

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Mehmet Can Doğan

Şair Sözü

İNCELEME-ELEŞTİRİ

ŞAİR SÖZÜ

Mehmet Can Doğan (1969, Aksaray). İlk, orta ve lise öğrenimini Aksaray'da tamamladı. Gazi Üniversitesi GEF Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü'nü bitirdi. Yeni Türk Edebiyatı alanında yüksek lisans ve doktora yaptı, doçent oldu. Ankara HBV Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir.

Şiir ve yazılarının da yayımlandığı *Mim, A'raf, Son Duvar, Sonsuzluk ve Bir Gün* dergilerini, kuruluşlarında da yer alarak yönetti; "Beş Şair Beş Poetika" adlı çalışmasıyla "1993 Milliyet Edebiyat Ödülü"nü aldı. Edip Cansever'in "kitaplarına giremeyen şiirler"ini *Öncesi de Kalır* (2009), Turgut Uyar'ın "kitaplarına girmemiş şiirler"ini *"Yitiksiz"* (2010), Oktay Rifat'ın "dışarıda kalan şiirler"ini *Bu Dünya Herkese Güzel* (2016) adıyla topladı ve *Yedi Meş'ale*'yi (2012) Latin alfabesiyle, *Küçük Prens*'i (2015) Arap alfabesiyle yayına hazırladı.

Kitapları:

Şiir: *Mene Tekel Feres* (1993), *Törenler ve Komplolar* (1997), *Şaman* (2005), *Boyunca* (2005), *Attar* (2009), *Üvey İkiz* (2013), *Camekân* (2017).

Araştırma, inceleme, eleştiri ve söyleşi: *Kitaplardan Bir Kitap* (2002), *A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi* (2003), *Şiiraze - Şiirin İç Dikişi Üzerine Yazılar* (2005), *Şair Sözü* (2006), *Türkiye'de Şiir Dergileri: Şairler Mezarlığı* (1909-2008) (2008), *Şiir Arkeolojisi* (2011), *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı* (2012), *Elli Yıl Sonra Değişim Dergisi* (2013), *Hümanist Bir Kültür Projesi: İnsan Dergisi* (2013), *Dönüşen Bir Dergi: Resimli Şark'tan Evrensel Ay'a* (2014, Dinçer Apaydın ile birlikte), *Bir Durumun Dergisi: A'raf* (2014), *Eleştirel Söyleşiler* (2015), *Modern Türk Şiiri – Olgular, Eğlimler, Akımlar* (2018).

Mehmet Can Doğan'ın
YKY'deki kitapları:

A'dan Z'ye Asaf Hâlet Çelebi (kitap-lık dergisi eki, 2003)

Şaman (şiiir, 2005)

Şair Sözü (inceleme-eleştiri, 2006)

Attar (şiiir, 2009)

Şiir Arkeolojisi (araştırma-inceleme, 2011)

Üvey İkiz (şiiir, 2013)

Camekân (şiiir, 2017)

Modern Türk Şiiri (araştırma-inceleme, 2018)

MEHMET CAN DOĞAN

Şair Sözü

İnceleme - Eleştiri



YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yapı Kredi Yayınları - 2402
Edebiyat - 744

Şair Sözü / Mehmet Can Doğan

Kitap editörü: Murat Yalçın
Düzeltili: Fulya Tükel

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: printcenter
Sultan Selim Mahallesi Libadiye Sokağı No: 3
4. Levent 34416 İSTANBUL
Tel: +90 (212) 371 0 300
Sertifika No: 13779

1. baskı: İstanbul, Ekim 2006
2. baskı: İstanbul, Ekim 2019
ISBN 978-975-08-1144-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2019
Sertifika No: 44719

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

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
facebook.com/YapiKrediKulturSanatYayincilik
twitter.com/YKYHaber
instagram.com/yapikrediyayinlari

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 9

Çerçeve • 11

Yaşanan Ölüm, Yazılan Ölüm:

Abdülhak Hâmid'in Makber'i • 26

Başkasına Çalışan Şiir: Cenap Şahabettin • 39

Yenik İdeoloji: Mehmet Âkif Ersoy • 49

Cumhuriyet Döneminde Heceyi Kullanan

Bağlantısız Şairler • 59

İçimizde Çalışan Bıçaklar: Ahmet Hamdi Tanpınar • 70

Tanpınar'ın Bileşik Kaplarındaki Basınç • 88

Üç Kez Yutkunan Şiir: Ahmet Kutsi Tecer • 96

Uykusu İkiz: Ahmet Muhip Dıranas • 108

Bir Göz Bankası: Edip Cansever • 117

Düşünen Şiir, Duyan Şiir: Turgut Uyar • 129

Geniş Bir Coğrafya: İnsan • 143

Neştere Vurgun Yürekler: Ahmet Oktay • 155

Yanardağın Coğrafyası: Ülkü Tamer • 172

Ama Unutma Ama Hatırla: Gülten Akın • 190

Cahil Bir Şiir: Güven Turan • 198

Yeryüzü Dilekleriyle Perişan: Cahit Zarifoğlu • 210

“Adamın Dar Adımları”: Erdem Bayazıt • 226
Alaca İnek Kenti Dışında Şair Olmak: Metin Altıok • 235
Taşın Bildiğini Su da Bilir: Mehmet Taner • 255
Sana Bir Mektup Gönderdim: Almadım • 268
Kınalı Kaval: İlhami Çiçek • 280
Hayatın Arka Bahçesi: Haydar Ergülen • 288
Yenilirken ve Yenilenirken: Orhan Alkaya • 307
Minyatür Ayna: Engin Turgut • 316
Kalp Diliyle İyimser: Ömer Erdem • 326
Kemikler Kaynamadan <i>Evvel</i> • 335
Camdan Yüz, Cıvalı Kalp: Yücel Kayıran • 342
Korku ve Yalnızlıktan Ölüm: İlhan Şevket Aykut • 357
Yazıların Okuyucu, Dinleyici ile İlk Buluştuğu Yerler • 373
Dizin • 375

*Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var
Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır*
Fuzûlî

*Bir şair başka bir şairden sempati ile söz etti mi,
söyledikleri iki kere doğru olur.*
Gaston Bachelard

Önsöz

Şair Sözü'nde, yaklaşık on yıllık bir süreçte, şiirler üzerine yazılmış yazılar bir araya getirildi. Bununla birlikte *Şair Sözü*, birbirinden bağımsız yazılardan oluşan "derleme" bir kitap değil.

Türk şiirindeki bazı poetik tutumları anlama, çözümleme ve yorumlama niyetiyle yazılan yazılarda tarihsellik gözetilmekle birlikte, değerlendirilen her poetik tutum, sonuçta, kendi bütünlüğü, önerisi, etkisi ve sürekliliği içinde ele alındı. Böylece poetik tutumların Türk şiirine eklemlendiği, bu şiire katkılar sunduğu noktalar anlaşılır kılınmak istendi. "Çerçeve" başlıklı yazı; eklemlenme, ayrılma ve kopma noktalarını belirginleştirmek amacıyla kitabın başına konuldu. Bunun dışındaki yazıların her biri, bir şiire, kitaba veya bütünüyle poetik bir tutuma yönelmiş durumda.

Abdülhak Hâmid'in *Makber* adlı kitabına odaklanarak yazılan yazı, anılan kitabın, Türk şiirinin Tanzimat sonrasındaki özgün ilk poetik tutumu olarak benimsendiğinin işareti. Diğer yazılarda, ele alınan şiirin poetik temellendirmelerine yeri geldikçe başvuruldu. Poetik tutumun varlığı-yokluğu, bir şairin şiirlerinin bütününden anlaşılacağı için, yazılarda metne yoğunlaşıldı. Metinlerin birbirlerine bağlandığı veya birbirlerinden koptuğu noktalar, kimi söylemlere, imaj ve söyleyişlere dikkat çekilerek belirginleştirilmeye çalışıldı.

Bir şiire yoğunlaşılan yazılarda, şiirin yapısının sunduğu açılımın ağırlık kazandığı; bir şairin poetik tutumunun bütünü

olarak değerlendirilen “bir şiir”de, yapıdan çok temanın ne çıktığı söylenebilir. Bununla birlikte, yapının da temanın da tek başına, birbirinden bağımsız biçimde gelişmediği düşünülerek, bu iki unsurun bir şiiri nasıl kurduğu belirginleştirilmek istendi.

Yorumlama düzeyinde, metnin sunduğu göstergelerin izi sürüldü. Kurulmuş olanın çözümlmeye ve yorumlamaya açık olduğu düşünülerek, metindeki dil örüntüsünün sunduğu imkânlar içerisinde doğru yorumlara ulaşmak amaçlandı. Bu yorumların “mutlak” olmadığını, metnin dil içi verilerle desteklediği “doğru” yorumlar olduğunu özellikle belirtmek gerek.

şair Szi’nde değerlendirilen şiirler ve poetik tutumların içerisinde başka şiirlerin, poetik tutumların yer alması gerektiğinin farkındayım. Umarım, gelecek yıllarda onlar da başka bir kitap olarak yayımlanır. şimdilik, bu kitapta yer alan şiir ve şairlerin özel bir kabulün işareti değil, modern Türk şiirinin deneyimlerinden bazıları olduğunu belirtmekle yetiniyorum. Bu haliyle *şair Szi*’nn Türkiye’deki şiir eleştirisine küçük de olsa bir katkı sağlaması umudundayım.

Ankara, Eylül 2006

Çerçeve

Türk şiirinde modern tavır, Osmanlı Devleti'nin son döneminde görülür. Bunda siyasi gelişmelerin belirleyici bir etkisi vardır. 1839'da *Tanzimat Fermanı*, 1856'da *Islahat Fermanı* ilan edilmiş ve yönetenle yönetilen ilişkisi yeni bir boyut kazanmıştır. Bu iki fermanla gerçekleşen yeni toplum sözleşmesi, her ne kadar öncelikle azınlıkların ve gayrimüslimlerin haklarında birtakım düzenlemeler yapmaktaysa da İmparatorluğun asıl "teba"sının zihinsel değişimini de hazırlamıştır. "Kul"dan "vatandaş"a ve daha ileride "birey"e geçiş arzusu, yeni bir algının doğmasını sağlamıştır. Bu yeni algı, Osmanlı "münevveri"nin ufkunu genişletirken gelişme için tercih ettiği yönü de belirlemiştir. Burası kırılma noktasıdır ve modern tavrın acemi de olsa ilk ürünleri bu kırılma noktasında ortaya çıkar.

Bugün edebiyat tarihlerinde Tanzimat Dönemi Edebiyatı olarak bilinen dönemin ilk nesli, siyasi taleplerini edebi eserler aracılığıyla ve onların üzerinden ifade ederler. Namık Kemal, İbrahim Şinasi, Ziya Paşa ve Ahmet Mithat Efendi, şiir, hikâye, roman ve piyeslerinde yeni bir dünyayı gösterirlerken, özlemini duydukları bu dünyanın halk tarafından kabul edilmesini de isterler. Bu şair ve yazarların çabalarıyla edebiyat, toplumsal gelişme için aydınlatıcı bir işlev kazanır. XIX. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdüren Divan edebiyatı şairlerinin böyle bir tavrı da, bilinci de yoktur. *Edebiyatçının aydınlanma dönemi* diyebileceğimiz bu dönemde, Avrupa ve özellikle Fransa yeni algıyı, bakışı ve duyuyu belirler. Türk edebiyatçısının Doğu'dan

koparak Batıya eklemlenme gayreti, edebiyatın bütün ürünlerine yansır.

Tanzimat dönemi edebiyatçılarının tavrı, modernitenin ayırt edici niteliği olan eleştiride ifade bulur. Eleştiri, aklın ürünüdür ve bireysel bilincin işaretidir. Yeni bir yönetim biçimi ve toplum özleyen ilk nesil şairleri, Tanzimat döneminin karakteristiği olan “ikilik”ten kurtulamazlar. Bu yüzden şiirin eski biçimleri içinde yeni görüşleri ifade ederler. Zihin değişse de ifade biçimi ve yolu aynı kalır. İkinci nesil şairleri olarak bilinen Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Nâci ve Abdülhak Hâmid’in (Tarhan) şiirlerinde toplum ve toplumsal sorunların geride tutulduğu görülür. Şiirde yenilik arayışı, bunların eserlerinde daha bir belirginleşir.

Özellikle Abdülhak Hâmid’in *Makber* adlı kitabıyla başlayıp *Hep Yahud Hiç* adlı kitabında topladığı şiirlerinde Batılı algı iyiden iyiye hissedilir. *Makber*, şairin eşi Fatma Hanım’ın ölümü üzerine yazdığı bir mersiyedir. Klasik mersiyelerde görülen içlenmelerin ve hayıflanmaların yanı sıra ölüm karşısındaki Batılı tarzda ilk endişe ve varlık-yokluk hesaplaşması Türk şiirine bu kitapla girer. *Hep Yahud Hiç*’teki bazı şiirlerinde ise biçim denemelerine girişir; Batı’da gördüğü hayatı, Batılı şehirleri, modern bir birey duyusuyla şiirleştirir. Türk şiirinde huzuru kaçmış, yalnızlaşmış birey Abdülhak Hâmid’in şiiriyle ortaya çıkar. Onun şiirimize “metafizik ürperme”yi getirdiğinin söylenmesi bu yüzdendir.

Modernitenin getirdiği milliyetçilik düşüncesi, Osmanlı Devleti’nin 1900’lere gelirken yaşadığı sorunlarla şiire de yansır. Mehmet Emin Yurdakul’un 1899’da yayımlanan *Türkçe Şiirler* adlı kitabındaki şiirler, 1910’lu yıllarda çokça izleyici bulacak olan milliyetçilik düşüncesinin ilk işaretini verir. Kitaptaki şiirler, edebi ve estetik olarak hayli zayıftır; ama dönemin şartları bunların yaygınlaşıp sahiplenilmesini hazırlar.

Servet-i Fünûn Şiiri’nin iki önemli şairinden biri olan Cenap Şahabettin, huzuru kaçmış ve yalnızlaşmış bireyi, hazda ve estetikte teselli etmeye çalışır. Şiirin biçim yönünden açılımını sağlamaya çalışan bazı denemelere girişirse de şiiriyle çok da varlık gösteremez. Onun kaynağı da Batı’dır.

Tevfik Fikret’le birlikte yalnız şairin zaman zaman topluma bakışı ortaya çıkar. “Balıkçılar”, “Hasta Çocuk” ve “Halûk’un Bayramı” adlı şiirlerinde yoksulluk; “Tarih-i Kadim”, “Sis”, “Han-ı Yağma” ve “Doksan Beşe Doğru” adlı şiirlerinde toplumsal adaletsizlik ve yönetim eleştirilir. Abdülhak Hâmid’in şiirindeki özne, varlık yokluk hesaplaşmasında Tanrı’ya sığınarak rahatlamaya çalışmıştır. Tevfik Fikret’in şiirindeki özne ise, inancını tamamen yitirmiş ve boşlukta kalmıştır. Eleştirel akıl, bireyi toplumdan ayırmıştır ama toplumsal sorunlardan uzaklaştırmamıştır.

Servet-i Fünûn Şiiri’nin estetik kabullerinin uzantısı olarak gelişen ve şiirde Ahmet Hâşim’le varlık bulan *Fecr-i Âti*, kısa ömürlü bir çıkıştır. Tevfik Fikret’in “Ömr-i Muhayyel” şiiriyle kendini gösteren Romantik tavır, bütüncül bir poetikayla Ahmet Hâşim’in “O Belde” adlı şiirinde olgunlaşarak sürer. İki şiirde de, yaşanan ortamdan uzaklaşma ve meçhul bir yere gitme isteği vardır. Her iki şair de andığım şiirlerinde romantik bir duyuşla ütöpik bir yer yaratırlar. Octavio Paz, modernitenin tasarımlarından olan ütopyalar için, “Ütopyalar aklın rüyalarıdır” der. Tevfik Fikret de, Ahmet Hâşim de aklın rüyasını gördükleri ütöpik tasarımlarında zamanın eleştirisini yaparlar; fakat bu eleştiride, kavrayış birbirinin aksi istikamettedir.

Romantizm, Tanzimat Dönemi şair ve yazarlarını çok da belirgin olmadan yönlendiren akımlardandır. Tevfik Fikret ve Ahmet Hâşim’de ise bilince çıktığı söylenebilir. Asıl, bir bilinç ve kavrayış durumu oluşu ise aşağıda anacağım Yahya Kemal Beyatlı’nın şiiriyle gerçekleşir.

Ahmet Hâşim, modern Türk şiirinde Batılı algıyı yerleştiren ve kuran öncü şairlerden biridir. Onun yönelişi, rasgele ve belirsiz değildir. 1921’de “Şiirde Mânâ” başlığıyla yayımlanan ve sonraları “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla edebiyat tarihlerinde yer bulan yazısında *saf şiir* görüşünü sahipler. Referansları Fransız sembolist şairleridir. Onun şiirinde gelenekle bağlar olabildiğince esnetilmiş –hatta yer yer koparılmış–, sembolizm ve *saf şiir* anlayışı belirleyici olmuştur. 1927’de yayımlanan “Sembolizmin Kıymetleri” başlıklı yazısında, Stéphane Mallarmé’nin şiir anlayışını aktarırken bir bakıma kendi

şiiiri için referansı da vermiştir. Bu yazının “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ın tekrarı ve özeti gibi görünmesi ilginçtir. Doğu, Ahmet Hâşim’in şiirinde egzotik bir izlenim olarak yerini alır; bir bakıma minyatürleşir.

Modern Türk şiirinin bir diğer kurucu şairi olan Yahya Kemal, Ahmet Hâşim’in esnettiği gelenek bağıını yeniden güçlendirmeye çalışır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hocası için “Kırılan zinciri yeniden bağlamıştır” demesi boşuna değildir. Yahya Kemal de Ahmet Hâşim gibi, Fransa’daki edebiyat akımlarının farkındadır; ondan fazlalığı ise, bu akımların bazılarını neredeyse günü gününe izlemiş olmasıdır. Jean Moreas’nın açtığı *Neo-klasik* akıma ilgi göstermiş; Victor Hugo ve Pierre Loti hayranlığıyla genişleyen bir *Romantizm* eğilimine girmiş; Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé ve Arthur Rimbaud gibi Fransız sembolistlerine yakınlık duymuş; Bremond ve Paul Valéry ile başlayan *saf şiir* tartışmalarını yakından izlemiştir. Fransa’da gelişen edebiyat akımları hakkındaki görüşünü ve bunlara karşı mesafesini 1924’te şu sözlerle ifade eder: “Yirmi sene evvelki Fransız neslinin her genci gibi ben de romantizm, parnasse, sembolizm ve bunların hepsinin bir aksü’ameli olan neoklasizm cereyanlarından geçtim.”

Yahya Kemal, Ahmet Hâşim’e göre Doğuludur; ama onun Doğululuğu, Batılı bir görgü ile zenginleşmiştir. Nitekim 1912’de Fransa’dan Türkiye’ye döndüğünde kendisinden önceki şiirleri değerlendirirken oldukça eleştirel bir tavır gösterir. Ahmet Hâşim’le bireye kapanan şiir, Yahya Kemal’le tarihe açılır. Şiirin biçiminde geleneksel tarzlara bağlı kalan şair, duyuştta yenileyicidir. Birey, tercihini tarihsellikten yana yapar. *Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*’i denerken de diğer şiirlerinde de Doğuyu egzotik bir seyirlik olarak görmez.

Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal sonrasında yazılan modern şiir, doğrudan veya dolaylı olarak bu iki şairin etkisini taşır. Kendisinden sonra şiirde bir kanal oluşturmamakla birlikte farklı bir deneyim olarak Mehmet Âkif Ersoy’un şiirini de hatırlamak gerekir. Aruz ölçüsünü Türkçe ile söylemedeki teknik ustalığından öte topluma yönelişteki ısrarıyla ayrılır Mehmet Âkif’in şiiri. “Küfe”, “Mahalle Kahvesi” ve “Seyfi Baba” adlı şi-

irleri, Nâzım Hikmet Ran'ın yıllar sonra yazacağı *Memleketimden İnsan Manzaraları* kitabındaki şiirlere hazırlık gibidir. *Manzum hikâyedeki* başarısı ve diyalogun şiire ustalıkla yedirilmesi, bu tarzda yazılacak şiirler için örnek oluşturacak yetkinliktedir.

1920'li yıllarda Necip Fazıl Kısakürek, hece ölçüsüyle ve Fransız sembolistlerinin duyusuyla şiirler yazar. Onun şiirlerindeki birey iyice yalnızlaşmış, toplumdan kopmuş, geceye sığınmış, kaldırımları anne bilmiş, otel odalarında kendini dinlemeye başlamıştır. "Kaldırımlar" adlı şiiri, 1940'lara gelene kadar yazacağı şiirin ana çizgilerini verir. Şairin ilk dönem şiirlerindeki tavrını, 1958'de yazdığı bir şiirin adı çok iyi gösterir. "Aynalar Yolumu Kesti"dir şiirin adı. Baştan beri kendisiyle kavgalı bir özne vardır onun şiirinde ve öznenin aynalarda yolunu kesen "eşkiya" da kendisinden başka biri değildir. 1930'ların ortalarında şiiri yeni bir yön bulan Necip Fazıl'ın "Çile" adlı şiiri, varoluşun sancılarını duyan bireyin metafizik bir teslimiyete açık olduğunun habercisidir.

Necip Fazıl'la çağdaş olan Nâzım Hikmet, modern Türk şiirinde önemli bir hamledir. Nâzım Hikmet şiiri, 1920'lerde farklı bir ses getirir. Modernizmi Fransa'da değil, Rusya'da görmüştür Nâzım Hikmet. İlk şiirleri Yahya Kemal tarafından düzeltilen şair, Rusya dönüşü yayımladığı *835 Satır* (1929) adlı kitabıyla Türk şiirinde yeni bir kanal açmıştır. *Fütürizm* ve *Konstrüktivizm* Nâzım Hikmet'in tanıdığı ve yakın durduğu akımlardır. Mutlu geleceğin kurulmasında şiire bir işlev yükleyen şair, hayatı emeğiyle kazananların sesi ve vicdanı olmak ister.

Necip Fazıl'ın aksine Nâzım Hikmet, meydanların sesini duyar ve meydanlara sesini duyurmaya çalışır. İlerlemecilik ve diyalektik materyalizm, şiirinin özünü belirler; emperyalizmi reddeder ve sömürüye her alanda karşı çıkar. *Jokond ile Sİ-YA-U'da* (1929) olsun, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü'de* (1932) olsun, *Şeyh Bedrettin Destanı'nda* (1936) olsun farklı biçim denemeleriyle uyarıcı mesajlar iletir. Çağdaş Necip Fazıl'daki güzel söyleme yerine söyleneni öne çıkarır. İsmail Habip Sevük, Necip Fazıl'ın şiirini kavalâ; Nâzım Hikmet'inkini orkestraya benzetir. Bu benzetmede iki farklı şiirin tavrı, ses özellikleriyle belirlen-

miştir. Kaval yalnızlığı ve münzevi bir hayatı işaret eder; orkestra ise kalabalığı ve bir arada uyumu gösterir.

Nâzım Hikmet şiiri, biçimsel ve görsel özellikleriyle 1930'lu yıllarda gençler tarafından çokça taklit edilmiştir; ama bu taklitler arasından kalıcı şiirler çıkmamıştır. Nâzım Hikmet'in asıl etkisi, ilettiği düşünceler ve savunduğu görüşlerle olmuştur. Bu yönüyle Nâzım Hikmet şiiri, modern Türk şiirinde birkaç kez yönlendirici bir biçimde görünmüştür ve hâlâ da etkilidir. Aynı etkinin Necip Fâzıl'ın 1940 sonrasında yazdığı şiirlerle kendini gösterdiği de belirtilmelidir.

1920'li ve 1930'lu yıllarda çokça rağbet gören hece şiiri, iki nesil tarafından işlenir. 1900'lerin başında doğan şairler, milliyetçilik düşüncesini hece ile yaygınlaştırırlar. Bu ilk hececilerden Faruk Nafiz Çamlıbel, lirik şiirleriyle öne çıkar. Hece şiirini asıl işleyenlerse Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in tanıttığı şiir anlayışıyla yazan ve bu iki şairden *kaynaklanan* isimlerdir. Bunlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba anılabilir. Hece ile yazmalarına rağmen her bir şair, kendi duyusunu bulmasıyla öne çıkar.

1930'lu yıllarda *Dadaizm*'i örnek alarak şiir denemelerinde bulunulduğu da hatırlanmalıdır; ama bu denemeler özentiden öteye geçememiştir.

1940'lara gelirken hece şiirinin baskısından ve mevcut şiir beğenisinden yakınan üç genç, yeni bir şiir akımı başlatmıştır. Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, 1941'de yayımladıkları *Garip* adlı ortak kitapta, küçük insana yönelerek yaşama sevincini şiire taşımaya çalışmıştır. “Garip Önsözü” olarak bilinen ve Orhan Veli tarafından yazılan yazıda, şiir için belirlenmiş ölçütler yadsınır. Edebi sanatlara, vezin ve kafiye, süslü söyleyişe karşı çıkılır. Şiirin, hayatını emeğiyle kazananların hakkı olduğu vurgulanır. Bu keskin görüşlerle şiir, kolaylaşır ve şiir algısı değişir. Kısa sürede yaygınlaşan ve yeni bir yazma tarzını hazırlayan bu şiir anlayışı, *Sürrealizm*le ilişkilendirilmek istenirse de kurulan bağ, oldukça kuşkulu ve gevşektir.

Garip Şiiri, 1950'lere gelirken kan kaybetmiştir. Bunun kültürel, siyasal, ekonomik ve edebi gelişmelerle doğrudan ilişki-

si vardır. Ayrıca bütün bunlara, moda olarak başlayan ve yayılan her şeyde olduğu gibi, bir doygunluğu da eklemek gerekir. Garip Şiiri, daha kırkların ilk yarısında doyum noktasını bulmuştur. Öyle ki bu şiir içinde yer alan ve Behçet Necatigil'in deyişiyle Garip'i temsil eden Orhan Veli bile 1950'lere gelirken kendi şiirinin tıkanışını fark etmiş ve 1939'da Yaşar Nabi'nin isteğiyle yazdığı yazılarında ileri sürdüğü ilkelerden uzaklaşmaya başlamıştır. *Garip* veya *I. Yeni* olarak adlandırılan bu şiir hareketini başlatan şairler, 1950'lere gelirken ilk zamanlarda öne sürdükleri görüşleri esnetirler. Erken ölen Orhan Veli, son şiirlerinde kafiye ve edebi sanatlara yer verir. Oktay Rifat ve Melih Cevdet ise çok farklı şiirler yazarlar.

Attilâ İlhan aforizma niteliğindeki belirlemesinde, hem Garip Şiiri'ni, hem de *İkinci Yeni*'yi şöyle yargılar: "Garip şiiri İnönü diktasının, İkinci Yeni Menderes diktasının şiiridir." Bu tür yargılar, doğrusu, çok da ikna edici değildir ve tartışmaya açıktır.

Genel kanılardan biri de Garip Şiiri'nin toplumcu şiire karşı dikta tarafından desteklendiğidir. Diktanın toplumcu şiire hoş bakmadığı ve onu kendine yakın bulmadığı biliniyor; ayrıca Nâzım Hikmet sansürü de bunu gösteriyor. Önemli olan, Nâzım Hikmet'in şiirine getirilen sansür değildir sadece; Nâzım Hikmet kanalından gelen şiirin de geride tutulmaya çalışılmasıdır. Örneğin Ercüment Behzat Lav, İlhami Bekir Tez ve Hasan İzzettin Dinamo, bu kanalın sürdürücüleridir; ama 1940'larda Garip'in gördüğü ilgiyi bunlar bir türlü göremez. Oysa "serbest şiir" olarak adlandırılan şiirin izleyicileri bunlardır.

İşte Garip Şiiri'nin 1940'ların ikinci yarısından sonra ulaştığı doyma noktasında, dünyadaki siyasal gelişmelerin Türkiye'ye de yansmasıyla, sonradan "Acılı Kuşak" diye adlandırılacak olan 1940 *Kuşağı* söz almaya başlamıştır. Her ne kadar Garip Şiiri gibi yaygınlaşmasa da bastırılan bir şeylerin yeniden söz aldığı ya da böyle bir talebin seslendirilmeye başlandığı görülür bu kuşakla. Burada bastırılmışın dönüşü derken Nâzım Hikmet'in şiirini hatırlatıyorum. Rifat Ilgaz, Abdülkadir Meriçboyu, Niyazi Akıncioğlu, Enver Gökçe, Suat Taşer, Ömer Faruk Toprak, Şükran Kurdakul kırklarda toplumcu şiirin kapatılmış

vanasını açmaya çalışmıştır. Gerçi Rıfat Ilgaz'ın 1944'te yayımlanan *Yarenlik* adlı kitabı kovuşturma geçirmiştir; ama bu, dünyanın ve Türkiye'nin o günkü şartlarıyla ilişkilidir daha çok. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından bu şairlerin şiirleri öne çıkmaya, Garip Şiiri ise geride kalmaya başlamıştır. Öyle ki Orhan Veli'nin 1949-1950 yıllarında 28 sayı çıkarabildiği *Yaprak* dergisinin yayın macerası ve bu macera içinde yaşanan güçlükler, Garip Şiiri'nin ömrünü doldurduğunu gösterir. Kırk Kuşağı, Garip'in gerilemesiyle oluşan boşluğu iyi değerlendirememiş ve dolduramamıştır. Kaba ideoloji ve şiirin estetik yönünü ihmal, 40 Kuşağı şairlerinin gelişmesini engellemiş ve bu şiirinin tutunup yaygınlaşmasının önünü kesmiştir.

1940'lı yıllarda hiçbir akıma girmeyen, her biri özgün bir duyarlılık olan farklı çıkışlar da vardır. Asaf Hâlet Çelebi, Fazıl Hüsni Dağlarca, Behçet Necatigil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, varolan şiir anlayışlarını biçim ve içerik yönlerinden hem zorlarlar hem de zenginleştirirler.

1950'lerde biri Attilâ İlhan'la belirginleşen, diğeri modern Türk şiirinde büyük bir hamle olarak değerlendirilen iki çıkış görülür. *Mavi çıkışı*, Attilâ İlhan'ın Garip Şiiri'ne getirdiği eleştirilerle yön bulurken toplumcu bir edebiyat görüşünü de belirginleştirir. Ayrıca Attilâ İlhan ile Ahmet Oktay'ın yazıları, edebiyat dünyasında hareketliliğe de yol açar. *Mavi*'nin önemli bir başka işlevi de, sonraları *Pazar Postası*'na yönelecek olan Muzaffer Erdost, Cemal Süreya ve Edip Cansever'in ürünlerini yayımlamış olmasıdır. Garip'e getirilen eleştiriler, kaba toplumsuluğa yaslanmama gibi olumlu girişimlere rağmen *Mavi* dergisinden bir şiir hareketi doğmamıştır.

Böyle bir ortamda gelişen *İkinci Yeni*'ye en çok bu kuşağın şiir anlayışını sahiplenenler tarafından eleştiriler getirilmesini anlamak kolaylaşmaktadır. 1956'da ağırlıklı olarak *Pazar Postası* gazetesinin "edebiyat" sayfalarında şiirleri yayımlanan şairler, bir süre sonra yeni bir şiirin öncüleri olarak kendilerini hissettirmeye başlamışlardır. İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Ülkü Tamer İkinci Yeni'nin kurucu ve öncü şairleri olarak bilinir. Bu şairler, her ne kadar ortak bir akım tanımlamasında buluşturulsa da her biri

başka bir şiir kurmuştur. Ayrıca hemen hepsi, İkinci Yeni Şiiri'nin ortak bir manifestoyla çıkmış bir hareket olmadığını, bir duyuş ve duyarlılığın kendilerini bir araya getirdiğini ısrarla vurgulamıştır. Nitekim 1960'lara gelindiğinde her bir şair, *kendi şiirinin ustası* olarak yazmayı sürdürmüştür.

Ortak bildirili bir şiir hareketi olmayan; söyleyiş, duyuş ve önceki şiirler karşısındaki duruş bakımından bir ortaklığı işaret eden İkinci Yeni Şiiri bir duyarlılığın buluşmasıdır. İkinci Yeni şairi olarak bilinen İlhan Berk, şiire 1950'lerde başlamıştır. Ayrıca Garip'in sacayağından biri olan Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'la İkinci Yenici olduğunu ilan ettiği de bilinmektedir. İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni'yi anlatırken İlhan Berk, şunları söyler: "Ben de Uyar ve Cansever gibi (çünkü *Arz-ı Hal*'i var Uyar'ın, Cansever'in *Dirlik Düzenlik*'i, benim de *Günaydın Yeryüzü*), İkinci Yeni anlayışı içinde başlamadım şiire. Benim İkinci Yeni şiirim 'St. Antoine'ın Güvercinleri'dir. 1953'te yazıldı. *Yenilik* dergisinde çıktı. Bu şiirle, söze dayalı şiiri sürdürürken, gerimdeki köprüleri birden yıkıp, yeni bir dille ilişki kurmuş oldum. Bu şiire bir gün İkinci Yeni denileceğini elbette bilmiyordum. Yazılagelen şiire bir karşı çıkıştı benimkisi." İlhan Berk'in bu sözlerinden de İkinci Yeni'nin ortak bir şiir hareketi olmadığı anlaşılır. İkinci Yeni'nin "Papaz"ının Ece Ayhan olduğunu vurgulayan İlhan Berk de, "papaz"lığı kabul eden Ece Ayhan da, Oktay Rifat'ın İkinci Yenici olmadığına birleşir. Ayrıca Turgut Uyar'ın ve Edip Cansever'in şiire İkinci Yenici olarak girmedikleri de bellidir. "Papaz" sayısını artırma niyeti taşımadan şu söylenebilir: Cemal Süreya ile Sezai Karakoç şiire, sonradan İkinci Yeni olarak adlandırılan hareketle başlamıştır.

1950'nin son iki yılı, bugün İkinci Yenici olarak bilinen şairlerin bu şiirin niteliklerini belirleyen kitaplarının yayımlanması bakımından ilginç bir buluşma noktasıdır. 1956'dan başlayarak tartışılan ve Muzaffer Erdost tarafından "tesadüfen" ve "bir anda" "İkinci Yeni" olarak adlandırılan bu "yeni" şiir, kendini 1958-1959'da kitaplaşan şiirlerle daha bir belirginleştirir. Bu kitaplardaki şiirler 1950'li yıllarda yazılıp yayımlanmışlardır; ama bunların kitap olarak aynı anda edebiyat ortamına

düşmeleri, ortak bir eğilimin işaretidir. Böylece modern Türk şiirinin en önemli hamlelerinden biri olan İkinci Yeni Şiiri, 1950'lerin ortalarından başlayarak 1960'lı yılların başında tamamlanır.

Türk ve dünya şiirinin bütün birikimini görmeyi ve değerlendirmeyi amaçlayan İkinci Yeni şairleri, Garip Şiiri'ne karşı çıkar ve bu şiirin reddettiği veya geriye ittiği şiirsel değerleri sahiplenirler. Söz sanatları geri döner; şiirde sesin önemi vurgulanır; şiirin yapısı ve kurgusu önemsenir; şiir dili üzerinde ısrarla durulur; imaj, şiirin kurucu unsuru olarak kabul edilir. Tanzimat'tan beri yaşanan bütün şiir deneyimleri ve böylece oluşan şiir birikimi, bütün olarak değerlendirilir. Divan şiiri-ne karşı ilgi tazelenir. Yabancı dillerden çevrilen şiirlerle farklı söyleyişler tanınır. *Egzistansiyalizm* İkinci Yeni şairlerinin duyusunda önemli bir yere sahiptir. Birey bilinci gelişmiş ve yaşama alanı bulmuştur.

1958-1959'da yayımlanan kitaplarına bakıldığında İkinci Yenicileri birleştiren iki unsurun öne çıktığı görülür. Bunlar, dilin kullanılış biçimi ve imajdaki ısrardır. Bu iki göstergeye bakarak İkinci Yeni şiirinin Servet-i Fünûn şiiriyle uzaktan akraba olduğu söylenebilir. Tabii ki birebir eşleme yapmak imkânsız; ama çıkış olarak her iki şiirin de, bu şiirlere getirilen eleştirilerin de benzerliği yadsınamaz. Nasıl ki Servet-i Fünûn ve onun devamı olan Fecr-i Âti, dili kullanış biçimi ve toplumdan uzaklığıyla Millî Edebiyatçılar tarafından eleştirilmişse İkinci Yeni şiiri de aynı gerekçeler öne sürülerek dönemin toplumcu şair ve yazarları tarafından eleştirilmiştir. Burada en keskin eleştirilerin Asım Bezirci'den geldiği hemen hatırlanabilir. Ayrıca bu şiire karşı örgütlenme merkezi olan dergiler de toplumcu bir sanat anlayışına sahiptirler. 1957 ve sonraki yıllarda da Mübeccel İzmirli, Şükran Kurdakul ve Tahir Kutsi Makal'ın *Yelken* dergisinde İkinci Yeni'ye yönelik eleştirileri toplumcu bir anlayıştan hız almıştır.

1960'lı yıllar, İkinci Yeni şiirinin iyice belirginleşmesini gösterdiği gibi, bu şairlerin ortak bir şiir yazmadıklarını da haber vermiştir. Ekim 1964'te Fuat Bengü'nün (Memet Fuat) yönetiminde çıkan *Yeni Dergi*'de de İkinci Yeni şairleri görünür.

İkinci Yeni Şiiri'ni iyice sahiplenilen ve onu edebiyat tarihlerine aktaran yayın, Cemal Süreya'nın ilk sayısı Haziran 1966'da çıkan *Papirüs*'üdür.

Mavi Çıkışı ile İkinci Yeni arasında kalan ve her ikisinden de beslenen, farklı zamanlarda bunlardan birine yakın duran Ahmet Oktay, Hilmi Yavuz, Özdemir İnce, Kemal Özer ve Gülten Akin, oluşan şiir birikimini özgün olarak değerlendiren ve bu birikimden doğan şairlerdir.

1960 sonrasında yazılan şiir, buraya kadar gösterilen şiir birikiminin içinden çıkmıştır. Modern Türk şiirinin ilk zamanlarında kaynaklar Batı'dan alınmıştır; ama 1960'lara gelindiğinde bu şiirin kendi geleneği oluşmuş ve bu gelenek bütün bir Türk şiirini de içerir hale gelmiştir.

1962'de Şükran Kurdakul'un çıkardığı *Ataç* dergisi, "devrimci bir sanat anlayışını" sahiplenir. Derginin çıkış nedenini Şükran Kurdakul şöyle açıklar: "Türk sanatının geleneği, devrim tarihini hazırlayan güçten ayrı düşünülemez. Dilimize günümüzdeki olanakları sağlayan dünya görüşümüzün, medresenin ve doğunun düşün sömürgeciliğinden kurtaran sanatçı aydın, devrimci aydını yeni ufuklara çağırmıştır hep. Bu çağrının sonra gelen kuşaklara bir ilerleme bilinci kazandırdığı yadsınamaz. Dergi bu bilince bağlı aydınlar için çıkıyor." Sözü edilen bilinci şiirde seslendirenler, önceki dönemin şairleridir, bunlara toplumcuları da eklemek gerekir. Birkaç isim vermek gerekirse, Sabri Altınel, Melih Cevdet Anday, Fazıl Hüsni Dağlarca, Hasan Hüseyin, Attilâ İlhan, Ceyhun Atuf Kansu anılabilir.

Şiirin açılım kazandığı bir başka dergi de Kemal Özer'in yönettiği, ilk sayısı 1965'te yayımlanan *Şiir Sanatı*'dır. Bu dergide İkinci Yenicilerle beraber, sonradan *Halkın Dostları*'nı çıkarcak olan İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Süreya Berfe de görünürlükler. *Şiir Sanatı*, bir başka dergi için de kadro oluşturmuştur. O da ilk sayısı 1966'da Ankara'da Hüseyin Cöntürk'ün yönetiminde çıkan *Yordam*'dır. *Şiir Sanatı*'nda ürünleri yayımlanan Güven Turan ile Hüseyin Peker, *Yordam*'ın şairleri olmuşlardır. *Yordam*, şiir açısından önemli bir çıkıştır; ama önemini şiir çıkışı oluşundan değil, şiire yaklaşımdan alır. Bunun Hüseyin Cön-

türk ile Ahmet İnam'ın şiir üzerine yazdıkları eleştirilerle sınırlı kalması, *Yordam*'dan güçlü bir şiirin doğmasına yetmemiştir. *Yordam*'da gençlere ağırlık verilmiş olması da güçlü ve farklı bir şiirin doğmasını engellemiştir. İyi niyetli bir girişimdir *Yordam*. Eseri öne çıkarmış ve eleştiriyi eser üzerinden yapmak gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca deneme ve eleştiri yazısı yazmayanların ürünlerinin yayımlanmaması da önemli bir göstergedir. Bu, kendinden önceki şiir birikimini tanıtmaya yönelik bir tavırdır; ama bu iyi niyet de, oradan yeni isimler çıkaramamıştır. Öyle ki Hüseyin Peker, ilk kitabını ancak 1997'de yayımlayabilmiştir. Belki bir İsmail Uyaroğlu, Arkadaş Z. Özger ve Egemen Berköz kalmıştır geriye.

1960'ların önemli bir başka dergisi, şiirdeki farklı bir damar rengini belirginleştirmiştir. İlk olarak 1960'ta iki sayı çıkan *Diriliş*'in asıl etkisi, 1966'dan sonraki aksak periyotla da olsa yayımlanmasıyla başlar. Sezai Karakoç yönetiminde 1992'ye kadar 133 sayı çıkan dergi, İslâmi söylemle kendine özel bir yer açar. Bu derginin şiirdeki işlevi, Necip Fazıl'la belirginleşen şiire, modern bir açılım kazandırmaktır. Burada oluşan şiirin tartışılmasından ilginç sonuçlar çıkacağı açıktır. Bu dergiden geriye Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt, Rasim Özdenören ve Ebubekir Eroğlu'nun kaldığını söylemekle yetineyim. Şunu da eklemek gerekli: *Diriliş*, sonradan Nuri Pakdil'in yönetimindeki *Edebiyat* dergisini de, Ebubekir Eroğlu'nun yönetimindeki *Yönelişler*'i de, *Yedi İklim*'i de, son yıllarda yayımlanan *Hece*'yi de hazırlamıştır.

1960'lı yıllarda, İkinci Yeni Şiiri edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştırmış; toplumcu sanat anlayışından gelen eleştiriler, bu şiirin hızını kesememiştir. Öyle ki yenilikçi bütün dergilerde ağırlıklı olarak onların şiirlerinin yer alması bile bunu gösterir. En önemli göstergelerden biri de Mart 1970'te ilk sayısı yayımlanan *Halkın Dostları*'nın bu şiiri kendine hedef seçmesidir. İsmet Özel ve Ataol Behramoğlu yönetiminde çıkan dergide toplumcu şiir savunulurken İkinci Yeni'ye yönelik eleştiriler buradan devam etmiştir. *Halkın Dostları*'ndan İsmet Özel ile Ataol Behramoğlu'nun şiiri çıkmış; Süreyya Berfe ile Nihat Behram da bu dergiden yükselmişlerdir. Derginin çıkışı gibi kapanışı da önemlidir. Dergi her ne kadar 12 Mart döneminde

sıkıyönetim tarafından kapatılmış olsa da bugün, geride başka sorunlar olduğu da bilinmektedir. Derginin çıkış sürecini İsmet Özel’le Ataol Behramoğlu’nun birbirlerine yazdıkları mektuplardan izlerken her iki şairin birbirlerinin şiirinin uzağında durdukları veya birbirlerinin şiirlerini pek de onaylamadıkları sezilmektedir. Ataol Behramoğlu’nun İsmet Özel’in şiirine hayranlığı, İsmet Özel’in Ataol Behramoğlu’nun şiirini küçümsemesi görülmektedir mektuplarda. *Halkın Dostları*’nın ardından Ataol ve Nihat Behramoğlu tarafından 1975’te yayımlanan *Militan*, önceki derginin düzeyine de etkisine de ulaşamamıştır.

1980’lere gelirken ülkenin yaşadığı siyasal/toplumsal ortam, şiiri de iyice yönlendirmeye başlamıştır. İkinci Yeni Şiiri toplumsal şartlara ve siyasi gelişmelere yenik düşmüştür. Öyle ki Nisan 1977’de yayımlanmaya başlanan *Türkiye Yazıları*’nın ilk sayısında Cemal Süreya da yazı kurulundayken sonradan buradan ayrılmıştır. Dergi, siyasal söylemi öne çıkarmıştır. 1980’li yıllarda dergide gençlere de çokça yer ayrıldığı görülür. 1980’li yıllarda adları anılacak bazı şairler, ilk olarak burada görünürler. Oğuzhan Akay, Yusuf Alper, Ahmet Ada, Veysel Çolak, Ali Cengizkan, Hüseyin Atabaş, Akif Kurtuluş, İbrahim Yıldız ve Ahmet Telli bu genç şairlerdir.

1970’li yıllarda edebiyat, ülkemizde yaşanan siyasi çalkantıların etkisiyle toplumcu bir yön izlemiştir. 1970’lerin sonlarına gelirken yayımlanan *Türkiye Yazıları*, *Sanat Emeği* ve *Edebiyat Cephesi* gibi dergiler *Halkın Dostları* ile *Militan*’daki tavrı benimsemiştir. Bu dergiler etrafında gelişen yönelişin, politik tavrı geride tutan edebiyat görüşlerini sindirdiği söylenebilir. 12 Eylül darbesiyle politik söylemlerin bastırılması sonucu, toplumcu edebiyat da geriye çekilmek zorunda kalır. Böylece geride duran, kaba toplumcu söylemlere sıcak bakmayan edebiyat anlayışı için ortam kendiliğinden oluşur.

1980 sonrası edebiyattaki gelişmeleri yönlendiren üç belirgin etken vardır. Bunların birincisi, 1970’lerde gelişen ve politik söylemi öne çıkaran edebiyat anlayışına itiraz; ikincisi, 12 Eylül darbesinin oluşturduğu baskı ile içe kapanma ve üçüncüsü de 1980’lerin ortalarından başlayarak hissedilen göreceli özgürlük ortamının sağladığı bireysel bilinçtir.

1980'in Aralık ayında ilk sayısı yayımlanan *Hürriyet Gösteri* dergisi, 1980'lerde gelişecek edebiyatın hangi yolda ilerleyeceğini haber verir bir bakıma. Büyük sermaye, edebiyat dergiciliğine girerek Cumhuriyet dönemi edebiyatçılarını belli yayın organlarında bir araya getirmeye başlar. Yine 1980'lerin ilk yıllarında yayımlanan *Sanat Olayı* dergisi de, dünya görüşünden çok edebi metni öne alan bir yayın anlayışı ile edebi birikime dikkat çekmiş olur. Özellikle *Gergedan* ve *Argos*, 1980'lerin ve 1990'ların edebiyatında önemli bir atılım gerçekleştirir. Bu dergiler, dünya edebiyatlarındaki gelişmelere dikkat çekerek Türk edebiyatında modernist yaklaşımların önünü açar. 1980'lerde, toplumcu söylemi yaygınlaştırmaya çalışan *Düşün* ve *Saçak* gibi dergiler de yayımlanır; ama bunlar, 1970'lerdeki ilgiyi görmez. *Mavera*, *Yönelişler* ve *Yedi İklim*, muhafazakâr çevrenin 1980'lerdeki edebiyat dergileri olarak görünür. Gençlerin çıkardığı *Üç Çiçek*, *Poetika* ve *Şiir Atı* dergilerinde geniş ölçekli buluşmalar gerçekleşir.

1980'li yılların edebiyatında önceki dönemlerdeki edebiyat algısı değişirken hem Türk edebiyatının birikimi bütün olarak değerlendirilmeye çalışılır hem de ideolojik ayrımlar esner. Farklı dünya görüşlerine sahip olan şair ve yazarlar aynı dergilerde ürünler yayımlamaktan çekinmez ve rahatsızlık duymaz. Özellikle şiirde gençlerin çıkardığı dergiler ile *Yusuşuk* dergisi, böyle bir "misyon"la sonraki yıllarda "delta şiiri" olarak tanımlanacak bir oluşum başlatır. *Yusuşuk*'taki Nâzım Hikmet vurgusu pek etkili olamasa da dergide, şiir kültürünün önemsenmesi ve gençlere genişçe yer açılması anlamlıdır. Şiire Orhan Veli'yle birlikte giren Melih Cevdet ve Oktay Rifat, 1980'lerde de şiirin içindedir. İkinci Yeni'nin iki öncü şairi –Turgut Uyar, Edip Cansever– 1980'lerde ölür; yaşayanlar ise ürün vermeyi sürdürür. Attilâ İlhan ve Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi farklı şiir denemelerini gören isimler, "Mavi Çıkışı" içinde yer alan Ahmet Oktay, İkinci Yeni Şiiri'ne karşı çıkan İsmet Özel ve Ataol Behramoğlu, Behçet Necatigil'in açtığı yoldan ilerleme iddiasında olan Hilmi Yavuz, kendine özgü bir şiir geliştirmeye çalışan Enis Batur ve daha pek çok şair, 1980'li yıllarda yazmaya devam eder.

Şiirde gençler, bu “büyük isimler”in yanında görünürler ve henüz kendi şiirlerini kurmuş değildirler. Asıl 1990’lı yıllarda gençlerin şiiri, kendi adlarıyla anılmaya başlanacaktır. Bunda *Defter*, *Sombahar* ve *Ludingirra* dergilerinin önemli bir payı vardır. 1980’lerde şiir dünyasına *çağrılan* İkinci Yeni Şiiri ile bütün olarak Türk şiir birikiminin, yirmi yıl boyunca şiirin işlenmesinde etkili olduğu açıktır. Bu dönemde pek çok dilden yapılan çevirinin yoğunluğu da, ufkun genişlemesi açısından önemli bir etken olarak anılmalıdır.

Yaşanan Ölüm, Yazılan Ölüm: Abdülhak Hâmid'in Makber'i

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın 2350 mısradan oluşan uzun şiiri *Makber*, onun şiirde tercihinin uzun şiirden yana olduğunu gösteren bir eserdir. Uzun şiirin destana açılan yönü anlatımcılık, bu eseri bütünüyle yönlendiren bir üslûp özelliği değildir. Şiirde Hâmid'in eşi Fatma Hanım'la geçirdiği günleri hatırladığı yerlerde anlatımcılık kullanılmakla beraber bu tercih, şiirin tamamına yayılmamıştır.

Kitap bütünlüğünde tasarlanan bu şiir, Abdülhak Hâmid'in karısı Fatma Hanım'ın ölümünden sonra Beyrut'ta kırk gün içinde yazılmıştır. Öyle ki bu şiir, İslâm inancındaki "kırkı çıkmak" düşüncesinin bir karşılığı olarak değerlendirilebilir. İlk baskısı 1885'te yapılan *Makber*'in Hâmid'in önceki şiirlerindeki belirgin temalardan ölümle kurulduğu, kitap üzerine yazılan yazılarda sürekli vurgulanmıştır. *Makber*, teması ve anlatım özellikleriyle olduğu kadar "Mukaddime"siyle de ilgi görmüş bir eserdir. Kitap üzerine yazılan yazılarda iki tavrın karşı karşıya geldiği görülür. Bunlardan birincisi, şiirin üslûp kusurlarıdır; diğeri ise Hâmid'in bu şiirle zamanına gelene kadarki şiirde gerçekleştirdiği yeniliktir. Üslûp kusurlarına ilişkin eleştiriler, giderek şiirde üslûptan çok üslûpsuzluğun hâkim olduğu görüşüne varmıştır. *Makber*'in o zamana gelene kadarki şiirde bir kopma olduğu yönündeki düşünceler ise daha çok Divan şiiri ölçü alınarak ileri sürülmüştür.

Makber Mukaddimesi

Abdülhak Hâmid, *Makber*'in "ilk tab'ına" yazdığı "Mukaddime"ye "Birkaç perişan söz" alt başlığını koymuştur. Bu alt başlık, şiir karşısında düzyazının "perişanlığını" vurgulamakla birlikte şairin psikolojisini de yansıtmaktadır; çünkü, *Makber* de, en azından Hâmid'in algılayış biçimiyle, perişanlığın ifadesinden başka bir şey değildir. Bireyin "ölüm" gerçeği karşısındaki perişanlığıdır söz konusu olan. "Bu kitabın mukaddimesini görmekle neticesine vâkıf olmak, yahut mündericâtını okumakla ismini düşünmek birdir"¹ sözü, kitabın içeriği hakkında ilk ipucunu vermektedir. "Makber" sözcüğü ile ölüm, varlık-yokluk düşüncesi, yaratılışın amacı, insanın yeryüzündeki yeri ve anlamı sorgulanmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Hâmid'in "makber" sözcüğüne yüklediği bütünsel anlama dikkat çekercesine şunları söyler:

"Makber'in hareket noktası, adı, yani mukaddimesinde büyük ve âlemsümül bir 'hiç'in veya bir şüphenin mahfazası olarak gösterilen 'mezar'dır."²

Tanpınar, *Makber*'de söylenenlerin eserin isminde toplandığını belirttikten sonra bu ismin içeriğindeki açılımı belirlerken "ölüm" düşüncesi üzerinde özellikle durur:

"Manzume, düşünceleri, şüpheleri, iman ve tereddütleri ve inkârlarıyla, isyanları, o mahzun teslimiyetleri ilk bu işaretin, bu kendi üstüne kapanmış remzin, şairde uyandırdığı düşüncelerden, birbirini takip eden ruh haletlerinden teşekkül eder."³

Tanpınar'ın *Makber*'i "manzume" olarak anması, şiiriyet yönünden esere verilen *değerin* de bir göstergesidir. Ayrıca, "makber" sözcüğünün bir "remiz" olduğuna dikkat çekmesi de bu remzin şiirin ilerleyişinde hangi düşüncelerle, ne şekilde açıldığını göstermek için özellikle seçilmiştir sanki.

1 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-2/Makber/Ölü/Hacle/Bâlâdan Bir Ses* (haz. İnci Enginün), Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s. 36.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi Yay., 6. Baskı, İstanbul, 1985, s. 539.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *A.g.e.*, s. 539.

“Mukaddime”de Abdülhak Hâmid, şiirinin içeriğini açıkladığı kadar bu içeriği işleyen ruh halini de gözler önüne serer; ruhunu buradan başlayarak açmaya çalışır. Ayrıca dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da bu “Mukaddime”nin modern bir poetika oluşudur. Zaten “Mukaddime”nin devrinde ilgi odağı olmasının önemli nedenlerinden biri budur. *Makber*’in etkisinin, dahası bir şiir anlayışının somutlaşmış örneği olarak gelecek nesillerdeki yankısının izleri de bu “Mukaddime”de gizlidir.

Mehmet Kaplan, *Makber*’in yayımlandığı yıllarda hâkim olan şiir anlayışlarını “a) eski Divan şiiri ve telâkkisi ile b) Namık Kemal ve neslinin şiir ve telâkkisi” olarak iki maddeye özetlemiştir. Mehmet Kaplan’a göre *Makber*’in önemi, bu iki şiir anlayışının dışında yeni bir anlayış getirmiş olmasındadır: “Hâmid ‘Makber Mukaddimesi’nde, bir nevi, karanlığın, gayri şuurun, bilinmez, ulaşılmaz ve ifade edilmezin şiiriyetini müdafaa eder.”⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar da, Mehmet Kaplan da, İnci Enginün de, “Makber Mukaddimesi”nin yanında olanların yeni bir şiiri benimseyen kimseler olduklarında hemfikirdir. Tanpınar ve Kaplan, Abdülhak Hâmid’in “Makber Mukaddimesi”nde ileri sürdüğü görüşlerin özellikle Servet-i Fünûn şairleri üzerinde etkili olduğunu belirtmektedirler. Kaplan, “a) Gayrişuurun şiiri, b) aşırı derecede ferdî şiir! İşte bu telâkki, edebiyat tarihimizde ilk defa Hâmid ile geliyor ve ondan sonra da yayılıyor”⁵ dedikten sonra bu yaygınlığın giderek “sakat bir cereyanı beslediği”ni vurgulamıştır.

“Makber Mukaddimesi”nde ileri sürülen poetik görüşlerin Romantizmden kaynaklandığı Tanpınar tarafından belirtilmiştir. Tanpınar’a göre “ölüm”, Romantik edebiyatın vazgeçilmez temalarından biridir. Abdülhak Hâmid de “Mukaddime”deki şu sözleriyle Tanpınar’ın görüşünü doğrulamış gibidir: “Makber’in hâvi olduğu feryatlar ayrı ayrı birtakım kabirlerdir. Fakat bunların hepsinde yalnız bir vücut defin bulunuyor. O vücut

4 Mehmet Kaplan, “Makber Mukaddimesi”-*Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yay., İstanbul, 1978, s. 67.

5 Mehmet Kaplan, *A.g.e.*, s. 68.

ise, bana sevdiğim bir yüzde tecelli eden insaniyettir.” Fatma Hanım’ın cansız bedeninde tecelli eden, insaniyetin ölümlü olduğu gerçeğidir aslında. *Makber*’de bütün bir insanlık için evrensel bir sorun olan ölüm gerçeğini işlemiş olmasına rağmen Abdülhak Hâmid, bu şiirin de, “Mukaddime”nin de “kendisi için yazılmış” olduğunu ısrarla vurgulamıştır. Bu bir çelişki olduğu kadar, tutarlılığını da içinde taşıyan bir iddiadır. Çelişkidir; çünkü, insaniyet için olan bir şey, bir kişi için yazılmaz. Tutarlı bir iddiadır; çünkü, insaniyet için evrensel bir sorun olan ölüm, bir insanın zihninde değerlendirilirken o insanın yaşadığı bir tecrübe olarak da somutlaştırılmıştır.

Abdülhak Hâmid, kitaba getirileceğini düşündüğü bir eleştiriyi daha baştan geçersizleştirmek için midir bilinmez, şiirdeki tekrarlar için şu açıklamayı yapar: “*Makber*’in birtakım tekerrürâtan ibaret olan muhteviyâtı yalnız bir lakırdıdır. O lakırdı ise, yalnız mezardır: Bütün âvâzelerin neticesi yalnız son nefes olduğu gibi.” “Yalnız bir lakırdı”dan ibaret olan eserin böylesine uzatılması, şiirin savrukluğuna yol açmıştır. Hâmid’in yukarıdaki sözlerini dikkate alarak bu uzun şiirin düşünce ile şekillendiği rahatlıkla ileri sürülebilir. Bu da şiirin başarısında önemli bir eksikliği ortaya çıkarır. *Makber*’de düşünce ham halde kalmış gibidir. Bir sanat eseri için geçerli olan düşüncenin duygulaşması ve böylece estetik heyecan düzeyine ulaşarak okuyucuyu sarsması eserin bütünü gözetildiğinde gerçekleşmemiştir. *Makber*’in sonunda Hâmid’in “Tashih ve ıslâh edecek olsam o meşrûh bir mufassal eser nihayet bir sayfa teşkil edebilir” demesi, bu yüzden anlamlıdır.

Mehmed Salâhi “*Makber*’i Ziyaret”⁶ başlıklı yazısında eserdeki tekrarları ve kusurları gösterirken eseri bir nevi “karikatürize” eder. Hâmid’in “bir sayfa”da söylenebilecek bir şeyi sayfalarca uzatmasını başarısızlık olarak değerlendirir. İnci Enginün, Mehmed Salâhi’nin bu yazısını, “eski zihniyete ve zevke sahip olanların yenilik karşısındaki şaşkınlıklarını gösteren bir

6 Mehmed Salâhi, “*Makber*’i Ziyaret”, *Saadet*, nr. 351, 22 Şubat 1301/6 Mart 1886; Anan, İnci Enginün, “Önsöz”, *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Bütün Şiirleri-2*, Dergâh Yay., İstanbul, 1982.

belge”⁷ olarak değerlendirse de Mehmed Salâhi getirdiği eleştiride tamamen haksız değildir.

“Mukaddime”nin modern anlamda bir poetika olduğunu yukarıda belirtmiştim. Hâmid, “Mukaddime”de şiirin tanımını yaparken bu tanımları *Makber*’in içeriğiyle belirlemiş gibidir:

“En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir. *Makber* ise hitabet ediyor.” Hâmid, susmanın şiir olduğuna inanmasına rağmen *Makber*’in uzun bir konuşma oluşunu, onun şiiriyetinin zayıflığına bağlamıştır diyebiliriz. Bu şiirin, “bazı taraflarınca benim şairliğimle büsbütün ecnebidir” diyen Hâmid, buradaki yabancılığın söyleyişten kaynaklandığına inanmaktadır. Şiirin iki kişi tarafından yazıldığını söyleyecek kadar yaptığı işin bilincinde olan şair, bu iki kişiden birinin tecrübesini aktaran, diğersinin de genel olarak konuşan olduğunu vurgulamak ister sanki. Yukarıda belirlenen evrensel ve bireysel ölüm gerçeği, böylece daha açık ifade edilir.

Hâmid, “Mukaddime”nin ilerleyen satırlarında sanat anlayışının Romantizmle kurduğu bağı da, “Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi olur” sözleriyle açıklamıştır. Burada İzlenimciliğin gözetildiği de ihmal edilmemelidir; bir de daha sonra Ahmet Hâşim’in “Mukaddime” adlı şiirindeki düşünceleri hazırladığı. *Makber*’in “hariçteki müsebbibi”nin Fatma Hanım’ın ölümü olduğu söylenebilir. Nitekim, şiirin tamamında bu ölüm tecrübesi ile şair, ölüm gerçeğini düşünmüştür.

Makber’i “beğenmediğini” ama “sevdiğini” belirten şair, bu uzun şiirin kurgusunda kafiye büyük önem verdiğini de “Mukaddime”yi bitirirken belirtme gereği duyar: “Fikrin serhaddi memat olduğu gibi, şiirin de elfâza intikalde hududu kafiye oluyor. Ne yapalım!...” Buradaki “ne yapalım” sözü bir hayıflanmadır sanki. Hâmid, *Makber*’in kafiye ile şekillendiğini bir taraftan hatırlatmakta, diğer taraftan da bu tercihten pek de memnun olmadığını hissettirmektedir.

7 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri-2/Makber/Ölü/Hacle/Bâlâdan Bir Ses* (haz. İnci Enginün), Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s. 11.

Makber

Yukarıdan beri belirtildiği gibi, *Makber*'de işlenen tema ölümdür. Bu ölümün bireysel yönü, bir tecrübe olarak şairin yaşadığı hal ise, evrensel yönü de bu bireysel hal ile açılım kazanan ölüm gerçeğidir. Burada şairin tecrübe olarak yaşadığı ölüm, Fatma Hanım'ın mezara konulması ve mezarın kapatılması; ölüm gerçeği ise, mezarın insanlık için açılmasıdır.

Makber, ilk bakışta bir mersiye olarak değerlendirilebilir; ama şiir, bir kişiyi odağına alan bir mersiyeden öte anlamlar taşımaktadır ve eserin yeniliği de buradadır. Bu özellik, bir tavrın somutlaşmasıdır. Edebiyatımızda bilindiği gibi bir mersiye geleneği vardır. Bu gelenek içinde yazılan eserlerde, ölümün sorgulanmasından çok ölenin nitelikleri ve onunla yaşananlar önemlidir. Ölümün sorgulanması, inancın verdiği bir tevekkülle aşılmıştır; dolayısıyla ölüm gerçeği, bir inanç sorgulamasına veya şüpheye yol açmaz, kişiyi böyle bir yere götürmez.

Makber'de işlenen ölümün gelenekten beslenen yönü yanında Hâmid'in sanat anlayışını yakın bulduğu Romantizmin bakışıyla şekillendiği de söylenebilir. Romantikler için de ölüm, kişinin aydınlanması açısından önemsenen ve işlenen bir düşünce ve tema olmuştur. Tanpınar, *Makber*'deki ölümün Romantizmle ilgisine değinirken bu konuda çok da aşırıya gitmemek gerektiğini belirtip *Makber*-ölüm ilişkisinin daha çok Hâmid'in yaşadığı dönemle açıklanması gerektiğini savunmuştur. Tanpınar'ı izleyerek söylemek gerekirse Hâmid'in yaşadığı dönemde ölüm, sosyal bilinçaltını yönlendiren bir düşünce olarak *Makber*'e de sinmiş; hatta onu yönlendirmiştir. Bununla birlikte Hâmid'in şiirinde yeni olan tarafı, sosyal bilinçaltı da, gelenekteki mersiye ruhu da açıklamaya yetmemektedir; çünkü burada, ölüm karşısındaki tavır değişmiştir. Tanpınar'ın belirlediği anlamda sosyal bilinçaltına yerleşen ölüm de bir yerde gelenekle şekillenmiştir. Her ne kadar bir çökme döneminin ağıtı olarak yaygınlık kazansa da bu ölüm bilinci, İslâm inancındaki teslimiyet ve tevekkülün sınırları dışına çıkmaz, ondan kuşku duymaz, ondan sapmaz. Hâmid'in *Makber*'inde ise geleneksel olan bu teslimiyet ve tevekkül gelip gi-

der; aynı zamanda, kuşku, korku, hiçlik de gelip giden sarsıcı duygular arasındadır.

Philippe Ariés, “Batılının Ölüm Karşısındaki Tavrı”nı belirlerken “insanın kendi ölümü”nü toplumsal gelişmede ikinci sıraya koyar. Birinci sırada “evcilleştirilmiş ölüm” vardır. Evcilleştirilmiş ölüm, geleneksel ölümdür aslında ve teslimiyet ile tevekkül, ölüm gerçeği karşısındaki yokluk düşüncesini bertaraf etmektedir. Ariés, “insanın kendi ölümü”nü anlatırken, “Her insan kendi ölümünün aynasında, kendi bireyselliğinin sırrını keşfedecektir”⁸ der. Abdülhak Hâmid’in *Makber*’de getirdiği yenilik, bu cümlede gizlidir. Şaire, Fatma Hanım’ın ölümü ayna olmuş ve o kendi ölümünün aynasında “bireyselliğinin sırrını keşfetmiş”tir. Hâmid’in, *Makber*’i kendisi için yazdığını söylemesi de bu açıdan daha anlamlı görünmektedir. Ayrıca, kendisinden insanlığa açılması da ancak kendi bireyselliğini keşfetmesi sonucu mümkün olabilmiştir.

Makber bir feryatla başlar:

*Eyvâh ne yer, ne yâr kaldı,
Gönlüm dolu âh u zâr kaldı (1-2)*⁹

Bu feryat, elde olan bir şeyin kaybedildiğinin işaretidir. Bi-rey, kendisinin olan bir şeyi kaybetmiştir. Bu bireysel feryadın ardından şairi teselli etmeye çalışan geleneksel tavır görülür; ama bu tavır, şairi teselli etmeye yetmez. Teslimiyet ve tevekkül gibi geleneksel tavırlar, şiirin tamamına yayılan sorularla şüpheli beraberinde getirir. “Bu sıfır nedir hisâb içinde?” (81) sorusu, ölümün yeni bir hayata geçiş olduğunu değil, bir yokluk olduğunu işaret etmektedir. Şair kadere razı değildir ve olup bitenin cevabını istemektedir:

*Urmak neden öyle bir garîbi?..
Gurbetlerinin bu mu akîbi (85-86)*

8 Philippe Ariés, *Batılının Ölüm Karşısında Tavrı* (Türkçesi: Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yay., Ankara, 1991, s. 49.

9 *Makber*’den yapılan alıntılarda verilen numaralar, mısra numaralarıdır.

Ölüm karşısındaki tavırda, İslâm inancından kaynaklanan geleneksel tepkiyi vermeyen şairin bilincinin bu inançla şekillenen bir toplum içindeki bilgi dünyasından beslendiği ise açıktır. Örneğin yukarıdaki beyitte hayatın bir “gurbet” olarak tanımlanması, tasavvuftan gelen bir düşüncedir. Ölümü yaratıcının bir sırrı olarak kabul eden Hâmid, bu sırrın anlaşılamayacağını söylememekle beraber anlama isteğinden kaynaklanan bir merak içinde kimi zaman şüpheyne düşer. Şüphe, şiirde hep sorularla belirginleşirken, İslâm inancı ve tasavvufundan kaynaklanan tevekkül ve teslimiyet ise, tanımlayıcı hikmet cümleleriyle dile getirilir.

Ölüm karşısında perişan olan birey, Tanrı’ya hesap sorar gibidir. Bu tavrı “şathiyeler”deki tavrıla karşılaştırmak ve aralarında bir benzerlik kurmak, ilk bakışta mümkünmüş gibi görünse de şathiyelerdeki hesap sorma ve kafa tutmanın teslim olmuş inançlı biri tarafından gerçekleştirildiği düşünöldüğünde bunun pek de mümkün olamayacağı anlaşılır.

Ya bir kulu sevmiyor musun sen?...

Ya böyle ölüm değil mi erken?... (125-126)

sorularının ardından, bir hakikat olarak bilinmesine rağmen ölüme inanmayan şairin acısı yeniden işitilir:

Yok ben bu tahavvüle dayanmam,

Ben böyle hakîkate inanmam. (153-154)

İslâm tasavvufundan gelen Tanrı ile birlik düşüncesi, *Makber’de* bireysel bilinçle değerlendirilmiştir. Tanrı’nın sıfatlarının insanda tecelli ettiğini bilgi olarak bilen şair, yaşadıklarıyla bu sıfatları karşılaştırmaya ve anlamaya çalışır:

Mir’âtı mıyım celâlinin ben?...

Ya aksi mıyım cemâlinin ben?... (313-314)

Cilven olamaz mı tâm bensiz?...

Noksanı mıyım kemâlinin ben?... (319-320)

Ölüm gerçeği karşısında isyan ile teslimiyet arasında kalan şair-insan, yaratıcının varlığına şüphe etmediğini, sadece bu yaratıcının sevgiliyi zamansız aldığını kabullenemediğini söyler. “Duydum seni istiyor bu vicdan / Bildim sana vâsıl oldu cânân” (373-374) dedikten sonra sevgiliye derman vermeyen Tanrı’nın ona can vermesini ister. İnsanın kusurunun “ölüm” olduğunu, bunu unutanlara Tanrı’nın unutulmuş şeyi ilân ettiğini belirten Hâmid, hatırlatılan bu gerçeikle sevgilinin mezarına koşar.

Makber’de İslâm tasavvufu ile panteizmin iç içe geçtiği görülür. Şair, tabiatla sevgiliyi görürken ölüm gerçeğini de onlarla anlamaya çalışır. Çiçeklere emeğin yok oluşunun nedenini, taşlara sevgilinin sıcaklığını, kuşlara sevgilinin sonunu sorar. Yaratıcıyı tabiatla görmeye çalışırken ölümün de tabiatla bulunduğu fark eder.

*Ettikçe nigâh bahr u berre,
Birden sanırım ki bazı kerre
Meşceredeki rûzgâr sensin;
Ağlar derim eşkbâr sensin.* (627-630)

İslâm tasavvufundaki dünyanın gerçeğin gölgesinden ibaret olduğu düşüncesi, “Âlem, diyoruz, hayaldir hep, / Gördüklerimiz zıldır hep.” (945-946) mısralarında ifade edilirken hemen arkasından gelen mısrada bunların “hiçlik” olduğu vurgulanır. *Makber*’de ileri sürülen düşünceler, olgunlaştırılmaz, geliştirilmez; şair düşünceden düşünceye sıçrayarak, hangi düşüncede hangi dünyanın içinden konuştuğunun anlaşılmasına pek de izin ve imkân vermez.

*Ol sırrı bilen o zattır ki,
Esrârına zatı müştemeldir.* (543-544)

Yaratıcı, yarattıklarına kendi zatını gizlemiştir. Bu sırrı fark ettiği durumlarda hayret eden Hâmid, mantıksal akıl yürütmelere yönelir ve, “Vardır sözü cehlden gelirmiş, / Yoktur dememiz de bence böyle.” (559-560) diyerek varlık-yokluk sorununun karşılaştırır. Bu karşılaştırmada insanın evreni algılayışı

yönlendirici olmakla birlikte İslâm inancı da algılamanın aklileştirilmesinde etkisini gösterir: “Yoktan bizi vareden bu fitret, / Vardan da yok etse haktır elbet.” (605-606) Hâmid, Tanrı’yla hesaplaşmanın onun yaratıcı sıfatıyla çelişeceğinin de bilincindedir. Bu yüzden “Hiç mahkemeye gelir mi Yezdân?...” (649) der. Tanrı’nın büyüklüğü karşısında teslimiyetten kaçınan birey bilinci, parçalanmış bir hal alır ve teslimiyetle isyan arasında sıkışır. Bir taraftan:

*Allah işidir bu, bizde vâki,
Yani kederim umuma râaci (771-772);*

*Bir andır o gün, ya bir nefestir,
Âtîyi yakın yaratmış Allâh. (815-816)*

diyerek kadere teslim olan birey; diğer taraftan,

*Kimdir onu etmeyen sıyânet?...
Kim etti emanete huyânet?...
Her şeb ben o yâri secdelerle
Etmez mi idim sana emânet?... (869-872)*

diyerek isyana yönelir. İsyan, her ne olursa olsun, Hâmid için bir çıkış değildir; sadece bir sorgulamadır ve soruların cevabını, isyan da verememektedir.

*Varla yok içindeyim İlâhî,
Kurtar beni gayri in ü andan. (1767-1768)*

beytinde içinde bulunulan durumdan hiç de hoşnut olunmadığı anlaşılmaktadır; çünkü içinde bulunulan durum, bir kopma ya da donma noktasıdır. Şairin,

*Hiç görmüyorum dirig!.. ben fark,
Gelmiş, gelecekte, gelmemişte. (1863-1864)*

demesi bu kopma ya da donma noktasını gösterir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, *Makber*'de ileri sürülen bir düşüncenin peşi sıra gidilmez, o düşünce derinleştirilmez, söylenip geçilir. Bu nedenle sözü edilen kopma ya da donma noktasının da şiirin sonuna gelindiğinde teslimiyetle aşıldığı görülmektedir. Tanrı'nın birliğine ve büyüklüğüne şeksiz şüphesiz inanma, Hz. Muhammed'in şefaatinin dileme ile şiir tamamlanır.

Makber'de düşünceden düşünceye sıçrayan şair, şiir ve şair hakkında da görüşler bildirir. Eşini bir şiir olarak tanımlayan Hâmid, *Sahra*, *Eşber* ve *Tezer* adlı eserlerinin onun ilhamıyla yazıldığını belirttiikten sonra şiirindeki solgunluğun dahi eşinden geldiğini söyler:

*Ben anlar idim o rûy-i zerdî
Kim şi'rime reng-i şi'r verdi. (241-242)*

Şiirinin onunla yenilendiğini ve onun elinde aydınlandığını söyleyen şair, eşinin ölümünden sonra "Şairliği gayrı neyleyim ben?" (263) diyerek şiire karşı da bir soğumanın işaretini vermiştir. Hâmid, şiire ve özel olarak kendi şiirine ilişkin düşüncelerin yanı sıra gençlere öğütler vermeyi de ihmal etmemiştir:

*Gençler yazınız, sükût et ey pîr,
Zîrâ yazamazsın öyle tasvîr. (1601-1602)*

Her ne kadar söylediği olayı, gençler gibi tasvir edemeyeceğini belirtse de kendisinin de gençlerle yarışabileceğini şu beyitte dile getirir:

*Pek çoksa da yaşlanan mehâsin,
Yoktur, sanırım, zekâ için sin. (1609-1610)*

Özel hayatına dair bilgiler, şiirde Fatma Hanım'ın anlatıldığı yerlerde ortaya çıkmaktadır. 71. mısradan, Fatma Hanım'ın verem hastası olduğu öğrenilir: "Nalân idi pençe-i veremde." Fatma Hanım'ın yetim büyüdüğü ve öldüğünde 26 yaşında "var yok" olduğu, 141-144. mısralardan anlaşılır. Fatma Hanım'ın ailesi hakkında da şu bilgiler verilir:

*Pirizâdeydi nâm u şânı,
Beş yüz senelikti hânedânı
Binlerce hazandan bakiyye
Bir serve bahardan hediyye.
Gezmişti hakîr ile cihâm,
Geçmişti meşâk ile zamanı. (217-224)*

Fatma Hanım 13 yaşında Hâmid'le evlenmiş ve birlikte 13 yıl geçirmişlerdir. (968-969) 1137-1152. mısralarda Fatma Hanım'ın hastalığının ortaya çıkışı, hastalığın teşhisi ve kurtulmayarak ölümü anlatılır. 1510-1600. mısralarda gündelik hayatlarına dair ayrıntılara girildiği görülür. Bu bölümler, anlatımcı şiirin özelliklerini yansıtır ve genel olarak şiirin bütünlüğünde zayıf kalır. Öyle ki *Makber*'de basit, kaba olarak örneklenen beyitlerin çoğu özel hayata ilişkin olayların hikâye edildiği bu ve benzeri bölümlere aittir. Şu beyitler, şiirsellikten uzak, kafiye ile ayakta duran özellikleriyle dikkati çekmektedir:

*Ya kahve, ya çay içerdik erken,
Kalkıp piyano çalardı; derken, (1513-1514)*

*Bir hayli tabib cem' edildi,
Konsülte ile verem denildi. (1553-1554)*

Makber'de kafiye yaslanarak kurulan bu basit beyitlerin yanında ustaca kurulmuş ve her biri bir "hikmet" cümlesi gibi görünen beyitler de vardır. Bazı mısralar da berceste gibidir. Bunlar, daha çok şairin yargı cümleleridir ve *Makber*'i özetler niteliktedir.

*Allah gelince sen gidersin,
Hûrşîd çıkınca misl-i ecrâm (2103-2104)*

Çıktıkça hakikat artar evhâm. (2078)

*Allâh ki ziyâ-yı uzletimdir.
Cânanla enîs-i vahdetimdir. (1651-1652)*

*Kardeşlerden ziyâde benzer,
Yekdiğerine yalanla gerçek. (1311-1312)*

*Tenha yaşıyor cihanda her ferd,
Lâzım mı iki gönülde bir derd?... (1043-1044)*

*Tâ kim göreyim ne var içimde,
Kaç şekle girer o yâr içimde. (923-924)*

*Sen öldün ölüm güzel demektir,
Ölsem yaraşır gamınla her gün (703-704)*

*Eyvâh!.. Nasıl gülerse yüzler,
Bir kalb de tıpkı öyle özler. (637-638)*

Bu beyitlerin hepsi, düşüncenin duygulaştırılması sonucu okuyucuda estetik bir haz ve heyecan uyandırmaktadır. Beyitlerdeki şiir zevkinin ve tasavvur dünyasını şekillendiren söyleyişin retorik'in içinden geldiği de gözden uzak tutulmamalıdır.

Başkasına Çalışan Şiir: Cenap Şahabettin

Erken bir kitap olan *Tâmât*'tan (1887) sonra Cenap Şahabettin, şiirlerini, sağlığında bir kitapta toplamamıştır. Bununla birlikte, düzyazılarından bazılarını bir araya getirdiği *Evrâk-ı Eyyâm*'ın (1915) karşısına şiirlerini *Evrâk-ı Leyâl** adıyla çıkarma düşüncesi taşıdığı bilinmektedir. Onun bu düşüncesi, 1984'te yayımlanan *Bütün Şiirleri*'nden sonra Gaye Barlas ve İnci Engin'nün tarafından gerçekleştirildi.

Bugün şiirlerini, sadece Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde “ders konusu” olarak gören öğrenciler ve öğrencilik yıllarında “Elhan-ı Şitâ” ile karşılaşp bunu kış aylarında bir vesile ile anan “yaşlılar” dışında Cenap Şahabettin adının şiir yazarlara bile yabancı kaldığı/geldiği bilinen bir gerçektir. Oysa zamanında, Cenap Şahabettin ve şiirleri ilgiyle, övgüyle, hayranlıkla karşılanmıştır. Yine de unutulmuş bir şair değildir Cenap Şahabettin; en azından ders kitaplarında, antolojilerde adına, şiirlerine rastlamak mümkündür. Bir de Tevfik Fikret'in *ikizi* gibi düşünüldüğünden Fikret anıldığında o da hatırlanmaktadır; fakat, Fikret ilgisi, farklı boyutlar taşıdığı ve Fikret'in şiirindeki zenginlik bir biçimde okuru çektiği için Cenap, adı onun yanında anılsa bile “Elhan-ı Şitâ” ve “Senin İçin” şairi olmaktan öteye gidememektedir.

Servet-i Fünûn şiirini tanımlayan iki şair vardır: Tevfik

* Cenab Şahabeddin, *Evrâk-ı Leyâl*, Dergâh Yay., İstanbul, 2001. Yazıda, Cenap Şahabettin'den yapılan şiir alıntıları, bu baskıdandır.

Fikret ve Cenap Şahabettin. Bunlardan hangisinin yeniliği erken yakaladığı/gördüğü tartışmalı olsa da şiire açılım getirmek yönünden Tefvik Fikret'in öncelendiği bilinir. Bugün yaygın olarak benimsenen bu görüşe karşı Cenap Şahabettin'e haksızlık edildiği yönünde iddialar da vardır. Bu iddialar, Cenap'ın şiiri Tefvik Fikret'e göre daha iyi kavradığı, poetik olarak şiiri temellendirişinin daha sağlam olduğu inancından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de Cenap'ın şiir görüşü ve sezgisi Fikret'ten üstündür; ama şiirlerinde, Fikret'teki zenginlik yoktur. Bulduğuna iman etmiş ve imanında ısrarcı olmuş bir şair gibi görünmektedir Cenap. Fikret şiirinin bir döneminde kalmıştır sanki. Bu durma noktasında, iman ettiği ve kurmaya çalıştığı poetikanın etkisi büyüktür. Fikret'teki insan olarak şair duyarlılığı Cenap'ta pek az görülür ve Cenap, retorığın içine veya poetikaya insanı bir türlü yerleştiremez. Şiirindeki *duyuş* eksikliğini, retorikle kavranan ve çeşitlendirilen *tezyinatla* aşmak ister ve tekrara düşer. Dolayısıyla heyecandan yoksun bir şiir çıkar ortaya. Dışarıdan gördüğünü uygulamaya çalışan bir şairdir o. Fikret'in hayata katılma isteği, katılmaya çalıştığı hayat karşısındaki heyecan ve kırılmışlık onda yoktur. Zihin şiiridir onunki ve bu zihin, *manzara* ile yetinir; sese onca önem vermesine rağmen bir insanın iniltisi de çığlığı da pek duyulmaz şiirlerinde.

Cenap, döneminde gördüğü ilgiyi, Fransız şiirini yerinde tanımış olmaya borçludur. Sembolist şairlerin okunduğu bir dönemde Fransa'da bulunmuş; yapıları yerinde gözlemiştir. Poetik yazılarında, yerinde gözlediği sembolist şiirin etkileri vardır. Oradan edindiği şiir görüşü/görgüsü ile yazdıkları, döneminde yeni, hatta "*dekadan*" bulunarak övülmüş, eleştirilmiştir. Bu tepkiler karşısında yazı ile şiirini savunurken yapmaya çalıştığı şeyin hangi görüşlerden hız kazandığını vurgulama imkânı bulmuştur. Gerçi, savunmasını yazı ile yapmakla da yetinmemiş şiiri konu alan meta-şiirler de yazmıştır. "*İhdaiye*", "*Şi'rim İçin*", "*Mülhime-i Eş'arıma*" başlıklı şiirleri, manzum poetika olarak öne çıkar.

Kendi neslinin olduğu kadar sonraki neslin de şiiri kavraması yolunda önemli etkileri bulunan poetik yazıları yanı sıra

ra bu yazıların uygulaması durumundaki şiirleriyle de Cenap, dönemsel olarak önemli bir isimdir; fakat bugün bakıldığında özellikle şiirleri (güzel mısraları, bütünlüğü olan bir ikisi dışında) edebiyat tarihine malzeme sunmaktan başka bir değere sahip değildir. Poetik yazılarının da dönemine göre ilk olduğu söylenemez. Recaizade Mahmud Ekrem'in yazdıklarının devamı olarak görünen yazılarının önemi, söylediklerini uygulamaya koymasından ve bunda ısrar etmesinden kaynaklanır. Tıpkı Recaizade Mahmud Ekrem'in şiiri bilmesine rağmen *şiir* yazamaması gibi, Cenap da şiiri bilir; ama yazdıkları nadiren şiir olur. Gerçi, bir iddianın ispatı gibi duran şiirleri kusursuzdur; ne var ki bir şairden çıkmaktan çok bir metinden, manifestodan çıkmış gibidirler.

Kartpostal duyarlılığıyla şiirler *yapmıştır* Cenap; cansız, havasız. Parnasçıların *pitoresk* düşkünlüğü, yolunu kesmiştir. Dönemi için yeni ve farklı bulunan bu tecrübenin gerisinde, *bütünlük* duygusu vardır belki; ama o bütünlükte insan yoktur; *sterildir* her şey. Steril olmayan şiirlerinde şairdir o; steril olanlarda ise, şiirin başka türlü kavranabileceği yolunu açmıştır. Habercisi Recaizade Mahmud Ekrem'den üstünlüğü de buradadır zaten. Ekrem, şiirde bütünlük duygusunu fark etmesine rağmen yazdıklarında, öncesine bağlıdır; ses ve referans çemberi, karşı çıktığı önceki döneme aittir; oradan kopamamıştır. Dolayısıyla şair Ekrem'den söz etmek pek de mümkün değildir ve onun tecrübesi, bir sonrakine hazırlık/çalışma olarak değerlendirilebilir. Bugün okunduğunda birer zevksizlik örneği gibi duran şiirlerinin zamanında heyecanla karşılanması şaşırtıcıdır. Şiir olsun diye yazılmış metinlerdir sanki bunlar ve altlarında Ekrem imzasını taşıdıkları için önemsenmiş olmalıdırlar.

Cenap'ın şiirlerindeki bütünlük duygusu, Ekrem'inkilerle kıyaslandığında hemen fark edilir. Bu, hem birer birer şiirlerde hem de birbirini gözetken dizi şiirlerde görülür. "Elhan-ı Şitâ", tematik olarak "kar" ile bütünlük duygusu verilmiş bir şiirdir. "Makdem-i Yâr", "Rûh-ı Yâr", "Dehân-ı Yâr" ise adlarından da anlaşılabilir gibi, sevgili ile birbirini gözetmektedir. Cenap'ın birbirini gözetken şiirlerde ısrarı, bulduğunun üzerinden gitmek olarak yorumlanabileceği gibi, şiirde bütünlük duygu-

sunu vurgulamaya yönelik bir çalışma olarak da değerlendirilebilir. Şair, ne yaptığının farkındadır. “Yakazât-ı Leyliye” ile başlayıp “temâşâ”larla süren dizi şiirinin ilk mısralarında, *tablo* oluştururken ses ve göz algısını öne çıkarmıştır.

*Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim;
İhtizâzât-ı leyli dinleyelim:*

Gecenin titreyişinde dinlenenin “piyano” oluşu, şiirde sesle tutulacak bir bütünlük duygusunu hazırlamışsa;

*Gel bugün de, süikût ile, güzelim,
İhtizâr-ı hazânı seyredelim:*

mısralarında, sesin durdurulup göze bir manzara açılması, bütünlük duygusundaki algı değiştirmeyi gösterir.

Cenap’ın şiiriyle göstermeye çalıştığı iki unsur, şiir için sesin ve görüntünün değeridir. Bunları gösterirken yeni ve farklı olanı da tecrübe etmiştir. Onu, öncekilerden ve neslinden ayıran bu tecrübe, bir *zihin şiiri* ortaya çıkararak şairini durdurmuşsa da sonrakiler için yol açıcı olmuştur. Şairin yapmaya çalıştığının, dönemi içinde farklı ve yeni olduğunu görenler, şiirlerindeki pitoreske ve sese yoğunlaşmışlardır. Poetikanın kurduğu şiir, yorumunu da beraberinde getirmiştir. Dönemsel okumalarda, şiirlere farklı anlamlar yüklendiği/ yüklenebileceği bilinen bir gerçektir. Hele ki söz konusu edilen şiirler, Cenap’ta olduğu gibi, poetika ile desteklenmişse yüklenen anlam dönemselliği aşır bütünüyle şiire eklenebilmektedir.

Dönemsel önemi bulunan şiirlere, uzman okumalarının dışına çıkıp bakıldığında geriye ne kalır acaba? Söz konusu edilen Cenap’ın şiirleriyse açılan dil mesafesine rağmen onlardan bir şeyler öğrenmek mümkündür. Dil uzaklığı, bu şiirleri anlama ve onların dünyasına girme yönünden önemli bir engel olmakla birlikte şiirlerin havası, değerleri hakkında en azından sezgisel bir bilgi vermektedir. Sözü edilen uzaklık, aslında doğrudan şiirlerin değeriyle ilişkilidir. Şiirin atmosferi kurulurken tercih edilen sözcükler, sözcük bağdaştırmaları, tamlar-

malar ve bunların hangi amaçları gözettikleri şiirin değeri için ölçütleri de verir. Şiirde buluşun mu, duyuşun mu öne çıkarıldığı, kurguya esas olan malzemenin kullanılışıyla belirginleşir. Böyle bakıldığında, Cenap'ın şiirinin bugün okunmamasında, dil uzaklığından kaynaklanan bir *mağduriyet* bulunduğu pek de söylenemez. Dilden kaynaklanan uzaklık, Fikret ve Ahmet Hâşim şiiri için de geçerlidir; ama onlardaki şiirsel heyecan, bu uzaklığın şiiri mağdur etmesine yol açmaz.

Cenap'ın şiiri bugüne, öncelikle şiir içinde şiirin sorun edilmesiyle bir şeyler söylemektedir. Gerçi poetikası, şimdi aşılmış bir yeniliği işaret etse de uyarıcıdır. Şiire şiirin konu edilmesi, şairi genellikle şiire değil, edebiyat tarihine atar.

