasıtasıyla içinde yaşanılan hayatın ne kadar korkunç ve tahammül edilmez olduğunu hissettirmeye çalışır. Keza yine toplumsal gerçekçi şiirde olduğu gibi, şair, herkesin mesut olacağı parlak bir istikbalin geleceğine inanır ve bunu lirik mısralarla müjdeler. Burada değişen, yazarın hayat ve toplum karşısında almış olduğu tavır değil, onu anlatış tarzıdır.

Kitabın esas konusunu İstanbul teşkil eder. Fakat bu öyle bir İstanbul'dur ki, gerçeğe uygun olmaktan ziyade, bir kâbusu andırır. Her şeyin karmakarışık olduğu ve birbirine girdiği bu âlemin bizde bırakmış olduğu intiba, baştanbaşa bir abesliktan ibarettir. Mavi gökyüzü ile pırıl pırıl bir denizin çevirdiği bu tarihi şehirde, Bizans, Osmanlı, Lövanten dünyasının bütün dökünüleri bir medeniyet enkazı teşkil ederler. Eğri büğrü sokaklar, kasvetli evler, yıkılmış surlar, eski kiliseler, camiler ve sarayların arasında bin bir parçaya bölünmüş bir insan kalabalığı, boğucu bir hayatı devam ettirmeye çalışır. Her biri kendi yalnızlığına hapsolmuş bu insanlara biraz neşe veren, pencerelerinden gördükleri bir gökyüzü veya deniz parçası ile karınlarını

doyurmak ve cinsî arzularını tatmin etmektir. Şair, sadece birkaç parçada bu medeniyet ve insan enkazının içinde geleceği yaratacak bir şeyin, kendi ifadesiyle "aşk"ın kımıldamakta olduğunu söyler. Hayata bir gün o hâkim olduğu zaman, her şey değişecek, insanlar birleşecek ve karışıklığın yerini nizam alacaktır.

"Balad" şiiri *Galile Denizi*'nde ortaya konulan bütün unsurları ihtiva etmemekle beraber şairin hayata bakış tarzı, kullandığı teknik ve üslûp bakımından fikir verebilecek bir bütünlük ve kesafeti haizdir. Burada geçen kelimeler ve ibareler müjhemdir. Kitabın hemen hemen her sayfasında görülen bu müphemlik büyük nispette şairin kullanmış olduğu teknikten ileri geliyor. Yoksa, İlhan Berk'te Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Asaf Halet Çelebi'nin hayat ve kâinat karşısında duydukları neviden bir sırhlık, bir bilinmeyen âlem duygusu mevcut değildir. Şairin çağrışım mekanizmasını ve kültür hamulesini bilmeden bunların hepsini aydınlatmak mümkün değilse de, kitapta tekerrür eden bazı motifleri karşılaştırmak suretiyle kısmî bir anlayışa ulaşmak mümkündür. Yazarın diğer eserleri de aydınlatıcı birçok unsuru ihtiva eder. İlhan Berk bütün müphemiyet ve karışıklığına rağmen şiirlerini umumiyetle şuurlu olarak yazmakla beraber, insanlığın kolektif gayrişuurunun tesiri altında kalmıştır. Modern psikoloji, muammaya benzeyen bu tarz şiirleri çözmeye elverişli bazı ipuçlarını ortaya koyuyor. Biz bütün bunlardan faydalanarak, "Balad" şiirini esas almak suretiyle bir tahlil denemesine girişeceğiz.

Şiirde İstanbul (şehir-tabiat ve insanlar) Tevfik Fikret'in "Sis"i yahut Mehmet Âkif'in bazı eserlerinde olduğu gibi teferruatlı ve insicamlı bir tablo teşkil edecek şekilde tasvir olunmamış, şairin ruh hallerine bağlı sembolik mâna taşıyan bazı unsurlarla verilmiştir. Bütün kitapta olduğu gibi burada da her şey şaşırtıcı bir şekilde birbirine karıştırılmıştır. Fakat dikkatle bakılınca, şiirin modern resme has estetik bir nizama sahip olduğu, bazı unsurların birbirine cevap verdiği görülür. İlerde belirtileceği üzere, İlhan Berk bu eserini yazarken modern resim tekniğinden de faydalanmıştır.

"Balad" şiirine giren unsurları, "şehir-tabiat", "kalabalık-fert", "mazi-şimdiki zaman" olmak üzere başlıca üç zıt kutupta toplamak mümkündür. Dünyayı böyle zıt kutuplara ayırmak ve onlar arasındaki uyuşmazlığı belirtmek, birçok dinlerde olduğu gibi, Marksizmde de vardır.

Şair İstanbul şehrini "pis İstanbullar" diye çoğul olarak zikrediyor:

Hafif otlar yürüyor evlere pis İstanbullara

Burada çoğul takısının kullanılması şehrin genişlik ve parçalanmışlığını anlatmak içindir. Şiirde daha başka unsurlar da çeşitli maksatlarla çoğul olarak gösterilmiştir: Kentler, trenler, denizler, yalnızlıklar, surlar, güneşler, kapılar, sokaklar, çizgiler, sular... Fikret de "Sis" şiirinde İstanbul'u tasvir ederken geniş bir perspektif çizmek için çoğul takısına başvurmuştu:

Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar
Katil kuleler, kal'alı, zindanlı saraylar...

"Pis İstanbullar" ile "ulu sular" arasında bir tezat vardır. Bu tezadın mânasını ileride belirteceğiz. Şiirde şehirle ilgili ikinci unsur "surlar"dır:

Gittik gittik bizi bu surlar tuttu böyle kaldık

Bir kadının daima oturduğu balkonla,

Sokağa çıkmayın diyorum çıkmayın duymuyorsunuz
Bir yalnızlık yeryüzündeki kapılar bir o gördüm.

mısralarında geçen "sokak" ile "kapılar"ı dekoru belirten unsurlar listesine ilave edebiliriz. Varlığı veya yokluğu belli olmayan "kentler", "E sesinde yürüyen yüzlerce trenler"de doğrudan doğruya İstanbul ile ilgili olmamakla beraber, umumî şehir intibaını tamamlıyorlar.

Bu unsurlar sayı bakımından azdır ve bütün İstanbul'u vermez. Her şiirde olduğu gibi burada da bir "seçme" ve bir "maksat" vardır. Şairin maksadı, İstanbul şehrini objektif olarak tasvir değil, kendi bakımından orada yaşanılan hayatı ve kendi duygusunu anlatmaktır. Bu unsurlar ve onların kullanıldığı mısraların umumî tonu, İstanbul'u bir şehir olarak hiç de güzel göstermemekte, aksine pis, eski ve can sıkıcı olarak tanıtmaktadır. Burası Yahya Kemal'in büyük bir hayranlıkla anlattığı, bin bir güzellikle dolu İstanbul'dan tamamıyla farklı bir şehirdir.

Galile Denizi'nin diğer parçalarında aynı dağınık metodla ve daha zengin bir malzemeyle aynı korkunç şehir manzarası sık sık karşımıza çıkar. Onlarda da dış âleme ait unsurlar menfî bir duyguya bürülü olarak görünürler. İşte birkaç örnek:

Bir sabah uyandık tüm kapıları kapalı bulduk tüm sokakları
tutulmuş
Kolay kolay kendime gelemem
Sanırım bir daha o sokaklar böyle bir yere gidip durmazlar
artık sensiz
Sensiz bir pencere açılmaz bir deniz kolay kolay durayım
demez evinizin önünde
Durup dururken aklına gelmez yağmak yağmurun
Gitsen nereye gidebilirsin hâlâ bilmem
Bizans'ta olmak belki iyi belki fena belki bunu da diyemem
Ben küçük dükkânlarsız, kahvelersiz sokakları sevmem,
odaları, duvarları sevmem
Hiç sevmem kralları
Tut ki dediğin oldu tut ki çıktın sokaklarımızdan ilk
Ne mangal, ne balık kızartıyorlar
Bir sokaktasın
Yeşil marullar ayvalar o fukara sıcaklığı yok, yok dediğim şeyler
Bir yığın şey gitmeyen insana gitmeyecek bir günde
Böyle bir yerdesin hadi

Bütün suları sana vermiş Kostantin VI.
Değiştirmek değil bu evreni
Bu o değil.[8]

BELCANTO
Öndeyiş

Uyandı sokaklar, tuhaf deyip uyandılar. Uykudaydı midyeler, bir çocuğun ağzı uykudaydı. Uyanıktı çinekop, lapina, izmarit, horozbina, pisi, mercan uykudaydı. Baktı İlya Avgiri'nin kedisi, Hiristaki pasajını balık basmış, bir tabak, bir çatal uyuyor. Koço'nun İsa'ya benzeyen yüzü uyuyor,

Ne yaptı İlya Avgiri'nin kedisi
Pencereyi açtı
Bütün Beyoğlu uyandı.
Bir kız elleriyle memelerini tutup kalktı
Bir çocuk güldü
Avgini bütün kepenkleri kaldırdı.
Baktı Avgiri balık önü ardı
Karaköy'de dolaşmaya çıktı.
İlya Avgiri'nin kedisi baktı sabah
Baktı olmayacak
İstiklâl caddesine çıktı
Esnedi esnedi esnedi (s. 29)

SAKARYA SOKAĞI BALAD'ından

Tuttum hey dedim aldım sokakları. Bayındır, Devrim, Adakale
sokağını hey dedim aldım
Herbirini nasıl hele birinin çizgilerini nasıl seviyorum
karıştırıyorum nasıl
Baktım Sakarya sokağı Karanfil sokağına bakıyor Karanfil
sokağı yatıı yatacak baktım
Çiroz Adakale sokak bir de fakir bitli bir sokak, Çırağan
sokağı çıngırağı çekti
Bütün sokaklar bütün öbür sokaklar yerlerine döndüler, dönüp
işlerine başladılar (s. 53)

Diğer şiirlerde de parça parça İstanbul şehrine ait unsurlar vardır. Bunların çoğu Beyoğlu, Yüksek Kaldırım semtlerini hatırlatırlar. Şairin hususi bir duygu ile sevmesine rağmen bunların hemen hepsi de çirkin ve iğrenç bir tesir bırakıyorlar. İstanbul'a ekalliyetlerle Lövantenlerin yaşadıkları semtlerden bakan bu Türk şairi, İstan-

8. Bu konuda bak. Ernest Jones, *Essays in Applied Psycho-Analysis*, 1951, Vol I, s. 9-21.

bul'u bütün dünyanın hayran olduğu bir masal şehri haline getiren camilerden, saraylardan, yalılardan ve temiz insanların yaşadıkları Müslüman semtlerden bahsetmez. Bunun tek taraflı bir görüş olduğunu söylemeye lüzum yoktur. Bazı şiirlerinde âdeta Bizans Devleti'nin yıkılmasına üzüldüğü hissolunan yazarın, Türk tarihi karşısında almış olduğu tavır, diğer Marksist şairlerde olduğu gibi menfidir.

Dünyanın en büyük ve nizamlı imparatorluklarından birisini kurmuş olan Türk milletinin tarihi hakkında, şairin beslemiş olduğu fikirleri aşağıdaki iki şiirinden çıkarmak mümkündür:

I. AHMET KAPISI

Hepsi ulam ulam yangınlar, kırımlar, ölümler, kıyımçlar hepsi
Sesleniyorsun böyle bir gecenin içinden bana
Yetsin diyorsun bu yakıp yıkma bu düşmanlıklar
I. Ahmet kapısında dursun sıçramasın artık hiç
Hiç bilmeyelim öldürmeyi
Bir adım atsan meydanlık önümüz, önümüz bir daha biteyim
küçüleyim demeyecek
Hiç bir şey çözmüyor yangınları, yağınmalar hiçbir şeyi düzeltmiyor
Bak ne kadar uzaktayım senden bir şey değişmiyor
Bir sabah uyanmamız hiçbir şeyi bozmaz yoluna koymaz
Bir sevgiler koparıp alır beni yerimden, beni bilmediğim yerlere
onlar götürür bir,
Gittik gittik işte durduk (s. 28)

GÖKYÜZÜNÜN ARDI

Gökyüzünün ardından türlü şeyler yürüdü
türlü evler, türlü çarşılar, türlü pencereler gitti.
İlk önce de Sultan Mehmet'in 726 kişilik mutfağı, 63 kantar bal, 544 tavuk,
38 mut pirinç,
Sonra 61 kaz. 19 kıyye safran, 116 istiridye, 78 karides, 400 balık.
10 kıyye biber
Eflâk mızu, 51 şişe boza. 61 baş, 649 yumurta yürüdü
Sonra II. Murat'ın 1117 kişilik mutfağı, 30.000 tavuk,
255.000 kuzu, aşağı hint biberi, zencefil,
Sonra şeker, francala, fodla
Sonra Valde Sultan'ın günlük tayınları, 3 kıyye şeker, 12 kilo
sade yağ, 5 kilo pirinç
Güzelim kırmızı, siyah üzüm, has un, nişasta
Sonra düzgün, rasuk, İtalyan allığı, Bağdat kınası
Sonra Vezir mutfakları mesela Damat İbrahim Paşa mutfağı,
Sokullu, Yedi Sekiz Hasan Paşa mutfağı

Sonra II. Ahmet'in dünya kadar yalnızlığı,
II. Valde Sultan'ın erkeksizliği
Sırayla hep yürüdü
Yani Kanlı Nigâr hanımın sabahları, Süreyya Bey'in gençliği,
Çıplak Ahmet'in akşam üstleri,
Yani hepsi yani büyük Kostantin'in önünde durup denize baktığı pencere
Yani, kan, yani frengi, kanser dünyada adı anılmayacak, yani
çağrımsız, yaşantısız
Yani namussuz
Yani iyi ne varsa
Yani kötü
Gitti (s. 43-44)

İlhan Berk'e göre İstanbul'un bir şehir olarak dünkü ve bugünkü hali korkunçtur. Buna karşılık onu çeviren tabiat, deniz, gökyüzü ve güneş çok güzeldir. "Balad" şiirinde, bu tezat kuvvetle belirtilmiştir. "Pis İstanbullar"dan iğrenen, eski surlar, kötü evler ve dar sokaklardan içi sıkılan şair, "büyük ulu sular"da yıkanır. Gökyüzüne bakarken genişlediğini hisseder, güneşin ışıklarıyla âdeta sarhoş olur.

"Balad" şiirinde en mühim tabiat unsuru su (deniz)dur. Şiir, denizi öven bir cümle ile başlar ve deniz için söylenmiş güzel mısralarla sona erer. Arada fasılalı olarak denizden bahseden başka mısralar da vardır. Şiirde "su" ve "deniz" unsurları yedi kere tekrarlanıyor. *Galile Denizi*'nin diğer parçalarında da "su" unsuruna sık sık rastlıyoruz.

Burada dikkati çeken nokta, pek çok şairde görüldüğü üzere, İlhan Berk'in şiirlerinde de "su" unsurunun ekseriya kadınla beraber bulunması veya ilgili olmasıdır. Bazı örnekler zikredelim:

Bir gün Eleni'nin elleri geliyor
Bir sokaktan ilk defa deniz görünüyor (s. 6)

Bir kızın elleri elbisesine uzanmışken duracak
Saint-Antoine ilk sandukasından çıkıp deniz kıyısı bir yere
gidecek (s. 11)

Ben geçerken bir evin penceresinde bir dal çiçekleniyor
Bir kadın soyunuyor göğsünü tüylerini en olmadık yerlerini
görüyorum
Görüyorum bir çocuğun gözlerinin içinde denizler inip kalkıyor (s. 17)
Aynı yerden bir kadını öpüyor aynı yerden bir denizi seyr
ediyoruz (s. 17)

Nehirler, aylar çevirmişler o Ayla'lar, Münibe'ler
Tümü bir uzak denizde A'lar, V'ler, U'larla

Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim (s. 23)

Denize bakmak bence
Para etmez, nafile sevimsiz (s. 33)

Aman o baktığın denizler anlatılır gibi değil
Sen bir şeye bakıyor musun o anlatılmaz artık (s. 57)

Serbest çağrışıma dayanan *Galile Denizi*'nde "su" unsuruna çok defa kadının refakat etmesi psikolojik bakımdan dikkate şayandır. "Balad" şiirinde şair, denizden bahsederken şöyle diyordu:

Denizler baktığın tüm o denizler gösterdi bana
Bir yalnızlık yeryüzündeki kapılar bir o gördüm

Her sefer böyle geldi vurdu yaşamama bir deniz
Aldı bir yaşamadan bir yaşamaya kodu nasıl
Al bir çocuk vardı o korkularda o gecelerde
Büyük, ulu sular yudu beni çokum artık nasıl
Bir deniz size de gelir vurur elbet anlarsınız.

Burada şairin "su" unsuruna çok belirli olmamakla beraber, sosyal veya ideolojik bir mâna yüklediği hissolunuyor. Fakat yukarıda zikretmiş olduğumuz örnekler, bu mânanın altında cinsî bir mânanın bulunduğunu açıkça gösteriyor. Şairin "büyük ulu sular" ile çoğaldığını hissetmesi, İslâm mutasavvıflarının damlaya benzettikleri kendi ben'lerinin denize (Tanrı'ya) karışınca büyüdüğünü hissetmelerini kuvvetle hatırlatıyor.[2] Freud, Jung ve daha başka psikologlar insanların, dış âlem karşısında

1. "Az", *Galile Denizi*, İstanbul 1958, s. 26 (Zikredilen metinler bu kitaptandır).
2. Su unsuru, İlhan Berk'in başka kitaplarında da mühim bir yer tutar. *Günaydın Yeryüzü*'nde, şair kendisini balığa benzeterek şöyle der:

Ben bir balığım, insan kardeşlerim, Boğaz'da
Karış karış dolaşıyorum dünyayı
Şimdi Ümitburnu'ndayım, şimdi Büyük Okyanus'ta, şimdi İstanbul'da
Dünyayı sevdirmek ödevim. (s. 63)

Burada su unsuru "Balad" şiirinde olduğu gibi ideolojik bir mâna taşıyor. Fakat biz, şairi bu imaja, hatta bu ideolojiye götüren amilin, gayrişuuri cinsî arzular olduğunu sanıyoruz. *Galile Denizi*'nde şairin çeşitli kadınlardan bahsetmesi ve oldukça açık cinsî telmihlerden hoşlanması, burjuva ahlâk kurallarını yıkan Marksizme temayüllünü açıklayıcı bir mâna taşır. 1960 yılında basılan *Çivi Yazısı* adlı şiir kitabında da "su" unsuru çok defa kadınla beraberdir. Buradan bir örnek vermekle yetinelim:

Ben senin krallığın ülkene yetiştim
Kaldım gölge tanımayan güzelliğinle.
Her sabah büyüten denizimizi böyle
Gülüşlerindi o ülkede bilmez miyim.

Sen o çıktığım sularsın, zencim benim

almış oldukları tavırlar üzerinde sosyal çevrenin tesirini kabul etmekle beraber, gayrişuuri amillerin, bilhassa cinsî temayüllerin büyük bir rol oynadığını ileri sürerler. Bu görüşe dayanarak biz öyle sanıyoruz ki, İlhan Berk'in aslî temayülünü tayin eden başlıca amil, "su" unsuru, yahut onun tekabül ettiği anne imagosu veya "anima archétype"sidir. Çevresinde görmüş olduğu her şey, kendisini tedirgin ediyor ve o, annesinin karnında olduğu gibi mutlak sulh ve sükûnun hâkim bulunduğu bir diyarı özlüyor. "Saint-Antoine'ın Sevişme Vakti" adlı şiirden almış olduğumuz şu parça, şairin özlediği âlem hakkında bir fikir verebilir:

Her şey yerini aşka bırakacak
Sandalya aşka
Pencere aşka
Saint-Antoine'ın tavanı bir başka tavana doğru yürüyecek
Kapı bir başka kapıya doğru
Hiç bir şey küçüleyim demeyecek
Daha bir büyüdüğünü göreceğiz gökyüzünün
Daha bir mavi denizi
Gözlerden gözlere bir esmerlik halinde o aşk gidecek
En güzel şarkılarla şimdi İstanbul'a gelen o
Şimdi herhangi bir yerde bir kızın elleri ağzı onun için büyüyor.
Bir çocuk annesinin memesini onun için bırakmıyor
Saint-Antoine'ın güvercinleri
Onun için havada
Şiirde bu düzen kaygusu onun için
Bu gökyüzünün başka anlamı olamaz (s. 11)

Şairin ideal âlemi tasvir ederken annesinin memesini emen çocuğu hatırlaması yukarıda söylediklerimizi teyid ediyor.

"Su" unsuru, bilhassa İlhan Berk'in ele aldığı şekille, sakin bir mizaca tekabül eder. Halbuki *Galile Denizi*'nde biz, cümlelerini durmadan kırmasından, şiirlerinin muhteva ve üslûbunun insicamsız iniş ve çıkışlarından ve daimî hareket halinde olmasından da anlaşılacağı üzere, huzursuz, tedirgin bir insanla karşılaşıyoruz. Bazı şiirlerinde çok belirli olmamakla beraber, ihtilâlci bir davranışın taslağı hissolunuyor. Acaba bunun sebebi nedir? Bunun sebebi, bizzat su unsurunun mahiyetinde gizlidir. Su, pisliğe düşmandır. O kendinin zıtı olan her şeyi yok etmek ister.

Denize bakan evler gibiydim seninle.
Dur, geliyorum ellerin ne güzel öyle
Beni şey et gülüşlerini bekleyeyim.

Sen gittiğim o ülkesin varılmıyorsun
Vurmuş sonrasız nasıl en güzel sulara
Güzelliğin balıkları gibi İstanbul'un.

Şimdi her yerde ne güzeldiniz o kalmış
Yankımış denizlere öbür kadınlara

Berk'in ilk gençlik şiirlerinde bu "yok etme" isteği "ateş" unsuru ile ortaya konulmuştur. 1935 yılında şairin daha on dokuz yaşında iken bastırdığı *Güneşi Yakanların Selâmı* adlı kitabında, ilerideki davranışını haber veren şu şiiri görüyoruz:

GÜNEŞİ YAKANLARIN SELÂMI

Bir zevk duyulmaz oldu, buranın rüzgârından,
Hayat soldu bir günün enginlerinde yine.
Selâm! Sonsuzlukların yorgun gönüllerine
Selâm! Güneşi içen çocuklar diyarından!..
Bir ateş yakalım ki geçmesin hatta bir an
Ve sussun kurtlar, kuşlar bir gök gürültüsüyle;
Bir ateş yakalım ki, tutuşsun gökler bile
Ve Güneş içilsin o gün, kızıl çanaklardan!..
Varsın eskiyen sesim kaybetsin ahengini
Geceler kıskanmasın aydınlığa süsünü.
Donatsın sonsuzluklar bir gurubun rengini
Söylesin ve uzaklar baharın türküsünü...
Neler, neler beklenmez nihayetsiz bir yerden
Güneşi içelim mor şafaklar gecesinden.
Selâm! Sonsuzluklara, hasretli gönüllerden,
Selâm, güneşi, göğü yakanlar bahçesinde!.. (s. 9-10)

Başka bir şiirinde, şair kendisini, avucunda "alev taşıyan bir çocuk" diye tavsif ediyor:

Bir çocuk avucunda alev taşıyor (s. 29)

Bu tavsifi "Balad" şiirinde geçen "al çocuk" ile birleştirmek mümkündür. Nazım Hikmet ile Ahmet Haşim'in tesirleri altında kalan İlhan Berk'in ilk gençlik kitabında "kızıl" renk ve "ateş" unsuru mühim bir yer tutar.[3]

Dünyada sizinle İstanbul olmak varmış. (s. 12-13).
3. Su unsuru gibi ateş (alev ve kızıllık) unsuru da çok defa kadın ile beraber gözüküyor. Bazı örnekler:

Bir karanlık gecenin masmavi seherinde
Kızıl başörtünle gül yüzlü bahçede görün (s. 27)

Kıpkızıl hulyalı bir renge yükselmeden güz
Bir devrin neşesini taşımakta yüzün (s. 55)

Ayırma gözlerini bakışlarımdan kinle
Kızıl dudaklarında birikmiş kalmış yasın (s. 56)

Tevfik Fikret'in "Fener" şiirini hatırlatan "Bir Mum ve Bir Karanfil Rüyası" adlı şiirinde genç şair kendisini eriyen bir muma benzetir. (s. 13)

Kırmızı güllere eş pembe yüzün (s. 59)

Psikologlar bazı ruh hastalarının yangın çıkarmaktan cinsî bir haz duyduklarını tespit etmişlerdir. C.G. Jung, bu arzuyu insanlığın ateşi icat ettiği ilk çağlara dönüş arzusu ile ilgili bulmakla beraber, birçok hallerde "masturbasyon"la da birleştiğini söyleyerek, H. Schimt'den şu dikkate şayan vakayı nakleder: Bir çiftlikte bir uşak arka arkaya yangınlar çıkarıyor. Bunlardan birisinde uşağın hal ve tavrı şüphe uyandırıyor. Yangın esnasında karşıdaki evin önünde elleri pantolonunun cebinde, yangını hazla seyreden uşağı sorguya çektikleri zaman uşak, gerçekten de çıkarmış olduğu her yangında "masturbasyon" yapmaktan zevk aldığını itiraf ediyor.[4]

Galile Denizi'nde "Galata Kulesi" adlı şiirinde, İlhan Berk'in de yangınla cinsî arzuyu birleştirdiğini görüyoruz.

İlhan Berk Galata Kulesi'nin düşlerini anlatıyor:

Bir kuleyim ben İstanbul'da. Bir sabah İstanbul'u yaktım. İlk oturduğum sokağı yaktım. Hâlâ anımda bir çocuk, yarı soyunuk bir kadın, bir akşam üstü anımda. Kuşları, ağaçları yaktım, kuşları, ağaçları yanmaz diye biliriz biz değil mi? Yaktım. Gördüm dünyalara değişilmezdi ağzı. Ağzı nehirleri, dükkânları, güneşleri, trenleri, yolları, çarşıları hatırlattı durdu bana. Kolları sıcak nehirleri tutuşturdu bütün gece, bütün gece dünyada değilmişiz gibiydik.

Belki de İvi'nin eli değmediği sabahlardaydık
Ben böyle diyordum

Diksek çiçekleri dedim
Yeter dürülü durduğu denizin
Denizi açtım.

(II. Ahmet'in oğullarını aldım, şair Leylâ Hanım'ın düğününü görmeye gittik) (s. 38-89)[5]

mısrandaki basmakalıp benzetmenin esasını teşkil eden kadın-gül-kızıl renk münasebetine dayanan çağrışım, şairin ilk kitabından yirmi beş yıl sonra neşrettiği *Çivi Yazısı*'nda daha zengin mânalar kazanarak devam eder:

Bir gülü büyütürdük senin iriliğinde geldiğin denizlerin uğultusuna bırakıverirdik (s. 59)

Her gece bir gülü uyandırırım yüzünün denizinde
Sonra ölürüm ölürüm işte (s. 23)
Ne güzel bir kırmızı gül oluyorsunuz (s. 33)
Seni gördüm, bir gül beyazlanıverdi (s. 35)

4. *Métamorphoses de l'Ame et Ses Symboles*, Paris 1959, s. 292.

5. *Galile Denizi*'ndeki cinsî telmihler umumiyetle narsisizm ve masturbasyon ile ilgilidir. "Aldı Çiçekçi Çingene Kadın" şiirinde şu mısralara rastlıyoruz:

Gökyüzünü ayna yerine kordum da
Geçer ayıp yerlerime bakardım (s. 34)

Bir psikanalist, İlhan Berk'in şiirlerinde açık veya kapalı olarak geçen cinsî telmihleri, bizden çok daha maharetli bir şekilde tahlil edebilirdi. Biz kitaplarındaki çeşitli unsurlara dayanarak şairin hayata bakış tarzı ile cinsî arzuları arasında bir münasebet bulunduğu vakıasını ortaya koymakla yetiniyoruz.

"Balad" şiirinde dikkatimizi çeken kutuplaşmalardan biri de kalabalık ile şair arasındaki tezat, daha doğrusu sosyal bağların kopmuş olması idi. Büyük şehirde insanlar yan yana, fakat kendi yalnızlıklarına kapalı olarak yaşıyorlardı. Şiirde "yalnızlık" kelimesi iki kere tekrarlanıyor:

Durmuş nasıl bu gökler bu yalnızlıklar yaşamada

Bir yalnızlık yeryüzündeki kapılar bir o gördüm.

Bu mısralarda yalnızlık duygusu cinsî mânalar taşıyan gök ve deniz ile beraber görünüyor.

Sokağa çıkmayın diyorum çıkmayın duymuyorsunuz

mısrai şair ile çevresi arasındaki münasebetin tamamıyla kopmuş olduğunu çok iyi belirtiyor. "Uzun Karanlık" adlı şiirinde aynı yalnızlık, sosyal çevre ile münasebet kuramama hissi şöyle ifade olunmuştur:

Bir sabah uyandım bütün dörtleri beş yaptım
Çıktım bir bir camları, caddeleri indirdim ses yok
İnsan böyle napar bilmem seni hele bak hiç bilmem
Gidip ağaçları tutuyorum, çocukları çocukları öpüyorum
Durdum bir yerden göğü, sokakları hep sokakları dinledim
Evlerini deniz yıkayan bir kıyıdan bağırıyorsun bana
Bir soluksuzluk bir duvarlar bir duvarlar duyamıyorum
Böyle bir uzun karanlıktan bağırıyorum bağırıyorum (s. 56)

İnsanlarla arasında hakiki bir "communication" kuramayan, koca şehirde kendi yalnızlığına gömülü olarak yaşayan şair, onları bir karaltı gibi görüyor. "Balad" şiirindeki:

Şey ile şeysiz geçiyorum o kapanık güneşlerde

mısrai bu durumu çok iyi ifade eder. Burada şairin yanında giden insan, âdeta insanlığını kaybederek, mahiyeti belirsiz bir varlık haline geliyor. İsminin ilk harfi zikredilen S, "daima balkonda oturan bir kadın"dır. E, şairin hafızasında Galile'ye yaptığı seyahatin hikâyesinden kalan müphem bir ses intibaı olarak yaşıyor:

Başka bir yerde şair yine göklerden bahsederken şöyle diyor:
Hani kimseler yokken evlerde uyuyup kalan, hani soyunan dökünen, hani meme uçlarını kaldıran (s. 42)

"Sakarya Sokağı Balad"ından:

E sesinde yüzlerce trenler yürüdü Galile'de[6]

Berk'in şiirlerinde ve umumiyetle modern şiirde, dış âleme ait intibaların insicamsız ve karmakarışık olarak verilmesinin gerçeküstücülük akımı ve modern resimle ilgili olduğunu söylemiştik. Bir yazısında Picasso'dan bahseden C.G. Jung, onun sanatını şuuraltı kuvvetlerle izah eder.[7] Picasso, dış âlemi olduğu gibi tasvir etmez. Varlıkların şekillerini ve yerlerini değiştirir, çizgilerini kırar. Karanlığı ve çirkinliği arar. İptidai kavimlerin sanatlarına yaklaşır. Jung'a göre, dış âlemin objektivitesini öldüren bu ifade tarzı, şuuraltı kuvvetlerin anarşik tezahürleridir. Edebiyatta gerçeküstücülüğün de birçokları tarafından aynı şekilde izah olunduğu malûmdur.[8]

İlhan Berk, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, toplumsal gerçekçilikten gerçeküstücülüğe geçmiş, birincisine has muhtevayı ikincisinin teknik ve üslûbu ile ifade etmeye çalışmıştır. Fakat yapmış olduğumuz tahlil gösteriyor ki, o, bu tekniği kullanırken ister istemez gayrişuuri kuvvetlerin emrine girmiştir. *Galile Denizi*'nde ve onu takip eden *Çivi Yazısı*'nda gayri şuurla ilgili unsurlar, sosyal gerçekçilikte çok basit bir şekil alan ideolojik düşünceye galiptir.

İlhan Berk'in şiirlerinde (*Galile Denizi* ve *Çivi Yazısı*'nda) dış âlemin objektif ve insicamlı manzarası tamamıyla kaybolmuş, onun yerini modern resme has bir teknik almıştır. Pablo Picasso ve Paul Klee ile ilgili şiirler, onun kullanmış olduğu teknik ve üslûbu izah edici bir mahiyet taşırlar. Berk'in şiirlerindeki parçalanmış dünya tablosu, bu iki ressamdan gelir. "Pablo Picasso" adlı şiirinde şöyle diyor:

l'homme au mouton

Dünyada yapayalnız bir bulut yapayalnız bir dal bir aydınlık
Bir gök bir çiçek, suyun sonrasızlık, suyun aşk, özlem,
mutluluk duyusu
Biraz umut biraz ışık biraz ilerideki sabah
Hepsi ayrı ayrı, ayrı ayrı güzel, ayrı ayrı yalnız ayrı ayrı kardeş
Gidiyordu faydasız

Picasso fırçaya sarıldı (s. 20)

Burada insicamsızlığın estetik bir değer olarak ileri sürüldüğü görülüyor. "Paul Klee'de Uyanmak" adlı şiirinde ressamın prensiplerine uyularak her şey karmakarışık olarak anlatılmıştır. (s. 23)

Yerinden oynatılan, keyfî olarak değiştirilen ve istenilen şekilde yeniden kurulan bir dünya tasavvurunun Marksizm ve Egzistansializm'in bazı cepheleriyle uyuştuğunu da ilave edelim. Yirminci yüzyılda görülen bütün cereyanlar, psikolojik ve

Bir Kız Oğlak burcunun üstünde, sevinç belki, soyunuk, oralarıyla oynuyor (s. 53).

6. Bu mısra ve şiirin baş kısmında bahsi geçen uzak ve müphem renklerle ilgili mısralar, öyle zannediyorum ki, seyahat intibalarını karmakarışık anlatan Yunanlı bir kadınla ilgilidir. "Galile Denizi" başlıklı şiirinde, şair ondan daha geniş olarak bahseder. (s. 61)

7. C. G. Jung, *Problèmes de l'Ame Moderne*, Corrêe 1960, s. 441.

estetik görüşler de dahil, muayyen noktalarda kesişir veya birleşirler. Bunların müşterek olarak tesiri altında kalan modern sanatkârların insicamlı bir görüşe sahip olmayışlarını fazla yadırgamamak gerekir.

Muhtelif şiirlerinde almış olduğumuz parçalar ile Berk'in "Balad" şiirinin arkasında nasıl bir dünya görüşünün bulunduğunu ve bunun sosyal, psikolojik ve estetik kaynaklarını göstermeye çalıştık. Kısaca ifade edecek olursak, bunları şöyle hülasa edebiliriz:

İlhan Berk, İstanbul'da yıkılmış, çirkin, içten içe kaynayan bir toplumun akislerini görüyor. Bu bakış tarzında, Marksist görüş kadar, şairin şahsî psikolojik durumunun da tesiri vardır. Berk, tedirgin, huzursuz, anarşik bir mizaca sahiptir. Gençlik şiirlerinden itibaren "ateş" unsurundan hoşlanması, hem cinsî, hem sosyal mâna bakımından dikkate şayandır. Tatmin edilmemiş arzular onu her şeyi yakmaya ve yıkmaya götürüyor. Bunun yanı sıra şair, aynı derecede kuvvetli bir temizlik, sâfiyet ve alvîlik duygusu da taşıyor. "Su" ve "gök" sembolleri bu cephesini belirtir. Yıkılmış dünya tasavvuru, karışık ve parçalanmış ruh hali ile şiirlerindeki insicamsızlık arasında bir münasebet görüyoruz. Fakat Berk, gerek bu dünya tasavvurunu, gerek şiirlerinin yapı ve üslûbunu bizzat yaratmış değil Batı'dan almıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonraki Batı şiir ve resmi, umumiyetle bu manzarayı arzeder. Birçok Türk şairi gibi Berk'in de yaptığı şey, kendi ruh haline ve Türkiye'nin durumuna uygun gördüğü bu bakış tarzını ve estetiği benimsemesi ve Türkçeye oldukça başarılı bir tarzda tatbik etmesidir. "Balad" ve onun içinden alındığı *Galile Denizi*, Türkçede bu tarz şiirin en dikkate değer örneklerindendir.

XX

DIŞARDA

Yandı sokak lâmbaları mum alevi pervane
Şeytanca sırıtır fosforlu camlar
Gördüm zifir sarısını dükkân vitrinlerinde
Belliydi biliyordu bezgindi
Evimize gidelim.

Alay eder küçümser eziliriz girsek
Hep paraya saygı camlar
Camların ardı sırnaşık kirli
Yapışkan çarpar
Evimize gidelim.

Bir yanı var ömrümüzün kırık
Farlar büyültür gecede
Garipsi türkülere üzgün
Başlamadan yollar
Evimize gidelim.

BEHÇET NECATİGİL

XX
DIŞARDA

"Dışarda" şiiri, muhteva, şekil ve üslûp bakımından ustaca kurulmuş bir tezada dayanıyor. İlk bakışta görülen, "sokak" ile "ev" arasındaki tezattır. Şair sokaktan nefret ediyor, korkuyor ve evine dönmek istiyor. Yanında karısı olması muhtemel birisi var. Misafirlikte canı sıkılan bir çocuğun, annesine durmadan "evimize gidelim" diye tutturması gibi, o da evine kaçmayı arzuluyor.

Sokak veya vitrinlerin onda bu duyguları uyandırmasının sebebi, fakirliğinden utanma ve ezilme hissidir. Camlar yani güzel eşyaların teşhir olunduğu dükkân vitrinleri, ancak paraya karşı saygı duyarlar. Fakirlerin böyle yerlerde işleri yoktur. Onlar bu dükkânlardan birine girecek olsalar, belki de alaya alınacaklar ve küçümseneceklerdir. İyisi mi onların önünde hiç dolaşmamalı. Kendi evinde, kapalı kapılar ardında, kendi derdi ile hemhal olmalı.

"Dışarda", fakir ve çekingen insanların şiiridir. Behçet Necatigil, pek çok şiirinde bu iki konuyu, fakirlik ve çekingenlik duygularını ele almıştır.

Zenginler ve fakirler arasındaki tezat, Marksist edebiyatın başlıca temlerinden birisidir. Esas doktrinleri itibariyle Marksist olan toplumsal gerçekçiler bu konuyu tekrar tekrar ve bin bir şekilde işlemişlerdir. Edebiyatta kullanılan diğer temler gibi, bunu da basmakalıp şekilde ifade edenler ekseriyeti teşkil ederler. Behçet Necatigil ona şahsî ve orijinal bir şekil vermesini biliyor. Bunun sebebi, öyle sanıyorum ki, şairin bizzat mizaç itibariyle çekingen bir insan olması, şiirinde bahis konusu ettiği duyguyu yaşaması, bundan da mühimi, fikri basmakalıplıktan kurtaran yaratıcı bir sanatkâr kudretine sahip bulunmasıdır.

Behçet Necatigil, sanatta şahsî yaşantının ehemmiyetini bilen bir şairdir. Çok doğru olarak, kitaptan öğrenilen bilginin insana gerçeği duyurmadığına kanidir. Bir şiirinde bu hususta şöyle diyor:

Bilgi! Kitaplar ne bilir,
Ben ölçmedimse bütün ölçümler boşuna...
Yağmurların sözü nasıl edilir,
Alnım ıslanmadıysa serin yağışlarında.[1]

O, bu prensibe uygun olarak, kitaplarda yazılı olan bilgilerden de faydalanmakla beraber -bunu ekseriya göstermez, gizler- esas itibariyle kendi şahsî yaşantıların-

8 Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris 1955.

dan ilham alır. Onu, ideolojileri basit bir şekilde tekrarlayan şairlerden ayıran en mühim taraf budur.

Şahsî yaşantılar sadece şahsî yaşantı olarak kaldıkları takdirde sosyal bir mâna ifade etmeyebilirler. Hüner, onlarda müşterek ve beşerî olanı bulmaktır. Behçet Necatigil kolayca kendinden başkalarına gider veya başkalarından kendine gelir. "Zor Geçit" adlı şiirinde yine fakirliğinden bahsederken şöyle diyor:

Seni, beni üzen dertte
Çarpar bir milletin kalbi.
Halkın çoğu bizim gibi
Bunun lafını etmekte.[2]

"Heraklit'in Surları" adlı şiirinde onun başkalarında kendisini bulduğunu görüyoruz:

Ne zaman sokaklarda dolaşsam
Okul, sinema, sergi
Kullanıyorlar
Bendeki eski benleri.

Kalabalıklarda çoğalıyorum
Hangisine yetişeyim şaşkın
Tıpkı onun çizgileri
Karşıdan gelen şu kadın.

Bir küçük çocuk
Yıllarca öncem
Korkar mı gitsem yanına
Çocuk sen bensin desem.

Üç delikanlı yürüyor
Bir dört yol ağzında her biri bir yana
Üçe bölünüyorum
Yolların her birinde birim gidiyor.

Biri eve derslerinin başına... kitabı açıyorum
Biri parkta bir sevgili... bekliyorum
Bir yerde çalışıyor üçüncü okul dönüşü
Gecenin geç saati işimden dönüyorum.

Hey durun! diyorum, siz bensiniz, bensiz
Nereye gidersiniz, hey durun!
Sessizce yürüyorlar benden habersiz
Durmuyorlar, o kadar sesleniyorum.[3]

1. *Arada*, İstanbul 1958, s. 14.
2. *Çevre*, İstanbul 1957, s. 11.

Behçet Necatigil, psikologların "sempati" adını verdikleri bu duyguya dayanarak başkalarını anlatır. Fakat dikkatle bakılırsa, yukarıki parçada şairin bizzat söylediği gibi, onlarda da kendisini bulur. Şahsî yaşantılara sahip olmak veya başkalarının hislerini kendi kalbinde duymak, sanatkâr olmak için şarttır, fakat kâfi değildir. Duygularını ifade etmek kudreti, belki ondan da mühimdir. Behçet Necatigil "Dışarda" şiirinde de görüldüğü üzere, duygularını sembolleştirmede ustadır. Burada zenginlik, "doğrudan doğruya" değil, göze hitap eden objelerle "vasıtalı olarak" ortaya konulmuştur. Daha ilk mısrada, zenginle fakir arasındaki tezat, göz önünde küçük bir tablo vücuda getiren bir imajla ifade olunuyor:

Yandı sokak lâmbaları mum alevi pervane

bu mısra hem dekoratif, hem de sembolik bir mâna taşır.

Şeytanca sırıtır fosforlu camlar
Gördüm zifir sarısı dükkân vitrinlerinde

Camların ardı sırnaşık kirli
Yapışkan çarpar

mısralarında şairin içinden eşyaya akseden duygular, onlara kesif ve tesirli bir mâna veriyor.

Bir yanı var ömrümüzün kırık
Farlar büyültür gecede

mısralarında da insan ile eşya arasında hissî bir münasebet kurulmuştur.

Bu ifadelerde, ideolojiyi aşan, gerçek sanatkâra has bir taraf olduğu aşikârdır. İlerde vereceğimiz başka örneklerde de görüleceği üzere, Behçet Necatigil, insanın günlük hayat dekorunu teşkil eden alelâde eşyayı büyük bir başarı ile sembolleştirir. Kanaatime göre, onun asıl sanatkâr cephesini, "sembolist realizm" adı verilebilecek olan bu temayül yapar.

İlk şiirlerinde umumiyetle açık bir üslûp kullanan Behçet Necatigil, daha sonra, diğer toplumsal gerçekçi şairler gibi kapalı, mânası güç anlaşılır şiirler kaleme almıştır, fakat o hiçbir zaman İkinci Yeni akımına mensup şairler veya gerçeküstücüler gibi insicamsızlığa varan serbest çağrışım üslûbuna başvurmamıştır. Bunun sebebi, belki de şairin, insan muhayyilesine güvenmeyişidir. Behçet Necatigil umumiyetle hülyaya dalmayı, bilhassa kendi durumunda olan birisinin hayal kurmasını biraz gülünç bulur. "Hülyaların Şiiri"nde şöyle diyor:

Uzun gece nasıl geçer başka türlü
Hülyalara haydi dedim fırsat bu fırsat
Hülyalar beni başka âlemlere götürdü.

Bir Uzak Doğu şehrinde buldum kendimi
Arabacı çekçeğini sürdü
Geçtim Tibet'e

Dalay Lâma borusunu üfürdü
Bir tepe:
Everest.
Altımdaki dağlar nokta kadar
Vahşi ve hür bir türküyü
Söylüyordu rüzgâr.

Bir şimşek hızla aktı yanımdan
Bu da iş mi
Hülyaların seccadesinde
Benim gibi gitmiş mi?

İndim bir başka diyara
Unuttum şimdi neresi
Hep varlıkları gördüm
Darlık yok gibi dünyada.

Bir güzelim şehir
Gökyüzü berrak
Evlerinde
Mesut insanlar kaynaşır.

Lâmbamı yaktım ki
Sisli İstanbul, çıplak oda
Yok içinde gördüklerimin biri
Güldüm: Ben kim oluyorum da
Yazıyorum hülyaların şiirini.[3]

Bu şiir, onun neden gerçekçi ve toplumsal gerçekçi olduğunu izah eder. Yukarda Behçet Necatigil'in şiirini sembolist-realizm tabiriyle tasvif etmiştik. Bu sembolizm, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fazıl Hüsnü Dağlarca veya Asaf Halet Çelebi'de olduğu gibi, günlük hayatın ötesine doğru giden, bilinmeyeni keşfe çalışan bir hamle değil, insanın alelâde hayata bağlılığını kuvvetle belirtme, duygu ve yaşantılarını sembolleştirme gayesini güden bir ameliyedir. Behçet Necatigil'in şiirlerini okurken, insan, onun hayat, dünya, eşya ve madde karşısında ezildiğini, bazen yamyassı hale geldiğini hisseder.

Daha ilk şiirinden itibaren onu, hayat karşısında ezilmiş olarak görüyoruz. 1946 yılında neşrettiği *Kapalı Çarşı* adlı kitabı. şu mısra ile başlar:

Yaşamak azaptır çok zaman (s. 5)

Şairin hayat karşısında almış olduğu bu menfi tavır veya bedbin duyuş ve görüş tarzı, daha sonra yazmış olduğu bütün kitaplarında devam eder. O, âdeta Fuzu-

3. *Arada*. s. 52.

li'nin Mecnun'u gibi dünyaya geldiği andan itibaren her şeyi ıztırap zaviyesinden görmeye mahkûm olmuş gibidir.[5] Her yerde ve her şeyde hüzünlü, kasvetli, karanlık, çürük, boş ve ezici bir taraf arar ve bulur. Bunun sosyal şartlardan ziyade şairin mizacıyla yakından alâkalı olduğu muhakkaktır.

Behçet Necatigil, şiirlerinin çoğunda açıkça görüldüğü üzere, kapalı, "içe dönük" bir tiptir. Dış âlem onu rahatsız eder. Bu tip insanlar, huzur ve sükûnu umumiyetle kendi içlerinde, hayal âlemlerinde veya varlık ötesinde ararlar. "Dışarda" şiirinde görülen "sokak-ev" tezadı ve "eve kaçma" temi Necatigil'in ilk şiir kitabı olan *Kapalı Çarşı*'da da vardır, fakat henüz şairin daha sonraki şiirlerinde yaptığı gibi, sosyal ve iktisadî, ideolojik bir zemine oturtulmamış, saf bir yaşantı halindedir. Gece ve akşam vakitleri yalnız dolaşmaktan korkan ve sıkıntı duyan şair[6] saadeti ev içinde bulur:

Sağ çıkıp günlük savaştan,
Ev yolunu tutmuşum.
Yemek yedik, çocuklarım uyudu.
İniyor üstüme yavaştan
Allahın beyaz bulutu,
Kederlerimi unutmuşum.

Hayatta olduğuma
Seviniyorum şimdi;
Kavuştum çoluk çocuğuma.
Koltuğuma uzandım, rahatım.
Kahvem içime sindi,
Başladı gecelik saltanatım.[7]

Bu bir hülyadan ibarettir. Başkalarının evliliği onda böyle bir saadet meyli uyandırır.[8]

O yıllarda bekâr olduğu anlaşılan şair, daha sonra evin de insanı mesut edeme-

4. *Çevre*, s. 58-59.

5. Şairin Fuzuli ile kendisi arasında münasebet kurduğu "Şeb-i Gam" adlı şiiri, çağlar arasından mizaç benzerliklerini göstermesi bakımından dikkate şayandır:

Fuzuli gibi-
Mum olmalıydı da
Mum yakmalıydım
Gam gecesinde

Elektrik ışığı-kabul
Fakat çok çiy düşüyor,
Karanlıkta olursam.
Bilinen şey,
Karanlıkta keder artar. (*Kapalı Çarşı*, s. 43)

6. Bak. *Kapalı Çarşı*, "İlk Teşrin" (s. 17), "Gece Vakti" (s. 7), "Yabancı Şehir" (s. 26).

7. "Aile", a.e., s. 22.

yeceğini görerek, evin ve evlerin trajedisini anlatan şiirler yazacaktır.[9] Birçok şiirleri, Behçet Necatigil'in "çekingenlik" ve hayat karşısında almış olduğu menfî tavrın, cinsî duygularla ilgili olduğunu gösteriyor. *Kapalı Çarşı*'da mizacını:

Kapalı kaynar tencerem bilinmez
Et mi pişer, dert mi pişer (s. 6)

diye anlatan şair, "Boşuna" adlı şiirinde yanından geçerken kendisine bir tuhaf bakan genç kızdan bahsederken:

Böyle işler bizden ne kadar uzak (s. 8)

der. "Sevda Peşinde" adlı şiirinde âşık olduğu kız "o kalabalık evde" oturur (s. 36). *Çevre*'de, onun aşk konusunda çekingen mizacı daha belirli olarak gözükür.

Ömrünün ortalarında
Alkol kana yayılınca (s. 5)

Sevişmenin ne kadar ehemmiyetli olduğunu anlayan şair, "Çevre"nin bakışını kendi üzerinde bir azap gibi hisseder:

ÇEVRE

Yarin mendili nakışlı
Okşadım ellerimle.
Göz göz, üzerimde,
Çevrenin bakışı.
Çevre ateş içinde
Daralmakta çember.
Biz yanarsak beraber yanarız
Seninle, beraber.

Çevre tortop
Vurur sırtıma sırtıma.
Yüksek dağların orada
Çevre yok. (s. 14)

Bazen sokakta gördüğü kızların peşinden gider, fakat bunu yaparken bir utanç hissi duyar:

Biliyorum, ayıp ve mânasız
Ama peşlerinden gidiyorum
Gezmeye çıktıkları vakit
Ana kız.

8. "Misafir", a.e., s. 35.
9. Behçet Necatigil'in bütün kitaplarında evin trajedisini anlatan bir veya birkaç şiir vardır. O,

Utanır da belki
Anasının sırtındaki yeldirmeden,
Kız bir adım önde gider
Sezdirmeden. (s. 36)

Daha birçok şiirinde bu çekingenlik ve utanma duygularına rastlarız.

FARK

Aşkın tılsımı bize de
Dünyayı gözümüzden silse ya.

Değil bizim harcımız
Gören olur diyecek,
Çekingen kalacağız.
Herkes bize bakıyor. (s. 9)

Cinsî arzularını tatmin edemeyen şair, bazen "kızıl kadınlı Beyoğlu"na gider, fakat aldığı zevkler tiksinme hissine döner.[10]

Çevre'de, korku ve çekingenlik duygusu şairde kuvvetli bir baskı hissi doğurur. 1960 yılında çıkan *Dar Çağ* adlı şiir kitabında "Töre" başlıklı şiiri Freud'dan gelen bir mâna taşır:

Alttaki odada yaşıyor hapis
Çekindiğim düşünce.
Zorladığı kapıda sürgü bir kopsa
İşim bitik, bilirim.

Nasıl yarım kalmaz herhangi bir sevincim
Sustuğunu sandığım sırada başlarsa
Haykırmaya derinden
Alttaki.

Ben onu oraya keyfimden kitlemedim
Güç belâ kandırdım da girdi
Yarı sinsi bir gülüş, yaltakçı bir bakış.
- Vakti değil şimdi...

Olacak, ileride, istediğin,
Sonra...
Anladı, aldatılmış, şimdi
Öfkeden deli gibi orda.

Kimsenin görmediği o karanlık yerde
Ondan önce niceleri yattı.

[10] bu temi ayrıca 1953 yılında neşrettiği *"Evler"* adlı şiir kitabında geniş olarak ele almıştır.

Yalvardı yakardı, derken öldü çoğu
Pek azı dayandı, bir gün ışığa çıktı.

Ben aslında hiç de cellât değilim,
İster miyim can versin yaşamak özlemi hapis.
Ama böyle yapmasam
Benden önce sizin töreleriniz. (s. 20-21)

Aslında cinsî ihtiraslardan gelen bu baskı ve ezilme duygusu, "Travers" şiirinde sosyal bir mâna kazanır:

Sonraki ben mumyalarda ölümlerden sonra
Islak bölmelerde saklı...
Kağşamış kapağım kaldırılırsa
Yaşadığım çağdan çarpar genze
Buruk bir arsenik kokusu.

Ben bir traversim entraverti:
Gök-delen ve ehram çürük omuzlarımda
Dünyanın bütün dilleri varyantlarımla dolu
Dağbaşı raylarımda hatta
Büyük şehir yorgunluğu.

Varım dünya kurulalı, bir suyun başındayım
Bir kuyunun dibinde, bir tezgâhın önünde
Bir geminin yanında, bir kalem elimdeyim.
Geçer gider trenler transit
Ben kendi derdimdeyim.

Geçer gider koca kompartımanlar
Ve zift üzerimde, dört yanımda vida, somun
Ağır demir raylara ben çakılı.
Geçer gider uğultusu çok tez trenlerin
Kalır makas, kalın kara somunlarda tuzu
Alnımdan düşen terin.

Kaldırmış diye belki bunca ağırlıkları
Gösterilir sonraki ben uygarlıkların
Gösterişli müzelerinde yitik,
Kat kat sargılarla bir mumya-
- Gibi gülünç belki
Paslı, ezik, hurda
Bir travers entraverti. (s. 26-27)

Bu parçalar ve şairin eserlerinden verilebilecek başka örnekler de açıkça gösterir ki, onun hayat karşısında almış olduğu menfî tavır ve sosyal görüş, saadeti bula-

mayış duygusuyla yakından ilgilidir. O daha ilk gençlik yıllarında bunu bir kader gibi hissetmiştir. *Kapalı Çarşı*'da şu mısralar derin bir ümitsizliği ifade eder:

KABUL GÜNÜ

Biliyorum saadet
Bana dünyada gelmez,
Ölümü bekliyorum (s. 25).

Behçet Necatigil bu ümitsizlikle, birçok şiirlerinde kurtuluşu ölümde arar.[11]

Öyle anlaşılıyor ki, şairin bu bedbinliği ta ilk çocukluk yıllarına kadar gitmektedir. "Kininlerle" adlı şiirinde buna dair bazı telmihler vardır:

Az daha büyümek her halde yoktu
Yoktu çocukluğumda bana ninni söyleyen.
Ben kendim söylerdim dokunmasalardı
Kininlerle.

Eli ermez, bir küçük kaçıştı bu
Tutulur daha ilk adımında.
Kan bile değildi o kadar güçsüz
Ninnisiz inler kininlerle.[12]

Bu şiirler, Behçet Necatigil'in kapalı olduğu kadar kompleks bir şahsiyeti bulunduğunu da gösteriyor. Bu duyuş tarzı, onun şiirlerinde görülen çeşitli sembollerle beraber, girintili, tutuk, dolaşık üslûbunu da izah eder. Çevresinin baskılarıyla duygularının içten itmeleri arasında, ruhunun karmakarışık olduğu hissedilen şairin, düz ve ahenkli bir üslûp kullanmayışı bize pek tabiî geliyor. Onun eserlerini okurken, sanatı hayat tecrübelerini anlatmaktan ziyade klasik mânada güzellik yaratmak şeklinde anlayan Yahya Kemal tipindeki şairlerdekine benzer –hüzne rağmen– insana saadet duygusu veren bir rahatlık hissetmeyiz. Bilakis, onda insanı her an tedirgin eden pürüzler ve engeller vardır.

Modern resim, musiki ve heykelde de görüldüğü üzere, çağdaş sanat, klasik mânada güzelliğin peşinde değildir. Tam tersine, denilebilir ki, o, hayatın çirkin taraflarını belirtmeyi gaye edinmiştir. Bu vâkıa ile içinde yaşadığımız çağ arasında sıkı bir münasebet vardır. Klâsik güzellik, politik, sosyal ve ekonomik hayatın ve hayata bakış tarzının muayyen ölçülere göre sabit ve herkes tarafından kabul olunduğu bir devrin mahsulüdür. Yirminci yüzyılda insanoğlunun iç ve dış hayatı altüst olmuştur. Bu çağa huzur, sükûn ve nizam değil, huzursuzluk, karışıklık ve çirkinliğin trajedisi hâkimdir.

Behçet Necatigil'in şiiri, kendi şahsî hayatı ile beraber yaşadığımız çağın bu cephesiyle de yakından ilgilidir. Birçok defa belirttiğimiz gibi, son elli yılda, Türk

10 "Geceleyin Erkekler", *Çevre*, s. 27.
11. Bk. "İstenmeyen", *Kapalı Çarşı*, s. 18.

cemiyeti büyük değişiklikler geçirmiştir. Maddî ve manevî hayatımızın umumî görünüşü bir yıkıntı manzarası arzeder. Böyle bir durumda, bize kaybetmiş olduğumuz saadet duygusunu hissettiren eserlere büyük bir ihtiyacımız olduğu inkâr edilemez. Yahya Kemal'in hâlâ sevilen bir şair olmasını bu ihtiyaçla izah etmek mümkündür. Fakat Yahya Kemal, bir kaçış, mazinin bir daha geri dönmeyecek olan hâtıralarına bir sığınma değil midir? Yirminci yüzyılda çirkin ve korkunç bir çağda yaşadığımızı tamamıyla unutabilir miyiz ve unutmalı mıyız?

Behçet Necatigil, kendi şahsî hayat tecrübeleri ve kültürü arasından, çağın trajedisini derinden hissetmiş olan bir Türk şairidir. Hayatında ve eserlerinde hülyaya yer vermeyen veya veremeyen bu bedbaht şair için yapacak tek bir şey kalıyordu: Kendi hayat tecrübesini en çarpıcı, en kuvvetli şekilde ifade etmek. O, bunu şiirlerinin çoğunda başarmıştır. Benim zevkime göre, Necatigil'in eserleri arasında kendi estetiğine uygun, en kuvvetli eserlerinden birisi, birçok şiirlerinde olduğu gibi, yine ev hayatından hareket ederek vücuda getirdiği, çağın çiğ, karışık ve trajik musikisini dile getiren "Kilim" adlı şiirdir. Klâsik şairlerin tatlı ve ahenkli duyguları bestelemek için kullandıkları fonetik vasıtaları, Behçet Necatigil "ekspressionist" bir üslûpla çağın, insanı rahatsız edici gürültüleri haline getirir. Necatigil'in sadece duyan bir şair değil, aynı zamanda bir dil virtüozu olduğunu da gösteren bu şiiri, Türkçede, muhteva ile üslûp birliğini gerçekleştiren eserlerden birisidir:

Kilimde incir çekirdekleri-parlak, pahalı
Elmaslar yerine çekirdek-süs, avunma.
Hattâ soluk, ucuz boncuklar olabilirdi,
Cam boncuk, incir çekirdekleri-süs, avunma.
Gezdir parmaklarını: Pürtük! Çünkü üzüm çöpleri...
Aptallığımızdan kalma üzüm çöpleri, armut sapları.

Ama biz dokuduk bu iklimi, eh bir dereceye kadar!
Değil ele güne çıkacak, değil asılacak duvarlarda,
çiğnenir-çok çiğ çağ-ayaklar altında yabansı.
Sağlam olabilirdi, saplar aldattı bizi:
Üzüm çöpleri, armut sapları, çekirdek, çok çiğ
Önceden düşünmedik, çok çiğ çağ!

Renkler, oldu bir kere, geçti, renkler...
Düşünmek gerekli başlarken, sen buna
Renk mi diyorsun? Ben serin-mavi
Ismarlamıştım sana sıcak çaylar yanında
Çok çiğ çağ. Çaldılar. Çıplak. Mavi, ama bu
Kan oturmuş tırnaklardaki mavi. Geçti.
Geçti, söküimez, dokundu, sırıtır boşluk, ben sana...

Sakladığım baharlar nerde bu kilim için,
Nerde yıllarca önce, ben sana...

Ne yaptın baharları, baharsız çok çiğ, topraklarda...
Çok çiğ, çiçek-hiç yok-hani bu kilimde?
Hani beyaz, beyaz, beyaz... Beyazları ne yaptın?
Çok çiğ bu kızgın yaz, çiğ bu karakış!
Bari biraz kışlarda... Çıplak, çok çiğ!
Çok çiğ bu çığlık, bu en bol renk: Kara! Ben sana
Hiç kara koyma demiştim, nerden düştü, çok çiğ
Paslı borulardan katran, soba zifiri.
Sonra eski patiska perdeler gibi solgun ve sıska
Parmaklarda kirli tütün sarısı.
Çok çiğ kesik öksürük, çiğ çatlak çağıltı.

En güzel renk mi, çok az! Eğreti, kaçamak, belki!
Belki kimi gecelerde ekleme
Sevinçlerden gelme çağla yeşili-Yanlış!
Eğreltı otlarının yitik yeşili yani,
İki başlı kartalların ölü gözlerinde-
-ki belki, çok az!
Sonra çok az pembe, işe giderken ayrılışlarda
Kimi günler bir süre hani ayaküstü
Çekingen bir gülüş, çekingen çok çiğ çevre-
Pörsük-pembe, solgun güllerde, belki biraz!

Heyy! Bu kilimdeki bu bir sürü merteğin
İşi ne? Çok çiğ! Kendi gözümüzde
Çöpler vardı, karartmış önümüzü.
Çöpler, yeterdi kilimde, bol -çok çiğ çağ-
Ama onlar mertek, doğru, çok çiğ!

Gözlerinin dalışı bile çok çiğ, çünkü...
Çünkü hançer nakışlarda bu çılgın çağrı,
Bu çürük iplik, bu ensiz atkı,
Bizim![12]

Burada dikkati çeken özelliklerden birisi, şairin, şiirinin mânasına uygun bir dil musikisinden faydalanmasıdır. Fakat bu musiki "klasik" şiirde olduğu gibi, tatlı ve ahenkli değil, tam tersine, çarpıcı ve rahatsız edicidir. Onu ancak modern "ekspresyonist" musiki ile mukayese edebiliriz. Şiir boyunca tekrarlanan "çok çiğ çağ" kelimeleri, şiirin mânası ile beraber musikinin de anahtarını verir. Bu çağ rahat, güzel, düzenli bir çağ değildir. Tam tersine çirkinlikler, abeslikler ve çatışmalarla doludur. Şair, bu mânayı, hem çarpıcı semboller, hem fonetik oyunlar, hem de karışık, tereddütlü, girintili ve çıkıntılı bir sentaks ile belirtir.

Ses planında "çok çiğ çağ" kelimelerinin çiğlik ve sertliğini kuvvetlendiren da-

12. *Arada*, s. 22-23.

ha birçok kelime vardır: İncir, çekirdek, boncuk, çünkü, çap, çıkacak, geçti, çaylar, sıcak, çaldılar, çıplak, çiçek, hiç, çığlık, çatlak, çağıltı, kaçamak, çağla, hançer, çılgın, çağrı, çürük... Bazıları aralıklı olarak şiir boyunca tekrarlanan bu sesler, şiirin muhtevasını teşkil eden şikâyet, isyan, nefret duygularını âdeta besteler.

Bunların yanı sıra, yine duyguların mahiyet ve tonlarına uygun, yumuşak, sert, güzel ve çirkin sesler vardır:

Renk mi diyorsun? Ben serin-mavi
Ismarlamıştım sana sıcak çaylar yanında

mısralarının sesi, mânası gibi rüyalı ve özlemli bir hava taşır.

Hani beyaz, beyaz, beyaz... Beyazları ne yaptın?

mısraının da ses tonu ötekilerden başkadır.

Şiirin ses yapısını burada teferruatlı olarak göstermeye imkân yoktur. "Kilim", fonetik bakımdan daha ziyade sert, haşin ve tırmalayıcı seslerin hâkim olduğu bir şiirdir. Bunu yüksek sesle okurken daha kuvvetle hissederiz.

Şiirin sentaksı da muhtevasına uygun olarak, arızalı, pürtüklü, inişli çıkışlıdır. Bazı yerlerde cümle yarım kalmıştır? Behçet Necatigil, kızgınlık, hiddet, özlem ve nefretini sentaksa geçirebilen nadir şairlerden birisidir. Bu itibarla onu, mizaç bakımından da kendisine yakın olan Tevfik Fikret ile mukayese edebiliriz. Fikret'te aruz, ne de olsa, heyecan sentaksına bir ahenk katar. Onun en heyecanlı anlarda bile vezni unutmadığını görürüz. Behçet Necatigil'in şiir cümlesi, duygularının iniş ve çıkışlarını daha yakından takip eder.

"Kilim" şiirinde kullanılan sembolün mânası oldukça açıktır. Bu, bugün yaşanılan tatsız, ahenksiz, çirkin hayattır. Şair bu hayatı, çok kötü, çürük, çirkin şeylerle dokunmuş bir kilime benzetiyor. Şair, bu hayat kiliminde beyaz ve mavi renklerin hâkim olmasını istemiştir. Halbuki ona siyah renk hâkimdir:

Çok çiğ bu çığlık, bu en bol renk: Kara! Ben sana
Hiç kara koyma demiştim, nerden düştü, çok çiğ
Paslı borulardan katran, soba zifiri.

"Kilim", bütün olarak, Behçet Necatigil'in şiirlerine hâkim olan derin ve kuvvetli bedbinliği ifade ediyor. Fakat burada mühim olan, şairin bedbinliği değil, sanatıdır. Türk edebiyatında bedbinliği anlatan pek çok şiir yazılmıştır. Cumhuriyet devri şairleri de ferdî veya sosyal hayatın doğurduğu üzüntü, nefret, hayal kırıklığı ve isyan duygularını bol bol dile getirmişlerdir. Yalnız onlar arasında Behçet Necatigil gibi orijinal bir şekil ve üslûp yaratanlar azdır. Behçet Necatigil, dili şuurlu olarak kullanan bir sanatkârdır. Fakat daha önce de söylemiş olduğumuz gibi o, üslûbu bir kelime oyunu telakki etmez. Onun şiirlerinde dil, fonetik ve sentaksı ile derin surette yaşadığı duyguların emrindedir. Necatigil, bazı şiirlerinde kelimelerle oynarken bile, uzak mânalar güder. Onda Divan şairlerinin hiçbir mazmunu tesadüfe bırakmayan uyanık dikkatlerine benzer bir taraf vardır. Bu, belki de onun Batı şiirini olduğu

kadar Türk şiirini de çok iyi bilmesinden ileri gelen zihnî bir terbiyenin neticesidir. "Kilim" şiirinde Necatigil'in Servet-i Fünuncuların dil musikisi ile muhteva arasında kurdukları münasebetten faydalandığını sanıyoruz. Fakat o, bu tekniği kendi duygularına ve gayesine çok iyi tatbik etmiştir.

"Kilim" şiirinin, sosyal hayat ve yaşanılan çağ ile münasebetinin yanı sıra, şairin eserlerinde mühim bir yer tutan "ev" ve "aile" temleri ile de ilgili olduğunu belirtelim. "Kilim"de kullanılan kelimeler uzak çağrışımlarla gözlerimizin önünde bedbaht bir ev içi hayalini canlandırıyor:

Ama biz dokuduk bu kilimi, eh bir dereceye kadar!
Değil ele güne çıkacak, değil asılacak duvarda.

Sağlam olabilirdi, saplar aldattı bizi,

Renk mi diyorsun? Ben serin-mavi
Ismarlamıştım sana sıcak çaylar yanında.

Sakladığım baharlar nerde bu kilim için
Nerde yıllarca önce, ben sana...

Kimi günler bir süre hani ayak üstü
Çekingen bir gülüş, çekingen çok çiğ çevre

mısralarında şairin şahsî hayat ve mizacının akislerini görmek mümkündür. Diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de Behçet Necatigil, şahsî hayatı ile sosyal hayatı, çağı, birbirinden ayrılmaz bir tarzda birleştiriyor ve gerçek hayata ait müşahhas bir objeyi, derinleştirmek suretiyle, çeşitli mânalarla yüklü, derin, trajik bir sembol haline getiriyor. "Dışarda" şiirinde de aynı özellikleri bulmuştuk.

BEHÇET NECATİGİL'E EK

Divan Edebiyatı bizim en zengin kültür kaynaklarımızdan biridir. Böyle olmakla beraber, o, Batı edebiyatını taklit edenler tarafından yerilmiş ve bir müddet terkedilmiştir. Batı edebiyatını kendinden öncekilerden çok daha iyi bilen Yahya Kemal, bu harabeden gözleri kamaştıran hazineler çıkarmıştır. Yahya Kemal'den sonra Divan Edebiyatı tekrar unutulur; son nesil içinde yine Batı'yı iyi bilenler ona dönerek, işlerine yarayan pek çok unsur bulurlar.

Her şey gibi Divan Edebiyatında görülen ve alınanlar da, ona bakanın dikkat ve kültürüne bağlıdır. Batı edebiyatı ile beraber bizim edebiyatımızı da çok iyi bilen Behçet Necatigil, bilhassa son yıllarda yazdığı şiirlerde Divan şairlerinin sık sık kullandıkları iki sanattan, cinas ve tevriyeden bol bol faydalanmıştır.

Çeşitleri olan bu sanatta da kelimelerin çift veya uzak mânalarından istifade edilir. Cinas aynı kelimeyi iki mânada kullanmak demektir. Bunun klasik örneklerinden biri "deme kış yaz, oku yaz" ifadesidir. Burada birinci yaz kelimesi mevsim,

ikincisi yazı yazma mânasındadır. Tevriye, iki mânası olan bir kelimenin uzak, ilk akla gelmeyen mânasını kullanmaktır. Necatigil bilhassa tevriyeden hoşlanır.

Son çağda toplum meselelerinin çeşitli müesseseler, gazete, radyo, televizyon gibi kitleye hitap etme vasıtaları tarafından daha geniş ve tesirli bir şekilde ele alınması, Batı'da olduğu gibi bizde de şairleri toplumdan uzaklaştırarak, kendilerine has kapalı bir dünya yaratmaya zorlamıştır. Bu, içe dönük, derviş-meşrep, güzellik ve hakikati gürültü patırtıda değil, kendi gönül âlemlerinde bulan şairlerin hoşana giden bir yoldur. Onlar bize gelmekten çok, kendilerine gidilmesini bekleyen, bunu bile istemeyen, eskilerin "müstağni" dedikleri tiplerdir. Böyle şairler ancak kapıları çalındığı zaman, canları isterse cevap verirler. Hiç ses vermemeleri, anlaşılmaz sözler söylemeleri de mümkündür. Eski Türk edebiyatında böyle içi zengin, kendi âleminde pek çok şair vardır. Onlarla sohbet etmesini bilenler, sözlerinde pek çok gizli mâna bulurlar. Bugünkü Türk edebiyatında, tamamıyla modern olmakla beraber, eskilere benzeyen en değerli şairlerden biri Behçet Necatigil'dir. Burada onun 1973 yılında çıkardığı *Zebra* adlı şiir kitabından iki parça alarak üzerinde durmak istiyorum.

YÜN

Tutar bir ah âhûyu yâhûlarda
Kim atar kemendi kalkar divandan
Bir çağ günümüze.
Aynalarda çok şey görülüptür
Yokken söylenmiş, olmadan görülmüşse
Gitmiş hepsi cümle/ten.
Düşe kalka hasta-i gam
O hangi yollardan gelir yanımıza.

Her ayrılışta en az hüzün vardır
Ellerinde bir şairin
Parlar bu ne zamandır
Karışmış yünümüze. (s. 22-23)

ÇEKİ

Sayıların ortak katları
Vardır da yoktur
Hiç bir katta çokları.

Soğutur bir çöl bizi serinliklerden
çarpılır yaklaşmalar uzaklıklarla
Çarpım tablolarından önce korkuyu düşün!

Kirli sarı fotoğraf
Duvarlarımızda
Kaldırsak da kalır
Bilerek bilmeyerek çektirdikleri.

Silinmiş bir den/iz
Eğilip bakmam sulara
Daha çok yüzüm olur. (s. 24-25)

Bu iki şiirde de birçok kelimelerin hem yakın, hem uzak mânaları kullanılmıştır. Onlar dikkatle incelenirse, daha başka kelime oyunları da keşfedilir. "Yün" şairin eskilerle münasebetini, "Çeki" onların oyununu Türkçe kelimelere uygulamasını göstermesi bakımından dikkati çekicidir.

Şunu da söyleyelim ki, Necatigil, bu şiirlerinde sadece kelimelerle oynamakla kalmaz, bazı duygu ve düşüncelerini de ifşa eder.

İki şiirde de, şiirin ahenk, heyecan, lirizm, hikâye, hitabet gibi daha ziyade başkalarında kolay tesir uyandırma vasıtalarına baş vurulmamıştır. "Yün" şiirinde "günümüze, yanımıza, yünümüze" kafiyelerinin sesleri pek sönüktür. Onlar da ahenk maksadıyle değil, mâna bakımından kullanılmıştır. Birinci mısradaki ses oyunu, bence ironik bir maksat taşır.

Başlığı teşkil eden "yün" kelimesi, şiirin son kelimesi ile ilgilidir. Şair, bu şiirinde görüldüğü üzere, kendi şiir dokusuna, işlediği dil malzemesine (yününe) eski şairlerden birçok şeyler karıştırmıştır. Bunlar ne zamandır, en eski şiirlerinden beri onun eserlerinde parlar, dikkati çeker.

"Yün", Necatigil'in eskilerle bir sohbeti, bir kaynaşma veya anlaşma denemesidir. Şairin yününe karıştırdığı unsurlardan bir kısmı Şeyh Galib'den gelmektedir.

Düşe kalka hasta-i gam

mısraı, Galib'in "düşdü" redifli gazelinden alınmadır. Beytin aslı şöyledir:

Gehî zîr-i deste serde geh ayağı koltuğunda
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-ı yâre düşdü

Necatigil, büyük bir ihtimalle birinci mısraını meydana getiren âhû-yâhû kelimelerini de bu gazelin başka bir beytinden almış, onları kendi şiir yapısı içinde başka bir mâna ağı içine sokmuştur:

Süzülüp o çeşm-i âhû dedi zevk-i vasla yâhû
Bu değildi neyleyim bu yolun intizâra düşdü

"Tutar bir ah" deyimi "ahı tutmak" deyimi ile ilgilidir. Eskiler âşıkların çıkardıkları "ah"a büyük önem verirlerdi. Onun etrafında bir yığın oyun yapılmıştır. "Âhû" kelimesi, mecazî mânada sevgili demektir. Birinci şiir cümlesinde (kemend, âhû ve tutmak) kelimeleri arasında bir bağlantı vardır. Eski şiirde sevgililer zülüflerinin kemendi ile âşıkları yakalarlar. Necatigil, bu fonksiyonu "ah"a veriyor. "Yâhû"

kelimesi, çeşitli mânalara gelir. Bugünkü dilde o daha ziyade birisine hitap etmek, uyarmak için kullanılır: "Yahu be adam laftan anlamıyor musun?" Esas mânasında o (o zat, Tanrı) anlamına gelir. Şeyh Galib'in beytinde "allahaısmarladık" demektir. Necatigil'in birinci mısraında, o mânaya da alınabilir: Bir ah. âhûyu (sevgiliyi) veda edeceği, ayrılacağı esnada tutar (yakalar).

Divan kelimesi, hem Divan şairlerinin şiir kitabı, hem sedir ve sofa mânalarına gelir. Birinci şiir cümlesinde şöyle bir mâna da vardır: Kimi divandan kalkar da kemendi atarak, bir ah ile âhûyu, yâhûlarla günümüze getirir. Bugün artık bu edebiyattan uzaklaştık mânasına.

Kim atar kemendi kalkar divandan

mısraında şu mânalar da vardır: a) Kement kelimesi divana girmiştir, kim bu kelimeyi ondan çıkarabilir; b) Divan Edebiyatında kemendi atan kimdir? Âşık mı, sevgili mi?; c) Rahat rahat divana (sedire) uzanmışken, kim rahatını bozar (kim divandan kalkar da kement atar).

Burada bu cümlelerden hangisi metne uygundur diye soramayız. Zira şair, kelimeleri değişik mânalara çekilsin diye, bile bile böyle kullanmıştır. Oyunun esası ve gayesi budur.

Aynalarda çok şey görülüptür

mısraını Necatigil'in kendisi mi söylemiştir, eski bir şairden mi almıştır, bilmiyorum.

Divan Edebiyatında aynaya da büyük önem verirler. Kâinat ve insan kalbi, Tanrı'yı aksettiren bir aynaya benzetilir. "Aynalarda çok şeyin görülmesi" tek bir mânanın bulunmayışına delâlet eder. Bu bakımdan Necatigil'in şiirlerine uyar. Alelâde ayna sadece karşısında var olanı, tek bir şeyi aksettirir. Burada masallarda olduğu gibi, büyülü bir ayna söz konusudur. Bu öyle bir aynadır ki, karşısında bir şey yokken de içinde hayaller belirir. Şiir ille de dış âlemde bir varlığa delâlet etmez. Dışı aksettiren şiirin tek bir mânası vardır. Halbuki Divan şairlerininki veya Necatigil'inki gibi, kelime oyununa dayanan şiirlerde açık seçik bir mâna yokken de bir şeyler görülebilir. Necatigil, burada, bugün yaşamayan, fakat eserlerinde birçok şeyler görülen şairleri de kasdetmiş olabilir.

Geçmiş hepsi cümle'ten

mısraını, öncekilere bağlayarak, böyle bir mâna vermek mümkündür. Şair "cümle'ten" kelimesini ikiye bölerek tevriye yapıyor.

Eski şairlerin hepsi ölmüş gitmiş, fakat şiirleri kalmış; onlara bakınca çok şey görüyoruz. Yok oldu sandığımız şeyler, bilinmez yollardan bize geri dönüyorlar. Misali, işte Şeyh Galib.

Düşe kalka hasta-i gam
O hangi yollardan gelir yanımıza

Son parçadaki cümlelere de değişik mânalar vermek mümkündür.

Her ayrılışta en az hüzün vardır

mısrası, alışılmışın dışında bir sözdür. Genellikle ayrılışlar hüzünlü sayılır. Fakat ayrılış, aynı zamanda alışkanlıklardan kurtuluş, yeni oluş demektir. Ayrılıkları sevince çevirmek, bir şairin ellerindedir. Geçmişe ait şeyler, bu şiirde olduğu gibi, "bir şairin ellerinde parlar".

Okuyucu her kelimenin ikinci uzak mânalarına dikkat etmek suretiyle, ikinci şiirde oynanan kelime oyununu bizzat takip edebilir. Mısra aynı zamanda her ayrılışta hiç değilse hüzün vardır anlamını da taşır.

Kat kelimesi, matematikte bir rakamın kendisi ile çarpımını ifade ettiği gibi, apartman katı mânasına da gelir. Matematiğin ifade ettiği sonsuz çoğalma ile apartman katlarının boşluğu arasında mânalı bir tezat vardır.

Soğutur bir çöl bizi serinliklerden

mısrasında soğutmak kelimesi iki mânada kullanılmıştır: Uzak tutar, serinletir.

Çarpılır yaklaşmalar uzaklıklarla

mısraını: a) birinden ne kadar uzak kalırsak yaklaşma arzumuz o kadar artar; b) uzaklıklarda yaklaşmalar şekil değiştirir, bozulur tarzında anlamak mümkündür.

Kelimenin ikinci uzak mânasına göre şair, çarpım tablolarına bakarken korkar. Zira çarpım ıztırap, tehlike veya borcun kat kat artmasını da ifade eder.

İkinci parçada şair "çektirmek" kelimesinin iki mânası ile oynuyor. Sevilen birisinin duvara asılan fotoğrafını kaldırsak da onun bilerek, bilmeyerek bize çektirdiği acılar veya diğer fotoğraflar kalır.

Üçüncü parçada:

Silinmiş bir den/iz

mısraı: a) silinmiş bir deniz, b) silinmiş birden iz şeklinde okunabilir. Son mısrada "yüzü olmak" deyimi de iki mânaya gelir. Sulara bakınca insanın yüzü aksederek çoğalır. Hâtıralarda insan çeşitli çehrelerle gözükür. Bunlar bizim belki cesaretimizi kırabilir. Bundan dolayı, geçmişi unutursak, sevilene gitmeye yüzümüz olur.

Divan şiirinde mazmunlar mânaları kalıplaştırdığı, belli kelimelerle yapıldığı için çözümleri kolay ve basittir. Necatigil'in bu nevi şiirlerinde mâna, mısra ve şiir boyunca yanıp sönen ışıklar gibi gider gelir.

Bu bir kelime oyunudur ama, o şairi düşüncelerini ifade etmekten alıkoymaz. Bununla beraber, Necatigil'i okurken, onun susma, saklama, yarım bırakma, atlamaya da önem verdiğini unutmamak lazımdır. Onları tamamlamak biraz da okuyucuya düşer.[14]

14. Mehmet Kaplan, "Çıkartma", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, İst. 1987, s. 426-433; "Behçet Necatigil'in şiirlerinde Cinas, Tevriye ve İstihdam Sanatları", a.e., s. 433-441.

XXI
KARAKOLDA

Urla'nın Özbek Köyü'nden Yetim Ali tarlasına üç evlek geçen sınır komşusu İnce Ömer'i vurdu. Bakalım Özbek köylüleri, Ali ile Ömer'in karıları olayın ardından ne dediler, ne ifade verdiler.

I
ÖMER'İ OLAY GÜNÜ SABAHI GÖREN BİR KÖYLÜNÜN TÜRKÜSÜ

Sabahın seher vaktinde
Baktım binmiş al beygire
Ömer aşağıdan gelir
Sırtında avcı ceketi
Ayağında rugan çizme

Çiğ düşmüş çimenlere
Kavaklar iki yanda ak yeşil
Bir kuş önünden uçar
Dere ardından seslenir
Özbek gölgeler içindedir
Taze bir mavilik sürer göklere
Sabahın seher vaktinde
Ömer binmiş al beygire
Selâm verir uçan kuşa, doğan güne
Baktım aşağıdan gelir.

II
ÖZBEK'İN YAŞLI KADINLARININ AĞITI

Bu sabah Özbek'te
Silah sesiyle fırladık kapımızdan
Bu sabah silah sesine açıldı
Özbek'te pencere kanatları
Ağlamaklı bir gün ışığı doldu
Evlerimize ardımızdan
Mahzun bir gök
Gözlerimizin önünde asılı kaldı.

Varın bakın
Silah sesinin erişmediği yerde
Ak sıvalı damlar
Ak akar sular
Ak kavaklar
Böyle kara mı?
Varın bakın
Seviştiği yerde insanların
Güneşi görün
Gökleri görün
Toprağı görün
Nasıl memnun

Bir de bize bakın
Gökler kaçar üstümüzden
Okşasak çocuklarımız ürker
İçimizde korku var
Gelinlerimiz kuruyan fidanlar gibi solgun

III
KATİL ALİ'NİN KARISININ İLK AĞITI

Üç gündür, üç uzun gündür
Ömer'in çifti tarlamıza girdi gireli
Salı, çarşamba, perşembe
Üç gündür, üç uzun gündür
Ali'm karardı, kahırdan soldu
Yüzü gülmedi.

Salı, çarşamba, perşembe
Sabah, öğle, akşam oldu
Sofrasını kurdum kaldırdım
Ali'm başı önünde
Ekmeğe el sürmedi.

Üç gece, üç uzun gece geçti
Gözleri tavanın kirişlerinde
Cigarasının biri yanar, biri söner
Dalar göğüs geçirir
Ali'm üç gece, bu üç gece ömrümde
Sarmadı, okşamadı beni.

Üç gün, üç gece geçti
Salı, çarşamba, perşembe
Dağlanmış yüreğiyle

Oğluma kızıma bana
Değecek olsa gözleri
Ali'm yiğit Ali'm
Dalar giderdi.

IV
ALİ'NİN KARISININ İKİNCİ AĞITI

Bir uğursuz karanlık
Evimizin üstünde
İçim dar
Yüreğimde bir gam, bir kasvet
Sarıldım ellerine:
- Etme Ali'm, etme!
Bir uğursuz sessizlik
Gezindi durdu
Evimizin içinde
Baktım Ali'm doğruldu
Lüver belinde
Dikildim önüne:
- Gitme Ali'm, gitme!
Gözlerim gözlerinin içinde
Ben Ali'mi böyle görmedim
Ah, kuşa, karıncaya kıyamayan Ali'm
Kolum kanadım kırıldı
Kaldım ayakları dibinde
Kapıdan giren ayazı duydum
Üç el silah sesi işittim.

V
ÖLEN ÖMER'İN KARISININ AĞITI

Evimizin önü dere kenarı
Dere kenarına ak kavakları
Ömer'im dikti
Evimizden dereye inen yolu
Ömer'im açtı.
Ömer'im aşladı avlumuza
Itırı, fesleğeni, katırneri

Yıllar yılı
Ömer'in yüzü gülerse
Ocağımız tüter, gazımız yanarsa
Kavaklar bayram eder,

Ömer'im sıkkın
Mahsul kötü, eli dar, ununuz kıtsa
Kavaklar kararır giderdi.
Yıllar yılı
Eve girsem yüzüme Ömer'in nefesi değer
Avluya çıksak yanyana akşamları
Bir hoş kokardı tütün, fesleğen, katmer
Bakamam incecik dere yoluna!
Bakamam ak kavaklara!
Penceremden, kapımdan
Güne bakamam! Aya bakamam!
Gayri eve girsem içim ezilir
Avluya çıksam
Tütün, fesleğen, katmer kokusu
Bana haram!

VI
ÖZBEK KÖYÜNÜN YAŞLI ERKEKLERİNİN AĞITI

Özbek'in Akkum mevkiinde
İki yanı cebel, batısı deniz, lodosu dere
Bir taşlı kireçli tarla
Uzanır cebelle deniz arasında.
Bir bodur ahlat ortalarda
Sözüm ona tarlayı ikiye böler
Cebelden ahlata kadar
Poyrazı Ali işler
Ahlattan dereye lodosu Ömer

Hey gidi fukara Ali
Hey gidi fukara Ömer

Baktık Ömer'in çifti
Ahlatı üç evlek geçmiş
Biz bildik, bileli
Lodos Ömer'indi ahlata kadar
Ahlatın poyrazı Ali'nindi

Hey gidi fukara Ali
Hey gidi fukara Ömer

Özbek'in Akkum mevkiinde
Cebelle deniz arasında
Bir taşlı kireçli tarla
Bir iki sıska zeytin

Bir iki bodur ahlat
Güneş vurur kavrulur
Yağmur yağar yeşerir
Ayrık otları, çakalboğanlar, devedikenleri...

Hey gidi fukara Ali
Hey gidi fukara Ömer

Baktık: ahlatlara, zeytinlere güneş vurmuş
Cebelden bir serin rüzgâr eser
Deniz köpürür mavi mavi
Baktık ayrık otları yeşerir
Kurur kimi
Baktık: Ahlatlara, zeytinlere güneş vurmuş
Karınca yuvaları durur
Çekirgeler durur
Süleymancıklar durur
Baktık:
Ne gayri Ali gelir
Ne Ömer görünür

Hey gidi fukara Ali
Hey gidi fukara Ömer

NECATİ CUMALI

XXI
KARAKOLDA

Cumhuriyet devri Türk edebiyatında Anadolu'yu, köy ve köylüyü anlatan pek çok şiir yazılmıştır. Bunların büyük bir kısmı estetik bir değer taşımaz. Samimi olmayan bir memleketseverlik, santimantal bir merhamet duygusu, basmakalıp ideolojik bir davranış, aşırılık ve garabet onları şiir olmaktan uzaklaştırır.

Necati Cumalı'nın "Karakolda"sı bizim okumuş olduğumuz yüzlerce memleket şiiri arasında, diyebiliriz ki, en güzellerinden biridir. Burada şairin başarısını temin eden şey, "ham malzeme"yi çok iyi işlemesi, konusunu estetik bir zaviyeden ele almasıdır.

Cumalı, evvelâ "vak'a"yı birkaç cümle ile özetleyerek şiirin esas bünyesinden ayrılıyor, arka plana itiyor. Bu ameliye de gösterir ki, onu ilgilendiren, "vak'a"nın kendisi yahut sebepleri değil, insanlar üzerindeki tesirleri, yani "duygu"dur. Şiir duygu ile başlar, köylüler söyledikleri türkü ve ağıtlarda kendi duygularını anlatırlar. Dikkatle incelenirse bunların da, "ham malzeme" halinde bırakılmayarak, stilize edildikleri, şiir diline döküldükleri görülür. İlerde açıklanacağı gibi, burada asıl konuşan köylüler değil, şairin kendisidir. Şair kendi duyuş ve görüş tarzını başarılı bir şekilde köylülere aktarıyor. Onların hesabına duygu uydurmuyor. Kendi duygularını onların ağzıyla söylüyor. Bu şiirlerin büyük bir kısmı, küçük bir değişiklikle köy ve köylü çerçevesinden çıkarılarak, şairin kendi şahsî duygularını anlattığı eserleri arasına sokulabilir.

Alain, "insanın bir tek kalbi vardır" der. Biz, büyük bir ihtimalle, başkalarının duygularını anlamaz, kendi korku, nefret ve sevgilerimizi onlara aksettiririz. Psikologların "projection" adını verdikleri bu hadise, sadece psikoloji bakımından değil, sanat bakımından da son derece mühimdir. Ancak duyan bir kalp başkalarında da kendisininkine benzer duygular bulunduğunu keşfedebilir.

"Karakolda" şiirinde, Cumalı'nın köylülere hangi duyguları izafe ettiğini ve bunların kendi duyuş tarzıyla olan münasebetlerini inceleyelim.

Başta, olay günü bir köylü, Ömer'i:

Sırtında avcı ceketi
Ayağında rugan çizme

at atına binmiş olarak, "çiğ düşmüş çemenler", "iki yanda ak yeşil kavaklar" arasından gelirken görür. Burada Ömer yaşama neşesiyle dolu, tabiatla kaynaşan bir insan olarak tasvir edilmektedir:

Bir kuş önünden uçar
Dere ardından seslenir
Özbek gölgeler içindedir
Taze bir mavilik sürer göklere

Tabiatın bu güzellikleriyle mest, yaşamanın sevincini duyarak, "uçan kuşa, doğan güne selâm verir".

Dramatik bir yapısı olan şiirde, Ömer'in başta böyle tasvir olunmasının sebebi vardır. Az sonra Ömer öldürülecek ve bu saadet duygusu yok olacaktır. Bütün varlıklarla dost olan bir insanın, birdenbire ve habersizce öldürülmesi, köylüler gibi okuyucularda da, derin bir ıztırap uyandıracaktır. Eserini hayatın güzelliği ile korkunç ölüm arasındaki tezat üzerine Kur'an şair, bu anı çok iyi seçmiştir. Daha başlangıçta, iki cümle ile de olsa, facianın önceden haber verilmesi, tesirli bir arka plan teşkil etmekte ve ölümün gölgesini günlük hayatın üzerine düşürmektedir. Fakat bunu sadece okuyucu bilir, Ömer gaflet içindedir. Burada Necati Cumalı'nın başarılı piyesler ve skeçler yazmış olduğunu hatırlatalım. "Karakolda" şiirini müessir kılan amillerden biri "mizansen"idir. Fakat, parçaların her biri de, kendi içlerinde şiir duygusu ile doludur. Birinci parçada ortaya konulan tem, yaşama sevinci ve kâinatla dost olma duygusu, bizzat estetik bir mahiyet taşır. Necati Cumalı bu duyguyu başka şiirlerinde sık sık ele almıştır. Aşağıdaki parçada şairin kendisi, tıpkı köylü Ömer gibi, bir sabah vakti, dünyayı sevgi ile şöyle selâmlıyor:

GÜNAYDIN

Günaydın tavuklar, horozlar
Artık memnunum yaşamaktan
Sabah erkenden kalktığım zaman
Siz varsınız;
Gündüz, işim var, arkadaşlarım,
Gece, yıldızlar var, karım var,
Günaydın tavuklar, horozlar![1]

Necati Cumalı'nın şiirlerinin çoğunda tatlı bir yaşama sevinci vardır. O, tabiatı, insanları, her şeyi sever. Şiirlerinde sevmek, sevilmek, sevinmek, sevişmek, sevinç, sevgi, sevimli gibi dünyaya ve insanlara bağlılık ve saadet duygusu ifade eden kelimelere sık sık rastlarız. İçinden taşan bu sevgiyle o, etrafında başkalarının farketmediği güzellikler görür:

Demin bir çayır kuşu havalandı
Kimse dikkat etmedi ama ben gördüm[2]

Rıhtımdan bir adam geçti

1. *Denizin İlk Yükselişi*, İstanbul 1954, s. 8.
2. *a.e.*, s. 82.

Adımlarının sesini duydum
Sonra biri bir kayığa atladı
Demir gürültüsü, bir hışırtı denizin üstünde
Bütün bu sesler öyle güzeldiler ki[3]

O dünyanın güzelliğine ve aşka inanır:

Güzel olan bu kubbede esen rüzgâr
Güzel olan cesurların çılgınlıkları
Gönüllerin macerasıdır.[4]

Ölümü facialı yapan, hayatın güzel oluşudur. Necati Cumalı *Harbe Gidenin Şarkıları*[5] adlı kitabında bu iki temi işlemiştir. "Karakolda" şiirine bu örneklerin arkasından bakınca, şairin burada da, başka bir konu ve durum içinde, kendi asli duygusunu devam ettirdiğini görürüz. Bundan dolayı yukarıda köylülerin ağzından konuşan şairin kendisidir, demiştik.

Anadolu'da "vukuat" üzerine pek çok destanlar ve ağıtlar söylenmiştir. Onları okumuş olanlar aradaki farkı derhal hissederler. Halk edebiyatında "Karakolda" şiirinde görülen neviden, ne resme has bir dış âlem idraki, ne bu tarzda bir duygu ifadesi, ne de bu derece mükemmel, bütün pürüzlerinden ayıklanmış temiz bir üslûp vardır.

"Karakolda"nın yalnız birinci parçasında değil, bütün kısımlarında şairin maharetli eli ve seven kalbi dolaşır. Özbek'in yaşlı kadınlarının ağıtında ölümün yarattığı trajik hava ile saadetin hâkim olduğu uzaklar, tezatlı bir şekilde ortaya konulmuştur. Fakat burada şiiri güzelleştiren sadece bu tezat değildir. Duyguların eşyaya sinişi, insanla tabiatın birleşmesidir. Felâket veya saadet duygusu insanda kalmaz, bütün dünyaya yayılır. Biz her şeyi duygularımızın arasından görürüz. Dünyayı bize güzel veya çirkin gösteren budur. Köylü kadının söylediği:

Bu sabah Özbek'te
Silah sesiyle fırladık kapımızdan
Bu sabah silah sesine açıldı
Özbek'te pencere kanatları
Ağlamaklı bir gün ışığı doldu
Evlerimize ardımızdan
Mahzun bir gök
Gözlerimizin önünde asılı kaldı.

mısralarında alelâde eşyanın ve tabiat unsurlarının nasıl bir duygu atmosferi içine alındığını açıkça görürüz. Parçanın ikinci kısmında tabiat, yaşama saadetinin ta kendisi olarak göz önüne seriliyor:

3. *Güzel Aydınlık*, İstanbul 1951, s. 47.
4. a. e., s. 52.
5. İstanbul, 1945.

Varın bakın
Seviştiği yerde insanların
Güneşi görün
Gökleri görün
Toprağı görün
Nasıl memnun

Ömer'i olay günü sabahı gören köylünün türküsünde olduğu gibi, burada da, insan ile tabiat arasında hissî bir yakınlık kurulmuştur. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, yaşama sevinci arkasından görülen tabiat ve eşya, Necati Cumalı'nın bütün şiirlerinin aslî dokusunu teşkil eder.

Üçüncü parçada, katil Ali'nin karısı evlerine çöken kasvetli havayı anlatırken, zamanı, günlerin adlarını tekrarlamak suretiyle hissettirir:

Üç gündür, üç uzun gündür
Ömer'in çiftî tarlamıza girdi gireli
Salı, çarşamba, perşembe
Üç gündür, üç uzun gündür
Ali'm karardı, kahırdan soldu
Yüzü gülmedi.

Salı, çarşamba, perşembe
Sabah, öğle, akşam oldu
Sofrasını kurdum kaldırdım
Ali'm başı önünde
Ekmeğe el sürmedi.

Köylü ve halk kadınlarının konuşmalarından alınan, zamanı günlerin adlarını saymak suretiyle daha canlı bir tarzda ifade etme şekline Necati Cumalı'nın kendi duygularını anlattığı bir şiirde de rastlıyoruz:

ESKİ DEFTER

Salı çarşamba perşembe
Ayçiçekleri yediverenler

Salı çarşamba perşembe
Mayısta güller haziranda denizler

Salı çarşamba perşembe
Yeşiller sabalı sabah temmuzda
Ağustosta yıldız dolu geceler[6]

Bu tekrarların mâna ve tesiri, kullanıldıkları yere göre tamamıyla değişiyor. Birincisinde günler sıkıntı, ikincisinde ise saadetle doludur. Hangi renge bürünürse bü-

6. *Güneş Çizgisi*, İstanbul 1957, s. 26.

rüsün, zaman, insan hayatının bir parçası, hatta kendisidir. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı gibi gizli veya aşikâr bir ölüm endişesiyle yaşayan Necati Cumalı da onlarını farkeden bir şairdir. *Güneş Çizgisi* adlı kitabında hayat sevgisine bağlı olan bu zaman duygusu, mühim bir yer tutar.[7]

Ölen Ömer'in karısı söylediği ağıtta ölüm duygusunun arasından geçmiş mesut günleri hatırlarken, alelâde hayatın sakin şiirini anlatır. Necati Cumalı'nın diğer şiirlerinde de bu duygunun güzel ifadelerine rastlarız. Ona göre, insanın mesut olması için maddî bakımdan büyük şeylere ihtiyacı yoktur ve mesut olmak her zaman elimizdedir. Yeter ki insan, hayatının temelini teşkil eden asgarî şartlara ve başta hürriyete sahip olsun. "Her Dilde Türkülerin Meramı Bir" başlıklı şiirinde şair şöyle diyor:

Her dilde türkülerin meramı bir
Sıla, iki gözlü bir ev, bir gelin
Kovboyun dilinde yavuz bir at, bir kement
Doğuda, bizim çobanların dilinde
Taze ekmek, taze peynir.

Mesut olmak her vakit elimizdedir
Bütün istediğimiz bundan ibaret
Köylüye toprak, kovboya kement
Her şeyin başında, her şeyden önce
Hürriyet.[8]

Türk köylüsünün hayatını facialı bir hale getiren, bu asgarî şartlarda mahrumiyet ve zulümdür. Özbek Köyü'nün yaşlı erkekleri Ali'yi işlediği cinayetten dolayı itham etmezler. Bilâkis ona acırlar, çünkü ölen de, öldüren de fakirdir. Kötülük insanların kendilerinde değil, içinde yaşadıkları şartlardadır. Şairin çıplak hakikati yaşlı erkeklere söyletmesi, onların durumuna uyuyor. Kadınlar meseleyi şahsî saadetleri zaviyesinden ele aldıkları halde yaşlı erkekler, büyük bir merhamet duygusu hissetmekle beraber hayatın temel şartlarını da görürler.

Şair, son parçada da alelâde gerçek ile şiir duygusunu birleştiriyor. Parçanın baş kısmı ile son kısmı arasında zikredilen tabiat unsurları birbirinden farklıdır. Başta hâşin gerçek, "taşlı kireçli tarla", "bir iki sıska zeytin", "bir iki bodur ahlat" bahis konusudur. Son kısımda ise "cebelden gelen serin rüzgâr", "mavi mavi köpüren deniz" ile "yeşeren ayrık otları" gibi, daha ziyade estetik duygular telkin eden unsurlar yer alıyor. Bu parçada ihtiyarların:

Hey gidi fukara Ömer
Hey gidi fukara Ali

sözlerini aralıklı olarak tekrarlamaları, hem onların derin üzüntülerini ifade ediyor,

7. Bk. "Eski Güneşler", s. 15-18.
8. *Güzel Aydınlık*, s. 19.

hem de maddî gerçek, ölüm ve merhamet duygularının ağırlaştırdığı havayı, müzikal bir ritimle hafifletiyor.

Estetik duygunun teşekkül edebilmesi için, alelâde hayatın insan üzerine yüklenen ve baskı yapan tazyikinden, muayyen bir nispette kurtulmaya ve uzaklaşmaya ihtiyaç vardır. Bunun ölçüsünü tayin etmek bir hünerdir. Necati Cumalı bunu biliyor. "Karakolda" şiirinde gerçek ile şiir arasında başarılı bir muvazene kurulmuştur. Şair, eserinde Türkiye'nin en mühim sosyal davalarından birini ortaya koyuyor. Fakat onu çiğ ve kaba bir şekilde değil, şiir duygusu içerisinde veriyor. Burada şiir duygusu, hakiki kaynağında, insanların duyuş tarzında yakalanmıştır. Bu duygular, esas itibariyle şairin kendisinden gelmekle beraber, köylülerin hayatları ile o kadar maharetli bir tarzda kaynaştırılmıştır ki, bizde, asla bir aktarma veya yapıştırma tesiri uyandırmıyorlar.

Necati Cumalı, köy gerçeklerini anlatırken, bazı şairlerde görülen basit şive taklidine gitmiyor. Halk konuşmasından ustaca ve ölçülü bir şekilde faydalanıyor. "Karakolda" şiirinin yapısında, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, dram tekniğinin ve mizansenin de rolü vardır. Parçaların sıralanmasında muayyen bir nizam gözetilmiştir. Başta ve sonda hadisenin dışında kalan köylüler konuşturuluyor. Vaka`, köylü kadınların ağzından ve onların duyguları arasından naklediyor. Biz olaya bizzat şahit olmuyor, onun muhtelif şahıslar üzerindeki tesir ve akislerini görüyoruz. Bütün bunlar, hadiseyi, basit ve alelâde bir gerçek olmaktan çıkararak, her şeyin daha iyi görüldüğü ve daha derinden his olunduğu "estetik bir plan"a yükseltiyor. Şiirde geniş bir yer tutan tabiat unsuru sadece dekoru canlandırmakla kalmıyor, cinayetin uyandırdığı trajik duyguyu tâdil edici ve yumuşatıcı bir rol oynuyor.