*Bir daldan öten eş iki bülbül gibi eyler
Bir kafiye bir kafiye nâmını tekrar... ("İhdaiye", s. 21)*

mısraları, Cenap'ın kafiyeyle bağlı olduğunu söyletmekten başka şiirsel hangi değerini işaret edebilir? Fakat, "Bî-kafiye bir sayhadır ömrün nakaratı..." ("Şi'rim İçin", s. 22) ve "Tezhîb edirim nûr-ı hayâlât ile derdi;" mısraları, imaj yönünden şiiri güzeldir.

*Senin yüziünden ölen muhtazır âşıkının
Olursun en büyük, en can-fedâ bir âşıkası. ("Rûh-ı Yâr", s. 30)*

mısraları, ilettikleri düşünce ile öne çıkar.

Cenap'ın şiirinde bütünlüğü sağlayanın ses ve manzara olduğunu belirtmiştim. Her ikisinde de buluş öncelenir; bütün zihin şiirlerinde olduğu gibi duyuş geriye çekilir/atılır. Onda duyuştan kaynaklanan heyecan, bazı şiirler hariç, bütünlüğü kurmaz; şu mısralardaki gibi, şiirler içinde görünüp kaybolur:

*Dîvânece bir aşk ile aylarca seviştik:
Hâlâ duruyor kalbimin üstünde o hisler;
Bilmem ki o hislerde hayalin niçin eksik? ("Hayal-i Yâr", s. 37)*

Cenap, kendisinden sonrakiler için çalışmıştır daha çok. Şi-

irindeki buluşların sonrakilerde duyuşa dönüşmesi önemlidir. Onun başka bir diyardan alıp getirdikleri, sonrakilerin duyuşunu hazırlamıştır. Erken bir atılımdır Cenap ve getirdiklerinin zamanında karşılığı yoktur.

*Akşamın bâd-ı bî-karârında
Bütün evvel sevenlerin ye'si
Söylüyor bî-karâr-i hissi... ("Riyâh-ı Mesâ", s. 38)*

mısralarında Cenap'ı çeken manzaradır belki; ama bu manzara, Ahmet Hâşim'de kendisini aşar ve duyuş haline gelir. *Göl Saatleri'nin* (1921) başına konan "Mukaddime" adlı şiir, poetik içeriğiyle bu duyuşu haber verir ve öne çıkarır:

*Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana eşcâr-ı nebâtı.*

Gözlediğinin içine insanı koyduğu yerde açılır Cenap'ın şiiri. Böylece, şairane manzara tasviri, yeni bir boyut kazanır.

*Dökülürken hep âh o yapraklar
Gamlı hemşîreler gibi araşır;
Öyle hemşîreler ki gam yaraşır... ("Temâşâ-yı Hazân", s. 50)*

Üçüncü mısra, bugün bile güçlü bir yer değiştirme olarak görünmektedir. Doğa ile insanın böylesine birbirini içermesi, farklı yerlerde gözlenenlerin birleştirilmesi bakımından dikkate değer bir buluştur. Bu birleştirme, şiire yaşanmışlık duygusu vermektedir. "Ferdâ-yı İftirak" ve "Unutmayalım!", yapma havalara rağmen aynı duygudan güç almaktadır. "Firak" ve "Don Juan" ise, kadının şiirdeki görünümü ve yaşanmışın gözden geçirilirken şiire nasıl dönüştüğü yönünden dikkat çekicidir. Özne, birincisinde gidenin bıraktıklarıyla varlığını anlamaya çalışırken; ikincisinde, gidenlerden hayat için düşünceler oluşturmaya dener.

Cenap Şahabettin'in bir taraftan gazel yazarken diğer taraf-

tan soneye düşkün oluşu, şiirin biçimine ilişkin arayışları, kaygıları bulunduğunu gösterir. Bu arayış veya kaygı, sadece nazım biçimleri için değil, şiirin kompozisyonunda tercih edilen mısra yapısı ve kafiyeleme için de geçerlidir. “Elhan-ı Şitâ”da, manzaranın ses ve görsellik ile verilmeye çalışıldığı çokça söylenmiş ve buradan hareketle Servet-i Fünûn şiirinde, işlenen konuya veya temaya göre vezin kalıbı tercih edildiği sonucu çıkarılmıştır.

Evrâk-ı Leyâl’deki bazı şiirlerde görülen sarma kafiye, denemişlik izlenimi vermektedir. Şairin tematik olarak peşine düştüğü arayış, biçimsel denemelerinde de sesle kendini gösterir.

‘Enjambement’ denemeleri ise, başka bir şiir görgüsünün izdüşümü olarak durur. Anlamın mısrada değil birimde tamamlanma gayreti diye değerlendirilebilecek bu denemelerin yanında, gelenekte bulunan ama ‘enjambement’ olmayan söyleyişler de vardır.

*Ölüdür bence ev, görünmezse
Kafesin arkasında dîdelerin... (“Fırak”, s. 64)*

Burada görülen mısra yapısı ne kadar dışarıya ait ise;

*Beni attın bu arza ey âdil,
Cennetinden cehenneminden uzak...
Bu karanlıkta mugfel ü mugfil,
Yürüdüm rehberim zekâ olarak! (“Münacât 2”, s. 71)*

dörtlüğündeki cümle bitişi ve başlangıcı da o kadar içeridendir.

“Riyâh-ı Leyâl”, Cumhuriyet dönemi şiirinde farklı bir şiir görüşü ile karşımıza çıkacak olan *serbest nazım* için yol açıcı bir değere sahiptir:

*Ondan bana sen gizlice bir ses...
Ey bâd-ı peyâm-res,
Ol dem getir ondan bana sen gizlice bir ses;
Ol dem götür ey bâd-ı şebângâh,
Benden ona bir âh!... (s. 40)*

“Elhan-ı Şitâ”da da görülen bu farklı yapı anlayışı, şiiri görselleştirirken ondaki sesi de öne çıkarma amacına yöneliktir. “Son Muhabbet” ve “Hafriyat-ı Mâziyye” başlıklı şiirler de birer biçim denemesi olarak diğerlerinden ayrı durur. Anlam, bir birimde tamamlanmamış; şiir, bütün olarak tasarlanmıştır. Hızlı bir şiir olan “Terâne-i Sabah”, hızını sesin kullanılışından alır:

*Odalar başladı evlerde söze,
Oldu hariçte sokaklar gevezel! (s. 95)*

Cenap’ın şiirlerinde ses, üzerinde düşünülmeyp olduğu gibi aktarıldığında etki daha kalıcı hale gelmektedir; ama o, bunu çok da tercih etmez, şiiri sesin üzerine *kurar*. Oysa, “Bâri, oldun mu, bâri sen mesut?”, “Elverdi bî-vefâlığın elverdi bî-vefâ / ‘Öldürdü hasretin beni öldürdü hasretin’” ve “Niçin ettin niçin ettin beni mahrum-ı emel?” mısralarında tekrara dayalı ses, heyecanın ifadesi olduğu için etkisi de kalıcıdır. Zihinsel olduğunda şiiri rahat bırakmayan ses, serbest bırakıldığında onu açar. “Yâdigâr” şiirinin ilk dörtlülüğü, bu iddiayı örneklemek üzere anılabilir:

*Bir ömr ile gölgesiz, kedersiz...
Bir bî-leke, sâf aşk içinde...
Hep bûse içinde, zevk içinde...
Pek hoş yaşamıştık altı ay biz; (s. 165)*

Hikâyeli şiirleri de vardır Cenap’ın; ama bunlarda, Fikret’in aynı tarzda yazdıklarındaki hareket unsurundan çok tasvir belirleyicidir. Yapma havaları ile bu şiirler, birer deneme olduklarını veya görünen doğadan değil de tablolardan çıktıklarını belli etmektedirler. Cenap şiirinin ana öznesi olan kadın, bu şiirlerde figür olarak kendisini gösterir; erkek, kır havası verilme istenenlerde görünmez, sadece huzurlu bir “çoban” olduğu sezdirilerek “kaval”ının sesi duyurulur. Cenap’ın köylü kızı, sıkıntılardan azade ve şen şakraklıdır. Tek derdi aşktır; ama, aşkının da öznesi yoktur. Aşk öznesini gösteren “ses”in peşinde, kırlarda dolaşır durur. Diğer kadınları ve kızları ise mut-

suzdur; anne kadın, kızının okşadığı saçlarında sanki onun *kaderine değer* ve onu, kendisine çeker. İyi bir eş bulmak için sokağı kafes gerisinden gözleyen evlilik yaşı geçmiş kız (Kızın yaşının yirmi oluşu bile Cenap'la açılan uzaklığın bir işareti değil mi?), yine kaderine yenik düşer ve bu kızın şairi, onun hayalleriyle *oynar*, hayalleriyle onu *küçük düşürür*.

Cenap'ın bütünlüğünü heyecanın kurduğu şiirleri arasında "Münacât"lar öne çıkar. Düşünce ve söyleyiş yönünden "şat-hiyeler"e yaklaşan bu şiirlerde, inanmanın imkânsızlığı sorun edilir ve Tanrı'yı kavramak isteyen bilinç, ondan hesap sorsa da kendi perişanlığı ile kalır. Cenap'ta Tanrı sorunu, varoluşsal bir arayışın işaretini vermeyecek kadar geçicidir, mısralara sıkışıp kalır. Yine de insan olarak varolmanın ağırlığını duyduğu anlara karşılık geldiği anlaşılan "Münacât"larında, güçlü mısralar vardır. "Elem"e kaside yazan şairin,

*Lâyıkım rahm u afva ey Kadir,
Elemim az değil günâhımdan... ("Münacât 4", s. 76)*

diyerek "elem"i, "günah"ın karşısına koyması, din algısı yönünden dikkat çekicidir.

Cenap'ın buluşunun sonraki kuşakların duyusu olduğu yukarıda söylenmişti. "Tuhfe-i Rebiî" şiirinin ilk dörtlüğü, Ahmet Hâşim'in "Mukaddime"sini hazırlamıştır sanki:

*Bî-nihayet, maî bir yelpaze tarzında sema
Nefh ü neşr eyler cihâna bir emel-perver hayat
Şimdi bir havz-ı müzehherden nişândır kâinat
Kim o havz üstünde titrer en muanber bir heva! (s. 212)*

*Düşüp üstünde ağlamak dilerim
Söyle ey Tanrı dizlerin nerede? ("Münacât 1", s. 70)*

mısralarındaki duyuş, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah'ına* (1940) kadar gelmiş gibidir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirindeki ağaçlardan damlayan ışık imajı da,

*Hep ağaçlar sanırsınız nur ağlar
Dallarında güneş aktıkça yere... ("Terâne-i Sabah", s. 96)*

mısralarına bir şeyler borçludur sanırım. Cenap'ın eşya ilgisi de sonraki kuşaklara bir şeyler vermiştir. Nasıl ev-oda ilgisi, Sabri Esat'ın *Odalar ve Sofalar*'ında (1933) kurucu tematik bir unsur olarak görünüyorsa, "Bütün eşya sükûta varmış" ve "Bütün eşya zalâm içinde nihân, / Bütün eşya garîk-i samt u sükûn;" mısralarındaki "sükûta varan eşya" imajı da Tanpınar'daki algının belirginleşmesine katkıda bulunmuş olsa gerektir. "Meçhuller" başlıklı şiir de bu açıdan önemlidir.

"El Sürmeyin Sakın!" başlıklı şiirinde, kelebekle çocukların kırılğanlıkta birleştirilmesi, buluş olarak güçlüdür.

*Bir istiyor onu, bir istemiyor... Âh,
Sevmek bile doğmak gibi, ölmek gibi bir şey!
("Hakikat-i Sevda", s. 119)*

mısralarındaki duyuş, bugün bile eskimemiştir. Aynı şekilde, "kalbi open anne" imajı da yenidir:

*Dönüp bana, diyeceksin, bütünü meserretle:
Senin de ben öpeyim mi, senin de kalbini ben?
("Hayâl-i Mâder", s. 180)*

"Ben ağlarım hayâl ile mâziyi gizlice!" mısraındaki, sözcük tasarrufundan kaynaklanan dilsel sapma, İkinci Yeni şairlerinin çokça tercih edecekleri bir söyleyiş özelliği olacaktır yıllar sonra. Tabii Cenap'ta, bu sapmanın rastlantı olduğunu eklemek bile gereksiz; ama yine de böyle bir rastlantının yakalanması bile şiirde bir imkânın görülmesini hazırlayabilir.

Yenik İdeoloji: Mehmet Âkif Ersoy

Mehmet Âkif için söylenmedik bir şey kalmış mıdır acaba? Bu, şairin geniş bir ilgi ve kabul gördüğünün işareti olduğu kadar eleştirildiğinin de göstergesidir. Yoğun ilginin kabul ve ret ile şekillendiği açıktır. Bir tarafta, “İstiklâl Marşı”nın şairi oluşu onu bütünüyle görmezden gelmeyi engellemekte; diğer tarafta, Milli Mücadele içindeki hizmetleri de hatırlatılarak şairin ömrünün son on yılını Mısır’da geçirmeye “mahkûm edilişi” eleştirilmektedir. Mehmet Âkif, “İstiklâl Marşı”nın şairi olmasaydı, böylesine üzerinde durulmazdı demek yanlış olmaz; aynı şekilde, Mısır’a gönüllü sürgünlüğü kabul etmeyip ülkesinde suskun bir hayatı tercih etseydi kabul noktasındaki hassasiyetler farklı olurdu. Oluşan manzara ve geline sonuç göz önünde bulundurulduğunda, Mehmet Âkif’in ideolojik bir figür olarak algılandığı görülür. Aslına bakılırsa, sadece geline sonuçta değil, başlangıç noktasında böyle bir ideolojik görünüm ve tercih vardır.

Mehmet Âkif’in edebiyat dünyasına girdiği 1890’ların ortalarında, Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu sorunları aşmak için siyasetten edebiyata aktarılan üç ideoloji tartışılmaktadır. Bunlar; hilafeti ve etnik unsurları içermeye kaygısının doğurduğu “Osmanlıcılık”, devletten ayrılma hareketleri ve toprak kaybının canlandırdığı “Milliyetçilik” ve Tanzimat’la birlikte fark edilen Batı’ya yönelme ve giderek eklemleme eğilimi olarak şekillenen “Batıcılık”tır. Devletin parçalanıp dağılmasını engellemek üzere geliştirilen Osmanlıcılık’ın şiirde Abdülhak

Hâmid ile; parçalanmanın kaçınılmaz olduğunu gören Milliyetçilik'in Mehmet Emin ile; yeni bir insan anlayışı öneren Batıcılık'ın Tevfik Fikret ile seslendirildiği bilinmektedir. Bununla birlikte Sultan II. Abdülhamid'in baskıcı yönetimi, Osmanlılık ideolojisinin dışındakilere pek de söz hakkı vermemiştir. Yine de Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirler*'inin 1898'de yayımlanışı ve Abdülhak Hâmid de dahil olmak üzere heyecanla karşılanması, sınırları belirlenmemiş ve içeriği doldurulmamış Milliyetçilik'i şiirde öne çıkarmıştır. Osmanlılık'a içkin olan "İslâmcılık" ideolojisi, Namık Kemal'in *Cezmi* adlı romanı ve Hâmid'in egzotik şiirleriyle kendisini koruyacak ve etkin kılacak gür bir sese sahip değildir. Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın henüz şekillenme aşamasında olduğu ve başka bir toplum sözleşmesi ile farklı bir insan anlayışının seslendirilmesine imkân bulunmadığı bir baskı ortamında, Tevfik Fikret'in dolayısıyla Batıcılık'ın gücünden de söz edilemez.

Böyle bir siyasi ve edebi ortamın içinde söz almaya girişen Mehmet Âkif; yetiştiği çevre, aldığı terbiye ve eğitimin yönlendirmesiyle Batı şiirini de tanımakla birlikte Divan şiirinin uzantısı durumunda bulunan Muallim Nâci'yi taklit ederek manzumeler yazmıştır. İlk manzumelerinden biri olan "Tercî-i Bend"de Ziya Paşa'nın etkisi açıktır. 1910'a gelirken, Divan şiirini taklitçi, ahlak kaygısı taşımayan, miskinleştirici bir şiir olarak değerlendiren Mehmet Âkif'i¹, Muallim Naci etkisinden kurtaran Ispartalı Hakkı'dır.² Yetişme şekli, Ispartalı Hakkı'nın

1 Mehmet Âkif'in eski edebiyata yaklaşımı eleştirel bir özellik gösterir. 1909'da *Sırat-ı Müstakim*'de yayımlanan bir yazısında, bizim hep Arap ve İran edebiyatlarını taklit ettiğimizi vurgular. Bunun da edebiyatın mahvoluşunu hazırladığını ileri sürer. Divan edebiyatının ahlak ile ilişkisine de değinen şair şunları söyler: "Hele edebiyatın ahlak ile münasebeti olmak lazım geleceğini, bir heyet-i içtimaiyeyi tezhip edecek en başlı vasıta olacağını hatırıma bile getirmemişiz." (Eşref Edib, *Mehmet Âkif Hayatı-Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, 1. Cilt, 2. baskı, Sebülürreşad Neşriyatı, İstanbul, 1962, s. 16) Bu eleştiriler, 1900'lerin başındaki bir şair ve yazar için Divan edebiyatının kaynak olamayacağını işaret eder.

2 İlk denemelerini Ispartalı Hakkı'ya gösteren şair, ondan unutulmaz bir ders almıştır. Mehmet Âkif'in şair kimliğini belirleyen bu dersi, Ispartalı Hakkı sonraları şöyle aktarmıştır:

"O zaman Âkif çocuk denecek yaşıydı. Gelir bana şiirlerini okurdu; Muallim Naci tarzında gazeller... Ben bu şiirleri yalnız dinler, bir şey söylemezdim. Bir-

uyarıları ve ardından girdiği edebiyat ortamı, hilafetle varlık bulacak ve birlik kazanacak Osmanlıcılık ideolojisini benimsemesini hazırlamıştır. Mehmet Âkif'in hayatı ve şiirleri, bu ideoloji içinde belirmiş ve şekillenmiştir. Hilafet, Osmanlı'yı önceleyen bir sabitleme değil, Osmanlı'nın elinde bulunduğu için onunla varolan bir gerçektir; Osmanlı'yı sabitleme olmadığı için Mehmet Âkif, üç yüz yıldır İslâm dünyasının karanlıkta olduğunu rahatça söyleyebilmiş; Sultan II. Abdülhamid'e çok ağır eleştiriler getirebilmiştir.³ Dolayısıyla ona, Osmanlı kültürü ile yetişmiş bir İslâm şairi denilebilir.

Zamanının şiirini yazmıştır Mehmet Âkif. Böyle olduğu için, kimi zaman İslâmcılık'ı hilafetten bağımsız düşünerek "Asr-ı Saadet"i ideal olarak öne çıkarmış, kimi zaman dünya Müslümanlarının kurtuluşunu Osmanlı'nın varlığıyla özdeşleştirmiş, kimi zaman ise Milli Mücadele'yi İslâm'ın ve Müslümanların ölüm kalım savaşı olarak yorumlamıştır. Zamanın şartlarının belirlediği olaylar sonucu yer değiştiren bu hassasiyet noktalarının bağlandığı ana referans *Kur'ân*'dır. *Safahat*'taki şiirlerde yakın çevredeki olaylar, ülkedeki ve dünyadaki gelişmeler hep *Kur'ân*'la anlaşılır kılınır ve yorum kazanır.

1908-1910 yıllarında *Sırat-ı Müstakim*'de yayımlanan ve 1911'de *Safahat* adıyla kitaplaştırılan ilk eserindeki şiirler, doğrudan *Kur'ân*'dan ilhamla değilse de onunla şekillenen bir ahlakla yazılmıştır. İlk *Safahat*'taki şiirlerde, hayatın içinde bir insan ve halkın sorunlarına karşı duyarlı bir şairle karşılaşılır. Henüz bütünüyle camiye girmemiştir buradaki özne, sokakta/

gün geldi, yine bir gazelini daha okudu; ben yine bir şey söylemedim. 'Beğenmedin mi Hakkı?' dedi. 'Beğenmedim Âkif!' dedim. Başını çevirdi; daldı. Dakikalarca sonra döndü: 'O kadar da mı fena?' Ben onun üzerine 'Seninle biraz konuşmak lâzım geldi. Yazdığın şeyleri sen beğeniyor musun Âkif?' dedim. 'Bu gazellerle nihayet bir Muallim Naci olursun. Halbuki edebiyat bu mu? Medeni memleketlerin edebiyatından haberin yok. (...)Sen kalkmış, Naci'nin arkasından koşuyorsun. Bu devirde bu gazeller ayıptır. Sen bu şairliği bırak da evvela bir lisan öğren. Ondan sonra şair mi olacaksın, âlim mi, seninle oturur, karar verimiz.'" (Mithat Cemal, *Mehmet Âkif*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1986, s. 16)

3 *Safahat*'ın *Birinci Kitap*'ındaki "İstibdat" adlı şiir, bu dikkatle okunabilir. "Köse İmam" da da, "Gölgesinden bile korkup bağırın bir ödle, / Otuz üç yıl bizi korkuttu 'şeriat' diyerek." mısralarıyla, istibdadın argümanına dikkat çeker. *Safahat-Birinci Kitap*, s. 129.

mahallededir. “Hasta”, “Küfe”, “Hasır”, “Meyhane”, “Seyfi Baba”, “Mahalle Kahvesi” ve “Yemişçi İhtiyar” adlı şiirleri, sokağın ve mahallenin bir ahlakla kavranışını gösterir. Bu, merhamet ve hamiyet sahibi bir ahlaktır. Yoksulluk karşısında acı duyan, vefa duygusuyla tanıdıklarını elinden geldiğince koruyup gözetmeye çalışan vicdan sahibi bir özne vardır. Bu şiirlerin Mehmet Âkif’i edebiyat dünyasına kabul ettirdiği açıktır. Şiirlerin duyusu, şairin duruşundan öndedir; gerçi gözlediği, dikkat çektiği olay ve durumlar duruşla ilgilidir, ama merhamet duygusu uyandırma belirgindir. *Safahat*’ın manzum bir poetika olan ve kitabı açan ilk şiirinde şair, “şiirlerinin hüviyeti”ni ve “hüneri”ni, “samimiyet” açıklar; “tasannu” bilmediğini, “sanatkâr” olmadığını söyler; “bütün âsârı”nın “aczinin giryesi” olduğunu belirtir ve yazdıklarını “bir hisli yürek”in sözleri diye sunar. “Hisli yürek” sözü, duruşu değil, duyusu öne çıkarır.⁴

Yukarıda anılan şiirler, “manzum hikâye”nin başarılı örnekleri olarak yazıldıkları dönemde dikkat çekmiştir. Mehmet Âkif şiirinin karakteristiği şeklinde belirlenecek olan Türkçe’yi aruzla söylemedeki yetkinlik⁵ ve tahkiye ediş tarzı, bu şiirlerle belirginleşmiştir. Fevziye Abdullah Tansel’i izleyerek söylemek gerekirse, manzum şiir o yıllarda modadır. İsmail Safâ’nın “Öksüz Ahmed”i, Tevfik Fikret’in “Balıkçılar, Kenan, Hasat Çocuk, Ramazan Sadakası” vb. manzumeleri, Ali Ekrem’in

4 “Bana sor sevgili kaarı’, sana ben söyleyeyim, / Ne hüviyyette şu karşında duran eş’arım: / Bir yığın söz ki, samîmiyyeti ancak hüneri; / Ne tasannu’ bilirim, çünkü, ne san’atkârim. / Şi’r için ‘göz yaşı’ derler; onu bilmem, yalnız, / Aczimin giryesidir bence bütün âsârım! Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem; / Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bizârim! / Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa; / Oku, zira onu yazdım, iki söz yazdımsa.” (Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, İnkılâp Kitabevi, 21. baskı, İstanbul, 1987, s. 3; yazıdaki şiir alıntıları, *Safahat*’ın bu baskısından yapılacaktır.)

5 Mehmet Âkif’in şiiri, aruz veznindeki ustalığıyla ayırt edilir. Aruz vezninden vazgeçip heceye yönelmek gerektiği yönündeki tartışmaların yaşandığı 1910’da şair, aruzun yüzyıllardır işlene işlene Türkçe’ye mal olduğunu belirtir: “Zaten nesir varken nazım ile tebliğ-i hissiyata kalkışmak bir nevi mirasyediliktir. Karihası zaruret-i vezin derdi müzmini altında inleyen bizim gibi fukara-yı sanat ya haddini bilerek mirasyediliğe özenmemeli, yahut Acem evzanından şikâyet etmemeli.” (Eşref Edib, *A.g.e.*, s. 15)

“Vasiyet”i, Hüseyin Suad’ın “Ayşecik”i, Mehmet Emin’in “Ah-retlik, Sürücü, Kibritçi Kız, Kesildi mi Ellerin?” adlı manzumeleri, toplumsal yaraları hikâyeleştiren örneklerdir.⁶ Servet-i Fünûncuların bir resim görselliğinde algıladıkları toplumsal sorunları Mehmet Âkif, bir ahlakın içinden görmekte; bu sorunlara çare bulmaya, çare olmaya çalışmaktadır. Tanıdığı ve çok sevdiği Dülger Hasan’ın yetmiş beş yaşını geçmiş olsa da “namerde el açmamak için” çalışmasını “Seyfi Baba”da işleyen şair, yoksulluk karşısındaki tavrını, iki dizede somutlaştırmıştır:

*O zaman koptu içimden şu tahassür ebedî:
Ya hamiyetsiz olaydım, ya param olsa isi! (Safahat, s. 71)*

Mehmet Âkif’in mahalle hayatından aktardığı bu hikâyelerde, uzaktan acıma ve çaresizliği resimleştirme kaygısı değil, bir mesaj verme amacı baskındır. Bu yüzden yukarıda anılan manzum hikâyelerle onun şiirleri arasında, sadece yapı bakımından bir ortaklıktan söz edilebilir. 1910’lu yılların algısıyla dile getirilen ve tartışılan “Sanat sanat içindir” veya “Sanat şahsi ve muhteremdir” gibi görüşlerin karşısında olan Mehmet Âkif, sanatın bir amaca hizmet etmesi gerektiğine inanmıştır. Nitekim 1909’da *Sırat-ı Müstakim*’de yayımlanan bir yazısında, edebiyatın amacını şöyle belirler: “Biz bugün heyet-i içtimaiyemizin gözünü açacak, hissiyatını yükseltecek, hamiyetini galeyana getirecek, ahlakını tezhip edecek, hülâsa bize her mana-sıyla ders-i edep verecek bir edebiyata muhtacız.”⁷

“Edep dersi” verme, sorunları belirginleştirme kaygısıyla hayattan manzaralar alır ve onları bir dünya görüşü içinde işler:

*Ne var şu kahvede bilmem ki sığmıyorsun eve?
Gelin de bir bakalım... Buyrun işte bir kahve: (Safahat, s. 120)*

Her ne kadar Divan şiirini Arap ve Acem taklidi olarak görüp, bu taklidin edebiyatı mahvettiğini söylese de, kendisi

6 Fevziye Abdullah Tansel, *Mehmet Akif Ersoy Hayatı ve Eserleri*, Mehmet Akif Ersoy Fikir ve Sanat Vakfı Yay., Ankara, 1991, s. 29.

7 Eşref Edib, *A.g.e.*, s. 16.

de bir Acem şairini izler. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, referansın “hikmet”lerle ahlaka açılması ve terbiye edici bir dikkatle şiirler yazmış olmasıdır. Âkif’e göre Sadi, “bizim Şark’ımızın rûh-u kemâli”dir ve eserleriyle “hakikat dersi” vermektedir.⁸ Bazı şiirlerinde adını açıkça andığı, bazılarında şiirlerinden ilham aldığı Sadi, Mehmet Âkif’in şiirlerinde yapısal bir özelliği de hazırlar. Bu, klasik İslâm eserlerindeki temsil getirerek örneklemeye gitmedir. Bugün “metinlerarasılık” diye adlandırılan yapısal özellik, Mehmet Âkif’in bazı şiirlerinde, Sadi’nin eserlerinden hikâyeler aktararak belirginleşir. Şair bunu açıkça işaret eder:

Senin şu hâlini Sa’dî ne hoş hikâye eder...

İştittiğin olacaktır ya... Neyse, dinleyiver: (Safahat, s. 273)

Mehmet Âkif, çoğu şiirindeki –özellikle muhavereli, konuşmalı olanlarda– bir hikâye anlatıp bundan sonuç çıkarır. Bu, hikmetli eserlerdeki kıssa ve kıssadan hisse çıkarmanın mahalli renkle zenginleştirilmiş şeklidir.

Kur’ân’dan ilhamla yazdığı şiirlerinde âyetlerin tefsirine yönelen Mehmet Âkif, bir bakıma *Kur’ân*’ın mesajını günceller; başka bir deyişle, yaşananları *Kur’ân*’ın ışığında yorumlar ve referansıya uyanış için uyarılarda bulunur. Kutsal kitabın bu şekilde değerlendirilmesi, dinin geleneksel algısına yöneltilmiş bir eleştiridir de. Gelenek karşısına dinin temel referansını çıkaran şair, bu referansla geleneksel algıdaki tevekkül ve kader anlayışını sürekli eleştirir ve “cehalet”in, “atalet”in dinde yeri bulunmadığını vurgular.

Birinci Safahat’taki “Kocakarı ile Ömer” ve “Dirvâs”ta, konularını Halifelik devri ile Emeviler’den Hişam devriden alan şair, *Safahat*’ın üçüncü kitabı *Hakkın Sesleri*’nde (1913) âyet ve hadislerin tefsirine yönelir. Hak olan *Kur’ân*’dadır ve şair Hakkı seslendirmektedir. İkinci Kitap *Süleymaniye Kürsüsü*’nde (1912), hayatı siyasi maceralarla geçen ve 1938’de doksan yaşında ola-

⁸ “Sa’dî, bizim Şark’ımızın rûh-u kemâli, / Bir ders-i hakikat veriyor, işte meâlî” (“Azim”, *Safahat*, s. 65)

rak Japonya’da bulunan Abdürreşid İbrahim Efendi’yi vaaz kürsüsüne çıkaran şair, “Pan-İslâmist” bir söylem geliştirir. Kürsüye çıkardığı bu figür, İslâm dünyasını gezmiş ve oralarda aydınlatma faaliyetinde bulunmuştur. İkinci kitapla sokaktan, mahalleden camiye giren şairin bir irşat/aydınlatma faaliyetine yöneldiği anlaşılır. Hilafet düşüncesinin İslâm dünyasını toparlayıp koruyacağı mesajını verir.⁹

Mehmet Âkif, Namık Kemal’den sonra bir toplum projesi olan son şair olarak görünür. Bu projede, sanatlı söylemenin pek de önemi ve anlamı yoktur. O yüzden manzum hikâyelerinde çıplak bir gerçekçilikle karşılaşılır. Buna, natüralist bir yaklaşım diyenler de vardır. Söylediklerini, hakikat noktasında önemseyen şair, şiir-hayal-hakikat sorununu, bir şiirinde şöyle belirginleştirir:

— *Hayır, hayâl ile yoktur benim alış verişim;
İnan ki: her ne demişsem görüp de söylemişim.
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:
Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!* (Safahat, s. 240)

Hayali reddedip gerçeği sahiplenilen Mehmet Âkif, toplumsal projesinde yukarıda da belirtildiği gibi, Pan-İslâmist bir söylem geliştirir; aslında, geliştirmekten çok böyle bir söylemi sahiplenir. Cemaleddin Afgani ile Mısırlı Muhammed Abduh’un eserlerinden haberdar olduğu gibi, bunların bazılarını tercüme de etmiştir. İslâm birliği idealini *Hakkın Sesleri*’nin bütünü ve *Hâtıralar*’daki (1917) bazı şiirleriyle *Kur’ân’a* bağlayan Mehmet Âkif, 1910’lara gelirken Tevfik Fikret’in, 1910’lu yıllarda ise Ziya Gökalp’in görüşlerinin karşısında durmuştur. Öyle ki, konularını İslâm tarihinden alan manzumelerini, Ziya Gökalp’in Türk efsanelerini kaynak olarak işleyen manzumelerine karşı yazdığı bile iddia edilmiştir. Tevfik Fikret’in “Tarih-i Kadim” şiirine karşı şiddetli eleştirilerde bulunduğunu, dost-

9 Burada, bir not olarak *Safahat*’ın Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki baskılarında “hilafet” sözcüğü geçen mısralarda, bu sözcüğün bir biçimde sansürlenerek yerine başka sözcükler konulduğunu hatırlatma gereği duyuyorum.

ları hatıralarında yazmaktadır. Gerçi dostlarının hatıralarından önce *Safahat*'ın beşinci kitabındaki "Berlin Hâtıraları"nda, bir yolunu bulup, Tevfik Fikret'e ağır bir cevap verdiği bilinmektedir. Böylelikle Tevfik Fikret'in temsil ettiği Batıcılık'ı; Ziya Gökalp'in temsil ettiği Milliyetçilik ve Türkçülük'ü birer toplum projesi olarak geçersizleştiren Mehmet Âkif, hilafet koruyuculuğundaki İslâmcılık'ı toplumsal bir proje olarak öne çıkarır. Ona göre, bu projenin dayanakları bulunduğu gibi uygulanabilirliği de vardır. Dayanak, din birliğinde; uygulanabilirlik, bu birliği hilafetle elinde bulunduran Osmanlı'dadır:

*Zavallı Âlem-i İslâm için elîm olacak!
Biz olmasak bu kadar hânumân yetîm olacak!
Gıcırdamakla beraber serîr-i şevketimiz,
Bu dini kurtaran ancak bizim hükûmetimiz. (Safahat, s. 283)*

İlk kitaplarında "Asr-ı Saadet"i, halifeler dönemini öne çıkarırken sonrakilerde –özellikle *Fatih Kürsüsünde* (1914)– tarihe de dikkat çekmiş ve Osmanlı'nın "şanlı tarihi"nden örnekler sunmuştur.

Mehmet Âkif'in projesinin ütopya olmadığını belirtmek gerekir. Kimi göstergelerden yola çıkarak, bir ideal ortaya koymuştur. Bu ideal, ne Tevfik Fikret'in "Ömr-i Muhayyel"deki hayali beldesine ne de "Milletim nev'i beşerdir vatanım rûy-i zemin!" dizesinde söylediği "dünya vatandaşlığı" ütopyasına benzer. Aynı şekilde Ziya Gökalp'in "Vatan ne Türkiye'dir Türklere ne Türkistan / Vatan kutsal ve müebbed bir ülkedir Turan" dizelerinde ifade bulan "Turan" düşüncesindeki konjonktür imkânsızlığıyla da karşılaştırılamaz. Mehmet Âkif'e göre İslâm birliği, tecrübe edilmiş ve gerçekleşmiş tarihsel bir durumdur; heyecanın yitirilmesi, miskinliğin ve tembelliğin ortaya çıkması, bilimsel çalışmalar yapılmaması sonucu bu birlik bozulmuştur. Ümmet düşüncesinin terk edilmesinde, Avrupa'nın emperyalist oyunlarının, zulümlerinin de belirleyici olduğunu savunan şair, medeniyeti bu yüzden "tek dişi kalmış canavar" olarak tanımlar. Burada karşı çıkılan medeniyet değil, insanlığın birikimi ve ortak malı olan medeniyeti sahiplenilen ve

bu sahiplik hakkı ile emperyalizmi sürekli kılan Batı'dır. "Medeniyet! size çoktan beridir dış biliyor; / Evvelâ parçalamak, sonra da yutmak diliyor." (*Safahat*, s. 206) mısralarındaki "medeniyet", insanlığın ortak birikimini değil, bu ortak birikimi tekeline almayı amaçlayan emperyalist tavrı belirginleştirir.

Böyle bir duruşa sahip olan Mehmet Âkif'in Milli Mücadele'ye katılıp şiirleri, yazıları ve camilerdeki vaazları ile halka moral vermeye çalışması son derece anlamlıdır. Milli Mücadele'yi, İslâmiyet'in son mevziinin savaşı olarak yorumlayan şair, öncelikle vatanın kurtarılmasını ve bağımsızlığın kazanılmasını amaçlamıştır. Devlet gittiğinde, İslâm'dan da Müslümanlıktan da söz edilemeyeceğini ısrarla vurgulamıştır.

Safahat'ın altıncı kitabı olan *Âsım* (1924), yeni bir devletin heyecanını ve toplumsal projenin uygulanabilirlik imkânını öne çıkarır. Bununla birlikte olup bitenler ve göstergeler pek de ümitvar değildir. Kalkınmayı ve cehaletten kurtulmayı eğitimde gören Mehmet Âkif'in *Âsım*'da "Köse İmam"ın¹⁰ oğlu Âsım'a Avrupa'da öğrenim görmesini salık vermesi, gelişme ve ilerlemenin bilimle sağlanabileceğine duyduğu inancın işaretidir. Gerçi Mehmet Âkif, *Safahat*'taki şiirlerinin hepsinde geri kalmışlığı cehaletle açıklamış ve kurtuluşu cehaletle mücadelede bulmuştur. "İnmemiştir hele Kur'ân bunu, bunu hakkıyla bilin / Ne mezarlıkta okunmak, ne de fal bakmak için!" (*Safahat*, s. 170) demesi de; "Doğrudan doğruya Kur'ân'dan alıp ilhâmı, / Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm'ı." (*Safahat*, s. 418) demesi de, geleneksel topluma olan kızgınlığındandır. Ona göre, tevekkül ve kadercilik, geleneksel toplumda tembelliği ve miskinliği hazırlayan tavlardır; bu tavlaların da, ne dinle ne de dinin kutsal kitabıyla bir ilgisi vardır.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti, bir ulus devlet olarak Milliyetçilik düşüncesini benimsemiştir. Çağdaşlaşma ideali ve ilkesiyle Batı'yı rehber edinmekle birlikte ulus-devletin Tevfik Fikret'in savunduğu "dünya vatandaşlığı" görüşüne mesafeli olduğu açıktır. Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'nda (1924) çerçevesini çizdiği kültürel yapılanma, yeni devletin de esasla-

10 Köse İmam, Âkif'in babasının öğrencilerinden Ali Şevki Hoca'dır.

rını oluşturmuştur. Tevfik Fikret'in Batıcılık'ı kesin bir yenilgi almamıştır; ama Mehmet Âkif'in hilafetle belirginleşen İşlâm-cılık'nın yenilgiye uğradığı açıktır. şairin 1926'da Mısır'a gidip ancak ölümünden iki ay önce Türkiye'ye dönmesi, ideolojinin yenilmiş olduğunun açık bir işaretidir. Bu noktada, Fevziye Abdullah Tansel'in söylediklerine eklenecek yeni bir şey olmadığı kanısındayım. Fevziye Abdullah, durumu şöyle değerlendirmişti:

“İstiklâl mücadelesi, Âkif için bir ümit ve kuvvet kaynağı olmuştu; gelecek günlerin hür, kuvvetli Türkiye'si, şark âlemini uğradığı felâketlerden kurtarabilir, Müslüman Birliği'nin önderi olabilirdi; fakat İstiklâl Harbi sonunda kurulan yeni Türkiye ve dayandığı laik esaslar, Âkif'in, yıllardan beri bağlandığı, hiçbir hâdisenin sarsamadığı idealinin gerçekteşme ümidini kırdı. Onu, âdeta bir ışık dünyası içinde yaşatan bu idealin, hakikat olacağını umduğu zamanda sönüvermesi, bu hayâl sükûtu, içinden çıkılmaz bedbinliklere düşürdü.”¹¹

11 Fevziye Abdullah Tansel, *A.g.e.*, s. 105.

Cumhuriyet Döneminde Heceyi Kullanan Bağlantısız Şairler

Yazının başlığındaki “heceyi kullanma” pratiği ile “bağlantısız olma” durumundan kaynaklanacağını düşündüğüm bazı soruları cevaplamak gerekli. Cumhuriyet dönemi şiirinde hece ölçüsü ile yazmak, herkesin bildiği gibi, biçimsel tercihten öte bir anlam da taşır. Bu, ideolojinin öne çıkardığı bir kimlik talebinin şiirdeki yansımasıdır; ama bu talep, Türkçülük ve şiirin milliliği düşünceleriyle 1910’lu yıllarda başlamış ve amacına da ulaşmıştır. Zaten “Cumhuriyet döneminde heceyi kullanan bağlantısız şairler saptaması” ya da belirlemesi, bir süreci ifade eder. Hece-aruz tartışmalarında denildiği gibi, “dava”yı hece ölçüsü ve bu ölçü ile yazarlar kazanmıştır. Onların “dava” diye adlandırdıkları durum, ideolojinin ta kendisidir.

Bir ulus-devlet olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, şiirde hece ölçüsü ile vücut bulmuştur. İdeolojinin heceyi ve bu ölçü ile yazarları çok açık veya örtük olarak desteklemesi, “kültür devrimi”nin sonuçlarından biridir. Sorun, “dava” olarak belirlendiğinde yazılan metnin şiir oluşu çok da önemli değildir. Edebiyat tarihlerinin çoğuna bir tasnif kolaylığı nedeniyle “Beş Hececiler” diye geçen isimler, davanın cephe gerisini oluşturmaktadır. Cephede ise, Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp ve Rıza Tevfik Bölükbaşı vardır. “Beş Hececiler” adlandırması, İsmail Habip Sevük’ün bir fantezisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu şairlere *Edebî Yeniliğimiz* (1932) içinde söylediğinin aksine geniş

bir yer açan ve “Hecenin Beş Şairi” adını veren İsmail Habip, “Başka memleketlerde bu yaşta şairler henüz edebiyat tarihine dahil olmamış sayılırlar. Fakat bizim artık tarihe mal olmuş bir Türkçülük cereyanı ve bunun edebiyatımızda da tecelli devresi vardır. Bu devre içinde heceye yeni ses ve yeni kıymeti verenler de tarihi bir rol oynamışlar demektir”¹ iddiasıyla şairleri şiirleriyle değil, Türkçülük ideolojisine edebiyattaki katkılarıyla değerlendirmiş ve öne çıkarmıştır.

Beş Hececiler adlandırması, ideolojinin öne çıkardığı biçimsel bir ortaklığı gösterdiği kadar, içerikte ve dilin kullanılışında da belli bir tercihin işareti olmuştur. İlk hececilerin biçimsel tercihleri ile dili kullanmadaki tasarruflarını benimseyen “Yedi Meşaleciler”, sorunun ideolojik kaynaklı olduğunu göremeyecek kadar genç oldukları için onların şiirlerini içerik yönünden eleştirmişlerdir. 1928’de yedi gencin ortak kitabı olarak yayımlanan *Yedi Meşale* “önsözü”, dönemin itibarlı şair ve yazarlarının ilgisiyle dikkat çekmiştir.

Yedi Meşalecilerin ardıklarını yaratamamaları, hatta kitabın önsözündeki iddialarının ardında duramamaları nedeniyle bu çıkış, heyecandan öte bir anlam taşımaz. Kitaba gösterilen ilgi *Meşale* dergisinin çıkarılmasını hazırlamışsa da bu dergi, eleştirilen ilk hececilerin yayın organı gibi bir işlev görmüştür. Aslında “Yedi Meşale” olgusu, ideolojinin şiiri sıkıştırma gayretini şairlerin örtülü bir biçimde eleştirmesidir. Serbest nazımın popülerleşmesi ve gençlerin bu tarz yazmaya yönelişini kırııcı bir işlevi olduğu da düşünülebilir. O yılların dergilerinde, sözü edilen yedi gencin ortak kitabının ilgiyle karşılanması ve kitabın önündeki eleştirel iddiaların desteklenmesi, şiirde baskınlaşan ideolojik yönelimden kurtulma niyetinin tezahürüdür. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda “Yedi Meşaleciler” adlandırmasının da yine tasnif kolaylığından kaynaklanan bir belirleme olduğunu ve böyle bir edebi topluluğun bulunmadığını söyleyebiliriz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”²

1 İsmail Habip, *Edebi Yeniliğimiz*, Maarif Vekâleti Yay., İstanbul, 1932, s. 451.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Yeni Türkiye*, İstanbul, 1959.

başlıklı makalesinde “Beş Hececiler” tanımlamasını kullanmaz ve onları, “ilk hececiler grubu” diye anar. Bu ilk hececi şairlerin aruzun içine doğdukları bilinir. Kimlik talepleriyle hece ölçüsü benimsenirken Ziya Gökalp yol gösterici durumundadır. Onların aruzdan heceye geçmelerinde Gökalp’in etkisi, rolü ve yönlendirmesi, hececi şairler tarafından yeri geldiğinde belirtilmiştir. İlk hececiler, aruzu içine doğdukları bir söyleyiş özelliği olarak üzerlerine almalarına rağmen, heceyi bir bilinç durumu olarak benimsemişlerdir; fakat buradaki bilinç durumu, sadece şiirin biçimsel özelliklerini incelememekte, ideolojik bir gösterge olarak da varlık bulmaktadır. Böyle kodlanan bilinç, bireysel bir biçim tercihindan öte toplumsal bir talebi yansıtmaktadır. İlk hececilerin bu açıdan hece ölçüsünün işlenmesine hizmet ettikleri söylenebilir. “Cumhuriyet döneminde heceyi kullanan bağlantısız şairler” belirlemesi, ideolojinin verilerini doğrudan kullanmayan, kullansa bile bunu poetik bir tavra dönüştüren şairleri işaret eder.

Cumhuriyet döneminde heceyi kullanan bağlantısız şairler, heceyi kimliğin temsilinden öte bir algı ile kabullenmişlerdir. Onlar için ölçü, şiirde kurucu bir unsur olarak görülmüş ve poetik düzlemde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunu söylerken önerilen modele sahip çıktığını göz ardı etmek de mümkün değildir; ama, her ne olursa olsun, hece ölçüsü, ilk temsilcilerinin yükledikleri anlamlardan ötesini ifade etmektedir bu şairler için. Öyle olmasaydı bugün Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Necip Fazıl Kısakürek’in, Ahmet Kutsi Tecer’in, Mustafa Seyit Sutüven’in, Kemalettin Kamu’nun, Ömer Bedrettin Uşaklı’nın, Sabahattin Ali’nin, Ahmet Muhip Dıranas’ın, Cahit Sıtkı Tarancı’nın kendi şiirlerini kurduklarından söz etmek pek de mümkün olmazdı.

Cumhuriyet döneminde heceyi kullanan bağlantısız şairlerin şiirlerini, Fevziye Abdullah Tansel’in daha 1939’da “Millî Edebiyat Devri Şiir Sahasında Âşık Tarzı Tesirleri”³ başlıklı bir

3 Fevziye Abdullah Tansel, “Millî Edebiyat Devri Şiir Sahasında Âşık Tarzı Tesirleri”, *Ülkü*, S. 74-78, Nisan-Ağustos 1939. Aynı konuda bir başka yazı için bkz.: Pertev Naili Boratav, “Bizim Edebiyatımızda Halk Edebiyatının Tesirleri”, *İnsan*, S. 8 ve 9, Ocak ve Şubat 1939; *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yay. İstanbul, 1982.

dizi yazısında okuduğu gibi okumak mümkündür. Fevziye Abdullah, âşık tarzının biçim ve içerik özelliklerini Cumhuriyet döneminde yazılan şiirde arayarak bir sonuca varmaya çalışmıştır. Böyle bir okuma, ilginç sonuçlara ulaştırmakla birlikte şairlerin ayrı ayrı ve bütünüyle okundukları anlamına gelmez. Yazar, Ankara Halkevi dergisi *Ülkü*'de yayımladığı bu inceleme yazılarında bir eğilimin kaçınılmaz baskınlığını olumlayarak göstermeye çalışmıştır.

Hece ile yazdıkları halde bağlantısız kalan şairlerin konu edildiği bir yazıda yapılması gereken, heceyi model olarak benimseyen şairleri birbirlerinden ayıran özelliklerin neler olduğunu saptamak ve hece ölçüsü sınırları içinde farklı şiirler kurularak kurulmadığını göstermeye çalışmaktır. Bu da bizi, pek de kolay olmayan ve bir yazıyla içinden çıkılacak gibi görünmeyen bir çözümlemeye zorlamaktadır. Birçok şairin şiirini, en azından yapısal özellikleriyle değerlendirip kalıplaşan bir yapı unsurunun sınırlarının zorlandığı yerleri belirlemek gerekmektedir. Bu belirleme, kalıpların sanatçıyı her zaman sıkıştırıp yaratıcılığını engellemediğini, tam tersine bir imkân olarak görüldüğünü de işaret eder. İster serbest nazımda olsun, ister hece ile kurulan şiirde olsun cümle bölmeler, tercih edilen kafiyeleme düzeni, şiirlerde görünüp kaybolan ya da kurguyu sağlayan motifler, bir dönemde aynı kalıbı kullanmalarına rağmen farklı şiirler yazan şairleri belirginleştirir. Hece ile yazan bağlantısız şairleri ilk hececilerden ayıran da bu poetik bilinçtir. Buna, şairin kimi zaman ideoloji, kimi zaman da başka şairler karşısındaki pozisyonu da diyebiliriz. Sorun, bir bakıma, *duruş* sorunudur. Bu da hayatı, toplumu, dünyayı, evreni algılama ve kavrama ile ilgilidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirindeki ağır havanın kaynağı nedir?

Ahmet Kutsi Tecer'in folkloru kaynak olarak şiire getirme çabası neyin nesidir?

Necip Fazıl'ın şiirinde, metafiziğe açılan algı nereden gelir ve ne söyler?

Kemalettin Kamu'nun memleket güzellmelerini nereye koymak gerekir?

Mustafa Seyit Sutüven'in varoluşu kimi zaman doğada, kimi zaman mitolojide araştırırken yapmak istediği nedir?

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın hâlâ yeni ve taze görünen duyarlılığındaki sır neyin nesidir?

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirinde duyulan sıkıştırılmışlık duygusu nereden beslenmektedir?

Sabahattin Ali'nin şiirlerindeki kaygılı uçarılık ve kararsızlık, bize ne söylemektedir?

Cahit Sıtkı Tarancı'nın neredeyse tek temaya indirgenen şiirindeki diğer vurgular nelerdir?

Behçet Kemal Çağlar, rejimi şiirle halka götürmeye çalışırken hangi kaygıları duymaktadır?

Hasan Âli Yücel'in tasavvuf ilgisini canlı tutan ve gösteren sadece biçimsel tercih midir?

Bütün bu sorular, her şairin şiirinin birer birer çözümlenmesi ve bu şiirlerin hem dönemsel hem de şiir sanatı yönlerinden değerlendirilmesi gerektiğinin işaretidir. Ayrıca, anılan şairleri bir araya getiren biçimsel tercihin de kimler elinde nasıl dönüştürüldüğü gösterilmelidir. Tahmin edildiği gibi, sorun bir yazıyla içinden çıkılacak gibi değildir. Dolayısıyla bu yazıda, andığım şairlerden bazılarını diğerlerinden ayıran söyleyişleri, duruşları, onların heceyi zorladıkları yerleri, şiirlerini özgün kılan çıkış noktalarını genel olarak belirtmekle yetineceğim. Böyle bir çabanın uyarıcı olabileceğini düşünüyorum.

Memleket sevgisini şiirlerinde çokça işleyen Kemalettin Kamu, hecenin çeşitli kalıplarını kullanmıştır. Dönemsel olarak bakıldığında şiirinin bir karşılığı olmasına rağmen, şiir sanatının ölçütleriyle okunduğunda, ne yazık ki, bugüne aktarılacak bir deneyimi de, Türk şiirini zenginleştirdiği söylenebilecek büyük bir katkısı da yoktur. Şiirini ölçü ve çoğu zaman kafiye ayakta tutar. Dizelerin öbeklenişinde üçlüğü, dörtlüğü ve farklı birimleri tercih ettiği görülür. Kimi zaman koşma biçiminin, kimi zaman da mesnevi biçiminin kafiye düzenini kullanır. Şu dörtlükte görüldüğü gibi, zaman zaman *kafiye zoru* ile şiirde anlamın önü kesilir:

*Çevreli dağların beyaz bulutla,
Kırların örtülü yabani otlar,
Suların ağlıyor hep aynı notla,
Tanıdım, tanıdım vatansın işte!*⁴

Üçüncü dizedeki “notla” sözcüğünün “notayla” anlamında kullanıldığı belli. Hem söyleyişi kabalaştıran, hem de ölçünün sıkıştırmasını gösteren bu kafiyeler şairin şiirde özenli olmadığını işaretidir. Söyleyişte bazı mazmunlardan da yararlanan (“Haziran Yolcusu” şiirindeki “Zülfüne takılarak / Oldum gönül veremi” gibi) Kemalettin Kamu, meşhur şiiri “Bingöl Çobanları”nda olduğu gibi, Anadolu’yu öne çıkarmak için pastoral duyarlılığı kullanır. Verili olanı dönüştüremeyen şair, toplumsal bilincin beklediği tanımlamalardan hız alır. “Onbaşı Taştan” adlı şiirinde trajik bir açılım kazabilecek olayı, toplumsal bilince katkı uğruna ezip geçer. Çokça görülen kahramanlık ve gurbet gibi temalarında da beklenenin ötesine gidemez ve şiire açılım kazandıramaz. Kırı ve köyü algılayışı, ideolojinin içindendir. Kemalettin Kamu, bazen güzel dizeler de kurar:

*Sular öyle temiz ki annemin yüzü gibi,
Yeni gurbete çıkmış bir kalp öksüzü gibi (“Enginde Hatıralar”)*

*Daha dün alevden bir anahtarla
Sizdiniz bu kalbi kuran seneler*

...
*Ey her gün incelip çizgileşerek
Yüziime gölgesi vuran seneler! (“Seneler”)*

*O ki saçlarında eserken eylül,
Turnalarla gurbet eline geçti. (“Bahtıyarlık”)*

Öldü sanıyorsun sularda sesi,

4 Kemalettin Kamu’dan yapılan alıntılar şu kitaptandır: Rifat Necdet Evrim, *Kemalettin Kamu Hayatı, Şahsiyeti ve Şiirleri*, Üçler Basımevi, İstanbul, 1949.

Rüzgârda kokusu var nefesinin! ("Havada Esen")

Bence kışın yanakları daha beyazdır ("Kış")

Kemalettin Kamu, çoğu zaman içi boş kalıp şiirleri yazmıştır. Şehirden kaçışı gösteren "Bingöl Çobanları"nda, köylüyü yerinde tutma düşüncesini aklileştirir. "Kimsesizlik" ve "Nol-du" adlı şiirleri, güzel şiirler olarak öne çıkar.

Mustafa Seyit Sutüven'i duyuran "Sutüven" adlı şiir, aruz ölçüsü ile yazılmıştır. Onu, heceyi tercih eden diğer şairlerden ayıran en önemli özellik kararsızlığıdır. Kararsızlık; aruz, hece ve serbest ölçü arasındaki gidiş gelişte, şiirdeki dize öbekleyişlerinde, yerel ile evrenselin yer değiştirmesinde fark edilir.

Sutüven'in döneminde görüldüğü bilinse de, yeterince anlaşıldığını söylemek pek mümkün değildir. Biçimsel kararsızlığının, az yazmasının ve giderek şiiri bırakmasının nedeni belki de burada gizlidir. Verili olanı kolay kolay kabul etmez. Serbest ölçüyle kurduğu "Savaş ve Barış Üstüne Şiirler"inde, savaş ve barış hakkındaki verili düşünceleri tartışır ve her iki durumun da insanın varoluşuna karşılık gelmediğini vurgular; savaş ekonomisinden bahseder. Bu şiirler, başarılı değildir; ama duruşu somutlaştırır. "Köroğlu Notları" ana başlığıyla bir araya getirdiği şiirlerinde de, verili olanın reddedildiği görülür. Hece ile yazan bazı şairlerin yücelttiği Köroğlu, eşkıya olarak tanımlanır ve halkın geleceğini eşkıyaya bırakmasıyla alttan alta dalga geçer. Kurgusuyla da orijinal bir şiirdir "Köroğlu Notları".

Sutüven'in şiirlerinde sözcük tasarrufu vardır. Sözcük seçiminde de kafiye de kolaya, alışılmış olana yönelmez. Ele aldığı konuya, temaya kendi edasını kattığı gibi, biçimde de aynı tavrı gösterir. Kafiye sevdığı, şiirlerinden anlaşılmaktadır. Tercihi, zengin ya da tunç kafiye den yana olan şair, orijinal kafiyeler bulur. Şiirde bütünlük düşüncesinin farkındadır. "Deli Türküsü", bütünlük düşüncesinin farkındalığı için örnek olarak okunabilir. Dize kırma gibi biçimsel denemelerde bulunur. Kolay bir şiirmiş gibi başlayan şiirlerinde, özgün bağdaştırmalarla yoğunluğu sağlar. "Kutup Yollarında" başlıklı şiir

rindeki “çelik post”, “efsunlu kamçı”, çöl karşılığı olarak “kum tarlası”, “buz çölü” gibi özgün bağdaştırmaları vardır. “Cehen-nem ateşi kadar / keskin bir soğuk” dizelerinde olduğu gibi, sözcüklerin ilettikleri anlamlardan çok duyumsattıklarını öne çıkarır.

Şiirlerindeki heyecan, hem anlatılanla hem de sesle sağlanır. “Akdeniz” şiirindeki şu dizeler içsel heyecanın imaj ve sesle gerçekleştiğini gösterir:

*Gözlerin mor dumanlı, dudakların köpüklü
Zafer arabaların kan dolu ölüm yüklü!*⁵

Sutüven şiirinin en önemli özelliklerinden biri, dönemine göre ileri bir atılım olarak değerlendirilmesi gereken sözdizimini bozma yönelimidir. “Yoktu hiç seni böyle duyduğum”, “Böyle yoktu seninle gördüğüm” der örneğin. Bu, konuşma dilinin aktarımı değil, sözdiziminin bilerek bozulmasıdır. Benzer söyleyişler hece ile yazan diğer şairlerde de görülür; ama onların kalıbın zoruyla olmaktadır. Sutüven kimi zaman eksiltili anlatıma yönelir.

Şehirden ve zamandan şikâyet eden şiirleri de vardır Sutüven’in; ama onlarda, Kemalettin Kamu’nun tavrı görülmez. Şehir, reddedilen bir örgütlenmenin mekânıdır ve bu örgütlenme, kıra gidilerek aşılacak türden değildir. “Dükkânım” ve “Kuşum” adlı şiirler, bu bakışla okunabilir.

“Aptal Âşık” adlı şiirinde ses sapması hemen fark edilir:

*Aşkın yâri pazara düşürür
Aptal âşık
Rakiplere kıymetin,
İşte buradan geliptir.*

Sutüven, koşma şiir biçimini içselleştirmiş bir şairdir. Bu şiir biçimiyle kurulan şiirlerde, koşma yazma düşüncesinin

5 Mustafa Seyit Sutüven’in şiir alıntıları için: *Şiirler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1976.

aşıldığı açıktır. “Tapmak bana yetmeyiser / Tapınmaya özenmişim.” dizelerindeki dil sapması, “yetmeyiser” sözcüğündedir. Koşmanın içselleştirilmiş olmasında bu ve benzeri dizeler, önemli birer göstergedir.

Bir başka koşmasında, “Benden yana bakma mısın?” derken zaman ekini atarak etkiyi imaja bırakmıştır. Koşmalardaki içtenlik, “Ey gönlümün bereketi / Beni yolladılar sana” dizeleğinde olduğu gibi, çığlıklardan ve tıkırtısı alınmış bir ölçü kullanma becerisinden gelir. “Günler göze neler yazar” dizesindekine benzer imajlarla zenginleşir koşmaları; ses kayıplarında geleneksel söyleyişe eklenir:

*Hem ayrılık aslettiler
Hem de n’edip, nas’ettiler
Davamı hal faslettiler
Sular ki müşkillerdedir.*

Hece ile yazanların çoğunda görülen dil tutuculuğu da yoktur Sutüven’in şiirlerinde. Sözdizimindeki arayış ve tasarrufuyla özgün söyleyişler yakalamıştır:

*Hastayım yâre acep mi
Beni unutsa, unuttur.
Ciğeri al kan saçıp mı
Beni unutsa, unuttur.*

“Tarlalarla su yanmış / Şiir o yangının külüdür” diyen Sutüven’in bugüne gelen ve bugüne çok şey söyleyen bir şiiri olduğu rahatlıkla savunulabilir.

Fevziye Abdullah Tansel, yazının başında andığım makalesinde Ömer Bedrettin Uşaklı’ya, âşık tarzının şiirlerindeki etkisi yönünden önemli bir yer açmıştır. Şair, 1945’te yayımladığı *Yayla Dumanı* adlı kitabına, Fevziye Abdullah’ın dikkat çekerek öne çıkardığı şiirlerini almaz. Kitabın başına koyduğu şu not, kitaba alınmayan şiirler için bir gerekçe olarak okunabilir:

“1924-1945 yılları arasında, kitaplarımda ve dergilerde çıkmış manzumelerimden ‘sevip benimsediğim’ parçaları bu kitapta topluyorum.”⁶

Yayla Dumanı’nın bu baskısında, *Deniz Sarhoşları*, *Yayla Dumanı* ve *Sarıköz Mermerleri* adlı kitaplarda yer alan şiirlerin çoğu bulunmaz. İyi bir seçme/eleme yapmıştır Ömer Bedrettin. O da Sutüven gibi, zamanımıza ulaşabilen bir duyarlılığa, şiir kavrayışına sahiptir. Dönemselliği olan şiirlerini elemesi, şiiri bilmesinden kaynaklanır.

Ömer Bedrettin, şiirin bütünlükle ayakta durabileceğinin ve bütünlüğün de kurguyu öncelediğinin farkındadır. Duruş olarak, yaşadığı yerdedir: Kırsal içinden algılayan bir şiir geliştirmiş; kırsalın kendiliğini, hayranlıkla gören/süzen bir bakış yakalamıştır. “Düven Süren” ve “Efenin Müjdesi” adlı şiirlerinde bu, açıkça görülür. Kırı anlatırken varoluşunu denetler. Şiirlerinin en önemli ayırıcı durumundaki izlenimcilik, varoluşun araştırılmasından ileri gelir. Bu, şairin sıradan memleket güzellemeleri yazmamasını da sağlar. Memleket güzellemelerinde verili olan sesleri kullanmaz; kendi bulduğu sesin peşine düşer. “Uşak İçin” adlı şiirinde,

*Âşıklar rengi olduğu belli
Bir şarap rengi var akşamlarında!*

dizeleriyle memleketi anlatırken, bakışı, memleketin güzelliğini imajlarla yeniler.

Ahmet Hâşim’e ithaf ettiği “Ayşe’nin Aşk” adlı şiir, hem şiirde hikâyenin yerinin ve payının görülmesi, hem de yazıldığı dönemde biçimsel bir deneme olması bakımından örnektir. (Aynı biçimsel deneme, “Telgraf Direkleri” şiirinde de görülür.) Anadolu’da yaşayan insan, bu şiirde çevresiyle kavranır ve duygularında yakalanır; yüceltilmez, insan olarak algılanır sadece: “Ayşe’nin gözlerinde yılan oldu nakışlar” dizesinde şair, nefreti, kını, kıskançlığı imgeler. “Nakış olmak fikri var / Zülfünün tellerinde” dizelerinde ise ümitsizliği vurgular; ulaşamayana, elden gidene duyulan sevgiyi imajlarla duyurur. Dokuduğu ha-

6 Ömer Bedrettin Uşaklı, *Yayla Dumanı*, Cumhuriyet Matbaası, 2. Baskı, İstanbul, 1945, s. 5; şiir alıntıları bu kitaptan yapılacaktır.

lının sevgilisine düğün hediyesi olmasını içinden geçiren Ayşe'nin durumu, çok uzak bir şiirin, Fuzûlî'nin "Su Kasidesi"nin şu beytini hatırlatır:

*Dest bûsu arzûsuyla ölürsen dostlar
Kûze eylen toprağım sunun ânınla yâre su*

Sutüven'de olduğu gibi, Ömer Bedrettin'de de özgün bağdaştırmalar ("Deniz Sarhoşları"ndaki "ufkun kıpkızıl şarabı" ve "köpükten omuzlar" gibi), biçimsel arayışlar, mitolojik göndermeler görülür; onun da kafiyeleleri zengindir. Dize öbekleyişte tutuculuğu yoktur. Bir birimdeki anlam, bir başka birimde sözdizimi ile tamamlanır. Başka bir deyişle şair, zaman zaman dizeci şiir anlayışının dışına çıkar.

Orijinal buluşları vardır Ömer Bedrettin'in. "Ruhum solan güneşi / Gurbetin gülü sandı!" dizelerindekine benzeyen buluşlar, onu özgün kılar. Bir bataklık manzarası karşısında, izlenimcilik öne çıkar yine: "Kamışlarla çizilen bir aynada gölgemiz" dizesiyle izlenim, imaj olarak aktarılır. Onun manzara betimlemeleri, betimlenende insanın karşılığını bulma/arama çabasıyla belirginleşir.

"Tunel" adlı şiiri, makinenin doğaya üstünlüğünü gösterme kaygısı taşımaktadır. Bu ve başka bir iki şiiriyle Ömer Bedrettin, ideolojiye eklemlenir. Köylü kızların "mermer bacaklı" olarak verilmesi de ideolojinin uzantısıdır. Yine de buradaki metafor, mitolojik aktarma ile parlatılmıştır ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" adlı şiirinde balerine karşı idealize edilen "beli bükülmeyen kadın"la kıyaslanamayacak kadar güzeldir.

"Tahtacı Güzelleri" adlı şiirde, emeğinde yüceltilen memleket insanıyla karşılaşılır. Bu şiirdeki "Güneşi baltaların / Ucunda taşıyarak" söyleyişi, imgesel olarak hemen dikkati çeker. Ömer Bedrettin'in şiiri, ideolojiye eklemlenmediği yerde açılır, yoğunlaşır, güzelleşir. Bugün onları hâlâ *şiir olarak* okuyabilmemizi sağlayan da budur. Şairin *Yayla Dumanı*'nın bu baskısına *Sarıköz Mermerleri* adlı kitabından seçtiği şiirler, dönemsellik aşıldığında şiirin neler iletebileceğinin işaretini vermeleri bakımından önemlidir.

İçimizde Çalışan Bıçaklar: Ahmet Hamdi Tanpınar

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1953'te, Adnan Benk'in "Sizce en kötü eseriniz hangisidir?" sorusunu yersiz bulmuş olmalı ki "Hemen hepsi. İnsan kendini tenkit etmeye başlayınca, sonu gelmez" diye cevaplar. "Daha kesin bir şey söyleyemez misiniz?" ısrarı karşısında, "Meselâ *Dergâh*'taki şiirlerimi neşretmek istemezdim. Bunların tecrübe olduğunu pekâlâ biliyordum. Sonra, nesre daha evvel başlamak istedim. Çok vakit kaybettim"¹ demekle yetinir. "Tecrübe olduğu bilinen" ilk şiirler, 1921-1923 yılları arasında dönemin önemli bir dergisi olan *Dergâh*'ta yayımlanmıştır. Bu şiirler, sonradan Tanpınar şiirinin ilk dönemi olarak değerlendirilecektir. Söyleyiş ve biçim yönünden yazıldıkları döneme göre çok da acemi olmayan ve sözcük dünyasıyla sonraki şiirlere uzanan ilk şiirlerin yıllar sonra esefle anılmasının birkaç nedeni vardır. Bunlar, bütünüyle Tanpınar'ın poetikasını biçimlendirdiği gibi, şiiri hep merkezde düşünmesini de hazırlamıştır.

Yahya Kemal *Dergâh*'ın düşünce çizgisini belirlediği kadar yazılacak şiiri de zaptetmiş; derginin bir diğer şairi Ahmet Hâ-

1 *Mücevherlerin Sırrı/MS*, (haz. İ. Dirin, T. Anar, Ş. Özdemir), YKY, 2. baskı, İstanbul, 2002, s. 228. Tanpınar, ilk şiirleri yayımlamanın pişmanlığını, aynı vurgularla Yaşar Nabi'ye yazdığı mektubunda da dile getirir: "Bunları neşretmemiş olmayı şimdi çok isterdim. Hatta o zaman da içimde bir hatâ işlediğim hissi vardı. Fakat bir kere kendime karşı zayıf davranmıştım. Adımın tanınmasını istiyordum. Ondan sonra devam ettim ve hemen hemen her müsveddemi neşrettim." (*Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Yay., İstanbul, 1976, s. 50)

şim, bu zaptedilmiş alanda ancak şiirini önceden kurmuş olmakla varlık gösterebilmiştir. Böylece şiir alanı paylaşılmış ve genç şairler, şiiri aruzla kuran bu iki güçlü şairin baskısına *maruz kalmıştır*. Bu, bir bakıma, yeni şiirin akacağı iki kanalın belirmesi olarak da değerlendirilebilir.

Tanpınar, her ne kadar 1921'den 1930'a kadar şiir yayımlamışsa da maruz kaldığı baskıdan kurtulamayacağı kaygısını hep taşımış gibidir. 1936'da Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı bir mektuptaki "ben her zaman kendimden şüphe ettim"² sözü, buradaki kaygıyı da açıklar. Şiirin onda geçici bir heves olmadığı bellidir; ama bütüncül bir estetik algının eksikliği yazdıklarını sahiplenemeyeceği izlenimi bırakır. Dediği gibi, bu şiirler birer tecrübedir; fakat şiirinde ikinci dönem olarak değerlendirilen ve Ahmet Kutsi Tecer ile 1930'da çıkarmaya başladıkları *Görüş* dergisinde poetikası belirlenmeye başlanan şiirlerinden de hiçbir zaman emin olamaz Tanpınar. Şiirlerini bir kitapta toplama niyetini erteledikçe şüphesi artar. Ondaki bu güvensizlik ve şüphe, ne poetik görüş ne de estetik bütünlük yönünden kendisine yaklaşabilecek olan Necip Fazıl'da da, Ahmet Kutsi'de de, Ahmet Muhip'te de yoktur. Tanpınar'ın temas halinde bulunduğu bu isimler, "Şair" olduklarına inanmışlardır. 1937'de şiir kitabı çıkarmaya niyetlenmişken, Necip Fazıl'ın şiirine getirdiği eleştiriyi içerenerek de olsa kabul eder:

"Necip İstanbul'da, Edirne'den istifa etmiş, bir nevi mistik cezbe içinde. Geçen gün Ahmet Muhip'le benden bahsetmiş ve 'Hamdi'nin şiirleri balsız peteğe benziyor, ağızda sadece mum bırakıyor' demiş. Söz fena değil, ama kızdım."³

Benzer kızgınlığı iki yıl sonra bir kez de Yahya Kemal'e duyacaktır, tabii yine içerenerek:

"Üstad sarhoştun, açıldı. Sağa sola bastı küfürü. Nihayet bir yarım saat kadar da bizim nesirleri medhetti, sonra 'Şiirden vazgeçin' dedi. 'Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız' diye bir 'baba na-

2 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları (haz. Zeynep Kerman), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1974, s. 20.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları, s. 27.

sihati' verdi. Vâkıa ilk önce çok kızdım, fakat bilâhare bülbül manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum.”⁴

Tanpınar'ın; Necip Fazıl'ın şiiri karşısında geri çekilişi/du- ruşu, Ahmet Kutsi'nin şiirine mahcup hayranlığı, Ahmet Mu- hip'e sevecenliği bir tarafa Yahya Kemal'in şiirine yerinden edilmez bir güç attığı yazılarından anlaşılır. Gerçi, ömrü boyunca kendisini hizaya soktuğu, ölçtüğü iki şair olmuştur modern Türk şiirinde: Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim. “Daima derinleştim. Sıfırdan başlamış gibiydim. Bu sıfır Yahya Kemal ve Hâşim hariç Türk şiirinin değer seviyesiydi” diye yazar ha- tıralarında. Yahya Kemal'in şiirinden hep övgüyle bahsetmiş, o şiirin “sağlamlığı”ndan, kurduğu “muhteşem lisan makine- si”nden, “dev gibi sesi”nden ürkmüş ve korkmuştur; Ahmet Hâşim'in şiirini ise “ilkel” bulmasına rağmen ona yakın dur- muştur.

Tanpınar, hayatında açılan iki ciddi boşluğu Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'le doldurmaya çalışmıştır. Annesinin ölümün- den sonra Ahmet Hâşim'in şiirlerine gömüldüğünü; annenin kaybını, benzer tecrübenin sıkıntılarıyla yüklü şiirlerle telafi etmeye yöneldiğini Yaşar Nabi'ye yazdığı mektubunda *hatır- lar*: “Musul'da 1916'da bir tesadüfle Hâşim'in şiirini, bilhassa ‘Şiir-i Kamer’leri okumuş ve onun garip, akıcı, maddesiz hüz- nü içime çökmüştü.”⁵ Yahya Kemal'in şiiriyle bir iki yıl sonra Antalya'da tanışır. Şairin *Yeni Mecmua*'da yayımlanan “gazel- ler”ini ezberler. Antalya Sultanisi'nden mezun olduktan sonra öğrenim için babası tarafından İstanbul'a gönderilmesi, anne- sizliğe babasızlığı da ekler. Andığım mektubunda İstanbul'daki ilk duygusunun rahatsızlık olduğunu belirtir: “[H]akikaten ra- hatsızdım. Bir müddet bir nevi yetimlik hissi içinde yaşadım.” Tanpınar “yetimlik hissi”ni, öncelikle İstanbul'un dört senelik harple “içinden ve dışından kemirilmiş” olmasına bağlar. Duy- guyu hazırlayan asıl etken ise babanın, bir nevi, kaybidir. Bu

4 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mektupları*, s. 36; vurgu benim. “Bülbül”, Tanpınar'ın o günlerde üzerinde çalıştığı bir şiiridir; önce aynı adla 1939'da yayımlanmış, son- ra bazı değişikliklerle “Dönüş” adıyla kitabına alınmıştır.

5 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 44.

duygunun “bir müddet” sürdüğünün belirtilmiş olması önemlidir; çünkü önce Baytar Mektebi’ne kaydolmuş bir yıl sonra da Darülfünun’un Edebiyat Şubesi’ne geçmiştir. Yetimlik duygunun böylece üstesinden gelindiği söylenebilir; çünkü burada Yahya Kemal’le tanışır: “Yahya Kemal’in derslerini dinledikçe, içimdeki karışık dünya, nizamını buldu. Yavaş yavaş hislerin dünyasından fikirlerin dünyasına girdim.”⁶

Yahya Kemal *baba* gibidir onun için, nizamdır, fikirdir; Ahmet Hâşim *çocukluk arkadaşı* ve his. Erken kaybedeceği bu arkadaşını hastayken ziyaretlerinden birinde anlatırken aynı *kader* ve *imaj dünyasının* sahipleri oluşlarını da sezdirir:

“Kadıköyü’ne biraz da hâlâ sokaklarında havagazı yandığı için meftundu. Onlar caddede yanınca, canlı ve gürültülü neşesini kısar, rüyasının adamı olurdu. Bu anlarda Hâşim’in yüzü bütün bir cangıl havası içinde kalıyordu, denebilir ki akşamın onda uzvi bir tesiri vardı. Kim bilir belki de biraz sonra yalnızlıkla, acılar ve vehimlerle dolu gecenin başlayacağını düşündüğü için misafirliğimizi temdide çalışırdı.”⁷

Tanpınar, Yahya Kemal’i de Ahmet Hâşim’i de şiirleri gibi değerlendirmiştir. “Niçin söylemeyelim, Ahmet Hâşim bir primitifti” demekten çekinmez; çocukluk arkadaşının bunun ne demek olduğunu anlayacağından emindir. Tanpınar’ın emin olduğu bir yerdir Hâşim; Yahya Kemal ise hayranlık uyandıran bir mimari eser gibidir: “Biz, bugünün yazı yazarları ilk hızımızı hep ondan aldık, ve galiba da yaptığımız işte, iyi şeyler varsa çoğu ona aittir.”

Şaşırmamak mümkün değil; bu cümlelerin geçtiği yazının başlığı bile “Yahya Kemal’e Hürmet”. “İyi şeyler” hep babadandır ve ona “hürmet etmek” gerekir. *Edebiyat Üzerine Makaleler* kitabında Yahya Kemal için yazdığı on dört yazısı var Tanpınar’ın,

6 A.g.e., s. 48.

7 “Ahmet Hâşim’e Ait Hâtıralar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., 2. baskı, İstanbul, 1977, s. 292. Haldun Taner, ölümünden birkaç gün önce karşılaştığı Ahmet Hamdi’yi anlatırken onun hayatı boyunca Ahmet Hâşim’in arkadaşlığına yalnızlıkta sadık kaldığını gösterir: “Herkesin sıcak evine, kendini bekleyenlerin yanına döndüğü akşam vakitleri Ahmet Hamdi’yi bekâr odasında yalnız plâkaları ile kitapları beklerdi.” (Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil, Cem Yay., 2. baskı, İstanbul, 1983, s. 30)

Ahmet Hâşim için iki; ama, Yahya Kemal'e dair "hatıraları" yok. Yahya Kemal üzerine çokça yazmasının nedeni, "hürmet" olabileceği gibi, korku ve hayranlık uyandıran nesneden çokça bahsederek onu ele geçirme isteği de olabilir; ama aynı çaba, ele geçirecek olanın içinde yok olma tehlikesini de barındırır.

Yazılarında da, *Yahya Kemal* monografisinde de Yahya Kemal'in ve şiirlerinin hayranlık uyandırıcı olduğu kadar ezici bir kütle olarak da betimlendiği görülür. Kendisi tarafından inşa edilmiş mimari bir yapıdır Yahya Kemal. Mimari eserlerde bir milletin zenginliğini, mekâna ve zamana hâkim oluşunu, onun ebediliğini bireyin faniliğini izleyen, fark eden ve bunun ağırlığından kurtulmak üzere yapıyı öven Tanpınar, Yahya Kemal'i de böyle görür. Yahya Kemal, toplumsal projeleri de olan bir *aydındır*; Ahmet Hâşim ise kader trajedisini taşıyan yalnız *birey*.

"İnsan ve Cemiyet" başlıklı yazısı, bu iki figürün –baba ve arkadaş– farklı bir bağlam içinde karşı karşıya getirilmesidir sanki. Yazıda, "fert" ve "cemiyet" değerlendirilir: "İnsiyaklarımızın emrinde bulunduğumuz zaman fert oluruz. Uzvi âhengi bozulan insan fert hâline girer." "Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. [Z]incir ebedilik boyunca uzanıp gider."⁸ Devam düşüncesinin önemini vurgulamak üzere Yahya Kemal için "O kırılan *zinciri* bağlamasını biliyordu"⁹ sözüyle Yahya Kemal'i "cemiyet" olarak gördüğünü daha açık biçimde söyler. İki şair için yaptığı karşılaştırmada da "fert" ile "cemiyet" ayrımı belirginleşir:

"Yahya Kemal'de her şey ciddiydi ve esaslıya doğru giderdi. Hâşim ise daima 'avantgarde' kalmayı isterdi. Biri sürüklenmenin, alıp götürmenin, öbürü şaşırtmanın peşindeydi. Yahya Kemal vasıtalarına sahip doğan insanlardandı. Vezne hâkimdi, bütün müzikalitesiyle kendisinde hemen hemen konuşulan lissandan farksız bir şiir dili bulmuştu. Hâşim'de ise daima noksan, daima kekeleyen bir taraf vardı. Hâşim primitifti, Yahya Kemal klâsiğin peşinde ve onun azametli tecrübeleri ile zengindi."¹⁰

8 *Yaşadığımı Gibi*, Dergâh Yay., İstanbul, yty, s. 14; vurgu bana ait..

9 *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., 2. baskı, İstanbul, 1982, s. 77; vurgu bana ait.

10 *Yahya Kemal*, s. 36.

Tanpınar'ın onca övgüye rağmen şiirlerini Yahya Kemal'e kapatırken düzyazılarının hepsini ona açması, ele geçirme azmi ve yutulma korkusu arasındaki salınım ve duyguyu şiire, düşünceyi düzyazıya bırakmasıyla açıklanabilir. Şiirleri, "primitif" bulunan Ahmet Hâşim'in duyarlılığıyla örülmüştür. Nurdan Gürbilek'in; Tanpınar'ın düzyazılarının içinden, dağılmış bir kolyenin incileri gibi topladığı ve "neredeyse kavrama dönüşmüş imgeleri" dediği imgeler, onun iki temel figüründen birinin diğerine –Ahmet Hâşim'in Yahya Kemal'e-sızma gayreti olarak yorumlanabilir.¹¹ Başka bir deyişle Tanpınar, Yahya Kemal'in Hâşim'de incelen yeridir. Burada öncelikle Yahya Kemal'e ve sonra onunla baskın hale gelen şiir anlayışına karşı olabildiğince örtük bir itirazı vardır Tanpınar'ın: Yahya Kemal, "cemiyet"i *görüüp* sahiplenerek günü olduğu kadar geçmişi ve geleceği de zapt etmiştir. Birey, bu zapt edilmiş ve genişletilmiş zamandan ancak "şahsi masal"ına tutunarak çıkabilir. Masal sözcüğünün yer aldığı bağlamın da işaret ettiği gibi gidilebilecek ilk yer çocukluktur. Çocuk ise "primitif"tir, "daima noksan"dır ve daima kekeleyen bir taraf'a sahiptir.

Türkçeyi sonradan öğrenen Hâşim, 1920'lerde "göl şairi", "kurbağa şairi" diye aşağılanıp toplumsal sorunlardan uzak olduğu gerekçesiyle noksan bulunurken Ziya Gökalp'ın çevresinde yetişen gençler hece ölçüsünü milli sanatın bayrağı olarak dalgalandırmaktadırlar. Türkçülerin gözünde "Araplığı" ve bireyselliğiyle noksan olan şair, aruz ölçüsünde kaldığı için de kekelemektedir.

Yahya Kemal ise *Türkçe* aruzla şiirde; yazılarıyla da ideolojide Türkçülere meydan okumuştur. Hâşim'i yalnızlaştırıp bireysel tarihine kapatan öfke, Yahya Kemal'i kalabalıklaştırıp cemiyetin tarihine götürür. Her ikisi için de önemli bir algı merkezi

11 Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark", *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yay., İstanbul, 2004, s. 108. Tanpınar'ı "ölü anne" ve "Ophelia kompleksi" verileriyle okuyan Gürbilek, yazarın "baba katli"nden uzak olduğunu savunur. Gürbilek'in belirleyeni Yahya Kemal'dir; bu figürün yanına Ahmet Hâşim'i de koyarak "baba katli" konusunda yeniden düşünülebileceği kanısındayım.

olan *mazi* böylece farklı poetikaların ve şiirlerin kaynağı haline gelir.¹² Bireysel tarihin toplumsal proje karşısında söyleyecek fazla bir sözü yoktur. Cemiyetin tarihi ise geniştir ve sözü her alanda yayabilir, açabilir. Yahya Kemal, ideolojik bir duruşu seçtiği, bu yönde bir söylem kurduğu için öne çıkmıştır. Ziya Gökalp ile şiirli atışmasının küçük bir nükte olmaktan öte anlamları vardır. Ziya Gökalp'in,

*Harabîsin, harabatı değilsin,
Gözün mazîdedir âti değilsin!*
dizeleriyle getirdiği eleştiriye,
Ne harabî, ne harabatıym,
Kökü mazîde olan âtiyim!

diye karşılar.

Yahya Kemal, söylemini de poetikasını da bir ön söylemin üzerinden kurar ve böylece genişletilmiş zamanın sahibi olur. Ahmet Hâşim'in kaybı, devrin ruhunun Mehmed İzzet'in görüşleriyle değil, Ziya Gökalp'in "esasları"yla şekillenmesinden kaynaklanır.¹³ Ziya Gökalp'in görüşleri, yeni devletin kültürde ideolojik tercihi olduğunda karşı söylemini dışlamış ve uzak-

12 M. Orhan Okay, Ahmet Hâşim'le Yahya Kemal arasındaki ortak özellikleri belirledikten sonra mazi algısına da dikkat çeker: "Bunlara her iki şairin şiirindeki mazi-perestliğin, derin bir nostaljinin varlığını da ilave edebiliriz. Bir farkla ki, Hâşim ferdî mazarına marazî denecek seviyede bazen irade dışı/şuuraltı bir eğilimle müptelâ iken Yahya Kemal bu duyguyu, bilinçli olarak milletin tarihiyle birleştiriyordu." ("Türk Şiirinin Dargın İki Ustası: Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim", *Dergâh*, S. 177, Kasım 2004, s. 8)

13 Mehmet İzzet, *Milliyet Nazariyeleri ve Millî Hayat* (Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1969; kitap ilk defa 1923'te basılmıştır) adlı kitabının sonunda ilk bölümlerde de üzerinde durduğu insan özgürlüğü sorununa dönerek, bireyin "ruh hürriyeti"nin tek başına yeterli olmadığını, "Bugün ancak tabiat kanunlarına bağlı kalarak hürriyetimizi temin etmenin mümkün olacağını", tabiat kanunlarına bağlanış düzenini de "irade"nin belirlediğini vurgulamıştır. Mehmet İzzet'in din ile milliyet arasındaki ilişkiyi "irade"de anlamlandırıldığını söyleyebiliriz. Sonuçta, "milliyet bir olay olmaktan ziyade bir ülküdür. Veri olmaktan ziyade kaynaktır, irade mahsûlüdür ve onun içindir ki siyasi sahada demokrasi ile müttefikdir" (s. 166) sözüyle iradenin tercihini, "siyasi saha"da ancak demokrasi ile ortaya koyacağını savunmuştur. Demokrasi bireyin seçme özgürlüğünü getirmektedir. Böylece Mehmet İzzet, zamanına göre, oldukça farklı bir yaklaşımda buluna-

laştırmıştır. Bu, ilk bakışta Yahya Kemal için bir kayıp gibi görünebilir; ama tarihsel olarak izlendiğinde bunun, geçmişi sahıplenen bugünün geleceği elde tutmak için yaptığı isteksiz ve zorunlu bir yatırım olduğu anlaşılır. İdeolojinin şiir biçimindeki poetik kabulü hece ölçüsünde somutlaşmıştır; karşı poetika ise aruza bağlı kalmakta sonuna kadar direnmiştir. İdeolojik bakışın, söylemi yerinden etmeye çalışırken poetik tercihe odaklanması anlamlıdır:

“Aruz, aruz... Tarihe ve Lâle Devrine kaymadığı zamanlar terkipsiz, sırf düzgün türkçe, fakat hep ve daima aruz. Bir gün “hece”yi bir “ok”la avlamak istedi. [O]k isabet etmiş, fakat hece yaralanmıştı, bir daha böyle bir oyun oynamadı.”¹⁴

Tanpınar, baba figürüne ideolojinin getirdiği bu eleştiriye poetikanın içinden cevaplayarak “nağmenin kendisi(nin) Yahya Kemal’e aruz olarak gel”diğini söyleyecektir. Yahya Kemal’de cisimleştirilen zaman ve tarih, Tanpınar’ı düzyazılarında doğrudan, şiir poetikasında ise dolaylı olarak hep *izlemiştir*. Öyle ki “uzvî ahengi bozulan insan” diye tanımladığı bireyi bu büyük gözün takibinden bir türlü kurtaramaz. *Huzur*’da İhsan, Mümtaz’ın Şeyh Galip üzerine hazırladığı kitabın bitmesi belirsiz bir hale gelmesini değerlendirirken, “Onları kendi duygularının aydınlığında görüyordun. Kendi hayatında *vehmettiğin şeyleri* onlara taşıyordun! Kendileri için değil, kendi hayatında ve kendin için seviyordun”¹⁵ diyerek onun duygularına nizam vermeye çalışır. İhsan’ın göremediği şey, Mümtaz’ın yazdığı eseri yaşamasıdır. İhsan, bunu *vehim* olarak değerlendirir; ama Mümtaz,

rak, milliyet duygusunun anlaşılabilmesi için toplumu değil, bireyi öne çıkarmıştır. Onun Mülkiye’de ve Darülfünûn’da öğrencisi olan Hilmi Ziya Ülken, “Ahlak problemi İzzet’i kendiliğinden içtimâî determinizmi karşısında ferdin hürlüğü sorusunu koymaya götürdü” (*Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul, 1979, s. 428) diyerek, zamanının düşünce dünyası içinde Mehmet İzzet’in farklılığını işaret etmiştir.

14 İsmail Habip, *Edebî Yeniliğimiz II*, Maarif Vekâleti Yay., İstanbul, 1932, s. 363-364. Eserin liselerin üçüncü sınıfı için hazırlanmış bir ders kitabı oluşu, mesajı kitleselleştiren kanalın kabulünü göstermektedir. İsmail Habip, Ahmet Hâşim’e karşı daha ölçülü, hatta övücüdür; çünkü o zaten geride kalmıştır. Ayrıca, iktidara muhalif bir toplum projesiyle iktidar talebinde bulunmamaktadır.

15 *Huzur*, Dergâh Yay., 4. Baskı, İstanbul, 1986, s. 401; vurgular benim.

vehimleriyle *olan/yapılan* biridir. Yine *Huzur*'da bir türkü ile "Fakat burada da azap var, hem daha keskin?" diyerek insanın trajedisine yönelmek üzere olan Mümtaz'ı muhtemel melankoliden İhsan çekip alır: "Hayır, burada yalnız söyleyiş var. Eğer bu türkünün, buna benzerlerin kederi hakikî olsa insan kalbi yarım saat tahammül edemez. Burada biz kalabalıkla karşı karşıyayız. Tecrübe bir kişinin değil, bütün medeniyetindir."¹⁶

Ontolojik sorunları bir çırpıda silen, görmezden gelen veya hafifseyen İhsan gibi, Yahya Kemal de hep "realite"nin adamı olmuştur. "O felsefenin ve ilâhiyatın keskin suallerini kendisine hiç sormamış gibi görünür. [Y]ahya Kemal metafizik ve dini azap ve endişelerin adamı değildi"r. Tanpınar'ın kurgusal eserlerindeki ana karakterlerin yaşadıkları *suçluluk duygusu*, baba figürünün baskısından doğar sanki.¹⁷ Oğul, babanın berrak algısına bir türlü ulaşamaz. Bu algıya hayranlık duyduğu söyleyemez belki; ama şaşkınlığa uğrar ve hep *eşikte* kalır yahut nefesi kesilir, kilitlenir. Böylesi bir şaşkınlık, eşikte kalış, kilitlenme, kendi kuşağından olan ve heceyi poetik bir tutum olarak benimseyen şairlerin hiçbirinde yoktur. Yukarıda belirttiğim gibi, bu yüzden hepsi rahatlıkla ve güvenle "Şair" olduğunu söyleyebilir. Şiirde babanın izinden gidemeyecek olan Tanpınar, babanın karşı çıktığı bir söylemle şekillenen hececî şiirin verilerini de kabullenemez. Bu yüzden aruzun sesini, hece ile yakalamayı amaçlar: "heceyi taktisiz yazmak, Türkçeye belki de ayrı bir aruz kazandıracaktır" der.¹⁸

Heceyi "taktisiz yazma" isteği, verili olanın aşılması, bir

16 *Huzur*, s. 366.