"Karakolda"nın üslûbu, Cahit Sıtkı ve Orhan Veli'nin şiirlerinde olduğu gibi, sade ve çıplaktır. Cumalı, ne dikkati çeken teşbih ve istiareye başvuruyor, ne de kelime ve cümlelerle oynuyor. Tabiatı, eşyayı ve duyguları büyük bir değişikliğe tabi tutmadan, olduğu gibi veriyor. Duyulara hitap eden müşahhas unsurlar kendiliklerinden bir dünya kuruyorlar:

Sırtında avcı ceketi
Ayağında rugan çizme

Çiğ düşmüş çemenlere
Kavaklar iki yanda ak yeşil

Ak sıvalı damlar
Ak akar sular
Ak kavaklar

Cigaranın biri yanar biri söner

Avluya çıksak yanyana akşamları
Bir hoş kokardı ıtır, fesleğen, katmer v.b.

Cahit Sıtkı ve Orhan Veli'nin şiirlerini incelerken, bu üslûbun hayata bakış tar-

ziyle ilgili olduğunu belirtmiştik. Tabiat ve hayatın kendisini bir şiir gibi his ve idrak edenler, onu değiştirmekten ziyade saf olarak seyretmekten hoşlanırlar. Necati Cumalı, hayatı ve varlığı seven bir insandır. Üslûbundaki vuzuh, dünyayı ve güneşi sevmesiyle yakından ilgilidir. "Güneş Delisi" adlı şiiri, onun hem hayat karşısında aldığı tavrı, hem üslûbunu çok iyi izah eder:

Akan suyu severim ben
Işıldayan karı severim
Bir yeşil yaprak
Bir telli böcek
Yeşeren tohum
Güneşte görsem
Sevinç doldurur içime
Bir günü
Güzel bir günü
Güneşli bir günü
Hiç bir şeye değişmem
Onun için savaşı sevmem
Onun için zulümü sevmem
Onun için yalanı sevmem
Bilirim yaşamaz güneşte
Bilirim yaşamaz yanyana aşkla
Ne haksızlık
Ne korku
Ne açlık.[9]

[9] *Güneş Çizgisi*, s. 18.

XXII

YORGUN SERÜVENCİ

ben yeşil bir su içtim onsekiz
emirgân'da içtim temmuz'da
bütün karadeniz akıyordu
rüzgâr çözülmüştü ay yoktu
işte ben klor içtim onsekiz
bıyıklarımdan damlata damlata
büyük rezilliğimizi içtim

saat yirmibir demesin içim çöl
gözlerimi mumlar gibi söndürüyorum
sarhoşlar gitti onsekiz gitti
istinye'de gemiciler kahvesindeyim
avuçlarımda kurukafa işareti
oksijeni eksik başka bir gökteyim
başka bir karanlığa kan veriyorum
az sonra böbreklerim dökülecek
yabancı bir ıslık elektriklerde
rüzgâr dudaklarımı kesiyor
şimdi git onbeş yıl önce gel
yalnızlar sokağında bekliyorum
tırnak uçlarımdan kan sızıyor
kan burun deliklerimden sızıyor
bütün camlarım kırılmış yorgunum
bir elektrikli gitar ulamayagörsün
aseton kokuları gelmesin gelmesin
bir kadın sesi boşalmasın kulaklarıma
plastik bir merih gecesindeyim
serüvenlerin tutsağıyım yenilmişim
çiğneyip tükürdüğüm yoksa korku mu
yoksa bıyıklarımı kirleten bu yeşil
fosforlu saat kadranlarına eğilmişim
akşam gazeteleri çıktı mı titremek
içimdeki filmin artık koptuğu mu

sen bakma bulutlandığıma onsekiz
s.o.s. ne demek biliyorum unutmadım
çanların kimin için çaldığını unutmadım
yeşil bir su içmedim mi şekersiz
klor kokuyor klor elim ayağım
dinamit kasalarına giriyorum
fransız afrikası'nda iş arıyorum
cezayir'de kurşuna diziliyorum
ölüm sarhoşluğundan bıkmadım

kadehini kaldır onsekiz bir daha kaldır
yıkılsın bu temmuz bırak ayaklarına
kafesinden çıkar yürek diye taşıdığım
köprülerini at gemilerini batır
ellerini ellerimin üstüne koy onsekiz
sen de bir ıslık uydur devrik ıslığıma
ömrümüzü bir suç gibi ayarlamadık mı
ağır bir hüküm giyer gibi öleceğiz

ATTİLÂ İLHAN

XXII
YORGUN SERÜVENCİ

"Yorgun Serüvenci" şiirinde, teferruat kabilinden de olsa, dikkati çeken ilk özelliklerden birisi, büyük harf ve imlâ işaretlerinin kullanılmayışıdır. Modern şairlerden çoğu daha ilk karşılaşmada okuyucuya çarpan bu nevi oyunlardan hoşlanırlar. Fakat bu dış görünüşün arkasında bazı düşünce ve maksatlar da gizlidir. I. Dünya Savaşı esnasında harbin abesliğine karşı isyan eden bazı sanatkârlar, nihilist dünya görüşlerinin de tesiriyle eskiden kalma ne varsa yıkmayı, bozmayı ve ortadan kaldırmayı gaye edinmişlerdi. İlk defa Fransız şairi Guillaume Apollinaire şiirlerinde imlâ işaretlerini kaldırdı ve dış şekil üzerinde oynadı. Dadaizm, fütürizm ve sürrealizm cereyanları bütün sanat dallarında olduğu gibi edebiyat sahasına da o zamana kadar görülmedik teknik yenilikler getirdi. Burjuva nizamını yıkmak isteyen Marksistler de bunlardan bazılarını kullandılar. Fakat buna aldanmamalıdır. Marksizm, edebiyat sahasında kendi ideolojisine en uygun olan toplumsal gerçekçiliği benimsemiştir. Komünist Rusya'nın davranışından da anlaşılacağı üzere, o, modern sanatçıların çeşitli düşüncelerle girişmiş oldukları yenilik hareketlerine karşıdır. Demirperde'ye dahil olmayan memleketlerdeki Marksistler, modern sanat cereyanlarına uymak için kendi doktrinlerine tamamıyla zıt olan sanatkârların yarattığı ifade şekillerinden de faydalanmışlardır. Modern şiirde en büyük yenilikleri yapan Ezra Pound siyasî inançları bakımından faşist, T. S. Eliot dinci ve gelenekçidir. Marksist şairlerin çoğu şekil ve üslûba ait birçok özellikleri onlardan almışlardır. Bilhassa bizdeki Marksistler, esas itibariyle XIX. yüzyıldan kalma sığ gerçekçilikten kurtulmak için şiirlerine modern bir görünüş vermeye çalışmışlardır. Avrupalı şiir cereyanlarının şekle has yenilikleri onlar sayesinde Türkçeye girmiştir. Birbirinden farklı unsurları bir araya getiren bu nevi şiirler, dış görünüşleri bakımından modern bir tesir uyandırmakla beraber, kendi içlerinde pek insicamlı değillerdir. Toplumsal gerçekçiliğin Türkiye'de en tanınmış temsilcilerinden biri olan Attilâ İlhan'ın şiirleri bu bakımdan dikkate şayandır. Onun eserlerinde toplumsal gerçekçilik ile aşırı romantizm ve modern sanata ait birçok unsurlar birbirine karışır. Denilebilir ki, o, orijinalitesini ve bazı gençler üzerindeki tesirini bu karışıma borçludur.

Tahlil etmek için seçilen "Yorgun Serüvenci" şiirinin umumî tonu romantik, hatta aşırı romantiktir. Romantizm, eğer bir edebiyatçının objektif gerçeği değil de, kendi "sübjektivite"sini ön plana alması, son derece santimantal görünmesi, trajik tavırlar takınması, karanlık ve sisli havalardan hoşlanması, şişkin ve mübalağalı bir üslûp kullanması ise, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde bu vasıflar bol bol vardır. "Yorgun

Serüvenci"de ölü kafasına varıncaya kadar "kötü romantizm"in bütün unsurlarını bulmak mümkündür. Fakat Attilâ İlhan, sosyal görüşü bakımından Marksisttir. Şiirlerinde Marksist edebiyata ait temlere sık sık rastlanır. "Yorgun Serüvenci" şiirinde de ihtilâlci tavır kendini kuvvetle belli ediyor:

fransız afrikası'nda iş arıyorum
cezayir'de kurşuna diziliyorum

mısralarının göz önünde canlandırdığı manzara bu hususta bir fikir verebilir. Şiirin karışık yapısı ve ifade tekrarları Marksist olmayan şairlerin de başvurdukları bir teknik ve üslûp vasıtasıdır. Sanatkârların kabul etmiş oldukları görüşlerle eserleri arasında tam bir uygunluk aramak doğru değildir. Sanat eserlerinde ideolojileri aşan bir taraf vardır. Onlar hususiyetlerini mücerret fikirlerden ziyade sanatkârların mizaç ve kabiliyetlerinden alırlar. Çok defa görüldüğü üzere, sanatkârlar, vücuda getirdikleri eserlerle nazarî olarak benimsedikleri görüşlerden ayrılırlar.

Attilâ İlhan, fikirleriyle toplumsal gerçekçi olmasına rağmen belki mizacının tesiriyle, tamamen romantik eserler yazmıştır. Fakat onun romantizmi yeni bir romantizmdir. Şairi ille muayyen bir akıma bağlamamak için herkesin görebileceği stilistik ve psikolojik vâkıaları ortaya koymayı daha faydalı buluyorum.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde kendi "ben"i çok mühim bir yer tutar. Çoğu tek cümleden ibaret olan mısraları kendi tavır, hareket ve duygularını belirten birinci şahıs ekleri veya gerindiumlarla sona erer. Bazıları arka arkaya veya aralıklı olarak tekrarlanan ve bir nevi yarım kafiye teşkil eden bu fiiller, kendisini her an bir aynada seyreden ve kendi kendisini göstermekten hoşlanan "narsist" ve "exhibitionist" bir temayülü ifşa ederler. Şairin kitaplarını şöyle bir karıştıran kimse, sadece mısraların sonuna bakarak muayyen bir mizaca tekabül eden bu üslûp özelliğini görebilir.

"Yorgun Serüvenci"de de aynı şeyi görüyoruz: Birinci şahıs eklerini taşıyan fiiller ve kelimeler mısralar boyunca sıralanıyor: Gözlerimi *söndürüyorum*; İstinye'de gemiciler *kahvesindeyim*; başka bir *gökteyim*, başka bir karanlığa *kan veriyorum*; yalnızlar sokağında *bekliyorum*; *yorgunum*; bir merih *gecesindeyim*; serüvenlerin *susağıyım*; *yenilmişim*; fosforlu saat kadranlarına *eğilmişim*; dinamit kasalarına *giriyorum*; *biliyorum*; *unutmadım*; *iş arıyorum*; kurşuna *diziliyorum*; ölüm sarhoşluğundan *bıkmadım*.

Bunların dışında kalan ve yukarıki sözlerin bulunduğu mısralarda da şairin hangi poz ve durumda olduğunu gösteren kelimeler vardır. Bütün bunlar şiirin esas konusunun şairin kendisi olduğunu ortaya koyar. "Yorgun Serüvenci" sosyal bir mâna da taşımakla beraber, esas itibariyle bir "ben" şiiridir. Ve ona lirik havayı veren de budur. Attilâ İlhan'ın eserlerinde doğrudan doğruya veya üçüncü şahıs vasıtasıyla kendi kendisini anlatan şiirler pek çoktur. O, kendi kendisini kahraman olarak ele alan ve dramlaştıran bir şairdir.

Psikolog Henry A. Murray, bazı insanların hayatında kendi kendisini teşhir (besoin d'exhibition) ihtiyacının mühim bir rol oynadığını belirtir ve bu ihtiyaçla hare-

ket eden insanların vasıflarını bir liste halinde verir.[1] Buraya bunları aktarmayı lüzumsuz buluyorum. Sadece şunu işaret edelim: Attilâ İlhan'ın şiirlerinde kendi kendisini dramlaştırma (dramatisation de soi) temayülü de bu ihtiyaçtan ileri gelir.

Dikkate şayan olan nokta, şairin ferdî mizacı ile ilgili olan bu ruh haline "sosyal" bir mâna vermesidir. Başta o "yeşil su"yu, "klor"u içtikten sonra söylediği:

büyük rezilliğimizi içtim

mısraında mühim bir "mâna kayması" vardır. Burada maddî içkiye manevî, ahlâkî ve içtimaî bir mâna yükleniyor. Bu suretle şair, kendisini içkiye ve büyük maceralara sevkeden amilin "toplumsal" bir ıztırap olduğunu hissettirmek istiyor. Daha önce zikretmiş olduğumuz:

fransız afrikası'nda iş arıyorum
cezayir'de kurşuna diziliyorum.

mısralarının sosyal, "ihtilâlci" bir mâna taşıdığına işaret etmiştik. Şiirin son mısralarında artık "ben" değil, "biz" bahis konusudur. Biz ihtilâlciler:

ömrümüzü bir suç gibi ayarlamadık mı
ağır bir hüküm giyer gibi öleceğiz...

Alain, *Les Aventures de Coeur* adlı kitabında en basit duyguların insanları nasıl büyük maceralara sürüklediğini anlatır. "Seviyorum, sevmiyorum, sevebilirim, nefret ediyorum, hakir görüyorum, değer veriyorum, şunu arzu ediyorum, şundan korkuyorum" gibi kolayca verilmiş hükümler, kendimizi onlara kaptırdığımıza veya onlardan sakındığımıza göre, bizi kaçınılmaz neticelere götürür. "Heyecanlarımızı ihtiraslar ve bazen duygular haline koyan bu teşebbüs, bizi önceden göremeyeceğimiz kadar uzaklara sürükler ve bütün yaşayış tarzımızı değiştirir".[2] İnsanoğlu şahsiyetini mizacının ilcalarına göre bilerek veya bilmeyerek bizzat yaratır.

Çok genç iken içkiye alışan ve muayyen muhitlere giren Attilâ İlhan, içindeki kendini gösterme ve kahraman olma temayülünü bir ihtilâlci örneğine göre geliştirmiştir. Fakat şiirleri gösteriyor ki onda hakiki bir ihtilâlciden ziyade, bir film kahramanı hali vardır. Bir şiirinde geçen şu mısra onun psikolojisini çok iyi belirtir:

yine kendisini bir başkası sanıyor[3]

Her şeyi sosyal şartlarla izah eden Marksistler, ferdin vücut, irsiyet ve psikolojisini yok farzederler. Sosyal şartlar muayyen bir dereceye kadar ferdî hayata tesir ederlerse de fizyolojik ve psikolojik amillerin oynadıkları rolü inkâr etmek imkânsızdır. Bilhassa sanat gibi şahsiyetin ön planda geldiği bir sahada bunların tesiri birincilerden fazladır. Sanatkârlar arasındaki farkları ferdi psikolojileriyle izah, gerçeğe daha uygundur.

1. Bk. *Exploration de la Personnalité*, Paris 1953, s. 172.
2. Alain, *Les Aventures du Cœur*, Paris 1945, s. 7.
3. *Ben Sana Mecburum*, İstanbul 1960, s. 23 (Zikredilen metinler bu kitaptandır).

Attilâ İlhan'ın mizacında "şiddet" ve "aşırılık" vardır. Bu hususiyet üslûbunda açıkça gözükür. Şairin kullanmış olduğu kelime ve benzetmelerden çoğu fazla gergin, asabi ve hareketlerinde en son dereceye ulaşmak isteyen bir hassasiyetin ifadesidir. Mesela, şair aşırı derecede içkiye düşkündür. "Yorgun Serüvenci"de bu aşırılık birtakım stilistik vasıtalarla iyice belirtiliyor. Birinci parçada "içtim" fiili üç kere tekrarlanmıştır.

bıyıklarımdan damlata damlata
büyük rezilliğimizi içtim

mısraları bu aşırılığı "visuel" bir hale getiriyor. Duruma trajik bir hava vermek için içkinin adı söylenmemiş, âdeta bir zehirden bahsolunuyormuş gibi kimyevî hususiyeti belirtilmiştir: "yeşil bir su", "klor".

saat yirmibir demesin içim çöl
oksijeni eksik bir gökteyim

mısralarında başka bir şekilde tekrarlanan içkiye düşkünlük temi, sondan bir evvelki parçada en kuvvetli ifadesini bulmaktadır:

yeşil bir su içmedim mi şekersiz
klor kokuyor klor elim ayağım
dinamit kasalarına giriyorum

Şairin diğer duyguları anlatış tarzında da aynı "aşırılık" ve "şiddet" vardır:

gözlerimi mumlar gibi söndürüyorum
rüzgâr dudaklarımı kesiyor
az sonra böbreklerim dökülecek
burnak uçlarımdan kan sızıyor
kan burun deliklerimden sızıyor
çiğneyip tükürdüğüm yoksa korku mu

mısralarında duyguların en aşırı ve en şiddetli tezahürleri olan fizyolojik tasvir ve imajlara başvurulmuştur.

avuçlarımda kurukafa işareti

mısraı, daha önce de işaret edildiği gibi, şiire melodramatik bir hava veriyor.

Şiirin son parçasında içki temiyle ihtilâlci duyguların sürüklediği aşırı davranış birleşiyor:

kadehini kaldır onsekiz bir daha kaldır
yıkılsın bu temmuz bırak ayaklarına
kafesinden çıkar yürek diye taşıdığını
köprülerini at gemilerini batır

mısraları bu aşırı davranışı kuvvetle ifade eder.

ölüm sarhoşluğundan bıkmadım

mısrası, şairin ruhuna hâkim olan başka bir temayülü açığa vuruyor: Ölüm arzusu. Başta Freud olmak üzere birçok psikologlar bazı insanlarda yaşama içgüdüsüne tamamıyla zıt bir temayülün bulunduğunu tespit etmişler ve bunun birtakım komplekslerle ilgili olduğunu ileri sürmüşlerdir. Meraklı olanların psikoloji kitaplarına bakarak öğrenebilecekleri bu fikirleri bir yana bırakarak biz sadece vâkıayı belirtmekle iktifa ediyoruz.

İçkiye düşkünlük temi ile ölüm arzusunun çeşitli tezahürleri olan kendi kendini yaralama, tehlikeli aletlerle fazla oynama gibi motiflere Attilâ İlhan'ın diğer şiirlerinde sık sık rastlıyoruz. "Yorgun Serüvenci" şiirinde görülen özelliklerin yalnız bu şiire münhasır olmadığını belirtmek için bunları zikretmeyi faydalı buluyoruz.

1- İçki temi:

gözlerimi damla damla kadehime damlatarak
kendimi yani şu bildiğin attilâ ilhan'ı
zehirleyebilirim (s. 9)

Kendisini üçüncü bir şahıs olarak tasvir ettiği "Büyük Yolların Haydudu" başlıklı şiirinde, yorgun şair içki içerek:

işte dudaklarını konyağa vermiş dinlendiriyor
tersine dönük gözkapakları uykusuzluktan
bir yatak biliyor musunuz ah biliyor musunuz (s. 15)

"Telsizci Hamdi" adlı şiirinde onu bir başka maceranın içinde görüyoruz:

akdeniz polisi telsizci hamdi'yi arıyor
dün gece şu masada beraber içmiştiniz
hani cebinde hiç büyük para taşımayan
boynunun üstünde başı fevkalâde eğreti
hani gözlükleri lüzumundan fazla temiz
tek kelime ispanyolca bilmediği halde
antonio machado'dan şiir okuyan adam
cebinde üçüncü mevki bir vapur bileti (s. 16)

"Geç Kalmış Ölüm" şiirinde soğukkanlı olarak ölümü beklediğini anlatan şair, en çok içkisizlikten ıztırap çekiyor:

içki içsem ağzımda cam kırıkları
denize girsem sıra sıra boğulmuşlar
binmeyi kurduğum gemiler batıyor (s. 18)

"Gaziler Caddesi"nden bir sahne:

gizlice bir şarap tuttum
yine o şehir korkusu

ola ki simsiyah sarhoşum
içimde elektrik uğultusu
bir de kötümserlik sebepsiz (s. 31)

"Sen Beyaz Bir Kadınsın" adlı şiirinde şair yoksulluğu içkiye benzetiyor:

asıl büyük sarhoş benim uzaktaki
ben ki tek damla şarap içmedim
ekmeğin beyaz zeytinin siyah olduğunu biliyorum
asıl büyük sarhoş benim uzaktaki
benim kusturucu sarhoşluğum
yoksulluğum (s. 67)

"Yirmibeşinci Kısım" adlı şiirinde:

yabancı değil ben kaptanım
aç kapıyı suna su
büyük yağmurda ıslandım
şarabın var mı suna su
sabahı bulacağız ha

kadehimi dinleme çıldırırsın
elimden gelmeyen bir o
bütün trenleri kaçırdım
saatın kaç suna su
yarın öleceğiz (s. 70)

2- Yaralama, intihar ve ölüm sahneleri:

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 (s. 23)

çünkü elimi kestim beni kan tutuyor (s. 72)
içindeki barut çizgisi kimsenin tutamadığı
sarhoşluğu ayakları kesik ikinci bir insan (s. 73)

insan bir akşam üstü ansızın yorulur
tutsak ustura ağzında yaşamaktan
kimi zaman ellerini kırar tutkusu (s. 75)

incecik dişlerimin arasında tuttuğum
sanki cam beş gecelik uykusuzluğum (s. 77)

sen
eğer yine istanbul'san
yine kan köpüklü cehennem sarmaşıkları büyüteceğim
pançak pançak şiirler tükürceğim

eğer sen yine istanbul'san
kirli dudaklarını bulut bulut dudaklarıma uzatan
sirkeci garı'nda tren çığlıklarıyla bıçaklanıp
intihar dumanları içindeki haydarpaşa'dan
anadolu üstlerine bakıp bakıp
ağlayan

çaresiz zehirler kusan çılgın bir yılan gibi
burgu burgu içime boşalttığın
o senin ağrın
o senin (s. 8-10)

bir bıçak ısırmasın örner haybo
dişleri çıtır çıtır çelik (s. 19)

karın boşluğuna saplanan bıçağın
kulağındaki timsah gürültüsü (s. 90)

"Yorgun Serüvenci"de fazla geliştirilmeyen, ancak mısralarla muhayyilede yaratılan romantik bir dekor da vardır:

rüzgâr çözülmüştü ay yoktu

yabancı bir ıslık elektriklerde

yalnızlar sokağında bekliyorum

fosforlu saat kadranlarına eğilmişim
akşam gazeteleri çıktı mı...

Attilâ İlhan'ın bazı şiirlerinde dekoratif unsurlar daha geniş bir yer tutar. Şairin seçmiş olduğu dekorlar, daha ziyade korku, yalnızlık ve kasvet hissi telkin eden sisli, yağmurlu ve karanlık manzaralardır. Bunlar âdeta onun kendi ruhundan dış âleme aksetmiş gibidirler.

"Yorgun Serüvenci"de dikkate şayan olan noktalardan birisi, zaman ve mekân atlamalarıdır. Şiirin başında, on sekiz yaşında iken Emirgân'da içki içtiğini söyleyen şairi, daha sonra Fransız Afrikası'nda, Cezayir'de görüyoruz. Bu, şairin mizaç ve karakteriyle ilgilidir. Attilâ İlhan "büyük serüvenci"dir. Üçüncü bir şahıs olarak kendisini tasvir ettiği anlaşılan bir şiiri "Büyük Yolların Haydudu" başlığını taşıyor (s. 14). Attilâ İlhan'ın şiirlerinde mekânın geniş bir yer tutması ve çok değişik olması, şiirlerine film tekniğini tatbik etmek istemesiyle de ilgili olabilir. Şairin eserlerinde

bu nevi mekân tasvirleri çok geniş yer tutar. Biz bunlardan birkaçını zikretmekle yetineceğiz:

sisler bulvarı'na akşam çökmüştü
omuzlarımıza çoktan çökmüştü
kesik birer kol gibi yalnızdık
dağlarda ateşler yanmıyordu
deniz fenerleri sönmüştü
birbirimizin gözlerini arıyorduk[4]

işte bursa şehri secdeye varmış
dilsiz bir kar dökülür işte uludağ'dan
işte kış gecesi simsiyah bayrakları açılmış
yeşil'den süzülür kollarına bir kumru iner
sen akşamlar içinde şol kumru gibi mahzun
dağıtır hülyalarını bir tren sesi gelir uzaktan
gözlerin serseri saçların rüzgârda yorgun

çıldırsın bursa ovası çıldırsın bursa şehri
körkandil kavaklar çıldırsın boydan boya
işte şehrin ışıkları soğuktan tir tir titrer
işte kahvelerde kanlı bıçaklı mahalle türküleri
giymiş mor cepkeni süleyman durmuş ağlamaya (s. 17)

ah yollar kördüğüm geçtiğim yollar kördüğüm
uğrunca yele savrulduğum gurbetlere düştüğüm (s. 33)

zuider-zee körfezi'nin mastor bulutları
bir bir hatırında
hep böyle cam yeşili gökler boyar durur
sabahtan akşamlaradek
hollanda'lı bir ressam
orfevre rıhtımı'nda
demek
bir türkünün kıyısından çocuklar geçer
ellerini tertemiz bir yağmurda yıkamış
yalınayak macera gözlü çocuklar geçer
gülmüş gülmüş
ağlamış ağlamış (s. 61)

Ben Sana Mecburum adlı kitabından da gelişigüzel bazı parçalar verelim:

sonbahar karanlıkları tuttu tutacak
tarlabaşı pansiyonlarında bekârlar buğulanıyor (s. 9)

4. *Sisler Bulvarı*, 2. baskı, İstanbul 1954, s. 7 (Zikirler bu kitaptandır).

bulvarın ortasında dur bağırma
senin için bir yağmur hazırladım
hadi ışıkları getir yağdıracağım (s. 13)

ayın yirmi dördünde nairobi'de ol
ilk yağmurlarla birlikte geleceğim
eğer ben gelmezsem yağmurlar gelecek
otelin penceresinden duyabilirsin (s. 16)

camlarda bütün bulutlar delinmiş
yağmur çocukları çırılçıplak (s. 18)

basmâne'de gaziler caddesi'ne
küçük bir yağmur götürdüm
siz böyle akşam üstü görmediniz (s. 31)

Yağmur Kaçağı adlı kitabında, bu nevi dekor tasvirleri daha çoktur. Bunlardan "Hannelise"[5] başlıklı şiiri Attilâ İlhan'ın eserlerinde mühim bir yer tutan romantik kadın tipini ihtiva etmesi bakımından dikkate şayandır. Bu şiiri bütün olarak buraya alıyoruz:

yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise
yağmur gözlerinden çıkıp gelecek
bir öğle sonu paris'te hannelise
bir kahvede grands boulevards türküsünü çalacaklar
paris ve yapraklar sararmış etrafında
seine'e kanat vurup bir rüzgâr geçiyor
gare d'orléans'da saat şimdi üç diyecek
yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise

gözlerine bakıp sanki mavi diyeceğim
sanki çocuk diyeceğim
aydınlanacaklar
balığa çıkmış bir ihtiyar rıhtımda
suya atıp söndürecek
çigarasını
bir öğle sonu paris'te hannelise
bir kahvede grands boulevards türküsünü çalacaklar
insan kendisine rağmen yaşayamaz
kalbimiz beyaz derken biz siyah demeyiz
diyemeyiz hannelise
sen mutlaka lichtenstein dükalığından bahsedersin
yapraklarını döker ıhlamur ağaçları katedralin önünde
ben içimde müstesna bir ateş bahçesi donatırım

5. *Yağmur Kaçağı*, İstanbul 1955, s. 8.

bembeyaz
bembeyaz hannelise

ağaçlar çocuk gibi ellerini çırpar
hep uzaktan saint augustin kilisesi'nin çanları
gare d'orléans'da saat şimdi üç diyecek
yağmurdan çıkıp geleceksin hannelise

Burada yağmurlu dekorla kadın âdeta birbirleriyle kaynaşıyorlar. Daha önce incelediğimiz eserlerde birçok şairin su ile kadın arasında şuurî veya gayrişuurî olarak münasebet kurduklarını görmüştük. "Hannelise" şiirinde şair:

yağmurdan çıkıp geleceksin

mısraını münavebeli olarak birkaç kere tekrarlıyor.

yağmur gözlerinden çıkıp gelecek

mısraında tam tersine yağmur kadından çıkıyor.

İlhan Berk'te olduğu gibi, Attilâ İlhan'da da su unsuru tek başına değil, ateş unsuruyla beraberdir. Attilâ İlhan'da bu sonuncu unsur, hem daha çok, hem de daha şiddetlidir. Bütün duyguları aşırı olan Attilâ İlhan'ın cinsî arzuları da son derece taşkındır. Marksist şairlerin çoğunda olduğu gibi, onda da cinsî arzular ihtilâlci temayüllerle bir aradadır. Pek muhtemeldir ki, Freud'un libido adını verdiği fizyolojik ve psikolojik enerji, her ikisini de beslemiş olsun. Attilâ İlhan'ın "tension à smyrne" şiirinde cinsî arzu ile şairi "büyük yolların haydudu" yapan ihtilâlci temayül birbirine bağlı olarak gözükür:

kasım'da bir çarşamba çatladı
yarısını çaldılar yarısını ben çaldım
on üç gün dudak dudak yaşadım
dün gece kayboldu beni bıraktı
bir sigara yaktım telefon ettim
ekipler on bir buçukta geldiler
gemisi on bir yirmi beşte kalktı
gözbebeklerine mızrak gibi saplı
çığlıklar götürüp getiren bir tren
dokuz gün yolculuk dedik durduk
o eksik bir çarşamba ben yoksul bir salı
l. armstrong'ın delik deşik sesinden
otuz altı saat hayal dokuduk
çekirdekli ve mürekkep kanatlı
bir yağmur üstümüze yıkılırken
yolculuk dedik durduk yolculuk
sonra aşk sıyrılmış dört gün bir gece

iki bıçak hızıyla yaşadığımız
ateş ve barut gibi sımsıkı içiçe
birbirimizin avuçlarına kapanışımız
sabırsız dudaklarımıza değdikçe
rüzgârın sünger gibi köpürmesi
aklımıza dakar limanı geldikçe
zehirli gözlerimizin yaşarması
kaybettiğimiz kaybolduğumuz v.s....

yarın şafakla bir konsolosluğun kapısındayım
dakar için fransız vizesi isteyeceğim
... pardon monsieur! je vais vous demander
un visa, si c'est possible, pour Dakar.[6]

Attilâ İlhan'ın şiirleri kompozisyon bakımından da dikkate şayandır. Sinema ile meşgul olan şairin eserlerini yazarken film tekniğinden faydalandığı görülüyor. "Yorgun Serüvenci"de geçen:

içimdeki filmin artık koptuğu mu

mısrası, şairin ruh hallerini bile bir sinemacı gözüyle ele aldığını gösterir. Gerçekten de Attilâ İlhan'ın şiir kitapları bir bütün olarak okunduğu zaman insanda umumiyetle karışık, karanlık ve esrarlı birtakım film parçaları seyrediyormuş gibi bir intiba uyanır. Bu filmlerden çoğunun kahramanı şairin kendisi ve arkadaşlarıdır. Bu açıdan bakıldığı takdirde şiirlerindeki özelliklerden birçoğunu. mesela içki sahnelerinin dramatik jest ve mimiklerini, birçok dekoratif unsuru bu tekniğe bağlamak mümkündür.

ATTİLÂ İLHAN'A EK

Attilâ İlhan hayat karşısında aldığı tavrı, ideolojik görüşünü esas itibariyle değiştirmemekle beraber, daha başka ifade şekilleri aramış, bilhassa daha millî olabilmek için eski Türk edebiyatından bazı unsurları yeni tarzda kullanmayı denemiştir. Şairin 1973 yılı Şubat ayında *Varlık* dergisi'nde çıkan bir şiirini kısaca inceleyerek bu konuda bilgi vermek istiyorum. "Bulut Günleridir" başlığını taşıyan şiir, Ülkü Tamer'in 1974 yılında yayınladığı *Varlık Şiirleri Antolojisi*'ne de alınmıştır. (s. 282)

BULUT GÜNLERİDİR

Bulut günleridir/akar uykular dumanlı sular gibi
kuytu göllerde salınır rüyalar kuğular gibi

kırık aynalarda balkısa da gün kızıllığı/kanma
bastırır tamtamlarıyla karanlık yamyam korkular gibi

6. *Ben Sana Mecburum*, s. 28-29.

vampirler okşar yalnızlığını/ipek baykuşlar büyür
uğuldar damarlarının ağacı ıssız korular gibi

karanlığın ufunetinden öyle bozulmuştur ki yıldızlar
iliklerine geçer titreşimleri fosforlu ağular gibi

üreyip bir devin girtlağından zalim gümbürtülerle
bin yıllık sorular gelir ateşten burgular gibi

ölümdür bekleriz hükmü/dünya bir duruşmadır sürer
ellerimizde yüreklerimiz vurulmuş kumrular gibi

Yukarıki şiirin şekil bakımından başlıca özelliği, divan gazelleri gibi beyit esasına göre yazılmış olmasıdır. Birinci beytin kafiyeleri (sular, kuğular), diğer beyitlerde de sürdürülmüştür: korkular, korular ilh...

Kafiyenin bu tarzda kullanışı, Divan şiirinde olduğu gibi, şairi kafiyeyi kurtarmaya zorlamış ve bundan orijinal hayaller doğmuştur. "Gibi" redifinin de bunda rolü olsa gerektir.

Attilâ İlhan'ın şiirini baştanbaşa ince, orijinal hayallerle örmesi ve esas maksadını gizlemesi de Divan şiiri estetiğine yaklaştırılabilir. Bununla beraber, Batılı imajistler de şiirlerini bu tarzda kurarlar. Bu anlatış tarzı şiirlerinde "gibi" edatını şuurlu olarak kullanmayan Orhan Veli'ninkinden tamamıyla farklıdır. Attilâ İlhan daha önceki şiirleri ile Orhan Veli'den ayrı bir yol tuttumuş ve İkinci Yeni denilen akımın öncüsü olmuştur.

"Bulut Günleridir" şiiri, ilk bakışta bir orijinal hayaller dizisi gibi görünmekle beraber, bu hayallerin hepsi, içinde yaşanılan zamanın uyandırdığı sıkıntı temine dayanır. Şiirin ana temi başlığını telkin ettiği "sıkıntılı, kötü günler"dir.

"Bulut Günleridir" sözü düz şekilde söylenilecek olursa, "bulutlu, sıkıntılı günler yaşıyoruz" diye ifade olunabilir. Şair bugünleri, objektif olarak değil de, sübjektif olarak, kendi içinde uyandırdığı hayallerle ifade ediyor. Bugünlerde "uykular dumanlı sular gibi akar". Dış âlemin sıkıntısı içe de akseder. "Rüyalar kuytu göllerde kuğular gibi salınır". Bu imajlarda Ahmet Haşim'i hatırlatan bir taraf vardır. Fakat Haşim'in hayallerinin sosyal bir mânası olmadığı halde Attilâ İlhan'ın hayalleri, içinde yaşadığı zamanla yakından ilgilidir. Daha sonraki mısralarda bunu açıkça görüyoruz.

Bazıları bu sıkıntılı günlerde ümide kapılır gibi olurlar: "Kırık aynalarda gün kızılığı balkır". Fakat şair bedbindir: "Karanlık tamtamlarıyla yamyam korkular gibi bastırır". Burada korku duygusu, kuvvetli ve orijinal bir şekilde ifade edilmiştir.

Dış baskı insanları yalnızlığa mahkûm eder. Bir köşeye büzülen insan, kendisini emniyette hisseder ama bu emniyet hissi dehşet duygusu ile karışıktır: "Vampirler yalnızlığını okşar... ipek baykuşlar gibi büyür" ifadelerinde bu karışık duygu ifade edilmiştir:

Uğuldar damarlarının ağacı ıssız korular gibi

mısraı, korkunun fizyolojik etkisini çok güzel ifade eder. Şair korkuyu bütün vücudunda hissetmiştir.

Dünyaya hâkim olan karanlık (korku, kötülük) öylesine kuvvetlidir ki, "ufunetinden yıldızlar bile bozulmuştur". İnsan onların titreşimlerini "iliklerinde fosforlu ağular gibi" hisseder.

Attilâ İlhan'ın son iki beytinde içle dış arasında kurmuş olduğu münasebet, gerçekten güzel, orijinal ve ihtişamlıdır.

Dış âlemin azap verici karanlığı karşısında şairin almış olduğu tavır pasiftir. O âdeta korkunun uyandırdığı hayallerin lezzetini tatmak ister. Durum onu bir düşünce veya isyana sevketmez. İçinde "ateşten burgular" gibi "bin yıllık sorular" uyanır, fakat sormaz. Gramer bakımından "sorular" kelimesine bağlanan "üreyip bir devin girtlağından zalim gümbürtülerle" ifadesinde bir mübalağa vardır.

Son beyit bütün şiire hâkim olan duyguyu veya temi açıklayıcı mahiyettedir: Dünyada insanları ölüme mahkûm eden duruşmalar cereyan etmektedir. Yürekleri vurulmuş kumrular gibi ellerinde insanlar kaderlerini beklerler.

Attilâ İlhan bu şiirini 12 Mart'tan sonra yapılan geniş tutuklama ve duruşmalardan ilham alarak yazmış olmalıdır. Fakat şiirde buna doğrudan doğruya bir işaret olmadığı gibi, ideolojik bir muhteva da yoktur. İçe dönük bir tavır takınan şair, kendi duygu ve hayallerini tasvire önem vermiştir. Estetik bakımdan şiire hâkim olan ses ve fikir değil, his ve hayaldir. Attilâ İlhan, vezni bir yana atarak sadece kafiye dizisini aldığı eski gazel şeklini, kendine has bir tarzda kullanmıştır. Şair, orijinal hayallerini aslî temine bağlaması ile, gelişigüzel hayaller kullanan gerçeküstücülerden ayrılır.

XXIII

ÜVERCİNKA

Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesinemeye
Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız
Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil

Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah daha neler
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçaları için
Afrika dahil

Senin bir havan var beni asıl saran o
Onunla daha bir değere biniyor soluk almak
Sabahları acıktığı için haklı
Gününü kazanıp kurtardı diye güzel
Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil

Birlikte mısralar düşürüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez
Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil

Burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası
Kalabalık caddelerde hürlüğün şarkısına katılırkenki
Padişah gibi cesaretli o alımlı değme kadında yok
Aklıma kadeh tutuşların geliyor
Çiçek pasajında akşam üstleri
Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor
Bütün kara parçalarında
Afrika hariç değil

CEMAL SÜREYA

XXIII

ÜVERCİNKA

"Üvercinka" şiiri son iki mısraları birbirine benzeyek sekizer mısralık beş parçaya ayrılıyor. Mısra sayılarının birbirine eşit ve sonuncu mısraların birbirine benzer oluşu, ona muayyen bir ahenk veriyor. Fakat bu ahenk oldukça ölçüsüzdür. Umumiyetle uzun nesir cümlelerini hatırlatan mısralardan sonra parça sonlarında birdenbire kısa "Afrika dahil" (sonuncuda "Afrika hariç değil") sözlerinin tekerrürü tuhaf bir ritm doğuruyor ve onları çarpıcı yapıyor.

Şiir içinde bunları hatırlatan nesirle şiir arası başka tekrarlar da var. Mesela birinci parçada şair:

Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun

dedikten sonra onu değişik bir şekilde tekrar ediyor:

Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez

İkinci parçada "yatmak" ve "saçlar", üçüncü parçada mısra sonlarında arka arkaya "güzel", dördüncü parçada mısra sonlarında "kurşuna diziyorlar" sözleri tekrarlanıyor.

Mısraların yapısını teşkil eden ifadelerde de şiirin bütünü ile parçaları arasındaki ikiliye benzeyen bir taraf var. Şair, konuşma dilinden gelen tabirleri kendininkilerle karıştırıyor:

Sevişmek bir kere daha *yürürlüğe giriyor*
Aydınca düşünmeyi biliyorsun *eksik olma*
Senin bir havan var beni asıl saran o
Gününü kazanıp kurtardı diye
Birlikte mısralar düşürüyoruz *ama iyi ama kötü*
Burada senin cesaretinden *laf açmanın* tam sırası

mısralarında konuşma dilinden gelen unsurları tanımak mümkün. Bu özelliğe daha önce Orhan Veli ve Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde de rastlamıştık. Bunların yanı sıra şair kendisine has çarpıcı ifadeler kullanıyor:

Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye

mısralarında, şair, yanında bulunan kadının boynunu vücudunun başka kısımlarından ayırarak dikkate şayan bir hale getiriyor. Âdeta hayatını ona bağlıyor. Dördüncü parçada başka sözler arasında tekrar "boyun" konusuna dönerek şöyle diyor:

Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez

İkinci parçada kadının saçlarını değerlendiriyor:

Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor

Burada da bir unsura, bütünden ayrı, mübalağalı bir değer ve mâna veriliyor. Sonuncu parçada şair, kadının kadeh tutuşlarını hatırlıyor ve:

Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor

diye bu harekete de müstesna bir mâna ve tesir atfediyor.

Eserin bütünü, bizde alelâdenin, günlük hayatın, nesrin içinde âdeta şiire doğru yükselen, fakat tamamıyla şiir olmayan bir ahenk, güzellik ve aşkın doğuşu intibaını uyandırıyor. Burada ne tam bir ahenk, ne de ahenksizlik vardır. Keza ne tam şairane bir üslûp, ne de alelâde bir anlatış bahis konusudur. Bu nesir ile şiir, alelâde ile fevkalâde arası hal, şairin konusu ve şairin duyuş tarzıyla ilgili gibi gözüküyor.

Şiirde ön planda gelen varlık şairin sevgisidir.

Sabahları acıktığı için haklı
Gününü kazanıp kurtardı diye güzel

mısralarından onun bir işçi kız olduğunu anlıyoruz. Şair akşamüstleri onunla "Çiçek Pasajı'nda" kadeh kaldırıyor. Şimdi Lâleli'de bir tramvayda bulunuyorlar. Şair, sevgilisini: a) uzun boynu ve güzel saçları, b) yatakta yatmasını bilmesi, c) aydınca düşünmesi, ç) hür, serbest ve cesur olması bakımından değerlendiriyor. Vücut ve ruhla ilgili olan bu vasıflar, şiirin diğer kısımlarında olduğu gibi karışıktır.

Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız.

mısraında dikkate şayan bir mekân genişlemesine şahit oluyoruz. Bu genişleme şairin sevgilisine karşı duyduğu aşkla ilgilidir. Sevgilisi, şairin "yüreğini eller ellemez":

Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil

Kadın, âdeta bütün dünyaya açılmanın merkezi oluyor. İkinci parçanın sonunda:

Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil

mısralarıyla şair, sevgilisiyle bütün insanlık arasında bir münasebet kuruyor. Üçüncü parçada kadın "Afrika dahil bütün kara parçalarında":

Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan

bir varlık haline geliyor. Dördüncü parçada sevgilisi ile şairin, bütün insanlığı kaplayan bir ideal ve akıbette birleştiklerini görüyoruz. Birlikte mısralar yazıyorlar ve bir mısra daha söyleseler sanki her şey düzelecek ümidine kapılıyorlar. Fakat dünyanın her yerinde onlar "sabahtan akşama kadar kurşuna diziliyorlar". Burada, birçok özellikleriyle reel bir varlık olarak gözüken kadının hüviyet değiştirerek, bir sembol haline geldiğini görüyoruz. Sonuncu parçada onun "padişah gibi cesaret"i övülüyor, fakat Çiçek Pasajı'nda kadeh kaldırırlarken duydukları yoksulluk hissi, diğer kısımlarda olduğu gibi, Afrika dahil, bütün dünyaya yayılıyor.

"Üvercinka" şiirinin dış ve iç yapısını merkezden muhite doğru duygu ve düşünce dalgası fışkırtan bir daireye benzetebiliriz. Bu dairenin merkezinde şairin âşık olduğu işçi kız, muhitinde dünya ve insanlık vardır. Şairin, bu eserini "yatakta yatmayı bildiği kadar", "aydınca düşünmeyi de bilen" yani cinsî arzularıyla beraber Marksist temayüllerine de uyan bir kadından ilhâm alarak yazdığı tahmin olunabilir. Daha önce de bu iki temayülü birleştiren şairlerin eserlerini incelemiştik. Cemal Süreya'nın şiirinde bir çağrışım, zihnî ameliyeden daha derine giden bir taraf var. Kadının bir dünyanın merkezi olması, onu yaratması veya değiştirmesi, insanlığın düşüncesine hâkim olan "archétypal" bir mâna taşır.

Eski Hint dinine göre, bütün varlıklar kadın şeklinde tasavvur olunan Parajabati'den doğmuşlardır.[1] Dünyayı doğuran annedir. Anne dünyayı hava gibi saran ruhtur. Dünyanın ruhu (anima mundi) imajı, Jung'a göre "soi"ya tekabül eder. O hem dış, hem iç, hem küçük, hem büyüktür.[2] Cemal Süreya'nın sevgilisinde de bu vasıfları görüyoruz.[3]

"Üvercinka"da görünen özelliklerden birçoğuna, değişik şekillerde şairin diğer eserlerinde de rastlıyoruz. Bunu belirtmek için şairin bence en güzel şiirlerinden birisi olan "Gül" adlı şiirini buraya alarak tahlil etmek istiyorum:

Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum

1. Bk. C.G. Jung, *Métamorphoses de l'Ame et Ses Symboles*, Genève 1953, s. 630.
2. *a.e.*, s. 580.
3. "Üvercinka" bir bütün olarak, şairin sosyal düşünceleri -enternasyonal Marksizm- ile cinsî arzularını birleştiren bir şiirdir. Fakat temini işlerken ona hâkim olan, insanlık kadar eski, şuuraltı bir hayal, pek çok sanat eserinde görülen "anima archétype"idir. Sosyal düşünceler âdeta onun üzerine geçirilmiş gibidir. "Anima archétype"nin ideolojik sistemlerle birleşmesi hakkında başka bir örnek için bk. Mehmet Kaplan, "Ziya Gökalp ve Saadet Perisi", *Türkiyat Mecmuası*, C. XIV, 1964; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İst. 1976, s. 490-516.

Azaldığını duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
İstasyonda tren oluyor biraz
Ben bazen istasyonu bulamayan bir adamım

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zamanın ucunda yepyeni bir çingene[4]

"Gül" şiiri "Üvercinka"dan daha kısa. Beş mısralık üç parçadan ibaret. Şekil itibariyle ondan derli toplu ve ahenkli. Üç parçada da "-yorum" eki ile biten fiillerin bir mısra atlayarak tekrarlanması, şiire müzikal bir karakter veriyor. İkinci parçada ikinci ve dördüncü mısralar kafiyeli olduğu gibi, dört kere tekrarlanan "beyaz" kelimesi kuvvetli bir ahenk vücuda getiriyor. Dördüncü parçada "k" ile başlayan "kol, kanat, kırıyorum, kan, kıyamet" kelimelerinin teşkil ettiği aliterasyonu kulak iyice hissediyor. Bu parçada şairin duyduğu ıztırap, en yüksek tona yükseliyor. "K" aliterasyonu ile parçanın trajik muhtevası arasında bir uygunluk var. Şiir teessürden çılgına dönmüş bir insanın ruh halini ifade eden ironik bir aliterasyon (çingene-çalgı) ve imajla sona eriyor.

Burada "Üvercinka"da olduğu gibi nesir veya alelâde konuşmaya yaklaşan ifadeler pek dikkati çekmiyor. Şiirin üslûbu ondan daha lirik, fakat yine de bazı mısralarda şairin şahsî ifadesi ile kaynaşan "halk" deyimlerini seçmek mümkün. "Tam ortasında", "önünü ardını bilmemek", "ayakta tutmak", "her nasılsa", "kolunu kanadını kırmak", "bir kan bir kıyamet" deyimleri günlük dilde de kullanılan basmakalıp ifadelerdir.

Şiirin konusunu yine bir kadın teşkil ediyor ve bu kadın her nasılsa sokağa düşmüştür. Şair onu sembollerin en güzeli olan "gül" ve kuvvetli aşkıyla idealize ediyor ve yüceltiyor. "Üvercinka"da dünyanın merkezi haline getirilen işçi kızla "her nasılsa sokağa düşmüş" gül arasındaki benzerlik aşikardır. Şiir "Üvercinka"da sevgilisini:

Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan

mısralarıyla tavsif etmişti. Şiir muhteva bakımından dağınık olduğu için bu mecazî ifadeler pek dikkati çekmiyordu. "Gül" şiirinde kadın ile gül arasında kurulan münasebet, daha kesif ve şiire hâkim bir sembol haline geliyor. Şairin burada da duygusunu ifade ederken çarpıcı "déformation"lara başvurduğunu, kuvvetli ve mübalağalı

4. *Üvercinka*, İstanbul 1958, s. 6 (Zikredilen metinler bu baskıya aittir).

ifadeler kullandığını görüyoruz. "Üvercinka"da şairin dikkatini üzerinde toplayan unsurlar, kadının uzun boynu ile saçları idi. "Gül" şiirinde ön planda gelen uzuvlar, gözler ile ellerdir. İkinci parçada "eller" dört kere tekrarlanan beyaz sıfatı ve şaire telkin ettiği güzellik korkusu ile son derece dikkati çeken bir özellik haline geliyor.

Cemal Süreya diğer şiirlerinde de kadın vücuduna ait bazı uzuvları müstakil, mübalağalı ve çarpıcı bir şekilde tasvir eder.

"Önceleyin" başlıklı şiirinde şöyle diyor:

Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi (s. 8)

"Güzelleme" başlıklı şiirinde, sevgilisinin bütün vücudunu âdeta şairane bir fizyolojik tahlile tabi tutuyor:

Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur

İşe bak sen gözlerin de burda
Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık
İyi ki burda yoksa ben ne yapardım
Bak çocuğum kolların işte çıplak işte
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık
Ne günah işlediysek yarı yarıya

Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur
Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde
Vapurdaydık vapur kıyıdan gidiyordu
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu (s. 10-11)

"Aşk" şiirinde gözler:

Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git.

Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler
Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin (s. 13)

Memeler:

Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra
Sonrası iyilik güzellik (s. 14)

"San" şiirinde bacaklar:

Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların (s. 5)

"İngiliz" şiirinde ağız:

Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulme karşı (s. 20)

"Balzamin" şiirinde kirpik:

Sen el kadar bir kadınsındır
Sabahlara kadar beyaz ve kirpikli (s. 36)

"Bun" şiirinde yine gözler:

Gözleri göz değil gözistan (2 kere) (s. 54)

"Aslan Heykelleri"nde göz, boyun ve bacaklar:

Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu modigliani
Bir uçtan bir uca bacaklarının aslan heykelleri (s. 40)

Bütün bu örneklerde kadın vücuduna ait bazı uzuvlar çarpıcı, dikkati çekici bir hale getiriliyorlar. Cemal Süreya'nın şiirlerinde seksüel duygu çok kuvvetlidir. Kadın vücuduna ait uzuvlara müstakil ve mübalağalı bir değer vererek çarpıcı hale getirmesi bundan dolayıdır. Bununla beraber, yukarıda geçen Modigliani adından da anlaşılabileceği üzere, şairin kadın vücudunun muhtelif kısımlarını "déformation"a tâbi tutarak mübalağalı bir şekilde tasvir etmesinde, modern resim ve heykelin de tesiri olduğu muhakkaktır. "TK" başlıklı şiirinde Cemal Süreya, bu "déformation"u, bir "transformation" haline sokacak kadar ileri giderek, kadın ile at arasında bir münasebet kurar:

Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar
Bunlarla gelişiyor sevdamız anlatılmaz
Çocuklarla, kuşlarla, ağaçlarla.
Büyüyen, uçan, dal budak salan.
Yalnız aşkta raslanan o seçkin nokta.

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.

Sen ağzını ilave edince atlara
Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz
Korkunç bir güzellik halkların havasında
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin
Ayır ayırabilirsen hangimiz kadın, hangimiz erkek (s. 51-52)

Vermiş olduğumuz örneklerde görüldüğü üzere, Cemal Süreya varlıkları çok cesur, bazen izahı imkânsız bir şekilde değiştiriyor. Bu bakımdan, onunla, şiiri bir "görüntüler" oyunu haline getiren Oktay Rifat arasında bir benzerlik vardır. Yalnız Cemal Süreya, şiirlerinde, gerçekler âlemi ile ilgisini tamamıyla koparmaz ve hemen hemen her şiirinde oldukça belirli hâkim bir duyguya bağlı kalır.

"Üvercinka" şairinin şiirlerinde ele aldığı konular cinsî cephesi fazla kuvvetli aşk duygusu ile sosyal temlerdir. Bunlar yirminci yüzyılda bütün dünya edebiyatına derinden tesir eden Freud ile Marx'tan gelir. Bu iki fikir adamının insana bakış tarzları, metodları ve gayeleri birbirinden çok ayrı olmakla beraber bir noktada birleşirler: Yüzyıllardan beri devam edegelen kurulu nizam ve kaidelere isyan. Freud, ruhî buhranları cinsî içgüdüler ve ahlâkî kıymetler arasındaki çatışma ile izah eder. Dikkatini ferdden ziyade topluma çeviren Marx, alt tabaka ile üst tabaka, idare edilenlerle idare edenler, proleterya ile kapitalistler arasında bir mücadele bulunduğu vâkıasını ortaya koyar. Modern sanatkârlar, bilhassa sürrealistler, sanatkârın basmakalıpları kıran yaratıcı hamlesi ile Freud ve Marx'ın fikirleri arasında bir benzerlik bulmuşlar ve muhtelif derecelerde onların görüşlerini benimsemişlerdir.

Cemal Süreyya'nın şiir görüşünde bu düşüncelerin tesiri vardır. O birçok yazılarında bu fikirleri benimsemiş ve müdafaa etmiştir. *Yeni İnsan* dergisinde çıkan bir makalesinde şöyle diyor:

"Şiir insanın evren ve dünya içinde insan ve eşya karşısında kendini ayrı bir denemesidir. Törelerden daha doğaldır. Törelerle çatışma içindedir bu yüzden. Sanatın töreleriyle çatışır, kentin töreleriyle çatışır. Şiirin, düz yazının töreleriyle çatışır, her şeyin töreleriyle çatışır. Töre yüzde elli kişioğlunun doğal gereksinmelerinin biçimlenmesi ise, yüzde elli de, belli bir insan grubunun gücünü kullanarak, çıkarını kollayarak topluma kabul ettirdiğidir. Şiirle törenin çatışması doğa ile törenin çatışmasıdır.

Şiirin bazen doğruları kalkındırması bundandır. Eşkıyaların tüfeklerini türkülerine çapraz asmaları bundandır. Jandarmanın daima düz yazıda kalacağı bundandır."[5]

Burada tekrarlanan "çatışma" kelimesi ve kavramı, Freud ve Marx'tan gelir. Şair, şiiri tabiat (doğa) ile birleştirerek töreye (ahlâk, kanun ve nizama) karşı çıkarıyor. Töreleri "yüzde elli kişioğlunun doğal gereksinmelerinin biçimlenmesi", "yüzde elli de belli bir insan grubunun gücünü kullanarak" topluma kabul ettirmesiyle izah ediyor...

Yukarıdaki paragrafta orijinal olan nokta, nesir ile şiir arasında öteden beri varlığı kabul edilen farkın psikolojik ve sosyal bir temele oturtulmasıdır. Nesir aklı, otoriteyi; şiir tabiatı, içgüdüyü, isyanı temsil ediyor. Nesir jandarma, şiir eşkıya oluyor. Böylece Cemal Süreya da, Türkiye'deki birçok Marksistler gibi toplumun kurulu nizamının, jandarmanın değil, eşkıyanın tarafını tutuyor. Cemal Süreya bu jandarma-eşkıya tezadını Anadolu intibalarını gerçeküstücü bir üslûpla anlatığı "Göçebe" adlı şiirinde de kullanmıştır:

Ay kana kana batıyor
Eşkıyalar gecenin yangınını izliyorlar uzakta
Kargapazarı dağlarını dolaşan yaşlı ve öfkeli bir otobüsteyim

Jandarma daima nesirde kalacaktır.
Eşkıyalar silahlarını çapraz astıkça türkülerine
Ve bu dağlar böyle eşkıya güzelliğini taşıdıkça

Patronunun karısını zimmetine geçirip
Amasya'dan Kars'a kaçmakta olan bir sayman yardımcısıyla
Alevîlikten konuşuyoruz uzun süre.[6]

Cemal Süreya şiirin yasaklara karşı koyma yönünü ve sürrealizm ile Marksizm arasındaki münasebeti *Papirus* adlı dergide çıkan "Şiir Anayasaya Aykırıdır" başlıklı makalesinde şöyle belirtiyor:

"Baudelaire bir şeye zıttı. Rimbaud ise hiçbir şey ile bağlantılı değildi. Sürrealistler çıkışlarını Rimbaud'yu kök alan bir révolution kavramına şartlamışlardı. Dünyanın değiştirilmesi planında Karl Marx'ı, hayatın değiştirilmesi planında Arthur Rimbaud'yu izliyorlardı."[7]

5. Aralık 1963, s. 9. Türkiye'de Marksistlerin Köroğlu'nu benimsemeleri bu yüzdendir. Pertev Naili Boratav, Köroğlu ve etrafındaki çeteyi ideal bir cumhuriyetin kurucuları gibi görür. Bk. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara 1946.
İlhan Berk, Köroğlu'nu aynı duygularla yüceltir. Bk. *Köroğlu*, Ankara 1955. Orhan Veli de "Destan Gibi" adlı şiirinde Köroğlu'na bu bakımdan değer verir. Bk. *Bütün Şiirleri*, İstanbul 1951, s. 85-86.
6. *Yeni İnsan*, C. I, s. 9-10, Eylül 1963.
Marksist yazarlar İslamiyetin daha kaideci ve yasakçı bir mezhebi olan Sünniliğe karşı, daha serbest bir hüviyet taşıyan Aleviliği tutarlar.
7. Mayıs 1961.

Cemal Süreya'nın Batılı yazarlardan aldığı ve benimsediği bu fikirlerde haklı olan bir taraf vardır. Yaratıcı olan bir şair, basmakalıpları reddeder. Her toplum müşterek kıymetler ve müesseselere dayandığına göre, şairin var olabilmesi için ona "karşı koyması" tabiîdir. "Şair iyi bir vatandaş mıdır?" diye soran Alain, bu soruya "hayır" cevabını verir. En eski çağlardan beri şair, başkalarından farklı bir insan olarak görülmüştür. Şair, daha mizacı ve hassasiyet tarzı ile çevresinden ayrılır. Bunu bilen Ziya Paşa, yıllarca önce şairi tasvir ederken şöyle demişti:

Şair şair doğar anâdan
Âsârı görünür iptidâdan
Şair dahi tıfl iken iyandır
İrfânına meşrebi nişândır
Her tarz u edâsı lâubâlî
Bir başka revişte cümle hâli
Başlar o zamandan ihtilâfa
Evza-ı umum ile hilâfa
Çün hür olarak gelir vücûda
Güçdür koma şairi kuyûda
Çokluk anı bağlamaz akaid
Teshir edemez anı fevaid.[8]

Şairi daha ziyade toplumun emrinde bir insan olarak düşünen Namık Kemal, *Tahrib-i Harabat*'da bu sözlerinden dolayı Paşa'ya çatmıştır.

Tabiat ile örf ve âdet arasındaki tezat, romantiklerden beri ileriye sürülen bir fikirdir. Tanzimat devrinde Abdülhak Hâmid bu görüşün en kuvvetli temsilcilerinden biri olmuştur. Cemal Süreya gibi şiir ile tabiatı birleştiren Hâmid de *Sahra* adlı şiir kitabından itibaren bir sunilikler sistemi olarak gördüğü Belde'ye karşı, tabiatı ve tabiîliği müdafaa etmiştir.[9] Onda bu fikir en kuvvetli ifadesini *Finten* piyesinde bulur. Bu eser tabiatın vahşî kuvvetlerini temsil eden Finten ile İngiliz sosyetesi arasındaki çatışmaya dayanır. Tabiatın felsefesini yapan Dr. Thomas'ın burjuva kıymetlerini temsil eden Lady Dick'e karşı söylediği şu sözlerde bu çatışma kuvvetle ifade olunmuştur:

"Âdet ne derse desin, ahlâk ne yaparsa yapsın, mehafil-i ülfet saçlarını yolup kiliseler ne kadar feryad u figan ederlerse etsinler, tabiat, her kuvvete galib, herkese hâkim olan tabiat sizin mahdumunuzla o kadını evlendirmiş."[10]

Cemal Süreya'nın sürrealizmi bir nevi tabiata dönüş olarak göstermesi de doğrudur. Bilindiği gibi sürrealizm dış baskıyı temsil eden akla ve şuura karşı, insanın içindeki gayri şuur kuvvetlerini serbest çağrışım yoluyla ortaya koyma teşebbüsüdür.

8. *Harabat*, "Mukaddime", İstanbul 1291, s. 11.
9. Bk. Mehmet Kaplan, "Tabiat Karşısında Abdülhak Hamid I-II", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 3, nr. 3-4, 1949, s. 333-349. Makalenin II. kısmı için, *a.e.*, C. IV, nr. 3, 1951, s. 167-187; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İst. 1976, s. 314-331.
10. İstanbul 1334, s. 15.

Son çağ sanatı üzerinde bu akımın muazzam tesiri olmuştur. Hayrete şayan taraf, sanatkârların şuuraltına indikleri zaman, orada Jung'un eserlerinde geniş olarak ortaya koyduğu insanlığın en eski mitlerini ve archétype'lerini bulmalarıdır. Bizde Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Asaf Halet Çelebi'nin de aynı unsurları bulduklarını görmüştük.

Marksizm ile sürrealizm arasında münasebet kurmaya gelince, bunun sathî ve geçici bir münasebet olduğuna kaniim. Marksizm akılcı ve sistemcidir. Sürrealizm ise insan muhayyilesinin mutlak hürriyetine taraftardır. Tatbikatta Marksizm, insanlık tarihinin en korkunç polis ve jandarma rejimini doğurmuştur. Bolşevik Rusya'nın modern sanat cereyanlarını, bu arada sürrealizmi demirperde arkasına sokmamaya çalışması, sürrealizm ile Marksizm arasındaki derin ayrılığı gösteren en büyük delildir. Cemal Süreya'nın da kurucuları arasında bulunduğu "İkinci Yeni" hareketi, Türk Marksistleri tarafından da iyi karşılanmamıştır. Asım Bezirci *Dönem* dergisinde yazdığı bir makalede bu akımın bir çıkmaza girdiğini belirterek şöyle diyor:

"İkinci Yeni –aralarında Uyar'ın da bulunduğu iki üç temsilci dışında– çokluk sorumsuz, kaçak bir şiirdi. İnsanımıza ve onun gerçeklerine sırt çevirmişti; özü hor görmüş, hatta ara sıra atmış kendini özün getirmediği karıştırmalara (synestesia), değiştirimlere (déformation), biçim oyunlarına vermişti. Bu veriş, aşırılaştığı zaman, şiiri 'sözcük salatası'na çeviriyordu. Anlam geriye itilmiş, kapalılık baş tacı edilmişti. Gelenekle, çevreyle bağlar kesilmiş, okurlar umursanmaz olmuştu. Sonunda, şiir hayattan, kütleden, tarihten, düşünceden kopmuş, soyutlaşarak bazı şairlerde bir çeşit "biçim otuzbiri" durumuna varmıştı. Üstelik, bu durum acemi ve taklitçi ellerde iyice yozlaşmış, kalıplaşmış, mekanik bir işlem haline gelmişti."[11]

Başlangıçta Marksizm ile sürrealizm arasında köprü kurmaya çalışan Cemal Süreya, sonradan biçimi ve sanatkârın şahsiyetini müdafaa eden yazılar yazdı. "Biçimi Anlamak" adlı makalesinde komünist şair Maikovski hakkında söylediği şu cümleler dikkate şayandır:

"En özcü şairlerden biri olan Maiakovski bile sosyal sefaletlerini şiirsel bir formla vermeseydi ne olacaktı. Kendisi fazla jambon yiyen bir politikacıdan başka bir şey olmayacak, mısraları da sadece bir takım sosyal siparişler olarak kalacaktı. Demek ki şu var: Biçimden hiç vazgeçilemiyor, şimdiye kadar vazgeçen de görülmemiş."[12]

Türk Dili dergisinde yeni şairleri tenkit ederken yazdığı şu satırlar da, Cemal Süreya'nın Marksizm de dahil, peşin veya basmakalıp fikirlerden hareket eden sanata taraftar olmadığını gösteriyor:

"Şair bir kuramdan bir fikirden çıkmaz, şiirini az çok belli ya da iyice belli bir konu ile kurmaz değil. Ancak benim demem azıcık başka. Sözünü ettiğim arkadaşlar sanki şiirin nasıl yazılacağına ilişkin bir kuramdan çıkıyorlar, bir tekniğin kenar olanaklarını zenginleştirmek durumunda kalıyorlar. Bu da olabilir demiyorlar, bu budur diyorlar. Özgür değiller. Küçük bir sokakta rastlantı umuyorlar. Ve elbet herkes sadece birbirine rastlıyor. Biçim, belli bir eksenin çevresinde yeni, küçük ola-

11. "İkinci Eski Çıkmazı", *Dönem*, Mart 1964.
12. *Pazar Postası*, 1 Eylül 1957.

naklar kazanıyor. Amma bir öz gelişimi bulamıyoruz. Bence şiirimiz için bu büyük bir sakınca.

Yine geçen ay andığım, sözünü alacağım Sartre'ın: "Şiir kelimeleri birer simge, birer işaret gibi değil birer eşya gibi ele alıyor." Çünkü şairin evreni dilidir. Bu evren içinde her şair kendi izlenimlerini, yorumlarını, psikolojik konumlarını kendisi getirecektir. Her şair dilin tadını ayrı çıkaracak. Öte yandan şiir en kolay bir yaşantı anlatsın, en somut bir ilişkiyi göstersin, yine de geride evren içinde kişioğlunun durumunu tartışan felsefî bir yön taşıyacaktır. Onun yapısından, karşılaştığı gereklerin bitişiği şeylerden geliyor bu. Ancak şair kişi kendinden çıkacak dilin içinde kendi reflekslerine rahat, çok özgür bir devinme olanağı kazandıracak ki gerçekleşsin oyunda. *Diyeceğim, şair için kişilik her şeydir."*[13]

Cemal Süreya'nın burada ileri sürdüğü fikirlere tamamıyla iştirak ediyorum. Gerçekten de bir şairin gerek çağdaşları, gerek gelecek nesiller yanında bir değer kazanabilmesi *için muhakkak surette* "hürriyet" ve "şahsiyet" sahibi olması lazımdır. Muhteva, şekil veya üslûp bakımından "yeni" ve "başka" bir şey getirmeyen bir yazar, taklitçilikten öteye gidemez. Böyle birisine "yaratıcı" vasfını veremeyiz.

Yalnız bunun için "Üvercinka" *şairinin, daha önce zikretmiş olduğumuz yazı*larında söylediği gibi, muayyen bir ideolojiyi benimsemesine ihtiyaç yoktur. Hattâ böyle bir durum, şairi basmakalıp bir hayat görüşünü ve maksadı benimsemeye ve bunlarla birlikte onlara uygun vasıtaları kullanmaya sevkedeceğinden *tehlikelidir* de.

"İkinci Yeni" akımının en kuvvetli temsilcilerinden olan Cemal Süreya, başkalarına da tesir eden orijinal şiirler yazmış, fakat henüz Orhan Veli, Cahit Sıtkı gibi, geniş okuyucu kütlesi tarafından sevilen eserler vücuda getirememiştir. Cumhuriyet devri Türk şiirinde bugün için onun değeri "orijinal denemeler" yapmış bir şair olmaktan ibarettir.

13. *Türk Dili*, nr. 148, Ocak 1964, s. 265.

XXIV

TOKAT'A DOĞRU

Çamlıbel'den Tokat'a doğru
Tozlu yolların aktığı ırmak!
Ben seni çoktan unuttum;
Sen de unuttun mu, dön geri bak.

Atların kuyruğu düğümlü,
Bir yandan yağmur yağar, ıslak;
Bir yandan hamutlar şak şak eder:
Bir yandan tekerlekler döner, dön geri bak.

Orda, derenin içinde
İki üç akçakavak.
Tekerlekler döner, başım döner,
Kavaklar yeşeriyor, dön geri bak.

Orda, derenin içinde
İki üç çırılçıplak
Alçacık damı düşündükçe
Gözlerim yaşarıyor, dön geri bak

Irmaklar gibi uzaklaşır
Bir türkü kadar uzak
Tekerler iki çizgi bırakır,
Hamutlar şak şak eder, dön geri bak.

CAHİT KÜLEBİ

XXIV

TOKAT'A DOĞRU

"Tokat'a Doğru" musikisi daha ilk okuyuşta kendisini kuvvetle hissettiren bir şiir. Bu, üç unsurun birleşmesinden ileri geliyor. Başta vezin, muhtelif mısralarda değişmekle beraber birkaç üniteden ibaret: 7-8-10-11 heceli mısralar hacim itibariyle fazla uzun olmayan şiirde fasılalı olarak tekrarlanıyor; birinci dörtlükte, ikinci ve dördüncü mısralar (10), ikinci dörtlükte, birinci ve ikinci mısralar (9), üçüncü mısra (10), dördüncü mısra (9+4), üç, dört ve beşinci dörtlüklerin son mısraları (11) hece.

Dört parçanın son mısralarında "dön geri bak" sözü tekrarlandığı gibi bütün dörtlüklerin ikinci mısraları buna uygun kafiyeler taşıyor: ırmak, ıslak, akçakavak, çırılçıplak, uzak. Bunların dışında daha başka tekrarlar da var: Üçüncü ve dördüncü dörtlüklerin ilk mısralarıyla ikinci dörtlüğün son üç mısraının başındaki iki kelime de tekrarlanıyor. Mısraların içinde Tokat, at, hamut, kelimelerinin sonundaki "t" sesleriyle şiire serpiştirilmiş "çoktan, şakşak, akçakavak, çırılçıplak, alçacık, yaşarıyor, uzaklaşır, çizgi" kelimelerindeki "ç" ve "ş" konsonlarının seslerini de şuurlu olarak farketmesek bile işitiyoruz.

Öyle zannediyorum ki, şair bu şiiri, hem ses, hem mâna bakımından çok "évocative" olan "hamutlar şak şak eder" sözünden hareket ederek yazmıştır. Şiirde tekrarlanan "-k"lı kafiyeler ve "dön geri bak" cümleleri âdeta ondan doğmuş gibidir. Cahit Külebi'nin diğer şiirlerinde de insanı bıktırmayan, oldukça serbest, fakat yine de kendisini hissettiren bir dil musikisi vardır. Bu bakımdan o, toprağı ve insanı ile kaynaştığı Anadolu halk şairlerine, asla taklit intibaı uyandırmaksızın yaklaşır. Onun için, şehre gelmiş, okumuş, fakat doğduğu memleketin havasını kaybetmeden yeni ve güzel bir şiire ulaşmış bir şair demek hiç de yanlış olmaz. Şiirlerinin çoğunda Anadolu toprağından gelen bir ses, bir koku, bir renk ve bir ruh vardır. "Tokat'a Doğru", tekrarlanan "hamutlar şak şak eder" ve "dön geri bak" cümlelerinin kuvvetle ifade ettiği üzere, bir daüssıla şiiridir. Şair uzaktan hayali ile, Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" şiirinde olduğu gibi bazı kelimeleri tekrarlayarak memleketi olan Tokat'a, Çeltek Köyü'ne doğru gider. Burada, yine Orhan Veli'nin şiirinde olduğu gibi, canlı intibaların hâtırasıyla bir dünya hayali kuruyor.

Ses, hâtıraları uyandıran en kuvvetli vasıtalardan birisidir. İki şair de ondan çok güzel faydalanmışlardır. Külebi'nin şiiri, muhteva bakımından tasvir ettiği Anadolu gibi fakir olmakla beraber, yapı bakımından Orhan Veli'ninkinden çok daha ahenklidir. Bunun sebebi Orhan Veli'nin şiirinin daha ziyade durgun (statik), Cahit Külebi'ninkininse hareketli olmasıdır.

At, hamut, tekerlek, yol, Külebi'nin şiirine kendiliğinden hareket unsurunu sokmuştur. Bunun şiire getirdiği başka bir şey daha vardır: İntibaların değişmesi.

Şiir, tekrarlanan unsurlarla değişen unsurlardan meydana geliyor. Bunların beraber yürümesi şiire estetik bir hüviyet kazandırıyor. Hemen hemen bütün sanat eserlerinde bu iki zıt unsuru, değişen ile değişmeyeni beraber buluruz. Tekrarlanan unsurları yukarıda belirtmiştik. Değişen unsurlar veya intibalar nelerdir? Her dörtlüğe bunlardan birisi konulmuştur ve bunlar bir sıra takip ederler. Başta Çamlıbel'den Tokat'a doğru giden tozlu yolları görüyoruz; sonra kuyrukları düğümlü atlar bu yoldan ilerliyorlar. Bir yandan yağmur yağarken, bir yandan hamutlar şak şak ediyor. Üçüncü parçada bir derenin içinde iki üç akça kavak gözüküyor. Ve tekerlekler dönüyor. Şairin özlemini duyduğu yere yaklaşmak üzereyiz. Duymuş olduğu heyecan, şairin başını döndürüyor. Dördüncü parçada nihayet şairin doğduğu köy gözüküyor:

Orda, derenin içinde
İki üç çırılçıplak
Alçacık damı düşündükçe
Gözlerim yaşarıyor, dön geri bak.

Bu manzara, fakir, zavallı fakat onun kendi vatanıdır. Çocukluğu orada geçmiştir. Kendi hayatı ve sevdikleriyle alçacık damlar arasında hissî bir münasebet vardır.[1] Son parçadaki:

Irmaklar gibi uzaklaşır
Bir türkü kadar uzak

mısralarında şairin bu hayalî seyahati ne kadar estetik bir şekle soktuğunu görüyoruz. Bütün şiire hâkim olan hava bizde hazin bir güzellik duygusu uyandırıyor.

Şehirli şairlerden çoğu, Anadolu'yu ve Anadolu insanını dışarıdan ve dış görünüşüyle görmüşlerdir. Onlar Anadolu çocuklarının yaşantılarına sahip olmadıkları için bazen araya ideoloji de karıştırarak fakirlik ve sefalet temini alabildiğine işlemişlerdir. Fakat bu görüş tarzı, halk edebiyatının tetkikinden de anlaşılacağı üzere, Anadolu insanının gerçek duygularına tamamıyla tekabül etmez. Anadolu'da fakirlik ve sefalet yok mudur? Vardır. Hem de insanların vücutlarını kavururcasına, yüzyıllardan beri devam eden, yaşamanın ta kendisi olmuş, hayatın tabiî nizamı haline gelmiş bir sefalettir bu. Fakat Anadolu, şehirli şairlerden büyük bir kısmının zannettiği gibi sadece yoksulluktan ibaret değildir. Bu sefaletin yanı sıra âdeta onu telafi eden, ta Yunus Emre'den beri Anadolu halk şairlerinin eserlerinde çok güzel ifade ettikleri bir ruh zenginliği, sevgi, insanlık, merhamet, kahramanlık, düğün ve bayram davullarında güm güm öten, halk oyun havalarında ve danslarında duyan kalpleri sevinçten çılgına döndüren, dionizyak bir haz ve neşe de vardır. Anadolu'da, şehirli edebiyatçılar arasında bunları anlatan pek az şair ve yazar yetişmiştir. Ben ona inanıyorum ki, Anadolu'yu, çocuklukları bu topraklarla karışmış, şehre geldikten

1. *Sür* adlı kitabında şair, doğduğu köyün hatırasına bir kere daha döner. (Ankara 1965, s. 40-41).

sonra yüksek kültür edinmekle beraber ilk yaşantılarını kaybetmemiş sanatkârlar anlatabilirler. Cahit Külebi, bunu başaran nadir şairlerden biridir.

Daha sonra öğrendiklerimiz, malûmat denilen şeyler, çocukluk yıllarının canlı intibalarının üzerinde kalın bir tabaka teşkil ederek bize onları unuttururlar. Anadolu'da sefalet ve gerilik o kadar korkunçtur ki, oradan yetişenlerin çoğu büyük şehirlere bir yerleştiler mi bir daha oraya dönmek şöyle dursun, hatırlamak bile istemezler. Şehirde edinmiş oldukları duygular ve fikirler, tıpkı giydikleri elbiseler gibi onları içinden çıktıkları çevreden ayırır. Böylece ikili, sahte bir hayat sürerler.

Türkçeye Batı dillerinden girmiş olan, sanat sahasında sık sık tekrarlanan ve bir değer ifade eden "originalité" kelimesi "origine"den gelir. Kök, menşe, doğum yeri demek olan bu kelime ile "originalité" arasında mâna bakımından da bir münasebet vardır. Ağaç nasıl kökü ile beslenerek büyürse, sanatkârların çoğu da kendi köklerini teşkil eden çocukluk yıllarının hayat tecrübelerinden ilham almak suretiyle bir şahsiyet haline gelirler. Modern psikoloji, çocukluk yıllarının insan hayatında ne kadar mühim bir rol oynadığını ortaya koymuştur. Bütün "orijinal" sanatkârlarda görülen bu çocukluğa bağlılık, onunla beslenme ve bu yıllara ait duygularını kültür vasıtası ile geliştirme vâkıasını Cahit Külebi'de de görüyoruz.

O, Anadolu'yu kendi hayatı ile birleştirir. Onun taşını toprağını kendi varlığının bir parçası gibi hisseder. "Tokat'a Doğru" şiirindeki daüssılanın arkasında "köküne bağlılık" ve ona "dönme" duygusu vardır. Külebi, yalnız bu şiirinde değil, diğer eserlerinde de "orijinalite"sini, bu kelimenin belki Türkçede en doğru karşılığı sayılabilecek olan "köküne bağlılık" duygusundan alır.

Bu duygunun, dış dünyaya bakış tarzını tayin bakımından ne kadar mühim rol oynadığını görmek için, Faruk Nafiz'in "Han Duvarları"nda dağları anlatış tarzıyla Külebi'nin şu şiirini karşılaştırmak faydalı olacaktır:

BİZİM DAĞLAR

Ararat Dağı anamın pişirdiği
Çocukluğumda yediğim nişastadır.
Yıldız Dağı bir ekilmiş tarladır
Mevsim mevsim yıldızların bittiği

Sultan Dağı'nda ak kuzular meleşir
Uzun Yayla'da pehlivanlar güleşir
Bingöl Dağı çiğdem çiğdem yeşerir
Belli olur âbı hayat içtiği.

Kaz Dağı'ndan beyaz bulutlar uçar
Keşiş Dağı'ndan Kerem'in yolu geçer
Çamlıbel'de Köroğlu kalmaz nâçar
Kop Dağı'nda öküzlerin çektiği.[2]

2. *Rüzgâr*, (ikinci basılış) İstanbul, 1954, s. 64.

"Han Duvarları"nda dağlar, Faruk Nafiz'e yalnızlık, gurbet duygusu hatta ölüm fikri telkin ediyordu. Muhayyilesine "deniz"in hâkim olduğu İstanbullu şair, dağlara karşı hiçbir sempati hissetmiyordu. Külebi'nin ise "Bizim Dağlar" ile nasıl kaynaştığını görüyoruz. Bu kaynaşmada, çocukluk yılları ile annesinin oynadığı rol, ilk iki mısrada açıkça ifade edilmiştir.

"Yurdum" başlıklı şiirinde, aynı ben+anne+toprak+ruh ve madde kaynaşması vardır:

1917 senesinde
Topraklarında doğmuşum,
Anamdan emdiğim süt
Çeşmeden, tarlandan gelmiş,
Emmilerim hudutlarında
Senin için döğüşürken ölmüşler,
Kalelerinin burcunda
Uçurtma uçurmuşum.
Çimmişim derelerinde,
Bir andız fidanı gibi büyümüşüm
Topraklarının üstünde.

Koca koca kamyonlara binmişim
Daha büyük şehirlerine
Okumaya gitmişim.
Eşkıyalar yolumu kesmiş
Alacak şey bulamamışlar.

Topraklarının üstünde
Top oynamış, âşık olmuş, düşünmüş
Ahbap edinmişim.

Kederlendiğim günler olmuş
Naçar dolaşmışım sokaklarında
Sevinçli günlerim olmuş
Başım havalarda gezmişim.

Bağrını açıp ılgıt ılgıt
Esen rüzgârlarına
İlk defa kıyılarından
Denizi seyretmişim.
Issız çorak ovalarında
Günlerce yolculuk etmişim.

Ağladığım senin içindir!
Güldüğüm senin için;

Öpüp başıma koyduğum
Ekmek gibisin![3]

Burada şairin mücerret bir kavram olan yurt (vatan) fikrine nasıl kendi hayatından yükseldiğine dikkat ediniz. Şairler, umumiyetle mücerret ve geniş kavramlara şahsî duygularından varırlar. Üsküp'te doğan Yahya Kemal'in hayat, cemiyet ve vatan görüşünün de doğum yeri, annesi ve çocukluk yılları ile yakın ilgisi bulunduğunu burada hatırlatalım.[4]

Çocukluk duyguları ile köye bağlı olan Cahit Külebi, kendini büyük şehirlere yabancı hisseder. Büyük şehirlerde o, Anadolu insanının saf ve temiz ruhunu bulamaz ve buna üzülür. "İstanbul" başlıklı şiirinde bu duygu dile gelmiştir:

Kamyonlar kavun taşır ve ben
Boyuna onu düşünürdüm,
Kamyonlar kavun taşır ve ben
Boyuna onu düşünürdüm,
Niksar'da evimizdeyken
Küçük bir serçe kadar hürdüm.

Sonra âlem değişiverdi
Ayrı su, ayrı hava, ayrı toprak.
Sonra âlem değişiverdi
Ayrı su, ayrı hava, ayrı toprak.
Mevsimler ne çabuk geçiverdi
Unutmak, unutmak, unutmak.

Anladım bu şehir başkadır
Herkes beni aldattı gitti,
Anladım bu şehir başkadır
Herkes beni aldattı gitti,
Yine kamyonlar kavun taşır

Fakat içimde şarkı bitti.[5]

"Hasret" adlı şiirinde aynı his başka bir şekilde anlatılmıştır:

Şimdi tarlalarda güneş vardır,
Karlar donmuş otların uçlarında
Artık akşamları dinlenemem
Başım avuçlarında.

İçi korku dolu kış gecesi

3. *a.e.*, s. 69.
4. Bu konuda bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul 1963, 2. bsk. Dergâh Yay., Ocak 1982.
5. *Adamın Biri*, (ikinci basılış) İstanbul 1954, s. 8.

Hiç yatağın yok mu sıcak!
Dağları dolduran kır çiçeği
Hangi rüzgârlar seni koklayacak!

Saçlarımı kesip rüzgâra atacağım!
Ta ki haber götürsün bir gün sana!
İçimde bir şeytan var diyor ki:
Aklına ne gelirse yapsana.

Ben bu şiiri yazdım atlı talimde
Bulunduğum şehir İstanbul'du,
Ağır ağır kar yağıyordu,
Atımın yelesi bulut renginde.[6]

Bu şiirde bir motif olarak geçen "rüzgâr", Cahit Külebi'ye, bir kitabına adını verdiği "Rüzgâr" şiirini ilham etmiştir. Bu şiirde kendisini rüzgârla birleştiren şair Anadolu'yu dolaşır:

Şimdi bir rüzgâr geçti buradan
Koştum ama yetişemedim,
Nerelerde gezmiş tozmuş
Öğrenemedim.

Besbelli denizden çıkıp
Kıyılar boyunca gitmiştir,
Tuz kokusu, katran kokusu, ter kokusu
Yüreğini allak bullak etmiştir.

Sonra başlamış tırmanmaya dağlara doğru
Bulutları koyun gibi gütmüştür,
Okşayıp otları yaylalarda
Büyümüştür.

Köylere de uğradıysa eğer
Islak, karanlık odalarda beşik sallamıştır,
Güneş altında çalışanlara
İmdat eylemiştir.

Sonra başlayıp alçalmaya ovalara doğru,
Haşhaş tarlalarında eflâtun, pembe, beyaz,
Kıraçlarda mavi dikenler...
Toz toprak gözlerine gitmiştir.

Şehirlere de uğramış ki yanımdan geçti,
Haşhaş çiçeğine benzer kızlar görmüştür,

6. *a.e.*, s. 10-11.

Bir gülüş, bir tel saç, allık pudra
Alıp gitmiştir.

Şimdi bir rüzgâr geçti buradan
Koştum ama yetişemedim
Soraydım söylerdi herhalde
Soramadım.[7]

Bu şiirde de "Tokat'a Doğru" şiirinde olduğu gibi bir hareket vardır. Şair, rüzgâr vasıtasıyla şiire çeşitli intibaları sokuyor. Burada "hareket"in Anadolu insanının kaderini tayin eden en mühim hadiselerden biri olduğunu belirtelim. Savaşlar, Faruk Nafiz'in "Han Duvarları"nda, Maraşlı Şeyhoğlu'nun koşmasında görüldüğü gibi, hudutlar hudutlara atılmalar, göçler, şehirde iş arama, okuma ve sair sebepler[8] Anadolu insanını çağlardan beri sılasından uzaklaştırıcı bir rol oynamıştır. Yunus Emre'nin şiirlerinde en çok geçen ve en zengin mâna taşıyan kelimelerden birkaçı; "yol", "garip" ve "gurbet" kelimeleridir. Halk edebiyatında insanları umumiyetle bir yerden başka bir yere giderken görürüz. Aslı'sının peşinde Kerem, Anadolu insanının ruhunu temsil eden en dikkati çekici tiplerden biridir. Durgun gibi görünen Anadolu'da, kanıncalarınkini andıran, ilk bakışta fark edilmeyen, baş döndürücü bir hareket vardır. Cahit Külebi'nin şiirlerinin çoğunda hareket ve intiba değişmesi görülüyor. Şair bunları, şiirinin ses ve mısra yapısıyla da belirtir. Burada örnekleri daha fazla çoğaltmak istemiyorum. Külebi'nin şiir kitaplarını okuyanlar diğer özellikler gibi bunu da açıkça görebilirler. Sadece şairin, tıpkı "Tokat'a Doğru" şiirinde olduğu gibi, Anadolu havası ile hareketi, hem muhteva, hem şekil bakımından çok güzel birleştirdiği "Sivas Yollarında" adlı şiirini zikretmekten kendimi alamıyorum:

Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider
Tekerlerli meşeden.
Ağız dil vermeyen köylüler

Odun mu, tuz mu, hasta mı götürürler?
Ağır ağır kağnılar gider
Sivas yollarında geceleri.

Ne yıldızlar kaynaşır gökyüzünde
Ne sevdayla dolar taşar gönüller,
Bir rüzgâr eser ki bıçak gibi
El ayak şişer.

7. *Rüzgâr*, s. 5.

8. Bu başka sebepler arasında, Türk ırkının yerleşik medeniyete geçmeden önce binlerce yıl hayvan sürüleriyle beraber göçebe hayatı yaşamasını ve Türkçenin aslî bünyesinin bu çağlarda teşekkül etmiş olmasını düşünüyorum. Kanaatime göre, Türk ırkının kolektif gayri şuurunda "hareketî" tip mühim bir yer tutar. Türkçede hâkim dil unsuru fiildir. Halk edebiyatına "fiil üslûbu" hâkimdir.

Sivas yollarında geceleri
Ağır ağır kağnılar gider.

Kamyonlar gelir geçer, kamyonlar gider
Toz duman içinde,
Şavkı vurur yollara,
Arabalar dağılır şoförleri söğer,
Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider.[9]

CAHİT KÜLEBİ'YE EK

Dile, söyleyişe, şiir duygusuna daima önem veren Külebi, son şiirlerinde de aynı özeni göstererek, şiir güldestesine konu ve şekil bakımından bazı yeni eserler kattı. 1973 yılında yayınlanan *Türk Mavisi* adlı kitabında bunları bulmak mümkün. Konu bakımından yenilik, Külebi'nin fazla angaje olmadan ve seviyesini düşürmeden, anarşist gençlerin hareketlerini, milliyetçilik adına destekler görünmesidir.

Kitaba adını veren "Türk Mavisi" şiirinde Külebi, Türkiye'de ortalığı karıştıran "hoyratlar" yetişmesini sosyal ortamla açıklıyor:

Herkes birbirinin sırtında
Birbirinin cebinde herkesin eli (s. 9)

Başka bir sebep, Külebi'nin kendisini yakın bulduğu köy çocuklarının şehirlere inmeleridir. Külebi:

Elbette kentlere inecekler
Buraların çocukları da.
Gecekondular kuracaklar.
Türkü çağıracaklar hoyratlığa. (s. 12)

diye onları hoş görüyor. Külebi'ye göre Türkiye henüz kendi şahsiyetini, rengini bulmamıştır. 12 Mart öncesi nevinden hareketler, Türkiye'de daha devam edecektir:

Daha da karışacak bütün sular
Türk mavisi bulununcaya kadar. (s. 12)

Bu Türk mavisi nasıl bulunacak acaba? Yakarak, yıkarak, öldürerek mi? Yoksa ilim ve kültür ile mi? Yalnız Cahit Külebi gibi ilimliler değil, aşırılar da, son yıllarda, millî değerlere, tarihe, kültüre değer verilmeden milleti ardından sürükleyen bir hareket yapılamayacağını anlamışlardır. Şiirde bu geçmişe dönüşün en şaşırtıcı görüntüsü, yenilikçi şairlerin de gazel tarzında şiirler yazmalarıdır. Bu arada Külebi de divan şairlerine has nükteli, ince hayallerle örülü güzel bir gazel yazmıştır. Hem Külebi'nin şiirindeki son denemelerden birini, hem de birçok modern şairde beliren eğilimi göstermek için "Güzelleme" başlığını taşıyan bu şiiri buraya alıyorum:

9. *Adamın Biri*, s. 14 (Verilen metinler bu kitaptandır).

Perçemlerinin deydiği yer fildişidir.
Kara gözlerinin ak ile birleşmesi şeytan işidir.

Sakız kabakları gibi iner kolların ta beline
Ki bu, aklığın uzandıkça incelişidir.

Kirpiklerinin gölgesi oynar sabaha dek, sanki
Yorgun savaşçıların mecalsiz güreşidir.

Boynun bir gelincik çiçeğinde çizgi kadar nâzik,
Endamın İstanbul akşamlarının yükselişidir.

Böyle şiirler yazmaya değmez güzeller, Cahit!
Çünkü, sevdaya şiirler ozanın can verişidir (s. 15)

Bu şiirin eski gazellerle münasebeti, kafiye dizisi ve bir güzeli şairane ve tuhaf benzetmelerle yüceltmesindedir. Bazı beyitlerde Divan şairlerinde de görülen tatlı bir alay vardır. Son beyitte şair yaptığını yıkar.

Bazı şairler eskiyi, vezni ve dili ile hiç değişiklik yapmadan devam ettirmeye çalışmışlarsa da başarı kazanamamışlardır. Sanatta yenilik şarttır ve yeniliğin esaslarından biri, bütün güzel sanatlarda görülen ölçülü ve mânalı "déformation"dur. Külebi'nin gazeli usta işi bir "déformation"a örnek olabilir.

XXV

KAFİLE

Bir karnaval âlemidir yaşanan...
Gelinlerin pırıl pırıl teli vardır,
Avunurlar.
Kadınların çeşit çeşit teni vardır,
Soyunurlar.
Tehlikeli bir oyundur oynanan.

Bir karnaval âlemidir yaşanan...
İnsanların vazgeçilmez huyu vardır,
Unuturlar.
Yollarında kuyu vardır,
Kaybolurlar.
Tehlikeli bir oyundur oynanan.

ÖZDEMİR ASAF

XXV

KAFİLE

"Kafile" şiiri yapı bakımından birbirine benzeyen iki kısımdan ibarettir. İki parçada da birinci ve sonuncu mısralar aynı. Tekrarlanan bu iki hüküm cümlesi şairin hayat hakkındaki umumî görüşünü özetliyor:

Bir karnaval âlemidir yaşanan...
Tehlikeli bir oyundur oynanan.

Diğer mısralarda da aynı kesin ifadeler var. Dört kere tekrarlanan "vardır" fiili, devamlılık ve aynı hadiselerin tekerrüründen doğan bir nevi kanuniyet gösteren geniş zaman şekilleri (avunurlar, soyunurlar, unuturlar, kaybolurlar), şiire hâkim olan hakîmâne edayı kuvvetli bir şekilde belirtiyor.

Burada bir duygu değil, bir düşünce, bir "hikmet" ortaya konulmuştur. Ve bu "hikmet", şiirde tekrarlanan mısralardaki, insanlık kadar eski düşünceden ibarettir: Hayat aldatıcı bir karnavaldır, bir oyundur. Diğer mısralar bu fikri göz önünde canlandırmaya yarayan müşahhas tablolar veya örneklerden ibarettir.

Şair hayatın bir karnaval veya oyun oluşunu iki mühim vâkıaya dayandırıyor: Aşk ve ölüm. Aşk, bir aldanış ve görünüştür. Gelinler pırıl pırıl telleriyle avunurlar, evlendikten sonra bu parıltı kaybolur. Aldandıklarını anlayınca, onlar da başkalarını aldatmaya başlarlar:

Kadınların çeşit çeşit teni vardır,
Soyunurlar.

Bu tenlerden hangisi gerçek, hangisi yalandır bilemezsiniz.

İnsanların en büyük gafleti ölümü unutmalarıdır. Bir gün karşılarına bir kuyu çıkar, içine düşer ve kaybolurlar. Hayatın bir yalan olduğunu düşünmeye vakitleri bile kalmaz.

Aldanış ve oyun temi, Özdemir Asaf'ın şiirlerinde mühim bir yer tutar. Bu bakış tarzı, onu, üslûbunun en karakteristik vasfı olan "paradoks"a götürür. Paradoks ilk bakışta saçma ve mânasız gibi görünen, fakat üzerinde düşünülünce insicamlı bir mâna taşıdığı anlaşılan veya bizde böyle intiba uyandıran bir edebî sanattır. Özdemir Asaf, bu oyundan çok hoşlanır ve çeşitli konulara tatbik eder.

Aldanış ile paradoks arasında bir münasebet vardır. Zira paradoks da, aldanış gibi görünüş ile hakikat arasındaki tezada dayanır. Aldandığını farkeden, böyle bir tezat karşısında şaşırır. "Kafile" şiirinde şair umumî olarak insanların hayat karşısın-

da nasıl aldandıklarını ortaya koymuştur. "Aynanın Oyunu" adlı şiirinde sembolik bir ifade ile kendisinin aldanışını anlatır:

Bir çoğu doğdu, bendim.
Sıraya girdim insanlar içinde.
Alay-bayrak büyüdüm
Odalar, sofalar içinde.

Bir ayna doğdu, gördüm.
Sıraya girdi aynalar içinde.
İşime geldi, aldım,
Çarşılar, pazarlar içinde.

Bunca yıl yüzüne baktım.
Kendisini aşmadı
Olanlar içinde.

Bir sabah uyandım,
Duruyordu karşımda
Düşmancasına,
Bir cam,
Aldanmış,
Kendini ayna sanmış...[1]

Burada şair, çocukluğu ile ayna arasında oldukça uzak bir münasebet kuruyor. Ayna, insanın kendi kendisini seyrettiği bir şeydir. İnsanın kendisi hakkındaki kanaatinin sembolüdür. Aynanın ayna olmaktan çıkarak cam haline gelmesi, eskiden gerçekliğine inanılan hayalin kaybolmasına delâlet eder. Artık insan onda kendisini göremez olur.

Cahit Sıtkı "Otuz Beş Yaş Şiiri"nde:

Hangi resmime baksam ben değilim[2]

diyordu. Yahya Kemal, "Yol Düşüncesi" başlıklı şiirinde hayal kırıklığını buna benzer bir imajla anlatır:

Bu defa farkına vardım ki ihtiyarlamışım.
Hayatı bir camın ardında gösteren tılsım
Bozulmuş anlıyorum çıktığım seyahatte[3]

Hikmet, bir aldanıştan uyanma ve vehimlerin kaybolmasıyla varılan ve pek de güzel olmayan bir merhaledir. Bazı şiirleri, Özdemir Asaf'ın eserlerinde mühim bir

1. *Dünya Kaçtı Gözüme*, İstanbul 1955, s. 25.
2. *Otuz Beş Yaş*, İstanbul 1956, (6. basılış), s. 154.
3. *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul 1961, s. 79.

yer tutan ve onu hayata paradoksal bir zaviyeden bakmaya sevkeden anılin çocukluğu ile alâkalı olduğunu gösteriyor. Annesiyle ilgili uzak bir cinsî telmihi de ihtiva eden "Yedi" adlı şiiri, çocukluğuna ait bir saadetin kaybını safiyane bir şekilde anlatır:

Omuzlarımda bin evlâtlık duaların yükü,
Yüzümde bin analık memelerin akı,
Elimde sedef bir çakı.
Böğürtlen peşindeydim.
İlkin çakımı kaybettim.[4]

"Pay" adlı şiirinde, çocukluk saadetinin kayboluşu, hayal kırıklığı ile ulaşılan büzün verici olgun durum, çok daha açık olarak anlatılmıştır:

Ben pırıl pırıl bir gemiydim eskiden.
İnanırdım saadetli yolculuklara.
Adalar var zannederdim güneşli, mavi, dertsiz.
Bütün hızımla koşardım dalgalara.
O zaman beni görseydiniz.

Ben pırıl pırıl bir gemiydim eskiden.
Beni o zaman görseydiniz
Siz de gelirdiniz peşimden.

Ama şimdi şu akşam saatinde
Son limanı kendim, bu döndüğüm,
Bilmiş, bulmuş, anlamış.
Hatırımda bir vakitler güldüğüm,
Yoluna can serdiğim o koçış.

Şimdi, şu akşam saatinde
Dönüyorum görmüş, geçirmiş, atlatmış,
Gözlerin doymayan sahilinde (s. 31)

İnsan sadece çocukluğunda değil, daha sonraki hayatında da aldanır. İnsanlar birbirlerini aldatmaktan âdeta zevk duyarlar. Şair "kendisine ve bir de isteyenlere" ithaf ettiği "Korku" adlı şiirinde, bu hayat tecrübesini ortaya koyuyor:

Aldanacaksan sevgilerinde, saf sevgilerinde
İnsanların yalancı gururlarına...
Kalakacaksan parlak sözlerin tesirinde,
Kelimelerinle onlara kapılacaksan,
Yaşama!

4. *Dünya Koçtu Gözüme*, s. 27 (Verilen metinler bu kitaba aittir).

Oyun yapıp oynarlar seni
Geceleri aralarında.
Şarkı yapıp söylerler dostlarına.
Roman gibi okurlar boş zamanlarında.
Masal yapıp anlatırlar çocuklarına.

Aldanacaksan gecelerinde, kara gecelerinde
Aydınlık dünyaların şen insanlarına...
Yanılıp içini açacaksan,
Derdini gizlemeden durmayacaksan,
Yaşama!

Saklarlar dinlediklerini
En zayıf zamanında vururlar seni.
Uyduramazsan fikirlerine
Başıboş hareketlerini,
Defe koyup çalarlar seni (s. 45)

Daima aldanmış ve aldatılmış olma, şairi her şeyi yeniden yoklamaya sevkediyor... O zaman dilin en büyük aldanma ve aldatma vasıtalarından biri olduğunu görüyor. "Kelimeler... Kelimeler..." başlıklı şiirinde Özdemir Asaf kendi eserlerini de izah eden mühim bir hakikati ortaya koyar. Kelimeler ile gerçek arasında bir uçurum vardır. Hiç bir kelime gerçeğin yerini tutmaz. Kelimeler gerçeğin uzak ve sun'î işaretlerinden ibarettir. Biz gerçeğe bizzat yaşayarak ulaşırız. Fakat onları anlatmaya kalkınca kullanıla kullanıla yıpranmış, bizim yaşantılarımıza tekabül etmeyen kelimelerle karşılaşırız:

Her an bir yeni su vardı,
Her yeni suda bir yeni an.
Deniz, dalgalarıyla gösteriyordu dışından
Yaşananla düşünülenler arasındaki farkı.
Bitmiyordu köpüklerle renkler
Bir başka damlada, bir başka ışıkta başlamadan.

Gözlerin önünde bir oyun, ardında bir oyun.
Dışında ne varsa yeni, ne varsa gerçek.
Yeni manzaralarla gelen yeni duygular
Hani, eski kelimelerle olmasa
İnsanın ömrünce devam edecek.
Gözlerin önünde bir oyun, ardında bir oyun (s. 19)

Öyleyse her şeyi yeniden yoklamak, dilin aldanışlarına kapılmamak lazımdır. Bu nasıl olur? Paradokslarla. Zira paradoks bilinen kelimelerin mânalarını siler. Paradoksla yeni hakikatlere ulaşılmasa bile, hiç olmazsa dilin o aldatıcı büyüsü yok

edilmiş olur. Özdemir Asaf'ı paradokslu bir üslûp kullanmaya sevkeden psikolojik amilin, bu arzu olduğunu sanıyorum. Bunda kendişini aldatan insanlardan bir intikam alma hissi de vardır. İnsanlar onu nasıl aldatıyorlarsa, o da onları aldatacaktır. Fakat aldatırken onları uyandıracaktır da. Zira paradoks tam mânasıyla bir aldatma değildir. Şaşırtma vasıtası ile dürtme, tetikte bulunmaya sevketmedir.

Özdemir Asaf'ın şiir kitaplarında bir kelime oyunu veya bilmeceyi andıran paradokslar vardır. Bunlardan bazıları düşündürücü, bazıları güldürücü, bazıları tirik bir hava taşırlar. İşte onlardan birkaçı:

SEVİNÇ

Bana bir mektup geldi,
İçinden ben çıktım.[5]

BİLİ

Kime sorsam,
Evinde bir oda eksik.[6]

BAĞLI

Beni öyle bir yalana inandır ki,
Ömrümce sürsün doğruluğu.[7]

BAKI

Kendi bahçesinde dal olamayanın biri
Girmiş bahçeme ağaçlık taslıyor.[8]

MİT

Her gün bir gün geçmiyor.[9]

MASA

Çağırdım geldiler.
Oturmasalar ölürdüm.
Oturdular öldüm.
Anlamadılar.[10]

5. *Bir Kapı Önünde*, İstanbul 1957, s. 57.
6. *a.e.*, s. 29.
7. *a.e.*, s. 63.
8. *a.e.*, s. 13.
9. *Dünya Kaçtı Gözüme*, s. 15.
10. *a.e.*, s. 17. İstanbul, 1961.

JÜRİ

Bütün renkler aynı hızla kirleniyordu,
Birinciliği beyaza verdiler.[11]
2 = 1

Kim o, deme boşuna...
Benim, ben.
Öyle bir ben ki gelen kapına;
Baştan-başa sen.[12]

PERSPECTİF

Senin içine girdiğim zaman
Dışımda kalıyorsun.
Senin dışından sana bakınca
İçime sığmıyorsun.[13]

SAYGI

Sana güzel diyorlar
Sakın olma.[14]

Bu örnekler şiirden çok bilmece ve vecizeye benziyorlar. "Kafile" şiirini incelerken, şairin üslûbundaki "hikmetli eda"ya işaret etmiştik. Özdemir Asaf *Yuvarlığın Köşeleri* adlı kitabında bu temayülünü nesirle devam ettirir. Burada artık şiir sahasından çıkarak, nesir sahasına giriyoruz. Bundan dolayı, bir hayli eğlenceli olmakla beraber, insanı çabuk yoran ve pek de ciddî bir tesir bırakmayan bu kitaptan örnek almayacağız.[15]

Okuyucuyu şaşırtma, ironi ve kelime oyunu, modern şiirin özelliklerindendir. Her şair kendi mizaç ve gayesine göre bu teknikten faydalanmıştır. Düşünceyi basmakalıba esir olmaktan, uyumak ve uyutmaktan kurtaran bu temayül, Özdemir Asaf'ta görüldüğü üzere, şiiri yok edebilir. Zekâ ön plana geçince hassasiyet dumura uğrar. Daha önce "akl"ı tanrılaştıran Melih Cevdet Anday'ın *Kolları Bağlı Odiseus*'undan bahsederken de bu tehlikeye işaret etmiştik.

Şiir her şeyden önce duygu ve hayale dayanır. İnsanoğlunun çok karanlık ve karışık olan hassasiyetinin şiir vasıtasıyla organize edilmesine ihtiyaç vardır. Bu ancak şiirin kendisine has vasıtaları ile mümkündür. Özdemir Asaf'ın şiirlerinde biz, düşüncenin ön planda geldiğini görüyoruz. Şair, eserlerinde ses ve yapı meselesine faz-

11. *a.e.*, s. 35.
12. *Sen Sen Sen*, İstanbul 1956, s. 19.
13. *a.e.*, s. 63.
14. a. e., s. 45.
15. *Yuvarlığın Köşeleri*, İstanbul, 1961.

la ehemmiyet vermiyor. "Kafile" şiiri de dahil onun bütün eserleri ve vecizeleri basit bir mekanizmaya dayanır. Duyguların derinliğine inmeyiş, onu musikiden olduğu kadar, zengin imajlardan da mahrum bırakmıştır. Bu, belki de şairin hayatı bir aldanma, bir oyun olarak kabul etmesinin neticesidir. Nükte, vecize ve kelime oyununa çok düşkün olan Divan şairleri de hayata bu gözle bakmışlardı. Hayatın bir oyun olduğuna inanan kimse onu ciddiye almaz, bundan dolayı da bütün özellikleriyle incelemez. Bir nevi özet demek olan "vecize" üslûbu, yaşantıların zenginliğini çarpıcı bir nükteye feda eder. Hayat bir oyun olsa bile muhteşem, trajik, çok teferruatlı, karışık, anlaşılması güç bir oyundur. Onu en derin vecize ile bile özetlemeye imkân yoktur. Vecizenin tam zıttı olan roman bize işte bunu duyurur.

XXVI

MASA DA MASAYMIŞ HA...

Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkrık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüşünü koydu

Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu
Masa da masaymış ha...
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu

EDİP CANSEVER

XXVI

MASA DA MASAYMIŞ HA...

"Masa da Masaymış Ha" şiiri, ses, yapı ve muhteva bakımından masa kadar basit bir esasa dayanır ve kuvvetini basitlikten alır.

Şiir boyunca yeknesak olarak ısrarla tekrarlanan "koydu" fiili, hem basit bir ahenk temin ediyor, hem de komik bir tesir uyandırıyor. Bu tesir az sonra görüleceği üzere, şiirin muhtevası ve yazarın maksadıyla da ilgilidir.[1] Mısra başlarında "masa" kelimesi de aralıklı olarak tekrarlanıyor.

Bisiklet *sesini* çıkarık *sesini*

Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Üç kere *üç dokuz* ederdi
Adam koydu masaya *dokuzu*
Pencere *yanındaydı* gökyüzü *yanında*

Uykusunu *koydu* uyanıklığını *koydu*

mısralarında olduğu gibi, âdeta "iç kafiye" vazifesini gören bazı kelime tekrarları da vardır. Bu tekrarların hepsi de şiirin kahramanı yerinde olan "adam"ın davranışını ve sembolik bir mâna taşıyan masanın dayanıklılığını belirtme gayesini güder.

Şiirin esas yapısının basitlik ve yeknesaklığına karşılık, masanın üzerine konulan şeyler hem çok çeşitli, hem de karmakarışıktır. Burada bir insanın hayatına giren maddî ve manevî her şey gelişigüzel biraraya getirilmiştir. Süt, yumurta, ekmek, bıçak gibi "âdi" denilebilecek mide ile ilgili şeylerin yanı sıra; ışık, çiçek, sevgi, gökyüzü, sonsuz gibi "şairane" veya "ulvî" varlıkların da aynı masanın üzerine konul-

1. Şiirde tekrar, muhteva ve maksada göre lirik veya komik bir tesir uyandırabilir. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde "Merhaba" ile başlayan parçalar, Tevfik Fikret'in "Sis" şiirindeki "Ey"ler bize hiç de komik gelmez. Buna karşılık, Mehmet Âkif'in "Asım"da, düşünü yorduran köy ağası ile alay eden:

Katır mı desem?	Eşek mi desem?
Öküz mü desem?	İnek mi desem?
At mı desem?	İdiş mi desem?
Koyun mu desem?	Çebiç mi desem? ilh.

parçası komiktir. Salâh Birsel, ironik şiirlerinde bu mekanizmadan bol bol faydalanmıştır. Mesela bk. *Kikiriknâme*, İstanbul 1961.

ması komik maksadın sadece mekanik tekrarlara inhisar etmediğini, muhtevaya da şâmil olduğunu açıkça gösteriyor.

Fakat buradaki komiklik, alay veya en iyi örnekleri Salâh Birsel'in şiirlerinde görülen ironi cinsinden değildir. Türk şiirine Orhan Veli'nin getirdiği, daha sonra başkalarının da benimsedikleri küçümseyici ve iğneleyici olmayan, bilakis insanda bir sevgi ve sempati duygusu uyandıran komikliğe "lirik komiklik" adını verebiliriz. Edip Cansever'in şiirinde, Orhan Veli'nin şiirlerindekine benzeyen sıcaklık ve canlılık yoktur. Bundan dolayı ona başka bir ad vermek istersek, şairin başka şiirlerinde bizzat kullandığı deyim ile "tuhaf" veya "tuhaflık" diyebiliriz.

"Tuhaflık"ta güldürme veya şaka etmekten çok şaşırtma gayesi vardır. Edip Cansever biraz yapmacık ve iddialılık edası taşıyan bu tavırdan hoşlanır. *Yer Çekimli Kuranfil* adlı kitabındaki şiirler umumiyetle bu eda ile yazılmıştır:

Bu böyle kimin gittiği? sen dur ey!
Belki de ellerimiz mi? biraz ince, biraz da çok kelimeli!
Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri
Ay, pencere, göz! siz git ey![2]

mısralarıyla başlayan bu kitapta muhteva ile hiç ilgili olmayan yapmacık bir ifade tarzı kullanılır. Bazı şiirlerinde şairin kendisini tamamıyla şaşırtma temayülüne kaptırdığını görürüz. "Aaaa" başlıklı şiirinde bu temayül çok bellidir:

Bir süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
O nasıl şey, bu adam soyut mu ne?
Baksan bir ilgisi var elleriyle
Uzamış, uzamış, uzamış doğrusu elleri
Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
Konuştum konuşmuyor
Dürttüm dürtülmüyor
Kızdım, bir bıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor.
Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne?
Artık ölüm insanlardan olmuyor...[3]

"Yangın" başlıklı şiirinde, şair bu tutumunu, gerçeküstücülüğe has bir görüşle izaha çalışıyor:

Sizi görmüyor muyum dikkat! trenlere çikolata yediriyorum
Bunu her zaman yapıyorum akılla oynamak yani[4]

2. *Yer Çekimli Kuranfil*, İstanbul 1957, s. 7.
3. a. e., s. 11.
4. a. e., 16-17.

Bu ifade tarzı, şairin gerçeküstücülüğün akılla oynama prensibini pek iyi anlamadığını gösteriyor. Birçok kere belirtmiş olduğumuz gibi, gerçeküstücülük, kendisini serbest çağrışımlara samimi olarak bırakışın ifadesidir. O, suniliğin tam zıttıdır. Mutlak tav'itlik (kendindenlik)tir.

Bunu her zaman yapıyorum akılla oynamak yani

mısraının edasında bile bir sunilik, bir poz vardır. Aynı şiirde:

Bir cümle tuhafsa dikkat! pek tuhaftır insanın tırnak çıkardığı
Sonra da boyadığı, ne demeli sonra da kestiği
Korkum yok; ben güpegündüz rakılar boğazlıyorum

mısralarında şair, takınmış olduğu suni tuhaflığı, hayatın bizzat kendisine izafe ediyor. Hayatın kendisi, hatta bütün kâinat, insana çok tuhaf, çok şaşırtıcı gelebilir. Fakat bunun da hakiki ve samimi bir duyuşa tekabül etmesi lazımdır.

Asım Bezirci'nin dikkatli incelemesinde[5] belirttiği gibi, Edip Cansever, kendi yaşantılarını anlatmaktan ziyade "başkalarını izleyen", daima yeni görünmeye çalışan, bunun için de durmadan son akımların peşinde koşan bir şairdir. *Yer Çekimli Karanfil* adlı kitabındaki parçaların çoğunda, her mısrada bir tuhaflık yapma ve orijinal görünme merakı, şaire "bütünlüğü" kaybettiriyor. Şiirde "bütünlük" ise "değişiklik" kadar mühim bir unsurdur.

Yazarın daha önce neşrettiği *Dirlik Düzenlik*[6] adlı kitabından alınan "Masa da Masaymış ha" şiirinin en büyük meziyetlerinden biri, şekil ve muhteva bakımından bir bütünlüğü haiz olmasıdır. Muhtevaya giren değişik ve karışık unsurlar şiirin esas bünyesini teşkil eden tekrarlar sayesinde bir bütünlük ve insicam, müphem de olsa, muayyen bir mâna kazanıyor.

Burada, "adam"ın her şeyi üzerine koyduğu masayı, hayatının bir sembolü olarak tefsir etmek bana hiç de abes gelmiyor. Her insanın hayatı bu şiirde olduğu gibi, süflî ve ulvî unsurların insicamsız bir şekilde biraraya yığıldığı çok dayanıklı bir masaya benzemez mi? Hayat bu mânada "abes" telakki olunabilir. Fakat bu "abeslik" gerçeğin ta kendisidir. Hangi insanın hayatında süt ile yumurta, aşk ile gökyüzü birbirinden ayrılmıştır? Dış âlemde gördüklerimiz ile içimizden geçenler, hesaplar ile özleyişler de birbirinden ayrılmazlar. İnsan hayatı ve yeryüzü şairin anlattıklarından da karışıktır. Fakat bunu söylemek için trenlere çikolata yedirmenin şart olduğunu zannetmiyorum.

Bu şiirin bütünlüğü, belki de, şairin günlük müşahedelerine dayanmasından ileri geliyor. Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nden öğrendiğimize göre, Edip Cansever'in Kapalı Çarşı'da bir antikacı dükkânı varmış. Kapalı Çarşı'nın insanda bıraktığı intiba baş döndürücü bir eşya ve insan kalabalığıdır. Bütün gününü burada geçiren bir kimsenin hayat hakkında çok abes bir fikir edinmesini şahsen hiç yadırgamam. Hayatları tabiatın basit unsurları, deniz, gökyüzü, dağ veya orman içinde geçen insanların hayat görüşleri bundan tamamıyla farklıdır. Onlar, te-

5. *Turgut Uyar-Edip Cansever*, Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci, İstanbul 1961.
6. İstanbul 1954.

ferruata dalmadıkları için bütünü görürler ve bütünden hoşlanırlar. Alain, tek tanrıya dayanan dinleri çölden alınan yekparelik intibaı ile izah eder.

İnsan hayatını, bir eşya yığını, girinti çıkıntı ve teferruat ile dolduran şehirde, ekseriya, tabiat ve kâinatın birliği fikri kaybolur. Nedim hakkında yazdığım bir makalede,[7] Divan Edebiyatı ile şehir medeniyeti ve çarşı arasındaki münasebeti ortaya koymuştum. Edip Cansever "Masa Da Masaymış Ha" şiirinde çarşı (eşya) ile insan hayatı arasındaki münasebeti, galiba biraz da farkında olmadan yakalamış. Hayat tecrübesinin verdiği bu intibadan daha geniş bir şekilde faydalanmasını bilseydi, Behçet Necatigil'in derin ve zengin bir şekilde ele aldığı "evler" temini tamamlayan, yeni ve gerçek bir şey ortaya koymuş olurdu.

Aydınların, köylülerin, balıkçıların, patronların ve işçilerin hikâyesi, romanı, şiiri yazıldığı halde, nedense küçük esnafın hayat tecrübesi, edebiyatçılar tarafından pek az ele alınmıştır. Halbuki şehirde temel kütleyi onlar teşkil eder ve onların hayatında da güzel, derin ve mânalı birçok şeyler vardır. Edip Cansever "Masa Da Masaymış Ha"dan başka bir iki şiirinde Kapalı Çarşı'dan aldığı intibaları kullanır ve bunlar onun en canlı şiirleridir. "Bakmalar Denizi" adlı şiiri çeşitli sahaları içine almakla beraber, sabahtan akşama kadar bin bir türlü insanla karşılaşan bir esnaf-şairin yaşantısından nasıl orijinal bir şiir çıkabileceğini gösteren bir örnektir:

Bakmalar görmüyorum bütün gün türlü bakmalar
Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması
Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında
Gördüm suyunki yumuşak, gördüm ağacınki katı
Gördüm ama şey! gördüm ama nasıl! gördüm ama bu kadar göz!
Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı.
Bakmalar görüyorum gök ortası gibi karşımda
Bulutta göz, uçakta göz, derinlikte göz
Göz oluyorlar birden; bu gözler de yatağa iç yapanları
Masaya üst yapanları bunlar, atlara atça parlaklık
Yılandan çöreklenmeyi, kediden uyuşmayı çıkaran bunlar da
İşte uzunlardan ayak, işte beyazlar beyazından kalabalığı
Bakmalar görüyorum durmadan göz olan bakmalar
Başlama gözleri; çocuklu, masallı, sinemalı...[8]

Kanaatime göre şair, bu eserini geniş sahaya yaymakla hiç de iyi etmemiştir. Şiirini doğuran aslî intibaı derinleştirmiş olsaydı, eseri hem daha insicamlı olur, hem de kesafet kazanırdı.

Şairin kendisini burada da bir mekanizmaya kaptırdığını görüyoruz. "Masa da Masaymış ha" şiirinde mekanizma "masa-koydu" kelimelerine bağlandığı için şiir bir bütünlük kazanıyordu. Burada ise beyhude bir dağılma görülüyor. Orijinal olma, tuhaf görünme ve şaşırtma merakı, şairi yakaladığı gerçek bir duygudan uzaklaştırıyor.

7. "Nedim'in Şiirlerinde Mimari, Eşya Ve Kıyafet", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, 1957, C. VI, s. 43-55, Bk. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İstanbul 1976, Dergâh Yayınları.
8. *Yer Çekimli Karanfil*, s. 51.

XXVII

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 Tanrı'ya
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
Tutukça 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 dönmesin diye 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

XXVII

GÖĞE BAKMA DURAĞI

"Göğe Bakma Durağı" bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu âdeta Tanrı yerine koyuş şiiridir. Şiirin yalnız muhtevasını değil, yapısını ve üslûbunu da bu kuvvetli arzu tayin ediyor.

Her parçanın ilk ve son mısralarının sonlarında tekrarlanan "göğe bakalım" cümlesi hem şiire muayyen bir ahenk veriyor, hem de şairdeki kaçma arzusunu sembolize ediyor. İnsanlar sıkıntılar, engeller, baskılarla dolu olan yeryüzüne karşılık, hudutsuz genişliği ile gökyüzünü daima bir kurtuluş yeri olarak görmüşlerdir. Birçok dinlerde gökyüzü, Tanrı ve cennet mânalarına gelir. Şairler de bu sembole sık sık başvururlar. Hayatı bin bir ıztırap ile geçen Fuzuli, yüzyıllarca önce şöyle diyordu:

Gelün ey ehl-i hakikat çıhalum dünyâdan
Gayrı yerler gezelüm özge safâlar görelüm

Seyr-i gerniyyet-i gavga-yı kıyâmet kılalum
Vaz-ı cemiyyet-i hengâme-ı mahşer görelüm

Reviş-i silsile-i dehr melûl etdi bizi
Nice bir dehrde evza'-ı mükerrer görelüm[1]

Fuzulî gidilecek yeri belirtmemiştir. Fakat şiirinde yeryüzünden kurtulma arzusu açıkça gözüküyor. Tanzimat edebiyatının başlangıcında Akif Paşa, ıztıraptan kurtulmak için tamamıyla yok olmayı, "adem"i özler. Yeni Türk edebiyatında Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar da gökyüzünü bir kurtuluş sembolü olarak görmüşlerdir. İlhan Berk'in şiirlerinde de gökyüzü, hürriyet ve kurtuluşun sembolü olarak sık sık tekrarlanıyordu. Turgut Uyar gökyüzüne sadece bakıyor. Dinlerde ve birçok şairlerde olduğu gibi oraya gitmeyi arzu etmiyor. Onun asıl istediği şey, sevgilisiyle başbaşa kalacağı ve serbestçe sevişebileceği bir yerdir. Şiirin asıl temi aşk, daha doğrusu "kadına sığınma" arzusudur. Üçüncü parçada bu arzu açıkça gözüküyor. Şair kendisi dış âlemden ve başkalarından uzaklaşmak istediği gibi, sevgilisinin pencerelerini de bir bir kapatıyor ve onun ellerine sımsıkı sarılarak:

Bir ellerin bir ellerim yeter belliyelim yetsin

diyor.

1. Ali Nihat Tarlan, *Fuzuli Divanı*, İstanbul 1950, s. 217.

Üç kısma ayrılan şiirde duygu belirli bir plana göre geliştirilmiştir. Birinci parçada, şair, sevgilisine kendisini dış âlemden kurtarması için yalvarıyor:

Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından
Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından
Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar

Burada kadına karşılık dış âlem, tabiat reddediliyor. Bu fikir Divan şairlerinde de vardır. Onlar da sevgililerini tabiata tercih ederler.

İkinci parçada şair, çevresinden, başkalarından da ayrılmak istiyor:

Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrı'ya
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.

Başkaları bizi biz olmaktan alıkoyar. Âşıklar daima yalnızlığı tercih ederler. Toplum baskıları hürriyete engel olur. Birinci parçada güneşlerden kaçmak isteyen şair, ikinci parçada karanlığı yarattığı için Tanrı'ya bir "afferin" çekiyor ki bu da dikkate değer bir eğilimdir. Haşim de toplumdan kaçıyor ve karanlığı seviyordu. Turgut Uyar'ın başka şiirlerinde de gök motifi ile karanlık motifine sık sık rastlarız. Bunların ikisi de cinsî arzu ile ilgilidir.

Üçüncü parçada, şairin sevgilisinin pencerelerini bir bir kapatması psikolojik bakımdan daha çok dikkati çekicidir. Zira bu, şairde psikologların "kapalı yerler kompleksi" (complexes claustraux) adını verdikleri bir temayül bulunduğunu gösterir. Diğer şiirleri, Turgut Uyar'da bu temayülün çok kuvvetli olduğunu ortaya koyuyor. Henry A. Murray *Şahsiyet Araştırması* adlı kitabında "kapalı yerler kompleksi"ni doğumdan önceki hale, anne karnına dönme arzusu ile izah eder.[2]

Turgut Uyar'ın şiirine baştan sona kadar hâkim olan duygu, değişik ve yeni bir şekilde birbirini tutan unsurlar ve sembollerle çok iyi ifade olunmuştur.

Şiirde kaçış ve ihtiras temine uygun, "soluk soluğa" diye tavsif edebileceğimiz heyecanlı ve hareketli bir sentaks vardır. Parçalarda mısra sayıları gittikçe artıyor (7, 8, 13). Bunlardan çoğu müstakildir. Önceki veya sonraki mısralara bağlanmamıştır. Mısralar umumiyetle uzun olmakla beraber, kendi içlerinde muhtelif kısımlara ayrılıyorlar. Bu bölünme, İlhan Berk ve Edip Cansever'in şiirlerinde olduğu gibi keyfî ve suni değil, tabiî ve muhtevaya uygundur. Şairin, fiilleri Türkçenin normal cümle yapısında olduğu gibi cümle sonlarında kullanması, "devrik tümce" denilen ve ekseriya zorlama intibaı uyandıran cümle yapısına başvurmaması da dikkati çekiyor.

Muhteva, yapı, hayal sistemi ve üslûp arasındaki sıkı münasebet "Göğe Bakma Durağı" şiirine yekpârelik ve bütünlük veriyor. Turgut Uyar, İkinci Yeni akımına mensup olmakla beraber, bütün şiirlerinde değilse bile, bu şiirinde onun mektep kokan aşırı taraflarından sakınmış ve güzel bir şiir yazmıştır.

2. Henry A. Murray, *Exploration de la Personnalité*, Paris 1953, s. 359.

"Göğe Bakma Durağı"nın asli temini teşkil eden yeryüzünden ve başkalarından kaçma, kadına ve aşka sığınma temi, şairin diğer eserlerinde de mühim bir yer tutar ve değişik şekillerde gözükür. Bu şiirin alındığı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitap, ilk bakışta dağınık ve karışık gibi gözükmekle beraber baştan sona kadar aynı duyuş tarzını ifade eder. Yalnız burada şiirden şiire şairin temini ele alış tarzı ve kullandığı üslûp malzemesi değişir. Şair bazı parçalarda kapalı, bazılarında aşırı ve çarpıcı bir ifade kullanır. Bunlardan birkaçını kısaca gözden geçirelim ve "Göğe Bakma Durağı" ile münasebetlerini göstermeye çalışalım.

Kitabın birinci şiirini teşkil eden "Geyikli Gece" sembolik bir şiirdir. Burada tekrarlanan "geyikli gece" sembolü kadına tekabül eder. İnsanlarla hayvanlar arasında müşterek olan cinsî arzular, vahşî ve iptidaî bir mahiyeti haizdirler. Gelişmiş medeniyete rağmen insan, içinde eski ormanların karanlığını taşır. Asfalt caddelerde dolaşsak bile tabiat bizde devam eder.

Geyik ve o cinsten hayvanlar, masallarda umumiyetle aşk arzusu ile dolu genç kızları veya delikanlıları sembolize ederler. Şair aşağıdaki mısralarda geyikli geceyi yine kadının ve aşkın sembolleri olan başka unsurlarla beraber şöyle tasvir ediyor:

Geyikli gecenin arkası ağaç
Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü
Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı
İster istemez aşkları hatırlatır
Eskiden güzel kadınlar ve aşklar olmuş
Şimdi de var biliyorum
Bir seviniyorum düşündükçe bilseniz
Dağlarda geyikli gecelerin en güzeli
Hiç bir şey umurumda değil diyorum
Aşktan ve umuttan başka
Bir anda üç kadeh ve üç yeni şarkı
Belleğimde tüylü tüylü geyikli gece duruyor[3]

Şiirde dikkate şayan olan nokta, "geyikli gece"nin zıddı olan şehir medeniyeti ile beraber ele alınmasıdır. Şairin arzu ettiği, "Göğe Bakma Durağı"nda olduğu gibi şehirden, insanlardan kaçmak, "geyikli gece"ye, yani kadına ve tabiata ulaşmaktır. Şehirde yaşanılan hayat insanları ezer, içgüdülerini tatmine engel olur. Halbuki saadet "geyikli gece"dedir. O, insanı yaşadığı zamandan kurtarır, aslî kaynağına götürür:

Geyikli geceyi hep bilmelisiniz
Yeşil ve yabani uzak ormanlarda
Günçşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan
Hepimizi vakitten kurtaracak

İnsanlar içlerinde yaşayan "geyikli gece"yi kurtarmak, onun ele geçirilmesine engel olan kuvvetlerle savaşmak için çalışırlar:

3. *Dünyanın En Güzel Arabistan'ı*. İstanbul 1959, s. 4 (Alıntılar bu kitaptandır).

Bir yandan toprağı sürdük
Bir yandan kaybolduk
Gladyatörlerden ve dişlilerden
Ve büyük şehirlerden
Gizleyerek yahut döğüşerek
Geyikli geceyi kurtardık

İnsanlar yahut şair gibi duyan ve düşünenler, şehirlerin kaidelerinden sıkılırlar. İçlerindeki hüzün, yalnızlık veya dış baskılardan kurtulmak için toplum ve ahlâk kurallarına karşı isyan ederler:

Ama ne varsa geyikli gecede idi
Bir bilseniz avuçlarınız terlerdi heyecandan
Bir bakıyorduk akşam oluyordu kaldırımlarda
Kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında
Büyük otellerin önünde garipsiyorduk
Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte
Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız
Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk
Yahut bir adam bıçaklasak
Yahut sokaklara tükürsek
Ama en iyisi çeker giderdik
Gider geyikli gecede uyurduk

Daha önce başka şairlerin de içgüdülerini tatmin için toplumun ahlak kaidelerine karşı başkaldırdıklarını görmüştük. Cemal Süreya "şiir anayasaya aykırıdır" derken aynı şeyi söylemek istiyordu. Burada şunu bir kere daha belirtelim ki, bu duygu, toplumun nizamlarından kaçma, tabiata dönme arzusu, yalnız modern şairlere has değildir. Fuzulî'nin kendi ruhunu çok iyi ifade eden Mecnun'u da evden ve şehirden kaçar ve tıpkı sürrealistler gibi akla isyan ederek, insana mutlak hürriyeti bahşeden deliliği yüceltir.

Turgut Uyar, aynı duyguyu "Öteyi Beriyi Omuzluyorum" adlı şiirinde başka bir tarzda anlatıyor. Burada şair eski inançlarından kurtulmanın sevinciyle tabiata ve kadına türküler söyleyerek gider:

Ağaçlar sol yanımdaydı, tralalla
Deniz yüz mil ötede, tralalla
Şehirler çarpa çarpa büyüyordu.
Eskiden hiçbir şey bilmezdim, tralalla
Bir kadın iki kadın elli iki kadın
Bir beyaz iki beyaz elli iki beyaz
Bir iyi bir güzeldi gökyüzünde
Gökyüzünde tralalla
Duramaz oldum durduğum yerde

Bir kaşıntı bir kaşıntı tralalla
Karanlığımı yitirdim. (s. 6)

Burada tıpkı "Göğe Bakma Durağı"nda olduğu gibi kadın ile gökyüzünün birleşmesine dikkat ediniz. "Kan Uyku" başlıklı şiirinde cinsî arzular dolayısıyla başkalarından uzaklaşma ve karanlık motiflerine, diğer unsurlar da karışıyor. Yalnızlık korkusu... Kadına sığınmanın sebeplerinden birisi de budur. Kadın âdeta çocuğunu koruyan bir anne rolünü oynuyor. Aynı şiirde aşk duygusu meçhul kaynaklardan gelen bir ışık gibi gösteriliyor. "Geyikli Gece"de olduğu gibi burada da akşam insanları baştan çıkaran, alelâde hayatlarını aşmaya sevkeden bir rol oynuyor.

Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin
Bir de bu terli karanlık
Sonra bir şey daha var mutlak ama adını bilmiyorum
Nereden başlasam sonunda o ışıkla karşılaşıyorum
Yarı çıplak utanmaz bir kadın resmini aydınlatıyor
Akşam oluyor ya bir türlü inanamıyorum
Oturmuşlar iri yapılı adamlar esrar çekiyorlar
Daha bir aydınlık olsun diye içtikleri su
Sarı topraktan testileri güneşte pişiyorlar

Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum
Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla yatıyorum

Sonra birden büyümüş görüyorum ağaçları
Kısrakları birden yavrulamış
Havaları birden güneşli
Kadınlarla yattığım yetse ya
Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor

Hoşlanmıyorum (s. 10)

Yukarıdaki şiirde aslî tem vazıh olmakla beraber, teferruatta karanlık, tamamıyla anlaşılmayan bazı unsurlar da vardır. Modern şiirin özelliklerinden birisi, duyguları bütün karışıklığı ile ifade etmektir. Bundan dolayı ona, hayatın kompleksliğini, anlaşılmazlığını, hatta bazen abesliğini hissettiren teferruat da karışır.

"Dünyanın En Güzel Arabistanı"nda basit bir kantar memuru olan Akçaburgaz'lı Yekta'nın gayri meşru aşklarını sürrealist ve ekspresyonist üslûpla anlatan birkaç şiirde, içgüdülerle çevre arasındaki çatışma, daha başka bir zaviyeden ele alınmıştır.

Akçaburgazlı Yekta'nın Sinan adında evli bir arkadaşı vardır. Sinan ve karısı Gülbeyaz ona itibar gösterirler:

Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm
Beni kapıdan karşılayıp ağırlarlardı.

Sofralarına konuk ederlerdi.
Onlar iki kişiydi ben birdim
Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Kapılarını
kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı.
Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.
Evleri gürültülü şehirden iki bin ayak uzaktaydı.
Tahtadan yapılmıştı.
Beni kapıdan alırlardı, –hoş geldin– derlerdi, onları sevindirirdim
Birlikte yaşıyorlardı, çocuksuzdular.
Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o erkekti
Ben otuzunda Yekta'ydım.
Akçaburgazlıyım, oradan geldim.

Bekâr Yekta bu mahrem hayattan çok hoşlanır, bilhassa kendisinde cinsî arzular tahrik eden kapalı dekoru sever:

Herkes bir yerlidir çünkü, ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum.
Sonra az ışıklı odalarına çıkardık. Bana yeniden –hoş geldin Yekta, bizi sevindirdin senin yanında birçok şeyleri hatırlıyoruz– derlerdi. Serin örtülü minderlere oturmak içi ayakta durduk. Beklerdik. Perdeleri beyaz nakışlı olurdu. Halıları bütün odanın döşemesini usulca mor mor örterdi. Patlıcan örnekleri ve turuncu güneşler vardı üstünde.
Birden hepimizin aklına o denizler gelirdi. Ayakta durmayı istemezdik.
Serin örtülü minderlere otururduk.
Bana, –serin örtülü minderlerimizin üstüne otur– derlerdi.

Sinan başka bir yere gittiği zaman Yekta yine gelir, bu kapalı odada Gülbeyaz'la oturur. Neticede Yekta "üç gece dört gündüz" Sinan'ın yatağında yatar. Yaptıkları iş, onlara kötü değil, bilakis iyi gözükür:

Gülbeyaz'la Allah'ın emri olduk
Ne o beni kandırmıştı,
Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine,
bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimi
Akşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi gidiyordum. (s. 21-25)

Burada kullanılan hayvan sembolü "Geyikli Gece"yi hatırlatır. İçgüdüler Yekta'yı toplumun ve zamanın dışına çıkararak bilinmeyen bir âleme götürüyor.

Telmihlerden yine Yekta ile ilgili olduğu anlaşılan "Toprak Çömlek Hikâyesi" (s. 38-49) adlı parçada "kapalı dekor"un cinsî arzular telkin eden kesif bir atmosfer vücuda getirdiğini görüyoruz. "Göğe Bakma Durağı"nda şairin karanlığı övmesiyle bu tasvir arasında psikolojik bir münasebet vardır. Bu dekor, H.A. Murray'ın yukarıda bahsi geçen "kapalı yerler kompleksi"ne uygundur.

Kırık

...sigara içerler. En çok sevdikleri, denizi örtmeye yaradığı için keten ipliğinden örülü perdelerle o küçük porselen vazolar bir de o sarı çamur çömlekti. Ben o vazoları Çin'den gelmiş biliyorum, öyle olmaları hoşuma gidiyor belki de ondan. Birinin üzerinde erkeğine karşı ağır, ipeksi giysilerinden soyunan, ince, büyük saçlı bir kadın var, lâcivert turuncu karışığı, nasıl zarif, nasıl hazır ve erkekcil. Büyük yunus balıkları geçiriveriyordu birden insanın aklından, üreme mevsimlerinde derin denizlere istekle koşan büyük, erkek-dişi yunus balıkları. Öteki hep kırmızıydı, sürekli, balıklı bir kırmızı. Birbirine girişmiş iki üç gece vardı içinde, ışıltılı, suskun, iri yunusların uğrayamayacağı sığlıklarda ancak bulunabilecek bir suskunluk. Çömleği ise anlatamam. Anlatılamaz zaten. Yeri gelince duyuluverir.

Ben hep gözlerinden uzağa götürürüm onları bile bile. Aramalarını bilmek beni sevindirir. Bir zaman sonra yine, yatağın, yaratıldığını görülebilecek bir uzağına koyarlardı. Onların bulunduğu ortamda sevişmek hoşlarına gidiyordu. Ben kaldırıyordum, onlar oraya getiriyorlardı. Aradıklarını bilmek beni hem sevindiriyor, hem katlanamıyorum. Bir buna katlanamıyorum galiba. Bu olmasa o kadar derinime inemez, beni o kadar çaresiz, o kadar yalnız bırakamaz bu sevişmeleri.

Keten örgülü perdeleri denizi örtüyor onun için seviyorlar, biliyorum, söyledim. Her şeylerini o kadar iyi biliyorum ki, kendi yaşadığımı sanıyorum. Sevişirken deniz dağılıyor onları sanıyorum, bir de açıklığına, gizlisizliğine katlanamıyorlar. Hele yatağı nasıl seviyorlar kimbilir. Loş odada, vazoların, çömleğin ülkelerinde, birinden öbürüne gidip gelerek, onlardan dağılıp yayılan tükenmez zamanda, damarsız, ince siyah bir ağaçtan, beyaz tentenelerin çevrelediği yatakta nasıl akıp gidiyorlar kimbilir. Koyu vişne rengi örtünün serinliğine uzanıyorlar, donuk parıl parıl bakır kırmızı sigara küllükleri, keten örgü perdelerle örtülmüş yakın bir deniz, uzak sokaklar ve içeri bırakılamayan o güneşler."

"Bir Kantar Memuru İçin İncil" adlı şiirinde, buradakinin tam zıttı "açık yerler kompleksi" adı verilebilecek olan bir arzu yer alıyor. Yekta nasıl oluyorsa Akçaburgaz'a "uray başkanı" oluyor. Üst üste binmiş evler canını sıkıyor ve Yekta "gökleri kurtarmak için" bütün evleri yıktırıyor:

"Bastonuma dayandım, bu meydanda gökyüzünün görünüşü hoşuma gitmiyordu, çatılar çatılar çatılar bölüp duruyordu, hemşerilerim de sevmeyecekti biliyordum, bastonumla gösterdim, şu şu şu yapıları yıkın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım, bu Akçaburgaz eski bir şehir, ben uraybaşkanı olduktan

sonra sıkıntımı hemşerilere dağıttım. şimdi arkamda geziyorlar, hepsi kıvıl kıvıl yerlerinde duramıyorlar, nereyi yıksam oh diyorlar, ben yıkın deyince hep bir ağızdan yıkın diye bağırıyorlar, bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komşular ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bunguntuğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazen işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum, buraya en önce 1286 yıl önce, iyice biliyorum şehrin geçmişini iyice inceledim çünkü, tam bu kadar yıl önce mayısta gür iyi yağmurlar vaktinde, Yekta'nın en eski dedesi Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık daha güneylerden, daha kuraklardan geldiler, yanlarında kadınları vardı, bir de atları vardı, bir de inekleri vardı, bir de kunlayacak koyunlarıyla koçları vardı, bir de örtünecekleri vardı, bir de aşkları vardı, bir daire kurdular, tütünleri tüttü, çatıları, ağaçları bızarlarla aşkla yontttular, aşkları böylece erince vardı, sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açıtlar, nalbant dükkânları açıtlar, tamirci dükkânları açıtlar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular. bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü, yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı, bulamıyorlardı da değil umursamıyorlardı, *onsuz olunur* diyorlardı, *yerine* başka şeyler koyuyorlardı, ama öyle bir şey ki yittikçe, önemi azaldıkça düzeni etkileyen bilisizliği artıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan kişiyi boş vakitlerden kaçıran bir şey,

ben uraybaşkanı olunca buldum, şimdi yıkın diyorum, ilkin bu evleri, bu kötü, üstüste evleri yıkın, bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları, bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım, yıkıyorlar. (s. 33)

Bu parçada cinsî arzularla ilgili bir temayülün sosyal plana aktarıldığını görüyoruz. Yekta'nın "gökleri kurtarmak" bahanesiyle evleri yıktırmasının, daha önce bahsi geçen "kapalı yerler kompleksi"ne zıt olduğu düşünülebilir. Kanaatime göre, burada evleri yıktırmak, tıpkı "Göğe Bakma Durağı"nda olduğu gibi Yekta'nın açıklığı sevmesinden ziyade, can sıkıntısından ve topluma karşı reaksiyonundan dolayıdır. Şair bir notta geliştirdiği bu teme biraz da ironik bir hava vermek istemiştir. Onun asıl özlediği şey, kitabının son mısraının son kelimesini teşkil eden "aşkî karanlık"tır:

Bütün kurtuluşu başlardı ondan
Bütün kurtuluşu ondan yani aşkî karanlıktan

"Aşkî karanlık" ise birçok şiirlerinden anlaşılacağı üzere cinsî arzulara kapanış, iptidailiğe veya psikanalistlerin diliyle söylersek, dış âlemden kaçarak anne karnına dönüş arzusunu ifade eder.

"O Zaman Av Bitti" şiirinde, büyük şehirlerde, günlük çalışmalardan ve baskılardan yorulan insanların, kadınlar vasıtasıyla tabiata, içgüdülerinin iptidailiğine dönüşleri, gayet açık ve kuvvetli olarak ifade olunmuştur:

Öyle çalıştılar ki bir kadını hak ettiler şuralarda buralarda
Sıcağıyla bir kadını, elleri ayakları doğurganlığıyle tenha
Kadınlar bütün güçlerin vardığı, yeniden bir baktığımız dünyaya
Bütün arabaları iten bütün güneşleri getiren ahşap konaklara
Durduğu yerde besleyici, kendine yeten, haydi dedirten hep adamlara
Merdivenler güzel oldu, masalar pek uygun, sevgiyle baktılar parlayan ışıklara
Nasıl köpüren sabunlarımıza nasıl yerli yerinde aynalara
Eksikli penceresiz su içinde adamlar
Tükenik adamlar gecede kente başladılar
Güç güç dayanırlardı erkekler, kadınların kendisi olmasa
Yürekler, dayanmalar, küçük küçük yumurtalar dökülürdü sokaklara
Ama ona akşam mı demeli öyle, kararsız dağsız hele eşkıyalar
inmemişse yollara
Hani dağdan inmiş herifler biri bıyıklı öbürü daha daha
Korkudan bir türlü doğal anlam katan tıkalı yaşamalara
Göğüslere kulak memelerine lâvanta çiçeği kokutmakla
Akşam mı denir ara sokaklarda pis lokantalara
Bir otçuk olmayınca çayırdan bir göz seyretmeyince balıktan
Akşam mı denir yükselen küflü kentli buğuya kalabalıktan
Ama bardaklar yıkanır daha
Gazeteler birden eskir yorgun sebzeler sulanır tablalarda
Adamın biri dalar lokantaya şarap der öbürü girer o daha
Akşam derler kadınlar erkekler doluşurlar yataklara
Yorgunlar tükenmez kalemleri tüketirler kaygılarından
Susarlar yazmazlar kırk odalı evlerde artık akşama saygılarından
Bunlar kimin kovaladığı sürüler böyle kaçmasız dünyalarda
Dalyanlar dolup dolup boşaldıkça dip sularıyla
Ormanları boşaltan önüne durulmaz telâşla
En güzel şeye en yakın, birden o kadar uzak dağınık sayfalarda
Kolalı yakalarda dimdik, yağlarda kaygan bütün gün kuytularda
Alıp gittikleri sabun bulup döndükleri köpük ne fayda
Düzen içinde ölü, huysuz alınan düzen dışında
Onlar yalın onlar bir örnek onlar yalnız satır başlarında
Kadınlar olmasa güç dayanırlar tuğlalara kâğıtlara deniz-gök uyumuna
Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar dayanıklı Tanrılarla
Kararsız dağsız hiç kimsenin aklına Filistin milistin düşmeden daha
Akşam derler kadınlar erkekler doluşurlar yataklara
Su tükenir güneş bilinir el sevilir

Kaçılır yüzyıllık avcılardan evlere girilir
Akşam dediler gökyüzü diyenleri doğruladı
Büyük kapalı evlere koşuştuk
O yorgun o tükenmez merdivenler saatinde
Neyimiz varsa balıktan değil neyimiz varsa tütünden
Kalabalığı silkeledik üstümüzden geceye buyurduk
O zaman sis bastı, suları durdurduk, kurtulduk. Susamlı bitkileri, pencereleri düşündük, umutlandık. İyi ki gece vardı. Alıp başını gelmiş yılkıları kuytulara sürdük. Bütün balıklar ürktüler.
Bir yabanlık vardı tüfeklerimizde. Kadınlar atlarının üstünde şaplarının alımlı tüylerini ellediler.
Dizlerimiz sulardan akıyordu. Ama ne atlardı. Doru donlarına cam kesmesi yeleler. Aynı at üstünde hem kaçıyor hem kovalıyorduk kendimizi. Vurulan bir karacanın hayvansı sesi duyurdu kendini herkese. İrkilmez miydik? (s. 68-69)

Burada da "Göğe Bakma Durağı"nda olduğu gibi büyük şehir ile aşka sığınma arasında bir tezat bulunduğunu görüyoruz. Şiirde şehre ait unsurlar karışık olarak verilmiş ve heyecanlı bir sentaks kullanılmıştır. Turgut Uyar'ın yaratıcı kabiliyeti Cemal Süreya'dan ve İkinci Yeni akımını benimseyen diğer şairlerden çok daha kuvvetli ve zengindir. O, kolektif gayri şuurun derinliklerine inerek Jung'un "temel imajlar" adını verdiği sembolleri büyük bir kolaylıkla yakalamasını ve kullanmasını bilir. Turgut Uyar'ın şiirleri üzerinde değerli bir araştırma yapan Hüseyin Cöntürk de bu noktaya işaret etmiştir.[4]

Kendilerini hiç zorlamadan serbest çağrışımlara bırakanlar, içlerinde âdeta büyüyetlerine yabancı bazı garip duygu ve hayallerin belirdiğini görürler. Onlara öyle gelir ki, daha önce bu duygu ve hayalleri yaşamışlardır. Jung'a göre bu, binlerce yıllık hayat tecrübesinin insanın gayri şuurunda muhafaza edilmiş olmasının bir neticesidir. Bunlar muhtelif sebeplerle rüyalarda ve hayallerde belirirler. Turgut Uyar bir yerde bizzat kendisinin de yadırgadığı bu hatırlamalardan birisini naklediyor:

Birden o en uzak Çin bahçeleri yalnız bahçeleri
Yerini bulup yerleştiriyorum yaşamamda.
Kararsız insanlığım Şam kervanları Archiduc Franz'ın on iki
bölüm sarayında akşamüstü çayları
Neden aklıma vuruyor anlamıyorum neleri var bende
Keskin ayışıklarında titrek düşümler
Durup aklıma geliyor benim bir teyzem varmış bir adam almış
onu Arabistan'a götürmüş
– Adamlar kadınları Arabistan'a götürürlerdi. Dünyanın en güzel Arabistan'ına
Duruyorum beni büyüler bağlıyor yarasa kuşları beni
Açın bütün defterlerimi bütün kitaplarımı bir şaşarsınız

4. *Turgut Uyar -Edip Cansever*, Hüseyin Cantürk- Asım Bezirci, İstanbul, 1961.

Aşk anlıyorum kadınlarda buğulu buğulu denizler
Yalınkatlığı kolaylığı açın kitaplarımı
Kaç kez başladım kaç kez başardım kaldırdım attım
Sürüm sürüm dökük saçık çürük ölüler gibi ardımda
Kaç kez attımsa ne kolay attım
Biliyordum o Çin bahçeleri o yalnız bahçeleri
Biliyordum
– Adamlar kadınları alıp Arabistan'a götürürlerdi balkonlu evlere koyarlardı gündüz işlerinde güçlerinde onları evlerde beklediğini düşünüp hızlanırlardı onları kucaklarlardı çocuk yaptırırlardı onlara
Bunları bilince kolayca atıyorum sürgün krallar gibi
umurumda olmuyorlar
Ellerini kapı tokmağına bağlayıp kırbaçlıyorum
O yıkıntıları boğuntuları mutsuzlukları kırbaçlıyorum
Biliyorum çünkü o Çin bahçeleri o en eski zamanlarda
– Adamlar kadınları alıp Arabistan'a götürürlerdi
Dünyanın en güzel Arabistan'ına. (s. 35)

Buna benzer tarihî hâtıra kalıntılarına İlhan Berk'in *Galile Denizi*'nde de rastlarız. Fakat onunkiler şahsî çağrışım mahsulü olmaktan ziyade, dışarıdan gelme ve biraz suni olarak şiire sokulmuş intibalardan ibarettir.

XXVIII

ZİLLER ÇALACAK

Zil çalacak... Sizler derslere gireceksiniz bir bir.
Zil çalacak, ziller çalacak benimçin,
Duyacağım evlerden, kırlardan, denizlerden;
Tâ içimden birisi gidecek uça ese...
Ama ben, artık artık gidemeyeceğim.

Zil çalacak... Siz geminize, treninize gireceksiniz bir bir.
Zil çalacak, ziller çalacak benimçin,
Duyacağım iskelelerden, istasyonlardan bütün:
Tâ içimden birisi koşacak ardınızdan...
Ama ben, ben artık gelemeyeceğim.

Sonra bir gün bir zil çalacak yine,
Hiç kimseler, kimsecikler duymayacak...
Ne sınıflar, ne iskeleler, ne istasyonlar, ne siz...
Tâ içimden birisi kalacak oralarda...
Ben gideceğim.

ZEKİ ÖMER DEFNE

XXVIII

ZİLLER ÇALACAK

"Ziller Çalacak" şiiri Galatasaray Lisesi öğrencilerinin çıkardıkları *Galatasaray Dergisi*'nde neşrolunmuştur (8 Mayıs 1964). Öğrencileri, bu sayıyı emekliye ayrılan değerli edebiyat öğretmenleri Zeki Ömer Defne'ye armağan etmişlerdir. Bu sayıda Defne'nin on iki şiiri vardır.[1]

"Ziller Çalacak" şiiri, şair-öğretmenin gerçek ve samimi bir duygusunu dile getiriyor. Burada yıllar boyunca bağlı bulunduğu bir çevreden ayrılan insanın duyduğu acı, tesirli ve orijinal bir şekilde ifade olunmuştur.

Zeki Ömer Defne, diğer şiirlerinde de görüldüğü üzere günlük hayata ait hadiselerden ve eşyalardan hareket eden bir şairdir. Yolda rastladığı yıkık bir tiyatro, muhtelif kitapları bir araya getiren "Bir Telli Kitap", "Radyo Dolabı", gazetelerde sık sık bahsi geçen "Erozyon" hadisesi, "Katakomp", "Arefe", v.b. onun için bir şiir konusu olabilir. Bastırmadığı şiirler arasında da alelâde hayat ve aktüaliteden ilham alan birçok şiirler vardır. Bunların başlıkları bile bu hususta bir fikir verebilir: "Stop Lâmbaları", "Coğrafya Dersi", "Boş Yatırımlar", "Ultrason yahut Duyulmayan Ses", "Bir Eski Evin Portresi", "Kiliselerde", "Eski Elbise", "Bilânço", "Bir Su", "Saati Diyesi ki" vs.

Türk edebiyatında daha önce Servet-i Fünuncular da günlük hayat ve aktüaliteyi konu alan şiirler yazmışlardır. Mesela, Tevfik Fikret'in birçok şiirleri böyledir: "Balıkçılar", "Hasta Çocuk", "Verin Zavallılara", "Ramazan Sadakası", "Vagonda", "Bir Ayyaşın Karşısında" ve daha başkaları günlük müşahede ve hayat tecrübelerinin mahsulüdür. Mehmet Âkif'in *Safahat*'ı baştan sona kadar içinde yaşadığı devir ve çevreden alınma konu, düşünce ve duygu ile doludur. Cumhuriyet devri şairleri arasında bilhassa Behçet Necatigil günlük hayat hadiselerini ve dekorlarını şiir haline sokmada büyük bir maharete sahiptir.

Dünyada bulunan her şey şiire konu olabilir. Fakat bu bizi aldatmamalıdır. Şiir dış âlemdeki objelerin bizzat kendisinde değil, onların insanda uyandırmış olduğu duygularda, düşüncelerde, daha doğrusu yazılan eserin yapısında ve üslûbunda gizlidir. Eğer şiir kaynaktan su fışkırır gibi hayattan kaynamış olsaydı, herkesin şair olması lazım gelirdi.

1. Bu araştırma yapıldıktan sonra Zeki Ömer Defne'nin şiirlerinden bir kısmı *Demirden Çalınmış Ülke* adlı bir kitapta toplanmış ve M.E.B. Devlet Kitapları arasında basılmıştır (1971). Burada incelenen şiirler, adı geçen kitapta yoktur. Değerli bir şair olan Defne'nin neşredilmemiş daha pek çok şiiri vardır.

Konu, duygu ve düşünce, şair için bir ham malzemeden ibarettir. Mühim olan onların ele alınış ve işleniş tarzıdır. Tekaütlük ve zil sesi pek çok öğretmenin tanıdığı hadiselerdir, fakat onlar karşısında herkesin aldığı tavır başkadır. Eğer yaşlı öğretmenlerden bu konuda duygularını anlatmalarını ve bir şiir yazmalarını isteseydik, eserleri birbirinden ayrı olacaktı.

Zeki Ömer Defne'nin "Ziller Çalacak" şiiri her şeyden önce yapı bakımından dikkati çekiyor. Şair burada "ziller çalacak" sözünü çeşitli çağrışımlar uyandıran bir leit-motif olarak kullanmıştır. Bu kelimeler âdeta şiirin çekirdeğini ve hareket noktasını teşkil ediyor. Şair eserini onlardan yayılan hayal ve duygu dalgalarıyla vücuda getiriyor. Defne diğer şiirlerini de bu tarzda yazmıştır.

Şiirde bir odak noktasının bulunması estetik bakımdan son derece mühimdir. O, şiire bir bütünlük verir, dağınık duygular ondan çıkar veya ona bağlanır. Umumiyetle tekrarlanan kelimelerden ibaret olan bu "odak noktaları" şiire ayrıca bir ahenk de temin ederler. Vezin ve kafiye kullanmayan modern şairler, onların ekskikliğini bu nevi tekrarlarla telafiye çalışmışlardır. Bunu, şiirde musikiyi inkâr eden Orhan Veli'nin eserlerinde dahi görürüz. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil ve diğer şairler, eserlerini kendileri için ilham kaynağı veya hareket noktası teşkil eden muayyen kelime ve cümleleri tekrarlamak suretiyle vücuda getirmişlerdir.

"Ziller Çalacak" şiirini bu gözle incelersek daha birçok kelimenin münavebeli olarak tekrarlandıklarını görürüz. Mesela, üç parçanın dördüncü mısraları yapı ve mâna bakımından birbirlerine çok benzerler:

Tâ içimden birisi gidecek uça ese...

Tâ içimden birisi koşacak ardımızdan...

Tâ içimden birisi kalacak oralarda...

Keza, her parçanın birinci ve sonuncu mısraları da birbirlerinin aynı olmamakla beraber yine de birbirlerini hatırlatıyor. Şiirin dil ve ses yapısını, bazıları aynen, bazıları değişik bir şekilde tekrarlanan bu unsurlar meydana getiriyor. Şair onları birbirine bağlamak suretiyle hiçbir parçası ötekinden ayrılmayan bir şekil bütünlüğüne ulaşıyor.

Bu şekil bütünlüğünün içinde bir duyuş bütünlüğü de var. Şiire baştan sona kadar, sevilen varlıklardan ayrılış, onlara karşı duyulan özlem, hayatın amansız kanunu, zaman fikri hâkimdir.

Zil sesi zamanı temsil eder, o insanlara bir şeyin bittiğini veya başladığını haber verir. Yahya Kemal "Vuslat" şiirinde âşıkların beraberce dalmış oldukları rüyalardan kopuşlarını aynı acılıkla anlatır;

–Zalim saat ihmal edilen vakti çalar da–
Bir an uyanırlarsa leziz uykularından,
Baştan başa, her yer kesilir kapkara zindan.

Zeki Ömer Defne'nin şiirinde zil sesi daha başka çağrışımlar uyandırıyor. Şiirin iç zenginliğini vücuda getiren amillerden biri de, zil sesinin her parçada birbirinden farklı mânalar taşımasıdır. Birinci parçada o, öğrencileri sınıfa girmeye çağıran bir işaretir:

Zil çalacak... Sizler derslere gireceksiniz bir bir.

Bu saat öğretmenin en canlı saatidir. Bu saatte öğretmen öğrencileriyle kendisi arasında fikir ve duygu bağları kurar. Fakat şimdi öğretmen tekaüt olmuştur. Zil yine çalar, öğrenciler yine derslere girerler, fakat artık onun sınıfa girmesi mümkün değildir. Yaşlı öğretmen uzaklardan, "evlerden, kırlardan, denizlerden" ömür boyu alıştığı saatlerde sınıfa girme zilini işitir gibi olur. İçinden birisi "uça ese" oralara doğru gider, fakat o olduğu yerde kalır. İnsafsız zaman onun hayatını ve benliğini ikiye bölmüştür. Burada sevilen bir çevreden ve yaşayış tarzından kopuş, sade fakat kuvvetli bir tarzda ifade olunmuştur.

İkinci parçada zil sesi başka bir sahaya naklolunuyor. İskelelerde, istasyonlarda, vapurların, trenlerin kalkış saatlerini haber veren zil sesleri... Yaşlı öğretmen, hayata atılan öğrencilerinin onlara bindiklerini görür gibi oluyor. Belki onları bu yolculukta tehlikeler beklemektedir. Belki öğretmen onlara nasihat ve tavsiyelerde bulunacaktır. Belki de o, yine onlarla beraber bulunmayı arzu etmektedir. Fakat buna imkân yoktur... Zaman ve mekân insanları birbirinden ayırır.

Üçüncü parçada zil sesi, yaşlı öğretmenin ölüm saatinin habercisidir. Öğrencilerinin kendisini çoktan unuttukları bir köşede öğretmen tek başına ölür. Onun ölüm saatinin çalışını "hiç kimseler, kimsecikler" duymaz. Öğretmen bu dünyayı terkeder, fakat içinden "birisi", düşüncesi, arzusu, özlemi bu dünyada kalır.

Görülüyor ki, şiirde aynen tekrarlanan "ziller çalacak" sözü, her parçada değişik mânalar taşımakla beraber, birbirlerine bağlıdırlar. Şiirin dış şeklinde, yapısında ve üslûbunda görülen birliğe, muhtevada da muayyen bir odak noktasından çıkan hem birbirine bağlı, hem değişik duygular tekabül etmektedir.

Sanat eserlerinin güzelliğini vücuda getiren temel prensiplerden biri mutasavvıfların "kesrette vahdet" dedikleri birlik ile çokluğun bir arada bulunmasıdır. Güzellik de bir ağaç gibi bir tohumdan, bir duygu veya kelime çekirdeğinden çıkar, çeşitli kaynaklarla beslenir, büyür, dal budak salar, fakat yine de kendi mahiyet ve bütünlüğünü muhafaza eder. "Ziller Çalacak" şiirinde biz küçük bir leit-motif'in nasıl çeşitli "varyasyon"larla bir "kompozisyon" vücuda getirdiğini açıkça görüyoruz. Burada sadece birlik ve çokluk meselesi bahis konusu değildir. Bunun dışında iki mekanizma veya ameliye de mühim rol oynamaktadır. Bunlardan birisi duyguların direkt olarak değil, semboller vasıtasıyla ortaya konulmasıdır. Şiirde objektif, fiziki bir vâkıa olan zil sesi, sübjektif, psikolojik hadiselerin sembolü olarak kullanılmıştır. Psikologların tabiri ile o, bir "stimulus" (muharrik) veya "tenbih" vasıtasıdır. Şiirin esasını şairin ona vermiş olduğu "cevap" (reponse) teşkil eder. Mühim olan da odur.

Sembolleştirme ile beraber şairin kullandığı ikinci vasıta, konusunu tezatlı bir şekilde ele almasıdır. Zaman faktörü eskiden birleşmiş olanları ayırmıştır. Bu ayrılık

şiir boyunca "ben" ve "siz" zamirleri etrafında teşekkül eden tezatlı durumlarla ifade olunuyor. Tezadı, fiil ve cümlelerin bir müspet, bir menfi olarak kullanılmasından da anlamak mümkündür: "Sizler derslere gireceksiniz bir bir –Ama ben, ben artık gideceğim; Sonra bir gün zil çalacak yine - Hiç kimseler, kimsecikler duymayacak - Ben gideceğim." Derin bir duygunun bir çekirdekten çıkarak dallanıp budaklanması, semboller ve tezatlı durumlar vasıtasıyla geliştirilmesi, "Ziller Çalacak" şiirini kendisini doğuran alelâde hadiseden uzaklaştırarak estetik bir varlık haline getiriyor. Burada ham malzeme ile işlenmiş eser arasındaki farkı çok iyi görüyoruz.

Zeki Ömer Defne, "Erozyon" başlıklı şiirinde yine alelâde bir hadiseden hareket ederek şiire ulaşıyor:

Yine tam bir sınır geçti geçecek bir kendi:
Uyur-su, uyur-yel... hep tebdil-kaçak.
Beklemek her gün karakol karakol sınırlarda
İkide bir sessiz, sinsi bir nokta kendimizi
Tam bir çizgiden kopmuş giderken yakalamak.

Ve sonra bakmak bir gün ve sonra görmek bir gün
Çevremizde bizi tutan ne ağaç, ne ot, ne yaprak!
Uymak akan sulara, uymak esen yellere,
Koymak gitmek bir denizlere... bir... bir...
Bir yere, bir yerlere toprak toprak.

Burada da dış âleme ait objektif bir vâka –erozyon– asıl mahiyetini kaybetmeden sembolik bir şekle sokulmuştur. Toprak ile su arasında bir tezat vardır. Toprak durucu, su akıcıdır. "Uyur-su, uyur-yel", ilk bakışta tehlikeli, yıkıcı ve öldürücü mahiyetini hiç belli etmez. "Hep tebdil-kaçak" dolaşır, fakat onlar üzerinde yaşadığımız toprağı, yani hayatın temelini sinsice tahrip ederler. Toprağı ve suyu ağaçlar durdurur. Ağaçlar yok oldu mu, akan su beraberinde her şeyi alır götürür.

Şiirde bu fizikî ve coğrafî hadiselerin arkasında sosyal mâna ile beraber psikolojik, hatta metafizik denilebilecek bir mâna da gizlidir:

Çevremizde bizi tutan ne ağaç, ne ot, ne toprak!
Uymak akan sulara, uymak esen yellere,
Koymak gitmek bir denizlere... bir... bir...

mısraları bize bir fânilik ve yok olma duygusu telkin ediyor. Bu temle "Ziller Çalacak" şiiri arasında bir benzerlik vardır. Her ikisinde de kıymetli bir şeylerin kaybolmasının doğurduğu acı bahis konusudur.

"Erozyon" şiirinin telkin etmiş olduğu duyguda, tutuk ve yarım ifade tarzının da tesiri olduğunu söylemeye bilmem lüzum var mı? Şair bu suretle alelâde bir hadiseye Haşim'in şiir için zarurî gördüğü müphem bir hava vermiştir. Behçet Necatigil'in şiirlerinde sık sık rastlanan bu kırık cümle şekli, modern insanın derinden hissettiği perişanlık ve parçalanmışlık duygusuna uygun bir ifade tarzıdır.

Zeki Ömer Defne'nin alelâde şeyleri semboller vasıtasıyla derinleştirmesine, dilin imkânlarından faydalanmasına, şekil ile muhteva arasında münasebetler kurmasına, neşredilmemiş şiirlerinden de bir örnek vermek istiyorum:

STOP LÂMBALARI

Koşmuş, gelmişsinizdir kan-ter bir çizgiye dek.
Tam, yanar "Stop"

Yarınız o yanda yitik, yarınız bu yanda bitik...
Ara yerde bir şey kan-revan stop.

Kaçar vapurlar, trenler, fırsatlar yana tüte;
Kalırsınız kapkara iskele, istasyon stop.

Olur, geçecek olur bir arzu gönlünüzden,
Birden dost gözünde bir nokta: Stop!

Çağırır kumaşlar, gümüşler, vitrinler çarşı pazar...
Yürürsünüz... gözlerinde bir gülüş parlar: Stop!

Tâ bir haykırmalar gelir içinizden
Gelir bir şey tıkanır boğazınıza: Stop!

Stop lâmbaları bilindiği gibi, büyük şehirlerde vasıtaları durduran ışıklı işaretlerdir. Şair yukarıki şiirini bunlardan ilham alarak yazmıştır. Fakat ona insan hayatı ile ilgili bir mâna veriyor.

Şiir, Divan şairlerinin çok hoşlandıkları redifli manzumeler tarzında yazılmıştır. İkişer mısradan teşekkül eden şiirin şekil, ses ve mânasını mısra sonlarında muntazam aralıklarla tekrarlanan "stop" kelimesi tayin ediyor. "Ziller Çalacak" şiirinde olduğu gibi, burada da her şey bu "çekirdek-kelime"den doğmuştur.

Şiirin anafikri ile her iki mısra sonunda tekrarlanan "stop" kelimesi arasında sıkı bir münasebet vardır. Zira anlatmak istediği şey, hayat akışının dış âlemin zaruretleriyle birdenbire durdurulmasıdır. Bu tem daha önce görmüş olduğumuz şiirlerdeki ayrılık ve parçalanma duygularına çok yakındır. Şair hayat akışının çeşitli sebeplerle birdenbire duruşunu veya durdurulduşunu kullandığı şekil vasıtasıyla ifade ediyor.

İkinci mısralar sonunda tekrarlanan "stop" kelimesine karşılık, şairin içinde duyumuş olduğu arzuları ifade eden mısraların değişmesi "Ziller Çalacak" şiirindekine benzeyen bir iç yapı meydana getiriyor. Değişen ve tekrarlanan unsurlar arasındaki tezat, ifade edilmek istenilen anafikre veya hâkim duyguya çok uygundur. Burada da insan benliği, karşısına çıkan engellerle ikiye bölünüyor:

Yarınız o yanda yitik, yarınız bu yanda bitik.
Ara yerde bir şey kan-revan stop.

Burada ifadenin muhtevaya uygun olarak ikiye bölünüşüne dikkat ediniz. "Kan-revan" kelimesi çeşitli mânalarla yüklüdür. O, fizikî olarak stop lâmbalarının kırmızı ışığına delâlet eder, fakat burada trajik bir mâna da taşıyor. Gözlerimizin önünde âdeta ikiye biçilmiş bir insan hayali uyandırıyor. Bu kuvvetli fizyolojik ifade ile şairin anlatmak istediği asıl mâna, psikolojik bölünme ve parçalanma hissidir.

Şiirde birçok kelime hem maddî, hem manevi bir mâna taşır:

Kaçar vapurlar, trenler, fırsatlar yana tüte;
Kalırsınız kapkara iskele, istasyon stop.

Olur, geçecek olur bir arzu gönlünüzden,
Birden dost gözünde bir nokta: Stop!

Yukarıki mısralarda "yana tüte", "kapkara iskele", "nokta" kelimeleri çift mânalıdırlar. Bunlardan birincisi fizikî, maddî, ikincisi psikolojik bir değer taşır.

Bizde Divan şairleri dili sistematik olarak bu tarzda kullanırlardı. Batı'da da modern şairler kelimelerc çeşitli mânalar yüklüyorlar. Divan şiirinde olduğu gibi fazla oyuna kaçmamak, derin bir duygu ifade etmek şartıyla dilin çeşitli imkânlarından faydalanmak her şairin hakkıdır. Divan şiirini çok iyi bilen Behçet Necatigil ile Zeki Ömer Defne, eserlerinde ölçülü ve mânalı bir şekilde Türkçenin bu gibi imkânlarından faydalanmışlardır.

Zeki Ömer Defne'nin incelemiş olduğumuz üç şiirinde de istediğine kavuşamayan, engele uğrayan bir insanın ruh hali vardır. Şairin diğer şiirlerinde de hayata bakış tarzı umumiyetle menfî ve bedbindir. "Plâk dolabında"ki plâklar, "simsiyah, paramparça sesler" çıkarırlar. Birisi en güzel olanlarını kırmış, suya atmıştır. "Arefe" adlı şiirinde bayram öncesi, şu mısralarla anlatılıyor:

Bütün cenazeciler açık, memnun şehirde
Şehirde tek çocuk yok

"Telli Kitap"ın hangi sayfasını açsanız bir yerinden "yırtılan bir yaprağın acı sesi" gelir. "Kara Gitar" şiirindeki zencinin tellerinden "bir kanatlar, bir çığlıklar kokusu" yayılır.

Şairin hayat karşısında almış olduğu tavır acaba yaşının icabı mıdır? Savaşa rağmen eserlerinde yaşama sevincini terennüm eden Orhan Veli-Cahit Sıtkı neslinden sonra gelen Türk şairlerinin çoğu umumiyetle hayata menfi bir gözle bakmışlardır. Bunda sosyal şartlar kadar Marksist edebiyatçıların ortalığa yaydıkları her şeyi kara gösteren davranışlarının da büyük rolü vardır. İlhamını günlük hadise ve eşyalardan alan Zeki Ömer Defne'nin şiirlerinde kendisini hissettiren belirli bir ideoloji yoktur. Çok ağır şartlarda bile şairlerin kendilerini mesut edecek şeyler bulabildikleri göz önüne alınacak olursa, bunu devrin müşterek hassasiyet tarzı ile izah etmek mümkündür. "El El İçinde" başlıklı şiiri bu hassasiyetin şairin çocukluğu ile de ilgili olduğunu hissettiriyor:

Hep bir hırçın anne sesi ruhumuzda "cıss"
Hep bir masum korkular elimizde

mısraları bizde böyle bir intiba uyandırıyor.

"Hırçın anne"lerin çocuklarının arzularını haşin bir şekilde engellemeleri, onların hayatta çekingen ve ürkek davranışlarına sebep olur. Zeki Ömer Defne'nin yaşını başını aldıktan sonra bile annesinin tehdit edici sesini duyması psikolojik bakımdan son derece mânalıdır. Şiirlerinde sık sık tekrarlanan engele uğramış arzular temi, belki de ilk çocukluk yıllarında annesinin kendisine karşı fazla sert davranmış olmasının bir neticesidir.

XXIX

BİNBİRİNCİ GECE

Gurbetten gelmişim, yorgunum hancı
Şuraya, bir yatak ser yavaş yavaş...
Aman karanlığı görmesin gözüm!
Beyaz perdeleri ger yavaş yavaş.

Sıla burcu burcu, ille ocağım,
Çoluk çocuk hasretinde kucağım...
Sana her şeyimi anlatacağım,
Onu baş ucuma, sor yavaş yavaş.

Güç belâ bir bilet aldım gişeden,
Yolculuk başladı Haydarpaşa'dan!
Hancı n'olur elindeki şişeden,
Birkaç yudum daha ver yavaş yavaş.

Ben o gece hem ağladım hem içtim,
İki gün diyardan diyara uçtum...
Kayseri yolundan Niğde'ye geçtim;
Uzaktan göründü Bor yavaş yavaş...

Garibim; her taraf bana yabancı,
Dertliyim; çekinme doludur be hancı!
İlk önce kımıldar hafif bir sancı,
Ayrılık sonradan kor yavaş yavaş.

Bende bir resmi var, yarısı yırtık,
On yıldır evimin kapısı örtük!
Garip, bir de sarhoş oldu mu artık,
Bütün sırlarını der yavaş yavaş.

İşte hancı! Ben her zaman böyleyim.
Öteyi ne sen sor ne ben söyleyim!
Kaldır artık, boş kadehi neyleyim,
Şu benim hesabı gör yavaş yavaş...

BEKİR SITKI ERDOĞAN

XXIX

BİNBİRİNCİ GECE

Cumhuriyet devri Türkiye'sine hâkim olan hissî temayüllerin sadece bu kitaba aldığımız şiirlerde görülenlerden ibaret bulunduğunu sanırsak aldanmış oluruz. Bu şiirlerden çoğu gelenekten bazı unsurları içine almakla beraber, umumiyetle Batılı edebiyat akımlarının tesiri altında yazılmışlardır. Onlar bu akımları yakından hisseden aydın tabakanın duygularını oldukça sadık bir şekilde aksettirirler. Fakat Türkiye'de nüfusun büyük bir kısmı, herkesin bildiği gibi, hâlâ yüzyıllardan beri devam edegelen hayat şartları içinde yaşamakta ve eski duyuş tarzını muhafaza etmektedir.

Bu duyuş tarzına bağlı kalanlar, şiir ihtiyaçlarını umumiyetle daha önceki nesillere ait eserlerle tatmin etmektedirler. Mesela, Mehmet Âkif ve Yahya Kemal bugün milliyetçi veya muhafazakâr zümrenin en çok okuduğu ve sevdiği şairlerdir. Kabiliyetli şairlerden çoğu, günlük yaşayışlarında olduğu gibi, sanat sahasında da Batı'nın en son cereyanlarını örnek aldıkları için, Türkiye'de çok geniş bir sosyal tabaka teşkil eden bu insanların duygularına tercüman olamamakta, mahdut bir zümreye hitap etmektedirler. Burada şiirlerini incelediğimiz şairlerden çoğu güzel ve orijinal eserler yazmış olmalarına rağmen, bu mahdut zümrenin dışında, hâlâ yadırganmakta ve okunmamaktadırlar.

Eski örneklerle yetinen muhafazakârlar arasında büyük kitle için maalesef onun duygularını Mehmet Âkif ve Yahya Kemal gibi kuvvetli bir şekilde ifade eden şairler yetişmemiştir. Necip Fazıl, bazı cepheleriyle Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Külebi, Asaf Halet Çelebi ve daha birkaç isim, Batı ile bizi orijinal bir şekilde birleştirmişlerdir. Fakat bu şairlerin de tesir sahaları geniş olmamıştır.

Bu eksiklik genç nesiller içinden bazı kabiliyetleri geleneğin içinde bir yenilik aramaya sevketmiştir. Onların arasında dikkati çekenlerden biri, "Binbirinci Gece" şiiriyle oldukça geniş bir şöhret kazanan Bekir Sıtkı Erdoğan'dır. Onu bu bakımdan kuvvetli şiir kabiliyetini geliştirememiş, tek şiirin şairi olarak kalmış Mustafa Seyit Sütüven'e benzetebiliriz. Bu şiir Bekir Sıtkı Erdoğan'ın adına o kadar bağlanmıştır ki, şairin *Bir Yağmur Başladı* isimli küçük kitabını neşreden Serdengeçti Yayınevi, kapağa "Gurbetten gelmişim yorgunum hanci şairinin kitabı" diye bir cümle koymak ihtiyacını duymuştur.

"Binbirinci Gece" gerek şekil, gerek muhteva bakımından halk şiirinin bir devamı gibi gözükmekle beraber, alelâde bir taklit değil, yeni ve okuyucuda güzellik duygusu uyandıran bir şiirdir. Şair vezin, kafiye ve durakları, geleneği bozmadan orijinal bir şekilde kullanmasını biliyor. Öyle sanıyorum ki, bize bu şiiri güzel gösteren amillerden biri, tanıdık bir sesin değişik bir şarkı söylemesidir.

Divan şairleri gibi Halk şairleri de yüzyıllar boyunca muayyen bir vezin, şekil ve duygu kadrosunu işleyerek kendilerine has bir mükemmeliyete ulaşmıştardır. İşte Bekir Sıtkı Erdoğan bu şiirinde gelenekle mükemmel hale gelmiş unsurları kullanarak yeni bir eser vücuda getiriyor.

Burada yeni olan nedir? Kafiyeye, şekle, dile halk şiirinde olduğundan daha kuvvetli bir tasarruf, bilhassa sentaks değişikliği ve muhtevaya sokulan objektif unsurlarla yaratılan atmosfer.

Gurbet duygusu halk ve yüksek tabaka edebiyatlarında öteden beri işlenmiş bir konudur. Bu bakımdan burada yeni olan duygu değil, onun ifade ediliş tarzıdır. Şiirde vezin ve kafiye sisteminin aynı kalmasına karşılık cümle şekillerinin değişmesi hoş bir intiba uyandırıyor. Daha birinci mısrada 6+5 veznine uymakla beraber cümle tabiî konuşmaya uygun bir şekilde iki kısma ayrılıyor. İkincide mısra hem durak, hem muhteva bakımından birinciden farklıdır. Yekpare olarak söylenen ve nida ile biten üçüncü mısra da öncekilerden ayrılıyor. Dördüncü mısrada tekrar ikincinin tonuna dönüyoruz. Diğer dörtlükler incelenirse onlarda da ince ifade farkları görülür. Halk şiirinde, şiir boyunca burada olduğu kadar değişen, zengin bir mısra yapısına rastlamayız.

Şiirin içine serpiştirilmiş olan dekor, eşya ve mekânla ilgili unsurlar, "yatak, perde, gişe, Haydarpaşa, Kayseri, Niğde, Bor, resim, şişe, kadeh..." göz önünde bir gerçeklik intibaı uyandırıyorlar. Bunlar şiirde anlatılan duyguya uygun, onu yaşanılan hayata bağlayıcı bir rol oynuyor. Halk şiirinde de dekor, eşya ve mekân unsurları vardır. Fakat onlar burada olduğu kadar insicamlı, analitik bağlı, yeni ve canlı değildir.

Şiirin umumî tonu sentimantal olmakla beraber, şişkin ve mübalağalı bir ifade tarzı kullanılmamıştır. Üslûbu, şairaneliğine rağmen nüansları belirtme gayesini güder:

İlk önce kımıldar hafif bir sancı,
Ayrılık sonradan kor yavaş yavaş.

Bende bir resmi var, yarısı yırtık.
On yıldır evimin kapısı örtük!

mısraları şairin sübjektif ve objektif unsurları, nasıl kafiyenin tesadüflerinden faydalanarak, gerçeğe uygun bir şekilde tasvir ettiğini gösteriyor.

Bekir Sıtkı Erdoğan hece ile yazdığı diğer şiirlerinde aynı başarıya ulaşamamış, vezin ve kafiyenin ahengine kapılarak, mısralarının yapısını ve muhtevayı burada olduğu gibi nüanslı bir şekilde işleyememiştir.

Aşağıdaki şiirde görüleceği üzere, şair mekanizmaya değil, mekanizma şaire hâkimdir:

KARAMAN

Karaman'a hasretliğim,
Üzüle üzüle bitmez;
Yollar bir ip, dağlar düğüm,
Çözüle çözüle bitmez...

Sabah erkekler işine,
Döner akşamın beşine,
Güğümler çeşme başına,
Dizile dizile bitmez...

Biçim biçim fistanları,
Dile gelmez destanları,
Güz gelince bostanları,
Bozula bozula bitmez...

Kalesi tek bir şaheser!
Hatunya dilsizdir, susar,
Mansurdede, Abbas, Hisar
Gezile gezile bitmez...

Kırmale yollarının sonu,
Şamkapı'ya bakar yönü,
Kırmale'den öte yanı,
Kazıla kazıla bitmez...

Git, gör İmaret'i aman!
Kimler geçmiş zaman zaman...
Velhâsılı şu Karaman,
Yazıla yazıla bitmez[1]...

Ta Şinasi ve Namık Kemal'den beri yeni Türk edebiyatçılarının başlıca gayesi, sosyal bünye ve hayat görüşüyle beraber, Halk ve Divan edebiyatlarında âdeta taşlaşmış olan yeknesak duygu ve ifadeyi değiştirmek olmuştur. Gelenek ile yenilik arasında orijinal bir terkip vücuda getirmek son derece güç bir iştir. Daima değişen Batı edebiyatının konu, şekil ve üslûbunu taklit ederek yeni görünmek, hatta inkılâplar yapmak çok daha kolaydır. Geleneği mekanik olarak taklit için, onun kadar cehit sarf etmeye de ihtiyaç yoktur.

Bekir Sıtkı Erdoğan aruz vezniyle de şiirler yazmıştır. Bunlarda yeni, kendine has ve güzel bir örneğe rastlayamadım. Şair ne yapmak istediğini vâzıh olarak tayin edememiştir. Cenab Şehabeddin'in "Riyah-ı Leyâl" şiirinin bir taklidi olan "Ses Ver" şiiri[2] onun maziye bakış tarzında şuurlu bir seçme yapmadığını gösteriyor. Burada Servet-i Fünun ağzıyla Divan ve halk edebiyatına karşı bir hasret duygusu ifade olunuyor ki, birbirine tamamıyla zıt olan bu edebiyatları, baş döndürücü bir şekilde değişen ve Batı kültürüyle beslenen modern şiir karşısında, hele bu derme çatma taklidi üslûpla terkip etmeye imkân yoktur.

1. *Bir Yağmur Başladı*, Ankara 1957, s. 14-15.
2. a. e., s. 11.

XXX

SUTÜVEN

Bir kayadan duman duman
On iki metre atlayan
Dağ kokusuyla yüklü su.

Akması tel tel ince saç.
Düştüğü yerde üç kulaç;
Mavi su, ak köpüklü su.

Şi'rin elindesin bugün,
Eski masalların bütün
Canlanacak birer birer.

Akhanlılar da bir zaman,
Şair, ilâhe, kahraman,
Şi'rini burda içtiler.

Hepsi tapardı rengine,
Raslamamıştı dengine
Hiç biri mor Tesalya'da.

Öyle füsunludur bu yer,
Şi'rine borçludur Homer,
Çünkü senindir İlyada.

Eski uzun zamanların,
Tığ gibi kahramanların,
Türküsüdür yanık sesin.

Dağda hayat uyandıran,
Taşları duygulandıran
Yerdeki son ilâhesin.

Afrodit, Afrodit'ken ah,
Dağdan inerdi her sabah
Elde gümüş hamam tası.

Burda çıkardı örtüden
Kimseye gösterilmeyen
Göğsü, vücudu, kalçası.

Burda Yunan, Moğol, Mısır,
Med, Roma, Türk, asır asır,
Taptı döküldüğün yere.

Tanrıların konakları,
Orduların otakları
Burda ererdi göklere.

Söylediğim masal değil,
Atları, kahraman Aşil
Burda sularda bir zaman.

Burda gezerdi Keykubad,
Burda keserdi Mihridad,
Burda içerdi Antuan.

Göğse nasıl batarsa diş,
Öyle derinden işlemiş
Taşlara Hektor'un izi.

Söyle, fakat bugün neden
Böyle güzelliğinle sen
Kulluğa almadın bizi?

Halbuki bir Yunan kadar,
Hüsnüne her tapan kadar
Tapmayı biz de anlarız.

Bizleri başka görme sen,
Hüsnü Huda kadar seven
Gönlü temiz adamlarız.

Hepsini at da bir yana,
Bari o günlerin bana
Şi'rini söyle, tatlı su!

Şi'rini geldiğin yerin,
Şi'rini eski günlerin.
Söyle, köpük kanatlı su!

MUSTAFA SEYİT SUTÜVEN

XXX
SUTÜVEN

"Sutüven" şiirinin göze çarpan ilk özelliği, çok kuvvetli bir ahenge sahip olmasıdır. Bu ahengi vücuda getiren sadece aruz vezni değildir. Üç mısralık ünitelerden mürekkep olan şiirde kafiyelerin birbirine yakın ve ses bakımından çok uygun oluşu, mısraları teşkil eden kelimelerin çeşitli seslerle kafiyeleri takviye etmesi ve zenginleştirmesi de bunda mühim rol oynamaktadır. Şair ilk parçanın kafiyelerine benzer kafiyeleri diğer parçalarda aralıklı olarak ve biraz değiştirerek yeniden ele alır. Bunlardan bazılarında kelimeler yine "n" ile bitmekte, sadece ondan önce gelen ünlü değişmektedir: Bugün-bütün; zaman-kahraman; uyandıran-duygulandıran; örtüden-gösterilmeyen; zaman-Antuan; neden-sen; sen-seven gibi. Son ve daha önceki heceleri "r" ünsüzü ile biten kelimeler de şiirde aralıklı olarak kulağa sık sık çarpıyor: Şiir, masallar, birer birer, Akhalılar, içtiler, tapar, mor, füsunludur, borçludur, bu yer, Homer, Mısır, asır, içer, keser, kadar vb.

Şiirin musikisine karışan seslerden biri de kelime başlarındaki "t" ve "d" ünsüzleridir: Duman duman, dağ, tel tel, tapardı, denk, Tesalya, tığ, türkü, taşlar vb. Aynı parçada veya müteakip parçalarda muayyen kelimelerin tekrarlanması da dikkati çekiyor. On, on bir, on iki, on üç ve on dördüncü üçlüklerde mısra başlarında "burda" kelimesi yedi kere tekrarlanıyor. Muhtelif parçalarda buna benzer daha birçok kelime tekrarları vardır. Kısa vezinle beraber bu çeşitli ses unsurlarının münavebeli olarak tekrarı, "Sutüven"e, okuyunca sonuna kadar götüren fakat bıktırmayan bir musiki temin ediyor.

Şiirin sentaksı da dikkate değer. Birinci ve ikinci parçalar fiilsiz tavsif cümleleridir. Üçüncü parçada biri tek, ötekisi iki mısradan mürekkep iki cümle vardır. Dördüncü parça bir tek cümle, altıncı parça üç cümleden ibarettir. İncelenirse diğer parçalarda da sentaksın değişik olduğu görülür. Muhtelif vesilelerle söylediğimiz gibi değişiklik içinde benzer unsurların yeniden fark olunması bütün sanatlarda ahenk denilen şeyin temel prensibini teşkil eder ve insana zevk verir. Şiirin üslûbu ne fazla süslü, ne de tamamıyla çıplaktır. Birinci ve ikinci parçalarda şair, Sutüven şelâlesini dış görünüşü bakımından tavsif ediyor. Bu tavsifle su gözlerimizin önünde canlanıyor, daha sonra tarih, efsane ve masal unsurlarıyla bu tabiat manzarası başka bir atmosfer içine sokuluyor. Tarih ve mitolojiye ait birtakım özel isimler, bizi, insanların tabiatla kaynaştıkları, saf kahramanlık ve aşk duygularıyla coştukları eski efsanevî çağlara götürüyorlar. Dokuz ve onuncu parçalarda Afrodit'i elde gümüş hamam tası, burada çıplak olarak yıkanırken görüyoruz.

Şair bu manzara ve onun uyandırdığı hayaller karşısında büyük bir heyecan duyuyor. Bu tabiat ve efsane âlemi ile kaynaşmak istiyor. Bu duygusunu ifade ederken "ben" değil de "biz" demesi dikkati çekicidir. Şiirde eski çağa ait çağrışımların kalabalık olması ve âdeta çeşitli ırk ve medeniyetlerin birbiriyle kaynaşması şairi de bir milletin, Türk milletinin temsilcisi haline getiriyor:

Halbuki bir Yunan kadar,
Hüsnüne her tapan kadar
Tapmayı biz de anlarız.

Bizleri başka görme sen,
Hüsnü Huda kadar seven
Gönlü temiz adamlarız.

Bu parçalarda, şair kendi milletini de güzelliğe karşı duygulu bir kavim olarak yüceltiyor.

Görülüyor ki "Sutüven" şiiri gerek şekil, gerek muhteva bakımından zengin bir şiirdir. Ona bu zenginliği veren amil, çeşitli unsurların, dil musikisinin, tarih ve efsanenin, kendini ve milletini yüceltme duygusunun ve son parçalarda hissolunan esrarlı havanın bir araya gelmesidir. Şiirde teferruat ile bütün, dış ile iç arasında sıkı bir münasebet vardır.

"Sutüven"de insanın gayri şuurundaki "archétypal" hayallere uygun bir mitin bulunduğunu da ilave edelim. Şair birçok parçada suya bir kadın, bir ilâhe hüviyeti veriyor. İkinci parçada suyun dökülmesi "tel tel ince saç" hayalini uyandırıyor. Sekizinci parçada o:

Dağda hayat uyandıran,
Taşları duygulandıran.

"son ilâhe"ye benzetiliyor.

Dokuzuncu ve onuncu parçada göz önünde canlandıran Afrodit'in yıkanma sahnesi önceden hazırlanmış olan su ile kadın arasındaki çağrışımı daha da kuvvetlendiriyor. Son dört parçada şelâle, âdeta bir güzellik ilâhesi gibi yüceltiliyor. Şairi suya çeken ve onun üzerinde bir şiir söylemeye sevkeden psikolojik amillerden biri, onda bu gayrişuuri kadın (anima) hayalini görmüş olmasıdır.

Bu kadın hayalinin yanı sıra kuvvetli erkekler de vardır: "Eski uzun zamanların tığ gibi kahramanları", atlarını burada sulayan kahraman Aşil ve diğer tarihî şahsiyetler: Keykubad, Milhridad, Antuan.

Sutüven, durgun bir su değil bir şelâledir. On iki metreden atlamaktadır. Durgun su, Haşim'in şiirlerinde görüldüğü üzere pasif bir duyuş tarzına tekabül eder. O, sadece kadındır. Burada sert unsur (kaya) ve hareket (yüksek bir yerden dökülme) kuvvetli erkek hayalini, "animus"u canlandırmaktadır.

Göğse nasıl batarsa diş,
Öyle derinden işlemiş
Taşlara Hektor'un izi.

mısraları iki cinsin vahşice sevişmesi intibaını telkin ediyor. Bunları belirtmekten maksadım, şiirin üzerimizdeki tesirinde, kolektif gayri şuurda yaşayan archétype'lerin de rolü olduğunu hatırlatmaktır.

Bu şiiri ile haklı olarak büyük bir şöhret kazanan Mustafa Seyit Sütüven, nedense fazla şiir neşretmemiş, bir kitap da bastırmamıştır. Belki formasyonu veya yaşadığı hayat, onu çekingen yapmıştır. Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı kitabından öğrendiğimize göre, 1908 yılında Edremit'te doğan şair kendi kendine öğrenim gördükten sonra Balıkesir Lisesi'nde okul dışından imtihana girmiş, babası gibi ticaret hayatına atılmış, uzun yıllar Edremit'te bir kırtasiye mağazası işletmiştir. Son zamanlarda maden ticareti ile uğraşıyormuş.

Böyle büyük bir kabiliyetin, dil musikisini kuvvetle hisseden insanın çekingen davranması Türk edebiyatı için bir kayıptır. Görebildiğim diğer birkaç şiirinden onu çekingenliğe sevkeden ve bundan kurtulmak için kendisini tabiata doğru sürükleyen psikolojik amili sezer gibi oluyorum. "Ben" isimli şiiri, Mustafa Seyit Sütüven'i, kuvvetli içgüdülerini zorla baskı altına alınış bir tip olarak gösteriyor:

Bir yılan gibi, bir nehir kadar
Bir minare içinde merdiven,
Ben.

Belki göğsüme astığım kilit
Şimdi bir plâk
Ve şarkılar.

Bir kadeh ki kızıl şarap dolu
Paslanır o kadehte kaç dudak
Yaslanınca güneş ufuklara
Birleşir yaşamak ve manzara.

Yoktu seninle böyle duyduğum
Ey başım
Taş duvarları yemyeşil yosun
İzbe bir lâbirent içinde sen
Çırpınıp düşünen bir ehremen
Bir huda başı, bir uğultusun.
Kalktı Nirvana'da ayakların
Bir şerit çekecek önünde Ganj
Bugün yarın.

Yoktu seninle böyle gördüğüm
Ey gözüm...
Ve ey gözüm
Yoktu böyle dolandığın şiir.
Ne olurdu kimbilir

Kalmalıydın içimde az daha
Olmalıydı gördüğün saray
Bilmeliydin oturduğun çukur
İşte hep bu kadar
İşte hepsi de şiirinin budur.

Belki göğsüme astığım kilit
Şimdi bir plâk
Ve şarkılar.

Bir yılan gibi, bir nehir kadar
Bir minare içinde merdiven
Ben!...

Bu "minare içinde", "kilitli ben", büyük dağlar karşısında aynı tutukluğu hisseder. "Dağda Gece" adlı şiirinde aynı yalnızlık ve ezilmişlik duygusu var:

Dağ karanlık, dere zindan
Ne nefes var, ne ses var
Susmanın çınlamasından
Sağır olmakta kulaklar
Gecenin kapkarasında
Mor ışıklar arasında
Halkalar içiçe burgu
Granit yollara girmiş
Ve trenden daha müthiş
Bir hızın çemberi duygu
Karayel fırça, bulut ağ
Oynuyor korku adamla
Bir değirmen taşıdır dağ
Dönüyor hasta kafamla...

Duygularını aksettirmek için dağları seçmiş olması da gösteriyor ki şairin içine hapsettiği ben, kuvvetli ve ihtişamlıdır. Onun "Sutüven" şiirinde su unsuruna karşı duymuş olduğu derin alâka, belki de kendisini bir müddet için de olsa kurtarmış olmasından dolayıdır. Su hürriyetin, dağ esaretin sembolüdür. Suyun akışı bizde bir kurtuluş, dağın duruşu, ufku kapayışı; bir tıkanma, boğulma ve ezilme duygusu uyandırır. Fakat bu, bir bakış meselesidir. Ahmet Muhip Dıranas "Ağrı" şiirinde dağa tırmanırken büyük bir kurtuluş duygusu hisseder. Yalnız onda bu hissi uyandıran dağın bizzat kendisinden ziyade, göklere doğru yükselişidir. Mustafa Seyit Sutüven "İki Dağ"[2] şiirinde dağın kendisine bakıyor, bundan dolayı onu başının içinde dönen bir değirmen taşı gibi hissediyor.

1. *Türk Dili*, C. I, nr. 7, Nisan 1952, s. 12.
2. Bak. "İki Dağ", *Türk Dili*, C. I, nr. 6, Mart 1952, s. 352.

"Köroğlu Notları" şiirinde, şairin bedbinliği, efsane vasıtasıyla telmihli olarak sosyal plana aktarmaya çalıştığını görüyoruz.[3]

Son yazdığı şiirde "Sutüven"deki kuvvetli ahenk ve lirik duygu yoktur. Bunlarda şair, ilhamını âdeta zorlamıştır. Belki bunda yaşın da tesiri vardır. "Sutüven" bir gençlik şiiridir. Onda lirik duygu bir kaynaktan taşar gibi fışkırıyor. Öteki lerde ise yaşlılık ve bedbinliğe tekabül eden bir tutukluk, ondan kurtulma cehdi, üslûpta dahi kendini hissettiren bir çöküntü hali vardır.

3. *Türk Dili*, C. III, nr. 27, Aralık 1953, s. 125

XXXI

O BÜYÜK KUŞLAR

O büyük kuşlar ki susarlar
Dalıp sükût denen derine.
Seyrederler ovayı kayalardan,
Çekilip içlerine.

Onlar ki bulutlarda gezerler,
Bitmeyen ışıklarda yüzerler,
Değerler sırmadan kanatlarıyla,
Ağaran tan yerine.

Şakımazlar dallarda o kuşlar.
Taşıyan onları rüzgâr rüzgâr,
Kayalar gibi koparak kayalardan.
Uçarlar uçarlar sevinçlerine.

O büyük kuşlar ki susarlar, sonsuz,
Çekilip içlerine.

SELÂHATTİN BATU

XXXI

O BÜYÜK KUŞLAR

"O Büyük Kuşlar"da, şair ne kendisinden, ne insanlardan hatta ne dünyadan bahsediyor. Şiirinin konusunu yüksek kayalıklarda yaşayan, ağaçlara konmayan, bulutlarda gezen, ışıklarda yüzen, sakin, sessiz ve ebedî, yukarıdan dünyayı seyreden, âdeta "yarı mistik" diyebileceğimiz varlıklar teşkil ediyor. Onların madde âlemiyle temasları o kadar az ve hafiftir ki "ısırmadan kanatlarıyla" tan yerine bile sadece "değerler". Fakat onlar kuvvetli ve mesuttular:

Kayalar gibi koparak kayalardan,
Uçarlar uçarlar sevinçlerine

Tabiatta bizim âlemlerimizden uzak ve bize hiç benzemeyen bu cinsten mahlûklar vardır. Fakat acaba onlar, kendilerini uzaktan gördüğümüz gibi midirler? Onların da bizim gibi alelâde ihtiyaçları, düşmanları, can sıkıcı meseleleri yok mudur? Şair o kuşların ne ile beslendiklerinden, karşılaştıkları güçlüklerden, trajedilerinden hiç bahsetmiyor. Bizim bildiğimize göre bütün canlı varlıklar yerler, içerler, çiftleşirler, kavga ederler ve ölürler. Bunlar hayatın zarurî icaplarıdır.

Burada bir "idéalisation" olduğu aşikârdır. Şair, o kuşları seviyor, onların bu çirkin, mücadelelerle dolu yeryüzünden uzak, bulutlar ve ışıklar ortasında yaşayışlarına gıpta ediyor. Kim içinden böyle bir hayatı özlemez? Mistikler ve şairler her zaman böyle bir ömür sürmeyi istemişlerdir. "Kuş" sembolüne ve "kuşlar gibi olma arzusu"na edebî eserlerde sık sık rastlarız. Tevfik Fikret, en güzel şiirlerinden birisi olan "Ömr-i Muhayyel"de aynı ideal hayatı anlatır:

Bir ömr-i muhayyel... hani gülbünler içinde
Bir kuşcağızın ömr-i bahârîsi kadar hoş;
Bir ömr-i muhayyel... hani göllerde yeşil, boş
Göllerde, o sâfiyet-i vecd-âver içinde
Bir dalgacığın ömrü kadar zâil ü muğfel
Bir ömr-i muhayyel![1]

Fikret'i böyle bir özleyişe götüren, diğer şiirlerinde tasvir ettiği yeryüzünün çirkin, iğrenç, kanlı halidir. İnsan hayatının timsali olan "Gayya-i Vücud", "solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu"dur. O zulmet, o batak, tek başına bu ideal, kuş olma arzusunu izah eder. Yeryüzündeki hayattan muztarip olanlar umumiyetle gökyüzünü

1. *Rübab-ı Şikeste*, 1326, s. 141.

özlemişlerdir. Jean Jacques Rousseau'da açık olarak görüldüğü üzere, tabiata gidişin sebebi de budur. Çünkü tabiat, bilhassa cansız tabiat, bulutlar, ışıklar ve sular, insanların hayvani arzularından, ihtiras ve kinlerinden uzaktır.

Daha iyi olduğu sanılan eski çağlara, öbür dünyaya, Tanrı'nın veya tanrıların katına karşı duyulan özlemin sebebi de bu. Aşağıda vereceğimiz "Müzlere Yakarış" adlı şiiri, Selâhattin Batu'nun "o büyük kuşlar"a neden gıpta ile baktığını ve diğer şiirlerini açıklayıcı bir mâna taşır:

Müzler, yakın beni ışığınızla,
Yaklaşın, göz bebeklerime bakın,
Küllerimi tanrılara armağan diye
Beyaz bir mermer üstüne bırakın.
Usandım kara toprağı görmekten,
Tıkandım insan kokusundan,
İnanın sözüme tıkandım
Solacak gününde bütün çiçekler.
Gülen dudaklar gülmeyecekler,
Kim var toprağa düşüp de ölmeyen?

Müzler, yakın beni ölmeyeyim ben.[2]

Topraktan ve insanlardan nefret duygusu, şairi yanarak yok olma arzusuna kadar sürüklüyor. Freud'un "ölmek içgüdüsü" adını verdiği, bazı psikologların gayrişuuri olarak anne karnına dönüş ile izah ettikleri bu arzuya birçok şairlerde rastlanır. Bazı psikologlara göre bu, vücudun kendisini terkip eden cansız maddeye dönüş temayülünün bir neticesidir. Şairlerin kozmik unsurlara karşı duydukları derin alâka ve onların psikolojik telkin kudreti, insanoğlunun derinliklerinden gelen bu nevi özleyişlerle ilgilidir. Unutmamak lazımdır ki, insan Şeyh Galib'in:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen

beytinde söylediği gibi kozmosun, büyük kâinatın bir parçasıdır. Hayat enerjisinin kaynakları "cansız" dediğimiz, fakat hakikatte mahiyetini tamamıyla bilmediğimiz maddeden, ilk varlıktan gelir. Varlık bir bütündür. Mistiklerin söyledikleri gibi her şey esrarlı bir cevherin sonsuz görünüşüdür. O meçhul şey bizim damarlarımızın içinde dolaşır. Her şeyi, canlı cansız bütün varlıkları, içten içe Yunus'un "kudret eli" adını verdiği, Mevlânâ'nın "kendisini gizlemiş beni öne sürmüş" diye anlattığı o esrarlı varlık şekillendirir. Selâhattin Batu birçok şiirinde o esrarlı varlığı anlatır ve ona karşı olan iştiyakını söyler. "Yaprak" adlı şiirinde şöyle diyor:

Biri oynuyor şu yaprakla,
Şimdi ve zamanlar boyunca.
Alıyor, atıyor yere.

2. *Rüzgârlı Su*, İstanbul 1962, s. 42 (Zikredilen metinler bu kitaptandır).

Yeşeriyor bir dal ucuna koyunca.
Şekiller bin çeşit ve bin bir renkli,
Açık, koyu, düz kenarlı, benekli
Hiç biri benzemiyor birbirine
Ve hepsinin bir şekli.

Bir el, bir şekil ve durmayan hayat...
Renkler pırıl pırıl.
Sesler kanat kanat.
Hayat sularda, dallarda, çiçeklerde,
Sonsuz, ezeli,
Dokuyor canlıyı güzeli...
Ve her yaprak
Dökülüyor aşka ve ışığa doyunca.

Biri oynuyor şu yaprakla,
Şimdi ve zamanlar boyunca (s. 40)

Bu şiirde de görüldüğü üzere Selâhattin Batu'nun tabiata bakış tarzı, mistik veya panteistlerinkine yaklaşır. O, tabiatın içinden bir şeylerin geçtiğini hissetmekte ve onu görmek için âdeta gece gündüz tabiatı gözetlemektedir. Bazı anlarda tabiatın içinden, çok özlediği bir varlığın çıkıp gelmesini bekler. "Rüzgârlı Su" adlı şiirinde bu duygu ifade olunmuştur:

İşte bir rüzgâr sağnak sağnak,
Sular atılgan, ürpertili,
İşte bir bulut ipek kanatlı,
Denizde nar rengi bir şafak...

Bir dağ doruğu karşılar denizi,
Şimdi bir haber gelecek koşarak.
Benim bir gemi var beklediğim,
Bir yelken bembeyaz, yumuşak.

Koyuldu rengi köpüklerde karın,
Işıklar kesildi sularda.
Akşam mı bu gelen, güneş mi batacak?
Benim bir güzel var beklediğim
Coşan dalgaları kucaklayacak.

Bırak batan güneş ağartsın çamları,
Ak bir dorukta gökyüzü iklimleri,
Su mavi buzlardan daha parlak.
Ey ışıklarda sallanan yelkenli!

Al beni de karşı dağlara bırak,
Uçan dalgaların üstünden aşarak (s. 5)

"Yeşilde Mavi" başlıklı şiirinde aynı aramış ve bekleyiş vardır:

İşte deniz bir dağdan bir dağa,
Seni arıyorum yeşilde, mavide,
Gökyüzü senin adınla ulu,
Dağlar aşkın güzelliğiyle dağ,
Yok oldum izinde gide gide.
Seni arıyorum yeşilde mavide.

Denizin içi senin evin.
En güzel yarattığın sessizlikte,
Dalgalar senin güzelliğinde.
Gökyüzü gözlerinin içinde.

Seni arıyorum yeşilde mavide.
Bekledim yolunu gün doğusundan,
Gelişini umdum gece yönünden.
Ağaçta çarpan senin kalbin.

Seni arıyorum yeşilde mavide (s. 18)

Bu duyuş tarzı Ortaçağ İslam mutasavvıflarınınkinden farklıdır. Onlar Budizm'de olduğu gibi görünen âlemi, gözleri oyalayıcı bir perde telakki ederler ve perdenin ötesine geçmek isterler. Bu, dış âlemin değerini kaybetmesi demektir. Hatta onlar Tanrı'yı kendi içlerinde bulduklarını söyleyerek dış âleme gözlerini kaparlar. Bundan dolayı eski Türk edebiyatında, Batı ve Uzak Doğu sanatlarında olduğu gibi, görünen âlemin hayranlık duygusuyla yapılmış tasvirlerine pek rastlamayız. Bu düşünce "tecelli" fikrine aykırıdır. Tanrı'nın gerçekten tabiatta tecelli ettiğine inanan bir kimse onun kendisiyle beraber bin bir görünüşüne de hayran olur. Böyle bir düşünceye sahip olmak kâfi değildir. Görünen en ince özelliklerini fark ve tasvir eden bir sanat kudretine de ihtiyaç vardır. Selâhattin Batu:

Allah güzelin görünüşü (s. 13)

demekle beraber, "görünüş"ten ziyade, o görünüşün kendinde bıraktığı tesiri anlatır. Birçok şiirlerinde duygular tabiatın özelliklerini siler. Alelâde hayattan nefret duygusunun beslediği "görünmeyen"e iştiyak, onu "O Büyük Kuşlar"da olduğu gibi içinde yaşadığı dünyadan uzaklaştırır. Nitekim o, görünen âlemin silindiği, görünmezin daha derinden hissolunduğu geceleri daha çok sever. "Rüzgârlı Su"da şairin gece ile daha iyi anlaştığını gösteren birçok şiirler vardır. Bunlardan birisini buraya alıyoruz:

GECELER

Niçin gecelerin bu kadar güzel, Rabbim?
Aşk gibi, günah gibi?
Ve yıldızlar altın damlaları nedametin?