17 Tanpınar yazılarında "günah" ve "suçluluk" duygularının kaynağını kültürde bulur. Bununla birlikte hayatın bireyde açtığı yaralar da sözü edilen duyguların küleşmesini hazırladığı söylenebilir. Yine Yaşar Nabi'ye yazdığı mektubundan bir ayrıntı: "Teşrinievvele doğru Antalya'ya gelirken, denizi ilk gördüğümüz yerde, ailece her zaman yaptığımız gibi, arabadan inmiştik. Ben sevincimi göstermek için havaya bir el rövelver sıktım. Annemin ölümünü bir türlü unutamayan ve yıllarca bize yanında *gülmeyi men eden* babam, *beni tokatladı*. Hakkı da vardı. Ben gerçekten, bu yolculukta gördüklerimin, duyduklarımın hepsini, annemin ölümünü bile *unutmak istiyordum*." (*Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 44; vurgular benim.)

18 "Akademi Yeniye Karşı Zaman Zaman Cephe Alır", H. Feridun Es'in mülakatı, *Mücevherlerin Sırrı*, s. 159.

bakıma bozulması anlamına gelir. Şekle inanan Tanpınar, kalıbı dışlar. Bu yüzden, 1938’de yazdığı “Şiire Dair” başlıklı yazısında, hecenin kalıp kolaylığıyla söyleyişte bireyselliği yok ederek anonim bir duyuş oluşturduğunu belirtir.¹⁹ Ayrı ve Türkçeye özgü aruz düşüncesiyle verili olanı aşmaya niyetlenirken şiirin içeriğinde de hece ile yazanlardan ayrılmak üzere toplumu önceleyen görüşlerden uzaklaşır. Öyle ki düzyazılarında insan yazgısını ve trajedisini anlamak/anlatmak için türkülere pek çok göndermede bulunmasına rağmen şiirlerinde ne türkülerdeki kalıp söyleyişler ne motifler ne de ortak referans çemberinin izine rastlanır.²⁰

Olgunluk ürünlerinden olan “Ne İçindeyim Zamanın”, “Selâm Olsun”, “Bursa’da Zaman” ve “Bir Gün İcadiye’de” adlı şiirleri dışında söyleyiş, sembol ve izlenimin aktarılması yönlerinden kültürel göndermesi bulunan şiiri yoktur. Mitolojiyle bağını da sınırlı tutar; kendi mitolojisini kurmayı dener, tercih eder. *Kendilik* şiirinde de düzyazısında da kaygısını duyduğu en önemli ayırandır. Bu yönüyle kuşağının ve döneminin içinden belirgin bir biçimde öne çıkar.

Yahya Kemal’in kendisiyle bittiğini söylediği şiir, insanın değil bir medeniyetin ufkuyla oluşturulmuştur. Tanpınar, hocasının işaret ettiği gibi, Osmanlı Devleti’nin sona erdiğinin farkındadır; bunu, daha yüksek öğrenim için İstanbul’a geldiğinde görmüştür. Kültürün *devamlılıkta* bulunduğuna inanması, kültürü bir devletle değil, insanla düşündüğünün işaretidir. Kültürel unsurlar bireysel bilinçte yükseltildiği sürece devamlılık mümkündür. Nurdan Gürbilek’in Tanpınar için belirlediği “kayıp estetiği”, bireyin kaybına, gidişine mersiye değil, bir türlü oluşamamasına, kurulamamasına duyulan içlerlenmedir. Onda, Osmanlı’ya karşı herhangi bir özlem veya Osmanlı’nın yıkılmasına karşı bir hınç yoktur. Aynı şekilde Cumhuriyet’e

19 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., 2. baskı, İstanbul, 1977. Tanpınar’ın “Şiire Dair” başlıklı denemesi yayımlandığında Ahmet Kutsi Tecer eleştirel bir yazı yazarak “halk edebiyatı dili”nin imkânlarından söz açar ve bunun görülemeyişinden yakınır: “Şiire Dair”, *Kalem*, C. 1, nr. 2, Nisan 1938.

20 Tanpınar’ın türkülere ilgisi için bakılabilir: Prof. Dr. Cemâl Kurnaz, “Tanpınar ve Türküler”, *Türküden Gazele*, Akçağ Yay., Ankara, 1997.

ve Cumhuriyet'in kadrosuna alkış da tutmaz. Aydındır ama bir toplumsal projenin sahibi değildir Tanpınar; yalnızlık da burada başlar.

Tanpınar, şiirle düzyazıyı hem biçim hem de içerik yönünden kesin olarak ayırır. "Şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet olması" gerektiğine inanır. "Sadece muzdarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lâzım gelen" ve "tabiatı itibariyle toplu olan şiir, fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir. Büsbütün başka bir nizamın birleştirdiği bu kesik cümleler, söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiçbir nazariyeyi izaha ve hiçbir davayı ispata müsait değildir. O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temasından doğan bir mükemmeliyettir ki, ağlatmak ve düşünmek ona terettüp etmez."

Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim tarafından 'saf şiir' veya 'hakiki şiir' diye tanımlanan şiirin peşindedir Tanpınar. "Şiir Hakkında" başlıklı yazıları, duyuş yönünden Ahmet Hâşim'in "Şiirde Mana" yazısının izinden gider; kızgınlığı geçmiş, düşüncesi berraklaşmış ve kendiliğine öncelikle kendisi inanmış bir Ahmet Hâşim vardır şimdi.

Yahya Kemal'in bir medeniyet ufkuyla ince ince işleyerek plastik bir değere dönüştürdüğü şiir, "muzdarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı" olmaktan ve "bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temasından" uzaktır. Bununla birlikte "yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini" haizdir. Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirinden bunu alır ve kafiye ile ölçüde sabitlediği şekle iman eder: "Şekil, lisan denen kaosun içinde, varmamız lâzım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer, dolduracağımız boşlukları gösterir"²¹ der.

Hece ölçüsünü kullanan ve kafiye bir ahenk unsuru olarak benimseyen onca şaire rağmen kendisini başkalarından

21 "Şiir Hakkında I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 13-17; yazının ilk yayımlandığı yer ve tarih: *Görüş*, nr. 1, Temmuz 1930.

ayıran özelliğın şekil olduğunu ısrarla vurgular: “Sözümü başkalarının sözünden ve sükûtumu başkalarının sükûtundan ayıran odur.”²² Böylece kayıp bir çocuk gibi kendisini şeklin içinden bulmaya yönelir. Sanatta aramak ve bulmak hakkında düşünürken Picasso’nun “Ben aramam, bulurum” sözünü anması boşuna olmasa gerektir. Rüya, müzik ve hatıralara da buradan girdiğı söylenebilir. Bunlar, kendi deyimiyle “fırar kapıları”dır. Fırar kapılarından geçerken *sızıcı* iki unsurla karşılaşılır. ‘Işık’ ve ‘su’, Tanpınar’ın estetiğinde önemli iki gösterendir. *Huzur*’da her şeyin ışıktan olduğunu söyler: “Bir ışığın olması kâfi. ‘Işık’, yani herhangi bir ‘ihlaslar manzumesi’ ve onun emrinde, onunla işleyen ‘bir şuur, bir hafıza.’” (s. 435, vurgular benim.) Bir ışık oyununa dönüşen şiirinde, parlak ve ölgün ışıqla şuur ve hafıza çalışmaya başlar. Böylece şiir, “gündelik hayat”tan fırar eder.

Tanpınar’ın çoğuş şiirinde önce peyzaj çizilir. İnsanı ezen unsurlardan biri olduğunu söylediğı geniş çerçeve içinden daralma başlar. Kendi neslinden ve arkadaşlarından olan Necip Fazıl ile Ahmet Kutsi’nin 1940’a gelene kadarki şiirlerinde hep iç mekân ve bu mekânın içerdigi kadar eşya vardır. Tanpınar’da ise özne, dışarıda ve geniş ışığın çağrışımları altındadır. Özellikle yansımaları ve ışığın etkilerini, hepsinden fazla da ‘su yüzeyini resmetmek’ten hoşlanan empresyonist ressamıar gibi çalışır Tanpınar; hatta daha ileri giderek su yüzeyinin altını da resimlemeye yönelir. Yüzey ve altı, su ile ışık olarak düşünülürse suyun, ışığı bir prizma gibi dağıttığı anlaşılır. Bilincin geçmiş dönüşü de ânın hatıralarla zamanı genişletmesidir, başka bir deyişle zamanın ne içinde ne de büsbütün dışında olunan yer. Estetiğinin temelini rüya fikrinin oluşturduğunu söyleyen Tanpınar, bilinçaltıyla genişleyen zamanı işaret eder. Gerçek rüyalar söz konusu olduğunda bilinçaltı konuşur. Müziğın veya geniş bir manzaranın baskısı altında gelişen gündüz rüyalarında ise, hatıralar ve izlenimler birbirine girerken *o andan* fırar edilir.

“Musikî, giydirilmiş zamandır” Tanpınar’a göre, “madde-sizdir, sestem yani heyecanların en iptidai işaretlerinden yapıl-

22 “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, nr. 4954, 1 Mart 1938.

mıştır. Onun için daima iptidaîdir. Düşünceyi değil, nabzı idare eder.”²³ Nabzı idare eden musikinin kaynağı, bu bağlamda, Batı olsa gerekir; çünkü başka bir yerde, “musiki bir milletin zamana tasarruf şeklidir” diyecektir. *Mahur Beste*’de bireyi adım adım izleyen şarkı, *Huzur*’da leitmotif olarak kullanılan türküler, bir milletin zamana tasarruf şeklini gösterir. Şehre ve mimariye açılan gözün ağırlıkta olduğu *Beş Şehir*’de de türküler milletle birleşir. Göz ve kulak, hem bireyin hatıralarını gözetir hem de toplumun tarihini. “Yaz Yağmuru”nda, “‘Göz’ korkunç bir şahit, değil mi? Yahut korkunç **ayna**. Her şeyi, ifşa ediyorlar” diyerek bireyin içini –belki bilinçaltını– dışa açar. Mimari ilgisinde, toplumun ve kültürün sürekliliği gözle kavranır. “Vakıa göz bizim zihnî hayatımızın en büyük âmilidir. Bütün duygularımız, bütün bilgilerimiz, onunla başlar, onunla büyür.” (“Bir Zihniyet Meselesi”, *MS*, s. 27) diyerek görsel algıyı öne çıkarır. Yine aynı hikâyede, müziğin içi dışa çevirdiğini söyler: “‘Musiki’ bu iki saat evvel birbirlerini tanımayan iki insanı tek bir noktaya indirmişti. Şimdi ‘oradan zenginleşiyorlardı.’ Tanpınar’ın düzyazılarında olduğu gibi, şiirlerindeki özne de hep bir yerden zenginleşir. Öznenin nesneleri çoğu zaman bir mücevher imajında canlandırması bu bakımdan anlamlıdır.

Başta Mehmet Kaplan olmak üzere, Tanpınar’ın şiiri üzerine düşünen ve yazarların çoğu, “deniz altı âlemi” gibi gösterenlere veya imajlara dayanarak onun şiirlerini psikanalizle çözümlemeyi denemişlerdir. Tanpınar da hem “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda hem Yaşar Nabi’ye yazdığı mektupta, böyle bir yaklaşımı meşrulaştıracak ipuçları vermiştir. Bergsoncu bir çerçeve içinde şiirin “ilk nüvesi” üzerine *Kültür Haftası*’nda yayımlanan bir konuşmada ışıklı suyu çocukluk izlenimleri arasında sayar. Bu izlenimler, duyuşta manzaranın etkisini belirlemiştir:

“Bende iki intiba var: Öğle güneşi altında sakın deniz. Hafızamda çocukluktan kalan iki kuvvetli manzaradan biridir; öteki de, on dört yaşında iken, Halep’te, sıcak bir memleket ak-

23 “Şiir ve Rüya II”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 13-17; yazının ilk yayımlandığı yer ve tarih: *Ülkü*, nr. 57, Şubat 1944.

şamında, başımı birdenbire kaldırınca büyük bir apartımanın her penceresinden sarkan insan başlarının hâlâ içimde kalan tesiridir. Bunlar bana iki âlem arasında sıkışmanın heyecanını vermiş olabilir.”²⁴

Sıkışma, arada ve eşikte kalma Tanpınar’ın öznesi için yazgıdır. Işık ilgisinde empresyonizmden gelen izler bir yana ışığın şiirde yorumlanışında, bu sıkışma ve eşikte kalma belirleyicidir: Çoğu şiirinde ışık, ya sabah ya da akşam vakti görünür. Ahmet Hâşim’in *Göl Saatleri’nin* (1912) “Mukaddimesi”, bir yere kadar, ışığı bu vakitler duyuşun kaynağı olarak değerlendirilebilir:

*Seyreyledim eşkâl-i hayâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebâtı*

Hâşim daha çok akşamın ışığı ile görür; Tanpınar ise ışığı zamana yayar ya da zamanı ışıkla algılar. Hâşim’in bitişi haber veren akşam ışığındaki öznesi yalnızdır; Tanpınar’ın sabah, öğle, ikindi ve akşam ışıklarındaki öznesi ya güzelliğini ışıktan iyice belirginleştiren yakın bir kadınla ya da hatıraların içinde aydınlanan uzak bir kadınla birliktedir ve hep ona konuşur. Konuşma ona yapılırsa da sadece konuşanın duyduğu izlenimi alınır. Bu da sıkışmanın başka bir halidir.

*Ey eşiğinde bir ânın
Durmadan değişen şeyler!
Başucunda her rüyanın
Bu aydınlık oyun bekler...*

dizelerinde ışık oyunlarının bilinçaltını yokladığı, hatıraları durmadan değiştirdiği ve kendiliğinden çıkardığı açıktır. Her ne olursa olsun bu değiştirme, karmaşaya yol açmaz; çünkü “Aydınlığın (bir) hendesi” vardır.

24 “Şiirde İlk Tomurcuklar”, *Mücevherlerin Sırrı*, s. 151.

Tanpınar “Sabah” şiirine, “Serin rüzgârlara pencereni aç! / Karşında fecirle değişen ağaç,” dizeleriyle girer ve bir kadının bedenini ışıkla “gümüş çıplaklık”ta betimler. Işıkla görülen kadın, genellikle mücevher değeri kazanır. Bir heykel gibi biçim verilen kadın, güzelliği kaybolmasın diye dondurulur sanki. *Kayıp kadın*, hikâye ve romanlarında geride kalanı yarım bırakır. Nurdan Gürbilek’in izini sürdüğü bu kayıp kadın estetiği, romanlarındaki karakterler tarafından açık açık vurgulanır:

Sahnenin Dışındakiler’de, “İçimde garip bir çöküntü vardı. Göztepe’de o gece Behçet Bey’e niçin o kadar acıdığımı şimdi biliyordum. Ben de onun gibi ‘ebediyen kaybedilmiş şeylerin arkasından ağlayacaktım!’” diyen Cemal, romanın leitmotiflerinden olan Sabiha’nın sözünü hatırlar ve bu sözle kendisini anlamaya yahut kurmaya çalışır.

“—‘Sizler, arkasından ağlamak için seversiniz!’ Acaba Sabiha bunu söylerken ne anlatmak istemişti? Bu bir serzeniş miydi? Yoksa benim şahsımla hiçbir alâkası olmıyan bir şikâyet miydi? Belki de saf sezişinde, gelecek hayatının bütün tezatlarını yüklenen bir itiraftı. Onu söylerken etrafında, bulunanların hayat karşısındaki cesaretsizliğini mi, yoksa kendisinde yakaladığı bir zaafı, talihimizi içten idare eden o gizli meyillerden birini mi kasetmişti?”

Necdet Evliyagil’in *Huzur*’la ilgili sorularını cevaplarken de Mümtaz’ın durumunu Orpheus’la açıklar:

“Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkâr taraf bu ağır şartlar içinde doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. ‘Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi.’ Aşk ve dolayısıyla hayatı hususî bir şekilde görür. Sonra zamanla bu kompleks, gene bir nevi –tâbir yerinde ise– Eurydike, yahut Orpheus kompleksine tahavvül eder. Yani ‘Mümtaz ölüm düşüncesinin tehdidi altında yaşamaya başlar ve etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde sever’, yahut kaybetmiş gibi sever.” (MS, s. 204; vurgular benim.)

Romanlarında böylesine üzerine gittiği kayıp kadının algıda ve kurguda belirleyici bir yeri vardır. Geride kalanı biçimlendirir; onu hatıraların içinden kültüre (tarihe, mimariye, mü-

ziğ) iade eder. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda, “şiiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım” demiştir. Çok susmuştur Tanpınar. Paul Valéry’den aldığı *saf şiiir* görüşü, susmayı hazırlamıştır. Yahya Kemal de şiiirde mükemmeli aramıştır; ama onun mükemmellikten anladığı, susmak değil mısradaki uygun sözcüğü bulmaktır, zanaatkârlıktır. Dolayısıyla düzyazılarındaki söylemin içinden geliştirmiştir şiiirini. Tanpınar için bizzat Yahya Kemal bu kapıyı kapatmıştır; ayrıca kapı açık olsa bile şiiirde duyuş bakımından da Tanpınar’ın oradan girmesine imkân yoktur. Saf şiiire bağlı diğer şair, Ahmet Hâşim, duyuş ortaklığı yönünden yol gösterici olabilir; ama o da zanaatkârlıktan uzaktır. Tanpınar’ın Hâşim’e getirdiği önemli eleştirilerden biri, şiiiri fazla çalışmamış olmasıdır.

Şiiirin hece ile çalışılması, Tanpınar’a nesli içinde özgün söyleyişi getirmiştir. Şiiirlerini bir kitapta toplama düşüncesi, Hüsamettin Bozok’a verilen sözle mecburiyete dönüştüğünde yıllar önce yayımlanan şiiirlerine bile yeniden çalışır. Bu çalışma, şiiiri duygudan değil duygusallıktan arındırmaya matuf bir çaba olduğu kadar kendine has imaj dünyasının ve kendinin yaptığı sözcüklerin de gözden geçirilmesi şeklinde gerçekleşmiştir.

“Saf şiiir düşüncesi, ulaşılamayan bir örneği, şairin çabalarının, gücünün ve arzularının gelip dayandığı son noktayı gösterir”²⁵ diyen Paul Valéry, şiiiri duygusallıktan ve güncel olandan uzak tutmak gerektiğini savunur. Tanpınar’ın romanlarında kayıp kadının arkasından hep *ağlayacağını* düşünen ve bunu bir yazgı gibi kabullenen erkek kahramanlar, duygusaldırlar ve güncel olana maruzdurlar. Kitaplaştırdığı şiiirlerinin dördü hariç hepsini, bir kadının “havası”nın oluşturduğunu söylemesine rağmen²⁶ şiiirlerde o kadından açık bir iz yoktur. Etkilendiği

25 “Saf Şiiir”, (çev. Cengiz Ertem), 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, (Yayına hazırlayan Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu), İmge Kitabevi Yay., Ankara, 1995, s. 79.

26 İlham veren, aydınlatan veya sanatçıyı açan kadın için Tanpınar’ın hatıralarında söyledikleri önemlidir: “Diğer eserlerim de nesirlerim de hep o. Kitaba aldığım şiiirlerinden (Şiiir, Sen akşamlar kadar, Bu akşam, Gezinti) gayrısı ‘Eşik’in son havası onundur.” (“Tanpınar’ın Bilinmeyen Hatıraları-IV”, *Dergâh*, S. 65, Temmuz 1995, s. 8)

Batılı şairlerden sadece Charles Baudelaire'i anmasına rağmen hakkında yazı yazdığı tek şair Paul Valéry olmuştur. *Edebiyat Üzerine Makaleler*'in "Şiir Hakkında" bölümündeki yazılarla aynı kitaptaki "Paul Valéry" başlıklı yazı birlikte okunduğunda poetik tutumun kaynağı belirginleşir. Şiire dair yazılarında, sözcüğün değil bağlamın önemli olduğunu vurgulayan Tanpınar, "Paul Valéry"de, "Valéry, şiirin izahını lisanla buldu" der. Şiirin kendisiyle kapandığını söyleyen zanaatkâr Yahya Kemal için bağlamdan öte sözcüktür önemli olan. Bu yüzden Tanpınar, şiir dilini kavrayışta ondan ayrılır. Yahya Kemal kültürle özellikle de tarihle konuşur. Tanpınar, şiir âleti olarak heceyi benimsediği için neslinden ayrılmak üzere kültürü düzyazılarına bırakır ve Valéry için söylediği şu sözler bir belirlemeden çok benimseme anlamı taşır:

"Valéry'nin saf şiirden anladığı şey, her şeyden evvel şiirin kendisine yabancı olan bütün unsurlardan tecerrüt etmesidir. Felsefe tarihi, ahlak, velhasıl her türlü şekliyle fikir, haddizâtında şiire yabancı şeylerdir. Sanatkârın onu bütün bu gayrı saf yığından kurtararak ruhun saf bir lisanı hâline getirmesi lâzımdır."

"Şuurlu irade" Tanpınar'ın şiirde duygusallığı, güncel ve dönemsel olanı dışlamak üzere bile isteye kullandığı bir terkip-tir. Bu da "ceht"i işaret eder. Böylece *ilham* da devre dışı bırakılır. Tanpınar'ın imajları ve şiirlerini neslinden ayıran söyleyiş özellikleri çalışma ile doğmuştur. Folklorun verdiği hazır kalıplardan da edebiyat dünyasının beklediği verili duyuştan da uzaklaşmış, modern bir tavır geliştirmiştir. Öyle ki söyleyiş olarak geleneğe yakın duran "Selâm Olsun" adlı şiiri bile bireysel trajediyi gösterir. "Çelik gaga", "mavi kartal", "yıldızların altın bahçesi", "mercan dallar", "suda olgunlaşan rüya", "mercan kadehler", "imkânsız sulara tutuşan gemi", "ümitsiz yalvarış", "altın uçurum", "zalim iğva", "düşünen eller", "devam vehmi", "zalim dönüş", "bâkir ten cümbüşü" ve "altın göz yaşları" gibi bağdaştırmalar, *şiire çalışma* ile bulunmuştur.

Şiiri, duygusal ve güncel olandan uzak tutarak insanın *buradaki trajedisine* tanıklık edecek ebedi bir yapı olarak kurmuştur Tanpınar. Onun şiirini; hocası ve bir kültürün cisimleşmiş

hali olan Yahya Kemal'den de, hece ile ideolojiye maruz kalan bütün şairlerden de, bir başka modern tavır olan ve kendisinin "lisan makinesi" diye belirlediği serbest nazımcılardan da ayrıran en önemli özellik budur.

"Rıhtımda uyuyan gemi": Belki biraz Ahmet Hâşim; ama denize rağmen Yahya Kemal hiç değil. Bununla birlikte ikisi de içinde çalışan bıçaklardan.

Tanpınar'ın Bileşik Kaplarındaki Basınç

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebi eserlerindeki tür çeşitliliğini karşılayan bir hayat yaşamıştır. Edebi eserleriyle sanatçı; üniversitedeki göreviyle hoca ve düşünce adamı; bir dönem milletvekilliğiyle halkın temsilcisi görünümündedir. Hayatındaki bu bölünmüşlük, onun kişiliğini bütünlemektedir aynı zamanda. Hayatı, Bergson'un *sezgicilik* felsefesindeki *duree* düşüncesi veya *varoluşçuluk*un kavramıyla *oluş* içinde tamamlanmıştır. Duygu ve düşünce dünyasını değerlendirirken karşımıza çıkan eserleri, tamamlanmanın veya oluşun göstergeleridir. Bir tarafta romanları, hikâyeleri, şiirleri durmakta; diğer tarafta ise birer kültür araştırması niteliğindeki yazıları ve edebiyat tarihi yer almaktadır. İlk bakışta birincileri, duygu dünyasının yansımaları; ikincileri de, düşünce dünyasının izdüşümü olarak değerlendirmek mümkün; fakat bu parçalama, bir oluşu, bütünü dağıtma anlamına gelebilir. Kaldı ki romanlarında açık veya örtük olarak düşünce tartışmaları yoğunlukla yer almıştır. Şiirleri, geleneğe bağlanan zincirin son halkası durumundadır. Şiir her haliyle gelenektir; ama Tanpınar'da sorusallaştırılarak bilince çıkarılmıştır. Söylenenlerden şöyle bir sonuca varılabilir mi – en azından şimdilik: Tanpınar, edebi eserleri ve kültür araştırması niteliğindeki çalışmalarıyla hem parçalanmış hem de bütünlenmiştir. Tasavvuftan ödünç alarak, parçada bütünü *gurbeti* de denebilir – belki.

Bir öncelik tanınacak olsa onda düşünce mi duygu mu önce gelir? Bu soru da Tanpınar'ın bütünlenmiş *düşünür-sanatçı*

portresini, Walter Benjamin'i izleyerek söylenirse "*düşünürgezer*"liğini parçalamak anlamına gelir. Edebi eserlerinde, duygunun düşünceye dönüşmüş halini görürüz. Başka bir deyişle, duygu düşüncede biçimlenir, berraklaşır, aktarılabilme yeteneği kazanır. Eserlerinden, bunu rahatlıkla izlemek mümkündür. Bir bilimsel çalışma olarak girilen –en azından adındaki "tarih" belirlemesiyle öyle sunulan– *XIX uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde bile Tanpınar, bunalımın izlerini sanat eserlerinde ve sanatçılarda aramıştır. Arayış hali, eserlerinin hepsini yönlendiren genel bir tutumdur. Yaşadığı dönemde yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin bir bakıma yazgısı olan arayışı, Tanpınar özelinde ve kişiliğinin dışavurumu olan eserlerinde de görürüz. Tanpınar, yenilik taraftarı olan bir *aydındır*. Mazide dolaşırken bile onu idealize etmez; onun bittiğinin bilincindedir; ama biten, bir devirdir ona göre, kültür ise *devamlıktır*. "Ne İçindeyim Zamanın" veya *gündüz rüyası*. Bu nedenle *Sahnenin Dışındakiler*'in ilginç figürlerinden olan "Sabri Hoca"dan başlayarak *Huzur*'da "İhsan" şahsında had safhaya ulaşacak olan Doğu-Batı sorunu veya *eski-yeni* karşılaşması, yeni devletin sorunu olduğu kadar bir aydın olarak Tanpınar'ın da uzak kalamadığı köklü sorunların başında gelmektedir.

Tanpınar, mazide dolaşırken yaşamak üzere oraya yerleşmeyi düşünmez; mazi, onun ikâmetgâh adresi değildir, olamaz da, olmasını istemez de. Romanlarındaki kahramanların birbirlerine eklenerek yakın zamana doğru gelmeleri bunu gösterir. 1930'ların ilk yıllarına kadar Tanpınar, radikal bir yenileşme taraftarıyken 1930'ların ortalarından başlayarak bu tavrını değiştirir. Gerçi 1921'de yayımlanmaya başlanan *Dergâh* dergisinin yazarlarından biri olarak "yerli" düşüncenin içindedir; ama *zamanın ruhu*, 1930'ların ortalarına gelene kadar bu yöndeki düşüncelerini geride tutmasını hazırlar. Sonraki yıllarda tarih merakı ve ilgisi ile kültürel kaynak sorunu onu, Osmanlı kültürüne götürür. Gittiği yerden edindiği tarih bilinci ile müzik ve edebiyatı değerlendirme ihtiyacı duyar. Bu, ona giderek bir *estet* kimliği kazandıracaktır.

Tanpınar, *değişime* inanmış bir aydın kimliği sergiler; fakat bu değişim, dönemin önemli isimlerinden Nurullah Ataç'ta

olduğu gibi, geçmişî tamamen yok sayan veya kurtulunması, unutulması gereken bir yük, kâbus olarak gören bir Batıcılık da, Ahmet Kutsi Tecer'in kimliğinde belirginleşen *halkçılık* da değildir. Değişmeyi, ne geçmişin toptan tasfiyesinde ne de bir bölümünü idealize etmek anlayışında bulur. Yahya Kemal üzerine yazdığı monografide, "millî hayat"ın bir *devamlılık* olduğunu vurgulayıp *yenileşmeyi* şu şekilde formüle etmiştir: "Devam ederek değişmek, değişerek devam etmek". Yenilik arayışı içinde geçmişteki dinamik gücün ihmal edilmesini de geçmişe kapanıp geleceği kurmaktan kaçmayı da kabullenmemiştir. Bu yüzden rahat değil *sıkıntılıdır*; belki de doğru nitelime *kaygıdır*. Ona göre "millî hayat"ın devamı için yenileşmeden başka yol yoktur. Romanlarındaki bunaltıcı ağır hava, hep bu yenileşme düşüncesinin nasıl gerçekleşeceği kaygısından doğmuş gibidir.

Köklü değişimlerin yaşandığı dönemlerde *bunalımların* kaçınılmazlığını kabul eden Tanpınar, yeni kurulan devletin de bu açmazdan kurtulamayacağını ve de kurtulamadığını görmüştür. Estet tavrı ile Osmanlı'nın klâsik dönemi olarak bilinen XVI-I. yüzyılda dolaşırken; aydın tavrıyla değişimin başladığı XIX. yüzyıla gider. Zamanındaki sıkıntıların kaynağını orada ararken romanlarında da bunu, bu toplumda şekillenen insanların bireysel tarihleriyle verir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dışındaki bütün romanlarında kahramanların tarihsel bir kökeni vardır. *Kopmak*, Tanpınar'ın estetiğinde felâkettir; savrulmayı bekler – belki ister de; ama bu, onu dehşete düşürür. Bu yüzden tarihi yanında taşır. Tarih ilgisi, sadece roman kahramanlarıyla değil, eşyalarla, mimariyle, sosyal çevreyle de gösterilir. Bu yüzden, roman kahramanlarının hayatı kurgulanırken onların tarihi, bireysel tarihten çıkıp toplumsal tarihe yapışır. Öyle olmasa yersiz yurtsuzlukları anlaşılmayacaktır sanki. Burada, romanlarındaki ana kahramanların hep yalnızlığa, hayal kırıklığına, çaresizliğe mahkûm oluşları belirtilmeli; geçmişî kader gibi üzerlerinde taşımaları hatırlanmalıdır. Bütün bu olumsuz hallerin ancak sosyal çevreye ilgi ve ona katılmayla aşılabileceği vurgulanır. Örneğin, *Sahnenin Dışındakiler*'in kahramanı "Cemal", peşine düştüğü "Sabiha" kâbusundan ancak sosyal çevreye katılarak; aynı şekilde *Huzur*'da bunalımı sınırları zorlayan "Mümtaz", bundan "Suad"ı düşünerek

kurtulabilir. Bu açıkça söylenmese de romandaki akıştan Mümtaz'ın öyle bir değişme yaşadığı sonucuna ulaşılabilir. Ayrıca, yeri değil belki ama sorulmalı: Mümtaz, başka ne yapabiliirdi? Onun "Nuran"ınkiler gibi *teselli kaynakları* yoktur. Nuran sanki Mümtaz'ın *imkânsız İstanbul*'udur.

Tanpınar'da, dağılanları bir araya getirme, bütünleştirme çabası vardır. Bu, hem geçmişle şimdi arasında açılan *mesafeyi* kapatmaya hem de yeni ile eskinin uzlaştırılmasına yönelik bir çabadır. Şu da hemen vurgulanmalı ki, böyle bir çaba içinde olan insan, *ara* yerde durmak zorundadır. Mesafeyi korumalı, sağduyuyu ihmal etmemelidir. Aynı anda içi ve dışı Camus'nün dediği gibi *tersi(ni)* ve *yüzü(nü)* hep kontrol etmek, onlara hep göz olmak; bunalım, sıkıntı ve kaygının kaynağı belki de budur.

Kopan bir zinciri bağlayacak halka olmak istemiştir sanki Tanpınar; uçları, sıkıntı ve kaygı/1/a açılmış bir halka. Onun estetik ve aydın tavrında bu *açılmış olma* görülür. Estetiğinde ve düşüncesinde bu açılmış olma halini, "eşik" sözcüğü ile tanımlar. "Eşik" adlı şiirleri hatırlanabilir hemen ve "Hangi Eşik-te'nin,

*Hangi eşikte, hangi akşamda
Ayrıldı yan yana yürüyen gölgelerimiz,
Hangi aydınlık yuttu seni
Nasıl taş taş ördüm ben
Bu yalnızlığı dört bir yanımda...*

dizeleri. Hikâye ve roman kahramanları, bu dizelerde söylendiği gibi, dışarıya açıldıkça kendilerine taş taş yalnızlıklar örерler ya da dışarıyı onları yalnızlıklarına çiviler. *Sahnenin Dışındaki* ler'in ana figürü olan "Cemal", "Sabiha"da cisimleşen yalnızlığına böyle çivilenmiştir: Cemal, "altı yıllık" ayrılıktan sonra döndüğü İstanbul'da bir tek şeyin ardındadır: Sabiha. Oysa güvendiği insanlar onu birtakım olayların içine itiverirler. Bulunduğu ilçedeyken "gönüllü olarak Anadolu'ya, yukarlara geçmek" istemişse de İstanbul'da, gerçekte, Milli Mücadele pek de umurunda değildir. Cemal, "rızası ve fikri sorulmadan şah-

sı üzerinde pazarlık"lar yapılırken iradesi dışında katıldığı eylemlerin içinde bir *düşünürgezer* ilgisizliğindedir. Tek ilgi merkezi olan Sabiha ile ilgi duymadığı olaylar arasında bir saat sarakacı gibi gider gelir. Bununla birlikte yaşanan dönemin genel havası ve çevresindekilerin etkileri ağır basacaktır; roman biterken son sayfada şöyle der: "Sabiha'yı unutmuştum artık. Etrafımı alan insanlar bana, onu düşünmem için imkân bırakmıyorlardı. İstanbul'a geldim geleli bu hep böyle olmuştu." (s. 374)

Cemal, iç dünyasına sığınan, kendine özgü bir *kaçışı* yaşayan biridir ve bu, itildiği olayların içindeyken bile değişmez. Bunun için bir "başka insan" olmak, onda hep bireysel bir özlem, zihinsel bir çaba şeklinde kalır. Olmak istediği insanın niteliklerini halkta arar ve sonunda bulur. Bu; sevmek, affetmek ve hayatla dövüşmek gücüdür. Başka bir deyişle, yaşamak için bir yalana sığınmaktır.

Tanpınar'ın yazdığı dönemin şartları, tıpkı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "Hayri İrdal"ın bir kahvehanenin eşliğinde durması gibi, toplumu ve aydınları bir eşikte bırakmıştır. Eşiğin içi, tamamen eskidir ve yeninin içinde kapalı bir alan olarak kalmaktadır; kahvehane seçimi boşuna değildir. Eşiğin dışı ise, yeni kurulan bir dünyadır; ama doğası gereği eşiğin içini de kapsamaktadır. Bu manzarayı ancak eşikte olan görebilir. Tanpınar'ın eşik olarak tanımladığı bu trajik durumu, Cemil Meriç, *araf* olarak belirleyecektir.

Başka bir yazımdan alıntılanmak kaçınılmaz olduğu için aktarıyorum: "Romanlarındaki ana kahramanların hepsi, duygu ve düşünceleri ile hep bu trajediyi yaşarlar. Örnek vermek gerekirse *Huzur*'un 'Nuran'ı hatırlanabilir hemen: Nuran, Mümtaz'la (duyguları) eşi ve çocuğunda somutlanan/gösterilen toplumsal beklentiler (düşünceleri) arasındaki eşikte kalmıştır. Düşüncelerine yenilerek bu eşik halini aşmıştır; ama *Aydaki Kadın*'ın 'Leyla'sı, eşiği geçemez bir türlü: akli ve düşünceleriyle evliliğinde, duygularıyla romanın erkek kahramanı 'Selim'de yaşar."¹ Bu bir dağılma veya parçalanmadır; başka bir deyişle

1 Mehmet Can Doğan, "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", *"Bir Gül Bu Karanlıklarda"* (haz. Abdullah Uçman-Handan İnci), Kitabevi Yay., İst., 2002, s. 569-570.

böyleleri, *yaşayan ölümler*dir aslında; ama yaşamamanın ne olduğunu bilen, öğrenen ölümler.

Tanpınar, aydın olarak eski ile yeniyi, Doğu ile Batı'yı birleştirmeye çalışırken, her ikisini de göstererek bir bütünlüğe ulaşmayı isterken; estet olarak da hikâye ve romanlarındaki imkânsız karakterleriyle aynı şeyi yapar. Bunalımı gösteren iki durumu bir arada vererek insanın bunların her ikisinden oluşan bir bütün olduğunu vurgular sanki – *gurbet bütünlüğü* de denilebilir buna: Tanpınar'ın seven kahramanları, birbirlerinin gurbetidir.

Duygu da düşünce de insanda bulunan özelliklerdir ve insan, bunlardan biri değil ikisidir. Eğer bunlar arasında çatışma varsa trajedi doğar. Doğu, trajik olanı kader inancıyla aşmıştır. Tanpınar, teslim olanların rahatlığına bırakmaz kahramanlarını. İnsan, romanlarında trajik bir varlık olarak gösterilir. *Mahur Beste*'nin istemediği bir evliliği ömrünün sonuna kadar sürdüren “Atiye Hanım”ı anılabilir. Tanpınar bu durumu, kimi zaman *kader* çoğunlukla da *tesadüf* olarak belirler. Roman kahramanları, kendilerini hep bir tesadüfte tanırırlar, bulurlar. Bu da eşikteki insanın **seçememe** özelliğinden gelir.

Tanpınar, bütünlük peşindedir. Bütünlüğü, parçaları göstererek sağlamak ister. Roman kişilerinin kendilerini tesadüfte tanımları, “millî hayat”ın sürekliliğine olan inançtan kaynaklandığı kadar Tanpınar'ın yakın durduğu sezgicilikten de beslenir. “Millî hayat” [bunu toplumsal hayat olarak anlıyorum], akıp dururken kişiyi şekillendirir de. Bir romanında, “Hayat kimsenin etrafında dönmüyor” demesi, anlamlıdır. Sürekli akış hali içinde, toplum da toplum içinde yaşayan bireyler de değişerek devam eder. Bu “değişerek devam etme, devam ederek değişme” düşüncesi, onun edebi eserlerini de biçimlendirir. Romanlarındaki zaman kavrayışı, şiirlerindeki rüya düşüncesi, müzikteki boyutsuzluk inancı, değişimin içindeki özü (dinamik gücü) gösterir. Bu, sürekli bir gezinti; daha tam bir ifade ile *hareket halidir*. Bütün ironik eleştireliliğine rağmen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün içindeki bürokratik yapılanmanın bile bir hareket halinin işareti olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu hal, Tanpınar'ın yaşadığı dönemle de ilgilidir, onun eşikte olmasıyla

da. Yeni kurulan Devlet, düzenlemeleriyle bir hareketi gösterir; eşikte olan biri de, sürekli hareket halinde olan bir şeyi tanımlayamaz; ancak bu hareketin başladığı, sürdüğü zamanları gözleyerek geleceğin nasıl olacağı yönünde birtakım düşünceler üretir. Bu yüzden bir kültür gözlemcisidir Tanpınar. Eşikteki adam, buradan/‘şimdi’den zamanı genişleterek/yayarak geçmişi tarassut eder. Ahmet Hâşim’in mısralarını hatırlamadan edemiyor insan:

*Bize bir zevk-ı tahattur kaldı
Şu sönen gölgelenen dünyâda*

Huzur’un kurgusu için olduğu kadar estetiğindeki *gündüz rüyasını* da, düşünsel yazılarındaki kaygıyı da ele veren bir referans gibi duruyor Ahmet Hâşim’in bu mısraları. O yüzden roman ve hikâye kahramanları *sahnenin hep dışında* ve gözlemcidir. Belki de bu geride duruş, Yahya Kemal’deki “Balkan korkaklığı”ndan² tevarüs etmiştir. Yine de temkinli olup bunun şiirin basıncından ileri geldiğini öne süreceğim. Bu şair duyusu, romanlarını yönlendiren olaylara karşı kahramanlarını geriye çekmesini hazırlamış gibidir. Roman kahramanlarının bir taraftan tesadüfle *yapıldıklarını* düşünmeleri de, onca hareket içinde bile birer gözleyici olarak durmaları da bu yüzdendir. Bana kalırsa, hareket halinde oluş, Tanpınar’ın tarih ilgisinin de бүтүнлүк duygusunun da kaynağıdır.

Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda, şiirde “susuğu şeyleri” hikâye ve romanlarında anlattığını söylemiş ve eklemiştir: “Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların –benden başkalarının– peşindeyim. Yahut başkalarına ait zamanın peşinde.” Buradaki *zaman* vurgusu önemlidir. Şiirlerindeki zaman *durdurulmuş zamandır*: Bireyseldir ve reel değildir. Diğerlerindeki ise, *akan zamandır*: Toplumsaldır ve reeldir. Romanlarındaki kahramanlar bunun sıkıntısını çekerler, *taşırırlar*. Bu yüzden, toplumsal ve reel zamanın

2 Deyim, Prof. Dr. Şerif Aktaş’a aittir.

içinde sıkıştırılmışlıklarını hissettikçe kronolojiyi bozarak kendi zamanlarına dönmeye çalışırlar; başka bir deyişle zamanı durdurmak isterler veya yaymak, genişletmek; ama kronolojiyi ne kadar bozsalar da akan zamana yenik düşerler, düşmüşlerdir. Şiirlerindeki özne de, reel zamanı aşar, onu genişleterek *siler*, mekân duygusunu yok eder. Her iki durum da bir bütünün iki yarısıdır.

Bileşik kaplarda olduğu gibi Tanpınar, *sanatçı-aydın* olarak eserleri arasında tuhaf bir dengeye ulaşmıştır: Kendi zamanını anlatırken evrensele açılmakta, başkalarının zamanına geçtiğinde ise yereli dile getirmektedir. Tanpınar'ın bileşik kabının dar tarafında *şiiri* durduğu ve bütün eserlerindeki güçlü *frenleme sistemini* o sağladığı için şiirinden biri tanık olarak gösterilebilir: “Her Şey Yerli Yerinde”; ama yine de, “Bir dolap gıcırıyor uzaklarda durmadan”. Onun diğer edebi eserlerine uzaklarda durmadan gıcırdayan dolabın sesi olarak bakılabileceği kanısındayım. Böylece farklı türlerde dinlenen *iç ses*, bir *estet* olarak Tanpınar'ı parçalamaz; bütünler: “hep o garip, insanda bir ömrün üzerine vurulmuş kilit hissi bırakan *tebessüm*”le. (İtalik benim.)

Üç Kez Yutkunan Şiir: Ahmet Kutsi Tecer

Poetikayı “Edebiyat nedir?” sorusunun cevabı olarak değil de, şiir görüşü anlamında alarak “Ahmet Kutsi Tecer’in bir poetikası var mıydı?” sorusuyla başlanabilir. Böyle bir başlangıç yeni bir açıklama beklemektedir. Şiir bağlamında poetika, *şiir üzerine (düzyazı) metin* gibi anlaşılmaktadır. Soruyu Tecer’in şiirlerine bakıp sorarken bunu da kastetmiyorum. Bir şairin şiirlerinin verdiği ona özgü duyuş; şiiri belirginleştiren atmosfer/hava anlamında bir poetikası var mıydı Tecer’in?

Onun şiiri üzerine söz alanlar anlaşılmış gibi, halk edebiyatını poetik bir görüş olarak öne sürerler ve böylece halk edebiyatı ile folklor çalışmalarını şiirine yayıp şiiri bu çalışmalar üzerinden anlamaya yönelirler. Gerçi Tecer de böyle bir yönelişe kapı aralayan sözleriyle, bir bakıma, bu yaklaşımı belirler ve destekler. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Şiire Dair”¹ başlıklı denemesi yayımlandığında eleştirel bir yazı yazarak “halk edebiyatı dili”nin imkânlarından söz açar:

“Bilhassa halk edebiyatı dili, henüz işlenmemiş birçok imkân saklıyor, bu imkânlar umumî edebî dilin zenginleşmesini, genişlemesini temin ediyor.”²

Tecer, otuzların ilk yıllarında Sivas’ta bulunduğu sıralarda

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, nr. 4954, 1 Mart 1938.

2 Ahmet Kutsi Tecer, “Şiire Dair”, *Kalem*, C. 1, nr. 2, Nisan 1938, s. 53. Yazının öncekinden daha uzun olan ve bütünüyle halk edebiyatının önemine ayrılan “Halk Edebiyatı ve Folklor” başlıklı ikinci bölümü, derginin 15.5.1938 tarihli 3. sayısında yayımlanmıştır.

düzenlediği “Halk Şairleri Bayramı”nın izlenimlerini, 1939’da aktarırken şiir görüşü için de bilgiler sunar. Yazının başlığının “Acaba?” oluşu bile, aradan sekiz yıl geçmesine rağmen yukarıdaki sorunun kendisi tarafından cevaplanamadığının işareti gibidir. Şunları söyler Tecer:

“On sene zarfında benim de mensup olduğum bir şiir neslinin, daha henüz inkişafa başlayan istidatlar arasında bariz tesirleri bile, artık, seziliyordu. Neredeyse üstadlar biz oluyorduk. Sivas’ta bulunuyordum. İlk önce muhitin zengin halk kültürü dikkatimi çekti. Halk şairleri bayramı yapıldı. Halk şairleri ile biraraya geldik. Günlerce bize olgun sanatlarının örneklerini verdiler. Coştular, coşturdular. (...) İşte bizim şiirimizin de konuştuğumuz gibi bir dili, hatta onlarınkine yakın bir şekli vardı. Ben de, aralıkta bir, dilimin ucuna kadar gelen şiirleri okumak istiyordum. Birkaç kere yutkundum.”³

Tecer, halk şairleri/şiiri karşısında üç kez *yutkunmuştur* ve yutkunmalar sadece halk şiirini değil, zamanında yazılan şiiri de gözetmektedir. 5 Kasım 1931’de başlayan ve üç gün süren bu bayram sırasındaki yutkunmalar orada şiirlerini okumaya engel olmuşsa da 1932’de “Görüş sanat mecmuası”nın yayını olan *Şiirler* (Kâmil Matb., Sivas, 28 s.) adıyla bir kitap çıkarmasını engellememiştir. Bu küçük kitapta yer alan yirmi bir şiirin kendisinin de belirttiği gibi, halk şairlerinkine yakın bir dili ve şekli vardır. Böyle olmasına rağmen Tecer’in onlardan birini “Halk Şairleri Bayramı”nda okuyamamasının nedeni, şiirlerdeki duyudur. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “yüzyılın başında doğanlar” diye belirlediği hecenin ikinci kuşak şairlerinin ortak duyusu hâkimdir bu şiirlere; ama daha çok da Necip Fazıl Kısakürek ile Ahmet Hamdi Tanpınar’ın duyusu belirleyicidir.

Kitabın ilk şiiri “Nerdesin”de, sahipsiz ses, sıkıntıyı belirginleştirir. Gece, uyku, ürperme, arayış yalnızlığın gösterenleridir. Metafizik uçlu şiirlerdir bunlar ve kişiyi içinde bulunduğu ortamdan daha huzurlu bir yere *çağırma* duygusu ile romantik bir hal alırlar. Şiirlerin sözcük dünyasına bakınca “hulya, ruya,

3 Ahmet Kutsi Tecer, “Acaba?”, *Oluş*, C. I, nr. 17, 23 Nisan 1939.

yalnızlık, kimsesizlik, bulutlar, rüzgâr, fecir, ufuk, kader, talih” sözcüklerinin belirgin olarak öne çıktığı görülür.

Şiirlerin ilgi noktaları insan olduğunda “ihtiyar” ve melânkolik “kızlar” ile “ihtiyar âşık”, sevgilisi başkasına verilen firari asker, ayrılığa yazgılı olan anneler, açık kalmış gözleriyle sevdiklerini çağıran ölümler insanda merhamet duygusu uyanırlar. Tecer’in bu şiirlerindeki hayvanlar, eşyalar ve mekânlar da insanların bakabileceği türdendir veya o insanların bakışları tarafından/bakışlarına göre seçilmiştir. Şiirde görünen güvercin bir okun ucundan kurtulamayacak kadar bahtsızdır; “mart akşamı”ndan “ürperme” alan kediler, “mazinin yâdiyle donmuş”; yarasa, “yâdının âlemde loş gölgesini / eli[y]le bir âmâ gibi ara[yan]” yalnız insanın her gece “koynuna giren” bir ziyaretçi olmuştur. Tecer’in şiirlerinde “sivrisinekler” bile melânkolik uçarlar ya da onlara bakanın melânkolisine aracılık ederler:

*Ey bin nağmeyle sazdan
Hulyama ses verenler!
Bir beste gibi yazdan,
Rüyamı devşirenler,
Hulyama ses verenler! (Şiirler, s. 19)*

Hayvanlar aracılığıyla görünenin ardına geçme çabası, en belirgin olarak “Remzi Oğuz’a” ithaf edilen “Kaplıcada İhtiyar Aslan” adlı şiirde hissedilir. Gözlenen unsur yenilenerek algı değiştirilir ve “kaplıcadaki ihtiyar aslan” dondurulmuş bir yalnızlığın heykeli olur.

Tecer ilk şiirlerinde, “Eski Çamlardan Bardaklar” ve “Çınırak”ta örneğin, eşyalara da metafizik bir ağırlık yükleme çabasıdır. “Eşyaya bir nabız gelir ansızın.” (“Ocak Başında”, Şiirler, s. 20) dizesi, bunun en açık ifadesidir. Bu çaba, eşyayı mekânıyla kavrama niyeti taşındığında ev içlerini şiire taşır. Tecer’in ilk şiirleri, ev içi şiirleridir. Şiirlerdeki daralma, sıkıntı, havasızlık atmosferi ile gitme isteğini yoğunlaştıran yalnızlık ve kimsesizlik temaları da bu kapalı mekânın baskısından kaynaklanır sanki. Şair, giderek bedenini bile ev içi olarak tasarlar.

“İstek Kıvılcımı”nın şu dörtlüğünde, kişinin kendi yıkımını hazırlayan bir tutku görülür:

*İstek kıvılcımı düştü tenime,
Merdivenler, çatı, tavan yanıyor.
Bir telâş kapladı evi... kim kime?
Yüreğim göğsümün içinde bir kor. (Bütün Şiirler, s. 52)*

“Keder ve Ümit”in gösterenlerinin ev içi eşyaları olan “kâse” ve “kazan” ile belirlenmesi anlamlıdır. Uykunun şiire ısırarlı girişi de ev içiyle ilgilidir Tecer’de. Uyku, hece ile yazanlarda ortak ilgi noktalarından biridir ve bir tür kaçıştır. Tecer’in uykusu, evi şu dörtlükte olduğu gibi, sükûnet olarak gösterir:

*Ansızın büründü oda kedere,
Ezilen goncalar döküldü yere,
Tükenmez bir melâl çöken gözlere,
Açılmaz, bir derin uyku süzüldü.
("Gün Batmış", Bütün Şiirleri, s. 33)*

Kasvetli bir biçimde şiire giren ev içlerinden eşyaların oluşturduğu koridorla mezara ulaşılır. “Peyami Safa’ya” ithaf olunan “Besbelli”de şair, ölenin son dileğini söylerken bu koridoru açıkça belirtir:

*Eyden çıkar çıkmaz omuzda tabut,
Sen de eller gibi adımı unut,
Kapımı birkaç gün açık tut,
Eşyam bakakalsın diye arkamdan. (Şiirler, s. 23)*

“Ölü” adlı şiirde giysiler, mezarın soğukluğunu aşma kaygısıyla ölenin üzerinde bırakılmak istenir:

*Bilmem ki adımı onun kim saklar?
Şimdiden unutmuş onu kucaklar.
Besbelli üşütür soğuk topraklar,
Soymayın, soymayın giydiklerini! (Şiirler, s. 21)*

“Mezartaşları”, “Sevmeliyiz mezartaşlarını biz,” dizesiyle başlar. “Lâhit”te, “tenin en gizli” eğilişinin mermer lâhit üzerine işlendiği söylenerek mermerin soğukluğu alınmak/giderilmek istenir. Şairin “Vadi”si bile birazcık olsun serinlik vermez; ıssızlık içindedir ve *dalgındır*.

Böyle duyguları olan şiirleri Tecer, “Halk Şairleri Bayramı”nda elbette okuyamazdı. Yutkunmanın sebebi, duyarlılığın başkalarından alınmış olması ya da ortak bir duyusun sahiplenilmesidir. Şiir, şairden değil şiirlerin *üzerinden* çıkmış gibidir. Bu duyuş tarzı, doğrusu Tecer’de ödünç alınmış giysilere benzer. Bu giysiler Necip Fazıl’a ne kadar yakışıyorsa Tecer’de o kadar iğreti durur. Aynı şekilde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirlerinde bir genişliği, kendi atmosferi içinde derinliği olan kimi ilgiler, Tecer’inkilerde biçimle sıkıca tutturulmazsa kaçacakmış gibi dururlar.

Bu küçük kitaptaki şiirler ve 1932’ye gelene kadar yazılmış olanlar, biçimsel olarak hece ölçüsü ve kafiye tarafından teslim alınmış ya da en azından sıkıştırılmış gibidir. Yine de kimi kusurlarına rağmen bu verilmiş biçim özellikleri, dönemin bazı şairlerinde görülen mekanik bir şiir üretimini getirmemiştir.

Ahmet Kutsi Tecer, bu şiir kitabı tecrübesinden sonra şiirlerini bir kitapta toplamamış; onları ancak, ölmeden önce belli bir düzene sokarak yayına hazır hale getirmiştir. Bu durumu, Tecer üzerine yazanlar, onun şiirdeki hassasiyeti olarak yorumlama eğilimindedirler. Bana Tecer’in bir başka yutkunması gibi görünüyor bu; başlarken sorduğum soruyla, onun bir poetikaya sahip olup olmamasıyla ilgili bir yutkunma.

Kendi düzenlediği biçimiyle yayımlanan *Bütün Şiirleri*’ne⁴ bakıldığında, ilk kitaptaki şiirlerin ve 1932’ye kadar olanların “Tabiat Odamı” ile “Nerdesin” bölümlerinde yer aldıkları görülür. Kitabın diğer bölümleri, “Orda Bir Köy Var Uzakta”, “Ağaç”, “Urfa Gecesi”, “Edirne’den Şiirler”, “Nenni Nenni”, “Paris Acıları” ve “Gelişigüzel” başlıklarını taşımaktadır. Bölüm başlıkları bile Tecer’in şiirinin ilerleyişi ve ilgileri hakkında yol

4 Ahmet Kutsi Tecer’in *Bütün Şiirleri*, (haz. Leylâ Tecer), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2001. Yazıdaki şiir alıntıları bu ve *Şiirler* adlı kitaptandır.

göstericidir. “Paris Acıları”nı dışarda tutarak söylemek gerekirse şair, tematik bir bölümlemeyi tercih etmiştir. Bunu yaparken şiirlerdeki duyusu hesap etmesine rağmen ortak bir duruş ve bakış yakalayamamış; ilgi noktalarını yeterli görmüştür. Böyle si de kaçınılmazdır zaten. Duruşun, bakışın ve görüşün sabitlenmemiş olması, poetik bir ortaklığa izin vermemiştir. Oysa Necip Fazıl’ın şiirinde pek çok dalgalanmaya rağmen poetik bir ortaklık olduğu rahatlıkla fark edilir. Bu, Tanpınar için de, Dıranas için de geçerlidir. Poetik tutarlılık, Tecer için sadece biçim olmuştur; farklı denemelere girişmişse de bunlar şiiri içinde birer fantezi düzeyinde kalmıştır. İlk şiirlerden olan “Tabiat Odam” bu tür denemelerin başarılılarından biridir:

*Severim kırlarda yaşamayı,
On iki ayı.
Severim kırların yeşil göğsünü,
Bütün süsünü. (Bütün Şiirler, s. 3)*

Buradaki yaşama sevinci, “Kır Uykusu” adlı şiirine de sinmiştir. İlk şiirlerde köy de kırların içinden romantik bir şekilde algılanır. “Öğüt”te, “hayatın kederinden” bunalan “ruhlar”a şifa olarak “gür sesle meleyen sürüyü güden çobanın gezdiği yerler” gösterilir. “Yaz Mevsiminde Bir Gün” adlı şiirde köy, “kirlenmemişliğin”in sembolüdür:

*Biraz uzlet tadayım
Diye buraya sindim.
Tiksindim, çok tiksindim,
İnsanların kirinden,
Hepsinden, her birinden,
Hele güzellerinden... (Bütün Şiirleri, s. 17)*

Son dize, kaçıştaki temel etkenin bildirilmesi yönüyle önemlidir. Kır, Tecer’in şiirlerinde şimdilik –belki ileride de– kaçılacak “uzlet tadılacak” bir yerdir; kaçılacak yer olarak belirlenmesine rağmen *gidilecek* ideal yer, henüz orası değildir ve henüz bilinmemektedir. Nitekim, “Uzaklara Gidelim” şiirinde

gitme isteği mekânını bulamadığı için sadece “uzaklar”a odaklanır; uzaklık bilgisinden hareket eder. “Yelken” şiiri de aynı isteğin izini sürer. Tecer, *evin içinden kurtulma/kaçma* isteğiyle nasıl uzakları görürse kırları, köyü de aynı uzağın içine yerleştirir; ama kaçılacak uzak yer, bilinmez bir vatan olarak kalır. “Deniz” adlı şiirinin son dizeleri bunu söyler:

*Dalgalar, siz fakat yol gösteriniz,
Nerdedir ruhumuz için son vatan? (Bütün Şiirleri, s. 79)*

Tecer’in şiirinin yaşadığı zamanın ruhu tarafından belirlendiği, yön bulduğu söylenebilir; fakat bulunan bu yön, şiirin içinden olmaktan çok ideolojinin içindendir. Kendisinin dışında bir *dönem duyuşuna* yerleşmiş bulunan bilinç, yine kendisinin dışında olan ideolojiyi mekân tutma, orada ikâmeti tercih etme, oraya göçme noktasında çok da tereddüt etmemiştir. Zaten *Bütün Şiirleri*’nin ilgi noktaları da buna işaret eder. Böyle olmakla birlikte Tecer’in yazdıkları, propaganda şiiri değildir. Her şeye rağmen onun hece ile yazan kendi kuşağındaki diğer şairlerden ayrılan bir yaklaşımı olup olmadığı sorusu cevaplanmalıdır. Tecer, 1932’de yayımlanan ilk kitabından sonraki şiirlerinde belirgin olarak yaşadığı zamanın ruhuna kendini bırakmıştır. Burası, onun kuşağındaki diğer şairlerden ayrıldığı veya koptuğu noktadır. Bu, yutkunmaların bir diğeridir.

Tecer’in şiirinin ilgi noktalarına bakarak sözü edilen ayrılmayı daha iyi yakalayabileceğimiz kanaatindeyim. İlk şiirlerinde bilinmez bir çağrı alan, gideceği yeri tam olarak belirleyemeyen özne, sonrakilerde çağrının geldiği yeri bulmuştur sanki. “Orda Bir Köy Var Uzakta” ile bakış, metafizik *öteden buraya* çevrilerek yeni bir mekân kazanmıştır. “Toprak Cenneti”nde, “Nerdedir, nerdedir toprak cenneti / Hür insanların yaşadığı diyar?” sorusuyla aranan cennet bile şiirin sonunda yere indirilmiş ve “tarlalar” cennet olarak gösterilmiştir.

Artık şair, *ev içlerinin* sıkıntısını atmış, “Nola?” şiirinde belirlendiği gibi, “halkı coştur”maya yönelmiştir. Kırın, köyün içinden algılandığı yerdir burası. “Bağlamacıya”daki, “Çal bağlamacı çal, eski türküler, / Dirilt nağmelerini ataların!” emre karışmış iste-

ği, aslında kendisine yönelik bir istektir de. Bu istek doğrultusunda Tecer, köyü sınımlanacak bir yer olarak değil, geliştirilmesi, kalkındırılması gereken bir imar alanı olarak görür. “Uçsuz Bucaksız Bir Toprakta”, “Aksaray’dan Konya’ya kadar / Bir kamyon içinde” giderken gördüğü, traktörlerle işlenecek toprağın kalkınma rüyasıdır. Bu kalkınma rüyasında, “Bir Toprak İşçisine” seslenirken *toprak kendisinin olmasa da* canla başla çalışmasını önerir; toprak konulu bir başka şiirinde “toprak reformu”ndan söz açar. Üretimde birleştirilen köylü için *biz* bilinci yaratmaya çalışır. Bu yüzden “Köy Odası”na girer, “Bağlamacı”ya dikkat çeker, “El ele tutuşun, hep birleşiniz, / Sizinle övünür elbet bu vatan!” diyerek “Halay”ı birleştirici olarak yorumlar. Köylüleri kendi yollarını yapmak üzere teşvik eder; onlarla “Nadas Türküsü” söyler, “Düğün Ağıdı” yakar; “Yağmur Duası”na, yaylalara çıkar. Onlarla birlikte “Güreş” izler; “Sofra”ya oturur. Tecer, bu şiirlerde *biz bilinci* ile çalışmayı yüceltir. *Onlar için* söylendiği anlaşılan bu şiirlerin sonuncusunun “Unutmam Sizi” başlığını taşıması anlamlıdır. Bir söz verildiği kadar, söylenenler doğrultusunda yapılacakların izleneceği iması da vardır bu başlıkta.

Bütün Şiirleri’nin “Urfa Gecesi” ve “Edirne’den Şiirler” bölümlerindeki şiirleriyle Tecer, köy kalkınmasını tamamlamanın rahatlığıyla şehre yönelmiş gibidir. Burada ilginç bir karşıtlık vardır: Köyde hükümran olan, şehirde hayrandır. Hayranlık, şehirlerin tamamlanmış olmasından ve tarih ağırlığı taşımasından ileri gelir. Böylece karşıtlık yüceltme ile aşılar ve hükümran ile hayran birleşir.

“Urfa Gecesi”, başlangıç dizeleriyle Tanpınar’ın “Bursa’da Zaman”ını hatırlatsa da bu kısa sürer ve şiir, “İbrahim” kıssasının manzum hikâyesine döner. Urfa, “Güneyde Türklüğün demir kalesi...” olması münasebetiyle şairin dünyasına girmiştir; fakat şiirin üzerine kurulduğu kıssanın “demir kale”nin hangi kapısını tuttuğu pek de belirgin değildir. Şu söylenebilir: Tecer’in şehirlere karşı ilgisinde, tarihin ağırlığı başattır ve hükümran ile hayran yer değiştirmiştir. Ağırlığı duyulan tarih Selçuklu ve Osmanlı tarihidir ve daha çok mimari ile/aracılığıyla konuşmaktadırlar. Açıktır ki bu, estetize edilmiş bir tarih duygusudur ve arka planı/onları üreten zihin Tecer’i pek de

düşündürmez ya da şair, Tanpınar'daki gerilimin oluşturduğu duyguyla arka plana uzanmayı düşünmez. "Urfa Gecesi" bölümündeki şehir güzelliklerinin hepsi, bir münasebet kurularak yazılmıştır. "Adana"ya, tabiat güzelliği, çalışma aşkı ve doğal zenginliğiyle; "Mersin"e üretim münasebetiyle; "Konya"ya tarihle destanlar söylenmiştir.

"Edirne'den Şiirler" bölümünde yer alanlarda, şairin bireysel tarihi ile şehrin tarihi birbirine geçmiştir. Şair, şehri bir gündüz düşünün içinde görüyor gibidir. "Ağaçla Sarmaşık" şiiri, masalsı havası ile Yahya Kemal'in bu tarz şiirlerini, özellikle de "Mehlika Sultan"ı hatırlatır ("Gelişigüzel"deki "Masal ya da Nigâr'la Hünkâr" için de geçerlidir bu). "Kırkpınar'da Edirne", vatanı tarihle sâbitleme çabası olarak yorumlanabilir. "Selimiye'nin Minareleri" ve "İstanbul Yolundan Selimiye" bu bölümdeki şiirlerin en işlenmiş olanlarıdır. Şiirlerdeki imajlar, Selimiye'nin görkemine yakışacak inceliktedir. Birinci şiirde "dört minare"yi, "dört kız kardeş"in *inceliğinde* buluşturan şair, ikincisinde de onları güçlü bir imajla çiviye dönüştürmüştür:

*Durun Edirne'ye yakın bir yerde,
Seyredin uzaktan Selimiye'yi.
Üçer şerefeli iki minare,
Çiviliyor yere, uçan kubbeyi. (Bütün Şiirleri, s. 171)*

"Nenni Nenni" bölümündeki şiirler, duyarlılık ile ödevin karıştığını gösterir. "Kaybolan Çocuğa Çağrı"da Tecer, çocuğun kayboluşunu hayat karşısında edinilecek önemli bir bilgi olarak görür:

*Yalnızsın, bakmıyor dönüp kimseler,
Seni herkes bırakmış.
Hayat boyunca bu yalnızlık sürer.
Bu yalnızlığa alış,
Şimdiden (Bütün Şiirleri, s. 186)*

Hayat boyunca sürecektir olan böyle bir yalnızlık bilgisinden haber verilmişken "İzcilere Öğüt", "Havacıya Türkü", "29

Ekim", "30 Ağustos" ve "28 Nisan" şiirlerinde söylenenler hiç de tatmin edici değildir. Bunların ödev ya da görev bilinci ile yazıldığı hissedilmektedir.

"Paris Acıları" bölümündeki şiirlerinde Tecer, 1925-1927 yıllarının Paris'ini "fakir bir gencin" gözüyle aktarır. Bir neslin rüyası olan Paris, merak edilen bütün yerleriyle rahatça dolaşılır. Tecer'in, dili hecede hiç zorlamadan kullandığı şiirlerdir bunlar. Gençlik duyguları ile şehir ve mimari karşısındaki hayranlık, bu şiirlerin kurucu noktalarıdır. 1957'de çalışılması na rağmen otuz yıl öncesinin havasını hissettirmeleri ise şiirleri gençleştirir. Şair, şehri ve orada yaşayanları verilmiş olanla değil, yaşanmış olanla anlamaya çalışır. Şu iki dize, bunun en açık ifadesi olarak anılabilir:

İçimde yer eden tuhaf bir duygu:

Acaba yerliler için biz neyiz? (Bütün Şiirleri, s. 206)

"Tanpınar'a sevgiyle" ithaf edilen "Ağaç" (1959), bana kalırsa Tecer'in uzun soluklu en özgün şiiridir. Tanpınar'a ithafının arkasında onun "Eşik" şiirine de bir gönderme vardır sanki. İki şiirin karşılaştırması başka bir yazı konusu olacak kadar ilginçtir. Burada sadece iki farklı duyuşun varlığına dikkat çekmekle yetiniyorum.

"Ağaç"ta Tecer, 1932 öncesi duyuşu ile sonrasını birleştirmiş gibidir ya da böyle bir izlenim edinilir. "Ağaç"ın kökleri, 1932'deki "Ağaçla Konuşma"dadır.

*Yalnızlık şifası yalan bir ilaç,
Sevgiden, kaygıdan, güürültüden kaç,
Beyhude! Ne yapsam olmuyor, ağaç,
Bu yalnızlığım, ıssızlığım.*

Bu dizelerin de işaret ettiği gibi "Ağaç", bir hatırlamadır; ama, pek çok deneyimin üzerine bir hatırlama. Bir tarafta alegori ile metafizik açılım gözetilir diğer tarafta bozkır yalnızlığında yakalanan/gösterilen ağaç ile yazgısı bozkır olanlara/Anadolu'ya dikkat çekilir. Şiirde, bir ağaç söz alır bir de ona

hayat verebilecek, varlığını doğrulayabilecek olan güneş, bulut, rüzgâr ve yamaç. Ağacın söz aldığı yerlerde varoluş sorununun öne çıkartıldığı görülür. Diğerleri söz aldıklarında, ya bu sorunun farklı boyutlarla görülmesi yönünde kimi seçenekler ileri sürülür ya da bir teselli verilir.

Tecer'in "Ağaç"ında "kök" imajıyla sıkça karşılaşılır:

Kökü bulutlara doğru uzuyor...

Ah, bu rüyalar, bu rüyalar ne zor!

İnsanı ağaç olarak gösteren şair onun asıl yaşama gücünü rüyada bulur. Tecer'in bakışının karanlığa değil, aydınlığa çevrilmiş olduğu köklerin bulutlara uzamasından anlaşılmaktadır. Bu dizelerde güçlü bir söyleyiş vardır. Kök olan rüyaların bulutlara uzamasının nedeni, onların belirgin olmayışıdır. Yine de karanlık değildir köklerin uzadığı yer ve aydınlık ümidini saklı tutmaktadır. Şiirin bütünlüğü içinde, bozkırdaki bir ağacın canlılığı, bulutlardan gelecek yağmura bağlaması, aydınlığın bir ümit olarak neden saklı tutulduğunu açıklar. Tecer, hakikat için karanlıkla değil, aydınlıkla söyleşmeyi tercih eder.

Zengin bir şiirdir "Ağaç". Varolmak kaygısı temel sorun olarak belirlendiği için açılımı rahattır; güçlü imajlarla ve farklı öznelerle geliştirilmiştir. Ağacın yalnızlığında kurumayı, düşüncelerden kurtuluş olarak görmesi güçlü bir imajdır örneğin:

Büründüm mor, yeşil tomurcuklara,

Her çiçek tenimde açan bir yara,

Hep yeni kaygılar eziyor beni;

Sanki bir ormanda buldum kendimi,

Her filiz içimde başka bir sızı...

Bu nasıl olmadık alını yazısı?

İstemem ne çiçek, ne tek bir yaprak,

Ben yaza girmeyi isterim çıplak.

Sıyrılıp başımda düşüncelerden,

Kurtulmak dilerim işkencelerden. (Bütün Şiirleri, s. 132-133)

“Gelişigüzel”deki şiirleri arasında “Ben Süleyman”, hapsedilen şehzadelerin psikolojisinin yakalanması yönüyle oldukça güçlüdür. Mahpus şehzade, durumunu şöyle değerlendirir:

*Öldürse bir kere olurdu zulüm,
Kırk yıldır her saat karşımda ölüm;
O da burda sanki benimle hapis,
Onunla göz göze her gün ikimiz,*

Son şiirlerinin birinde, “Hayat bir meyve, bir dal, bir ot kokusu...” diyen Tecer, 1932’den sonra yazdıklarından hangilerini yutkunmadan okuyabilirdi acaba – evet *acaba*? Geç kalmış bir soru bu; ama şunu söylemeyi de engellemiyor: Tecer’in yutkunduğu şiirlerini, biz şimdi yutkunmadan *okuyabiliyoruz/okuyabiliriz*.

Uykusu İkiz: Ahmet Muhip Dıranas

Ahmet Muhip Dıranas'ın yayımlanan ilk şiiri "Bir Kadına" adını taşır. Şiir, 15 Eylül 1926 tarihli *Millî Mecmua*'da, "Heves-kârlar" sütununda "Muhip Atalay" imzası ile yayımlanır. Aynı yıl, *İctihad*'da da bir şiiri görünür. Bu iki şiir, şiire heves eden bir gencin ürünleri olmaktan öte anlam taşımaz. Şiir heveslisinin şair olarak kabul görmesi ve tanınması için iki yıl geçmesi gerekecektir. 1928 yılı, art arda yayımladığı şiirlerle yeni bir şairin geldiğini haber verir.

Dıranas'ın ilk şiirlerini yayımladığı yıllarda Türk şiiri yeni bir şiir deneyiminin rüzgârıyla çalkalanmaktadır. Nâzım Hikmet'in serbest tarzda yazdığı şiirler, görsel biçim özellikleriyle gençleri çekmiş ve şiir heveslisi pek çok genç, benzer tarzda denemelere girişmiştir. Nâzım Hikmet'in 1929'da yayımlanan *835 Satır* adlı kitabı, başta Ahmet Hâşim olmak üzere dönemin saygın şair ve yazarlarından övgüler almıştır. Bir taraftan alışılmış biçim özelliklerini kıran, diğer taraftan da şiirin "yüceliği" hakkında kuşkular uyandıran ve içeriğiyle de rahat görünen "serbest nazım", geniş bir izleyici grubu oluşturmıştır. Hece ile yazılan şiirin de 1920'lerin ilk yıllarındaki çekiciliği geçmiş ve etkisi azalmıştır. 1928'de yayımlanan *Yedi Meşale* adlı ortak kitabın önsözünde söylenenler, "Millî Edebiyat" ve "Memleket Edebiyatı" düşüncesinin artık şairleri tatmin etmediği; şiir için yeni bir duyuş, düşünüş ve söyleyiş gerektiği yolundadır. Gençlerin çıkardığı bu kitap da *835 Satır* gibi, ilgiyle karşılanmış ve övgüler almıştır.

Bu iki çıkış ve bunlara gösterilen ilgi, 1930'lara gelirken Türk şiirinde bir açılıma ihtiyaç duyulduğunu işaret eder. Hece ölçüsüyle yazılan şiir, ustalarını çoktan tanımlayıcı hale gelmiştir. Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Kutsi Tecer, bu şiirin ustaları görünümündedir. Ahmet Muhip Dıranas'ın dönemindeki pek çok genç gibi serbest nazma yönelmeyip hecede karar kılması; yetiştiği çevre ve bir arada bulunduğu kişilerle ilgili olsa gerektir.

Dıranas, "asıl şiire girişim olağanüstü iki tesadüfle olmuştur" diyerek Faruk Nafiz Çamlıbel ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la nasıl tanıştığını anlatır. Her ikisi de şairin Ankara Lisesi'nin ortaokulunun son sınıfında hocası olmuştur. Dıranas'ın bir şiirini okuyup değerlendiren Çamlıbel, "Yok yok, bunda iş yok. Boşu boşuna bunlarla uğraşmasın, derslerine baksın" demiştir. Bu sözler Dıranas'ın hevesini ve heyecanını ne kadar kırmışsa birkaç ay sonra hocası olacak Tanpınar'ın aynı şiiri okuduktan sonra "alelacele" kendisini arattığını duyması da o kadar teşvik edici olmuştur. "Tesadüf, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı karşıma çıkardı. Bende, asıl sanata girişimin büyük etkisi onunla başlar" diyen Dıranas'ın Baudelaire ile tanışması da Tanpınar'ın yönlendirmesi sonucu gerçekleşir.

Hece şiiri, adları anılan şairlerle Cumhuriyet döneminde ortak ve verili bir kalıp olmaktan çıkarak bireysel bir tercih haline gelmiştir. Bu tercih, şiirin biçim özelliği açısından olduğu kadar, belki ortak değil ama, akraba bir duyusu da hazırlamış gibidir. Modern Türk şiirinin öncü iki büyük ismi olan Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hâşim'in "hâlis şiir" veya "saf şiir" diye tanımladıkları şiir algısı, bu şairlerle hecede sürmüştür. Özellikle Ahmet Hâşim'in poetik görüşleri ve şiirleri, akraba bir duyusu getirmiş; Necip Fazıl, Ahmet Hamdi ve ilk şiirleriyle Ahmet Kutsi, toplumu, hayatı ve insanı bu duyusun içinden algılamıştır. Dıranas, bir sonraki kuşakta hece ile yazan şairlerden Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba gibi, aynı duyusu sahiplenmiştir. Bu akrabalık, bazı şiirlerindeki imajlarda ve söyleyişte kendini açıkça gösterir.

Dıranas, şiirlerini bir kitapta toplamak için oldukça sabırlı

davranmıştır. *Şiirler* adlı kitabı 1974'te yayımlanmıştır ki bu tarihle ilk şiir yayımladığı tarih arasında kırk sekiz yıl vardır. Bu uzun bekleyişi, bir söyleşide şiirlerinin zamana yenik düşüp düşmeyeceklerini görmek ve "bir bütünlük" içinde yayımlamak niyetiyle açıklar. Yine aynı söyleşide, şiirlerinin biçim ve içerik özellikleriyle ilgili ipuçları sunar ve biçim hassasiyeti için şunları söyler:

"Ses ve şekil mükemmeliyetini ön planda tuttuğum bir gerçek. Çünkü sanat her şeyden önce bir biçimdir. (...) Şekil, şiirimin dayanıklı olması için önemlidir bence."¹

Şiirinin içeriğine ilişkin söyledikleri ise yukarıda belirttiğim akraba duyusu açıklar sanki:

"Ben şiirde biçim mükemmelliği içinde asıl bir şeyi arıyorum: insanı. Acıları, kederleri, uğradığı haksızlıkları, kendine ihaneti ve yanlışlarıyla ve yücelikleriyle insanı."

Sanat için düşünüldüğünde bu sözlerin çok da yeni ve orijinal olmadığı açıktır. Her sanat eseri, insanı arar ve insana seslenir; ama bu arayış ve seslenişteki tavır önemli, belirleyici ve ayırt edicidir. Dıranas'ın, şiirlerini bir kitapta toplamayı geciktiren "bütünü bulmak" düşüncesi, onun insanı arayıştaki farklı tavrını işaret eder. Şiirlerinde "siyasal insanı bulma imkânı" olmadığını vurgulayan şair, insanı bütün olarak kavramayı düşünür. Onca yıl bekledikten sonra kitaplaştırdığı, kendi deyişiyle zamana direnen ve zorlu bir imtihanı geçen şiirleri, her ne kadar politik insanı dışarıda bıraksa da, insanlık durumlarının izdüşümü olmaları bakımından anlamlıdır.

Dıranas, şiirlerinin dayanıklılığını biçim mükemmelliğine bağlar. Bu mükemmellik ölçü ve kafiye ile belirginleşir. Hece ölçüsünün hemen her kalıbında şiirler yazan şair, Türk şiirinin ses tecrübesinden yararlanarak kimi zaman dizeleri kırar; anlamı dizede değil beyitte veya dörtlülükte tamamlar. "Son Aşk" adlı şiirinin şu dizelerinde olduğu gibi, dize kırmaları hazırlayan genellikle kafiye arayışındır:

1 Zekai Muratçay, "A. Muhip Dıranas", *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 93, 16 Ağustos 1974, s. 3.

*Son aşkımdır bu –sen– ve son çile,
Günüme son fecri, sonu artık;
Giriver inince gün, aralık
Kapından gelinlik elbisenle. (s. 23)²*

Şair, bazen anlamı şiirin birimi olarak tasarlanan üçlükten veya dörtlükten bir sonrakine aktarır, sarkıtır. *Şiirler* kitabının üçlüklerle kurulan ilk şiirinde, anlam birinci üçlükten sonrakine sarkıtılır. Böylece bir cümle, altı dizede tamamlanır:

*Son bulut sıyrılınca üstünden
Beyaz alevden bütününe sen
Hayalimde belirmeden daha,*

*Gece, yeryüzü varıp uykuya
Issızlıkta ay inince suya
Benzedin odamda bir sabaha. (s. 11)*

Dıranas'ın "Ağrı" şiiri gibi, "poem" dediği uzun şiire yönelişinde de, anlamı dizelerde tamamlama; başka bir deyişle dizede değil birimde düşünme tecrübesinin etkili olduğu söylenebilir. Cümleyi bölerek anlamı dizelere yaymadığı zaman yirmi heceli dizeler kurduğu da görülür.

Hece ölçüsü ile kurulan şiirlerin tek düzelikliğini kırmak için gerçekleştirilen bu tarz dize uzatmalarının yanı sıra şairin başka biçim denemelerine girdiği de olur. Bunlarda kimi zaman diyalog, kimi zaman da dize baskısından uzaklaşmak ve hece ölçüsüne yeni söyleyiş imkânları açmak kaygısıyla dizeleri kelimeye kadar indirme arayışı belirleyicidir. "Ben ve O", "Balad", "Parkta Serenad", "Geceye Küçük Şarkı", "Ve Böyle Biteviye", "İki Yalnız Ağaç" ve "Kendimle" adlı şiirler, biçim arayışını gösterirler. Biçim özellikleriyle diğerlerinden ayrılan bu şiirlerin azlığı, şairin varolanı zorlayarak genişletmeye çalıştığını düşündürür.

Serbest nazmın söyleyiş özelliklerinden olan dize kırma ve

2 Şiir alıntıları, şu baskıdandır: *Şiirler*, YKY, 4. baskı, İstanbul, 2000.

diyaloğa yer verme, şiirde farklı bir ses algısıyla ilgilidir. Ahenk ve ritim tercihi, bir anlamda şiirin yapısını da belirlemektedir. Dıranas, sesi ritim yönüyle değil, ahenk yönüyle öne çıkarır. Kafiye kaygısıyla gerçekleştirilen dize kırmalara hece ile yazan pek çok şairin şiirinde rastlanır. Dolayısıyla Dıranas'ın dize kırmaları da hece şiirinin birikimiyle şekillenir.

Ritimden çok ahenge yaslanan şiir, ölçü ile olduğu kadar kafiyeyle de ilişkilidir. Dıranas'ın bazı şiirlerinde kafiye hatırı için tercih edilmiş sözcükler görünür. Şu dörtlükteki “düzey” sözcüğünün “şey”e kafiye olarak şiire girdiği rahatlıkla hissedilir:

*Şimdi olay, hep ya hiç gibi,
Vardan ve yoktan özge bir şey,
Sevgiden de öte bir düzey;
Olmak ya da olmamak belki (s. 33)*

Benzer eğilim, şu dörtlükteki “kurmadan” ve “durmadan” sözcüklerinin alt alta getirilişinde de görülür:

*Bir Tanrı gibi her tarafta korku;
İşliyor bütün saatler kurmadan,
Dışarda yağmur yağıyor durmadan,
Görmüyor pencereler sonsuzluğu (s. 46)*

Şairin söyleyişini halk şiirine yaklaştıran bazı sözcük kullanımları da ölçünün tutturulması kaygısından ileri gelir. “Sarkaç gelir, sarkaç gider; / Yok m'olurum, var m'olurum” (s. 117) dizelerindeki ses düşmesine sıkça rastlanır şiirlerinde. Dıranas'ın biçim kaygısının şiiri zorladığını görmek için şiirleri üzerinde yaptığı değişiklikleri de hatırlamak gerekir. Şair, şiirlerini yeniden yayımlarken pek çok değişiklik yapmış; hatta bazı şiirlerini neredeyse yeniden yazmıştır.

Yazının başında, Dıranas'ın “bütünü bulma” düşüncesinin önemli olduğunu belirtmiştim. Bir sanatçı için bütünü bulmak, duruş sahibi olmakla ilgilidir. Her sanat eserinin yeni ve farklı bir insan algısı sunduğu, yeni bir duyuş önerdiği bilinir. Dıra-

nas'ın şiirlerine bütün olarak bakıldığında sonsuzluk özlemi, ölüm ve korku, sıkıntı, unutma ve hatırlama, pişmanlık, endişe, uyku, rüya, yalnızlık, inanma ihtiyacı, hüznün gibi temaların öne çıktığı görülür. Bunlar, ilk şiirlerinde Baudelaire'den alınmış duyarlılıklar gibi durur. Sonrakilerde ise Ahmet Hâşim, Faruk Nafiz, Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi'nin şair tavrına eklenerek sürer ve şair kendi poetik tutumunu, özellikle yalnızlık ve hüznle belirginleştirir. Yazılarının birinde yalnızlığı, "alıştığımız bir şeyi kaybetme hâli" diye tanımlayıp "bir ebedî yalnızlık içindeyiz"³ diye hayıflanır. Bir başka yazısında da hüznün için şunları söyler:

"Bizim büyümemiz dünyanın ve çevremizin küçülmesi demektir. Hüzn ise çevremizden bize geldiği hâlde çevremize değil bize değgin ve bu yüzden bizimle birlikte büyüme ve gelişme hâlinededir."⁴

Belli bir şiir görüşünü sahiplenen ve bunu sürdüren şairlerin kimi zaman benzer semboller kullandıkları olur. Dıranas'ın şiirindeki "at", Faruk Nafiz'in şiirlerinde ölümü haber veren atın aynısıdır. "Bahar Şarkısı" şiirindeki "Sesin perde perde genişledikçe" söyleyişi, Ahmet Hâşim'in "Yüzün perde perde solmakta" mısraını nasıl hatırlatmaz. Rühayı algılayış, yorumlayış ve rüyada ısrar edişte Tanpınar'la birleşir şair. Hatıra düşüncesi ve ışık vurgusunda da Tanpınar'ın yorumu hissedilir. Öyle ki bir iki kez "güneşi eleyen ağaç" imajını bile kullanır Dıranas; bu imaj, "Bursa'da Zaman"dan geçmiş gibidir. Yalnızlık temalı bedbin şiirlerdeki öznenin ruh haliyle Necip Fazıl'ın ilk dönem şiirlerinde görülen psikoloji benzerdir. Geceleyin evleri, gözleri oyulmuş bir âmâ olarak tasarlayan Necip Fazıl'ın duyusuna, pencereleri oyulmuş göz gibi sunarak akraba olur Dıranas. Bu tarz benzerlik ve yakınlıklar, bir dönemin duyusunu haber vermeleriyle anlamlıdır.

Dıranas, akraba şairlerinden özgün bağdaştırmalarıyla ayrılır. Her özgün bağdaştırma yeni bir imaj olarak karşımıza çıkar. "Lavanta çiçeği kokan kederler", "unutuşun o tunç ka-

3 "Yalnızlık", *Yazılar*, Adam Yay., İstanbul, 1994, s. 351.

4 "Hüzne Dair", *Yazılar*, s. 419.

pısı", "aşkın aynası", "tembel bir örtü" özgün bağdaştırmalardandır.

"Olvido" adlı şiiri, imaj yönünden zenginliğiyle öne çıktığı kadar Dıranas'ın insan algısını bütün olarak göstermesiyle de önemlidir:

*Aşklar uçup gitmiş olmalı bir yazla
Halay çeken kızlar misali kolkola. (s. 37)*

Göçmen kuş katarı olarak tasarlanan aşk, bu görünümüyle yereli de içerir. İmajın içinden imaj doğar ve halay çeken kızlar, zihinde göçmen kuşların gökyüzünde oluşturdukları görüntüyle canlandırılır.

*Her garipsi ayak izi kar içinde
Dönmeyen âşığın serptiği çiçekler. (s. 38)*

Karda kalan ayak izlerinin geçiciliği ile dönmeyen âşığın serptiği çiçeklerin birleştirilmesi, hüznü haber verir; ama bunun kadar etkili bir başka ilişki de serpilmiş çiçeklerle ayak izlerinin görüntü olarak birleştirilmesidir.

*Bir duman yükselir gibidir kederden
Macerası çoktan bitmiş o şeylerden. (s. 38)*

Kederin yanıcı bir nesne olarak tasarlanması ve maceranın sonunda kalan bir duman şeklinde canlandırılması da imajdır. Dıranas'ın şiirlerinde benzer imajlara çokça rastlanır. Onu özgün bir şair olarak görmemizi de bunlar hazırlar zaten. İmajlarda şairin söz sanatlarını ustaca kullandığı da belirtilmelidir; ama Dıranas, söz sanatlarını kendine has duyuşun içinden gerçekleştirir. "Ey, ömrün en güzel türküsü aldaniş!" dizesinde, aldaniş ömrün en güzel türküsüne benzetirken yeni bir tanım yapmış olur. "Ruhum gemiler uğramaz bir liman" dizesindeki *teşbih-i belîğ*, rahatça gerçekleştirilmiştir. "Açılacak üstü şimdi, / Nice nice uykuların." (s. 49) dizelerinde, üstü açılacak olan uyku değil, insandır. İlk anda *mecaz-ı mürsel* denilip geçilecek

olan bu söyleyişte, insanın uykunun içinden algılandığı düşünülürse şiir daha da zenginleşir. “Şahlanan bir at gibi sürelim denizi...” (s. 77) dizesinde *benzetme*, dar olanın geniş olanı idare etme isteğini belirginleştirir. Bu tür ifadeler, onun şiirindeki *yaşanmışlık* duygusunu haber verir. Eskiden *samimiyet* şimdilerde ise *sahihlik* diye tabir edilen özellik, Dıranas’ın şiirlerinde karşılığını doğru bir şekilde bulur.

Dıranas’ı hece ile yazanlar içinde ayıran önemli özelliklerden biri, az da olsa, şiirde dil sapmalarına gitmiş olmasıdır. 1950’lerde İkinci Yeni şairleri tarafından çokça kullanılacak olan dil sapmaları, halk şiirinin söyleyiş özelliğinin de etkisiyle Dıranas’ın şiirinde yer bulur:

Gözlerinde mutluluğu gülersin (mutluluğu gülmek, s. 27)

Garibi, bir yalanı ağlıyordu bu çocuk (yalanı ağlamak, s. 36)

Hece ile yazan şairlerin halk şiirine sevgi ile yaklaştıkları bilinir. Dıranas 1937’de yazdığı “Divan Edebiyatının İçyüzü”⁵ başlıklı yazısında Divan edebiyatını “insansız edebiyat” olarak yargılar ve Divan şiirini, baştan sona birbirinin tekrarı bir söz oyunu olarak değerlendirir. Dönemin içinden geldiği belli olan bu yaklaşım onun modern şairlere karşı tavrını da hazırlar. Divan şiirini olumlayan ve bir anlamda yenileyip sürdüren Yahya Kemal’e ve şiirine, çok da sıcak ve yakın durmadığı söylenebilir. Ahmet Hâşim ise Dıranas’ın imaj ödünç aldığı bir şairdir. Divan şiirine bakışında olumsuz anlamda eleştirel bir tavır geliştiren şair, Halk şiirine tutkundur. Öyle ki, şiirlerindeki ses tasarrufu, bazı söyleyiş özellikleri ve kimi motifler, bu şiirin güncellenmiş hali gibi görünür.