Bu sükûn ölmek için mi sessizce?
Ne güzel bu yağış göklerden gece,
Rabbim, ne güzel gecelerin!

Şu lâciverde gömülü huzur,
Bir siyah salkımın içindeki nur.
Bu karanlıklar, billûr billûr,
Rabbim, ne güzel gecelerin!

Göz yaşları dökülür gönlümden,
Yıkar karanlığı o ışıkla,
Yıkar azar azar beni ölümden.

Susar kalbimdeki azaplar huzur olur,
Akar gözlerimden geceler nur olur,
Beni yücelere alır davetin...

Bırakma Allahım senden uzakta beni,
Çağır bahçelerine, nuruna.
Unutma bu kara toprakta beni,
Geceler yüzü suyuna (s. 32)

Burada daha önce zikretmiş olduğumuz "Müzlere Yakarış" şiirinde olduğu gibi yeryüzünden uzaklaşmak suretiyle huzur ve sükûna kavuşmak arzusu dile gelmiştir.

Böyle bir duyuş tarzının insanı içinde yaşadığı gerçek hayattan ve başka insanlardan uzaklaştırdığını söylemeye hacet yoktur. Batu'nun şiirlerinde insan çok az yer tutar. "İnsan Kardeşlerim" başlıklı şiiri bunlardan birisidir. Burada şair, insanlara karşı yakın bir ilgi duyduğunu söylemekle beraber, şiirine hâkim olan his, yaklaştırıcı ve kaynaştırıcı sevgiden ziyade, uzaktan bakışın doğurduğu merhamet duygusudur:

Erişmez elim, gücüm yetişmez.
Kucaklayamam birinizi (s. 22)

mısraları bu mesafeyi açıkça belirtir. "O Büyük Kuşlar"ın yukarıdan bakışı Batu'yu çağdaş hayatın can sıkıcı, ıztırap verici hadiselerinden de uzaklaştırmıştır. Bir iki şiirinde[3] sosyal meselelere şairane bir bakışla göz atar. Buna karşılık içinde yaşanan zamanın dağdağasından uzak "güzel mazi" onu çok yakından ilgilendirir. Bursa'da Yeşiller" başlıklı uzun manzumesinde (s. 45) diğer şiirlerinde hiç rastlanmayan bir teferruat bolluğu vardır. Şair, Bursa'nın sadece tabiat manzaralarını, Çekirge'yi, yokuşları, Yeni Cami'i tasvir etmekle kalmaz, çarşıyı, çarşıdaki eşyayı da anlatır:

3. Bk. "Akan Topraklar", *a.e.*, s. 23.

Uzakta eski çarşı bir âlem tek başına.
Şal, hah denklerini kucaklamış bir kemer.
Serin dükkânlarında kılaptan işlemeler,
Kadife, atlas, oya, ipek, havlu, bürümcük,
Altın taslar içinde meyvalar köpük köpük.

Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiiriyle mukayese olunursa, yeryüzüne bir hayli yabancı kalan şairin bütünü unutarak parıltılı teferruat içinde kaybolduğunu görürüz. "O Büyük Kuşlar" şiirindeki yekpârelik, sembol ve duygu bütünlüğü "Bursa'da Yeşiller"de yoktur. Batu'nun asli ilhamının hâkim olduğu diğer şiirler, aynı bütünlüğü haizdirler. Daha önce vermiş olduğumuz örneklerde bu özellik açıkça görüldüğü için burada ayrıca üzerinde durmak istemiyoruz.

Her yerde güzel ve ulvî olanı arayan ve seven Batu'nun üslûbu sanatkârânedir. O, hemen hemen hiçbir şiirinde insanoğlunun gerçek hayatına hâkim olan çirkini, eğriyi ve kötüyü tasvir etmemiştir. Onun varlıklara teması tıpkı "O Büyük Kuşlar"ın "sırmadan kanatlarıyla ağaran tan yerine değmeleri" gibi hafiftir. Duygusuna hâkim olan üç kozmik unsur; rüzgâr, su ve ışık, onun hemen hemen bütün şiirlerini uçucu, akıcı ve parıltılı yapar. Kelimelerini ince bir estet hassasiyetiyle seçer. Onun şiirlerinde Türkçenin âdeta yıkandığını hissederiz. Aşırı olmamakla beraber kendisini duyuran "öz Türkçe sevgisi" ideolojik bir düşünceden ziyade, bu kelimelerin taşıdığı saf havadan ileri gelir. Psikolojik bakımdan öz Türkçe temayülünde de, günlük hayattan, aktüelden uzaklaşma, kaynağa dönme arzusu yok mudur? Günlük hayatta kullanılan kelimelerden çoğu sokaklar ve ayakkabılar gibi pis ve kirlidirler. Onlar yaşanılan hayatın tozu toprağı, teri ve can sıkıntısı ile yüklüdür. Öz Türkçe kelimeler bizde el ayak değmemiş ideal bir ülkeyi hatırlatırlar. Kanaatime göre, genç ve yaşlı birçok Türk yazarını öz Türkçeye götüren amillerden biri, sevilmeyen günlük hayatın ve tarihin dışına çıkmak, yaşanılan dünyadan uzak, muhayyel bir âlem kurmak arzusudur. Fakat böyle bir âlem güzel olsa bile ölüdür.

Son örnek olmak üzere Selâhattin Batu'nun öz Türkçenin parıltısıyla varlığın parıltısını birleştirdiği bir şiirini verelim. Bu şiirin dikkate değer olan tarafı, bir manzaranın "bir ölünün gözleriyle" görülmesidir:

BU RÜZGÂRSI GÖK

Bu rüzgârsı gök yıldızlık,
Senin soluğundan sağnak.
Denizde şu ak yelkenli kayık,
Senin sulara attığın yaprak.
İçinin her yönü sonsuza açık,
Önünde gökler konak konak.
Gördüğün ne ana, ne çocuk,
Bir ölünün gözleriyle bak (s. 8)

XXXII

KAPALI ÇARŞI

Kendi yastıklarına gölge salmasın
Çocuklarının öpüşleri onlara anlat
Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar
Ruhların içindeki müzikle karşılıklı
Kapalı Çarşı içinde bir sigara
Bir keman kılıfı senin saçlarına sürülen yağ
Onlara anlat kadınların gözlerinin içinden geçer
Kapalı Çarşı ve Kapalı Çarşı'ya götüren saat

Bir inci gerdanlık dumanları içinde kapkara
Anlamaya başladığı ağır ve çekilmez kelimeler içinde dağ
Senin resmin ince gerdanlığın siyah parlaklığı içinde ışıklı
Işıklı ışıksız yandan ve önden ışıksız arkadan ve içten ışıklı
Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı
Tüyler içinde gelen yeni dünya
Bir sandalye kadar hür olduğu gün
Sen cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat
Benim aynamı küçültüp büyülten onlar
Benim aynamı aynalıktan çıkaran
Kapalı çarşılar içinde fikre ve gerçeğe
Neler neler etti anlarsın onlar
Şemsiyeler gibi
Felâketlerin en şakacısına açılıveren onlar
Kendi yastıklarına düşmesin
Dostlarının kadınları üstündeki gölgesi onlara anlat
Kapalı çarşılar içinde
Aslanların ağaç kabuğuna yazdığı şiir
Kapalı Çarşı içerisinde
Açık ve keskin yumuşak ve güzel Kur'an sesleri
Kapalı Çarşı içinde kapalı rüya çarşıları
Kapalı Çarşı içinde öfke ve af çarşıları

Kapalı Çarşı'ya gittiğin zaman
Bir yangın sonrasının gazetelerini okudun

Bir gazete uzun ve kül olmuş bir gazeteydi Kapalı Çarşı
Mavi gözlü bir gazete
Kapalı Çarşı içinde bulutların en senin olanı
Sen bana Kapalı Çarşı
Şüphesiz o kadar satılan ve alınanlar var ki
Şüphesiz bir harita kırığı
Bir yapma deniz parçasıyla kapalı Kapalı Çarşı

Sen kapalı çarşılar üstüne yağmur yağarı
Yağmurun iyi ve doğru yağmadığını onlara anlat

SEZAİ KARAKOÇ

XXXII
KAPALI ÇARŞI

"Kapalı Çarşı" şiirinde anlatılmak istenen duygu ve düşünce İkinci Yeni akımına mensup şairlerde olduğu gibi, doğrudan doğruya değil, dolaşık ve müphem bir şekilde ortaya konulmuştur. Fakat Sezai Karakoç hayat görüşü bakımından ne bu akıma, ne de aynı üslûbu kullanan ve çoğu Marksist olan gruba dahildir.

Onu umumî bir ideoloji veya temayüle bağlamak istersek milliyetçi, dindar, muhafazakâr zümreye sokabiliriz. Bu zümreye mensup şairlerden çoğu, yanlış bir görüşle İkinci Meşrutiyet'ten sonra gelişen halk edebiyatı geleneğine bağlı, vezinli, kafiyeli ve açık üslûplu şiirler yazmakta ısrar etmişlerdir. Onlarda öyle bir kanaat hasıl olmuştur ki, bu dış şekil ve ifade tarzıyla milliyetçilik arasında zarurî bir münasebet vardır. Estetik bakımdan müdafaasına imkân olmayan bu görüş, Türkiye'de çok kuvvetli olan milliyetçi ve dindar zümrenin zamana göre değişmesi icap eden ifade tarzını, muayyen bir şekil içinde dondurmuştur. Halbuki batıda Marksistlerin bol bol istifade ettikleri yeni üslûp akımlarını yaratanlar umumiyetle hayat görüşü bakımından Marksist olmayanlardır. Bir zamanlar faşist olduğu iddia edilen Ezra Pound, katolik Fransız şairi Paul Claudel, Amerikan menşeli dindar ve muhafazakâr piyes ve tenkit yazarı T.S. Eliot modern üslûbun öncüleri ve en büyük temsilcileridir. Sezai Karakoç'un şiiri bu bakımdan dikkati çekicidir. O, Cumhuriyet devrinde birbiriyle çatışan iki aslî temayülün ikisinden de ayrı, kendisine has bir yol tutmuştur.

"Kapalı Çarşı" şiiri daha ziyade sol temayüle mensup şairlere izafe olunabilecek, yahut muhafazakâr düşünce taşıyanların onlarda buldukları bazı davranışları ithâm eden fikirleri ihtiva eder. Şiirde müphem olarak "onlar" diye vasıtalı bir şekilde hitap edilen insanlar, ahlâkî kıymetlere değer vermeyen, dine karşı saygı duymayan, fikir ve gerçeği bozan, "felâketlerin en şakacısına şemsiye gibi açılıveren", "satılan ve alınan" kimselerdir. Bu ithamlar kapalı bir şekilde ifade olundukları için belki okuyucuyu ikna etmeyebilir. Fakat şairin diğer şiirleri okununca, maksadının bu olduğuna kesin bir kanaat hasıl olabilir. İlerde bu noktayı daha vâzıh bir şekilde aydınlatan metinleri zikredeceğiz.

Şimdilik sadece "Kapalı Çarşı" şiiri içinde kalsak dahi, şairin muayyen vasıflarını belirttiği "onlar"a karşı itham edici bir tavır takındığı aşikârdır.

Kapalı çarşılar içinde fikre ve gerçeğe
Neler neler etti anlarsın onlar

Şemsiyeler gibi
Felâketlerin en şakacısına açılıveren onlar

mısralarının mânası açıktır.

Kendi yastıklarına gölge salmasın
Çocuklarının öpüşleri onlara anlat

Kendi yastıklarına düşmesin
Dostlarının kadınları üstündeki gölgesi onlara anlat

mısraları, kanaatime göre "onlar"ın aile ahlâkı karşısındaki tutumlarıyla ilgili bir telmihi ihtiva ediyor. Daha önce tahlil etmiş olduğumuz bazı şiirlerde görüldüğü üzere, Marksist şairler cinsi sahada tam bir serbestîye taraftardırlar. Sezai Karakoç eski ahlâk kaidelerine bağlıdır. "Ötesini Söylemeyeceğim"[1] başlıklı uzun ve kapalı şiirinin arkasında da cinsî ve ahlâkî bir problem vardır. Burada bahis konusu olan şahıs, "bay yabancı" ve "medeni adam" diye adlandırılıyor. "Kapalı Çarşı" şiiri de turistlerin akın ettikleri İstanbul'un meşhur şark pazarı ile ilgili olduğundan, bahis konusu "onlar"ın yabancılar olduğu düşünülebilir. Fakat orada:

Tüyler içinde gelen yeni dünya

mısraından başka yabancılarla alâkalı bir telmih yoktur. Ben bu mısraı şiirdeki diğer telmihlerle birleştirerek "yeni bir dünya nizamı" kurmak iddiasında olan Marksistlere daha çok yakın buluyorum.

Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı

mısraı bahis konusu şahısların edebiyatçı olduklarını düşündürüyor.

Sezai Karakoç'u "onlar"dan ayıran en mühim özelliklerden biri din karşısındaki tutumudur. "Onlar" hürriyete değer vermekle beraber dine karşı saygı duymazlar. Şair bu tezadı belirterek ihtar ediyor:

Sen cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat

Şairin İslamiyete saygı ve sevgiyle bağlı olduğu, şu mısraında da görülüyor:

Açık ve keskin yumuşak ve güzel Kur'an sesleri

Anlaşılması güç telmihlerle dolu olan modern şiirde kelimelerin mânaları kayar. Bundan dolayı onları tefsir ederken kesin hükümler vermekten kaçınmak lazımdır. "Kapalı Çarşı" şiirinde "Kapalı Çarşı" sözü hem Kapalı Çarşı'yı ifade ediyor, hem de:

Kapalı çarşılar içinde fikre ve gerçeğe
Neler neler etti anlarsın onlar

mısralarında olduğu gibi, mecazî mâna taşıyor. Bu son kullanılış şeklinde, onu "gizli ve dolaşık yollardan" mânasına almak mümkündür.

1. *Şahdamar*, İstanbul 1962, s. 11-14.3

Sen bana Kapalı Çarşı

mısraında aynı kelime "esrarlı, anlaşılmaz bir âlem" diye tefsir edilebilecek bir üçüncü mânaya doğru kayıyor. Mâna kaymaları, daha başka örneklerde de görüldüğü üzere, modern şiirin en mühim üslûp özelliklerinden biridir. Bu gibi ifadeleri mânalandırırken, kullanıldıkları yere göre tefsir etmek lazımdır.

Şiirin başlığı "Kapalı Çarşı" olmakla ve metinde sık sık bu sözü kullanmakla beraber, şairin asıl maksadı, Kapalı Çarşı'yı tasvir etmek değildir. Daha önce Orhan Veli Kapalı Çarşı'yı objektif olarak tasvir eden bir şiir yazmıştır. Behçet Necatigil'in bir kitabının adı da *Kapalı Çarşı*'dır. Daha birçok şair, Kapalı Çarşı'dan bahsetmiştir. Bunun sebebi öyle sanıyorum ki, burasının eskiyi ve Şark'ı kuvvetle hatırlatması, bundan dolayı da sembolik bir mâna taşımasıdır. Onun karşısında alınan tavır, yazarın mazi ve tarih karşısında aldığı umumî tavırla ilgilidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* adlı romanında Kapalı Çarşı'yı geniş olarak tasvir etmiş, onda bizim tarihimizin bir cephesini görmüştür. "Sultan Ahmet Çeşmesi"[2] adlı şiirinden anlaşılacağı üzere, Sezai Karakoç din ile beraber tarihe karşı da saygı duyar.

Ben o kanlı kızgın
Gözyaşlarıyım çeşmenin

mısralarıyla biten bu şiirde bizim mimarîmizle Hıristiyan mimarîsini (Ayasofya) karşılaştırır:

Önünde dokuz minare
Aynalar kadar aydınlık yüreği
Kilise öte yanında yara bere
İçinde kendini sessiz bir oluşa bırakıyor
Değiştiriyor deri

"Kapalı Çarşı" şiirinde Kapalı Çarşı'ya bizim eski medeniyetimizi temsil eden bir mâna vermek mümkündür:

Kapalı Çarşı içinde kapalı rüya çarşıları
Kapalı Çarşı içinde öfke ve af çarşıları

mısralarında Kapalı Çarşı'nın taşıdığı mâna genişliyor ve derinleşiyor.

"Onlar"ın davranışlarıyla Kapalı Çarşı'nın sembolleştirdiği mâna arasında bir tezat vardır. Bu tezat, şairin "sen" diye hitap ettiği bir kadın hayali uyandıran mısralarda daha belirli ve kuvvetlidir. Burada Kapalı Çarşı'yla ilgili bir varlık –kadın ve inci gerdanlık– idealize edilir:

Bir inci gerdanlık dumanları içinde kapkara
Anlamaya başladığı ağır ve çekilmez kelimeler içinde dağ
Senin resmin ince gerdanlığın siyah parlaklığı içinde ışıklı
Işıklı ışıksız yandan ve önden ışıksız arkadan ve içten ışıklı

2. *a.e.*, s. 21-22.

Bu kadın hayali, aşk ve ahlâk temi ile ilgili olarak birinci parçada da vardır:

Onlara anlat kadınların gözlerinin içinden geçer
Kapalı Çarşı ve Kapalı Çarşı'yı götüren saat

Başka bir mısrada şair "sen" diye hitap ettiği kadını, Kapalı Çarşı'ya benzetmişti:

Sen bana Kapalı Çarşı

Birinci parçada yine kadın ve aşk ile ilgili şu mısraları görüyoruz:

Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar
Ruhların içindeki müzikle karşılıklı

"Onlar" laubali, saygısız ve sahte davranışlarıyla şairin yücelttiği kıymetleri âdeta ayakları altına almış oluyorlar.

Şiirin muhtelif unsurlarını birleştirmek suretiyle yapmaya çalıştığım bu tefsirden tamamıyla emin olmadığım için kısaca şairin diğer eserlerini de gözden geçirmek istiyorum.

Sezai Karakoç'un Marksizm karşısında almış olduğu menfî tavır Polonya ve Macaristan ihtilâlinden bahseden "Kan İçinde Güneş" adlı şiirinde açıkça gözükür (s. 23). Şair, Komünist Rusya'ya karşı başkaldıran Polonya'yı sevgi ile selâmlar:

Polonya Polonya sana günaydın
Karanlıklardan çekip kaderini
İlk aydınlığa çıkardın

Macar ihtilâlini de şu mısralarla yüceltir:

Peşte bir kan çemberi
Işıklı çemberler içinde ölüler
Konuşturuyorlar sfenksleri
Öğretiyorlar kelimeyi doğan
Çocuklara kutsal kelimeleri
Kelime en güçlü silahtır
Tutar şehri ve insanı

Bu mısralar gösteriyor ki, Sezai Karakoç, "Ötesini Söylemeyeceğim" adlı şiirinde kötü maksatlı bir tefsircinin zannedebileceği gibi, "Bay yabancı"ya sırf yabancı olduğu için düşman değildir. O, Cezayirlilerin istiklâl savaşlarına karşı da sevgi ve alâka duymuştur.[3] Beni, "Kapalı Çarşı"da "onlar"ı Marksistler diye tefsire götüren, Karakoç'un ahlâk ve din duygularıyla beraber, bilhassa Polonya ve Macar ihtilâlleri karşısında almış olduğu sarih tavırdır. Cezayirlilerin istiklâl savaşı kendi işlerine geldiği için konuşan Marksist Türk şairleri, komünist Rusya'nın Polonya ve Macaristan'da giriştiği insanlık dışı hareketler karşısında susmuşlardır.

3. Bk. "Kutsal At", *a.e.*, s. 28.

Bununla beraber şunu da belirteyim ki, Sezai Karakoç, "Kapalı Çarşı" şiirine giren tenkitçi tavrını ve muhtelif kıymetlere bağlılığını bütün şiirlerinde insicamlı ve belirli bir şekilde ifade etmez. Zikretmiş olduğum birkaç şiiri hariç, onun eserlerinde ideolojik bir koku duyulmaz. "Kapalı Çarşı" ile "Ötesini Söylemeyeceğim" şiirlerinde görülen "biz" veya "onlar" ayrılışı bütün eserlerine şâmil değildir. "Şahdamar" adlı şiirinde "siz" kadar "biz" de itham edilmiştir. Onun davranışını belki de en iyi, bir şiirinde geçen:

Benim aşkım bin bir köşeli ah bin bir köşeli[4]

mısraı ile anlatmak mümkündür. Bazı şiirlerinde hayat karşısındaki tavrı kesin çizgilerle belli olmakla beraber, ona tamamıyla zıt olan bu "bin bir köşeli" oluş, duyguların belli ve muayyen temler üzerinde teksif etmesine mâni olmuş gibidir. "Kapalı Çarşı" şiirindeki:

Benim aynamı küçültüp büyülten onlar
Benim aynamı aynalıktan çıkaran

mısralarında da bu dağılma ve kendi kendisini toparlayamama temayülü ifade olunmuştur.

Hayatta ve sanatta şahsiyetin teşekkülü için hangi şekilde ifade olunursa olunsun, temayüllerin muayyen noktalarda birikmesi şarttır. Baudelaire'in tenkitçilerinden istediği en mühim şey, dağınık gibi görünen eserlerinin arkasındaki bütünlüğü fark etmeleri idi. Münferit şiirlerde bir odak noktası bulunması nasıl dağınık intibaları ve çağrışımları toplayıcı bir rol oynarsa, bir şairin muhtelif şiirlerinde gizli veya aşikar bir bütünlüğü haiz olması da o kadar ehemmiyetlidir. Biz Sezai Karakoç'un münferit şiirlerinin çoğunda bir duygu veya fikir bütünlüğüne ulaşmakla beraber, şiirlerinin hepsini besleyen insicamlı bir hayat görüşüne rastlayamadık. Mesela, kendi başına güzel bir şiir olan "Kara Yılan" (s. 7), onu takip eden "Kar Şiiri" (s. 9) ve "Tahta At" (s. 18) arasında belirli bir münasebet yoktur. Şairin tek bir şiirinin içinde dahi, ne kadar üzerinde durulursa durulsun, aslî duyguya bağlanması imkânsız mısralar vardır. Bunlar gelişigüzel söylenmiş sözler intibaını uyandırıyorlar. Karakoç'un en insicamlı eserlerinden birisi olan "Kapalı Çarşı"da bile, birçok unsurları, şiire hâkim olan ana fikirlerden birine bağlamaya muvaffak olamadım. Mesela:

Kapalı Çarşı içinde bulutların en senin olanı

Sen kapalı çarşılar üstüne yağmur yağanı
Yağmurun iyi ve doğru yağmadığını onlara anlat

mısralarına şahsen bir mâna veremediğimizi itiraf edelim. Şairin kendisi belki de bunlarla bir şey kastetmiştir. Fakat bu kasıt okuyucuya intikal edememiştir. Diğer şiirlerinde bu bağlantısızlık daha fazladır. Gayri şuurun ifadesi olan sürrealist şiirde

4. *Körfez*, İstanbul 1959, s. 8.

dahi serbest çağrışımlar muayyen bir noktadan çıkarlar. Kaynak keşfedilince, onlar mâna kazanır. Okuyucu eseri tamamıyla anlamasa bile böyle bir münasebetin bulunduğunu hisseder. Serbest çağrışım metodunu en aşırıya götüren Fazıl Hüsnü'nün şiirinde dahi durum böyledir. Bağlantısızlık duygunun kesif olarak duyulamayışının, ona uygun ifadeyi bulamayışın veya kompozisyon zaafının neticesidir ki, sanatta bunların hiçbiri makbul vasıflar değildir.

SEZAİ KARAKOÇ'A EK

Sezai Karakoç, bizim daha önce bahsettiğimiz şiirlerinden sonra, hem ifade tarzını geliştirdi, hem de kendisine has derin, büyük, insicamlı, geleceği olan bir dünya kurdu. Onun propaganda dolayısıyla adları çok duyulan ve haksız bir şöhrete ulaştırılan şairlerden daha üstün bir değere sahip olduğu muhakkak. İleride, zaman, şiir ağaçlarını silkeleyince, dikkatli araştırıcıların Sezai Karakoç üzerinde duracaklarını sanıyorum.

Sezai Karakoç, Cumhuriyet devrinde, kendi denemelerinden önce çok sapa görünen bir yol tutturmuştur: Basma-kalıplar içine hapsolmuş, kurumuş, katılaşmış din duygusunu taze bir ilhamla yeniden diriltmiştir. Onun denemelerinden sonra, henüz kemallerine ulaşmamış olan pek çok genç şair, dinden ilham alan modern üslûplu şiirler yazmıştır.

Karakoç'un son şiir kitaplarından biri *Gül Muştusu* adını taşıyor. 1969 yılında basılan 63 sahifelik bu kitabın özelliği, baştan sona kadar tek bir şiir olması, tek bir ilhamı bütün girinti ve çıkıntıları ile geliştirmesi, göz önüne sermesidir. Kitabın bütününe bir "yeniden diriliş" hissi hâkimdir:

ölen döner ve çağırır
gülün açışı gibi
bahar söylenmeye başlar
eriyen karlarla birlikte
derken kır otun diliyle
fısıldar bir dirilişi (s. 11)

Kitapta hemen her sayfada hayat, tazelik, güzellik, iyilik, sevgi ve barış timsali olan gül sembolüne rastlanır. Kitabın başka bir özelliği, şairin çocukluk hâtıralarından Anadolu ile ilgili çağrışımların bir bayram havası içinde ışıklı fıskiyeler gibi fışkırmasıdır:

dicleyle fırat arasında
bir eski şehir cennet titremesi
sarı güller çevirmiş dört yanını
yabancı bir şehir gibi
kırmızı güller yerli
kuzuların doğması nasıl beklenirse o ülkede
güllerin açması da öyle beklenir gün doğmadan önce
bahar yağmurları böyle güllere gebe

iner gökyüzünden bahçelere
nişanlarda gül şerbeti içilir
hastalara gül şurubundan ilâç
gül bir yeni yıl gibi
yetişir evlere muştu gibi
hızır fısıltısı say onu
baharın salavatı güller
yeryüzüne gelerek sabahları
yataklara dökülerek
aşk ezanını okurlar gençlere

dicleyle fırat arasında
ipekten sedirlerinde Kur'an okunan
açık pencerelerinden gül dolan
güneşin beyaz köpüklerinde yanmış
bir şehir bir eski kanatlar ülkesi
ölüm kıyısında bahar bekleyen
gül ağacından tabut yapıp içine giren
ülke
gökyüzünü deniz gibi kullanan
yaz geceleri
samanyolunun bir köpük gibi koşarak
dağlarına bağlarına çarptığı
yıldızlarının yere yakınlığından
fazlalaşmış akıl hastaları
bir gülün ölümle ilgisini
gülle ölüm arasındaki sırrı
arar gibi
bir gülün hesabını sorar gibi
şiddetli kan davalarının ülkesi
kadınlar büyütürler çocuklarını
bir aşı vurur gibi şahdamarlarına
göstererek öldürülmüş babalarının
kanlı giysilerini

batısına fıratı alıp
doğusuna dicleyi
bir diriliş sûru gibi saklayarak geleceklere
kurumuş bir su yatağı gibi kaynayan
üzeyr deresini
bir kutlu yaprak gibi
doğuda sallayarak
zülküfül tepesini
göğsünü vakte geren yoksul ülke
zenginliği baharda çobanların kavallarında çocukların türkülerinde

iğde kokularında üzüm asmalarında güllerde
zengindir gülleriyle bu ülke her şeyden önce
kırk yıl öteye gitseler de
bu yerliler
gül açar gül kapanır boyuna gönüllerinde
yaşlısıyla genciyle
gül taşırlar dünyanın bütün ülkelerine

bir tek denizle vapurum o ülkesiz
deniz ki gelip çarpınca karaya
sanki bembeyaz güller açar dudaklarında
güneş ki doğuda ay ki gökyüzünde
bir işarettir bana
unutmamak için o ülkeyi
devler çölde neyse geceleri
ben de öyle saklarım anılarımda o ülkeyi
bir kere daha doğsam orda doğarım elbet
batsam orda batmak isterim
bir güneş gibi (s. 19-22)

Bu parça Karakoç'un şiirinde serbest çağrışımla memleket havasını, çocukluk hayatı ile geleceği, dünyayı, iman ve güzelliği nasıl birleştirdiğini gösterir.

Parçanın bıraktığı intiba bir karışıklıktır. Fakat bu bir yıkılışın karışıklığı değil, çocukluğuna dönen ve onda ebedî hayatın sırlarını bulan bir ruhun sevinç ve heyecan çalkantısıdır.

Şiirin bütününe "dicle ile fırat arasında" bulunduğu belirtilen bir eski şehir görüntüsü hâkimdir. Bu şehri baharda âdeta gül istila eder. Burada bahar yağmurları güllere gebedir. Bu şehirde gül hayatın her sahasına girer: Nişanlarda gül şerbeti içilir, hastalara gül şurubundan ilâç yapılır. İpek sedirlerinde Kur'an okunan açık pencerelerden odalara gül dolar.

baharın salavatı güller
yeryüzüne gelerek sabahları
yataklara döktülerek
aşk ezanını okurlar gençlere

Burada tabutlar gül ağacından yapılır.

Lazım gelir ki din duygusu ve güller, burada yaşayan insanlara sevgi ve barış duygusu telkin etsin. Hayatı lirik cepheleriyle gösteren şair, onun korkunç yanlarını da ihmal etmez. Burada şiddetli kan davaları güdülür. Kadınlar çocuklarını, "bir aşı vurur gibi şahdamarlarına", öldürülmüş babalarının kanlı elbiselerini göstererek büyütürler. Burası fakir bir ülkedir.

zenginliği baharda çobanların kavallarında çocukların türkülerinde
iğde kokularında üzüm asmalarında güllerde

Şair bütün varlığıyla bu ülkeye bağlıdır. Bir kere daha doğarsa orada doğmak ve batarsa orada batmak ister.

Şair daha sayfalarca çocukluk bahçesinden fışkıran hayalleri büyük bir coşkunlukla göz önüne serdikten sonra, bu toprakların kendi ilhamı ile yeniden dirileceğini müjdeler:

son insan ölmeden önce
bir ülkü inecek bahçelere
beton ölümler arasına sıkışmış
ay verimi küçük parklara
gül tarhları gelecek
küçük parklara büyük kentlere yeniden
doğduğum kasabadan
size bir mutluluk haberi gibi
gül gelecek
kıyamet demek gülün geri gelişi demek
gül peygamber muştusu peygamber sesi
doğunun açılan alın yazısı
yırtılan kalbimin çile çiçeği
çiğ
linyit sisini dağıtan bahar sesi
benim sesim
bir kere daha duyulan ayak seslerim
tabiatı aşan alkışlarım
kâğıt yakan kafam
kalem kıran yüreğim
gönlümün köleliği
muştularım
toprağa
suya
göğe
güneşe
aya
bitkilere
hayvanlara
cinlere ve meleklere
bütün insanlara
gül aydınlığı
okunan bir kitap
bir muştuyum ben (s. 29-31)

Vermiş olduğumuz parçalar Sezai Karakoç'un kendi heyecanına uygun ses tonunu bulduğunu, duygu ve hayallerini veren bir hayal ve ifade zenginliğine ulaştığını gösterir sanırım.

XXXIII

CEHENNEME KURULAN KAMP

Ben iki elimde iki hançer
Kıpkızıl günahlar örmüşüm

Bu eller benim ellerim cennetten kovuldular
Kan kusan geceye nehir nehir
Tükürükle boğulan ezilen lânetlenen
İrin yüklü bakışlardan bu kaçıncı kaçışım
Bu kaçıncı saplayışım tırnaklarımı yüreğime
Ama ölmedim
Neden ölmedim

Bıktım bu dost cüceler ülkesinde
Dev yalnızlığımı sırtımda taşımaktan
Yorgun alnımdan
İri terlerin aktığı kör kuyulara
Yılanların ve akreplerin
Ve ısırgan böceklerin susuzluğunu giderен
Bu denizler benzindi hep
Ve hep ne varsa deniz denilen kıyılarda ateşler yaktım
Ama ölmedim
Neden ölmedim

Açmış aç ağızlarını cılız arzular
Dişleri diken diken etimde dolaşan
Tutup bütün kapılarını kırıyorum mabetlerin
Tanrıyı arıyorum
Tanrı yok diyorlar ama neden yok
Bir yumruk olup sıkılıyorum
Parmaklarım dökülüyorlar
Birkaç cam kırıyorum buz tutmuş gökten
Ben yaradan fazla günahkârım biliyorum
Yaradan fazla karanlık bu yer bu insanlar bu okyanus

– Ve neden sonra zaman
Bir iskele olup sıyrıldı takvim yapraklarından–

Artık bütün şarkılar susmuştu ölüm Tanrısı susmuştu
İçimdeki çanlar susmuştu ben susmuştum
Cehennemde yer bulmak zordu

En utanılır günahlarımı Sırat köprüsüne astım
Güneş bir falîşe gibi sarışındı üşüyordum
Demir örgülü kızgın kapıların mermer eşiğinden
Sümük gibi alevler akıyordu
Alev denizinde yıkanıyorduk –ho ho hoy–
Alev denizinde
Alev
Deniz
Alev

Tanrının iskeletinden kan sızıyordu...

AYHAN KIRDAR

XXXIII

CEHENNEME KURULAN KAMP

Ayhan Kırdar bu kitapta eserlerini incelediğimiz şairlerin en gencidir (Doğum tarihi 1936). Böyle olmakla beraber, şimdiye kadar birincisi *Lo* (1961), ikincisi *Bağırıyorum* (1963) adında iki şiir kitabı neşretmiştir. Bazı şiirlerinde Bedri Rahmi[1] ve Attilâ İlhan[2] tesiri hissolunmasına rağmen, Kırdar'ın kendine has bir duyuş tarzı ve güzel mısra yaratma kabiliyeti olduğu açıkça görülüyor. Değerli şair Ahmet Kutsi Tecer bundan emin olduğu için *Bağırıyorum*'un başına "Ayhan Kırdar'ın Şiiri" başlıklı bir yazı yazmıştır.

"Cehenneme Kurulan Kamp" şiiri, gerek kendi kendini dramatize etmek, gerek mübalağalı romantik ifade tarzıyla Attilâ İlhan'ın şiirlerini hatırlatmakla beraber, duyuş tarzı bakımından ondan ayrılıyor. Burada Attilâ İlhan veya Orhan Veli'den sonraki diğer Türk şairlerinde pek görülmeyen birbirine bağlı iki yeni kavrama rastlıyoruz: Günah duygusu ve Allah'ı arama düşüncesi.

Umumiyetle dinî düşüncenin dışında yaşayan Cumhuriyet devri şairlerinden yalnız Cahit Sıtkı'da[3] günahkârlık duygusu ve Allah'ı arama endişesi vardır. Ondan sonra gelenler umumiyetle ya dini fikirlerle alay etmişler, yahut da Allah'ın adını anmamışlar ve kendilerini günahkâr saymamışlardır. Çok temiz duygulara sahip olan Cahit Sıtkı'da günah fikri daha az kuvvetlidir. Ayhan Kırdar'da bu duygu "Cehenneme Kurulan Kamp" şiirinde görüldüğü üzere, kendisini ateşle temizlemeye sevkedecek kadar şiddetlidir. Şahsen yeni Türk şiirinde böyle bir duyuş tarzına ilk defa rastlıyorum. Dikkati çekici olan nokta, Ayhan Kırdar'ın dindar olmadığı halde böyle bir duygu hissetmesidir:

Tutup bütün kapılarını kırıyorum mabetlerin
Tanrıyı arıyorum
Tanrı yok diyorlar ama neden yok

Tanrı'nın bulunmayışı fikri şairi âdeta çıldırtıyor ve alev denizinde kendi kendisini tasfiye ediyor. Şairin kendisini yakmasıyla beraber, Tanrı'nın iskeletinden de kan sızıyor.

Bu duyuş ve düşünüş tarzının klasik din anlayışı ile alâkası olmadığını söyle-

1. "Lo" şiiri ile "İspanya Destanı"nda bu tesir açıkça görülür. (*Lo*, s. 6, 18).
2. "Bir Kere Daha İstanbul", (*Lo*, s. 38) ve dağınık olarak birçok şiirlerinde ve bilhassa üslûbunda bu tesir hissolunur.
3. Necip Fazıl'da günahkârlık duygusundan çok, metafizik havaya bürünen bir iman vardır.

meye hacet yok. Burada karışık bir ruhî buhran vardır. İlkin şiirde birbirine giren ve dolaşık bir yumak teşkil eden çeşitli duyguları birbirinden ayırmaya çalışalım ve aralarındaki münasebeti araştıralım:

Bazı mısra ve semboller şairin kendi kendisini öldürmek istediğini açıkça gösteriyor:

Bu kaçıncı saplayışım tırnaklarımı yüreğime

Öptüm ölümün kaynamış tutkal kokan ağzından
Kara kara yengeçlerin yuva yaptığı
Işık değmemiş ıslak saçlarına astım kendimi
Belki bin yıl sallandım durdum
Ama ölmedim
Neden ölmedim

mısraları bu arzuyu kuvvetle ifade ettiği gibi, "benzin dolu deniz kıyılarında ateş yaktığını" söylemesi ve şiirin sonunda alev denizinde yıkanması da aynı şeyi teyit ediyor.

Freud insanlarda yaşama içgüdüsünün yanı sıra bir de "ölme ve öldürme" içgüdüsünün bulunduğunu ileri sürer.[4] Freud'a göre insana bu arzuyu veren "eski haline dönüş" isteğidir. Canlı uzviyette, cansız maddeye dönmek, onun içinde kaybolmak arzusu vardır. Henry A. Murray da böyle bir kompleksin varlığını kabul ederek anne karnına dönüş arzusu ile açıklıyor.[5] Ayhan Kırdar'ın şiirinde ölüm arzusu birçok şairlerde olduğu gibi "saf" ve "temiz" kelimeleriyle tavsif edeceğimiz soydan değildir. Onu kendi kendini yakmaya sevkeden amil, günah duygusudur. Şiirde "günah" kelimesi üç kere tekrarlanıyor ve dikkati çekici diğer kavramlarla bir arada bulunuyor.

Şair "iki elinde iki hançer kıpkızıl günahlar" ördüğünü söylüyor. Burada âdeta günahlarla bile bile tehlikeli bir oyun oynama bahis konusudur. Başka şiirlerinden, Kırdar'ın kendisini hiçbir dizgin tanımayan bir cinsî hayata pervasızca bıraktığını öğreniyoruz. *Lo* isimli kitabının başında şu iki mısra var:

A dan Z ye kadarmış yaşamak
Biz A dedik durduk. (s. 5)

"Bir kere daha İstanbul" adlı şiirinde ise şöyle diyor:

Çıngıraklar çalar beş duyumuzun beşinde çıngıraklar
Seferber olur tekmil duygularımız
Çıldırırdık. (s. 38)

"Bağırıyorum"un sonundaki mensur şiirlerinden birindeki şu cümleler onun duyularına göre yaşamayı bir hayat felsefesi olarak kabul ettiğini gösteriyor:

4. Ernest Jones, *Essays in Applied Psycho-Analysis*, Vol. 1, 1951, s. 147, 148, 162, 263.
5. *Exploration de la Personnalité*, s. 359.

"Beş duyumu beşle çarpıp yaşamanın daha güzel olduğunu anladım. Zekâm sıfıra düşmüştü düşsün. Tepeden tırnağa kibrit kutusu gövdem kollarımı üstüme üstüme sürüp aydınlanıyorum."(s. 45)

İçinde dinî ve ahlâkî endişeler ve korkular taşımayan birisi kendisini hazlarına teslim ederken bir günah hissi duymaz ve sadece haz, günah duygusunu izah etmez. Nitekim, kendilerini yaşama sevincine veren şairlerde bu duyguya rastlamıyoruz. Öyleyse Ayhan Kırdar'a bu duygu nereden musallat oluyor? Allah'a inanmadığına göre ondaki günah duygusunun menşeini başka kaynaklarda aramamız lazımdır.

"Cehenneme Kurulan Kamp"ın şu mısraları bu duygunun çevre ile ilgili olduğunu gösteriyor:

Kan kusan geceye nehir nehir
Tükrükle boğulan ezilen lânetlenen
İrin yüklü bakışlardan bu kaçıncı kaçışım

Şair, açıklamadığı bir sebepten dolayı çevrenin bakışlarını kendi üzerinde hissediyor ve bu bakışları tavsif eden kelimelerden de anlaşılacağı üzere, onlardan iğreniyor.

Yukarıki mısralardan sonra daha önce zikretmiş ve üzerinde durmuş olduğumuz mısra geliyor:

Bu kaçıncı saplayışım tırnaklarımı yüreğime

Âdeta çevre onu suçlu buluyor ve o, kendini günâhkar hissederek kendisine eza ediyor.

Dördüncü parçanın baş kısmındaki şu mısralar da çevreyle ilgilidir:

Bıktım bu dost cüceler ülkesinde
Dev yalnızlığımı sırtımda taşımaktan

Çevre onu suçlu ve günahkâr bulmakla beraber, şair yine de yalnızlığında kendisini bir dev gibi hissediyor; fakat devler kendilerinden ziyade başkalarını öldürürler. Halbuki Kırdar kendisini ateşe atıyor ve "alev denizi"nde yıkanıyor.

Cehennemde yer bulmak zordu

mısrası gösteriyor ki, o kendini cehenneme bile lâyık görmemektedir.

Ben yardan ziyade günahkârım biliyorum

mısrası açık bir itirafı belirtiyor; Yardan fazla günahkâr, tamamıyla değil.

Yardan fazla karanlık bu yer bu insanlar bu okyanus

mısraında şair, kendi günahını başkalarına ve kâinata da izafe ediyor. Yalnız o değil, bütün insanlar, bütün dünya ve kâinat günahkâr ve suçludur.

En utanılır günahlarımı Sırat köprüsüne astım
Güneş bir fahişe gibi sarışındı üşüyordum

mısralarında şair hiçbir günahı olmayan güneşi de lekeliyor.

Güneşin bir fahişeye benzetilmesi orijinal bir teşbihtir; derin, psikolojik, çeşitli mânalarla yüklüdür. Bu mânalardan en açık olanı şairin aydınlıktan yani gerçekten hoşlanmayışıdır. Güneş, şairin günahları karşısında kayıtsız, hatta biraz sırıtkandır. "Geceye Övgü" adlı şiirinde şair:

Bir dirhem et misali geceler
Bin ayıbımızı örten
Biz geceleri olmayan ülkelerde neyleriz
Ki sıksanız
Geceler boşalacak gözlerimizden...[6]

diyor. Burada gecenin "ayıbı örtmesi" bakımından övülmesi, günah fikri ve toplumdan kaçışla ilgilidir. Başka bir şiirinde, Kırdar, güneşten nefretini şu mısra ile ifade ediyor:

Sussun şu güneş şu küfreden gibi ısıtan

Bu mısra kitaba adını veren "Bağırıyorum" adlı şiirde geçer. Aynı şiirin üçüncü parçasında da günah temi vardır ve yine Tanrı fikriyle beraber çarpıcı bir şekilde ifade etmiştir:

Çekil gözlerimizin kuyusundan Tanrım ıslanacaksın
Tutma ellerimizden tutma kirleneceksin
Kim taşladı ışıklarınızı bilmiyoruz
Her adımda biraz daha bulaşmak karanlığa bizimkisi
Her soluk alışta biraz daha uzak düşmek senden
Korkularımızı tanısan üşürsün
Üşürsün yorulursun mevsimlerimizde gezinsen
Biber gibi bir şey yaşamak
Ki sofrasında bağdaş kurduğumuz
Yalnızlığımız bol gelir yalnızlığına (s. 14)

Burada da şair "Cehenneme Kurulan Kamp"ta olduğu gibi Tanrı karşısında bütün insanlığı kirli ve lekeli buluyor.

İnsan doğuştan günahkârdır ve daima günah işlemeye mahkûmdur. "Bilinmez ki" başlıklı şiirinde bu fikir şöyle ifade olunuyor:

Çaresizlik örümcek olmuş ağ geren
Ağ geren köşelerine acılarının
Ve günah peşlerinde bir dişi şeytan
Candan tatlı kılıçtan keskin
Doğurdukça doğuran (s. 29)

6. *Bağırıyorum*, İstanbul 1963, s. 16 (Alıntılar bu kitaptandır).

İnsanları içinde yüzdükleri bu bataklıktan yalnız Tanrı kurtarabilir. Zira insanlar acizdir. Fakat Tanrı var mıdır? "Cehenneme Kurulan Kamp" şiirinde şair, bütün mabetlerin kapılarını kırarak Tanrı'yı arıyordu. Ona "yok" diyorlardı ve o, "neden yok" diye soruyordu.

Tanrı'nın yokluğu fikri şairi âdeta çıldırtır:

Bir yumruk olup sıkılıyorum
Parmaklarım dökülüyorlar
Birkaç cam kırıyorum buz tutmuş gökten

Mademki günah vardır, Tanrı da olmalı. Ve insanları kurtarmalı. Belki de Tanrı vardır:

Ateşle suyun kavgası eski çok eski
Ama Tanrıyla insanın arası
Bilinmez ki... (s. 29)

"Kapı" adlı küçük şiirinde şair ümitlidir:

Umut bir kapı
İnsan bir tokmak

Tak
Tak
Tak... (s. 24)

"Soyunuk Sanat" başlıklı şiirinde şair, görünmesi için Tanrı'ya âdeta yalvarıyor:

Dikenli derelerde bulanık sular
Bulanık sularda yüzen balıklar
Görün bir kez Tanrım görün artık
Yoksa unutacaklar... (s. 37)

Daha önce *Lo*'da çıkan en güzel şiirlerinden birinde o, gökyüzüne bakarken Tanrı'yı görür gibi olmuştu:

AK DÜŞ

Gökyüzünün mavi çölünde ayak izleri görüyorum
Ayak izleri görüyorum dostlar koşun
Koşun Tanrı geçiyor

Doğudan ve batıdan güneşler doğuyor
Güneşler arasında ayak izleri görüyorum
Ayak izleri görüyorum dostlar koşun
Koşun Tanrı geçiyor... (s. 20)

Tanrı'nın bu izini *Bağırıyorum*'da kaybeden şaire, tabiat korkunç bir masal varlığı gibi gözüküyor:

Dağ dağ dişleri doğanın
Dev ağzından güneşi tükürdüğü
Ak alnında kara yazısı kocaman kişinin
Korku bir çıngırak asılı boyunlarında
Korku bir yumak ölümün ördüğü (s. 28)

Kırdar'da günah duygusunun yanı sıra en kuvvetli duygulardan birisi de korkudur. Dikkate şayandır ki, bu korku ona başkalarından değil, kendisinden gelir. O kendi kendisini yani duygularını ve temayüllerini tehlikeli bulur. "Korku" adlı şiirinde bu his çok kuvvetli olarak ifade olunmuştur. Onu buraya olduğu gibi alıyoruz:

Ağacın birine bir balta dayalı
O ağaç benim
Diz boyu yaprak dökmüşüm düşünceden
Çıkabilmek ah çıkabilmek
Bu bin yıl süren geceden

Bir kedi
Dayamış akvaryumun camlarına cam gözlerini
O balık benim
Yüreğim ağzımda bir jiklet
Günün her saatinde çiğnediğim
Yaşamak güzel yaşamak iyi

Yaşamak gümüş bir olta gibi işlemeli
Kuşkulu nehirler birikiyor denizime
Denizimi korsanlar basıyor
Kanlı
Kurukafalardan bayraklar dizili dört yönüme
Yasak bölgelerin toprağı mayın yüklü
O toprak benim
Hiç yeşermedim ama hiç mi hiç
Ne yağmur ne güneş
Ne kurt ne kuş ne çoban
Zaman biberli bir lokma gibi boğazımda duran

Ak düşlerime kan sıçrıyor korkuyorum
Korku kirli bir kandır yüreğimde dolaşan
Mevsimler duman duman
Mevsimler dört vagonlu bir tren
Çanlı

Çıngıraklı bir çalar saat ömür denilen
Ki nurdan bir el kurmuş
Ve ölüm
Bir sarkaç olmuş üstüme üstüme varıp giden
Hangi kapıyı açtımsa bıçak biliyorlar
Hangi yola çıksam karanlık
Birkaç kırık karanlık birikiyor içimin çukuruna
Önce ellerim diyeceğim ellerim
–Ellerim defalarca sarı ellerim defalarca keder

Korku yağmurunda paslanmış antenlerim

Ben korku denizindeki balık bitkin
Ben korku dalındaki yaprak soluk
Ya sen ya siz ey aşk dostluk
Nerdesiniz

Parmaklarım demir parmaklı bir kapı
Her şafak söküşte alnımı dayadığım
Ağladığım
Sizler için ağladığım kendim için ağladığım

Doğmak: Düşman kazanmak
Doğmak: bir düzüne diş ve bir avuç tırnak
Doğmak: bir hançer gibi çıkıvermek kından
- Gelin de görün caddeler kanrevan
Gelin de görün caddeler kanrevan
Gelin de görün caddeler kanrevan... (s. 34-35)

Başka bir şiirinde şair İstanbul gecesini beraberce dolaştıkları bir arkadaşıyla kendisinden bahsederken:

Kalbimiz birer saatli bombaymış gibi koltuğumuzun altında

diyor.

Psikanalistlere göre korku duygusu ile günah duygusu arasında münasebet vardır. Annesine karşı cinsî bir arzu hisseden çocuk, babası karşısında büyük bir korku duyar. Bu arzu ne kadar kuvvetli ise korku da o kadar şiddetlidir. Çocuğu asıl korkutan kendi içinde duymuş olduğu yasak arzulardır. Bu arzular onda suçluluk ve günah hissini uyandırır. Cinsî arzularını karşı cinsten birisine aktaramayan çocuk, içinde bulunduğu şartlara göre homoseksüel olabilir. Böyle bir temayül onda günah duygusunu daha da arttırır. Toplumun bu temayülü kötü gözle görmesi, fertte kendi kendinden nefret ve kendi kendisini cezalandırma duygusunu uyandırır. Kendini küçük, kirli ve aşağı hisseden bir fert, maddî veya manevî bir kurtarıcı arar. Günah duygu-

sunun, Tanrı'yı arama duygusuyla beraber bulunmasının sebebi budur. Fert ister ki Tanrı veya onun yerini tutan üstün bir varlık onu cezalandırsın. Ceza veya kefaret, ferdi içinde taşıdığı ağır suçluluk yükünden kurtarır. Henry A. Murray kendini aşağı görme duygusunun mazoşizm, günahlarını itiraf, kendi kendisini yaralama arzuları uyandırdığını söylüyor.[8]

Ailenin temsil ettiği ahlâkî kıymetler, çocukta içgüdülerini kontrol altına alan bir üst-en (sur-moi) teşkil eder. Bundan mahrum olarak yetişenler kendilerini tamamıyla içgüdülerine teslim ederler. Üst-ben "şuur"dur. Şuurun ahlâkî kontrol mekanizmasının zayıf oluşu, gayrî şuurdaki kuvvetleri başıboş bırakır.

Ayhan Kırdar'ın güneşi bir "fahişe" gibi görmesi, öyle zannediyorum ki babasını hakir görme duygusuyla ilgilidir. Zira güneş babanın, aklın ve Tanrı'nın sembolüdür:

> En utanılır günahlarımı Sırat Köprüsü'ne astım
> Güneş bir fahişe gibi sarışındı üşüyordum

mısralarında günahlarını teşhir, ölüme meydan okumayla beraber, güneşi hakir görme duygusu da vardır.

Kırdar'ın bazı şiirlerinde görülen kozmik âlemle insan arasındaki tezat, şuur ile içgüdüler (gayri şuur) arasındaki tezada tekabül eder. Kozmik âlem Tanrı'nın bütün varlığa şamil akıl ve emirlerinin göze görünen şeklidir. Onun nizamını beşerî hiçbir fantezi bozamaz. O mutlak otoritedir.[9] İnsanın normal yaşaması için ona uyması lazımdır. Fakat insan, içindeki çılgın arzu ve hayallerle bu nizamı yıkmaya çalışır. Kırdar'ın mensur şiirlerinde bu temayülü gösteren dikkate değer satırlar vardır. Onlardan iki parçayı buraya alıyoruz.

"Önce yıkmak vardır bu düzeni. Bu düzenbazlıkla düzenlenen. Yıktık... Ömür direklerine takılan yırtık zamanın ipi yumakta duruyordu kopardık. Sonra içine yerleştik kürekleri kanattan bir kayığın. Gök köpük köpüktü bulutlarla. Açtık... Yıldız avlayacaktık... Bilmem hangi paralelden ayı gördük üstümüze üstümüze geliyordu. Kirpiklerimizi birer zıpkın yapıp sapladık, som altından kana bulaşmıştık, kayığımız hava alıyordu, hava alıyorduk, üstelik uçmak bilmiyorduk. Oha oh uçmak bilmiyorduk..."[10]

"Bilmediğim görmediğim tanımadığım kirli pis bir ırmağın kıyısında bol yeleli bir aslan ıslak gözle bir ceylânın kopuk kanlı kafasını yalıyordu. Ve ben kırkbin kürekle hız aldım kıyılarına duvarları yıkılmış kendi kıyılarımın."

"Dört nala koşuyordu şimdi zaman. Beş nala altı nala dokuz nala... Oysa güneş

7. *Exploration de la Personnalité*, s. 164.

8. Psikanalizme karşı sempatisi olmayan Alain, bazen kendi tefekkür sistemi içinde onun temel kavramlarına yaklaşır. *Les Aventures du Coeur* adlı kitabındaki şu satırlar yukarıda ileri sürmüş olduğumuz düşünceyi destekleyici mahiyettedir: "Il ya premièrement l'esprit du père, qui est la loi même de la Nature." (Başlangıçta babanın ruhu vardır ki tabiat kanununun ta kendisidir. (Paris, 1945, s. 152). Buna göre tabiatın kanunlarına karşı isyan, babaya karşı isyanın gayrişuuri tezahürü sayılabilir.

9. *Bağırıyorum*, s. 43.

hep onikide doğuyordu. Güneş solgundu yorgundu yaşlıydı... Geç uyanıyordu uyanmıyabilir de korkuyorduk..." (s. 46-47)

Tahlil için örnek aldığımız ve onu aydınlatmak maksadıyla zikretmiş olduğumuz parçalar gösteriyor ki, Ayhan Kırdar kompleks bir ruha sahiptir ve duygularını orijinal sembollerle ifade etmesini bilmektedir. Bu genç şairin ileride nasıl bir inkişaf göstereceğini bilmiyoruz. Fakat şimdiden şunu söyleyebiliriz ki, o anlatacağı birçok şeyi olan ve anlatmasını bilen büyük bir kabiliyettir.

XXXIV

MAKİNALAŞMAK

Trrrum,
trrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

Beynimden, etimden, iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor
damarlarımda kovalıyor
oto direzinler lokomotifleri!

Trrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir turbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

Trrrum
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

NAZIM HİKMET RAN

XXXIV

MAKİNALAŞMAK

Bu kitaba Nazım Hikmet'i almak istemiyordum. Bunun sebebi onun komünist olması değildi. Kendilerine has şahsiyetleri olan, yeni bir şeyler yaratan Marksist şairlerin eserlerini almış, incelemiş, hatta güzel bulduklarını takdir etmiştim.

Nazım sadece bir şair değil, gençlik yıllarından beri Moskova'ya bağlı, onun emrinde çalışan, Türkiye'nin bir Sovyet peyki olmasını isteyen bir ihtilâlciydi. *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nı yazması veya başka şiirlerinde Türkiye'yi ve Türk halkını sevmesi beni ikna etmiyordu. O, İstiklâl Savaşı'na Türk milletinin inandığı zaviyeden bakmadığı gibi, sosyal problemleri de milli duygularla ele almıyordu.

Komünist olmayan, iyi niyet sahibi insanların da iştirak ettikleri bir kampanya sayesinde hapisten kurtulduktan sonra soluğu Moskova'da alan Nazım, dünya tarihinin en kanlı diktatörlerinden biri olan Stalin'i tanrılaştırmış, bununla da kalmayarak Polonya tâbiyetine girmiş ve Borzeçki soyadını almıştır.[1]

Bu açıkça gösteriyordu ki, Nazım Hikmet Türk milletiyle olan bütün bağlarını koparmak istemişti. Böyle birisini kitabıma almalı mı idim? Son derece müsamahalı bir insan olan ve şaire karşı sempati besleyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Nazım'ın adını değiştirdiğini öğrendiği zaman, yüzünün birdenbire nasıl karardığını, âdeta çöktüğünü hiç unutmam.

Nazım neden buna lüzum görmüştü? Bazılarının söyledikleri gibi Türkiye'de hayatını tehlikede hissediyorsa, demirperde dışında bir memlekete gidebilir, orada yine serbestçe şiirlerini yazabilirdi. Gençlik yıllarını geçirdiği Rusya'ya gitmeyi uygun görmüş olsa bile, orada tâbiyetini ve adını değiştirmeden yaşayabilirdi. Şairin içinde Türkiye'ye ve Türk milletine karşı derin bir nefret duygusunun varlığını kabul etmeden, bu son hareketlerini izah etmek mümkün değildir. Belki de o, kendisini bir Türk olarak hissetmiyordu.

Hapisten çıktıktan sonra yapmış olduğu hareketler Türkiye'de ona karşı sempati besleyenleri bile sarsmış, kimse adını anmak istemez olmuştu. Ben de bu tesir al-

1. Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, London 1961, s. 340. Nazım Hikmet'in bu adı seçmesi dikkati çekicidir. Nazım'ın büyükbabası Mustafa Celâleddin (Paşa) aslen Polonyalı idi ve Constantin Borzeçki adını taşıyordu. 1869 yılında İstanbul'da *Les Turcs Anciens et Modernes* adında bir kitap neşreden Mustafa Celâleddin, Türklerin Avrupa ırkına akraba olduğu tezini ileri sürmüştü (*a.e.*, s. 339). Celâleddin Paşa'nın oğlu Enver Celâleddin, II. Meşrutiyet ihtilâli hakkında bir eser yazan R. W. Seton-Watson'un, meşhur Enver Paşa'yı Enver Celâleddin ile karıştırarak, onu aslen Polonya yahudisi gösterdiğini kaydeder (a. e., s. 208).

ındaydım. Etrafında uyanan nefret o kadar kuvvetli idi ki, Marksist bir dünya görüşüne sahip olan, fakat düşüncelerinde yine de tarafsız kalmasını bilen Behçet Necatigil bile 1960 ve 1964 yıllarında neşrettiği *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı kitabında onun ismini zikretmez.

Son zamanlarda komünist temayüllü dergiler Nazım'ı yeniden piyasaya sürdüler. *Yön* dergisi *Kurtuluş Savaşı Destanı*'nı bastırdı.[2] *Yeni Dergi* bazı şiirlerini neşretti.[3] Memet Fuat'ın derlediği *Türk Edebiyatı 1965*'de bazı rubaileri yayınlandı. *Tarafsız Meydan* dergisinde gençlik arkadaşı Vâ-Nû sempatik bir tonla ve romancı üslûbuyla Nazım Hikmet'e dair hâtıralarını yazmaya başladı. Bunlar sayesinde Nazım, eserlerini ve şahsiyetini yakından tanımayan ve Cumhuriyet devri şiirinin geçirdiği merhaleleri bilmeyen geniş okuyucu kitlesine yepyeni bir şair olarak gözüktü. Bu durum karşısında ben de vermiş olduğum ilk kararı değiştirmek mecburiyetinde kaldım ve burada Nazım'dan bahsetmek ihtiyacını duydum. Zaten Cumhuriyet devri Türk şiirinin panoromasını çizmek isteyen böyle bir kitapta ona yer vermemek büyük bir eksiklikti. Bağlı kalmaya çalıştığım objektif tavır da bunu gerektiriyordu. Şahsına karşı beslediğim duyguları bir yana iterek diğer şairler gibi onun da eserlerini inceleyebilirdim. Vâ-Nû'nun hâtıralarında çok iyi belirttiği gibi Nazım her şeyi inkâr etmiş olsa bile Türkçeye bağlı kalmıştır. Eserlerini Türkçe yazmıştır. Onlar bir vâkıa olarak mevcuttürler. Biz yok farzetsek bile var olmakta devam edeceklerdir.

Yukarıki satırlarda Nazım'ın şahsına karşı taşıdığım hisleri, tereddüt ve endişelerimi açıkça anlatmış bulunuyorum. Bundan sonra onun şiirlerini diğer şairlerinki gibi kendi içinde anlamaya ve anlatmaya çalışacağım. Bu esnada şairin yaşamış olduğu sosyal durum ile psikolojisine temas etmek gayet tabiîdir. Fikirlerimi metinlere dayandıracağım için, okuyucunun bunları Nazım'a karşı beslediğim hislere bağlamamasını temenni ederim. Böyle bir zanna kapılanlar aynı izah tarzını diğer şairlere de tatbik ettiğimi hatırlamalıdırlar.

*
* *

"Makinalaşmak" şiiri Nazım'ın hayata bakış tarzını, mizacını, üslûp ve teknik hususiyetlerini aydınlatmak için bir anahtar vazifesi görebilir. Zira onun şiir dünyasında "makina" merkezî bir yer tutar. Burada şairin kendi "ben"i ile makina arasında çok sıkı bir münasebet kurması, makinalaşmayı bir ihtiras haline getirmesi hem sosyal, hem de psikolojik bakımdan derin bir mâna taşır. Aynı şiirin başka bir meziyeti, Nazım Hikmet'in teknik ve üslûbuna hâkim olan başlıca özellikleri de kuvvetli bir şekilde ortaya koymasıdır.

Şiirde en mühim olan nokta, muhteva ile üslûp arasındaki uygunluktur. Nazım, "Makinalaşmak" şiirinde sadece bir fikri, bir duyuş tarzını ifade etmekle kalmıyor, şiirinin şekil ve üslûbu ile makinayı ve makinalaşma ihtiyacını kuvvetli bir şekilde hissettiriyor. Bunu yaparken şairin tatbik ettiği metot bir hayli basittir: Dil vasıtasıy-

2. Ayrıca iki şiir kitabı daha yayınlanmıştır: *Şu 1941 Yılında*, Evren Yayınları, İstanbul 1965; *853 Satır -Sesini Kaybeden Şehir- Varan 3*. İzlem Yayınları İstanbul 1965.
3. nr. 10, Temmuz 1965, s. 1-8 - nr. 11, Ağustos 1965, s. 66-71.

la makina seslerini taklit. Nazım diğer şiirlerinde de bu usulü bol bol kullanmıştır. Ses taklidi, hareket taklidi onun şiirlerinin başlıca hususiyetlerindendir. İlerde bunu gösteren birçok örnekler vereceğiz.

"Makinalaşmak" şiirinde tekrarlanan sesler, makinanın madde ve hareketine uygun olarak sert, katı ve monotondur. Şair taklidi en aşırıya götürmek suretiyle, mânası olmayan, tamamıyla mekanik seslerden ibaret kelimeleri kullanıyor:

Trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!

Burada bir insan sesi değil, makina sesi bahis konusudur. Şiire havasını veren, şairin duygu ve düşüncesini tayin eden, bu gayri beşerî mekanik sestir. Diğer mısralarda kelimelerden çoğu aynı sese uydurulmak için seçilmiştir. Başlarında, sonlarında veya içlerinde k, r, t konsonlarını ihtiva eden kelimeler şiirin dokusunu vücuda getiriyor:

Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor

damarlarımda kovalıyor
oto direzinler lokomotifleri!

karnıma bir turbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

mısralarında k, r, t konsonları büyük bir kesafet teşkil ediyor. Yalnız şiirde bu sesler gelişigüzel sıralanmamıştır. Kendilerine has ritm şemaları vardır. Arka arkaya üç kere tekrarlanan "trrrum"dan sonra farklı başka bir ses işitiyoruz: "trak tiki tak". Burada mekanik sesli üç kelime bir mısrada toplanmıştır. Kendi içinde bir ritmi ihtiva eden bu mısra grubu, şiirin başında, ortasında ve sonunda üç kere tekrarlanmak suretiyle bütün şiirin yapısını tayin ediyor. Araya giren iki parçada şairin kendisi konuşuyor. Şiir, makina sesi ile insan sesinin basit, fakat çok kuvvetli bir şekilde birbirine uydurulması esasına dayanıyor. Hâkim olan makinanın sesidir. Şairin duygu ve düşüncesiyle beraber sesi de makinanın sesine ve ritmine uymuştur.

Sadece bu şekil kendisini makinaya uyduran ve makinalaşan insanın ne hale gelebileceği hakkında bir fikir verebilir. Fakat insan tamamıyla makinalaşabilir mi ve bu insan için yüksek bir ideal midir? Bu soruların cevabını ileriye bırakarak bu durumun tam zıttı olan bir örneği ele alalım. Grev, insanın makinaya ve makinalaşmaya karşı isyandır. Grev makinayı durdurur, onun yeknesak ahengini bozar. Hatta bazen makinayı parçalar. İnsanların devlet ve fabrika nizamına köle olmadığı rejimlerde –komünistler buna kapitalist rejim adını verirler– makinaların sık sık durduğu görülür. O zaman Nazım'ın saadet duyduğu mekanik ahengin yerini karışıklık alır. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü" adlı şiirinde, şair aynı taklidî üslûpla bir grev hadisesini çok canlı bir şekilde tasvir etmiştir:

Stop:
Fren!
Zıııınk!
Durdu!..
Amele
        baş parmağını tele
                dokundurdu.

Akimülatör, dinamo, motör, buhar, benzin
                                        elektrik
Trrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrik!..

        DUR-DU!!!

Yüksek tuğla bacalarda dumanlar dona kaldı.
Koptu kayışlar.
- Patron sabotaj var!..
- Koş telefona!..
- İşlemiyor...
- Telgraf...
- Teller kesilmiş
                makina bomboş...

- Koş!...
        Karşımda durma avanak!..
Hangarda ne varsa üstüne atlayarak
                                koşun şehre...

Sarjant, polismen, asker.
                kırk ikilik, tayyare, tank
                        ne bulursanız
                                yetiştirin...

Birden
        bisiklet, motosiklet, otomobil, omnibüs
                tozu dumana kattılar, dumanı toza...

Fakat
        yine birden
                ekşi boza...

Ne ileri
        ne geri
Paaaaaaaah!..

Fıssss...
Patladı lâstikleri...
Geç kaldılar geç!..
Dırran
dırı
dırran...
Tiki taka grev...
Edildi ilân:
Umumî grev!!!!!!!!!![4]

Komünist rejimlerde böyle bir şeyin vukua gelmesine imkân yoktur. Orada insan tamamıyla makinanın nizamına uydurulmuş, makinalaşmıştır. Şiiri de gösteriyor ki, Nazım için bu, ideal bir durumdur. Şair ancak böyle bir dünyada kendisini mesut hissedecektir.

Acaba nasıl bir duygu ve düşünceyle Nazım kendisini böyle bir düşünceye kaptırmıştır? Bunun arkasındaki psikolojik ve sosyal amiller nelerdir? İdeoloji bakımından bu sorulara kolayca cevap verilebilir. Nazım'ın inandığı ideoloji, Marksizm ve materyalizmdir. İnsanlık makina sayesinde refah ve saadete ulaşabilir. Modern çağ makina çağıdır vs. Nazım'ın eserlerinde bu fikirleri ifade eden bir yığın mısra vardır. Fakat kanaatime göre "Makinalaşmak" şiiri sadece ideolojik düşüncelerle izah edilemez. Burada mücerret fikri aşan his ve heyecan tonu ideolojiden gelmez. Daha akla yakın olan sebeplerden biri şairin gençlik yıllarında yaptığı seyahatlerle Anadolu'nun sefalet manzaralarını yakından görmüş ve onlar karşısında duyduğu büyük ıztırapla makinaya ve makinalaşmaya yegâne kurtuluş vasıtası nazarıyla bakmış olmasıdır.

Garplının makinaya bakış tarzı şarklınınkinden çok farklıdır. Garplı, makinayı, araştırıcı zekâsıyla, âdeta oynar gibi keşfetmiş, bundan dolayı da onu hiçbir zaman kendisinden üstün görmemiştir. Avrupa medeniyetinin kudret ve ihtişamı karşısında şarklı - bu kelime ile Rusya'yı da kastediyoruz- makinayı hissî bir zaviyeden ele almış, âdeta onu tanrılaştırmıştır. Batıda felsefî ve içtimaî bir görüş olan materyalizm ve sosyalizmin, doğuda bir din haline gelmesinin sebebi de budur. Batıda Karl Marx, Eflâtun ve Aristo'dan beri yetişmiş yüzlerce mütefekkirden biri telakki edilir. Düşünceleri serbestçe münakaşa olunur ve aşılır. Doğuda ise Karl Marx mutlak hakikati bulan, fikirlerinden asla şüphe edilmeyen bir peygamberdir.

Nazım'ı Marksizm, materyalizm ve makina hayranlığına sürükleyen amillerden biri hiç şüphesiz içinde doğduğu ve yaşadığı şark âleminin umumî zihniyetidir. Nazım'dan önce Tevfik Fikret de "fen"ni dine karşı çıkarmamış, insanlığın kurtuluşunu onda görmemiş miydi? Tanzimat'tan bugüne kadar Türkiye'de Batı'nın en mânasız şeylerine karşı duyulan hayranlığın, onun gerçekten temel unsurlarından biri olan makinaya karşı da duyulmasına hiç şaşmamak lazımdır.

Bazı şiirleri Nazım'ı Marksizm, materyalizm ve makina hayranlığına götüren sosyal ve psikolojik amilleri çok açık olarak gösterir:

4. Ahmet Cevat, *Nazım Hikmet. Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları*, İstanbul 1937, s. 88-89.

YALNAYAK

Kafamızda güneş
ateş
bir sarık

Arık toprak
çıplak ayaklarımıza çarık.
İhtiyar katırından
daha ölü bir köylü
yanımızda,
yanımızda değil
yanan
kanımızda.

Omuz yamçısız
bilek kamçısız
atsız, arabasız
jandarmasız,
ayı ini köyler
balçık kasabalar
kel dağlar aştık,
İşte biz o diyarı böyle dolaştık!
Hasta öküzlerin
yaşlı gözlerinde
dinledik taşlı tarlaların sesini
Gördük ki vermiyor
toprak altın başaklı nefesini
kara
sapanlara!
Rüyada gezer gibi gezmedik
Hayır,
bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık.
İşte biz o diyarı böyle dolaştık.
Biz
biliriz
o memleket
neye hasret çeker.
Bu hasret
bir materyalist kafası kadar
çizgileşmiştir.
Bu hasrette
madde var
madde!

Basık
suratı asık
evler
köstebek yolu sokakların üstünde
vermiş kafa kafaya,
Cin gözlü
güvercin sözlü
âbani sarıklılar
dükkânlara bağdaşmış
Yarık
tabanı çarıklılar
önlerinde.
Yarma
bir jandarma
tarlada zina eden
bir çifti sürür.
Kahvede
piri mugan dede
sulanırken çırağa
"Lâhavle ve lâ" çekip derin derin
bu geçenlerin
suratına tükürür.
İşte şu
ekşimiş uyku kokan çömlek gibi şehrin
kara sevdası değil öyle romantik,
onun
ruhunun
iki kıvrak kelimelik
hasreti var:
BUHAR
ELEKTRİK!

Kör değilseniz eğer
görürsünüz ki
şu toprak yüzlü rençper
Kafkastan arta kalan
kalbur göğüslü oğlu
kel başlarında mültezimin
tırnakları oyulu,
kızıyla
karısıyla
kağnısıyla
son karış toprağına sarılmak,

ölse de burda onlarla ölmek
burda
onlarla
gömülmek
istiyor.

*
**

Dağların tarlaların özlediği,
arzulu bir kadın gibi şehvetle gözlediği
her tırnağında 1000 manda kuvveti
demirleşen
ve su çalkalar gibi toprağı eşen
ruhu buhar
makinalar!

*
**

Ey cam karınları
sarı
nargileler gibi horuldayan,
Ey üç atlı yaylısının içinde
sağır
burunsuz
kör
köylülere
Pierre Loti ahını çekip geçen
ağzı gemli
eli
kalemli
efendiler!
Tatlı masal dinlemekten gayrı usandık.
Artık
Hepinizin kafasına
Şu
daaaaaank
desin:
Köylünün toprağa hasreti var,
toprağın hasreti
makinalar![5]

Bu şiirde "materyalist kafa", "madde", "buhar", "elektrik", "makina", şairin gençlik yıllarında yakından tanıdığı ve muhakkak ki, kalbinde derin bir ıztırap hissettiği memleket ve sosyal çevreye bağlı olarak gözüküyorlar. "Ayı ini köyler, balçık kasabalar, kel dağlar", "hasta öküzlerin yaşlı gözleri", "basık, suratı asık evler", "köste-

5. Orhan Seyfi, *Nazım Hikmet. Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1937, s. 21-25.

bek yolu sokaklar", "ekşimiş uyku kokan çöplük gibi şehir", "toprak yüzlü rençper", şairin materyalizm ve Marksizmi neden tercih ettiğini kâfi derecede açıklar.

Aynı şiirde dikkati çekici olan başka bir nokta daha vardır: Nazım, sadece Türkiye'de gördüğü sefalet ve geriliğin makinaya olan ihtiyacını söylemekle kalmıyor, büyük bir hiddet duyduğu bir zümreye karşı derin bir hınç da hissediyor. Bunları iki gruba ayırmak mümkündür: a) Kahvede "Lâ havle çeken", tarlada zina ettikleri için yakalanan bir çifte hakaret eden, fakat kendileri kahveci çırağına sulanan sahte dindarlar, b) Memleketi Pierre Loti gözüyle gören "ağzı gemli, eli kalemli efendiler".

Nazım makinayı bunların kafasına âdeta bir balyoz gibi fırlatır:

Artık
Hepinizin kafasına
Şu
daaaaaank
desin:
Köylünün toprağa hasreti var,
toprağın hasreti
makinalar!

Burada Nazım'ın muayyen bir zümreye karşı koymak istediği besbellidir. Şair neden böyle bir ihtiyaç duymuştur? Türkiye'yi geri bırakan amillerin başında "pir-i mugan"larla "Pierre Loti-vâri" düşünenleri gördüğü için mi?

Kanaatime göre Nazım'ın bu reaksiyonunun sebebi, sosyal olmaktan çok, psikolojik ve kendi şahsi hayatıyla yakından ilgilidir. Şairi tanıyanlar ailesinin tarikatle alâkalı olduğunu belirtmişlerdir.[6] Nazım'ın annesi Celile Hanım, Yakup Kadri ve Yahya Kemal'in devam ettikleri bir tekkenin müdavimi idi. Yahya Kemal, Celile Hanım'ı bu tekkede tanımış ve ona âşık olmuştur. Yakup Kadri'nin anlattığına göre Nazım'ın annesi, evini ve çocuklarını terkedecek derecede şaire bağlanmıştı.[7] Nazım hiç şüphesiz Yahya Kemal ile annesinin arasındaki bu münasebetten haberdardı. Gene Vâ-Nû'nun hâtıralarından öğreniyoruz ki Yahya Kemal, Nazım Hikmet'in çılgınca bir hareket yapmasından korkarak günlerce ortalıktan kaybolmuştu.[8] Biz Nazım'ı genç yaşında evini barkını terketmeye, serseri bir hayat sürmeye ve neticede Rusya'ya gitmeye sevkeden psikolojik amilin işte bu acı hayat tecrübesi olduğunu sanıyoruz.

Nazım Hikmet arkadaşı Vâ-Nû ile Anadolu'da seyahate çıktığı zaman ne yapacağını bilmeyen bir delikanlı idi. Vâ-Nû hâtıralarında onun, İnebolu'da tanıştığı, Almanya'da okumuş Türk entellektüellerinin tesiri altında kalarak komünist olduğunu ve Rusya'ya gittiğini söyler.[9] İçi, isyanla dolu olan şaire, komünizm, annesini elin-

6. Bu hususta bk. Vâ-Nû, "Çocukluk ve Gençlik Arkadaşım Nazım Hikmet", *Meydan*, nr. 11, 30 Mart 1965, s. 12-13.
7. *Hayat*, nr. 15, 8 Nisan 1965, s. 30-31.
8. *Meydan*, nr. 11, 30 Mart 1965, s. 13.
9. *Meydan*, nr. 15, 27 Nisan 1965, s. 19-20.

den alan ve böylelikle kendisine en büyük hakarette bulunan insanlara karşı kullanılacak en kuvvetli silah olarak görünmüş olmalıdır.

Nazım annesi ile Yahya Kemal arasındaki münasebete temas etmekten hoşlanmazdı. Mütareke yıllarında Yahya Kemal'le birlikte *Dergâh* mecmuasına yazı yazan, bu suretle aynı gruba dahil olan Yakup Kadri ile Ahmet Haşim'e karşı gayet ağır, hakaret dolu iki hiciv[10] yazan şair, bir şiirinde Yahya Kemal'den şöyle bahsetmiştir:

Osmanlıların en usta şairi Yahya Kemal gelir aklıma:
Bir camekânda şişman ve muztarip görürüm onu.
Ve her nedense birdenbire hatırlarım:
Yunan dağlarında ölen topal Bayron'u.[11]

Nazım'da belki beden yapısı ve mizacıyla ilgili çok kuvvetli bir "reaksiyon" (karşı koyma) ve "agression" (saldırganlık) ihtiyacı vardır. Bütün şiirlerinde bunların akisleri açıkça görülür. Psikolog Henry A. Murray bu ihtiyaçları insanın karakter, şahsiyet, davranış ve hayat görüşünü tayin edici faktörler olarak izah eder. Bu duygular sosyal planda insanları ihtilâlci hareketlere, kanunlara karşı koymaya sürükler. Aynı psikolog bu duyguları hissedenlerin meslek olarak umumiyetle askerlik, denizcilik ve polisliği tercih ettiklerini söyler.[12]

Nazım'ın bahriye mektebine girmiş olması bu bakımdan dikkati çekicidir. Vâ-Nû'nun hâtıralarında şairin asi mizacını gösteren birçok anekdot vardır. "Yürüyen Adam" adlı şiirinde Nazım, kendisini maceraya sürükleyen şahsî ve ailevî sebepleri kısmen ifşa eder. Burada "kalbin uzak sahillerinden" birisi ona seslenir:

- Nereye gidiyorsun yavrum benim nereye?
Dön sevgilim.
dön kardeşim,
dön evimin erkeği, dön geriye...

Fakat "yürüyen adam" geriye dönmez. "Islıkla kızgın bir ölüm marşı çalarak" yoluna devam eder:

Yürüyor o
ıslıkla kızgın bir ölüm marşı çalarak.
Yürüyor o
gövdesi bir gemi gibi yükselerek, alçalarak.
Yürüyor adım adım
Yürüyor ağır ağır
yürüyor...

Yürüyen adam üzülerek geride bıraktığı kızkardeşini hatırlar:

10. Orhan Seyfi, *Nazım Hikmet, Hayatı ve Eserleri*, Cevap I, (s. 29). Cevap II (s. 36-38).
11. *Meydan*, nr. 11, 30 Mart 1965, s. 13
12. Henry A. Murray, *Exploration de la Personnalité*, Paris 1953, s. 162, 194.

Kimbilir
belki bir daha sokmayacak parmaklarını
dizi dibinde dikiş diken kardeşinin
sarı saçlarına,
ve belki bir daha altında yatıp
güneşe giden yeşil bir yola bakar gibi
bakmayacak
gürgen ağaçlarına.

"Yürüyen Adam"ın içinde neye ve kime karşı olduğu vazıh olarak söylenmeyen bir hınç vardır:

Yürüyor o, yürüyor,
Açık geniş adımlarla arşınlıyor yolları.
Ağır iki balyoz gibi sallanıyor kolları.
Kılı göğsü bir kalkan gibi kabarık...

Şiirin sonunda "Yalnayak" şiirinde bahsi geçen çevre, müphem bir şekilde tekrar gözükür:

İşitmiyor artık
hep aynı tahta masanın başında akşamlayan
hasta topal dostların
kalbe karanfil ruhu gibi damlayan
sözlerini

"Yürüyen Adam" şiiri, şairin "düşman"a karşı içinde beslediği kini belirten şu mısralarla sona erer:

Çıplak
iki bıçak
gibi çekmiş yüzünde gözlerini
yürüyor düşmana doğru.

YÜRÜYOR ADIM ADIM
YÜRÜYOR AĞIR AĞIR
YÜRÜYOR...[13]

Daha önce de belirttik ki, Nazım İstanbul'dan yola çıktığı zaman nereye gittiğini ve ne yapacağını bilmiyordu. Anlatmış olduğumuz psikolojik sebeplerle aile çevresinden uzaklaşmıştı. Anadolu'da görmüş olduğu sefalet manzaraları, İnebolu'da rastladığı Türk entelektüelleri onun istikametini Rusya'ya çevirdiler. Nazım Moskova'da çok sıkı bir ideolojik terbiyeye tâbi tutuldu. Ruslar daha o zaman Pavlof'un köpekler üzerinde yaptığı tecrübelere dayanan şartlı refleks nazariyesini pe-

13. Orhan Seyfi, *Nazım Hikmet, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1937, s. 26-28.

dagojiye tatbik etmişler midir, bilmiyorum. Nazım'ın "On Dokuz Yaşı" adlı şiirinde yapmış olduğu tasvir, farkında olarak veya olmayarak böyle bir sistemin cenderesi içine girdiğini hissettiriyor. Avrupalı psikologların "beyin yıkama" adını verdikleri bu terbiye sistemini daha sonra Ruslar ve Çinliler çok geliştirmişlerdir. Bunun esası tıpkı Pavlof'un köpekler üzerine yaptığı tecrübelerde olduğu gibi, insanları aç bırakarak ve yüzlerce defa tekrarlamak suretiyle istenilen davranış ve düşünüş tarzını empoze etmektir. Adı geçen şiirinde, Nazım, derin bir özleyişle o günleri hatırlayarak şöyle der:

İstasyondan istasyona
yalnayak
tankları kovalayarak
açlıkla yarış...
Şarkıların boyu kilometre kilometre
ölümün boyu bir karış...
Kafkas:
güneş
Sibirya:
kar...
Seslenin seslenebildiğiniz kadar
ses-
-lenin...

24 saatta 24 saat Lenin,
24 saat Marks,
24 saat Engels,
yüz dirhem kara ekmek
20 ton kitap
ve 20 dakika şey!
Ne günlerdi hehehceeey
onlar ne günlerdi ahbap!..[14]

Mazisini unutmak, şahsiyetini değiştirmek, kahraman olmak ve düşmanlarından intikam almak arzusuyla dolu olan genç şairin kendisini seve seve bu terbiye sistemine uydurduğu muhakkaktır. Onun hayatının sonuna kadar gözü kapalı olarak Moskova'ya bağlı kalması, oradan gelen emirlere bir makina gibi uyması, bu korkunç terbiye sistemi ile izah olunabilir.

Nazım Fransızca bilmekle beraber, yirminci yüzyılda batıda gelişen fikir hareketlerini, felsefe, sanat ve edebiyat cereyanlarını görememiş, gençlik yıllarında kafasına bir demir çember gibi geçirilen ideolojiyi çıkarıp atamamıştır. Bu kitapta tahlil edilen şiirlerde de görüldüğü üzere, modern şiir akımı mekanik düşünce ve mekanik üslûbun tam aksi bir istikamet takip etmiştir. Yirminci yüzyıla hâkim olan eg-

14. Ahmet Cevad, *Nazım Hikmet, Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları*, İstanbul 1937, s. 46-47.

zistansiyalist felsefe, derinlik psikolojisi ve gerçeküstücülük cereyanı, objektif âleme ve maddeye karşı insan varlığının ve hürriyetin üstünlüğünü ortaya koyar. Bunların yanı sıra Batı'da Hıristiyanlığın yeni bir şekle girerek siyasetten sanata kadar büyük bir tesir icra ettiğini ilave edelim. İlim adamları dine artık XVIII. ve XIX. yüzyılın rasyonalist ve materyalist gözüyle bakmıyorlar. Onu insan psikolojisinin derin temayülleriyle izah ediyorlar. Sanatkârlardan birçoğu bu yoldan giderek eski mitlerde ve rüyalarda derin mânalar bulmaya çalışmışlardır.

Nazım'ın kullanmış olduğu sığ ve basit, daha ziyade hitabete yaklaşan ifade tarzı bugün bizde bile bırakılmıştır. Şiirde ve nesirde çağımıza hâkim olan üslûp "şuur akımı"[15] veya "serbest çağrışım" metodu denilen, insan ruhunun girinti ve çıkıntılarını anlatan, anlaşılması güç, kompleks bir üslûptur. Türkiye'de Marksist hayat görüşünü benimseyenlerin dahi gerçeküstücülüğün yaygın hale getirdiği bu üslûpla yazdıklarını görüyoruz.

Modern şairler, peşin bir ideoloji ve sistemden hareket etmekten çok, şahsî hayat tecrübelerini anlatıyorlar. Psikolojik gerçek ile sosyal gerçeği, "dış" ile "iç"i birbirinden ayırmıyorlar. Bu bakımdan dünyaya bakış tarzının Marksist olduğu, şiirlerinde güçlükle sezilebilen Behçet Necatigil ve Edip Cansever'in eserleri, Nazım'ın eserleriyle mukayese edilirse, aradaki farkın ne kadar büyük olduğu görülür. Nazım bir hatiptir. Şiirleriyle daima kalabalıklara tesir etmeyi düşünür. Ötekilerin gayesi ise kendi duygularını derinleştirmek ve onların mahiyetlerine uygun bir ifade tarzı yaratmaktır.

Nazım, hayat görüşü bakımından Rus komünizmini aynen benimsediği gibi, üslûbunda da komünist Rus şairlerinin, bilhassa Vladimir Mayakovski'nin kuvvetli tesiri altında kalmıştır.

Başlangıçta fütüristlerin öncülerinden olan Mayakovski, daha sonra Komünist Partisine girmiş, fütürist üslûptan faydalanarak parti toplantılarında okunan şiirler yazmıştır. Partinin baskılarına dayanamayarak 1930 yılında intihar eden Mayakovski şiirlerine muayyen ritm şemalarını tatbik ederdi. Bunlardan birisi şöyle başlar:

ta-ra-rá/re rá/ra, ra, ra/ra rá/
ra-ra-ri/ra ra ra/ra ra/ra ra ra ra/
ra-ra-ra/ vs.[16]

Öyle anlaşılıyor ki, Nazım, Rus şairinin bu neviden denemelerini Türkçeye tatbik etmiştir. Meşhur "Bahr-i Hazer" şiirinin başlangıcı bu ritm şemasına çok yaklaşır:

Ufuklardan ufuklara
ordu ordu köpüklü mor dalgalar koşuyordu;

Bununla Nazım'ın orijinal bir şair olmadığını ileri sürmek istemiyoruz. Diğer Türk şairleri gibi o da yabancı edebiyatlardan öğrendiklerini Türkçeye tatbik ederek, ona yeni bir şekil vermiş, kendisine has bir ifade tarzı vücuda getirmiştir. Fakat ba-

15. *Yeni Dergi* bu akıma özel bir sayı ayırmıştır. Bk. nr. 8, Mayıs 1965
16. J.M. Cohen, *Poetry of This Age*, 1959, s. 156.

zılarının ileri sürdükleri gibi Nazım Türk şiirine fazla müessir olmuş değildir. Cumhuriyet devri Türk şiirinde üslûp bakımından en büyük inkılâbı yapanlar Orhan Veli nesli ile Fazıl Hüsnü Dağlarca, Attilâ İlhan, Behçet Necatigil ve Cemal Süreya'dır. Ercüment Behzat gibi Nazım'ı çok yakından takip edenler dikkate değer bir şahsiyet haline gelememişlerdir.

Son zamanlarda Nazım Hikmet'i piyasaya sürenler, onu beynelmilel bir şair olarak göstermeye çalışmışlardır. Dayandıkları başlıca delil, Nazım'ın eserlerinin muhtelif dillere çevrilmiş ve hakkında övücü yazılar yazılmış olmasıdır. Yalnız bunları yapanlar umumiyetle komünistlerdir. Nazım, ne hayat görüşü, ne şekil, ne de üslûp bakımından dünya şiirine yeni bir şey katmış değildir. XX. yüzyıl dünya şiirine istikamet verenler arasında, Nazım'ın belâgattan ileri gitmeyen parlak ve şişkin ifadelerle dolu sığ ve fazla gürültülü şiiri büyük bir değer ifade etmez. Nazım, Türk edebiyatı içinde yeni ve orijinal bir şahsiyettir. Fakat son şiir akımları karşısında o, devrini çoktan kapatmış bir şair olarak gözükmektedir.

NAZIM HİKMET'E EK

Bu kitapta Nazım Hikmet'e dair yazdıklarım, Marksistleri kızdırdı. Fakat ben Nazım Hikmet'ten bahsederken de diğer şairlere uyguladığım metoda başvurdum. Metin ve vesikaya dayandım.

Nazım Hikmet'in Moskova emrinde çalışan bir komünist olduğunu kimse inkâr edemez. Eserleri bu gerçeği bar bar bağırıyor. Marksistler de bunu inkâr edemezler sanırım.

Annesinin Yahya Kemal ile sevişti̇ğini ve bunun Nazım'da bir kompleks yarattığını beraberce Moskova'ya gittikleri gençlik arkadaşı Vâ-Nû da yazıyor.

Nazım'ın Türklüğünü inkâr ederek ve ırkçılık güderek dedelerinden birinin adını aldığını da ben uydurmadım.

Nazım Hikmet'in "Lehistan Mektubu" adlı şiirinden bu konu ile ilgili mısraları aşağıya alıyorum:

Sevgilim, dayı kızım, Memedimin anası,
dedelerimizden biri
1848 Polonya muhaciri.
Belki o Varşovalı güzel kadına, senin
ikizmişsiniz gibi benzeyişin bundandır.
belki ben bu yüzden böyle sarı bıyıklı
böyle uzun boyluyum,
oğlumuzun gözleri böyle kuzey mavisi.
Belki de bu yüzden bu ova bana
bizim ovaları hatırlatıyor,
yahut da bu yüzden bu leh türküsü,
içimde, derinde, yarı aydınlık
uyuyan bir suyu kımıldatıyor.

Lehistandan gelmiş dedelerimizden biri,
gözlerinde karanlığı yenilginin,
saçları al kana boyalı.
Uykusuz geceleri Borjenskinin
benimkilerine benzer olmalı.
Tıpkı benim gibi o da
çok uzaklarda kalan bir ağacın altında
unutmuş olabilir uykusunu.
Onu da benim gibi deli etmiştir, deli,
her solukta alıp da memleket kokusunu
memleketi bir daha görmemek ihtimali.

Türkiye'de doğan Nazım'ın tıpkı Türkiye'de doğan, sonra vatana ihanetlerinden dolayı Türkiye dışına çıkarılan Rumlar ve Ermeniler gibi Türkiye topraklarını, hatta Türk halkını sevmesi, onun Moskova emrinde, Türkçeyi çok iyi kullanan, kökü Polonyalı bir şair olduğu gerçeğini yok edemez.

Şiirlerini Türkiye'yi yok etmek isteyen bir davanın emrinde kullanan bir şairin maksat ve hüviyetini vesikalara dayanarak ortaya koymakla ilme ihanet ettiğime kani değilim. Türkçeyi güzel ve orijinal bir şekilde kullanması, bir şairin vatanına ihanetini mazur göstermez.

Ruslar komünizme karşı koyan kaç sanatçıyı hapse atmışlar, susturmuşlar, öldürmüşlerdir. Onlardan zaten herhangi bir müsamaha beklenemez. Dünyanın en hür milleti sayılan Amerikalılar da, ırkçı, faşist ve Amerika alçıhları diye çağın ve Amerika'nın en büyük şairi Ezra Pound'u 1945 yılında Roma'ya girdikleri zaman, bir demir kafese koyarak halka teşhir etmişler, sonra Amerika'ya götürerek on iki yıl Washington'daki bir akıl hastahanesine kapatmışlardır.[17]

Aynı şahsiyet hem şair, hem vatan haini ise, objektif olmak için, bu iki özellik de belirtilir. Ben, dünya tenkitçilerinin yaptıklarından farklı bir şey yapmadım. Asıl dürüst olmayan hareket, Nazım'ın bu cephelerini bilerek gizlemektir.

17. Nüvit Özdoğru, "Ezra Pound", *Milliyet Sanat Dergisi*, nr. 7, 17 Kasım 1972, s. 8-10.

XXXV

RABİA HATUN ŞİİRLERİ

I

Bir kâsedür alev dolu gönlüm, yanâ yanâ
Men tâ senün yanunda dahî hasretem sanâ!
Yaşlar dökende söndüremez âteşîmi sû:
Sunsan elünle kanumu içsem kanâ kanâ!

II

Gün doğmayup da olsa cihan tâ-ebed karâ,
Âteş sönüp de bilmese âlem nedir zıyâ,
Gözler unutsa mahşer-i elvânı haşre dek:
Dîdâr-ı yâri aydın eder dil yaná yanâ!

III

Olsandı sen semâ, olsandı sen havâ
Alsamdı men senî dem dem, nefes nefes!
Olsandı sen zaman, olsamdı men mekân,
Eflâki dolduran bir aşk olurdu bes!

IV

Pâyin sadâsı gelse de sen hiç gelmesen,
Men dinlesem kıyâmete deh, vuslat istemem!
Bulsam izinle semtini, ol semte irmesem,
Aşsam zamânı hasretin encâmı gelmeden!

XXXV
RABİA HATUN ŞİİRLERİ
I, II, III, IV

Cumhuriyet devri şiirinin dikkate değer hadiselerinden birisi, tarihçi İsmail Hâmi Danişmend'in Rabia Hatun takma adı ile yazdığı kıt'aların eski devirlerde yaşamış bu ismi taşıyan bir kadın şaire izafe edilerek şöhret bulması, sevilmesi ve mısralarının ağızdan ağıza yayılmasıdır. İsmail Hâmi Danişmend, hepsi kırk bir kıt'a tutan bu şiirleri 1961 yılında bir kitapçıkta toplamıştır.

Yukarıya dört parçası alınan bu kıt'alarda, eski çağ insanlarına has derin, romantik bir aşk duygusu ifade edilmiştir. Fakat onların güzelliği muhtevalarından çok, ahenklerinden, Azerî Türkçesine çalan şivelerinden ileri gelmektedir. Her güzellikte aşırıya gitmeyen bir garabet vardır. Yazar, şiirine eskilik havası vermek için imaleleri ve uzun sesleri iyice belirtiyor. Ahenk, uzaklık, garabet, maziyi hatırlatış ve romantik aşk duygusu bu küçük şiirlere hususî bir güzellik veriyor.

Birinci kıt'ada imaleler belirtildiği için üzerinde durmuyorum. Sadece, "kâse, senün, hasret, sana, söndüremez, su, sunam, içsem" kelimelerindeki (s); "dolu, dahi, dökende" kelimelerindeki (d); "kâse, kanun, kanâ kanâ" kelimelerindeki (k) aliterasyonları ve bütün parçaya hâkim olan kalın (a) ünlüsü ile onlara kontrast teşkil eden ince (ö, ü) ünlülerinin belirli ahengine işaret edeyim. Şair, belli ki, güzel şiirlerde daima dikkati çeken ses orkestrasyonuna önem vermiştir.

Bu küçük kıt'anın her mısraında değişik hayaller de vardır. Birinci mısrada gönül "alev dolu bir kâse"ye benzetilmiştir. Onun uyandırdığı kızıl renk intibaı sonucu mısradaki kan hayali ile devam eder. Üçüncü mısrada aşk ateşe, gözyaşı suya benzetilmiştir. Bu eski hayaller de şiire romantik bir geçmiş zaman havası verir. Şiirin mâna bakımından en derin ve güzel mısraı:

Men tâ senün yanında dahî hasretem sanâ!

mısraıdır. Burada Divan Edebiyatının en güzel mısralarına benzeyen kesif bir söyleyiş ile yakınlık-uzaklık tezadı vardır. Bu tezat kelime oyununu aşan gerçek bir duyguyu ifade eder. Mistiklerde de görüldüğü üzere, en kuvvetli aşk bile, varlığın temelini teşkil eden ben-sen tezadını, bundan doğan ayrılık ve hasreti yok edemez.

İkinci parçada da şair uzun ses ve imalelerin üzerine ısrarla basar. Burada, "doğmayup da, tâ ebed, diyar, aydın eder" dil kelimelerinde (d); "âteş, mahşer, haşr" kelimelerinde (ş) ünsüzleri tekrar edilmiştir. "Nedir, haşr, eder, didâr, dâr" kelimeleri bir iç ahenk vücuda getirmektedir.

Kıt'a mâna ve hayal bakımından bir bütündür. Bütün dünya karanlığa boğulsa bile, yanan gönül sevgilinin yüzünü aydınlatır. Kâinatı kaplayan karanlık ile ona göre küçük olan gönlün aydınlığı arasındaki tezat ve aşk duygusunun gücünü belirten mübalâğa, bu kıt'aya sanatkârane bir hava veriyor. Dört mısraın tek bir cümle teşkil etmesi, şiire eskilerde bulunmayan bir yekparelik kazandırıyor.

Üçüncü kıt'ada mısra başlarında "olsandı, alsamdı, olsandı" kelimeleri arasındaki ses ve şekil benzerliği, bazı kelimelerin baş ve son ünsüzlerinin tekrarlanması, parçaya hâkim olan (s) ve (n) sesleri kıt'ayı ahenkli kılan başlıca fonetik unsurlardır.

Kıt'a mâna bakımından da aşka yücelik veren hayalleri ihtiva ediyor. Sevgili, âşıkın içinde yaşadığı bir kâinat teşkil eder. "Sema, hava, mekân, eflâk" kelimeleri aşk duygusunu dış âleme aksettirerek, ona maddî âlemin genişlik ve gerçekliğini kazandırır.

Dördüncü kıt'ada da birbirine benzer yapıda kelimelerin teşkil ettiği ahenk ile çok belirli bir (s) aliterasyonu vardır. Şiirin muhtevasında sevgililer arasında aşk ve hasret duygularını yücelten mesafe duygusu orijinal ve sanatkârane bir şekilde ifade edilmiştir. Sevgili görünmese ve uzakta olsa bile, arada iki tarafı birleştiren bir münasebet bulunması sevgiyi devam ettirir. Hattâ arada mesafe bulunması onu artırır. Çok defa vuslat, aşkı sona erdirir. Diğer kıt'alar gibi bu kıt'ada da ahenk, mâna ve hayalin birleşmesinden doğan bir güzellik vardır.

Ciltlerle şiir yazan, fakat bir tek güzel mısra söyleyemeyenlerin yanında İsmail Hâmi Danişmend, adı saygı ve sevgi ile anılacak, gerçek bir sanatkârdır.

XXXVI

KARA TOPRAK

Dost dost diye nicesine sarıldım
Benim sâdık yârim kara topraktır
Beyhude dolandım boşa yoruldum
Benim sâdık yârim kara topraktır

Nice güzellere bağlandım kaldım
Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum
Her türlü isteğim topraktan aldım
Benim sâdık yârim kara topraktır

Koyun verdi kuzu verdi süt verdi
Yemek verdi ekmek verdi et verdi
Kazma ile döğmeyince kıt verdi
Benim sâdık yârim kara topraktır

Âdem'den bu deme neslim getirdi
Bana türlü türlü meyva yetirdi
Her gün beni tepesinde götürdü
Benim sâdık yârim kara topraktır

Karnın yardım kazmayınan belinen
Yüzün yırttım tırnağınan elinen
Yine beni karşıladı gülünen
Benim sâdık yârim kara topraktır

İşkence yaptıkça bana gülerdi
Bunda yalan yoktur herkes de gördü
Bir çekirdek verdim dört bostan verdi
Benim sâdık yârim kara topraktır

Havaya bakarsam hava alırım
Toprağa bakarsam dua alırım
Topraktan ayrılsam nerde kalırım
Benim sâdık yârim kara topraktır

Dileğin varise iste Allah'tan
Almak için uzak gitme topraktan
Cömertlik toprağa verilmiş Hak'tan
Benim sâdık yârim kara topraktır

Hakikat ararsan açık bir nokta
Allah kula yakın kul da Allah'a
Hakk'ın gizli hazinesi toprakta
Benim sâdık yârim kara topraktır

Bütün kusurumuz toprak gizliyor
Merhem çalıp yaralarım düzlüyor
Kolun açmış yollarımı gözlüyor
Benim sâdık yârim kara topraktır

Her kim ki olursa bu sırra mazhar
Dünyaya bırakır ölmez bir eser
Gün gelir Veysel'i bağrına basar
Benim sâdık yârim kara topraktır

ÂŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU

XXXVI
KARA TOPRAK

Cumhuriyet devrinde halk edebiyatından çeşitli şekilde istifade eden şehirli aydınların yanı sıra, köyde veya kasabada eski âşıklar geleneğini devam ettiren gerçek saz şairleri de vardır. Sivas'ın Şarkışla ilçesinin Sivralan Köyü'nde dünyaya gelen Âşık Veysel, bunların en ünlülerinden biridir.

Âşık Veysel'i, halk şiirine tutkun olan Ahmet Kutsi Tecer, Sivas Lisesi'nde öğretmenlik yaparken keşfetmiş ve onu Türkiye'ye tanıtmıştır. Şehirde aydınlar çevresiyle de temas eden, hatta Köy Enstitülerine halk türküsü öğretmeni tayin edilen Âşık Veysel, ısmarlama intibaını veren bazı şiirler yazmakla beraber, esas itibarıyle halk şiiri geleneğine bağlı kalmıştır.

"Kara Toprak" şiiri şekil bakımından sazlı âşıklar geleneğine uygundur. Burada birinci dörtlükten sonra gelen bütün dörtlüklerin ilk üç mısrası kendi içinde kafiyelidir. Dörtlüklerin son mısraları, şiirin anafikrini teşkil eden ve daha birinci dörtlükte iki kere tekrarlanan:

Benim sâdık yârim kara topraktır

mısraıdır. Değişik kafiyelere dayalı her kıt'a sonunda aynı mısraa dönüş, şiire hem bir ahenk sağlar, hem de muhtevaya bir bütünlük verir.

Bu şiiri halk edebiyatında örneğine pek çok rastlanan ve koşma tarzında yazılan "tabiat tasvirleri" nevine sokmak mümkündür. Saz şairleri bu tarz eserlerinde ekseriya belli bir yeri, bir dağı, bir köyü tasvir ederler. Âşık Veysel de bu tarz şiirler söylemiştir. "Kara Toprak" şiirinin onlardan farkı, belli bir yeri değil, genel olarak toprağı öğmesidir. Burada tabiattan doğrudan doğruya alınan bir duyu veya duygudan çok, bir "düşünce" bahis konusudur.