Şiir ve şairler üzerine çok az yazı yazan Dıranas’ın Âşık Ali İzzet Özkan için iki yazı yazması da bu bakımdan anlamlıdır.⁶ Ali İzzet’in kendisine okuduğu bir şiirini, “Derin şiir bu, Ali İzzet, derin şiir. Hem de yeni” diye heyecanla karşılması, onun

5 *Yazılar*, s. 13-15.

6 “Şair Ali İzzet’ten”, “Bir Güzele”, *Yazılar*, s. 422, 425.

halk şiirinde bulduğu duyarlılıkla ilişkili olsa gerektir. Bununla birlikte Dıranas'ın şiirlerinde sunduğu bütün insanın modern bir insan olduğu göz ardı edilmemelidir. Tam da az önce andığım yazısında Divan şiirini "tamamen mütereddi ve melankolik" diye tanımladığı bir insanın şiirini yazmıştır o.

Sonsuzluk özlemi ve inanma isteği içinde bunalan, sıkıntı duyan insanın şiiri, belki de en olgun diyebileceğimiz eseri olan "Ağrı"da iyice belirginleşir. Gökyüzü, bulutlar, deniz ve dağ, Dıranas'ın şiirlerinde ötelere gitme isteğini gösterirler. Dolayısıyla metafizik bir alan açarlar şaire. Bir kurtuluş umudu gibidirler. "Ayrı düşmek" pek çok şairde olduğu gibi, Dıranas'ta da yalnızlığın, hüznün, perişanlığın, pişmanlığın, acının, sefilliğin sebebidir. Son olarak Dıranas'ın şiirle ayrılığın acısını dindirmeye, ayrılıkla "yaralı bir hayvan"a dönen insana şiirle merhem olmaya ve bu tema ile metafizik bir açılım sağlamaya çalıştığı söylenebilir. Şiirinin ulaştığı ve ulaşabileceği yer burasıdır; nitekim burasının şiirler içindeki göstereninin dağ olması da anlamlıdır. "Maşar Dağı" şiirinin şu dörtlüğü bir şiirin kendi bütünlüğü içindeki tepe noktasının ne olduğunu görmek üzere anılabilir:

*Boşluklarda Seni arıyor
Dağ bir yanda, kişi bir yanda:
Bir yaralı hayvan bağıırıyor
Senden ayrı düşen insanda. (s. 123)*

Bir Göz Bankası: Edip Cansever

Şiir bağlamında “poetika”, “bir şairin şiir üzerine görüşleri” anlamında kullanılır. Ben, Edip Cansever’in poetik tutumunu düşünürken, sadece şiir üzerine görüşlerini değil, şiirlerinin bütününden çıkan bir hayat algısı, bir dünya tasarısı, bir insan kavrayışı, yeni bir bakış var mı yok mu bunu sorun ediniyorum. Edip Cansever’e bütün olarak bakıldığında şair, bunun dışında bir alanda konuşmamıza, doğrusu fazla izin de, imkân da vermez; çünkü, kuşağı içinde, kuşağından da öte İkinci Yeni diye tâbir edilen şiir içerisinde düzyazı ile arası hoş olmayan bir şairdir Edip Cansever. Ne İlhan Berk, ne Turgut Uyar, ne Sezai Karakoç, ne Cemal Süreya, ne Ece Ayhan kadar düzyazı yazmıştır. Öyle ki yazdığı yazıların hepsinin de bir poetikayı belirginleştirdiği söylenemez. Ayrıca bunların hemen hepsi, ‘erken dönem’de yazılmış olan yazılardır. Erken dönem sözüyle, 1951-1965 yılları arasını kastediyorum. Bu yazılardan hareketle bir poetika belirlemek mümkünse de, bu poetikanın Edip Cansever şiirini bütünüyle kuşattığı söylenemez. Poetik metinden hareketle bir poetik tutum belirlenemediği için, şiirine bütün olarak bakıp Cansever’in poetik tutumunu/önerisini belirginleştirmeyi deneyebiliriz. Belki de her sanatçı için yapılması gereken budur; çünkü her sanatçı yeni bir algı, farklı bir bakış, yeni bir dünya bilinci ve kavrayış getirir; bu bütüncül durum da, poetik bir tutumu belirginleştirir.

Edip Cansever şiirini nereden başlayarak okumak gerekir: 16-18 yaşlarında *İstanbul* dergisinde yayımladıklarından mı;

dergilerde bıraktıklarından ve hâlâ oralarda kalanlardan mı; 1977’de “ne yazık ki bugün bile yakamı bırakmayan bir kitap” diye yakındığı *İkinci Üstü*’den (1947) mı; sağlığında yayımlanan “toplu şiirleri”ne sadece dört şiir aldığı *Dirlik Düzenlik*’ten (1954) mı; toplu şiirlerinin dışında tuttuklarından mı; ve yine toplu şiirlerine alırken bazı değiştirmelere uğrattığı için kitaplarının ilk baskılarından mı? Cansever, Cemal Süreya’nın İkinci Yeni’nin ‘kuramcısı’ olduğu yolundaki iddiaları nasıl kesin bir biçimde reddetmişse Cemal Süreya da onun, şiirlerini sonradan değiştirmesini eleştirerek okuyucuya kitaplarının ilk baskılarını önermiştir.¹ Kaygı bellidir: Biri, dönemsel bir zorunlulukla bir arada görünen şairlerin bir şairle anlaşılma isteğindeki tutarsızlığı vurgulamış; diğeri, dönemsel olana sonradan müdahale etmenin dönemi anlamada oluşturacağı sorunları işaret etmiştir. Sorun, Edip Cansever özelinde, sadece dönemsel olanla değil, poetik tutumla ilgilidir.

Sorunun cevabı hâlâ verilmiş değil: Edip Cansever şiirini nereden başlayarak okumak gerekir? Cansever’in bazı şiirlerini ellediği, bazılarını değiştirdiği yer, poetik tutumunun belirginleştiği yer olarak kabul edilebilirse de, yayımlanan şiirlerin yayımlandıkları yerlerde ve yayımlandıkları şekilleriyle kalmalarını kabul etmek, başka bir deyişle hiç yayımlanmamış gibi yapmak mümkün değildir; çünkü bunların da söyledikleri bir şeyler vardır. Örneğin ilk şiirleri, şiire çalıştığını işaret ettikleri kadar, şairliği istediğini de gösterirler. Şairin bazı şiirlerini toplamın dışında tutması, anlaşılabilir bir niyet olsa da, uygulanabilirlik noktasında ikna edici değildir. 16-18 yaşları olmayan 50 yaşındaki bir Edip Cansever’den ya da *Dirlik Düzenlik*’i olmayan bir *Yerçekimli Karanfil*’den (1957), *Umutsuzlar Parkı*’ndan (1958) da söz edilemez. Buradaki poetik tutumun ne söylediğini anlamak gerektiği kanısındayım.

Cansever, 1950’lerin sonlarından itibaren yazılarında ve konuşmalarında, poetikasını belirlemiştir ve bu poetika, gariptir, değişmemesine rağmen, bazı şiirleri dışlamıştır. Poeti-

1 Bu konuda bir değerlendirme için Bkz.: Mehmet Can Doğan, “İki Kapakta Bir Kitap”, *Kitap-lık*, S. 86, Eylül 2005.

kanın belirmesi değil ama belirginleşmesi sürecinde, Sezai Karakoç'un *Yerçekimli Karanfıl* üzerine yazdığı "Bir Materyalist Şiir"² ile Asım Bezirci'nin ona karşı yazdığı "Bir Maddeci Şiir Anlayışı"³ başlıklı yazılar önemlidir. Cansever şiiri, bu yazılarla "İkinci Yeni" adı verilen buluşmada öne çıkarılmıştır. Onun biraz da bu yazılarda ileri sürülenlerle düzyazı olarak ortaya koyma ihtiyacı duyduğu poetik görüşleri, şiirde alacağı yolu belirginleştirir. 1959'da yayımlanan "Düşüncenin Şiiri" başlıklı yazısında, "'Düşüncenin şiiri' deyimi, önce düşünürlüğü, yani şairi bir düşünür olarak bellemek gereğini çağırıştırıyor" der.⁴ Düşünceyi kişilikle bir arada değerlendiren Cansever, bir soruşturmaya verdiği cevapta kişilikten ne anlaşılması gerektiğini vurgular: "[B]iz ilk olarak kendi değerliliğimizin farkına varıyor, bunun bilincine eriyoruz."⁵ 'Kendilik' sorunu, şiirde bireysel bir tutumun işareti olduğu kadar, "Garip Şiiri" ile küçümşenen 'şairiyet'in, 'eda'nın da sahiplenilişi anlamına gelir. Kişilik, eda; algının, duyumun ve söyleyişin biricikliğidir ve bireysel bilinci gerektirir, gösterir.

Cansever, poetik görüş içeren ve "Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı" diye başlayan "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire"⁶ başlıklı yazısında, şiirin 'düşünce yükü' üzerinde durur; şiiri "akılla" okumak gerektiğini, mısra yerine aklı ölçü olarak yeni bir biçim ve ses düzeni oluşturma'nın önemini vurgular; şiirde anlatım imkânlarını açıklar.⁷ Poetik nitelikli yazılarının dışında görüşlerini, kitapları yayımlandıkça kendisiyle yapılan söyleşilerde açıklamayı tercih eden Cansever, poetik tutumunu, düzyazıyla değil şiiriyle öne

2 Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, S. 17-18, 27 Nisan-04 Mayıs 1958.

3 Asım Bezirci, "Bir Maddeci Şiir Anlayışı", *Pazar Postası*, S. 33, 17 Ağustos 1958.

4 Edip Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *Yeditepe*, 16 Temmuz 1959; *Gül Dönüyor Avucunda* / GDA, Adam Yay., İstanbul, 1994, s. 42.

5 *Yeditepe*, 1 Şubat 1960; GDA, s. 48.

6 Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Dönem*, S. 5, Şubat 1964, s. 1.

7 Cansever'in bu yazısına, dizinin işlevini yitirmediğini söyleyerek karşı çıkan iki yazıdan birinin Cemal Süreya'ya ait olması anlamlıdır: Cemal Süreya, "Dize", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 38-41. Diğer yazı ise Asım Bezirci'ye aittir: "Dize İşlevini Yitirdi mi?", *Soyut*, 15.07.1965; *Çok Kapılı Oda*, Yazko Yay., İstanbul, 1982, s. 17-21.

çıkararak bir şair olarak görünür. Aynı şekilde, şiirin şiir içinde değerlendirildiği manzum poetika veya meta-şiirden de uzak durur. Şiir için söyleyeceğini baştan söylemiş, yapacağını baştan belirlemiş gibidir. Bu yüzden poetik tutumunu şiirlerinden izlemek, en iyi yoldur.

Şairin Seyir Defteri'ndeki (1980) "Neler Almalıyım Yanıma" adlı şiir, bir geminin bayrak direği olarak değerlendirilebilecek bir dize ile açılır: "Şiir için: yıldı, sessizlik, yavaşlatılmış uyum." Yanına neler alması gerektiğinin listesini yapan birinin gitme hazırlığına başladığı açıktır. Gitmek, Edip Cansever'in poetik tutumunda, önemli bir yere sahip; gitmek merkezli bir şiirdir onunki denilse yeridir. Cansever, "Neler Almalıyım Yanıma"da, hayattaki temel ayrılık noktalarında kişinin yanına neler alabileceğini dert edinir kendisine. Alınacak ilk şeyin şiir olduğu bellidir; ama bu şiir için "yıldı, sessizlik ve yavaşlatılmış uyum"un alınması ihmal edilmemelidir. Yıldı, Edip Cansever'in şiirinde hemen fark edilir; bu tema, kendisini açıkça sunar. Yıldı bir özne vardır şiirlerinin çoğunda. Bu özneyi hayatın yıldılaştırdığını söylemek pek de mümkün değildir. Cansever'in şiirinde insanın üzerine gelen, insanı yıldılaştıran, hayatını güçleştiren ağır bir maddi/ekonomik baskı, hayatı zorlaştırma anlamında bir baskı yoktur. Onun yıldılılığı, yıldı tamamen kendi içindedir. Beniyle ilgili bir sorun; ki bu ben, ruh hali olarak bölünmüş bir "ben"dir. Zaten *Tragedyalar*'dan (1964) başlayıp, *Çağrılmayan Yakup* (1969), *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976), *Oteller Kenti* (1985) adlı kitaplarına bakıldığında, hepsinde parçalanmış insanlar görülür; şair, bu insanların hepsinde, bir biçimde, kendisinin söz aldığını, şiirlerinde açık açık söyler. Parçalanmış birey, Edip Cansever'in kendisidir; bireyi parçalayan da sıradan insanın, hayatın içinde savrulan insanın yaşadığı sıkıntılar değildir.

Geçmişinden sıkılan, belki utanan; geçmişini, şimdi ile ele geçirmeye niyetlenen bir bilinç vardır ve bu bilinç, özellikle uzun şiirlerinde geleceği tüketmiş, gelecekte umudunu kesmiş öznelerle konuşur, onları konuşturur. Bu konuşmalarda, yaşanmış olanın kâbus; yaşanacak olanınsa anlamsız olduğu belirginleşir. Cansever, *Tragedyalar*'daki figürler için, her ne ka-

dar, “Hepsinin de az ya da çok ‘hasta tipler’ oluşu, çökmekte, kokuşmakta olan bir düzeni saptamak, sergilemek içindi”⁸ de- se de yapılan saptama ve sergilenen manzaranın bıraktığı duy- gu ile ürettiği düşünce, “çöken”in, “kokuşmakta olan”ın yer- gisi değil övgüsüdür. Cansever’in belirlediği “hasta tipler”, sa- dece *Tragedyalar*’la da sınırlı değildir; *Çağrılmayan Yakup*’ta da, *Ben Ruhi Bey Nasılım*’da da, *Bezik Oynayan Kadınlar*’da da (1982), *Oteller Kenti*’nde de vardır onlar. Tuhaf bir şekilde hepsi de ya gayrimüslimdir ya da azınlık ve çevrelendikleri nesneler de mekânlar da kendi dünyalarını taşır. Cansever’i izleyerek, çö- küş ve kokuşmanın bu gruplara mı has olduğu veya bunların üzerinden mi anlaşılabilceği sorulabilir. Verilecek cevapta, Cansever kadar katı olunamayacağı açıktır; çünkü elimizdeki toplam, bir grubun, cemaatin veya kitlenin öne çıkarıldığı bir daraltma değil, bir poetik tutumun, bir bakışın, görüşün ve du- ruşun toplamıdır.

Şiirinde, önemli bir gösterge olarak sıkıntı vardır ve şair de, sıkılan bir insandır. Sıkıntının kaynağı, bütünüyle “bura- da olmak”tır. Aslında “varoluşçu felsefe”nin temel sorunların- dan biridir bu, kaldı ki felsefenin temel sorunlarından. Edip Cansever’in yakın durduğu Varoluşçuluk’un temel sorunların- dan biri olan sıkıntı, şiirlerde ya doğrudan ya da dolaylı olarak “Buradayken ne yapacağız?” sorusuyla belirginleştirilir. Pek çok şiirinde öznelere, bir şeyler yaparlar, yaparlar ve şu soruyu kendilerine sorarlar: “E şimdi ne yapacağız?” Soru, sıkıntıyı be- lirlenleştirdiği kadar, bir aşma isteğini de iletir.

Uzun şiirlerinde, dramatik ve trajik figürler, geçmişlerine baktıklarında kendilerini yeniden kurma istekleri ve cevapsız bırakılan sorularla, geçmişlerini nasıl dönüştürürlerse; kısa şiir- lerindeki özne, ilişkiler yaratarak her şeyi bir ‘farksızlık’ta nasıl eşitlerse Cansever de kendi geçmişiyle aynısını yapar, geçmişiy- le oynar. Şair de, can sıkıntısını aşmaya çalışan öznelere yaptığı iki şeyden birini yapar: ‘Oynar’. Geçmiş, sıkıntı verici bir birik- medir ve sıkıntının aşılması noktasında, unutmak veya unuttur- mak gerekir. Şiirlerinin dramatik ve trajik figürleri ile anlatıcı

8 Edip Cansever, “Yaşam Öyküsü”, *Türkiye Yazıları*, S. 3, Haziran 1977, s. 29; vur- gu benim.

öznesi, unutmak için alkole; unutturmak içinse oyuna yönelir. Alkolden ve oyundan ayrı tutulan öznelere, sıkıntıdan bunalır; *Bezik Oynayan Kadınlar*'ın figürlerinden Ester'in vurguladığı gibi, birer "vahşet imi"ne dönüşür. Buradaki vahşet, öznelerin kendilerini gözetir; alkol ve oyunlardaki inceltilmiş ve belli kurallara bağlanmış olan vahşet ise, öznelerin birbirini içerir.

Masal havasında geliştirilmiş ilk şiirlerinden olan "Peşkir"de, "Mendilimde Kan Sesleri"ne uzanan bir algı vardır; peşkirin içine insanları koyan da koyduklarının ağırlığını duyan da öznenin kendisidir:

*Bir güzel dünya kurdum
Bırakıp bunca işi
Çağırdım insanları
Doldu peşkirin içi⁹*

Cansever burada olduğu gibi, hep çoğaltır; gerçeğin anlaşılması, görülmesi için hiçbir şeyin dışarıda bırakılmaması gerektiğini düşündürür. Şiirlerinin uzamasının önemli bir nedeni bu olabilir. Bu ise başlı başına bir sıkıntıdır:

*Aynı yer hep aynı yer
Biraz soğukça değil mi ("Yengeç Gibi", DD, s. 22)*

Tekrar, sıkıntının belirginleşmesidir ve özne sadece olaylarda, durumlarda değil doğada ve hayvanda da aynı tekrarı görür: "Dünyanın kendini tekrarlaması elmada / Kendini; leoparda benek."¹⁰

Yalnızlık, Edip Cansever'in şiirlerinde özneyi yiyip bitiren durumlardan biridir. Bu durumu, daha 1960'taki "Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşımlar Üzerine" başlıklı bir yazısında öne çıkarır: "Bizim yalnız dediğimiz şey, bir kendini ayırmadan (tecrit etmeden) çok, kendine yönelme, kendini daha yakından inceleme yetisi olmalı. Buysa şiire çok yatkın bir durum; olup biten-

9 Edip Cansever, *Dirlik Düzenlik/DD*, Yeditepe Yay., İstanbul, 1954, s. 37.

10 Edip Cansever, "Altın Ayak", *Yerçekimli Karanfil/YK*, Yeditepe Yay., İstanbul, 1957, s. 59.

lerin hesabını kendimizden sormak gibi bir şey..."¹¹ Bu sözlere gelmeden *Dirlik Düzenlik*'teki "Şekerli Gerçek"te, "İğreti bir yaşayış içinde adam / Duvarları yalnızlık yemiş bitirmiş" (s. 49) demiştir.

Edip Cansever'in, sıkıntıyı şiirdeki bir diğer büyük tema olarak yalnızlığı aşmak için iki önerisi vardır –ki ben bunu, bu şiirin, bu poetik tutumun önerisi olarak görüyorum: Ya oyun oynanacak ya da alkole sığınılacaktır. Belki "gitme" de bir öneri olarak bunlara eklenebilir; ama bu poetik tutumda, bir aşma önerisi olarak getirilen gitmek de, alkole ve oyuna çıkar. Özneler, bu iki önerinin sıkıntıyı, yalnızlığı ortadan kaldırması, yok etmesi gibi bir hakikat de göremez.

İlk kitaplarındaki şiirlerde iskambil çokça geçer, herkes bir koz bekler, kozlar belirler; fakat kozları hiç kimse kullanamaz ve oyun biter. Oyun bittikten sonra oyuncuların birbirlerine sordukları şudur: "E şimdi ne yapacağız?" Sıkıntı bitmez. Gidip bir yerde kendilerini tüketerek içerler. O haldeyken bile "Şimdi ne yapacağız?" sorusu unutulmuş değildir. Özneler, bir türlü çıkış yolu bulamaz. Burada, varoluşçu felsefe açısından bakıldığında, intihar bir çıkış olabilir mi diye düşünülebilir. Edip Cansever'in poetik tutumunda, önerisinde intihara yer yoktur. Burada ise insan, burada bir şey yapacaktır, sıkıla sıkıla da olsa yaşayacaktır; belki sıkıla sıkıla, belki içe içe ölecektir. Bu yüzden hep uç insanlara, uç mekânlara gider bu şiir.

Edip Cansever'in ilk şiirleri dışındaki [*Yerçekimli Karanfil*'e gelene kadarkilerde] şiirlerinde, hayatın içindeki "sıradan insan" çok az geçer. Bir balıkçı "Ahmet Abi" vardır. Cenaze kaldırıcılar da geçer sıradan insan olarak; fakat cenaze kaldırıcılar yapılan iş münasebetiyle değil, işteki insanın durumu münasebetiyle girer/alınır şiire. "Sürekli cenaze kaldıran, cenaze taşıyan bu insanın psikolojisi nedir acaba?" sorusunun cevabını bulmak için şiire alınmış gibidirler. Edip Cansever, cenaze kaldıran insanların şiirini yazmaya başladığında yakınında bulunan ve bu işi yapan bir iki insanla görüşüğünü, hatta şiirin başlangıcını onlardan aldığını da söyler; onlardan biriyle ko-

11 Edip Cansever, *Yeditepe*, 16 Mayıs 1960; GDA, s. 51.

nuştuğunda da, eşiyile artık normal bir iletişim kuramadığını, hayatını normal olarak sürdüremediğini dinlediğini de aktarır. Oradaki durum, “Bir ölü kaldırıcı hayatı nasıl duyumsuyor acaba?” sorusuna cevap bulmaktır.

Edip Cansever, bütün gözlediklerinde hayatı anlamaya çalışır; bütün gözlemleri, hayatı aşmak için buradayken teselli aramak değil, umut da değil, ama “Acaba başkaları nasıl yaşıyor, başkaları nasıl katlanıyor ya da başkaları yaşarken bir fazlalık mı var ki biz beceremiyoruz?” sorularına cevap arama çabasıdır sanki. Bu tür durumları, böyle bir niyetle izlemiş gibidir.

Cansever’in poetik tutumunu, benim gördüğüm kadarıyla, göz biçimlendirir. Göz hemen hemen bütün şiirlerinde bir şekilde yer alır; bu, ya doğrudan doğruya göz ya da bakış şeklindedir. Denilebilir ki onun şiiri, bir göz bankasıdır. Bu göz bankasında, başkalarının gözleri de, kullanılmak üzere yer bulmuştur. Kimi zaman bir ölü yıkayıcının gözü kullanılır, kimi zaman ölü taşıyıcının, kimi zaman azınlıkların, gayrimüslimlerin... ama hep uçların gözleri kullanılır. Genelin gözlerinin kullanıldığı pek görülmez; çünkü onlar, bir biçimde teselli kaynakları bulmuşlardır sanki, hayatla temelde bir sorunları yoktur.

Bazı şairler gözsüz düşünülebilir; Edip Cansever gözsüz düşünülemeyecek şairlerdendir. İlhamı daha işin başında dışlaması da, “soyut şiir” suçlamasına karşı çıkışı da göze olan inancından ileri gelir. Gözsüz şairler, ya geleneğin içinden seslenirler ya da verilmiş olanı çoğaltırlar. Bu durumda gözsüzlük, yalnızlığı ortadan kaldırır; bireyi değil, toplumu önceler. Göz, Cansever için imaj biriktiren, kişiliği belirginleştiren ve seçmeyi sağlayan en önemli algı, duyu merkezidir; bu yüzden yüceltilir. Kendi gözünü, kimi zaman başkalarının, kimi zaman hayvanların ve nesnelerin gözü olarak kullanır. “Sendeki bir şey / Benim gözlerim...” (“Gözlerim”, YK, s. 49) diyerek gözlerini ötekine yapıştırır. “Kim ne derse desin en iyisi / Gözleri durduramıyoruz / İşte bu kadar!”¹² dizeleriyle, her şeyin “durdurulamayan gözler”den kaynaklandığını vurgular.

12 Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı/UP*, Yeditepe Yay., İstanbul, 1958, s. 32.

*Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar
pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması*

...

*Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı
("Bakmalar Denizi", YK, s. 51)*

dizeleriyle evreni göze dönüştürür. Bir başka şiirinde, içteki sessizliği sadece gözlerin uyardığını söyler ("Gözler", YK, s. 50); "son gözerimizi harcadık" der bir başkasında ("Güneşin Yazdığı", YK, 24).

Kendiliğe sahip çıkmanın en önemli göstergesi olarak göz; ufku, derinliği belirler, eksiltmeyi ve çoğaltmayı sağlar, mesafeyi hazırlar. Cansever'in şiirlerinde algı, büyük oranda, göze bağlı olarak çalışır: Bir taraftan yalnızlığı, kendi deyişiyle, kişinin kendisi üzerine düşünmesini; diğer taraftan başka acılara açık olmayı işaret eder. Gözle birlikte yüz belirginleşir; yüz de en az göz kadar üzerine gidilen göstergelendendir. Yüzler anlaşıldığında her şey çözülecektir sanki; ama Cansever, özellikle *Umutsuzlar Parkı*'yla başlayarak hep, her zaman ve her şeyi çözümsüzlükte bırakır. Çözülür gibi olansa parçalara ayrılmıştır; **bütün** dağılmıştır.

"Ali'nin Yüzü" adlı şiirinde, yüzü üçe çıkarmakla kalmaz bir de bulanıklaştırır; kendi gördüğünün görülmesini ister:

*Üç bulanık yüz ardında
Ayağında hafiften bir çarık
Bakın yüzüne görürsünüz
Kaynaşıp durur insanlık (DD, s. 35)*

Bir yüzde, insanlığın kaynaşıp durduğunu gören özne, *Umutsuzlar Parkı*'na geldiğinde, yüzü "tanrısal bir şey" olarak belirler:

*Ya da kimbilir, bana sorarsanız tanrısal bir şey
Elbette, kim ne der, inanmışım ben
Bir keder, bir susuş, ve bütün bunların yüze vurmuşluğuna
(UP, s. 53)*

Edip Cansever'in temeldeki sorunu aşmak için her yere bir gözlemci olarak bakması, her yeri gözlemesi, neredeyse bir göze dönüştürmesi ve bu arada gözlerken gözetlendiğini de düşünmesi, yalnızlıktan ve sıkıntıdan bir çıkış yolu bulma arayışı olarak yorumlanabilir. Bu çıkış yolu, ne yazık ki bir türlü bulunamaz, bulunamamıştır.

Edip Cansever'in şiirine, dönemi içinde bakıldığında, örneğin Cemal Süreya'nın şiiri ile yan yana değil karşı karşıya geldiği görülür. Cemal Süreya'nın uçarı ve hüznü bir hayat sevgisi, hayata bağlılığı vardır. Belki Turgut Uyar'la, arkadaşlığı ve hayatlarının kesişme noktaları düşünülerek bir yakınlık kurulabilir. Yine de onda, teatral anlatımla dramatik ya da trajik kişiler olarak canlandırdığı insanlara söylediği gibi farklı bir algı ve görüş sezilir: "Vahşet imiyiz bizler" dedirtir karakterlerine. Böylece Cansever, poetik önerisiyle/tutumuyla, kendisini de bir vahşet imine dönüştürür. Dolayısıyla şiiri, "katı" ve "soğuk"tur; *Umutsuzlar Parkı*'ndaki şiirlerinin birinde, "Buz olarak / Buz, buz" (s. 21) demesi boşuna değildir. Cemal Süreya'da, böyle bir vahşet imine de izine de rastlanmaz; şiiri bu yüzden sıcaktır ve okuyucuyu çeker. Yıllar önce, Edip Cansever şiiri üzerine konuşurken Asım Bezirci de bunu söylemişti: Edip Cansever ise okuyucuyu iter; rahatsız olanı görüp gösterdiği için rahatsızlık verir. Aynı şekilde, coğrafyayı kavrarken de, şiirinin baskın temalarını –yalnızlık, yılgınlık gibi– izler. 1950'lerde yazılan şiirde coğrafya ilgisi, coğrafya tutkusu apaçıktır. Türkiye'nin coğrafyasından farklı mekân adları anma, Turgut Uyar'da da, Cemal Süreya'da da, Sezai Karakoç'ta da vardır; fakat coğrafya Cansever'in şiirine girerken yaralı bir hal alır ve okuyucu, ilk bakışta, coğrafyanın mı ona bakan insanın mı yaralı olduğunu kolay kolay bilemez. Bakış derinleştirildiğinde, bakan insanın yaralı olduğu açıkça görülür ve bu poetik tutumun böyle şekillendiği anlaşılır. Zaman zaman Diyarbakır'ı, Tokat'ı, Antep'i, Siirt'i, Tatvan'ı... gözleyen, buralarda gezinen bir şiiri vardır Edip Cansever'in; fakat gezdiği her coğrafyada acıdan öte, sıkıntıyla konuşur bu şiir. Başka bir açıdan bakıldığında, bu şiirin umursamaz bir tavrı olduğu da görülür. Hayat çözülmüş gibidir: Umut yoktur zaten, yaşanabilir değerde bir şey yoktur.

Edip Cansever'in şiirindeki en önemli göstergelerden biri, okuyucuyu/insanı hep ikilemde, bir 'sarmal durumu'nda bırakması, tercihleri yok etmesidir. Örneğin şiirde iki öneri getirir, önerinin biri kabullenileceği anda, diğer öneriyle onu yok eder; diğer öneri kabullenilecek gibi olduğunda, öbür öneri yok olur; arada bırakır insanı, tutunacak hiçbir şey bırakmaz. Edip Cansever şiiri, değerleri yerle bir etmiş bir şiirdir. Şiirin bu kadar sıkıntı, bu şiirdeki öznelerin de umutsuzluk içinde kalması, bütün değerlerin ortadan kaldırılmış olmasıyla açıklanabilir. Dostluk diye bir değer yoktur; *Sevda ile Sevgi'*ye (1977) rağmen aşka, sevgiye inanma diye bir şey yoktur; kimi zaman söyleneceği de dinsel değer, sosyal değer yoktur. Yaratılan veya gösterilen bu değersizlik ortamında, sıkıntı ve yalnızlığın öne çıkması, hiç de yadırganacak bir durum değildir. Böyle bakıldığında, o temel soru sorulabilir: "İnsan ne ile yaşar?" Cansever'in bu soruya şiiriyle getirdiği güçlü bir öneri yok; olmasının da beklene-meyeceği kanısındayım. Çünkü bu, "Ve bizim en güzel öldüğümüzdür bu: Yaşamak" (UP, s. 48) diyebilen, yaşamayı "en güzel ölmek" şeklinde yorumlayan, dirimi alkol ve oyunla boğan bir şiirdir.

Edip Cansever şiirinde insanın burada yaşayan trajik ve dramatik bir varlık olduğu belirlemesiyle karşılaşılır. Bu belirleme, bir çıkış önerisi sunmadığı gibi, aşma umudunu da tüketir. Çıkış önerisinde bulunmanın, şairi ilgilendirmediği söylenebilir; fakat Edip Cansever'in poetik tutumu, her şeye rağmen, "O hâlde insan ne ile yaşar?" sorusunu sordurmaktadır. Belki de onun poetik tutum olarak gösterdiği en önemli şey budur: Soruyu, o şiiri okuyan herkese sordurabilmek; "Elinizden bunları aldıktan sonra ne ile yaşayacaksınız, yaşanabilecek ne var?" dedirtebilmek. O yüzden kentli bir şiirdir bu şiir, birey eksenli bir şiirdir, şairin kendisinin ısrarla vurguladığı gibi 'akılcı bir şiir'dir. Cansever,elediği şiirleri dışta tutarak, "Benim hiçbir şiirimde lirik bir tavır göremezsiniz" der. Gerçekten de göremeyiz, çıkarabiliriz ama göremeyiz. Zaten göstermeye çalışıldığında da, onu yerle bir eder, izin vermez buna.

Düşündüren bir şiirdir Edip Cansever şiiri ve düşündürmesi de bütünüyle Varoluşçuluk'tandır –ki Varoluşçuluk'un

da Tanrıtanımaz kolundan gelen bir yaklaşımı vardır-. Sonuç olarak, bu şiirin Varoluşçuluk'tan gelen ve bildik değerleri insanların elinden alan ya da ayaklarının altından çektiğinde "İnsan ne ile yaşar?" sorusunu sorduran bir poetik tutumu sabitlediği söylenebilir.

Düşünen Şiir, Duyan Şiir: Turgut Uyar

Zincir

Şiir üzerine yazan şairler, bir taraftan kendi şiirlerinin kaynaklarını verirken diğer taraftan da özgünlüklerini belirginleştirirler. Bu, hem kendinden önceki birikimi anlama çabası, hem de bir bakıma meydan okuma girişimidir. Şiir üzerine yazan şairin yargılarını, iddialarını, eleştirilerini ve konumlandırmalarını bir eleştirmenin yaklaşımıyla veya bir edebiyat tarihçisinin titizliğiyle değerlendirmek makul bir yaklaşım olmasa gerek. Her ne olursa olsun, şiire, şiir yazan birinin yaklaşımı söz konusudur ve poetik bir duruşun bir başka poetik duruşu değerlendirme çabası, tarafsız kalmayı engelleyebilir.

Turgut Uyar'ın *Bir Şiirden*'i¹, her ne kadar kendi poetik duruşunu ele aldığı şiirlerin şairleriyle karşılaştırma amacı taşımasa da poetik görüşlerin yer yer değerlendirmeleri yönlendirdiğini göz ardı etmek de mümkün değildir. Aslında başkalarının şiiri üzerine yazan her şair, bir bakıma kendi şiirinin konumlanacağı yeri ve şiirin ne olduğunu anlama gayreti içindedir. Nitekim Turgut Uyar da Fatih Özgüven'in başkalarının şiirleri üzerine yazmanın anlamını sorduğunda bu soruyu, "Bir kere temelinde bir başka şairi anlatsa bile insan kendi şiirini açıklama ya da doğrulama çabasıdadır. Çünkü şiir üze-

1 *Bir Şiirden*, Ada Yay., İstanbul, 1983. Bundan sonra BŞ diye anılacak.

rine yazarken özellikle şiir yazan insan olarak tarafsız kalmak mümkün değil"² diyerek cevaplamıştır.

Başkalarının şiiri üzerine yazmakla genel olarak şiir ve şiirin sorunları üzerine yazmak arasındaki farkı ayırt etmek gerekir. Başkalarının şiiri üzerine yazmak, şairin kendi şiir anlayışını meşrulaştırma amacına istese de istemese de yönelebilir. Genel olarak şiir üzerine yazmak veya poetik görüşler belirtmek ise şiire yön verme tehlikesini içinde taşıyabilir. Bu iki durum, her ne kadar şiirin dışında gelişse de şiiri etkiler; ama değil şiir üzerine yazarken, birtakım sorulara cevap verirken bile poetik görüşlerin belirlendiği olur. Bununla birlikte, poetik görüşlerin şiirin ardılı olduğu zamanlarda şiir adına kaygı duyulacak bir sorun olmadığı da açıktır.

Sorulması gereken soru, başkalarının şiiri üzerine yazmaya zorlayan etkenlerin neler olduğudur. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* monografisinde şairin "kırılan zinciri yeniden bağladığını" ileri sürmüştür. "Kırılan zincir" yeni şiirin gelenekle koptuğu yerdir. Yahya Kemal, zincirin kopan yerlerini bildiği gibi, kopuş yerine gelecek halkanın nasıl olması gerektiğinin de ayırımına varmıştır. Tanpınar'ın öne sürdüğü düşünce izlenirse, Yahya Kemal'in kopan zinciri şiirle bağladığı söylenebilir. Turgut Uyar'ın da "Bir Şiirden" in "Önsöz(ü) Yerine", "Zincir" başlığını koymuş olması ilginçtir. Acaba yine bir "kırılma" mı vardır, yoksa şair süregelen zincire bir halka olmak niyetinde midir? Bu soru, cevabını da bir bakıma içinde taşıyor. Anlatılan, yenileşen şiirin macerasıdır ve anlatan istese de istemese de o maceranın içindedir. Yine de, Tanpınar'ın Yahya Kemal'e yüklediği ya da Yahya Kemal'de gördüğü misyonu, Turgut Uyar'da aramak yerinde bir çaba değildir. Tanpınar'ın kastettiği "zincir" kabullerle gelen bir bağ işaret ederken Turgut Uyar'ın "zincir"i şiire kayıtlıdır sadece. Her şairin ayrı ayrı değerlendirilmesi de belirleyenin şiir olduğunu açıkça göstermektedir.

Ne aramıştır Turgut Uyar, bugün bazılarının şiirleri okunmayan, adları anılmayan şairler arasında? Şiiri tabii ki. Onların şiirlerinde eksik bulduğu veya fazla gördüğü yönleri saptaya-

2 *Sonsuz ve Öbürü*, İstanbul, 1985, s. 105. Bundan sonra SÖ olarak anılacak.

rak kendi şiirine açılım kazandıracak görüşleri belirlemiş, kendi şiirini *tartmıştır*. Yani “zincir”, kefeli bir teraziye tutmaktadır. Abartı olacak belki ama olsun, kefenin birinde yirmi bir şairin şiirleri, diğerinde Turgut Uyar’ın kendi şiiri vardır. Bu teraziye vurma, beklendiğinin aksine, bir ağırlık kaygısı, baskın olma iddiası taşımaz. Nitekim Turgut Uyar’ın şiir hakkındaki görüşleri yer yer değerlendirmelere girse de ele alınan şiirlerin güzel yanları vurgulanır hep; onların her birinin bir değer olduğunun altı çizilir; başarıları da başarısızlıkları da yine şiirin hanesine yazılır; “yeni olan şiirle, yeni bir şeyler öğrenme”ye çalışılır.

Bir *Şiirden*’de değerlendirilen şiirler (şairler), şiirsellikleriyle (duruşlarıyla) ele alınırken Turgut Uyar’a şiir zincirini sağlamlaştıran unsurların neler olduğunu görme imkânını da hazırlamıştır. Politika ve şiir, gelenek, şiir ve tahkiye, şiirde biçim, şiir ve hayat, şiir ve dirim, şairin hayatı ve şiirin hayatı, şiir ve dil, şiir ve insanilik, şiir ve trajik olan gibi sorunlar bu şiirlerle kavranmaya, anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır. Yer yer eleştirel yaklaşımın belirginleştiği yazılarda Turgut Uyar, bir eleştirmen tavrıyla; yeni şiirin değişim çizgilerini saptarken de bir edebiyat tarihçisi tavrıyla okumuştur bu şiirleri. Yaptığı, örnek bir okuma girişimidir. Bir eğretilmesini anmanın tam yeridir: “Hiç kimse matematik trenine yakaladığı istasyondan binemez. Edebiyatta böyle bir tavır edebiyatçıyı da okuru da yoz bir kılıplaşmaya götürebilir.” (SÖ, s. 97)

Bu eğretileme, Turgut Uyar’ın poetik görüşlerinin de bir gerekçesidir sanki. Orhan Veli hakkında ileri sürdüğü, “*Sağlam* bir gelenekten geldiği için geleneksel bir şiir beğenisi olduğu için geleneğe karşı çıkar ve böylece doğrular geleneğini” (BŞ, s. 117; italik benim) iddiası, yeninin kendini belirgin kılmasındaki nedeni de içermektedir. Turgut Uyar’ın ilk iki kitabından sonra gelen *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nın (ilk baskı 1959) hem kendi şiirindeki gelişimini, hem de zamanının şiiri içindeki yerini başka türlü açıklamanın da imkânı yoktur. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda öylesine farklı bir şiire ulaşmak için mahsustan yazılmış gibidir ilk iki kitaptaki şiirler. Halka halka sağlamlaşan kendi şiir zinciri, bireyin varoluşundaki ve hayatındaki trajediye yönelerek gerilmiştir.

Geleneği Doğrulamak

Yukarıda da belirttim, Turgut Uyar'ın "zincir"inin şiire kayıtlı olduğunu. Geleneği doğrulamak sözü, şairin aykırı ve yıkıcı duruşunu işaret ediyor bu yüzden. "Her şeye aykırılıktır şiir. Her şeye, ama her şeye aykırılık, bir başka anlamda ulu ve yeni bir bileşimdir" (SÖ, s. 135) diyen şairin verilmiş bir şiir beğenisi sürdürmesini beklemek mümkün değildir elbette; ama, verilmiş beğenin ne olduğunu kavraması için de varolandan haberdar olması gerekmektedir.

Arz-ı Hal (1949) ve *Türkiyem* (1952) her ne kadar özgün tarafları bulunsa da varolan beğenin çok uzağında değildir. Uzağında olduğu beğeni "Garip" şiiridir belki. Belirtmek gerekli ki, her iki kitap da Garip şiirinin henüz etkisini yitmediği bir şiir ortamında, bu şiire eklemelenmemesiyle dikkat çekmektedir. *Arz-ı Hal* şiirinde Turgut Uyar'ın baskın duyuların ne kadar uzağında olduğu, "Bir Gün Sabah Sabah..."ta "fabrika düdükleri"nin duyulduğu, "Şehitlerde" genel kabullerin dışına çıkıldığı, "Bir Anadolu Vardır"da traji-komik olanın sergilendiği görünse de bu ilk kitap, yeni bir şairin gelişini haber vermekten öte bir anlam taşımaz. Tabii Turgut Uyar'ın şiir serüveninin başladığı yer olması bakımından kitabın önemini yadsıyor değilim bunu söylerken. İkinci kitap *Türkiyem*'deki şiirler genel olarak güzelleme havası taşıdıkları için verili olana, Garip öncesi şiirsel beğeniye yakın dururlar. Bu kitaplar incelendiğinde hem şairin şiir terbiyesi, hem de yeninin özünü yakalamaya başladığı görülür. Örneğin, "O Köy Yine Kendi Rüyasındadır"daki "İnsan olduğuma gizli gizli / Bir sevindim bir sevindim"³ dizeleri, Turgut Uyar'ın sonraki şiirlerindeki söyleyişi müjdelere gibidir.

Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile "geleneği doğrular". Her ne kadar poetik belirlemelerin şiir için sınırlar çizme tehlikesi taşıdığını ileri sürse de şiir üzerine yazdığı yazılarda söyledikleri, şiirini karşılaması, poetik görüşlerle şiirinin

3 *Büyük Saat*, Can Yay., İstanbul, 1984, s. 22. Bundan sonra BS diye anılacak ve alınlar buradan yapılacak. [*Büyük Saat: Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2002, 644 s.]

örtüşmesi bakımından önemlidir. “Mesele sadece güzel şiir ‘antolojik şiir’ yazmak değil, bir parça da bir şeyi sarsan şiir yazmak. Eskiye sarsan şiir –eğer eski eskimişse” (SÖ, s. 107) sözleriyle belirtilen karşı çıkış, 1959’da yayımlanan üçüncü kitapta somutlanmıştır. Bu kitap, hem “eski” şiir anlayışlarını, hem de kendi şiirini sarsmıştır Turgut Uyar’ın; yani, geleneği doğrulamıştır. Şiirin ardılı olan poetik görüşlerinin de bu kitaptan sonra şekillendiği söylenebilir.

Küçük İnsana Büyük Sıkıntılar

Garip şiirinin iddiası, şairaneliğe, şiirde ölçüye ve kafiye, edebi sanatlara, süslü söyleyişe karşı çıkmak ve şiiri “hayatını emeğiyle kazanan küçük insan”a iade etmektir. Turgut Uyar da şairaneliğin tehlikeli olduğunu şu sözleriyle kabullenir: “Şiirsellik ortak bir nitelik durumuna geldiği zaman, bir terimleşme hâline geldiğinde, şairane oluveriyor. Her ozan kendi şairanesini bulduğunda ise şiirsellik sürüyor.” (SÖ, s. 100) Kişiliğin bulunması durumunda “şairaneliğin” sakınılacak bir özellik olmadığı da vurgulanmıştır burada. Turgut Uyar’ın kastettiği şairanelik, “anonimlik” gibidir. Anonim olansa bireysel deneyime kapalı bulunduğu ve kalıplarla ilerleyen durağan bir şiiri hazırladığından kabullenilmez.

Şiiri, şairiyle açıklar Turgut Uyar. Bu, şair yaradılışa yorumlanacak bir açıklama olmaktan çok şairin duyusuyla, bakışı ve görüşüyle ilgilidir. Yaratıcılığın bilinçle sağlanacağını savunan şair, Garip şiirinin atmak istediği imgeyi sahiplenir. Orhan Veli’ye getirdiği eleştirilerin en keskin “küçük insan”ın derinliğini yakalayamamak olduğu için, küçük insanın hayatındaki trajediyi belirginleştirir. Ölçü ve kafiye açıkça karşı çıkmaz. Bunların şiirin olmazsa olmazı şeklinde dayatılmasını kabullenmez sadece. “Şiirsel gerilimin, şiirsel yükün kafiye ile birlikte gelişebileceğini” de savunur.

Turgut Uyar’ın poetik görüşlerinin sırf Garip şiirine odaklı geliştiğini iddia ediyor değilim. Şiirine yeni bir anlam yolu arayan şair, kendinden önceki şiir birikiminin eksi-

ğini ve fazlasını görerek değişen toplum içinde, yeni olanın özelliklerini belirlemiştir. Yeni olan, her şeyden önce insan kaynaklıdır. Şiirin biçimi Turgut Uyar'a göre, ilk düşünülecek sorun değildir; şiir, "bir duyguya, bir duruma yeni bir yorum getirme işi"dir (italik benim). Üstelik şair bu yeni yorumu getirirken kendi hayatını da şiire dahil etmeli; sarsılmalı ve sarsmalıdır bir yerde.

Turgut Uyar'ın şiiri bir "iş" olarak görmesi poetik açıdan önemlidir; çünkü hayatın şiire katılması söz konusudur. Şairin kendisini anlattıklarının dışında tutan bir gözlemci gibi durması, plastik bir şiir oluşumunu hazırlamaktadır. Onun özellikle hece şairlerine getirdiği eleştirinin burada odaklandığı hatırlanacak olursa şairin hayatının şiire dahil oluşu, ve hayatının her anında şair kalması gerektiği görüşü daha bir önem kazanır. "Şiir çıkmazdadır" çünkü. Bu, toplumun çıkmazda oluşunun da toplum içinde yaşayan birey olarak şairin çıkmazda oluşunun da işaretidir. Böylesine gergin bir ortamda şair, küçük insanın hayatını yönlendirdiği halde ihmal edilen trajediye bakmak gereğini duyar. Şiirlerinde vazgeçemediği özel isimler de bu küçük insanın macerasıyla ilgilidir bir bakıma.

"Akçaburgazlı Yekta"nın trajedisi de tam burada bir anlam kazanır. Anlatılan şairin kendi macerasıdır aslında. İnsanın "küçük"ü de "büyük"ü de hayattaki anlam sorunu karşısında yalnızdır ve insan, trajik bir varlıktır. İnsanın trajedisine yönelme; anlatımda, biçimde, dilde, içerikte yeni bir söyleyişi zorunlu kılmıştır. Şiire dipnotlar gelmiş, şiirin referansları değişmiş, dize yerini düzyazı cümlelerine bırakmış, ritim durumların anlatımına yaslanmış, dilde deformasyonlar ortaya çıkmıştır. Bunlar ilk bakışta görülen değişimlerdir. Turgut Uyar, yeniliğin ilk bakışta görülen değişimde değil, gerideki duygu ve düşüncelerin verilisinde aranması gerektiği kanısındadır.

Geride olanlar insanın toplum içinde bunalması ve bir çıkış yolu aramasıdır. Kendi doğasının önüne konan engelleri aşma, bastırılan isteklerini gerçekleştirme çabasında olan "Akçaburgazlı Yekta", karşısında "ceza"yı ve "cezalandırıcıları" bulacaktır. Cezalandırıcı makamın törel kabuller veya dinsel inançlar olması hiç önemli değildir. Küçük insan varoluş sorununu

fark edip hayatına anlam bulmak isterken trajik bir senaryonun içinde kalmış ve büyük sıkıntılarla yüz yüze gelmiştir.

Orhan Veli'nin küçük insanı, günlük kaygılardan muzdaripken Turgut Uyar'ın küçük insanı varoluş kaygısıyla sarsılmaktadır. Onun küçük insanının "taşralı" oluşu da trajedinin yoğunluğunu arttırmıştır.

*Akçaburgaz'dan geldim
Hiçbir şey kirletmedim
Başka yerlere giderim. (s. 95)*

diyerek insani olanı öne çıkaran Akçaburgazlı Yekta, şehirde aşkların imkânsızlığını anlamıştır. Dağları, şâkileri, bozkırı, doğayı birer kurtuluş ümidi olarak anması sebepsiz değildir. Toplumsal hayatta yalnızlığa yazgılı olduğunu kavramıştır küçük insan. Bu yüzden barbarlığa yönelme, bir tutku halinde öne çıkar. "Yıkın" der "uraybaşkanı" ve "hemşerileri", "bir çeşmeler, bir gölgeler" dışında insana sıkıntı veren, insan varlığını yadsıyan her şeyi yıkar: "Bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungunluğ-u..." (s. 96) dipnotuyla meşrulaştırılan barbarlık, sadece yapıları hedef almamıştır.

*Artık töreler değil örneğim
Örneğim uçmak
Kendi kurduğum herşey beni mutlu ediyor
Umurumda değil başka hiçbir şey (s. 107)*

dizelerinden de anlaşılabilceği gibi "töreler", kişinin kendi "kurmadığı her şey" varoluşu tehdit ettiği için, "uçma"yı engellediği için yıkılacaktır.

Akçaburgazlı Yekta'nın macerasını bir hikâye gibi anlatmak, şiirin doğasına aykırı gelebilir; ama Turgut Uyar'ın poetikasında hikâye, şiire en yakın edebiyat türü olarak kabul edilmiş ve şair "şiirle öykü yazdığını" söylemekten çekinmemiştir; çünkü insanın gerçeği durumlarda belirginlik kazanır. Bu yüz-

den özellikle *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile *Tütünler Islak*'ta (1962) insani değerlerden çok insani durumların öne çıkartılması boşuna değildir. Bu, gözlemin ve dikkatin yanı sıra şiirsel bir anlatımın yollarını düşünmeyi de gerektirir. Nitekim Turgut Uyar, her ne kadar "şiirle öykü yazdığını" söylese de yazılan metnin bir öykü değil, bir şiir olarak okunmasını sağlayan şiirselliktir, şiirsel gerilimdir, onun deyişiyle "şiirsel yük"tür. Sadece olaya yönelmesi, bu şiiri öyküye yaklaştırmıştır. "Şiirin gerçeği aksiyondadır" ("21 Ekim/64", *SÖ*, s. 130) diyen şair, bir taraftan şiirin değişen anlatımını işaret ederken diğer taraftan da beslendiği kaynağı vurgulamıştır.

Şiirde tahkiye, şiirsel gerilimin verilmesi için tercih edilen bir anlatım tekniğidir Turgut Uyar şiirinde. Soru-cevap tekniği de, diyalog da insani durumların belirginleşmesi amacına yöneliktir. Tahkiye, Turgut Uyar'ın şiirinde, destanlardaki olay anlatımından oldukça farklıdır: Olay değildir esas olan; olaylarda görünür kılınan, şiirsellik kazanan duyguların dışı vurumudur. "Aslında her şiir bir hikâyeden çıkar, her şiirin bir konusu vardır. (...) Sözlerin, imgelerin ve simgelerin altında yatar o. Bütün mesele, konuyu şiirsel bir hale getirmektedir" (*BŞ*, s. 40) sözleri, insanı yakalamak için hayatın içine girmenin önemini de hatırlatır. Yakaladığı insanda kendini görme çabası da bu arayışı kıskırtır. Değilse Akçaburgazlı Yekta'nın bir Yekta olarak hiç bir önemi kalmaz. Onu önemli kılan insan yanısıdır, yalnızlığıdır daha çok:

*Sonra ben kalktım bu büyük kente geldim
Çünkü kişi büyük kentlere de gelmeli
Kendi güzel yalnızlığı için gelmeli
Kalktım bu büyük kente geldim
Akçaburgaz yalnızlığımı da getirdim. (s. 114)*

Sadece büyük kentler de değildir insanın yalnızlığını taşıdığı. Her insan da, her kalp de bir yalnızlık mekânıdır, bir "dirim" imkânı ve çağrısıdır, yenilenme isteğidir, değişme çabasıdır. Turgut Uyar'ın şiirindeki bireysel arayış, bu yüzden insani- dir ve bu yüzden arayışın gerilimi şiddetlidir.

Geniş Coğrafya

Hayata dahil olmak, Turgut Uyar'ın poetik görüşleri dikkate alınarak söylemek gerekirse insanlığın macerasına katılmak ve bu katılma içinde şiire yeni söyleyiş alanları açmak demektir. Yazılarında üzerinde en çok durulan konulardan biri "şiir-hayat" ve "şairin hayatı-şiirin hayatı" ilişkisidir. Bu ilişkinin "dirim" sorunuyla anlaşılması gerekir. *Bir Şiirden*'de eleştirel yaklaşım, daha çok şairlerin "dirim"den uzaklaşmaları saptanırken keskinlik kazanmıştır. Şairi, "Ey dirim ey dirim tek tanrı sensin" (s. 346) yargısına götüren de şiirin hayat içinde devindiğine olan inançtır.

Yeni şiirin hayatın içinde aranması gerektiğini savunan Turgut Uyar, bunun bitmez tükenmez bir yenilenme çabası olduğunun da farkındadır. Bu, özgünlüğün, anonimlikten kurtulmanın da yoludur. "Bir ozanı, daha genel olarak bir şiiri, başka bir şiirden ayıran nitelik ilkin durmaksızın *değişen toplum şartlarının* hazırladığı ortam bu ortamın şiire getirdiği özel 'yaşama görüşü'dür." (SÖ, s. 151; italikler benim.) Bu cümlede, *değişen toplum şartlarının* değişen bir insanı ve o insanı yakalayacak duyarlılığı hazırladığı vurgulanmakla beraber, yeni olanın nerde aranması gerektiği hakkında da ipuçları vardır. Turgut Uyar'ın *değişen* içinde *değişmeyi* yakalama uğraşı, şiirlerinde bir taraftan yaşanana yönelmeyi hazırlarken, diğer taraftan da evrensel bir öze gitmeyi hazırlamıştır. İşte bu noktada, *Tütünler Islak*'la başlayarak *Divan*'dakiler (1970) dışındaki diğer şiirlerinde insani değerler öne çıkmıştır. "İnsanda *değişmeyi* aramak", romantik kaçışlarla saflığı koruma düşüncesini değil, hayatta savrulan insanların macerasını şiirleştirmeyi getirmiştir. Şiir, lirikleşmiştir kısacası.

Tütünler Islak'taki şiirlerin mekânının şehir olarak belirlenmesi, insan ilişkilerinin karmaşıklaştığı, doğallığını yitirdiği bir ortamda insan kalmanın zorluğunu vermek kaygısından ve belki. "Çağdaş Yeri Mızrağın" şiirinde yinelenen "Aşklar ve sevinçler bitti. Ey orman!.." dizesi, şehirde yiten insan duyarlılığının ümitsizliğini gösterir. Saçmalık, anlamsızlık düşünceleri de yiten insani değerlerin ardından gelmektedir. Şairin "Atları Se-

ven Bir Çocuk"ta, "Söz gelişi aldım bir kayayı / Bir kayayı ne yapmalıyım, demiyorsun..." (s. 181) dizeleriyle Sisyphos'a gönderme yapması, anlamsızlık düşüncesiyle ilgilidir; ama insanın macerası sürdüğü için "Ölü Yıkayıcılar"ın telâş da verilmelidir, "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma" da yapılmalıdır. Yapmıştır bunları Turgut Uyar, hem de insani değerleri öne çıkararak. Şiirinin kaynağı insandır çünkü. Bu yüzden, "İnsani ilişkilerin kapsamını istediğiniz kadar genişletebilirsiniz. Toplumsal-siyasal ilişki ve tercihlerden, ikili aşk ilişkilerine kadar" (SÖ, s. 114) diyerek, yaşayan bir şiir kurmak için imkânların ne denli fazla olduğunu belirtmiştir.

Şiirde "durumlar"ın "değerler"e evrilmesi, evrensellikten yerelliğe geçişi de düşündürür. Coğrafyası geniş bir şairdir Turgut Uyar; çünkü insanın macerası coğrafyanın genişletilmesi, haritalardaki koyu kırmızı çizgilerin insan kanıyla çizildiğini görmesi için şairi zorlamaktadır. "Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir" geniş coğrafyanın öne çıkardığı somut bir isimdir. Turgut Uyar'ın bütün şiirleri coğrafya genişliği açısından okunursa ne kadar çok şehir, ülke, kasaba, dağ adı geçtiği görülecektir. Bu tesadüfi bir ısrar olamaz. İnsan neredeyse ümit ve ümitsizlik, kaygı ve dehşet de oradadır. Şiir de orada olmalıdır Turgut Uyar'a göre. "Mesele bir şiir meselesi değildir. Yaşama meselesidir" çünkü. Bu noktada, "dirim" sorunuyla karşılaşırız yine, ayrıca şairin sorumluluk düşüncesiyle de tabii.

"Şiir kendi başına yaşayan, soyut bir yaratık değil, seslendiği, seslenmek zorunda olduğu yerler var" ("Çıkmazın Güzelliği"; SÖ, s. 153) sözü, şairin hayatı üstlendiği anlamını da içerir. Bu sorumluluk inancı, Turgut Uyar'a zaman zaman bir "kurtarıcılık" düşüncesini hazırlamıştır. "Hayatı değiştirmek" isteği her ne kadar şiiri değiştirmek amacına yönelikse de şiirin muhatabı dikkate alındığında bu isteğin toplumsal bir öz taşıdığı da ileri sürülebilir. Şair ile kurtarıcı arasında kurulan bağ, Turgut Uyar'ın Orhan Veli'nin şiirine getirdiği eleştiriye de, Nâzım Hikmet'in duruşuna duyduğu saygıyı da açıklamaktadır. *Tütünler Islak* ve *Her Pazartesi* (1968) adlı kitaplarındaki şiirler, her ne kadar şehirde yalnızlaşan, yabancılaşan, bunalan insanın trajedisini görünür kılsa da alttan alta toplumsal düzenlemeye

eleştiriyi de içerir. Bu eleştiri, *Toplandılar*'da (1974), daha bir belirginlik kazanır.

“Sözü galiba şurada toparlayacağız; yaşadığı günün farkına varmak” (SÖ, s. 108) sözünden de anlaşıldığı gibi, *burada* duran bir şairdir Turgut Uyar. Şiirinin plastik olmamasının nedeni de budur zaten. “ ‘Şiirsel olan her yerde, her zamanda vardır. Güncel olsun, olmasın.’ Gerisi bir seçme, bir teknik sorundur, bir kişilik, bir dünyayı kavrama biçimidir” (SÖ, s. 110) sözüyle şair-hayat ilişkisi üzerinde dururken burada oluşla şiirin genişlemesinin, açılım kazanmasının, yeni anlatım yolları bulmasının imkânlarını da vurgulamıştır. Şiirleri incelendiğinde görüldüğü gibi, hayata yöneldikçe şiir tekniği farklılaşmış, değişmiş, kendi içinde yenilenmiştir.

Özellikle şiir dilindeki değişim, geniş coğrafyadaki insanın macerasına tanıklık etmek bakımından önemlidir. Burada ki değişim söyleyişte yeni imkânlar kazanmanın yanı sıra şiir dilinin açılımını izlemek bakımından da dikkate değer. Dil deformasyonu, özgün bağdaştırmalar, şiirin birikiminden yararlanma ile zengin bir dil kurmuştur Turgut Uyar; başka bir deyişle kendi şairaneliğini oluşturmuştur. Ayrıca yaşanan hayatın içinde durduğundan insana çarpan her şeyi şiire katmaktan da kaçınmamıştır. “Dili yaşanan bir ortam, yaşanan her şeyi kapsayan bir süreç olarak algılıyorum” derken de, “Sözcükler kullanıldıkları çağın duyarlığını, yankılarını taşırlar” (SÖ, s. 110-111) derken de şiir dilinin nasıl zenginleştiğini, şiirin ve şairin hayata nasıl katıldığını vurgulamıştır.

Durgun Büyüklük

Yabancılaşma, toplumdan kopma, Turgut Uyar'ın şiirinde yalnızlığı hazırlamış, özlenen yerlerin belirmesine neden olmuştur: “herkes nasıl durmuşsa öyle söyler / ben de nasıl durdumsa öyle söyledim” diyen şair, *Divan*'la yeni bir duruş belirler sanki. Gerilim azalır. Bu, Divan geleneğinin verdiği bir dinginlik midir, yoksa şairin yorgunluğu mudur bilinmez; ama, şair geleneğin koynunda soluklanır. *Divan* münasebetiyle Tur-

gut Uyar'ın şiirinde gelenek hakkında daha çok şiirin dışından gelen bakışlar görülmüştür çoğu kez. Şiirin iç geleneğini hesaba katmayan bu bakışların eleştirisini yapmak bu yazının sorununu değil; ama, bir noktayı belirtmeden de geçmek istemiyorum: Şiirin bir iç geleneği vardır ve bu gelenek de şiir dilinden izlenebilir ancak. Turgut Uyar'ın şiiri böyle izlenirse bu iç geleneğe tutunduğu veya eklemlendiği yerler açıkça görülebilir. Şiirde geleneği biçimde arayanlar veya bir dünya görüşünün taşınması olarak algılayanlar için şiir dilinin kurduğu “zincir”in önemi olmayabilir; ama, bu tür yaklaşımların da şiir ve şiir eleştirisi adına pek bir önemi olmadığı da iddia edilebilir. Şiirin geleneğini taşıyan dille ilgili bir örnekle yetinmek istiyorum. Edebi sanatlar şiir dilinin iç geleneğini kuran özelliklerden biridir ve Turgut Uyar'ın şiirinde edebi sanatlara rastlamak da zor değildir.

*Mavi yeşil bir hançersin hiç kınında durmaz
bir çocuğun yeşil mavi gözü, bakar yorulmaz
(s. 93; vurgular benim)*

dizelerindeki leff ü neşr sanatı, şiirin iç geleneğiyle ilgili değil midir?

Geleneğin geniş coğrafyası ve söyleyiş imkânları içinde durgun bir büyüklük filizlenir *Divan*'da. Turgut Uyar'ın şiirinde “büyüklük” kavramı, psikanalitik bir yöntemle çözümlenmek için hayli uygundur. Böyle bir denemeye girişmeyeceğimi söylemem bile fazla; sadece bu “büyük” tutkusunu anlama niyetindeyim. Çoğu nesnenin, kavramın, ismin, olayın ve olgunun önüne gelen ve büyüklüğü işaret eden sıfatların bolluğu, dilin kalıp kullanımıyla açıklanamaz sanırım. “Büyük fetihler”, “büyük olay”, “büyük yürek çarpıntısı”, “büyük mağara”, “büyük gücü alfabenin”, “bir sonsuz kelime”, “kocaman balıklar”, “sonsuz düzen”, “her şey bir büyük gerçektir” vb. söyleyişlerle genişleyen, açılan şiirlerde büyük olan nesnelere karşı da güven veren bir yakınlık vardır.

Örneğin deniz, dağ, orman ve gökyüzü, Turgut Uyar'ın şiirlerindeki trajik oluşla ilişkilidir. Hepsi bir sonsuzluk ümidi

vaat etmektedir sanki ya da doğal olanın büyük ve ezici aynı zamanda davetkâr gücü, şairi içinde yaşadığı hayattan ve toplumdan çekmeye çalışmaktadır. Bu çekimin gücünden kurtulamayan şair, burada kalırken oralarda olmanın özlemiyle trajedisini büyütmektedir. Deniz, sonsuzluğu, enginliği, derinliği; dağ, gücü, heybeti, sağlamlığı, direnci; orman, bilinmezi, heyecanı, yitmeyi; gökyüzü, genişliği, uzaklığı, zamansızlığı çağırıştırır gibidir.

Turgut Uyar'ın toplu şiirlerinin *Büyük Saat* adıyla yayımlanmasını da, şairin aynı adı taşıyan bir şiirine bağlayarak açıklamak kolaycılık olur. Oadaki "büyük" tutkusunun, ucu maddeye değil de bilinmeze açılan bir meraktan, buradaki kaygılardan kaynaklandığı savunulabilir. Şiirlerinin uzunluğu, her ne kadar hikâye etme tekniğinden, "dirim" in sürekliliğinden, hayattaki "aksiyon" dan kaynaklansa da biçimsel bir aşma çabası olarak da değerlendirilebilir.

Akrepsiz Saat

Her çağ, nasıl kendi örgütlenmesini, kendi iç dinamiğini birlikte getiriyorsa şiirini de bu birliktelikte taşır. Önemli olan, zamanın içinde, hayatın içinde insanı duyguları ve düşünceleriyle, hareketleri ve durumlarıyla yakalayabilmektir. Turgut Uyar, bunu başarmıştır. Düşünen ve duyan bir şiirdir onunki. Nâzım Hikmet'in şiiriyle kurduğu bağ, düşünsel çizgiyi kalınlaştırırken, kendine gelene kadarki şiirleri okuması ve *burada* durması, duygu bağını kurutmaz. Şiir ve şairler üzerine yazdıkları onun şiiri anlama cehtini gösterir. Ayrıca şiirde ısrar etmesi de bir örnek oluşturun.

Eğer Turgut Uyar, şiirde ısrar etmeseydi, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'de kalsaydı, onun için söyleyecek pek fazla bir şey bulma imkânımız olmazdı. Oysa Turgut Uyar, ısrarıyla şiirinden/kendinden söz ettirmesini bilmiştir. Bu, örnek bir çabadır, bir işaret, bir derstir. Başta da söyledim, ilk iki kitap, sanki bir deneme, tartma olsun diye mahsustan yayımlanmıştır. Böyle olmadığını bildiğim halde Turgut Uyar'ın şiirsel gelişimini

dikkate alınca bunu söylemekten geri duramıyorum. Bunu fark etmek için Turgut Uyar'ın şiirini ve şiiri anlama niyeti taşıyanların onun öncelikle şiirlerine yönelmeleri gerektiğini de biliyorum. Şiir ve şairler üzerine yazdıklarının da hem kendi şiiri, hem de şiir birikimimiz adına gözden uzak tutulamayacağı kanısındayım; çünkü bu yazılar, şiir "zinciri"nin halkasını sağlamlaştırıyor ve bir şairin yetişme, ısrar etme çabasının kaynaklarını belirginleştiriyor.

Turgut Uyar'ın yenileşen şiirin neresinde durduğunu anlamak bakımından onun gösterdiği cehti, şiiri bir "iş" edinmeyi bilmek hem şairin duruşunu hem de özgünlüğünü bulmak anlamı taşıyor. Düşünen ve duyan şiir, Turgut Uyar için hayatla yani insanla bağı kopmamış bir şiirdir. Onun şiiri için "düşünen" ve "duyan" bir şiirdir yargısını vermek, "Ben bir zincir-kıranım" (s. 211) sözünün, bana göre, doğrulanması, sağlamasının yapılması demektir.

Geniş Bir Coğrafya: İnsan

*ben denizi şimdi gördüm çünkü bozkırdan geldim
kervankıran bozkır'dan, o bozkırdan geldim*

Turgut Uyar, coğrafyası çok geniş bir şairdir. İlk kitabı *Arz-ı Hal*'den (1949) son yazdığı şiirlerine gelene kadar yaşadığı coğrafyadan haber verir. Bu haber verişi biçimi; dağ, deniz, şehir vb. adları aktarmakla sınırlı kalmamış, buraların insanını ve hayatını da şiire dahil ederek sürüp gitmiştir. Bunlarla açılır Turgut Uyar şiiri; bu şiirin öznesi, bunlarla genişler, hayatın içinde yakalanır; acısıyla, sevinciyle, "dirim"e olan inancıyla ayakta durur. Coğrafya, sadece duyusu ve bakışı belirlemekle kalmaz, şiirin-sözün bedenleşmesini de sağlar. Uyar, bir bakıma, şiiri coğrafyadan tanır ve düşünceyi oradan geliştirir, insanı oradan algılar.

Bir Şiirden (1983) adlı kitabında, "Faruk Nafiz Çamlıbel" için yazdığı yazı, onun coğrafyayı görüş ve algılayışı yönünden hayli önemlidir. Kitaptaki diğer yazılarda da "bir şiirden" çıkarak kendi şiir anlayışına dair ipuçları verir; hatta bazen bunları açık açık yazar da. "Han Duvarları"na ise bir "aydın" olarak yaklaşır ve bu şiire gösterilen ilginin kaynağını aydının utanç duygusuyla açıklar. Coğrafyaya karşı utanç, o coğrafyanın insanına, daha ileride insanlığa karşı bir utançtır. "Han Duvarları"nı, "yıllarca bırakılmış, unutulmuş, düşünülmemiş, horlanmış Anadolu karşısında bir utancın şiiridir" diye önemser. Anadolu karşısında takınılan tavrı, sorumluluk düşüncesinin

eksikliğine bağlayarak devam eder: “Hâlâ aynı eziklik, aynı utanç içindeyiz kimimiz. Yanlış yollar aranıyoruz. ‘Han Duvarları’nı sevmemiz biraz da kendimizi bağışlamak istememizden. O bize en azından bir vurdumduymazlığın bir özür belgesi gibi geliyor. Yumuşak, acemi ve bağışlatıcı.”¹ Turgut Uyar, bunları yazdığında, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*’deki (1952) verilmiş Anadolu düşüncesinden de coşkulu memleket güzellmeleri algısından da uzaktır; bilinçle yazmaktadır bunları. Şiirini kurduğu bir yerdir Anadolu; insanını, tarihini, dağını, kuşunu, suyunu hissettiği ve dinlediği bir kaynak. O yüzden “yanlış yollar” tabirini kullanmış olmalıdır.

İnsan nereden zenginleşir ve nelerle yaşar? Belki de Turgut Uyar için coğrafyaya bakmanın ardındaki yönlendiren budur. Yaşanan coğrafya; insanın tarihindeki acılardan, yaşadığı dramlardan, yalnızlığından, mani ve türkülerinden okunur. Daha ilk kitabı *Arz-ı Hal*’de, “Yalaguz”da, “Mintanile yalnızdı, çarığı ile yalnızdı / Bilinmez düşünceleri Tanrısile yalnızdı / Köyde, şehirde, kasabada, dağda / Beş on kelimesi diliyle, / Yalnız insanların o garip hâliyle; / Yalnızdı Bektaş yapayalnızdı..”² dediği “Bektaş”, yalnızlığından bir “yalaguz” olur, yolunu yalnızlığında bulur. Turgut Uyar, bu şiirde olduğu gibi, coğrafyayı orada yaşayan insanla kavrar ve o insanlardan insanlık için bir şeyler çıkarır.

Bizim Memleket

Turgut Uyar’ın ilk iki kitabındaki coğrafya, *bizim memleket*-tir. Bu kitaplardaki şiirler, her ne kadar verilmiş bir duyarlılığı taşısa da insana duyulan güveni ve inancı yansıtmalarıyla o duyarlılığı zorlayarak yaşama sevincini duyururlar. Memleketi bir *gurbet duygusu* içinde dolaşır şiirin öznesi; gurbet, kendisini özlemle hissettirir. Sevgili, Anadolu’da seslenildiği gibi, “Elâ-

1 Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, Ada Yay., İstanbul, 1983, s. 41.

2 Turgut Uyar-M. Çetin Tezcan, *Arz-ı Hal ve Akşamüzeri Türküsi*, İktisadi Yürüyüş Bsmv., Ankara, 1949, s. 8.

gözlüm"dür; onu hatırlatan, taşıyan ise yine Anadolu insanının söylemekten usanmadığı "turna"dır. Başlangıçtan sona kadar Turgut Uyar'ın şiirinde görülen "tren"; gurbetin, sevdanın, özlemin bir göstergesi olur. At da tren gibi Anadolu'dan koşar ve bütün coğrafyayı taşır.

Anadolu, insanla kavrandığı için "taşra" olarak geçmez Turgut Uyar'ın şiirine; insanın taşrası yoktur çünkü. Bununla birlikte bazen insan, taşrasına düşürülür ki insanın taşrasına düşürüldüğü yer de Anadolu değil "büyük şehirler"dir. O yüzden *küçük insana* bakar şair, onları gösterir; dirimi onlarda yakalamaya çalışır; *"onca yoksulluk varken"* direnmeyi sağlayan gücü anlamak ve işaret etmek ister. "İstanbululardan" şiirlerinde, "Allah'ına şükredip oturan" Yasin Efendi'yi, "hâlince tevazu içinde yaşayan" ve ölen Hüsnü Efendi'yi anlatır. "Yıldı bir gazinoya, ya Adalara, / Bir kere de Florya'ya gidersin" diye tanıttığı "Memur Karısı"nın yaşama sevincini ve hayat karşısındaki sabrını, över. "Şehitler"de, vatan duygusunu diri tutmaya çalışır ve vatandaşın, sorumlu olduğu yaşanmamış hayatları düşünmesini bekler.

Şiirinin adında dediği gibi, Anadolu gariptir, insanı ve dağları gariptir. Dağlara tutkusu, ilk kitaptan başlar. Son şiirlerine kadar dağlar; bir umut olmuş, güven verici bir yer olarak anılmıştır. Garip Anadolu'yu, masalsı bir diyara dönüştürür ("Bir Anadolu Vardır"); ama bu masalsı diyarı şehir, "bir lüks banyo sabunu markası" olarak pazarlar:

Bir Anadolu vardır.

Yazları, kışları, kışkıklarıyla,

Aşılmaz duvarların arkasıdır.

Cin dağlarının arkasıdır.

Bir Anadolu vardır, Anadolu,

Bir lüks banyo sabununun markasıdır.³

Şairin bizim memleket duygusu içinde yazdığı şiirler *Türkiyem*'i doldurur. "Boydan boyaya, Edirne'den Kars'a kadar" sevi-

3 Turgut Uyar, *Türkiyem/T*, Dost Yay., 2. baskı, Ankara, 1963, s. 20.

len bir Türkiye haritası çizer şiirlerle. “Sen vatanımsın, ekmeğimsin” duyusu içinde, turnalarla ve trenle memleketi gökten ve yerden duyar, görür. “Seyreder” demiyorum özellikle; çünkü Turgut Uyar’ın şiirindeki özne, *seyirci* değildir; yaşar, ağlar, acı duyar, özler, türkü söyler. Poetikasında da şairin bir seyirci olmadığını ısrarla vurgular baştan beri. Vicdanı olan, bilen biri seyirci kalamaz. “Ozanın İşi” başlıklı yazısında, bu yüzden *şairin işini* “kutsal” olarak görür: “Ozanın işi başından beri kişiöğluna, çağına uygun bir kurtuluş bulmaktır. Bunu hazırlamaktır belki. İşi bu yüzden kutsallık katına varır.”⁴ Bunlar, 1958’de söylenmiş sözlerdir ve sonraki yıllarda, “kutsal” sözcüğü yerine başkaları tercih edilse de –sorumluluk örneğin– Uyar’ın poetikasında, şairin doğrudan veya zihniyle yaşadığını yazan bir insan olduğu açıktır. *Türkiyem*’deki şiirlerde “vatan”ın/memleketin içinden gelen ve henüz şehirde kırılmamış olan biri vardır. Bu insan; sevgisinde cömerttir, insanı emeğinde yüceltir, hayata inancında sahiplenir. Bir köy odasında örneğin bir köyün rüyasıyla iç içedir ve insan sıcaklığını bu rüyanın içinden görerek söyler:

*Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı
Birbirimizi yıllardır tanırcasına
Kurunduk, çay içtik, muhabbet ettik
Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta
İnsan olduğuma gizli gizli
Bir sevindim bir sevindim...
("O Köy Yine Kendi Rüyasındadır", T, s. 22)*

Turgut Uyar’ın şiirinde, pek çok şehir geçer. Bunlar, şiiri bir toprağa bağlarken şehirlerde, kasaba ve köylerde gösterilen insanlar toprağı aşar. “Şimdi İstanbul’un yazlıklarında / Sabahlıklı kızlar gül budarlar.” dizeleri, İstanbul’u kızlarıyla kavratır; “Bir kamış olur da büyürüm, kaygısız / Tuz gölünün bataksazlıklarında.” (“Bahar Başlangıcında Düşünceler”, T, s. 19) dizeleri, “göllerde bu dem bir kamış olsam”, “rakı şişesinde ba-

4 Turgut Uyar, “Ozanın İşi”, *Pazar Postası*, S. 4, 26 Ocak 1958, s. 6.

lık olsam" isteklerinden öte, evrene karışmış olma duygusuyla açıklanabilir.

Türkiyem'deki memleket bir bütündür ve henüz ne şiir ne de insan çıkmazdadır. Bu yüzden, büyük şehre Anadolu'dan gelen insan, orada hissettikleriyle büyük şehri doldurur. Tam *bizim mahalle* algısı ve duyusu vardır İstanbul'un semtlerinde. "Garip Şiiri"nin *dalgacı* öznesi değildir "Bekir Efendi'nin kızına âşık olan"; dalgacı olamayacak kadar dolaştırmıştır onu içinde. Turgut Uyar'ın şiirinde, insana karşı hafifseme, insani durumları küçümseme yoktur; o çok sevdiği sözcükle söylemek gerekirse, insan *büyük*tür. Bütün çabası, onu küçültmeye çalışanlara karşı durmak diye yorumlanabilir. "Küçük insan"a henüz büyük sıkıntılar verilmemiştir *Türkiyem*'deki şiirlerde; onları *memnuniyetleri*, *razı oluşları* içinde tutma vardır. Özellikle *bizim mahalle* algısını taşıyanlarda (örneğin "Vaiz Sokağı Numara 70"te, "Çırılçıplak"ta, "Hacer Hanım'ın Hamamı"nda, "Yalnız Dürdanecek"te, "İthaf II"de) böyledir bu. Yine de umutsuzluk sızmaya başlamıştır şehirde; şehir üstüne üstüne gelmektedir insanın: "Ufaklığımdan korkuyorum yaşarkene; / Bu vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları" ("Karpit Lâmbası", T, s. 64). Gelecek şiirlerde şehrin, insanı işgâl edecek olan ışıkları yanmıştır hafif hafif: "Neon lâmbaları büsbütün karartır gecemizi" ("Uzak Kaderler İçin", T, s. 67).

Şehir Kalabalık

Dünyanın En Güzel Arabistanı (1959) şehirden çıksa da, bir yanıyla kırdan gelmiştir:

Akçaburgaz bir küçük kentti
Küçük evleri olan bir kentti
Yalnızdım incedim kendi kendimeydim
*Kalktım bu büyük kente geldim*⁵

5 Turgut Uyar, "Toprak Çömlek Hikâyesi", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*/DEGA, Açık Oturum Yay., Ankara, 1959, s. 47.

Akçaburgazlı Yekta, “Akçaburgaz yalnızlığı”yla suçu ve cezayı, sevgiyi ve ihaneti, cinselliği ve aşktaki varoluşu bu büyük kentte yaşar. Erdemler ve zaaflar, Yekta’da cisimleşir. Şiiri kuran öznenin kaynakları alabildiğine zenginleşirken kaygı büyür. Sıradan bir kır-kent, Anadolu-metropol karşılaşması değildir bu; insanın içini gösteren eski bir metinle dirime tanıklık etmedir; fakat dirimin en iyi tanığı kandır, “denizde [bile] kan vardı”r, oyun “Kanlı Oyun”dur. *Toplandılar*’daki (1974) bir şiirinde söyleyeceği gibi, “kan umutsuzluktur”.

Fethi Naci; Orhan Kutlugil’in *Pazar Postası*’nda *Dünyanın En Güzel Arabistanı* için getirdiği “Anadolu’nun herhangi bir köşesinde yaşayan bir insanın mythique öyküsünü vermeye çalışıyor” yorumunu eleştirirken şiirlerin Anadolu’yla sıkıştırılmasına karşı çıkar ve “Akçaburgazlı Yekta’nın öyle Anadolu’yla falan bir ilişkisi yok. Akçaburgazlı Yekta, ‘bir teklif’; topluma, evrene ‘bir bakış’. Şair, Akçaburgazlı Yekta aracılığıyla birtakım kuralları yıkarak, mutluluğa çıkan –ya da çıkacağını sandığı– birtakım kapıları zorlamak istiyor” der.⁶ Fethi Naci’den alıntıladığım cümlelerde vurguladığım gibi, bir teklifte bulunur Turgut Uyar ve yeni bir bakış getirir. Bütün hakiki sanatçıların yaptığı gibi, sanat eserinin yeni bir teklif, yeni bir bakış ve yorum olduğunu hatırlatır. Yekta, insanın özüdür, bozulabilen, yanılabilen, savunabilen, koruyabilen özü.

Ne olmuştur da coğrafya böyle birden Arabistan’a, hem de dünyanın en güzel Arabistanına kadar genişlemiştir? “Biliyorum çünkü o çin bahçeleri o en eski zamanlarda / –Adamlar kadınları alıp Arabistana götürürlerdi / Dünyanın en güzel Arabistanına” (“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil”, *DEGA*, s. 35) diyen özne için Arabistan bir *masaldiyardır*. Fethi Naci’nin vurguladığı gibi, bu en güzel Arabistanı, “Geyikli Gece” de olabilirdi diyerek bir kaçış yeri şeklinde belirlemek şiirin teklifi ve bakışını daraltır. Dünyanın en güzel Arabistanı, insanın ve tarihin genişliğidir ve kitap, sadece Akçaburgazlı Yekta’nın trajik durumunu yansıtan şiirlerle sınırlı değildir. Şair, öznesini

6 Fethi Naci, “O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi”, *Dost*, S. 22, Temmuz 1959, s. 28; vurgular bana ait.

kaçırmaz; bir insanlık durumu karşında neler yapılabileceğini anlamaya çalışır ve “kaçma”yı değil ama “gitme”yi de yapılabileceklerden sadece biri olarak belirler:

*Akçaburgaz’dan geldim
Hiç bir şey kirletmedim
Başka yerlere giderim*

Yekta, bu savunmaya değil meydan okumaya bir yerden gelmiştir ve meydan okuyanın kaçmayı düşünmesi veya içsel-leştirmesi değil, trajik bir özne olarak burada kalması söz konusudur. Burası şehirdir.

İlişkileri, kurulmuş düzeni, binalarıyla bireyi kuşatan, tehdit eden ve ezen şehir, karanlık bir yerdir; burada kan yürürlüktedir. Kitaptaki şiirlerde “gitme isteği”, başta “Geyikli Gece” olmak üzere, hep orman ve dağ gösterenleriyle verilir. Şehre gelmiş olan, coğrafyası daraltılan insan, kalabalık içinde güvensizdir. Şiddet, için için çalışır; çünkü kişinin kendisine yer açması için “öteyi beriyi omuzlaması” gerekir: Şehir, şiddeti içselleştirir, “Kankentleri” böyle böyle oluşur.

Dünyanın En Güzel Arabistanı’nda mahalle bitmiş; o tanıdık insanlar, tevazu, razı oluş zamanı sona ermiştir. Zaman daralmış ve belirlenmiştir. Sokaklar –hem de arka sokaklar– ve cad-deler vardır artık ve onlar da zamanla paylaşılmıştır. Birey; istekte, şehvette, kadında, caddede, sokakta sürekli yitirmektedir. Gerçek yok olmuş, her şey bir sanrıya dönüşmüştür; düşünceyle eylemin arası açılmış ve tam da “Kan Uykusu”daki dizelerde söylendiği gibi, yabancılaşma başlamıştır:

*Kadınlarla yattığım yetse ya
Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor (DEGA, s. 10)*

“Kaçak Yaşama Yergisi”, kalabalığın daralttığı şehre arka sokakların girdiğini gösterir. *Evlere* de, orospulara da buralardan gidilir; “iri iri adamlar” a buralarda rastlanır. Kalabalığıyla katılan şehir, bireyi sıkıştırır. Şiddet kendi kendine işler:

*Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz kalabalık
Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık
Bir karışsam içlerine bir uysam biraz gülmesem
Ertesi gün kim bilir nasıl yaşarım (DEGA, s. 13)*

Yaşamak, sıkıntıya dönmüş, birey yalnızlaşmıştır. İlişkile-riyle olduğu kadar mimari yapılarıyla da bireyi bunaltan şeh-rin yeniden düzenlenmesi kurtuluş değildir, yıkılmalı ve tekrar kurulmalıdır; yıkılana kadar “Göge Bakma Durağı”nda eylene-mek, umutsuz ve çaresiz bir teselli olabilir:

*Bu evleri atla bu evleri de bunları da
Göge bakalım (DEGA, s. 20)*

“Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmur”, o duraktan sonradır. İnsanın coğrafyası bir genişler bir daralır; dağlarla şehirler, insanın zihin haritasında yer değiştirip durur:

*Beni dağlara sürdükleri vakit
O vakit
Kurtlara çakallara kodukları vakit
O vakit
Benim katıldığım bütün türküler söylenmez olur şehirlerden
(DEGA, s. 30)*

Bir Harita

Coğrafyanın şehir ve ülke isimlerinden insanın zihnine kaydırıldığı bir kitaptır *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve bu zi-hin, yalnızlığı iliklerine kadar duyumsar. Giderek, bu yalnız-lıktan “Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı” başlıklı şiirle gro-tesk bir şiddete varır:

*Koptuğu yerden başlamak
Yaşamak için her şey*

*Merhaba dedim yüzüme baktı
Çektim herifi vurdum (DEGA, s. 58)*

Tütünler Islak'ta (1962) Turgut Uyar'ın terzileri, "yanık yağlar"la algılanan bir şehri dikmeye girişir. Artık hep *üşüyen* şiirin öznesi, yalnızlığına yılgınlığı da eklemiş ve kitap, beyitte biçimlenen bir şiirle, "Çok Üşümek"le, evin (beytin) kapısının bir kanadını (mısraını) yalnızlık diğerini yılgınlık olarak açmıştır:

*Bir Kalır uzun duvarlar ve onların dipleri
Bir Kalır Yılgın Adamların hep 'Evet' dedikleri⁷*

Uzun duvarlar da duvarın dipleri de çıkmamak üzere şiire girmektedir böylece.

Bir umut olarak kırlar, orman ve deniz, şehrin bittiği yerdedir. Kitaptaki en sesli şiir olan "Kurtarmak Bütün Kaygıları", kurtuluşun dağlarda olduğunu *tekrar tekrar* söyler:

*Ey yorgun atlar, ey geri dönenler, sayı bilmeyen çocuklar
Ey birgün
Çiçek açmak birgün
Dağlara dağlara birer birer dağlara (TI, s. 14)*

Şehirde insanı yoklayan Turgut Uyar, sonraki şiirlerinde coğrafyayı dağlar, denizler, bozkırlar, tarlalarla ["Şehir bir ihanet gibi karşımda / Ah tarlalar tarlalar tarlalar" ("Yanık Tarlalar'a")] olduğu kadar kimi insanlık durumlarının göstergesi olarak kullandığı şehirler ve ülkelerle belirler. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda şehirden kurtarılmış gibi görünen ev, *Her Pazartesi* (1968) kitabındaki şiirlerinde, neredeyse *sığınağa* dönüştürülür ve giderek *odalarla* daraltılır. Şiirlerin yazıldığı günler düşünüldüğünde, daraltmanın mantığı anlaşılır; çünkü, "Bir doğu kentine bir ağıt / Bir batı kentine bir ağıt / Bir kentine bir ağıt" düşen günlerdir. "Yenilgi Günlüğü" adlı şiirinde açıkça söylenen bir *pazartesi bilinci* hâkimdir insanlara ve ilişkilere;

7 Turgut Uyar, *Tütünler Islak*/TI, Dost Yay., Ankara, 1962, s. 9.

mesai vardır. Otobüs durakları ve şairin sevdiği sözcükle “tecim”, insanı ele geçirmiş, doğadan koparmış, mayasını bozmuştur. Her şey naylondandır ve “evi bulmak” bile sıkıntılı bir işe dönüşmüştür.

“Herkes Almanyaya giden bir mektuptu sanki” dizesiyle Almanya, Türkiye için toplumsal bir gösterge olur. *Toplandılar*’daki (1974) “Bir Süreğen İlkbahar” şiirinde ise, iki toplumsal sorunu birden taşır:

*Arif’i mi sordunuz, dışardadır, almanya’da
çalışır
Seçkin’i mi sordunuz, içerdedir türkiye’de*⁸

Tıkanmış bir birliktelikteki acıyı, İzmir’e gitme önerisiyle hafifletmeye çalışır (“Hadi İzmir’e...”). Bazı benzetmelerini bile coğrafyanın uzantısı olarak kullanır: “Avanos testileri gibi terler durusun”; “şakaklarım zonguldak gibi uğuldarken”. Şiire duyduğu kuşkuyu, köylülerin durumuyla anlaşılır kılmayı dener: “pazardan kârsız dönen köylüler gibi”. Kendisi bırakılıp gölgesi çağırılmış olanı, Konya’nın bozkırında canlandırır: “Konyalı bir çocuk gibi, Konyalı bir / ergen gibi, Konyalı bir adam”. Umuttan söz açacak olduğunda, insanın tükenmeyeceğine olan inancını, coğrafyayla olabildiğince genişletir: “Umut kaçınılmaz gerçektir çünkü / biri Asya’da biterken sözgelişi, Şili’de öbürkü başlar” (“Umuttur”, *BS*, s. 403). “Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”de, aynı umudu söylemiştir Turgut Uyar; sönen bir umudu:

*Ölüm nasıl söylenirse öyle
İspanyol dilinde
ve her dilde... (BS, s. 226)*

Vurgulanan her dilden biri, “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma”da Türkçe olarak görünür; Türkçe bir ölüm, çocuğunu Malatya’nın Kâhta kasabasının bir mezrasından hastaneye ye-

8 Turgut Uyar, *Büyük Saat/BS-Toplu Şiirleri*, Can Yay., İstanbul, 1984, s. 399.

tiştirmek isteyen, “dürüst ve İslâm kalmak”la övünen koca bıyıklı Abdo’yu vurur. Kanın suyla değil kanla yıkandığı bir coğrafyadan temsil getirir Turgut Uyar; bu yüzden Abdo değil coğrafyadır konuşan: “Ben de bu dünyaya geldim geleli / Ölmezsem öldürmezsem / Kim benim farkıma varır? –” (BS, s. 233) O coğrafyayı hisseden ve konuşturan şairin hüznü, hâlâ hayattadır ama:

*Her şey akıp gider bir katı hüznün kalır
Her zaman geceleyin kalır o, bazan gündüzün kalır* (BS, s. 233)

Tarihten Coğrafya

Acının haritasını insanda deneyen ya da insan için acının haritasını çıkaran Turgut Uyar, bu haritaya tarihi kattığında coğrafya genişler, zaman silinir. Bu da insana bakılarak gerçekleştirebilir. Her ne olursa olsun geriye yenilgi kalmıştır:

*Acırdık
Cerbe dolaylarında ve Celâlî dağlarında ve oralarda.
Ve Amasya’da başının sözü edilirken şehzade Mustafa’nın
Ve Hacı Bektaş kulları bunalırken ve
Mustafa Kemal bunalırken Amasya’da.
Halk içinde bir büyük imkânı kaçırdık.
("Büyük Saat", BS, s. 215)*

Kaçırıldığı söylenen “bir büyük imkân”ın toplumsal yapı gözetilerek vurgulandığı açıktır. Bu tür vurgular, yenilgi için birer kanıt olarak zaman zaman sunulmuştur şiirlerde. Örneğin “Büyük Gurbetçi”nin, “Halksız bir yazarın acısını taşıyan / Kalebent bir şehzade gibi mahzun / Börklüce gibi sabırsız haklılığında” dizelerinde.