Aslen köylü olan Veysel, köylünün bütün varlığıyla bağlı olduğu kara toprak üzerinde düşünür ve onu öğer.

Kara toprakta Veysel'in bulduğu biricik özellik, onun "güven verici" oluşudur. Şair dost dost diye nicesine sarılmış, fakat onlardan ne bir vefa, ne de bir fayda görmüştür. Fakat kara toprak ona bütün istediklerini vermiştir.

Her türlü isteğim topraktan aldım

mısraı bu güveni belirtir. Üçüncü parçada toprağın verdikleri bir bir sayılmıştır: Koyun, kuzu, süt, yemek, ekmek, et, her şey topraktan gelir. Daha sonraki kıt'alarda da şair toprağın verdiği dünya nimetleri üzerinde durur ve onun cömertliğini belirtir.

Köylü için toprak her şeyden önce maddî hayatının temelidir. Fakat toprak, aynı zamanda dinî bir mâna da taşır. Toprağı Tanrı yaratmıştır. Toprağın insanoğluna verdiği nimetlerin asıl kaynağı odur:

Dileğin var ise iste Allah'tan
Almak için uzak gitme topraktan
Cömertlik toprağa verilmiş Hakk'tan

mısraları bu inancı gösterir.

Toprak, Tanrı'yı insana, insanı Tanrı'ya yaklaştırır. Toprak, insan ile Tanrı'nın birbirine yaklaştığı "açık bir nokta"dır.

"Hakk'ın gizli hazinesi" toprağın içinde gömülüdür. Onu meydana çıkarmak insana düşer. Toprak "kazma ile kazmayınca kıt verir". Toprak sakladığı hazineleri bağışlamak için insanın emek harcamasını ister. Bundan dolayı, kendisine yapılan hiçbir işleme kızmaz, aksine sevinir:

Karnın yardım kazmayınan belinen
Yüzün yırtım tırnağınan elinen
Yine beni karşıladı gülünen
Benim sâdık yârim kara topraktır

mısralarında bu fikir ortaya konulmuştur. Burada aynı zamanda en yüksek ahlâk prensibi, kötülüğe iyilikle karşı koyma düşüncesi de gizlidir.

Veysel, bazı mısralarında toprağı zaman bakımından da değerlendirir: Toprak insan neslini Âdem'den beri getirmiş, onu türlü türlü meyvalarla beslemiştir. İnsan ölünce toprağa gömülür ve toprak insanın bütün kusurlarını gizler.

Bu sonuncu mısralar gösteriyor ki, toprak, Veysel için sadece maddî değil, manevî bakımdan da değerlidir. Toprak köylüyü Tanrı'ya, insanlığa, çalışma ve ahlâka da götürür.

Toprağa bakarsam dua alırım

mısraı Veysel'in toprağı ne kadar kutsallaştırdığını çok güzel gösterir. "Toprağa bakma" sözü: a) toprağa gözlerini çevirme, toprak üzerinde düşünme, b) toprağı işleme mânalarına gelir. Bu mısradan önce gelen:

Havaya bakarsam hava alırım

mısraında "bakma" kelimesi, "gözlerini çevirme" mânasını taşıdığına göre, ikinci mısrada da aynı mânaya alınabilir. Veysel belki de bu mısra ile toprakta yatan ölüleri düşünmüştür. Toprağı kutsallaştıran amillerden biri onda ataların gömülü olmasıdır. Fakat ikinci mânada "toprağa bakma", yani onu işleme, duaya sebep olur. Zira bizim ektiğimiz bir ağacın tohumu bizden sonra gelenleri besler. Onlar da bu yüzden bize dua ederler.

Veysel'in bu fikirleri yine kendisi gibi köylü olan Yunus Emre'nin düşüncelerine yaklaşır. Yunus da toprakta Veysel'in bulduğu bütün vasıfları bulur. Yunus Em-

re'ye göre "toprak" sabır, iyi huy, tevekkül ve mekremetin kaynağıdır. İnsanın vücudu topraktan yaratıldığı gibi, yediği bütün nimetler de topraktan çıkar.

Topraktan biter küllîsi

diyen Yunus için toprak, aynı zamanda tevazuun da sembolüdür. Veysel'in şiirinde bu fikri ifade eden bir mısra yoktur. Buna karşılık, Yunus da toprağın bereketlilik vasfını tanımakla beraber, maddeye bağlı olmadığı için, toprağın bağışladığı nimetler üzerinde ısrar etmez. Bu farkı iki köylü şair arasındaki çağ farkı ile açıklayabiliriz. Yunus XIII. yüzyılın, Veysel ise XX. yüzyılın şairidir. Yukarıda da işaret edildiği gibi, şehirde belli çevrelerle temas eden Veysel, çağının farkındadır. "Uyan Bu Gafletten" şiiri onun bu cephesini gösterir:

UYAN BU GAFLETTEN

Devri Cumhuriyet aştı yirmi
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş
Dünya ayaklanmış aya gidiyor
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Bırak sar-öküzü varsın yayılsın
Set çekme gözlere herkes ayılsın
Her köşeye bir fabrika koyulsun
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Yürüyen yolcuyu çekme geriye
Dikkat eyle karıncaya arıya
Gidiş böyle kavuşamam huriye
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Zarar gelmez sana kaçınma sazdan
Günahın korkusu çıkmıyor bizden
Vazgeç demiyorum sana namazdan
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Destekle fakın okut yetimi
Bu hayırlar dinimizce kötü mü
İdrâk eyle Hidrojeni Atomu
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Dökülen yağmurun kilogramı
Ölçmüş biçmiş metre midir kare mi
Çok yatarsan azdırırsın yaramı
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Göklere fırlıyor bu kadar füze
Bu işler bir ibret değil mi bize
İstiyor aydaki sırları çöze
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Allahın varlığı mevcut insanda
İlim akıl fikir sermaye sende
Çalıştır gemiyi otur dümende
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Hiç bir şey bilmezsin dik biraz kavak
Boş gezene derler serseri savak
Yumma gözlerini dünyaya bir bak
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Veysel ne durursun herkes gidiyor
Zaman uymaz sen zamana uy diyor
Fen çok büyük kerameti yuduyor
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş[1]

Bu şiir de yapı bakımından öncekinin aynıdır. Burada da şiir boyunca dörtlükler sonunda tekrarlanan ve şiire ahenk ve muhteva bütünlüğü veren nakarat bir mısra vardır.

Şiirde dikkati çeken nokta, tamamıyla geleneğe bağlı şeklin içinde çok yeni fikirlerden söz edilmesidir. Şair daha ilk mısrada içinde yaşadığı devri belirtiyor: Devir Cumhuriyet devri, asır yirminci asır'dır. Dünya ayaklanmış aya giderken. Türkiye geri kalmıştır. Bu durum karşısında eski bâtıl inançlar artık bırakılmalıdır. Şair:

Bırak sar-öküzü varsın yayılsın

mısrai ile "dünya sarı öküzün boynuzunda duruyor" inancıyla alay ediyor. Çağın başlıca özelliği "sanayi"dir. Bunu da fabrika temsil eder. Köylü Veysel, her köşeye bir fabrika ister. Birçokları gibi onu da ilgilendiren konulardan biri, çağdaş medeniyet veya ilim ve teknik ile İslamiyet arasındaki münasebettir. Bazıları İslamiyet ile çağdaş medeniyetin birbiriyle uyuşamayacağı kanaatindedirler. Âşık Veysel, bu fikirde değildir. O, Mehmet Âkif gibi, İslamiyetin ilerlemeye engel olmadığı inancındadır. Bâtıl inanç başka, din başka bir şeydir.

İyi ile kötüyü ayıran günah duygusu bizim içimize sinmiştir. Fabrika ile cami pekalâ yanyana kurulabilir:

Allahın varlığı mevcut insanda
İlim akıl fikir sermaye sende
Çalıştır gemiyi otur dümende

1. *Dostlar Beni Hatırlasın*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Edebiyat Dizisi: 21, Ankara 1970, s. 201-203. (Alıntılar bu kitaptandır.)

Bu mısralar Âşık Veysel'in Türk halkı gibi, bir terkibe inandığını gösteriyor. Şair, çağdaş medeniyetle ilgili birçok şeylerin adını duymuştur: Hidrojen, atom, füze... Onun ölçü, araştırma ve akla dayandığını da kavramıştır.

Şiirde üzerinde önemle durulan fikirlerden biri de "yardım" ve "çalışma"dır. Şair onların da dine aykırı olmadığını belirtiyor:

Destekle fakırı, okut yetimi
Bu hayırlar dinimizde kötü mü

Veysel, bu tarzda, çağdaş düşüncelere uygun didaktik mahiyette daha birçok şiir yazmıştır. Bunların hepsini *Dostlar Beni Hatırlasın* adlı şiir kitabında bulmak mümkündür.

Klasik Halk geleneğinde de buna benzer öğüt verici şiirler yazılmıştır. Burada yeni olan, XX. yüzyıl adamı olan Âşık Veysel'in halka, çağına uygun nasihatlerde bulunmasıdır. Bununla beraber, bu tarz şiirlerin, biraz zorlama ile ve içten değil, dıştan geldiği inancındayım. Onlarda estetik bir değer de bulamıyorum.

Veysel bazı şiirlerinde halk edebiyatında geniş yer tutan mistik duyguları anlatır ve bunlarda Yunus'a yaklaşan güzel mısralar söyler. İşte onlardan biri:

SAKLARIM GÖZÜMDE GÜZELLİĞİNİ

Saklarım gözümde güzelliğini
Her neye bakarsam sen varsın orda
Kalbimde gizlerim muhabbetini
Koymam yabancıyı sen varsın orda

Aşkımın temeli sen bir âlemsin
Sevgi muhabbetsin dilde kelâmsın
Merhabasın dosttan gelen selâmsın
Duyarak alırım sen varsın orda

Çeşitli çiçekler yeşil yapraklar
İrenkler içinde nakşını saklar
Karanlık geceler aydın şafaklar
Uyanır cümlâlem sen varsın orda

Mevcudatta olan kudreti kuvvet
Senden hâsıl oldu sen verdin hayat
Yoktur senden başka ilanihayat
İnanıp kanmışım sen varsın orda

Hu çeker inliler çalınan sazlar
Kükremiş dalgalar coşar denizler
Güneş doğar perdelenir yıldızlar
Saçar kıvılcımlar sen varsın orda

Veysel'i söyleten sen oldun mutlak
Gezer daldan dala yorulur ahmak
Sen ağaç misâli biz dalda yaprak
Meyva çekirdeksin sen varsın orda (s. 17-18)

Bu şiir de şekil bakımından öncekilere benzer. Her dörtlük sonunda tekrarlanan, şiire ahenk katan ve mâna bütünlüğünü meydana getiren bir kelime grubu vardır: "Sen varsın orda!" Fakat burada tekrarlanan mısra bütünüyle aynı değildir. Nakarat mısraların sadece redif vazifesini gören son kelimeleri aynıdır. Ondan önce gelen kelimeler değişiktir. Bu durum şiiri mekaniklikten kurtarıyor. İnsan her seferinde acaba şair dörtlüğü nasıl bağlayacak diye merak ediyor. Rediften önce gelen kelimelerde kafiye bulunmayışı gösteriyor ki, Veysel, bu şiirinde şekilden çok mânaya önem vermiştir.

Tanrı'nın gizli varlığına delâlet eden (o) zamiri, şiirin anahtarını teşkil eder. Kâinatta, her yerde ve her şeyde tecelli eden (O)dur ve (O) sevilen en yüce varlıktır. O, insanoğlu için önemli olan üç şeyi kendinde birleştiriyor: Tanrı, sevgili ve kâinat.

Tasavvufun esası, Tanrı'nın kâinatta tecelli ettiği fikirdir. Şair, başka bir şiirinde bu fikri şöyle ifade ediyor:

Zâhir bâtın her irenkten görünür
Gâhi doğar amma gâhi dolunur
Nerde baksan orda hazır bulunur
Kim demiş hakkında lâmekân oldu (s. 19)

Metafizik tarafı bir yana, bu fikir, şiire ve umumiyetle bütün güzel sanatlara elverişli bir fikirdir. Zira bütün güzel sanatlarda "görünüş", "duyularla idrak olunan dünya" güzelliğin esasını teşkil eder. İnsanoğlu "soyut" değil, "somut", renk ve şekilleri gözle görülen, ses ve ahengi kulakla işitilen bir âlemde yaşar. Güzellik, işte bu "somut" varlıkta kendini hissettiren gizli "mâna"dır ki, tasavvufta Tanrı'ya bu gözle bakılır. O, bin bir varlıkta tecelli eden gizli varlıktır.

Bu düşünce, insanı dış âleme dikkat ve sevgiyle bakmaya çağırır. Zira her tarafta (O) vardır. Böyle bir duyguya sahip olan insan, Veysel'in şiirinde de görüldüğü üzere, her şeyi dost diye karşılar, her şeyi (O) diye sever. Görünen her şey ona dosttan gelen "merhaba" veya "selâm"dır. Her şeyde (O)nu görme, kâinatı derin bir mâna ve sevgiyle doldurur. Veysel'in şiirinde bu hakikate ulaşmanın sevinci vardır.

Yedi yaşında gözleri kör olan Veysel, kâinatın güzelliğini çocuk gözüyle görmüş, fakat daha sonra bu nimetten mahrum kalmıştır. Etrafında çok güzel bir âlemin varlığını hissetmek, fakat onu görememek, şairi tasavvufî görüşe yaklaştıran amillerden biridir. Fakat burada Mevlânâ ve Yunus'tan beri Anadolu'da manevî bir nehir gibi akan ve bütün şairleri besleyen tasavvuf geleneğinin de tesiri vardır.

Şair, yedi yaşına kadar görebildiği tabiatın güzelliklerini "göz önünde" saklamıştır. Bundan dolayı her nereye baksa onu görür. Birinci mısra şairin çocukluğuyla değil de "ilk yaratılış anı" (bezm-i elest) ile de açıklanabilir. İnsan ilk yaratıldığı an-

da (O)nu görmüş ve (O)nun "güzellik"ini gözünde saklamıştır. Burada şairin Tanrı'dan bahsederken "güzellik"i ön plana alması mânalıdır. Aşk, onun bir neticesidir.

Şiirde "tecelli" fikri bazen "soyut", bazen "somut" olarak dağınık bir şekilde anlatılmıştır. İkinci kıt'ada şair, Tanrı'nın tecellisini insanda, muhabbette, dilde, kelâmda; üçüncü kıt'ada tabiatta görüyor. Dördüncü kıt'ada tecelli fikrini tekrar "soyut" olarak ifade ediyor. Beşinci kıt'ada tekrar tabiata dönüyor. Altıncı ve sonuncu parçada insanla Tanrı arasındaki münasebet derin mânalı bir benzetmeyle anlatılıyor: Tanrı bir ağaç, insan ise o ağacın dalında bir yapraktır. Kâinat ve insan bir meyvadır ve Tanrı onun çekirdeğidir.

Yunus Emre şiirlerinde Tanrı ve insanı anlatırken bitkiler âleminden alınma benzetmeler kullanır. Tabiata bir ağaç gibi bağlı olduğunu hisseden köylü, yüksek tefekküre ulaştığı zaman umumiyetle mistisizme meyleder. Zira bu görüş onun "yaşantısı"na uyar.

XXXVII

DÖNÜŞ ÂLEMİ (Sema)

Cânlar, riâyet eyleyip erkâna, döndüler;
Tennûrelerle tâir-i perrâna döndüler.

Bir bir uyup İmâma, duyup aşk Ezânını,
Tekbîrlerle Kıble-i cânâna döndüler.

Mollâ-yi Rûm, verdi Semâ' emri anlara;
Cânlar da inkıyâd ile fermâna, döndüler.

Şevk-i Şeb-i Arûs ile üftâdeler, bakın!
Mestâne geldiler yine meydâna, döndüler.

Âşıkların görünce şu bî-hûş hâlini,
Arş'ın bütün melekleri sekrâna döndüler.

Baş kesdiler Velîleri devrin huzûrda;
Hakk'ın Halîl'e sunduğu kurbâna döndüler.

Diz çökdüler önünde Erenler kitâb açıp,
Bahs-i Ledün'de tıfl-i debistâna döndüler.

Gördüm, huzûr-i Pîr'e gelip ağlayanları;
Derhâl açıldılar, leb-i handâna döndüler.

Ettim nigâh, edeble varıp yalvaranlara;
En bî-nevâ gedâları sultâna döndüler.

Bir demde hayret açları, hasret susuzları,
Hâkan imâretindeki mihmâna döndüler.

Dervâze-i Niyâz önünde duran derd-mendler,
Dermân-i feyz-i Pîr ile Lukmâna döndüler.

Devlet-serâ-yi nâzı bulan nev-niyâzlar,
Âsûdegân-i Ravza-i Rızvâna döndüler.

Bir özge bâr-gâh arayan dil-harâblar,
Feyfâ-yi pür-serâbda atşâna döndüler.

Zulmette çırpınanlar, İlâhî ziyâ ile,
Râh-i sedâdı seçdiler, im'âna döndüler.

Mekşûf olunca sırr-ı Usûl-i Usûl-i Dîn,
Nefs ü hevâ sapıkları im'âna döndüler.

Müştâklar, şuâına Şems'in tutuldular;
Yaklaşmayın ki âteş-i sûzâna döndüler.

Mutribler uydular neye, gûyâ hezârler,
Tehlîl nağmesiyle gülistâna döndüler.

Mebhût olup Mukabele-i Mevleviyyeden,
Münkirler ittikâ ile îmâna döndüler.

Bâd âba, nâr hâke kemen kıldı ser-fürû;
İblîs-şîmeler bile insâna döndüler.

Bakdım dönüp gelenlere, sandım misâl-i mevc,
Ummândan ayrılıp yine ummâna döndüler.

Der-gâh-i Pîre lâl girenler, Kemâl-veş,
Hassân-i hoş-zebân-i sühan-dâna döndüler.

KEMAL EDİP KÜRKÇÜOĞLU

XXXVII
DÖNÜŞ ÂLEMİ (Sema)

Bir millet ne dereceye kadar yüzyıllar boyunca kendisini yoğuran inançlardan, geleneklerden, diğer hükümlerinden kurtulabilir ve bu ne dereceye kadar doğrudur?

Fertler gibi milletler de elbet, hayatın ezelî "değişme" kanununa uyarak değişirler. Çocuk büyür, delikanlı olur, kemale erer, yaşlanır. Toplumlar da durmadan değişirler. Tarih bir değişiklikler silsilesinden ibarettir.

Fakat, çağdaş psikolojinin ortaya koyduğu gibi, çocukluk yıllarına ait temayüller nasıl tamamıyla ortadan kaybolmaz, insan şahsiyetinin derinliklerinde devam eder ve oradan günlük davranışlara tesir ederse, bir milletin tarihine, aşılmış merhalelerine ait duygular da baskı altına alınsalar bile, ölmezler, halihazıra kadar gelirler.

Gelenek ile yenilik çok defa çatışır ama, bazı hallerde onlar birleşir, yeni terkipler doğurur.

Türkler, zarurî olarak Batı veya çağdaş medeniyeti benimsemeye başladıktan sonra, büyük bir iyiniyet ve meşruiyetini yaşama gücünden alan inkâr ile, geçmişlerini tarihe gömmeye çalışmışlardır. Cumhuriyet devri bu inkârın en aşırıya girdiği devir sayılabilir. Fakat, bu "inkâr fırtınası" bizi biz yapan temel kıymetlere gelince, en ileri gidenler bile, feda edilmesi mümkün olmayan bazı şeyler olduğunu görmüşlerdir.

Çağının en büyük devrimcisi olan Atatürk'ün Türk tarih ve kültürüne verdiği değeri herkes bilir. O, eskinin çağdaş medeniyete uymayan taraflarını yıkmış, millî varlığın özünü muhafaza etmiştir. Cumhuriyet devrinde birçok şair, Türk tarihine ait kıymetleri yeni bir gözle ele almıştır. Yahya Kemal *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı şiir kitabını dolduran şiirlerin büyük bir kısmını Cumhuriyet devrinde yazmıştır. Son yıllarda, milletten fazla koptuklarını, yalnız kaldıklarını gören Marksist romancılar, tiyatro yazarları, şairleri bile Türk tarihini kendilerine göre yorumlamaya başlamışlardır. En yeni ve aşırıların bile geçmişe dönme ihtiyacını duyduğu bir devirde, eski kültür kıymetlerini devam ettirmeye çalışanların bulunmasını yadırgamamak lazımdır.

Cumhuriyet devrinde Yunus Emre ve Mevlânâ'nın tarihin derinliklerinden fışkıran birer lâv gibi aktüel hâle gelmeleri, ferdî şuraltıyle beraber sosyal bir şuraltı bulunduğunu da iddia edenlere hak verdirir. II. Meşrutiyet devrinde Gökalp, ta tarihin ötesinde kalan Oğuz Kağan'a, Yahya Kemal Alparslan'a gitmişti. Son yıllarda çeşitli ideolojilere mensup Türk aydınları, halkla beraber, Yunus Emre ve Mevlânâ'ya koştular.

Türkiye tarihinin kuruluşuna manevî güçleriyle büyük hizmette bulunan bu iki büyük velî-şairde bugünün insanına da cevap veren bazı şeyler var ki, on binlerce ruh onlara yöneliyor. Acaba onlarda bulunan ve bugüne kadar gelen şey nedir? Bu soruya cevap vermek için uzun araştırmalar yapmak gerekir. Biz burada Mevlevî geleneğini en iyi şekilde ifade eden bir şairin eserini tahlil ederek, hem Cumhuriyet devrinde devam eden maziye bir örnek vermek, hem de bu şiirde görülen yönleriyle bu geleneğin mânası üzerinde durmak istiyoruz.

Kemal Edip Kürkçüoğlu, Yahya Kemal gibi, şiirlerini hayatında kitap halinde neşretmek istemeyen, onları sözlü gelenekte yaşatmaya çalışan bir şairdir. Matbaanın hâkim olduğu, en acemi bir şairin bile eserini bastırmakta acele ettiği bir devirde, bu davranış tarzı garip karşılansa bile, hâlâ güzel eserlerin yazıda değil, sözde yaşayabileceğine inananlar vardır.

Kemâl Edip Kürkçüoğlu, sınırlı bir çevrede büyük hayranlık uyandırmış olan bir şairdir. Ben onu bizzat tanımadan önce adını başkalarından duydum. Sevenlerin çokluğu bize güven verir. Ben bu güvene dayanarak basılmamış bir şiirini buraya almakta tereddüt etmedim.

*
* *

"Dönüş Âlemi (Semâ)", klasik Türk şiiri geleneğine uyarak vezinli ve kafiyeli olarak söylenmiştir. Şiire asıl özelliğini veren şey, "döndüler" redifidir. Bu redif, şiire, baştan sona kadar kuvvetli bir ahenk verdiği gibi, beyitlerin mânasına da tesir eder. Şiire muhteva bakımından bütünlük veren de bu rediftir. Bütün şiir, tabiri câizse, bu "döndüler" redifinin etrafında döner.

Her yıl Konya'da veya başka yerde on binlerce insanın seyretme imkânına sahip olduğu Semâ, bilindiği gibi, "dönme" esasına dayanan bir âyindir. Sıkı bir düzene dayanan bu dönüşün kozmik ve mistik bir mânası vardır. Gökyüzünde yıldızlar hem kendi mihverleri etrafında, hem de güneş etrafında dönerler. Bu kozmik dönüş, bütün varlıkların hem kendi kendileri, hem de Tanrı etrafında dönüşlerine tekabül eder. Semâ'da dönen dervişler, âyinlerinde bu kozmik ve mistik dönüşü canlandırır ve tekrarlar.

"Dönmek" kelimesinin Türkçede çeşitli mânaları vardır. Dönmek, şekil değiştirmek, başka hüviyete girmek mânalarını da taşır. Mevlevîliğin de esasını teşkil eden tasavvuf akîdesine göre, Tanrı varlıkta bin bir şekilde tecelli eder. İnsan bu âleme Tanrı'nın varlığını tanımak, olgunlaşmak için gelir. Tanrı'nın varlığından kopan cevher, canlısız madde, nebat, hayvan ve insan şeklinde görünerek tekrar aslına döner. Eskiler buna "devir" derler. Burada da bir "dönüş", değişme, şekilden şekle giriş bahis konusudur. Varlık durmadan değişir ama, öz veya cevher aynı kalır.

Tasavvufa göre insanın olgunlaşması, kendisini büyük dönüşün içinde idrak etmesi ile mümkündür. Tarikat, kendisine has âdâb içinde ham insanı pişirir, onu yaşadığı günlük alışkanlık ve inançlardan kurtararak, başka bir âlemin şuuruna ulaştırır. Tarikatlerde önemli bir yer tutan âdâb ve merasimin gayesi budur.

Eski edebiyat geleneğinde şiirin en küçük ünitesi beyittir. Bundan dolayı şiiri beyit beyit tahlil etmek suretiyle daha iyi anlarız.

1. Mevlevîlikte tarikate mensup olanlara "can" denir. Tasavvufa göre insan "ten" (vücut) ve "can" (ruh) olmak üzere iki varlıktan mürekkeptir. Ten (vücut) ölünce yok olur, Can (ruh) ise ebediyete kavuşur. Maddî olan ten tabiat kanunlarına tâbidir. Ruhta maddî varlığı aşma gücü vardır. Şeyh Galib ruhun bu "aşma gücü"nü şu beyitle anlatır:

Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsumânın

Mevlevîlerin semâ yaparken giydikleri elbiseye "tennûre" adı verilir. Bunlar dönerken âdeta bir kanat gibi açılır.

Şair bu beyitte, erkâna riayet ederek dönen canların, âdeta uçan kuşlara benzediğini söylüyor. Kuş, insanı yeryüzüne bağlayan maddî zincirlerden kurtulmanın, hürriyetin sembolüdür. Can, daima geldiği Tanrı katını özler. Semâ, dönüş hareketi ile ona âdeta bir uçma gücü verir.

Beyitte bulunan "erkâna riayet" sözleri de önemlidir. Semâ gelişigüzel dönme değildir. Semâ'nın riayet edilmesi gereken âdâb ve erkânı vardır. Ancak o âdâba göre dönenler, canların duyduğu vecd ve heyecanı hissederler.

2. Mevlevîlik, İslamiyetin içinde, onun esaslarına uyan bir tarikattir. Semâ başlamadan önce müezzin dede ezan okur, bir imamın başkanlığında namaz kılınır. Kelime-i tevhid söylenir. Daha teferruatlı olan bu merasim, Mevlevîlik ve semâ'ın İslamiyete ne kadar bağlı olduğunu gösterir.[1]

Semâ'a mistik havayı veren, raks ve musikiden ziyade, dinî unsurlardır.

Semâ yapanlar, ferdiyetlerini bırakarak, bir bir imama uyar ve ortak sevgileri olan Tanrı'ya yönelirler.

3. Semâ ayini Molla-yı Rûm diye de anılan Mevlânâ tarafından konulmuştur. Gelenek onu bugüne kadar getirmiştir. Mevleviler, Mevlânâ'nın izinden giderler. Mevlevî kelimesi Mevlânâ'ya uyan mânasına gelir. Padişah tarafından verilen buyruğa "ferman" denilir. Ona mutlak şekilde boyun eğilir. Mevleviler için Mevlânâ, emirlerine daima uyulan bir "Mânâ Sultanı"dır. Gelenekler böyle bir manevî otoriteye uymak suretiyle devam eder.

4. Ölümü Tanrı'ya kavuşma olarak kabul eden Mevlânâ ona "Şeb-i Arus" (Düğün Gecesi) demiştir. Bundan dolayı Mevlânâ'nın öldüğü geceye de (Şeb-i Arus) derler. Mevlânâ 1273 yılı Aralık ayında bir pazar günü akşama doğru ölmüştür. Konya'da her yıl Aralık ayının ikinci yarısında Semâ törenleri yapılır. Bugün Türkiye'de bütün tarikatler gibi Mevlevî tarikatı de yasaktır. Fakat, kendi kendilerine Mevlânâ'nın izinden gidenler (şair bunlara üftâdeler-düşkünler adını veriyor) Şeb-i Arus'un şevkiyle mestâne meydâna (Mevlânâ'nın dergâhına) gelirler ve geri dönerler.

5. Tasavvufta Tanrı'ya kendilerini verenler bir vecd hali içinde yaşarlar. Onlar âdeta akıllarını kaybetmişlerdir (bî-huş). Akıl, insanları dış âleme, dünyaya bağlar. Vecd hali akıldan farklıdır. O, Tanrı ile bir olma, kendinde Tanrı'yı bulma demektir.

1. Bu konuda bk. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Adab ve Erkânı*. İst. 1963, s. 77 vd.

Tasavvufta bu, zor ulaşılan yüksek bir mertebedir. Âşıklar semâ ederken bu hâle ulaşırlar. Onları gökten seyreden melekler sarhoşa dönerler.

6. Mevlevîlikte "baş kesmek" şeyhin huzurunda "niyaz durumu"nda bulunmak demektir. Bu durumda ayak mühürlenir, yani sağ ayağın başparmağı sol ayağın başparmağı üzerine getirilir. Sağ el, parmaklar açık olarak kalbin üstüne, öbür el sol böğre doğru uzatılır.(2) Bu tavır tam bir teslimiyet ifade eder. Şair bunu, Tanrı'nın Halil İbrahim peygambere kesmek için yolladığı kurbana benzetiyor. Sevgi, sevenin sevgili yolunda kendisini feda etmesini gerektirir. Sevgi ile bencillik bir arada bulunamaz.

7. Diz çökmek saygı alâmetidir. *Kur'an* veya *Mesnevi* okunurken diz çökülür. *Kur'an* ezberlendiği için burada bahis konusu olan kitap, Mevlevîlerin çok büyük saygı duydukları *Mesnevî*'dir. Her mukabele sonunda *Mesnevî*'den bir veya birkaç beyit şerhedilir. Mevlevîlikte *Mesnevî* şerhi önemli bir yer tutar. Yüzyıllar boyunca birçok *Mesnevî* şârihi yetişmiştir.

Mesnevî'nin şerhedilmesi de gösterir ki, Mevlevîlik sadece zikir ve ibadetten ibaret değildir. Çok derin fikirleri ihtiva eder. *Mesnevî*, Mevlevîlerin kalpleri kadar kafalarını da aydınlatmıştır.

Mesnevî, İslamiyete ait birçok fikirleri aydınlatmakla beraber "bahs-i Ledün"ü (Tanrı'nın sırlarını) açıklamaz. Bu sır karşısında en büyük veliler bile "tıfl-ı debistân"a, ilkokul çocuğuna dönerler.

8. Bu beyitte Huzur-ı Pîr'den kasıt, Konya'da Mevlânâ'nın kabridir. Oraya gidenler içlerindeki sıkıntıdan kurtulur, huzur ve sükûna kavuşurlar. Şair "gördüm" diyerek, böyle bir hadisenin gerçek olduğunu tasdik ediyor. Mevlânâ'nın hâtırasının bugüne kadar gelmesi bu tesir gücüyle izah olunabilir, o bir iman kaynağıdır. İman insanları korku ve endişeden kurtarır.

9. Bu beyitte de Mevlânâ'nın insanlar üzerinde yaptığı tesir bahis konusudur. Mevlânâ, içlerindeki ilâhî varlığı hissettirmek suretiyle insanları aşağılık duygusundan kurtarır. Kendinde Tanrı'yı bulan bî-nevâ-yı gedâ (fakir dilenci) sultana döner.

10. Bu mısrada "hayret açları", "hayret susuzları" deyimleri, bir önceki mısrada bahis konusu olan "bî-nevâ gedâlar"dan farklıdır. Mevlânâ'yı ziyarete gidenler arasında zenginler de vardır. Padişahlar da mevleviliğe intisap etmişlerdir.(3) İnsanlar her durumda maddî-manevî birçok sıkıntı çekerler ve kurtuluş yolu ararlar. Böyleleri için de iman bir kurtuluş yoludur. Filozoflar, âlimler ve yüksek kültürlü insanlar arasında da "hayret açları" ve "hasret susuzları" vardır. Bunlar da Mevlânâ'yı tanıyınca padişah imaretine inmiş misafirler gibi ağırlanırlar.

11. Mevlânâ'nın türbesine gelenler arasında hastalar ve sakatlar da vardır. Onlar da Dervâze-i Niyâz (İstek Kapısı) önünde şifa dilerler ve Mevlânâ'nın verdiği derman ile iyileşirler.

12. Bu beyitte Devlet-serâ-yı nâz'dan maksat Mevlevî dergâhıdır. Tarikate ye-

2. *a.e.*, s. 8-10.

3. Bu konuda bk. Prof. Dr. Bedi Şehsüvaroğlu, "Mevlevî Osmanlı Padişahları", *Tercüman*, 11 Nisan 1973.

ni giren veya semâ'a ilk defa çıkana "nev-niyâz" denilir. Şaire göre bunlar 'Ravza-i Rızvân'da (Cennet bahçesi) oturanlara dönerler.

13. Ondan başka bir bâr-gâh (sığınacak yer) arayanlar serap dolu çöldeki susuzlara dönerler.

14. Karanlıklarda çırpınanlar, Tanrı'nın ışığı ile doğru yolu seçtiler, her şeyi görür oldular.

15. Sırr-ı usûl-i usûl-i Din (Din usullerinin usulünün sırrı) açılınca şahsî ihtiras ve arzularına kapılanlar imana döndüler. Burada "sırr-ı usûl-i usûl-i Dîn"den kasıt *Mesnevî*'dir. *Mesnevî, Kur'an*'ın sırlarını açıklayan bir kitap olarak kabul edilir.

16. Şems, Mevlânâ üzerinde büyük tesiri olan, hayatı ve şahsiyeti esrarlı bir velîdir. Mevlânâ'ya aşk ve cezbe yolunu gösteren odur. Şems'e karşı sonsuz bir saygı besleyen Mevlânâ, her şiirinde onun adını anar. Mevlânâ dolayısıyla Mevleviler de Şems'e saygı gösterirler.[4] Beyitte Şems (güneş) kelimesinin lügat mânasından da faydalanılmıştır. Mevlânâ'yı sevenler Şems'in ışıklarına tutuldular ve yakıcı ateşe döndüler. Bundan dolayı ona yaklaşmak tehlikelidir.

17. Mevlevî âyininde musiki önemli bir yer tutar. Mutripler (şarkı söyleyenler) neye uyarak tehlil söylerler. Tehlil, İslam dininin birlik fikrini özetleyen, "lâilâhe-illAllah" sözünü tekrarlamak demektir. Şair, mutriplerin nağmelerini bülbüllerin gülistana dönerken çıkardıkları sevinçli seslere benzetiyor.

18. Mukabele, Arapça karşılaşmak mânasına gelir. Semâ'da, Mevleviler birbirlerinin yüzlerine bakarak, karşılarındakinde tecelli eden ilâhî nuru takdis ettikleri için, bu merasime "mukabele" denilir.[5] Semâ'ın en önemli taraflarından biri, insana karşı gösterilen saygının çok canlı ve mânalı şekilde ortaya konulmasıdır. Şair, bunu gören münkirlerin hayret içinde kalarak imana geldiklerini belirtiyor. Mevlânâ'nın eserlerini okuyan ve semâ'ı gören birçok münkirlerin İslamiyeti kabul ettikleri bir gerçektir.

19. Bu beyit yaşayan dile şöyle çevrilebilir: Rüzgâr (hava) suya, ateş toprağa hemen boyun eğdi. İblis tabiatlılar bile insana döndü.

Bu beyitte sözü edilen dört unsur; su, ateş, toprak ve hava, eskilere göre, hem kâinatın, hem de insanın maddî varlığının esasını teşkil eder. Bunlardan her biri ayrı bir özellik taşır ve insanda bir huy meydana getirir. İnsanda bunların dışında bir de can (ruh) vardır. Tanrı insanı bu dört unsurdan yarattıktan sonra, ona can da vermiştir. Şeytan, bunu görmeyerek ve sadece su ve topraktan ibaret sanarak, insanı hakîr görmüş ve ona secde etmemiştir. Dört unsur arasında tezat da vardır. Beyitte belirtilmek istenilen nokta, Mevlânâ'nın ve Mevlevîliğin en zıt varlıklar arasında bile bir ahenk temin edişi, şeytan gibi kötü huyluları bile insana döndürüşüdür.

İslamiyetin birlik fikrine dayanan Mevlânâ, çeşitli din ve mezheplere mensup insanlar arasında ahenk kurmaya çalışmıştır. Mevlânâ'nın bugün büyük bir fikir adamı olarak tanınmasının sebeplerinden biri de budur.

20. Tasavvuf edebiyatında deniz ve dalga imajı, birlik ve çokluk fikrine tekabül

4. Şems hakkında bk. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, İstanbul 1959, s. 49 vd.
5. Bu konuda bk. A. Gölpınarlı, *Mevlevî Adab ve Erkânı*, s. 78.

eder. Tanrı sonsuz bir deniz, insanlar ise onun dalgalarıdır. Bu beyitte, deniz-dalga benzetmesi ile, Mevlânâ ve onu sevenler arasındaki münasebetlere telmih vardır. Onu sevenler, denizin dalgaları gibi ayrılmışlar, yine ona dönmüşlerdir.

21. Mevlânâ'nın dergâhına dilsiz girenler, Kemal gibi (şairin kendisi) (Peygamberi öven) güzel şiirler söyleyici Hassân'a dönerler.

Yukarıda kısaca tahlil edilmeye çalışılan şiirde eski; dili, şekli, dünyaya ve insana bakış tarzıyla hemen hemen aynen devam etmektedir. Bu tutum Yahya Kemal veya Sezai Karakoç'un davranışlarından bir hayli farklıdır. Yahya Kemal, eskiyi devam ettirir gibi görünmekle beraber, onu bir malzeme olarak kullanmak suretiyle kendisine has bir hayat ve medeniyet görüşü yaratır. O eskiye, gençlik yıllarında eserleriyle beslendiği Fransız sanat ve fikir adamlarının gözüyle bakar. Yahya Kemal bir inanç adamı olmaktan ziyade bir estettir. Sezai Karakoç da maziyi yeni bir şekilde yorumlar. Fakat o maziye, Yahya Kemal gibi geniş bir açıdan değil; din, hatta fazla mistik bir zaviyeden bakar. Eski Türk medeniyetinin din kadar önemli olan cepheleri, onda önemli bir yer tutmaz. Kemal Edip Kürkçüoğlu dünyaya bir eski Mevlevî dervişi gözüyle bakar.

Bu üç bakış tarzında da eski, içinde yaşadığımız çağın dışında ele alınmıştır. Ciddî olarak düşünülecek olursa ne eskiye dönmek, ne de onu olduğu gibi yaşatmak mümkündür. Fakat tarih ve kültürün eskiye bağlı olduğu ve medenî bir milletin bunların dışında düşünülemeyeceği de bir gerçektir.

Bu durum karşısında yapılacak şey, maziye ait eserleri, değişen hayat şartlarına göre yeniden tefsirdir. Yorum, sadece bir anlama cehdi değil, aynı zamanda bir geliştirme metodudur.

XXXVIII

ARZ-I HAL

Gecenin bir saatinde
Eşiğine varan bendim.
Kuşlar yuvada, kurt inde,
Karanlığı yaran bendim!

Sabahları erken erken
Yürek hasretle yanarken
Firkatin bahçelerinden
Vuslat gülü deren bendim.

Bendim semâ'da dolanan
Bendim orada ney çalan.
Parmaklarımın uçlarından
Nuru alıp veren bendim.

Bendim kapındaki bayrak.
Bendim bahçendeki toprak
Yüreğimi yaprak yaprak
Huzuruna seren bendim.

Hayır! Hiç biri değildim
Hepsi benim hayallerim...
Dolaşarak iklim iklim
Doğru yolu soran bendim!

Seni buldum şahım seni
Tut elinden üftadeni!
Koma karanlıkta beni
Mevlânâ! Aman efendim!

HALİDE NUSRET ZORLUTUNA

XXXVIII
ARZ-I HAL

Tesir gücünü ahenk, dil ve duyuş bakımından gelenekle birleşmek ve kaynaşmaktan alan bir şiir. Cumhuriyet devri bir yenilikler çağıdır. Fakat bu devirde geleneği devam ettirenler de vardır. Yüzyıllar boyunca yapılan denemelerin sonucu olan gelenek, mitoloji, musiki, dans sahasında olduğu gibi, şiir sahasında da "kalıplaşmış" denilebilecek "güzel" ve "mükemmel" şekiller yaratır. Bazen onların tekrarı can sıkar, bazen de bizde derin yankılar uyandırır. Bu yankı onun içimizde gizlice yaşayan kolektif şuuraltını, C.G. Jung'un deyimi ile "archétype"leri harekete geçirmesi ile açıklanabilir. Fakat bu nevi sanat eserleri sadece geleneğin tekrarından ibaret değildir. Onlarda basmakalıbı aşan taraflar da vardır.

"Arz-ı Hal"[1] şiirinde ahengi temin eden, halk şiirine has vezin ve kafiye tarzıdır. Şair, bu iki âleti büyük bir ustalıkla kullanmış, kafiyeleri seçiş ve mısradan mısraa atlayışta ince bir hüner göstermiştir. Şiire baştan sona kadar kuvvetli, fakat mısradan mısraa değişen bir ahenk hâkimdir. Kafiyeler sadece bir ahenk unsuru değil, içinden yeni mânalar fışkıran birer kaynaktır. Her mısra müstakil olmakla beraber, bir sonrakine bağlanmakta, dörtlükler bir bütün teşkil etmektedir.

Şiire muhteva bakımından kendini yalnız ve aciz hisseden "ben"in üstün bir varlıkla birleşmesinden doğan huzur, güven ve saadet duygusu hâkimdir.

Kendini bu dünyada yalnız, aciz ve şaşkın hisseden insan, bir dost, bir kurtarıcı ve yol gösterici arar. Böyle birini buldu muydu ona bir çocuğun annesine veya babasına sarılması gibi sarılır. Dinler ve tarikatler insanlığın en eski çağlarından ve şahsî olarak ilk çocukluk yıllarından kalma bu derin "korku" ve "sığınma" duygusuna cevap verirler.

Şiirin son dörtlüğü bu duyguyu kuvvetle ifade eder. Şair, aciz ve düşkün bir âşık, Mevlânâ ise bir "şah", bir "efendi"dir. Şiirin daha önceki parçalarında arayış, dolanış, buluş ve kendini veriş duyguları anlatılmıştır.

Yalnızlık ve ayrılık gece insanı uyutmaz. Orada, onun bulunduğu bir yer, bir kapı vardır. Âşık, daha tan ağarmadan, kuşlar yuvada, kurt inde iken onun eşiğine varır. Birinci parçada, yalnızlık, huzursuzluk ve derin sığınma özlemini hissettirmede "gece", "karanlık", "kurt" ve "kuş" gibi vahşi ve iptidaî tabiat unsurlarının uyandırdığı çağrışımların rolü vardır. İnsan böyle bir anda çok eski çağlara döndüğünü hisseder. Eşik, içinde bulunulan durumda huzur ve sükûnet verici bir kutsallık kazanır.

İkinci parçada sabah olmuştur ve ruh özlediğine kavuşmuştur. Burada da psiko-

1. *Töre*, nr. 19, Aralık 1972.

lojik durum ile kozmik âlem arasında münasebet kurulmuştur. "Fırkat bahçesi", "fırkat gülü" terkipleri hem dekoratif, hem sembolik mâna taşırlar. Yunus Emre'den beri halk ve tekke edebiyatında tekrarlanan bu arkaik terkipler şiire bir eski gelenek havası katarlar.

Üçüncü parçada Mevleviliğin herkesçe bilinen semâ ve ney unsurlarına "parmakların uçlarında nur alma ve verme" diye yeni bir hayal ilave edilmiştir.

İbadette insan Tanrı ile başbaşa kalır. Namaz kılan mümin çevresinden kopar. Tarikatlere has ayinlerin başlıca özelliği insanlar arasında ortak bir vecd hali yaratmasıdır. Semâ, sadece insanla Tanrı arasında değil, insanla insan arasında da münasebet kurar. Burada âdeta âşıklar birbirlerinden almış oldukları ateşle yanar ve dönerler. Şair "parmakların ucundan nur alma ve verme" imajı ile insandan insana geçen mistik duygu akımını kuvvetle ifade etmiştir.

Dördüncü parçada birleşme ve kendini vermenin saadeti dile getiriliyor. "Ben", çeşitli varlıkların şekline bürünerek sevilen varlığa katılıyor.

Dolaşarak iklim iklim

mısrai, yeniden bir arayışı, sonuncu dörtlük ise, buluş ve teslim oluşu anlatıyor.

Şiire zenginlik veren şeylerden biri, her parçada seven bir ruhun değişik ruh hallerinin, değişik hayallerle ifade edilmesidir. "Arz-ı Hal" şiiri, bir bütün olarak, eskinin bir tekrarı değil, geleneğe ait unsurlardan faydalanılarak yazılmış, yeni bir tarzda işlenmiş, şekil ile muhtevası arasında ahenk bulunan güzel bir şiirdir.

XXXIX

BAYRAK

Ey mavi göklerin beyaz ve kızıl süsü...
Kızkardeşimin gelinliği, şehidimin son örtüsü,
Işık ışık, dalga dalga bayrağım,
Senin destanını okudum, senin destanını yazacağım.

Sana benim gözümle bakmayanın
Mezarını kazacağım.
Seni selâmlamadan uçan kuşun
Yuvasını bozacağım.

Dalgalandığın yerde ne korku, ne keder...
Gölgende bana da, bana da yer ver!
Sabah olmasın, günler doğmasın ne çıkar:
Yurda ay-yıldızın ışığı yeter.

Savaş bizi karlı dağlara götürdüğü gün
Kızıllığında ısındık;
Dağlardan çöllere düşürdüğü gün
Gölgene sığındık.

Ey şimdi süzgün, rüzgârlarda dalgalı;
Barışın güvercini, savaşın kartalı...
Yüksek yerlerde açan çiçeğim;
Senin altında doğdum,
Senin dibinde öleceğim.
Tarihim, şerefim, şiirim, her şeyim;
Yeryüzünde yer beğen:
Nereye dikilmek istersen,
Söyle, seni oraya dikeyim!

ARİF NİHAT ASYA

XXXIX
BAYRAK

"Bayrak" şiiri, millî bir sembol olan bayrağı yücelten bir şiirdir. Burada bayrak "sen" diye, kendisine hitap edilen ve sevilen bir varlık olarak tasavvur olunmuştur. Şiirde bayrak (sen) ile sıkı münasebette bulunan başka bir varlık vardır, o da şairin kendisidir (ben). Şiir bütünüyle, şair ile bayrak (ben ile sen) arasındaki derin bağlılık duygusunu ifade etmektedir.

Bu iki varlık arasındaki bağ, şiirin temel unsurlarını teşkil eden ses, hayal, yapı ve mâna tabakalarında kendisini gösteren çeşitli tezahürlere meydan vermektedir.

Umumiyetle mısra başlarında aralıklı olarak kullanılan "senin, sana, seni", beşinci parçada arka arkaya iki kere tekrarlanan "senin" kelimeleri, sadece mâna bakımından değil, ses bakımından da mühimdir. Kulak, aynı kelimelerin kısa aralıklarla veya arka arkaya tekrarlanmasından doğan sesi kuvvetle hissetmektedir.

Şiire hitabet tonunu veren, bayrağa "sen" diye hitap edilmesi ve sevgili bir varlığı temsil eden bu kelimenin sık sık tekrarlanmasıdır. Mısra başlarında "sen" kelimesinin ilk (s) sesine uyan "sabah, söyle" kelimeleri âdeta eski Türk şiirinde görülen mısra başı aliterasyonunu vücuda getirmektedir. "Sen" kelimesinin mısra başlarında tek başına duyulmasına karşılık, şiirin ikinci mühim unsurunu teşkil eden "ben", mısra sonlarında çekimli fiillerin sonunda veya mülkiyet eki olarak gözükmektedir: "bayrağım, yazacağım, kazacağım, bozacağım, çiçeğim, doğdum, öleceğim, her şeyim, dikeyim". Aralıklı olarak kullanılan bu kelimeler, tam veya yarım kafiye teşkil etmektedir.

Şiir boyunca, mısra sonlarında aralıklı olarak tekrarlanan bu benzer kelimelerin yanı sıra, kendi aralarında kafiye veya yarım kafiye teşkil eden başka kelimeler de vardır: "süsü, örtüsü, bakmayanın, kuşun, keder, ver, çıkar, yeter, götürdüğü gün, düşürdüğü gün, ısındık, sığındık" vb.

Bazı parçalarda, mısra içlerinde yanyana veya arka arkaya ses bakımından birbirine benzeyen kelimelerin tekrarı da şiirin musikisini arttırmaktadır:

Işık ışık, dalga dalga bayrağım,

Gölgende bana da, bana da yer ver!
Sabah olmasın, günler doğmasın ne çıkar:

Tarihim, şerefim, şiirim, her şeyim;

İşaret edilen örnekler gösteriyor ki, Arif Nihat Asya, şiirinde ahenge büyük ehemmiyet vermiştir. Bilhassa hitabet şiirlerinde, hatta nesir parçalarında, ses ve kelime tekrarlarına sık sık rastlanılır. Bunun sebebi bu nevi eserlerin kalabalık karşısında yüksek sesle okunmasıdır. Şiir ve hitabet sanatlarında dil musikisi mâna kadar önemlidir.

İleride de belirtileceği üzere "Bayrak" şiirinde hür, serbest bir hava vardır. Bu serbestlik şiirin kafiye tarzına olduğu kadar, veznine de tesir etmiştir. Burada mısraların uzunlukları, hece sayıları, klasik şiirde olduğu gibi aynı ölçüde değildir. Birinci parçanın mısralarında hece sayısı şöyledir: 13, 17, 11, 19. Bunlardan üçüncü mısra 4+4+4'lü koşma veznine uyuyor. Dördüncü mısrat teşkil eden iki cümle 9+10 hecelidir. Diğer parçalarda da mısraların hece sayıları değişiktir. Şiirde başarılı olarak kullanılan bu serbest vezin, bayrağın dalgalanışına ve şairin hareketli ruh haline uyuyor.

Şiire muhteva ve üslûp bakımından "bayrak"ın uyandırdığı hayaller ve çağrışımlar hâkimdir. Bayrak, şiir boyunca telkin ettiği duygu veya mânayı belirten değişik şeylere benzetilmiştir. Bayrak "mavi göklerin beyaz ve kızıl süsü", "kızkardeşimin gelinliği", "barışın güvercini", "savaşın kartalı", "yüksek yerlerde açan çiçek"tir.

Bu hayaller tesadüfî değil, şiire hâkim olan "güzelleştirme" ve "yüceltme" duygularına bağlıdır. Şair hayallerini umumiyetle tabiattan almaktadır.

Bayrağın şairde uyandırdığı hayal ve çağrışımlardan doğan bu dağınık tabiat unsurları, şiirde tıpkı dil musikisi gibi, duyguyu kuvvetlendiren bir fon teşkil etmektedir. Fakat bu unsurlar mâna bakımından da mühim bir rol oynamakta, aslında sosyal bir sembol olan bayrak ile kozmik âlem arasında bir münasebet kurmaktadır. Burada ay-yıldızlı Türk bayrağının bizzat kozmik bir mâna taşımasının büyük ehemmiyeti vardır.

Türk bayrağının kızıl rengi ile ay ve yıldız, şairin muhayyilesine derin surette tesir etmiştir.

Birinci mısrada bayrak sadece "mavi göklerin beyaz ve kızıl süsü"dür. Üçüncü parçanın son mısraında bayraktaki ay-yıldız dış âlemden ayrı, kendi kendine yeten bir dünya teşkil eder:

Sabah olmasın, günler doğmasın ne çıkar:
Yurda ay-yıldızın ışığı yeter.

Burada bir sembolün esas konusundan koparak nasıl dış âlemin yerine geçen mutlak bir kıymet haline geldiğini görüyoruz. Yüceltme duygusu şairi, tabiatı aşan bir mübalâğâya götürmüştür. Dördüncü parçada da "bayrak", dış âleme karşı, âdeta ona meydan okuyan ve insanı koruyan bir dünya teşkil eder:

Savaş bizi karlı dağlara götürdüğü gün
Kızıllığında ısındık;
Dağlardan çöllere düşürdüğü gün
Gölgene sığındık.

Açık dil ile bu mısraların mânası şudur:

İnsanlar sosyal inançları sayesinde her türlü cefaya katlanırlar. İman bizi dış âleme karşı korur. Bu, idealist bir hayat görüşünün ifadesidir. Bütün şiire bir destan havası, yiğitlik duygusu, meydan okuma hissi hâkimdir. İkinci parçada sosyal bir değeri kutsallaştırmanın insana verdiği yiğitlik ve meydan okuma duygusu ifade edilmiştir:

Sana benim gözümle bakmayanın
Mezarını kazacağım.
Seni selâmlamadan uçan kuşun
Yuvasını bozacağım.

Bu parçada, düşmanın üzerine atılmaya hazır bir ruh hâkimdir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci parçalarda "sığınma" duygusu ön planda gelmektedir. Bayrak; vatanın, millî hâkimiyetin sembolüdür. İnsan ancak onun dalgalandığı yerde kendini emniyette hisseder.

Sonuncu parçada daha başka bir mâna vardır. Şair, bayrağın, nereye dikilmek isterse, oraya dikeceğini söyler. Burada "korunma" ve "sığınma" duygusunun yerini, bütün engellere meydan okuma ve dünyaya hâkim olma arzusu almaktadır. Dördüncü parçada Türk tarihinin cihangirlikle ilgili cephesine kısaca işaret edilmiştir: Karlı dağlar ve çöller. Tarihin teferruatını silen destan, insanları bin bir güçlükle karşılaştıran zaruretleri hiçe sayar. Bundan dolayı o, gerçeği değil, imanı ve özleyişi ifade eder. İmanın başlıca vasfı, kendi kendisi ile yetinerek, dışındaki gerçek ve zarureti hesaba katmamasıdır. İdealist felsefe ve destancı ruh dünyayı hiçe sayar. "Bayrak" şiirinde böyle bir ruh ve zihniyet hâkimdir.

Arif Nihat Asya'nın "Bayrak" şiirinde görülen özellikler sadece bu şiirine mi hastır, yoksa diğer eserlerinde de var mıdır? Bunların dışında Asya'nın şiirleri daha ne gibi özellikler taşır.

Bu sorulara cevap vermek için, Arif Nihat Asya'nın iki şiir kitabını, *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*[1] ile *Dualar ve Aminler*'i[2] kısaca gözden geçirmek istiyorum.

Bu iki kitabın isimleri bile Arif Nihat Asya'nın şiir dünyasının hâkim temlerini ifşa ediyor: Kahramanlık ve din duygusu.

Gerçekten bu iki kitabı karıştırdığımız zaman, bu iki ana fikir veya duygunun çeşitli şekillerde ifade edildiğini görürüz.

"Bayrak" şiirinin son parçasında bahsederken belirttik ki, Arif Nihat Asya'nın milliyetçiliğinde Türk bayrağını her yere dikmek isteyen bir cihangirlik ideali vardır. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* kitabının birinci bölümünde bu tem, Türk tarihi içinde ele alınmıştır.

Türk tarihinin hâkim vasıflarından biri, kahramanlık duygusu ile cihangirlik fikrinin ön planda gelmesidir. Türklerin en eski destanlarından biri olan *Oğuz Kağan*

1. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor.* 3. b., İstanbul 1967, Yağmur Yayınları: 30, Şiirler: 4.
2. *Dualar ve Aminler.* İstanbul 1967, Yağmur Yayınları: 31, Şiirler: 5.

Destanı'nda[3] bu ki duygu mitler ve sembollerle ortaya konulmuştur. Türkler İslamiyetten sonra da bu temayüllerini devam ettirmişlerdir.

Cihangirlik sadece imana değil, muayyen sosyal ve ekonomik şartlara dayanır. Türkler zamanla sahip oldukları maddî gücü kaybetmişler, bilhassa Türkiye dışı Türkler yabancı devletlere esir olmuşlardır. Türklerin bugün içinde bulundukları sosyal ve ekonomik durum, cihangirlik idealini yeniden gerçekleştirmeye müsait değildir. Fakat kahramanlık duygusu ve millî istiklâl fikri bugün de Türklerin en belirli vasıflarını teşkil eder.

Türk tarihinin eski şanlı devirleri ile Türklüğün bugün içinde bulunduğu durum arasındaki tezat, birçok Türk şairi gibi, Arif Nihat Asya'nın ruhunda da millî hüzün, özleyiş ve yeniden doğma hisleri yaratmıştır. "Destan" başlıklı şiirde eski çağlar bir masal havasına bürünür. "Devler" şiirinde şair Türk ırkının akıncılığını, orijinal bir üslûpla canlandırır:

Sarsarak köprüleri
Devlet geçti bu yollardan:
Dudaklarında Hun Türkleri.

Tulgalı başbuğlar
Ve rüzgârda
Bayraklar, uğultular, tuğlar...

Bir dünya doldu boşaldı...
Yazık ki adları, destanlardan
Masallara kaldı!

Sağa, sola, ileri...
Devlet geçti bu yollardan,
Kaldı ayak izleri.

Hâlâ nabızlar atıyor:
Şu çamlı, meşeli dağların
Altında devlet yatıyor.

Yıllar yığın yığın o günden beri...
Ne bir destan parçası,
Ne bir zafer kemeri!

Fırtınalar armağan olsun
Göğüsler dolsun Hun
Türküleri![4]

"Geçti-kaldı" tezadına dayanan şiirde, ihtişamlı bir mazi ile halihazır arasındaki münasebet sanatkârane bir şekilde ifade olunmuştur. Şair, "Bayrak" şiirinde ol-

3. *Oğuz Kağan Destanı*, 1000 Temel Eser serisi, İstanbul 1970, 39 s.
4. *Dualar ve Aminler*, s. 11.

duğu gibi bu şiirinde de aralıklı olarak mısra, kelime ve ses tekrarlarından faydalanmıştır.

Arif Nihat Asya, başkalarının basmakalıp olarak söylediği fikir ve duyguları daima taze hayallerle anlatmasını bilir. Onun bir şair olarak en büyük meziyeti ele aldığı konulardan ziyade dili sanatkârane bir şekilde kullanmasındadır. "Onlar" başlıklı şiirinden alınan şu parçada kahramanlık duygusunun ince hayallerle nasıl işlendiğini görmek mümkündür:

Koparıldılar ayı gökten,
Bir ipek dala astılar...
Yurt dediler, gölgesine
Ayaklarını bastılar.[5]

"Bayrak" şiirinde olduğu gibi, burada da A.N. Asya'nın kozmik âlemden aldığı unsurlarla sosyal mânalı yeni bir âlem kurduğunu görüyoruz. Bu hayaller bazen gizli mânaları telmih eder:

Benim, dedemle yanyana
Yazılı kalacak adım...
Yıldızların söneceği
Güne yıldızlar sakladım.

Bu parçanın ilk iki mısraında mâna açıktır. Son iki mısrada şair birdenbire, sürprizli bir şekilde çarpıcı bir hayal âlemi yaratıyor. İlk bakışta bunlar arasında bir bağlantı yokmuş gibi geliyor. Fakat üzerinde düşünülünce, son iki mısranın ilk iki mısraa tekabül ettiği ve âdeta onun mecaz diline tercümesinden ibaret olduğu görülüyor. Yıldızların söneceği gün, ölüm veya kıyamet fikrine; o güne kalan yıldızlar ise şairin mezar taşında kalan dedesinin adı ile kendi adına tekabül eder. Bu mecazî ifadede çıplak ifadeyi aşan başka bir mâna da vardır. Bunu biz alelâde dile, millet olarak yıldızların söneceği ana kadar yaşayacağız veya öldükten sonra da devam edeceğiz, diye tercüme edebiliriz. Fakat hayallerin taşıdığı mâna, alelâde dilden sadece daha üstün değildir, aynı zamanda güzeldir.

Ruhu ve hayali içinde yaşadığı an ve hayat çerçevelerini aşan şairde, özleyiş yerine uygun bir "O Belde" tasavvuru vardır. "Kuşlar" şiirinde bu özleyiş yine tabiattan alınma bir sembol ile ifade edilmiştir:

Tomurcuklar, filizler
Koncalar düşüncede
Gülleri işaretle
Açılan bu bahçede.

Uçunuz kuşlarım, uçunuz;
Yollara kanat açınız...

5. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, s. 12-13.

Daliyle bizim, güliyle bizim
Bahçelere göçünüz!

Burda kanat bir elin,
Burda yuva bir dalın
Hendesesini bozabilir...

Gagalar havaya
Bir yasak yazı
Yazabilir...
Yolunuz haritada,
Sesiniz notada
Bir eğri çizgi
Çizebilir...

Bir balıçe bulun ki, kuşlarım,
Göğünde kanatlar,
Yerinde ayaklar
Yüzebilir, gezebilir, tozabilir.

Uçunuz, kuşlarım, uçunuz;
Yollara kanat açınız...
Daliyle bizim, güliyle bizim
Bahçelere göçünüz![6]

Şiir daha yakından incelenirse, Arif Nihat Asya'nın eserinin teferuatını da ince mecazlar ve telmihlerle işlediği görülür. Diğer şiirlerdeki "eski zaman-bugün" tezadı, "Kuşlar"da özlenilen âlem ve içinde bulunulan âlem şekline girmiştir.

Arif Nihat Asya'da ince hayaller bazen bir dil kuyumculuğu tesiri uyandırır. Şiirlerinin çoğunda görülen bu ince işçilik "Saatler" şiirinde kesif ve parıltılı bir şekilde kendisini gösterir:

Gülüşü değişmeyen
Bebek yüzleri ki
Çiniden, sırçadan, mineden...

Altın yuvaların altın
Karıncaları...
Kutucuklar ki insan
Sıcağıyle kundaklı.

Düşünen, söyleyen
Sayan saatler...
İlk kuruluşun acısını
Unutmayan saatler...

6. *a.e.*, s. 24.

Yolcu var çiçeklerden;
Kalan var çiçeklerde...
Zaman altın damlası
Peteklerde.

Kanatlarımı taşıdım
Denizler, dağlar aşırı...
Dinleyin çilemi ey
Sabır taşları!

Düşünen, söyleyen,
Sayan saatler...
İlk kuruluşun acısını
Hâlâ duyan saatler![7]

Burada fazla süslü intibaını uyandıran ince hayaller, sembolle anlatılmak istenilen mânaya baskındır.

Dualar ve Âminler kitabında tarih, kahramanlık, din ve sanat duygularını birleştiren şiirler vardır. Bunlardan bazılarında, muhteva ve hayal zenginliğine ehemmiyet veren şair, "Bayrak" şiirinde görülen ahenk ve hareketi kaybeder.

Derin hayranlık duyduğu maziye ait güzel eserleri, tıpkı o eserlerde olduğu gibi, teferruatına varıncaya kadar işleme temayülü bazı şiirlere çok süslü bir manzara verir. "Selimiye",[8] "Kubbeler"[9] ve daha birçok şiir, ince işçilik bakımından "Saatler" şiirine yaklaşır.

Arif Nihat Asya'nın şiirlerinin belirli bir vasfı olan bu temayül, onun eski Türk sanat ve şiirine karşı duyduğu derin hayranlık duygusundan ileri gelir. Aruz vezni ile yazmış olduğu şiirlerde bu zevk ve kültür kendini daha kuvvetli olarak belli eder. Fakat A.N. Asya, eskinin bir taklitçisi değil, Yahya Kemal gibi, fakat ondan çok farklı olarak, her şeyi süsleyen, güzelleştiren ve yücelten eski zevkin, serbest vezinle yazdığı şiirlerde bile yeni ve orijinal bir takipçisidir.

Arif Nihat Asya'nın geçmişe bu kadar bağlı oluşu, bazı şiirlerinde kuvvetle hissedilen yaşadığı devir ve hayatı beğenmeyişi ile açıklanabilir. Bu temayülün de arkasında "anneye dönüş" arzusu vardır. "Masallarla" şiirinde bu temayül açıkça kendini belli eder:

Benim de bir annem olsa annemin
Beşiğini seve seve sallardım;
Gülse güller açılırdı içimde
Ve ağlasa inci inci ağlardım.
Işılda ey mavi saray ışılda:

7. *a.e.*, s. 59.
8. *Dualar ve Âminler*, s. 16-18.
9. *a.e.*, s. 21-24.

Pırıl pırıl şehnişinler, kapılar...
Senin kırk gün, kırk gecelik düğünün var,
Benim kırk gün, kırk gecelik yasım var.
Sesler gelir sarmıçların dibinden:
- Çıkayım mı, çıkayım mı?
Çık da gör!
Bir yakılmış bir yıkılmış yerdeyiz...
Daha neler yıkacaksın yık da gör!

Çağlar yüksük dolusuymuş ve hayat
İki iğne bir çuvaldız boyu yol...
Söyle anne: Neye yarar, niçindir
Demir çarık, demir asa, demir kol?

Oğlun oldum ey anneler annesi...
Türküce de masalca da bilirim,
Şehnişinden sarkıtırsan saçını
Saçlarına tırmanarak gelirim.[10]

Mazi veya kendisinden uzak kalınan anne, "mavi saray" ve "pırıl pırıl şehnişinler" ile sembolleştirilmiştir.

Bir yakılmış, bir yıkılmış yerdeyiz...

mısraı, halihazırı, içinde bulunulan durumu anlatır. Anne şehnişinden saçlarını sarkıtsa oğul ona gidecektir. Şiirdeki masal havası da şairde devam eden çocukluk duygusuna uygundur.

10. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, s. 60.

XL

BAŞ DÖNMELERİ

Minareler bayramda, kubbeler arifede.
Başlar birbirinden dik o dört taştan efede;
Edirne'de bir sabah, üçüncü şerefede
Sinan'ın güzelliği döndürmüştü başımı.

Çankaya sofrasında, seçkinler gecesinde.
Göğü aydınlatacak ışık vardı sesinde;
Türkten çağdaş bir insan yaratmak hevesinde
Ata'nın güzelliği döndürmüştü başımı.

İsakbey camiine çıkıp baktığım zaman,
Dört yanını el açmış, diz çökmüş surlar saran
Gök kubbeden tavanlı bir tapınaktı vatan;
Vatanın güzelliği döndürmüştü başımı.

İstanbul'daki yedi tepeden biri yerim,
Bir ince parıltıyla kamaşmıştı gözlerim,
Önünde eğilmişti hoyrat erkek dizlerim
İnsanın güzelliği döndürmüştü başımı.

Ne güzeldi başımın içli-yavaş dönmesi;
Şimdi anlamıyorum bu dönme nenin nesi?
Bu dört baş dönmesinden ayrı bir baş dönmesi,
Döne döne aramak belki mezar taşımı.

BEHÇET KEMAL ÇAĞLAR

XL
BAŞ DÖNMELERİ

"Baş Dönmeleri"[1] şiiri, kafiye tarzı bakımından koşmaya benzer. Yalnız beşinci dörtlüğün son mısraı önceki dörtlüklerin son mısraından farklıdır. Bu değişiklik muhtevadaki sürprizli değişikliğe uyması bakımından dikkati çekicidir. Zira burada bahis konusu olan "baş dönmesi" ayrı bir mâna taşır.

Şiirde Anadolu Halk şairlerinin kullanmadıkları 7+7'li hece vezni kullanılmıştır. Gerek şekil, gerek vezin bakımından "Baş Dönmeleri", Cumhuriet devrinin ilk yıllarında halk şiirinden faydalanan hececi şairlerin eserlerini hatırlatır. Behçet Kemal Çağlar, yeni şiir akımlarının dışında kalarak genellikle onların izinden gitmiştir.

Şiire bütünlük ve ahenk veren, her parçada tekrarlanan "baş dönmesi" motifidir. İlk dört dörtlükte şaire baş dönmesi veren varlıklar Edirne'de Selimiye Camii, Atatürk, vatan ve "insanın güzelliği"dir. Sonuncu "baş dönmesi" bunlardan farklıdır. Bu, ölümün yaklaştığını hissettiren bir "baş dönmesi"dir. Güzel ve muhteşem varlıkların uyandırdığı ilk dört "baş dönmesi" ile sonuncusu arasında bir kontrast vardır. Öncekiler yüceltici, sonuncusu ise çökertıcidir. Yukarıda belirtildiği üzere şair, muhtevadaki bu değişikliği kafiye değişikliği ile hissettirmiştir.

Behçet Kemal Çağlar büyük bir Atatürk hayranı olmakla beraber, Cumhuriyet öncesini inkâr etmez. Onun Sinan'ı Atatürk'ten önce zikretmesi, tarihî süreklilik fikrine uygundur.

Şairin Selimiye'de hayran olduğu şey, mimarînin güzelliğidir. Bununla beraber Selimiye herhangi bir mimarî eseri değildir. O İslamiyetin mânası ile Türk'ün ruhunu taştan şekillerle dile getirir. Şaire göre minareler bayramı, kubbeler arifeyi ifade eder. Minarelerin "başı dik dört efe"ye benzetilmesi de mânalıdır. Din veya cami doğrudan doğruya "efelik" çağrışımını uyandırmaz. Şairi bu çağrışıma götüren kafiye olmakla beraber, kafiyeden doğan hayal ve mâna, konuya uygundur. Türk camilerinin minarelerinde gerçekten de Türk'ün yiğitliğini ifade eden bir mâna vardır.

Edirne'de bir sabah, üçüncü şerefede
Sinan'ın güzelliği döndürmüştü başımı

mısralarında, mimarînin güzelliğinin bir hareket içinde ve belli bir yerde fark edilişi de doğru ve gerçeğe uygun bir görüştür. Mimarî eserlerinin güzelliği, etrafında dolanırken daha iyi hissedilir. Bakış noktası değiştikçe mimarî eserlerinin görünüşü di-

1. Behçet Kemal Çağlar, *Son Şiirleri*, İstanbul 1972, s. 24-25.

namik bir güç kazanır. Burada da şairin düşüncesini idare eden kafiye olmakla beraber, şair bu imkândan ustaca faydalanmasını bilmiştir.

İkinci dörtlükte Atatürk'ün bir çerçeve içinde görülmesi ve gösterilmesi de dikkati çekicidir. Şair Atatürk'ü:

Çankaya sofrasında, seçkinler masasında

tanımıştır. Onun sesinde "göğü aydınlatacak bir ışık" vardır. Atatürk, Behçet Kemal'de hemen daima "ışık" çağrışımı uyandırmıştır. 1923 yılında onu ilk gördüğü zamanki izlenimini şöyle anlatır:

Bir meşale balkonda, birdenbire kocaman;
Saç biçimi alevler kalpak biçimi duman

1933 yılına ait intibaı da şöyledir:

Saçları ışık ışık, gözleri çakmak çakmak

"Baş Dönmeleri" şiirinde şair, Atatürk'ü efsaneleştiren bu nevi benzetmelerle yetinmez, onun şahsiyetine sosyal bir mâna da verir:

Türkten çağdaş bir insan yaratmak hevesinde

mısraı, önceki mısralar kadar güzel değildir. "Heves" kelimesi Atatürk'ün aksiyonunu zayıflatıcı bir mâna taşır. Burada şair kafiyeyi başarılı bir şekilde kullanmamıştır.

Üçüncü parçada baş döndürücü varlık "vatanın güzelliği"dir. Burada dikkati çekici olan "vatan"ın genel ve soyut bir kavram olarak değil de bir sanat eseri arasından görülmesidir. Şair, İshak Bey Camii'ne çıktığı zaman, onun dört yanını saran diz çökmüş surlarına ve gök kubbeye bakar ve o esnada vatan ona "gök kubbeden tavanlı bir tapınak" olarak gözükür. Burada şair duyularıyla idrak ettiği bir manzaradan vatanı yücelten ve güzelleştiren bir hayal ve düşünceye ulaşır. Cami ile vatan arasındaki kaynaşma onda orijinal bir "vatan-tapınak" hayalini uyandırır.

Buraya kadar incelenen üç parça da sosyal bir mâna taşır. Sinan, Atatürk, İshak Bey Camii ve vatan, şairin içinde yaşadığı dünyayı teşkil eder. Dördüncü parçada "insan güzelliği" karşısında uyanan hayranlık ve tapınma duygusu bahis konusudur.

Diğer üç kıta ile dördüncü kıtayı birleştiren his "güzellik"tir. Şair ayrı mahiyette olmakla beraber, dört varlığı da "güzellik" açısından görmüştür.

Bu dört varlığın doğurduğu "içli-yavaş baş dönmesi" güzeldir. Onlar şairin hayatına bir mâna verir. Sonuncu "baş dönmesi"nin ise dışarıda bir konusu yoktur. Bu "dört baş dönmesinden ayrı bir baş dönmesi"dir. Son mısra ona, öncekilerle kontrast teşkil ederek, trajik bir mâna verir. Bu baş dönmesi, şaire döne döne mezar taşını arattırır.

Behçet Kemal Çağlar, klasik şekle, vezin ve kafiyeye dayanmakla beraber, basma-kalıba düşmemiş, şiirin muhtevasını, hayatını zenginleştiren değerlerle doldurmuş, kafiyelerden orijinal hayaller çıkarmasını bilmiştir. Şiirde bir iç düzen de vardır. Her dörtlükte ayrı bir şey bahis konusudur. Aynı motifi son parçada değişik bir şekilde kullanarak yarattığı trajik kontrast da sanatkârânedir.

Behçet Kemal, başka şiirlerinde de şekli, bir saz gibi kullanır; vezin ve kafiyeden hareket ederek, heyecan ve mâna yükselir. "Bence Sen" başlıklı şiiri onun bu başarısını gösteren güzel örneklerden biridir:

Garpta dağ, şarkta ırmak
Nerde olsam murat sen;
Güneye düşse yolum
Dicle sensin, Fırat sen.
Haymana ovasında
Ekin, harman, hasat sen;
Meltemimsin Boğaz'da,
İzmir'deysem imbat sen.
Şiirsem, kekelerim;
Anlam katan inşat sen.
Ben uyuşuk itidal
Şahlanan ifrat sen.
Bocalarım ben sensiz,
Ben ham ervah, irşat sen.
Susuzken kaynağımsın
Boğulurken imdat sen
Cennette gül bahçesi
Cehennemde sırat sen
İşte sözün kısası
Hayat sensin, hayat sen![2]

Bu şiir de kuvvetini, çatısını teşkil eden vezin ve kafiyeden alır. Şair gazel ve kasidelere has kafiye tarzını kullanmıştır. Bir mısra ara ile tekrarlanan tam kafiyeler şiire kuvvetli bir ahenk verir. Fakat şiiri tesirli kılan sadece bu şaşırtıcı kafiye zenginliği değildir. Şiir boyunca tekrarlanan "sen" redifi, şiire başka bir ahenk kattığı gibi, muhtevaya da bir "bütünlük" verir. Duygu bakımından burada da "sevgi" veya "yüceltme duygusu" söz konusudur. Sevilen varlık, belirtilmemekle beraber, sayılan unsurlara göre "vatan"dır. Vatan burada bir sevgili veya Tanrı gibi yüceltilmiştir. Onun çeşitli şekillerde görünmesi, mistiklerin "tecelli" fikrini hatırlatır. O, garpta dağ, şarkta ırmak, güneyde Dicle, Fırat, Haymana Ovası'nda ekin, harman, hasat, Boğaz'da meltem, İzmir'de imbattır. Kafiyelerden fışkıran bu "çeşitlilik" şiirin muhtevasına bir zenginlik katıyor.

Diğer mısralarda şair, bu sevilen yüce varlığın kendisine verdiği güç ve kuvveti anlatıyor. Burada sevilen varlığa verilen vasıflar, eskiler tarafından Tanrı'ya izafe edilir.

2. *a.e.*, s. 31.

Cennette gül bahçesi
Cehennemde sırat sen

mısraları, şairin vatan duygusunu ne kadar din duygusuna yaklaştırdığını gösteriyor. Onun önceki şiirde de vatanı dinî bir açıdan gördüğünü belirtmiştik (vatan-tapınak imajı).

İnsanlarda kendilerini aşan varlıklara karşı bir hayranlık, yüceltme, tapma duygusu vardır. Kaynağı çok eski çağlara kadar giden ve çeşitli şekiller alan bu duygu, ilim ve tekniğe rağmen modern çağlarda da devam etmiştir. Fransız ihtilâlcileri "akıl"ı bir Tanrı haline getirmemişler midir? Durkheim'a dayanan Ziya Gökalp, dinleri toplumun kolektif şuuru ile izah eder. Politeizm devrinde bu duygu, çeşitli tanrılar şeklinde tecelli eder. Bunların hepsi mâşerî vicdanların zâhirî timsallerinden başka şeyler değildir.[3] Behçet Kemal'in şiirlerinde önemli yer tutan "kahramanlık kültü" bu duygu ile izah edilebilir. İnsanlarda çok köklü olan "tapma duygusu" kendisine daima yeni bir konu arar ve bulur.

3. Fuad Köprülü, *Türk Medeniyet Tarihi*, 1926, s. 27.

XLI

DÜŞÜMDE

Düşümde gördüm Cahit'i:
Banka gibi bir yer,
Aynı servise verilmişiz,
Yolumu gözler.

Baktım ki, toplamış memurlarını
Nutuk çekmede şefimiz.
Elf edip geçecektim yerime.
Sessiz.

Cahit bu, dayanamadı, boynuma atıldı.
Gözyaşlarını duydum yüzümde bir ara.
O, düşümde ağladı.
Bense uyandıktan sonra.

ZİYA OSMAN SABA

XLI
DÜŞÜMDE

Ziya Osman Saba, kendisini yakından tanıyan dost ve arkadaşları tarafından çok sevilen ve övülen bir şair. *Değişen İstanbul*[1] kitabının sonuna eklenen yazılarda bunu açıkça görmek mümkün. Fakat şiir, sanatkârı yakından tanımayanlar için yıldızlardan gelen ışıklara benzer. Ben Ziya Osman Saba'yı yakından tanıma saadetine nâil olmadım. 1944'te *Sebil ve Güvercinler* çıktığı zaman, *İstanbul* dergisinde ilk övücü yazılardan birini ben yazdım.[2] Böyle olmakla beraber, onu, bu kitabın birinci baskısına almakta tereddüt ettim. Zira Ziya'nın sesi bende çok sevdiği arkadaşı Cahit Sıtkı'nın üslûbuna çok yakın bir intiba uyandırıyordu. Türkçenin en güzel kitaplarından biri olan *Ziya'ya Mektuplar*[3] bu intibaımı pekiştirdi. Meğer Cahit Sıtkı derin dil zevki ve benzeri olmayan sevgisi ile gizliden gizliye Saba'ya tesir etmeye çalışıyormuş.

Bu demek değildir ki, Ziya'nın kendisine has bir şahsiyeti yoktur: Vardır. Fakat bu şahsiyet o kadar gizlidir ki, onu farketmek için, büyük bir dikkat ister.

Ziya Osman Saba, arkadaşlarının şahadetine göre, hayatında olduğu gibi, eserlerinde de, sesini fazla çıkarmayan, son derece mütevazı bir insan. Hayat ve eserleriyle uçak veya fabrika gürültüsü çıkaran Nazım Hikmet tipinde meydan veya sahne şairlerinin tam zıttı.

Cahit Sıtkı'da hatta Orhan Veli'de, Ziya Osman Saba'nınkine benzeyen bir kendi kendine yetiş, hayatın mânasını ve saadeti yaşanılan hayatın teferruatında arayış ve buluş vardır. Cahit Sıtkı ile Orhan Veli'nin dünyaya bakış tarzları Saba'nınkinden biraz daha geniş ve derindir. Ziya Osman Saba, belki mizacı dolayısıyla onlardan daha az cesur ve siliktir. Saba'yı en iyi anlayanlardan Behçet Necatigil, onunla Yunus arasında bir yakınlık bulur.

Gerçekten de, kendisini daima ölüm ve Tanrı karşısında hissettiği için benliğinde gururu ve gösterişi yenen, tevazuu en yüksek rütbe sayan Saba, küçük insanlarla Yunus arasında bir münasebet bulur.[4] Sâkin, içe dönük hayatı benimseyiş bakımından bu doğrudur. Yalnız Yunus'un içe dönüşünde, mistik felsefenin, Tanrı'yı kendinde buluşun büyük rolü vardır. Dıştan içe dönen Yunus, kendinde Tanrı'yı bulduktan sonra, dışa döner, bütün kâinatı ve insanları kucaklar. Ziya Osman da bazı şiirlerin-

1. *Değişen İstanbul*, Şubat 1959, Varlık Yayınları, sayı 652, 143 s.
2. Mehmet Kaplan, "Sebil ve Güvercinler", *İstanbul*, nr. 5, 1 Şubat 1944.
3. *Ziya'ya Mektuplar*, İstanbul 1957.
4. *Değişen İstanbul*, Şubat 1959.

de varlığı ve Tanrı'yı yüceltir. Fakat o, bir mistik değil, tahlil edilen şiirinde de görüldüğü üzere, kendi halinde bir büro adamıdır. Fakat bu büro adamının içinde seven bir ruh vardır. Saba, belki de bu derin ve insani sevgisi ile Yunus'a yaklaşır. Onda aile ve dost çevresinden bütün insanlık ve kâinata yayılan sevgiye ait bazı örnekleri ileride vereceğiz. Şimdi dikkatimizi şiirin başka cephelerine çevirelim:

"Düşümde" şiirinde anlatılan vak'a rüyada cereyan eder. Rüyada her şey değişik bir şekilde görüldüğü halde, burada gerçek değiştirilmeden, olduğu gibi verilmiştir. Bu da Orhan Veli ve Cahit Sıtkı neslinin ortak özelliğidir. Daha önce belirtildiği gibi onlar, ölüm karşısında hayata mutlak bir değer verirler. Onlara göre yaşanılan hayat, kendiliğinden güzeldir. Onu teşbih, istiare ve mecazla süslemeye lüzum yoktur. Bilâkis gerçeğin değerini belirtmek için, onu değiştiren her şeyden sakınmak lazımdır. Orhan Veli, bilhassa Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde görülen "yaşama sevinci"ne Ziya Osman Saba da katılır. "Nefes Almak" başlıklı şiirinde Saba, hayatı, basit veya alelâde görünen şeyleri kutsallaştırır:

Nefes almak, içten içe, derin derin.
Taze, ılık, serin,
Duymak havayı bağrında.

Nefes almak, her sabah uyanık.
Ağaran güne penceren açık.
Bir ağaç gölgesinde, bir su kenarında

Üstünde gökyüzü, ufuklara karşı.
Senin her yer: Caddeler, meydan, çarşı...
Kardeşim, nefes alıyorsun ya!

Koklar gibi maviliği rüzgârı öper gibi,
Kana kana, doya doya...

Nefes almak, kolunda bir sevgili,
Kırlarda, bütün bir pazar tatili.
Bahar, yaz, kış.

Nefes almak, iş bitince,
Çoluk çocuğunla artık bütün gece,
Nefesin nefeslerine karışmış.

Yatakta rahat, unutmuş, uykulu,
Yanında karına uzatıp bir kolu,
Nefes almak.

O dolup boşalan göğse...
Uyumak, sevmek nefes nefese,
Kalkıp adım atmak, tutup ıslık çalmak.

Sürahide, ışıl ışıl, içilecek su.
Deniz kokusu, toprak kokusu, çiçek kokusu.
Yüzüme vuran ışık, kulağıma gelen ses.

Ah, bütün sevdiklerim, her şey, herkes...
Anlıyorum, birbirinden mukaddes,
Alıp verdiğim her nefes.[5]

"Düşümde" şiirine hâkim olan ana tem, dostluk ve sevgidir. Şair rüyasında ölen sevgili arkadaşı Cahit'i görür. Çekingen mizacı dolayısıyla, ona sadece el ederek geçerken, Cahit gelir, boynuna sarılır. "Cahit bu..." sözü, bütün sadeliğine rağmen derin bir sevgi ve güvenle doludur. Yunus:

Sevdiğimi demez isem sevmek derdi beni boğar

der. Cahit Sıtkı bu mizaçta bir insandır. O, şefe, resmiyete ve saireye aldırmaz. Onun için en büyük değer sevgidir. *Ziya'ya Mektuplar*, bu sevginin en güzel ifadeleridir. Ziya Osman ile Cahit arasındaki dostluk, gerçekten eşsiz bir dostluktur ve *Ziya'ya Mektuplar*, Türkçenin en güzel kitaplarından biridir.

"Düşümde" şiirinde, dışın, çevrenin resmiyeti ile içten duyulan gösterişsiz sevgi arasındaki tezadın yanı sıra başka bir tezat daha vardır: Cahit düşte ağlar, Saba uyandıktan sonra. Bu iki ağlayış arasındaki fark, anlatılması güç bir duyuş tarzını ifade eder. Cahit, belki, rüyasında arkadaşına kavuştuğu için ağlamıştır. Saba'nın ağlaması ise, uyanınca arkadaşının ölümünü hatırlamasından dolayıdır.

Dış gösterişlerden uzak olan şiirin güzelliği, dostluk ve sevgiyi çok sade fakat tesirli bir şekilde ifade etmiş olmasındadır. İçinde yaşadıkları katı şartlara rağmen, insanlar birbirlerini severler. Dışarda sevimsiz büro, şef, nutuk vardır. Bunlar hayatın katlanılması zarurî olan şartlarıdır. Fakat onlar kabuktur. Mühim olan içtir, sevgi ve gözyaşıdır. İşte Saba'nın küçük şiirleriyle ortaya koyduğu asıl gerçek.

Yalnız bir noktaya dikkat etmek lazımdır. Mizaçları, zevkleri, hayat görüşleri birbirlerine yakın olanlar birbirlerini severler. Banka şefi ile memurlar arasındaki münasebet bir sevgi münasebeti değildir. Şef ve memur kelimelerinin mânaları bunu açıkça gösterir. Şef, kalabalığa emir veren, onu idare eden insandır. Memur ise, emir kuludur. Onlar arasındaki münasebet, sevgi değil, arkasında menfaat bulunan bir nevi patron-işçi münasebetidir.

Sevgi, menfaate dayanmayan bir duygudur. Çocuklar ön planda geldiği yerlerden ziyade, insanların birbirlerine hissî bağlarla bağlandığı yerlerde --o da şartlar uygunsa-- çiçek açar. İnsan gerçek sevgiyi çocukluğunda tadar ve her sevgide çocukça, çocukluğa has bir taraf vardır.

Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde sık sık görülen ev, anne, baba ve çocukluk özlemi temleri, sevgi temi ile yakından ilgilidir. Büro ve sokağın sert ve soğuk çehresi karşısında, sevginin hâkim olduğu çocukluk ve ilk gençlik yıllarını arar:

5. *Nefes Almak*, İstanbul, Haziran 1962, Varlık Yayınları, sayı 905, s. 5-7.

GEÇEN ZAMAN

Hiç olmazsa unutmamak isterdim!
Eski geceler, sevdiklerimle dolu odalar...
Yalnız bırakmayın beni hâtıralar!
Az yanımda kal, çocukluğum,
Temiz yürekli, uysal çocukluğum...
Ah, ümit dolu gençliğim,
İlk şiirim, ilk arkadaşım, ilk sevgim...
- Doğduğum ev! Rahatlayacak içim, duysam
Bir tek kapının sesini.
Anyorum aklımda bir ninni bestesini...
Böyle uzaklaşmayın benden yaşadığım günler!
Güneş! Getir bir bayram sabahını.
Açılın, açılın tekrar
Çocuk dizlerimdeki yaralar.
Hepiniz benimsiniz:
Mektebim, sınıflarım, oturduğum sıralar...
Yalnız hatırlamak, hatırlamak istiyorum.
Nerde kaldı sevgilim, seni ilk öptüğüm gün,
Rengine doyamadığım o sema.
Ahengine kanmadığım ırmak.
Bırakıp her şeyi nereye gidiyorum?
Neler geçmişti aklımdan, nedendi ağladığın neydi güldüğün?
Ah, nasıldı yaşamak?[6]

Fakat çocuk büyür, hayata atılır, ekmek parasını kazanmak zorunda kalır, anne ve babasını kaybeder. Çocukluk ömür boyu devam etmez. O, eğer dış âlemin, hayatın, katı gerçeğin zaruretlerine karşı koyacak bir iradeye veya onlara boyun eğecek olgunluğa sahip değilse, korku ve endişeden kurtulamaz. Saba'nın bazı şiirlerinde bu endişe görülür:

BİLEMİYORUM

Bilemiyorum yıllardır neredeyim?
Her gün yediğim ekmek, susayıp içtiğim su,
Kolundan tutup gitmek istediğim kadın,
Yaşamak kaygısı, gök hasreti, ölüm korkusu,
Ve Rabbim senin adın!
Yıllar var ki içindeyim hayatın,
Anlıyorum gençliğimi, özlüyorum çocukluğumu,
Fakat bilemiyorum yarını.

6. *Geçen Zaman*, İstanbul Mart 1947, Varlık Yayınları, Yeni Türk Şiiri Serisi: 2, s. 7-8.

Bilemiyorum Rabbim, maksadını, kararını.
Hepimiz işte dünyandayız.
Yataktaki hastamız, topraktaki ölümüz;
Neyiz, ne olacağız?
Bir şey bilmiyorum... Nefes almaktayım yalnız.
Rabbim! Beni yaratmışsın.
İnsan şeklinde görünürüm.
Terlerim yazın, üşürüm kışın,
Düşünürüm, düşünürüm...[7]

Aşk, bazı bakımlardan tekrar çocukluğa dönüş demektir. Çarşı, büro veya fabrikadan evine dönen adam, orada aradığı sevgiyi bulursa, mesuttur. Ziya Osman Saba, bu duyguyu da bir şiirinde çok güzel anlatmıştır:

BEYAZ EV

Gözlerimin önünde hep aynı beyaz ev.
Her dağ yamacına kurduğum,
Beliren her su kenarında,
Pembe damlı, yeşil pancurlu, balkonlu
Balkonuna tırmanan sarmaşık.
Gece, pencerelerinden sızacak ışık,
Kışın tütecek bacası.

Kapıyı inliğinde çalacak bir çıngırak.
–Duyuyorum o sesi şimdiden, berrak–
Geçeceğin yol, çıkacağın üç basamak.
Ellerinden sıyırıp atacağın eldiven.
Her halin, gülüşün, kokun, bütün ruhunla sen!
Alt, bütün bir ömür bırakmayacağım el.
Okşayacağım saç, dinleyeceğim ses,
Bakmakla doyamayacağın yüz...
Açık pancurlardan o gün dolacak gündüz.
O günkü hava,
Bir kapıyı açman, dolaşman sofada,
Şaşıracağım: Böyle gezinen kim?
- Evim! Evim!.. Ellerimle asacağın
Camlarıma perdelerini.
Yatak odasında düşüneceğiz bir an
İki kişilik karyolanın yerini...
Yatak odamız, yemek odası, kiler.
Raflarında ellerinle yapılmış reçeller.
Karşı karşıya oturacağımız sofra.

7. *a.e.*, s. 9.

Sürahide ışıldayan su,
Yazın, rüzgâra koyacağımız testi;
Senin yatacağın öğle uykusu...
Sararacak bir yandan çardaktaki üzümler,
Kâh esecek rüzgâr, kâh dinleyeceğiz yağmuru.
Kâh karlarla bembeyaz kesilecek çimenler.
Hep geçireceğiz içimizden:
Hayat beraber, ölüm beraber...
Şu göklerin altında,
Olacağız o kadar bahtiyar
Ki çıkıp mezarlarından annemiz, babamız da,
Beyaz evimize yerleşecekler,
Uzun kış geceleri onlar da aramızda
Göz göze bakışacak, mangalı eşecekler...[8]

Zikredilen bütün bu şiirlerde varlığın çıplak olarak anlatılışına dikkat ediniz. Ziya Osman, Orhan Veli ve Cahit Sıtkı'nın son devirlerinde yazdıkları şiirlerde olduğu gibi, edebî sanatlara –teşbih, istiare, mecaz– başvurmaz. O da varlığı olduğu gibi gösteren sadelikten hoşlanır. Burada, güzelliği temin eden gerçek varlıklardır. Onlar gözle görünür, elle tutulur bir dünya vücuda getirirler. Bu dünyayı sevginin güneşi aydınlatacaktır.

"Beyaz Ev", Türkçede yazılmış en güzel saadet şiirlerinden biridir. "Düşümde" şiirinde, can sıkıcı büroyu birkaç kelime ile zikreden –geçiştiren– şair, burada saadetinin çerçevesini, okşar gibi bir bir sayar:

Yatak odamız, yemek odası, kiler
Raflarında ellerinle yapılmış reçeller

Bu mısralarda ve bütün şiirde alelâde eşya, sevginin ışığı ile pırıl pırıl parlar. Güzel olan, o eşyaların kendisi değil, onlarda, onlarla beraber yaşayan ve onları hazırlayan insandır. Bakkal dükkânındaki reçel ile seven kadının hazırladığı reçel, maddî bakımdan aynı olsa bile, mâna ve değer bakımından çok farklıdır. Seven kadının yaptığı reçele, bakkal dükkânında bulunmayan bir şey, sevgi karışmıştır. Bundan dolayı onun lezzeti başkadır.

Saadet, hiç şüphesiz her insanın hakkıdır ve en yüksek değerdir. Çarşı, büro, fabrika, tarla, ev, sevgili, çoluk çocuk, anne, baba ve dost içindir. Bunun aksi anormaldir ve insanı bedbaht eder. Hayatında her halde ev içi saadetini tatmış olan Ziya, bütün insanlara şu dilekte bulunur:

DİLEK

Mesut olmuş görmek isterdim hepinizi...
Bu bahar gününde, dertliyi, ümitsizi.

8. *a.e.*, s. 14-15.

Terfi etmiş memur, sınıf geçmiş öğrenci,
Kadını, erkeği, yaşlısı, genci,
Bir bayram sevinciyle, kolkola, sokaklarda.
Su başlarında, ağaç altlarında, parklarda
Sevgililer, baş başa, muratlarına ermiş.
Çocuklar, el ele, bir halka oluvermiş.
Görmek isterdim camlardan, odalarda oturmuş,
Radyoyu açmış, küçük sofrayı kurmuş.
Yol, meydan, dere, tepe, dağ, bayır, kır...
Vapurlar, limanlarda, yola çıkmaya hazır.
Gazinolar, plajlar, sinemalar açık.
Her dilde bir şarkı, her dudakta bir ıslık.
Ne yoksul ahı, ne dul hıçkırığı, ne hasta iniltisi,
Mesut olmuş görmek isterdim hepinizi!..[9]

Bu şiirde sevgi ve dostluğun bütün insanlara yayıldığını ve saadet duygusunun üniversal hale getirilmek istenildiğini görüyoruz. Nefret gibi sevgi de kendisine göre bir dünya görüşü ve ütopi yaratır. Asırlar önce Mevlânâ ve Yunus Emre de, bütün dünyaya şâmil bir sevgi ile dini yaratmışlardı. Ziya, bu yönü ile de belki farkında olmadan, unutulmuş bir geleneği yeni ve çok şahsî bir şekilde canlandırmış olan bir şairdir.

9. *Nefes Almak*, s. 67.

XLII

KIRIN TEPESİNDEKİ AĞACA ÖVGÜ

Ağaç olmuşsun bir defa
Bu kırın tepesinde
Yaşayacaksın ağacım,
Yaşayacaksın,
Tek ağaç olsan da.

Bir damla su için göklere bakacaksın bazen.
Yıldızlara dil dökeceksin sessizce.
İncecik damarlarını
Sert derinliklere salacaksın.
Yaşamak kolay değil ağacım,
Yaşayacaksın.

Yaşama sevinci bu,
Yaşama aşkı.
Sadece kendin sevinecek değilsin
Bu kırın tepesinde.
Gölgene çekeceksin kurdu, kuşu.
Rüzgâr, dallarını okşayacak,
Seninle bilecek rüzgâr olduğunu.

Yaşama sevinci bu,
Yaşayacaksın ağacım,
Yaşayacaksın.
Cırcır böceklerinin şarkısını dinleyerek
Ay ışığına dalmak güzel şey...
Yaşamaktan nasibini alacaksın,
Yaşama şarkısı söyleyecek çırpınarak yaprakların.
Aşk ile şevk ile sallanacak dalların...

COŞKUN ERTE

XLII

KIRIN TEPESİNDEKİ AĞACA ÖVGÜ

İnsanları çoğu, kendi dar dünyalarına kapalıdırlar. Bazılarının ilgi ışığının aydınlattığı çevre daha geniştir. Fakat:

Benim bir karıncaya ulu nazarım vardır

diyen Yunus Emre gibi, küçük bir karıncaya "ulu nazarla" bakanların sayısı azdır. Mistikler, filozoflar, âlimler ve sanatçılar, eskilerin deyimi ile zerrede güneşi, damlada denizi görürler. Varlık baştan başa sırlarla doludur. Fakat onları görmek için, Yunus'unki gibi "ulu nazar"a ihtiyaç vardır.

"Ulu nazar"a sahip olanları harekete getiren "bilme arzusu" mudur, yoksa "sevgi" midir? Hüküm vermek güçtür. İlim adamında "bilme arzusu", mistik ve sanatçıda "sevgi" ön planda gelir, denilebilir.

Şaire "Kırın Tepesindeki Ağaca Övgü"yü[1] yazdıran duygu mistiğin duygusuna yakındır. Şiirde birkaç kere tekrarlanan "ağacım" sözü sevgi, şefkat, benimseme, hatta aynileşme, onda kendini bulmaya delâlet eder. Kırın tepesindeki ağaç gibi, dünyada tek başına yaşayan, sessiz, mütevazı, gösterişsiz nice insanlar vardır ki, uzaktan dikkati çekmezler, hatta çekmek de istemezler. Fakat onları yakından tanıyanlar, içlerinde acı, sevgi ve mâna dolu bir âlem keşfederler.

İşleyiş tarzı gösteriyor ki, "kırın tepesindeki ağaç", kendisini aşan bir mânanın taşıyıcısıdır, bir semboldür. Şiirde sık sık tekrarlanan "yaşama" kelimesi şiirin anahtarını verir.

Hayat bin bir şekilde tecelli eder. Yaşayan her varlık, varoluşunun şartlarına uymak zorundadır:

Ağaç olmuşsun bir defa
Kırın tepesinde

mısralarında "varoluş" bir zaruret veya bir "kader" olarak gösterilmiştir. İnsan şu veya bu şartlar içinde doğar. Doğma, yaşama veya var olma, onu bazı şeyleri yapmaya mecbur eder.

Ağacın yaşaması suya, güneşe ve toprağa bağlıdır. Yaşama zarureti ağacı, kendini aşmaya zorlar. Ağaç bazen bir damla su için göklere bakar, gece sessizce yıldızlara dil döker ve incecik damarlarını toprağın sert derinliklerine daldırır:

1. *Güzel Dünya*, Ankara 1969, s. 64-65.

Yaşamak kolay değil ağacım

Şair, ikinci parçada "yaşama"nın insanı ve bütün canlıları, bütün kâinata zarurî olarak bağladığını göstermiştir. Bu demektir ki, hiçbir şey tek başına var olmaz.

Yıldızlara dil dökeceksin sessizce

mısraının mânasını beşerî plana aktarırsak, dinlere kadar gidebiliriz. Bir damla su için göklere bakan ağaç ile yağmur duasına çıkan köylünün kaderi arasında içten bir birlik vardır.

Fakat Tanrı, gök ve yer, canlı varlıklara yaşamaları için her şeyi verir. Yaşamak zordur ama güzeldir de. Şiirin üçüncü ve dördüncü kısımlarında "yaşama sevinci" anlatılmıştır. Bu kısımlarda dikkati çeken "yaşama sevinci"nin de "yaşama zarureti" gibi, canlı varlığı başka varlıklarla anlaşma ve birleşmeye sevketmesidir.

Ağaç, yaşama sevincini "kurdu kuşu gölgesine çekmek" ile tadar. Rüzgâr onun dallarını okşarken ona haz verir ama, rüzgâr da rüzgâr oluşunu ağacın dallarını sarsarken idrak eder. Ağacın etrafında geceleri sesini dinlediği cırcır böcekleri ve ışığını seyre daldığı ay da vardır.

Şiirin baş kısmında tek başına duran ağaç, biraz yakından bakılınca görülür ki, zengin bir dünyanın, kâinatın içine gömülüdür.

Şair, yaşamanın güçlüğünü de belirtmekle beraber, hayata bakış tarzı genellikle iyimserdir. Şiirde belirtilen en önemli nokta "yaşama sevinci"nin "çevre" ile olan bağlantısıdır. Hiç kimse tek başına mesut olamaz, hatta yaşayamaz.

Coşkun Ertepınar, şiirinde fikir ile sembolü iyi kaynaştırmıştır. Burada kapalı değil, açık, herkesin anlayabileceği bir "tabiat sembolizmi" vardır. Şiirin üslûbu da telkin edilmek istenilen duygu gibi açık, yumuşak ve sıcaktır. Ağaca sen diye hitap eden şair, onunla âdeta çocuğu veya dostu gibi konuşur. Şiirde ağacı canlı ve mânalı kılan, şairin ona yüklediği duygulardır. Ağacı sembol haline getiren de onun "beşerîleştirilmesi", eskilerin deyimi ile "teşhis" edilmesidir. Fakat bu "teşhis" sun'î "benzetme" yolu ile değil, "sempati" veya "sevgi" yoluyla yapılmıştır. Psikolojik olarak burada, yukarıda işaret edildiği gibi bir "aynileşme", lirik şairlerin çoğunda görülen "sujet" ile "objet"nin birleşme ve kaynaşması bahis konusudur.

Coşkun Ertepınar'ın diğer şiirlerinde de "sevgi" önemli bir yer tutar. O, Yunus gibi dünyaya "sevgi"nin hâkim olmasını ister. "Bir Dünya Düşünürüm" başlıklı şiirinde bu duygusunu şöyle anlatıyor:

Bir dünya düşünürüm
İlk günden beri;
Açılmış da masallar gülü
Hırsın, kinin kapısı kapanmış,
Yüzlerdeki gülümseme çocuksu,
Gözlerde sevginin ışığı yanmış...
Bir dünya düşünürüm,
Ülküsü kardeşlik.

Yaşlılar korkusuz, çocuklar mutlu
Ve yaşatan sevinçler için yarışta gençlik...
O güzelim dünya ki yüzyıllardır
Bütün alın kalplerce arzulanmış...

Bir dünya düşünürüm:
Sarısında, siyahında, beyazında
Yürekler hep aynı anlayışla çarpar,
Aynı rüzgârla okşanır özgürlük çiçeği bayraklar...
Arasız bir olimpiyat şenliği yeryüzünde,
Düşlerimiz mavi Arkadia sabahlarına uzanmış...