Tarihten coğrafyaya bakarken bir de bireylerin ellerinden kayıp gitmiş imkânlar vardır. Bu yüzden solgunlaşan ve hüznün göstergesi olan bireylerle karşılaşılır *Divan*’da (1970). “Salihat-ı Nisvan’dan Saffet Hanımefendi’ye” adlı şiirinde Uyar,

soruyu da sorar cevabı da verir: “Herkes ne zaman ölür, elbet gülünün solduğu akşam”.

Yine *Divan*’daki “Baharat Yolu” ve “Çağrılmış’a” adlı şiir-
lere, bugün dönüp dönüp bakmak gerekir. Yaşadığımız coğraf-
yanın dünyaya çok şey söylediği son yıllarda “Baharat Yolu” el-
bette bizlere de bir şeyler söyler:

*Neyin varsa gitti gidecek kadirbilmez metropollere
şimdi ananasa, bibere, daha sonra petrolere (BS, s. 293)*

Yazı boyunca göstermeye çalıştığım bu insanlık durum-
larını, coğrafyada yakalayan ve yakalayıp bırakmayan birinin
dayanıklılığı az şey midir? Dayanıklı bir şair Turgut Uyar; gel-
diğini söylediği yer kadar, coğrafyası kadar dayanıklı:

*taliksiz gündönümü, kuzeye göçen lâle derler
ben doğudan güneyden yani ben burdan geldim*

Neştere Vurgun Yürekler: Ahmet Oktay

*Dr. Kaligari'nin Dönüşü'nün*¹ bende hem hatıra hem duyuş hem de yapıp etme yönlerinden özel ve anlamlı bir yeri vardır; dahası bu kitap, söylediğim ve söyleyemediğim bazı işaretleri yüzünden benim için kendisini de aşan bir değere dönüşmüştür. Aşan dedim ama aştığını nereden bilebilirim ki? Zaten *Dr. Kaligari'nin Dönüşü'nün* sorunlarından biri de bu “Nereden bilebilirim ki?” sorusu değil midir?

Belki yazıya kendimle değil de doğrudan Ahmet Oktay şiirine ilişkin sözlerle girmeliydim; ama, “Kim kimde ne bıraktığını nerden bilebilir”? Belki de Ahmet Oktay konuşuyordur şimdi; en azından onun şiiridir, benim cümlelerimde farklı sözcüklerle ifadesini bulan. Onun *Gece Defteri'nde*² dediği gibi, “Ben Söz'ü başından beri hem ‘vahiy’, hem ‘inkâr’ hem de ‘ikrar’ olarak gördüm.” Ben de *Dr. Kaligari'nin Dönüşü'nü* öyle gördüm: vahiy, inkâr ve ikrar! Biraz Behçet Necatigil’in “burçlar”ını andırıyor bu üçleme: gurbet, hasret ve hikmet. Necatigil’in, oluşu çizgisel bir ilerlemede; Oktay’ın ise döngüsel bir tamamlanmada gördüğü hemen fark ediliyor. Bu iki oluş biçimini karşılaştıracak değilim. Söz algısındaki ilginç bir buluşmayı hatırladım sadece. Ne yazık ki zihnin yahut belleğin böyle tuhaf işleri var. Yine de bir işareti izlemek gerektiğini hatırlatıyor buradaki üçlü ayrım. *Kaligari'nin* ilk baskısının arka kapağında

1 Ahmet Oktay, *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*, Dost Yay., Ankara, 1966.

2 Ahmet Oktay, *Gece Defteri*, YKY, İstanbul, 1998, s. 178.

kitaptaki figürlere dikkat çekilirken üç kişi gösteriliyor: “Böylesine bunaltıcı ve aykırı bir durumda, üç kişi kendi gerçeklerinin üzerinde belki de ilk kez düşünüyorlar.”

O halde ilk soru şu: Gerçek nedir ve kişinin kendi gerçeği ile verilmiş ve kabul görmüş gerçek arasındaki ölümcül çizgi nasıl çizilmiştir? Dahası, bu çizgi nasıl aşılacaktır? Bir *sınır durumu* karşı karşıya bulunduğumuz açık. Başka bir deyişle, bu üç kişiden kim kimin vahyi; kim kimin inkârı ve kim kimin ikrarıdır? Buradaki kimlerin yerine “ne” soru zamirini koyarak da sorabiliriz soruyu.

Bana, *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’nde sınır aşılmış gibi geliyor. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’unda Mümtaz’ın yaşadığına benzer bir sınır ötesinden geliş söz konusu sanki. O da *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’ndeki üç figür gibi sınırı görenlerden, yine kitabın arka kapağında Dr. Kaligari için söylendiği gibi “kendince bir çözüme ulaşan”lardandır. “Aykırı bir çözüm bu elbet. Gelgelelim yapabileceği şey ‘budur.’” Kaligari, çözümü sıradan bir kadının rahmini, ters bir işlemle zihnini kazarak/kazıyarak bulmuştur; ölümdür dirimi besleyen. Mümtaz da dirime, intihar eden arkadaşı Suat’ın “-Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldirler” sözüyle ikna olmuş ve kendi *harbini* bitirmiştir. Üzerinde düşünülen kendi gerçeği, başka bir deyişle *kendilik* sorunu, işte bu harptir. Nasıl Mümtaz, kanlar içinde eve döndüğünde radyodan duyduğu harp haberini, “—Harp başlamış...” diye soğukkanlı bir biçimde karşılayıp bireysel suçun cezasını insanlığa ödetmek istemişse; Kaligari de,

*ve herkes içinde aynı dehşetin
ve bölüşüyor aynı cinayeti*

sözleriyle suçu yayarak çözüme ulaşmıştır.

Yaşamak, hayata karışmak suç işlemektir. *Huzur*’da varoluşçuluğun izlerine rastlanır; Sartre’ın varoluşçuluğunu düşündüren varlık tartışmalarına girilir. Sartre, insanların birbirleri için eşya olmaktan kurtulup “özneler-arası” bir evrenin kurulmasını kendini tanıma süreci olarak belirler. “İşte bu evren içindedir ki insan kendisinin ve başkalarının ne ol-

duğunu anlar” der³. Kendini ve başkalarını anlamak, *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’nün temel sorunudur. Soruya dönüştürülürse şöyle söylenebilir: Kişi, nasıl kendisi olur? Yukarıdaki cümlede yer alan “kendi gerçekleri üzerinde belki de ilk kez düşünüyorlar” sözü, bu sorunun cevabı olarak anlaşılabilir. Kişiyi, kendi gerçeği üzerinde düşünmeye yönelten durum, *öteki* ile karşılaşmadır ki *Kaligari*’de *öteki*, sınırın ta kendisidir. Ahmet Oktay’ın, “Kitabın anahtarının Sartre’ın ‘Cehennem başkalarıdır’ sözünde bulunabileceğini sanıyorum”⁴ sözüyle işaret ettiği de budur. Kişi, ancak cehennemde kendisiyle yüzleşir; çünkü suç, cezasını orada görür. Bu yüzden *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’nde “bunaltıcı ve aykırı bir durum” yaratmak gerekmiştir.

Kitabın kurgusu için “durum” sözcüğüne dikkat çekmekle yetinerek “aykırı” olanın bir kürtaj; “bunaltıcı” olanın ise bir kürtaj koltuğu başında her şeyin varoluşsal bir vakuma dönüşmesi olduğunu vurgulayacağım. Garip bir ilişki kurulmuştur bu durumla: Rahimden neşterle veya vakumla çekilenler, ne kadar dışarı alınıyorsa işlem sürdükçe rahmin kendisi bir vakuma dönüşerek her şeyi emiyordur. Bireyler ancak böyle bunaltıcı ve aykırı bir durumda “birbirleriyle ilişkilerini” sorgulayabilir; dahası, hayatla kurdukları bağların nasıl lif lif attığını görebilirler. Hayatla kurulan bağlar, bir neşterin aynasında parlar. Neşter, herkesin söz almasıdır. Ahmet Oktay, yıllar sonra *Ağtlar ve Övgüler*’deki “Gece Gezmesi” adlı şiirinde, Nietzsche’nin tanıklığıyla söyler söz almanın ne demek olduğunu:

“Konuş
konuş da paramparça ol”⁵

Gerçi bundan önce *Kara Bir Zamana Alınlık*’ta konuşmanın da bir bedeli olduğunu vurgulamıştır:

3 Jean Paul Sartre, *Varoluşçuluk (Existentializme)*, (çev. Asım Bezirci), Say Yay., 9. baskı., İstanbul, 1989, s. 85.

4 Ahmet Oktay, *İnsan Yazar Kitap*, Ark Yay., Ankara, 1995, s. 450-451; bundan sonra İYK olarak verilecek.

5 Ahmet Oktay, *Ağtlar ve Övgüler*, Telos Yay., İstanbul, 1991, s. 31.

çünkü sözalan
vergisini öder⁶

Dr. Kaligari'nin Dönüşü, Oktay'ın şiirinde –onun sevdiği bir sözcüğü kullanarak söylemek gerekirse, ki gerekir– “muştucu” bir kitaptır. Bu kitabın bedeli, *şair olarak* Oktay'ın on üç yıl *susması* olmuştur. Sınır ötesi yorgunluğu dersem abartmış olur muyum bilmem; ama suskunluğu bozan *Sürgün'den*⁷ sonra gelen *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi*⁸ ile *Kara Bir zamana Alınlık*'taki şiirlerin öznelere, ne Kaligari'ye ne Hacer'e ne de Rahmi Kazınan Kadın'a benzerler. Onlar, ne “çelik bir tel gibi gerilirler” ne de “kapının ziliyle katılaşırlar”. *Yol Üstündeki Semender*'le⁹, rahatlatan şiir yeniden gerilmeye başlar, *Ağtlar ve Övgüler* bütün hikmetlerine rağmen varoluşsal ağırlığı hafifletmek yerine semenderin geçtiği yangınları çoğaltır. *Bir Sanrı İçin Gece Müziği*¹⁰, yine *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*'nün atmosferine yerleşir. Oktay'ın bunlardan sonra gelen kitaplarındaki şiirlerin çoğunda, Kaligari nefes alır sanki. Bu yüzden mußucu bir kitaptır. Muştucu olduğu kadar da yine Oktay'ın sevdiği sözcükle “iğva” edicidir; yani, baştan çıkarıcı, ayartıcı, azdırıcı. Enis Batur'un sorusu, o cevaplamış olsa bile, hâlâ bir soru olarak geçerlidir:

“Nereden doğmuş, gelmiş olabilir böylesi bir şiir?”¹¹

Batur'un soruya verdiği cevap, *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*'nün mußucu ve iğva edici özelliklerini vurguluyor aslında:

“(…) pekâlâ biliyorum, bu şiir içine düştüğümüz çamurlu çukurdan, Hayat'ın ta kendisinden gelmiş – hâlâ da geliyor.”

6 Ahmet Oktay, “Bir Hükmü Reddedenin Ardından”, *Kara Bir Zamana Alınlık*, Ada Yay., İstanbul, 1983, s. 69.

7 Ahmet Oktay, *Sürgün*, Ada Yay., İstanbul, 1979.

8 Ahmet Oktay, *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi*, Tan Yay., Ankara, 1981.

9 Ahmet Oktay, *Yol Üstündeki Semender*, Ada Yay., İstanbul, 1987.

10 Ahmet Oktay, *Bir Sanrı İçin Gece Müziği*, Telos Yay., İstanbul, 1993.

11 Enis Batur, “Neşter ve Kalem / ‘Dr. Kaligari'nin Dönüşü'nün Katmanları”, *Varlık*, S. 1094, Kasım 1998, s. 21. Batur, kitaptaki figürleri şöyle saptar: “Bir kürtaj operasyonu, *legal* bir işlem olduğu şüpheli bir ameliyat için salaş bir ortamdayız, şair *görünen* kadroyu veriyor bize: ‘ben Hacer’, ‘doktor ve yardımcı kadın’. Şiir ilerledikçe sahnenin kalabalıklaştığına, *görünen* kadronun zihinden, belkten sökün eden *görünmez* kişilerle odayı mahşer yerine dönüştürdüğüne *tanık* olacağız.” Kendi gerçekleri üzerine düşünen bu üç figürü ben de ilkin

Bu cevaba rağmen sormaktan kendimi alamıyorum: Nereden doğmuş, gelmiş olabilir böylesi bir şiir? Bir *vurgunu* başkalarının kılma çabası mıdır *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*; Oktay'ın Tezer Özlü için söylediği şu cümlede olduğu gibi: “Tezer’cik de yaşamın vurgununu yedikten sonra o vurgunu *başkalarının* kılmayı başardı.”¹²

Şiirdeki yapı, yazıldığı döneme bakıldığında çok da şaşırtmıyor beni. Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) ile Edip Cansever'in *Tragedyalar'ı* (1964), *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*’ndeki yapıya, şiirin hazır olduğunu düşündürüyor. Yine de *yaşam vurgununun* başkalarının kılınması yönüyle her iki kitaptan da farklıdır *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*. Cansever'in *Tragedyalar'ı*ndaki *teatral* anlatımı baştan hiç gözetmez. Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndaki yer yer yazıldığını haber veren söyleyişten de uzaktır. Sözü geçen her iki kitabın da bir *edası* vardır; ama Oktay'ın niye çekineyim söylemekten, her ikisinden de üstündür. Trajedi, yapılmış gibi değil, yaşanmış gibi durur. Anlatım tekniği olarak sinematografik bir yapıya sahiptir. Zaten şiirin ilhamının, düş gücünü kışkırtan yönünün bir film-den geldiğini, Oktay ısrarla vurgular, bunun görülmesini ister sanki.

“*Dr. Kaligari'nin Dönüşü*, adıyla dışavurumculuğun en önemli filmlerinden *Dr. Kaligari'nin Kabinesi*’ni çağrıştırır ve düşgücünü kışkırtırsa, bir yandan da Sartre’in düşüncelerinden yola çıkar ve bireylerin birbirleriyle ilişkilerini sorgulamayı önerir.”¹³

Oktay'ın bu sözlerindeki hatırlatma, filmi olduğu kadar filmin yer aldığı sanat akımını da gözetir. *Ekspresyonizmin (Dışavurumculuğun)* “sözcüsü” olan Kurt Hiller, 1911’de, “Bize ge-

Batur’un saptadığı gibi, Hacer, Doktor ve yardımcı kadın olarak düşünüyor ve trajik figürün dolayısıyla kürtaj koltuğundakinin Hacer olduğunu sanıyordum. Batur’u da beni de yanıltan “Hacer” ismindeki gizem olsa gerek. Sözcüğün etimolojisi ve Elias Canetti’nin söyleyişiyle *vicdan*, trajik olanı muknats gibi çekiyordu/çekiyor demek ki. Ahmet Oktay, 22 Şubat 2003’te Antalya’da benim bilirimden ardından yardımcı kadının Hacer olduğunu, kürtaj koltuğundaki kadının ise isminin olmadığını söyledi. Trajedinin ismi yoktu/yokmuş demek.

12 Ahmet Oktay, “Tezer İçin”, *İYK*, s. 527, vurgu Oktay’ın.

13 Ahmet Oktay, *İYK*, s. 450-451.

lince, bizler Ekspresyonistiz” dedikten sonra ekler: “Bizim için önemli olan, bir öz, bir irade, bir ahlakın vurgulanmasıdır.”¹⁴ Lionel Richard, ekspresyonist edebiyatın “beş felsefi direği”ni İsa, Darwin, Nietzsche, Marks ve Freud olarak sayar ve şöyle sürdürür: “Ekspresyonizmin peygamberlerinden İsa ve Marks etkisini sürdürdü; Darwin, Nietzsche ve Freud, edebiyatta etkilerini sürdürmekle birlikte, eski güçlerini koruyamadı.” Bu isimler, dışavurumcu ahlakın belirleyenleridir.

Oktay’ın hatırlattığı 1919’da çekilen *Dr. Kaligari’nin Odası* adlı film, dışavurumculuğun sinema sanatında ortaya çıkışını sağlamış ve *Kaligariizm* olarak adlandırılan bir akımı başlatmıştır. “‘Dr. Caligari adlı çılgının öyküsü.’ Film genç bir adamın yanındakine bu öyküyü anlatmasıyla başlar, bu adam yaşanan olaylara baştan sona tanıklık etmiştir. (...) Genç adamla birlikte öykünün tüm karakterleri birer akıl hastasıdır, Dr. Caligari de bu yaratıcı deliler evinin başhekimisi.” Senaryosunu Carl Mayer’in yazdığı; yönetmenliğini Robert Wiene’nin yaptığı film, “bir gerçekdışılık şölenidir. Hastalıklı bir düşgücünün karabasanları mıdır gerçeği imleyen, yoksa Dr. Caligari’nin yeryüzünde kendine yer açmış otoriter düşleri mi?” Filmin sonunda Dr. Kaligari, seyircilere dönerek bir konuşma yapar. Bu konuşmayla, “ya suç ortaklarına açık bir ileti yollamakta ya da genişleyen dünyasının gelecekteki konuklarını alayla selamlamaktadır.”¹⁵

Filmin kışkırtıcı içeriği, *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’ne varoluşçu düşüncelerle yansımış gibidir. Şiirin daha iyi anlaşılması için dışavurumcu sinemanın karakteristik özelliklerini de hatırlamak gerektiği kanısındayım. Dışavurumcu sinema, başlangıçtaki edebiyat ve resim itirazını geriye çekip olgun ürünlerini verdiğinde şu özellikleri taşımıştır:

“Hepsinde de varılmak istenen sonuç aynıdır: anlatılmaz olanı anlatmak, dünyanın ve nesnelerin ötesinde bir şeyler olduğunu telkin etmek, ki bu “öte” aslında görülenin “alt”ındaydı: gizli tutkular, karanlık istekler, toplumsal ya da ahlaki

14 Lionel Richard, “Edebiyat”, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (çev. Sinem Gürsoy), Remzi Kitabevi Yay., 2. baskı, İstanbul 1991, s. 129.

15 C. Hakan Arslan, *Sinema Galerisi*, Bahçe Yay., Ankara, 1993, s. 35-36.

karanlık işlere bulaşmışlığın verdiği suçluluk duygusu; kısacası, belki biraz *metafizik nitelikte*, toplumsal ya da bireysel bir bilinçaltı. Ölümün Alman mitolojisinde ve edebiyatındaki simgesel rolü de göz önünde tutularak, efsane ve düşlerde beliren, kişinin bilinmeyen karşısında kapıldığı panik derecesinde korkusu da bunlarla birlikte sayılmalıdır.”¹⁶

Burada belirlenen özelliklerin hemen hepsinin *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’nü de içerdiğini söyleyerek fazla söze ne hâcet diyesi geliyor insanın. Ayrıca, Memet Fuat’ın Ahmet Oktay’a onun *negatifliğini* onaylamadığını hissettiren “Niçin yazıldığını anlamadım” cümlesindeki itiraz kaydı da anlaşılıyor sanırım. Memet Fuat, Oktay’ın bu kitapla yukarıdaki alıntıda vurguladığım *metafiziğe* kaydığını ima etmiş gibi geliyor bana. Oktay’ın sonraları *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’nü “bireysel” bulması da negatif yaklaşımın metafizikle gölgelendiğini düşünmesindendir belki. Aynı şekilde, şiirin düşünsel kaynağını Sartre varoluşçuluğuyla açıklaması da *gölgeleri kullanmakta* usta olan şairin ve Kaligari’nin anlaşılmasına yetmemiştir. Garip olan, varoluşçulukla ilgili metinlerin çoğunu Türkçe’ye kazandıracak bir yayınevinin sorumlusunun her şeye rağmen bu kitabın neden yazıldığını anlayamamış olmasıdır tabii.

1950’li yıllarda varoluşçuluğun dönemin genç yazar ve okurlarında oluşturduğu temaları Oktay, Yusuf Atılgan’ın ölümü üzerine yazdığı yazıda şöyle belirler: “Belki henüz cisimlendirilememişti ama varoluşçuluğun özgürlük, seçme, atılmışlık ve saçma gibi temel kavramları, yazınınızın alt katmanında gözlenen kavramlardı. *Bunalım* gerçektir, yapay değil.”¹⁷

Bu cümleler, bir bakıma, *Dr. Kaligari’nin* bunalımının da gerçekliğini işaret ediyor. Ayrıca Enis Batur’un “(...) pekâlâ biliyorum, bu şiir içine düştüğümüz çamurlu çukurdan, Hayat’ın ta kendisinden gelmiş – hâlâ da geliyor” sözündeki “hâlâ da geliyor” yakınmasını veya vurgusunu açıklıyor: *Bunalım* 1980’lerden bu yana daha da gerçek, yapay değil. Oktay’ın *Ağtılar ve Övgüler*’le *Dr. Kaligari’nin Dönüşü*’nün havasını teneffüs

16 Lionel Richard, “Sinema”, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (çev. Sinem Gürsoy), Remzi Kitabevi Yay., 2. baskı, İstanbul 1991, s. 222; italik benim.

17 Ahmet Oktay, “Yusuf Atılgan İçin”, *İYK*, s. 553.

etmeye başlaması da bu yüzden. Tabii Lionel Richard'ın dışavurumculuğun yaşayan peygamberlerini de hesaba katmak gerekli; yani İsa'yı ve Marks'ı unutmamak. Oktay'ın yazılarındaki ve şiirlerindeki tasavvuf vurgusu ve tasavvufi göndermeler, bana İsa'nın yerinden edilmesi gibi geliyor; Marks ise, negatif yaklaşımın belirleyeni gibi görünüyor. Özellikle *Söz Acıda Sınandı*'daki¹⁸ şiirlerin bu belirleyenden hız aldığı söylenebilir.

Dr. Kaligari'nin Dönüşü'nü anlamak için birazcık olsun arayıcı, yol açıcı oldu mu bu bilgiler, kuşkuluyum. Her ne kadar o şiirden bahsetsem de hep şiirin çevresinde gezmüş gibi hissediyorum kendimi ya da şiiri hep kendime saklıyormuşum gibi. Belki ben de Dr. Kaligari'nin dediği gibi,

*Şimdi herkes bu ölüyü soruşturacak
evet Hacer'im diyorum ben
solgun ve artık büsbütün korkak*

demeliyim sadece; ama bunun da yetmeyeceğinin sıkıntısı içindeyim.

*Çünkü herkes bir yankı bırakacak
kendi dehşetinden,
ve herkes içinde aynı dehşetin
ve bölüşüyor aynı cinayeti*

Böyle bir suç ortaklığı, sadece anlamak ve kabullenmekle bertaraf edilmiyor. Sartre'ın dediği gibi, varoluş ancak *eylem*-le gerçekleşebiliyor; çünkü kendiliği kuran saltık olarak varlık değil, eylemlerle yapılan varlıktır. O halde *kazımaya* ve *kazmaya* devam, neşterle ve baltayla; *yutulmaya* da tabii.

Eyleyen insan, seçer ve seçtiğinde sorumluluk yüklenir. Bu hem kendisinin hem de başkalarının sorumluluğudur.

*Ne merak, ne korku
artık hiçbir şey duymayan*

18 Ahmet Oktay, *Söz Acıda Sınandı*, YKY, İstanbul, 1996.

*bir yüz;
ki en kesit tanıtı
bir yüzün
ancak kendinden sorulduğunun (Dr. Kaligari'nin Dönüşü, s. 7)*

Bir yüzün kendinden sorulacak olması, seçtiklerinde aldığı sorumluluktan başka ne olabilir? Kişi, "Seçmenin ve seçilmenin artık değiştirilemez anlatımıyla" (s. 8) söz aldığı ötekinin ufkuna olur; başka yönden bakıldığında kişi kişinin katiline dönüşür.

*Herşeyi ilmikle boynun buluşmasındaki
daraltılmış bir zaman aralığında
(...)
anlıyorum. (s. 12-13)*

Daraltılmış zaman aralığı olarak ilmekte imgeselleştirilen intihar, her şeyi anlaşılır kılsa da anlamak kurtarmaz kişiyi ve yürek "can sıkıntısı"yla dolar. Korku ile utanç arasında başlayan varoluş kazısı/varoluşsal çekim, panik durumunu yaratır ve dehşet duygusunu getirir. Kürtaj koltuğundaki kadın, bu dehşetin içinden görür Doktoru ve Hacer'i:

*anlıyorum yaklaşırken bir merccek gibi
doktor ve yardımcı kadın
dayanılmaz bir utanması oluyor bacaklarımın (s. 13)*

Şu sözlerle Nietzsche, ister istemez kazınan rahimde kendisine yer açıyor: "Ey dostlarım! Şöyle der gören kişi: Utanç, utanç, utanç! İnsan tarihi budur!" Utancı ele verir, kürtaj koltuğundaki kadını. Eğer utanç yüzünü germeseydi, bakışta dehşete dönüşmeseydi Dr. Kaligari için kürtaj, sadece bir iş olarak icra edilebilirdi; ama kadının içindeki "taun" çıkmak ister neşterle ve kanla.

Doktoru şaşırtan gerçek, Hacer için hiç de olağanüstü değildir ve koltuktaki hemcinsinin acısını içselleştirmiş, ismi gibi taşlaşmış ve duyarsızlaşmıştır. Hayattan öğrendiği budur. Kadınların durumu, Kaligari'nin durduğu yerden söylenecek

olursa dehşeti, kendisinin varoluş araştırmasına dönüşür. Kadın –özellikle Hacer-, ne olduğunun ve ne yaptığının farkındadır; Doktor’u, can sıkıntısı, uyumsuzluk ve şehvete bulayıcı yönlerini görerek o adlandırır: Kaligari. Trajik kadının bu dehşete teslimiyeti, belki bir kurtuluş arayışıdır; belki benzeriyle teselli bulma ümidi; ama Kaligari, zihinsel bir savrulma ve çarpma ile bedene uygulanacak şiddet olarak dehşete dönüşür. Hacer bu dehşeti, şehvetle birleştirir:

*sarımtırak bir şehvete buluyorken
doktor Kaligari beni. Aynen böyle
başka bir adı olduğunu sanmıyorum ben. (s. 15)*

Adlandırmak, duyumu hazırlar; bir de “yeniden unutmaya”yı. Yardımcı kadın Hacer de, hepimiz gibi, varlığı adıyla kavrayabilen bir algıya sahiptir; çünkü varlık, zihne bir ad olarak çarpar. Bu yüzden kendine bir ad bulurken:

*ve örneğin ben Hacer diyorum adıma
çünkü herkesin bir adı olmalı. (s. 9)*

der. Adlandırmak, başkalaştırmanın, ötekileştirmenin ilk adıdır belki. Kadının Doktor’u Kaligari olarak adlandırması da bu yüzden önemlidir. Kaligari, başkasıdır ve Sartre’ın dediği gibi, “başkası cehennemdir”. İlginç olan, Hacer’in adlandırdıklarında yaşamasıdır. Böylece gerçek yerinden edilir ve başka yüzler, kendi yüzüymüş gibi görünür ona:

Sanmıyorum ki hep gerçek adlarımızla çağrılalım. (s. 15)

diye düşünür. Hatırladıkları kendi gerçekliğini iptal eder; en azından bir hayale çevirir. Bu yüzden, “divan”ın üzerinde “bir sarmaşık gibi Kaligari’ye / sarılmış yatıyorken” kendisini Kaligari olarak; aynı anda, sarhoş kocasını “uykusuz bir kumar gecesinde, Hemşire Okulu’nun bahçesine” bir yaz günü kusarken hatırladığında kocası olarak tasarlar. Söylemek bile fazla, tasarlama, varoluşçu bir yorumdur.

Bir bilme biçimi olarak *dip bilgisi*, Oktay'ın şiirinde Dr. Kaligari'nin *Dönüşü*'nden başlayarak farklı gösterenlerle her zaman yer alacaktır. *Hakikat* araştırması olarak da tanımlanabilecek bu bilgi, kazımak ve kazmak eylemleriyle edinilir. Kazıdıkça ve kazdıkça özgürlüğe ulaşılacak, ilk olan her ne ise o bulunacak, tortular atılacak, birbiriyle ilişkisiz gibi görünenler arasındaki bağlar yakalanacak ve bir bütünlüğe ulaşılacaktır. Psikiyatrinin deyimiyle "baca temizliği" bunalımı ortadan kaldıracak, hiç değilse bunalımın kaynağını gösterecektir; ama her ne kadar eldiven de giyse bacayı temizleyen de elleri kirlenir, tıpkı Dr. Kaligari'nin eldivenlerine rağmen ellerinden çıkmayacak olan kan gibi.

Daha ilk şiir kitabı *Gölgeleri Kullanmak*'taki¹⁹ bir şiirinde –"Bıçak"– *kan tutmasına* dikkat çeken Oktay'ın bu deyimle vurguladığı da akan kanın unutulmamasıdır. Dr. Kaligari, bu yüzden kendine göre bir çözüm bulmuş olsa da *kahraman* değildir, "solgun ve artık büsbütün korkak"tır. Walter Benjamin, "Hakikati zihinsel bir bütünden çok, yıkıntılarda, eski sistemlerden arta kalanda, kırık dökük parçalarda aramak gerekir"²⁰ sözüyle Dr. Kaligari'nin neden "solgun ve artık büsbütün korkak" olduğunu da söylemiştir sanki. Başkalarının yüzlerinde solmuş ve korkaklaşmıştır Dr. Kaligari. Bu yüzden acıyla kavrar kim olduğunu:

*Dilsiz bir pavyon kapıcısının anlatımı gibi
yaralı
kanayan
ve yanlış biriyim ben. (s. 18)*

Bir başkasının yüzünde kendisini anlamaya çalışan, yanlış biri olduğunun dehşetiyle ürperir. Sınır ötesine geçilen andır bu; zihnin ölü görüntülerle faniliğini görmesi, fark etmesi ya da. "İnsan için ölüm, yaşamın en son ve belirleyici sınırıdır.

19 Ahmet Oktay, *Gölgeleri Kullanmak*, Dost Yay., Ankara, 1963.

20 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* (haz. Nurdan Gürbilek), Metis Yay., İstanbul, 1993, s. 21.

Heidegger'in söylemiyle, Hiç'in ve korkunun sınırıdır. Trajik insan, bu sınırı görür ve tanır. Korkar.”²¹ Kaldı ki, kürtaj olan kadın da, Hacer de Dr. Kaligari de baktıkları yüzlerde hep kendi dehşetlerini dışavururlar. Şiirdeki *anyüzlerin* hepsi ya çarpılmış bir hayatın resmi gibidir ya da yamultulmuştur, bu yamru yumru halleriyle uzaktan görüntü olarak Quazimado'yu andırırlar. Birkaç tanesi hatırlanabilir:

“bir uyurgezer”
“örneğin bir ilkokul öğretmeni”
“ya da küçük bir memur karısıyla ilişkilerini” kesen
“kar fırtınasından arta kalan yolcular”
“lacivert giyimli utangaç bir kadastrocu”
“sakalları uzamış bir taşra istasyonunun memuru”
“içinde bir mumya gezdiriyormuş gibi tedirgin bir korucu”
“bir Kapalıçarşı yahudisi”
“dengesini bulamayan sarışın bir alkolik”
“sarışın bir randevucu”
“Tanrı'ya inanmayan bir Haham”
“orospular ve esrarcılar”
“keçi sakallı bir caz delisi”

Hepsi yanlıştır bunların ve ne garip ki, her biri ya kürtaj olan kadının ya da Dr. Kaligari'nin içlerinden kazındıkça dışarıya uğramaktadır. “Hepsi mi yanlış?” sorusunun kışkırtıcılığı ve dehşetiyle kazmaya devam ederler:

*Bir kuyu gibi kazıyorlar beni
kazdıkça acılar
mektup pulları
borç senetleri
prezervatifler
öteki korunma tedbirleri
sinemalar dolduruyor her yeri (s. 22)*

21 Serol Teber, *Melankoli “normal bir anomi”*, Say Yay., İstanbul, 1997, s. 12.

Bellek, geçmişin yeniden yaşanması, kendiliğın kurulması için neşterlendikçe zaman bilmeceye dönüşür, kronoloji bozulur, her şey birbirine girer:

*ve kafamda karışıyor herşey birbirine:
eski postallarıyla çocukluğumdan
askerler, kuşlar, ölü bir bahçe. (s. 10)*

Hatırlamak kafa karışıklığına yol açtığında başkalarıyla/ötekiyle konuşma imkânsızlaşır. Bu yüzden Kadın,

Neyim ki ben? Gittikçe yoğunlaşan bir monolog mu? (s.11)

diye sormaktan kendini alamaz. Konuşan bellek, yargılayıcı ve korkutucudur. Zaman, duvarlarında Kadın'ı ve Dr. Kaligari'yi terleyen bir sarnıca dönüşür. Konuşan; hatırlar (Kadının yaptığı gibi hatırlamanın kendisi konuşma olur; hatırlamak monologdur.), ilgiler kurar, anlamak ister ve hatırlamanın suç olduğunu anlar, Kadının "kızlığı"nı suçlu bir şekilde elden çıkardığını anlaması gibi:

*kızlığını, bir deniz astsubayını
örtülere ve klor kokusuna bulaştıran
bir kız. (s. 17)*

Dr. Kaligari de Kadın'ın gözlerinde kendi suçlu ve yanlış geçmişini görür:

*bakıyorum işte o gözlerle ve hiçbir şey anımsamıyorum.
belki hiç anımsamadım da hep öyle sandım
hep öyle, hep eskiden, hep kendiliğinden. (s. 19)*

Aslında yanlış olan *burada olmaktır*. Kadın'a bu yüzden kıyar Dr. Kaligari; büyük bir yanlış, bir cinayeti engellemek için cinayet işler. Edip Cansever'in dediğı gibi, "Suçtur çocuğın olmak" ya da benim söylediğim gibi, "yani baba olmak dünyanın zulmüne ortak olmak". Bir varlık olarak dünyaya atılmışlığını,

babasının suç hanesine yazan Dr. Kaligari, annesini masum ve razı bir kabullenmişlikle canlandırır:

*sanki yetmezdi bu müthiş suç ortaklığı
koynundaki yabancının sesi yankılanırdı:
bir çocuğumuz daha olmalı. (s. 21)*

Kaligari, Kadın'ın rahmini kazıyarak onu temize çıkarmaktır, bir bakıma yabancılaşılmaya son verecektir; fakat bu eylem, kendisi için de bir sorgulamaya dönüşür. Kürtaj koltuğu karşısındaki bu kendisiyle yüzleşme, iç muhasebe Kaligari'yi dışarıya karşı sağırlaştırılmıştır. Bu yüzden, koltuktaki Kadın'a, sadece "yardımcı kadın" olarak görünen Hacer'in *buraya* ilişkin uyarılarını duymaz bile. Asıl *kanama* içtedir ve Hacer, bunu göremeyecek kadar dışta – gerçi, kimin içte kimin dışta, neyin iç neyin dış olduğu da belirsizleşmiştir:

*Hacer
Hacer
içimden geçenleri bilemezsin, (s. 27)*

diyerek sürdürür monoloğunu; ama o da Hacer'in içinden geçenleri bilememektedir aslında; çünkü Hacer de dışarıya konuşmaktan korkanlardandır.

*Konuşsam bisturiler, ihanetler
(...)
ve yüzlerce kadın akacak sesimden (s. 9)*

demesi bu yüzdendir. Akacak sözcüğü, "su"yu çağrıştırmakla birlikte eylemin neştere bağlı olması, "kan"ı haber verir ve tabii parça parça çıkarılan ceninleri:

*konuşsam demiştim, sesimden
dökülen bir çağlayan gibi yosunlu taşlara
cenin parçaları çarpacak (s. 9)*

Hacer de Dr. Kaligari gibi, kendisiyle konuşmayı epey iletmiştir, ne söylese anlamaktadır; ama anladıkları, aynı yoğunlukla ötekine ulaşamaz/ulaşmaz bir türlü. İnsanlararası iletişimin sıfır noktasıdır bu. Konuşmanın imkânsızlığıdır; ama susma da değildir. Susmak bilgeliğin işaretidir çünkü ve bunu Oktay, *Kara Bir Zamana Alınlık*'ta şiirinin adıyla söyler: "Suskunluktan Doğdu Her Veli" (KBZA, s. 35). Hacer de Dr. Kaligari de kürtaç koltuğundaki Kadın da veli değil; her biri, monologlarıyla her şeyi parçalayan birer delidir olsa olsa – bunu söylemekten yine de çekiniyor insan şiirin bütününe düşününce: akıl getirmiştir çünkü her birini bu noktaya ve herkes, kendi kuyusunun acı suyundan içmekte, kendi kan denizinde çırpınmaktadır.

Kendisini buraya fırlatılmış, yalnız ve yabancı bir varlık olarak algılayan Dr. Kaligari, kitabın özetini çıkarırcasına seslenir Hacer'e:

Hacer

Hacer

*her rahimde biraz kendimi kazıyorum,
insanı delirten korkunç diyalogları
günlük sayfalarını
alinyazımın çoğaltılmış baskılarını;
gitgide kararan belleğimi
hep aynı şeylere rastlıyorum orda
bir cenaze töreni, bir kitâp açacağı, bir deli gömleği.
Kazıyorum işte; (s. 38)*

Garip bir kazıdır bu; kurtarıcı olmak isteyen bir korkağın tuhaf çelişkisi. Bu çelişki, şiirin bütünündeki söyleyişi de belirler. Çift durumlar ve seçimin imkânsızlığı/seçememe sorunu, söyleyişte hep olasılık ifadeleriyle veya çift uçlu, cevap beklemeyen sorularla verilir ve insanın eli kolu bağlanır; varlık dondurulur.

Ne merak, ne korku (s. 7)

hem sonlu, hem sonsuz bir durum (s. 8)

*bir haykırış mıdır artık
yoksa haykırışın yankısı mı? (s. 9)*

hem taşıyorum dünyayı, hem sallanıyor içimde (s. 12)

*Yani insan hep bir duruşmada mıdır böyle?
Sorular, cevaplar
Ve cevapsızlıklarla olduğuna göre. (s. 13)*

*Aslında çıldırtıcı bir monolog içindeyiz Hacer
dipteki korkularımız ve görünür tiklerimizle (s. 20)*

Diyaloğa geçebilmek için görünür tiklerin kazınıp dipteki korkulara inilmesi gerekir. Dr. Kaligari'nin Hacer'e verdiği haber budur ve bu haber, kendisi için de bir ihtardır. Diyalog, *bilincin inlemesi* olarak belirlenir. Bilinç inlerken Enis Batur'un yakalayışıyla söylemek gerekirse "mahşerî kalabalık" konuşmaya başlar: önce anne, sonra baba, sonra kız kardeş ve bütün çarpılmışlar sonra. Bu mahşer yerinde konuşulanları doğru anlamamanın pek de kolay olmayacağı açıktır. Öyleyse kazımayı tamamlayıp sessizliği sağlamak en iyisidir. Dr. Kaligari, Hacer'in sesini bu yüzden duymazdan gelir ve onu böyle teselli eder:

*Tampon istemez Hacer
birazdan uyku gelecek
ve sessizlik olacak
ve huzur olacak (s. 42; vurgu benim.)²²*

Belki uyku gelmiştir ama sessizlik ve huzur yine de sağlanamamıştır; çünkü Dr. Kaligari, ilk şeklini bulmak için kazıdığı rahmi iyice boşaltmıştır ve boşalan rahimde, "kendi dehisetinden" yükselen "bir yankı"yı dinlemektedir. Yukarıda da söylediğim gibi, rahim varoluşsal bir vakuma dönüşmüştür. Onun kazısı, *ilk şekil* her ne ise onu bulmaya yönelik bir eylemdir. Burada, kazımakla yazmak arasında doğrudan bir ilişki

22 Bir sözcükle de olsa Tanpınar'a/Huzur'a gidilebilir mi?

kurulduğu sezilir. Kadın'ın bedeni, Dr. Kaligari'ye parşömen-
dir; neşter de kalem.

Ahmet Oktay, Pierre Clastres'nin *Devlete Karşı Toplum* kitabı üzerine yazarken kitaptan yapılan alıntıların yazı ve gövde sorununa ilişkin olması anlamlı değil midir? Oktay, şiirlerinin birinde Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'ne doğrudan göndermede bulunmuştur. Bu kitaptan da Clastres'nin *Ceza Sömürgesi* hakkındaki yorumunu alıntılar: "Kafka insan gövdesini sanki bir yazı yazma alanı gibi tanımlamıştır. Sanki yasanın okunabilir olması için en uygun yer burasıymış gibi." Clastres'nin ilgisi her ne kadar vahşiler aracılığıyla iktidar ise de Oktay'ın dikkatini vücut üzerindeki işlem daha çok çeker ve Clastres'nin kitabından şu cümleyi de aktarır: "*Vücut üzerine yazılmış bir yasa, unutulmaz bir anıdır.*"²³

Bana öyle geliyor ki Oktay, bu cümleleri alıntılarken Dr. Kaligari'nin Kadın'ın vücudunda yaptığı çalışmayı düşündüğü kadar erkeklik ve kadınlığı da düşünüyordu. Başka bir yerden bakınca Dr. Kaligari'nin cinayet diye yorumladığı çocuk sahibi olmanın da gövdeye başka türlü bir yazı yazma olduğu söylenemez mi? Dr. Kaligari'nin bulmaya çalıştığı ilk şekilde bu büyüyen/çoğalan yazı, siline siline ortaya çıkacaktır; yani boşluk olacaktır, kişi kendisini iptal edecektir. İlk şekil: *tabula rasa/boş levha*. Belki sessizliğe ve uykuya bırakılan Kadın'ın ilk şekle döndüğü söylenebilir; ama onun kanıyla kalakalan Kaligari için ilk şekil bir kâbustur. Belki de bunu söyler *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*: Kâbusunla yüzleş ve onunla yaşamayı öğren.

23 Ahmet Oktay, "Yaz'a Karşı Kitaplar", İYK, s. 80.

Yanardağın Coğrafyası: Ülkü Tamer

İkinci Yeniciler Arasına Bir de Ülkü Tamer

1950'nin son iki yılı, bugün İkinci Yeni olarak adlandırılan şairlerin bu şiirin niteliklerini belirleyen kitaplarının yayımlanması bakımından ilginç bir buluşma noktasıdır. İlhan Berk'in (d. 1916) *Galile Denizi* (1958), Turgut Uyar'ın (d. 1927) *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), Edip Cansever'in (d. 1928) *Umutsuzlar Parkı* (1958), Cemal Süreya'nın (d. 1931) *Üvercinka* (1958), Ece Ayhan'ın (d. 1931) *Kınar Hanımın Denizleri* (1959), Sezai Karakoç'un (d. 1933) *Körfez* (1959) ve Ülkü Tamer'in (d. 1937) *Soğuk Otların Altında* (1959) adlı kitapları, bu iki yılda yayımlanmıştır. 1956'dan başlayarak tartışılan ve Muzaffer Erdost tarafından "tesadüfen" ve "bir anda" İkinci Yeni olarak adlandırılan bu "yeni" şiir, andığım kitaplarla kendisini daha bir belirginleştirir. Bunlardan *Üvercinka*'nın, *Kınar Hanımın Denizleri*'nin, *Körfez*'in ve *Soğuk Otların Altında*'nın şairlerin ilk kitapları oluşu önemlidir.

Bu ilk kitaplarla her bir şair, edebiyat ortamına kendi sesini, edasını, Turgut Uyar'ın deyimiyle "şairaneliği"ni bulmuş olarak girer. Sonraları, İkinci Yeni adlandırmasını kabul etmemelerinin nedeni, her birinin kendi edasını bulmuş olduğu inancına dayanır. Yine de bu inanç, onların "yeni" bir şiir paydasında "İkinci Yeniciler" olarak adlandırılmalarını tamamen geçersiz kılmaz. İkinci Yeni adlandırmasından duyulan rahatsızlık, ortak bir bildiri çevresinde toplanılmadığını ve ortak

bir şiir yazılmadığını hatırlatmaya yöneliktir. Ayrıca “Garip”in “Birinci Yeni” olarak adlandırılmasına ve bu şiirin de Birinci Yeni’ye göre konumlandırılmasına karşı bir itirazdır. Değilse, yukarıdaki kitapların iki yıl gibi bir sürede, şiire yeni bir kanal açarak gelmesi ve bu yıllarda yayımlanması, bir tesadüf olmasa gerektir. Şiirlerin kitaplaşmadan önce belli bazı yayın organlarında bir arada yayımlanmış olması da, bütün itirazlarına rağmen İkinci Yeni şiiri içinde adı anılan şairlerin birlikte düşünülmesini hazırlamıştır. Aynı şekilde anılan kitaplardaki şiirlerin özellikle dil ve imgede gösterdiği benzer tutum, bir adlandırma paydasını gerektirmektedir. Bu ad, “İkinci Yeni” olur, “İnsan Şiiri” olur, “Uzay Şiiri” olur; fark etmez. Bu şiiri “İkinci Yeni” olarak adlandıran Muzaffer Erdost’un adlandırması yerli yerindedir. İkinci Yeni üzerine yazdığı yazılarla “yeni” şiiri tanıdığını gösteren Erdost, haklı olarak, bu şiirin özelliklerini, bu şiiri (sadece bu şiiri de değil, “Türk Şiiri”ni) kimlerin taşıyacağını fark etmiştir:

“(…) bu şiiri sağlam temellere oturtanlar şiiri büyütüyor. Şimdilerde öyle görünüyor ki, Türk şiirini ancak onlar götürüyorlar. Alfabe sırasına koyarak bir iki ozan adı da vermeliyim: Tevfik Akdağ, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Bunlar arasına Ülkü Tamer’le Alim Atay’ı da katmam gerekiyor.”¹

Ece Ayhan’ı da önceki yazılarında sürekli anmıştır Erdost; Asım Bezirci’nin İkinci Yeni’nin öncülerinden saydığı Yılmaz Gruda’yı da tabii. Erdost’un “bunlar arasına” diye eklediği Alim Atay’ın adına, ne yazık ki bugün *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*’nde de, ansiklopedilerde de rastlamak mümkün değildir.² Tevfik Akdağ’ın iki şiir kitabından sonra [*Lacivert Kanatlı Bir Kuştur Gece* (1968), *Çıplak ve Sevinçle* (1977)] bu şiirden düşüğü bilinmektedir. Aynı şekilde Asım Bezirci’nin yine İkinci Yeni’nin “öncüler”inden saydığı Yılmaz Gruda’nın da *Çarmıhta*

1 Muzaffer Erdost, “Şiirimizi Götürenler”, *Pazar Postası*, Y. 5, S. 4, 27 Ekim 1957.

2 Veli Recai Velibeyoğlu’nun *Şiir Kitapları Antolojisi*’nde Alim Atay’ın *Şiirler* (İzmir, 1961) adlı bir kitabı bulunduğu kayıtlı. Asım Bezirci’nin *İkinci Yeni Olayları*’nda da (Su Yay., İstanbul, 1986, s. 353) Alim Atay’ın Gördes doğumlu olduğu bilgisi var.

Yeni Mehmet (1963)'ten sonra uzun yıllar ortalarda görünmemesi, şiirin –genelde sanatın– bir ceht ve ısrar “iş”i olduğunu kanıtlamaktadır.

İkinci Yeni'nin serpilmesinin tarihini yazma niyetinde değilim; Ülkü Tamer'in bu şiir içindeki yerinin belirginleşmesi için bazı ön bilgilere ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Dikkat edilirse Ülkü Tamer, İkinci Yeni'nin “öncüleri arasına” dahil edilirken kesin konuşulmamıştır; ama bu ihtiyatlı işaret etmenin 1957'de gerçekleştirildiği unutulmamalıdır. Öncüler arasına sonradan dahil edilen bir şairin birbiri peşi sıra beş kitap yayımlaması, onun şiirde ısrarını ve şiirin bir ceht işi olduğunu gösterir. Sorun, elbette Ülkü Tamer'in öncüler arasında yer alıp almaması değildir. Sonuçta, İkinci Yeni şairi olarak sayılan her bir şair kendi edasını bularak, kendi şiirini geliştirerek anılacaktır. Bugün öyle anıldıkları, öyle anlaşıldıkları da görülmektedir. Dikkat edilmesi gereken nokta, bu şairlerin iki yıl gibi bir sürede kendi şairaneliklerini kurdukları şiirlerinin yer aldığı kitaplarla gündeme gelmiş olmalarıdır. Dil tasarrufları ve imge dünyaları, yeni bir şiirinin çerçevesini oluşturmuştur. Bunu, tek bir çerçeve olarak değil, iç içe geçen, birbirini genişleten edalar olarak görüyorum. Bu iç içe geçmişlik, İkinci Yeni şairlerinin dilde, imgede ve şiirin kurgusunda gerçekleştirdikleri değişimle ilgilidir.

Anlaşılabileceği gibi, İkinci Yenici olarak adlandırılan şairleri bir araya getiren ortak bir manifesto yoktur. Onlar, dil ve imgenin şiir için önemini fark eden ve bu fark edişle de ayrı şiirler kuran şairlerdir. Bu *ayrı şiirler*, eda, ses şairanelik diye değerlendirilebilecek olan kendine özgü duruş, duyuş ve söyleyişle belirlenmiştir. Orhan Veli'nin, “Şiir bütün hususiyeti edasında bulunan bir söz sanatıdır”³ demesine rağmen tanımlamadığı “eda”yı, bu şairler şiirleriyle belirginleştirmişlerdir. Eda, şiir bağlamında, bireysel bilincin dilde somutlaşması olarak tanımlanabilir. “Edasına yandım” sözündeki tavır, duruştur eda; genişletmek gerekirse insana, topluma, hayata, dünyaya bakıştır ve bireyselliği öne çıkartır, sergiler. Bu bakışın, duruşun şiir-

3 Orhan Veli, “Şiire Dair: 4/Şairane”, *Varlık*, Y. 7, C. 10, S. 158, 1.2.1940.

deki görüntüsü, *şairaneliği* oluşturur. Buradaki şairanelik; sterillik, plastiklik anlamında değildir; olsa olsa bir *kendiliğindenlik*, *kendisi olma* durumudur.

Ülkü Tamer'in şairaneliği de dili kullanış tutumunda ve imgede, *Sıragöller*'deki (1979) son şiirlere ve *Antep Neresi*'ne (1986) gelene kadar somutlaşır. *Sıragöller*'deki son şiirler ve *Antep Neresi*'dekiler, onun şairaneliğinin dışından gelen kaygılarla şekillenmiş gibidir. Ülkü Tamer'in şiirini böylesine belirgin bir biçimde ayırmamızı sağlayan, kendi şairaneliğinin gerisine düşmüş olmasıdır. İddiayı somutlaştırmak için biri ilk kitap olan *Soğuk Otların Altında*'dan diğeri *Sıragöller*'den alınan şu dizeleri karşılaştırmak yeter:

*Kim açtı bilmiyorum kapısını dünyanın,
Kim gösterdi ormanın yolunu kime;
Boyalar, makaslar, çakırlarla geldiler,
Saklandım arkasına ipliklerimin.
Birdenbire yüziüm eskidi, kurudu saçlarım,
Dokumam kendi sıcaklığımdan yandı,
O günkü çığlığımı unutamam. ("Dokuma", s. 17)⁴*

*Sabırla beklerler
başka dağlardaki yavruların da
kendileriyle birlikte büyümesini. ("Dağ", s. 210)*

İki şiirde öznelere değişmesi bile şairin, sesinin uzağına düştüğünü gösteriyor. "Bir şairin şiir anlayışının değişmesi, daha iyimser bakılırsa gelişmesi, neden yadırgansın?" türünden sorular sorulabilir. "Bir şairin sesinden uzaklaşması neden yadırgansın; üstelik bu beş kitabın şiirlerindeki duruş, daha bir kendilik duygusu verirken?" sorusuyla cevaplanabilir bu savunma. Buradaki değişimin ipuçlarını Ülkü Tamer'in şiirlerinde yakalamak mümkündür. "Ölümü Seçen Çocuklar" dizi şiirinin "Alacakaranlık" başlıklı olanında,

4 Yazıdaki bütün şiir alıntıları Ülkü Tamer'in şiirlerinin toplandığı şu kitaptandır: *Yanardağın Üstündeki Kuş*, Can Yay., İstanbul, 1986.

*Yıllarca baktın kendi içine,
biraz da başka şeylere bak şimdi. (s. 218)*

diyerek bakışının değişmesi gerektiğini bildirir Ülkü Tamer. Değiştirilmesi istenen bakışın ne olduğunu, elbette şairin şiirlerinden izleyerek çıkaracağız.

Tehdit ve Takip Ortasında Birey

Ülkü Tamer'in şiiri, başlangıcından beri şiddet diliyle keskinleşen, farklı bağdaştırmalarla farklı bir duyma biçimi kazanan, ironiyle saçma arasında gidip gelen, figürleri ve mekânıyla kendine özgü bir yapı sergileyen, dili ve imgesiyle ayrışan; kimi zaman rahatsız edici, kimi zaman eğlendirici, genellikle sarsıcı bir şiirdir. İlk kitaptan başlayarak şiirlerde bazı temaların belirgin biçimde öne çıktığı görülür. Yalnızlık, ölüm, pişmanlık, özgürlük gibi temalar; yabancılaşma, çatışma, ayrışma olgularını işaret ederler. Temaların göstergesi durumunda kesinlik kazanan figürleri ve mekânları vardır Ülkü Tamer şiirinin. Yalnızlık teması, ormanla; umut, çocuk ve kuşlarla; özgürlük, gemi ve yine kuşlarla; ölüm, ormanla; pişmanlık, silahlarla eşitlenir. Öldürülme korkusu ve yer yer paranoyaya varan izlenme kaygısı, *Soğuk Otların Altında*'daki şiirlerde sürekli vurgulanmıştır.

*Utangaç haydutlar çıkıyor ansızın dağlarım,
Bulup öldürecekler beni anlıyorum nedendir,
Nedendir her zaman silâhları getiriyor
Ev bittikçe kurulan bir mezardan şehir.
("Uzun Parmaklı Silâhlar", s. 16)*

dizelerinde ölümün şehirden gelişinin vurgulanması, öznenin canına kastedildiği yerden uzaklaşmasını hazırlamıştır. Şehrin "ev bittikçe" bir mezara dönüşmesi, bireysel korunma alanlarının yok edildiğini, her yerin tehdit altında bulunduğunu işaret etmektedir. Yine de şehirde ölümün, kişinin en çok sokaklarda karşısına çıktığı belirtilir "Ölümdü Adı" başlıklı şiirde:

*Biz toplandıkça büyüyüdü ölüm, adı ölümdü,
Şehir büyüdükçe azar, çıkardı çarşılara.*

Ölümdü, sokaklarında dolaşırdı şehrin. (s. 18)

Ülkü Tamer'in şiirlerinde "çarşı"nın bir mekân olarak tehdit unsuru haline gelmesi, burasının alışverişe göre düzenlenmiş olmasından kaynaklanır. Çarşı mekân olarak belirdiğinde bir *ayrılma* olgusu ortaya çıkar: onlar ve ben. Onların içinde birey olan ben, kendisini bir çıkmazda bulur: "Bırakmaz beni kalabalık; çünkü çarşılardan geçtim" ("Çünkü Çarşılardan Geçtim", s. 20) diyen ayrılmış özne, onların kendini "bilmediğini", "hiç anlamadığını" düşünür hep. Bu ayrılma hali, şiirde konuşan öznenin dilini de belirler. Onlar için bir yaşama imkânı ve biçimi olan çarşı, bireyselliğini fark eden özne için ölüm mekânı haline gelir. Ölümün çarşılarında daha belirgin hissedilmesiyle asıl tehdit edenin "kalabalık" olduğu gösterilir.

*En kötü alışkanlığım ölmekti durmadan.
Bir kamyon geçince ölmek, camilere girince,
Utanınca büyüklerden ve bahar yollarından.
("Kiremit Damlı Kırmızı Ev", s. 25)*

Toplumsal hayatta yaşama imkânı, buluşma, iletişime geçme mekânı olan her şey/yer "durmadan ölüm"ü düşündürür. Tehdit altında olduğunu düşünen yabancılaştırmış, ayrılmış, kopmuş birey, kendisine yeni ve güvenli bir yaşama alanı açma arayışına girer. Ülkü Tamer'in şiirinde ev de tehditten uzak değildir. Bireyin mekânı ve korunağı bu yüzden değişir: Yalnızlığın göstereni "orman" mekâna; tehditten uzaklaşmayı gösteren "kulübe" korunağa dönüşür. Şehirlerde ve çarşılarında bulunmayı "ansızın bir avın ortasında kalma" olarak belirleyen birey, mekânını değiştirerek *tehditten* kurtulmak istese de *takipten* kurtulamaz. Şehrin tehdidi, tamamen zihinsel takibe dönüşür.

"Şehir büyüdükçe başkaları gözetliyor beni / (...) / Artık nereye koşsam bir şehri taşıyacağım" (s. 14) dizelerinin yer aldığı şiirin adının "Nereye Giden Gemi" olması ilginçtir. Bunu,

“gidecek yeri olmayan gemi” diye düşünmek de mümkün. Bir gemi vardır; ama gidecek bir yer yoktur. “Dokuma” adlı şiirde tekrar edilen, “O günkü çılgınlığımı unutamam” dizesi, gittiği yerde aranan ve bulunduğu anda şehrin, çarşıların, kalabalığın gücüyle, zorbalığıyla karşılaşan bireyin o günü, dolayısıyla özgürlük imkânının yokluğunu unutamayışını düşündürmektedir; çılgınlığın yankısı her yerde peşindedir onun. Özgürlük imkânı yoktur belki; ama özgürlük umudu hep saklıdır Ülkü Tamer’in şiirlerinde. Bu umut, “çocuk”la, “kuşlar”la ve “deniz/gemi”yle taşınır.

Özgürlük umuduna geçerken kaçıştaki gizlenme, giderek yok olma, donma durumunu değerlendirmeyi de gerektirir. Burada doğa ile karşılaşılır. Otlarla bir olma, onların arasına/içine gizlenme ve orada hayat bulma, bir yaşama, varolma imkânıdır birey için. Böylece ilk kitabın adının neden *Soğuk Otların Altında* olduğu da anlaşılır:⁵

*Soğuk otların altında büyür çocuklar. Oraya da gitmesek, ey benim yalnızlığım! Evet,
soğuk otların altında kuş mezarları vardır belki.
Ben yalnız seni istedim belki.
Ben yalnız bütün ormanı belki.
("Soğuk Otların Altında", s. 12)*

Çocukların “soğuk otların altında büyüyeceğine” olan inanç, yalnızlığın bir umuda dönüştürülme isteğidir. Kuşku, trajik bir durum yaratır burada: “Evet yapacak ne var ki / Otların uykusunu uyumaktan başka.” (“Yazyurdu”, s. 161) Böylece Ülkü Tamer şiirinin belirgin mekânı orman, bir kez daha işaret edilir; figürlerinden olan kuşlar, terk ettikleri yuvalarına ölümlü bırakmış da olsalar bir umut ortaklığını saklı tutarlar: Belki mezarlarını ziyarete gelirler bir gün.

Şiirin ayrılmış öznesi kaçarken rahat mıdır, gittiği gidebileceği yerde varolabilecek midir? “Hiç bilmeseydim testileri, ya-

5 Kendiliğin kurulma çabası ve soğuk otların altına gizlenip orada böcekleşerek de olsa yaşama isteği, Kafka’nın *Dönüşüm*’ündeki bireysel değişimin bir benzeri olarak da açılabilir.

takları, develeri, çekip giderdim gelmemeye" ("Çünkü Çarşılar-
dan Geçtim", s. 19) dediğine göre, gidip gitmemekte kararının
kesinleşmediği açıktır. "Hiç bilinmemesi" istenen şeyler, top-
lumsal hayat ile bu hayatta bireyin edindiği bilgi ve davranış-
ların bağlayıcılığıdır; ama bu hayata, bir türlü girememektedir
birey. Girse bile kalamayacağını düşünmektedir ayrıca. Cemal
Süreya'nın da belirttiği gibi, Ülkü Tamer'in uzun şiirleri, "her
zaman trajik öğelerle çalışır". "Çünkü Çarşılardan Geçtim",
"Kiremit Damlı Kırmızı Ev", "Salgın", "Serçe", trajik olanın be-
lirginleştiği şiirlerdir. "Giyotin"de de trajik olan, ironiyle veril-
miştir.

Burada bulunan, hep gitmek düşüncesiyle yaşar şiirlerde;
gideceği yerin bulunup talan edileceğini bile bile bu özgürlük
imkânı denenmeli, özgürlük umudu yok edilmemelidir ona gö-
re. "Artık yıldızlar bile beni istiyor" ("Bir Yeleyi Bırakmak", s.
69) derken burada kalmanın anlamı yoktur elbette. İkinci Kitap
Gök Onları Yanıltmaz'daki (1960) mekânın ulaşılamazlığı, bura-
dan çıkışın imkânsızlığını vurguladığı kadar özgürlük umudu-
nun her zaman varolduğunun da işaretidir. Özgürlüğün gaspı,
şiirlerde "şapka" göstereni ile verilir çoğunlukla. Bir sembolün
gasp aracı haline gelmesi ilginçtir. Şair, belki de sonradan gelen
bir aksesuarın özgürlüğü tehdit edişiyle dalga geçmektedir. Ko-
mik bir aksesuardır şapka; ama bir *katılmanın* da gösterenidir,
daha ileride bir toplumsal sınıflaşma işaretidir; hatta, hiyerarşi-
yi düzenleyen bir komuttur:

*Bir akşam yemekten sonra ağıtlar duyduk.
Taşındılar ormanımıza şapkalar ağıtlarla.
("Kiremit Damlı Kırmızı Ev", s. 26)*

İkinci dizede dikkat edilmesi gereken ayrıntı, şapkaların
ağıtlara konu olmasıdır. Bu, giderek insanın bir şapka ile temsil
edilmesine varır.

Özgürlüğe yönelik bütün bu tehditler, Ülkü Tamer'in şii-
rinde iki tavrı, tepkiyi hazırlar: İlki, kuşlarla ve gemiyle gösteri-
len uzaklaşmadır. Bu, gösterenlerin de işaret ettiği gibi, yumu-
şak bir *ayrılma*dır. İkincisi, daha sert ve keskin bir varolma mü-

cadelesini ormanla, silahlarla ve acıyla belirginleştiren *şiddettir*. Bir de bunların arasında ironiyle öne çıkarılan *ara tavır* vardır. *Soğuk Otların Altında*'daki figürleri çoğunlukla hayvanlar olan bazı şiirlerle, *Virgülin Başından Geçenler*'deki (1965) şiirler, bu ara tavrın sesini taşımaktadır. Şu belirtilmeli ki ara tavır, diğer iki tavrın çerçevesiyle gelişir; şiddet, komik olanla yumuşatılır.

Cemal Süreya'nın "Nuh'un gemisi gibiydi Ülkü Tamer'in ilk şiirleri: kalabalık, şenlikli, her türlü imgenin erkeğini ve dişisini barındıran, terzilerle, dülgelerle, tilkilerle, karpillerle, sansarla ve her şeyle dolu"⁶ sözleri, daha çok ara tavrın baskın olduğu şiirleri içerir. Belirgin olan diğer iki tavır, Ülkü Tamer'in edasını, şairaneliğini gösterir. Bunlar; insana, topluma, hayata, dünyaya bakışı ve bunları şiirle görüşüdür.

Kuşların Tarihi Ondan Sorulur

Ülkü Tamer'in "bütün şiirleri"nde, benim tespit edebildiğim kadarıyla, otuz üç farklı kuş uçar. Alıcı, göçmen, denizci, efsane ve karanlık kuşların yanında bozkır, gece ve kafes kuşları özgürlüğe kanat çırparken bir acıya da tanıklık ederler: Özgürlüğün imkânsızlığı. Birisi çıkıp

— Çok canım sıkılıyor kuş vuralım istersen.
("Konuşma", s. 52)

diyebilir.

Şairin kuşlardaki ısrarının anlaşılması gerektiği kanısındayım. Kuş, her şeyden önce "özgürlük"ün sembolü, insandaki metafizik veya normal bir hafiflemenin işaretidir. Bağımsızdır, yalnızdır ve coğrafyasızdır kuş/lar. Şiirin semboller dünyasını kuran ve imge alanını genişleten bir çeşitliliğe sahiptirler ayrıca.

Kuşların geçtiği şiirlerin çoğunda özgürlük, bağımsızlık, coğrafyasızlık, ulaşılamaz gibi görüne yakın, olup biten-

6 Cemal Süreya, "Suçsuzluğun Şiiri", *Şapka Dolu Çiçekle*, Yön Yay., İstanbul, 1991, s. 173.

leri daha geniş bir perspektiften görüş –bir anlamda boyutsuzluk– hissedilir. Ülkü Tamer’in imge kuşları veya kuşların şiirlerdeki imge değerleri, “Serçe” adlı şiirde birer birer belirtilmiştir. “Kuşların bakışına göre değişir yeryüzü” (“Serçe-I”, s. 143) diyen şairin otuz üç farklı kuşu şiirinde neden uçurduğu rahatlıkla anlaşılır. “Neden Kuşlar?” sorusunun en açık cevabı, şu dizelerdedir sanırım:

*Kuşlara göre değişir yeryüzü
Kuşların bakışlarına göre
Kanatlarıyla daşıttıkları buluta göre*

*Şaşıtları uçurtmaya
Ve imrendikleri ökseye göre. (“Serçe-I”, s. 143)*

Otuz üç farklı kuşa, otuz üç farklı *bakışı*, *imkânı* denemiştir Ülkü Tamer. “Zümrüdüanka diye bir kuş yoktur / Ama ara sıra alacakaranlıkta geçer o kuş” (“Serçe-4”, s. 145) derken imgenin “alacakaranlığını”; “güvercinin üstünde şiiri”, “tenhalık diye serçeleri bilmiş”, “insanların heykelleri sığırcıklar için yaptıklarını” ama “nedense bir sığırcık heykeli yapmayı unuttuklarını” hayretle fark etmiştir.

Yeryüzü, eğer “kuşlara göre değişiyorsa” kuşları görene göre de değişir; değişmiştir de:

*Bir tilki şaşkınlıkla beni süzdü
Nasılsa uçabilen bir tilkiydim ona göre
Bir tilki-serçeydim koruya göre (“Serçe-5”, s. 146)*

dizeleri, kuşları görenin de bir *kuş-adam* olduğunu bildirmektedir. “Tenhalık diye serçeleri bilen” şair, kendisini *serçe-adam* olarak tanımlamıştır. Bu serçe-adamı çağıran tek şey ise umutsuzluktur. Gözden kaçırmamalı, uçmanın bir özgürlük umudu, bir yükselme biçimi, görüş zenginliği ve yalnızlık bilgisi olduğunu. Değilse şair, “Mağaza önlerinde ağırlık, kuşlarda düşüş başladı” (“Şehir ve Çocuk”, s. 193) diye hayıflanmaz,

*Bana çiçek gönderme
Bir kuş ağacı gönder
Dallarında gezinsin
Kül rengi güvercinler ("Uyku", s. 172)*

isteginde bulunmazdı.

Nedir kuşların şaire verdiği veya vaat ettiği? Bir imkândır her şeyden önce: *umutsuzluk imkânı*. Serçe-adam, yolculuğunun sözcüğünü "mutsuzluk" olarak belirlemesine rağmen yolculuktan vazgeçmiyorsa umutsuzluğun bir direnme biçimi olduğu hemen fark edilebilir. Bu, kendini koruma, yükseldikçe uzaklaşarak boyutları aşma çabasıdır; tehditlerin en aza indirilmesi girişimidir.

Kuşlar kadar olmasa da uzaklaşma, ayrılma durumunu işaret eden bir başka gösterge de gemi ve denizdir. Gökyüzünün maviliği ile denizin maviliğinin seçilen imkânlarla birleştirilmesi önemlidir. Gemi, topraktan ayrılmayı ve özgürleşmeyi işaret ederken; kuşlar, gökkuşağına ulaşmayı seçmiştir. Her ne olursa olsun şairin ısrarı kuşlardan yanadır. Bununla birlikte gemi de ayrılma noktasında şairin gördüğü bir başka imkândır.

Sirkten Uzakta

Ülkü Tamer'in şiirinde kuşlar kadar diğer hayvanlar da önemlidir. Bunlar, şiirin yeryüzüyle ilişkisini kurar, insanla doğanın karşılaşmasını sağlar. Kırk altı farklı hayvan dolaşır Ülkü Tamer'in şiirinde. Bunların ayak izlerinden şairin edasını takip etmek mümkündür. Yırtıcılar, sürüngenler; kümes, deniz ve yeraltı hayvanları, farklı karşılaşma alanları yaratırlar insanlar için. Bunlardan yırtıcılar, keskinliğin, uzlaşmamanın, barbar doğanın; sürüngenler, kuşkunun, ürpermenin; kümes hayvanları, çaresizliğin, pespayeliğin, zavallılığın; deniz hayvanları, hayretin, farklı bir yaşama alanının; yer altı hayvanları, şirinliğin, şaşırmanın; av hayvanları (tazı gibi), bağımlılığın, köleliğin, işbirliğinin işareti olarak görünürler. Bunlardan başka akrep, acımasızlığın; tilki, kurnazlığın ve işbirliğinin; karınca,

saçmalığın; boğa, şiddetin gösterenidir. Şiirlerde benim görebildiğim kadarıyla “maymun” bir kez, o da sirkte, yerini alır. Diğerlerinin kendi doğal çevrelerinde bulunmaları, insanla doğanın karşılaşmasında önemi olguları gösterir. Şairin yırtıcılara çokça yer açması, ona yukarıda saptanan ikinci tavrı hazırlamıştır. Doğayla mücadele ve beslenmede keşfedilen silah, toplumsal bir şiddet unsuru olarak şiirleri kurmaya, yönlendirmeye başlamıştır. Şiddet, sadece bireyin toplumla karşılaştığı anda belirmez; ikili karşılaşmalarda da kıyıcı bir biçimde kendini hissettirir. *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür*’ün (1966) ilk şiiri “Bir Soyguncunun Yüzü”ndeki boğa, ikili bir karşılaşmanın şiddet unsurudur:

*Bir boğa getirdim sana,
Soluyan bir boğa değil bu,
Soluk alan bir boğa getirdim sana,
Şiirin, güvenin, aşkların,
Sahi aşkların boğasını,
Çekimser bekleyen boğasını,
Bu çeşit sıfatların boğasını getirdim sana. (s. 121)*

“Sıfatları” ince ince belirtilen boğa, görüldüğü gibi, bilinen bir boğa değildir; şiddetin şiirle, güvenle, aşkla yöneleceği nesne arayan bir boğadır. Nitekim o boğa, getirilenden alınmıştır bir zaman önce; ama alındığında bu sıfatlara sahip değildir. Şair, boğaya çok iyi bakmıştır. “İşte sana bırakıyorum boğayı” derken şiddetini, gazabını bırakmaktadır aslında.

Doğal ve teknik şiddet, Ülkü Tamer’in şiirlerinde hayvanlar ve silahlarla öne çıkarılmıştır. Şairin şiirindeki şiddeti gören Mehmet Kaplan, “Ülkü Tamer’in şiiri, anarşist psikolojisini safiyane bir şekilde ortaya koyduğu için incelenmeye değer”⁷ bulmuştur. Mehmet Kaplan’ın şiire yaklaşımındaki sorun bir tarafa bırakılırsa şu saptamasının Ülkü Tamer için doğruluğu görülür: “Ülkü Tamer, estetik, ideolojik veya benim sandığım

7 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri-2/Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul, 1984, s. 588-593.

gibi psikolojik sebeplerle ölüm, öldürme, silah ve mermi motifleriyle oynamaktan hoşlanan bir şâirdir.” Sadece *Sıragöller*’deki şiirlere bakarak Ülkü Tamer’in şiirlerindeki şiddetin ve silahların doğru ve eksiksiz anlaşılamayacağı kanısındayım.

Daha ilk kitaptaki şiirlerden başlayarak gittikçe zenginleşen bir silah koleksiyonunun sahibidir Ülkü Tamer. Hançer, mızrak, bıçak, ok, balta, mermi, mavzer, tüfek, dinamit gibi kesici ve patlayıcı silahlar, şairin toplumla, başkalarıyla karşılaşmasında; toplumun doğal olanla yüz yüze gelmesinde *ele alınmıştır*. Ülkü Tamer’in şiirinde *ele alınan* silahlar, çokça kullanılarak “kan” imgesiyle varlık sebebini doğrular. Şiirlerdeki kan imgesinin çokluğu, silahların kullanıldığının işaretidir.

Tavrını yeryüzünde kalarak (uçmayıp, kuş olamayıp) keskinleştiren özne, silahları eline almış, eline silah alanları görmüştür. “Av mevsimi açılalı çok olmuştu, / Silah sesleri geliyordu dünyadan” (“İra Morris’in Ölümü”, s. 165) dizelerinde açıkça belirtildiği gibi, dünya bir “av sahnesi”dir şaire göre. Özne her ne kadar bu dizelerde kendini dışarı çekip dünyayı dinlemeye çalışsa da silah seslerine yabancı değildir. Daha ilk kitabının ilk şiiri “O Eski Bir Güvercindi”de silahlarla ünsiyetini ilan etmiştir:

*Silâhlarımı da severim, güvercini de
İnsanları da severim, hiç görmemiştim oysa. (s. 9)*

Güvercin ve insan sevgisinin silahta toplanması, tabii ki sonraki şiirlerinin yolunu açmıştır:

*Bir kılıç verdiler bazı savaşlar için,
Arkasından bir ev kurdular bana;
Bir kazma verdiler bazı savaşlar için,
Arkasından bir ev kurdum onlara. (“Adı Ölümdü”, s. 18)*

Konuşan özneye “kılıç” ve “kazma”nın onlar tarafından verilmesine dikkat edilmelidir. Silah, doğayı terbiye etmek için verilmektedir ve verilen kişinin ödülü de hazırdır; ama şiirde konuşan özne, ödülü değil “barbar doğası”nın intikamını tercih

eder. Başka bir deyişle her silah, sonuçta onu verene doğrultulur. Bu, hiyerarşik silah olsa da, “aziz giyotin”, “lady giyotin”, “yurtsever giyotin” olsa da değişmez. Ülkü Tamer’in şiirlerinde silahın evrensel bir açılımı olduğu savunulabilir bu nokta: İnsanın insana verdiği silah yine insana doğrultulur. İsa’nın sözüdür hatırlanmalı: Kılıcı çeken kılıçla öldürülür.

Ülkü Tamer’in şiirinde şiddet, sadece silahla gösterilmez. Yukarıda da belirttiğim gibi, hayvanlar da şiddete katılırlar. Bu, doğanın şiddetidir. Bir de insanın insana yönelttiği şiddet vardır ki bu, toplumsal ve bireysel düzlemlerde şiirin gerilmesine, hırçınlaşmasına yol açar. İdam sehpaları, darağacı, giyotin *onaylanmış şiddettir* ve toplumsaldır. Birinin bardağına konan “arsenik *gizli şiddettir* ve bireyseldir.

Sıragöller’deki son şiirlere gelene kadar her iki şiddet de şairin edasını somutlaştırmaktadır:

*Arsenik koydum biraz
Usulca bardağına,
Ölsen iyi edersin,
Ceketine baksana. (“Arsenik Koydum Biraz”, s. 47)*

ve

*Dokusam kadehimi
İnce bir arsenikle,
Kandırır tezgâhımı,
Dostluk kurar mekikle, (“Ben Var Ölmek”, s. 48)*

dizeleri, şiddetin yöneleceği nesnenin, kişinin sınırı olmadığını göstermektedir. İlk dörtlükte şiddet, ikinci şahsa; diğerinde ise konuşan öznenin kendisine yöneliktir. Özne, şiddete kendisini de katmıştır. Burada konuşan öznenin önemi, *Sıragöller*’deki şiirleri düşününce daha bir ayrıcalık kazanır. “Yolculuk” şiirinin şu dizelerinde olduğu gibi, buradaki şiddet yitirilen insan doğasından kaynaklanan hıncı göstermektedir:

*Mızrağımın saplandığı gövdeler artık alışkın bana. İyi balta savuran, saplarını cadılarla
sulayan, mağaralarda pekiştiren düşmanlarım benim! (s. 76)*

Şiirlerdeki şiddetin kim tarafından kime yöneltildiği kadar bu şiddetin gözlemlenışı de önemlidir. “Yorgunluktur çoğalır silâhlardan sonra” (“Yazın Bittiği”, s. 66) diyen şair, silahın kime doğrultulduğunu açıkça işaret etmediği gibi, buradaki silahın ne olduğunu da bildirmez. Silah vardır sadece ve önemli olan da budur. Şiirlerde konuşan özne şiddete uğradığı gibi, onun biraz da komplo ile şiddeti başkalarına yönelttiği de olur. Ayrıca öznenin tanık olduğu şiddet biçimleri de vardır. “Giyotin”, bu şiddet biçimlerinin ve şiddete maruz kalanların neliği, kimliği konusunda ipuçları vermektedir.

Ülkü Tamer’in şiirlerinde her ne şekilde olursa olsun şiddet, varoluşa yönelik bir tehdittir ve bu tehdit, yine şiddeti çoğaltmaktadır. Burada vurgulanması gereken nokta, *Sıragöller*’deki ve *Antep Neresi*’ndeki şiddetle önceki şiirlerdeki şiddetin ne olduğudur. İlk şiirlerdeki şiddet, edadan, şairaneliğin kendiliğinden gelmekte; sonrakilerde ise verilmiş bir duyarlılığın izlerini taşımaktadır. *Sıragöller*’deki “Yenidoğan” adlı şiirde (marşta mı demeli?), “Saçlarının her teli bir dinamit fitilidir” (s. 200) gibi söyleyişler, kendiliğin ifadesi olmaktan çok dönemselin seslendirilmesidir. Aynı şekilde, “marş”ın öne alınması da sözü edilen kendilik durumunun yitirildiğine bir işarettir.

Şiirin Bir Ders Olduğu Görülmüştür

Virgülin Başından Geçenler (1965) yumuşak ve keskin tavrın arasında yer alır. Bu kitaptaki şiirlerde, eleştirelilik açık bir biçimde öne çıkar. “Virgül Şiir Yazıyor”, şairin şiir anlayışı hakkında ipuçları taşımaktadır. Eğitim sisteminde ideolojik tercihlerle seçilen şiirlerin değerini tartışan “Virgül”, kendi yazdıkları için

İyi olduğu söylenemez bu şiirlerin

Ama toplum deyip o anda alkış alırken yaşıtları

Doğrusu kötü sayılmaz yaşına göre (s. 117; vurgu şairin)

değerlendirmesini yapar. “Virgül” şairin gölge varlığıdır. Şiirlerini “toplum” diyenlerin beğenmediklerini, ayrıca kendi yaz-

dıkları şiiri mutlaklaştırmaya çalıştıklarını vurgulayan yukarıdaki dizeler, Ülkü Tamer'in o yıllardaki edasından memnuniyetinin de ifadesidir. Sairin sonradan *alkış alması* muhtemel olan bir şiire yönelmesi ise ilginçtir.

Virgülün Başından Geçenler'de birey özgürlüğünü, dahası birey oluşu tehdit eden kurumlaşmış eğitim düzenine eleştiriler getirilmiştir. Eleştiriler, tam da kitaptaki söyleyişe uygun olarak yumuşak ve eğlendirici tutulmuştur. Şiir, dalgacı, umursamaz gibi görünmesine rağmen alttan alta intikamı ve hıncı hissettirmektedir. Aslında eğitim kurumları da umut bağlanan çocuklara yöneltilmiş *otomatik silahtır*. Virgöl, alaycı yaklaşımıyla bu silahı doğrultana çevirir:

*Bütiün karatahtayı boydan boya korsanlar,
Bir öğretmen yüzünden korsanlar sardı (s. 40)*

Çocuklar okuldan da önlüklerden de bıktı

*Virgöl bu küllhandır,
Silgilere düşmandır,
Öğretmene pek kızar,
En sevdiği şey kandır (s. 102)*

Bu dizeler, eğitim kurumlarının insan doğasını düzenlemesine, hizaya sokmasına karşı çıkıştır. Bu karşı çıkışta, Virgöl'e hayvanlar yardım eder, ironiyi vurgulayarak.

"Virgöl Şiir Yazıyor"da olduğu gibi diğer bazı şiirlerinde de şair, şiir hakkındaki görüşlerini bildirir. "Salgın" şiirindeki şu dizeler, hem önceki şiirlerini açıklamak, hem de sonradan gelecek şiirleriyle öncekileri karşılaştırmak bakımından dikkate değer:

*Bu şehirde önemsemezlerdi beni, neşeliydim.
Üstelik boş sözler söylemeyi severdim,
başka şehirlerden ve çocuklardan konuşurdum;
Namuslu, çünkü şair olan her forsadan,
Bir dudak bükülmesiyle sevilen o koçboydan,
Bir ressamdan ve bir noktalama işaretinden.
Ciddi şeyler anlatmam beklenmezdi. (s. 135)*

Şiirin sonraki biriminde yüreğini rehber edindiğini de vurgulayan şair, yukarıdaki dizelerde, şiirinde kullandığı imgeleri ve temalarının gösterenlerini de belirtmiştir. Şehir, çocuk, forsa, bir noktalama işareti (virgül), kovboy, bir ressam (Bruegel), önceki şiirlerinin belirleyenleridir. Son dize, “ciddi şeyler anlatmazken” bile ne kadar ciddi şeyler anlatmış olduğunun ve bunların görülmesi gerektiğinin işaretidir. Şiiri tarla faresine benzeterek, “İstese benim vebamı taşır komşularıma. / Şimdi kunduramın ipiyle oynuyor” (s. 139) diyen şair, şiirin girmediği, giremeyeceği hiçbir yer olmadığını da belirtir. Burada Cemal Süreya’nın şu sözleri hatırlanabilir:

“Deformasyonu anlatımda değil, anlatılarda görür daha çok. Bu, ona bir sıcaklık kazandırmış, çok şeyi somutlama imkânı vermiştir. Öte yandan dilindeki sıcaklık, şiirlerindeki özdenliğin yararına işlemiştir hep.”⁸

Ülkü Tamer’in şiirlerinde deformasyonun “anlatımda değil anlatılarda görülmesi”, yukarıdan beri göstermeye çalıştığım özelliklerin en açık biçimde ifade edilmiş şeklidir. Bununla beraber onun dilde de deformasyonlara gittiğini söylemek gerekir. Bazı şiirlerinden alınmış şu dizeler, dildeki deformasyonu örnekler:

*“Kalesinden gösterdiler bir şehrin onu”
“Görünür her zaman nasıl korkunç”
“Avucundaki eller yakılmış kına”
“Ben var ölmek, istemek
Vişne rengi bir balta”
“Siz de kuzucuklarım bilmeyen yüzmek”
“Sen bana çok güzeldin senin ayakların da”
“Sabah kaç kereler olsa. Sabah aşkı yanıltmaz.”
“Ve dağılmaya yüz tutan kollarının
Bileklerinde zincir duran güneşi”*

Bu dizeler anlatımda deformasyonu örneklemek ya da Ülkü Tamer’in şiirlerinde böyle söyleyişler olduğunu da göster-

8 Cemal Süreya, *A.g.e.*, s. 174.

mek amacıyla şiirlerden çekilip alındıkları için saçmalık olarak görünebilir, anlamsız gelebilir; ama şiirin bütünü içinde saçmalığın da bir anlam alanı oluşturabileceğini göstermektedirler. Bunların yanı sıra şiirden çekilip alındıklarında bile seçilmiş dize/beyit olabilecek söyleyişleri de vardır Ülkü Tamer'in. Bunlar, onun şiir dilindeki sürekliliği yakaladığını gösterir. "Koyu bir ölüm yürür saçlarımdan" dizesinde ölümün saçlarla kara bir ilişki kurularak canlandırılması; "Çekilir kepengi denizin, başlar usulca koru / Kahverengi bir gömlek giyerim sana doğru" beytindeki imge zenginliği; "Bir kızakla taşıyoruz acılarımızı / Yamaçlardan hız kazanarak iniyoruz kendi içimize" beytinde acının insan olarak tasarlanması ve benzer pek çok örnek, şiir dilindeki gücün ne olduğunu hatırlatmaktadır.

Anlatım konusunda Ülkü Tamer'in şiirlerinin biçimine de değinmek gerekir. Şiirin biçiminde Ülkü Tamer'i İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden ayıran en önemli özellik, onun hece ölçüsü ile halk şiirinin bazı biçimlerine gösterdiği ilgidir. Mani, türkü, deyişme, ağıt gibi şiir biçimlerini deneyen şair, bu biçimleri kendi edasıyla yenilemiştir. Belki *Antep Neresi*'ndeki şiirlerde, varolan biçime teslim olduğu söylenebilir; ama önceki şiirlerinde biçime kendi sesini kazandırmıştır. Kısa şiirlerinde yakaladığı şaşırtıcı söyleyiş, uzunlarında trajik olanı somutlaştırma, bir şairin kendi edasını, sesini, şairaneliğini göstermektedir.

İkinci Yeni diye bir şiir varsa –ki vardır– bu, sözü edilen şiiri kendi adlarıyla kuran şairlerin ayrı ayrı şiirlerinden oluşmaktadır. Ülkü Tamer'in şiiri de bilene bir derstir; başladığı ve geldiği yer bakımından elbette.

Ama Unutma Ama Hatırla: Gülten Akın

Varlık dergisinin 1955'te açtığı bir şiir yarışmasında Gülten Akın, bugün bazıları usta şair olarak bilinen, bazıları unutilan, bazıları edebiyatın farklı biçimlerinde varolan adlar arasından birinci seçilerek ödüllendirilir. Şiir yarışmasının jürisinde; Ataç, Ahmet Kutsi Tecer, Ziya Osman Saba, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Muhtar Körükçü, Behçet Necatigil, Orhan Hançerlioğlu ve Sabahattin Kudret Aksal vardır. Gülten Akın, yarışmaya "Yitikler Gecesi" ve "Deli Kızın Türküsü" adlı şiirleriyle katılmıştır. "Rüzgâr Saati" adlı şiiri, derginin "Şiir Yarışması Sayfalarımız" bölümünün dışında, 1 Aralık 1955 tarihli 425. sayısında yayımlanmıştır.

Gülten Akın'ın ilk kitabına adını veren bu şiir, şairin elli yılı geçmiş bulunan şiir sürecinin ana çizgilerini sunmasıyla dikkati çeker. Şiirin özneleri, imge dünyası, ses tasarrufu, söyleyiş özellikleri, motifleri, şairin doğaya ve olgulara bakışı, *Sonra İşte Yaşlandım*'daki (1995) ve *Sessiz Arka Bahçeler*'deki (1998) şiirlere kadar gelir. Böyle bir belirleme, "Rüzgâr Saati"nin ilk şiirlerden biri olması bakımından tehlikeli görünebilir ve hâlâ sürmekte olan bir şiiri *kapatma* gibi anlaşılabilir; ama, Akın'ın bütün şiirleri okunduğunda bu şiirle sonrakilerin kurduğu ve yukarıda belirlediğim çizgi rahatlıkla fark edilebilir.

"Rüzgâr Saati", bir gözlemin şiiri olduğu kadar gözlenenin betimlemeyle aktarılmasından kaçınılarak duruma ve olguya kilitlenmiş bir bireyselliği yansıtır. Sıradan bir olaydır gözlenen: "ilk gündüzden" bahçesindeki "çayır çimen"i biçen bir "adam" vardır ve adam, başta kendisi olmak üzere yaptığı işin

kimleri nasıl etkileyeceğini bilmediği gibi, bu umurunda da değildir. Adamdaki iç rahatlığı, adamın eylemini görüp gösterende bir sıkıntıya dönüşür; birinin rahatlığı diğerinin huzursuzluğu olur; dışarıyı gören özne için içerisi daha da daralır. Psikolojik gerginlik, mekân karışıklığıyla verilirken şiirin başlangıçta bir cam arkası şiiri olduğu anlaşılır. Çayır çimenin biçilmesi değildir özneyi rahatsız eden ve gerginleştiren; nitekim özne, biçilen çayır çimenin “üç güne kalma(yıp)” büyüyeceğinin bilgisine sahiptir ya da böyle bir bilgi/umudu vardır.