Bir dünya düşünürüm:
Öylesine günlük güneşlik,
Orada her şey iyilik, güzellik, dostluk üstüne...
Bir dünya düşünürüm bir dünya
Aklın aydınlığında,
Duygunun selinde yıkanmış...[2]

Burada duygu, "Kırım Tepesindeki Ağaca Övgü" şiirinde olduğu gibi, sembol haline getirilen bir objet üzerine aksettirilmemiş, dağınık imajlarla ifade edilmiştir. Burada, Yunus'ta olduğu gibi sevgiyi, din haline getirmek isteyen ideolojik veya didaktik bir tutum da bahis konusudur: Sevgi, iyilik, dostluk, kardeşlik... Bu kelimeler şairin özlemini ifade eder. Ertepınar'ı Yunus'tan ayıran, bu duyguları dinî köklerinden sıyırarak, dünyada akıl yoluyla saadete ulaşılabileceğine inanmasıdır.

XLIII

ARTİST SELMA

Yaz günleri temmuz güneşinde
Rüzgârlı sokaklardan geçerim
Arka sokakların rüzgârı başkadır

Dizi dizi kardan ak
Penceredeki çamaşırlardan
Gelir yapışır alnıma
Islak bir rüzgâr

Sulanmış kapı önlerinde
Oynayan kirli çocuklar
Ellerinde peynir ekmek
Taze hıyar

Artist Selma'nın evi
Şu köşenin başındaki
Perdeleri yarı inik
Kapılar içeriden kilitli

Karyolanın başucunda
James Dean'ın renkli resmi
Hasır masanın üstünde
İki şişe konyak votka

Şöför Hüsnü'den gelen mektup
Bir de öksürük kesen şurup
Artist Selma geç uyanır
Öğleden sonra saat bir iki
Her gün komşu lokantadan
Yediği ciğerle pilâki

Şöför Hüsnü Kırşehir'de
Altı çocuk babası
Her aybaşı ondan gelir
Selma'nın ev kirası

Derken sokağın rüzgârı değişir
Üst üste bağırır satıcılar
Çamcı tenekeci eskici
Arkasından yoğurtçular

Geçen kış duvarlara asılmıştı
Selma'nın film reklâmı
Herkesi hüngür hüngür ağlatan
"Bir Kadının İntikamı"

BAKİ SÜHA EDİBOĞLU

XLIII

ARTİST SELMA

"Artist Selma" şiiri, gerek konu, gerek şekil ve üslûp bakımından nesir kutbuna yaklaşır gibi görünüyorsa da, bu intiba pek doğru değildir. Konunun realist hikâye tarzında işlenmiş olması böyle bir zan uyandırabilir. Fakat metin biraz yakından incelenince, şairin şiire has ifade vasıtalarından ustaca faydalandığı görülür.

Şiiri nesirden ayıran başlıca özellik, dilin farklı bir şekilde kullanılışıdır. Şiirde kelimelerin seslerinden de istifade edilir. "Artist Selma"da çeşitli fonetik unsurlar şiirin bütününe serbest bir musiki ahengi vermektedir. Bunlardan birisi dekoratif bir unsur olarak kullanılan "rüzgâr" kelimesine hâkim olan (r) ünsüzünün şiirin muhtelif yerlerine serpiştirilmiş olan "sokaklar, geçerim, başkadır, kar, çamaşır, çocuklar, peynir, hıyar, kapılar, hasır, şöför, bir, uyanır, gelir, değişir, satıcılar, yoğurtçular, hüngür hüngür" kelimelerinde bir yankı gibi tekrarlanmasıdır. Şiirde akıcı ve yumuşak ünsüzün yanı sıra, konunun sert ve katı gerçeğini hissettiren ve sonu (k) ile biten kelimelerin çokluğu da dikkati çekmektedir: "sokak, ak, ıslak, ekmek, renk, inik, konyak, öksürük..." Kafiye olarak kullanılan "iki, pilâki" kelimeleri de bunlara eklenebilir.

Cümlelerin nesirdekinden farklı kullanılışı, ifadede kesafet de, "Artist Selma" şiirini nesir kutbundan çok, şiir kutbuna yaklaştırıyor.

Fakat şiirde, adından başlayarak realist hikâyeye has bir anlatış tarzına baş vurulduğu da inkâr edilemez. Realist hikâyelerin çoğunda görüldüğü gibi, burada da bir tip, oturduğu mahalle, ev, günlük yaşantısının teferruatı ve hayat macerası ile tasvir edilmiştir. Dil az önce belirtilen ahenk bir yana, yine realist hikâyelerde görüldüğü üzere, çıplak bir şekilde sadece gerçeği tespit maksadıyla kullanılmıştır. Şiirde çamaşırların beyazlığını belirten basmakalıp "kardan ak" deyiminden başka hiçbir benzetme veya mecaza rastlanmıyor. Halbuki, bilindiği üzere, şairlerin çoğu "edebî sanat" adı verilen teşbih, istiare ve mecazlar vasıtasıyla gerçeği değiştirirler. Baki Süha Edîboğlu, "edebî sanat"lara iltifat etmemesi bakımından Orhan Veli'ye yaklaşır. Onun için esas, günlük yaşantının çıplak ve sade olarak tespitidir.

Fakat "Artist Selma" şiirinde Orhan Veli'nin şiirlerinden farklı bir anlatış tarzı kullanılmıştır. Burada film tekniğini hatırlatan bir kompozisyona baş vurulmuştur. Şiir zaten "göz"e hitap etmesi ile filme yaklaşır. Fakat ondan daha önemlisi, mısraların arka arkaya sıralanmasından doğan hareketliliğin, filme has bir şekilde kullanılışıdır.

Şair âdeta şiiri ile Artist Selma'nın kısa metrajlı bir filmini çevirir.

Başta yazar veya hikâyeyi anlatan, bir yaz günü İstanbul'un arka sokaklarının bi-

rinden geçer. Hava rüzgârlıdır. Pencerelerde kardan beyaz çamaşırlar asılıdır. Islanmış kapı önlerinde kirli çocuklar oynar. Ellerinde peynir, ekmek, taze hıyar vardır.

Köşede bir ev görülür. Burası Artist Selma'nın evidir. Perdeleri yarı inik ve kapısı içeriden kilitlidir.

Bundan sonra evin içi gösterilir: İşte Artist Selma'nın yatak odası. Karyolanın baş ucunda James Dean'in renkli resmi, hasır masanın üstünde iki şişe konyak, vonta, şöför Hüsnü'den gelen mektup, biraz da öksürük kesen şurup.

Sonra Selma'nın kendisi görülür. Gece barlarda çalışan Selma geç uyanır. Öğleden sonra saat bir-iki. Her gün öğle yemeği komşu lokantadan gelir ve hep aynıdır: Ciğerle pilâki.

Bundan sonra dekor tekrar değişir. Her ay başı, Selma'nın ev kirasını Kırşehir'de bulunan altı çocuk babası şöför Hüsnü gönderir.

Şair burada şöför Hüsnü ile Artist Selma arasında geçen maceralardan bahsetmez. Bunu herkes hayalinde tasavvur edebilir. Derken sokağın rüzgârı değişir. Evin önünden sokak satıcıları geçer:

Camcı tenekeci eskici
Arkasından yoğurtçular

Burada âdeta bir yerli film senaryosu vardır. Sahneler kısa işaretlerle arka arkaya sıralanmıştır. Onları hiç değiştirmeden filme çekmek mümkündür. Şair son parçada, yine birçok filmlerde olduğu gibi, göz önünde maziye ait bir sahneyi canlandırır. Selma, geçen kış afişleri duvarlara asılan bir filmi ile herkesi hüngür hüngür ağlatmıştır.

Bu maziye dönüş, şiire veya filme bir derinlik kazandırır. Şair bu surette Artist Selma'nın hayat dramını verir. Bu dram, perdenin önü ile arkası arasındaki farktan doğar. Çok defa olduğu gibi, bir genç kız, filmlerine bakarak Selma gibi şöhretli bir artist olmak isteyebilir. Bu, hayatın dış görünüşüdür. Onun arkasında gerçek hayatın faciası gizlidir. Şiirde anlatılan işte budur.

Şiirin bütün gücü, dilin ahenkli bir tarzda kullanılışı ile filme has bir gerçekçilikle hareketlilikten ileri gelmektedir. Burada derin, gizli bir mâna, hatta fikir denilebilecek bir şey yoktur. Göz önüne serilen hayat sahnesi sığ ve basit bir gerçekten ibarettir. Fakat bu gerçek bizde Artist Selma'ya karşı bir "acıma duygusu" da uyandırmaktadır. O pek çok benzeri olan "düşmüş bir kadın tipi"dir.

Baki Süha Ediboğlu'nun bütün şiirleri böyle değildir. O, insanı düşündüren, kısa, vurucu şiirler de yazmıştır. İşte onlardan biri:

BAHAR DÜŞÜNCESİ

Dünyada suçsuz kalp yoktur
Sulara taş atmayan el
Yaşadıkça dağda kurt ovada kuzu
Suçlarıyla güzel[1]

1. *Karanlıkta Geçen Günler*, İstanbul Varlık Yayınları, sayı 581, Ekin Bsm. Mart 1958, s. 55.

Burada anlatılan bir "hayat sahnesi" değil, bir "hayat felsefesi"dir ve "Artist Selma" şiirinde olduğu gibi her şeyi apaçık ortaya koyan bir anlatış tarzı yoktur. Şiirde yine göz önünde canlanan bazı sahneler ve varlıklar bulunmakla beraber, anlatılmak istenilen şey, "hayatın gizli mânası"dır.

Dünyada suçsuz kalp yoktur

mısrai, bir fikri, bir hükmü ifade eder. Arkasından gelen mısra onu destekleyen somut bir örnek vazifesini görür: Herkes, hiçbir suçu olmayan sulara bir taş atmıştır. Burada su, temizlik ve masumluğun sembolüdür. Fikir ile sembol arasındaki münasebet şaşırtıcıdır. Âdeta arka arkaya gelen iki mısra arasında bir bağlantı yoktur. Ancak yorumlamak suretiyle, sulara taş atmakla suç işlemek arasında bir bağlantı kurabiliriz.

Ondan sonra gelen iki mısra da şaşırtıcıdır. Dağda kurt, ovada kuzu, hayatın masallara geçen temel tezatlarından birini anlatır. Kurt vahşiliği, kuzu masumluğu temsil eder. Fakat ikisinin de birleştiği bir şey vardır: Yaşamak! Kurt da, kuzu da beslenmek için başka bir şeyi yemek veya yok etmek mecburiyetindedir: İşte suçluluğun kaynağı! Bu açıdan bakılırsa, yaşamak bir suçtur. Hiç bir canlı, yemek yemeden, bunun için de başka bir canlıya ister istemez zarar vermeden yaşayamaz.

Dünyada suçsuz kalp yoktur

mısrai işte bu temel gerçeği anlatır.

Son mısra daha şaşırtıcı bir mâna taşır. Şair, canlı varlıkların, kurtla kuzunun suçlu olduklarını belirtmekle yetinmez, onları "suçlarıyla" güzel bulur. Burada birbirine zıt gibi görünen iki şey "suçluluk" ile "güzellik" birbirine yaklaştırılmak suretiyle bir sürpriz yaratılmıştır. Herhangi bir varlık nasıl "suçlarıyla güzel" olabilir? Suç kelmesi bizde kötü, çirkin bir intiba uyandırır. Fakat insan; kurt, kuzu, yemeden yani suç işlemeden kendisine has o güzel formu kazanabilir mi? Açlık her canlı varlığın şeklini bozar, çirkinleştirir.

Genellikle biz, yemenin başka bir canlı varlığı yok etmek demek olduğunu düşünmediğimiz için, "yaşamak" ile "suçluluk" ve "güzellik" arasında bir bağlantı kurmayız.

Şair, çeşitli olaylar arasında ilk bakışta akla gelmeyen bağlantılar kurmak suretiyle bizi şaşırtıyor ve düşündürüyor. Fakat bunu çok kısa ve keskin çizgilerle yapıyor.

Bu küçük şiirin güzelliğinde, şaşırtıcılık, hayal ile fikir arasında kurulan gizli münasebet kadar kesafet, hatta sesin de rolü vardır. Ben öyle sanıyorum ki, şairin hayal, hatta düşünceyi keşfedişinde "el" ve "güzel" kafiyelerinin rolü vardır. "Su, kuzu, suç, taş, yaşamak" kelimeleri arasındaki ses oyunlarına da dikkati çekelim.

XLIV

KORKU

Bir yolcu bekliyorum
Nasıl da hasretliyim
Adı neydi unuttum
Yıllardır kederliyim

Bir yolcu bekliyorum
Bilmiyorum nereden
Belki bir meltem gibi
Esiverir göklerden.

Ne kadar zaman geçse
Ümit kesmedim Hak'tan
Fısıldanır belki de
Bir sihirli dudaktan

Bir yolcu bekliyorum
Rüyalarım dolusu
Sarıyor her yanımı
Ya gelmezse korkusu...

KEMAL KAPLANCALI

XLIV

KORKU

Çağın insanlarının çoğu günlük meşgaleler ve basit eğlencelerle yetiniyorlar. Onlar için âdeta "meçhul", "gelecek" ve "esrarlı" diye bir şey yok.

Bu yepyeni bir durum. İnsanlık yüzyıllar boyunca korkarak, ümit ederek ve bekleyerek yaşamıştır.

Onlar bir "öte"nin varlığına inanıyor ve onu kutsallaştırıyorlardı.

Her şey gerçekten görünen ve bilinenden mi ibarettir? Sanmıyorum. Bazı duyguların eksikliği veya körlenmesi bizi dört duvar içine hapseder ve biz bunu fark bile etmeyiz.

Kemal Kaplancalı, "meçhul", "gelecek" ve "esrarlı" duygusunu kaybetmeyen nadir insanlardan biri. Bu his "Korku"[1] şiirinde güzel bir şekilde ifade olunuyor. Aralıklarla tekrarlanan:

Bir yolcu bekliyorum

mısraı, şiir boyunca bir bekleyiş havası yaratıyor. Fakat bize tesir eden o değildir. Herkes her yerde birini ve bir şeyi bekler. Ama genellikle onu bilir. Bilgi, geleceği sırlı ve korkulu olmaktan çıkarır. "Korku" şiirinde enteresan olan beklenenin, özlenilen fakat hakkında fazla bir şey bilinmeyen bir varlık oluşudur.

Şair beklenilene kuvvetle bağlıdır. Yıllardan beri ona hasrettir, rüyalarını o doldurur ve her an bir yerden çıkagelmesini ümit eder. Fakat onun kim olduğunu bilmez.

Bu duyuş tarzında bir tezat vardır. İnsan tanımadığı şeyi nasıl bekleyebilir? Yalnız, bilginin yanı sıra "sezgi" denilen bir duygunun varlığını da kabul etmek lazımdır. Biz geleceği korku ve ümit dolu bir sezgi ile bekleriz. Sezgiyi bilgiden ayıran, halihazıra değil, geleceğe ait olması ve bir duygu hâlesi ile sarılı bulunmasıdır.

Bilgi, belirli ve sınırlı; sezgi ise belirsiz ve sınırsızdır. Bilgideki kesinlik sezgide yoktur. İkinci ve üçüncü kıt'alarda tekrarlanan "belki", sezginin başlıca özelliğini verir. "Belki", "yok" demek değildir. Sezgi şaire hissettirir ki, beklenilen "belki", bilinmeyen bir yerden çıkagelebilir.

İkinci ve üçüncü kıtalar, bilinmeyen, fakat sezilen ve beklenilen varlık ile kozmik âlem ve din arasında bir münasebet olduğunu gösteriyor.

Belki bir meltem gibi
Esiverir göklerden

1. *Gül Yakın Dudağını*, İstanbul 1963, s. 79.

mısraları "beklenilen"in alelâde bir varlık olmadığını hissettiriyor. Burada dünyanın sınırlarını genişleten, varlık ötesine uzanan bir şey vardır.

Üçüncü kıt'ada "beklenilen"in dinî bir mahiyeti olduğu hissolunuyor. Ne kadar zaman geçse şair Tanrı'dan ümidini kesmemiştir. Onun varlığı ve geleceği "belki" de sihirli bir dudaktan fısıldanacaktır.

İnsanlık yüzyıllar boyunca kendisini kurtaracak ve ebedî saadete kavuşturacak bir "Mesih"in gelmesini beklemiştir. Bu şiiri tesirli kılan başlıca amil, öyle sanıyorum ki, insanlığın kolektif şuurunda yaşayan çok eski bir duyguyu dile getirmesidir.

Bugün bu duygu yok olmamış, şekil ve üslûp değiştirmiştir. XX. yüzyılda "gelecek" yarı ilmî, yarı ideolojik bir ütopi haline gelmiştir ve o, bu şiirde görüldüğü gibi, ferdî bir "yaşantı" olmaktan çıkarak "kolektif bir özlem" şekline bürünmüştür. Tabiî onun dinî bir mahiyeti de kalmamıştır.

Kemal Kaplancalı'nın şiiri, insanlığın unutmaya yüz tuttuğu bir duyguyu güzel bir şekilde ifade ettiği için bu kitaba alınmıştır.

XLV

KÜÇÜK İSTASYONLAR

Nedense küçük istasyonların hali
İnsana hep hüzün verir
Tek başına unutulmuş gibi
Ağaç toprak ve demir
Cam arkasında solgun yüzlü bir kadın
Mahzun gözlerle bakar çekilir

Nedense küçük istasyonlar bana
Buruk yalnızlıkları tattırır
Gurbeti acı acı çalar kampana
Kavruk ağaç kara vagon gökte yıldız yalnızdır

Hüznüyle kederiyle başbaşa yorgun
Yanında yöresinde renkler sapsarı
Terkedilmiş hâtıralar gibidir
Ara istasyonların kül rengi binaları

Ara istasyonları kederli küskün
Çevresinin kaderini yansıtır
Gecelerin ayazında gelip geçen trenler
İnsanın yüreğini biraz olsun ısıtır

Çok zaman ölümü düşündürür
İnsana küçük istasyonların hali
Garip yolcuları titrer öksürür
Telgraf tellerinde kuşlar misali

XLV

KÜÇÜK İSTASYONLAR

Bu şiir, İlhan Geçer'in en karakteristik şiiri midir, bilmiyorum. Onun birkaç şiir kitabını ve *Hisar* dergisinde çıkan şiirlerini okudum. Öyle çarpıcı bir şair değil İlhan Geçer. Fakat şiiri seviyor ve daha ziyade kendi halinde aşk şiirleri yazıyor. Hayat karşısında aldığı tavır umumiyetle menfî. Birçok şiirleri kötümser. Çevre, dış âlem onu âdeta içine itiyor. "Bir Bulut Geçti" başlıklı şiirinde şöyle diyor:

Çaldığımız kapıları
Kilitli sağır bulduk
Kaderin ağlarında
Çırpındık durduk[1]

Böyle bir insanın saadeti dışta değil, içte, aşkta, bulyada, dostlukta aramasından daha tabiî ne olabilir? Bir şiirinde İlhan Geçer, kader karşısında aşka sığınışını şöyle anlatıyor:

Kaçıp sana sığındım
Geceler üstüme üstüme gelince
Sonsuz mutluluklar ormanında
Bir nazlı geyik gibiydin ince[2]

Son mısralar İlhan Geçer'in romantik, hayalci cephesini gösteriyor. Burada sevgili masallaştırılıyor. Geçer'in şiirlerinden çoğunda aşk ve hayal ön planda geliyor.

Dış dünyanın içe ittiği insanların ebedî sığınağı onlar değil mi? Şairler isterlerse sevgililerini ve kendilerini kolayca masal kahramanı yapabilirler. Bunun için ellerinde teşbih, istiare, mecaz gibi edebî vasıtalar var. Bakınız Geçer bir şiirinde bu metodla içe kapalı dünyasında ne hayaller kuruyor:

ŞEHNAZ BESTE

Hep o şehnaz yüzünüz
Vursa da tellerime
Karlar gibi yağınız
Ağustos ellerime

1. *Bir Bulut Geçti*. Ankara 1973, s. 37-38.
2. "Bir Sen Güzelsin". *a.e.*, s. 11.

Eski çinilerde en yeşil gözleriniz
Bir kuştur öten dudağınızda
Gül uykularınız rüzgârsız deniz
Ayığışı bağdaş kurmuş yatağınızda

Bir ince bahardır uzandığınız
Hâtıranın güneşli balkonundan
Siz gülümsersiniz yalnız
Bulutların mavisinden mevsimlerin morundan

Nil bir suda yıkanan ellerinizden
Sevginin en inci ışıltıları damlar
Buselik bir gecedir sizden
Aşkın kapısını çalan şarkılar

Yaz sularında yakamoz saçlarınız
Şehnaz yüzünüz dolu ama asma bahçeler
Haziran saksılarda gül gül açınız
Düşmesin gönlünüze esmer geceler[3]

Burada şair sevgilisini ne kadar romantik bir şekilde tasvir ediyor. Hemen her mısrada varlığı değiştiren şairane bir sıfat var: "Şehnaz yüzünüz", "karlar gibi elleriniz", "gül uykularınız", "sevginin en ince ışıltıları damlar", "buselik bir gece", "yakamoz saçlarınız", "esmer geceler"...

Orhan Veli'nin şairane diye alay ettiği bir üslûp bu... Fakat hayata küskün, çekingen, kendi içine kapanık insanların çoğu, saadeti böyle hayallerde bulurlar. Ben fazla küçümsemem böylelerini. Hayallerin, masalların hayatı süslediğini çok iyi bilirim.

İlk bakışta sanılır ki böyleleri gerçek dünyaya yabancıdırlar. Bence bu zan yanlıştır. Fazla hayal kuran insanların dünyaları umumiyetle dardır. Hayal onların dünyalarını genişletir. Bence böyle insanlar gerçeğe yaklaşınca hayatı daha derinden hissederler. "Küçük İstasyonlar" şiirini böyle günlük hayatları dar insanların duyduğu yalnızlık hissini kuvvetle hissettirdiği için seçtim.

"Küçük İstasyonlar", kendi halinde, yalnız insanlara benzerler. Geçer, bu şiirinde hayallerle süslü aşk şiirlerinden çok farklı, Türkiye'ye ve Türk insanına has ve kendi içe dönük mizacına uygun bir manzara yakalamıştır. Burada bana tesir eden, dış ile iç arasında kurulan münasebettir. Şairin, baştanbaşa hayallerle süslü şiirlerinde bu güzellik yoktur. Bunun sebebi, dış âlemin unutulmasıdır. "Küçük İstasyonlar" şiirinde esas konu dış âleme ait bir dekorun uyandırdığı ruh halidir. Burada küçük istasyonlar, hem objektif, hem de sübjektif olarak tasvir edilmiştir. Bazı mısralar başlı başına bir tablo teşkil eder:

Cam arkasında solgun yüzlü bir kadın
Mahzun gözleriyle bakar, çekilir

3. *a.e.*, s. 7-8.

Burada, gerçeği silen ve değiştiren hayal değil, bir anda görülen bir dünya bahis konusudur.

Yanında yöresinde renkler sapsarı
Terkedilmiş hâtıralar gibidir
Ara istasyonların kül rengi binaları

Bence gerçeği tasvir eden bu mısralar da güzeldir. Buradaki benzetme, görülen manzaraya tamamıyla uygundur. Gerçekten de ara istasyonların kül rengi binaları, insanda "terkedilmiş hâtıralar" intibaını uyandırır.

Gecelerin ayışığında gelip geçen trenler
İnsanın yüreğini biraz olsun ısıtır

Burada da gerçek ve ondan doğan bir duygu mübalâğasız bir şekilde tespit edilmiştir.

Şiirin konusu ilk bakışta "mekân" gibi gözükmekle beraber, "mekân" ile "insan" arasındaki münasebettir. Şiirin bütününe "yalnızlık" ve "terkedilmişlik" duygusu hâkimdir. Dış âlem, burada âdeta kendi halinde, yalnız, terkedilmiş, hayaller kuran mütevazı bir insanın sembolüdür. İlhan Geçer küçük istasyonları kendi ruh haline tekâbül eden bir mâna bulduğu için sevmiştir.

Aşağıdaki şiirde şair, doğrudan doğruya kendi halini anlatıyor:

AKŞAM ÇIKMAZI

Düşmüş içime gölgesi
Alaca karanlıkların
Bakmaktan korkuyorum
Aynasına suların

Sıkışıp kalmış gibiyim
Güz hüzünlerinin dar sokağında
Şimdi uzak denizlerde aşkın yelkenlileri
Hâtıralar tütüyor gönlümün ocağında

Acıya dönüşmüş gülüşü yıldızların
Kumrular uçup gitmiş saçaklarımdan
Yaşantımın yorgun tuvalinden
Silmiş çarpıcı renkleri zaman

Yosun tutmuş sevda havuzundaki taşlar
Sonunda tükenmiş peteğin balı
Şimdi akşam çıkmazında bir yorgun ağaç
Menekşeli bahçelerin haşarı dalı

Bu şiirde İlhan Geçer, ruh halini dağınık hayaller vasıtasıyla anlatıyor. Birinci

şiirinde olduğu gibi burada da süslü tesiri uyandıran sıfatlar ve isim tamlamaları kullanıyor: "alaca karanlıklar", "suların aynası", "güz hüzünleri", "yıldızların acıya dönüşmüş gülüşü", "yosun tutmuş sevda havuzundaki taşlar" vs.

Bu "şairane ifadeler" bizde bir ruh hali doğuruyor ama, onların neye karşılık olduklarını belirtmek güç. Burada dış âleme ait olan unsurların hemen hemen hiçbirisinin gerçek dünya ile bir ilgisi yoktur. İç ile dış arasında bağ kopuyor burada. Dünya, gerçekliğini kaybederek bir süs, bir rüya, bir masal haline geliyor.

Halbuki dikkat edilirse, güzellik, "Küçük İstasyonlar"da olduğu gibi, "dış âlem" ile "iç âlem" arasında kurulan bağdadır. İlhan Geçer, daha ilk parçada, dış âlemle fazla ilgisi olmadığını itiraf ediyor.

XLVI

ÇAĞRIŞIM

bu sabah iğdeler mi çiçekte
saçların mı sürünüyor vakte kadınım
giden yazlar mı geri gelmekte?
nedir bu koku çevremi saran?
bu çağrışım bir isyan
bir ihtilâl başlangıcı sanırım
bir infarktüs ağrısıdır yürekte.

ah/ben o çağlarda nasıl ateşliyim
güneş doluyum
içim-dışım haziran.
uyanmışım seninle yatmalardan
kulağına bir şiir fısıldıyorum:
"dönsek mi diyorum...
"dönsek mi bu aşkın şafağından."

giden yazlar mı geri gelmekte
saçların mı sürünüyor vakte kadınım
bu sabah iğdeler mi çiçekte?..

HASAN ŞİMŞEK

XLVI

ÇAĞRIŞIM

Şairler her çağda yeni, bâkir, taze hayaller peşinde koşmuşlardır. Buna hakları da vardır. Zira basmakalıp, şiirin, şiir ile beraber dil ve düşüncenin de ölümü demektir. Şairler buna engel olmak için bazen, açıklık ve sadeliği bile feda ederek sun'i yollara başvurmuşlardır.

XX. yüzyılda gelişen şuuraltı psikolojisi, yalnız şairlere değil, bütün sanatçılara yeni ufuklar açmıştır. Bilhassa edebiyat, çağdaş psikolojinin üzerinde durduğu rüya, şuur akımı ve çağrışımdan pek çok faydalanmıştır. İnsan ruhunda kendiliğinden olan bu hadiseler, şairlere yeni ilham kaynakları temin etmiştir.

Hasan Şimşek'in şiiri, adının da açıkça belirttiği üzere bir "çağrışım şiiri"dir. Burada şiirin çıkış noktasını sevgilinin saçının kokusu teşkil ediyor. Şairin içini bu kokunun uyandırdığı duygu ve hayaller dolduruyor.

Çağrışımı, şuur akımından ayıran önemli bir nokta vardır. Çağrışımda duygu ve hayaller bir kaynaktan doğarlar, bundan dolayı oldukça insicamlıdırlar. Şuur akımında böyle bir merkez ve hayaller arasında bağlantı yoktur. Onlar bulut sürüleri gibi başıboş yol alırlar.

Sevgilinin saçının kokusu "Çağrışım" şiirine bir "aşk şiiri" havası veriyor. Şair, şiirini yazarken bu kokunun kendinde uyandırdığı duygu ve hayalleri anlatıyor.

Bu duygu ve hayallerin özelliklerinden biri kesin olmayışlarıdır. Bu da şiire, Haşim'in şiirlerine has "güzel bir müphemiyet" veriyor. Şair, bu müphemiyeti soru ile ifade ediyor:

bu sabah iğdeler mi çiçekte
giden yazlar mı geri gelmekte
nedir bu koku çevremi saran?

Kadının saçının kokusu ile sabahleyin açan iğde çiçekleri ve geçen yaz arasında bir bağlantı kuruluyor. Bunların şairde uyandırdığı duygu çok şiddetlidir:

bu çağrışım bir isyan
bir ihtilâl başlangıcı sanırım
bir infarktüs ağrısıdır yürekte.

Çağrışımın uyandırdığı hayaller duygu ile yüklüdürler. Bu duyguların bazen ne kadar şiddetli ve tehlikeli olabileceği yukarıki mısralarda görülüyor.

Hâmid'in *Finten* piyesinde vahşi Davalaciro'yu sevgilisi tahrik edici kokularla cinayete sürükler. Kadın ve kokuyu ihtilâl tahrikçileri de kullanırlar. Çağrışım mekanizma-

sı ile şuuraltında yatan yılanlar uyandırılabilir. Şair bu tehlikeyi kuvvetle ifade ediyor.

Şiirin ikinci kısmında şairin benliğindeki değişiklik, birbirine bağlı "ateş-güneş-haziran" çağrışımları ile kendini gösteriyor.

Bütün şiire aşkla dolu bir geçmiş zaman fikri hâkimdir: Şair:

giden yazlar mı geri gelmekte?

mısramdan Ahmet Haşim'in:

Dönsek mi bu aşkın şafağından

mısraına atlıyor. Çağrışım içe sinmiş kültür unsurlarını, tarih, edebiyat, musiki vesaire şeyleri de harekete getirir. Şair burada yaşadığı ruh hali ile kendisine en yakın şairin mısraını hatırlıyor.

Fakat Haşim şiirde sadece bir mısraı ile değil, ifade şekli, mısra tekrarı, kesif, ateşli ve şiddetli hayalleri ile de tesirini hissettiriyor.

Varlık dergisinin aynı sayısında çıkan "Merdiven" şiiri, Hasan Şimşek'in şuurlu bir şekilde Hâşim'den istifade ettiğini gösterir. Fakat bu bir "taklit" değil, "değiştirme"dir. Hattâ hafif bir alayla okunursa tatlı bir parodi şekline de sokulabilir.

"Değiştirme", "yeniden yaşama", "ironi" veya "parodi" de bir yaratma şeklidir. Metin, şairin yaptığı "değiştirme ameliyesi"ni daha iyi takip imkânı verdiğinden zikre değer:

MERDİVEN

eskide benim işim-gücüm yoktu
güneşlerden sorardım vakti
güneşlerden başımın üzerinde
sabah/
öğle/
ikindi...
iner çıkardım sessizce
çıkar inerdim
çağ boyu uzun bir merdiveni.
durur göğe bakardım her basamakta
giderek koyulaşırdı mavi
deniz ışıl ışıl bir çizgi uzakta
ve çok büyütülmüş resimler gibi
son ışıklar altında
cami/minare/selvi...
sonra akşam ve gece
ve uykulardan uyanınca
çiçekleri dinlerdim.
çiçekler adlarını yazınca
renkli harflerle cama:
ful-fesleğen-karanfil-ıtır...
dışarıda gün başlamıştır.[1]

1. *Varlık*, nr. 765, Haziran 1971, s. 14.

Hasan Şimşek, burada Haşim'in şiirini uzaktan çağrışımlar arasından hatırlar. Fakat şiir, gücünü sadece bu çağrışımdan almaz, kendi içinde ayrı bir mâna taşır. Burada da Haşim'in "Merdiven" şiirinde olduğu gibi kozmik âlemle ilgili bir "zaman" kavramı bahis konusudur. Yalnız Haşim'in "Merdiven" şiirinde zaman akşam vaktidir ve orada batan bir günün trajedisi bahis konusudur. Hasan Şimşek'in şiirinde günün muhtelif saatleri ele alınmıştır. Sabah, öğle, akşam, gece, ertesi sabah. Şair burada yine Haşim'in "Göl Saatleri"nden esinlenir". Orada da günün muhtelif saatleri bahis konusudur. Şiirin kısımları günün saatlerine göre ayrılmıştır.

Hasan Şimşek'in zaman'ı ele alış tarzı Haşim'inkinden farklıdır. Burada zaman'a ayrı bir mâna verilmiştir.

Şiirin birinci kısmında "eski zaman görüşü" ile Haşim'in şiirinden faydalanılarak alay edilir.

Eskide benim işim-gücüm yoktu

mısraında "eski" kelimesi çeşitli mânalar taşır. İlk bakışta o "eskiden" yerine alınabilir. Fakat şair "eskiden" yerine "eskide" demekle kelimeye sosyal bir mâna da yükler.

Eski insanın işi gücü yoktur. O tabiatın kanununa tâbidir. Vakti güneşlerden sorar. Sabah, öğle, ikindi onun için "çağ boyu inilen uzun bir merdiven"dir. Bu devir insanı her basamakta durur, göğe bakar.

cami/minare/selvi

kelimeleri ile şiire Haşim'in şiirlerinde olmayan, daha çok Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a yaklaşan bir dekor girer ve şiirin ilk kelimesinin o sosyal mânasını kuvvetlendirir. Burada bahis konusu olan "cami, minare ve selvi"nin temsil ettiği dünya eski dünyadır ve zaman eski zamandır.

Sonra zaman değişmiş, akşam ve gece olmuştur. Şair uykulardan uyanınca çiçekleri dinlemeye başlamıştır. Çiçekler yeni bir doğuşun sembolleridir. Çiçekler adlarını cama yazarken dışarıda gün başlar.

Ful-fesleğen-karanfil-nar

mısraında sayılan çiçekler belki de şair için sembolik bir mâna taşır.

Son yıllarda bilhassa Marksist şairler arasında ortak bir sembolizm teşekkül etmiştir. Bu konuda metne dayanan karşılaştırmalı bir araştırma yapmadığım için, kesin bir hüküm veremiyorum.

Hasan Şimşek'in şiiri, böyle bir yoruma elverişli olmamakla beraber, şiirde sosyal mâna da taşıyan bir geçmiş zaman fikri ile çok ince estetik planı asla aşmayan bir alay sezilmektedir.

Hasan Şimşek bu şiirinde de bir bütün olarak çağrışımlardan ustaca faydalanmıştır. Bu şiirler Orhan Veli nesline mensup olan ve 1941 yılından beri şiir yazan Hasan Şimşek'in en olgun eserleri sayılabilir.

XLVII

TÜRKİYEM TÜRKİYEM ANA TOPRAK

Türkiye benim içli memleketim
Büyük destanlarla çalkanan
Kalplerde bir kor gibi yanan
Benim sonsuz hürriyetim
Türkiyem memleketim

Ağrıların Torosların Kazdağların vardır
Ulu rüzgârlarla dövüşen
Altın akıtır toprağa Seyhanların Ceyhanların
Ya senin insanların Türkiyem
Ya senin insanların
Candır.

Irgatları gördüm dumanlı toprağın başında
Sapan süren
Ayşeleri gördüm memnun ve iyimser
Kaderine boyun eğen
Köylüleri gördüm yiğit mi yiğit
Yağız mı yağız
Tek bir aşk yatıyordu kalplerinde
Türkiye

Bazen sana lâyık evlâtlar olamadık
Seni gönülden duyamadık
Taşını toprağını işleyemedik
Sorma bu gerilik
Bu uyku niye
Affet bizi affet bizi Türkiye

Askerleri gördüm karlar altında
Nöbet bekleyen
Teğmenleri gördüm ölümlere göğüs geren
Dokuz çocuklu babalar gördüm
Kalbi gibi sofrası bütün yurda açık
Doktorlar mühendisler gördüm
Ramanları delip geçen

Senin bağrından dinecek ağrılarım
Kemiklerim senin koynunda çözülecek
Bedenim zerre zerre
Aziz toprağında dağılacak

Ah Türkiyem
Evim saadetim mezarım
Çocuklarım çocuklarım
Senin destanını söyleyecek
Ekmeğim suyum hayatım
Her şeyim sensin
Türkiyem Türkiyem ana toprak
Şehit kanlarıyla yıkanmış
Düşman ateşiyle yanmış
Atalar mirası bayrak

HALİM YAĞCIOĞLU

XLVII

TÜRKİYEM TÜRKİYEM ANA TOPRAK

Vatan, millet ve memleket kelimeleri sosyal bakımdan önemli oldukları için sık sık tekrarlanır, bundan dolayı da basmakalıp hâle gelir. Basmakalıp ise, duygu, düşünce ve hayalin yani insanın ölümü demektir. Bu nevi kavramları yalnız sanatçılar, kendilerine has usullerle canlı ve tesirli hâle getirirler.

Sanatçının metodu sosyolog ve politikacının hemen hemen tam zıttıdır. O, varlığa objektif değil, sübjektif bir gözle bakar. Gerçeği soyut düşüncelerle değil, duygu organlarıyla yakalamaya çalışır. Duygu, sevgi, resim, musiki... ilkel insanlardan bugüne gelinceye kadar kalplere tesir etmiştir. Fakat bunlar aynı zamanda bazı hakikatleri de ortaya koyar.

"Türkiyem Türkiyem Ana Toprak" şiirinin daha adında, şairin kendini aşan yüce bir varlığa nasıl hissî bir bağla bağlandığını görüyoruz. "Türkiye" kelimesi tek başına alındığı takdirde, objektif, haritada yeri belli bir ülkeyi gösterir. Onu "hissî bir varlık" haline getiren, şairin ona büyük bir heyecanla sarılışıdır. "Ana Toprak" sözünde de maddeyi yücelten şey, şuuraltında derin akisler uyandıran "ana" kelimesidir.

Vatan ve millet, insanın ferdî varlığını aşan ve âdeta dine has, kutsal mâna taşıyan varlıklardır. Onlar tabiat ve dünya gibi bizi çevirirler. Ele alınması bilindiği takdirde onlar da din ve tabiat gibi sanat kaynağı haline gelebilirler.

Kendini aşan değerli varlıkları sevmenin, onlara bağlanmanın heyecanı var. Halim Yağcıoğlu'nun şiirinde, Türkiye, hem bir tabiat parçası, hem bir insanlar âlemi olarak güzel, derin, yüce değerler taşır. Sevgi, âdeta bir ışık gibi o değerleri bir bir gösterir.

Türkiye benim içli memleketim
Büyük destanlarda çalkalanan...

Vatan, sadece coğrafya değildir, aynı zamanda tarihtir. Şair daha doğrusunu söylüyor: Vatan destandır, yani bir kahramanlık serisidir.

Kalplerde bir kor gibi yanan

mısrası, objektif bir varlık olan vatanın, onu sevenler için taşıdığı hissî değeri belirtir.

Şiirde, şairin "ben"i ile zengin bir değerler dünyası teşkil eden Türkiye arasındaki bağlantıları belirten mısralar derin bir akisle çınlar:

Benim sonsuz hürriyetim

Evim saadetim mezarım
Ekmeğim suyum hayatım

Vatanı kutsal yapan, insanın varoluş şartı olmasıdır. Yukarıki mısralarda insanla vatan arasındaki maddî ve manevî bağlar kuvvetli, veciz, gerçek ve sanatkârane bir şekilde ifade edilmiştir. Soyut ve çıplak "vatan" veya "memleket" kelimeleri ile yukarıki mısraları karşılaştırınca, sanatkârane duyuşun gerçeğe ne kadar yakın olduğunu görürüz.

Şiirin güzelliğini teşkil eden şey, şairin gözle görülür somut varlıkları, heyecanlı ve ahenkli bir şekilde ortaya koyma gücüdür.

Bunları tabiat ve insan olmak üzere iki kısma ayırabiliriz. Tabiat varlıkları olarak "ulu rüzgârlarla döğüşen" Ağrı'lardan, Toros'lardan, Kazdağları'ndan bahsedilmektedir. Şairin, Türkiye'nin tabiatında da Türk milletine has savaşçı bir vasıf bulması dikkati çekicidir. Daha sonra "toprağı altın akıtan Seyhan'lardan, Ceyhan'lardan" söz edilmektedir.

Şiirde üzerinde durulan en önemli varlık insanlardır. Şair, çeşitli sosyal tabakalara mensup olan bu insanlarda sevilmeye, yüceltilmeye değer vasıflar bulur: "Irgatlar dumanlı toprağın başında sapan sürerler: kaderine boyun eğen Ayşeler memnun ve iyimserdirler. Yiğit ve yağız köylülerin kalplerinde tek bir aşk vardır: Türkiye.

Askerler karlar altında nöbet beklerler. Teğmenler ölümlere göğüs gererler. Dokuz çocuklu babalar vardır ki, kalpleri gibi sofraları da bütün yurda açıktır. Türkiye, hastalara şifa veren doktorlara, Raman'ları delip geçen mühendislere de sahiptir.

Şairin memlekete bakış tarzı genellikle iyimserdir. Fakat Türkiye'nin yetiştirdiği bütün insanlar ona lâyık değildir: Çokları onu gönülden duymamış, taşını, toprağını işleyememiştir. Bununla beraber Türkiye, şair için kutsaldır. O "şehit kanlarıyla yıkanmış, düşman ateşiyle yanmış atalar mirası bayrak"tır.

Toprak insanla yücelir. Coğrafyayı vatan haline getiren, tarih, destan, iyilik, sevgi ve fedakârlıktır. Toprak veya vatana izafe edilen "ana" vasfı, işin içine şuuraltının da karıştığını gösterir.

Senin bağrında dinecek ağrılarım
Kemiklerim senin koynunda çözülecek
Bedenim zerre zerre
Aziz toprağında dağılacak

mısralarında ölüm, âdeta yeniden anne karnına dönüşün saadetine yaklaşır.

"Ben"in kendisini aşan büyük, kutsal, yüce bir varlıkla birleşme veya ona karışma duygusu, maddi ve manevî değerlerin terkibi, bilhassa geniş insan sevgisi, bu şiiri tesirli kılan başlıca unsurlardır. Buna kafiye ve bilhassa heyecan yüklü kelime tekrarlarından gelen ahengi de ekleyelim.

Halim Yağcıoğlu'nun diğer şiirlerinde de sevgi, önemli bir yer tutar. O, bu şiirlerinde de duygularını eşyaya aksettirmesini bilir. Aşağıda verilen "Kadıncığım"

başlıklı şiirde, sevgi ve saadet duygusunun eşyaya nasıl yayıldığı ve maddeye nasıl sıcak ve insanî bir mâna ve değer verdiği görülür:

KADINCIĞIM

Şu sabun kokan mendilim var ya kadıncığım
Elcağızınla yıkadığın bembeyaz
Şu çoraplarım var ya yamadığın kadıncığım
Şu gömleğim tiril tiril kolalı
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Her şeyiyle saadetim sana bağlı
Şu odamız var ya küçücük

Silip süpürdüğün zevkinle donattığın
Şu saksılar var ya kadıncığım
Karanfiller sardunyalar küpeler
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Kırıntıyla beslediğin serçeler

Şu sofranız var ya bereketli
Tabaklarımız tuzluğumuz sürahimiz
Şu pişirdiğin yemek var ya kadıncığım
Mis kokan ekmeğimiz salatamız
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Derim ki bir rüya hayatımız

Şu bakır cezve var ya kadıncığım
Oğuldukça oğuldukça parıldayan
Şu fincanlar var ya kadıncığım
Üstünde altın kuşlar uçuşan
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Hepsinin huzuru aşkından

Şu inancımız var ya kadıncığım
Kalbimizi gece gündüz ısıtan
Şu temiz kalman var ya kadıncığım
Kendini uzak tutman günahlardan
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Her şeyimiz şükrettiğin Allah'tan[1]

Kadınla erkek sevgi ile bir araya geldikleri zaman, kendilerine has bir "dünya" kurarlar. Dış dünyanın içinde, fakat ayrı bir âlem teşkil eden bu dünyanın adı "ev"dir. Kadın, erkeği mesut eden bu "dünya"nın kurucusudur

1. *Anzelha*, Ankara 1956, s. 43.

Şiir onu övmek, yüceltmek için yazılmıştır. Bu küçük dünyada her şey aslında büyük bir değer taşımasa da, hatta yamanan çoraplar gibi hakir olsa da, insana, sevgi ve dostluğa bağlı olduğu için, bir değer taşır.

"Kadıncığım" şiirine baştan sona kadar, dokunduğu her şeyi kendi varlığı ile değerlendiren kadın hâkimdir. Kadını yüceltme duygusu, şiire bütünlüğünü veriyor. Ahenk olarak şiiri, mesut bir kuş cıvıltısı gibi "kadıncığım" sesi doldurur.

Bir bir sevgi ile gösterilen eşyalar, hep kadına bağlıdır ve ortak hayat ve saadetin şahididirler. Şiirin muhtevasını dolduran teferruat, bütüne bağlıdır. Onları mânalı kılan da budur. Sevgi, maddî eşyaya kendiliğinden sembolik bir değer verdiğinden, şair onları lüzumsuz benzetmelerle süslemeye kalkmaz. Şiirin üslûp bakımından başlıca özelliği, samimiyet, sadelik, hatta çocukça bir safiyaneliktir:

Şu sabun kokan mendilim var ya kadıncığım
Elcağızınla yıkadığın bembeyaz
Şu çoraplarım var ya yamadığın kadıncığım
Şu gömleğim tiril tiril kolalı
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Her şeyiyle saadetim sana bağlı

Burada bahis konusu olan eşya, mendil, çorap, gömlek, insanın dışında, sadece maddi bir değeri haizdir. Burada onları şiire sokacak kadar değerli kılan, insanla olan ilgileri, aşk ve saadete delil oluşlarıdır. İnsandan taşan o esrarlı duygu, sevgi ve saadet, alelâde "madde"ye üstün bir "değer" kazandırır.

Şiirin diğer kısımlarında da ele alınan "maddî" şeylere şiir havasını veren, sevgi veya saadet duygusu, yalnız insanda olan "ruh"tur.

Bu hakikati derinden hisseden şair, son parçada, asıl kaynağa varır:

Şu inancımız var ya kadıncığım
Kalbimizi gece gündüz ısıtan
Şu temiz kalman var ya kadıncığım
Kendini uzak tutman günahlardan
Hepsi sana minnettar kadıncığım
Her şeyimiz şükrettiğin Allah'tan

Görüleni aydınlatan, kaynağı insan ruhunda gizli bulunan o esrarlı varlıktır. İnsan veya Tanrı, insanda olmakla beraber, insanı aşar. Eskiler bu hakikati bilmişler ve kendi dillerince söylemişlerdir: Sevgi insanı Tanrı'ya ulaştırır. Modern şairin "maddî" şeylerden bahsederken, başka bir yoldan aynı hakikate ulaşması düşündürücüdür. Herkes kolayca tahmin edebilir ki, sevgi, aşk, iman yok oldu muydu, burada şairin üzerine titrediği maddî şeyler, bit pazarında, yerlerde sürünen alelâde eşya haline gelir.

XLVIII

KUZUNAME

Telefonlar çalacak
Bu bir korkunun dağıtılmasıdır
Ağır adlı bir lunaparkta
Ey Kesikbaş çıkar hançerini
Bu bir kuzunun damıtılmasıdır

Telefonlar çalacak
Sokak başlarında ölüme koşut
I love you ey Nagant
Bu bir sevinin dondurulmasıdır
Az biraz ve karanlıkta

Telefonlar çalacak ve trak
Bir kuzu daha alnından

SALÂH BİRSEL

XLVIII

KUZUNAME

"Kuzuname" şiirini Birsel'in 1972 yılı eylül ayında yayınlanan *Haydar Haydar* adlı şiir kitabından aldım.

Bu tarihi zikredişim, ilk bakışta anlaşılmaz, hatta saçma gibi görünen şiirin, Türkiye'nin bu tarihlerde yaşadığı politik ve sosyal hadiselerle ilgili olmasından dolayıdır.

1970-1972 yılları arasında Türkiye'de vukua gelen en önemli politik ve sosyal hadise, gizli Komünist örgütlere mensup anarşistlerin işi cinayete kadar götüren eylemlere girişmeleridir. Şiirde çağrışım uyandıran bazı kelimelerle, belli bir zaviyeden bu atmosfer telkin edilmeye çalışılmıştır.

Şiir, hadisenin mahiyetine uygun olarak kapalı ve karanlık görünmekle beraber, bütününden, masum bir gencin, bir meydanda Nagant marka tabanca ile alnından vurulduğunun bahis konusu edildiği anlaşılmaktadır.

Şiirde dikkati çeken, bu hadisenin açık ve seçik olarak değil de, kapalı bir şekilde anlatılmasıdır. Aşağı-yukarı 1950 yılından sonra bütün dünyada olduğu gibi, bizde de serbest çağrışımlara dayanan anlaşılması güç şiir akımının moda olduğuna birkaç yerde işaret etmiştim.

Bu akım aslında şuuraltı psikolojisinin estetik bir ifadesi olmakla beraber, bazıları onu sosyal ve politik fikirleri telkin maksadıyla bir vasıta olarak kullanmışlardır. Burada da durum böyledir. Şuuraltı psikolojisinde ve onu ifade eden serbest çağrışım şiirlerinde hayaller, önceden belli bir maksada göre ayarlanmazlar. Böyle bir ayarlama bu tarz şiirin mahiyetine aykırıdır. Zira rüya gören bir kimse, beliren hayalleri kendi iradesi ile çağırmaz. Serbest çağrışım metodunda da durum budur. İkinci tarz şiirde, çağrışımlar, tabir caizse güdümlüdür ve genellikle çağrışım metodu da kendilerinde önceden belli bir fikre göre kullanılırlar. Burada kendini şuuraltının esrarlı kuvvetlerine bırakan bir muhayyilenin yaratışı değil, sanatın belli bir maksat için vasıta olarak kullanılışı bahis konusudur. Bu nevi şiirler ilk bakışta kapalı görünürlerse de, bakış noktası bilinirse kolayca açıklanabilir. Tarih, sosyal ve politik durum bu tarz şiirleri açıklamada işe yararlar. Zira onlar halis şuuraltı şiirleri gibi "iç"e değil, "dış"a bağlıdırlar.

Salâh Birsel'in anlatış tarzında güdümlü veya belli bir maksat için bilerek kullanılan kapalı üslûbun yanı sıra alaycı bir tavır da vardır. O, hemen hemen bütün şiirlerinde dil ve üslûbuna alaycı bir hava verir. Burada şiirin başlığını teşkil eden "Kuzuname" sözünde, "Ey kesikbaş çıkar hançerini" mısraı ile ikinci parçadaki İngilizce mısrada bunu görmek mümkündür.

Bu yıllarda ortalığı dehşete veren ve maksatlarını mahkemede açıkça belirten bazı anarşistler vurulmuştur. Şair onları masum göstermeye çalışıyor. Bu şiirde kullanılan ve diğer şiirlerde de sık sık geçen "kuzu" sembolü bu davranışı gösteriyor.

Bir anarşistin bir yerde bir hadise çıkardığı veya görüldüğü zabıtaca haber alınmıştır. Telefonlar çalar. "Bu bir korkunun dağıtılmasıdır". Anarşist "Ağır adlı bir lunaparkta" belki Kızılay'da(?) görülmüştür. Polis onu ele geçirmeye çalışır. Şair bu anı alaycı

Ey Kesikbaş çıkar hançerini

mısrai ile anlatır. Anarşist vurulmuştur. Şaire göre bu "bir kuzunun damıtılmasıdır."

İkinci parçada şehri saran dehşet havası:

Telefonlar çalacak
Sokak başlarında ölüme koşut

mısrai ile anlatılmıştır.

I love you ey Nagant

mısraında alaylı bir tonla polisin arkasında Amerika'nın bulunduğu fikri telkin edilmeye çalışılmıştır. Şaire göre bu "bir sevinin durdurulmasıdır". Zira vurulan anarşist masum bir kuzudur.

Burada bizi ilgilendiren şairin hadiseye bakış tarzından ziyade, "anlatış tarzı"dır. 1970-1972 yılları arasında Türk ve dünya gazetelerinde uçak kaçıran, adam öldüren, banka soyan, yangın çıkaran anarşistlere dair bir yığın havadis çıkmıştır. Bu havadislerin mânası bakış tarzına göre değişiktir.

Salâh Birsel şiirinde bu sosyal ve politik gazete havadislerinden hareket ederek, orijinal bir şiir meydana getiriyor. Burada ham bir malzeme teşkil eden hadise, gazetelerde görüldüğü gibi alelâde bir ifade ile nakledilmiyor, şiir üslubuna dökülüyor. Kelime ve mısra tekrarları ve kesik, kapalı, çağrışımlı bir üslûpla ham malzeme işlenerek, belli bir görüş ve duyuşu telkin eden bir "şiir" vücuda getiriliyor. Hadisenin mahiyeti ve şairin ona bakış tarzı ne olursa olsun, burada estetik bakımdan dikkati çekici bir özellik olduğu inkâr edilemez.

Salâh Birsel adı geçen kitabındaki diğer şiirlerde de aynı üslûbu kullanır. Onlar da kapalı, karanlık, anlamsız gibi görünen, fakat politik ve sosyal arka planı olan, belli bir hayat görüşüne dayanan şiirlerdir. Örnek olmak üzere bir şiir daha zikredelim ve tahlile çalışalım:

BALAFONG

Akşamsa gelecektir eski kuzu
Bütün gün ölüp kulesinde
Sisler kapansa da üstümüze
Kucağında bir sürü heykel
Bir alanı dolanacaktır koşaraktan

Bilmem anlatsam hangi yürüyüşünü
Uzun boya taze bıyık
Bir sevinin halısını geçecektir
Zambaklarla bir renk
Bir kuzu kudretten çakır

Gel duy beni halkım
Atlayacaktır sonunda inatçı kuzu
Bir fotoğrafın arabından
Zonklarken Afrika'sında
Yaban sesli bir balafong

Vonk vonkvonk vonk
Vonk vonkvonk vonk[1]

"Balafong" şiirinde ilk dikkati çeken, şairin kelimelerin seslerinden faydalanmasıdır. Şiirin bütününe âdeta Balafong (Balafon) kelimesinin sesi hâkimdir. Balafong, Afrika'da kullanılan bir musiki âletidir. Bu kelime şiirin ses yapısına olduğu kadar, muhtevasına da tesir etmiştir.

Şiir boyunca âdeta Balafong kelimesinin sesi duyulur: Bütün, gün, alan, dolan, koşaraktan, uzun, ben, son, fotoğrafın, arabın, zonklarken, yaban... Şiirin son iki mısraı Balafong'un zonklayan sesini taklit eder.

Şiirin muhtevasını ören çağrışımlar Balafong'un bağlı olduğu Afrika ile ilgilidir. "Zonklayan Afrika", "fotoğrafın arabı" sözlerinde bu bağlantı açıktır. Denilebilir ki, şiirin karanlık havasına bile Balafong'un "yaban sesi" veya "siyah Afrika" hâkimdir.

Şair kelimelerin ses ve çağrışımlarından faydalanmakla beraber, bu şiirinde de diğer şiirlerinde olduğu gibi, sosyal ve politik bir görüşten hareket etmektedir.

Burada da bir "kuzu", "eski bir kuzu" bahis konusudur. Burada "eski kuzu" yüzyıllarca sömürülen siyah Afrika'dır. O, kendisi ile aynileşen başka bir "kuzu" da olabilir.

Bu "kuzu" da bir ihtilâlci veya anarşisttir. Gündüzleri kulesinde saklanır ve korkudan ölür. Akşam karanlığında ortaya çıkar. Koşaraktan bir alanı dolanır. Kucağında bir sürü heykel - kahramanları ebedîleştiren semboller– vardır.

Şair ikinci parçada bu karanlık yeraltı kahramanını yüceltir: Uzun boy, taze bıyık... Ona karşı olan güvenini belirtir. Bu "inatçı kuzu, zambaklarla bir renk bir sevinin halısını geçecektir". Şimdi onun hüviyeti bir "fotoğrafın arabı" gibi karanlıktır. Fakat o er geç başarıya ulaşacaktır. Onun Afrika'sında "yaban sesli bir balafong" durmadan von vonkvonk vonk diye zonklar.

Birsel'in bu şiirinde de, şiire has ifade vasıtalarını, arka planda varlığı sezilen bir duygu ve düşüncenin emrinde başarılı bir şekilde kullandığını belirtelim.

Orhan Veli nesline mensup olan Salâh Birsel'in uzun bir şiir tecrübesi vardır. Felsefeci olan Birsel, Batının sanat akımlarını da yakından takip etmiştir. Dili kullanılışındaki ustalıkta tecrübe ve kültürünün de rolü olduğunu sanıyorum.

1. *Haydar Haydar*, s. 16-17.

XLIX

AYAŞ YOLUNDA

Yağmur ana, yeşil yünden
Örmüş tarlanın hırkasını
Ve, kar hatun
Tiftiğinden bulut sürüsünün
Eğirmekte dağ başlarının kepeneğine
Ilık yeli.
Kara kazaklı bir genç
Gözlerinin yarısında hüzün
Yarısında gülüşü kara üzümün
Duruyor yol kıyısında
Ellerinde kelepçe
İki candarma arasında.
Nisandır adı ayın
Ve bir sarı çiğdem
Ayaklarına dolanır gencin
Yolda bahar
Nisandır adı ayın
Ağaçlara bir şeyler olur
Açılık defteri yaprakların
Okunur çiçek türküsü
Yolda bahar
Gencin ellerinde kelepçe
Yanında iki candarma
Ve bir denk:
Yatak yorgan
Yolda bahar
Tarlalarda yağmur ana
Dağlarda kar hatun
Ve bir sarı çiğdem dolanır
Ayaklarına delikanlının.

CEYHUN ATUF KANSU

XLIX
AYAŞ YOLUNDA

Modern çağda reklâmcılar nasıl buzdolabı, çamaşır makinesi veya araba satmak için güzel kadın vücutlarını teşhir ediyorlarsa, ideolojik maksat güden bazı şairler de, sırf okuyucuları kandırmak için, sanatın daima tesirli olduğuna inandıkları klasik vasıtalarına başvuruyorlar.

Bu nevi şiirlerde dikkati çeken başlıca özelliklerden biri, çirkin kadınların yüzlerini fazla boyamaları gibi, ölçüsüz derecede süslü olmalarıdır.

Gerçek şairler de teşbih, istiare, mecaz veya sembole başvurdukları için, sadece bu süslere bakanlar aldanabilirler. Fakat gerçek şiirde her şey anafikre bağlıdır. Edebî sanatlar bir fonksiyon ifa ederler.

Şiirin anafikri ile ilgisi olmayan her şey boş süsten ibarettir. Kendilerinden emin sanatçılar, duygu ve düşüncelerini, bir manner çıplaklığı ile ifade etmekten korkmazlar.

Ceyhun Atuf Kansu'nun bu şiiri, gerçek şair olmayanların çoğunda görülen aşırı süslülüğe örnek olabilir.

Şiirde birbiri ile ilgisi olmayan iki unsur vardır: Elleri kelepçeli delikanlı ile alabildiğine süslü bir tabiat manzarası: "Yağmur ana, yeşil yünden tarlanın hırkasını örmüş". Dili bir yana, Divan şairlerine taş çıkartacak bu süslü ifadenin eli kelepçeli delikanlı ile ilgisi, basit bir dekor olmaktan ibarettir: "Ve kar hatun bulut sürüsünün tiftiğinden dağbaşlarına kepenek eğirir."

Şiirde bu yapmacık hayalleri meşru gösterecek bir şey yoktur. Aslında şairin anlatmak istediği tabiat değil, ne halt ettiği açıklanmayan eli kelepçeli delikanlıdır. Bu şiir 1969 yılı Aralık ayında *Varlık* dergisinde çıkmıştır (nr. 741, s. 11). 1968-1972 yılları arasında bu dergide çıkan şiirlerden çoğu Türkiye'yi parçalamak isteyen anarşistleri, çeşitli şekillerde yücelten şiirlerle doludur. Ceyhun Atuf Kansu da bu akıma uyarak, yolunu şaşırmış bu gençleri haklı, masum, yiğit gösteren şiirler yazmıştır.

Herhangi bir sebeple devlete baş kaldıran halk eşkıyası:

Ferman padişahın dağlar bizimdir

diye tavrını, fikrini, çekilmiş kılıç gibi keskin bir deyişle ifade eder. Aksiyon veya "eylem", süsü kendiliğinden reddeder. Kelimelerle oynayan Divan şairi, korkak bir kalem efendisidir.

Ceyhun Atuf Kansu, eli kelepçeli delikanlıyı yüceltirken de süse başvurmaktan geri kalmaz.

Bir eylemci olması muhtemel olan bu genç, Leylâ'nın aşkıyla yanan Mecnun kadar romantiktir:

Gözlerinin yarısında hüzün
Yarısında gülüşü kara üzümün

Bilmiyorum ama, gerçek eylemci gençler, bu şiiri okumuşlarsa, alay etmişlerdir.

Kansu'nun okuyucuda uyandırmak istediği his, sebebi açıklanamadığına göre, bir bahar günü tabiat o kadar güzelken, ellerine kelepçe vurulan delikanlının hapse götürülmesi karşısında bir acıma duygusu uyandırmaktır. Fakat tabiat ne kadar güzel olursa olsun, bir suçlu mazur görülebilir mi? Beşerî aksiyonlar, ancak sebepleri bilindiği zaman isyan veya sempati uyandırabilirler. Basit vatandaş, sebeplerini bilmiyorsa, jandarma arasında giden eli kelepçeli kimseyi suçlu sayar ve ona acımaz.

Suçluluk veya suçsuzluk, sosyal sebeplerle ilgilidir. Tabiat insanlara karşı lâkayt ve masumdur.

Ceyhun Atuf Kansu hemen bütün şiirlerinde olduğu gibi, bu şiirinde de "şiir" ile "şaireneyi" birbirine karıştırmıştır ve üstelik gevezedir. Şiire doldurduğu bir yığın teşbih, istiare ve mecaz ile yaptığı uzun, gereksiz tasvirlerle yetinmeyerek:

Nisandır adı ayın

diye bir açıklamada bulunması, Recaîzâde Ekrem'e yaraşan bir gevezelikten başka bir şey değildir.

Tarlalarda yağmur ana
Dağlarda kar hatun

mısraları, Fikret'in çocuklar için yazdığı ilkokul şiirleri seviyesindedir.

Bu kitaba aldığım şiirlerin genellikle güzel, tipik veya mânalı olmalarına dikkat ettim. Kötü şiirle okuyucuyu oyalamak istemedim. Fakat bir örnekle de olsa, sahte şaireneliği göstermekten kendimi alamadım.

Ceyhun Atuf Kansu, Cumhuriyet devrinde yetişen tek kötü şair değildir. Ondan daha kötü yüzlerce şair vardır.

GECEYLE GELEN

Eski tanıdıklar mı onlar, kimbilir;
O varla yok ince gülüş yüzlerinde,
Kadın erkek, yaşlı genç, çoluk çocuk,
Gelirler geceyle odama girerler,
Birer ikişer ve sonsuz kalabalık.
Rüzgârlar gibi savrulur sofra, söner
Lâmbamın aydınlığı, yarım kalır şiir,
En sevdiğim ağacım ürperir bahçede,
Kurar saltanatını büyük yalnızlık,
Ve bir kuş havada karanlığı biçer.

SABAHATTİN KUDRET AKSAL

I.

GECEYLE GELEN

Orhan Veli, Cahit Sıtkı nesline mensup olan Sabahattin Kudret, eskiden onlarınki gibi aydınlık, ferdî aşk, saadet ve avarelik şiirleri yazardı. Daha sonra o da kapalı, karanlık, arka plana gizlenen, politik ve sosyal fikirleri sembolik şekilde ifade veya telkin eden şiirler kaleme almaya başladı.

"Geceyle Gelen" şiiri, diğer bazı şiirleriyle beraber, *Varlık* dergisinin 1970 yılı Mart sayısında çıkmıştır. Burada o aylarda vukua gelen sosyal ve politik hadiseler, kapalı bir şekilde anlatılmıştır.

Şiire, uzaktan uzağa cevap veren kafiyelere rağmen, bir tablo teşkil eden mânalı hayaller hâkimdir. Baştan bir cümle teşkil eden beş mısrada şair, akşam vakti odasına dalan bir kalabalığı tasvir ediyor: "Kadın erkek, yaşlı genç, çoluk çocuk, sonsuz kalabalık". Şair onları tanır gibi olur, yüzlerinde "varla yok ince gülüş vardır".

Sofra birdenbire rüzgârlar gibi savrulur, lâmbanın aydınlığı söner ve şair, kendisini her tarafa çöken büyük yalnızlığın içinde bulur. Bu âni değişme şairin bahçede çok sevdiği ağacı ürpertir. Fakat bu sessizlik bir ölüm değildir. Bir kuş havada karanlığı biçer.

Yazıldığı tarih göz önüne alınırsa, şairin bu sembolik tablo ile arka planda gizlenen bazı hadiseleri telmih etiği anlaşılabilir.

Bizi burada ilgilendiren, şiirin maksat veya gizli mânasından ziyade, yapısı olduğu için, o nokta üzerinde duracağız.

Yukarıda da belirtildiği gibi, şiir esas itibariyle sembolik bir tablo fikrine dayanmaktadır. Burada "göze hitap eden" bir dekor ve manzara canlandırılmıştır. Şiir tesir gücünü büyük nispette, kendi içinde mânalı ve insicamlı bir tablo özelliği taşımasından almaktadır. Şiirin kalabalığı tasvir eden birinci kısmı ile yalnızlığı anlatan son kısmı arasındaki kontrast da estetik tesir bakımından önemlidir. Şiir, muhteva bakımından bir "iç düzen"e sahiptir. Teferruat ile bütün arasında sıkı bir münasebet vardır. Açık ve seçik olarak belirtilmeyen, sezilen bir "arka plan"a sahip oluş da şiire, sembolik şiirlere has bir telkin gücü vermektedir.

Aksal'ın diğer şiirlerinde de bu vasıflar görülür. *Varlık*'ın aynı sayısında çıkan "Konuşmak" şiiri de kısa olmasına rağmen aynı özellikleri taşır:

KONUŞMAK

Konuşuyordum, konuşuyordum, konuşuyordum
Yanıbaşımızda: ot bürümüş güneş burçların
Eski diliyle. Sustum, sessizliğimle uyandınız!

Bu kısa şiir de mâna bakımından "kapalı"dır. Yapı bakımından birbirine zıt iki duruma dayanır: Konuşmak-susmak; fakat sustuktan sonra da tesirini sürdürmek. "Uyandınız... Ot bürümüş güneş burçların eski diliyle" sözleri, hem sembolik, hem pittoresk bir mahiyeti haizdir. Durmadan konuşan şahıs susunca, âdeta kozmik âlemde bir değişiklik olur. Güneşi, eski burçların dili ile otlar bürür. Bu, güzel bir şeyin sona ermesi, zamanın durması mânasını taşır. Aralarındaki farka rağmen bu şiir ile "Geceyle Gelen" arasında, "kapalılık", "kontrast", "sembolik ifade" bakımından benzerlikler vardır.

Bu iki şiir, karamsar bir görüşü ifade etmekle beraber, Aksal bedbin değildir. 1971 yılında *Varlık* dergisinin Haziran sayısında çıkan başka bir şiiri, onun geleceğe büyük bir güvenle baktığını gösterir:

AĞACIM

Uyandım, baktım, en eski ağacım
Yoktu bahçede. Dökmüş çiçeğini
Gitmiş, rüzgârlar savrulur yerinde.
Aylar, güneşler, yıldızlar, geceler
Kuşağında sessiz yürür bu kervan!
Her sabah uyanacağım, soluksuz
Koşacağım pencereye, ağacım
Her sabah uyanacağım, soluksuz
Koşacağım pencereye, ağacım
Yeniden çiçeklenir, yok bahçede.

Bu şiir, âdeta "Geceyle Gelen" şiirinin bir devamıdır. Şair orada, ortalığa karanlık çökerken bahçedeki sevgili ağacının ürperdiğini söylemişti. Burada ümitsizliğin doğurduğu sarsıntı daha kuvvetli bir şekilde ifade edilmekle beraber,

Aylar, güneşler, yıldızlar, geceler
Kuşağında sessiz yürür bu kervan!

mısralarının mânası açıktır. Bir mevsimde yapraklarını dökmekle ağaç kurumaz. Eğer toprağa kök salmışsa, zamanla tekrar yeşerir. Şair onun tekrar çiçek açtığını görmek için, her sabah pencereye koşacaktır.

Burada da arka planda gizlenen bir duygu, göze hitap eden bir semboller ifade olunmuştur. Burada da iki zamanı gösteren bir kontrast vardır. Sabahattin Kudret, başka şiirlerinde aynı şeyleri, aynı metodla tekrarlar. Şiirlerinde değişen, sadece kullandığı vasıtalardır.

Lİ

KAN

Bu
Tarla
Benimse benim
Sen kendi tarlanı sür ek

Ben
Yaşamak
Ben sevmek için
Gelmişim bu dünyaya

Ne
Güne
Duruyor adalet
Ne var tarla için kan dökecek

Sen
Arayacaksın
Bıçak tabanca
Ben tırpan, balta, kürek

Al
Sana
Al bana
Bu kan kaç ele sürülecek

Ya
Sana
Ölüm mapusluk
Ya bana idam, kürek

Gel
Aşalım
Bu kalıntıdan
Bitsin artık çevremizde kan gütmek

İBRAHİM MİNNETOĞLU

LI

KAN

Türkiye'nin en önemli sosyal konularından biri "toprak kavgası", ikincisi "kan davası"dır. Ekonomik, sosyal ve politik yönleri olan bu iki konu, edebiyatta da ele alınmış, üzerinde bir hayli şiir, hikâye, roman ve piyes yazılmıştır. Bu nevi eserlerde dikkat genellikle konuya yöneldiği için, estetik değer ve ölçüler bir yana bırakılır. Halbuki sanat bakımından önemli olan "yapı" ve "söyleyiş"tir.

Bugün ekonomik, sosyal ve politik meseleleri objektif olarak inceleyen ilimler vardır. Objektif planda şiirin onlarla yarışmasına imkân yoktur. Şiirin özelliği "sübjektif" oluşudur. Şiir bu nevi konulara elbette yabancı kalamaz. Onun yapacağı şey, kendisine has vasıtalarla okuyucuların dikkatini çekmek, olumlu veya olumsuz ruh halleri, tavır veya davranışlar yaratmaktır. İnsanlar akılları kadar duygularının da tesiri altında kaldıkları için, edebiyatın sosyal ve politik hayattaki rolü sanıldığından büyüktür.

İbrahim Minnetoğlu'nun bu şiiri[1] her şeyden önce "şekil", "söyleyiş" bakımından dikkati çekiyor. Bunu kelimelerin dizilişinde bile görmek mümkündür. Önce tek hece, tek kelimeden ibaret, sonra iki, üç, dört, beş kelimeye çıkan mısralar. Şiirde genellikle veciz, kesin, açık bir söyleyiş tarzı kullanılmıştır. Bunu konunun çok konuşulmuş, herkesçe malum olması ile açıklamak mümkündür.

Şiirin başka bir özelliği, halka has, basit, samimi söyleyiş tonudur. Şiirde muhteva bakımından "toprak kavgası" ile "kan gütme" konusu bir arada ele alınmıştır. Bu iki konu Türkiye'nin her yerinde birbirine bağlı değildir. "Kan gütme" davasının asıl sebebi ekonomik değil, sosyaldir. Doğu Anadolu'da zengin aileler arasında da kan gütme davası vardır. Bu, daha ziyade menşei çok eski olan örf, âdet ve şeref duygusu ile ilgilidir. İki sosyal olayın birleştiği nokta Türkiye'nin geri kalmış olmasıdır.

Şair, iki sosyal davanın da "adalet" ile halledileceğine inanıyor:

Ne
Güne
Duruyor adalet
Ne var tarla için kan dökecek

Toprak kavgasının temelinde "adalet"ten başka meseleler de vardır. Bu konu kadastro, kırlarda inzibat teşkilatı, nüfus artışı, toprak darlığı ilh... gibi çeşitli konu-

1. *Hisar*, nr. 96, Aralık 1971, s. 24.

larla da yakından ilgilidir. Şiirde konu tek yönden ele alınmış, basitleştirilmiştir. İfadenin sade ve basit oluşu, meselenin kolayca çözülebileceği izleniminî uyandırıyorsa da, konu şairin ele alış tarzından çok karmaşıktır.

Sanatta, karmaşık şeyleri basitleştirmenin, somut şeyleri soyutlaştırmanın yeri büyüktür. Okuyucu bunların da teşbih ve istiare gibi estetik vasıtalar olduğunu ve insanı aldatabileceğini unutmamalıdır.

Böyle karmaşık sosyal konulara roman daha çok elverişlidir. Zira onda meseleyi çeşitli yönleri ile ele almak mümkündür.

LII

ARZUHALCİ

Arzuhalci, aziz komşum,
Boş mu daktilonda kâğıt?
Yaz derdimi, harf harf dağıt
Baksana ne hâl olmuşum!

Şunun derdi, bunun derdi,
Sabahtan akşama kadar.
Cümlesi kaç para verdi,
Elinde-avcunda ne var?

Seni yazalım ilk önce,
Daha şerit eskimeden.
Sonra, seninki bitince,
Ağır ağır söylerim ben:

-Senin gözlerinde dilim,
Bir şeyler sorarsan şayet.
Pul istemez arzuhalim,
Pula, imzaya ne hacet!

Yazık olmaz mı kâğıda?
Kâğıtlara sığmaz derdim.
Ben, her iki dünyada da,
Arzuhalcilik isterdim.

OSMAN ATTİLÂ

LII
ARZUHALCİ

Hece vezni ile halk tarzında, halkın derdini anlatan bir şiir. 1906'larda Mehmet Emin Yurdakul ile başlayan bu akım, Batıdan gelen bütün yeniliklere rağmen, II. Meşrutiyet devrini aşarak Cumhuriyet devrinde de devam eder ve bugüne kadar gelir. Ahmet Kutsi Tecer, Cumhuriyet devrinde bu akımı destekleyenlerden birisidir. Osman Attilâ onun çevresinde yetişmiş ve bu yolda bir hayli şiir söylemiştir.

Osman Attilâ'nın kendisi de halk arasından çıkmış ve hayatı boyunca halk kültür ve edebiyatına bağlı kalmıştır. Fakat o, bu şiirinde de görüldüğü üzere, geleneği basmakalıp olarak tekrarlamaz, şekil ve muhtevada bazı değişikliklerle, gelenek içinde kendine has bir yenilik yaratır.

Burada ilk dikkati çeken, kafiye tarzının halk şiirindekinden farklı oluşudur. Çoğu okuma-yazma bilmeyen ve şiiri saz ile söyleyen halk şairleri, bütün güçlerini kafiyeden alırlar ve ahenge büyük önem verirler. Halk şiiri geleneğinde dörtlüklerin üçer mısrası kendi içinde kafiyelidir. Dörtlüklerin dördüncü mısraları, ayrı bir kafiye ile birbirlerine bağlanır. Bu kafiyelenme tarzı halk şiirine kuvvetli bir ahenk verir.

Tanzimat'tan sonra yetişen şairler, bu fazla yekneşak ahenkten hoşlanmamışlar, kafiye tarzında değişiklikler yapmışlar, hatta onu inkâra kadar gitmişlerdir. Tutulan yollardan biri, "Arzuhalci"de görüldüğü üzere, her parçada, aralıklı olarak, değişik kafiye kullanmaktır. Bunda şiiri, günlük konuşmaya yaklaştırma arzusunun da rolü vardır. Modern şair şarkı söylemekten ziyade, derdini anlatmak istiyor. Halk edebiyatı geleneğine çok bağlı olan Osman Attilâ'da bile bu iki temayülün tesiri görülüyor.

Osman Attilâ, bu şiirinde Türk halkının yakından tanıdığı bir insanla "sohbet" ediyor. Şiirin bütününe "konuşma" veya "sohbet" hâkimdir. İşte "gelenek içinde yeni" olan bu "sohbet edası"dır. Osman Attilâ'nın maharet bu "sohbet"i, vezin ve kafiyeye mutlak şekilde riayet ederek yapmasıdır. Halk şairleri çok defa yarım kafiye kullanırlar. Burada bütün kafiyeler "tam"dır: Komşum, olmuşum; kâğıt, dağıt. Sohbet edasının gevşekliği ile vezin ve kafiyenin sıkı nizamı arasındaki tezat, Yunus Emre'nin deyimi ile sözünü us ile kullanan bir şairi haber veriyor.

Arzuhalci, sabahtan akşama kadar önüne gelenin derdini yazan, derdine tercüman olduğu halk gibi dertli ve fakir bir insandır. Fakat o, kendi derdini değil, başkalarının derdini anlatır. Şair de derdini anlatmak için ona gidiyor. Fakat gözü, söze başlarken arzuhalciye takılıyor, adamın hali onda bir acıma hissi uyandırıyor:

Seni yazalım ilk önce
Daha şerit eskimeden

diye bir teklifte bulunuyor. Sonra ağır ağır kendi derdini söylüyor, ama, halinden anlayacak bir kimse bulunacağına inanmadığı için vazgeçiyor. Onun derdi kâğıtlara sığmayacak kadar çoktur; anlayan, dinleyen de bulunmadığı için yazmaya lüzum yoktur. Buna rağmen şair, iki dünyada da arzuhalci olmak istiyor.

Şiirin muhtevasında mantıkî bir nizam olmamakla beraber, Türk halkının hayatını aksettiren yoğun bir hava vardır. Halk, arzuhalci ve şairin kendisi bir noktada birleşiyorlar: Dertlilik! Bu cephesiyle şiir insanî ve içtimaî bir mâna da kazanıyor. Böyle olmakla beraber, Osman Attilâ'nın şiiri sosyal veya ideolojik bir maksat taşımaktan uzaktır. O, daha ziyade estetik bir millîlik, mahallîlik ve halkçılık peşindedir.

Daktilo, kâğıt, şerit, pul, imza gibi günlük, alelâde hayata ait unsurlar, şiire bir "gerçeklik havası" katıyorlar. Alelâde eşyanın bir duygu akımı içine karıştırılması modern şiirin başlıca özelliklerinden biridir. Bu özelliği Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve Cahit Külebi'nin şiirlerinde de görürüz.

Yukarıki şairler gibi Osman Attilâ da şiirine "konuşma" veya "sohbet" edası vermek için, günlük dilde kullanılan ifadelerden faydalanıyor:

Baksana ne hâl olmuşum!

Şunun derdi, bunun derdi,
Sabahtan akşama kadar.

Pula, imzaya ne hacet!

Bir şeyler sorarsan şayet

mısraları, günlük konuşmada hemen hemen olduğu gibi kullanılan ifadelerdir. Şaşırtıcı olan, şiirde bunların vezinli ve kafiyeli olarak yeni bir düzen içinde karşımıza çıkmalarıdır. Osman Attilâ şiirinde hemen hemen hiçbir "şairane" ifade, teşbih, istiare ve mecaz kullanmıyor. Günlük konuşmanın dışına çıkan tek mısra:

Senin gözlerinde dilim

mısraıdır. Gerek günlük konuşma, gerek halk şiiri, bir yığın mecazî ifade ile doludur. Osman Attilâ'nın şiirine Orhan Veli ve Cahit Sıtkı Tarancı'da görülen aşırı derecede sade olma temayülü hâkim olduğu için, bu mısrada görülen ve biraz zorlama hissi veren mecazî ifadeyi yadırgıyoruz.

Osman Attilâ'nın bütün şiirleri böyle "sade" değildir. Fakat onların hemen hepsinde, şairin toprağa, halka, geleneğe bağlı kalmaktan zevk duyduğu kuvvetle hissolunur. Aşağıdaki şiir, onun bu cephesini "Arzuhalci"den daha iyi gösterir.

ŞADIRVAN

Anam, babam hâlâ uykusundadır,
Nasıl özenç duymam müezzinlere?
Yıldızlar şafağın korkusundadır,
Selviden ilk ışık düşüyor yere.

Tanrı âşinadır ses âhengine,
Gölgesi değil mi şu süzülen nur?
Güvercinsiz kalsa şadırvan, yine
Ruhuma bir sükûn bağışlar durur.

Yolculuğa kuşluk vakti çıkılır,
Bu ak şadırvanda yıkanır yüzler,
Sular yükseldikçe düşer yığılır.
Burada geceye döner gündüzler.

Melekler kadar sâf, temiz ve sessiz
Tek tek geliyorlar abdest almaya.
Ağaçlar uykuda, dallar nefessiz;
Onlar da hevesli uyuklamaya

Ak sakallı, yeşil sarıklı dedem,
Ellerimi yıllar var ki bıraktı.
Ne testim var artık, ne kuşlara yem,
Bu gece şadırvan içime aktı...[1]

Burada da şairin yakından tanıdığı, içinden geldiği veya içinde yaşadığı Türk halkına has bir hayat sahnesi tasvir ediliyor. Yalnız burada bahis konusu olan ve yerli hayatı temsil eden, "Arzuhalci" şiirinde olduğu gibi bir şahıs değil, çeşitli unsurları içinde toplayan bir "an" ve "mekân"dır. Burada şairin kendisi ve akrabaları ile beraber o "an" ve "mekân"da yaşayan başka insanlar da varlıklarını hissettiriyorlar. Bu şiire "belli özellikleri olan bir çevre şiiri" demek daha doğru olur. Bu şiiri "Arzuhalci"den ayıran başka bir özellik, herkesin ayrı ayrı yaşadığı derdi değil, aynı kaynaktan gelen ortak bir saadet, huzur ve sükûn duygusunu dile getirmesidir.

Şiire adını veren şadırvan, hem dekoratif bir unsur, hem de bir sembol vazifesini görüyor.

Yüzyıllar boyunca Türk milletinin günlük hayatına İslam dini ve medeniyeti şekil vermiştir. Bütün dinler gibi İslamiyet de "zaman, mekân ve insan"a hususi bir şekil ve mâna kazandırmıştır.

İslamiyet'te gün, sabah ezanı ile başlar. Şair çocukluğunda her sabah onu işitmek uyanmıştır. Annesi babası hâlâ uykuda iken müezzin uyanmış ve herkesi sabah namazına çağırmaya başlamıştır. Sabah vakti dünyaya yayılan ses, tabiatı da kendi

1. *Baştanbaşa*, Ankara 1959, s. 7-8.

kutsal havası içine alır. Şiire din duygusu ile beraber tabiat manzaralarının karışması bundan dolayıdır. Şair sabah ezanı ile beraber, uyanan tabiatı da hisseder. Şafağın korkusunu hisseden yıldızlar, ilk ışıkların vurduğu selvi, şadırvandan akan su, uykulu ağaçlar ve dallar, kutsal duygunun yayıldığı ve içine sindiği âlemi meydana getirirler.

Bütün dinler gibi İslamiyet de insanla kâinat ve Tanrı arasında münasebet kurar:

Tanrı âşinadır ses ahengine.
Gölgesi değil mi şu süzülen nur?

mısraları bu münasebeti belirtir. Ezan insan sesidir ama bu ses kutsal bir mâna taşır. Tanrı ezan sesinde duyulan ahenge "âşina"dır. Daha doğrusu insan ezan sesinde Tanrı'nın varlığını hisseder. Gün doğarken selviye vuran ve her yana dağılan ışık da kutsaldır. Şairin güzel buluşu ile "Tanrı'nın gölgesi"dir.

Bir mimarî unsuru olan şadırvan da Tanrı, tabiat ve insanı birbirine bağlar. İslamiyet'te "su" unsuru diğer dinlere nazaran büyük yer tutar. O maddî olduğu kadar manevî temizliğin de sembolüdür. Dindar abdest alırken, suyu kutsallaştırır. Ak şadırvanda yüzler yıkanırken, söylenen dualarla ruh da arınmış olur. İslamiyet'in telkin ettiği en kuvvetli his, maddî ve manevi temizlik duygusudur. Bu duygunun doğmasında su önemli bir rol oynar. Abdest ve namaz, müminleri "melekler kadar saf ve temiz" kılar.

Bu şiirin güzelliğini teşkil eden şey din, tabiat ve insana ait çeşitli unsurların, gerçekte yaşanıldığı gibi, bir arada, karışık olarak, terkibi bir şekilde verilmesidir. Bütün şiirde şairin kendisi de varlığını hissettirir. Burada objektif değil, sübjektif bir "yaşantı" bahis konusudur.

Son parçada bu "kutsal yaşantı"ya bir "geçmiş zaman" ve "ölüm" havası karışır. Şair, sabah ezanını dinlerken, yıllarca önce ellerini tutan "ak sakallı yeşil sarıklı dede"sini hatırlar. Çocukluğa ait olan o günler çok uzaklarda kalmıştır. Fakat insanın içinde duygu ve şadırvanda su devam eder. Son mısrada dış ve iç âleme ait bu iki unsur bir araya gelmiştir. Şairi çocukluk anlarına bağlayan şadırvanın (hayali) suyu âdeta içine akar.

Şiiri meydana getiren, sabah vakti ezan sesinin uyandırdığı çağrışımlar ve hâtıralardır. Çocukluk yıllarına, temizliğe, cemaate ve kutsal birliğe dönüşün saadeti, şiiri tesirli kılan psikolojik ve sosyal amillerdir.

"Şadırvan" şiiri üslûp bakımından "Arzuhalci"ye nazaran süslü ve "şairane" sayılabilir. Fakat bu süslülük veya şairanelik, konunun kendisinde de vardır. Anlatılan duygu, hadise ve varlıklara uygundur.

Yıldızlar şafağın korkusundadır

mısraında yıldızlara yüklenilen duygu, sabah ezanında yaşanılan anı ince bir şekilde ifade ediyor.

Selviden ilk ışık düşüyor yere

mısrası, tabiatın haddizatında güzel bir anını tespitten ibarettir. Şair diğer mısralarında süslü intibaı uyandıran bazı ifadeler kullanmakla beraber, onlar da "yaşantı"larına uygundur. Bazı duyu ve duygular vardır ki, onları sıfat, benzetme veya mecaz kullanmadan anlatamayız. Sabah vakti, abdest almak için tek tek şadırvana gelen dindar insanların halini:

Melekler kadar saf, temiz ve sessiz

mısraı ile anlatmak fazla "şairane" sayılmamalıdır.

Ağaçlar uykuda, dallar nefessiz
Onlar da heveslı uyuklamaya

mısralarında ağaçlara izafe edilen duyguları da ben bir süs saymıyorum. İnsanlar duygulu anlarında hislerini daima dış âleme aksettirirler. Masallar ve mitler rüya ve hulyâlarımızın dış âleme akislerinden başka nedir? Burada din bahis konusudur. Din insanla kâinatın Tanrı'da birleşmesidir. Tanrı nasıl "ışıktan gölgesi" ile kâinata ve insana yayılırsa, insan da duyguları ile ona doğru uzanır. Din şiirden ayrı olmakla beraber, ikisi arasında büyük bir yakınlık vardır. "Şadırvan" şiiri de bunu gösteriyor.

LIII

YAVAŞ YAVAŞ

Fısıldıyorum yıldızlara
Alsınlar gönlümü yeryüzünden
Yeniden dokusunlar
Öz versinler yeniden
Doğanın sonsuz maviliğinden.

Fısıldıyorum ışıklara
Kaçırsınlar gözlerimi senden
Uzak renk şölenlerinde
Değiştiriversinler bebeklerini
Gözbebeği diye versinler seni.

Fısıldıyorum Samanyolu'na
Sana göre olsun bir yuva, uçta
Işık türküleriyle taşan
Ne çıkar ben olayım
Uzun mavilikler boyu yorulan

Fısıyorum Ege'ye her sabah
Uzaklaşmasın pencerenden
Çalsın mutluluk için en renkli besteyi
Hani fırtınalı bir gece takvimden
Silivermişti ya geceyi...

Fısıldıyorum meleklere
Bir esrik çağımızda geliversinler
Seni ben etsinler, beni sen...
Biliyorum, tümce eremeyeceğiz
Kurtulmadıkça yeryüzü zincirinden

İBRAHİM ZEKİ BURDURLU

LIII

YAVAŞ YAVAŞ

"Yavaş Yavaş"[1] şiiri, şekil bakımından pek çok şiirde görülen aynı veya benzer sözlerin aralıklarla tekrarı esasına dayanıyor. Son derecede basit olan bu kompozisyon tarzına dansta, musikide, resimde, hatta mimarîde rastlanılır. Bütün güzel sanatlarda ritm ve ahenk bu metod ile temin edilir. Dinî zikirlerde de aynı kelimelerin tekrar edildiği görülür. Böylece duygu ve düşünce bir nokta üzerinde toplanmış olur.

"Yavaş Yavaş" şiirinde sadece şekil bakımından değil, muhteva bakımından da dinî bir hava vardır. Şair burada göklere, dua eden bir mümin tavrı ile yalvarır. İstediği dindarların istediklerine uygundur. İçinde bulunduğu sefil durumdan kurtulmak, ulvî bir varlığa kavuşmak. Yine dinlerde olduğu gibi, aşk ve sevgi bu kurtuluş veya yükselişi temin edici bir rol oynuyor.

Başlangıçta din ile sanat, şiir ile sihir birdi. Sanat zamanla dinden ayrılmakla beraber, şekil ve muhteva bakımından yine de çok eski çağlara has bir tarzda birbirine yaklaşıyor. "Yavaş Yavaş" şiirinde bunu açıkça görüyoruz.

Burada Tanrı'nın yerini tıpkı iptidaî dinlerde olduğu gibi, gökyüzü, yıldızlar alıyor. Şair yıldızlara, ışıklara, Samanyolu'na, meleklere kendi varlığını bu süfli âlemden kurtarmaları için yalvarıyor.

Son mısra şiirin anafikrini hülasa eder: İnsanoğlu bu "yeryüzü zincirinden kurtulmadıkça" saadete ulaşamaz.

Ruh vücudun içindedir, vücut ise bu dünyaya bağlıdır. Şair yıldızlardan istiyor ki, "gönlünü yeryüzünden alsınlar, onu doğanın sonsuz maviliğinden yeniden dokusunlar".

"Doğanın sonsuz maviliği" ile ruhun hapsolduğu bu etten vücut ve kara toprak arasında bir tezat vardır. Hemen hemen bütün dinler bu tezada dayanır. Gökyüzü ve mavilik bütün dünya şiirinde yücelik, hürriyet ve sonsuzluğu ifade eder.

Şiirde üzerinde durulan diğer bir konu "aşk"tır. "Aşk"ı birbirinden ayrı olan iki varlık arasında birleşme iştiyakı olarak tarif edebiliriz. Ben ve sen arasındaki ayrılık, sevgi ve birleşme iştiyakı, bütün aşk hikâyelerinin özünü teşkil eder.

İkinci parçada şair, kendisi için yeni bir varlık özlerken, sevgilisi ile birleşmeyi düşünüyor. Bu birleşme, eski Şamanizm merasimlerini hatırlatır bir şekilde, vücudun dağılması ve yeniden birleşmesi şeklinde olacaktır. Şairin gözbebekleri çıkarılarak onun yerine sevgilisi konulacaktır.

Şairane ilham, serbest çağrışım ve benzetme yolu ile farkında olmadan mitik

1. *Sev Beni*. 1966. s. 30-31.

çağlara gidiyor. Gözbebeklerinin yerine sevgilinin geçmesi demek, bu sefil dünyayı görmemek demektir.

İçi bu nevi özleyişlerle dolu bir insanın, içinde yaşanılan gerçekten uzaklaşması gayet tabiîdir. Divan şairleri de sevgililerini dış âleme tercih ediyorlar, aşklarıyla bir masal yaratıyorlardı.

Bu gökyüzüne yalvarışların sebebi "uçta ışık türküleriyle taşan bir yuvaya" kavuşmaktır. Şiir burada din ile ilgisini kaybederek dünyevî ve beşerî bir mahiyet alıyor.

Eskiler dünyevî aşkı ilâhî aşka giden bir yol sayıyorlardı. XX. yüzyıl şairinin istediği şey, ilâhî aşk değil, yeryüzünde mesut olmaktır. Beşinci parçada âdeta birdenbire gökyüzünden yeryüzüne iniyoruz: Ege'de her sabah penceresinde mutluluk musikisi çalınan bir ev...

Burada dinin âdeta dünyevî bir maksat için kullanılması, daha önceki parçaların yarattığı ulvî ve mistik havayı dağıtıyor. Duyguların da kendine göre bir mantığı vardır. Göklere yönelen bir ruh, dinlerde olduğu gibi, lazım gelir ki, Tanrı'ya veya bilinmeze doğru yol alsın. Onun havaya yükselen bir uçak gibi tekrar yeryüzüne konmasında, kendi mahiyetine aykırı bir taraf vardır. Yeryüzüne ait saadetlerin şartları din ile uyuşmaz. Eskiler bunu apaçık söylemişlerdir. İbrahim Zeki Burdurlu'nun şiirinde, dinî mahiyeti hâiz unsurlarla dünyevî saadet arzusu arasında bir tutarsızlık vardır. Samanyolu ile Ege arasında, dua ile bile bir köprü kurmak mümkün değildir.

Burada gerçek değil, Orhan Veli'nin anladığı mânada sahte veya yapmacık bir "şairanelik" bahis konusudur. Bunu Burdurlu'nun süslü üslûbunda da görmek mümkündür: Renk şölenleri, ışık türküleri, en renkli beste gibi terkipler, şairin belli bir fikir ve duyguya tekabül etmeyen süslerden hoşlandığını gösteriyor.

LIV

ELLERİME KAR YAĞIYOR

Yalınca bir dağ-başında
Ellerime kar yağıyor...
Yazın yaz, kışın kış Tanrım,
Bu ne mayalanış, Tanrım;
En güzele, en korkunca,
Tesellîler sonu, bunca,
Gökyüzünde unuttuğum
Ellerime kar yağıyor...

Bu, yapraktan ince can'lar,
Bu kubbe kubbe ezanlar.
Bu dualar, rahmet rahmet,
Aşk, ışıtan can-evimi,
Bu başlangıç, bu nihayet,
Bu gördüğüm düş benim mi?

Nice dillerin telâşı?
Tekmil bir geceye karşı
Alev alev gözlerimden
Ellerime kar yağıyor...

Adımlar işte, ard-arda
Gayrıca beklemek olmaz,
Açın, perdeleri bütün
Mavi mavi aynalarda
Uyanmak üzre, doğan gün.
Kulu kurbanı olduğum
Mutluca toprakta tohum,

Çiçek, niyazlar içinde
Dal'ın türküsü bembeyaz,
Serpil serpil duyuyorum,
Bardaktan boşanırcasına,
Kopmuş takvimlere inat.

Duygu duygu kanat kanat
Ellerime kar yağıyor...

Bu deniz boyu dalgalar,
Bu müslüman dakikalar;
Her nefes alış-verişte
Duyduğum, bu gerçek işte...
Muştular içimde sazım,
Bu mu benim alın-yazım?
Dostlar görmüyor musunuz?
Çağrılar içinde, sonsuz
Hep zamanların dışında
Yalnıca bir dağ başında
Ellerime kar yağıyor...

FEYZİ HALICI

LIV

ELLERİME KAR YAĞIYOR

"Ellerime Kar Yağıyor" bir izlenim, daha doğrusu bir çağrışım şiiridir. Şairin eserini yazarken, tabiata ait bir manzaradan mı, yoksa mistiklerin vecitli anlarına benzer kuvvetli bir ruh halinden mi hareket ettiğini söylemek güç. Dış ve iç âlemle ilgili unsurlar birbirine karışıyor. Şiirin bütününe, birdenbire hissedilen, derin, güzel, ulvî bir saadet duygusu hâkim.

Ellerime kar yağıyor...

mısraı, şiirin hem şekil, hem de muhtevasını idare ediyor. Şekil olarak, her parçanın sonunda tekrarlanmak suretiyle bir ahenk vücuda getiriyor. Muhteva bakımından her parça, şairde derin saadet verici bir ruh hali uyandıran bu tabiat hadisesi ile ilgili. Âdeta kar yağar gibi, dağınık bir şekilde arka arkaya gelen mısralar, şiirin leit-motif'ini teşkil eden nakarat mısraa bağlanıyor veya onun etrafında dönüyor. Böylece "Ellerime kar yağıyor" mısraı, şiire hem şekil, hem muhteva bakımından bir bütünlük veriyor.

Şiirin teferruatında, bu bütünlüğe zıt, karışık çağrışımların yarattığı bir dağınıklık ve zenginlik var. Onları biraz daha yakından incelemeye çalışalım:

Şiirde dış âlemden duyu organlarıyla alınan intibalar fazla değil. Bunları baştan itibaren şöyle sıralamak mümkün: "Yalınca bir dağ-başı", "gökyüzü", "mutluca toprak", "niyaz içinde çiçek", "türküsü bembeyaz dal", "deniz boyu dalgalar".

Feyzi Halıcı, şiirinde dış âlemi tasvire çalışmıyor. Ruh halini tasvir ediyor. Dış âleme ait unsurları ele alış tarzı bile sübjektif. Dağ için kullanılan "yalınca" sıfatı renksiz ve soyut. Diğer örneklerde şair, kendi ruh halini dışa aksettiriyor. Toprak "mutluca", "çiçek niyaz içinde", "dal'ın türküsü bembeyaz".

Bunların dışındaki mısraların hemen hepsi, şairin içinde uyanan hislerle ilgili. Bunların dinî mahiyette olması dikkati çekiyor:

Bu, yapraktan ince can'lar
Bu kubbe kubbe ezanlar,
Bu dualar rahmet rahmet,
Aşk, ışıtan can-evimi,
Bu başlangıç, bu nihayet

Sonuncu parçada:

Bu müslüman dakikalar

mısrası, ilhamın kaynağını sezdirir gibi oluyor. Bu mısra

Uyanmak üzre doğan gün

mısraıyla birleştirilirse, şairin belki de bir kış günü, sabah ezanında duyduğu intibaları anlatmak istediği sonucuna varılabilir...

Şair dış âleme ait duyulardan çok, hislerine bağlı olmakla beraber, kendisini tamamıyla dış âlemden ayırmıyor. Bazı mısralarda saadet duygusu uyandıran bir dışa açılış var.

Açın, perdeleri bütün
Mavi mavi aynalarda
Uyanmak üzre, doğan gün

mısralarında tabiatı kucaklamak isteyen bir ruhun derin iştiyakı hissolunuyor. Fakat burada tabiat, maddi bir tabiat değil, tabir caizse, manevi bir tabiattır. Tanrı'nın varlığının derinden hissolunduğu bir âlem. Şair daha başta:

Yazın yaz, kışın kış Tanrım
Bu ne mayalamış, Tanrım

mısraları ile bu duyguyu, iyi geliştirilmemiş bir şekilde ifade etmiştir.

Feyzi Halıcı orijinal bir duyuş tarzına sahip olmakla beraber, bazı mısralarında duygularını derinleştirecek yerde kafiyelere kaptırıyor. Bunları şiiri besleyen derin duyguya bir kesafet verecek yerde, dağıtıyor.

Muştular içimde sazım,
Bu mu benim alın-yazım?

mısraları, şiirden çıkarılmakla hiçbir şey kaybolmaz. "Ellerime Kar Yağıyor" şiiri, bir bütün olarak, derinden duyulmuş fakat teferruat bakımından pek mükemmel ifade edilmemiş bir şiir.

"Ellerime Kar Yağıyor", şairin 1961 yılında çıkan *Günaydın* adlı şiir kitabından alınmıştır. Halıcı bu kitaptan sonra daha birçok şiir kitabı neşretmiştir. Bunlardan 1966 yılında basılan *Gecenin Bir Yerinde İki Ceylan* mensur şiirlerden mürekkeptir. Bunlar da bir konu etrafında uçuşan serbest çağrışımlara dayanır. Bunlardan birisinde çeşitli hayaller arasından gördüğü sevgilisinden bahsederken, âdeta kendi dünya görüşünü tarif eden şöyle bir cümle kullanır:

"Gerçek sizin gözlerinizde çok köşeli ve çok renkli bir prizma" (s. 86). Halıcı, şiirlerinde dünyaya böyle bir prizma arkasından bakar. Her çağrışım, insanın varlıkla temasının bir yönünü aksettirir. Çağrışımların dış gerçeğe tekabül ettiği söylenemezse de, varlığın bizde türlü hayaller uyandırdığı inkâr edilemez. Fakat şair, kelime oyunlarıyla tamamıyla şiire has bir dünya da yaratabilir. Bu onun hakkıdır. Oku-

yucu bu kelimeler kaleidoskopunu seyrederken, çok renkli bir rüya görmüş gibi olur. Halıcı'nın mensur şiirleri bu bakımdan dikkate şayandır.

Şair 1967 yılında neşrettiği *Selçukya'da Aşk* adlı kitabında vezin ve kafiyeyi bir yana atmıştır. Bir örnek olmak üzere bunlardan birisini incelemek istiyorum:

MUT ŞİİRİ

Dağ dağ yaşama duvarına karşı duran
Mezar taşı, lületaşı, alçı taşı, parke taşı
Kalsiyum karbonat tarifeli sabır taşı
Balık fosili (ilk çağlardan), çakıl taşı
Peri bacaları, höyükler, dikitler, sarkıtlar
Aydınlık yüzü değmeyen mağaralarda
Sözlüklere girmeyen meteor taşları
Hep seni bekliyor

Bir depren, gün şavkını gör, pencereni gör!
Perdelerle sınırlı ballı badem gözler,
Korkuluklar nice bostan tarlalarında
Lâdes tutuşanlar, soğanı yumrukta dövenler
Vitrinlerde kadın kumaşları (tel değmedik)
Havanda sarmısak, kuzu memesinde ayran
Dünyanın dönüş süratinde kilometreler
Hep seni bekliyor

Bir gelişin olmalı dağ rüzgârları gibi
Hançerelere sığmaz ses genişliğinde
Öfkesi burun deliklerinde bir arslan
Delişmen civalı kadınlar, civanmert erkekler
Anadolu merdiveninde motor gürültüleri
Tatar arabaları iş ehli salepçiler
Sinema reklâmları (otuz iki kısım tekmili birden)
Kına geceleri, at yarışları, haciz ilânları
Fileler, sepetler, heybeler, çakşırmalar
Tanker dolusu benzin, camekân dolusu leblebi
Damızlık sperma, civciv makinesi, ligor yumurta
Hep seni bekliyor.