“Kuşluk vakti” ürkütülen serçeler, yapılan işin saçmalığını gösterdiği kadar akıp giden bir hayata, doğal olana müdahalenin kaygısını da duyurur. Gerçi serçeler unutkandır ve “akşama kalmaz” ürkütüldükleri yere geri dönerler. Burada Gülten Akın’ın özellikle *Sonra İşte Yaşlandım* ve *Sessiz Arka Bahçeler*’deki şiirlerine içselleşmiş olan unutma-hatırlama sorunuyla karşılaşırız. Bunlardan önce *Kestim Kara Saçlarımı* (1960) kitabındaki şiirlerde de aynı sorun şairin bakışını belirginleştirir; zaten “kara saçlar”ın kesilmesi bile bir şeyleri unutmaya yönelik bir çabayı gösterir; ama, bir zamanlar kara saçları olduğu bilgisini, olmayan kara saçlarla korumak da belleğin eylemle sabitleştirilmesidir.

Unutma-hatırlama karışıklığı, Akın’ın şiirlerinde bir anlamı koruma çabasıdır. *Sonra İşte Yaşlandım*’daki “Bellek ve Ölüm” şiirinde, bellek hatırlama ise unutma da ölümdür. Öyle ki, şairin ideolojinin içinden konuştuğu şiirlerindeki [“Ben sevgilenmeyi denerdim, bıraktım şimdi / Gerçek derliyorum, ipe diziyorum / Beni doğrulayanı seçiyorum” (“Ay Sarı Ay, Usul Ay”, *Kırmızı Karanfil*) dediklerinde] “hatırla hatırla” veya “Unutma sakın unutma” (“Küçük Kızın Türküsü”) ısrarları da varolabilmenin hatırlamaya bağlı bulunduğunu gösterir.

*Adam senin böyle kuşluk vakti
Ürküttüğün serçeler –iş olsun–
Akşama kalmaz unuttur*

dizelerindeki ara söz, adamın yaptığı işin saçmalığını haber verir. Gösterilen, “iş olsun” diye yapılan her şeyin saçmalığıdır. Bakış, saçma olana takılıp kalmıştır:

*Benim bir nokta kırılmışlığım
Gözlerimin ardında büyür durur*

dizelerinde, kırılmışlığın “bir nokta” olarak belirlenmesi, bakışın saplanıp kaldığını bildirir. Unutmada bir kırılmışlık vardır ve varlık kendisini o kırılmışlıkta görmektedir. “Gözlerimin ardı” sözü, mekânın hem dış hem iç olarak tasarlandığının işaretidir. Kuşlar akşama kalmayıp döndüklerinde bir nokta kırılmışlık, dışarıda; bu belleksizliğin kışkırttığı huzursuzluk ise, içeride “büyür durur”. Tabii “kırılma” eyleminin bir noktada gerçekleştiği düşünülerek kırılanı cam olarak tasarlar isek iş olsun diye yapılanların bütün varlığı-varoluşu sardığını/tehdit ettiğini de söyleyebiliriz.

Akın’ın ilk şiirlerinde çokça tercih ettiği durum ekleriyle deformasyon bir anlatım özelliği ise bir diğeri de edebi boşluk bırakmadır. “Aklım ıslıklarla türkülerle” dizesinde olduğu gibi, genellikle yüklem durumundaki sözcüğü söylemeyerek anlamı açık bırakır. Bu şiir için daha özel bir durum oluşturur, “Aklım ıslıklarla türkülerle” dizesindeki edebi boşluk: Gözlerin ardında büyüyüp duran kırılmışlık noktası, açık bırakılan anlamla (söylenmeyen yüklemle) varlığa veya nesne olarak tasarlanan her ne ise ona yayılır ve özne bu kez mekânın iç-dış karşıtlığını daha açık biçimde söyler: “Rüzgâr saatleri evde tutamam”. Ev ve sokak rüzgârın açtığı/verdiği imkânla varlığın gerçekleşmesi yönünden karşı karşıya getirilir. Yol ve rüzgâr bilgisi burada birer imajdır belki; ama bunlar giderek Akın’ın şiirinde birer motife dönüşürler.

Yol, göç düşüncesini belirleyen bir motif olur ve “Eski Nine” şiirinde ölüm teması ile karşımıza çıkar:

*Ölümün ve göçün dokunmadığı tek nesne
var mıdır
ölüm yok eder göç değiştirir
kendisi kalamaz kimse¹*

1 Gülten Akın, *Sessiz Arka Bahçeler*, YKY, İstanbul, 1998, s. 23.

“Kum” adlı şiirinde de “rüzgâr” imajı motifleşerek şair, kendi kendinin referansı olur:

*Bana yaşadığı kentin kumunu gönderen
bir sevgilim vardı
bense merak ederdim hep oranın rüzgârını
uslu mu deli mi sürekli mi
apansız mı çıkar gökte savurur
yerden aldığı²*

Savrulmada öğrenilen her şey, kişiyi kendisine döndürür ve ona anılar bırakır. “Rüzgâr Saati”nde, bu anıların “sokaklardan” alınıyor olması boşuna vurgulanmamıştır. Aslında sokakta yaşananın evde bir anıya dönüşmesidir söz konusu olan. Buradaki sokağı ve evi, yaşanan ve korunan veya unutilan ve hatırlanan diye de düşünebiliriz. Faruk Nafiz Çamlıbel’in duyduğu gibi, sorun “heyecan ve sükûn”dadır; eylem ve gözlemde, atılma ve çekilmededir başka bir deyişle. Başkasının saçma eylemiyle kırılan birey, kendini tamir için/sükûn için içeriden dışarıya çıkar; içinde gördüğü dışarının birbirlerine benzeyip benzemediklerini anlamaya çalışır. “Tepeden tırnağa bir usanmışlık” dizesi, tecrübenin sürekliliğine işaretler ve usanan özne için anı da bellek de birbirine girer veya anlamını yitirir: “Anı ne bellek ne”. Bu yitirmişlik duygusu (ya da saçmalık), hemen ardından gelen dizelerde bilince taşınır ve sorunun kaynağı çevre genişletilerek belirlenir:

*Bu şehirden bu parktan uzakta
Neresi olsa olur*

“Park” belirlemesi, biçilen çayır çimenin nereye ait olduğunu göstermektedir belki; ama onun önündeki “şehir”, usanmanın merkezini park da bahçe de olsa değiştirmez. İkinci dizeden, sorunun kaynağının kesin olarak görüldüğü anlaşılacakla birlikte kurtuluşun kaçışla mümkün olacağı ama bunun da başka birine bağlı bulunduğu sezilmektedir.

2 Gülten Akin, *Sonra İşte Yaşlandım*, YKY, İstanbul, 1995, s. 10.

Gülten Akın, şehri iktidarı üretip yaydığı için bozulma mekânı olarak görür. Bozulma insana ilişkindir ve onu imkânsız kılmaktadır. Özellikle *Seyran Destanı*'ndaki (1979) şiirlerde, insanı imkânsızlaştıran şehrin işleyiş biçimini gösterir. Güven duygusunun yokluğu, şehirde insanın imkânsızlaşmasıdır. Bu imkânsızlığı, kuşkulanarak da olsa bir imkânın hatırlanıp sınanmasıyla vurgular Akın:

*Oğlum sen
ömüründe bir kez ata bindin mi
bindiğin ata güvendin mi
heç de binmedin³*

Seyran Destanı'nda şehre sonradan gelenler için bitmiş bir şehir/bitmiş bir insan varken *Sonra İşte Yaşlandım*'daki "Kent Bitti" adlı şiirde, "şehirliler" için bitmiş bir yerle karşılaşılır:

*erkekler
kanına alkolden kıymıklar batıran
erkekler doğuyor çılgınlıklarından
kadınlarsa
kapatıp kendilerini rahimlerine
sırlarıyla oynuyorlar*

kent bitti⁴

Bu dizelerde, erkeklerin sokağa; kadınların eve kapanmaları/kapatılmaları, insanı bir araya getiren alanların karşı karşıya getirilmeleri bakımından önemlidir. Şehir, buluşma imkânını ortadan kaldırmıştır.

"Rüzgâr Saati"ne dönersek, "Yorgun serçeler çayırlar yorgunum" dizesiyle sokakta epey kalındığını görürüz. "Yorgun" sözcüğünün serçelerin önüne alınarak yorgunluktan onlara da

3 Gülten Akın, "Ankara Ankara Güzel Ankara", *Seyran Bütün Şiirleri*, Can Yay., İstanbul, 1982, s. 327.

4 Gülten Akın, *Sonra İşte Yaşlandım*, s. 36.

pay verilmesi, öznenin şehirde temas kurduğu/kurabildiği, derdini anlatabildiği tek canlının neden serçeler olarak seçildiğini anlaşılır kılar. Tabii bakışın yeniden serçelere ve çayırlara çevrilmesi veya takılması, artık çıkılan yere dönüş vaktinin, şehirde belirlendiği gibi, akşam üzerinin geldiğini ve evden neden çıkıldığının unutulduğunu hatırlatır. Şimdi bilinen, sadece yorgunluktur. Sonraki dizelerdeki imaj sarsıcıdır:

*Nasıl taşısam ellerimi şimdi
Damda saçakta bacada bir mavi
Sallana sallana uyur*

Nasıl eller bedenden bir parça ise; dam, saçak ve baca da bir beden olarak tasarlanmış ve bunlarla fark edilen, bunların arasından görülen mavi, bu bedenin kolları olarak belirlenmiştir. Bütün olanın (gökyüzünün) parçalanması gözden kaçırılmamalıdır. “Sallana sallana uyumak” sözcüsünün (ibaresinin) bebeği ve beşiği çağrıştırdığı da unutulmamalıdır.

Neden yorgunluk bedenin bir başka yerine yüklenmemiştir de ellerde *ağırlaştırılmış* ve eller bedenden ayrılarak hatırlanmıştır? Bedene ağır gelen parçanın gereksizliğidir belki vurgulanan, belki de ellerin bir şeylere dokunarak bütün bedene ağırlık taşınmasıdır. Bunu şiirin ilk biriminde gözler yapmıştı. Yukarıdaki bebek-beşik birlikteliğini düşünerek sallanan ellerin vücuda beşik olduğu da söylenebilir. Sorunun cevabını, “sallana sallana uyumak” durumunda da bulabiliriz. Uyuyan bir çocuk taşınırken nasıl ağırlaşırsa uyuyan eller de aynı ağırlığa ulaşır. Uyumanın hatırlamanın iptali olduğunu da unutmamak gerektiği kanısındayım. Aslında yakınılan ağırlık, unutma durumu ve unutma durumunun bilincinde olunmasıdır; fakat, bu fark edişin damda, saçakta, bacada uyuyan bir mavi ile gerçekleşmesi önemlidir. Özne, kendisini ancak dışarıyla görmektedir ve dışarı, akşamüzeri mavisi, bir sona yaklaşıldığının da habercisidir. Bu haberle sona yaklaştığımız bildirilir ve son birimde başa döneriz:

*Adam senin sulayıp biçtiğin
çayır çimen değil bir başka*

Yine eksiltili dizeler/açık bırakılmış anlam. Unutma ve hatırlama bir kez daha karşımıza çıkar. Marc Augé'nin sözleri yol açıcıdır:

"Anımsamak ya da unutmak, tıpkı bir bahçıvanın yaptığı gibi, ayıklamak ve budamak demektir. Anılar bitkilere benzer. Bazı bitkilerden hemen kurtulmak gerekir ki, diğerleri boy atsın, gelişsin, çiçek açsın. Kaderlerine uygun olarak gelişip serpiyen bu bitkilerin, değişmek için bir bakıma kendi kendilerini unuttukları söylenebilir."⁵

Yaptığı üzerinde düşünmeyene yaptığı'nın anlamını hatırlatan özne, kendisi için bulduğu anlamı ötekine de iletir. Sulan, hayatın ta kendisidir; biçilen de doğal olarak. Yaşananı birbir biçimde koruyamayan bellek, onları ayıklar ve anı olarak saklar. Marc Augé'nin vurguladığı gibi, Akın unutma ve hatırlamayı bir bahçıvanın veya park bakıcısının ayıklama, biçme işiyle göstermiştir. "Adam"a şiirin başında bakıp onu unutması, şiirin sonunda yeniden bakışını ona çevirerek kalanları hatırlaması kurgudaki ustalığı gösterir. Yukarıdaki dizelerin ardından gelenler, yaptığı'nı ne ise sen de osun ve yaptıklarını fark etmemek kadar onlardan kaçmak da hiçbir şeyi değiştirmez sonucuna ulaştırır okuru.

Sözü edilen son birimdeki ara söz, 1960'lara gelirken rüştünü ispat etmiş olan İkinci Yeni şairlerinin çoğunda olduğu gibi, Gülten Akın'ın da tercih ettiği bir söyleyiş özelliğidir. Akın, ilk şiirlerinde diyalogu, böyle ara söz olarak aktarmıştır. Bu, onun şiirinin bir iç konuşma olduğunu gösterdiği kadar sonradan anlatımcı şiire yöneldiğinde geçişinin kolaylaşmasını da hazırlamıştır. İç konuşma olarak alındığında şiire yalnızlık temasını içkinleştiren bu teknik, anlatımcı şiirde çok sesliliği getirir. Çok seslilik, Gülten Akın'ın gerek referanslarıyla (Karacaoğlan'a, türkülere yaptığı göndermeler ve kurduğu metinlerarası ilişkiler) konuşmasında, gerek senfonik bir şiir kurmasında (*Seyran Destanı*), gerekse dramatik anlatımı tercihinde [*Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*]'ndaki (1972) anlatım kastediliyor] gözetilen bir tekniktir. "Rüzgâr Saati"ndeki,

5 Marc Augé, *Unutma Biçimleri*, (çev. Mehmet Sert), Om Yay., İstanbul, 1999, s. 47.

–öleyim fal değil bilmişlik değil
Gün gibi ortalıkta–

ara sözü, ötekinin sözünü de içinde taşıdığı için yükleme bağlı olmayan eksiltili bir anlatımdır. Ötekinin varlığı, bir öteki ben olarak tasarlandığında konuşan öznenin kendisini inandırma çabası olarak yorumlanabilir bu. Burada da hem içe hem dışa bakış söz konusudur. Fal ve bilmişlik ile içe bakılırken “gün gibi ortalıkta” sözü ile dışardan bir kanıt gösterme çabası dikkati çekmektedir. İkna unsurunun dışarıdan alınması, anının dışarıya ilişkin olmasından kaynaklanır.

Şiirin son dizesinde, hatırlama ve unutmama için zihinsel yönlendiriciliği daha kesin olan bir alandan konuşulur. Kanıt dinin içinden gelir ve Allah ile şeytan birbirlerinin varlığını doğrulayan bilgi alanları olarak öne çıkarılır. Buraya bakarak kişinin eyleminde, Allah’ın da şeytanın da gizli olduğu ve onların birbirlerinin üzerinden bilindikleri söylenebilir. Bunu unutmama ve hatırlamaya aktarırsak suç ve günah olanın bir taraftan sulandığı bir taraftan da çayır çimen gibi biçildiği görülür. “Rüzgâr Saati”nin bilgisiyle şu söylenebilir sanırım: Kişi, en çok suçlarını ve günahlarını unuttur/unutmaya çalışır; ama en çok da onları hatırlar.

Cahil Bir Şiir: Güven Turan

İlk şiiri 1962’de yayımlanan Güven Turan, şiir üzerine hayli yazı yazmasına rağmen, poetik denilebilecek yazıdan özenle kaçınmıştır. Bir korku mudur bu bilinmez; sonradan, poetikadan kaçınışını, şiirini özgür bırakmak, şiirinin ucunu açık tutmak adına tercih ettiğini belirtmiştir. Türk ve dünya şiirinin pek çok şairi üzerine yazdığı yazılarında da kendi poetikasına dair izler bulmak kolay değildir. Başkalarının şiiri üzerine yazdığı yazılarını, varolan birikimi değerlendirme ve kendine bir yön bulma arayışının yanı sıra şiiri öğrenme ve şiir görgüsü edinme, şiir terbiyesi kazanma olarak değerlendirmek mümkündür. Güven Turan, şiir kitaplarının odak alındığı söyleşilerinde, poetik görüş bildirme açısından, yazılarındaki kadar ketum değildir. Özellikle *Süregelen* adlı kitabına aldığı söyleşileri, şiiri için ipuçları taşır. Yine de, eleştirmen veya incelemecinin söyleşilerden hareketle bir poetika oluşturması pek mümkün ve makul görünmemektedir. Bu noktada, *poetika* ile *poetik tutumun*, en azından Güven Turan şiiri bağlamında, ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekir. Poetikası yoktur onun; ama poetik tutum sahibi bir şairdir.

Söyleşilerinin birinde, sanatın zanaat tarafına da dikkat çekerek, zanaatsiz bir sanatçının yarım kalacağını belirten Güven Turan, belagati/retoriği öne çıkarsa da şiirine bütün olarak bakıldığında belagate fazla yaslanmayan, belagate bel bağlamayan bir şair olarak görünür. Zanaati önemsemesi; hatta, tercih ettiği sözlerle söylemek gerekirse, yapılan “iş”in yarısı olduğu-

nu vurgulaması, birikime dikkat çekme ve o birikime eklemenebilecek bir şiir oluşturma düşüncesini yansıtır. Eklemleme sözcüğünü, birikimi olduğu gibi sürdürme, bir çeşitlemeye gitme anlamında değil, varolanı zenginleştirme anlamında kullandığımı belirtmeliyim. İlk şiir kitabı *Güneşler... Gölge-ler...* (1981) ve bir bakıma belagatle selâm gönderen *101 Bir Di-ze* (1996) dışındaki kitaplarında, Ahmet Hâşim'den başlayarak Türk şiirini okumuş, İkinci Yeni şiirini görmüş, "60 Kuşağı"nın içinde yer almış ve gerek gördüğü öğrenimle gerekse ilgi ve merakıyla Batı şiirini, özellikle Anglosakson şiirini, incelemiş bir şairle karşılaşılır. *Güneşler... Gölgeler...*'den sonrakilerin *bü-tün kitaplar* olduğunu, yeri geldiğinde vurgulaması bu açıdan önemlidir.

İlk şiirini 1962'de yayımlamasına rağmen 1963-1979 yıllarında yazdığı şiirleri ancak 1981'de kitaplaştırması, Güven Turan'ın belagatle uzun süre içli dışlı olduğunu işaretidir. Gerçi, *Güneşler... Gölgeler...*'i, "Yaşlı Bir İlkyaz" bölümüyle bir kitap; "İssızlığın İzleri" bölümüyle de ikinci bir kitap olarak değerlendirme de mümkündür. Bu bölümlerin hemen altına şiirlerin hangi tarih aralığında yazıldıklarının belirtilmesi de, *Güneşler... Gölgeler...*'i iki kitabın birleştirilmesi olarak yorumlamayı hazırlıyor. Böyle bakıldığında, yaklaşık yirmi yıllık bir şiir çalışması iki kitapta tamamlanmış oluyor. Kitabın adı, Güven Turan şiirindeki önemli bir poetik tutumu da imliyor. Güneşler, aydınlığı ve ışığı haber verdiği için *gözlemci* bir şiirin varlığına; gölgeler, hafif bir karartmayla birlikte, insan hayatını *gölgeleyen* bir yaşantıya dikkat çekiyor. Buradan, Turan'ın şiir toplamındaki doğa-insan kavrayışına, daha başlangıç noktasında bir alan açıldığı söylenebilir.

Güneşler... Gölgeler...'deki şiirlerde, Güven Turan şiirinin yol alacağı mecra belirmiştir. Sonraki kitaplarında, beliren mecra içinde farklı duyular gelişmiştir; tabii belagatin geride tutulduğuna ve her kitabın kendi yapısını kendisinin hazırladığına da dikkat çekmek gerekir. Doğa ve insan karşılaşması, ilk kitaptaki şiirlerde, gergin bir ruh haliyle sergilenir. Basit bir betimleme şiiri değildir bu; ayrıca doğa da, otu, böceği, ağacı, kuşuyla pastoral bir izlenim kaynağı olarak görünmez. *Pastoral*

şiiirde, memnuniyet ve serinlik gizlidir; oysa doğadan izlenimlerle oluşturulan *izlenimci bir şiiirde*, memnuniyet ve serinlikten çok ve öte derinleştirilen bir yalnızlık vardır. Bir söyleşide, insanı da doğanın içinde bir varlık olarak kavradığını belirtip şiiirdeki doğa-insan birliğine dikkat çeker: “Ben bir doğa şairiyim, evet. Ve benim şiiirim bütünüyle kavram dışı, çok nesnel bir şiiir. O dünyada insan vardır ve çoğunlukla sevgili halindedir o insan. Ama insan dediğim gibi doğanın bir parçası ise ve doğada doğal bir varlık olarak yer alıyorsa...”¹ “Çok nesnel bir şiiir” sözünün, doğanın kavranışı ve doğa içindeki insanın algılanışı yönlerinden ilk kitaptaki şiiirleri çok da içermediği kanısındayım. “İnatçı bir cırcır böceği / didiklemektedir geceleri hâlâ”² dizelerindeki cırcır böceğinin nesnel bir algıyla bakıldığına “geceleri didiklemesi”nden söz edilemez. Eğer söz edilemeyecek olan söz almışsa, görünen kendi gerçeğinden çıkartılarak bireysel bir yorumla gerçekliğe dönüşmüş demektir; ama ortadaki gerçeklik cırcır böceğinin gerçekliği değil, onu duyan öznenin gerçekliğidir.

İlk kitaptaki *şiiirlerin doğasında*, nesnellik değil, izlenimlerin kişisel yorumuna dönüşmesiyle öznellik baskındır. Nesnel algı veya fotoğraf algısı *Peş’teki* (1982) şiiirlerde belirginleşir. Hatta, bedeniyle birlikte doğaya karışan ve kendi doğasını da böylece açığa vuran “sevgili” de bu kitapla ortaya çıkar. Rahat ve geniş diyebileceğimiz ve bu taraflarıyla şiiirin öznesini sıkmayan, germeyen bir sevgilidir bu; oysa *Güneşler... Gölgeler...*’deki şiiirlerin karşı cinsi –şair, şiiirlerin duygusal atmosferinde, bu karşı cinsin “sevgili” olabileceğine ilişkin bir akım uyandırmaz–özneyi tatmin etse de, rahatsızlık veren bir duygu bırakır; bir bakıma, algının doğrudanlığına müdahale ederek doğayı kısa devreye uğratır. Daha da önemlisi, bu karşı cinsin yaşandığı hissettirilen cinsellikte bile tamamlanma duygusu yerine eksik bırakma duygusu ile özneyi yaralamasıdır. Şiiirlerin başlıkları

1 Zeynep Aliye, “60’lı Yıllar Üzerine”, *Yüz Yüze Edebiyat*, Bilgi Yay., Ankara, 2001, s. 317.

2 Güven Turan, “Güz Kıvrımı”, *Güneşler... Gölgeler...*/GG, Derinlik Yay., İstanbul, Ocak 1981, s. 28.

bile sıkıntılı, bunalmış, yılgın, kırgın, yorgun bir özneyi haber verir. Aynı şekilde bu öznenin, bir biçimde hep “hasatsızlığı” yaşamasının, doğadan uzaklaşmakla ilgili olduğu söylenebilir. Hasatsızlığın bir *dikkat gelişimi*yle doğayı ve doğadaki bir ânu yakaladığı da olur. “Uzun Bir Bekleyişin Ardından” başlıklı şiirde, Turan’ın sevdiği bir görüntü –buğday tarlaları– hasatsızlık ve bungunluk için canlanır:

*Yatık buğday tarlaları da
artırıyor hasatsızlığın bungunluğunu* (GG, s. 55)

Karşı cinsin doğadan uzaklaşmasını, şiirlerden hareket ederek anlamaya çalıştığımızda, doğaya müdahale eden bir örgütlenme ile karşılaşırız. Bu yapının cinsellik üzerine attığı örtüyü, erotizmle indirmeye, almaya çalışır Güven Turan. Bir söyleşide erotizm için söylediği şu sözler, doğadaki saflığın ilişkide arandığını bildirir: “Cinsellikteki saf haz duygusudur bence erotizm. Erotizmdeki saflık çocukça bir saflıktır, bir oyun saflığıdır.”³ Tatmini erteleyerek arzuyu hep canlı tutan, dolayısıyla dirimi besleyen erotizm, örtük bir biçimde, Güven Turan şiirinin baştan beri atardamarlarından biri olmuştur. İlk kitaptan sonraki şiirlerde, dirimi işaret eden ve yaşantı ile somutlaştırılan erotizm, insanın *doğal bir varlık* olduğunu açığa vuran bir alandır. İlk kitaptaki şiirlerde ise, bastırılmaya rağmen açığa çıkmayı deneyen ve böylece *dirimi*, dolayısıyla doğayı savunmaya çalışan bir erotizm vardır. Yıllar sonra yazdığı “Eros Tanatos” başlıklı yazısında, “Erotizm ise cinselliğin hem çıplak hem örtük, yani aktöresel, yanını birlikte çağırıştır” (S, s. 109) derken kendi şiirini hatırlamış mıdır bilinmez; ama ilk şiirlerindeki erotizmin “aktöresel”, sonrakindekilerin “çıplak” olduğunu söylemek mümkündür. Aktöresel erotizm, insan doğasına müdahale ederek dirimi bastırır. Dirim, *Güneşler... Gölgeler...*’deki şiirlerin doğa-insan kaynaşmasındaki göstergesidir ve imajlarla aydınlatıldığı gibi, kavram olarak da vurgulanır. “Göçümler” başlıklı şiirde, dirimin “doğru”yla bir arada bulunamayacağı düşüncesi açık açık söylenir:

3 Güven Turan, *Süre gelen/S*, YKY, İstanbul, 2005, s. 485.

*Dirim yeşertir eti
kaçmalı doğrular arayan sevilerden
ev sıcaklık ve korkusuyla arkada kalmalıdır
yarayı kapatan sakızlar gibi (GG, s. 53)*

“Yeşeren et” bağdaştırması, insanın doğa ile kaynaştırıldığı canlı bir imajdır ve et, yeşerdiği için erotiktir. “Sevi”nin doğrular araması, erotizmi “aktöre” ile örter. Dolayısıyla “aktöre”, insan doğasını paranteze alır. Bu nedenle, ilk kitaptaki şiirlerde, tek doğa yerine bölünmüş bir doğadan rahatlıkla söz edilebilir; şair, bu bölünen doğayı birleştirmeye çalışır. Örneğin “Doğayla Doğa İki Kez” başlıklı şiirde, insanın doğası ile evrenin doğası birbirine geçer. Pagan algısından izler taşısa da bir *pagan şiiri* değildir bu; çocukça şaşırmanın ve heyecanlanmanın şiiri olduğu söylenebilir ancak. Zaten Güven Turan’ın şiir birikimi, insanın doğa karşısında şaşırması ile kendi doğası içinde yorgun düşmesi, bunalması olarak yorumlanabilir. Doğadaki şaşırtma zenginliği karşısında insandaki yorgunluk, yılgınlık tuhaf bir bilinç kazandırır özneye. Özne, doğayı romantik bir algıyla saflığın kaynağı, bozulmamış öz diye algılayıp sığınılacak bir yer yurt olarak düşünmez. Nitekim, bu şiirde romantik tavrın şehre öfkesi de yoktur. Bu yüzden el değmemiş, saf bir doğanın içinde yaşamadığı bilgisi bu özneye içkindir. “Kış” şiiri, söylediğim durumu çok iyi örneklediği gibi, Güven Turan’ın mevsim tutkusunu da, “gitme” kaygısını da ele verir:

*Ormana gitmeli bir gün
En kara kargayı boğazlamalı
Ökseotunun dibinde
Bir boğanın örgenini ve boynuzlarını
Yakmalı öd ağacı yongasıyla (GG, s. 14)*

Bu dizelerde pagan algısıyla öngörülen kurtuluş ümidi, insan doğasının anlık bir *dalgınlığıdır* Güven Turan şiirinde; fakat bu şiir, *akıllı bir şiirdir* ve dalgınlığı hemen geçer:

Yararsız

İkinci ayındayız kışın

Tipi yok etti bir avcıyı daha (GG, s. 14)

Şiirin akli, bir çocuğun meraklı bekleyişini yansıttığı kadar, bir yetişkinin yaşantısıyla da iç içedir. Bir tarafta, evrenin/doğanın dirimiyle heyecanlanan çocuk; diğer tarafta, insanın doğasını anlamış olmaktan huzursuz bir yetişkin vardır. Çocuğun zamanı güneşin, ışığın aydınlatığı bir geniş zamanken; yetişkininki geçmişle gölgelenmiş bir şimdiki zamandır. Gelecek zamanın yokluğu dikkat çekicidir. Yine de yetişkin, doğal olarak, çocuğu gölgeler. Kozmik zamanın, gece ile gündüzün iç içe geçerek tamamlanışındaki bütünleşme, gözlemlerle bilgiye dönüşür:

Karanlık ışığın olduğu yerlerde yaşar.

(“Karanlık Gezinti II”, GG, s. 10)

Işık tamamlar yarım bıraktığını gecenin (“Kırgın”, GG, s. 16)

Şiirin yetişkini, bir gecede “kopuk bir damar gibi vuruyor / yalnızlığın, denizsizliğin, taş çağının yarası.” (“Karanlık Gezinti”, GG, s. 9) diyebilecek bir yaşantıya sahiptir; “Sarışın bir iniltidir / Uzak ve buğdaylı yazlar” (“Bir Sürgün”, GG, s. 12) dedirten hatıraların içinden konuşabilir, intiharı tanır ve “Benim hep ölümü düşündüren bileklerim” (“Kırgın”, GG, s. 16) diyerek kimi zaman düşünür de.

Güneşler... Gölgeler...’in ikinci bölümündeki şiirlerde, insanı da içeren doğa geriye çekilir ve “aktöre” ile biçimlenen insan doğası öne çıkar. Bu; belleği olan, insanı tanıyan, yalnızlığa alışmış, susmanın da bir söyleme biçimi olduğunu öğrenmiş, zamanı ayırarak kendini dinlemeyi geceye saklamış, şehri görmüş ve kanıksamış bir insan doğasıdır. *Güneşler... Gölgeler...*’i, birleştirilmiş bir kitap olarak görmemin sebeplerinden biri, her bölümde farklı bir doğanın kendisini sergilemesidir. Güneş kozmik bir unsur olarak insanı da içeren doğayı; gölge ise, “aktöre” ile biçimlenen doğayı işaret eder gibidir. Güven Turan’ın sonraki kitapları, bu iki doğayı birleştirme ve nesnel algıyı

belirginleştirerek insanı somutlaştırma çabasıdır. Şairin *Gizli Alanlar* (1997), *İz Sürmek* (2001) ve *Cendere*'de (2003) gölgeden çıktığı söylenebilir; ama, gölgeden çıkan, tavrıyla çocuktur, bilinciyle değil. Bu yüzden bu kitaplardaki şiirlerde; tecrübi bilgi ile geliştirilen *tanımların* yanı sıra, yaşantıyla onaylanan tanımlar iç içe, yan yana, arka arkayadır.

Türk şiirinde özgün bir deneme olan *nehir şiir* denilebilecek *Gizli Alanlar* üçlemesi, gece-gündüz karşıtlığındaki birleştirme çabasıyla, nesnenin doğasını anlama arzusuyla, doğayı ve insan doğasını kavramış bilinciyle *mesafeyi* sorun edinir. Yukarıda da belirttiğim gibi, bu kitaplardaki şiirlerde bazı durumlar, bir taraftan yaşantı ile yeniden tanımlanır, diğer taraftan mevcut bilgiyi yine tanımların üzerinden pekiştirir. Birincisini, doğanın; ikincisini “aktöre”nin doğrulanması, doğrulaması olarak yorumlamak mümkündür. Güven Turan’ın şiirindeki bilinç her iki durumda da moderndir. Somutlaştırma gayretiyle duyunun verilerini aklileştiren bir bilinçtir bu. Yaşantıyı öne aldığı için de birey merkezlidir. Birazdan değineceğim gibi, bu modern bilinç, duyunun verilerini ve yaşantıyı esas aldığı için dili *Güneşler... Gölgeler... ve 101 Bir Dize*’deki şiirler dışında çıplaklaştırmış; bunu, poetik tutumun alımlanması noktasında gerekli görmüştür. *Tanımlama*, somutlaştırarak kavrama noktasında, önemli bir çabadır. *Gizli Alanlar* üçlemesindeki tanımların bildik tâbirlerle “bilgelik” veya “hikmet burcu” sözleri olduğunu söylemenin anlamı olmayacağı kanısındayım. “Bilgelik” de, “hikmet burcu”ndan söylenenler de, bir yerde, “Oldu, bitti” anlamı taşır; *Gizli Alanlar*’daki tanımların “Oldu, bitti” değil, “Oldu, hâlâ da olmakta” dediği açıktır. Bilgenin sözleri, geniş zamana yayılır; *Gizli Alanlar*’da söylenenler ise, zamansızdır; bunlarda *zarf hali* vardır. “Boşluk”un bile “boşuna” olduğu, pek çok “yok”u içererek varlık bulduğu, düş kurulamadığı, parkların bile “hüznü kullandığı”, çiçeklerin kokularını yitirdiği, öznenin kendi tenine dokunuşunun bile yabancılaştığı, “Kalabalık içinde her zaman / yabancı” kalındığı, bilgeliğin tanımının değiştiği anları duyumsamak, *Gizli Alanlar*’da olduğunu düşündürür özneye. *Gizli Alanlar*’ın ilk kitabı, önemli bir soru ve hatırlatma ile kapanmaya hazırlanır:

*Anımsanmıyanların
yazılabilirliği
var mı⁴*

Bir “anımsama” ile kapanır ilk kitap: “Düğüm çözümlüdür” (s. 58). Yaşantının içinden gelen bir bilgi bu: Çözüm de düğümün içindedir ve düğümün içindeki çözüm için *İz Sürmek* gerekir. Bir şeyin *izini sürmek* değil *iz sürmek*. Parçalanmış doğa, birleştirilmeye çalışılır; kozmik bir genişleme çabası ortaya çıkar. Bu noktada, *durumların* izinin sürüldüğü açıktır. İki sözcükten oluşan şiir birimlerinin çoğunda, ilk sözcükten sonra iki nokta üst üste (:) veya virgül (,) koymak, bir evren algısını anlamayı kolaylaştırabilir:

*Korumak:
değişimsizdir⁵*

*Yalnızlık: sıcacık bir avuçtur
parmaklarımızı
umutla bıraktığımız (İS, s. 10)*

*Ten:
Aşkın kıyasıdır (İS, s. 13)*

Bu ve benzeri tanımlamalar, doğrulanıp yanlışlanamaz. O yüzden söyleyen öznenin yaşantısıyla sabittir ve ancak –ne kadar benzer olabilirse– benzer bir yaşantı ile duyumsanabilir. Bu, Güven Turan şiirinin alımlanması noktasında önemli bir çizgidir, sınırdır. Dolayısıyla bu şiir, ya kuru, soğuk ve teknik bulunabilir ya da lirik, sıcak ve dokunaklı gelebilir. Ben kendi hesabıma, bu şiirin lirik, sıcak ve dokunaklı olduğunu söyleyebilirim. Burada Güven Turan şiirinin Türk şiiri içindeki yeri ya da bu deneyimin doğası üzerine önemli bir noktayı belirtmek gerekir: Bu şiir, taklide kapalıdır, çoğaltılamaz; onun için de özgündür.

Yaşantının taklit edilemezliği kadar dil kullanımındaki tercihiyle de şiirini bir *ada şiire* dönüştürmüştür Güven Turan.

4 Güven Turan, *Gizli Alanlar/GA*, YKY, İstanbul, 1997, s. 58.

5 Güven Turan, *İz Sürmek/İS*, YKY, İstanbul, 2001, s. 8.

“Gurbet” vb. hazır çağrışımlı, peşin duygulu sözcüklerden nefret ettiğini ve uzak durduğunu; gösterileniyle deneyimlemediği sözcükleri şiirine almadığını belirten Turan, sözcüğün bağlam içinde anlam kazandığının elbette farkındadır; ama poetik tutumu, sözcüğün *doğasına dokunmayı* amaçlamıştır. Bu yüzden sözcüklerin bilincine ve belleğine değil, birey olarak yaşantının zenginliğine yaslanır; o adlandırmak ister. “Cahil bir şiir yazmak!” (S, s. 478) bunun için, poetik bir tutum olarak vurgulanır. Dikkat edilirse, ilk kitaptaki yerel kullanımlı bazı sözcüklerin dışında kültürel referansı olan sözcüğü şiirden dışladığı, aynı şekilde imaj dünyasında da ortak referans çemberini ve şiir havuzunu kullanmadığı hemen görülür. Ne Doğu ne Batı mitolojisine gönderme vardır bu şiirde. Öyle ki, Türk şiirinin ilk postmodern şiiri denilebilecek *İkaros’un Uçuşu’nda* (1993) bile, mitolojiden aldığı figürleri farklı coğrafyalarda gezdirip farklı tanıklarla yorumlayarak yapıbozumuna uğratar.

Bu özgün şiirde de insan doğasına yönelik bir kaygı olduğu kanısındayım. Kitabın “Babamın anısına” ithafı, baba ile oğulun doğasını, “aktöre” içinden yorumlamaya yönelik bir uyarı olarak değerlendirilebilir. “Kahvedeki Adamlar Korosu”nun, “Adalı Kadınlar Korosu”nun, “Küçük Köle Kız”ın, “Eyüplü Kuş Satıcısı Küçük Kız”ın, “Hezarfen Çelebi”nin, “Borges”in ve baba “Daedalos”un kendini gerçekleştirme çabası ve insanın doğasını anlama girişimini engelleme veya kışkırtma gayretlerini İkaros, ancak kendisine inanarak aşabilir. Bildiklerini veya öğretilenleri unutma atağıdır İkaros’un deneyimi. Aynı deneyimin içinden geçen Hezarfen Çelebi ile, deneyimi yazarak bir bakıma güncelleyen Borges dışındakiler, İkaros’u yere/labirente indirmeye çalışırlar. Baba Daedalos, bilgece konuşur; “Kahvedeki Adamlar Korosu”, “aktöre”nin bekçisi ve temaşa ekibi olarak söz alır; “Adalı Kadınlar Korosu”, ananın tek ses olmuş halidir; “Küçük Köle Kız”, “canım İkaros. Efendim İkaros” dese de kadınlık bilinciyle seslendiğini gizleyemez. “Eyüplü Kuş Satıcısı Küçük Kız” olanların çok da farkında değildir; bir yerde olanları, doğallığı içinde, meydana bağırıp durmaktadır. En kalın, baba Daedalos konuşur:

*İnsan, kendi çıkmazından çıkabilir.
Kimse çıkamaz baba sözünden.*⁶

İkaros, doğasını doğrular ve Hezarfen Çelebi ile Borges de dahil hiçbirinin sözünü dinlemez; trajik bir karakter olarak ölümlüne uçar. Uçmak için unutmak ve hayatı “sözün içinden” değil, yaşayarak anlamak gerektiğini söyler:

*Ne kanatlarımı tutan küçük kız
kaldı aklımda;
ne babam kadar labirent sever,
babamdan daha çok labirent kurmuş
o kör ozan bir şey söyler bana.
Bir bilseydi sadece kendisi
indirebilirdi beni yere,
bir çıksa sözün içinden. (İÜ, s. 21)*

İkaros’un Uçuşu, Güven Turan’ın, insan doğasının oluşumunu kavrama amacıyla mitolojiye yöneldiği ve poetik tutumunu hikâye ile somutlaştırdığı ayrıksı bir örnektir. Bunun haricindeki şiirlerinde böyle *ölümcül hikâyelere* yönelmez. Belleksiz bir şiir kurar Güven Turan. *Gizli Alanlar*’ın üçüncü kitabı *Cendere*’de (2003), açılmış geniş ve güvenli yollardan yürümek yerine bir *patikada* yürümeyi tercih eder. Poetik tutum, lirik özelliğini susmanın da bir seslenme biçimi, hatta “çığlık” olduğunu vurgulayarak korur. Şiirlerde dilin kristal bir yapıya çekilmeye çalışılması, dilin saflaştırılma niyetini işaret eder. Bu niyet, şiir dilinin büyük bir gelenekle aşırı anlam yüklenmesine uğradığını gördükten sonra ortaya çıkmış olmalıdır. Şiiri, böylesine anlamla yüklü bir dilin dışında kurmaya çalışmak da özgün bağdaştırmalar kurmak, yeni bağlamlar oluşturmak kadar güçtür. Şair, bir söyleşide, güç olanı tercih ettiğini açıkça belirtir: “Aradığım şiir dilinin içinde sözcüklerin nesnelîği söz konusu. Elimden geldiğince tarihi olmayan bir dille yazmak yani... Kristal bir dille yazmak... Olabilirdiğince deneyimlerden uzak kalmak örneğin.”⁷ Güven Turan’ın

6 Güven Turan, *İkaros’un Uçuşu*/İÜ, YKY, İstanbul, 1993, s. 11.

7 Güven Turan, *Yazıyla Yaşamak*, YKY, İstanbul, 1996, s. 166.

şiiirlerindeki *tasarrufu*, alışıldık bir ifade ile *sözcük tasarrufu* olarak değęerlendirmenin kuşatıcı ve ayırt edici olmadığı kanaatindeyim. Bu, başka şairler için de rahatlıkla sarf edilecek bir kalıp kullanımıdır. Güven Turan şiirindeki *sözcük tasarrufu değil, söz tasarrufudur*. Söz; olayın, hayata karışmanın ifadesidir. *Cendere* ve patikadaki özne, hayatın dışına düşmüş olmasa da kendisini hayattan çekmiştir. Düşünceli bir özne vardır; her hamleyi bir işaretin izi olarak anlamaya çalışan bir özne. Bu öznenin zaman algısı değışik, değışmiş olabilir:

*Gün batımında uyanıp
şafak söküyor sanmak*⁸

Bu özne, bir koku ile zamanı geriye doğru dalga dalga yayararak işletebilir:

*Yeni açılmış
bir kurşunkalemi
koklamak*

Koku

Çocuk (C, s. 25)

Bu özne, ola ki, babasını hatırlayabilir; ama dirimi sürdürebilmenin göstergesidir hatırlama ve bu özelliğıyle, kurulan bağlam içinde çok yönlüdür:

*Bir babanın
oğluna verebileceğı
şeyler vardır*

*Doğanın içinde
sağ kalmasını bilmek
kentte bile
yaşamsal olabilir (C, s. 37)*

8 Güven Turan, *Cendere/C*, YKY, İstanbul, 2003, s. 24.

Güven Turan'ın şiiri, sadece sözcüklerin değil, şiir kalıplarının ve şiirin bildik sesinin de cahilidir. "Alışılmış ritimlere, hele hele 'bayıcı' dediğim melodik yapıya yer vermedim şiirimde. Kafiye, uyumluluk yer alıyorsa bazen, bu daha çok dalga geçmek içindir onunla" (S, s. 480) der bir söyleşide. Şu şiir birimindeki ses uyumunu gördükten sonra, şairin söylediğinde ne kadar tutarlı ve doğru olduğu anlaşılır:

*Bir an dursam
denize baksam
çakmaya başlar
şimşekler (GA, s. 8)*

Şair, nasıl her şeyi ilk kez kendisi görüyor, kendisi yaşıyor gibi düşünüp bunları "adlandırma"ya, "tanımlama"ya yönelmişse şiirinin yapısında da, sesinde de kendisi bulmaya ve kendisi kalmaya özen göstermiştir. Dolayısıyla kendini bilen cahil bir şiir denilebilir elimizin altındaki toplama. Gerekli değil ama yine de belirteyim: Yazılmış olan cahil şiir, öğrenilerek, çalışılarak cahilleşmiş bir şiirdir. 101 *Bir Dize*'dekiler, bu şiirin istediğinde, sözcüğe de, söz sanatına da, melodik özelliklere de gerektiği kadar yer açabildiğinin işaretidir. Bir dize, bir imaj patlaması yaratabilmektedir: "Bir mürdümeriğinin buğusunu siliyorum, bir fırtına açılıyor."⁹ dizesinde bir mürdümeriği, gelecek bir fırtınanın habercisi olan bulutları/sisi, buğusunda taşır. Martı, beyazlığını bir buluttan almış olarak tasarlanır bir başka dizede: "Bir parça kopar gibi buluttan, savrula döne iniyor denize martı." (s. 21)

Güven Turan şiirinin, Türk şiir birikimine bile bile cahil kalmayı yeğleyerek kendisini bu tercihte var eden özgün bir şiir olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu şiir, son kitapta sözünü, "Gitmek kurtuluş olabilirdi" (C, s. 58) diyerek tamamladı; ama hâlâ burada ve kurtulmuş değil.

9 Güven Turan, 101 *Bir Dize*, YKY, İstanbul, 1996, s. 16.

Yeryüzü Dilekleriyle Perişan: Cahit Zarifoğlu

Şair ne kadar kaçmaya çalışsa, kabullenmese de yaşanan dönemin ruhu, ona ortak bir kavrayış verebilir. Dönemin belirleyiciliğinin yanı sıra bir de edebiyat dünyasının birikimi, şairi zorlar. Şair de bu zordan çıkar zaten. Cahit Zarifoğlu, her ne kadar “(...) san’atım açısından hiçbir batılı akıma, ekole, onları geliştiren esasa yakınlık duymadım”; “Daha çok kendimin etkisinde kaldım. En çok okuduğum şair Cahit Zarifoğlu’dur”¹ dese de bu söz, şairin kendisi olduğu bir dönemin içindeki güvenle söylenmiş gibidir. Gerçi, doğrudan Batılı bir akım veya ekolün takibi yoktur onun şiirinde; ama yazdığı dönemde Batı şiirini de gözetken şairlerin eserlerini okumamış ve onlardan etkilenmemiş değildir. Nerede, ne kadar etkilendiği, şiirini kurmuş bir şairin bilebileceği bir oran sorunu olarak da görülemez. Kaldı ki hangi şairin kimden, nerelerde ve nasıl etkilendiği de öyle çok kolay içinden çıkılabilecek bir eşleştirmeyi çoğu zaman imkânsız, belki de gereksiz kılar. Bununla birlikte *akraba duyarlılıklar*, *akraba şairler* olduğu da yadsınamaz; en azından yadsınmamalı. Örneğin, Zarifoğlu’nun bazı şiirlerini okurken Georg Trakl’ın *duyuşunu* hissetmek veya Sezai Karakoç’un *duruşuna* yakınlığı fark etmek ya da halk şiirinin sesini duymak

1 Cahit Zarifoğlu, *Konuşmalar*, Beyan Yay., İstanbul, yyy, s. 23 ve s. 113. (Bundan sonra *Konuşmalar*’dan yapılan alıntılar, K olarak hemen alıntının yanında belirtilecek.)

mümkündür. Önemli olan, her “büyük” sanatçının eserinde olduğu gibi, onun yeni bir bakışla sunduğu algı, kavrayış ve öneridir. Belki de Zarifoğlu’nun konuşmalarında kendi şiirini ısrarla İkinci Yeni’nin dışında tutmaya çalışması, bu algı, kavrayış ve önerinin görülmeyeceği/görülemediği kaygısındanadır.

Zarifoğlu’nun şiir yazmaya ve yayımlamaya başladığı dönemde İkinci Yeni şiiri *tamamlanmıştır*. Alaaddin Özdenören ve Erdem Bayazıt’ın tanıklığıyla söylemek gerekirse İkinci Yeni şiirinin kurulmaya ve yaygınlaşmaya başladığı 1956-1958 yıllarında Zarifoğlu da bu şiiri görmüş ve ilk kitap olan *İşaret Çocukları*’ndaki (1967) şiirlerinde, gördüğü şiirin *sesinden* ve *söz diziminden* etkilendiği izlenimini veren dizeler kurmuştur.

İkinci Yeni, *modern Türk şiirinin* güçlü bir deneyimi olduğu için bu şiirden kaçmak pek de mümkün değildir. Öncelikle şiire has bir bakış gelişmiş veya unutulmuş o bakış tazelenmiş ve Batı şiiriyle kurulan ilişki sayesinde yeni denemeler gerçekleşmiştir. İkinci Yeni şiiri için 1960’lı yıllardan başlayarak günümüze kadar uzanan ve bir suçlamaya dönüşen şiirde *yapı* sorunu, Batı şiiriyle kurulan temas sonucu yeni bir dikkati veya görgüyü hazırlamıştır. Edip Cansever’in *Umutsuzlar Parkı* (1958) ve *Tragedyalar* (1964), Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) ve Sezai Karakoç’un *Körfez* (1959) ile *Şahdamar* (1962) kitaplarını görmemiş bir *İşaret Çocukları* ve *Yedi Güzel Adam* (1973) olabileceğini söylemek ne kadar tutarsızlık ise Zarifoğlu’nun andığı kitaplarındaki şiirlerini diğerlerinin içinden görmek ve anlamaya çalışmak da o kadar haksızlıktır.

Alaaddin Özdenören’in, “(...) henüz *Pazar Postası*’nı ve II. Yeni akımını tanımadığı halde II. Yeni akımından ipuçları veren gizli karanlık şiirler yazardı” (K, s. 141) sözündeki “gizli karanlık şiirler” tabiri, Zarifoğlu’nun bütün şiirleri için tanımlayıcı bir tutamak olmuştur neredeyse. Aynı belirlemenin suçlayıcı bir vurguyla İkinci Yeni şairlerinin şiirleri için yapıldığı da bilinir. Bana, buradaki “gizli ve karanlık” tabiri, değişen bir insan ve çeşitlenen insanlık durumlarıyla ilgiliymiş gibi geliyor.

İkinci Yeni şiiri *bireyi* öne çıkarır; Zarifoğlu’nun şiiri de bunu yapar. Çıkış aynı olsa da bakış, bu insan ve insanlık durumlarını farklı farklı algılar. Zarifoğlu, şiirini İkinci Yeni’nin

dışında tanımlamaya çalışırken, hem durduğu yeri hem bu yerden bakarken öne çıkardıklarını hem de öne çıkardıklarının yorumunu göstermek ister. “Bizim şiire başladığımız yıllarda ikinci yeni denilen şiir, en görkemli dönemini yaşıyordu. Zaten birdenbire yaşadı ve bitti. Bazı yorumculara bakarsanız benim şiirimde o atmosferin etkisi *varmış*” (K, s. 42; italik benim) sözündeki “varmış” *ıması*, bireyi fark eden ve öne çıkaran bir atmosferin böyle bir ortaklığı ister istemez taşıyacağını gösterir. Şairin, İkinci Yeni şiirini, “birdenbire başladı ve bitti” diye görmesi ve yorumlaması, dönemsel olarak ne kadar doğruysa bu şiirin bıraktığı etki yönünden de o kadar yanlıştır.

Yukarıda da belirttiğim gibi, 1960’a gelindiğinde İkinci Yeni şiiri “bitmemiş” *tamamlanmıştır*. 1955-1960 arası, bu şiirin kendisini gösterdiği ve kurduğu bir dönemdir ve 1960’tan sonra İkinci Yeni şairi olarak bilinen şairlerin her biri, artık kendi şiirinin ustası olarak yazmayı sürdürmüştür. Bu şiirin Zarifoğlu şiiriyle ortaklık kurulabilecek noktalarının *insan algısında, şiir yapısında ve sözdiziminde* aranabileceğini düşünüyorum. Böyle bir bakış, Zarifoğlu’nun İkinci Yeni şiirinden ne aldığı ve Türk şiirine ne kattığı sorusunu cevaplayabilir gibi geliyor bana. Burada, İkinci Yeni şiirinin bilindiğini ön kabul olarak alıp belirlediğim ortak üç noktanın Zarifoğlu şiirindeki görünümünü değerlendireceğimi vurgulamalıyım.

Poetik görüşlerin kimi zaman şiiri bütünüyle kuşatamadığı veya kavrayamadığı bilinir. Bu bilgiye rağmen Zarifoğlu’nun poetikadaki temel belirleyenlerden biri olan *ilham* üzerinde durulmalı diye düşünüyorum. Zarifoğlu, şiir veya sanat üzerine yazdığı yazılarda ilhamı hep öne çıkarmış, onun gücüne inanmıştır. “Bence ilham önemlidir. Ama onun gelmesini beklemem. Çağırırım. Daha doğrusu onu ele geçirmiş gibiyim” (K, s. 41) sözünde, ilhama sığınmadan öte hayata katılarak ilhamı çağırma vardır. Şiirlerindeki hayattan birer kare gibi duran imajlar, hayata katılan duyarlılığın bakarak seçtiği ilham çağrıları gibi yorumlanabilir.

Zarifoğlu, hayatı sahiplenmiş şairlerdendir; dışlamaz, ona katılır. Bu, hayata *inanmasından* kaynaklanıyor olabilir. “Çok egzersizle şair, ilhamı bir bakıma eline geçiriyor sanki. İlhamı

beklemiyor, fakat onu ihtiyaç duyduğu anda davet edebiliyor. Bu bir ustalık meselesi de olabilir. Buna öyle bakılabilir” (K, s. 85) dese de “ustalık”ın şairi körelttiğini de vurgular başka bir yerde. İlham bu bağlamda, tıpkı Turgut Uyar’ın “efendimiz ace-milik” demesi gibi, şairi hayata karşı hep canlı, dikkatli ve açık tutar. Böyle bakıldığında Zarifoğlu şiirinin, başlangıçtan sona kadar şiiri hayata açan ilhamın yönlendirmesiyle ilerlediği söy-lenebilir.

Şiir için konuşulurken ve yazılırken *ilhamın* tehlikeli bir sözcük olduğu bellidir; çünkü kalıplaşmış ve durmuş kimi şa-irlerden başlayarak işin *amatörlerine* kadar ilhamın bir kalkan olarak kullanıldığı ve ona sınıldığı, şiir düşüncesindeki eksik-liğin onunla kapatılmak istendiği bilinir. Zarifoğlu’nun ne il-hamı kalkanlaştırdığını ne ona sığındığını ne de ilhamı vurgu-layarak bir açığı kapatmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Onun ilhama inanması, hayata inanmakla aynıdır sanki; belki doğru sözcük de ilham değildir. Şiir üzerine söylediklerinden ve şiirlerinden hareketle ilham dediğinin bir sanatçı dikkati-y-le hayattan seçilerek bilinçte depolananlar ve yazarken de *bilinç akışı* ile bilince çıkarılanlar veya bu bilince çıkarma ânu olduğu söylenebilir. Bu, hem onun şiirini kapalılaştırmış hem de imaj patlamalarını hazırlamıştır. Şiirlerinde, bir dikkatle *seçildiği* ve bilinçaltında korunduğu anlaşılan ve fotoğraf karelerine benze-yen imajlar, onun ilhamı neden bu denli önemsedğini gösterir. Bu bağlamda, Zarifoğlu şiiri için ilham, hayattan biriktirilenle-rin şiire aktarılması ânıdır. Şiire *görüntü* olarak giren bu ‘an’lar, birer *imaj* değeri kazanırlar:

Dünya
sırtına çevrilmiş bir hamalın
yorgun kalkışı
şehrin torbalanmış sıcağına
(“Çocuğan”, *İşaret Çocukları/İÇ*, s. 38)²

2 Şiir alıntıları, Zarifoğlu’nun bütün şiirlerinin toplandığı şu baskıdan yapılmış; alıntı sonunda ise şiirin hangi kitapta yer aldığı belirtilmiştir: *Şiirler*, Beyan Yay., İstanbul, 1989.

Onun şiirine bu şekilde giren hayat görüntüleri, bireyin kendisini anlamasına, tartmasına aracılık ederler.

Zarifoğlu'nun insanı ve hayatı gözlediği, yakaladığı yerler vardır. Bunların en belirginlerinden olan *park*, şehirdeki insanı; *çocuk/çocukluk* ise birey olarak kurulmuş şair insanı gösterir.

Parka dolalım

Park bizi alır önce

Seyrimizden bir sabah kazanır

(“Sen Kuş Olur Gidersin Bir Trenle”, *İÇ*, s. 20)

dizelerindeki parkın, dikkat edilirse, seyredilen değil seyreden olarak algılandığı, tasarlandığı hemen görülür. Zarifoğlu şiirinin algıyı tersine çevirdiği ortak söyleyiş özelliklerinden biri budur ve bu özellik de onu yazdığı dönemdeki diğer şairlerden ayırır, onun kendiliğini kurar. Bakan ve bakılanın sürekli yer değiştirdiği bir şiirdir bu. Nabi Avcı, Zarifoğlu şiiri için söz aldığında, “onun şiiri tuzaklarla doludur” derken biraz da bu sürekli yer değiştirmeden söz etmiştir sanırım. Belirginleşmesi için “Taş Gemi” adlı şiirin şu dizeleri de hatırlanabilir:

güneşi çıkarırken toprak

bir de süsler koşturur insanoğlunun

bir günlük atımı (İÇ, s. 21)

“Güneşi çıkaran toprak”, “huzurundan tutuşan göl”, “koşan rüzgâr”, “nasipsiz gemi” gibi bağdaştırmalarla “su demek ki taşın çakıl cinsinden” (aynı şiir) gibi dizeler, dışavurumcu söyleyişin izlerini taşırlar ve Zarifoğlu şiirine akraba bir akım/ekol aranacak olursa, *uzak akraba* olarak dışavurumculuğa gitmek gerektiği söylenebilir. Algının değiştirilmesi, “Duvar gezinirdi akrebin altında” (“Şan”, *İÇ*, s. 95) dizesinde, duvarla akrebin yerlerini değiştirirken, “Anası civcivleri ağaca saçar” dizesinde de civcivler kendilerine atılan yiyecekte tasarlanır.

Zarifoğlu şiirinde, erkeklikte tasarlanan, erkeklığe atfedilen güç, hem bedeni hem de moral değerleri gözetir. Bu şiir, erkeksi güce inanır ve

*Başları bir baş dönme anaforunda
yaşamakla erkekçe kaybediyorlar ("Taş Gemi", İÇ, s. 24)*

dizelerinde denildiği gibi, kaybedecek olsa da oradan bir çıkış arar. Erkeksi gücün, "hakk"ın taşıyıcısı ve koruyucusu olarak belirlenmesi, Zarifoğlu şiirinin öznelere ve tematik açılımını yönlendirir. Çocuğu ailenin içinden gören Zarifoğlu, ataerkil bir kabulde kadının yerini belirler örneğin. Bu yer belirleme, şiirlerdeki sevgi ve merhamet duygularını *şiddetle* dışavurur. Şiirlerde aşkın yanında, şiddeti gösteren silah durur ve bir de sanki gücün kasla gösterilmesi amaçlanırcasına "at"lar görünür ve koşar.

*koşu bitince aşk bir yorulmadır kaçılmaz kırbacından
sayılır günü geçmiş anlar boşalan hangi tüfeğin arkasından
("Çölde Gizli Bezginler", İÇ, s. 29)*

dizelerdeki "kırbac" da, "tüfek" de aşk için çalışır.

Bu şiirde "baba"ya gücün göstereni olarak yer açıldığı kadar "çocuğu" bu güçle ezen ve onu *erkek olmaya* zorlayan, bilinçaltına bunu işleyen bir "terbiye" de vardır. Şiirin öznelere olan kadınlar, bu yüzden erkek karşısında ezilmeseler de kabul ve teslimiyetle dururlar; çünkü erkek, güç demektir ve bedeni de bunu söyler:

*Erkek
Tam erkek bir el
Yani kolun ucuna kadar gelmiş de
Yumruk bile olmuş ("Açık Açık Çağırır Aşkını"; İÇ, s. 31)*

Güç isteğiyle dolu bir şiirdir bu ve gücün kırıldığı anlarda erkeğin şiddeti kendisine döner. Bütünüyle bakıldığında bu gücün bilhassa aşkta kırıldığı görülür ve Zarifoğlu şiirinin erkek öznesi, aşkta kendisine şiddet uygular. Şiirinin lirizmi, bu *inceltilmiş şiddet*ten ileri gelir sanki. Bununla birlikte babadaki güçte ezilen ve o güce ulaşmak için kendisini geriye çeken çocuk,kiye bölünür ve "erkek" olduğunda içinde bir "kadın" bulunduğunu da görür, fark eder:

*Bir adam bir kadın var içimde iyice anladım
Bana bunu sessizce anlatıyorlardı
("Sevmek de Yorulur", İÇ, s. 34)*

İçteki adam ve kadının "sessizce" anlatmaları bile baba ile gösterilen erkeksi gücün bilince nasıl işlendiğini haber verir. İçteki kadını fark eden adam, ona ulaşmak istedikçe zayıflığını görür ve hayatında kadına; duyumda kendisine şiddet uygular. Bu durumda tema olarak acıyla karşılaşırız:

*Tam şimdi ipe koşan
beni elleriyle alkışlayan
ağrıyan bir gün geliyor ("Sevmek de Yorulur", İÇ, s. 36)*

Zarifoğlu'nun şiirinde, sevgili olarak kadının şiddet uygulayıcı bir özelliği vardır. Bütün şiiri, gitmiş bir kadının arkasından yakılan gizli bir ağıt gibidir; ama öyle gelir ki, kadının da gitmekten başka seçeneği yoktur. Önceki kitaplarda yer alan şiirlerde daha kapalı olarak verilen, söylenen bu trajik durum, *Korku ve Yakarış*'takilerde (1985) rahatça ifade kazanır. Bu, şiirdeki söz tasarrufunu da getirmiştir. Buradan hareketle trajik durumun bir oluş biçimini hazırladığı ve buruk bir gülümseme olarak kaldığı söylenebilir.

Güç ve cinsellik Zarifoğlu şiirinde bir arada görünür, birlikte düşünülür. İkinci Yeni şairlerinin, özellikle Cemal Süreya'nın cinselliğe şiirde geniş bir yer açtığı bilinir. Cemal Süreya'nın şiirindeki cinsellik ne kadar uçar ve zevke yönelik ise, Turgut Uyar'ın şiirindeki cinsellik de o kadar varoluşsaldır. Zarifoğlu'nun cinselliğe bakışı, Turgut Uyar'a yakın olmakla birlikte yorumu ondan farklıdır. Uyar'ın şiirindeki özneler, varoluş karşısındaki şaşkınlıklarını cinsellikte de gösterirler ve bir bakıma o meşhur "Bu ne?" sorusunu durmadan çoğaltırlar. Zarifoğlu'nun erkek öznesi, cinselliği bir *beden bilgisi* olarak yaşıntının içinden anlamak ister. Şiirlerinde çokça görülen "et" vurgusu, bu bilgiye yönelik bir anlama kaygısından ileri gelir sanki.

Derken

Avuç içlerinin kadın bölmelerine

Kadının iki avuç hacmindeki kadının ("Delikanlılar", İÇ, s. 46)

Zarifoğlu, bedenın taşıdığı bu gizli bilgiyi edinmek için aileyi öne çıkarır ve bir bakıma cinselliğı aile ile meşrulaştırır, yumuşatır. Cinsellik, onun şiirinde özellikle 1970'lerde bir çevre olarak biçimlenen "Müslüman dikkatini öne alan/çıkaran şair ve yazarlar"da olduğu gibi gizlenmez ve örtülmez. İnsana verilmiş bir istek olan cinselliğın anlaşılması için ısrarla üzerine gidilir. Bu anlamıyla Zarifoğlu, cinselliğı yasaklamaz ve tabulaştırmaz; kutsalın bir yansıması olarak kabullenip meşruiyet alanları açarak onu sahiplenir.

aklından açılıp kadının

bizi kemiren yüzünün güzel terkisinde

allahın ağır açılan

geniş sofralı odalarında

bir bir dünya namuna

seferber eder sevgililerini ("Salvo", İÇ, s. 59)

Onun şiirlerindeki cinsellik ilgisi, kadında "tecelli eden" güzelliğ'e bir övgü gibidir. Bu güzelliğın bozulmaması için meşru alanlar, koruma alanları gösterir şair. Meşruiyet alanı bulunmadığında ise, cinselliğı "şehvet" olarak tanımlar ve "dizginlenmesi"ni ister. Yukarıda belirttiğim gibi, "dizgin" sözcüğü, gücü ve gücün bağılı olduğu figür olarak "at"ı gösterir. Görme ve dokunarak hissetme duyuları figürler değiştirilerek Zarifoğlu şiirinde kadını yüceltir. Bir konuşmasında, "baba"ya karşı "anne"yi öne çıkarması bu yüzden anlamlıdır. Yine de kadını anlamak için erkeğ'e, erkeğı anlamak için kadına bakar. "Meç" adlı şiirinin "kadında dur erkeklığı söyle" dizesi, burada anılabilir.

Kadın, *Yedi Güzel Adam*/YGA'da (1973) erkeğın oluşunu yönlendiren, onun hayatına yön veren bir varlık alanı olarak sergilenir. "İnsan iyi maden kuyumcуда" dizesinde, sevgili biçimlendirici bir kuyumcu olarak tasarlanır. Öyle ki, "yedi güzel adam", "ite çakala karşı yârin kapısında durur". Erkeğı sağ-

lamlaştıranın kadın olduğu vurgulanarak onun için şiddet bile meşrulaştırılır, önerilir:

—Önce sağlam olmalı arkam
O ince gelin
Belirir hemen ardında erin (YGA, s. 108)

Zarifoğlu, kadını ailenin içinden ve nesil bağıyla görür. Bu yüzden, “Kadın ve erkek eşit durmaktadır – kadın arkadadır” (YGA, s. 135). *Yedi Güzel Adam*, yerleşim alanına inse de dağda kalsa da yerini böyle bilen kadına vurgudur ve onun için her şeyi yapar. Bu kitabın kadına bir güzelleme olmasının nedenini burada aramak gerekir sanırım. Ayrıca, bu kitapta ailede yeşeren bilincin vurgulandığı da açıktır. Büyük aileye duyulan özlem, ev içinde, sofrada başında sergilenir. Yine de kuşku edinmiş bir bilinçten akmaktadır her şey. Bu yüzden,

*Bu evde yılanı yine değiştirmemişler
Baba ana ve kardeşler
Aynı odada soluyorlar* (YGA, s. 201)

denilir.

Zarifoğlu, şiirlerinde yabancılaştırıcı bir etki yaratmak için zaman zaman araya girer, şiir yazdığını kimi zaman trajik, kimi zaman da ironik bir biçimde hatırlatır, haber verir:

*gök içimizden bir zenci çağırır
zenci zenci* (“Açık Açık Çağırır Aşkını”; İÇ, s. 31)

Bu dizelerde, “gök”ün içimizden “zenci”yi nasıl çağırdığı sesle ânında verilmiştir. Bu bir taraftan can sıkıntısını, diğer taraftan da yapılan işe inanma isteğini, ihtiyacını düşündürür. Aynı söyleyiş,

*Derken
Merhem
Yok merhem* (“Delikanlılar”, İÇ, s. 46)

dizelerinde de görülür. Atılma ve geri çekilme acı bir iç konuşma ile verilmiş gibidir. Bu acı iç konuşma ya da konuşmanın verdiği ağırlık dışarıya açılarak dağıtılmak istenir “Salvo” adlı şiirde. Özne, iç konuşmanın baskısından “Garson” a seslenerek kurtulmak ister sürekli:

*sevince fırlayan kelime tüketen
birbirine mihlanan dişli ağızlarıyla
—Garson bir süt çayı daha (İÇ, s. 63)*

Bu şiir, yabancılaşmayı söyleyişinde olduğu kadar söylediğinde de barındırır. İç konuşmada pişmanlık uyandıran erotizm, anlamsız sevişme yahut sevişerek yabancılaşma, yabancılaşmayı görme, anlam ihtiyacını öne çıkarır.

Zarifoglu, yabancılaştırmayı, bazı şiirlerinde ne yaptığını okuyucuya duyurarak, hatta bunu kimi zaman okuyucunun gözüne sokarak dalga geçe geçe de gerçekleştirir, ki bunun için parantezleri kullanır: “(ve birden manzara)” dedikten, diye yuyardıktan sonra bir imajla sürdürür şiiri.

Bu ve benzeri açışlar, heyecanı kestiği kadar uyarıcı bir etkiye de sahiptir. Özellikle *Yedi Güzel Adam*’daki, “Beyaz haberlerim var kardeşlerim”, “Öykü böyle başlasın işte söylüyorum” gibi açışlar, şiirin hikâyeyle buluştuğunu haber verdiği kadar şaşırtma işlevi de görür. Bu kitap kurgusuyla, bilinç akışıyla, söyleyişteki bağdaştırmalarla baştan sona bir şaşırtmadır zaten. Öyle ki bazı dizelerde okuyucu, kendisiyle dalga geçildiği duygusuna bile kapılabilir; ama yapılan varlıkla, algıyla bir hesaplaşmadır. Örneğin,

*Karşılıklı uyuyan iki arslan
Biri dişi diğeri dişi (YGA, s. 204)*

dizelerindeki söyleyiş şaşırtıcı olduğu kadar sarsıcıdır da.

Zarifoglu şiirinde dilin düşünceyi biçimlendirme düzeyi üzerine hayli düşünüldüğü açıktır. İkinci yeni şairlerindeki sözdizimsel sapma uyarıcı bir etkide bulunmuş olabilir. Gerçi o, şiirindeki sözdizimsel sapmaları, bir algı biçimi olarak savun-

muştur: “Şiirdeki gramer kurallarına uymayan tamlamaların ise farkındayım. Ama onu söylerken bu sanki gramer kurallarına en uygunmuş gibi geliyor. Öyle söylemek istiyorum. Meselâ ‘Babamı yürümek’. (...) Anlam, bu biçimi ile *oluyor* bende. Pek öyle düzenle söylenen bir anlam düşünmüyorum.” (K, s.131; italik benim.) Buradaki, “Anlam bu biçimiyle oluyor bende” sözü önemlidir. Şiirdeki dil sapmalarının dilin içinden doğrulandığı, çağrışımı güçlendirdiği ve şiirin anlam alanlarını genişlettiği bilinir. Bu söz, belirttiğim işlevleri gerçekleştirdiği kadar dille kurulan dünyanın dışına çıkılma isteğini de vurgulamaktadır sanki. Zarifoğlu şiirinin güç anlaşıldığı iddiası biraz da dil algısının ve dille kurulan ilişkinin, dünyanın farklılığından ileri gelmektedir. “Babamı yürümek” anlaşılabilirlik yönünden, en azından bugün için, çok zor olmasa da aşağıdaki söyleyişler sıradan bir şiir okurunu elbette zorlayacak, hatta itecektir:

*gittikçe soğuyan ve soğuyan ben
ekmek kırıntıları döküyor* (“Meç”, İÇ, s. 72)

artık göze bakmak oyunu yok (“Meç”, İÇ, s. 74)

*Babam hem hakan olur
kervan yüklü geceyi taşıyan ormanda
bar bar bağırır develerini* (“Meç”, İÇ, s. 74)

Hatta bazen karanlıklarına uzanırlarken kadar sonra
 (“Şekiller”, Menziller/M, s. 231)

Bak nasıl savaşı bindiler. (M, s. 250)

Şimdi çağırıyor o güzel aşka beni yalvarıyor beni (M, s. 290)

Bu tür söyleyişlerin sırf şaşırtmak amaçlı olduğunu düşünmek, kolaya kaçmaktır. Zarifoğlu, “Sizi şaşırtıyorum. Sanatım / Fakat ben korkutuldum” (YGA) diyerek söyleyişin kaba bir oyundan ileri gelmediğini, algıyı değiştirerek dil içinde biçimlenen varoluşu farklı bir duyumla yeniden düzenleme niyeti ta-

şıdığını belirtmek istemiştir belki. Bu tür söyleyişler, kaba dil oyunu düzeyinde kaldığında taklit izlenimini silemez. Zarifoğlu'nda ise bunlar, varoluşa karşılık gelmiş gibidir. Gerçi o bile şiir sürecinin ileriki yıllarında anlaşılır olmak kaygısıyla bunlardan kaçınılmasını önermiştir:

“Şiirin ayağı yere basmalı diyorum, şimdilerde. Şairlere, yeni yeni şiire koyulanlara anlaşılır olmalarını salık veririm. Şiirin sırrını aynı zamanda anlaşılır olmanın içinde yakalamaya çalışsınlar. Keşke ben de en başta bunu yapabilseydim. Okuyucum yüzlerce katlanırdı. Ah bu anlaşılır olmak konusu ne kadar geniş ve ilgi çekici. Bir Yunus Emre olmak isterdim. Herkes anlar onun şiirini.” (K, s. 94)

Menziller'deki (1977) bazı şiirlerden başlayarak onun şiirinin istediği “Yunus Emre” tarzına doğru yaklaştığını söylemek mümkün. Nitekim, bu kitaptaki “Kabul” adlı şiirinde, önceki şiir anlayışından uzaklaştığını söyler:

*Eski şairliklerim gitti gözümden
Gayridir başka bir hâl kuşanıyorum* (M, s. 291)

Kuşanılan bu başka hal, hem şiirin biçiminde hem de içeriğinde görülür. Dil deformasyonundan uzaklaşılır. İmajlarla sıçrayan söyleyiş, durulmaya başlar. Cümleye yakın duran şiir birimi, dizeyi ve sesi öne çıkartır. Trajik insanlık durumları, kabul ile yeniden yorum kazanır. Özellikle *Korku ve Yakarış*'taki (1985) şiirlerde lirizm baskın hale gelir.

Söyleyişteki açık uçluluğu da bir bakıma sözdizimi farklılığı olarak yorumlamak mümkündür. Zarifoğlu'nun şiirinde, özellikle ilk kitap olan *İşaret Çocukları*'ndakilerde, ucu açık bırakılmış söyleyişler çok fazladır.

*ve eski resimlerde
yerleri oyulmuş
gözlerin ve hiç bir vehmin önünde
vurulmadan ve korkulara* (“Ahenksiz Kuşlar”, İÇ, s. 41)

türündeki *edebi boşluk* diye bilinen ucu açık bırakılmış söyle-

yişler, bir yorgunluğu gösterdiği kadar bir vazgeçişin de ifadesi olarak okunabilir, doldurulabilir.

*çocuklar elleriyle dalların uçlarındaki eriklere
bir mahzendeki uzaklığa kayar gibi ("Meç", İÇ, s. 71)*

dizelerinde bırakılan boşluk ise "kayar gibi" sözıyla doldurulmuştur aslında.

Sözdizimini şiirde bir yapı sorunu olarak gören İkinci Yeni şairlerinin tecrübeleri, Zarifoğlu'nda uyarıcı bir etkiye sahipse de onun bu yöndeki çabaları bir taklit veya yapıştırma olmaktan çok kendiliğinin ifadesi olarak şiirini geliştirmiştir. Anlatımcı şiirle kurduğu ilgi de kendisinden önceki tecrübeler göz ardı edilerek anlaşılabilir sanırım.

Zarifoğlu, ilk şiirlerinden başlayarak anlatımcı şiire yakın dursa da, tıpkı İkinci Yeni şairleri yaptığı gibi, şiiri *olaya* teslim etmez. "Kutsal Mavi Çocuk Şiiri"nde örneğin, anlatım vardır; ama duyum olaya değil, atmosfere –buna durum da denilebilir– ayarlıdır. Destan geleneğinin dolayısıyla söyleyişinin de işareti olan *Yedi Güzel Adam*'da bile olay değildir şiiri belirleyen. Anlatım, farklı ağızlardan, farklı hikâyelerle temaları tazeleyerek gelişmiştir.

Zarifoğlu şiiri, görsel yönden zengin bir şiirdir. İmaj görselliğinin yanı sıra betimsel görsellik de kurguyu hazırlayan görsellik de tipografik görsellik yer bulur bu şiirde.

*omuzunu önden aşar saçları
ve kendine yeten telaşsız saçlarının
dirsekleri yanında yere değen uçları (İÇ, s. 43)*

Betimsel görsellik, burada olduğu gibi, bir duygu kazanarak şiirleşir. Belki sıradan bir betimleme olabilecek görüntü, "telaşsız saçlar" bağdaştırması ile varoluş kazanır ve sahibinin bütün varlığını kendisine çeker. "Aylak Göz" şiiri, bakılanın dönüştürülmesini görmek yönünden ilginçtir. Bu şiirde betimsel görsellikle imaj görselliği durmadan yer değiştirir ve "gerçek resim" in hangisi olduğu bir türlü anlaşılmaz.

Yazdığı dönem düşünüldüğünde Zarifoğlu'nun şiirini dö-

nemindekilerden ayıran, belki de uzaklaştıran bir yön, bu şiirin şehre mesafeli duruşudur. Yukarıda da belirtmiştim şehrin insan görüntüleriyle parkta gözlemlendiğini. Şehre pek karışmaz bu şiir, bile isteye kendisini şehrin dışında tasarlar, tanımlar. Aslında yerleşik olanla pek içli dışlı değildir. Bunca insana bakarken, onları birer izlenim, görüntü olarak taşırken bile mekân duygusunu önemsemez. Mekân girdiğinde de birkaç şiir dışında ya kapalı mekânlar tercih edilir ya da imara açılmamış yaban mekânlar. Yaban bir duyarlılık, şiiri mekânsız bırakmış gibidir.

Mekânın üzerinden kurulmuş olan “İşaret Çocukları” adlı şiir, şiirin mekân bulduğu bir iki örnekten biri olarak anılabilir. Huzur dolu bir mekândır bu. Uzaktan Ülkü Tamer’in şiirlerindeki Antep’i hatırlatan “İşaret Çocukları”, “Yasin okunan tütsü tüten çarşıları”, “cami avlularına açılan / havuz sularına kapılan çocukları”, düşünde yeşil hırkalar gören “ana”sı, geçmiş varlığında taşıyan “nine”si ve güvenin simgesi olan “baba”sıyla şehrin *yuttuğu* bir uzak diyardır. Bu şiirdeki “Zaman dert getirdi sulara” dizesi, Zarifoğlu şiirinin imar edilmiş mekânlardan neden uzak kaldığı sorusuna bir cevap olabilir belki. Şu dizelelerdeki *dağ* vurgusu da *Yedi Güzel Adam*’ın mekânının gerekçesi olarak okunabilir:

*Hep kaçarmış şehirlerin
Demir dağlarına
Uyuyunca toprak beşiğimde
Sahipsiz kalan
Ellerimden kayan aydınlık günlerim (İÇ, s. 66)*

Şehir, “aydınlık günler”i sahipsiz bıraktığı için şiirin mekânı dağlar olmuştur sanki. Bazı şiirlerdeki Avrupa göndermeleri, bazılarındaki güncel şehir vurguları, bir bakıma, aydınlık günlerin sahipsizliğinin tanığıdır. Güncel tabir ettiğim şehir vurgularında Zarifoğlu, din bağını öne çıkarmıştır. Gerçi, bir konuşmasında bu şiirlerin “şiiriyet” yönünden zayıf olduğunu, yazılması gerektiğini, bir derde sahip çıkılması için yazıldığını da belirtmiştir. Afganistan ve Filistin için yazılan şiirlerdir söz konusu olanlar.

Şehir, hep sığınak ihtiyacını duyurduğu, hatırlattığı için insanı güçten düşürür. Zarifoğlu'nun şiiri ise gücü öne çıkaran bir şiirdir. Bu yüzden şehre sırtını döner; bunu yapamazsa sığınacak mekân olarak kadını tasarlar; ama o da korkulardan korumaz, çünkü "Açlık Türküsü"ndeki şu dizelerde söylendiği gibi, kendisi başlı başına korku üreten bir sığınaktır:

*Aşkımın boyun boyuna bir ejderhayım
Şehirde sen benim en çok saklandığım
İçine girip korktuğum (İÇ, s. 88)*

Sevgili kadın nasıl korku üretiyorsa *anne kadın* da bu korkuyu hatırlatarak şehirlerde öznenin yolunu keser:

*Annenin sesi her evden
Şehirde her baş dönmelerinden
Çocuklarca çığırarak gibi duyulur ("Şan", İÇ, s. 96)*

Anne çocuğuyla hiç büyük olmaz ya da anne için çocuk hiç büyümmez ve ona hep korkularını söyler. Bu yüzden özne, "Ne karanlık bir iklimdi çocukluğum" demekten kendini alamaz. Anne kadının her hatırlanışı, o karanlık iklimde iz sürmeye dönüşür.

Yedi Güzel Adam, bilenmiş duygularla hep yerleşim alanlarına inmek için yaşar; ama buralara da hep yaban kalır. Yazıldıkları dönem düşünüldüğünde bu şiiri, yabancılık duygusu diğerlerinden bariz olarak ayırır. Dar veya kapalı mekânlara girildiğinde ise, yine yaban bir algı ile ev sanki mağaraya dönüşür.

*Evlerle aramız açılıyor
çünkü savaşımlardan biridir evlerinden kaçanlar
("Toprak", İÇ, s. 69)*

dizelerinde, evin, ailenin dağılmasına yönelik bir hayıflanma hissedilir. Çocukluk da mağara olarak tasarlanan mekânlardandır. Nitekim büyümüş olan, çocukluğuna baktığında sade-

ce ev içlerini hatırlar; ama bu hatırlama da, hem söyleyiş hem de söylenen yönlerinden bir parçalanmaya dönüşür. Buna, yaşananın hatırlanırken bir parçalanmaya döndüğü yorumu da getirilebilir.

Cahit Zarifoğlu şiirinin yaşadığı dönemde yazılan şiirden biçimsel olarak etkilendiği bellidir; ama bu etkinin kaçınılmaz olduğunu da kabul etmek gerekir. Şiirin dil içinde oluşturduğu gelenek düşünüldüğünde bundan kaçmanın imkânı da yoktur. Onun şiirinde belirginleştirmeye çalıştığım noktalar, şiir dilinin bir şairin algısıyla geliştirildiği yerlerdir. Değilse ortak temalar sadece şiir için değil, bütün sanat dalları için sınırlıdır. Sanatçıyı belirleyen ve ayıran da bu temaların ne olduğu değil, bu temaları nasıl işlediği sorusuna verilen cevaptır. Zarifoğlu, dönemin ruhunu kendiliğiyle geliştirerek Türk şiirine katkı sağlamıştır ve önemli olan da budur.

“Adamın Dar Adımları”: Erdem Bayazıt

Her edebi metin; dünyaya, hayata, insana ilişkin yeni ve farklı bir algı, kavrayış ve yaklaşım önerisidir. Bu öneri, metnin biricikliğini işaret ederken yazarın/şairin de özgünlüğünü haber verir. Edebi metnin önerisi, onu üretenin durduğu yere ve üslûbuna göre açık ve doğrudan olabileceği gibi, örtük, dolaylı da olabilir. Yunus Emre,

*Yunus bir söz söyledin hiçbir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter mânâ yüzünü*

beytinde, şairin ve şiirin özgünlüğünü farklı söyleyiş ile dolaylı anlatımın belirlediğini sezdirir. Manés Sperber de, “Sanat rahatlıkla bir dolambaçlı yol olarak tanımlanabilir” derken aynı şeyi söylemektedir. Hiçbir söze benzemeyen sözü anlamak –en azından anlamaya çalışmak– mananın yüzündeki örtüyü kaldırmak ve dolambaçlı yoldan ilerleyip bir yere ulaşmak, metnin önerdiklerini görmek anlamına gelir.

Erdem Bayazıt’ın şiirleri için gerçekleştirilecek bir okumada, şairin önerilerini belirleyen bazı ipuçları, yönlendirenler ve hazırlayıcılar olduğunu görmek gerektiği kanısındayım. Bunların görülmesi, mananın yüzünün ne oranda ve nasıl örtüldüğünü bildireceği gibi, okuyucuya dolambaçlı yoldaki işaretleri de sunacaktır. Böyle konulduğunda Bayazıt’ın şiirinin önerisinin köklerini Mehmet Âkif’te bulduğu, Necip Fazıl’dan Sezai Karakoç’a uzanarak Cahit Zarifoğlu’na ulaştığı görülür. Bu

isimlerin birer birer hatırlanması bile bir taraftan önerinin devamlılığını diğer taraftan ise neliğini (mahiyetini) olduğu kadar nasıl yapıldığını haber verir.

Zamana ve şehre, zamanın belirlediği algıya, insana; hazır-
ladığı, kurduğu ilişkiler biçimine muhalif bir şiiirdir Erdem Ba-
yazıt'ın şiiri. Muhalefetin kökeni; inançtan, doğadan, incelikten
kopuşta bulunur. Bu şiirde, rahatsız edilmekten çok rahatsız ol-
muş birinin sıkıntıları hissedilir ve aynı şekilde bu şiir, kimi za-
man sertleşse ve keskinleşse de okuyucuyu rahatsız etmez; tu-
haf bir tesellisi vardır: kendisinin öznesi bunalsa da okuyucusu-
nu "haber" ve "muştı"suyla rahatlatır; umudunu yanında taşır.

İnançtan, doğadan ve incelikten kopuş Bayazıt'ın durduğu
yeri işaret eder. Şair, baştan beri şehrin ve zamanın karşısındadır.
"Beton duvarlar"la öznenin yolunu kesen, ona mahpusluk
duygusu veren "ölü şehir"; aşka, inanca, toprağa ve insana veda
edilen bir yerdir; insanı sallantıda bırakır. "Altımızdan kayan bu
ölü şehri durdursana"¹ dizesindeki istek, sadece şehrin hareket-
lilik içindeki güvensizliğini gösteren bir uyarı değil aynı zaman-
da içinde yaşayanların da anlam arayışına ilişkin bir çağrıdır.

Şehirde insanı sosyal hayata açan ve özel hayata bırakan
bütün alanlar işgal edilmiştir sanki, mekân tüketilmiştir. Cad-
deler, sokaklar, kaldırımlar, parklar özneyi yutan bir boşluğa
dönüşmüş; apartmanlar ise bireysel duyusu koruyan ve sırrı
saklayan özel alanı yok etmiştir.

Hiçbir sır kalmamış ardında hiçbir duvarın
(*"Şehrin Ölümü"*, SE, s. 12)

dizesi, ayırmanın birleştiği noktayı işaret eder. Duvarları kendi
gücüne yıkamayacağını kavrayan özne, intiharı düşünerek ge-
ri çekilmek ister birkaç kez; ama Bayazıt'ın şiirinde umut hep
saklı tutulur ve intihar yerine "kaos" öne çıkarılır. Şiirin doğa-
ya açılış noktalarından biridir bu ve rüzgâra bel bağlanır:

1 Erdem Bayazıt, "Haber Veriyorum", *Sebeb Ey*, Akabe Yay., 2. baskı, İstanbul, 1979, s. 21; kitap bundan sonraki alıntılarda SE olarak anılacak.

Durmasın ulu rüzgâr şehri göklere savursun
(“Şehrin Ölümü”, s. 15)

Rüzgâr, değiştirebilirliği olan gücün göstergesi; hoşnut olmamaşın umududur. Öznenin içine/içinde ölen şehir, “biz”i imkânsızlaştırdığı için onu yalnızlığa hapseder. Başka öznelere kurulacak iletişim duvarlarla engellendiği için özne; rüzgârla, ağaçla, suyla konuşmaya başlar.

Bayazıt, ölümü ısrarla vurgulanır. Bu düşünce, güçlü ve şefkatli olanın kaybıyla beslenir. Güç babada, şefkat annede somutlaştırılır. “Babalar ölümü dengede tutar” (“Ölünün Kıyıları”, SE, s. 18); “annelerin sesi”, “bir güvercin kanadı gibi” alınları okşar. Baba-anne somutlaştırmasından Bayazıt’ın şiirinin önemli bir özelliği yakalanabilir. Güç ve güce karşı durmak, gecenin yok ediciliği/yutuculuğu ile sabahın vaadi, susma ile konuşma arasındaki gerilim hep bu somutlukta gizlidir sanki. Anne mevzi alınan bir yer ise baba buradan savrulma, atılma- dır. Şu iki dizedeki umut ile isyanın da aynı somutluk içinde görülebileceği kanısındayım:

Beton duvarlar arasında bir çiçek açtı

imkânsızın içinden bir çiçek olarak ince bir biçimde açıveren umut, ne kadar narin tasarlanmışsa,

Alınız en soylu isyandır demir külçelere

dizesinde ise külçe ağırlığında suskun bir isyana dönüşmüştür.

Zaman, “katı bir çağ; sınırlı bir çağ” vurgusu ile şiirlerde yanlış bir *idrak* belki daha doğrusu “*idrak kaybı*” olarak eleştirilir. Şairin ilk kitabına *Sebeb Ey* adını vermesi hayli anlamlıdır: Bu olup bitenlerin sebebi nedir ve olanlar neyi hazırlayacaktır. Şiirlerde çokça geçen “muştı” ve “haber” sözcüklerinin yaşanan zamanın içinden çıkarılan sebepler olduğu söylenebilir. İdrak kaybı, aynı zamanda idrakin yeniden bulunuşu, şairin tercihi ile söylenirse “diriliş”i için bir sebep olabilir. Mehmet Âkif’in önerisi ister istemez hatırlanıyor: “Asrın idrâkine söy-

letmeli Kur'ân'ı". Zamana yabancılaşma, imkâna yaklaşmadır bir bakıma. Bayazıt, "sebeb ey" ısrarı ile sebebi bu yüzden anlamaya çalışır dersem yanlışmış olmam. Şair, doğaya da buradan açılır, gider: "Som fatih su fetheder doğayı". ("Sebeb Ey", SE, s. 24)

Mistik bir açılımı vardır bu şiirin. "Önden Gidenler İçin"-de, dünya ile ahiret karşı karşıya getirilirken ölümden ibret almaktan çok ölüm bir işaret olarak yorumlanır, kavranır.

Onlar gittiler

Gelen zamandan bir haber gibiydiler

dizeleri, kalanın kaygısını haber verir. Dizeler, dil içinden anlaşıldığında Tanrı'nın sevdiği kullarını erken aldığı ifadesiyle karşılaşılır. Gelen zamanı haber verişleri de kalanı kaygıya düşürmeleri de bu dil içi ifadede gizlidir. Sevgili kulların erken ölümü, gelen zamanın kötülüğünü *haber verir*. Bu haber, öznedeki endişeyi hazırlar. Bayazıt'ın şiirinde genellemek gerekirse endişe '*haber*' ile; umut ve teselli '*muştı*' ile gösterilir. Şiirin son iki dizesi, gidenlerle okunan başka bir işaretin yorumudur:

Onlar gittiler

Giderken bir mustı gibiydiler. (SE, s. 26)

Kaygı veren, endişe yaratan ölüm, mustı ile teselli getirir geride kalana. Sevilenlerin ölümü, geride kalana hayatın anlamı ve değeri üzerine düşünmek, eyleme geçmek için bir fırsat ve imkândır. Şair, kutsalı anlamak, ileri çıkarmak için doğaya çokça baksa da özneyi hep şehirde kurmaya çalışır. "Veba girmiş bir şehri" "ayağa kaldırmak" için bakılacak bir yer olması gerekir. Böylece *kutsal*, *din* ile paranteze alınır ve şehrin yeniden düzenlenişinde modeller belirlenir.

Güneşçağ öncüleri yolları tuttu

Yüzleri mekke ülkesi gözleri medine çeşmesi

Elleri altınçağ mimarı. ("Güneşçağ Savaşçıları", SE, s. 28)

“Asr-ı Saadet”in Mekke ve Medine’si *diriliş* için rehber olarak sunulur. Hakan Sazyek, Bayazıt’ın şiirini değerlendirirken şairin modelini açık açık söylemeye başladığı şiirlerinde “bir ölçüde militan söylem düzeyi”ne ulaştığını vurgular². Söyleyişin sertleşmesi aidiyet duygusuyla ilişkilidir. Kültürel kimlik sorunu Bayazıt’ta, *mazlumun hak talebi* olarak işlenir. Bu yüzden görünür coğrafyası en geniş tutulan ve “Sabır savaş zafer. Adım: MÜSLÜMAN.” dizesiyle tamamlanan “Sürüp Gelen Çağlardan” adlı şiirde şair, mazlumlara adına konuşur. Şiirin adı uyarıcıdır: Müslüman’ın mazlumluğu, yüzyılların mirasıdır. Dolayısıyla “Asr-ı Saadet”e dönüş önerisi, “ihamet kelepeesi”nin kırılması anlamına gelir.

Bayazıt’ın şiir zamanının pek çok şairin kendisine yurt bildiği gece değil gündüz oluşu da öneriyle açıklanabilir. Geceyi sadece gösteren değil gösterge değeriyle de hep karanlık olarak algılar şair ve bunun karşısına rüzgârı, yağmuru, güneşi çıkarır. *Sebeb Ey*’in birinci ve ikinci bölümlerinin başlıkları hatırlanabilir: “Birazdan Gün Doğacak” ve “Karanlık Duvarlar”. Güneşin doğumunun, aydınlığın varlık sebebi gecedir, karanlıktır. Kendisini bu karşıtlık ilişkisinde ve kesinlemede kuran bir zihnin aydınlık özlemi ne kadar anlaşılır olsa da şiir için bakıldığında *donma noktasına* yaklaştığı ileri sürülebilir. Bayazıt’ın az yazmış olmasının *sebebi* de burada aranabilir. Öneri kesinleştiğinde şiir geriler veya kendi kendinin röprodüksiyonu olmaya başlar. Bu noktada Bayazıt’ın şair yakınlarına bakmak bir ipucu verebilir.

Mehmet Âkif, şiirin donma noktasını topluma, insana bakarak aşmıştır. *Safahat*’taki bazı şiirlerin Nâzım Hikmet’in *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nı haber verdiği bile söylenebilir bu noktada. Necip Fazıl, 1940’tan sonra yazdıklarında kendi şiirini çoğaltmış; Sezai Karakoç, şiirinin coğrafyasını insanla geniş tutmayı başarmış; Cahit Zarifoğlu, bireyin açmazlarını hayatın içinden görerek şiirin hayatla akmasına izin vermiştir. Örneğin onun da Bayazıt’ın gibi Müslüman coğrafya için yazdığı şiirler vardır; ama şair, bunların şiirin dışında, ya-

2 Hakan Sazyek, “Çağa Aykırı Bir Şair”, *Sombahar*, S. 20, Kasım-Aralık 1993.

zılması gerektiği için yazılmış metinler olduğunu söylemekten geri durmamıştır.

*Sebeb Ey'*deki şiirler arasında karanlığın içinden çıkanlar ve şehri, kavramlarla değil insanla algılayanlar Bayazıt'ın şiirinin nasıl bir açılım gösterebileceğini işaret etmeleri yönünden dikkat çekicidir. “Boşluk-lu Yaşamak” ve “Gölgelere Dair”, kuruluşlarıyla birbirini gözetten şiirlerdir. “Boşluk-lu Yaşamak”ta kavrayış, algı ve duyarlılık yönlerinden Ülkü Tamer'in “Giyotin”ini hatırlamamak mümkün değil. Ahalinin seyre çıkıcı olduğu, merhametsizliği daha ilk dizede söylenir: “Şimdi bütün şehir bir adama yöneldi”.

Şair şehre karşı; idamlıktan (yine mazlumdan), güvercinlerden ve güneşten yanadır. Bayazıt'ın şiirinin içinden konuşulacak olursa idamlığın baba; güvercinin anne olduğu açıktır. Aydınlık belki de ilk kez bu şiirde şehrin ve kalabalığın ne olduğunu göstermiştir.

*Meydan boşalıyor caddelerde kapkara kalabalık
Yüzlerinde sezginin bozgunluğu (SE, s. 40)*

Kalabalıklar için varolan meydanlar, caddeler idamlık bireyin sezgisiyle, sezdiğiyle bozguna uğratılmıştır. Burada idamlığın işlediği suçun hiçbir önemi yoktur, bunun üzerine düşünmenin de; önemli olan, insanın insana ettiğiidir. Şair, idamlık “adamin dar adımları”ndaki “yaşama tutkusu”nu başka bir deyişle yenilmişin hünerini göstermiştir.

“Gölgelere Dair”de de şehre ve kalabalığa bakıldığı görülür. “bakıyorsunuz kuşlar bayağı gülüyordu” dizesindeki ironi ile kalabalıktaki anlam bozulu; çünkü kalabalık, görüntüsü ile olduğu kadar algısıyla da “kalın”dır, kütledir sadece: “incelik dedin mi kötülük geliyordu akıllarına”. Kütle karşısında birey incedir. Şair, bu yüzden şehirde ince olanı bulamaz ve doğaya yönelir. “Doğrusu hep doğaya bakıp iyi diyordum” dizesine eklenecek olan şudur: Şehre de bakıp kötü.

Bu şiire açılım kazandıran bir diğer nokta, teknolojinin getirdiği yabancılaşmadır:

*kötü meydanlarda boğuluyordum
suları borulara almalarına kıızıyordum
hele hele hep düğmelere basıp yaşamalarına çok çok içlerime
sonra kalkıp afrikaya gittim
ohl afrikaya (SE, s. 58)*

Afrika'ya giderken şehre veda etme inceliğini, vedanın gerekçesini belirterek gösterir şair:

*İnsanlar taş gibi bana yabancı
Ağaçlar bensiz hüküm giyecek bulvarda ("Veda", SE, s. 59)*

Bu dizelerdeki "hüküm giymek" ibaresi, "Boşluk-lu Yaşamak"taki idam manzarasını hatırlatır. Şehir, bireyi öldürür çıkarsaması, korkuyu getirdiği kadar kaçıışı da hazırlar. Şehirde kalan birey, bunalır. Doğaya kaçış, bunalımı aşmaya yönelik bir çabadır. Nasıl yukarıdaki ağaçlar hüküm giymeye yazgılıysa bulvarların çağırdığı birey de intihara yazgılıdır:

*Kim bizi senden koparan
Hangi ses çağıran bulvarlara
Dengemizi bozan intihar vitrini bulvarlara.
("Dağlar", SE, s. 53)*

Şehirde kalan için bulvar bilgisi, şehirdeki bütün sığınma alanlarını yok eder. Parklar, "melâl denizi" olarak görünür ve özne, umudun göstereni olan ağaçta bile şehirdeki imkânsızlığını kavrar:

Artık beni parktaki ağaç bile anlamıyor ("Soru", SE, s. 55)

Bütünüyle bakıldığında Bayazıt'ın şiirinin bireyi, şehirde kısıtılmış olduğunu hissederek. Bu durumun; şehrin mimarisiyle verilmesi veya bireyin kısıtılmış olduğunu mimaride fark etmesi ilginçtir. "Nereye gitsem hep apartmanlar çıkıyor önüme" dizesiyle şehirdeki varlığını duvarlarda kavrayan özne, bunalımı ve yabancılaşmayı, Necip Fazıl'ın ilk dönem şiirlerindeki öznenin daha sahici yaşar ve bunu haykırır da:

Bunalıyorum ("Karanlık Duvarlar", SE, s. 44).

Mimarinin insana verdiği biçimi, duvarlaşma olarak tanımlayabiliriz. Duvarların benzerliği, "Her şey bir makine düzenine gidiyor" belirlemesiyle teknoloji itirazını da hazırlar.

Ağaç, Bayazıt'ın şiirinde varoluşun, dirimin ve umudun göstergelerinden biridir. "Karanlık Duvarlar" adlı şiirin öznesi, bu yüzden her yeriyle bir ağacı büyütür, uygular; ama bu, ince olduğu kadar kaçak bir büyütme ve uygulamadır.

Sebeb Ey'deki bakışımı iki şiir, Bayazıt'ın şiirindeki özneyi tamamlayan bir imkân alanını gösterir. Bu, sevgiye/aşka/sevgiliye sığınmadır. "Kar Altında Hüzün Denemesi" ile "Yok Gibi Yaşamak", "Sana, Bana, Vatanıma ve Ülkemin İnsanlarına Dair" adlı şiire tematik yönden bağlı olduğu kadar *Risaleler*'deki³ "Aşk Risalesi"ne de kan vermiştir. Şehirde bunalan bireyin orada kalarak yaşamayı deneme çabası diye yorumlanabilir bu şiirler. Yalnızlık, her iki şiirin de baskın temasıdır. "Beni bu kentten kurtar beni yalnız ko git beni" dizesi, şehrin görülmeyenin başka bir öznedeki varolma arayışı olarak yorumlanabilir.

Bayazıt'ın şiirini *Sebeb Ey*'i merkez edinerek okuduğumun farkındayım. Sonraki kitabı *Risaleler*'deki iki şiirin de *Sebeb Ey*'in ikinci baskısından bu kitaba taşındığı hatırlanırsa hem ilk kitabın sonrakine ilham verdiği hem de bu okumanın çok da eksik bir okuma olmadığı söylenebilir. Çok da eksik bir okuma olmadığı sözüyle kastedilen, şiirin önerisidir. Değilse, önerinin örtüsü durumundaki imajlara pek de dikkat çekmediğimin farkındayım. Dört şiirden oluşan *Risaleler*'den aktaracağım aşağıdaki dizeler; irdelediğim, anlamaya çalıştığım *önerinin* neliğine ilişkin yeterli ipucu verecektir:

Ey aşk ey dirlik soluğu ey evrenin hareket kaynağı
Nasıl unuturum nasıl unuturum hiç unutmadım
(*"Aşk Risalesi"*, R, s. 15)

Yerden göğe doğru akan incecik ırmakları
Kendime mahsus bir tarzda dinlerdim ağaç bedenlerinde
(*"Tabiat Risalesi"*, R, s. 31)

3 Erdem Bayazıt, *Risaleler*, Akabe Yay., İstanbul, 1987.

*Yeni bir vakte eriyordu yürekler
Yayılıyordu o muştı
o coşku
o haber ("Savaş Risalesi", R, s. 39)*

*Ölümden bir işaret var her şeyde
Ölümün sesini duyuyorum şarkılarda türkülerde
("Ölüm Risalesi", R, s. 68)*

Son olarak yazının başına dönüp Bayazıt'ın "kendine mahsus bir tarzda", "adamın dar adımları"nda hayatı dinlediğini söylemeliyim. Bu da onun akraba şairlerinden ayrılması için yeterli bir *sebe*p olsa gerektir.

Alaca İnek Kenti Dışında Şair Olmak: *Metin Altıok*

“Öfkeden ve özlemden ağladı Zerdüşt, acı acı” diye bitirir Nietzsche “Gezgin” başlıklı *buyurusunu*. Onu acı acı ağlatan – söyleten de tabii– dostları hakkındaki düşünceleri için kendine duyduğu “öfke” ve onlardan gönüllü ayrıldığı halde onlara duyduğu “özlem”dir. “Yazgım” diye kabullenir bu ayrılmayı Nietzsche; ama, unutulmamalı, bunu yazgı haline getiren de kendisidir, bir *üst-insan* oluşudur. Bir *kendilik* hali, kendi olma sorunu ayırır onu; değilse kimse sürmemiştir, kovmamıştır.

“Benim için bir rüzgâr / –Artık burdan gitmeli-”¹ diyen Metin Altıok da ilk kitabının “Yol” başlıklı ilk şiirinde ayırır kendini, yolunu belirler. Giderken şairin de yanında “acı” vardır ve sonraki kitaplarındaki şiirlerinde de hep görülecek olan “sen”. Hemen sorulmalı bu gidenin bir *üst-insan* olup olmadığı. Değildir; çünkü, Nietzsche’nin “özlem”i Altıok’un şiirlerinde “sen”de karşılığını bulur, “öfke”si de “ben”de. Belki Altıok, acı acı ağlamaz; ama, acıyı söyler ya da onu acı söyler. Sonraki şiirlerinin hepsinde biçim değişse de söylenen şey çeşitlemelerle hep yerinde durur. Bu da şairin kendine dönük bir şiir geliştirmesini hazırlar. Şiirlerinin temelde kurgusal olduğu bu yüzden kolay kolay savunulamaz; bir de *üst-insan* olarak insanların –geleneklerin ve verilmiş olan değerlerin de tabii– üstünde mekânsal bir gezintiye çıktığı.

1 Metin Altıok, *Gezgin*, Dost Yay., Ankara, 1976, s. 10. Bundan sonra G olarak anılacak.

Kendinin dışına bir türlü çıkmaz şair, çıkmak istemez de belki, bunu özellikle yapar. Savrulan bir şiir değildir onun-ki; kontrollüdür. Bu kontrolü de daha çok biçimsel ısrar sağlar. Altıok, "Form boyunduruk gibi bir şey. Korkunç bir coşku seli şair için, şiir için tehlikeli olabilir"² sözüyle bir taraftan şiirde heyecanı ancak biçimin bastırabileceğini vurgularken diğer taraftan da formun önceliğini poetik bir tutum olarak kabul eder. Bu yüzden Özdemir İnce'nin "Sen bir alaturka ozansın" sözüne kızmaması, hatta bunu kabullenmesi şiirlerinin içeriğiyle olduğu kadar kuruluşuyla da ilgilidir.

Altıok'un şiirlerinde kurgusallığın baskın olmayışı iddiamı, her şiirin kendi gelişimiyle belirlediği bir biçim yerine belirli bir formun tercih edilmesi pekiştirir.

Dizeye Teslim Olmuş Bir Şiir

Metin Altıok'un şiirinde baştan beri dize hâkimdir. Dizeci bir şiir "alaturka"lığı hazırlamıştır. Şiirlerindeki konu sınırlılığı, farklı biçimsel denemelere yönelmesini hazırlamış ve şiirde bir taraftan imge oluşturma hassasiyeti, diğer taraftan da sesle çalışan bir şiirin oluşması kendini göstermiştir. Ses ve imge bu yüzden Metin Altıok'un şiirinde üzerinde önemle durulması gereken iki unsurdur. Zaten onun şiirine kontrollü ve savrulmadan uzak deneyimin nedeni de burada yatmaktadır.

Ses, serbest şiirde de, belli biçimlerle yazılan şiirde de şiirin taşıyıcı unsurlarından biridir. Burada önemli bir ayrıntı gözden kaçırılmamalıdır. Ahenk de, ritim de şiirin ses özelliğini sağlar. Ahenk geleneksel bir ses araştırması ise ritim daha çok bireysel arayışlarla ve tek tek şiirlerle gelişen bir yapı özelliğidir.

Boris Tomaşevski, her ne kadar ahengi ölçüyle bağlı olarak düşünse de, geleneksel belli bir forma uymayan dizelerin de ahenkle kurulduğu savunulabilir. "Ritim ortaya çıkarılıp belirgin kılınmaz, çünkü, veznin tersine, ritim etkin değildir, edil-

2 Enver Ercan, "Metin Altıok: 'Ben bu dünyada garip bir lekeyim...'" (Söyleşi), *Sombahar*, S. 2, Kasım-Aralık 1990, s. 19.

gindir, dizeyi üretmez ama dize tarafından üretilir”³ iddiasının gerçek payı olduğunu kabullenmekle beraber vezni ayakta tutan unsurlardan birinin ya da vezinle çalışan bir unsurun kafiye olduğu düşünülecek olursa ritimle ahengi ayırt etmek kolaylaşır. Ritim, şiirin kendine özgü heyecanıyla ortaya çıkar, yani heyecan tarafından üretilir; ahenk ise verilmiş bir özelliktir, ölçü ve kafiyeyle kendini gösterir.

Metin Altıok’un şiirlerinde [özellikle *Gerçeğin Öte Yakası*’ndaki (Türkiye Yazıları Yay., Ankara, 1990) şiirlerle başlayarak sonraki kitaplarda yer alanlarla devam edenlerde] ritimden çok ahengın baskın olduğu görülür. Nitekim gazel, sone, şarkı, üçlük gibi belli biçimsel kalıplara yönelmiş olması, dizeyi öne çıkartırken ritim yerine ahengi tercih ettiğini de gösterir. Altıok, *Şiirin İlk Atlası*’nda⁴, “Şiirin saati kavrama değil imgeye ayarlıdır” (s. 9) derken şiirin alımlanış ânını düşünmekte ve düşünce ile duyumsama arasında yapılacak bir tercihte duyumsamayı öne çıkarılmaktadır. İmgeye ayarlı bir şiirin okur açısından duyumsamaya yönelik olduğu anlaşılabilir bir çıkarsamadır; ama, bunun şair açısından da dizeye ayarlı bir şiiri gereksediği de açıktır.

Metin Altıok, her şairin bir şiiri olur sözünü ilk beş kitabıyla doğruladıktan sonra kendinin bu bir şiirini sonraki kitaplarıyla çeşitlemeye sokmuştur. Sonraki kitaplardaki şiirlerin biçim denemeleriyle gelişmiş olması bu yargıyı destekler. İmge, dilin kullanımıyla canlandırılan zihinsel tasarımlar olarak Altıok’un ilk kitabındaki şiirlerde kendini gösterir.

*Üstümde bu ütüsüz gökyüzü,
Altımdaki tarazlanmış yol benim
Hep yanımdaydı zaten
Kendimi bildim bileli. (“Muska”, G, s. 16)*

dizelerinde gökyüzünün ve yolun birer kumaş olarak tasarlanması imgesel bir durumdur. Bu imgesel durumun şiirin bütün-

3 Boris Tomaşevski, “Dize Üstüne”, *Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), YKY, İstanbul, 1995, s. 137.

4 Metin Altıok, *Şiirin İlk Atlası*, Promete Yay., Ankara, 1992. Bundan sonra *ŞİA* olarak anılacak.

lûgü içinde ona ne kattığıdır önemli olan. Altıok, bu gibi söyleyişlerle şiire “betimsel bir yorum” getirdiği düşüncesindedir (ŞİA, s. 13); fakat bu betimsel yorumların şiirin bütünlüğü içinde nereye konulacağı, konulması gerektiği önemlidir. Yine aynı şiirde,

*Yani bilirdim bir kamyon şoförünün
Göğsündeki motor sesini,
Uykuda bile dinlediğini.*

dizeleri betimsel yorum olarak güzeldir; ama, şiirde hangi bütünlüğün parçası olduğu (duygusal, düşünsel, imgesel veya tematik) belli değildir. İmge hassasiyeti “Yalnızlığın Buzdan Ayı” (G, s. 29) başlıklı şiirde bu kez anlaşılmaz bir söz yığını hazırlamıştır:

*İslanmış taşlığında suskun bir bekleyişin
Yutar yalnızlığın buzdan ayını,
Akşamsefaları içinde karanlık gözlerin.*

İmge bir şiirin kurucu unsuru olabilir, hatta bir motif, imge için zengin bir malzemeye dönüşebilir. Altıok, ilk kitabındaki şiirlerde “betimsel imgeleme” çabasında isteğini gerçekleştiremez; ama motiften imge çıkarma arayışı şiirlerine imgesel bir bütünlük kazandırır. “Tesbih” şiirindeki “İmamesidir dağlar bir gurbet tesbihinin.” (G, s. 41) dizesi, duygusal çağrışım yönünden zengin olduğu gibi, şiirin bütünlüğünü kuran bir *imge-motifi* de gösterir. Gurbet, tespih taneleri; dağlar, imame olarak tasarlanmıştır. Şiir retoriğinde *teşbih-i belîğ* olarak adlandırılan bu uyum, farklı imgelerin canlandırılması yönünden başarılıdır; ama, asıl önemli olan, bu imgenin şiirin tamamını kurmuş olmasıdır. “Sis” şiiri de ilk kitaptaki imge kurma gayretiyle biçimlenmiştir. “Dokudum yalnızlığın bu serin kumaşını / Sesi-me ayrılıklardan bir gömlek diktim.” (G, s. 42) dizelerinde yalnızlığın bir kumaş olarak dokunması ve bu yalnızlık kumaşıyla sese ayrılıklardan bir gömlek dikilmesi tasarım olarak güçlü ve zengindir. Yine burada da imgeyi oluşturan edebi sanatlardır.

Sadece *Gezgin*'deki şiirlerde değil, diğer kitaplardaki şiirlerde de imge hep öne çıkmıştır. Altıok'un şiiri olaydan ya da hareketten neredeyse arındırılmıştır; onda durum ve durumların yorumu baskındır. Bu da gözlemi getirir şiire. Öyle ki "gezginci hâli"ni bile "yüzünden okur" şair ve şiir bir iç deneyine, 'ben'in oyulmasına dönüşür. Şairin çokça üzerinde durduğu "betimsel yorum", tamamen gözleme dönüktür. Altıok, durumun dönüştürülmesi ile şiirselliği sağlar.

*Ve bırakıp gittiğinde
Bir küçük boşluk kalsın
Alnını dayadığın yerde;
Bir yalnızlık işareti
İşleyen ta içime.*⁵

dizelerinde bir ayrılığın yorumu "yalnızlık işareti" imgesiyle dönüştürülmüştür. *Yerleşik Yabancı*'daki "Ay Üzerine Kurgulamalar" da, "Bozkır Ezgileri" de gözlemle gelişen şiirlerdir. Burada dikkat edilmesi gereken bir başka özellik de şairin gözlemlediği kozmik ve coğrafi unsurlarla kendisi arasında bir ilişki kurmasıdır. Örneğin "Kimseye Görünmeden" şiirinde ayın "gezgin" olarak tasarlanması, "Erkenci" başlıklı şiirde "Sarhoş bir ay erkenci" olarak yorumlanması kozmik bir unsurla şairin kendisini bütünleştirdiğini gösterir. "Bozkır Ezgileri"ni açan "İklim" şiirinde, "Bir toprağı anlatmak değil mi ki, / Bir insanı anlatmaktır biraz da." denilmesi, anlatılanla anlatanın birleştiğinin açık bir kanıtıdır. Yine bozkırın ortasındaki tek bir ağacın "yalnızlık anıtı" olarak tasarlanması ve "kulağında bir ormanın uğultusunu" taşıması da söyleyenle söylenenin birleşmesinden kaynaklanır.

Bir durumun yorumu olarak "Yeni çekilmiş bir dişin / Yarıdrganan boşluğu / Dilimin ucunda ismin."⁶ dizeleri, gerçeğin şiirsel gerçekliğe dönüştürülmesi bakımından anılmalıdır. Bu

5 Metin Altıok, "Bir Yalnızlık İşareti", *Yerleşik Yabancı*, Doruk Yay., Ankara, 1991, s. 14; ilk basım 1978. Bundan sonra YY olarak anılacak.

6 Metin Altıok, *Kendinin Avcısı*, Türkiye Yazıları Yay., Ankara, 1979, s. 21. Bundan sonra KA olarak anılacak.

dizelerde yeni çekilmiş dişle bir ayrılık belirlenirken ayrılığın acısıyla gidenin bir türlü unutulmadığı söylenmektedir. Altıok'un gerçeğin şiirsel gerçekliğe dönüştürmesinde sembolik bir anlatım vardır. Bu, kaçınılmaz bir özelliktir belki; ama şair, bunu ısrarla dener ve poetik bir ilke olarak sahiplenir.

Yerleşik Yabancı'daki şiirlerde Altıok, dizeye ilk kitaptaki gibi sadık kalır. Tamamen dizeye gelişen sonraki şiirlerini yazdığı sıralarda söylediği "Şiir şairin usuna bir dize ya da imgeyle gelir" (*ŞİA*, s. 30) sözü, şiir sürecinin gelişim çizgisini verdiği kadar şiirini meşrulaştıran poetik bir ilkeyi de öne çıkarır.

Önceden de belirttiğim gibi buradaki dize anlayışı kalıplaşmış bir ölçüye ayarlı değildir, kendine özgü serbest bir ölçüyle şekillenir. Şairin kafiyeedeki ısrarı bu kendine özgü serbest ölçünün anahtarıdır. Altıok, ritimle değil ahenkle çalıştığı için kafiyeeye bu kitabında daha dikkat eder. Kitabın en orijinal şiirleri diyebileceğimiz "Uyarılar"ı kuran unsur, bir yerde, kafiyeedir. Altıok, üç "Uyarı" şiirinde de hemen bir biçim geliştirir. Şiir-biçim ilişkisi üzerine söylediği şu sözler burada karşılığını tam olarak bulur: "Öz bir "biçimde" kendini var eder. Şairin özü açıklama çabası biçimi de açıklamayı içerir. Bunun için şiirde öz ve biçim olarak iki öge ayırmak yanıltıcı bir soyutlamanın ürünüdür." (*ŞİA*, s. 31) Şairin "usuna" bir dize ile gelen şiir o dizedeki sesle gelişir ve kendine bir biçim oluşturur. Hemen hemen bütün şiirleri için geçerli bir sıralamadır bu. Bu sıralamayı bozan şiirler *Kendinin Avcısı*'nda karşımıza çıkar.

Müdahale ya da Gözlem / Savrulma Yahut Korunma

Metin Altıok'un şiir sürecinde *Kendinin Avcısı* kurgusalılık yönünden diğer kitaplarından ayrılır. Bu ayrılmayı, ilk bakışta şiirlerin uzunluğuyla fark etmek bile mümkündür; ama önemli olan, bu şiirlerin her birinin kendine özgü bir iç kurguya sahip olmasıdır. "Rüzgârın Yırtık Yeri" başlıklı şiir, hem onun şair olarak duruşunu sembolik bir biçimde belirginleştirir hem de şiir kurgusunu öne çıkartır. Bu şiirden şairin kendine bir "tanıklık" edindiği anlaşılmaktadır. Tanıklık, dışarıda durmayı

gerektirir, bu da bir ayrılmadır. Dışarıda duruş, topluma, toplumsal olana ve bütün ilişkilere yayılmıştır.

*Zehire katıyorlar şair seni ne duruyorsun?
Gemilere bin, trenlere atla,
Kimsenin umursamadığı, hiçbir işe yaramayan
Kaldır şu gereksiz tanıklığı ortadan.*

diyerek ayrılmayı meşru hale getirir. Bu ayrılma, bir soğumanın işareti değildir, daha çok gözlemleyen eleştirisini hazırlar. “Zehire katıldığı yerde”, “buzdan çivilerle her sabah bir haça gerildiğini” düşünen birey, gitme düşüncesini geliştirir; çünkü burada yalanı, yalınkat gerçeği, kirlenmeyi, çürümeyi görmüştür. Bu yüzden “Şair bana mutluluktan söz etme, / Beyaz baston kullanan bir dille.” diyecektir. Buraya bakılarak Altıok’un şiirlerindeki acının toplumsal bir çıkış noktası bulunduğu savunulabilir. Ayrıca aynı şiirdeki “Şair hiçbir tansık bekleme, / Dolaş yıkıntılar, çöplükler içinde.” dizeleri de onun sürgün değil, ayrılmış olduğunu gösterir; bir de toplumsal olana karşı müdahaleci değil gözlemci olduğunu.

“Rüzgârın Yırtık Yeri” de *Kendinin Avcısı*’ndaki diğer şiirler gibi dizelerle kurulur. Dizelerin kurgusunu yine imge belirler.

*Kapı kapı dolaşıp, etamin ve goblen
Örtüler satan bohçacı ölümden.
 (“Ölümden Konuşacaktık”, s. 41)*

dizelerinde ölüm, kişileştirilerek gezgin bir kimlik kazanmıştır.

*İşte tanıksın daha nelere;
Testi gömüyorlar göğsüne eskisin diye,
 (“Rüzgârın Yırtık Yeri”, s. 55)*

dizelerinde ise göğüs, toprak olarak tasarlanmış ve mekânsallaşmıştır. İlk örnekteki imge *teşhis* sanatıyla ikincisindeyse *kapağı istiare* ile kurulmuştur. Dizeci bir şiirin geleceği ya da da-

yanacağı yer burasıdır. Bu yer geleneksel özelliklerle sağlamlaştırılır ve şair, şiirin geniş atlasını bilsin veya bilmesin geleneğe edebi sanatlarla başka bir deyişle şiir diliyle eklenir.

Edebi sanatlar, imge oluşumunda önemli bir işleve sahiptir. Divan şiirini sadece konu ve sınıfsal açılardan değerlendiren Altıok, ne yazık ki bu şiirdeki imge zenginliğini görememiştir. “Halk şiirindeki o konu zenginliğini de katmak lazım. Biliyorsunuz Divan edebiyatı tek konulu bir şiirdir. Aşktır konusu ve o da aşkın çok özel bir türüdür. Onu bile kaplamaz bütünüyle”⁷ sözlerindeki Divan şiiri bilgisizliği bir tarafa Altıok’un Halk şiirine olan sempatisinin sadece “konu zenginliği”den kaynaklanmadığı da açıktır. Kendi şiirinin de neredeyse tek konulu –ki o da aşktır– bir şiir olmasına rağmen imgeyi önemseyen bir şairin Divan şiiri yerine Halk şiirini tercih etmesinin nedeni, bu şiirin de daha çok sese yaslanmasından kaynaklanmış olabilir. Bir de Özdemir İnce’nin yargısını unutmamak gerek. Ayrıca Altıok’un şiirlerindeki bazı motiflerin de Halk şiirinden geldiği, bazı sözcüklerin daha çok kırsal alana ait olduğu da düşünülecek olursa Halk şiiri sempatisinin kaynakları daha bir belirginleşir. Örneğin yukarıdaki dizede ölümün kapı kapı dolayan bir “bohçacı” olarak tasarlanması, yerel bir özelliğe gönderme yapar.

Konu yoksulu bir şiirdir Altıok’un şiiri. Aşk onun şiirlerinde yaratıcı bir konudur. Yaratıcılığı duyguya yöneliktir. *Gezgin*’in bitiş dizeleri, aşkın açımlayıcılığı için hemen anılabilir: “Acıyla, hüznle ve umutsuzlukla / Çoğaltarak günbegün bilinmedik bir aşkı.” (“Çakıltaşları”, s. 47). Acı da, hüznü de, umutsuzluk da aşkla gelir şiire. Burada sorulması gereken soru, aşkın bireyi neye bağladığıdır. Aşk, birey için bir varoluş nedeni midir, topluma açılan/bireyle toplumu karşı karşıya getiren bir bölünme göstergesi midir, bireyselliğin ötesine geçen ortak trajik bir çatışma mıdır?

Bu sorulardan daha çok birincisini cevaplar Altıok’un şiiri. Ortega y Gasset, “Sürekli bir göç durumu içinde olmak, sevgi

7 Osman Nuri Boyacı, “Metin Altıok: Şiir Bir İmkân Bilgisidir” (Söyleşi), *Varlık*, S. 1038, Mart 1994, s. 44.

içinde olmak demektir" der, *Sevgi Üstüne*'de. Altıok, sürekli bir göç durumu içindedir. Yalnızlık ve gurbet temaları, bu durumun gösterenleridir. Şair 'ben'ini 'sen'inle aşk saatine kurar.

*Sevmeye başlayınca birini
Kendimi yıkıp yeniden kurarım
Çünkü bu yeni bir aştır
Ve temeldeki yerini mutlaka alacaktır. ("Uyarılar-2", YY, s. 58)*

diyerek aşkı benliğin kurucu unsuru olarak kabul eder. Bu dizelerde de "kurmak" fiili, şairin kendini bir bina olarak tasarladığını kapalı istiare ile gösterir.

"Mekik" başlıklı şiirde de "Şimdi aşk kaçmış bir ilmeğin gövdenin örgüsünde." (G, s. 30) dizesi, aşkı insanı ören/kuran bir unsur olarak öne çıkartır. Aşkın acı ile ilişkisi geçici bir durum olarak algılanmasından kaynaklanır. Bu algılama, bireye her aşktan anılar biriktirmesini öğretir:

*Güzel anılar biriktirdim senden
(...)
Nasıl olsa bir sonu olacaktı bu aşkın,
Bir gün apansız gerçekleşiveren. (KA, s. 11-12)*

Şiirlerindeki geçmişe ve anılara dönüş, onları çoğaltma isteği aşkla gerçekleşir. Altıok'un şiirinde geçmişe dönme isteği de aşkın yeniden yorumlanmasını hazırlar ya da geçmişe dönüş aşktan geriye kalanların dökümüne dönüşür. Her ne kadar şair, "Unutmak bizim bildiğimiz iştir" dese de unutmadıklarıyla/unutamadıklarıyla kurar şiirlerini; çünkü, "Anılardır bir batığın koruyan gövdesini, / Acı verseler bile." ("Ne Zaman Geldim Sana", KA, s. 31). Acıyı yurt tuttuğuna inanan bir şairin bu yüzden anılardan yüz çevirmesi mümkün olmayacaktır.

Kendinin Avcısı'ndaki "Sonludur Aşk da", "Yıkıcılar Geldiler" ve "Ne Zaman Geldim Sana" ile *Küçük Tragedyalar*'daki⁸ "Kar" başlıklı şiir, aşkın bir konu olarak şiirsel biçimde işlenme-

8 Metin Altıok, *Küçük Tragedyalar*, Tan Yay., Ankara, 1982, s. 26-29.

si/kurulması bakımından hayli özgündür. “Sonludur Aşk da” adlı şiirde, aşkın terazi ile “Yıkıcılar Geldiler”de yıkılan bir bina ile birleştirilmesi kurgusal bir bütünlük oluşturmuştur. “Ne Zaman Geldim Sana”daki saat imgesi de anıların insan zihninde durmadan çalıştığını gösterir. “Kar”da ise kar bir umutsuzluk sembolü olarak yerini alır. Bu şiirlerdeki kurgu, gözlemlenen nesnel bir durumun öznel duruma dönüştürülmesiyle sağlanır. Bir bakıma dış gerçek, özel bir yoruma ulaşır. “Yıkıcılar Geldiler”de örneğin, yıkıcılar tarafından yerle bir edilen bir bina ile iki kişinin aşkı nasıl tükettikleri yan yana/bir arada verilir.

Altıok’un şiirindeki aşk, yaşanan değil, yaşanıp bittikten sonra çoğaltılan bir aşktır. Bu bir bakıma nesnel gerçeğin şiirsel gerçekliğe dönüştürülmüş biçimidir ve tamamen şairin zihniyle çalışır ve çoğalır. Altıok’un anlattığı aşk trajik midir? Bu soruya olumlu cevap vermek bence pek mümkün değil. Şair,

Sevgilim aşk da uyar çevreye

Ve kendine parlak bir yalan arar. (KA, s. 13)

diyerek aşktaki yalanın toplumsal hayatın yansıması olduğunu düşünse de toplumla karşı karşıya getirmesiz aşkı, toplumla çatışan bir varoluş çabasına dönüştürmez. Belki sadece kişinin kendi içinde bir çatışmaya yol açmasıyla aşkın bir gerilim yarattığı söylenebilir; ama bu da örneğin Turgut Uyar’ın “Akçaburgazlı Yekta”sının aşkındaki trajiğe, hiçbir zaman yaklaşılamaz. Bu yüzden aşk, onun şiirlerinde trajik bir açılım kazanmaktan çok dramatik bir küskünlüğe bürünür.

Aşk konusunda olduğu gibi, diğer konularda da Altıok’un şiiri toplumla karşılaşmaz pek. Böyle bir karşılaşmanın yokluğu, toplumsal sorunların işlenmesi bakımından da birey-toplum çatışması bakımından da ileri sürülebilir. Bu durum, şairin kendini toplumsal olandan çekmesiyle açıklanabilir belki; ama böyle bir çekilmenin onun şiirini sınırladığı da bir gerçektir. *Gerçeğin Öte Yakası*’ndaki (1990) şiirlere gelene kadar bu sınırlanmışlık pek hissedilmese de bu kitapla şiiri sadece biçim arayışlarına dönüştürmesi sorunu açıkça gösterir.

Aslında Altıok’un *Süveyda*’nın (1991) “Bir Yürek Dökümü”

adlı şiirinde “yeni bir sözcük öğrendiği”ni söyleyip bu sözcüğün anlam zenginliğinden dönüştürmelere giderek kitabını da *Siiveyda* olarak adlandırması, içine düştüğü sınırlanmışlığın rahatsızlığını sezdirir; ama, bu sözcüğün “rastlantı sonucunda” öğrenilmiş olması da bir başka sorunun işaretidir: Altıok’un şiiri birikim yönünden zengin değildir; öğrenmeye kapalıdır, tecrübi bir şiirdir. On kitapta mitolojik göndermelerin yok denemek kadar azlığı, kültürel unsurların ve motiflerin azlığıyla birlikte sadece halkın inanışında aranışı, bu şiirin bir şairin yaşadıklarıyla ve özel sözcükleriyle sınırlı olduğunu düşündürmektedir. Mitolojik unsur olarak sadece Penelope görünür, umutsuz bir aşkı örmesiyle. Dinsel gönderme “çarmıh”la görünür birkaç kez. Bunun dışında şiiri açan insanlığın ve şairin yaşadığı toplumun birikiminin izine rastlamak zordur şiirlerinde.

Bir konuşmasında “Bir şair sadece kitabı olmamalıdır ama sadece hayatla da başbaşa kalmamalıdır” dese de o bunu gerçekleştirememiştir. “Kitabilik” eğer, şiirin yaşantıda uzak, heyecandan arındırılmış bir biçimde sırf kurgu olarak yazılması ise Altıok’un şiiri kitabı değildir; fakat kitabilik birikimi taşıyan bir unsur olarak da algılanıyorsa onun şiirinde bu da yoktur. (Burada birikimi, şiir diliyle gelen söyleyiş zenginliğinin, özelliklerinin dışında düşündüğümü belirtmeliyim. Değilse Altıok bu yönden oldukça kitabidir.) “Sadece hayatla başbaşa kalma” sorunu ise şiirlerinde karşılığını bulmuştur. Üstelik baş başa kalınan hayat toplumun yönlendirdiği, bireyi trajik bir yazgı içinde hapseden hayat da değildir. Kendisiyle baş başa kalmıştır şair, kendi tecrübeleri ve acılarıyla. Yukarıda onun şiirlerinde aşkın görünümünün trajikten çok dramatiğe uygun olduğunu bu gerekçelerle iddia ettim.

Altıok, yine aynı konuşmasında, “Edebiyat her ne kadar çok bireysel bir işmiş gibi görünse de, yine de bir ortam işidir”⁹ derken kültürel birikimin şairde nasıl yerleştiğini ve bir sorun olarak şairin karşısına çıktığını da vurgular belki. Bununla birlikte birikimin edinilmesi sadece ortamla ilgili bir durum değildir. İnsan ömrünün belli bir süreyle sınırlı olduğundan yakınp farklı

9 Salih Bolat, “Metin Altıok’la...”, *Varlık*, S. 1054, Temmuz, 1994, s. 55.

tecrübelerin okunarak edinilebileceğini belirten şair, kızına yazdığı bir mektupta Bingöl'deki günlerini nasıl geçirdiği hakkında ipuçları verir: "Bilirsin ben evcilimdir ve televizyon seyretmeyi entelektüel züppelerin dışında olduğumdan çok severim."¹⁰ Bingöl'de "bar"ların yokluğu düşünüldüğünde, "entelektüel züppeler"le şair acaba okuma noktasında mı ayrılıyordu?

Çoğalan Bir Şiirde Azalan Hayat

Altıok, ilk beş kitabından sonra şiirini geliştirecek, ona açılım sağlayacak kanallar bulamamıştır. Bunun sıkıntısını kendisinin de çektiğini bildirir sonraki kitaplarındaki biçim arayışları. Birikim, belki de gördüğü felsefe öğreniminden kaynaklanarak şiirlerinde *akıl yürütmeleri* getirmiştir. "Bir yerden uzaklaştıkça, / Yaklaştıkça bir başka yere." ("Çatlak", G, s. 15) dizelerinde neden-sonuç ilişkisi şiirsel bir hale gelir. Aynı şekilde, "Taşıyor oysa hüznü bitişinde / Doğuşunu yeniden." ("Eksilen", YY, s. 34), "Ama boşluktan biraz da / Bir kuşu biçimleyen / Bence böyle seni bilemem." ("Kiracıyım Bir Acıya", KA, s. 18) ve "—Hey ahbap; niye düştün yollara, / Kaçılacak yer yok ki! // —Olmasın ne çıkar / Yoruyorum ya peşimdekini." ("İki Kişi Gibi", KT, s. 21) gibi söyleyişler şiir bütünlüğü içinde akıl yürütmeleri emebilmektedir. Yalnız sonraki kitaplarında tamamen dizeye çalışarak akıl yürütmelerle ve sözcüklerin matematiksel bir aradılığıyla bir çıkmaza girmiştir şair; güzel söylemiştir, zekice dizeler kurmuştur ama kendini tekrara düşmüştür.

Orhan Kahyaoğlu, bu tür biçim arayışlarını, "Klasik formlara olan bağlılığı, onu dünyadaki klasikleşmiş formlarla şiirsel bir alışverişe doğru iter. (...) Yolu ve duygu donanımı, onu tek bir şiirin peşine düşürdüğünden; bu yapıyı değişik şiir formlarıyla araştırmaya itmiş gözükmektedir"¹¹ diyerek Altıok'un *Gerçeğin Öte Yakası* ile başlayan biçim araştırmalarını iyimser

10 "Metin Altıok'tan Kızına Mektuplar (2)", *Varlık*, S. 1035, Aralık 1993, s. 34; italik benim.

11 Orhan Kahyaoğlu, "Metin Altıok'un 'küçük tragedyalar'ı", *Sombahar*, S. 2, Kasım-Aralık 1990, s. 29.

bir yaklaşımla değerlendirir. Bana kalırsa Metin Altıok'un şiiri baştanberi bu tür klasik biçimlere açıktır. Nitekim şair, "sone"yi denerken onun biçimsel özelliklerine uymaz, sadece içeriğini kullanır. *Süveyda*'daki gazeller için de aynı iddia ileri sürülebilir. Altıok'u bu klasik biçimlere getiren onun şiirindeki dizeciliktir. Dize kurucu özelliğiyle şair, söylediklerini *güzel güzel* yineler.

Gazel formunu denerken Divan şiirindeki gazellerin sadece sesine yakın durmayıp bu şiirin dünyasından da yararlanmaya çalışsaydı şiirine bir açılım kazandırabilirdi belki. Bu, Divan şiirinin her zaman şiire açılım kazandırabilecek bir kaynak olduğu inancıyla ileri sürülen bir düşünce değil sadece, Divan şiiriyle gelebilecek olan göndermelerin, mitolojik unsurların şiiri zenginleştirebileceği ihtimalidir olsa olsa. Aynı şekilde "sone" adıyla yazdığı şiirlerde de şair, dizelerini bir kalıbın adı altına almaktan öteye geçmez. Bu şiirlerde de sone nazım biçiminin teknik özelliklerine uyulmadığı açıktır. Altıok her şiir için dizeye yaslansa da kendi bulduğu biçimde özgündür. Değilse klasik formlardaki denemeler onun "alaturkalığı"na ne bir şey katar ne de "alaturkalığı"nı sağlamlaştırır.

*İpek ve Kılattan*¹² bana kalırsa *Küçük Tragedyalar*'la birlikte şairin en özgün biçimsel denemesidir. Kısa dizelerle yapılmış bir iç dökümdür, kitaptaki şiirlerin heyecanı yüksektir, gerçeğin dönüştürülmesi ve bir şairin özgünlüğünü vurgulaması yönünden farklı bir girişimdir.

İşte bu yüzden

Ağlarım ben

Kestaneler çatlarken. ("Haşerin Sapi", İK, s. 9)

dizeleri, yazının başında Nietzsche'den aktardığım sözün duygusuna ne kadar yakındır. Aynı şekilde,

Ey benim umudumu

Bölük bölük

Eden hızarlar;

12 Metin Altıok, *İpek ve Kılattan*, Kerem Yay., Ankara, 1987.

*Bu yıl da
Kalıcıym burada.*

dizeleri şairin ruh ânını gözlediğine yükleyerek iletmesi yönünden dikkat çekicidir. Kışın gelişini haber vermektedir hızar sesleri ve mevsim sonbahardır. Sonbahar ise Altıok'un şiirinde "acının değişmez dipnotudur". Kızına yazdığı bir başka mektupta "Bingöl'de hızar sesinden geçilmiyor şu günlerde. Hızarlar hemen hemen günün her saatinde bir kışın uzun ağıdı gibi inleyerek odun kesiyorlar paslı dişleriyle"¹³ diyerek şiirde dönüşen gerçeğin kaynağını bildirirken hızar seslerini de dönüştürür: Hızar sesleri "bir kışın uzun ağıdı"nı söyledikleri için şairin umudunu bölük bölük etmektedir. Tabii burada umudun bir ağaç gibi tasarlandığı da gözden uzak tutulmamalıdır.

Kitabın ikinci şiiri "Sürgün"de bireyle toplum karşı karşıya gelir. Şiir her ne kadar "Kendine sürgün / Bir garip kişiyim;" dizeleriyle başlasa da bu kendine sürgünlükte birey "sormaması gereken sorular sorduğunda" tek başına olmadığının farkına varır. "Her şey ne kadar / Kendisidir düşünün / Hızla koşurken dünya!" dizeleri kendiliğin korunmasının imkânsızlığını bildirir; ama her şeye rağmen birey, "namaza dururken haç çıkarmak"tan kaçınmaz. Burada trajik bir kopuş yaşanır ve okuyucuda, bireye saygıyla birlikte acıma duygusu uyanır.

Sevginin ve aşkın trajik bir boyut kazanarak evrensel bir duruma dönüşmesi "Tezgâhında Acının" şiirinde,

*Ben, çok acıdır.
Biz zaten acıyız.
Biz dediğim üç-beş kişi.
(...)
Sevmek çok acıdır.*

dizeleriyle iletilir. Bu şiirde şairin kendisini "çanı dilsiz biri" olarak tasarlaması da trajiktir. Bunca acı, yalnızlık, çaresizlik, ayrılmışlık içinde geliştirdiği şiirlerini şair umutla sonlandırır. Bu, yaşama umududur, bir acının sürdürülmesi umududur.

13 *Varlık*, S. 1035, Aralık 1993, s. 35. Mektubun aktardığım bu bölümü bile şiirdir.

İpek ve Kılaktan'da da Altıok'un biçim titizliği görölmektedir. Birer cümle niteliğindeki sözlerin dizelere ayrılması şiire bir hareket kazandırmıştır; ama sadece bu yüzden tercih edilmemiştir bu bölmeler. Şairin sese çalışması ve bu çalışmayı da kafiye de yoğunlaştırması, cümle bölmelerinin bir başka nedenidir.

Kitapta gözlenen diğeri bir özellik de şairin yerel motiflere kabullenici bir tavırla yaslanmasıdır. "Suya ekmeğe haksızlık edilmemesi", "dağların pekmez ile karılması" (ki burada dağlardaki karın pekmezle karılarak yenmesine gönderme vardır), "gözlere sürme çekilmesi", batıl inançların "tümüyle boş olmadığı" yorumu, "sütün içine atılan çörekotunun nazarı engellediği" inancı tamamen yerel göstergelerdir. Kitabın can alıcı dizeleri, "Geçmiş deyince / Sen geliyorsun aklıma" ile "Güzeli günlerimiz oldu, / Gecelerimiz/ İpek ve kılaktan"dır bana göre. Geçmiş ve sen bireyi ufalayan, bakışların hep içe dönmesini hazırlayan, anıları birer acıya dönüştüren göstergelerdir.

Bir Şiiri Çoğaltmak

İpek ve Kılaktan Altıok'un şiirinde bir tamamlanma noktasıdır. Sonraki kitaplar buraya kadar gelen şiir dünyasının çeşitlenmesi olarak gelişir. Örneğin *Gerçeğin Öte Yakası*'nda şair "ben" ile "sen" arasındaki koridorda gider gelir. Kitaba *Gerçeğin Öte Yakası* adının verilmesi nesnel olanın şiir diliyle dönüştürülmesine izafeten olsa gerektir. Kitaptaki şiirlerde sözcük oyunları bir an gözlenen durumlar dönüştürülmüştür. Zeki bir iştir bu; ama kolayca benzeri yapılabilecek ürünlerin ortaya çıkmasına yol açar.

Üçlülerinin *Yerleşik Yabancı*'daki "Uyarılar"da aranması gereken üçlüklerde, şiir atmosferi yoktur ve "Uyarılar"daki espriyi bulmak da mümkün değildir. Önemli olan, ben ile senin ayrılarak karşı karşıya getirilmesi ve sonraki kitaplar için bu ayrımın işlenecek bir malzemeye dönüştürülmesidir. Temalar ve duygular önceki şiirlerin aynısıdır. Üçlüklerle kurulmuş şiirlerden yoğunluk beklemek haklı bir taleptir; ama bu talep, çeşitleme düzeyindeki üçlüklerde pek de karşılanmaz. Bunlar, bir bakı-

ma ustalık gösterisi, şairin kendi becerisini dil içinde test etme çabasıdır. Bu yönden başarılıdır üçlükler.

*Şu benim kervan geçer,
Kuş uçmaz yalnızlığımdan
Söyleyin kendine kim esvap biçer! (7. üçlük)*

dizelerinde bir deyim deformasyonu ile karşıtlık kurulmuş, yalnızlık da bir mekân olarak tasarlanıp sonra kumaşa dönüştürülmüştür.

Şair 29. üçlükte şiir kurarken nelere dikkat ettiğinin ya da neyle çalıştığının ipucunu da verir:

*Ben hep sözcüklerle baktım dünyaya,
Yaralandım sözcüklerle.
Alıştım sözcüklerin devriyesi olmaya.*

Sözcükleri hizaya sokan, onları kollayan biridir şair. Bu işi de Metin Altıok, dize ile sağlar ve imge ile pekiştirir.

Gerçeğin Öte Yakası'ndaki "Sevda Üzre" başlıklı ikinci bölüm, sen-ben karşılaştırmasıyla kurulan üçlükleri içerir. Aslında bu bölüme "Sen Üzre" denilmesi daha uygundur; çünkü, şairin odağında hep sen vardır. İşte bu sen, İpek ve Kılaktan'daki senin devamıdır. Dikkat edilmesi gereken ayrıntı, buradaki senin anıların içinden insanı yaralayan bir sen olmadığı, şairin bugünün de yaşadığıdır. Bu, mutluluk veren, yaşama isteğini canlı tutan, insanın gününü-gecesini dahası içini aydınlatan bir sendir.

*Çıkarıp yavaşça yüreğimi göğsümden,
Sildi bir lâmbanın isli şişesi gibi
Yumuşak tülbentini geçirerek içinden. (19. üçlük)*

dizelerinde yürek göğsün içinden çıkarılırken bile acımaz; hatta şair bunu bir ışıma, aydınlanma vesile olarak algılar, çünkü "senin" yumuşak tülbendiyle silinmektedir kalp şişesi.

Kitabın "Dünya Üzre" bölümündeki üçlüklerde de akıl yürütmeler, betimsel yorumlar, sözcük oyunları ile kurulur şiir.

*Yalnız çocuklara gülümseyerek bakardı.
Onu bekâr odasında ölü buldukları gün,
Yüzünde aynı gülümseme vardı. (14. üçlük)*

dizelerinden ölen birinin son bakışının bir çocuğa olduğu anlaşılır. Buradaki imgeyi güzelleştiren ve güçlü kılan, ölümün bir çocuk olarak tasarlanmasıdır.

Üçlüklerde olsun, sonelerde olsun Metin Altıok, önceki kitaplarındaki şiirlerinin izini sürer, bir bakıma o büyük şiirin bir çeşitlemesini yapar. *Süveyda*'daki şiirler de kurtulamaz bu çeşitlemeden. Belki *Süveyda*'daki şiirlerde öznelere değışimi üzerinde durulabilir. Özellikle "Bir Yürek Dökümü" başlıklı bölümdeki şiirlerin yöneldiğı özne ben, sen ve siz olarak belirlenmiştir. Ben yine acıdır; sen, sevginin akacağı yerdir; siz ise eleştirilen genel bir tavidir. Bu bölümdeki şiirlerde şairin bazı türkülerden yararlandığı da görülür: "Elifim noktalandı.", "Kırmızı gül giderayak sende kaldı muradım" dizeleri, türkülerdendir. Kitabın "Aykırı Sevda Sözleri" bölümündeki ikilikler, yine 'sen'i gözetir. Bu ikiliklerin bazılarının aforizmaya kaydığı da "Temiz kalmış ne bulunur bir çöplükte! / Aşk da kirlenir elbet insanla birlikte." (s. 32) dizelerinde olduğu gibi hemen fark edilmektedir.

"Gazeller" bölümünde, "Kuşlu Gazel" metaforik kurgusuyla, "Kana Gazel" ses özelliğıyle ve "Azalan Ömre Gazel" düşünsel yanıyla öne çıkar. "Cemal Süreya İçin Beş Şiir", *Alaturka Şiirler*'in¹⁴ "Ölümün Sularında" bölümünde de devam edecek olan bir sevginin ifadesi ve şairin şiirlerine duyulan hayranlığın dökümüdür.

Böylece Metin Altıok, kendi dışına çalışmaya başlar. Aslında Cemal Süreya, Metin Eloğlu, Edip Cansever, Turgut Uyar, Nusret Hızır aracılığıyla belki kendi şiirini de seslendirmektedir; ama şiirleri, bu isimlerin imgesini oluşturur daha çok. Bu iki kitabın İstanbul'daki yayınevleri tarafından yayımlanması bile bir göstergedir Metin Altıok'un ve şiirinin dışarıya açılması bakımından. Yine de şiirin özü farklı formları kullanma özelliğıyle değil, farklı kurgular araştırma yönüyle bir açılım

14 Metin Altıok, *Alaturka Şiirler*, Varlık Yay., İstanbul, 1992.

kazanamaz. Bunlar sadece biçimsel denemelerdir ve verilmiş olanlarla öz için birer kalıp oluştururlar. Metin Altıok, “şiiirde öz ve biçim bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmaz bir bütündür” (ŞİA, s. 31) dese de bu tür şiiirlerde sadece kâğıdın bir yüzü görünmektedir.

*Hesap İşi Şiiirler*¹⁵, Altıok’un bakışını dışa çevirmesinin bir başka teknik araştırmasıdır. Bu kitapta görsellik öne çıkar hem, bir de şiiirler “hesap işi” olduklarından çoğul okumaya uygunluk gözetilir. Şiiir ve görsellik konusu için malzemeler verecek niteliktedir “hesap işi şiiirler”in bazıları. Geri kalanları da Behçet Necatigil’in “Kareler Aklar”da denediği çok anlamlılık çalışması olarak değerlendirilebilir. Bu bir bakıma *simetrik okuma* önerisidir ve ustalıklı ilişkilidir. İster Necatigil’in olsun ister Altıok’un bu tür denemeler şiiir için bir *imgesel hale* oluşturmaz.

Biçimsel görsellik yönünden *Hesap İşi Şiiirler*’e *bakacak* olursak “O” (belki de sıfırdır) başlıklı şiiirde kolları ve bacakları açılmış bir insan şekli tasarlandığını *görüürüz*. “Emi” şiiiri, Altıok’un kadim dostu yılanı benzemektedir; “Hadi” de şairin motif-imgelerinden terazinin tek kefesini gösterir. “Ben” şiiirinin ortasındaki boşluk siyahlar arasındaki “beyaz” bir benin şeklini, yine “O” şiiiri de bir ok işaretini veya çam ağacını çizmiştir. Buna çam ağacı yorumunun “hızır sesleri”ni hatırlayınca daha uygun olacağını düşünüyorum. Devam etmek gerekirse “Bir Uyumsuz Rastlaşma”daki biçimin X işaretini, “Neden” şiiirinin bir sürahiyi, “Düş-Kış”ın içki kadehini biçimsel olarak resimlediği söylenebilir. Ekleme gerekli ki bütün bunlar, *Hesap İşi Şiiirler*’de benim görebildiklerimdir.

Böylece Altıok, imgesel görsellikten biçimsel görselliğe geçmiş olur. Şair, “şiiirin görsel sanatlardan farklı kendine özgü bir görselliği vardır. Bu görselliğe ‘imgesel görsellik’ diyebiliriz. Çünkü şiiirin görselliği göze yönelik bir görsellik değil, insan zihninde canlanan söze yüklenmiş bir görselliktir” (ŞİA, s. 36) demesine rağmen bu tür denemelerden uzak duramamıştır. Bir bakıma, *Dörtlükler ve Desenler*’de¹⁶ şiiire *eklediği* görsel malze-

15 Metin Altıok, *Hesap İşi Şiiirler*, Promete Yay., Ankara, 1993.

16 Metin Altıok, *Dörtlükler ve Desenler*, Elyazıları Yay., Ankara, 1990.

meyi, şiiri görsel bir malzemeye dönüştürerek tamamlamıştır. Bu görsellikle “Bir yüzük yaptım sana güvercin teleğinden, / Bir yüzük bükerek hoşçakal sözcüğünden.” (KA, s. 27) dizele-
rindeki imgesel görsellik arasında hiçbir ilişki yoktur. *Dörtlükler ve Desenler*’de yardımcı malzeme olarak kullanılan ve soyut birer çağrışım zenginliği olarak duran görsellikle de doğrudan ilgisi olduğu söylenemez tabii. Şair *Dörtlükler ve Desenler*’de şiirinin baştan beri imgesi veya motifi olan yüz, iğne, yılan, el, güvercin gibi desenlere yer vermiştir; ama *Hesap İşi Şiirler*’deki görselliğin gösterdiği şeylerin çoğu somut nesnelerdir.

Kalırsa Şiir Kalır

Metin Altıok şiirini tematik olarak okumadığının farkındayım. Elbette öyle okumalar da denenebilir ve farklı sonuçlara ulaşılır. Benim okumamın eleştirel bir özellik gösterdiğini belirtmek bile fazla. Bu eleştirel yaklaşım Altıok’un kötü bir şair olduğunu gösterme gibi bir gizli niyet taşıyor. Öyle olsaydı, bu şiirle böylesine uğraşmaz ve ünsiyet kurmaya çalışmazdım.

Metin Altıok, şiir okuyucusuna seslenip yankısını bulacaktır, bulmuştur elbette; ama bir şairin şiiri üzerine yapılacak bir araştırma-inceleme bir okur merakının, beğenisinin ötesine geçmeli ve şiirin gizli noktaları için ipuçları taşınmalıdır. Sonuçta gösterilecek olan, o şairden şiire ne kaldığı veya ne kalacaktır. Metin Altıok, şiirde dizeyi esas alan bir şair olarak imge tasarımında oldukça başarılıdır. Ayrıca kafiye ile gelişen sesin bir şiiri kurmadaki özelliği yönünden de örnektir/ ölçüttür.

Şunu da belirtmek gerekir ki, yerel motiflerle ve sadece kendi içine yönelmesiyle dar bir şiir kurmuştur. Bu, yineliyorum özellikle tercih edilen bir tutumdur belki ve onu özgün kılan da kuşağı içindeki şairlerden ayıran da bu tutumudur. Metin Altıok’un şiiri, imge kurmada edebi sanatların ne oranda etkili olduğunun görülmesi bakımından da önemlidir. Bu da dizeyi ve dizenin ses değerini düşündürür. Boris Tomaşevski’nin belirttiği gibi, serbest vezinli şiirlerin geleneksel kalıplara benzer yanlarını dikkate alarak bunlardan ayrıldığı noktaları gös-

termek de gerekebilir; ama Altıok, dize titizliğiyle bir yerde geleneğe yaslanmış olur.

Buradaki gelenek, bizim şiirimiz için düşünülecek olursa Divan şiiri değil, Halk şiiridir. Şairin “taraz, pıtrak, kav” gibi yerel sözcükleri, “muska, tespih, mendil, çeyiz sandığı, saz, heybe, kasket” gibi daha çok kırsal nesneleri, “bohçacı, yatır, kara sakız, avlu serinliği” gibi imgeleri, onu hep halka bağlar. Yine de halktan biri değildir şair ve şiiri de bir Halk şiiri değildir. Halkın arasında bir yabancısıdır o, halkın diliyle konuşur ama halk tarafından da kolay kolay anlaşılmaz. Yerelin içinde yaşayan “yerleşik yabancı”, yerelin dışına taşır yazgısını ve “yabancılığı”nı sürdürür. Bu yüzden kendisiyle baş başadır hep, kendisinin dışına kolay kolay açılmaz.

Nietzsche “Ozanlar Üstüne” buyurusunda, “Yeterince temiz de değiller bence: hepsi de, derin görünsün diye sularını bulandırırılar”¹⁷ der. Metin Altıok, yabancılığı, şiir ortamından uzak kalışı/kalmak isteyişiyle ve kendi içindeki yolculuğuyla “sularını bulandırmamayı”, en azından kendi şiirinin ana hatlarını belirleyene kadar becermiştir. Sonrası mı, “Alaca İnek” kentinde şair olmak güçtür; ama bu kent, şaire güçlüğü bir imkân olarak sunar da.

17 F. Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (çev. Turan Oflazoğlu), MEB Yay., İstanbul, 1989, s. 144.

Taşın Bildiğini Su da Bilir: Mehmet Taner

Mehmet Taner'in şiiri bir *bilme biçimi* olarak değerlendirilebilir. Bu şiirde duygu kolaylığı, duyguya sığınma olmadığı gibi, şiirin öğrenilen yönleriyle ustalık gösterisine girişme de göze çarpmaz; bulduğu imgelerde veya söyleyiş güzelliğinde ısrar eden bir tıkanmadan çok bulduğunu, bile isteye değil de algılamadan ve duyumsamadan kaynaklanan bir bozma görülür. Böyle şiirlere girmek için güzellik duygusuna sahip olmak da, söyleyiş ustalığını bilmek de yetersiz kalır; evrene ait olma bilinci, ortak bir duyarlılığı değil sadece duyumsamayla da gerektirir. Bununla birlikte Mehmet Taner'in şiiri, şiirsel güzellikten de, söyleyiş ustalığından da, duygudan da yoksun değildir. Bir bakış olarak vücut bulan şiir, diğerlerini kendiliğinden içselleştirmiştir. Bu yüzden söyleyişte rahat bir şiirdir Mehmet Taner şiiri; söylediklerinde ise geniştir: Varlıkla ilgilendiği halde varolma kaygısı tarafından sıkıştırılmamış, hep bir ferahlama ümidi ile genişleme isteğini içinde taşımıştır. Şiirin kendisine dönük kırıcılığı, varlığın yok edilmesine yönelmez, ona sahip çıkar.

Mehmet Taner'in şiiri, *bakışını* erken bulmuş bir şiirdir. Bu erken bakış, çoğu şair için bir tehlikeye dönüşür ve bu şairler, ya kendilerini tekrara düşerler ya da biçimciliğe, hatta kalıba yönelirler. Mehmet Taner'in son bir iki yıla kadar az yazmış olmasının nedeni de bu tehlikeyi fark etmiş olmasından ileri geliyordur belki. İlk üç kitabında bir araya getirdiği şiirleriyle Mehmet Taner, söylenecek olanın nasıl söyleneceğini bulmuş bir şairdir. Bu şiirin kendisini tekrar etmemek için tercihi, dilde

yoğunlaşma sonucu *eksiltmeli* bir anlatım olmuş ve gördüğüm kadarı ile Mehmet Taner'in erken bakışı biçimciliğe, kalıba yenik düşmemiştir.

Mehmet Taner'in bakışını ideolojik veya sosyolojik bir algıdan çok dirimden kaynaklanan bir şaşırma (kimi zaman hayret), varoluşsal heyecan ve evreni bir bütün olarak görmenin verdiği dinginlik belirler. Kendi başına; evreni, hayatı, dünyayı, insanı anlamaya çalışmış bu şiirin *celebi* bir tavrı olduğu hemen hissedilir. Kırmayan, aşağılamayan, övünmeyen, ezilmeyen, üstten konuşmayan, *kendini bilen* bir şiiirdir Mehmet Taner'in şiiri. Bu yüzden dokularında ilk insanı, o insanın kavrayış biçimini taşır.

Bu şiir, topluma kırıgındır; ama acımasız değildir. Yozlaşmaya karşı dilin faşizan sesini değil, ironiyi tercih eder. Taner, şiirin bir akli olduğunu bilir; ama, şiiri akla teslim etmek yerine akli ironi ile paranteze alır. Nükte ve lâtife vardır bu şiirde; ama bunlar ancak bir bitkinin yeşermesindeki, bir ağacın çiçeklenmesindeki kadardır. Bir canlı olarak kendisini otların, kumun, taşın, toprağın, ağacın, yaprağın, suyun, ateşin, hayvanın yanında hissederek; insan olmayı öğrenmeye çalışırken onları öne çıkarır, kendisini onlarla tartar. "Bakış da bulansın bakılan da" ("Nergis", BDÇBK, s. 49)¹ derken bakanın ve bakılanın o bulanıklık içinde bir imkânı fark edebileceğini sezdirir. Var olanı, yok olduğunda bilmeyi deneyen; kalan ile gideni anlamaya çalışan bir şiiirdir bu:

*Daha demin çıktın. Boşluğunu
Doldurmadı henüz hava
Soluk alıyorsun henüz, burada bıraktığın
Soluğun yerine² ("Ayrılıklar", AO, s. 71)*

dizelerinde varoluşun anlık görünümünün silinemeyeceğine, iptalinin imkânsızlığına olan inanç varsa şu dizelerde de varoluşun su gibi serinletici ve kendisini, yayarak doğrulayıcı bir yanı olduğu düşüncesi vardır:

1 Mehmet Taner, *Bir Denizin Çekildiği Bütün Kıyıları*/ BDÇBK, Tan Kitap Yay., Ankara, 1980.

2 Mehmet Taner, *Arka Oda*/AO, Tan Kitap Yay., Ankara, 1981.

Teni, dokununca, susulmuş bir ılık gibi titriyordu, yok gibiymi ve varolduğunu bununla anladınız
Sesinin iri ak çiçekleri serpilirdi zakkumlarla yalnızlıa
(“Büyük Günler”, BDBK, s. 49)

Bu dizelerdeki kimi göstergeler, Taner’in şiirinin temel belirleyenleridir. “Yok gibilik” durumu, yaşanmış olanın hep yaşanmamışlık hissiyle duyumsanmasından ileri gelir; varlığın *yok gibilikte* kavranmasıdır bu. Yine buradaki “susulmuş ılık” bağdaştırması, ne yapıştırma bir duyarlığı, ne de şaşırtma kolaylığını işaret eder: ılığın duyumsanması veya ılığı yaratan durumun yaşanmışlık hissi uyandırması bakımından mutlaka seslendirilmesi gerekmez. Böylece, ılığın bilgi ile değil varoluşla kavrandığı anlaşılır; fakat, Taner’in şiirinde, varoluşla kavranan duyum, giderek bilgiye dönüşür. Nesnel olan, duyumsanır; ama, akıl ile bilince kodlanır. Yukarıdaki ikinci dizede, seste açılan –ki bu ses önceki dizedeki “susulmuş ılık”tır– ak çiçekler, zakkumlarda yalnızlıa dönüşürken kızıl-laşır ve çiçeklenmenin ferahlığı, şiddetle fışkırır. Bu ve benzeri söyleyişler, şiire teknik açısından bakıldığında güzel bir imgenin varlığını teslim eder; fakat şiir, imge üretmesine rağmen o imgeyi aşar, çiğneyip geçer. Kurduğunu bir taraftan sahiplene sahiplene giderken diğer taraftan iptal ede ede ilerler iir.

Mehmet Taner’in şiirlerinin birinden alınacak birkaç dize bile şairin bakışını belirginleştirebilir. Bu, bakışın sahiciliğinden ileri gelir; şiir, okura numara yapmaz; kaldı ki, kendisine geleni “okur” olarak karşılayan bir şiir de değildir. Belki az misafiri vardır; ama şair, misafirine evini bırakacak inceliği hiçbir zaman esirgemez. Bu tür soyutlamalar, başka bir şiir için yapıl-sa abartı gibi gelebilir; ama, Mehmet Taner, gördüğüm kadarı ile şiiri biraz da böyle duyumsayan bir şairdir; hatta buna, şiiri duyumsamaktan çok evreni ve insanı şiir ile duyumsamak da denilebilir.

Mehmet Taner şiirine bütün olarak bakıldığında, söyleyiş özellikleri, söylenenler, imgeler, simgeler, motifler, temalar, biçimsel tercihler; şiirin yapısı, sesi, sentaksı, ilgileri üzerine çok söz syleneyeği açıktır. Ben, yukarıdaki belirlemeler doğrul-

tusunda bir şiirde yoğunlaşarak, kimi göndermelerle o “erken bakış”ı kavramayı deneyeceğim. Taner’in *Sunak*³ adlı kitabında yer alan “Sorguya” adlı şiirini, erken bakışın ilk örneklerinden biri olduğu için tercih ediyorum.

Şiirin başlığı olan “Sorguya” sözcüğüne, şiirin bütününe düşünerek “çekilmek” eklenmeli. Böylece şiiri, “sorguya çekilmek” durumunun yaratacağı bir duyumla algılamak mümkün olacaktır. Şiire bütün olarak bakıldığında kurucu üç unsur –su, taş ve ağaç– hemen fark edilir. Bunlara, rüzgârı da ekleyebiliriz. Şiirde bir durumu veya hareketi gösteren bütün fiiller ve fiilimsiler, kötü bir şeyler olduğunu olumsuz belirlemeleriyle hissettirirler: erime, susama, biçilme, susuverme, konuşmama, ağlamama, perişan olma, yara alma, üşüme, sindirilme, taşlaşma, yok olma ve nihayet sorguya çekilme.

Bir tek “süslemek” fiili vardır, ferahlık duygusu veren. Ferahlatıcı bu fiil, doğayı işaret eder ve suyu önceler; olumsuzluk bildiren diğer bütün fiiller ise, “taş”a gönderir bizi. Şiir, bütün olumsuzluklardan bir yaşama imkânı çıkarılmış olması bakımından önemlidir. Görülebileceği gibi, bu olumsuzluklar, yok oluşu hazırlamalıdır; ama, öyle olmaz: Bir ağaç-yaprak imgesi ile yeni bir doğuş gerçekleşir.

Sorguya çekilmek, başka bir biçimde de olsa yeni bir başlangıcın, yeni bir yaşama bilincinin imkânı olarak sunulmuştur. İçin için ya da alttan alttan bir *muhasabe* de, bu imkânın nelerle bağlı olduğunu gösterir. Mehmet Taner’in şiirinde görülen yaşama sevinci, hayata bağlılık –ki bunlar, varlığa ve varoluşa bağlılıktır– bu şiire de içkindir. Bu şiir, sadece “mutlu olma”nın değil, acının da yaşama sevincini, hayata bağlılığı ürettiğini sezdirir bize.

Şiire, aşırı bir düz okuma ile yaklaştığım düşünüleceği için üzgünüm; ama, böylesine bir okumada bile hâlâ kendisini koruyabilen bir şiirin sağlam bir şiir olduğunu düşünüyorum. Yeri gelmişken şunu da belirtmeliyim: Şiir, insanın dilde varlık kazanmış halidir. Şiirde kurulan bütün bağdaştırmalar, tercih

3 Mehmet Taner, *Sunak/S*, Derinlik Yay., Ankara, 1978. “Sorguya”, ilk olarak *Soyut*’ta yayımlanmıştır: S. 66, Ocak 1974, s. 40-41.

edilen ekler, sözcüklerin bir araya getirilişinde dikkat edilen yerleştirme biçimi, insanın dil içinde yeni bir varlık kurma çabasıdır. Bir şiirde, bu çabanın bütün anlam alanlarını bir kişinin yakalaması mümkün olmayabilir; ama yine de söylenenlerle, bırakılan boşluklarla şiirin çevrimindeki varlık kazanan bilinç yakalanabilir.

“Sorguya”nın “Elim varmıyor başucumdaki suya” dizesinde, bir yaz gecesi bir türlü uykuya varamamış birinin sıkıntısı bildirildiği gibi, susamışlık da gösteriliyor. Bu, dizedeki durumdan da, “elim varmıyor” deymi ile “uykuya varmak” sözü arasında kurulabilecek bir analojiden de çıkarılabilir. Bir şeyin elin varmaması, isteksizlikten, güçsüzlükten, merhametten, suçluluktan kaynaklanabilir. Şiirin yazıldığı atmosfer düşünüldüğünde suçluluk duygusunun/temasının baskın olduğu sonucuna varılabilir; ama, sözcüklerin kurduğu yeni anlam alanları hesaba katıldığında baskın duygunun/temanın ne olduğu da öyle bir anda belirlenemez.

İkinci dize, öznenin baş ucuna konan ya da baş ucunda bulunan suyun gerekçesi gibidir: Bir yaz gecesinde olduğumuz bildirilir; fakat bu yaz gecesi, “kâğıt bir sessizlik içinde”dir. Sessizliğin kâğıt olanı, buruşturulabilen, yırtılabilen, yakılabilen özelliklere sahip olmalıdır. Bu haliyle “yaz gecesi”, her an yanabilir, tutuşabilir. Taner’in şiirini saran ateş unsuru, hem yazın sıcaklığını, hem iç yangınını, hem de suçluluk duygusunu gösterir. Ateş, gizlenmiştir, dışarıdan bakıldığında görülmeyebilir; ama, dışarıdan görülmemesi, ateşi duyanın yanmasını engellemez. Burada, bir gerilim veya çatışma olduğu hissedilir ve sonraki dize ile bu pekiştirilir: “Beton bir sessizlik üstünde başkent Ankara”. Ankara’nın “başkent” oluşunun özellikle belirtilmesi, ironiyi gösterdiği kadar suya bir türlü varamayan elin isteksizliğinin, güçsüzlüğünün nedenini de açıklar; ayrıca, yukarıda belirlenen suçluluk duygusunun siyasal ortamla çevrelendiği ve bu ortamın konuşan özneyi geriye çektiği, egemen olanın suçuna ortak kıldığı da söylenebilir.

“Acı toy bir delikanlı gibi susatıyor beni” dizesiyle çatışmanın yarattığı duyguyu tanırız: Acı; fakat acının herkesi susatmadığı da söylenmiştir burada. “Toy bir delikanlı”, susadığın-

da eli baş ucundaki suya rahatlıkla varır. Toy bir delikanlı gibi susadığı bilincine –toyluk bilgisinin bilincine– sahip olan özne için ise, elbette tekrar etmekte sakınca yoktur. “Elim varmıyor başucumdaki suya” demekten başka bir şey kalmaz. Suyun, ilk anda bitkilerin, özellikle de ağaçların büyüyüp boy atması için gerekli olduğu düşünülür. “Acı toy bir delikanlı gibi susatıyor beni” dizesi, bu bağlam içinde değerlendirilirse toy delikanlının bir fidan olarak tasarlandığı anlaşılır; tabii bu arada acı da suyun yerini alır ve *delikanlı-fidan* acı ile büyür/boy atar. Acının su olduğu bilincine varmak da biraz onlarla büyümek değil midir?

Şiirin ikinci birimi, birinciye “varmak” fiilinin olumsuz çekimi ile bağlanmış: “Zamanlara varmıyor dil”. Dilin varamadığı zamanlar, toyluk bilgisinin bir bilince dönüşmeden önceki hali midir, yoksa yaşanan karşısında “dil”in yenik düşmesi mi, hayatı kavrayamaması, kuşatamaması mıdır? Susamışlığın kaynağı biraz da suçluluk duygusu ile açıklanmaktadır burada: Yaşananları, acı sonları dil bir türlü içselleştirememektedir. Dil, ikna edici gücünü yitirmiştir, dahası, varlığı karşılayamaz hale gelmiştir; hiçbir şeye açıklık kazandıramamakta, kurulmuş ve düşülmüş pusuları yok edememektedir. Bu tür açılımlar, şiirin ideolojik göndermeleri olduğunu düşündürse bile göndermeler değildir şiire baskın olan; şiirin dünyası içinde sözcükler arasında kurulan bağdaştırmalar, ideoloji öncelemezler.

Üçüncü birimde dilin bu yetersizliği bilinmesine, bu da bir bilinç olarak kabul edilmesine rağmen “Radyoları kapatın, yankın gazeteleri” denilerek emre karışmış bir öneri yapılır. “Peki bunlar yapılırken ne olacak?” sorusunun cevabı, sonraki dizelerde gelir: “Koyverin işlesin / Gündelik fitili ekmeğin”. “Ekmeğin fitilinin işlemesi” sözünde, *kapalı istiare* ile “lâmba” söylenmiştir; ama, lâmbanın fitili işlemez. “İşlemek” mekanik bir çalışma biçimidir. Buradan hayatın kendi halinde süregiden düzenini çıkarabiliriz; ayrıca, yanan bir ocak, kendi halinde bir ev hayatı olarak da düşünebiliriz “fitili işleyen ekmeği”. Bu dizelerden çıkarılacak sonuç, ekmeğin gündelik fitilinin işlemesini engelleyen radyolar ve gazeteler olduğu düşüncesidir. “İşleyen fitil” ile bomba imgesi de düşünülebilir. Ekmek ile bomba

arasında kurulacak anlam ilişkisi, hayatın bir mücadele olduğu sonucuna götürür okuru. Tabii bu mücadele, “fıtıl” ile şiddetlendirilince iktidara karşı girişilecek bir direnişi haber verir; böylece bu direnişi başlatanları susturan iktidara karşı *kırların* kayıtsızlığına seslenilir biraz da ve ekmekleri çalınanlardan bir şeyler umulur.

Radyolar ve gazeteler, “başkent Ankara’yı”; yani iktidarı ve onun varlığında tecessüm ettirilen kenti, taşraya, kırlara yaydığı için hayatın seyrini bozmaktadır. Nitekim, “Kırlara benze-yin, / Serin kuyularla süsleyin başlarınızı” dizelerinde, olumsuzluklara karşı “kırlar” öne çıkartılmıştır.

Taner’in şiirinde, taşranın, kırın özellikle vurgulandığı gö-rülür; ama bu vurgu, taşrayı, kırı yücelten bir kaçışı öncelemez; yazının başında söylediğim ilk insanın duyusunu, duyumsamasını ve algısını yakalama imkânı, ümidi, isteği olarak belirlenir. Burada, her ne kadar suya el varmasa da, varmayacak ol-sa da başların serin kuyularla süslenmesi önemlidir. İçilemese de suya yakın durmak, “serin kuyular”da su olduğunu *bilmek* umuda yakın durmaktır bir yerde. Karşımızdaki, suyu arayan biri değil, suyun varolduğunu bilen ve haber veren biridir.

Üçüncü birimden emirle karışık önerinin gerçekleşmediği, gerçekleşmişse bile sürdürülmesine izin verilmediği anlaşılır; çünkü, serin kuyuların yeşerteceği/yeşerttiği ağaçlar “biçil-miş”tir: “Yeşeren ağaçlar biçildi, susuverdi *Mayıs*”. Bu dizede, ağaçların konuşmasının bahar ile olduğu düşüncesi gizlidir ve tabii ağaçların konuşmasının bir çiçeklenme, yeşerme olduğu da bellidir. Ağaçlar için “biçilmek” değil, “kesilmek” veya “bu-danmak” fiili kullanılırken şairin ilkini tercih etmesi, ağaçla-ra yönelik şiddeti gösterir. Nitekim, hemen sonra gelen dizede “yas gülümsemeleri” görülür. Bir ağırlaşma hali vardır; şiirin bütünü düşünüldüğünde bir *taşlaşma*dır bu. Duyguların dışa-vurumu olan konuşma ve ağlama eylemleri bile gerçekleşme-mektedir. “Perişanız” denilmesine rağmen, bu durumu belir-ginleştiren bir tavır görülmemekte; bir durum, “ağlamama” ve konuşmama” durumları ile verilmektedir. Perişanlık da bir bil-gi olarak bilince yerleştirilmiştir. Bilince yerleşen bu perişanlık bilgisinden “derin bir yara” alanın Avrupa olması düşündürü-

cüddür. Burada, şiirin çevresi genişler. Yoksa genişleyene, bilincin çevresi mi denilmeli?

“Susuveren Mayıs”ın özel bir göndermesi olduğu açıktır. Şiirin yazıldığı dönem düşünüldüğünde susan “Mayıs”ın ne olduğu ve bundan neden Avrupa’nın yaralandığı anlaşılır. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnanc ve Yusuf Aslan, 6 Mayıs 1972’de idam edilmiştir. Bu bilgi ile yaklaşıldığında özellikle şiirin sonunda söylenecek olan ağaçta yeşeren yaprağın “taş”ı sorguya çektiği imgesi ile kurucu unsurlardan olan “ağaç”ın rolü daha bir açıklık kazanır. Yarıda kalmış, kesilmiş bir umut vardır orada, “Mayıs”ın imlediği budur. Bu umut, şiirin ilerleyen bölümlerinden anlaşılabilceği gibi, hem kırsal hem şehrin kurtuluşuna yöneliktir.

“Sahte Avrupa”nın derin bir yara aldığı bilgisi sonucu “gece, bir kaplan gibi” konuşan özne ve adına konuştuklarının “içlerine düşer”. Öznenin kendisini gecenin içine düşmüş olarak değil de gecenin kendisinin içine düşmüş olduğunu söylemesi ilginçtir. Kaplan olup öznenin içine düşen gece, orada rahat durmayacak, bir çıkış yolu arayacaktır; bütün çıkış arayışları da öznenin içini kanatacak onu yaralayacaktır doğal olarak. Adam Phillips’ın, Kafka’nın “Tapınaktaki Leoparlar” başlıklı “kıssası” için yaptığı yorum, “Tapınaktaki Leoparlar”ın saçmalığı için değilse bile bilme biçimi açısından buradaki durum için de geçerlidir:

“Kafka’nın “Tapınaktaki Leoparlar” başlıklı bir kıssası vardır; bu başlığı duyduğumuz anda, leoparların tapınakta ne işi olduğunu merak etmeye başlarız. Bu başlık, *bir beyanat, bir soru ya da yardım çılgınlığı* olabilir. Kıssanın kendisi ise sadece bir tek cümleden ibarettir:

“Leoparlar tapınağı basıp adak tepsilerindeki kutsal suyu son damlasına kadar içerler; bu durum defalarca tekrarlanır, sonunda önceden öngörülebilir hale gelir ve ayının bir parçasına dönüşür.”⁴

Şiirin sonraki biriminde, öznenin yaşadığı yer belirlenir:

4 Adam Phillips, *Dehşetler ve Uzmanlar* (çev. Tuna Erdem), Metis Yay., İstanbul, 1998, s. 82; italikler benim.

*Üşüyorum çadırlarda; gece kuşları, kurbağalar
Ay ışığı, birikintilerde,
Sindiriyor ağır bulutlar, kayalıktaki nöbetçileri
Seher yellerini bekleyenleri Anadolu'da*

Bir insanın tek çadırı olması beklenirken özne çadırlarda üşümektedir. Bu, ya onun girdiği her yerde üşüdüğü'nün ya da şiir boyunca olup bitenleri duyumsayanlar ile üşüdüğü'nün işaretidir. Şiirdeki öznenin şimdi "kırlarda" olduğu "çadır"dan, "gece kuşları"ndan, "kurbağalar"dan çıkarılabilir. Son iki dizede bir sıkıştırılmışlık duygusu hissedilir. "Ağır bulutlar" her yeri kaplamıştır sanki; ama bunun geçici olduğu düşüncesi ya da geçici olması isteği "seher yelleri" ile vurgulanır. Burada, "seher yelleri"nin "Anadolu'da bekleniyor olması, bir açıklık ümidinin nerede olduğunu da duyumsatır. Anadolu için bereketin habercisi olması beklenen bulutlardan değildir "ağır bulutlar"; su, bereketin değil, kötülüğün habercisi olmuştur. Buna karşılık ay ışığının kendisinde değil de suda görülmesi de serinlik kaynağı olarak anılmalıdır. Özne, Ay'ın kendisini değil, sudaki yansımasını görür. Bu, romantik bir algılama değildir. Burada suyu/ümidi getirecek bulutların ağırlaşması, "sindirici" bir hale gelmesi de öznenin baş ucundaki suya elinin varmasını engelleyen bir işaret olabilir.

Sonraki birimde, serinlik ümidinin korunduğu yerden/kırdan konuşulduğu, "Koca bir taş olmuşum / Derelerin orda, köyde" dizeleriyle bildirilir. Taşlaşan öznenin büyümesi önemlidir. Bir ağaç olarak değil de bir taş olarak büyümüştür özne. Oysa, ilk birimdeki toy delikanlı belirlemesiyle fidan olarak imgenlenmişti. "Boy atıkça servi, eriyorum / Koca taşlar gibi ben de" dizelerinde, birini büyüten akışın, devingenliğin bir başkasını yokluğa mahkum ettiği görülmektedir.

Taş motifi-imgesi, Taner'in sevdiği motif-imgelerdendir. Özne, Taner'in şiirinde, kendisini taş ve onun küçük birimleri olan "kum"a hep yakın, kimi zaman da onlarla aynı hisseder; onlar gibi duyumsar. Yukarıdaki birimin ardından gelen dize-lerde mekân değişse bile özne hissettiği cismin ağırlığını yitirmez; tabii bu, kendisinin ağırlığıdır, ağırlaşmasıdır. Kırdan da

kentte de taşlaşmıştır, taştır ve hep erimektedir. Kırdaki, serviye boy veren su üzerinden geçtikçe onu eritirken, kentte üzerinden su gibi geçen ve az önce herkesi sindirdiği söylenen “ağır bulutlar”, şimdi öznenin “gücünü sindirmekte”dir:

*Koca kentte koca bir taşım işte
Sindiriyor gücümü koca koca piramitler
Yok oluyorum
Koca taşlar gibi ben de*

“Kır”ın suları ile eriyen “koca taş”, “kentnin piramitleri” ile gücünü yitirir. “Piramitler” zulmü çağrıştırdığı için taş öznenin tekil biri değil de çoğulun sembolü olduğu düşünülebilir. Taş özne, kentin yabancıları değildir; neredeyse ondan pay almak ister duruma gelmiştir; ama piramitlerin örgütlenişi, su gibi geçmektedir üstünden ve geçtikçe de servi gibi boy atmaktadır. Buradaki “piramit” örgütlenmesi ile su benzerliğinin; suyun temizliği, arındırıcı özelliği, saflığı noktasında bir uyumsuzluk yarattığı söylenebilir. Suyun artık kirlenmiş olduğu düşünülürse ya da özne suyun önünde kalmış bir taş ise ve suyun önünden çekilmiyor hatta çekilemiyorsa eriten gücün saflığı, arındırıcılığı yok sayılacaktır. Elin suya varmamasının da bir gereksidir bu.

Taşlaşan öznenin suyun önünden çekilmemesi kadar su ile sürüklenmemesi de düşündürücüdür. Piramitler, akıntısı ile bu koca taşı kaldırıp atmayı değil, yavaş yavaş parçalamayı, eritmeyi tercih etmiştir. Belki de bu parçalanmadır, Taner’in şiirinde *kum* vurgusunu, imgesini çoğaltan.

*kum tanesi, kum tanesi
benim sesimi gördün mü başsız bir ata binmişti
başsız bir kalabalığa binmişti
ölülere sinmiş ölümler’e sinmişti
("Bir İntihar Üzerine 'Söz'", S, s. 73)*

dizelerinde haber sorulan kum tanesi, ağır taşı tanıyan biri olmalıdır.

“Sorguya” adlı şiirin, “Anadolu’da koca bir çalı” dizesiyle başlayan biriminde, öznenin “başucunda bulunan su”yun hâlâ içilmediği anlaşılır. Nasıl, suyun içindeki bir taş, suyu ememez ise kurak yerlerde yetişen çalı da kocaman bile olsa suyun akıntısını kendisine çeviremez. Bu yüzden, “Dertlenir sam yelleriyle”. Sam yelleriyle dertlenmekte de ağır bir durum, buna trajedi de denilebilir, vardır.

Çalı suretine girmiş bir insandır karşımızdaki; insan ve hayvanları sersem eden, bazen öldüren, çölden esen sıcak ve kuru bir rüzgâr ile dertlenmektedir. Çalının bir *ateş kavruğu* olduğu hatırlanmalıdır. Nasıl koca taş üzerinden sular geçerken suyun önünden çekilemiyorsa koca çalı da üzerinden ateş geçerken, ateşle kavrulurken ondan kurtulamaz ve kurtulamadığı gibi bir de “dertlenir” onunla. Ateşin kavuruculuğunun bilgisine sahiptir çalı-özne; ama bu bilgi, onu kavrulmaktan kurtarmaz. Koca çalının “sam yelleri” ile dertlenmesinde, bu yelin *çölden ve kumdan* gelişinin etkisi de vardır.

Irmakları, suları kendisine döndüremeyen koca çalı, yalnızlığında *kaynarken* ancak “Bir damla yağış” ümidini saklı tutar içinde ve saklı tuttuğu bu ümide inanır. Kaynamak, suyla birlikte düşünülmesi gereken bir durumdur. Çalıya su bilgisini veren, onu kaynatan yalnızlıktır; samyeli bir yalnızlık bilgisidir. Kaynama durumundan beklenen buharlaşma, çalıda bir türlü gerçekleşmez ya da gerçekleşmiş olsa bile çalının varlığını iptal etmez; onu trajik bir biçimde iyice görünür kılar. Nasıl taşlaşan varlık, suyun şiddetine maruz kaldığında parçalarına ayrılıp yok olmadan kendisini koruyarak büyüyorsa kaynayan çalı da buharlaşarak uçup gitmez; sadece varoluşunu, acıda ve yalnızlıkta duyumsar.