Zamanı gagalayan kuş, takvimlere inat
Bağdaş bağdaş sabır, kubbe kubbe dua.
Tekmil atasözleri iyilik üstüne
Arsız, bikinili meteoroloji haberleri
Metreler, koyun sütü ölçekleri, amperler

PV-RT ideal gaz denklemleri
Ağır vinçler, kondensatörler, kuyu çıngırakları
Takma dişe mum, başağrısına gripin
Pazu kuvveti, kilogrammetre cinsinden
İp atlayanlar, koltuk tamircileri, esansçılar
Hep seni bekliyor.

Germiş antenlerini sonrasızlığa
Uranyum paleti, gökyüzü yelkovanı
Ebegümeci, alıç, bir yörük sofrası
Nikâh şekeri, lohusa şerbeti, gülâbdan
Bayram tebrikleri, el öpmeler (360 derece)
Yaşı yitmedik yetimin vebal vebal hakkı
Şarkılara sığınmak korkudan, geceleri
Gölgesi kartvizite düşen papyon kravat
7,9 milimetre çapında askerlik hâtıraları
Tekmil karınca yuvaları, saygı değer öpücükler
Hep seni bekliyor.

Açlık duygusu emziren tel-dolap
Tozdan sırılsıklam tül daireleri
Hurda otomobiller, yalın kat adımlar
Define ruhsatları, tâ Frikyalılardan
Romalılardan yadigâr mangır paralar
Yarı kalmış bir yüz metre deparı
Baş örtülü aynalarda haziran
Hep seni bekliyor.

Alkol akşamında "aman da din kabak" türküsü
Bozkır ekibi kaşık, tırnak oyunu darbuka.
"Candarmalar geliyor cızları edelim"
Kesik çayır, dilim dilim oturak
Emmiler çorbası, Sultandağı suyundan
Kan çıbanı, hacamat, bileyci çarkı
"Yüz tekliğe hayrını gör, haydi hemşerim!"
Aksata, heybe heybe sunturlusundan
Sırılsıklam Şeyh Galipten tardiye
Köroğlundan koçaklama, koşma Karacaoğlandan
Bıcıl bıcıl şakalağın köprüsü
Külotlu, sütyenli kota malları
Bonolar, vergi cezaları, avanslar
Hep seni bekliyor.

Sonrasızlığa doğru naylarca bir minyatür
Üzüm üzüm bir Selçukya salkını
Aralanmış perdelerde kan-bıçak kuşkular
Deve kafarları, kar gibi tuzdan hevenkler
Uzun ramazan geceleri yok mu davul davul
Bayramlar, şekerden düdükler, uçar balonlar
Uzun yazların bereketi sersebil
Kara-yağız çeşmeler, uzayan sokaklar
Peşrev peşrev büyüyen pehlivan güreşleri
Kadim sıradağlar, kükürtlü ılıcalar
Kokteyl partiler, cenaze törenleri, yağmur duaları
Hep seni bekliyor.

Bu benim yanmışlığım, yitirmişliğim
Asma köprüler, takvim yapraklarından
Çatlamış dudaklarda buğday taneleri
Sıska at kuyruklarında püskül püskül arpa
Tandırlar, fırınlar, bulgur dibekleri
Avuç dolusu toprak (öpüp başıma koyduğum)
Uğrunda kan dökülen cesur savaşlarda
Tekmil isimlerini ölümsüzlüğe adayanlar
Göğermek, yücelmek ve yaşamak adına
En kutsal inanç adına, tanrı aşkı için
Hep seni bekliyor (s. 12-16)

"Ellerime Kar Yağıyor"da olduğu gibi, burada da şiirin muhtelif kısımlarının sonunda bir mısra tekrarlanıyor:

Hep seni bekliyor.

Fakat bu nakarat mısra, "Ellerime Kar Yağıyor"dan farklı olarak, şiirin diğer kısımlarına ne ses, ne de mâna bakımından tesir ediyor. Şiirin esas kısmı, baştan sona kadar karmakarışık unsurlardan ibaret. Şair, onlar arasında herhangi bir düzen kurmak istememiş, bilakis insicamsız bir dünya hayali yaratmak için karışıklık ve düzensizliği tercih etmiş.

Bu şiiri "Ellerime Kar Yağıyor"dan ayıran başka bir özellik daha var: Dış âleme ait unsurların çok geniş bir yer tutuşu. Öyle ki, şair bu sonsuz eşya kalabalığı arasında kendi kendisini unutmuş. Şairin gayesi, "Ellerime Kar Yağıyor"da olduğu gibi, dış âlemin kendi içinde uyandırdığı çağrışımlar değil, karmakarışık, acayip, insicamsız bir dünyadır.

Bu dünya çok çeşitli cephesi ile Türkiye veya Anadolu'dur. Şair, uzaklarda bulunan birini Türkiye denilen acayiplikler ülkesini görmeye çağırıyor. Şiir, umumiyetle tabiat, eşya, örf, âdet, kültür ve medeniyet unsurlarının karmakarışık olarak sıralan-

masından ibarettir. Bunlardan bazıları isim olarak verilmiştir. Bazıları acayip ve orijinal bir şekilde tavsif edilmişlerdir. Bazı kelimelerin yanyana gelmelerinin sebebi.

Mezar taşı, lüle taşı, kaldırım taşı
Kalsiyum karbonat tarifeli sabır taşı
Balık fosili (ilk çağlardan), çakıl taşı

örneğinde olduğu gibi, basit şekil benzerliğidir. Sabır taşının "kalsiyum karbonat tarifeli" olarak tavsifi ve bu sıralama şekli şairin okuyucusunu garabet yolu ile güldürmek istediğini de göstermektedir.

Şiire tıklım tıklım doldurulan unsurlardan bazıları, kısa kısa memleket manzaralarını veren enstantanelerden mürekkeptir:

Lâdes tutuşanlar, soğanı yumrukla dövenler

Tatar arabaları, iş ehli salepçiler

Kına geceleri, at yarışları, haciz ilânları

Bağdaş bağdaş sabır, kubbe kubbe dua

Ebegümeci, alıç, bir yörük sofrası

Nikâh şekeri, lohusa şerbeti, gülâbdan vb.

Bunlar eskiye Türkiye'den kalmış, yabancı turistlerin dikkatini çeken unsurlardır. Bunlar, çağdaş medeniyete ait karmakarışık unsurlarla yanyana bulunurlar:

Anadolu merdiveninde motor gürültüleri

Sinema reklâmları (otuz iki kısım tekmili birden)

Tanker dolusu benzin, camekân dolusu leblebi

Damızlık sperma, civciv makinesi, ligor yumurta

Metreler, koyun sütü ölçekleri, amperler
PV-RT ideal gaz denklemleri
Ağır vinçler, kondensatörler, bujiler vb.

Halıcı, şiirinde âdeta kendi şehri olan Konya çarşısından ilham almış gibidir. Fakat, şiirde bu çerçeveyi aşan unsurlar da vardır. Şiirde eski, yeni, yerli, yabancı bütün kültür ve medeniyet unsurlarının karmakarışık teşhir edildiği bir bit pazarına benzeyen çağdaş Türkiye tasvir edilmiştir. Şairin çağırdığı kimsenin bir yabancı olması çok muhtemeldir. Zira memlekete bu bakış tarzı turistik bir bakış tarzıdır. Feyzi Halıcı, yıllarca Konya Turizm Derneği başkanlığını yapmıştır. Belki turistlerle ya-

kından temas, onu Türkiye'ye böyle bir gözle bakmaya götürmüştür. Bu karışık dünyada âdeta kendisini kaybeden şair, son parçada kendi duygu, tercih, sevgi ve inançlarını açığa vurur:

Bu benim yanmışlığım, yitirmişliğim

Avuç dolusu toprak (öpüp başıma koyduğum)
Uğrunda kan dökülen cesur savaşlarda
Tekmil isimlerini ölümsüzlüğe adayanlar
Göğermek, yücelmek ve yaşamak adına
En kutsal inanç adına, tanrı aşkı için
Hep seni bekliyor

Memleket, din ve dostluk duygusu Feyzi Halıcı'nın şiir ve şahsiyetinin temel unsurlarıdır. O, bu şiirinde olduğu gibi, başka şiirlerinde de bu duygularını çağdaş şiir üslûbu ile anlatır.

LV

GERÇEK HAYALİ AŞTI

Gerçek hayali aştı, ufuklar uzak değil.
En olmaz isteklere uzanmak yasak değil.

Uçuyor rüzgâr gibi altımdaki küheylân,
Ne kadar dizginlesem yavaşlayacak değil.

Artık yaratan sensin havamı, iklimimi
Buzların soğuğu yok, alevler sıcak değil.

Gül yaprağına döndü tekmesi düşmanların,
Sunulan zehir değil, saplanan bıçak değil.

Öyle bir boşandın ki çöle benzer ömrüme
Bir Nuh tufanı oldu, sel değil, sağnak değil.

MEHMET ÇINARLI

LV

GERÇEK HAYALİ AŞTI

Mehmet Çınarlı, son devir Türk şiirinde aruz veznini büyük ustalıkla kullanan şairlerden biridir. Fakat onun ustalığı sadece aruza hâkim olmasında değil, kullandığı dilin yalınlığı ile kendisine has bir söyleyişe ulaşmasındadır. Yahya Kemal'den sonra aruzu kullananlar umumiyetle onun tesiri altında kalmışlardır. Genç nesillerin bu vezne başvurmayışları belki de onun damgasını taşıma endişesidir. Çınarlı'da böyle bir endişe yoktur ve şiiri aruzla, hem de güzel tarzda olmakla beraber, ne Yahya Kemal'i, ne de başka bir şairi hatırlatmaktadır. Bu demektir ki, onda geleneğe uymakla beraber, onu aşan bir taraf da vardır.

Aruz veznini kullananları başkalarına benzeten vezin ve şekil değil, lügattir. Bilhassa kafiye Divan Edebiyatında "karşı konulmazsa" şiirin boynuna bir boyunduruk gibi oturur. Şair kendini bir yere kolay ve basmakalıp kafiyelerin mekanizmasına kaptırdı mı, yeni ve taze bir şey söylemesine hemen hemen imkân yoktur. Çınarlı'nın şiirindeki tazelik, lügati ile beraber, ilk defa onun kullandığı kafiye dizisinden ileri gelir. Bu kafiye dizisini benim bildiğime göre Çınarlı'dan önce kimse kullanmamıştır. Burada vezni, dili ve kafiyeyi kendi emrine alan bir zanaatkârın emniyeti vardır. Yeni bir aşkın uyandırdığı saadet hissi dile aksederek, son derece rahat söylenen beyitler haline inkılâp etmektedir:

Uçuyor rüzgâr gibi altımdaki kûheylân
Ne kadar dizginlesem yavaşlayacak değil.

Burada, bir zorluğu yenmenin, hayata hâkim olmanın sevinci ile söyleyiş arasında tam bir uygunluk vardır.

Şiiri baştan sona kadar dolduran saadet duygusu, az önce zikredilen beyitte görüldüğü üzere, şaire büyük bir güç vermiştir. Şiirde bir kurtuluşun, yeniden doğuşun, dünyaya ve kendine emniyetle bakmanın diri heyecanı ve sevinci vardır.

Aşk duygusu insanları bir masal kahramanı yapar ve dünyanın katı nizamını değiştirir. İnsan bu duygu ile uzak ufukları yakın, mümkün olmayan şeyleri mümkün sanır. Bir masal dünyasından farksız olan bu dünyada, "buzlar soğuk, alevler sıcak" değildir. Aşk bize insanları bile başka türlü gösterir. Kendilerinden uzaklaşılan düşmanların tekmesi gül yaprağı gibi yumuşak gelir.

Aşkın yarattığı bu harikulâde masal âlemi ile gerçek arasında tam bir tezat vardır. Onu mucizeli gösteren de bu tezattır. Son beyitte bu tezat çöl-tufan (sel, sağnak) hayalleriyle ifade olunmuştur.

"Gerçek Hayali Aştı" şiirinde duygu, derinleştirilmekten ziyade, değişik ifade ve hayallerle tekrarlanmaktadır. Divan şairleri gibi Çınarlı da aynı fikri, çeşitli şekillerde söylemekten hoşlanır. Onlardan farkı, yarattığı hayallerin basmakalıp değil, orijinal olmasıdır.

Bu özellikleri onun başka şiirlerinde de görürüz. İşte başka bir örnek:

BU YILBAŞI

Kar yağsın isterim, yine yollar kar olmalı.
Camlarda şarkı söyleyecek rüzgâr olmalı.

Ağzımda ihtirasla öpen taze bir dudak,
Boynumda sımsıcak sarılan kollar olmalı

Coştukça hislerim kıyısız bir deniz gibi
Kartallaşan hayalime dünya dar olmalı.

Birkaç yudum değil bu kadehlerden içtiğim
Her türlü derdi mahvedecek miktar olmalı

Her yılbaşında yokluğa bir parça yaklaşan
Şair, müsaadenizle, bu akşam var olmalı[1]

Bu şiirde de Çınarlı'nın vezin, kafiye ve dile hâkim olduğu açıkça görülmektedir. Konu yine aşktır. Birinci beyitte aşkın yaşandığı dekor bir tablo halinde verilmiştir. Göz önünde uyanan manzara bir yılbaşı gidilen turistik bir oteldir. Dışarıda kar yağmakla beraber, camlarda rüzgâr şarkı söyler. Daha ilk beyitte gerçek âlemden tecrit edilmiş bir dünyanın ılık havasını hissederiz. Sonra boyna sımsıkı sarılan kollar, ihtirasla öpen taze bir dudak ve içki.

Burada aşkın insana telkin ettiği varlığı aşma duygusu, aktif bir hayal ile ifade olunmaktadır:

Coştukça hislerim kıyısız bir deniz gibi
Kartallaşan hayalime dünya dar olmalı

"olmalı" redifi daha önce yaşanılmış bir aşk macerasının tekrarlanması özlemini ifade eder.

Günlük hayat insanı ezer. Geçen zamanı hissediş ölümü düşündürür. Aşk, insanda bunlara karşı koyan bir irade, bir varoluş duygusu uyandırır.

Çınarlı'yı böyle aşka susatan, tahlil edilen birinci şiirin son mısraında kısaca telmih edilen "hayat çölü"dür. O, kendisini gerçekten bir masala kapturacak kadar toy değildir. XX. yüzyılda yaşanılan hayatın trajedisinin, boşluk ve hiçliğinin derin surette farkındadır. Bazı şiirlerde bu duygu anlatılmıştır. Bunlarda tespit edilen çıplak, acı gerçekle aşk duygusunun uyandırdığı masal âlemi arasında tam bir tezat vardır:

1. *Gerçek Hayali Aştı*, Ankara 1969, Hisar Yayınları: 6, Başnur Mat. s. 15-16. (Zikredilen metinler bu kitaptandır).

ŞİKÂYET

Şiirin, felsefenin yok değeri;
Adam aldatma günün tek hüneri.

"Gemiler geçmeyen ummanlarda"
Aranız kaybedilen besteleri.

Öldü ölmez denilen, bitti tükenmez sanılan,
Bir güvensiz yaşayış kaldı geri.

Hep nasır bağladı hançerlene hançerlene kalp,
Bölsen on parçaya olmaz haberi.

Kaldık altında yıkıp her şeyi, hiç bilmiyoruz
Ne zaman, kim yaratır beklenilen şaheseri (s. 35-36)

Bu şiirde de Çınarlı'nın taze kafiyelerle başarılı bir şekilde oynadığını ve onlarla oynarken bir düşünceyi de ortaya koyduğunu görüyoruz. Burada da vezin, dili, adaleyi geren bir yay gibi geriyor, kısa cümlelere bir atasözü keskinliği veriyor.

"Tedirginlik" başlıklı şiirde aynı bedbin hayat görüşü daha sanatlı bir ifade ile ortaya konuluyor:

TEDİRGİNLİK

Bir karanlık yola girdik de ışık beklemeden
Yürürüz, hep yürürüz istemeden.

En güzel meyveyi sunmuştu felek
Onu dallarda çürüttük yemeden.

Gördü saklanmışı göz, sezdi hazin gerçeği kalp
Bir kazanç olmadı bin tecrübeden.

Hapsedip yüz kilit altında, koparsak dilini
Anlatır söylemeden.

Aya gitsek içimizden çıkmaz
Bizi dirliksiz eden, mutsuz eden (s. 39-40)

Çınarlı'nın şiirlerinde muhteva zenginliğinden ziyade, bir söyleyiş güzelliği vardır. Bu güzellik büyük nispette vezin ve kafiye ile dilin âdeta bir mermer gibi yontulmuş olmasından ileri gelmektedir.

Çınarlı bazı şiirlerinde, yine aynı veciz, gergin, usta söyleyişle devri hicveder. Beyit sonlarında kafiyelerin, fikirleri taş bir duvara çiviler gibi varlıklarını kuvvetle hissettirdiği "Onlar" gazeli bunlardan biridir:

ONLAR

Sustuk sabırla, her şeyi söylettiler bize.
Sevdikçe, nefret etmeyi öğrettiler bize.

Bir silkinişte ülkeye peygamber oldular,
Çektik, bütün günahları yüklettiler bize.

Bin bir düzeyle saygıyı, imanı öldürüp,
İnkârı, kini, şüpheyi devrettiler bize.

Kaynarken ortalıkta cehennem kazanları,
Cennet, barış masalları dinlettiler bize (s. 41-42)

Burada da yeni bir şey söylemekten ziyade, herkes tarafından bilinen gerçekleri, vezinli, kafiyeli, ustaca ifâde etmekten ileri gelen bir güzellik vardır.

LVI

ÜLKE

Bir... ki... üç... dört.
Bir... ki... üç... dört.
Sırtımız pek, karnımız tok.
Ki... üç... dört. Holt!

Arkamız var: Büyüğümüz var.
Usumuz yok, karnımız tok.
İşimiz var, açımız yok.

Varr... yok, varr... yok.
Varr... yok, varr... yok.

Duvarlar berk, sarp,
Karınlar tok - holt!
Ki... üç... dört-beş yok!

Paslıkumsaldanöte-
Karalarpusluamaaş-
kayeryok

Hışt!
Düş yok!

NÜVİT ÖZDOĞRU

LVI
ÜLKE

Alışılmadık bir şiir. Şiir mi, oyun mu, ciddi mi, şaka mı belli değil. Yazarı Türkçeyi ve İngilizceyi çok iyi bilen yüksek kültürlü bir aktör. Modern Batı şiirini yakından izlemiş ve bazı tercümeler, kendi deyimi ile "devşiriler" yapmış. Yukarıki şiirin de alındığı *Sığıl Taş Olsa*[1] kitabının şiir görüşünü açıklayan bir önsözü var. Orada şöyle diyor:

"Yolunu buldukça günde on altı saat musiki dinleyen bir insan olarak benim şiirlerimde de (bunlara şiir denebilirse) musikinin önemli yer tutacağı belliydi. Yalnız, musikiye musiki için değil, kelimelerin anlamını belirtmek için, hatta onlara destekleyici bir anlam katmak için başvurdum. Ses tekrarlamalarına (aliterasyon, assonance, dissonance) ve ses benzetmelerine (onomatopoeia) önem verdim."

Mâna ve mânayı destekleyen ses oyunları. Buna, şiirde mazur hatta hoş görülen fakat yine de mânayı destekleme vasıtası olarak kullanılan "sapıtma"yı da ilave edelim. Yirminci yüzyılın psikolojik araştırmaları gösterdi ki, insan öyle sanıldığı gibi, pek akıllı mahlûk değil. Politik ve sosyal hayatta bile sapıtarak ne korkunç cinayetler işliyor. Sapıtmanın en masumu şairin sapıtmasıdır, onun buna hakkı vardır. Bir şiirinde Özdoğru bunu açıkça belirtiyor:

İyice sapıtıyorum kabul ettim
Sapıtma hakKIM benim
SapıtMA hakkım benim
Arada ayırtı var dikkat et
arkadaşım (s. 17)

Bu görüşlere dayanarak yukarıki şiiri açıklamaya çalışalım:

Burada sesin önemli bir rol oynadığı açıkça görülüyor. Şiirin kendisi bizi yüksek sesle okumaya zorluyor. Nüvit Özdoğru'nun bir aktör olduğunu düşünerek, onu aktörce okumaya, taklit etmeye çalışınız.

Şiire dikkatle bakınca ve üzerinde düşününce, şairin bu ses veya kelime oyunu ile bir fikri anlatmaya çalıştığı fark ediliyor. Sayılar, askerce bir yürüyüşü hatırlatıyor. İnsanlar adımlarını birbirine uydurarak talim yapıyorlar veya bir yöne doğru gidiyorlar.

Şiirde ses vasıtasıyla anlatılmak istenilen şey askerce yürüyüştür. Fakat burada alaycı bir ton da hissediliyor. Birbirine askerce ayak uydurarak yürüyen bu insanla-

1. *Sığıl Taş Olsa*, İstanbul 1966. (Alıntılar bu kitaptandır.)

rın "usu yok"tur. Onlar âdeta birer robotturlar. Holt (Almanca dur!) deyince duruyorlar. Onlar makine değil, makineleşmiş insanlardır. Akılları olmadığı için düşünmezler. Onların yerine büyükleri düşünür ve emir verirler:

Bir... ki... üç... dört.
Bir... ki... üç... dört.

Fakat onlar hayatlarından memnundurlar. Karınları tok, sırtları pektir. İşleri vardır, aç değildirler.

Bu fikirler şiirin ekonomik ve sosyal bir mâna taşıdığını gösteriyor. Beyinlerini yıkamak, karınlarını doyurmak ve mekanik emirler vermek suretiyle insanları robot haline getirebilirsiniz. Nazizm veya komünizm kalabalıkları bu metodla yıkıcı ordular haline getirerek savaşlar çıkarmıştır:

Varr... yok... varr... yok
Varr... yok... varr... yok

mısraları ile şair korkunç kuvvetin yıkıcılığını göstermeye çalışmıştır. "Bir... ki... üç" derken varlar yok olmuştur.

Bu gidişin bir sonu var mıdır? İnsanoğlu aklını kaybederek müspet bir neticeye ulaşabilir mi?

Ki... üç... dört-beş yok!

Burada düzen çözülmeye başlamış, kendisine güvenen ordu bir çıkmazın içine girmiştir. Son emirde "bir" yoktur. Komutan orduyu ileri götürmek maksadıyle kelimeleri mekanik olarak tekrarlar. Fakat verdiği emrin sınırını aşamaz (Beş yok!)

Şiirin son mısraları bir çöküş ve karışıklığın ifadesidir. Yukarıki muntazam adımlarla bu anlaşılması güç, karışık sesler (harfler) arasında bir tezat vardır. Şair Türkçe olarak Almancanın o birbirine bitişik yekpare bir kütle teşkil eden dil yapısını taklit ediyor:

Paslıkumsaldanötekaralarpusluamaaşkayeryok

Böyle bir kelimeyi Türkçe söylemek çok güçtür. Biz kelimeleri açık ve seçik olarak söylemekten hoşlanırız. Şair Almancayı taklit eden bu birbirine girmiş kelimelerle yine bir şey belirtmeye çalışıyor. Kalabalığın karmakarışık konuşmasına dikkat edersek bir şeyler anlatmaya çalıştığını farkederiz. Bunu "açık Türkçe" ile şöyle gösterebiliriz:

Paslıkumsaldanötekarzlarpusluamaaşkayeryok.

Bu bir ümitsizlik ifadesidir. Muzaffer yürüyen ordu, ötesi olmayan bir sınıra dayanmıştır. Ümitsiz insanlar başka şeyleri hayal etmeye başlarlar. Komutan kalın sesiyle seslenir:

Hışt!
Düş yok!

Rüyalar ve hülyalar insanları baskılardan kurtarır. İnsanların insan değil, kendine uyan birer makine olmasını isteyen diktatör buna asla müsaade etmez:

Bir... ki... üç... dört.

mekanizmasına göre çalışan bir nizam içinde düşe yer yoktur. Şiirin çıplak ve mekanik yapısı, bütün ses ve kelime oyunları gerçekten de şairin önsözünde söylediği gibi bir mânayı belirtmek maksadıyla kullanılmıştır. Burada sapıtmanın da belli bir fonksiyonu vardır.

LVII

TOZUTUR GİDER BİR AT

Aynı yoldan suya iner kapiumbağa
Kımıldanır kırların eski nakışı
Aynı maviliği yarar kırlangıç
Yüzünde hâlâ Tuna'nın serinliği
Döner Istırancalara bakar anam
Nerden bu kekik kokulu esinti
Kımıldanır aklındaki dut ağacı

Dutlar dökülür uzak göklerden
Göğsünde ellerinde lekeleri
Kim silker kim toplar onları şimdi
Ateşlere dikenlere basar yalınayak
Yitikleri arar hanidir
Bitimsiz bir ilkyaz Lofçanın ardı
Bir çeşmenin sesi gelir aşk gibi

Öteler ince duman görünmez ki
Kırmızı biberler asılı ak ev
Kızken ekin biçtiği mor tepeler
Göçmen arabaları da görünmez
Kurumuş bir yerlerde acıların kanı
Gene neleri götürür terkisinde
Tozutur gider bir at gözyaşı rengi

BAŞARAN

LVII

TOZUTUR GİDER BİR AT

Başaran'ın hayatı hakkında bir bilgim yok. Behçet Necatigil *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı kitabında, 1926 yılında Lüleburgaz'ın Ceylan Köyü'nde doğduğunu söylüyor. "Tozutur Gider Bir At" şiirini *Varlık* dergisinin 1972 Aralık sayısından aldım.

Doğum tarihine göre şair bu şiirini 45-46 yaşlarında yazmış olmalı. Şiirinden anlaşıldığına göre Başaran'ın anası Lofçalı bir göçmen. Ana eskiden yaşadığı yerleri hatırlıyor ve hâtıralarını oğluna aktarıyor:

Yüzünde hâlâ Tuna'nın serinliği
Döner Istırancalara bakar

Kırk altı yaşında oğulun kim bilir kaç yaşında göçmen ananın hâtıralarını yeniden yaşaması dikkati çekici psikolojik bir vâkıa. Hâtıralar ailede devam eder. Nazım Hikmet, kendinden birkaç nesil önceki Polonyalı dedelerini hatırlar.

Hâtıralar da şaraplar gibi eskidikçe güzelleşir. Teferruatı unutulan tarih, zamanla efsane haline gelir.

Başaran, şiirini anasının mazi ve sıla özlemini içinde hissederek yazmış. Ananın çocukluğunu geçirdiği yerler, aynı yoldan suya inen kaplumbağa, aynı maviliği yarın kırlangıç, nerede estiği bilinmeyen kekik kokusu ve Lofça'nın "bitimsiz ilkyazı"nı hatırlatan dut ağacı.

Şiiri dokuyan başlıca unsurlar, hatırlanan mekâna ait izlenimlerdir. Bunlar şiire izlenimci bir tablo havası veriyorlar:

Kırmızı biberler asılı ak ev

mısraı, karakteristik unsuru seçmesini bilen, ressamca dikkati gösteren güzel bir örnektir. Bu mısra tek başına bir tablo teşkil eder.

Fakat Başaran'ın şiiri sadece tablodan, göze hitap eden unsurlardan ibaret değildir. Burada mekâna renk, parıltı ve mânayı veren insandır. Hatırlanan bütün maddî unsurlara uzak çocukluk yıllarını unutmayan ananın sevgisi, acısı, özlemi karışır. Duygular eşyayı değiştirir. Ruh maddeye şiir katar:

Bir çeşmenin sesi gelir aşk gibi

Maddî âleme duyguların kattığı şiiriyeti

Dutlar dökülür uzak göklerden
Kızken ekin biçtiği mor dağlar

mısralarında da görmek mümkündür.

Şiirde hatırlanan dekoratif unsurların fazla değiştirilmeden ortaya konuluşu tabloya gerçeklik, netlik ve samimiyet veriyor. Araya göze hitap etmeyen, içi yakan duygular da katılıyor:

Kurumuş bir yerlerde acıların kanı

mısraında ananın ıztırabına incelikle dokunulmuştur. Ananın "yitiklerini" ararken duyduğu hisler, acının şiddetine uygun bir mısra ile anlatılmıştır:

Ateşlere dikenlere basar yalnayak

Ananın hatırladıkları sadece şahsî "yaşantı"larından ibarettir. Halbuki göç hadisesinin tarihî, sosyal yönü de vardır. Göçmeni yerinden, yurdundan eden tarihin büyük fırtınasıdır.

Bilindiği gibi, Yahya Kemal de bir göçmendir. Onun da doğduğu yerle ilgili derin hâtıraları vardır. Fakat o, kendi kaderi ile tarih arasındaki bağlantıyı derinden hissetmiş ve buradan "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirindeki geniş tarih ve medeniyet anlayışına yükselmiştir. Kalbinde "akıncı cedlerinin ihtirasını" duyan bu büyük göçmen şair, anavatanda, kaybettiklerini yeniden bulur, kökünü bu topraklara, Üsküp'ü Bursa'ya bağlar. Başaran'ın gözü yaşlı anası, hâtıralarının atını Lofça'ya çevirir ama, terkisinde ne olduğu belli değildir. Türkiye'de doğan oğlu da anasının "yaşantı"larına bir mâna katmaz. Bu belki de ananın ve oğlunun köylü oluşları ile ilgilidir. Tarih ve medeniyetin mânası, Yahya Kemal'in şiirlerinde görüldüğü üzere, büyük şehirlerde hissedilir. Bununla beraber, çıplak fakat canlı olarak tasvir edilen ferdî "yaşantı"ların da kendilerine has bir güzelliği vardır. Başaran'ın şiirine güzellik veren, insanla içinde yaşadığı dünyayı birleştiren "varoluş duygusu", izlenimlerin canlılık, zenginlik ve kesafetidir. Başaran şiirinde dili de güzel kullanmış, kelimelerin seslerinden ölçülü bir şekilde faydalanmıştır. Şiir ses bakımından incelenirse, okuyucu bazı ünlü ve ünsüzlerin aralıklı ve dağınık olarak tekrarlandığını farkedebilir. Fakat şiirin güzelliği, musikiden çok, izlenimci resme has bir dünya kurmasından ileri gelmektedir.

LVIII

BU ŞEHİR

Bir sabah evden çıktım
Sokaklar ışıl ışıldı
Dört yanım günlük güneşlik
Tertemiz bir hava ciğerlerimde
Nereye baksam mutluluk umut sevgi
Nereye gitsem bir uçarılık yüreğimde
Alışmadığım iyimser duygular
Gökyüzü inadına mavi
Yaşamak inadına güzel
Bu nasıl şehirdir böyle
Bütün sokaklar Utrillo'nun ellerinden çıkmış
Bütün evlerde Dufy'nin renkleri
Beyaz beyaz güvercinler damların üzerinde
Hava ılık mı serin mi belli değil
Kadife gibi
Gözleri namuslu namuslu parlar insanların
Gökyüzü inadına mavi
Yaşamak inadına güzel
Bu şehirde sen varsın.

ÜMİT YAŞAR OĞUZCAN

LVIII

BU ŞEHİR

İnsanlar dış âleme çok defa duygu, hayal ve düşüncelerinin arkasından bakarlar. Mitolojiler, dinler, masallar ve efsaneler, insanoğlunun dışa akseden korku, ümit ve zanlarından başka nedir? Şiir bu çok eski duyuş tarzını devam ettirir. Sanat bir bakıma çocukluğa ve iptidailiğe dönüştür. Hayat ve kâinatın objektif gerçeği sadece filozoflarla âlimleri ilgilendirir. İnsanların çoğu hulyalarına, zenginlerin kış günleri kürklerine bürünmeleri gibi bürünürler.

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın bu şiirinde bir duygunun dış âlemi nasıl değişik bir ışık içinde gösterdiği sâfiyane bir üslûpla ifade olunmuştur. Şair bir sabah evden çıkınca sokakları ışıl ışıl bulur. Her şey ona güzel, temiz ve iyi olarak gözükür. Bu sırrın sebebi aşktır. Sevgilinin o şehirde bulunmasıdır.

Şiir, dış ile iç, eşya ile ruh arasında kurulan canlı, psikolojik bakımdan gerçeğe uygun bir münasebete dayanıyor. Gözle görülen varlığın sevgi ile kucaklanışından gelen bir sıcaklık var şiirde. Aşk dünyayı güzelleştiriyor.

Bütün sokaklar Utrillo'nun ellerinden çıkmış
Bütün evlerde Dufy'nin renkleri

mısraları şairin dünyaya bakış tarzına resmin de tesir ettiğini gösteriyor. Bu iki ressam tablolarında sokakları ve evleri bir mutluluk içinde tasvir ederler.

Bununla beraber, şiire bir tasvir fikri değil, hayatın mesut bir ânını anlatma, "yaşama sevinci" duygusu hâkimdir.

Orhan Veli, bilhassa Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde bu duyguyu anlattıkları malûmdur. Onlar bu duyguyu ifade ederken, onun muhtevasına uygun serbest, çıplak, avare bir söyleyiş tarzı kullanmışlardır. Ümit Yaşar, bu hususta da onlara uyuyor.

Orhan Veli ile Cahit Sıtkı, eski şairane edadan kurtulmak için vezni, kafiyeyi, hatta teşbih ve istiareyi de atmışlardı. Bir an onların şiiri sadelikleri ile gözleri kamaştırdı. Fakat daha sonra bu anlatış tarzı yeni ve kolay bir "şairanelik" doğurdu. Şahsî bir üslûba sahip olmayan Ümit Yaşar, pek çok şiirinde orta malı haline gelen bu "yeni şairane eda"yı kullanır.

Âşık şair, başka bir şiirinde aynı konuyu şöyle devam ettiriyor:

BU ŞEHRİN SOKAKLARI

Hangi sokaktan geçsem
Pırıl pırıldır parke taşları

Ayağın değsin yeter
Açılır kapısı cümle güzelliklerin
Kaldırımlar taş mıdır çimen midir bilinmez

Bu şehirde sokaklar seni düşünür
Bu sokaklarda evler seninle dolu
Bu evlerde huzur bir şarkıdır söylediğin
Sen yürürken bir kilim dokunur kilometreler boyunca
Düşer kaldırımlara nakış nakış güzelliğin[1]...

Burada bahis konusu olan da "yaşama sevinci ve duyguların dışa aksettirilmesi"dir. Yalnız burada, Orhan Veli ve Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde görülmeyen, eski, süslü masal üslûbuna doğru bir kayış vardır.

Sen yürürken bir kilim dokunur kilometreler boyunca
Düşer kaldırımlara nakış nakış güzelliğin.

mısralarında Divan şairlerini kıskandıracak bir süslülük ve mübalâğa vardır. Burada yeni olan, hayata bakış tarzı değil, dil ve söyleyiş şeklidir.

Her üslûpta şiir yazabilen Ümit Yaşar Oğuzcan, duygu ve düşüncelerini sağlam bir fikir temeline dayandırma ihtiyacını duymamıştır. Onu hayat ve insanın gerçekliği fazla ilgilendirmez. Ona göre şiir, herkesçe şairane kabul edilen bir edaya göre şiir söylemekten ibarettir. Son yıllarda Ümit Yaşar, Yahya Kemal'in moda haline getirdiği rübai şekline merak sarmış ve yeni hiçbir görüş getirmeyen, eskilerin bin kere tekrarladığı fikirleri söyleyen bir yığın rübai yazmıştır. İşte onlardan biri:

Kirpik, el, ayak, göz ve dudak hepsi yalan
Olgunla ham, ustayla çırak hepsi yalan
İnsan düşünür der ki bu yaştan sonra
Doğmak, nefes almak, yaşamak hepsi yalan[2]

Hayatı böyle gören bir şairin neye şiir yazma zahmetine katlandığına şaşmamak elde değildir. Hayatı ve sanatı ciddiye almayan sahte bir adamın nasıl boşluğa düştüğünü gösteren bir örnektir bu!

1. *Karanlığın Gözleri*, İstanbul 1968, s. 48.
2. *Rübailer*, İstanbul 1972, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları III, Edebiyat Dizisi: 27, s. 111.

LIX

ŞİİR DEĞİLDİR

Muhabbet bir Köroğludur artık
Kendi yok-namı söylenir

Kocaman bir gurbettir Anadolu
Kuş kanadıyla selâm gönderilir

Yunus-Karacaoğlan-Hacı Bektaşı Veli
Yağmurdur şimdi köylerde-çiçek veya ekindir

Dua ile değil-kavga ile değil-kardeşlikle yok olacak
Dilimizde pas-kalbimizdeki kir

Yeter yalanla-kötülükle tebelleş olduğumuz
Kim demiş-kana kandır panzehir

Gözünün içine bakar-ha dese diye
Göklerinde şahin-denizinde Yunus-toprağında demir

O kadar eski-o kadar uzak- o kadar güzel ki Anadolu
İnsanın içinden ağlamak gelir

Ve bu bir feryattır-Kızılırmak dolaylarından şiir değildir

NÜZHET ERMAN

LIX

ŞİİR DEĞİLDİR

Şair eserine "Şiir Değildir" başlığını koymuş olmakla beraber, şekli, konusunu ele alış ve anlatış tarzı gösteriyor ki, pek alâ şiirdir.

Şiirde dil belli bir kalıba girer, âdeta bir billur kesilir. Klâsik edebiyatta şiire şekil veren başlıca unsurlar vezin ve kafiyedir. Çağdaş şairler vezinden pek hoşlanmazlar. Fakat, cümle kuruluşları bir ölçüye uymasa da, yapı bakımından eski mısraları hatırlatır. Kafiye ve diğer ses oyunları –tabii değişik şekillerde– modern şiirde de devam etmektedir.

Son yıllarda Türk şairlerinden bazıları eski gazel tarzını hatırlatan bir kafiye düzenine başvuruyorlar. "Şiir Değildir" de böyle bir kafiye düzenine göre yazılmıştır. Bu kafiye düzeni beraberinde ifadeye kesafet veren beyit şeklini de getiriyor.

Nüzhet Erman bazı beyitlerde kelimelerin söylenişine tesir eden aliterasyonlara da başvuruyor. 2, 9, 4 ve 6. mısralarda bunu görmek mümkündür.

Şiirin konusunu Anadolu teşkil etmektedir. Bu şiir yazarın *Anadolu 1970*[1] adlı kitabından alınmıştır. Aynı kitapta Anadolu ile ilgili daha birçok şiir mevcuttur.

Anadolu üzerine Cumhuriyet devrinde pek çok şey yazılmıştır. Erman konu bakımından bir yenilik getirmiyor. Fakat söyleyişinde bir özellik vardır.

Bu şiirde dikkati çeken, şekilden gelen kesafetin yanı sıra, fikirlere kesinlik ve sertlik veren ifade tarzıdır.

Anadolu, şairde derin bir sevgi ile beraber zaptedilmesi güç bir ıztırap ve isyan duygusu da uyandırmakta. Fakat şair, Anadolu insanı gibi fazla konuşmaktan hoşlanmamaktadır.

Şiirde bütün mısralar Anadolu üzerine olmakla beraber, konu sürekli bir şekilde işlenmemiş, eski gazellerde olduğu gibi dağınık bir tarzda ele alınmıştır. Bir iç kompozisyon yoktur. Bazı beyitlerin, hatta mısraların yeri değiştirilebilir.

Muhtelif beyitlerde ortaya konulmak istenilen fikirleri; a) Zaman, b) Mekân, c) İnsan ile ilgili olmak üzere başlıca üç grupta toplamak mümkündür:

a) Zaman: Anadolu'nun şairde bıraktığı intibalardan biri "eskilik"tir. Bu "eskilik" hem eski insanların adları ile telkin edilmiş, hem de bazı mısralarda "geri kalmışlık" ifade eden kelimelerle söylenmiştir.

Bunlardan birincisi, Anadolu'nun övünülen yüksek tarihî kültürü ile ilgilidir. Fakat bugün artık bunlar yoktur. Anadolu'yu yüzyıllar boyunca besleyen ruh ve onu temsil eden isimler şimdi bir efsaneden ibarettir.

1. *Anadolu 1970*, İstanbul 1970, s. 50.

Yunus-Karacaoğlan-Hacı Bektaşı Veli
Yağmurdur şimdi köylerde-çiçek veya ekindir

beyti, eski kültürün Anadolu toprağına bir yağmur gibi sindiği ve Türk köylüsünü besleyen bir nimet haline geldiği mânasında yorumlanabilir. Fakat şair hemen onun arkasından bugün Anadolu'da görülen kan ve kavganın "dua" ile değil, "kardeşlik" ile yok olacağını söylemektedir ki, bu görüşü, adları anılan şahısların inancı ile bağdaştırmak güçtür. Yunus ve Hacı Bektaş Veli, Anadolu'nun yetiştirdiği büyük din ulularıdır. Onların düşünce sistemlerinde insanları Tanrı'ya bağlayan "dua" önemli bir yer tutar. Anadolu insanları arasında, kan ve kavgaya rağmen hâlâ devam eden manevî birliği, onlar din sayesinde gerçekleştirmişlerdir.

Şair fikirlerini kapalı bir şekilde söylemekle beraber, "dua ile değil" sözünün mânası müspet değildir. Yunus veya Hacı Bektaş Veli'yi Anadolu halkı bugün de veli olarak tanır ve onların ruhuna dua eder.

b) Mekân: Şiirde Anadolu'ya mekân olarak iki açıdan bakılmıştır:

Kocaman bir gurbettir Anadolu
Kuş kanadıyla selâm gönderilir

Bu güzel söylenmiş, şairane bir beyittir. Gurbet duygusu Anadolu Halk edebiyatında önemli bir yer tutar. Bunun çeşitli mânaları ve sebepleri vardır. Bunlardan birincisi Anadolu'da bugün bile tamamıyla halledilmemiş olan "yolsuzluk"tur. Birbirinden ayrılmış kırk bin köy ve kasaba... Anadolu'da henüz ileri medeniyetlere has maddî birlik, kaynaşma ve dayanışma kurulamamıştır. Gurbet duygusu, yalnızlık, terkedilmişliğin bir sonucudur.

Şair burada Anadolu ve Anadolu insanının çok önemli bir yarasına parmak basmıştır.

Çeşitli amillerin bir neticesi olan "gurbet duygusu", "geri kalmışlık" ile yakından ilgilidir. Medeniyet, insanları maddî ve manevî vasıtalarla birbirine yaklaştırır, dayanışma ve güven sağlar.

Anadolu sahip olduğu güçler sayesinde "geri kalmışlık" ve onunla ilgili hastalıklardan kurtulabilir.

Gözünün içine bakar-ha dese diye
Göklerinde şahin-denizinde Yunus-toprağında demir

Şair bu beyitle yine kesif ve şairane olarak Anadolu'nun işlenmeye hazır tabiî kaynaklarına işaret etmiştir.

Şairi, öyle anlaşılıyor ki, böyle kahırlandıran Kızılırmak dolaylarında şahit olduğu, fakat açıklamadığı bazı olaylar veya gerçeklerdir. Bunların ne olduğunu:

Yeter yalanla-kötülükle tebelleş olduğumuz
Kim demiş-kana kandır panzehir

beyti ile başka mısralardan çıkarmak mümkündür.

Burada geliştirilen fikirler, şiirde açık ve seçik bir şekilde ortaya konulmaktan

ziyade, bu tarzda yoruma elverişli mâna dolu kelimelerle ifade olunmuştur. Nüzhet Erman aslında didaktizme kolayca kaçabilecek bir konuyu duygulu ve sanatkârane bir şekilde ele almasını bilmiştir.

O kadar eski-o kadar uzak-o kadar güzel ki Anadolu
İnsanın içinden ağlamak gelir

mısraları şairin Anadolu karşısında aldığı hassas tavrı ve ona bakış tarzını sade fakat kuvvetli şekilde ifade eder. Bu beyitte "eski", "uzak" ve "güzel" sıfatları, lügat mânalarından çok derin mânalar taşır. Onlara bu mânayı veren, şiirin bütününün uyandırdığı çağrışımlardır.

Şiirin gücü, alelâde kelimelerin kazandığı bu duygu yükünden gelir. Bunda şairi kesif söylemeye mecbur eden şeklin de rolü vardır.

LX

GECELEYİN ÇİÇEKLER

Geceleyin çiçekler daha bir güzel
Ve serin elleri, sıcacık gözleri
diye dur...
Sana kim inanır ki, seni kim dinler,
Senin bol ışıkta, senin gündüzleri
Rahat görmediğini ne bilsinler.
Ne bilsinler çiçekleri sevdiğini?
O çiçekler ki geceleyin saksıda,
Geceleyin çiçekler saksıda diri
Karanfili, ortancası, yasemini.
Geceleyin çiçekler daha bir cömert,
Daha bir alımlı, daha bir kadınca
diye dur
En utangaç çağda görülen düş gibi
Geceleyin açılır sabahki gonca.
Her şey el yordamıyla bilinemez ki.
Yaprak yordamıyla, koku yordamıyla
Uzanır geceye bir asma gül; eski
Ve uzak bir dünyaya dökülmüş gibi...

GÜLTEKİN SAMANOĞLU

LX

GECELEYİN ÇİÇEKLER

Şahsiyet kendini olduğu gibi kabul etmektir. Hayır, bu yetmez, şahsiyet kendi hayat arızalarını mânalandırmak, onu bir bakış noktası haline getirmektir.

Bir kör şair etraftan duyduğu sözlere göre dünyayı ışıklı ve rengârenk tasvir ederse, ulaşacağı şey, nihayet basmakalıp bir tasvirden ibarettir. Halbuki o, kendisine sadık kalarak, dünyayı nasıl idrak ettiğini anlatırsa, hem gerçek, hem de yeni bir şey söylemiş olur.

"Geceleyin Çiçekler" şiirinde, gün ışığında gözü rahatsız olan bir insanın duyuş tarzı anlatılmıştır. Gündüzleri bol ışıkta gözleri iyi göremeyen şair, alacakaranlıkta hissettiği dünyayı daha çok sever. Alain, Spinoza'ya uyarak, "İnsanın atın kemaline ihtiyacı yoktur" der. Keza aynı filozofun şu sözünü de sık sık tekrarlar: "Her insan bulunduğu yerde ebedîdir".

Körün, sağırın, topalın da kendine has bir dünyası vardır. Kör bizim görmediklerimizi görür, sağır bizim duymadıklarımızı işitir, ayağı sakat olan bindiği vasıtayı iyi kullanabilirse, herkesten daha çabuk gider. Aksak Timur dünya tarihini değiştiren bir kahramandır.

Mühim olan kendi gerçekliğine sadık kalmak, ne kadar sade ve basit olursa olsun, hayatına bir mâna verebilmektir.

Gültekin Samanoğlu, gözlerinin iyi görmemesinden şikâyet etmiyor, bilakis kendi şartlarına göre gördüğü dünyayı değerlendiriyor:

Geceleyin çiçekler daha bir güzel
Ve serin elleri, sıcacık gözleri
diye dur...

Burada varlığı açık ve seçik idrak edemeyişten gelen bir duyuş tarzı bahis konusudur. "Serin eller" ile "sıcak gözler" dokunma duyusu ile ilgili sıfat tamlamalarıdır. Şair çiçeklerden aldığı izlenimleri hayal vasıtasıyla değiştirmiş, onlarda sevgilisine has bazı özellikler bulmuştur.

Daha sonra gelen mısralarda şairin çiçeklere izafe ettiği daha başka vasıflar var: Diri, cömert, alımlı, kadınca...

Bunlar da gözle görünmeyen, duygu ile keşfedilen veya var olduğu sanılan özelliklerdir.

Sabah açılan gonca, "geceleyin en utangaç çağda görülen bir düş" şekline girer. Alacakaranlık, objektif varlığı sübjektif bir varlık haline getirir. Varlık sadece

göz ile yahut el ile idrak olunmaz. Koku veya yaprak da bir duyma veya anlama vasıtasıdır.

Bunlar dünyayı sadece bol gün ışığında gören insanların idraklerinden farklıdır. Onlara hayalin yarattığı vehimler, çağrışımlar ve hâtıralar karışır. Müphem bir şeyi yoklarken, bakarsınız bu bir asma gül yaprağıdır. Kokusu sizi eski ve uzak bir dünyaya götürür.

Gültekin Samanoğlu'nun bu şiiri, varlığı değişik bir şekilde idrak etme denemesidir. Gözleri iyi görmeyen bir insanın diğer duyu organları, hayal, sevgi ve hâtıraları ile yarattığı bir dünya... Onun da kendine has bir güzelliği ve mânası vardır.

Gültekin Samanoğlu, *Alacakaranlık* adlı bir kitapta topladığı şiirlerin çoğunda, gerçekle hayal ve hâtıraların karıştığı, fakat şairin şahsî yaşantısına dayanan bir dünya aksettirir. Bu dünyada, belki göz idrakinden gelen süreklilik ve insicamlılık yoktur. Bu duyu, çabucak bir hayale kalbolur. Sonra yeni bir duyu veya hâtıra ile başka bir âlem doğar. Aralarında bağlantı kurulması güç olan kesintili ifadelerin arkalarında gizli olan dünya veya düşünceyi keşfetmek bazen güçtür. Şair âdeta bir şey söyledikten sonra susan, içindeki düşüncelere daldıktan sonra konuşan, fakat bu sükût esnasında aklından geçenleri söylemek istemeyen bir insanı hatırlatır.

"Yıllar Geçedursun" başlıklı şiirde bu özellikleri görmek mümkündür:

Bir yaz yağmuru gibi birden,
Düşünmemek lazım geçeni
Bu kadar sefil.

Uzak günlerden selâm veren
Ellerin görebilir beni,
Gözlerin değil.

Aydınlığı vurur bugüne,
Bir aşk yaratmıştık hummalı;
Ay ışığı karlar üstüne,
Nefesin, yüzüme vurmalı
Bakışın değil.

Atım artık kederi, gamı
Işıkların hepsini kısın.
Göğsüne koyduğum başımı
Bileğinle bastırmalısın,
Avucunla değil.

Hiç bir şey kalmadı yarına,
İşte odamın camlarından
Kayboldu şekil.

Uyup yağmur bulutlarına
Deli-dolu gidişin yalan,
Gelişin değil[1]...

Bu şiiri, daha önce tahlil edilen şiire bağlayan bir taraf vardır: Göz her şeyi görmez:

Ellerin görebilir beni,
Gözlerin değil.

Dokunma duyusu varlığı daha yakından idrak eder. Geçen yılların hâtırasını, ruhu gözle görmek mümkün müdür? "Ellerin görmesi". Bir kelime oyunu gibi gözükmekle beraber, bunda derin bir mâna da vardır. Aşkta görme duyusundan ziyade dokunma ve koklama duyusu rol oynar. "Uzak günlerden selâm veren eller" çağrışımlar uyandıran bir ifadedir.

Gültekin Samanoğlu, dış âlemden çok kendi içine, hâtıralarına gömülü bir şair. Fakat bu içe gömülü oluş onu çevresinden ayırmaz. Bilakis o içine gömülü olduğu nispette sevdiklerinin kendisine daha yakın olmalarını ister:

Nefesin yüzüme vurmalı
Bakışın değil.

mısralarında, yine varlığı gözü ile değil, teni ile hissetmek isteyen bir insanın özlemi vardır. Böyle olunca sevilen, insana daha yakın gelir. O zaman ışığa lüzum yoktur. İçi dolduran saaadet duygusu dışı ilga eder.

Attım artık kederi, gamı,
Işıkların hepsini kısın.
Hiç bir şey kalmadı yarına,
İşte odamın camlarından
Kayboldu şekil.

Eşyayı gün ışığının sert ve kesin çizgileri ile görmeyen Gültekin Samanoğlu, bazı şiirlerinde hayatı, tasviri güç bir bütünlük içinde yakalar. Böyle anları anlatırken, orijinal hayallere başvurur. İşte böyle anlardan biri:

Hani ya o sıcak günler biterken,
Akşamın yaklaştığı saat var ya;
O sütliman havaları severim.
Borçsuz insanlara benzer bir bilsen (s. 23)

Muayyen bir duyu organına bağlı olmayan saadet hissi, belki de, insanın bütün varlığı ile duyabileceği bir histir.

Gözle görülen şeyler ruh üzerinde âdeta baskı yapar. Sesler uzak ve derin çağrışmalar uyandırır:

Işıkları söndürün ses olur,
İçimde biçer-döverler gibi

1. *Alacakaranlık*, Ankara 1970, s. 41-42. (Alıntılar bu kitaptandır.)

En hızlısından harman savrulur;
Taneler yığılır ince ince (s. 35)

"Selâm" başlıklı şiirde de alacakaranlıkta duyulan, ne olduğu açık ve seçik olarak bilinmeyen bir duygu anlatılmıştır:

Günün bittiği saatteydi,
Belli renklerin dışında
Aydınlandı sağım solum

Görür gibi oluyorum
Kadından başka bir şeydi
Gözüme, gönlüme dolan.

Üzüntüye bir çare mi,
Yepyeni bir dert mi yoksa
Böyle birden kopup gelen?
Utanmasam gençliğimden
Atar ağzımdaki gemi
Neler söylemezdim, neler?

Hangi kurulmuş düzeni,
Hangi açılmış kapıyı
Bozma tehlikesi varmış?
Olan şeyler öyle sarmış,
Öyle kuşatmış ki beni,
Olmazlara selâm olsun (s. 51-52)...

Saadet duygusu belirli şekilleri aşar. Böyle anlarda insan dünyayı başka şekilde aydınlanmış görür. Karanlığın içinden gelen bir kadındır ama ondan kâinata âdeta esrarlı bir şey yayılır:

Üzüntüye bir çare mi
Yepyeni bir dert mi yoksa?

İnsan bir şeyler söylemek ister, söyleyemez. Alışılanın dışına taşan, hâlihâzır aşan bir şey duyulur, ama bilinmez.

Üzerinde durulan şiirlerde de görüldüğü üzere, Gültekin Samanoğlu genellikle duyu planında olmakla beraber, belli bir duyu organına bağlanmayan, psikologların kinestezik adını verdikleri dağınık ve müphem duyguları anlatmaktan hoşlanan bir şairdir.

Kendi sınırlarını çizmiş, mütevazı bir insanın günlük yaşantılarını, saadet ve üzüntülerini anlatan bu şiirlerde, lirik şiirlere has dil musikisi hissedilmez. Biraz daha derinleştirir ve genişletilirse, hayata bu bakış tarzı hikâye ve romana gider.

LXI

GECE'DE

Bunlar aşkın elleri... yumuşak.
Usulca tutuyor ince bileklerinden
Ve ölümsüz aşk tek başına koruyor
Tanrısal güzelliği yenilmekten
İşte çaresizliğin sınırı... bunu bil.
Orada, mesafelere inat büyüyen
Ve bizi çağıran bir başka sıcaklık var
Ve işte evrenin güçlü kolları... unutma
Soluksuz orman... gökyüzü ve yıldızla
Ve dağılan sadece bir görüntüdür
Yalnızlığın insafsız rüzgârında,
Yakan güneş, durgun deniz... hepsi boş
Ölümsüz ve gerçek olan biziz... yalnız biz.
Seviştikçe aydınlığı çoğalan gecedeyiz.

NURETTİN ÖZDEMİR

LXI

GECE'DE

Gecenin yalnızlığında, yıldızlara karşı, sevilen bir varlığa âdeta bir fısıltı ile söylenir gibi yumuşak, olgun, derin bir aşk şiiri. Ses ve şekil bakımından dikkati çeken özelliklerden biri, cümlelerin konuşmanın ritmine uydurulmaya çalışılmasıdır. Şiir, heyecanın kıvrımlarına göre değişmekle beraber, bir nefeste söylenivermiş gibi bir bütün.

Özdemir bu başarıya, Servet-i Fünuncuların aruz ve vezninin sertliğini kırmak için başvurdukları ulamayı hatırlatan değişik cümle şekillerini kullanmak suretiyle ulaşıyor. Birinci şiir cümlesi beş mısra. Daha sonra gelen cümleler de değişik. Şiirde, vezinsiz şiirde de devam eden, mısra bütünlüğünü kırarak geniş veya heyecanlı bir söyleyiş edası yaratma temayülü dikkati çekiyor. Sentaks, ancak dikkatle bakınca görülebilen kafiye, yarım kafiye, aliterasyon ve diğer ses oyunlarını gizliyor. Fakat onların bir kemana refakat eden diğer sesler gibi, arka planda mevcudiyeti, şiire bir zenginlik katıyor. Örnek olarak sadece "el, usulca, bileklerinden, tanrısal güzellik, bil, güçlü kollar, soluk, dağılan" kelimelerindeki (l) ünsüzünün şiir boyunca devam eden ince ses örgüsüne işaret edelim. Mısra sonu kafiyelerine mısra içinde bazı kelimeler cevap veriyor: "Çağıran, orman, dağılan", "güneş-boş"', "deniz-biz, gecedeyiz" kelimeleri beklenmedik yerde sürprizli kafiyeler teşkil ediyorlar.

Şair, şiirinin muhtevasını da ince bir şekilde işliyor. Yıldızlar altında sevgiliye karşı söylenen aşk mısraları, âdeta kozmik ve metafizik bir mâna kazanıyor. Daha "bunlar aşkın elleri" sözü ile somut bir varlık olan eller, genel ve soyut "aşk" kavramına bağlanarak, fiziki plandan metafizik plana geçiliyor.

Ve ölümsüz aşk tek başına koruyor
Tanrısal güzelliği yenilmeden

mısralarında Eflâtun'un diyaloglarına has yüksek bir ton ve eda var.

İşte çaresizliğin sınırı... bunu bil

mısraındaki ani değişme, şiire müphem bir hava katıyor. Burada âdeta kadının vücudunda tecelli eden mutlak güzellik karşısında ani bir duruş var: Kadının vücut güzelliği, daha ötesine gidilemeyen, aciz kalınan bir "sınır" teşkil ediyor. Bu güzel ve ince bir buluştur.

Bundan sonra gelen mısralarda iki âşıkı çeviren kozmik âlem tasvir ediliyor.

Gece bir orman gibi hissediliyor: "İşte evrenin güçlü kolları, soluksuz orman, gökyüzü ve yıldızlar".

Burada dikkati çeken bir nokta var: Kozmik âlem sevenlere, sadece "yalnızlığın insafsız rüzgârında dağılan bir görüntü" olarak gözüküyor. Aşk şiirlerinin çoğunda âşıklar tabiat ve kâinatla sarmaş dolaş olurlar. Burada aksi bir durumla karşılaşıyoruz. İnsanı çeviren sonsuz kâinat insana yabancıdır. İnsanoğlu yalnızdır. Fakat ona bu yalnızlıkta güven veren bir his vardır: Aşk. Şiir kâinatın boşluğuna karşı insana olan güven duygusu ile bitiyor:

Yakan güneş, durgun deniz... hepsi boş
Ölümsüz ve gerçek olan biziz... yalnız biz.

Nurettin Özdemir'in bu şiiri söyleniş bakımından olduğu kadar muhteva ve işleniş bakımından da güzel, derin ve olgun bir şiirdir.

LXII

BEETHOVEN'DE AYDINLIĞA UYANMAK

Bir titreşimdir, gelir gökçe erdenliği
Bir dalına konar. Erguvanlar açar akşamlarıma.
Doğaüstü tüyleri ak uçuşlarda
kocaman *bir zambak, ya da nilüferlerdir göllerde*
Ritmik kuşların uyumlu açılarında belirginliği,
bir yabancı esrime:
Çağlardan bir dalgıç
benim çağıma
Ya da uzaysal bir uğultuda yerin ruhu
Düşlerin
yerlerde
ve
zamanlarda sınırsızlığı.
Bakışları kiklop,
yitik dengede zamanı denetleyen
lâcivert tüylü kuş. Gorgon ya da
yalgın.
İçlenir,
güneş batar
bir yerimde
duygudan öte;
Gülümser,
tanyeri allanır
ağaç olduğum
bir aydınlıkta.
Işık
çırılçıplak
kösnül
dişi bitkiler kadınsı yuvarlaklığını emzirir ışınlarıma.
çağrışımlar gelişir keman ve flütlerde:
neyi yaşamaktayım gecenin doruğunda?
Durumlar değişir boyut üstü biçimlerde,
Renklerin apansız gerilimidir bu, aydınlık çizgisinde:

Ateşin biçimi,
ışık görüntüler
ve
siluetleri
görüntümü uzaylararası yansıtan bir ışıldak.
Kaos öncesi bir suskudan çalkantı:
Zaman belirir: Işık.
Korkunç bir yüze inen maske.
Yer durulur: Su!
Bir dağ gölünde çarpar buzlu yüreği
Gök boşluğunda:
Hammerklavier!
Homurdar uzun gecelerime devce karanlık yüzler.
Tutar ateş-ateş ellerim. Tutuşum iç yapısında ışıl-ışıl bir
İç düzen. Uzanır düşüncenin ötesine, uzanır yazgı, bir
donuk yüz: Yargı, değişmez renk
yaşam
üzgü
özet...

OSMAN TÜRKAY

LXII

BEETHOVEN'DE AYDINLIĞA UYANMAK

Çağdaş şiirle karşılaşmayan bir okuyucu bu şiiri yadırgayacaktır. Fakat kendi "varlığının dar hendesesi"ni aşmak isteyen bir kimse, yabancı görüş ve denemeleri de tanımaya çalışmalıdır. Çevre ve insan kendi kendine, alışkanlıklarından ve basmakalıp fikirlerden bir koza örer. Hayallerin en hür şekilde geliştiği şiir, bir kurtuluş ve yeniden doğuştur. Evler gecenin içinde kendi içlerine kapanır, fakat çatıların ötesinde gidilemeyen on binlerce yıldız bilinmezin içinde döner durur.

Büyük musiki bizi esrarlı âlemlere götürür. O, bilinmezin anahtarıdır. Osman Türkay, "Beethoven'de Aydınlığa Uyanmak" adlı uzun şiirinde seslerin kendisinde uyandırdığı serbest çağrışımları kaydediyor. Musikiyi alelâde dille anlatmak imkânsızdır. Alain ona "mutlak dil" diyor.

Bir gün Beethoven'e çaldığı bir parçada neyi anlatmak istediğini sorarlar. Üstat tekrar aynı parçayı çalar ve "İşte bunu!" der. "Mutlak dil", başka bir dile çevrilemeyen, yine kendi kendisini anlatan dildir.

Fakat bir besteyi dinlerken içimizde uyanan hayallerin de bir mânası yok mudur? Onlar da bir başka şeyin habercisi değil midir?

Osman Türkay, adı söz konusu olan şiirinde musikiyi birtakım hayallerle tasvire ve tarife çalışıyor. Mesela bir yerde şöyle diyor:

Karalu, bronz örtüsü ruh-içi bir evrenin.
Ne bildiğimiz anlamda bir yeryüzü, ne de gökyüzü:
İmgeler altbilincin bir katında boyutsuz yaşantılar
İçiçe yapı
içiçe yontu
.....
Ses, belki de bilgeliğin bir gizli doruğu,
.....
Müzik, bir öyküdür gökyüzünün içten konuştuğu[1]

Ruh, musiki ile derinden anlaştığına göre, ikisi arasında bir bağlantı olsa gerek. Fakat ruhun ve onun geldiği varlık ötesinin ne olduğunu kim söyleyebilir? Bazı gerçekler vardır ki, anlatılmaz, duyulur. Eskiler buna "hal" derler, susar ve dinlerlerdi. Yeniler ille de bilmek istiyorlar. Gecenin içinde karanlığın kilitli kapılarını dövüyorlar.

1. *Beethoven'de Aydınlığa Uyanmak*. İstanbul, Eylül 1970, Dilek Mat., s. 20-21.

Osman Türkay'ın şiiri, yukarıda da belirtildiği gibi, seslerin uyandırdığı serbest çağrışımlardan ibarettir. Bunların içinde bazen orijinal hayaller, bazen derin düşünceler vardır. Şiir bu bakımdan yakından incelenmeye değer.

Musiki fizikî olarak bir "titreşim"dir. Fakat onda insanın dalına konan "gökçe bir erdemlik" (semavî bir bekâret, bir el değmemişlik) vardır. Sesler, bazı kimselerde bir renk intibaı uyandırır. Şair Beethoven'i dinlerken "akşamlarına erguvanların açtığını" hisseder. Sesler değiştikçe uyandırdığı hayaller de değişir: "Doğaüstü tüyleri ak uçuşlarda kocaman bir zambak ya da göllerde açmış nilüferlerdir".

Daha sonraki mısraların çoğu bu nevi orijinal, bazıları güzel, bazıları korkunç hayallerden ibarettir. Bazı benzetmeler musikiyi hayallerle tarif eden bir mâna taşır. musiki "uzaysal bir uğultuda yerin ruhu" veya "düşlerin yerlerde ve zamanlarda sınırsızlığı"dır.

Bu iki tarif ve hayalde iki şey dikkati çeker. Bunlardan birisi musikinin insan ruhu ile ilgisi, ikincisi onun kozmik mahiyeti, kâinatı kaplamak isteyen yönüdür.

Şeyh Galib de insan ruhunu tasvir ederken:

Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsmânın

mısralarıyla onun varlık ötesine uzanmak isteyişini anlatır. Musiki insan ruhundaki bu "sonsuzluk iştiyakı"nın ifadesidir. Şeyh Galib de ruhun bu sınırları aşmak isteyen mahiyetini ihtişamlı, orijinal hayallerle belirtir.

Sesler bazen mitolojik hayaller uyandırır: "Bakışları kiklop" veya "Gorgon" yahut da "yalgın" (serap).

"Yitik dengede zamanı denetleyen kuş" benzetmesi musikinin bir özelliğini belirtir. Musiki, bilhassa Batı musikisi, her an değişen, "yiten" (kaybolan) bir dengeye dayanır. Sesler belirir ve yok olur. Musiki bir "zaman sanatı"dır. Fakat başıboş bir zaman değil, Beethoven'inki gibi en karışık ve fırtınalı bir musikide bile sesleri idare eden bir düzen vardır. Şair bu gerçeği "zamanı denetleyen lâcivert kuş" hayali ile anlatıyor.

Bundan sonra gelen kısımda seslerin uyandırdığı hayallerle birlikte, âdeta musikinin hareketine uyarak mısraların yapısı da değişir:

İçlenir,
güneş batar
bir yerimde
duygulardan öte
Gülümser
tanyeri allanır
ağaç olduğum
bir aydınlıkta.

Bu son hayaller musikinin insanı değiştirmesi bakımından dikkati çekicidir. Haşim, akşam vakti sulara, batan güneşe bakarken "göllerde bir kamış olmayı" özler. Mahiyeti bilinmeyen ruh, insanda insan şekline girmiştir. Acaba o, başka bir şekle

bürünemez, kuş, ağaç veya bulut olamaz mı? Budistler insan ruhunun öldükten sonra işlediği günahların kefaretini ödemek için çeşitli hayvan şekillerine girdiğine inanırlardı. Rüyalar ve dünya mitolojisi, insan ruhunu temsil eden bin bir hayal ve sembolle doludur.

Çağrışımlar gelişir keman ve flütlerde

mısraı, şiirin anahtarını verir. Bu çağrışımlardan bazısı Freud psikolojisi ile açıklanabilecek cinsî hayaller doğurur:

Işık
çırılçıplak
kösnül
dişi bitkiler kadınsı yuvarlaklığını emzirir ışınlarıma.

Fakat insan, musikinin içinde uyandırdığı çağrışımların neye delâlet ettiğini çok defa bilemez ve kendi kendisine sorar:

Neyi yaşamaktayım gecenin doruğunda?

Neye delâlet ettiği bilinmeyen birtakım görüntüler ve onların uyandırdığı ruh halleri, özlemler, saadetler, üzüntüler... Osman Türkay şiirinde bunları belirtir.

Bunlar sanıldığı kadar Türk edebiyatına yabancı değildir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir, roman ve hikâyeleri, seslerin uyandırdığı çağrışım, duygu ve hayallerle doludur. Bu suretle Osman Türkay'ın şiirini kötülemek istemiyorum. Türk okuyucusunun bu tarz şiiri fazla yadırgamamasını, onun da tadına varmasını ve üzerinde düşünmesi gerektiğini belirtmeye çalışıyorum.

Nasıl bin bir şekilli bir "dış âlem" varsa, bir de onun kadar, hatta ondan zengin bir "iç âlem" vardır. Musiki Osman Türkay'ın deyimi ile insanı "ruhun coğrafyası"nda dolaştırır. Musiki bir bakıma, "başka dünyaların sesleri"dir. O, "gök örtülerini kaldırır". Fakat o, bilhassa insanın kendi iç âlemine dönüşü, "ruhun kendi iç yörüngesine oturuşu"dur. Musikide insanın "bulduğu gene kendi iç evrenidir".

Osman Türkay'ın bu kitabında, hem musiki, hem kâinat, hem de insan ruhu ile ilgili bir yığın derin, yeni, güzel düşünce ve hayal vardır.

LXIII

KARANFİL SOKAĞI

Tekmil ufuklar kışladı
Dört yön, onaltı rüzgâr
Ve yedi iklim beş kıta
Kar altındadır.

Kavuşmak ilmindeyiz bütün faşıllar
Ray, asfalt, şose, makadam
Benim sarp yolum, patikam
Toros, Anti-toros ve asi Fırat
Tütün, pamuk, buğday ovaları, çeltikler
Vatanım boylu boyunca kar altındadır.

Döğüşenler de var bu havalarda
El, ayak buz kesmiş, yürek cehennem
Ümit, öfkeli ve mahzun
Ümit, sapına kadar namuslu
Dağlara çekilmiş kar altındadır.

Şarkılar bilirim çığ tutmuş
Resimler, heykeller, destanlar
Usta ellerin yapısı
Kolsuz, yarı çıplak Venüs
Trans-nonain sokağı
Garcia Lorca'nın mezarı,
Ve gözbebekleri Pierre Curie'nin
Kar altındadır.

Duvarları katı sabır taşından
Kar altındadır varoşlar,
Hasretim nazlıdır Ankara.
Dumanlı havayı kurt sevsin

Asfaltın yürüsün Aralık,
Sevmem, netameli aydır.

Bir başka ama bilemem
Bir kaçıncı bahara kalmıştır vuslat
Kalbim, bu zulümlü sevda, kar altındadır.

Gecekondularda hava bulanık puslu
Altındağ gökleri kümülüslü
Ekmeğe, aşka ve ömre
Küfeleriyle hükmeden
Ciğerleri küçük, elleri büyük
Nefesleri yetmez avuçlarına
- İlkokul çağında hepsi-
Kenar çocukları kar altındadır.

Hatip Çay'ın öte yüzü ılıman
Bulvarlar çakırkeyf Yenişehir'de
Karanfil sokağında gün açmış
Hikmetinden sual olunmaz değil
"Mucip sebebin" bilirim
Ve "kâfi delil" ortada...

Karanfil sokağında bir camlı bahçe
Camlı bahçe içre bir çini saksı
Bir dal süzülür mavide
Al-al bir yangın şarkısı,
Bakmayın saksıda boy verdiğine
Kökü Altındağ'da, İncesu'dadır.

AHMET ARİF

LXIII

KARANFİL SOKAĞI

Hasretinden Prangalar Eskittim (1972) adlı şiir kitabının başına konulan yazılardan anlaşıldığına göre Ahmet Arif, belli bir çevrede çok şöhret kazanmış. Kendisi Veysel Öngören ile yaptığı konuşmada, "bazı şiirlerinin kitabı yayınlanmadan çok önce Kürtçe ve Zazacaya çevrilerek elden ele köylere kadar yayıldığını, böylece dağlarda şu ya da bu nedenle kaçak dolaşan yiğitlerin donatım ve pusatları arasına, bazı şiirlerinin karıştığını ve bundan pek duygulandığını" söylüyor (s. 10).

Cemal Süreya'ya göre Ahmet Arif şiirlerinde "Doğu Anadolu'nun, sınır boylarının yersel görüntüleri içinde oraların türküleri"ni kalkındıran bir şairdir. Fakat Ahmet Arif'in şöhreti sadece şair olmasından ileri gelmez. O, bir "gerilla"dır.

Diyarbakır'da doğan ve Doğu Anadolulu olmakla övünen Ahmet Arif, doktrin itibarıyle Marksisttir. Ona bilhassa korkusuzluğu bakımından hayran olanlara Ahmet Arif, "bu korkusuzluğu, soya çekim yasalarından çok, devrimci öğretim, devrimci bilinç ve kavga koşullarına borçlu olduğunu" belirtiyor. (s. 11)

Ahmet Arif'in şahsiyetini başlıca üç özellik teşkil ediyor: Doğulu oluş, Marksizm ve gerillalık. Bir şiirinde kendisini şöyle tanıtıyor Ahmet Arif:

> Biz ki yarınıyız halkın
> Umudu, yüz akıyız,
> Hıncı, namusu
> Şafakları,
> Taaa şafakları
> Hey canım
> Kalbim, dinamit kuyusu... (s. 11)

Doğu Anadolu'nun çeşitli sebeplerle geri kalışı, buradan yetişenlerin mizacına, aldığı terbiye, devir ve çevreye göre çeşitli dünya görüşleri doğurmuştur. Doğu ile Marksizm veya gerillalık arasında bir bağlantı kurmaya imkân yoktur. Zira Ahmet Arif'in hemşehrileri arasından Ziya Gökalp gibi mistik milliyetçiler, Cahit Sıtkı gibi ipek kalpli şairler de yetişmiştir. Kendisi hakkında en doğru teşhisi Ahmet Arif'in yine kendisi koymuştur. Onun kalbini böyle "dinamit kuyusu" haline getiren kim bilir hangi çevrede almış olduğu "devrimci öğretim, devrimci bilinç"tir.

Rusya'da Nazım Hikmet de bir ihtilâlci olarak yetiştirilmiş ve Türkiye'ye gönderilmiştir. Tâ Malazgirt Savaşı'ndan beri beraber olan, aralarında ayrılık gayrılık

gözetmeyen Anadolu halkını. Türk, Kürt diye ayırarak birbirine düşman eden aynı Rusya değil midir?

Ne Doğulu oluş, ne Marksizm, ne de gerilla oluş bir insanı şair yapmaz. Bundan dolayı onu bu yüzden öven arkadaşları hiç de sağlam deliller kullanmamışlardır. Biz bu yanlış anlamayı bir yana bırakarak şiirin kendisine gelelim.

"Karanfil Sokağı" şiirinde çeşitli unsurlar bir araya getirilmiştir.

Şiire, bir bütün olarak, baştan altı parçada tekrarlanan "kar altındadır" kelimelerinin telkin ettiği çağrışım hâkimdir. Aralıklı tekrar dolayısıyla şiire bir ahenk de katan bu kelimeler göz önünde geniş bir manzara çizer. Her yeri kaplayan karlar şaire duygu bakımından bağlı bulunduğu yerleri, Toros, Anti-toros ve asi Fırat'ı, burada yaşayanları düşündürür. Bu havada döğüşenler de vardır:

El ayak buz kesmiş, yürek cehennem

Bunlar şairin kendilerine kavuşmak istediği gerillalar olmalıdır.
Bu soğuk ve ürkütücü manzara bir şeyi gizler:

Ümitler öfkeli ve mahzun
Ümit, sapına kadar namuslu
Dağlara çekilmiş kar altındadır

- Bu manzara şaire daha uzakları, yabancı ülkeleri ve insanları da düşündürür: Transnonain sokağı, Garcia Lorca'nın mezarı, Pierre Curie'nin gözleri... Doğulu şairi böyle uzak ve yabancı ülkelere götüren, oralarda da ideolojisini paylaşan insanların bulunmasıdır.

Federico Garcia Lorca (1889-1936), bizde yanlış yere Marksist olarak tanıtılan İspanyol şair ve tiyatro yazarıdır. Lorca, eserinde İspanya'nın özelliklerini kuvvetle belirtir. Hiç bir politik faaliyete karışmadığı halde, 1936 yılında Frankocular tarafından tutuklanan ve kurşuna dizilen Lorca, eserlerinin değerinden çok, haksız yere kurban edilişi yüzünden, dünyaca büyük üne kavuşmuştur.

Pierre Curie (1859-1906) ünlü Fransız fizik ve kimya âlimi. Birçok ilmi keşifleri olan Pierre Curie, politik sahada liberal fikirlere sahip olmakla beraber, şöhretini politikaya değil, ilmi araştırmalarına borçludur. Gerillacı şairin şiirine onları sokması, düşüncelerini yüceltmek içindir.

Veysel Öngören ile yaptığı konuşmada "az gelişmiş bir ülkenin" şairi olduğu için "sömürgeci Fransız toplumunun" sanatı ile hiçbir ilgisi olmadığını söyleyen Doğulu şairin, Ankara ve Anadolu'yu örten kardan Garcia Lorca'ya, Pierre Curie'ye, resimlere, heykellere, "usta ellerin yapısı yarı çıplak Venüs'e" gitmesi, şiire hâkim olan çağrışım mekanizmasının kaprisi veya salon Marksistlerinde görülen kültür sembolizmi ile izah edilebilir.

Şairin dikkati beşinci parçadan itibaren Ankara'ya döner. Bu kısımlarda, benim gibi, şairin çevresinin dışında kalanlar için anlaşılması güç bazı telmihler olmakla beraber, altıncı parçada tasvir edilen fakirlik ve sefalet tablosuna benzer dekorlara Marksistler tarafından yazılmış şiir ve hikâyelerde pek çok rastlandığı için orijinal

sayılmaz. Burada bahis konusu olan karda kışta yük taşıyan zavallı küçük çocuklardır. Onlara acımak için ille de Doğulu veya Marksist olmak gerekmez. Türk edebiyatında Tevfik Fikret'ten itibaren, küçük fakir çocuklara karşı acıma hissi uyandıran pek çok şiir yazılmıştır.

Sonunda parçada, Karanfil Sokağı'nda bir evden bahsedilmektedir. Bu evin bahçesi camlıdır ve camlı bahçede bir çini saksıda bir dal büyütülür. Ne olduğu belirtilmeyen bu dal şairde orijinal bir çağrışım uyandırır:

Al-al bir yangın şarkısı

Şair hakkında arkadaşlarının ve kendisinin yaptıkları açıklamalara göre bu "al-al yangın şarkısı"nın ne olduğunu tahmin etmek mümkündür.

Bu dal bir saksı içinde boy verir ama kökü Altındağ'da, İncesu'da yani az önce bahsedilen fakir çocukların oturdukları semtlerdedir.

Şiirin baş kısımlarında tasvir edilen üşütücü karlı manzara ile bu "al-al yangın şarkısı" arasında bir tezat vardır. Bu tezat ideolojik planda sefalete karşı ihtilâl olarak tefsir edilebilir.

Ahmet Arif, "Karanfil Sokağı" adlı şiirinde, son yıllarda yazılan pek çok Marksist şiirde görüldüğü üzere, basmakalıp ideolojisini yarı gizleyerek, basit bir tasvir ile serbest çağrışım ve sembolist akımlardan faydalanmıştır. Halis serbest çağrışım veya sembolist şiir, Marksizm gibi ne olduğu önceden belli bir ideolojiye dayanmaz. Marksist olmayan sanatçıların kullandıkları bu iki akım, önceden belli bir şeyi gizlemek veya süslemek değil, insan ruhunda veya kâinatta bilinmeyen şeyleri yakalama veya sezdirme gayesini güder. Marksistler için, her şey gibi, onlar da ideolojinin emrinde vasıtadan ibarettir.

LXIV

AŞK

peruda aşk
bir kuğu boynu gibi büyür
yasaktır
erkek ve kadının çirkinliği

bir deneydir aşk
bütün sıkıntımın üzerine yemin ederim ki
şarap
aşkın soluğudur

aşk bir askerdir sabahları
yalnız ve hüzünlü
pazarlarda pazartesilerde
kardelen çiçekleri gibi

türkiyede
sıcak akdenizde
gemicilerin gözlerinde zebercet taşı
kırların ve böceklerin ötesinden

üç harf
çatısını çiziyor
kırmızı kiremitli bir evin

kuşlar kuşlar kuşlar
sıcak ülkelerden kutba
kutuptan ege denizine
adalar çiziyor
beyaz yeşil salt günlerinde
gözbebeklerinden

kan ve kalemle onarılmış
korkuyu yok eden bir çağda

fenikeliler araplar türkler
umutlu bir portakalı büyüttüler
sapsarı güneş gibi
babilin asma bahçelerinde

üç harf yüzünden
yasaktır
erkek ve kadın çirkinliği

ERCÜMENT UÇARI

LXIV
AŞK

Ercüment Uçarı, şiirinde insanlık kadar eski olan aşk konusunu çağdaş şiire has bir üslûpla ele alıyor. Burada eski şiirden kalma bazı unsurlar vardır: Aralıklı olarak mısra tekrarları, birkaç kafiye.

Yenilik şaşırtıcı çağrışımlarda, söyleyiş tarzındadır. Bunlardan bazıları konuyu yeni bir ışıkla aydınlatıyorlar.

Şiirde dikkati çeken özelliklerden biri "geniş mekân duygusu"dur: Peru, Türkiye, Kutuplar, Ege denizi, Fenike, Mısır, Bâbil... Aşk üniversel bir duygudur. İnsanlar ve hayvanlar dünyanın her yerinde sevişirler. Aşk, sadece mekâna değil, zamana da hâkimdir. Şair bazı mısralarında bunu da hissettiriyor.

Başka bir nokta: Aşkın her yerde geçen kesin kanunları vardır. Mesela aşk, çirkinlik diye bir şey tanımaz. Bütün sevenler birbirlerini güzel bulurlar:

üç harf yüzünden
yasaktır
erkek ve kadının çirkinliği

Sevenler birbirlerini güzel bulurlar. Bunu böyle dümdüz söyleseydik enteresan olmazdı. Şair söyleyişle aşkın mucizesine kanunlara has bir kesinlik kazandırıyor. Başka bir şiirinde aynı görüşü şöyle ifade ediyor:

kim kimi öperse o güzel oluyor
kirları hatırlıyoruz mavi pazar günleri
hücrelerimizde bir akşam ihtiyar merdivenleri yaşıyoruz
ellerimde en güzel odaları ağzının[1]

Şiirde baştan sona kadar aşkın özellikleri anlatılmıştır.

peruda aşk
bir kuğu boynu gibi büyür

Bu mısralarda aşk, orijinal bir çağrışımla güzelleştirilmiştir. Aynı mısralarda kelimelerin sesleri ile de bir ahenk yaratılmıştır (b aliterasyonu; u, ü asonansı).

bir deneydir aşk

Bu da sürprizli, orijinal bir söyleyiş tarzıdır. Türk Dil Kurumu'nun çıkardığı

1. "Büyü", *Avlanırken Bir Korku*, Ağustos 1967, Gün Mat., s. 12.

Türkçe Sözlük'e göre "deney" bilimsel bir hakikat göstermek için yapılan bir deneme veya iş demektir.

Aşkın bu mânada bir "deney" olduğu ileri sürülemez. Aşk, Fuzulî'nin *Leylâ vü Mecnun*'unda görüldüğü üzere, akla meydan okur. Fakat, şairler kelimelerin yerlerini ve mânalarını değiştirirler; onlara bu hak tanınmıştır. Yalnız bunu yaparken fazla da saçmalamamalıdırlar.

Aşk, iki insan arasında alışılmışın dışında, yani, önceden bilinmeyen bir "yaşantı" olduğu için, bir "deney" sayılabilir. İnsanoğlu bu sürprizli, akıl dışı "deney" ile de pek çok şey öğrenir. Erzurumlu bir halk hikâyecisinden şu şirin hikmetli sözü işitmiştim: "Aşk ilmin yarısıdır kurban!" Ben, Uçarı'nın sözünde de bu mânada bir gerçeklik buluyorum.

bütün sıkıntımın üzerine yemin ederim ki
şarap
aşkın soluğudur

Burada da yeni, güzel, yahut şirin bir söyleyiş tarzı vardır. Bir sürü anlaşmazlık ve aksilikle karşılaşan âşıkların canları çok sıkılır, bundan kurtulmak için içerler. Eskiler aşkı başdöndürücülüğü bakımından şaraba benzetmişlerdir. Burada bir benzetme değil, tabiat kanunlarına benzer bir bağlantı bahis konusudur. Âşıklar, meselelerini halletmek, alelâde varlığı aşmak için şarapla beslenirler, şarapla nefes alırlar.

aşk bir askerdir sabahları
yalnız ve hüzünlü

Bu mısraları da sürprizli ve güzel bulmuyor musunuz? Yeni şiirin en büyük meziyeti, bu nevi çağrışımlarla bizi basmakalıp düşünce ve ifadeden kurtarmasıdır. Gözönünde canlanan hayal taze ve güzel olduğu için, neden diye sormayabilirsiniz. Fakat ben üstat Alain'in tavsiyesine uyarak güzelliğin arkasında veya içinde bir gerçek de ararım. "Aşkın sabahları yalnız ve hüzünlü bir asker" olmasında acaba araştırılmaya değer bir mâna var mıdır? Âşıkın da sabahları işine gücüne gitmesi gerekir. Sabahları vazifelerine giden insanların hal ve tavrında askerlere has bir ciddiyet vardır. Bu, evin sıcaklık ve mahremiyetinden uzaklaşmak demektir. Bilhassa çalışmak zorunda kalan gençler için aşk, sabahları yalnız ve hüzünlü askerlere benzer. Şair yoğun ifadesiyle derin bir ânı yakalamıştır:

pazarlarda pazartesilerde
kardelen çiçekleri gibi

Pazar tatil olduğu, pazartesi işbaşı günü olduğu için, insanların hayatında ayrı bir mâna taşır. Sevenler, bugünlerde aşkı, kardelen çiçekleri gibi hissedebilirler. Burada alelâde hayatı aşan, ona bir yenilik, tazelik ve güzellik veren bir duygu bahis konusudur.

Şiirin diğer mısralarında da aşkın büyüsü ve yaratıcı gücü anlatılmıştır. Aşk

"gemicilerin gözlerinde zebercet taşı"dır. Ayrılık onlara aşkı çok güzel gösterir. Üç harf, kırmızı kiremitli bir evin çatısını çizer". Aşk, hayalî olarak değil, gerçekten dünyayı değiştirir. Evler, gerçekten aşkların eseri değil midir?

kuşlar kuşlar kuşlar

diye başlayan parçada şair, hayvanların da aşkın kanununa uyarak, "sıcak ülkelerden kutba, kutuptan ege denizine" göçüşlerini, adalar çizişlerini anlatıyor. Şairane ifade edilmiş olmakla beraber, bu da bir gerçek değil midir?

Bundan sonra gelen mısralarda daha derin bir fikir vardır. Burada bahis konusu olan çağrışımlar, hayalin gelişi-güzel akışının mahsulü değil, kültür tarihi ile ilgilidir.

Bazı ilim adamlarına göre aşkı bir sanat ve kültür konusu haline getirenler, Fenikeliler, Araplar ve Türklerdir. Batı edebiyatlarına kadını yüceltme fikri Endülüs Araplarından geçmiştir.

Aşk, "kan ve kalemle onarılmış, korkuyu yok eden bir çağda" Fenikeliler, Araplar ve Türkler tarafından tıpkı bir portakal gibi itina ile büyütülmüştür. "Aşk belli bir iklim ve kültür çevresinde, içgüdü olmaktan çıkarak işlenmiş, sanat haline getirilmiştir.

Gerçekten de aşk, Orta-Doğu'da bir kült ve kültür konusu olmuştur. Şair bahis konusu mısralarda aşkın belli bir iklim ve kültür çevresinde gelişmesini göze çarpıcı hayallerle ifade etmiştir.

Ercüment Uçarı'nın bu şiiri, eski bir konunun serbest çağrışımlarla nasıl yeni bir şekilde anlatılabileceğini gösteren güzel bir örnektir.

LXV

SAMANYOLU VE ŞİİR

Ateşle oynadığım günler,
Daha, yağmur sonraları filân değil;
Rüzgârların padişahı benim,
Es dersem eser,
Yıldızların padişahı benim,
Sus dersem susar;
Ninemin dilinde "Arap Kızı" güzelleşir,
Alev alev, uzun kış geceleri
Dinlediğim uzun masallardı şiir.

Sonra başka rüzgârlar, başka türküler
Ve durup dururken yağmurlar,
Kesilecek diye aklım gider.
Sen çıktın karşıma yağmur güzeli,
Oysa yalnız masallardaydı keder.
İlk açılan pencerenin altında
Bıraktığım sırılsıklam geceler
Belki rüyalarınla birleşir,
Belki rüyalarda şiir.

Hoşça kalın şehirler, evler
Hoşça kalın dost ışıklar, pencereler
Beni denizler çağırıyor mavi mavi,
Yalanım varsa taş olayım
Beni ırmaklar çağırıyor, sahi.
Yıldızlarla görülecek hesabım var
Ben Samanyolu'na gidiyorum
Hoşça kalın çobanlar,
Nerdeyse birazdan orta ışır
Hoşça kalın, aydınlığa dayanamaz şiir.

Ama karşıda kutup yıldızı,
Çoban ateşleri çoktan sönmüş
Ne çoban var ne çoban kızı,

Samanyolu bir düş;
Arada yıllardan bir uçurum
Çaresiz, masal ülkelerinden
Yeryüzüne dönüyorum:
Bir tekne sularla haşır neşir
Sen nerdesin şiir?

İşte ikiye bölünmüş bir dünya
Başka rüzgârlar, başka türküler,
Ateşle oynuyor insangiller
Düşen cemre filân değil suya
Korkular, korkular, korkular...
Artık baharlar gelmeyecek dünyamıza
Bütün kapılar kilitli,
O sihirli anahtarı çevir
Umudum bir sende kaldı şiir.

MUSTAFA NECATİ KARAER

LXV
SAMANYOLU VE ŞİİR

"Samanyolu ve Şiir"in konusunu çocukluk ve gençlik yıllarından olgun yaşa geçerken duyulan hisler, dış âleme bakış tarzı, hayal ile gerçek arasındaki çatışma teşkil eder. Bu üç devirde de üzerinde durulan, âdeta şairin hayat gayesini teşkil eden bir şey vardır: Şiir.

Çocukluk ve gençlik yılları, kendiliklerinden şiirle doludur. Ev, aile ve masal ile çevrili olan çocuk henüz hayat tecrübesine sahip değildir. Ateş ile oynar. Kendisini padişah zanneder. Rüzgârlar o isterse eser. Dışarıda kış, kar ve fırtına dolaşırken, o, alev alev yanan soba başında ninesinin Arap kızını bile güzel gösteren masallarını dinler. Bu devirde şiire ve hayata bakış tarzına masal hâkimdir.

Gençlik yıllarında başka rüzgârlar eser, başka türküler söylenir. Çocukluk yıllarında evin içine kapanan çocuk, dışarı çıkar. Yağmurlu bir günde ilk sevgiliye rastlanılır. İlk açılan pencerenin altında sırılsıklam geçirilen geceler... Şiir, masallardan daha derunî ve ferdî olan rüyalara geçer.

Bu yıllar uzakların insanı çağırdığı yıllardır. Bir roman kahramanı olan delikanlı, oturduğu evi ve şehri bırakarak, bilinmeyen, meçhul diyarlara gitmek ister:

Hoşça kalın şehirler, evler
Hoşça kalın dost ışıklar, pencereler
Beni denizler çağırıyor mavi mavi

Arzu ve hülyalarının itişi ile dış âlemi keşfe çıkan delikanlı, bir önsezi ile yakında bu maceranın sona ereceğini hisseder. Katı gerçekle karşılaşınca şiir duygusu da kaybolur: "Aydınlığa dayanamaz şiir."

Olgunluk yaşına erişince insan dünyayı çıplak bir gözle görmeye başlar:

Çoban ateşleri çoktan sönmüş
Ne çoban var ne çoban kızı

Gençlik yıllarında ulaşılacağına inanılan "Samanyolu" bir "düş"tür.

Şimdi karşılaşılan dünya nasıldır? İnsanoğulları ikiye bölünmüş ve birbirlerini öldürmek üzere cephe almışlardır:

Korkular, korkular, korkular...

Dünya güzelliğini kaybetmiş, bütün kapılar kapanmıştır. Şairin tek ümidi vardır: Şiirin sihirli anahtarı.

Şiirin aydınlığa dayanamayacağı düşüncesi ile bu son görüş arasında bir tezat vardır. Gerçekle karşılaşınca şiir duygusu sona erdiğine göre, onun, gerçeğin kapalı kapılarını açacağına nasıl inanılabilir? Şair bu sonuca cevap vermemiş, şiir ile gerçek arasındaki münasebet üzerinde durmamıştır. Şiirinin umumî istikametine göre onun bu konuda aldığı tavır menfîdir.

Artık baharlar gelmeyecek dünyamıza

mısrası karamsar bir davranışın ifadesidir.

Şiiri ve hayatın mânasını çocukluk ve gençlik yıllarının aldanışlarında bulmak, insanı, burada da görüldüğü üzere hayal kırıklığına uğratır. Umumiyetle içe dönük tipler, gerçek karşısında çocukluğa dönme arzusu hissederler. Freud bu davranışa "regression" adını verir.

Karaer'in şiirinde dili kullanış tarzı dikkati çekicidir. Şiirin muhtevasını hayallerle dokuyan şair, ses olarak da şiire hâkimdir. Kafiyeler şiirin anahtar kelimesi olan "şiir" kelimesine cevap verirler: "Güzelleşir, birleşir, ışır, haşır neşir." Diğer kafiyelerde (-r) ünsüzü devam eder: "Günler, eser, susar, türküler, yağmurlar, keder, geceler" ilh...

Karaer, şiirini bir bütün olarak da müzikal bir esasa göre kurmuştur. Şiirin her parçasının sonunda "şiir" kelimesi, değişik bir muhteva ile tekrarlanır. Burada "şiir" kelimesi hem kavramı, hem ses bakımından bir "leit-motif" olarak kullanılmıştır. Şiir boyunca sevilen, aranılan, kaybedilmesinden korkulan ve inanılan odur.

Şiir ve güzelliği hayatın mâna ve gayesi haline getiren Karaer, diğer şiirlerinde de değişik vasıtalarla aynı şiir-masal havasını yaratır. Aşk ve güzel tabiat manzaraları bu havayı kurmaya elverişlidir. Bundan dolayı Karaer şiirlerinde umumiyetle bu konuları işler. İşte bunlardan biri:

SONBAHAR DEĞİRMENİ

Günbatısı sularında güzelliğin,
Uzak aynalara vuran bir karanfil.
Ebemkuşağı bir tuhaf, bir tedirgin,
Pencereler işin farkında değil.

Düşler kapısı, ardına kadar açık,
Kuş sütü havuzunda mısın şimdi?
Seni, morların en güzeli çağırıyor
Çıkacaksan anadan doğma çık.

Bir yağmur sonrası alnında saçların
Susmuş sarmaşıklar garipliği,

Yalnızlığı emziriyor parmak uçların
Parmak uçların ne iyi.

Uzun karanlıklarımı tutuşturan
Masallarımın "Kibritçi Güzeli"
İçimde yalnızlığın atları,
Çoktan lâciverd denizleri geçti.
Sonbaharı bitti Değirmen'in
Gerçekle yüz yüze, öyle bir masal;
İyi akşamlar güvercinim
İyi akşamlar, hoşça kal.[1]

Burada sevgili ile tabiat ve şairin kendisi bir masal havası içinde kaynaşmışlardır. Kadının güzelliği, "günbatısı sularında uzak aynalara vuran bir karanfil" olur. "Düşlerin kapısının ardına kadar açık olduğu" bu saatlerde şair, sevgilisini tıpkı masallarda olduğu gibi "kuş sütü havuz"da çıplak yüzerken tahayyül eder.

Beşinci parçada tamamıyla bir masal havası yaratılmıştır. Şair, bu masalın gerçekle yüz yüze olduğunu söylemekle beraber, gerçekten hiç bahsetmez? Bu saat, Haşim'in şiirlerinde olduğu gibi gerçeğin sona erdiği akşam vaktidir.

Karaer'in kendi estetiğine göre yazdığı en güzel şiirlerinden biri "Çarşılar Kapanmadan" başlıklı şiiridir:

Günün yirmi dört saatinde uyanık,
Büyüyen sesinde ırmakların
Adını koyamadığınız bir şey var;
Dalgaların ucuna daha yakın,
Çağıran, boyuna çağıran,
Güneşli çarşılar kapanmadan.

Üstelik bel bağlanamaz güneşe de,
Birden kepenkleri iner dükkânların.
Vurulur asma kilidi.
Dayanılmaz iri bir güldür açan
İkindilerin ortasında şimdi,
İri bir gül, çarşılar kapanmadan.

Balıkçıların uykusu, denizde
Eskitir suların mavisini,
Gökyüzünün mavisi eskimez
Ellerimiz de boş, testilerimiz de.
Oysa boşuna akıyor şadırvan,
Yetişelim, çarşılar kapanmadan.

1. *Sevmek Varken*. İstanbul 1973, Hisar Yayınları: 16, s. 21-22.

Bu rüzgârlar mıydı aklı alıp giden,
Ne türküler bilir, ne kimseler,
Öyle uzar, gidenlerin gölgesi.
Sonbaharın canlarında yeniden,
Çok sesli bir yağmur, çok sesli bir keman,
Yürüyelim, çarşılar kapanmadan.

"Aslı'ya yeniden tel-duvak,
"Kerem'e bir tutam yağmur bulutu,
Çobanlara biraz yıldız, biraz ateş,
İsterseniz bir de söğüt yaprağı bıçak
Ve dağ başlarına halka halka duman,
Alahım, çarşılar kapanmadan.[2]

Burada "Samanyolu ve Şiir"de olduğu gibi, leit-motif'e dayanan bir şiir yapısı bahis konusudur. Leit-motif vazifesini gören "çarşılar kapanmadan" sözü altışar mısralık parçaların sonunda değişik bir şekilde tekrarlanır. Bazı mısraların kafiyeleri "kapanmadan"a cevap verir: "Yakın, çağıran, dükkânların, açan, şadırvan, yeniden, keman, duman." Karaer şiirinde daha başka kelimelerin de seslerinden faydalanmıştır.

Şiirin muhtevasına bir bütün olarak, yine "Samanyolu ve Şiir"de olduğu gibi, bir şiir ve masal havası hâkimdir.

Zaman, Karaer'in birçok şiirinde görüldüğü üzere, akşama yakındır. Şair kapanmakta olan dükkân kepenklerine vuran ışığı şu mısralarla tasvir eder:

Dayanılmaz iri bir güldür açan
İkindilerin ortasında şimdi,

Şiirin muhtevasına, sembolik şiirlere has bir "belirsizlik" hâkimdir. Varlığın bizzat kendisinde anlaşılmaz bir şey hissedilir:

Günün yirmi dört saatinde uyanık,
Büyüyen sesinde ırmakların
Adını koyamadığımız bir şey var:

Bir şark havası taşıyan şiirinde şair, birbiri ile yakından ilgisi olmayan şeyleri bir araya getirmiştir. Bunlar âdeta halı motifleri gibi kullanılmıştır. Mesela bazı parçalarda su unsuru değişik şekilde tekrarlanır. Birinci parçada ırmak şeklinde görünen su, üçüncü parçada deniz ve şadırvan, dördüncü ve beşinci parçalarda yağmur olarak gözükür. Fakat bunlar arasında sıkı bir bağlantı yoktur. Şairin gayesi bu unsurlarla okuyucunun ruhunda şairane bir hava meydana getirmektir.

Şiirde tekrarlanan ve gerçeklik intibaı uyandıran çarşı, hayaller vasıtasıyla aşılır. Burada da Karaer'in aradığı gerçek değil, hayal ve masaldır. Kapanmadan ulaşılmak istenilen şeyler son parçada zikredilmiştir:

2. *Hisar*, nr. 38, Şubat 1967.

"Aslı"ya yeniden tel-duvak,
"Kerem"e bir tutam yağmur bulutu,
Çobanlara biraz yıldız, biraz ateş,
İsterseniz bir de söğüt yaprağı bıçak
Ve dağ başlarında halka halka duman...

Bu çarşı geniş olarak dünya diye tefsir edilebilir. Şiir boyunca tekrarlanan "çarşıların kapanması" motifi, müphem surette ölüm fikrini telkin etmektedir. Diğer bazı mısralarda kaybedilen, geçen zaman fikrini ifade eden hayaller vardır.

Üstelik bel bağlanamaz güneşe de
Birden kepenkleri iner dükkânların,
Vurulur asma kilidi.

mısralarında ölümün anilik ve kaçınılmazlığı kuvvetli bir şekilde ifade olunmuştur.

"Çarşılar Kapanmadan" şiirinde hayaller daha dağınık olmakla beraber, daha kesif bir şiir duygusu uyandırmaktadır. Bunun sebebi belki de hayallerin dağınık olmalarına rağmen, arka planda insanın daha derin duygularına bağlanmasıdır. Burada, bir şark atmosferi içinde yaklaşan mukadder ölümden güzel şeylerin kurtarılması bahis konusudur.

LXVI

BİR'LER

Başka bir rengi sevmeyen renk ölür.

*

En ulu insanlara en çok ulunur.

*

Varlığın lâneti, birleşmemedir, sevmemedir.

*

Kahkahasız ev, mezardan karadır.

*

Doludizgin giden at, nefret eder dizginden.

*

Baykuş bile sevgiyle güzeldir

*

Mavidir renklerin en çok doğup en çok boğam.

*

Bir biçim bulsa bulut kendine, ağlar mıydı?

*

Okyanus, belki uyanmaz diye asla uyumaz.

*

Ecel rengidir her menekşe...

*

İster ki deniz, tek yunus olsun, onu sevsin.

TALÂT SAİT HALMAN

LXVI
BİR'LER

Talât Sait Halman'ın "Bir'ler"i Divan şairlerinin "müfredler"ini hatırlatıyor. Hepsi de aruz vezni ile yazılmış, ahenkli, keskin, derin mânalı mısralar. Arka arkaya sıralanan ve yıldızlarla ayrılan "Bir'ler" arasında ne ses ne de mâna bakımından bir bağlantı var. Her mısra üzerinde ayrı ayrı düşünülebilir. Eski Türk şiirinin en güzel taraflarından biri, kesif söyleyişe önem vererek, "mısra-ı berceste" denilen şaheser, pırlanta gibi iyi yontulmuş, tek başına pırıl pırıl parlayan mısralar vücuda getirmesidir. Bu tarz Tanzimat'tan sonra başlayan, Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif ve Mehmet Emin'de zirvesine ulaşan "geveze şiir"in tam zıttıdır. Talât Sait Halman, bu eski geleneği dirilterek, ona kendine göre bir muhteva veriyor. Hem yazılış, hem okunuş bakımından sür'at çağına uyan bir söyleyiş tarzı. Bazı mısralar atasözleri gibi zihinde kalıyor ve insanın günlük hayatına karışıyor.

Bazen küçük bir söz insan ruhunda derin yankılar uyandırır. Şeyh Galib, bu vâkıayı o veciz ifadesiyle ne güzel ifade eder:

Bir sözle açıldı gonce-i dil
Bir şem' ile rûşen oldu mahfil

Divan şairlerinin beyit ve mısraları böyledir. Talât Sait Halman'ın "Bir'ler"inde de aynı güç vardır.

Bu tarz şiirler de, mâna ve hayal doğuran ses ve kelime oyunlarına dayanırlar. Bunlardan bazıları üzerinde düşünüldükçe mâna kazanır; bazıları ise anlaşılması güç bilmeceler gibi kapalıdır.

Şairin hem sanatını, hem onlarla ortaya koyduğu fikirleri anlamak için incelemeye çalışalım:

Başka bir rengi sevmeyen renk ölür.

mısraı hem hakiki, hem mecazi mânada doğrudur. Tek renkten ibaret tablo olmaz, yeknesaklık bıktırır, yorar ve kendisini tesirsiz kılar. Canlı bir tablo, kontrast teşkil eden çeşitli renkler arasındaki ahenkten doğar. Beşeri ve sosyal planda da durum böyledir. Hiç bir insan tek başına var olamaz. Fert ve toplum, farklı fikir ve yaratılışları sevmeyi veya hiç olmazsa onların mevcudiyetini şart koşar.

Bu mısra aktüel politik ve ideolojik çatışmalarla da ilgilidir. Kara-faşizm veya kızıl-komünizm tek rengi hâkim kılmak ister. Bundan dolayı zıtını yok etmeye çalışır. Fakat bu savaş onları da yokluğa mahkûm eder.

En ulu insanlara en çok ulunur

Bu mısrada "ulu" kelimesi ile "uluma" arasında bir ses ve mâna oyunu vardır. "Ulu insan" eski düzeni değiştirdiği, kıskançlık doğurduğu veya kendine zıt fikirlerin gelişmesine engel olduğu için, rakipleri ve düşmanları tarafından hücuma uğrar. Fakat bu her zaman doğru değildir. Milletlerin ve insanlığın hayran olduğu, taptığı büyük adamlar da vardır.

Varlığın lâneti, birleşmemedir, sevmemedir.

Bu mısraın mânası açıktır. Fakat yine de ince bir noktayı belirtmekte fayda vardır. Birleşmemek ve sevmemek, felâket veya bedbahtlık kelimesiyle değil, lânet kelimesiyle tavsif ediliyor. Buna göre, sevmek ve birleşmek, varlığın temel kanununu teşkil ediyor. Bu kanuna uymayanlar varlık tarafından lânete uğruyor ve başkaları için de taşınması güç bir yük oluyor.

Kahkahasız ev, mezardan karadır.

Bu mısraın özelliği, ses bakımından "kahkaha" kelimesi ile "kara" kelimesi arasında aliterasyon; "kahkaha-ev-hayat" ile "neşesizlik-mezar-ölüm" kavramları arasında tezat bulunmasındadır. Mısraı çarpıcı yapan, taşıdığı mâna ile bu ses ve kelime oyunlarıdır.

Doludizgin giden at, nefret eder dizginden

Atasözlerinin çoğu gibi bu mısra da bir mecaza dayanmaktadır. Aşırılar, isterler ki, hiçbir kanun kendilerine engel olmasın. Fakat gem tanımayan atlar vahşidirler, medenî şehirlerde değil, steplerde yaşarlar. Medenîlik ölçü, düzen ve sınırı gerektirir.

Baykuş bile sevgiyle güzeldir.

Burada da sevgi yüceltiliyor ve sevginin güzelleştirici tesiri belirtiliyor.

Mavidir renklerin en çok doğup en çok boğanı

Mânası biraz kapalı bir mısra. Mavi genellikle güzel bir renk sayılır ve yücelti-lir. Deniz ve gök mavidir. Dünyada onlardan bol bir şey yoktur. Fakat bu iki mavi de pek çok insanı boğmuş ve öldürmüştür. Uçak ve deniz kazaları. Doğmak ve boğmak kelimeleri arasında ses benzerliği ve mâna bakımından tezat vardır. Şair bu mısra ile, güzel görünen ideal ve ideolojilerin hem diriltici, hem de öldürücü yönlerine işaret etmek istemiş olabilir.

Bir biçim bulsa bulut kendine, ağlar mıydı?

Mısrada ses bakımından dikkati çekici olan özellik, başlaki dört kelimenin (b) ünsüzü ile başlamasıdır. İfade mecazî bir mâna taşımaktadır. Ağlamak kelimesi bulutlara bir his yüklemektedir. Burada eskilerin "hüsn-i talil" dedikleri (güzel sebep yakıştırma) sanatı da vardır. Yağmurun yağması bulutların teessüre kapılması ile izah ediliyor.

Şair bu oyunlarla bir fikri ortaya koymak istemektedir: Şekilsizlik, hüzün vericidir. Bulutlar (duygular ve düşünceler) bir şekle sahip değillerdir. Bundan dolayı dış tesirlerle kolayca değişirler. Bir şekle sahip olma, duygu ve düşüncelere selâbet verir.

Okyanus, belki uyanmaz diye asla uyumaz

Mısraın başındaki "okyanus" ile sonundaki "uyumaz" kelimeleri arasında ses benzerliği var, "Asla" kelimesi de onlara cevap verir.

Mâna bakımından burada da canısız tabiata beşeri bir özellik aksettirme ve hüsn-i talil vardır. Burada okyanus kelimesinin mecazi olarak ne mânaya geldiğini anlamak güçtür. Mısraın bize telkin ettiği izlenim, soyut bir fikirden ziyade, okyanusun sonu gelmez hareketliliğidir.

Ecel rengidir her menekşe

Burada güzel bir varlık olan ve genellikle güzel kadın gözlerinin timsali olan menekşe, ecel ile birleştiriliyor. Bu sürprizli çağrışım güzelliğe bir ölüm hüznü katıyor.

Son "Bir'ler"de "tek" kelimesi mısraa birbirinden farklı, fakat ikisi de doğru iki mâna vermeye zorluyor.

Birinci mânaya göre deniz, içinde pek çok yaratığı beslediği halde, yalnızdır ve sevgiden yoksundur. Hiç olmazsa yunus balığının kendisini sevmesini ister.

İkinci mânaya göre, deniz, içinde yaşayan sürü sürü balıktan bıkmış, hangisini seveceğini şaşırmıştır. Balıklar arasındaki kavga da onu rahatsız etmiş olabilir. Bu durum karşısında deniz bir tek yunus olsun ve onu sevsin ister.

Deniz, büyük ve ihtişamlı bir varlığa sahip olmakla beraber, çokluk karşısında yalnız kalan veya ne yapacağını bilmeyen bir insanı temsil eder.

"Bir'ler", Talât Sait Halman'ın tek bir mısraa nasıl kesif, güzel, düşündürücü mânalar sıkıştırabildiğini gösteren örneklerdir. O, aynı kesafet ve derinlikte uzun şiirler de yazmıştır. 1968 yılında çıkan *Can Kulağı* adlı kitabından bir parça alarak, şairin hayal ve serbest çağrışımları birbirine örmek suretiyle bütünlüğe nasıl ulaştığını göstermek istiyorum:

ÖLÜMSU

Kum
Kımıldadı
Deniz kurbanlarıyla

Çocuk
Kumsalda
Yunusları gözlüyor

Sis
Ufuksuz
Kör etmiş okyanusu

Kim
Duyabilir
Çakıllardaki yalnızlığı

Ses
Bizi kurtardı
Boğulup gitmekten

Yumurtalarda
Kof martılar gibi
Sevmeden sevişmiştik

Yosun
İstemiyordu artık
Kayalardan öpücükler

Gemi
Kendi yönünden
Ürktü kayıplara karıştı
Köpük
Kıskanıyor
Taş sektiren çocuğu

Balık
İskeletten hızlı
Yüzemiyor ölümsüzlüğe

Ağ
Kara açlığıdır
Masmavi balıkçının

Son çalı
Su duasında
Yer gök kurumken

Deniz
Vargücüyle
Yaşayan ölüm (s. 27-28)

Bu şiirin daha başlığı bile bize şairin duyuş tarzı ve üslûbu hakkında bir fikir verebilir. Su (deniz) şairde bir ölüm duygusu uyandırmış, böylece ölüm ve sudan mürekkep, ölümsu diye yeni bir gerçek veya yaşantı doğmuştur. Ölümsu terkibi böyle bir duyuş tarzının ifadesidir. Onu psikolojik bakımdan açıklamak mümkündür: Biz dış âlemi daima bir duygu, hâtıra arasından görürüz. Dış âlem bizde daima, çok defa mantıkî olmayan çağrışımlar doğurur. Deniz, gök, ağaç, kiminde sevinç, kiminde hüzün, kiminde mutluluk hissi doğurur. Buna göre bu birleşik duy-

guları deniz-sevinç, gök-hüzün, ağaç-saadet diye ifade edebiliriz. Şunu da belirtelim ki, bu tarz ifadeleri, Arapça ve Farsça olarak Divan şairleri ve Servet-i Fünuncular bol bol kullanıyorlardı. İlk bakışta yadırgansa da Türk şairlerinin böyle çağrışımlı duyu, duygu ve hayalleri Türkçede yeni birleşik kelimelerle ifade etmeye hakları vardır. Unutmamalı ki, sanat, alışkanlıkları ve basmakalıpları yadırgatmak suretiyle kırar.

Ölümsu şiirine bütünüyle ölüm duygusu telkin eden deniz temi hâkimdir. Şiiri ören duyu, hayal ve çağrışımların hepsi bu tem ile ilgilidir. Şair, denizin haşin yönünü bize ses ile de telkin etmek için, ses oyunlarına başvurmuştur. Şiire bu açıdan bakınca, (k) ve (s) ile başlayan kelimelerin mısra başlarında ve içlerinde aralıklı olarak kullanılması dikkati çeker: "Kum, kımıldadı, kurban, kumsal, kör, kim, kurtardı, kof, kaya, kendi, kıskanıyor, kara; sis, ses, sevmeden, son, su..." Kumsal, yunus, ufuksuz, okyanus, yosun, iskelet kelimelerinin (s)leri de daha önce geçen kelimelerin (s)lerini destekliyor.

Şiir üçer mısralık cümlelerden kurulu. Bunlardan her biri bir duyu, çağrışım veya hayali aksettiriyor ve bütün olarak şairin kendisine has bir yaşantısını canlandırıyor. Şimdi onları sırasıyla inceleyelim.

Sahilde, kuma gömülmüş insanlar vardır. Bunlar şairde ölü insanlar intibaını uyandırmıştır (deniz kurbanları, iki mânada). Çocuk kumsalda yunusları gözlemektedir (tabloyu zenginleştiren bir duyu tespiti). Ötelerde sis vardır. Ufuk gözükmez. Şair bu olayı "sis denizi kör etmiş" cümlesi ile ifade ediyor. Benzetme denize trajik bir hüviyet veriyor.

Kumda yarı uykuya dalmış şair suların çakıllara vuruşunu işitiyor. Bu onda bir yalnızlık hissi uyandırıyor. Çakılların yalnızlığı. Gerçekten de tabiatın insana telkin etmiş olduğu en kuvvetli duygu yalnızlık, kendi başına bırakılmışlıktır.

Yarı uyku hali ve denizin sesleri şairde bir boğulma hissi uyandırıyor. Sesler onu ve yanında bulunan kimseyi kurtarıyor, uyandırıyor.

Yumurtalarda
Kof martılar gibi
Sevmeden sevişmiştik

parçası, denizle ilgili olmaktan ziyade, şairin yanındakiyle ilgilidir. Martılar, martı yumurtaları şairde, şahsi hayatı ile ilgili bir çağrışım uyandırıyor: Kof martı yumurtaları ile sevmeden sevişmek arasında bir bağlantı kuruluyor. Bu denizin telkin ettiği yalnızlık ve ölüm fikrine de uygun, şiirin bütününe bağlı orijinal bir anlatış tarzıdır.

Yosun
İstemiyordu artık
Kayalardan öpücükler

parçası, önceki parçadaki sevgisizlik duygusunu tabiata yansıtıyor. Yosun ile kaya, aralarında hissî münasebet bulunan insanları temsil ediyor. Bu çağrışım ve mecaz da

bu şiirin konteksine sıkı sıkıya bağlıdır, daha önceki parça ve parçalardan ayrılınca aynı mânayı taşımaz. Bu, şiirin kendi içinde bir bütün olduğu fikrini teyit eder.

Daha sonra şairin dikkati denizdeki gemiye çevriliyor. Gemi kendi yönünden ürkerek yön değiştiriyor. Bence bu dış manzara ile de şairin duyguları arasında bir ilişki vardır. Aralarında sevgi bağı kalmayan insanlar endişeye kapılarak bir gemi gibi yönlerini değiştirebilirler.

Az önce yunusları gözetleyen çocuk şimdi taş sektiriyor. Köpük taş sektiren çocuğu kıskanıyor. Şair belki de içindeki kıskançlık duygusunu dışa aksettiriyor.

Balık
İskeletten hızlı
Yüzemiyor ölümsüzlüğe

cümlesi balık dolayısıyla deniz temine bağlıdır. Fakat bu cümleye şairin kafasını işgal eden ölüm fikri de karışıyor. Canlıların hayatlarının bir sınırı vardır. Balığın iskeleti hızını tayin ediyor. İskelet kelimesi de ölüm fikrini telkin eder.

Şair sadece deniz ve kendi şahsî duygularıyla değil, başka insanlarla da ilgileniyor: Deniz kıyısındaki ağlar, şaire balıkçıların açlığını düşündürüyor. Balıkçıları yüceltten "masmavi" sıfatı ile açlığı temsil eden ağlara bağlı "kara" sıfatı arasında bir tezat vardır.

Kumların az ötesinde hayatını sürdürmeye çalışan çalı da bir tablo manzarası arzeden şiire giriyor. O da hayat ve ölüm savaşındadır, yer, gök kurarken su diler.

Deniz şaire bütünüyle hayat ile ölümü birleştiren bir varlık olarak gözüküyor. Son cümle bu karmaşık duyguyu kuvvetle ifade ediyor: Deniz, var gücüyle yaşayan ölümdür.

Talât Sait Halman'ın bu şiiri, serbest çağrışıma göre yazılmış şiirlerin en güzel örneklerinden biridir. Burada serbest çağrışımlar bu tarzda yazılmış başka şiirlerde olduğu gibi tamamıyla başıboş veya bir kelime oyunu mahiyetinde değildir. Hepsi, balığın iskeleti gibi şiire bütünlük veren deniz temine bağlıdır. Tahlil ederken de belirtildiği gibi, hemen hemen şiire giren bütün teferruat, anafikre bağlıdır. Şiirin muhtevası, bir tablo kadar zengin duyu, duygu ve çağrışımlarla doludur.

Talât Sait Halman'ın *Can Kulağı* kitabında bulunan diğer şiirlerinde de aynı yoğunluk, bütünlük ve derinlik vardır.

LXVII

DÜELLO

Yenilirsem yenilirim, ne çıkar yenilmekten?
Seninle çarpışmak kişiliğimi pekiştirir benim.
Ayak bileklerime kadar bu deredeyim işte,
Yerin yassı taşları tabanımın altında,
Alnımla birleşmekte güneşin raylarından
Hışırtıyla geçen kartalların sesleri.
Unuttuğum bir bitkinin yaprakları gibi
Göğsüme değerse kurşunların, ne çıkar?

Bilmem nişancılığı, tabanca kullanmadım;
Ama karşıma alıp seni horoz düşürmek de,
Seni vuramamak da yüreğimi pekiştirir benim.
Ölürsem güzel bir ölü olurum,
Saçlarıma yuva kurar bir anda kirpiler,
Kar, örtmeye kalkıştır gök kuşağını,
Ve onurlu, yoksul böceklerin gazetecisi
Ben gülümserken resmimi çeker

ÜLKÜ TAMER

LXVII

DÜELLO

"Düello" şiirini *Varlık* dergisinin Ağustos 1969 tarihli sayısından aldım. Şiir, bu tarihlerde bütün dünya gibi Türkiye'yi de saran anarşist gençlerin psikolojisini aydınlatmak bakımından incelenmeye değer.

Burada "nişancılığı bilmeyen, tabanca kullanmayan" toy bir delikanlının, yenilse bile kendisini ölümün kucağına atma arzusu safiyane bir şekilde ifade olunuyor.

Dünyaya ve Türkiye'ye dehşet saçan anarşist hareketlerin arkasında uluslararası Komünist teşkilâtının parmağı olduğu, yakalanan gençlerin açık beyanlarıyla anlaşılmıştır. Fakat sadece ideoloji ve örgüt bu hadiselerin gerçek sebeplerini açıklamaz.

Marksizme rağmen insanları ihtilâle sevkeden amil, ne maddî menfaat, ne de nazarî düşüncelerdir. Maddi menfaat kaygusu insanları genellikle uysal, hesaplı, hatta korkak yapar. Nazarî düşünceler ise, âlim ve filozoflarda görüldüğü üzere seyirci, pasif, içe dönük bir tavır yaratır.

Anarşizmin asıl sebebi psikolojiktir. Türkçe deli-kanlı kelimesi, gençlik psikolojisinin anahtarını verir. Genci coşturan, delice hareketlere sevkeden, kanı veya bu yaşta fazla faaliyette bulunan hormonlarıdır.

Çocukluktan kurtulmak isteyen her genç, kahramanlığa özenir. Dede Korkut hikâyelerinde gençler vahşi hayvanları öldürmek suretiyle yiğitliklerini ispat ederler. İnsanlarda savaşma, galebe çalma, üstün gelme duygusu çok kuvvetlidir. Freud, insanlarda öldürme içgüdüsünün yanı sıra bir ölme iştiyakından da bahseder. Iztırap çekmekten hoşlanan insanlar vardır. Bazıları âdeta hapse atılmaya can atar.

İnsanoğlunun ruhu karışıktır. Bugünkü psikoloji, onun akıldan çok, şuraltının karanlıklarında gizli duran kuvvetlere göre hareket ettiğini ortaya koymuştur. Sosyal şartlar sebep olmaktan ziyade bahanedir. Sosyal şartlar eğer gerçekten tabiat kuvvetleri gibi insanları mekanik şekilde hareket ettirme gücüne sahip olsalardı, herkesin aynı şekilde davranması gerekirdi. Yağmur yağınca herkes şemsiyesini açar veya bir bucağa sığınır. İhtilâlciler ve anarşistler sosyolojiden çok, psikolojinin konusu olacak insanlardır.

Bazı devirlerde intihar dalgaları gibi, öldürme ve ölme dalgalarının baş gösterdiği unutulmamalıdır. Bizi burada ilgilendiren şiir olmakla beraber, son yıllarda edebiyata da tesir eden kuvvetli bir akımı belirtmek için böyle bir giriş yapmak ihtiyacını duydum.

1960-1970 yılları arasında Türk edebiyatında gençleri ihtilâl ve anarşiye teşvik

eden pek çok şiir yazılmıştır. Bunlarda Marksist temler önemli bir yer tutar. Politik-sosyal baskı dolayısıyla Marksistler fikirlerini gerçeküstücülük akımı ile gizlerler. Aralarında herkesin anlamadığı bir kuşdili yaratırlar. Çok orijinal olma iddialarına rağmen, muhteva, şekil ve üslûp bakımından hemen hepsi birbirine benzeyen bu şiir ve şairleri bu kitaba almadım.

Ülkü Tamer'in şiiri anarşist psikolojisini safiyane bir şekilde ortaya koyduğu için incelenmeye değer. Şiirin ilk mısraları çarpışmanın sosyal sebeplerle değil, psikolojik sebeplerle yapıldığını açıkça ifade eder:

Yenilirsem yenilirim, ne çıkar yenilmekten?
Seninle çarpışmak kişiliğini pekiştirir benim.

Çarpışmaktan gaye "galebe çalmak" değil, "kişiliğini pekiştirmek"tir.

Seni vuramamak da yüreğini pekiştirir
Ölürsem güzel bir ölü olurum

mısraları bu kavgada "kişiliğini pekiştirme"nin yanı sıra kahraman veya "martyr" olma arzusunun da rol oynadığını gösteriyor.

Ve onurlu, yoksul böceklerin gazetecisi
Ben gülümserken resmimi çeker

mısraları, kahraman olma arzusunun başka bir yönünü gösterir: Herkes tarafından tanınma ve değerlendirilme.

Bu psikolojik unsurların hemen hepsini eski destanlarda da bulmak mümkündür.

"Yoksul böcekler"den kasıt işçiler olsa gerektir. Şair, resminin bu gazetelerde çıkmasını istiyor.

Şiirde kavgacıyı güzelleştirmek, ona daha efsanevî bir çehre vermek için, tabiat unsurlarından da faydalanılmıştır. "Ayak bileklerine kadar bu derenin içinde" bulunan kahramanın alnı "güneşin rayları" ile birleşir ve "kartalların sesleri hışırtı" ile geçer.

Kahraman, ayakları yeryüzünde olduğu halde, başının etrafında kartalların hışırtılarını duyan insandır. Birbirine zıt olan bu hayaller aşağı durumdan yukarı duruma yükselme veya yükselme arzusunu temsil ederler.

Şiirin ikinci kısmında da zıt durumları belirten iki hayal vardır: Kahraman ölünce kirpiler bir anda saçlarında yuva kurar, fakat karlar mezarın üstünde bir gökkuşağı yükseltir.

Şiirde tabiat unsurları "güzel ölü"ye romantik bir hava vermek maksadıyla kullanılmıştır.

Sanat ve edebiyatın ideolojik ve anarşik hareketlerdeki rolü, ölümü güzel göstermiştir. Yukarıki şiirde bu güzelleştirme açıkça görülüyor.

Ülkü Tamer'in yazdığı diğer şiirlerde de savaş, ölüm ve kahramanlık havası vardır. Aşağıdaki şiiri de şair konuyu ferdî bir kahramanlık özlemi olarak değil de, savaşarak ölenleri yüceltmek için söylüyor:

YAZIN BİTTİĞİ

Yazın bittiği her yerde söylenir,
Böyle kırmızı kalkan görülmemiştir,
Ölüleri örten yapraklardan başka.
Çünkü sahiden yaz bitmiştir,
Göle bakmaktan usanır insan,
Koru tutmaktan, yol gözlemekten;
Çadırlar toplanır, yaralar sarılır;
Durgun bir yolculuk, uzun bir şapka,
Artık yaprakları beklemektedir.

Aşk mıdır kış gelince başlayan,
Beyaz bir kılıçla yürüyen aşka...
Bırakmaz olur kuşlarını ülkeler,
Yazın her yerde bittiği söylenir;
Yorgunluklar çoğalır silahlardan sonra;
Kardan mezarları görülür ıssızlığın,
Ölü öpüşlerin koyuluğuyla...
Aşk kalmıştır otlarda yılı götüren,
Cesur savaşçıları taşıyan kışa.

Her yerde yazın bittiği söylenir,
Çürür çiçeklere yapışan kanlar;
Belki uzaktan iki atlı yaklaşır,
Belki yakından iki yaprak kalkar;
Akşamın örtüsü derelerde yıkanır,
Gökyüzünü görünce gecenin devi,
Çıkarıp şapkasından yıldızlar saçar
Cüceler bunu bilir, gürgenler bilir
Aşkın uyumadığı her yerde söylenir.

Şiirin bütününe ölülerin yarattığı hüzünlü havaya uygun bir sonbahar havası hâkimdir. Her parçada tekrarlanan:

Yazın bittiği her yerde söylenir

mısraı, şiire hem bir musiki temin eder, hem de psikolojik havayı yaratır.

Şiirin diğer mısralarında, bu mısraa hâkim olan "her, yer, söylenir" kelimelerinin (-r) ünsüzü tekrarlanmıştır: "görülmemiştir, ölüler, yapraklar, usanır" vs. Arada başka kafiyeler de vardır: "başka, şapka, aşka, sonra..."

Zaman olarak sonbaharın seçilmiş olması, yukarıda da belirtildiği gibi, ölüm temine uygundur. Tabiat âdeta savaşçıların ölümüne iştirak eder:

Böyle kırmızı kalkan görülmemiştir
Ölüleri örten yapraklardan başka.

Burada sonbahar yapraklarını "kırmızı kalkan"a benzetmesi, şairin her şeye savaş fikri arkasından baktığını gösterir.

Şiirde savaşçıların savaştığı ve öldüğü dekor, çağrışım uyandıran bazı kelimelerle anlatılmıştır. Fakat manzarayı meydana getiren unsurlar insanla ilgili olarak tasvir edilmiştir. Birisi savaşçıları bekler. "Koru tutmaktan, yol beklemekten usanır". Çadırlar toplandıktan sonra yola çıkılır. Kış başlamıştır:

Kardan mezarları görülür ıssızlığın

Aşk kalmıştır, otlarda yılı götüren
Cesur savaşçıları taşıyan kışa.

Çürür çiçeklere yapışan kanlar.

Bu şiirde savaşı, savaşçıları, ölümü, tabiat unsurlarını kullanarak "yüceltme" ve "güzelleştirme" fikrinin ön planda geldiği açıkça gözükmektedir. Şiire hâkim olan yalnızlık havası, burada bahis konusu savaşın bir "cephe savaşı" değil, bir "gerilla savaşı" olduğunu hissettiriyor.

Şiirin son mısralarında geçen "dev" ve "cüce" kelimeleri arasındaki kontrastla bu kelimelerin kullanılış tarzı dikkati çekicidir.

"Gecenin devi gökyüzünü görünce" şapkasını çıkarır, "şapkasından yıldızlar dökülür". Burada bir fikri gizlemek için sembolik bir ifadeye başvurulmuştur. Öyle sanıyorum ki, burada bahis konusu olan "gecenin devi" kelimesi ile kasdolunan Dev-Genç'tir. Cüceler ise onları küçümseyen insanlardır.

Yaz bitmiş, kış gelmiştir ama "cesur savaşçılar"ın savaşı sona ermemiştir. Onlar savaşlarını –aşklarını– "beyaz bir kılıç"la kışın da sürdürürler. Herkes bilir ki, bu savaş ölen ve mahkûm edilenlerle bitmemiştir:

Aşkın uyumadığı bu yerde söylenir

Burada "aşk"ın mecazî mânada, savaşçıları savaşa ve ölüme sürükleyen, içlerine yerleşerek bir ihtiras haline gelmiş ideolojik inançları ifade ettiğini belirtmeye lüzum yoktur sanırım.

Bu nevi şiirleri tahlil ederken, âdeta suçluları ihbar ve teşhir eden bir insanın durumuna düşmek endişesi taşıdığımı itiraf edeyim. Metinleri anlamaya çalışırken, bir zorlama yapmadığımı sanıyorum.

Bir milliyetçi olarak Türkiye'yi bölmek isteyen anarşist ile komünistleri, bir insan olarak kan dökmeyi yüceltenleri tenkit hakkımdır. Fakat burada benim vazifem, metinleri doğru olarak tahlil etmektir. Tahlil esnasında bu nevi fikirlerle karşılaşır ve onları ortaya koyarsam, acaba ilmî araştırmanın dışına mı çıkmış olurum?

Son yıllarda Türk edebiyatçıları sanat ile politikayı birbirine fazlasıyla karıştır-

mışlardır. Gerçekten kabiliyetli insanlar, Türkiye'yi yok etme gayesini güden ideolojileri, bu ideolojiler uğruna savaşanları yüceltmişlerdir. Bunlar arasında doğrudan doğruya okuyucuları eyleme teşvik eden propaganda eserleri olduğu gibi, fikri sembolik ve estetik şekilde ifade edenler de vardır. Bunlardan birincileri hakkında hüküm vermek hâkimlere, ikincileri anlamak ve değerlendirmek edebiyatçı ve tenkitçilere düşer. Ben burada ikinci ödevi yapmaya çalıştım.

ÜLKÜ TAMER'E EK

Ülkü Tamer'in bu şiirleri üzerinde yaptığım yorum, bazı Marksist eleştiricileri çok kızdırdı. Bunun sebebi, İkinci Yeni akımının öncülerinden olan Ülkü Tamer'in şiirinde, 12 Mart'tan önce yangın çıkarmak, adam öldürmek suretiyle bir dehşet havası yaratan anarşistlerin psikolojisini aydınlatıcı noktalar bulunamdı. "Düello" şiirinin tahlili dikkatle okunursa, şiirin ideolojik değil, psikolojik bir açıdan tahlil edildiği ve gençleri anarşik hareketlere iten başlıca amilin ideolojik olmaktan ziyade psikolojik sebeplere dayandığı belirtilmiştir. Ben sosyal şartların tesirini inkâr etmemekle beraber, insanların daha ziyade her zaman beraberlerinde taşıdıkları beden ve ruhun, fizyoloji ve psikolojilerinin tesiri altında kaldıklarına kaniim. Nitekim Nazım Hikmet'in Türkiye'den Moskova'ya gidişini, Marksist ideolojiyi benimseyişini de şahsî hayatına tesir eden amillerle açıklamaya çalıştım. Marksist eleştiriciler bu yorum tarzına da çok içerlemişlerdi. Yapılan diğer tahlillerde de, dil ve şekil ön planda tutulmakla beraber, daima psikolojik amillere sosyal sebeplerden daha büyük ağırlık verilmiştir. Marksistleri kızdıran, ideolojileri karşısında tenkitçi bir tavır almamdır. Sanat eserlerinin açıklanması çok derin ve geniş bir konu olduğundan, burada daha fazla tafsilâta girişmeyeceğim. Bu sahada Batı dillerinde bir yığın kitap yazılmıştır. Ben de kendime göre bir yorum tarzı benimserken, onlardan faydalandım.

Bizde İkinci Yeni adı ile anılan akım, Gerçeküstücülük, İmgecilik (İmagisme) akımı ile Marksist ideolojinin bir karışımıdır. Halis Gerçeküstücülük ile İmgeciliğin şiir ve sanata yeni ufuklar açtığına, yeni ve şahsî yaratışlara büyük imkânlar verdiğine kaniim. Marksistler bu halis sanat akımlarının aleyhindedirler. Onlarî çin her şey gibi bu akımlar da bir araçtan ibarettir.

Baskı rejimi altında, sanatçılar her çağda dolaşık ve sembolik ifadelerden faydalanmışlardır. Marksistlerin aynı yola başvurmaları da gayet tabiidir. Tenkitçinin işini güçleştiren, anlaşılması güç, kapalı sanat eserlerinde de varlığı hissolunan hayat görüşü tabakasını aydınlatmaktır. Her sanat eserinde onu aşan bir taraf vardır. Sanatçı bilmeyerek de bir yöne doğru gider. Eski çağlarda şairlere "bilici", gaibden haber verici gözüyle bakılması doğrudur. İlim sahasında bile pek çok hakikatlere hayret verici hayaller öncülük etmiştir. Ben sanatçıya daima en önde giden, karanlığı aydınlatan bir insan gözüyle baktım.

Ülkü Tamer'in şiirlerini kronolojik olarak incelemedim. Elimin altında bulunan kitaplarını karıştırınca, onda ölme, öldürme temlerinin musallat bir fikir halinde daha önceki eserlerinde de bulunduğunu gördüm. 1959 yılında *a dergisi* yayınlarının

ilki olarak çıkan *Soğuk Otların Altında* adlı kitabı baştan sona kadar ölüm, öldürme, silah, mermi, korku, gizlenme, komplo motifleri ile doludur. Mesele bir kronoloji meselesi değil, bir eğitim meselesidir. Ülkü Tamer, estetik, ideolojik veya benim sandığım gibi psikolojik sebeplerle ölüm, öldürme, silah ve mermi motifleriyle oynamaktan hoşlanan bir şairdir.

Türkiye'de Marksist ihtilâl ve anarşi fikri, Cumhuriyet devrinden önce başlamıştır. Ne Ülkü Tamer ne de diğer Marksist ve anarşistler bu konuda bir öncü sayılabilirler. Herkesin bildiği gibi bu nevi edebiyat bizden önce Batı'da başlamıştır. Bizimkiler onlara özenmişlerdir. Türkiye'de Mukayeseli Edebiyat araştırmaları başlayınca, bu akımların yabancı ve yerli kaynakları daha iyi anlaşılacaktır.

Ülkü Tamer'in incelemiş olduğum şiirlerini ele alırken, *Varlık* dergisinde yayınlandığı yılların aktüel havasının tesiri altında kaldığım bir gerçektir. Fakat bu iki şiirde de ölme, öldürme, silahlı çatışma motifleri bulunduğu gerçeğini değiştirmez. Sadece "Yazın Bittiği" başlıklı şiirde, "gecenin devi" imajını yorumlarken aktüel hadiselerin beni yanıltığını belirtmeliyim. Bu nevi kapalı, serbest çağrışımlara dayanan şiirlerde, şairin neleri telmih ettiğini kesin olarak belirtmek güç, hatta bazen imkânsızdır. Biyografik teferruat bunları açıklamak için bir dereceye kadar işe yarar. Zira şair, kelimelerle, hayatıyla veya hayatla hiç ilgisi olmayan hayaller yaratabilir. İkinci Yeni akımına mensup şairlerin eserlerinde bu neviden "gerçeküstü" veya "gerçek-dışı" pek çok ifadeye rastlanır. Bunlar Divan şairlerinde de görülen kelime oyunlarından ibarettir.

Aldatıcı ve yanıltıcı olan, bu nevi şiirlere bazı maksatlı düşüncelerin karıştırılmış olmasıdır. Ülkü Tamer, Nazım Hikmet nevinden kendini Marksist ideolojiye adamış bir şair intibaı vermemekle beraber, şiirlerinde çağdaş politik, sosyal hadise ve ideolojilerle ilgili unsurlara sık sık rastlanır. Bundan dolayı onu itham etmiyorum. Sadece bir vâkıayı belirtiyorum. Marksizm veya başka bir ideoloji bir sanat eserinin yapısına giriyorsa, bunu belirtmek tenkitçinin hakkı, hatta vazifesidir.

Ülkü Tamer 1974 yılında *Sıragöller* adlı bir şiir kitabı çıkardı. Kitabı karıştıranlar Ülkü Tamer'in eğilimleri, seçimleri hakkında bir fikir edinebilirler. Yazar kitabına Amerikalıların vahşetini göz önüne koyan iki fotoğraf da koymuş. Bunlar hakkında bir dostuna şiire benzer bir mektup da yazmış. Amerikalıları savunacak değilim. Bir Marksist kadar Kapitalizmden hoşlanmam. Fakat niye Alman, İngiliz, Fransız, Yunan, Rus, Çin vahşeti değil de Amerikan vahşeti? Aleksander Soljenitsin'in *Gulak Takımadaları* adlı kitabının her sahifesinde Komünistlerin hiç sözünü etmedikleri, en namussuzlarının göklere çıkardıkları demirperde gerisinde işlenen cinayetlere ait yığın yığın örnek vardır. Dünya artık ırkçılık adına olduğu kadar komünizm adına da cinayetler işlendiğini biliyor. Bu vâkıa ortada iken Nazım Hikmet veya Moskova'ya bağlı Marksistlerin insaniyetçiliğinden, namusluluğundan söz edilemez.

İdeolojiler, savaşlar, sabotaj ve cinayet, çağdaş dünyanın havasını teşkil ettiğine ve bunlarla ilgili unsurlar sanat eserlerine girdiğine göre, zaruri olarak tartışmaları da yapılacaktır. Fakat sanat eserlerinin gerçek değerlerinin, ham malzemeden ibaret olan bu unsurlarda değil, onların işleniş tarzında olduğu da unutulmamalıdır.

Ülkü Tamer, kelimelerle oynamasını, onlarla güzel hayaller, vehimler, görüntüler yaratmasını bilen şairdir. "Şiir İçin Cevaplar" başlıklı şiiri, onun hâkim olan sanatçı yönünü gösteren güzel bir örnektir. Onu buraya alarak kısaca incelemek istiyorum.

1
Şiir gecenin kardeşidir,
gündüzün annesi.

Yürekteki büyükbabadır şiir.

2
Şiir örümceğin sesidir,
duvarın şarkısı.

Duvarcının türküsüdür şiir.

3
Şiir yağmurun deresidir,
saç diplerinin teri.

Teknelerin taze sancağıdır şiir

4
Şiir afişlerin çerçevesidir,
harflerin çizgisi.

Çıngırağın içindeki madendir şiir.

5
Şiir kamyonetlerin mavisidir,
kamyonların yiğitliği.

Faytonların yazılmamış tarihidir şiir.

6
Şiir bakracın çeşmesidir,
kuyunun yolcusu.

Kaynağın bekçisidir şiir.

7
Şiir cambazların dengesidir,
hokkabazların seyircisi.

Sihirbazların rüyasıdır şiir.

8
Şiir üzümün güneşidir,
elmanın kurdu.

Böğürtlenlerin tozudur şiir.

9
Şiir gümüşün simgesidir,
çeliğin yapılışı

Kurşunun çıkışıdır şiir.

10
Şiir çitlerin dikenidir,
tarlanın sürülmesi.

Rençberin dalgınlığıdır şiir.

11
Şiir tatarcıkların saatidir,
ateş böceklerinin saniyesi.

Tabiatın yıllarıdır şiir.

12
Şiir ölümün gölgesidir,
yaşamanın örtüsü.

Çocuğun savunmasıdır şiir.

13
Şiir kumsalın eleğidir,
kayanın tortusu.

Mermerin sunduğu damardır şiir.

14
Şiir uykusuzluğun şiltesidir,
uykunun haritası.

Balkonun uyanışıdır şiir.

15
Şiir ateşin habercisidir,
yangının kundakçısı.

Yanardağın üstündeki kuştur şiir. (s. 17-20)

Bu şiirin hâkim özelliği baştan sona kadar taze, beklenmedik, şaşırtıcı, orijinal, güzel hayallerden yapılmış olmasıdır. Bu hayaller, bir bütün olarak şiirin mahiyetine uygun olduğu gibi, bazı mısraların telkin ettiği fikirler bakımından da doğrudur.

Onların her biri yorumlanmaya elverişlidir ve böyle bir zahmete değer. Bu yorum elbette her okuyucunun anlayışına göre değişecektir. Şair okuyucuya bu imkânı vermekle onu da yaratıcılığa sevketmektedir.

İnsan düşüncesi, doğru veya yanlış her işareti, her hadiseyi yorumlar. Sanata ve varlığa bu yorumlarla biz mâna veririz. Bağdadlı Ruhî bu hakikati şu beyti ile ne güzel ifade etmiştir:

Biziz ol sûret-i eşyâda bulan mânayı
Biziz ol nefs-i mezâhirde gören nakkaşı

Bütün masallar, dinler, diller, nazariyeler ve sanat eserleri varlık ve hayatın yorumlarından ibarettir. Tenkit de yorumdan başka nedir?

Okuyucu yukarıdaki şiiri kendine göre yorumlayınca birçok mânalar bulabilir. Bu, onu bir yola çıkarıyorsa memnun olmalıdır. Ben kendi hesabıma bu mısraları yorumlarken, bazı fikirlere ulaştım. Fakat burada onları değil, şiirin yapısı, hayallerin üretiliş tarzını ele almak istiyorum.

Şiir üçer mısralık ünitelerden ibarettir. Dikkat edilirse, her ünitede kelimeleri birbirine bağlayan ve hayal doğuran münasebetler vardır. Bu münasebetler Divan şiirinde çok kullanılan mazmunları hatırlatır.

Birinci parçada şair, şiiri "gecenin kardeşi" olarak tavsif ettikten sonra, kardeş kelimesinden anne ve büyükbaba kelimesine geçiyor. Buna göre şiir "gündüzün annesi" ve "yürekteki büyükbaba" oluyor.

İkinci parçada ses, şarkı, türkü kelimeleri; üçüncü parçada dere (su), ter, tekne (deniz); dördüncü parçada afiş, çerçeve, harf, çizgi; beşinci parçada kamyonet, fayton; altıncı parçada bakraç, kuyu, kaynak; yedinci parçada cambaz, hokkabaz, sihirbaz kelimeleri şairin çağrışım ve hayallerinin çıkış noktasını teşkil etmektedir. Diğer parçalarda da mısraları birbirine bağlayan kelimeler vardır.

Bu bir kelime oyunudur. Fakat yukarıda da söylediğim gibi, şiirin mahiyetine uygun bir oyun. Bu şiiri okurken gözümüzün önünde kelimelerin yarattığı hayallerden ibaret bir görüntüler âlemi canlanmaktadır. Kelimelerin çoğu somut olduğu için uyanan hayaller bir gerçeklik vehmi uyandırmaktadır. Fakat bu gerçeklik bilinen dünyadakinden çok farklı, değişik bir gerçekliktir. Şair kelimeleri beklenmedik şekilde yanyana getirmekle alışılmış dünya imajını yıkarak, yeni bir dünya yaratmaktadır.

Şiir kamyonetlerin mavisidir,
.....
Şiir bakracın çeşmesidir,
.....
Şiir üzümün güneşidir,
.....
Kurşunun çıkışıdır şiir.

mısralarında ve daha başkalarında düşünceyi mükâfatlandıran mânalar da vardır. Yi-

ne "Şiir" başlığını taşıyan başka bir şiirinde (s. 21-23), şairin söylediği şu mısralar bence hakikatin ta kendisidir:

Her yeri, her insanın kıtasını dolaşır.
Her şeyi büyütür içinde.
Her şeyi küçültür.
.....
Bu sorunun cevabını arar boyuna.

Ülkü Tamer'in bu nevi şiirlerini okurken insan, alışkanlıklarının dışına çıkar, dünyayı yeniden keşfeder, korkar ve sevinir. Bu, az bir başarı değildir.

LXVIII

BEKLEYİŞ

Sayısını unuttuğum günlerce bekleyişten
Ben yorgunum, rıhtım taşları yorgun
Ardarda geçen gemiler durmuyor bu limanda
Duranlardan sen çıkmıyorsun.

Bil ki katıksız sancılara razıyım yokluğun olmasa
Bil ki bir avuç biber gözlerime serpilen
Ellerimde silinmemiş ellerinin izleri
Durup şiirler okuyorum yoluna.

İçimde sıkıntının en dayanılmaz şekli
Kaçıncı kere saatleri susturuyorum
Bensiz çözülüp, sensiz bağlanması yok mu halatların
Tükeniyorum.

TÜRKÂN İLDENİZ

LXVIII

BEKLEYİŞ

Bekleyiş, aşkın en şairane ve dramatik anlarından biridir. Arzular sevilen varlığa doğru uzanır, fakat sevilen varlık ortada yoktur. Gelecek mi, gelmeyecek mi, bilinmez. Bekleyiş, bize "zaman"ı kuvvetle hissettirir. Bu esnada insan çeşitli duyguları yaşar.

Türkân İldeniz, şiirinde bekleyiş psikolojisini, değişen ruh halleriyle, şairane bir şekilde tasvir etmiştir. Şiirin iç zenginliğini, devam eden bir sesin varyasyonları gibi, çeşitli ruh halleri teşkil eder. Yorgunluk, ümit, ümitsizlik, kadere boyun eğme, şiddetli acı, hâtıra, sevgiliye yöneliş, iç sıkıntısı, tükenme hissi...

Bu değişen ruh hallerine bir dekor da refakat eder ve bekleyişi sembolleştirir: Limana uğramadan geçen gemiler, duranlardan onun çıkmayışı.

Bensiz çözülüp, sensiz bağlanması yok mu halatların

mısraı İldeniz'de duyguları maddî obje ve hareket vasıtalarıyla ifade etme gücü olduğunu gösterir ki, plastik sanatlarla edebiyatta en tesirli anlatış yollarından biridir.

Ben yorgunum, rıhtım taşları yorgun

mısraı da duygu-obje bağlantısının güzel bir örneğidir.

İldeniz, "Pişman" başlıklı şiirinde aynı veciz, kuvvetli ve yorucu üslûbu ile aşkın başka bir ânını anlatır:

Zarlar atılsa da olur atılmasa da
Zaten yenilmişim
Gün batımında
Biri beklemiş ben gitmemişim.

Oysa ki yalnızlığım ölü yalnızlığı
Yastığım gözlerimce ıslak
Düşüncelerim domuzuna kara
Karaya inat ellerinin sıcağı.

Gözlerim kapanmalı uyusam da uyumasam da
Olan olmuş bir kez sönmüş ışıklar
Karanlık kurtlarca aç

Uykulardan arta kalan aşklar
Çıplak.

Dudaklarında bir zar atımlık özlem
Yitik anılar saatler ötesinden içre
Günler geçmiş zehir zemberek
"Sazlar çalınır Çamlıca'nın bahçelerinde".

Zarlar atılsa da atılmasa da
Yenilmişim.
Bu gece ay doğarken bekle
Bakarsın gelmişim.[1]

Burada da dramatik bir durum vardır ve duygular şiir boyunca değişir. Gün batımında biri onu bekler, o gitmez. Yalnız kalınca kendi kendisiyle savaşır. Uzaktan eski hâtıraları canlandıran bir türkünün sesi gelir. Bu kaçma, bir yenilmedir. Şiir tekrar ona dönme ihtimali ile sona erer.

"Pişman" şiirinde de estetik bakımdan önemli olan, bütünlük içinde değişiklik ve duyguların objektif vasıtalarla ifade olunuşudur. Objektif ifadelerden bazıları mecazî, bazıları dekoratiftir.

Zarlar atılsa da olur, atılmasa da
Zaten yenilmişim

mısralarında kadere boyun eğiş fikri mecazî bir şekilde ifade olunmuştur.

Karanlık kurtlarca aç

mısraında düşünce ve hayalde genişleyen bir telkin gücü vardır.

Gün batımında
Biri beklemiş ben gitmemişim
Bu gece ay doğarken bekle

mısraları şairane-dekoratiftir. Aradaki mısralarda odaya kapanış, ağlayış ve karışık düşünceler de mecazî veya dekoratif ifadelerle anlatılmıştır.

Türkân İldeniz'in iki şiirinde de aşk duygusunun değişik anları, kadınca bir hava içinde ve şahsî bir üslûpla, başarılı bir şekilde ortaya konulmuştur.

1. *Taşra Kızının Deliceleri*, İstanbul, Nisan 1967, s. 31.

LXIX

MALAZGİRT DESTANI'NDAN

Bir tufan koptu Asya'dan,
Urum, sele gark olacak!
Yeni bir iman çağının,
Müjdecisi Şark olacak!

Sönecek Salibin bahtı,
Yıkılacak Bizans tahtı!
Yüce Peygamberin ahtı,
Karanlıkta berk olacak!

Kan olursa yurt harcında,
Parlar hilâl gök burcunda.
Tanrı izniyle acunda,
Türk en üstün ırk olacak!

Oğuz Kağan dileğiyle,
Alp-Er-Tunga yüreğiyle...
Evlenip cenk meleğiyle,
Yiğitler ev-bark olacak!

Yarışın, şimşekle, yelle...
Ok yumruktur, kılıç sille
Her vuruşta düşen kelle,
En azından kırk olacak!
Buyruk verdi Alplar başı,
Ünü tuttu dağı, taşı...
Küffar ordusunun işi,
Meydanları terk olacak!

Yazılıdır töremizde:
Ulular ön sıramızda.
Ölüm ile aramızda,
Bir ok boyu fark olacak!

Dedi ki bir gizli ulak:
Bir er gelir, adı BALAK.
Onun parmağında felek,
Döne döne çark olacak!

Alplar, erenler, başbuğlar
Ardınca yürüsün tuğlar...
Yedi iklim, yüce dağlar,
Karış karış Türk olacak!

NİYAZİ YILDIRIM GENÇOSMANOĞLU

LXIX

MALAZGİRT DESTANI'NDAN

Türk tarih ve kültüründe savaş ve kahramanlık duygusu önemli bir yer tutar. İslamlıktan önceki "alp tipi", İslamlıktan sonra "gazi tipi" haline girerek, Cumhuriyet devrine kadar gelir. Kurtuluş Savaşı'nın büyük kahramanı Atatürk'e de Türk milleti "Gazi" ünvanını vermiştir.

Elli yıllık Cumhuriyet devri bir barış devri olmakla beraber, milliyetçilik akımının başlıca kaynaklarından birisi olan tarih şuuru, Kurtuluş Savaşı'nın hâtıraları, Atatürk'ün destanî şahsiyeti fakat bilhassa bu devirde de Türk milletinin dış tehlikelere maruz kalması, "kahramanlık duygusu"nu devam ettirmiştir. Tarih şuuru ile milliyetçilik arasındaki münasebeti bilen Atatürk, Türk tarihinin kaynaklarını araştırması ve incelemesi için Türk Tarih Kurumu'nu tesis etmiş ve okullarda en eski çağlara giden tarih tezine önem vermiştir. Son elli yılda Türk tarihini ilmî ve edebî şekillerde ele alan eserler büyük bir yekûn tutar.

Bu devrede, milliyetçiliği coğrafî bir zemine oturtmak maksadıyla Malazgirt Savaşı'na ayrı bir önem verilmekle beraber, çeşitli tarih ve milliyetçilik anlayışları arasında I. ve II. Dünya Savaşları esnasında daha ziyade Almanya'dan gelen ırkçı görüşe inananlar da çıkmıştır.

Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu ırkçı, Turancı bir tarih ve milliyetçilik anlayışına sahiptir. Çeşitli hayat görüşlerine ait eserlerin yer aldığı bu kitapta, muayyen çevrelerde büyük önem verilen bu akıma ait bir parçayı da tahlil etmeyi uygun buldum.

Seçilen parça şairin 1971'de Malazgirt zaferinin 900. yıldönümü dolayısıyla çıkardığı destandan alınmıştır (s. 22-23). Şiir, baştaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere, Malazgirt Savaşı'na katılan savaşçı, ozan, alp-eren karışığı bir şahıs tarafından söylenilir. Şair eski çağlarda ayrı fonksiyonları olan bu tipleri birleştirmiştir. Söz konusu olan tip, daha ziyade *Dede Korkut Kitabı*'nda geleceği haber veren bilici-ozan tipini hatırlatıyor.

Şiirin göze çarpan ilk özelliği yeknesak sisteminden doğan kuvvetli ahenktir. Her dörtlüğün son mısraında tekrarlanan "olacak" redifi, hem geleceği "muştular", hem de bir öğüdü bildirir. Şiire bir ahenk veren redif, ton ve duygu bütünlüğünü de sağlar. Her parça, halk şiirinde olduğu gibi kendi içinde ayrı bir şekilde kafiyelenmiştir. Üç mısrada arka arkaya üç kafiyenin tekrarlanması, kuvvetli bir ahenk sağlar. Birinci parçada kafiye tertibi değişik olmakla beraber, şiir, ikinci ve dördüncü mısraların ayağı ile yürür.

Şiirde ozan-alp-eren, Malazgirt Savaşı ile başlayan tarihi önceden haber verir. Burada zaman, bilicinin sezişi ile geçmişten geleceğe uzanır. Malazgirt Zaferi yeni bir devrin başlangıcıdır. Şair onun taşıdığı mânayı şöyle belirtir:

Sönecek Salîbin bahtı,
Yıkılacak Bizans tahtı!
Yüce Peygamberin ahtı,
Karanlıkta berk olacak!

Bu görüş Malazgirt Savaşı ile ondan sonra gelişen Türk tarihinin mânasına uygundur. Gerçekten de Anadolu Türk tarihi hilâl ile salibin karşılaşmasına dayanır. Hilâl yüzyıllar boyu salibe galebe çalar.

Bu zafer ve sürekli hâkimiyetin İslamiyete candan inanmış Türklüğe dayandığı da bir gerçektir. Yalnız şairin buna:

Türk en üstün ırk olacak

mânasını vermesi, tarihî gerçeklere uymaz. Tarihte hiçbir Türk hükümdarı ırkçılık fikrini güunemiştir. Bu, Türklerin İslamlıktan önce gerçekleştirmeye çalıştıkları "cihan devleti" idealine olduğu kadar, İslamiyetten sonra güttükleri "ilâ-yı Kelimetullah" fikrine de aykırıdır. Üniversel bir din olan İslamiyet, Yunus'un deyimi ile "yetmiş iki millete bir göz ile bakar". Türk tarihine hâkim olan ana fikir, Türklerin idaresinde bir "cihan devleti"dir. Bundan dolayı Türkler, idareleri altında bulunan yabancı ırklara müsamahalı bir gözle bakmışlardır. Başarılarının sırrı da buradadır. İslamî devir Türk kültürüne Mevlâna ve Yunus'un eserlerinde görülen "İslamî insaniyetçilik fikri" hâkimdir.

Şairin Anadolu Türk tarihini belirtirken onun sadece savaşçı yönü üzerinde durması da doğru değildir. Savaş ve yiğitlik elbette Türk tarihinin başlıca özelliğidir. Fakat Türkler, tarihlerinde, şiirde söylendiği gibi sadece kan dökmemişlerdir. Fethettikleri her yere, orada bulunanlardan daha üstün bir sosyal nizam, adalet ve medeniyet götürmüşlerdir. Türk tarihini ırkçı ve savaşçı bir açıdan tefsir etmek yanlış olduğu gibi, kültür ve medeniyete önem verilen çağdaş dünyada, ideolojik bakımdan da milliyetçiliği yücelten bir görüş sayılamaz. Şair eğer, Ziya Gökalp ve Yahya Kemal gibi büyük milliyetçilerin eserlerini okusaydı, böyle basit bir milliyetçilik fikrine kendisini kaptırmazdı.

Şiirin bütününe hâkim olan yüceltme duygusu, ifadeye ihtişamlı bir eda vermekle beraber, gerçeklik ve nüans fikrini tamamıyla ortadan kaldırmıştır.

LXX

BİRAZDAN GÜN DOĞACAK

Beton duvarlar arasında bir çiçek açtı
Siz kahramansınız çelik dişliler arasında direnen insanlığın
Saçlarınız ıztırap denizinde bir tutam başak
Elleriniz kök salmış ağacıdır zamana
O inanmışlar çağının.

Zaman akar yer direnir gökyüzü kanat gerer
Siz ölümsüz çiçeği taşırsınız göğsünüzde
Karanlığın ortasında iman güneşidir gözünüz
Soluğunuz umutsuz ceylânların gözyaşına sünger.

Gün doğar rüzgâr eser bulut dolanır
Rahmet şarkısı söyler yağmurlar
Alnımız en soylu isyandır demir külçelere
Gürültü susar ses donar sevgi tohumu patlar
Sessiz bir bombadır konuşur derinlerde.

Ey bizim sabır yüzlü toprağımızın kutsal ağacı
Sen bize hayatsın umutsun mezarlar kadar derin
Bizi tutan bir şey varsa diriltten o sensin
Üzerinde uyuduğumuz yavru kuşların tüy renkli sıcaklığı.

Ey damarlarımızda donan buz yüzlü heykeller beldesinden
Yıkıntılar sonrası sarındığım şefkat anası
Ey dağları yerinden oynatan ses ey mermeri toz eden rüzgâr
Ey âlemi donatan ışık toprağa can veren el.
Gün olur toprak uyanır ağaç uyanır uyanır böcekler
Sarı bozkır titrer çıplak dağlar yeşerir gök yıkanır kirli dumanlardan
Su coşar deniz kabarır canlanır ölü şehirler
Yemyeşil bir rüzgâr eser yıldızlar arasından.

Şimdi siz taşıyorsunuz müjdenin kurşun yükünü
Çatlayacak yalanın çelik kabuğu
Sizin bahçenizde büyüyecek imanın güneş yüzlü çocuğu.

ERDEM BEYAZIT

LXX

BİRAZDAN GÜN DOĞACAK

Cumhuriyet devri Türkiye'sinde politik ve sosyal sahada laikliğe büyük önem verilmekle beraber, dinin özüne dokunulmamış, dinî hayat kendi kendine devam etmiş, hatta bu devirde çağdaş akımlarla dini uzlaştırmaya çalışan yeni bir "dindar gençlik" de yetişmiştir. Sanat ve edebiyatta "üslûp yeniliği", hayat karşısında alınan "yeni bir tavır ve bakış tarzı"na da delâlet eder. Esas itibariyle "gelenek"e dayanan din ile "yenilik" birbirine zıt sanılır. Bu görüş yanlıştır. Din de diğer sosyal müesseseler, duygular, düşünceler gibi "zaman"a göre değişir. Türkiye'de Tanzimat'tan bugüne kadar nesiller boyunca din de değişmiştir. Şiir dünyasının kapılarını çağının bütün meselelerine açan bir Mehmet Âkif'i, daha önce dini konu alan şairlerle kıyaslamak kabil midir? Âkif, *Safahat*'ında çağdaş ilimden, hatta atom araştırmalarından bahseder. Sadece dili kullanış tarzı, üslûbu bile Âkif'i eskilerden ayırır. Âkif, daha sonra yetişen "yeni dindar gençlik" veya "dindar aydınlar zümresi"nin öncüsüdür.

Cumhuriyet devrinde, Âkif'ten çok farklı üslûp ve dünya görüşüne sahip dindar şairler yetişmiştir. 1950'den sonra "gerçeküstücü üslûp" ile dini şiirler söyleyen Sezai Karakoç, geniş okuyucu kitlesinin pek farkına varmadığı yeni bir akım yaratmıştır. Ankara'da *Edebiyat Dergisi* etrafında toplanan gençler onun açtığı yoldan gidiyorlar. Burada tahlil edilecek şiir, Erdem Beyazıt'ın bu dergi tarafından yayınlanan *Sebebeyi*[1] adlı şiir kitabından alınmıştır.

Erdem Beyazıt'ın şiiri değil eski dindar şairlerinkinden, Mehmet Âkif'inkinden de çok farklı bir şekil ve üslûpta yazılmıştır. "Birazdan Gün Doğacak" şiiri, eskilere değil, kendi nesildaşlarınınkine benzer. Sadece üslûp bakımından değil, hayat karşısında aldığı tavır bakımından da.

Şiirde "siz" diye dini kendileri için bir dava konusu yapan "genç dindarlar" yüceltilmektedir:

Siz kahramansınız çelik dişliler arasında direnen insanlığın

Bu mısra birçok bakımdan dikkati çekicidir. "Dişliler arasında direnen insanlık" ile kasdedilen şeylerden biri, çağdaş sanayi medeniyeti içinde kendisini ezilmiş hisseden dindarlar veya ruh adamlarıdır. Böyleleri çağdaş medeniyetin, sanayiin, makinenin aleyhindedirler. İstanbul'da çıkan *Hareket* dergisinin eski sahibi ve baş yazarı Nurettin Topçu, yazılarında sık sık bu konuyu ele alır. Ruh maddenin zıttı olduğu-

1. *Sebebeyi*, Ankara, Şubat 1973, s. 9-11. (Alıntılar bu kitaptandır.)

na göre, dini böyle bir zaviyeden ele almak elbette mümkündür. Mevlânâ ve Yunus Emre de ruhu maddeye karşı çıkarırlar. Çağdaş medeniyette madde, sanayi mamûlleri şekline girerek, insan hayatını âdeta bir demir kafes gibi çevirmiştir. Fakat insanın içinde olan ruh veya onun ifadesi olan din, Erdem Beyazıt'ın birinci mısraında söylediği üzere beton duvarlar arasında da bir çiçek gibi açar. Tanrı, Mevlânâ ve Yunus'un ısrarla belirttikleri gibi, insanın dışında, tabiatta, maddede değil, insanın içinde, ruhundadır.

Siz ölümsüz çiçeği taşırsınız göğsünüzde

mısraında Yunus'un "solmayan gül" imajı başka bir şekilde tekrarlanır. Bu gül sembolü Sezai Karakoç'un şiirlerinde de büyük bir yer tutar.

"Dişliler arasında direnen insanlık" fabrikada çalışan işçiler mânasına da gelir. "Yeni İslamiyet" akımına mensup olanlar işçiye Marksistler kadar önem verirler. Fakat onlar, Nazım Hikmet'te görüldüğü şekilde makineyi yücelmezler, tam tersine hakir görürler. Onları ilgilendiren "çelik dişliler arasında ezilen insanlık"ın hakkıdır. Onlar bu bakımdan Marksistlere çok yaklaşırlar. Hattâ sesleri bazen ayrılmayacak kadar birbirine karışır ve insanda bir şüphe uyandırır. Erdem Beyazıt'ın aynı kitapta bulunan aşağıdaki mısraları bu bakımdan dikkati çekicidir:

"Yememiştir hiç kimse
Elinin emeğinden daha hayırlısını"
diyerek
Şafak gibi alınlara terle yazılmış
Hakkın mutlak ölçüsünü
Elbet benim işçilerim dikecek
Emeğin kutsal direğine (s. 33)

Bu mısralar gösteriyor ki "Yeni İslamiyet akımı" sadece dinî değil, aynı zamanda sosyal ve politik bir maksat da taşır. Ton ve üslûp benzerliği de gösteriyor ki, onlarla Marksistler arasında bir benzerlik vardır.

Erdem Beyazıt'ın şiirlerinde dinî ve manevî havadan çok, politik bir hava hissedilir. "Birazdan Gün Doğacak" şiirinde "îman", Mevlânâ ve Yunus Emre'de olduğu gibi içe, Tanrı'ya, varlık ötesine değil, tıpkı Marksistlerde olduğu gibi dışa, topluma, bu dünyaya yönelmiştir. Onu, sürdürdüğünü iddia ettiği eski gelenekten ayıran en mühim özelliktir bu.

Erdem Beyazıt şiirinde

Elleriniz kök salmış ağacıdır zamana
O inanmışlar çağının

mısralarında görüldüğü üzere "geçmiş" ile bağlantılar kurmakla beraber, günlük hayat ve dünya meseleleriyle gerçekten dindar olduğundan şüphe ettirecek kadar ilgilidir. Ruhun maddeden ayrı bir mahiyeti haiz olduğuna inanan Mevlânâ ve Yunus

bütün dikkatlerini ona çevirirler. Kendilerinde, her yerde ve her şeyde özledikleri Tanrı'yı ararlar. Onların politika ile hiçbir ilgileri yoktur. Gerçek din adamlarına karşı büyük saygı duyan Selçuklu ve Osmanlı hükümdarları, politik gaye güden tarikat erbabına müsamaha etmemişlerdir. Bu gelenek, laikliği prensip olarak kabul eden Cumhuriyet devrinde de devam etmekle beraber, her devirde olduğu gibi, bu devirde de dini politik gayelere âlet edenler çıkmıştır. Böyle bir hareket, kanaatime göre, dinin mahiyetine aykırıdır. Yeni dindar şairler, Türk kültüründe önemli bir yer tutan mistik geleneği diriltirken, onu aslından uzaklaştırırlarsa bozmuş olurlar. Erdem Beyazıt'ın şiirlerinde böyle bir kayma gördüm.

Alnınız en soylu isyandır demir külçelere
Gürültü susar ses donar sevgi tohumu patlar
Sessiz bir bombadır konuşur derinlerde

mısralarında iki şey, maddî medeniyete karşı isyanla, Marksistlere has yeraltı hareketi birbirine karışıyor. Çağdaş filozoflardan çoğu maddeye karşı ruhu serbest bir düşünce ile geliştirmişlerdir. İslam mistisizmi ile Batı mistisizmini birleştiren Nurettin Topçu da açıkça maddeye karşı cephe alır. Bunda gizlenecek bir taraf yoktur. Gerçekten de bugün makine medeniyeti insanı ezmiştir. Yeni bir din hareketine çıkış noktası olacak bu spiritüalist akıma Marksist bir eda ve üslûp vermek onu çığrından çıkarır. "Sevgi" ile "bomba" arasında hiçbir münasebet yoktur. Mevlâna ve Yunus kavga etmezler:

Ben gelmedim dâvi için
Benim işim sevi için
Gönüller dost evi için
Gönüller yapmaya geldim

mısralarında, her zaman müdafaa edilebilecek derin, insanî, ilâhî ve ebedî bir sevgi vardır.

Erdem Beyazıt başka bir şiirinde "dua erleri"ni, âdeta şehri yangına veren gerillalar gibi tasvir eder:

Kollarını derin balkonlara dayamış bilinçleri ustura savaşçılar
Taradılar gözleriyle ağır ağır şehrin saçlarını
Ayıkladılar bir bir bitlerini
Fosfor ellerini uzatarak balkonun uçsuz uzantısından
Yanan şehri tuttular (s. 28)

Erdem Beyazıt eğer dini kendi gayelerine âlet eden bir Marksist değilse, onların tavır ve üslûbunu taklit etmekle, Mevlânâ ve Yunus'un barışçı, sevgi dolu dini insaniyetçilik geleneğine ihanet etmiştir. Şiirde sanatla dünya görüşü birleştiği ve Erdem Beyazıt'ın şiiri ideolojik bir muhtevayı haiz olduğu için, bu nokta üzerinde durmayı gerekli bulduk.

"Birazdan Gün Doğacak" şiirinde, tabiattan alınma sembollerle ifade olunan bir "gelecek" fikri vardır. Şiirin başlığı da bunu gösteriyor. Daha sonraki mısralarda bu "gelecek", bir "yeniden diriliş" şekline girer:

Gün olur toprak uyanır ağaç uyanır uyanır böcekler
Sarı bozkırlar titrer çıplak dağlar yeşerir yıkanır kirli dumanlardan
Su coşar deniz kabarır canlanır ölü şehirler

"Yeniden doğuş" bütün dinlerde ve masallarda bulunan bir "archétype"tir. C.G. Jung bu konuyu araştırmalarında geniş olarak ele almıştır. "Bâsübâdelmevt" inancı İslamiyette de önemli bir yer tutar. Yunus, insanların öldükten sonra dirileceklerini, kışın ölen tabiatın baharda yeniden canlanması ile ispata çalışır. Bu inanç, Tanzimat'tan sonra Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif ve Ziya Gökalp tarafından sosyal ve politik plana aktarılmıştır. Diğer "archétype"ler gibi, bu "archétype" de, insanoğlunun derin özlemlerine tekabül ettiği için, ruhlarda kuvvetli titreşimler uyandırır. Yukarıda adı geçen Sezai Karakoç, bu imanı ifade eden *Diriliş* adlı bir dergi çıkarmıştır. Onun *Gül Muştusu* adlı şiir kitabı da bu inanca dayanır.

Bu "yeniden diriliş" temi, psikolojik ve metafizik bakımdan olduğu kadar, sosyal ve politik bakımdan da dikkati çekici bir konudur. "Yeniden diriliş" psikolojik açıdan bir "regression", geriye, anne karnına dönüştür. Sosyal bakımdan o, bir "irtica" manzarası arzeder. Âkif, ideal çağı Peygamber devrinde, Gökalp İslamlık öncesinde, Oğuz Kağan zamanında arıyordu.

Erdem Beyazıt'ın şiirinde kullandığı "tohum", "yeniden açan çiçek", "kutsal ağaç" imajları bütün şairlerde rastlanan "yeniden diriliş"in sembolleridir.

Yıkıntılar sonrası sarındığım şefkat anası

mısrası, "yeniden diriliş" temayülünün "anneye dönüş" ile ilgisini göstermesi bakımından dikkati çekicidir. Erdem Beyazıt'ın şiirlerinde sık sık geçen "mezar" motifi de "yeniden doğuş" ve "anne" ile ilgilidir. Yeniden doğmak için ölmek lazımdır:

Sen bize hayatsın umutsun mezarlar kadar derin

mısraında bu mâna gizlidir. Mezarda, sevgili ölüler yatar. Yaşayanlar onları devam ettirirler. "Yeniden dirilen" tohum kabuğu çatlatır. Bunun sosyal bakımdan mânası mevcut düzenin değiştirilmesidir. Erdem Beyazıt şiirinin son mısralarında bunu belirtir:

Çatlayacak yalanın çelik kabuğu
Sizin bahçenizde büyüyecek imanın güneş yüzlü çocuğu.

Daha önce geçen mısralarda da dirilen imanın gücü kuvvetli benzetmelerle ortaya konulmuştur:

Ey dağları yerinden oynatan ses ey mermeri toz eden rüzgâr

Erdem Beyazıt'ın şiirlerinde kaynağını İslamiyetten alsa da Marksistlere yakla-

şan bir ihtilâlci tavır olduğunu gösteren daha pek çok örnek vardır. Onları burada zikre lüzum görmeyerek, üzerinde durulan mısralarla yetiniyoruz.

Erdem Beyazıt başka bir şiirinde İslamiyeti millî sınırları aşan bir hareket olarak ele almakla da, beynelmilelci Marksizme yaklaşır. "Sürüp Gelen Çağlardan" başlıklı şiirinden alınan aşağıdaki mısralar, bu temayülü açıkça belirtir:

Gecelerden bir gece en kesin bir tarih gecesini
Delecek elbet yangına uğramış gözlerim
İçimde kayalaşan bu güç bu savaş birikintisi
Sağdan sola kavisler çizerek
Ak bir kâğıt üstünde dolaşır gibi
Dolaşan Asyayı Afrikayı Amerikayı
Sonra bir solukta geçerek üstünden Avrupanın
Avrupanın Rusyanın (s. 32)

İslamiyeti bu şekilde ele alış tarzının Yahya Kemal tarafından ortaya konulan ve ilmî gerçeklere uyan "milliyetçi" anlayıştan çok uzak olduğunu belirtelim.

İslamiyetin dün olduğu gibi, bugün de Türklerin millî kültüründe önemli bir yer tuttuğuna şüphe yoktur. Üniversel bir karakter taşımasına rağmen, bütün milletler gibi Türkler de dini kendi tarih, coğrafya ve mizaçlarına uydurmuşlardır[2]. Tanzimat'tan sonraki kültürel gelişmeler, bütün akımlar gibi İslamiyeti de milliyetçi düşünce çevresine sokmuştur. İkinci Meşrutiyet devrinde Mehmet Âkif ve arkadaşlarının güttükleri "İslam birliği" fikri tarihin akışı karşısında iflas etmiştir. Cumhuriyet devrinde dinin özüne dokunmayan laiklik prensibi karşısında İslamiyet, ahlâkî ve manevî bir şekil almıştır. Türkiye'de İslamiyete yeniden politik ve beynelmilelci mâna veren bir hareketin gelişmesine imkân yoktur. Böyle bir tutum her şeyden önce Cumhuriyet Türkiyesi'nin anafikrini teşkil eden milliyetçiliğe aykırıdır. Bugünkü Türkiye'de din ancak çağdaş medeniyet ve milliyetçilikle uyuşmak suretiyle yaşayabilir.

2. Yahya Kemal *Siyasi ve Edebi Portreler* (İstanbul 1968) adlı kitabında Ahmed Naim Bey'den bahsederken şöyle der: "Türk milleti, dinini istediği gibi benimsemiştir, diyânetini vatanının toprağına tahayyül ettiği şekilde karıştırmıştır." "Biz" dediğiniz zevat kalkıp da: "Ey Türkler, İslamiyet sizin vatan toprağınıza bigânedir, sizin milliyetinizi ve diğer kavimlerin de milliyetini tanımaz. Zaten milliyet tanımaz. Sizin filân ve falan 'vatan'a İslamiyetin ruhaniyetini şu bu şekilde, hülasa putperestâne bir itikat bakiyesiyle izafe edilmesini İslamiyet istemez!" demenizle şu memlekette emin olunuz bir yaprak kımıldamaz.
Evet bu millet, İslamiyeti kendi mizacına göre kabul etmiş ve çok eski putperestliğiyle karıştırmış ve öyle sever, onun uğrunda bu sebeplerle ölür.
İslamiyeti olsun, Hıristiyanlığı olsun, diğer dinleri olsun, bütün milletler daima kendi hilkatleriyle, temayülleriyle, muhayyileleriyle, ihtiyaçlarıyle karıştırarak kabul etmişlerdir ve başka türlü almalarına zaten imkân yoktur. (s. 55)
Prof. Fuad Köprülü, İslamiyeti bu zaviyeden ele almıştır. Tarihi, coğrafyayı, millî mizaç ve karakteri hesaba katmayan bir din anlayışı, millî düşünceye olduğu kadar, ilmî düşünceye de aykırıdır. Şairler hayallerinin kanatları ile dağları, nehirleri kolayca aşarlar ama insanların ve toplumların hayatı gerçeğin kanunlarına uyar.

LXXI

DÜNYA DEFTERİNDE KALAN ADIMIZ

Sebtest berecerîdei âlem devamı mâ!
Şirazlı Hafız

Sen tatlandırırsın suyu, ekmeği;
Seninle birlikte yaşamak iyi,
Seni gördüğümce dünya güzeldir;
Iztırap sen varsın diye çekilir;
Yüzünde iyilik, çevrende huzur
Maddeleşir, dokunulur, duyulur.
Zorluklara karşı yalnız değilim
En yakınım, öz tanışım, sevgilim.
Hep aynı olsa da daima yeni,
Dinlemek isterim kalp hikâyeni,
Bazı aldırmadan, bazı sitemle
Nasıl kırdığını kalbini, söyle
Anlat birer birer uykularını
Dağıtan karışık duygularını;
Sevindiğin zaman artar sevincim,
Ağlarsan daha çok ferahlar içim.

Kıskan beni, darıl öfkelen bana
Ve sana aşkımı söylerken bana
Yüz çevir yahut da kaşlarını çat,
Sonra bir dağınık gül gibi uzat
Beyaz ellerinde affedişini.
Göstermeden gözlerinin içini
Seni sevmiyorum, sevmedim ki de
Ebedilik sırrı vardır sevgide
Gerçi gönül azap çeker bunalır
Dünya defterinde adımız kalır.

HAMİT MACİT SELEKLER

LXXI

DÜNYA DEFTERİNDE KALAN ADIMIZ

Bu kitabın en büyük eksikliği Cumhuriyet devrinde yetişen değerli şairlerin hepsini içine alamayışıdır. Fakat buna imkân var mı? Dar salonuna sevgili misafirlerini sığdıramayan bir evsahibi gibiyim.

Bununla beraber, önceki baskılarda kendisine gereken yeri ayıramadığım, ömrünü şiire adamış bir şairi, ölümünden sonra olsun anmadan edemedim.

1909 yılında doğan Selekler, 1935-1945 yılları arasında, Cahit Sıtkı-Ziya Osman Saba havasında tatlı, yumuşak tonlu, sevgi ile dolu şiirler yazmıştır. Almış olduğumuz şiir, *İyilik* kitabında çıkmıştır.[1]

On bir heceli, aa bb... kafiye dizisine göre yazılan şiire, muhtevasına uygun bir konuşma, bir sohbet edası hâkimdir. Lüzumsuz kelime, doldurma kafiye kullanmayışı da gösteriyor ki, Selekler, çarpıcı olmaktan ziyade, kendine göre bir mükemmeliyete ulaşmayı gaye edinmiş bir şairdir.

Muhteva bakımından şiire, sevgi, güven ve bunlardan doğan sevinç ve memnunluk duygusu hâkimdir. Şairler genellikle, yapmacık da olsa kendilerini bahtsız gösterirler. Bazıları saçlarını başlarını yolarlar. Halbuki dünyada felâketlerin yanı sıra saadet de vardır. Bir şair, mesutsa, bu duygusunu şiiriyle de anlatmalıdır. Cahit Sıtkı, Ziya Osman Saba, çok güzel saadet şiirleri yazmışlardır. Selekler'in şiirlerinde de bu duygu vardır.

Sevilen varlık bize hayatı, eşyayı ve dünyayı güzel ve yaşanılmaya değer gösterir. Selekler bu gerçeği sade ve rahat bir dille ifade ediyor.

İnsan sevince ve sevilince acılara da katlanır:

Izdırap sen varsın diye çekilir

Seven ve sevilen, güçlükler karşısında kendisini yalnız hissetmez:

Zorluklara karşı yalnız değilim

Hayatı altüst eden felâketlere nazaran, saadette sıcak yaz günleri gibi bir yeknesaklık vardır. Fakat bundan bıkılmaz. Sevişenler hep aynı olsa da kalp hikâyelerini tekrar dinlemekten hoşlanırlar. Bu onlara daima yeni gelir. Sevilenin neşesi de gözyaşları da seveni mesut eder. Sevişenlerin birbirlerine sitemleri de tatlıdır.

Şair şiirini bitirirken, sevgi ile yazdığı şiirin güzellik ve mükemmelliğine inanmış olmalı ki, sevgide ebedilik sırrı olduğundan ve dünya defterinde adının kalacağından bahsediyor.

Dile ve şekle hâkim olan Selekler'in, bu sade, samimiyet ve saadet telkin eden şiiri, adını böyle bir antolojiye aldırtacak bir güzelliği haizdir.

1. İstanbul, 1956, s. 17-18

NETİCE

Bu kitapta, Cumhuriyet devrinde eser vermiş otuz dört şaire ait çeşitli metinleri incelerken, yer yer kısa karşılaştırmalara başvurmakla beraber, umumiyetle münferit şiirler üzerinde durduk. Onları aydınlatmak maksadıyla veya şairin özelliğini daha iyi kavramak için başka eserlerini de gözden geçirdik. Bize çok yakın olan, arada zaman perspektifi teşekkül etmemiş ve henüz tenkit süzgecinden geçmemiş bu devre şahsiyetlerini, kendilerini en iyi ifade eden bir tek şiirde göremeyenin güçlüğü bizi buna mecbur etti. Bununla beraber yine de seçmiş olduğumuz metinlerin ve belirttiğimiz özelliklerin o şairlerin en karakteristik cephelerini verdiğinden tamamıyla emin değiliz.

Kitabın hacmini büyütmemek için, güzel veya dikkate şâyân şiirler yazmış olan birçok şairin eserlerini maalesef buraya alamadık. Zaman, bazen bizim hiç farkına varmadığımız değerleri suyun yüzüne çıkarıyor. Bugün herkesin büyük şair olarak kabul ettiği Yunus Emre ve Nedim, tanınmak için yüzyıllarca beklemişlerdir. Cumhuriyet devrine mensup, bizim görüş açımızın dışında kalmış birçok şairin yarın büyük kıymetler haline gelmesi pek mümkündür.

Bu durum karşısında, devir hakkında umumi hüküm vermek için henüz vakit çok erken ise de bunu faydasız bulmuyoruz. Arasından geçmiş olduğumuz şiirler ve şairler ormanında, acaba muayyen bir istikamet, belirli bir merhaleler silsilesi, kat edilen mesafeyi gösteren bazı işaretler var mıdır? Başka bir deyimle, Cumhuriyet devri Türk şiirini kendi içinde bazı devirlere, temayüllere ve gruplara ayırmak mümkün müdür?

Kısa zaman süresi için nesillerin âdeta dirsek dirseğe yan yana gelişleri, seslerinin, duygularının ve ifade tarzlarının birbirine karışması, aynı şairin birkaç yıl fasıla ile bir üslûptan başka bir üslûba geçmesi, bu işi son derece güçleştirmektedir. Bununla beraber bir senfoniye hâkim olan ses dalgaları ve leit-motiflere benzeyen birtakım unsurları seçmek mümkündür.

Birbirinden farklı en az üç şiir akımını herkes kolaylıkla fark edebilir. Nazım Hikmet müstesna, Faruk Nafiz'den Orhan Veli'ye kadar şairlerin hece veznine ve sabit şekillere bağlı kalışları, bu devre müşterek hususiyetini verir. Bu devir bir bakıma İkinci Meşrutiyet devrinde başlayan Milli Edebiyat Cereyanı'nın bir devamı sayılabilir. Daha 1900 yıllarında Servet-i Fünun edebiyatının en olgun çağına ulaştığı bir sırada, Mehmet Emin'in ortaya attığı "günlük konuşma dili ve hece vezniyle millî bir şiir yaratma fikri" İkinci Meşrutiyet devrinde Türkçüler tarafından kuvvetli olarak ele alınmış ve devrin ideolojik havası içinde büyük bir akım haline gelmişti. Fakat este-

tik gayeden ziyade siyasî ve içtimaî faydayı düşünen bu nesil, güzellik duygusu telkin eden eserler vücuda getiremedi. Bununla beraber, bu nesle mensup olanların yapmış oldukları denemeler, günlük konuşma diliyle hece vezninin bazı imkânlarını ortaya koydu. Şimdi daha mükemmel bir şiir yaratmak gerekiyordu. Arada Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi aruzun en büyük ve en son ustalarının ortaya çıkmasına rağmen, hececiler yollarına ısrarla devam ettiler. Neticede Orhan Veli'den önce gelen nesil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Muhip Dıranas heceye en mükemmel şeklini verdiler. Onlara gelinceye kadar hece, birçok merhalelerden geçti. İkinci Meşrutiyet devri Türkçüleri romantik, idealist ve alabildiğine didaktiktiler. Şiirlerinde kendi hayat tecrübelerinden ziyade kitaptan öğrendiklerini veya düşündüklerini yazıyorlardı. Halk edebiyatını milli edebiyatın kaynağı telakki etmelerine rağmen, onun sadece şeklini görmüşler, ruh ve üslûbunun inceliklerini fark edememişlerdi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tarih ve efsaneden, coğrafya ve gerçeğe dönüldü. İstiklâl Savaşı, İkinci Meşrutiyet devrine ait bütün ideoloji ve ütopileri, Fikret'in insaniyetçiliğini, Akif'in İttihad-ı İslamcılığını, Ziya Gökalp'ın Turancılığını, Yahya Kemal'in romantik Osmanlıcılığını iflas ettirmişti. Şimdi ortada çıplak Anadolu bozkırları ve onun üzerinde yaşayan aç ve fakir insanlar vardı. Faruk Nafiz, Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin ve daha başkaları milliyetçi bir görüşle ve hece vezniyle bu yeni gerçeğin şiirini yazmaya çalışıyorlar. Aynı yıllarda Rusya'dan Türkiye'ye dönen Nazım Hikmet, Mayakovski üslubuyla Türk şiir geleneğine tamamıyla yabancı şiirler yazdı.

Bunlar ideoloji bakımından Türk milliyetçiliğine aykırı olduğu gibi, üslûp bakımından da o sıralarda tadına varılmaya başlanan halk edebiyatı havasına uymuyordu. Esas itibariyle eski göçebe edebiyatının bir devamı olan, fakat yüzyıllar boyunca Anadolu'da köy ve kasaba hayatının ince duygularıyla işlenen halk edebiyatı lirik ve santimantal bir üslûba sahipti. Nazım Hikmet'in fazla ideolojik, mekanik ve gürültülü şiiri büyük akisler uyandırmakla beraber izleyici bulamadı.

Sulh devresine girilmiş, yeni bir hayat düzeni kurulmuştu. Başkent Ankara kısa zamanda İstiklâl Savaşı yıllarının destanî havasından sıyrılarak rahat ve eğlenceli bir memurlar ve aydınlar şehri haline geldi. Cumhuriyet'in ilk on yılında vücuda gelen "memleket edebiyatı" artık birçoklarını tatmin etmiyor, estetik değeri daha kuvvetli olan şiirler isteniliyordu. Gençlik yıllarından beri Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in tesiri altında kalan ve Batı edebiyatını yakından takip eden bir gençlik grubu, sembole, imaja, dil musikisine dayanan şiirler yazıyordu. Ali Mümtaz Arolat, Salih Zeki Aktay, "Yedi Meşaleciler" bu grubun temsilcisidirler. 1900 yılında Mehmet Emin tarafından çok basit ve iptidaî bir şekilde kullanılan günlük dil ve hece, artık mükemmel şiirler yazmaya elverişli bir seviyeye ulaşmıştı. Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dıranas, bu hazırlıklardan sonra Türkçenin ve hecenin en güzel şiirlerini verdiler.

Orhan Veli ve arkadaşları başlangıçta onların izinden giderek ince hayallerle dolu lirik ve sembolik şiirler yazdılar. Daha sonra âdeta birdenbire istikamet değiştirdiler. Mükemmeliyete ulaşan herşey gibi hecenin de yıkılması lazımdı. Belki de

ulaşılan noktadan daha ileriye gitme imkânı olmayışı onları başka yollar aramaya sevk etti. İlkin Cahit Sıtkı durakları kaldırarak heceyi biraz gevşetti. Orhan Veli nesli daha da ileri giderek kendi içinde yeni bir gelenek vücuda getiren heceyi tamamıyla bıraktı.

Estetik sebeplerin dışında 1930'dan sonra Türkiye'de vukua gelen yaşayış tarzı ve hayat görüşünün de bu gevşeme ve çözülmede tesiri olduğu muhakkaktır. Cumhuriyet'in başından itibaren Türkiye'ye girmiş olan ve şiirde Nazım Hikmet'in hemen hemen tek başına temsil ettiği komünizm, hikâye, roman ve deneme sahasında bir hayli mesafe kat etmişti. II. Dünya Savaşı'na takaddüm eden günlerde ve bilhassa II. Dünya Savaşı esnasında komünist propagandası çok arttı. Nazım gibi saldırgan bir mizaca sahip olmayan ve komünist terbiyesi almayan Orhan Veli "militan" bir solcu tavrı takınmadı. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne devam etmekle beraber mücerret düşünce ile başı pek hoş değildi. Duygularına ve içgüdülerine göre yaşıyordu. Eserleri Türkçeye çevrilmiş olan André Gide, daha önce bu yaşayış tarzının edebiyatını yapmıştı. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sait Faik, Cahit Sıtkı, Orhan Veli ve arkadaşları André Gide ile Guillaume Apollinaire'den ilham alan "yaşama sevinci" adını verdikleri bir şiir akımı yarattılar. I. Dünya Savaşı esnasında doğan bu nesil, Cumhuriyet devrinin dinî kayıtlardan uzak, ahlâkî bakımdan oldukça serbest havası içinde yetişmişti. Meydan nutuklarında basmakalıp formüller halinde tekrarlanan sloganlar onlara gülünç geliyordu. İnandıkları tek bir şey vardı: Sonu ölümle biten ve bir daha ele geçmeyen hayat. İçgüdülerine göre yaşamayı gaye edinen bu nesil, şiirlerinde son derece sade ve çıplak bir üslûpla günlük yaşantılarını anlattı. Onlar ne Nazım Hikmet veya Behçet Kemal-vâri nutuk ve hitabet edebiyatından ne de hece şiirinin etrafını parıltılı bir kabuk gibi sarmaya başlayan "şairane" anlatış tarzından hoşlanıyorlardı. Şiirin üslûbu, sevdikleri su ve hava gibi şeffaf ve berrak olmalıydı. Vezin ve kafiyeyi kendilerine ayak bağı telakki eden bu nesil, halk edebiyatının şeklini bırakarak üslûp ve edasını benimsedi. Bedri Rahmi, Cahit Sıtkı ve Orhan Veli halk dili ve halk edebiyatı üslûbundan çok güzel, şekilde faydalandılar.

Orhan Veli nesline mensup şairlerden bazıları daha sonra belirli bir şekilde Marksist ideolojiyi şiirlerine soktular. Başta Attila İlhan olmak üzere onları takip eden yeni bir nesil "toplumsal gerçekçilik" adı altında yarı sentimantal, yarı ihtilâlci bir şiir vücuda getirdi. Bu sıralarda gerçeküstücülük akımı da Türkiye'ye giriyordu. Daha önce, insanoğlunun iç hayatını ve şuur altını yarı kapalı bir üslûpla ifade eden Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Asaf Halet Çelebi bu akıma yol hazırlamışlardı. "İkinci Yeni" adı altında ortaya çıkan daha genç bir grup, Batılı gerçeküstücülüğü Türkçeye tatbik ettiler. Bu gruba mensup olanlardan Cemal Süreya ile Turgut Uyar, bu akımın en başarılı örneklerini verdiler.

Gerçeküstücülük önceleri açık bir üslûpla yazan Marksist şairlere de tesir etti. Alman expressionistlerinden de faydalanan Behçet Necatigil iki akımı birleştiren dikkate şâyân şiirler yazdı. İlhan Berk ile Edip Cansever gerçeküstücü üslûbu Marksist ideolojinin emrinde kullandılar. Bu suretle Cahit Sıtkı-Orhan Veli neslinin

gün ışığı kadar açık ve parlak şiirlerinden bazen hiçbir mâna çıkmayan son derece kapalı bir şiire geçilmiş oluyordu. Gerçeküstücülük prensip itibariyle akla aykırı olduğu gibi günlük alışkanlıklara göre teşekkül etmiş olan ortak dile de düşmandı. Orhan Veli'nin eski arkadaşı Oktay Rifat, şiiri bir kelime oyunu haline getirdi. Ne müşterek bir dile, ne de müşterek bir inanca göre yetiştirilen genç nesil, kendi durumuna çok uygun olan bu akımı benimsedi. Aşırıya götürülen öz Türkçecilikle birleşen kelimecilik bugün Türk şiirine hâkim görünüyor.

Öz Türkçecilik daha Tanzimat devrinde Şinasi ile başlayan "sâfi Türkçe" hareketinin en son merhalesidir. Bu hareketin arkasında şuurlu veya gayrişuurî olarak bütün nesillere tesir eden ve her birinde çeşitli şekillerde gözüken bin yıllık maziye karşı reaksiyon gizlidir. Batı medeniyeti ile karşılaşmanın bir neticesi olan bu reaksiyonun Türkiye'yi hangi istikamete doğru götüreceğini söylemeye imkân yoktur. Bin yıllık Türk-İslam medeniyeti bizden önce teşekkül etmiş Arap-Fars kültürüne dayanıyordu. Ondan ayrılma ve kopma bizi bir yandan batıya, öte yandan halk edebiyatı veya dil kanalıyla İslamlıktan önceki çağa götürdü. Öz Türkçecilik, bir bakıma, dillerin teşekkül ettiği en iptidaî çağa bir dönüştür. Bin yıllık mazinin dilinden ve hayat tecrübesinden faydalanmadan, batının, içinde Ortaçağ medeniyetinin parçalarını taşıyan kültürünü almak, onu Türkçeye aktarmak ve ikisi arasında bir terkip yapmak mümkün müdür? Zannetmiyorum. Bugünkü durumda son çağ dahil, Türk milletinin yaşamış olduğu bütün medeniyet merhalelerinin izini taşıyan günlük konuşma ve yazı diliyle son derece sun'î olan öz Türkçe şiir dili arasında tam bir tezat vardır. Bu tezat Divan Edebiyatında olduğundan daha derindir. O devirde bu edebiyatı anlamak isteyen birisi, mazileri ve edebiyatları olan Arapça ve Farsçayı öğrenmek suretiyle gayesine ulaşabilirdi. Bugün, "arı Türkçe kolları" ile lise öğrencilerinin dahi kendilerine göre uydurdukları kelimeleri ve bunlarla yazılan şiirleri anlamak imkânsız hâle gelmiştir. Yakın zamanlara kadar genç nesillerin eserlerini takip edebiliyordum. Son derece şahsî ve keyfî bir lügat kullanan son "kuşak"ları artık anlayamıyorum. Bundan dolayı kulağıma yeni bir şaheserin doğduğu haberi gelmeden onları okumamaya karar verdim. Yeni bir dil kendisini ancak büyük eserlerle kabul ettirebilir. Herkes gibi ben de o günü bekleyeceğim.

DİZİN

Abasıyanık, Sait Faik, 91, 121, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 134, 532
Adıvar, Halide Edib, 101, 114
Ahmed I, 179
Ahmed II, 184
Ahmed Naim, 527
Ahmet Haşim, 23, 29, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 55, 58, 63, 78, 83, 104, 149, 183, 192, 231, 271, 285, 296, 339, 409, 410, 531
Âkif Paşa, 270
Aksal, Sabahattin Kudret, 425, 426
Aktay, Salih Zeki, 45, 50, 51, 52, 54, 55, 531
Alain, 70, 222, 327, 468, 488
Alangu, Tahir, 11
Alquié, Ferdinand, 158, 186
Alpaslan, 359
Alp-Er-Tunga, 518
And, Metin, 11
Anday, Melih Cevdet, 118, 136, 137, 140, 141, 144, 146, 157, 158, 160, 262
Antuan, 294
Apollinaire, Guillaume, 220, 532
Arolat, Ali Mümtaz, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 72, 531
Arif, Ahmet, 482, 484
Aristo, 334
Asaf, Özdemir, 257, 258, 260, 261, 262
Asya, Arif Nihat, 370, 371, 372, 373, 374, 375
Atatürk, 359, 378, 379, 520
Attilâ, Osman, 431, 432
Bachelard, Gaston, 168
Başaran, 458, 459
Batu, Selâhattin, 302, 303, 304, 305, 306
Batur, Sabahattin, 60, 64, 89
Baudelaire, Charles, 242, 313
Bayron (Byron), 339
Beethoven, Ludwig van, 477, 478
Berk, İlhan, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 229, 242, 270, 271, 280, 532
Beşir Fuad, 44, 100, 103
Beyatlı, Yahya Kemal, 22, 29, 33, 44, 45, 46, 47, 54, 55, 63, 70, 78, 79, 118, 120, 121, 123, 143, 165, 177, 197, 198, 201, 251, 270, 283, 290, 338, 339, 359, 360, 364, 375, 410, 449, 459, 462, 521, 527, 531
Beyazıt, Erdem, 523, 524, 525, 526, 527
Bezirci, Asım, 244, 267
Birsel, Salâh, 265, 266, 418, 419, 420
Boratav, Pertev Naili, 242
Borzeçki bk. Ran, Nazım Hikmet, 330
Borzeçki, Constantin bk. Mustafa Celâleddin Paşa, 330
Bölükbaşı, Rıza Tevfik, 25
Burdurlu, İbrahim Zeki, 438
Cansever, Edip, 266, 267, 268, 271, 342, 532
Celile Hanım, 338
Cenab Şehabeddin, 62, 78, 94, 292
Claudel, Paul, 309
Cohen, I.M., 342
Cöntürk, Hüseyin, 267, 279
Cumalı, Necati, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217
Curie, Pierre, 483
Çağlar, Behçet Kemal, 378, 379, 380, 532
Çamlıbel, Faruk Nafiz, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 39, 41, 42, 44, 54, 62, 78, 141, 248, 249, 250, 253, 530, 531
Çelebi, Asaf Halet, 167, 168, 171, 172, 173, 176, 192, 244, 290, 532
Çınarlı, Mehmet, 449, 450, 451
Dağlarca, Fazıl Hüsnü, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 155, 160, 176, 192, 244, 283, 314, 343, 532
Danişmend, İsmail Hâmi, 346, 347
Dante, 105
Dean, James, 397
Defne, Zeki Ömer, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288
Descartes, 120
Diranas, Ahmet Muhip, 48, 73, 88, 89, 90, 92, 94, 96, 298, 531
Dilmen, Güngör, 115
Dufy, 460, 461
Duhamel, George, 119

Durkheim, 381
Ediboğlu, Baki Süha, 396, 397
Eflâtun, 168, 334, 473
Eliot, T.S., 68, 220, 309
Emre, Ahmet Cevat, 334
Engles, 341
Enver Celâleddin, 330
Enver Paşa, 330
Erdoğan, Bekir Sıtkı, 290, 291, 292
Ergin, Muharrem, 108
Erman, Nüzhet, 464, 466
Ersoy, Mehmet Âkif, 22, 30, 44, 62, 78, 101, 167, 176, 282, 290, 353, 498, 523, 526, 527, 531
Ertepınar, Coşkun, 392, 393
Evrimer, Rifat Necdet, 38
Eyüboğlu, Bedri Rahmi, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 122, 129, 132, 136, 320, 532
Freud, Sigmund, 104, 125, 149, 181, 195, 224, 229, 241, 302, 321, 493
Fuzuli, 192, 193, 270, 273, 488
Geçer, İlhan, 403, 405, 406
Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım, 520
Gide, André, 101, 134, 532
Gökalp, Ziya, 22, 29, 50, 83, 108, 168, 169, 237, 359, 381, 482, 521, 526, 531
Gölpınarlı, Abdülbaki, 361, 363
Gürpınar, Hüseyin Rahmi, 44
Hacı Bektaş Veli, 465
Hafız, Şirazlı, 526
Hancı, Feyzi, 441, 442, 443, 446
Halil İbrahim, 357, 362
Hallâc-ı Mansur, 51
Halman, Talât Sait, 158, 498, 500, 503
Hasan Paşa, (Yedi Sekiz), 179
Hassân, 364
Hazo, Samuel, 153
Heraklit, 190
Horozcu, Oktay Rifat, 118, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 241, 533
Homer, 295
İbrahim Paşa, Damat, 179
İldeniz, Türkân, 516, 517
İlhan, Attilâ, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 320, 343, 532
İsa, 178
Jaspers, Karl, 62
Jones, Ernest, 171, 321
Jung, C.G., 50, 55, 63, 116, 123, 131, 140, 149, 167, 168, 181, 184, 186, 237, 279, 366, 526
Kamu, Kemalettin, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 54, 531
Kanık, Orhan Veli, 65, 88, 91, 92, 93, 101, 102, 103, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 132, 134, 136, 157, 158, 159, 160, 167, 216, 231, 235, 242, 245, 247, 266, 287, 311, 320, 343, 383, 384, 388, 396, 404, 410, 420, 425, 432, 438, 461, 462, 530, 531, 532, 533
Kansu, Ceyhun Atıf, 422, 423
Kaptan, Mehmet, 62, 79, 82, 86, 90, 94, 113, 122, 169, 205, 237, 243, 383, 533
Kaplancalı, Kemal, 400
Karacaoğlan, 465
Karaer, Mustafa Necati, 493, 494, 495
Karakoç, Sezai, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 320, 364, 523, 524, 526
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 101, 338, 339
Keykubad, 296
Kırdar, Ayhan, 320, 321, 322, 323, 325, 327, 328
Kısakürek, Necip Fazıl, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 91, 100, 101, 120, 132, 167, 290, 320, 531
Klée, Paul, 186
Koryürek, Enis Behiç, 47
Kostantin, 179
Kostantin VI, 178
Köprülü, Fuat, 381, 527
Köroğlu, 242
Kudret, Sabahattin, 425, 426
Külebi, Cahit, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 290, 432
Kürkçüoğlu, Kemal Edip, 360, 364
Lâv, Ercüment Behzat, 343
Lenin, 341
Leylâ Hanım, 184
Lewis, Bernard, 330
Lorca, Frederico Garcia, 483
Loti, Pierre, 338
Mallarmé, Stephane, 84, 106
Marx, Karl, 241, 242, 334
Mayakovski, Vladimir, 244, 342, 531
Mehmed, Sultan, 179
Memed (Nazım Hikmet'in oğlu), 343
Memet Fuat, 331
Mevlânâ, 100, 302, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 389, 521, 524, 525
Minnetoğlu, İbrahim, 428
Modigliani, 240
Mollâ-yı Rum bk. Mevlânâ
Moran, Berna, 123
Muhammed, Hz., 63
Murad II, 179

Murray, Henry A., 90, 148, 221, 271, 275, 321, 327, 339
Musa, 63
Mustafa Celâleddin Paşa bk. Borzeçki Nabizade, Nazım, 44, 330
Namık Kemal, 44, 103, 243, 292, 526
Necatigil, Behçet, 58, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 267, 282, 283, 285, 287, 297, 311, 331, 342, 343, 383, 458, 532
Nedim 102, 530, 531
Oğuz Han, Kağan, 359, 371, 526
Oğuzcan, Ümit Yaşar, 461, 462
Orhan (Sultan), 53
Orhon, Orhan Seyfi, 337, 339, 340
Ömer Hayyam, 121
Öngören, Veysel, 482, 483
Özdemir, Nurettin, 473, 474
Özdoğru, Nüvit, 344, 345
Pavlof, 340, 341
Picasso, Pablo, 111, 186
Pound, Ezra, 220, 309, 344
Rabia Hatun bk. İsmail Hami Danişmend, 346
Ran, Nazım Hikmet, 31, 155, 167, 183, 330, 331, 332, 334, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 383, 458, 482, 509, 510, 524, 530, 531, 532
Recaizade Ekrem, 44, 423
Rimbaud, Arthur, 242
Rousseau, Jean Jacques, 302
Ruhi, Bağdadlı, 513
Saba, Ziya Osman, 118, 383, 384, 385, 387, 388, 529
Safa, Peyami, 101
Saint-Antoine, 182
Samanoğlu, Güllekin, 468, 469, 470, 471
Sartre, Jean Paul, 245
Schmit, H., 184
Seber, Cemal Süreya, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 273, 279, 343, 482, 532
Selekler, Hamit Macit, 529
Sinan, Mimar, 378
Siyavuşgil, Sabri Esat, 58, 59, 62, 64, 72, 136
Sokullu, 179
Soljenitsin, Aleksander, 510
Spinoza, 468
Stalin, 330
Stevens, Wallace, 139
Sütüven, Mustafa Seyit, 290, 297, 298
Süleyman Çelebi, 265
Şatıroğlu, Âşık Veysel, 350, 351, 352, 353, 354, 355
Şehsüvaroğlu, Bedi, 362
Şems, 363
Şeyh Galib, 146, 203, 302, 361, 478, 498
Şimşek, Hasan, 408, 409, 410
Şinasi, 292
Tamer, Ülkü, 230, 506, 509, 510, 511, 514
Tanpınar, Ahmet Hamdi, 45, 47, 54, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 94, 101, 105, 106, 118, 120, 122, 126, 129, 132, 143, 145, 192, 215, 251, 270, 290, 306, 311, 330, 410, 479, 531
Tarancı, Cahit Sıtkı, 94, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 129, 132, 160, 165, 167, 215, 216, 235, 245, 258, 287, 320, 383, 384, 385, 388, 425, 432, 461, 462, 482, 529, 532
Tarhan, Abdülhak Hamid, 30, 44, 91, 100, 120, 243, 408, 498
Tarlan, Ali Nihat, 270
Tecer, Ahmet Kutsi, 44, 62, 63, 64, 65, 320, 350, 431, 531
Tevfik Fikret, 22, 33, 50, 69, 100, 104, 111, 122, 167, 176, 200, 270, 282, 301, 334, 423, 484, 498, 526, 531
Timur, Aksak, 468
Topçu, Nurettin, 523, 525
Türkay, Osman, 477, 478, 479
Uçarı, Ercüment, 487, 488, 489
Uşaklı, Ömer Bedrettin, 54, 55, 56, 58, 70, 531
Uşaklıgil, Halit Ziya, 479
Utrillo, 462
Uyar, Turgut, 244, 267, 270, 271, 273, 279, 532
Valéry, Paul, 78, 84, 106
Vâ-Nû, 331, 338, 339, 343
Verlaine, Paul, 106
Watson, R.W. Seton, 330
Wong, 115
Yağcıoğlu, Halim, 413, 414
Yunus Emre, 31, 97, 100, 302, 351, 352, 356, 359, 383, 384, 385, 389, 391, 393, 431, 465, 521, 524, 525, 526, 530
Yurdakul, Mehmet Emin, 24, 25, 29, 30, 44, 84, 88, 431, 498, 530, 531
Ziya Paşa, 243
Zorlutuna, Halide Nusret, 365