Yalnızlıkta tanrısal bir özellik bulur, görür Mehmet Taner; dahası, şiirin yalnızlıktan neş’et ettiğini, doğduğunu düşünür. “Tanrı’yla ve yalnızlıkla baş başa, şiirin otağında” (“Sürgün Geceleri”, S, s. 67) dizesiyle bunu ihtar da eder.

“Sorguya” çekilen, yüzünü bir kente, bir Anadolu’ya, kıra çevirir. Son birimde, koca taş yara almış olarak kendini gösterir. Bu durum, kentlerde üzerinden çok piramitlerin; kırlarda çok suların geçtiğini düşündürür: “Anadolu’da yaralı koca bir

taş olmuşum” dizesinden sonra, “El mi varır ırmağa, suya” dizesi gelir. Bir taraftan taşlaşıp hareket kabiliyetini yitiren, diğer taraftan yaralanan taş, suya niçin elin varmadığını da açıklar artık– tabii bütün bu erimeyi fark edemeyenlere. Şiirin son iki dizesi, çarpıcıdır:

*İncecik damarlar çeker gövdeyi
Yaprak uçlarında sorguya*

Önceki iki dizede, taşı yaralayanın akış olduğu söylenmişti. Mekân Anadolu/kır olduğunda taşı eriterek büyüyen, boy atan ağaç, sorgusunu, sorgulamayı yeşererek gerçekleştirir. Biçilmeyen bu ağacın yahut biçilenlerden arta kalanın ya da unutulmanın veya önemsenmeyenin, sorguya çeke çeke kendisini gerçekleştirdiği görülür. Varlığın doğrulanması, onaylanmasıdır bu.

Sorguya çekilen özne, sorguya çekenin yaşama imkânı, yaşam biçimi olarak belirginleşmiştir. Sorgunun “incecik damarlar” ile yapılması, işin inceliğine verilirken suyun ağaca nasıl ulaştığını da gösterir: Su tarafından çekilen gövde, yapraklarda değil, yaprakların uçlarında sorgulanmakta, işkenceye maruz kalmaktadır. Yine *tersinden/dolaylı* bir anlatım vardır burada: Normal olan/beklenen, gövdenin su tarafından çekilmesi değil, suyun gövde tarafından çekilmesidir. Burada, şiir boyunca suyun ve piramitlerin taş, dolaylı ateşin çalıya uyguladığı işkence, gövdeye döner. Aslında her ne suretinde olursa olsun işkence görenin gövdede somutlanan zihin/bilinç olduğu vurgulanır. Gövdeleşen bir bilinç/zihin söz konusudur. Şiirin tamamında işkencenin imlediği de acıdır tabii. Mehmet Taner’in ustalığı iptal ederken ustalıkla öne çıkardığı acı, şiiri tematik yönden tutan ve bütünleyen unsurdur.

Son iki dizedeki imgenin asılma değil de işkence olması, acının sürekliliğini işaret eder. Gövdenin maruz kaldığı işkence, yaprak uçlarında asılma ile gösterilmiş ve asılma eylemi, ağaç-yaprak imgesi ile belirginleştirilmiştir. Buradaki metafor, suya elin varmama nedenini de açıklar: Suyu el vardığında işkence daha da artacak, yaprak uçlarındaki sorgu daha bir şid-

detlenecektir. Bütün bunlardan, sudan tiksinti olmasa bile bir nefret duyulduğu sonucu çıkartılabilir.

“Sorguya” adlı şiirden Mehmet Taner şiirinin ipuçları çıkarılabileceği gibi, şair birey olarak Taner’in evrendeki duruşu da görülebilir. “Sorguya”nın bu okumasını, Taner’in “İkindili Gazel” adlı şiirindeki şu dizeler, anlamlı kılar mı acaba?

*Ben ki buyum damıtılmış bu
Kimse görmedi bu şiir gördü gördüğümü*

Benim “Sorguya”yı okuyuş biçiminin, düz okumanın ötesinde “bu şiirin gördüğünü”, yani “dilde korunan akrebi” görme çabası olarak anlaşılmasını isterim, ki o akrebin rengi de ateştedir.

Sana Bir Mektup Gönderdim: Almadım

*Veda Vezinleri*¹, ayrılmanın müziğini işaret ediyor; ayrılığa ritmik bir hareket kazandırarak onu şiirleştiriyor, şiire dönüştürüyor. Vezin, hem şiiri hem de ayrılığı *tutuyor*. Kitaptaki şiirlere bütün olarak bakıldığında ölümün baskın bir tema olarak öne çıktığı görülüyor. Bu tema, kimi şiirlerde dirimin son bulması, kimilerinde bir ilişkinin bitmesi şeklinde yorum kazanıyor. Mehmet Taner'in önceki bazı şiirlerinde olduğu gibi, varlığı bitişte/bitende sürdürme/anlama kaygısı, ölümü yeniden düşünmeyi gerektiriyor. Ölen, öldüğü bilgisine sahip midir ve geride kalan, bu bilgiyle neleri çağırır ve ölüm gerçeğiyle nelerde, nasıl yüzleşir? Ölen kimdir ve *hakikat* olarak ölüm var mıdır? Sorulara *Veda Vezinleri*'nden cevaplar ararken Taner'in şiirinin düşünceyi heyecanlaştırdığı hemen hissedilir. Bu kitaptaki şiirler, *hakikat* arayışındaki karşılaşmaların yarattığı *kamaşmalardan* ibarettir.

"Suzinak" bölümündeki şiirlerde, "baba" figürü ile kamaşmanın öznesi belirlenmiştir; ama baba, oğuldur da aynı zamanda. Kitabın ithafında kuru ayaz olan bir baba, kuru ayaz olan bir zihne düşmüş; baba ile oğul, kuru ayazda birleşmiştir. Kuruayan, yalnızlaşan baba, son bir hamle ile bir defa serzenişte bulunur. Serzeniş tek olsa da oğulda "anı" olarak o kalır ve çoğalır. Oğul, serzenişe döner, serzenişin ta kendisi olur bir bakıma.

Taner'in söz ustası olduğu, *Veda Vezinleri*'ndeki sözcük ve

1 Mehmet Taner, *Veda Vezinleri*, YKY, İstanbul, 2002.

gamer tasarrufuyla kurulan şiirlerde iyice belirginleşir. Dolayısıyla bu kitaptaki şiirlerin birer birer ele alınıp değerlendirilmesi, şairin kurgudaki hassasiyetinin ve başarısının görülmesi için en iyi yaklaşımdır; çünkü şiirler, imajlarla, vurgularla, temalarla birbirlerine bakarlar baba ve oğul gibi.

Hatıralarla soğuma düşüncesi, “Kuru Ayaza Bıraktın Beni” adlı şiirden başlayarak diğerlerine yayılır. Mefluç bir hasta, “Sağma dönemez’im / Soluma dönemez’im” diye içerlenirken “im” ekinin/sözcüğünün kesme işaretiyle ayrılması boşuna değildir. Hemen alttaki birimde, sağdaki “im”in “duvar-Münker”; soldakinin “pencere-Nekir” olduğu ve mefluç hastanın “rahim” olarak tasarlanan “beyaz çarşaf”ta sorguya çekildiği anlaşılır. Duvar ile pencerenin sorgu melekleri; hayatın da insanı çarşaf gibi saran rahim olarak tasarlanması, dirimin rahimden rahme geçişten başka bir şey olmadığını haber verir. “Rahim’den aldın,” dizesi, “Tanrı’dan kopardın”, merhamet etmedin şeklinde anlaşılabilceği gibi, çıplak bıraktın, sarmadın diye de yorumlanabilir. Bu şiirdeki ses, özellikle dördüncü birimde *Dede Korkut Hikâyeleri*’ndeki sesle akrabadır.

Son birimde, “Kitap” ve “iplik” ile dağılma imajının gösterenleri verilir. Kitap’ın bir “kılcal zaman” olup hücrelerden “iplik” gibi çekilmesi, anlamın sökülüp varlığın dağılmasını bildirir. Dağılan varlık, bir ipliğini yitirmiş tespih taneleri, bir şirazesi kopan kitap olur. Bu yüzden son dizede, “Kaldın usumda, savrulan bir edat gibi ey nehir.” denilmesi gerekecektir. Kendi başına anlamı olmayan, bir sözcükten sonra gelerek o sözcükle diğerleri arasında ilgi kuran sözcüktür edat. Bunun için zaman olarak tasarlanan “nehir”, “usta” “bir edat gibi” kalmıştır. Başka bir deyişle anlam, bütünlüğünü kaybetmiş, ilgi kurulabilecek bağları aramak üzere savrulmuştur.

Taner’in bu kitabındaki şiirlerinin çoğunda, evrene yayılmış bir *kutsallık* düşüncesi sezilir. Tasavvufa ve panteizme açılan görüşlerle hayat ve doğa anlamlı kılınır; anlamın varlığa içkin (varlıkta mündemiç) olduğu duyurulur. Bu yüzden rahat ama ağır bir sesi vardır şiirlerin; kabulün hançerleşmesi gibi bir durumdur bu. “Rıza Hançeri”, ilk dizesindeki şirazesi kopmamış olan “kınalı kitaplar”la “Kuru Ayaza Bıraktın Beni”ye bağ-

lanır. Nitekim, babasının fotoğrafını büyültüp duvarına asan oğulun iç konuşmasına okuyucuyu da ortak ederek “O da büyültmüştü fotoğrafını babasının.” demesi, kuru ayazına nasıl sahip çıktığının da açıklamasıdır. Şiirin dördüncü birimi, “Rıza Hançeri”nin sadece babaya sokulmadığını, babanın rızasıyla oğulda da acısını sürdürdüğünü düşündürür –unutulmamalı oğul, babanın serzenişidir:

*Sürmene işi kamalar da asardı babam. Kemik,
İşli kılıflarıyla.
İçlerinden biri hançer.
Son deminde artık sattığı bağ damına.
Bir koldan savcı, anadan Zaza
Beş kama, on kama, on yedi kama
Razı olmayarak demek
Razı olmuşluğuna.*

Babanın son demine kadar direndiği “bağ damı”nın satılmasını oğul, babanın “Sürmene işi” bir hançerden defalarca aldığı darbeler olarak yorumlar. Yaşamının hançer yiye yiye rıza göstermek olduğu sonucu çıkar buradan; ama söylenen bununla da sınırlı değildir. Kim kimin hayatını yaşar sorusu da gizlidir, “Beş kama, on kama, on yedi kama” dizesinde. Şiirin sonunda oğul, babayı “o dindar adam” diye hatırlar ve dünyanın babayı değil babanın dünyayı “sınayışı”na imrenir. Aslında oğul, inanca –daha doğru bir tabirle inancın böylesine içselleştirilmiş olmasına– imrenir; çünkü bir sonraki şiiirden “‘Bizimki Bize’ Gazeli”nden anlaşıldığı kadarıyla oğul dünyayı değil, dünya oğlu sınayacaktır:

*Anası üvey Nuri
Senin sırandıkların sana, benim sırandıklarım bana*

Taner’in referanslarının dinden olduğunu ikinci dize açıkça işaret eder. Şiirinin de gelenekle kurduğu bağı, hem söyleyişle hem de önceki kitaplarında yer alan bazı şiirlerinde olduğu gibi, şiir formu tercihiyle gösterir. Ayrıca, çağrışım gücü

fazla, eski ama arkaik olmayan sözcükleri tercih ederek Elias Canetti'nin deyimıyla "kelimelerin vicdanı"na kulak verir. Bu, kitle kültürünün hafızayı ve tarihi *silen* ve edebiyata da sirayet eden uygulamalarına bir tepki olduğu kadar şiirde geleneğin sadece form tercihiyle sınırlı kalamayacağını, dilin geleneği zaten içinde taşıdığını göstermek üzere yapılmış bilinçli bir tercihtir.

"Silmeden beyaz alnından Ağustos harını," dizesinde ter, Ağustos harı olarak canlandırılırken;

*Ne ibreyi ipledin, ne dirhemi! Dümeni Elmas Gemi!
Katıları balları çek, buharlar bana.*

beytindeki "buhar" sözcüğü "har"ı da içine alır ve *tevriyeli* bir kullanımla imaj oluşturulur. Altı çizili sözcük, hem *buharlar* hem de *bu harlar* (*bu ateşler*) diye okunabilir. Buradan da "Dümeni Elmas Gemi"nin şiir olduğu, bal bile olsa onda katılaşmış hiçbir şeyin bulunmadığı, *buhar* gibi sardığı/aktığı ve *ateş* gibi yaktığı imajı çıkar.

Bazı Divan şairlerinin şiirlerini yeniden söylemeyi de tecrübe eden Taner, bu şiirlerin gücünü formdan değil söyleyişten aldığının farkındadır. Dolayısıyla adı "gazel", "tuyug", "ilahî" olan şiirlerinde kalıp söyleyiş değil, kişiselliği belirginleştiren *eda* vardır.

"Mızıka" şiirinin öznesi, öncekilerdeki edaya *sınanmaktan* bağlanır.

*Basa basa karlı potinlerle
Acem halılarına,
Planımı sınadım*

Razı olmayı öğrenen özne, şimdi de tecrübeleriyle hoşnut olmayı öğrenecektir: "Hoşnut ol, ay batıyor, ay battıkça." Taner'in şiirindeki özne, doğru da yanlış da olsa kendi eylemiyle kendisini kurar, kendisiyle sınanır; razı veya hoşnut olur. İnsanı böyle anlar, kavrar ve kabullenir. Böyle olduğu için doğaya bakar ve oradaki yaşama isteğini görür. Gördüklerini ezber

etse de “her solumada / gözlerinin ezberi”, “bahçe”yi değiştirir. Her solumada değişen, insandır çünkü. Her solumayı, yaşama isteğinin dışavurumu ve Robert Musil’den ödünç alarak söylemek gerekirse *yaşarken açılan miras* olarak değerlendirmek mümkündür.

Mirasın kaygılı sahibidir Taner’in öznesi. Kaygı, algıyı değiştirir ve özne, “çimler, suyun sesi” gibi bağdaştırmalarla nelerin neleri içinde taşıdığına dikkat çeker. Baba-oğul ilişkisinde olduğu gibi, çim ile su, kabuk ve öz, iç ile dış sürekli yer değiştirir. Bunu Türkçenin ses ve vurgu zenginliğini kullanarak yansıtır Taner. Onun şiiri, ses şiiridir ve bu kitabına *Veda Vezinleri* adını vermesi boşuna değildir. Sözcük tasarrufu da şiirlerdeki ses ve vurgu değeriyle ilişkili olsa gerektir; ayrıca, son dönemde yazılan şiirlerdeki noktalamadan kaçışın tersine noktalamaya sahip çıkışı da vurguyu göstermeye matuf bir tercihtir; ama vurgu, noktalama ile gösterilmesine rağmen şiirin sesini kesmez, ilginç bir biçimde şiire hareket kazandırır. Taner, sözün dilin içinden kavrandığının farkındadır. Eksiltili söyleyişleri, edebi boşluk bırakmakla birlikte kurguyu da gözetir.

*Yarılarıdır, yan yana iki ırmağın
Belki aktığımız iki ırmak:
Bir arada, bir
Ve setleri ayrılıp
Dağılmadan (“Uzakta Nehir”)*

İlk dizedeki “yarılarıdır” sözü, dilin içinden gelen ses çağrışımıyla “yaralarındır” diye de okunabilir. “Bir arada, bir” gibi söyleyişler Taner’in şiir kurgusunda tercih ettiği özgün buluşlarındandır. Sözcük tasarrufuyla bu dize, hem üst hem de alt dizeleri gözetir. Bu dizeyi, *bir arada* ve virgül olmasına rağmen *arada bir* diye yeniden kurmak mümkündür. Bu kurgusal buluşların şiirlerde *artistikten öte varoluşsal* bir değeri vardır. Aşkı, “ömrün sulanmış bahçesi” sözüyle tasarlayan şair, bu bahçenin varoluştaki karşılığını, “yarısı olmak” diye belirler:

*Belki her şey
Yarısıdır her şeyin
Ve aşk'ın*

“Yarısıdır”ın “yarasıdır” diye okunabileceğini hatırlatarak varlığın aşkla bütünleştğinde tamamlanacağı, yaranın kapanacağı vurgulanabilir. Tıpkı babanın oğulda, suyun çimde tamamlanması gibi, bölünmüş bir varoluş çıkar ortaya. Bu yüzden “Belki her şey / Yarısıdır her şeyin”. Buradaki duyusu, okura ulaşan şiir için de düşünebiliriz. Şiir onu yazanın yarısı/ yarası olduğu kadar okuyanın da yarısı/yarasıdır. Taner’in şiirini *okumak*, insanın yarasında birleşmektir bu yüzden.

Tamamlanma niyeti, yarım kalmanın acısı, *Veda Vezinle-ri*’ndeki şiirlerde kurgusal bir işlev de görür. Yukarıdaki dizelerin yer aldığı “Uzakta Nehir” adlı şiir de, ondan hemen sonra gelen “Beni Hayata Geri Verdiğin Sırada”nın yarısıdır ya da sonraki öncekinin. Şiirin başlığına şunları da eklemekten kim alıkoyabilir okuyucuyu: “Beni Hayata Geri Verdiğin Sırada”, tamamlanmamış olurum/tamamlanmamışım demektir. Bu şiirin eksik bırakılan bütün dizeleri, Taner’in edasını ve şiirin bütün-lüğünü bilenlerce tamamlanabilir. Amiyâne bir tabirle bu şiir-de, *yarası olan gocunabilir*.

Şiirlerin her biri bilince sahip gibidir; öncekine bağlı olduğunun farkındadır ve onda yarım kalanları tamamlamak istercesine temayı alır, bir soluklanma sonrası yeni bir bakışla duyguyu tazeler. Bununla birlikte şiir, sonrakini içinde taşıdığını hissettiği için sancılıdır. Şiirlerin varoluşsal karşılığı, bırakılmak ve istemek gibi görünür.

*Beni hayata
Geri verdiğin sırada,
Orada olamam.
Yapraksız bir dal gibi;
Bir ırmak yatağı gibi kurumuş.*

Bu dizelerde olduğu gibi, yaprak-dal imajı, istekle canlı kalmanın, bırakılmakla kurumanın tasarımı olarak canlandırılır. Öznenin varlığını bildiği halde erişemediği, birleşemediği

anlam, “Uzakta Nehir”de nasıl yan yana akan iki ırmak olarak tasarlanmışsa, “Beni Hayata Geri Verdiğin Sırada”da yaprakdal imajıyla tazelenmiştir.

Ayrı düşmek, uzak kalmak bu şiirde kurgu ile de gösterilir. İlk birimdeki “yapraksız bir dal”, dördüncü birimde “O uzak yaprak” diye hatırlanır; aradaki birimlerde ve tabii yaşanan deneyimlerde yaprak, “Acı-(bir) Bilinç” edinmiştir. Bu “Acı-Bilinç”, her şeyin “körpe ağaçlarda” yeniden yaşanacağını bilgidir. Başka bir deyişle her yenilenmenin, filizlenmenin acıyı büyüteceğinin bilgisi. Bu bilgi ile şiir, “Yarı söz, yarı karanlık kara.” diye biter. Aslında başlar da; çünkü sözdizimsel sapma ile burada bir cümle gibi görünen söz, içinde birkaç cümle barındırır:

“Yarı söz, yarı karanlıktır.”

“Yarı söz karadır, yarı karanlık karadır.”

“Yarı sözün yarısı karadır, yarısı karanlıktır.”

Ucu açık bırakılmış söz, kendini perişan ederek anlamın flulaştığı bir kaygıya dönüşür; çünkü özne, bütünleşme ümidini kaybetmiştir ve bunun perişanlığı içindedir.

Veda Vezinleri’nin “Kıvılcımlarla Silahlı” bölümündeki şiirlerde, öznenin muhatabı, varlığın oluşumunu belirleyen bir kıvılcım gibidir. Kıvılcım, “yanmakta olan bir maddeden sıçrayan küçük ateş parçası” anlamında alınır ve “ ‘Bizimki Bize’ Gazeli”ndeki “buhar” hatırlanırsa şiirlerin yanarak varolan öz-neden sudur ettiği söylenebilir. Böyle konulduğunda yine ayrılma, bölünme sorunuyla karşılaşılır. Ayrılmadaki, bölünmedeki savruluş ve heyecanın kurduğu şiirlerdir bunlar.

Kıvılcım için “demir ve taş gibi maddelerin güçlü çarpışmasından sıçrayan ateş durumundaki küçük parça” açıklaması kabul edilirse yine bölünmüş varlık ve bu varlığın doğa, hayat, nesneler ve insanlarla kurduğu temaslar akla gelir. Taner’in şiir dünyasının içinden konuşursak şimşek artık “küflü” kalmayacak, kıvılcımlarla da olsa ateş olduğunu hissettirecektir. Dolayısıyla bu bölümdeki şiirlerin karşılaşmanın sertliğini ve ağırlığını taşıdığı söylenebilir. Her karşılaşmanın bir yankıntının habercisi olduğu, “Kediler” adlı şiirin şu dizelerinde açıkça belirtilir:

*Bir başınasın,
Karşılaşınca gözler;
Ve yıkıntın
Bir başına.*

Taner'in şiirlerindeki özne, varlıkla içli dışlıdır. Bu yüzden onun kedilerden insana, insan ilişkilerine, doğadan varoluşa, Ay'dan şiiire geçmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Geçişteki bağı sağlayan, varlıkları birleştiren hakikattir. "Dört yana kaçışarak" dağılan "Kediler"i, bir hakikat olarak ölüm, gelir toplar:

*Koşar ölüm, ve
Hepsini toplar.*

İmaj etkileyicidir: Canlı olanı, cansız olan; varlığı, *fikir* toplamaktadır. Kişileştirme diye bildiğimiz sanatla ölüm, iyi bir koşucu olduğunu gösterir.

Bölümün "Sedir Adası" adlı ilk şiirinde, yalnızlık teması işaret edilir; ama bu öyle bir yalnızlıktır ki, bakan her göz, boş beyaz kâğıdın üzerine ada olarak kendini bırakır. Soru böylece belirginleşir: Bakılan mı, bakan mı yalnız? Bu soru sorulduğu için her varlık bilince kavuşur; "motorlar", "kulağa" "homurdadığı"nı bilir. Şiirde yine algı değiştirilir ve "çocuklar, şarkı", "keçiler yaban" olur. Taner'in şiiri, zihin kaydırarak algıyı değiştirme çabasıdır veya böyle bir algının dışavurumu. Şiiri böyle düşündüğünü, şiirin ağzından, *Siperler*'in² birinci "Kabuknot"unda söyler de:

*Ben
Bu şiirim;
Buraya geldim.*

Ben, bu şiirim, buraya geldim, kaydım da.

2 Mehmet Taner, *Siperler*, No: 27 Yay., İstanbul, 1997, s. 50; vurgu bana ait. Mehmet Taner, görüşmelerimizin birinde, "Vurgu bana da ait" dedi. *Küflü Şimşek*'te bu şiirdeki "kaydım"ı vurgulama gereği duymuş o da.

Şiirlerdeki baskın tema olan ölüm, dinle bütünleştirilen babanın hatırasıyla oğula bir kez de “Ölü Tadında” değer.

Yine “kış” göstereni ile üşüme ve donma canlandırılır. Sonra,

*Döniip gelen kaygı;
-İkindi'yi kıldım mı,
Yedim mi
Sabah'ı*

soruları, babanın olduğu kadar oğulun da içini oyar. Bu yüzden oğul,

*Kaldım
Babam tadında.*

der; ama bunun “ölü tadı” olduğu unutulmamalıdır. Babanın inandığını yaşama kaygısı oğula “acı bilinç” olarak hatıralarla gelmektedir. Yukarıda olduğu gibi, varlık *fikrin* baskısına uğrar. Oğul, mirasın ağırlığı altında “kaldığı” için onu kullanamamakta, yenileyememektedir. “Ahşap merdivenli, dökük / bir otel(in) ahçısı” olması boşuna değildir.

Ötelenen değil *aralanan* varlıkla bütünleşme isteği ve bunun gerçekleşmemesinden doğan acı, çok güçlü bir şiir olan “İlâhi”de yalvarışa döner. Varlığın diğer yarısını bilmek, eksik kalmış olduğunu bilmek, umudu hep canlı tutar. Böylece özne, katlanmayı öğrenir, sabrı bilir:

*Dalğanın kayığı kaldırdığı gibi
Kaldıramazdım yüreğimi ayrılışlarla.*

Bu dizeler, ayrılığın da birleşmeye bir vesile olarak kabullendiğini duyurur. Dize, söyleyiş gücünü *leff ü neşr* olarak bilinen söz sanatından alır: *Ayrılış, dalga* ile; *yürek, kayık* ile eşitlenmiştir. Yenilenme, tazelenme inancı yine ağaç motifi ile gösterilir:

*Olmasaydın bir tohum olarak sözlerimde
Senden çıkamazdım, sana gelemездim;*

Oluş süreci, “senden çıkmak”, “sana gelmek” sözleriyle belirginleştirilirken tohumdaki ağaç bilincinin su ile varlık bulacağı ima edilir. Ayrı kalanın acı bilinci ise *bekleyiş*le sınanır:

*Bana verdiğin bekleyişi
Kaldırdığını bildir, artık aramızdan;
Ben de – ışığın içinden ayrılıp
Senin – öbür yüzüne dayanabileyim.*

Her şeye rağmen bekleyişi veren merhametlidir; çünkü karanlığa değil ışığa bırakmıştır bekleyeni; ümidi saklı tutmuştur. Işıkla sınanan, ümide sahip çıkan özne, bekleyişin acısına ve ağırlığına dayandığını son dizede söyler. Varlığın bir yüzü kendisidir zaten, diğer yüzü ise varoluşu kışkırtan istektir.

“Merhem” ile “Âvâz”, bakımlı *bir* şiiirdir; ama bölünmüştür. Biri, varlığı belirler; diğeri, isteği çığlığa dönüştürür. Yumuşak olması beklenen merhem de âvâz kadar serttir. Demir bir varlık, demir bir isteğe çarpar sanki ve kıvılcımlar yükselir, varlık yine bölünür. Her iki şiiirde de ağır metale yer verilmesi dikkat çekicidir: “*Ve raylar katlanarak kapanır*” - “*Gece ışıldayan raylara dal,*”. “Âvâz”, kitaptaki şiiirler arasından bir çığlık, nara olarak yükselir.

*Koş, garlara.
Koş.
Bir makas
ara.*

dizelerinde, gelenin gidenin yolunu değiştir gibi bir anlam çıkmaktadır; ama

*Koş, kara muşambalı adam,
Kendine koşan bir
Hayal yakala;*

dizelerinde, koşulan garların koşanın kendisi olduğu anlamı da gizlidir. “İlâhi”de olduğu gibi, bölünmüş varlık kendisinin peşindedir yine; ama ses ve eda değişmiştir: Yalvarıştaki yumuşaklık, hareketteki sertliğe bırakmıştır yerini.

“Görüntüler” gerçekten de ayrılığı kabullenmiş munis birer “kıvılcım” gibidir. Bu yüzden özne, her ne kadar “elini çekerken” de olsa “Tanrı dokundu bana” sevinci içindedir. Yine de özne, dokunandan ayrı kaldıktan sonra bozulduğunu “maymunlaştığını” düşündüğü için dokunmanın yeterli olmadığını söyler. Dokunmanın/dokunulmanın güzelliğini, dokunulduğunu bilmek, uzak kaldığı sürece acı verir ona. “Kalbin Havalanmış Peteğinde” bölümünün ilk şiiri olan “Şal ve Akik”te,

*Anımsarım, insan
sesi çıkarırdım bir zamanlar*

hayıflanması, “Görüntüler”in sonundaki “Geri al, geri” yalvarışındaki isteğin yerine gelmemiş olduğunu gösterir. Bölümün ikinci şiiri “ ‘Öyle Kuru, Duyarsız Öyle’ ”, hem fotoğraf okuması oluşuyla hem de kurumak, duyarsızlaşmak vurgusuyla “Rıza Hançeri”ne gönderir okuyucuyu; ama orada okunan fotoğraf baba, buradaki ise *kardeş* tir. Şiirin adı gibi içindeki nesneler de sertlikleriyle, soğukluklarıyla dikkati çeker.

“Ay ve Şiir”de, varlığın gördüğü şeyde gerçekleştiği düşüncesi tekrarlanır. Ay şiirin kardeşi ve giderek kendisi olur.

*—Ay neden ordasın?
—Burda değilim asla*

Bu iç konuşma, birleşme arzusunu yayan bir türkünün şu dizeleriyle de algı yönünden ortak gibidir:

*Hamaylı boynundayım
Orda değil burdayım
Düşünme yanındayım
Aç bak koynundayım*

“Çocuk ve Sahil”, bir uzak düşme ânının zihinsel fotoğrafıdır. Belki bir çocukluk fotoğrafında geçen bir gemi, “Bembeyaz, ruh gibi” görüntüsünü,

*Sana hiç
Kavuşamayacağım.*

diyenin zihnine bırakmıştır. Böylece *böлінmüş varlık*, kavuşamayacak olduğu başka bir görüntüde bir daha sınanmıştır. Bütünleşme imkânsız olsa da, varlığın isteğe sahip çıkılarak/istek ko-runarak muhatabına yayıldığı düşüncesiyle “Ada’nın Cam Lah-di Önünde” adlı şiirde bir daha karşılaşılır:

*Senin gözkapaklarının altında
Duruyor, benim rüyam*

Taner’in şiirlerindeki özne, muhatap bulmada ve karşılaş-mada ustadır; ama bu, rahatlık anlamına gelmez, tam tersine acının bilince vurmasına vesile olur. Bölümün son şiiri “İlhan Berk’e Üç Dal Leylak”ı da, ““Öyle Kuru, Duyarsız Öyle”deki *kardeş sıkıntısıyla* birleştirmek mümkündür.

Son bölüm olan “İki Parça”nın ilk şiiri “Efesli Bilgenin Ölü-mü”nde, sanki tekrar “Kuru Ayaza Bıraktın Beni”ye döneriz. Başka bir deyişle kitap, kendine döner:

*Açıp, su toplamış karnımı
Var mıdır dedim, parmaklarıyla aranızda
Yarayı çekip alacak içinden;
Kendi içinden
Düğümü kendi parmaklarıyla?*

“Kumsalda” adlı son şiir, metaforik olarak şiirlerin nasıl neş’et ettiğini gösterir ve kimde nasıl kalacağını merak eder. “Zaten o mektubuz bize gönderilen.” dizesi, şiirin varlığı an-lamada bir bilgi biçimi olduğuna duyulan inançtan, güvenden çıkmıştır sanırım. Taner, her ne kadar mektubun alıcısının ken-disi olduğunu söylüyorsa da Georg Trakl’ın dizesini hatırlama-dan edemiyor insan:

Ve acı çekenin hemcinsleri de vardır
ve:
Zaten o mektubuz bize gönderilen.

Kınalı Kaval: İlhami Çiçek

*ve hep bir yaprak değil miyiz ki
bir zaman yarıp çıkmak serüveninde
özdeşimizi*

Caneriği

1954'te Oltu'da doğdu İlhami Çiçek. Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde yüksek öğrenimini tamamlayıp, önce Kırıkkale'de, ardından İstanbul'da edebiyat öğretmenliği olarak çalıştı. İstanbul'dayken evlendi, bir oğlu oldu. 1983'ün Mart ayında, kısa dönem askerlik için Tokat'a gitti. Kendisini için için yiyen bunalım, askerdeyken daha da arttı; Mevki Hastanesi'ne tedaviye gönderildi. Tokat'a döndüğünde, askerliğinin bitmesine çok kısa bir süre kala 14 Haziran 1983'te intihar etti.

İntihar öncesindeki iki tanıklık, sürecin nasıl işlediğini birazcık olsun aydınlatıyor. Ali Karaçalı, 1983 Mart'ında kendisini askerdeyken ziyarete gelen şairle 1983'ün Mayıs sonlarındaki karşılaşmalarını anlatırken şunları hatırlıyor: "Tedavi için gittiği Ankara'dan yeni dönmüştü. İstanbul'a da uğramış, arkadaşlarını, ailesini, eşini ve bir yaşına henüz basan sevgili oğlu Abdurrahman Nuri'yi görmüş, yenilenmiş, güçlenmişti." Aralarında sıcak bir dostluk olduğu anlaşılan Karaçalı'nın, muhtemelen 1983 Haziran'ında, kışlasına ziyarete gittiğinde İlhami Çiçek'in "görüşmeye gelmemesi", önemli bir ayrıntı ve işaret;

Satranç Dersleri'nin çıkışı karşısındaki soğuk tavrı da bu ayrıntıya dahil edilmeli.¹

İkinci tanıklık da Ali Karaçalı'nın yazısından: “—Aliciğim, dedi, bir mektup da eşime yazmak istiyorum. (...) Bir süre sonra ‘Aliciğim şiir tamam!’ diye seslenince şaşırmışım. Kâğıdı çıkarıp uzattı. Gerçekten şiirdi. ‘Temalar’ şiirinin ikinci bölümüydü bu. Kâğıda ‘Sevgili Karıma’ hitabıyla başlamış, şiir *gelince* mektubu ertelemiş, şiir bittikten sonra mektubu tamamlamıştı.” Karaçalı'nın birazdan üzerinde duracağım “Temalar” adlı şiir için yorumu, “Şiir adeta O'nun yazdırılan son sözleri gibiydi” olmuştur.

Şiire ilgisi yaşadığı şehrin sözlü kültür ortamında başlayan İlhami Çiçek'in lisedeyken yazıp *Adımlar* dergisinin açtığı şiir yarışmasına gönderdiği ve birincilik kazandığı “Otel Odası” şiiri, sözün gücünü fark ettiği ilk ürünüdür. Sonra *Edebiyat* dergisi çevresine girerek şiirlerini orada yayımlamış ve tek kitabı *Satranç Dersleri* de Edebiyat Dergisi Yayınları'nın kırkınıcı kitabı olarak Mayıs 1983'te çıkmış.

Mahzundur

Sara nöbetleri, söze sığınmış, edebiyata tutunma çabası ve yirmi dokuz yaşında intihar. Yakın çevresi; İlhami Çiçek'in intiharını bir şanssızlık, “sara hastalığına ait bir kriz”, “karşı konulmaz bir biçimde parlayıveren kader flaşı”, “şiddetli bir krizin sonu” olarak yorumladı.² Bu tür yorum ve sunuşlarla eylem, örtülerek bir “kaza”ya dönüştürüldü. A. Alvarez diyor ki: “İntihar bir tutkudur ve ancak bu tutkuya üstün gelindiğinde gerçekleşir. Sadece bir tarafın üstün geldiği ve yarı kazanılan bu son zaferi *biürok-rasi* ve *görgü kurallarından* dolayı *kötü bir kazaya dönüştürmek* varolan yanlışlara son bir yanlış daha eklemektir.”³ Görebildiğim kadarıyla İlhami Çiçek'in çevresinde olanlardan sadece Cahit Yeşilyurt, durumun dehşetini fark edebilmiştir. Bunda, Çiçek'le

1 Ali Karaçalı, “Herşey Eninde Sonunda Sessizdir”, *Hece*, S. 6, Haziran 1997.

2 Göğ Ekin (*İlhami Çiçek'in Anısına*), Çiçek Pazarlama, Ankara, 1991.

3 A. Alvarez, *İntihar-Kan Dökücü Tanrı* (çev. Zuhâl Çil Sarıkaya), Öteki Yay., Ankara, 1992, s. 81. Vurgular bana ait.

bir ara aynı evi paylaşmış olmasının etkisi bulunduğu kadar onu intihar noktasına getiren sorunları, olayları da yakından bilmesinin payı olsa gerektir. Benim de İlhami Çiçek'in bu yazıya başlık olarak düşündüğüm "şurda güneşe ne kaldı" dizesini yazısının başlığı yapan Yeşilyurt, şairin intiharı karşısında, tedirgin olduğunu ve korkuyla örselendiğini belirtir:

"İlhami'nin ölümü beni oldukça tedirgin etmiştir. Bir süre acıyla karışık korkuyla örselendim. Üç yıla yakın bir süre düşünmek istemedim hatta. 1983'te *Satranç Dersleri* 'Edebiyat Dergisi Yayınları'ndan çıkınca kitabını elime almaya korktum. Olayın sonlanış biçimiyle Tanrı razılığı arasında kalan çapraz düşüncelerin ağına düşmüştüm."⁴

Bana kalırsa, Cahit Yeşilyurt'u tedirgin eden ve korkuyla örseleyen; yaşadığı, sevdiği, yiyip içtiği bilinen bir dostun sonu değil sadece. Yine Alvarez'e bakıyorum: "Nasıl öldükleri, inandıkları değerlerin son bir ölçüsüydü." (s. 65) Kimileri intiharı "kötü bir kaza"ya dönüştürürken Yeşilyurt, tam da Alvarez'in saptadığı noktada tedirgin olmuş ve korkuyla örselenmiştir. İnandığından farklı bir cevap vermiştir İlhami Çiçek hayata. İnandığı değerler, Yeşilyurt dışında, verdiği cevabın ağırlığını kaldıramamış gibidir.

Ölümünden çok kısa bir süre önce yazdığı "Temalar" başlıklı şiirinin ikinci bölümü, İlhami Çiçek'in şiirinin ana hatlarını verdiği kadar bir sınır çizgisinde olduğu haberini de iletiyor. Yalnızlık, iletişimsizlik, sözcüklere sığınma ve melânkoli, bu şiirin duygu dünyasını ağırlaştırıyor:

*üfleyen kalmamış kınalı bir kaval kadar mahzun
kınalı bir kaval kadar mahzun
kınalı bir kaval kadar mahzundur (Göğ Ekin, s. 79)*

Nerden çıkıp gelmiştir "kınalı kaval"; hangi izlenimleri taşımakta ve hangi sesleri duyurmaktadır? Mahzun kınalı kaval ses verme girişimi, baharın getirdiği bir istektir belki, bir tutunma çabası belki de; caneriklerine dikkat edilmeli:

4 Göğ Ekin (*İlhami Çiçek'in Anısına*), Çiçek Pazarlama, Ankara, 1991, s. 13.

0

*yani yirmi dokuz yaşında
yani ceplerini canerikleriyle doldurup
sokaklarda
bademli düşlerle eyleşen aylak adam*

Bu, cepleri canerikleriyle dolu “aylak adam”, “bir şehirde / bir duvara asılı / üfleyeni kalmamış kınalı bir kaval kadar mahzundur”. *Satranç Dersleri*’ndeki şiirlerin tamamı düşünüldüğünde, sıkıntının kaynağının bütünüyle şehir olduğu söylenemez. Onun şiiri üzerine söz alanların anlaşmış gibi vurguladıkları üzere, şiirinde belli bir ideoloji için de yeterli veri yoktur. Örneğin Cahit Zarifoğlu ile Erdem Bayazıt’ın ucu belli bir dünya görüşüne açılan imaları da, vurguları da yer almaz şiirlerinde. Sadece *Satranç Dersleri*’nin son şiiri olan “Sessiz”in bitiş dizelerinde şunlar söylenir:

*filistinde akşamüstleri
sessizlik bir file somun gibi*

Bunların da ideolojik bir bağlanmanın içinden çıkan dize-ler olmadıkları, şiirin tamamı göz önüne alındığında anlaşılır. Şiir, “her şey eninde sonunda sessizdir” dizesiyle başlar ve yoğunlaştığı birimde şu dizelerle devam eder:

*gelen akşama
geçen akşamın içlenmeleri dadanmış
bu kahır sessizdir⁵*

Satranç Dersleri’ndeki şiirler, duyusu Müslüman muhafaza-kâr bir çevrede belirlenmiş bir şairin sesini yansıttıkları kadar bu duyusun insanı kavrayan noktalarını belirginleştirmeleri bakımından da önemlidir. Duyuş, içinde olgunlaştığı çevreden aldıklarını göndermelerle, söyleyişle, motiflerle iletir. Örneğin, peygamberlere (“bir oyuna rasgeldim / her taşı yakup hüznü”,

5 *Satranç Dersleri*, Edebiyat Dergisi Yay., Ankara, Mayıs 1983, s. 61; Göğ Ekin diye belirtilmedikçe bütün şiir alıntıları bu kitaptan yapılacaktır.

s. 23; “faniliğindir o ağaç ki / zekeriyya onda saklıydı”, s. 35), din ulularına ve Doğu’nun aşk anlayışını kabullenme ve bu aşkın büyük figürlerine göndermeler (“ey aşk elbet / başındasındır belâ kitabının / ne çok dilin var”, s. 25; “bir adam anlattılar leylayı avuçlarında gizliyormuş / bir adam koynunda taşıyormuş onu”, Göğ Ekin, s. 85) vardır. Söyleyişte, *Kur’ânî* ses denilebilecek bir özellik fark edilir:

... avda
yine geri dön bu son
yoksa öleceksin gurbette
dedi ses ve işitip ağıladı
o koca iskender ki
tuhaf matlar yapardı
mat oldu olağan biçimde (s. 15)

metrûk bir kümbet denli müşahhas
aşktır – ve o
ne rahîm bir yürüyüştür gecede (s. 28)

Koygun Minyatür

Hoşnut değildir İlhami Çiçek ve bu hoşnutsuzluk, çıkış noktasını belli bir duyuştan alsa da duyusu belirleyen merkez, *burada olan ve seçerek sorumluluk alan* insanın yalnızlığını ve trajedisini kuşatmaya çalışır. Varoluşçu bir seçme, farkındalık, burada oluş ve sorumluluk bilinci taşır şiirin öznesi de o şiiri yazan şair de.* Fakat varoluşçuluğun “fırlatılmışlık” ekse-

* Ölümünden sonra yayımlanan, bir söyleşi için hazırladığı cevapların birinde, “seçerek sorumluluk alma”yı öne çıkarır ve şiiri de buradan gördüğünü işaret eder: “Seçiyorum; ben bu birikimsiz olamam. Şiir de öyle. Her şey öyle değil mi bir bakıma? İnsan, şiir, ... deniz bile. Öyleyse tarihi konumlamam gerekiyor varoluş sınavından geçebilmem için. Beni sorumluluk’la boyutlandıran öğretisel bilinçle yaklaşıyorum tarihe. Şiirin insana ulaşması, onu kalbinden kavraması da buna bağlı. Yoksa kör olur gözleri şiirin. Bir yaşantıdır, ‘bir ince akım’ı yaşamlas-tırmanın uzun serüvenidir şiir. Bir ‘akım’; yüze pek yansımayan derinlerden süren bir dalga; insanı yakan, esriten, kıpırdatan bir şey...” (Göğ Ekin, s. 106).

ninde değildir, “buyruk”la bağlanmaya açık ve susuzdur, lâkin buyruk yitirilmiştir. Buyruk olsa, şiirlerde görülen şiddet dışarı taşacaktır; buyruk yitirildiği için özne şiddeti kendisine uygulamakta, içine kanamakta, başka bir deyişle kan kaybetmektedir. Ben İlhami Çiçek’in intiharını tam da burada görüyorum: Kanamanın acısına dayanamamış, kanamaya son vermek istemiştir. Şiirlerindeki insan, bu yüzden hayli gergindir, saçlar isyana her an hazırdır (“ve işte öyle oldu / köye ilk gelen jipin altında / arkadaşından fıskıran kanda da / yine öyle bağırarak kalkıp / ve böyle başladı saçlarının isyanı”, s. 51) ve yine bu yüzden gerginliği alınmak istenircesine ölgün zamanlara çıkarılır, çıkarılmaya çalışılır (“ne çok güz ölüsü böyle / diyorum küllerinde bir ateş çatsam”, s. 47). Çıkılan yer ise yalnızlıktır ve yalnızlık, şairin “sevgili gecem” diye sahiplendiği geceleri akın eder hep:

–de bana bu esrime
bu koygun minyatir yalnızlığından
başka nedir– (s. 24)

Çiçek’in şiirlerinde Ay’ı hayranlıkla izlemesinin, yitirilen buyruğa inanç ve saygıdan ileri geldiği kanısındayım. Şiirlerinin taşıyıcı temel figürlerinden olan at, çağı Ay’a bakarak kişner. Bu yüzden yanılmış bir attır o ve:

yanıldıklarında
kaygan
o karangu duvarına çarpıp kuşkunun
düşer ölümler atlar (s. 24)

Her ne olursa olsun “iyi bir oyuncu en çok atları sever”; çünkü bağlanmayı aşar, gitmenin içinde o da vardır ve at kapaklandığında her şey biter. “etli kanda sıcak kemik soluk alıyordu”, “etinden bölük bölük et koparıldı” dizeleriyle ürperten İlhami Çiçek, dehşet verici bir resim çizer; resim, sonun dehşetidir, imkânın yok oluşudur:

*Çökük bir kapı
bir at kapaklanması resimde
...
bir resim neyse odur
bir at
bir kere kapaklanmışsa
kapaklanmış bir attır o (s. 59)*

Böyle açık dehşet tablolarının yanında, sevgi ve aşkla sı-
caklaştırılmış tabloları/imaıları da vardır şairin ve bir tutamak,
bir kurtuluş çaresi olabilirse o aşktır; “dili fal olan” bir aşk, cey-
lan ürkekliğinde, kabartılmış bir alın yazısı gibi bir aşk:

*kesik kesik solur
avcının elagözlü nesnesi (s. 35)*

Bu *minyatür* aşk, çağa yenik düştüğü için geriye hüznün kal-
mıştır; İlhami Çiçek’in şiirinin kalbi olan, o “kınalı kaval”ın bil-
diği hüznün. Azar azar kopan insanın biriktirdiği hüznün, şiirine
kan vermiştir:

*yalnız hüznü vardır kalbi olanın
hüznün öylece orta yerdedir (s. 22)*

“Hüznümüz Allah’adır” diyen bir duyusun içinden gelen
şairin hüznün merkezine iltica ettiği de söylenebilir. İltica ön-
cesi burada sabırla dayanmıştır; sabır bittiğinde ise olan olmuş-
tur:

*“ve sabır
olmasaydı
yeryüzünde
birgün kalmabilir miydi?” (s. 23)*

Henüz sabır varken, “Son Öğrence” şiirinde olduğu gibi,
devleri etrafındakilere söylemiştir şair; ama çocuklar susup
dinlemiş midir acaba:

*ve doğurgan bir sessizlikte
okudu savaş duasını yüksek sesle
ve dedi 'herkes okusun'
çocuklar susun (Göğ Ekin, s. 87)*

Hayata, yakınımızda verilen bir cevabı “kötü bir kaza” diyerek geçiştirdiğimiz sürece, kendimizi satrancın dışında tutmaya, görmeye çalıştığımız sürece, burada olup biteni anlamaz ve şu uyarıyı hafifsemiş oluruz: “yerine göre bir piyon da bir tufandır” (s. 11); ama, “ve insan / –ne şu ne bu– / iyioyunundan / sorulmayacak mıdır” (s. 33)?

“Sana ruhtan soracaklar; Musa’nın kavmine söyleme” uyarısının içinde oluşmuş bir bilinç, *iyioyununu* oynamıştır. Bu oyunun sonunda, “yürümenin dışında bütün eylemlerin adı / kaçış kaçış kaçış [mı]dır” gerçekten?

Hayatın Arka Bahçesi: Haydar Ergülen

Şairlerin ilk kitapları, çoğu zaman bir bahtsızlığa uğrarlar. Kitap yayımlandığında yeni bir şairin eseri olduğu için gereken ilgiyi göremeyebilir. İlerleyen yıllarda şair şiirde ısrar ederse bu kez yakın çevre dışında şaire ilgi gösterenler, daha çok yeni kitapları okurlar, ilk kitap derin sessizliğini yaşamaya devam eder. Oysa şiirdeki ısrar, ilk kitabın kırınlığını, çekingenliğini, hıncını da büyüterek sürer. Bütün “ilkler”de olduğu gibi, ilk kitap da şairin içine gömülürken onda derin oyuklar açar; yani kitap, geldiği yere döner. Oyulmuş bir yaraya dokunmanın acı lezzeti, şairin geldiği ve döndüğü yolu izlemenin zevkini de verebilir. Bir maceraya ortak olmak elbette kışkırtıcıdır.

Haydar Ergülen’in ilk kitabı *Karşılığını Bulamamış Sorular*¹’a¹ yönelmek için bunca söze gerek var mıydı, bilemiyorum; ama, söze bir yerden başlamak gerektiğinin farkındayım. O bir yer şairin başladığı yer olursa herhalde başlangıç daha anlamlı olur. Niçin “Karşılığını bulmamış” değil de “bulamamış sorular”? Cevapların değil de cevapsız kaldığı için soruların öne çıkarıldığı ya da boşlukta kaldığı bir durum söz konusu. Soru, her şeyden önce bir ilgiyi ve merakı belirginleştiriyor. “Karşılığını bulamamış” olması, soruların muhatabının bulunamayışını da işaret ediyor. Dışarıdan muhatabı bulunamayan sorular, sora-na dönerken yanında yalnızlığı da alıp geliyor. Soru sorma, bir

1 Haydar Ergülen, *Karşılığını Bulamamış Sorular*/KBS, Yeni Türkü Şiir Yay., İstanbul, 1982.

çıkış bulma arayışı olarak değerlendirilebilir. Bu çıkış, evden, bedenden, bahçeden, sokaktan, aileden, şehirden, toplumdan, ilişkilerden, dünyadan evrenden kurtulma isteğini taşıyabilir içinde; ama önemli olan, bir duyumun bilinçte soruya dönüşmesidir herhalde. Araç gereç yapan insan, oynayan insan olduğu gibi *soru soran insan* da olabilir ve bu, birey olarak varoluşun da temel işaretidir. Sorular eğer karşılığını bulamamışsa geldiği yere döner, duyum olarak kalır veya duyum olarak bir biçim kazanır. Başka bir deyişle şiir olur. Dönüşler hep daha yakıcıdır. Bu, ister bireysel bir dönüş, ister kozmolojik bir dönüş olsun fark etmez. “Her şey akar”ken döner de aynı zamanda.

*... bilseydiniz
kötülüğün tatile çıkmasından daha kötüdür
geri dönmesi...²*

sözünde de dönerken bilenenin gazabını hissederiz.

Karşılığını Bulamamış Sorular’daki soru cümlelerinin çokluğu ilk okuyuşta doğal olarak dikkati çeker, hele bir de kitabın ismi hep nöbette ise. Şimdi, soru cümlesi olarak kurulmuş dizeleri sıralayacak değilim; ama, soruların geri dönerken bir boşluğa/oyuğa yerleşmek üzere tasarlandığını belirtmek için bir alıntıya ihtiyaç var:

*hiç bir şeye benzemez içimizdeki uçurum
ne kadar acemi harcı olsa da
ölümle karşılaşmalı bazı sorular
("Aşk Ölüm ve Acıdan", KBS, s. 11)*

Bazı soruların ölümle karşılaşması bir tarafa, karşılığını bulamadan dönerken bir uçurumda yankılanması önemlidir. Gerçi burada o uçurumun ölüm olarak tasarlandığı da söylenebilir. Haydar Ergülen’in daha ilk kitaptan başlayarak beşinci kitabına kadar süregelen bazı temalar, imgeler hep bu geri dönüşlerdeki oyuğun yankısını duyururlar. *Boşluk* önemli

2 Haydar Ergülen, “Bahçeli Rivayet”, *Eskiden Terzi*, Şiir Atı Yay., İstanbul, 1995, s. 61.

imgelerden biri olarak karşımıza çıkar. Viktor Frankl'ın bir tanımlamasını kullanarak söylemek gerekirse bu "varoluşsal bir boşluk"tur, bir vakumdur. Balkon boşluğa açılır, anne bir uçurumun dibinde kalmıştır, çocukluk kör kuyulardadır. Haydar Ergülen'in şiirlerini, bu nedenle bir derin kazı çalışması olarak değerlendirmek mümkün görünüyor bana ya da ben böyle bir okumanın daha kuşatıcı olduğunu/olacağını düşünüyorum.

Kazı çalışmasında "acı" tema olarak öne çıkar. Varoluşsal bir boşluğun çekim alanındayken acının öne çıkması doğaldır. Nitekim şairin, "kim geldi önce acı mı biz mi" ("Aşk Ölüm ve Acıdan", KBS, s. 12) sorusu da, "gülüşünde onmaz acılar gizli" ("Söylence", KBS, s. 41) saptaması da acının öncelendiğini haber verir.

Derin kazı çalışması ya da varoluşsal boşluğun çekimi, şairin bulunduğu, durduğu yerden başlar. Burada şiir, bir anlam sorununa, anlam arayışına dönüşür. Ergülen anlamın hiçbir zaman olmadığını, her şeyin saçmalıktan öte bir değer taşımadığını düşünmez; anlam vardır, ama yitirilmiştir. Kazıya çocuktan, çocuğun dünyasından, çocukluktan başlar. Durduğu yerden, uzak kaldığı çocukluğun "ölü bir çocukluk" olduğunu düşünür. Bu, her şeyin bitişini hazırlamalıdır diyemeyiz; çünkü, "çocukluk", durulan yerde yaşatılamadığı için ölüdür. "balkonlardan atladım sarı akşamüstleri / alıştım ölümüne yavaşça / kendine kıyan çocuklara alışır gibi" ("Sayıklama", KBS, s. 17) dizeleri, yaşarken farkında olunmadan çocukluğa kıyıldığının işaretidir.

Balkon, Ergülen'in şiirinde çok özel bir imge halinde oluşur. Her ne kadar "bahçe"nin ölümü anısına kurulmuş seyirlik bir sığınak olsa da bir kopuş yeridir aynı zamanda balkon; çünkü boşluğa açılır. Nietzsche'nin "boşluk nasıl da çekiyor kendine düşmek isteyen" sözünü doğrularcasına ürpertir balkon imgesi. Çocuğun dünyasını derinden sarsan bir olayla, muhtemelen bir intiharla, tamamlanır bu imge:

*artık her gece beşinci kattan düşen
kristal bir kadeh inceliği kaldırımlarda
ölüm kadar anlamlı bir suskunluğu seçti
ablam yaşarken de kırılığandı inceydi*

...

*karanlık kara değil ölüme açılan boşluk
beşinci katın balkonundan eski bir büyü gibi
("Gece Yağan Sessiz Yağmur", KBS, s. 35)*

Ablanın ölümüyle oluşan boşluk çocuksu bir duyarlılıkla, "gözyaşlarım kimliğimin tanığı ablam öldü / koşar gibi duraklar gibi ağlar gibi / adı yüreğimde kök sürer gibi birden / nehre çiçek atacağım ablam öldü" (aynı şiir, KBS, s. 35) dizeleriyle doldurulur. Ergülen şiirine sadıktır; gerçekten de "adı yüreğinde öyle kök sürmüştür ki" ablanın, balkon hiç unutulmaz. Gerçi "Gece Yağan Sessiz Yağmur" şiirinden bir yıl önce yazılan "Balkon" (1980) şiirinde de vardır bu; ama, imgeselleşmemiştir. İkinci kitap olan *Sokak Prensesi*'nde³ ise balkon imgesi, kıyıcı bir hatıra olarak yeniden görünür: "yolcusu küçük bir kız olan balkonlar" ("Pelerin", s. 14) Bütün kıyıcılığına rağmen balkon, lanetlenen bir yer olarak değil, bir çekim alanı/vakum olarak girer Ergülen'in şiirine.

Kazılan çocuklukta/hafızada bir boşluk da "ölen abi" ile açılır: "nereye gider bu su aka aka bana mı/ avucunda yıldızlar saklayan çocuğa mı yoksa/ abimin her ölümünde..." ("Coğrafya", KBS, s. 32) Abiyi her hatırlayış, bir ölüm olarak imgeselleşir, ama şair, yine de kaçınmaz kazmaktan:

*kaldırımda seksek oynayan çocuk
abini vurmuşlar doğru mu dedi
vurulunca gelmezmiş yolcular
bakıp da geleyim ver yüreğini*

*-anne yoksa abim hiç gelmeyecek mi?
("Bir Çocuğun Dönmeyen Abisi İçin", KBS, s. 37)*

Karşılığını bulamayan sorulardan biridir bu da. Bu sorunun annenin duygularındaki derinliğe yönelmesi de boşlukla ilgilidir tabii. Şiirin yazıldığı yılı düşünürsek (1979) apolitik bir

3 Haydar Ergülen, *Sokak Prensesi*, Korsan Yay., İstanbul, 1990.

söylemin şiire hakim oluşunun çocuğun dünyasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Dönmeyecek abi, şairin kendisinin midir bilinmez; ama, bir boşluk oluşturduğu kesindir.

Kimi soruların doğrudan anneye yönelmesi veya dolaylı olarak anneyi muhatap alması, bir sığınak oluşturma ümidini düşündürüyor. Sığınak da sonuçta kıvrılma, büzülme, saklanma, korunma durumlarını çağrıştırdığından bir boşluk arayışı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca annenin biyolojik boşluğu da bir güvenlik alanı veya huzurlu mekân olarak düşünülebilir. Karşı cinsten birinin Ergülen'in sonraki şiirlerinde yer alışı da hep bir sığınak özlemiyle şekillenir; ama sığınaklar ikamet edilecek yerler değildir, bu yüzden her terk ediş büyük boşluklar oluşturur.

Haydar Ergülen'in şiirlerindeki kapalı mekânlar da birer sığınak olarak tasarlanmıştır. Unutulmamalı, her sığınak bir kopuşu, korkuyu ve elde bulunanları korumayı da işaret eder. Bahçe ile çevrili bir ev, boşlukların bölünmesi olarak düşünülebilecek odalar, birbirlerinin üzerlerine kapatılmıştır sanki. Kızı, bu mekânlarda da sürer ya da bu mekânlarla oluşan boşluklar da çeker şairi. Aynı şekilde Ergülen'in zamanının çoğunlukla "gece" oluşu, gizlenmeyi, örtünmeyi, görünmeme özlemini belirginleştirdiği kadar, karanlığın yutuculuğunu da çağrıştırır.

Karşılığını Bulamamış Sorular'daki şiirlerden başlayarak mevsimlerin de üzerinde ısrar edilen temalardan olduğu görülür. Ergülen'in mevsimi "yaz"dır. "Yazdan ne kaldı sana yazdan ne kaldı" ("Unutulmuş Bir Yaz İçin", KBS, s. 21) sorusuyla gelen hayıflanma da çocukluğa ve gençliğe gönderir bizi. Şiirlerin helezonik özelliği, kozmik unsurlarla daha bir belirginleşir. "eski sözler bulurum ölü çocukluğumdan / geri gelmez yazlara da dokunur yitik sevincime de" ("Sayıklama", KBS, s. 18). "Dokunur" sözcüğüyle oluşturulan çağrışım zenginliği, hem geçmiş günlerden ilham alındığını, hem de geçmişin bir üzüntü kaynağı olarak tasarlandığını düşündürür. Her ne kadar şair, "bilinsin kış ırmaklarından beslendiği çocukluğumuzun" ("Bilinsin", KBS, s. 48) dese de işaret edilen beslenme yaza aittir; çünkü "kış ırmakları", eğer donmamışsa, ki donmamıştır, buzları yaka yaka akar.

Yağmur ve kar, boşluktan düşen damlalar olarak çocuğun derinliğine iner. Buradaki düşüş, çocukluğa düşüşle eşzamanlı gibidir. “yağmurdan mı sessizlik / kar mı yağar sessizce” (“Taşımak Kendimizi”, KBS, s. 25) sorusu, çocukluğa dönen soru soran insanın kendine kapanmasından başka bir şey değildir. Kapanma, bir sokak kapısının, bir pencerenin, bir ilişkinin, bir konuşmanın bitirilmesi olarak düşünüleceği gibi, zamanın durdurulmasına yönelik de olabilir. Çocuğun güvenli dünyasına giren şair, o güvenli ve korunaklı dünyadan çıkmamak için zamanı dondurma niyetindedir dersem yanlış bir şey söylemiş olmam herhalde. Çocukluğun bir “anayurt” olarak tasarlanması da soru soran insanın durduğu / bulunduğu yeri bir “gurbet” olarak düşündüğünü gösterir: “yağmurdan mı anımsadın ansızın / unutulmuş çocukluğunun anayurdunu” (“Yağmur”, KBS, s. 49).

Haydar Ergülen, *Karşılığını Bulamamış Sorular*’da/la “gurbet burcu”ndadır ve bu burçta, kendi içini oyup durmaktadır. Sorular içinin boşluğuna sarkıtılmış birer iptir. O boşluğun helezonik yapısı, soru soran insanı çektikçe varoluşun uçları elinden kayıp gitmektedir. Kitaptaki şiirlerde yargı cümlesine pek rastlayamayışımız, kayıp giden, yitirilen anlamın peşinden sürüklenildiği içindir.

İkinci kitap *Sokak Prensesi*’ndeki söyleyişe dikkat edildiğinde yargı cümlelerinin çokluğu görülür. Bu, şairin ya da şiirde konuşanın kendini bilinçli olarak geriye çektiğinin bir işareti diye yorumlanabilir. Buna rağmen, ilk kitaptaki temalar ve imgeler terk edilmez. Balkon, bahçe, oda az da olsa yine görünür. Anne, koruyucu melek özelliğiyle şiirlerde yer alır. Ölüm, ayrılık, yitiş ve düşüş temaları şiiri örür. Örneğin, “çocukluğum üşüsün karanlıkta / annem yine öper beni” (“Yok!”, s. 49) dize-leri, koruyucu meleğin sıcaklığını hissettirir. “-bu nisan annemden bir mektup aldım / eski bir ayrılığa yeniden başladım.” (“dilimizdeki sahil”, s. 27) derken de kayıp çocukluğun anne imgesiyle yeniden görünür kılındığı açıktır.

Yargı cümlelerinin şiirlere hâkim oluşu, hikmetli sözlere yönelişin başladığını gösterir. Nitekim şairin, “hayat hikmetler biriktirir / yağmalanmaya yetecek kadar” (“çocukbaba”, s. 23) demesi boşuna değildir. Yağmalananın ise kişinin kendi hayatı

olduğu açıktır. Sahihlik duygusunun yitirilmiş olması, yaşananları dolayısıyla hayatı iptal etmiştir çoktan. Hayat bir oyuna dönüşmüştür. “kalbimizin gam yükünden geçilmediği yalan / yaralarımızı gösterecek kadar seviştığımız de” (“Bıçak”, s. 44) yargısı da, “beyaz ekmeği bölüşürüm / beyaz yalanlar söyleyirim” açık yürekliliği de hayatın bir oyuna dönüştüğünün ilanı gibidir.

Bu kitaptan başlayarak *Sırat Şiirleri*’nde⁴ yoğunlaşacak olan “maske” ve “ayna” imgeleri, saihliğin yitirilişine karşılık gelmektedir bir bakıma. *Sokak Prensesi*’nde değişen söyleyiş özellikleri de hayata bakışın değişmesiyle ilgilidir. Dil deformasyonlarının görülmesi, noktalama işaretlerinin tercih edilmesi, dizelerin küçük harfle başlaması, “küçük tebessüm valsi”, “törenlere yetişen bir çiçeğin maskesi”, “sessizliğin kaçak gülü” gibi bağdaştırmaların kurulması, şairin şiirsel arayışlara girdiğini göstermektedir. Bütün bunlara rağmen Ergülen, “anayurdunun” temalarını terk etmemiştir: “tören var tören var tören var/ oyunlarımızdan düştü balkon meleği” (“sınıfsız öğretmen abla”, s. 29) dizelerindeki vurgu ya da çağrışım, ilk kitaba eklenir.

Sırat Şiirleri, daha adından şairin ince bir yol ayrımında olduğunu işaret etmektedir. Bu kitaptaki şiirlerde dikkat çeken en önemli özelliklerden biri, “ayna” ve “maske” imgelerinin oluşturduğu ve bir yönüyle *Karşılığımı Bulamamış Sorular*’a eklenen bakışlılıktır. Aynadaki görüntünün dönüşü, ilişkilerin karşılıklı olarak maskelerle ayakta durması, bakışlılı bir benzerlik veya karşıtlık ilişkisi kurar. Bir başka şairin bir şiirinin başlığı kullanılarak söylenecek olursa *Sırat Şiirleri*’nde “aynalar yolunu keser” Ergülen’in. Yolu kesilen, tabii ki anlam peşinde olandır. Tekrarlamakta bir beis yok: Varoluşsal boşluk yine çekmektedir şairi; hem de bu kez aynaların içine ve aynaların içinden.

Aynalar ve maskeler varoluşsal hesaplaşmanın veya arayışın başkaları içinde yapıldığını düşündürmektedir ya da ayna imgesinin en azından şairin kendi suretiyle karşılaşmasını

4 Haydar Ergülen, *Sırat Şiirleri*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1991.

hazırladığı söylenebilir. Bu karşılaşma bir yabancıнын veya yabancılaşmanın belirmesini kaçınılmaz kılar doğal olarak. “aynalar bir cezaysa yüzümün katili kim” (“Çoğaltılabilir Koyu Aile Resimleri”, s. 14) sorusu, bir suret kazanan varlığa güvensizliğin kanıtıdır. Aynaların “ceza oluşu” kişinin kendi kendini sorgulamasını hazırladığı içindir. Sorgu sonrasında kişinin “yüzünün olmadığı”nı görmesi/fark etmesi/itiraf etmesi, trajik bir sonuçtur. Soru soran adam, aynaların karşısına geçtiğinde “ev”den, “bahçe”den çıkmıştır; artık sokağa, başkalarına aittir, bölünmekte, yüzü silinmektedir. Bu, varoluşsal vakum karşısında bir panik durumunu ve endişeyi hazırlar: “aynalar kalabalık benim ilk yüzüm nerde” (aynı şiir) sorusuna dehşet eşlik etmektedir. Yine bir dönüş düşüncesi vardır; ama bu dönüş, bir kapanmaya değil, dehşete yöneliktir. Yüzün “vitrin” olarak tasarlanması, “yüzsüz gövdeler”in oluşması, “aynanın bir kapana” dönüşmesi ve giderek bütün bu durumların gidilecek bir yer bırakmaması, kişinin yürüdüğü yolu doğrular: *Sırat*.

Sırat Şiirleri karşıya olan hasrettir bir bakıma ve Ergülen bu kitapla “hasret burcu”na “sırat”tan geçileceğini ima eder. Sırat, içinde savrulduğumuz toplumdur, kurduğumuz ve içinde kayboldüğumuz ilişkiler yumağıdır. Şiirin temel imgelerinden “uçurum” bu kez derinlik olarak belirginleşir. Aynaların içinden başka bir boyuta geçme isteği yine bir kazı çalışması şeklinde yorumlanabilir. Bu “kılıçtan keskin, kıldan ince” yolu geçme cesaretini yine çocukluğa odaklı kazı ile bulma düşüncesindedir:

*elbet bir çocuk yanımız olmalı korkan
-ustası asılırken ölüme çırak duran-
su kurşun balkon ve sicim
ne düşler çaldılar uykularımızdan
 (“Ölünün Kardeşiyiz, Çıplağız”, s. 42)*

“Gövdelerin Gecesi” şiirinde, yüzü silen yerin açıkça belirlendiği görülür: “şehrin dışına çık ve tanış benimle!” (s. 38) Kirilenmeyen, yüzünü koruyan, şehrin dışındadır. Buradaki “şehir”in somut bir yer oluşu kadar sembolik bir anlam içerdiği de

söylenbilir. Sembolik olarak şehrin gövdeyi işaret ettiği açıktır. Şairin bu kitabında geleneğe dair motifler kullanması ve gele-
neğin sesini denemesi düşünülecek olursa bu sembolik karşıla-
manın yerindeliği de anlaşılır. Ergülen'in sonraki iki kitabını da
dikkate alırsak "ruh-ten" ikileminde ruha güvenildiğini belirtip
gövde şehirden ruh ülkesine geçerek 'gerçek ben'le tanışmanın
mümkün olacağını çıkarsayabiliriz. Bu nedenle *Sırat Şiirleri*, sahih-
liğe ve 'gerçek ben'e duyulan hasretin endişesiyle parçalanmış bi-
reyin savruluşunu belirginleştirir. Şiirleri söyleyen, henüz durul-
mamıştır, aynalarla bağlıdır ve bu "aynalar yolunu kesmekte"dir.

Haydar Ergülen'in *Eskiden Terzi* ile 40 *Şiir ve Bir...*⁵ sıratın
karşısıdır. Hem şiirsel arayışlar, hem varoluşsal boşluğun dol-
durulmuş gibi görünmesi, hem de soru soran öznenin hayat,
dünya ve evren karşısındaki duruşu yönünden bu iki kitap, şi-
irin mecrasını genişletir. Dönüş mitosu ve boşluk imgesi, bu ki-
taplardaki şiirlerde de farklı bağlamlarda yeniden üretilir, kur-
gulanır. Haydar Ergülen, her kitapta bir büyük şiirin parçala-
rını sunmaktadır sanki. Bu büyük şiirin anahtarları, ilk kitapta
boşluğa atılmıştır ve o boşluktan yankılana yankılana dönerek
sonrakilere gelmektedir.

Terzilik eski bir zanaat ise şiir de dil kumaşından söz biç-
mek sanatıdır. Bunları birer eğretilime olarak düşünürsek şairi
bir teknik adam, şiiri de bir teknik iş olarak kabullenmek gere-
kir; ama hemen belirtmeli ki, terzilik fabrikasyonu değil ustalığı
önceler ve usta, kişiye özel çalışır. Bu yargı, şiirin bir iş olarak
kabul edildiğini içermektedir. Verilmiş bir görev olmadığı süre-
ce şiirin bir iş olmasının yadırganacak tarafı yoktur.

Eskiden Terzi ismi, öteden beri terzilik zanaatiyle iştilal
edildiğini hatırlattığı gibi, şimdilerde bu zanaatin geride kaldı-
ğını, unutulduğunu da belirginleştirmektedir. Hatırlatma, işte
ne denli tecrübe kazanıldığını; hayıflanma ise bir yitirişin acı-
sını işaret eder. Terzilik zanaatinde ustalaşan, yaşadığı zaman-
da ustalığa önem verilmediğini fark ettiği anda yalnız kaldığını
hisseder. Haydar Ergülen'in *Eskiden Terzi* adlı kitabı bu yüzden
daha ismiyle bir ikiliği öne çıkarır. İkilik kitaptaki şiirlerin ta-

5 Haydar Ergülen, *40 Şiir ve Bir...*, Varlık Yay., İstanbul, 1997.

mamuna içselleşmiş durumdadır. Daha ilk bakışta bazı başlıkların haber verdiği ikilik sorunu, kimi tekrarlarla, “ben-sen”, “ruh-gövde” ayrımıyla, “kavuşma-ayrılma” gibi durumlarla bir çatışmanın, uyumsuzluğun işaretini verir. İki olanı birleştirme çabası, hem *Eskiden Terzi*’deki hem de *40 Şiir ve Bir...*’deki şiirlerde şairin anlam arayışı haline gelir.

Özellikle *Eskiden Terzi*’deki şiirlerde ikilik sorunuyla ortaya çıkan çatışma olgusu ve çatışanları birleştirerek anlama dönüştürme çabası, kişiye özel bir dünyanın didiklenmesini hazırlamıştır. Kitabın ilk şiiri “Zıp! Zıp!” ismindeki yansıma sesin tekrarıyla ikiliği belirtirken “iki kayık çarpıştı, iki heves / dö-küldü biri suya biri toprağa” (s. 9) dizeleriyle çarpışmada birleşenlerin çarpışma sonrasında ayrı düştüklerini gösterir. Çoğu şiirde “sen-ben” ayrımı üzerinde durulurken bu ayrımı ortadan kaldıracak bir değer, anlam da öne çıkarılır. “Beni Aşka Terkettiğin İçin Seviyorum Seni” adlı şiirde bu ayrım ve ayrılarak ikileşme, aşkta ve ruhta birleştirilir:

*ayrılıktan değil taşıdığı saflıktan konuşursun;
ayrılık sana dönmektir yeniden bana
ruhumuz öpüşür ya başkasındayken ağzımız,
gövde gözaltındadır, oysa ruh sereserpe
seni senden beni benden başışlar birbirimize (s. 14)*

Burada dil kumaşının yerini hayat kumaşı alır ve terzi tecrübelerden söz biçmeye başlar. Ayrılık tecrübesi, birleştirici aşkı ruhta daha bir duyumsattığı için “ben-sen” ayrımı ortadan kalkar; çünkü ruhların öpüşmesi, bedenlerin öpüşmesinden daha hararetlidir. Ergülen’in şiirlerindeki “ben-sen” ikileşmesinin aşkta ve ruhta birleştirilmesi, bizim için eski bir zanaat olan şiirde çokça işlenmiştir. Yunus Emre’nin tasavvufun içinden gelen ve herkesin bildiği dizelerini bir kenara bırakıp Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’una bakarsak ayrılıkta birleşen ruhların muhabbetinin daha sağlam olduğunu da görürüz:

*ger ben ben isem nesin sen ey yâr
ger sen sen isen neyim men-i zâr*

(Eğer ben ben isem nesin sen ey sevgili!? Yok sen sen isen şu inleyen ben neyim!?)

Ergülen'in yukarıdaki dizelerinde "sen-ben" vurgusu taşıyan aşkın bir bölünme olduğu ve beni parçaladığı, bu parçalanmayı şiddetlendiren ayrılığın bir bütünlenmeyi hazırladığı bellidir. Öyle ki şiirde konuşan özne, sevgiliyi, kendisini "aşka terk ettiği" için sevmektedir. Sevilen "sen" in ayrılıkta bütünleştirici özelliği bir iç yolculuğu da hazırlar. Aynı şiirin,

*bu karanlıkta daha iyi görüyorum seni
aynı tünelden geçiyorsun gelişte ve gidişte
kavuşmaya, ayrılığa aynı yolu kullanıyorsun (s. 14)*

dizeleri, artık "kavuşma" ve "ayrılma"nın hiç de önemi olmadığını gösterir.

Birleşme bazen ikisi olma halini de gerçekleştirir: "kim denizse o balık / kim balıkse o deniz" ("Matmazel, Bugün Boğulmak Yasak!", s. 21). Buradaki "kim" ve "o" ayrımı, aynı zamanda tek bir kişiyi de belirtmektedir. Kim denizse o, aynı zamanda balıktır ve kim balıkse aynı zamanda denizdir şeklinde düz yazıya dönüştürdüğümüz dizeler, sanatlı bir biçimde hem ayırmakta, hem de birleştirmektedir özneyi. Aynı durum, "ben hangisiyim; sen demekten başka" ("Eski Ormanlara Mektup", s. 15) dizesinde de görülür.

*Sen bu çocuğu bir yerden hatırlıyorsun
ben bu çocuğu bir yerden unutmalıyım
("Kuzguncuk Öteli", s. 28)*

dizelerindeki karşıtlık, Ergülen'in önceki şiirlerinde görülen "çocuk" imgesinde birleştirilmiştir. "Büyük Gözlü Kız" şiirindeki "onca kötülükten bir iyilik çıkabilirdi" (s. 26) dizesinde ise birleştirici unsur, "iyilik"tir. Burada kötülüğün "onca", iyiliğin "bir" olması önemlidir.

Eskiden Terzi'deki sen-ben ikiliğine dayanan şiirler, aşkta ve ruhta birleştiği için kişiye özel hale gelmiştir. Ergülen'in şiirlerindeki kapalı mekânlar da ikiliği işaret ettikleri kadar parçaları

derli toplu saklayıcı özellikleriyle de dikkat çekmektedir. Ev varsa dışarı da vardır. Ev sembol olarak bedenini veya şiirin yerini tuttuğunda ise ruh ve oyun kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Çocukluğa dönülüyorsa dönüş yeri şimdiki haldir; çocuğun dünyası öne çıkartılıyorsa yaşanan hayat bunu zorunlu kılmaktadır. Burada da birleştirici unsur “oyun”dur. Büyüklerin dünyasında ki oyunlar, ayak kaydırma amaçlıdır, öldürücü hileler taşır; çocuğun dünyasındaki oyunlar ise amaçsız ve doğaldır. Bu nedenle eylemlerin içe doğru yönelmesi, haklı bir gerekçe bulur:

*ben sana eski bir şey söylemişim
evler içe doğru açılıyordu daha
kelimeler içe doğru açılıyordu daha
içe doğru açılıyordu daha
iki kişi bir insanda (“İnsan İki Kişidir”, s. 12)*

Söylenen şeyin “eski” oluşu, yeniyi dışlarken derinliği hatırlatmaktadır. Şiirin başlığı her ne kadar “İnsan İki Kişidir” yargısını taşısa da iki kişiyi birleştiren “içe doğru açılma” göz ardı edilmemelidir. İçe doğru açıldıkça hatıraların yeniden yaşanması kaçınılmaz hale gelir: “Ben bir anıyı ağırlamakla geçen hayatlardanım” belirlemesi, hayata sadakatten kaynaklandığı gibi, terzilik zanaatinin tecrübesini de taşır. Ayrıca yaşanacak olana karşı soğumanın da bir ifadesidir bu dize ve bir yerden Ahmet Hâşim’i hatırlatır:

*Bize bir zevk-i tahattur kaldı
Bu sönen, gölgelenen dünyâda*

Ahmet Hâşim’le ruh akrabalığı, sanat anlayışında da sembolik anlatımın birleştiriciliğini görünür kılar. Ergülen *Eskiden Terzi* ile *40 Şiir ve Bir...*’de sanatçılığı olduğu kadar zanaatkârlığı da önemser. Edebi sanatların imge kurmada ve söyleyişte ağırlıklı olarak hissedilmesi, şiirinin gelenekle bağını kurar. *Eskiden Terzi*’de cinas, tevriye, istiare ve benzetme gibi sanatlar şiirin çoğul okumasını hazırlarken; *40 Şiir ve Bir...*’deki dize hassasiyeti, dizelerin hem tek başına hem de birbirleriyle ilişkili olarak okunmasını gerektirir.

Eskiden Terzi'deki "Yaz'ı" adlı şiir, daha ismiyle tevriye sanatını düşündürmektedir. Şiirde "kadın" ile "yaz'ı"nın birleştirildiği görülür. "Beyazların Hayatı" gibi bu şiir de şairin şiir hakkındaki düşüncelerini örtük bir biçimde ifade etmesi bakımından önemlidir.

*bir lezzet çökmüyorsa üstüne
iki uçurumun bağlandığı
kelime köprüsündeki sisten
dil, karşıya geçende kalsın
yaz, tozu alınmamış yalanda
atmayın yaz'ın üstüne
bir macera olan kelimeleri ("Yaz'ı", s. 32)*

dizeleri, Paul Verlaine'in "Şiir Sanatı" adlı şiirinde açıkladığı şiir anlayışıyla örtüşüyor⁶. Kelime köprüsünün iki uçurumu bir sisle bağlaması, sembolik anlatımın tercih edildiğini bildiriyor.

Haydar Ergülen'in bir sisten köprü haline getirerek iki uçurumu birleştirdiği kelimeler de çocuklukla şimdiyi, içle dışı, senle beni, ruhla gövdeyi, hevesle gerçeği/kırılmayı, hayatla hayali şiirde "hem seçik, hem kapalı" bir biçimde göstermekte ve hissettirmektedir. Çoğul okumalara imkân hazırlayan zanaatkârlık, "eskiden terzi" oluşu açıklamaktadır.

*budur ada mes'eli
yalnızlık, terzilere
uğursuzluk getirir,
yalnızlığın söktüğü
bir şair ruhu gibi
("Matmazel, Bugün Boğulmak Yasak!", s. 20)*

6 Burada Verlaine'in andığım şiirinden şu dizeler hatırlanabilir:

*Kelime seçerken meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin;
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.*

Şair ruhunun “yalnızlık”la sökülmesi, bir başkasıyla onarılacağını da haber verir. Bu, Ergülen’in temalarından “aşk”ı işaret eder; dolayısıyla benin bütünleşmesini, senle birleşmesini:

*herkesin unuttuğu pencere ormandır
ve yalnızlıktan değildir kırılırsa
cam kırılır kimse ondan bakmazsa
("Birimiz Hepimizi Yalnız Bıraktık!", s. 24)*

Hayata şiirle pencere olmak ve bu pencereden hayata bakmaya davetiye çıkarmak, şiirin varlık sebebini de açıklıyor.

Eskiden Terzi'deki önemli imgelerden ve sembollerden olan orman, bir oluş ve geriye dönüşün habercisidir. Çocukluğa güvenen ve iman eden Ergülen’in çocuğu ormana salması, oradan geri döneceğine olan inancından kaynaklanır:

*çocuk bu kadarsa iyidir, onu
bırakın ormanın davetine
yolunu şaşırır, ağlar ve bulur
çocuğun sonu budur ("Bir Çocuk Daha Söyle", s. 68)*

Buradaki ormanın şehir dolayısıyla hayat olduğu çıkarsanabilir. Davet de şehrin ve hayatın kışkırtmasıdır tabii ki. “Sonu budur” sözü, bulmanın rahatlığı yanı sıra bu buluşun bir çözüm olmadığını hatırlatır; çünkü hayat bir oyundur ve bütün amaçsız oyunlar gibi akşamüstleri son bulur. Eğer oyun amaçlı hale dönüştürülürse akşamüstleri son bulduğunda eve dönmenin imkânı kalmaz. Rasyonelize edilerek amaçlı kılınan oyun, hayatın sahilliğini tehdit eder. İşte tam bu noktada Ergülen’in kurtarılmış zamanı olan “gece” bir anlam bulur: Şiir.

Ara rengin peşinde olan şairlerdendir Ergülen; bu yüzden “beyazların hayatı”na güvenmez. Beyazlar, şehrin insanıdır; görünüşte temizdir, kibardır, cesurdur, saygın ve saygılıdır; ama hırsızdır da, hindir de, hesaplıdır da, zamansızdır da ve en acısı ruhsuzdur da. Belki bu yüzden ruh çalıp ruh kazanmak isterler; buna gerek duymadıklarında “ruhun peşine zaptiye ve maliye” takarlar. Kendilerinde olmayan her şeye göz dikerler:

*dilini aldattın geldik, iz dolu
rüzgarında beyazların gözü var* ("Bizi Karşıya Geçir!", s. 49)

Şehrin içinde ruha göz diken beyazlar olduğu gibi ruhu dile getiren şairlere karşı da beyazların uzantısı olan şairler vardır. "Beyazların Hayatı" adlı şiirdeki eleştirilerin bunlara yönelik olduğu söylenebilir. Bu şiirde hem kendi şiirini, hem de şair duruşunu açıklayan Ergülen, "dünya yaya bırakır / adamı işte böyle / böyle böyle" (s. 39) tekrarıyla "beyazlar"ın içinde yeri olmadığını vurgular.

Eskiden Terzi'deki şiirlerde imge oluşumunu sağlayan en önemli sanatlardan biri *kapalı istiare*dir. Terzilik zanaatinin erbabı, bu sanatı ısrarla kullanır. Dil kumaşından söz biçilirken dilin mecazi niteliğinin ötesinde biçenin yeni bağdaştırmalarla kurduğu şiir, imgeleri sağlamlaştırır.

"içimde biri açacak" ("çiçek")

"bir sır çocuğun, aşka açıyorsun kullandığın her şeyi"
("anahtar-kapı")

"dün gece bütün yazlarımı açık unuttum" ("ışık-kitap-hatıra")

"şimdi heves bol geliyor" ("giysi")

Yukarıdakilere benzeyen onlarca kapalı istiare kullanımını sıralamaya gerek yok sanırım. Bunları şiirlerin içinden çekip aldığımızda kolayca karşılıkları bulunabiliyor; ama şiirlerin içinde her bir kapalı istiare, yoğun çağrışımları hazırlıyor. Bu da yine terzilik zanaatinin neden "eski" olduğunu hatırlatıyor.

40 *Şiir ve Bir...*, yapısal özelliğiyle hemen dikkati çekiyor. Kitabın ismi, sayı sembolüne önem verildiğini düşündürüyor. Anne-marie Schimmel, *Sayıların Esrarı*'nda 40 için "hazırlık ve tamlık" diyor. Ergülen'in 40 *Şiir ve Bir...*'ini yapısal özelliğini dikkate alarak "hazırlık ve tamlık" diye yorumlamak mümkün. Sayı sembolü, şiirimizin ve kültürümüzün yabancı olduğu bir özellik değil.

Ergülen, *Eskiden Terzi'de* "sıfır"ı "yurt tuttuğunu" belirtirken bir "huruf isyanı"ndan da bahsetmiş, şiirlerindeki bazı motifler sonraki şiirleri ürettiği için "Sıfır" başlıklı bir şiir de yazmıştı. "Sıfır", boşluğu ve yokluğu işaret ettiği için önceki kitaplarında ki imgelerle bir bağ oluşturmaktadır. 40 *Şiir ve Bir...*'de sayı sem-

boliliğinin öne çıkartılması bir bakıma buraya bağlanabilir; ama önemli olan, kitabın 40'taki tecrübeye izafe edilmesidir.

Annemarie Schimmel, "Öyle görünüyor ki 40 tam başlangıçtan beri inançla çoğunlukla ciddi durumlarla bağlantılı bir sayı olmuştur"⁷ deyip ekliyor: "Hem Yahudilik'te hem de İslâm'da 40 gün arınma devresidir." Kırk yaş bir arınma devresi; buna bağlı olarak gelişen ve toparlanan şiirler de bu arınma devresinin ürünleridir; dolayısıyla hikmet içerir. Kitaptaki her bir şiirin ardından gelen tek dize, hem kıssadan hisse gibi okunabilir hem de söylenenleri/anlatılanları özetleyen, toplayan (cem eden) bir hikmetli söz olarak değerlendirilebilir. Çokluk içinde 'bir'liğin vurgulanmasıdır bu. Zihinsel bu arka planın yanında şiir anlayışı olarak da dizenin öne çıkarıldığı görülmektedir. Zaten, kitabın *Hafız'a* ait olan "Bütün bahçeler sende toplanmış, gül müsün nesin?" dizesiyle açılması, şiir kurgusunda dizenin önemini işaret etmektedir. Ayrıca kültürel bir kod olarak da okunabilir 40: "Kırkların ceminde" birliğe uzanan, giden, yönelen bir ilgi gözden kaçırılmamalıdır.

40 şiirin her birinin sonunda yer alan 1 dize, bu sayının anlamını da düşündürmektedir. Bilge şair Yusuf Has Hâcîp, *Kutadgu Bilig'de*, "yaratılmış iki birin şahididir" der. 1 sayıların başı olduğu kadar, şiirde dize önemseniyorsa şiirin de başıdır. Şiir 'bir'den doğar. Paul Valéry'nin "şiirin ilk dizesi Tanrı'dan, gerisi şaire kalmış" sözü, bu "bir'den doğuş"u açıklar. "Üpanişadların Hintli düşünürleri sırf görünüş olarak, eylem yolları olarak, Bir'den önceki aldatıcı hayaller olarak veya esas birliği örten renkli oyunlar olarak kabul edilen çoklu tezahürlerin arkasındaki birliği aramaktaydılar. (...) Çoklu tezahürlerin ardında saklı duran birliğe ulaşmak ve bir ile özdeşliği elde etmek mistisizmin daima hedefi olmuştur."⁸ Schimmel'in bu saptaması ile Ergülen'in 40 Şiir'in sonundaki "Heves" başlığını taşıyan "Kırk şair birden olsam, yazamam bir hevesi" dizesi, esas birliği örten renkli oyunların arkasına geçilme hevesini belirginleştirdiği kadar bu hevesin imkânsızlığını da vurgulamaktadır.

7 Annemarie Schimmel, *Sayıların Esrarı* (çev. Mehmed Temelli), Verka Yay., Bursa, 1997, s. 251.

8 A.g.e., s. 49.

40 *Şiir ve Bir...*'deki tek dizeler, kendilerinden önceki çokluğu bütünlemektedirler. Karşıtları birleştirme isteği, yukarıda da belirtildiği gibi, *Eskiden Terzi*'de bir anlam arayışına dönüşmüştü. Sonraki kitapta bu, en azından biçimsel olarak görünür kılınmıştır. Ergülen'in bu kitabıyla mistisizme yönelip yönelmediği merak edilebilir. Hemen belirtilmeli ki, çokluğu bire indirme çabası, onu mistisizme yaklaştırmakla birlikte mistik düşüncedeki bir olan Tanrı anlayışına götürmez. Yani Ergülen, Bircilik düşüncesini doğrulasa da bu "tevhid" inancının sonucu değildir.

40 *Şiir ve Bir...*'de de edebi sanatların ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Nesnelere karşı hassasiyet, çocukluk, ev, avlu, yağmur gibi imgeler, hayal ve hayat ikilemi bu kitapta da görülür; şiir üzerine düşünceler şiir biçimi içinde ifade edilir.

*sürülecek bir boşluğu olanlar
derinden alırlar kelime
tarlasını, bense ovada, düzde
bire hiç veren o abdal...*

(...)

Sırdan ayırdılar yolumu nasıl abdalım! ("Abdal", s. 31)

dizelerinde, dilin bir tarla olarak tasarlanması ve bir boşlukta söze dönüştüğünün vurgulanması, şiirin nerden neşet ettiğini açıklamaktadır. "Klişe" adlı şiir de, şiirin varlık sebebinin belirlenmesi bakımından önemlidir.

*Çöl şiire düştüğü zaman neyi
geçeceksin onun yerine, bu kaçınıcı
ceylan ki kaybolduğu ormandan
son dizesinde can veriyor şiire (s. 37)*

Şiirlerin kuruluşu ve kitap bütünlüğüne getirilişi noktasında bu dizeler hayli ipucu veriyor: Orman imgesi burada son dizeden önceki büyük bentler için kullanılmıştır. Buradaki kan kaybı, son dizelerde telafi edilmektedir. Hayat da böyledir, durulduğu anda ele verir sırrını diyor sanki tek dizeler. Taşlaşmış bir hayat ve o hayatın taşlaşmış dili, şiirle söze dönüştürülmektedir:

*Taşı söze çevirmeye çalıştım ve katı
şöhretini hayatın birkaç sözle hafifletmeye: ("Kimse", s. 49)*

"Şiir nedir?" sorusu, şiirlerde cevaplanırken onun hem "söze can verme sanatı" olduğu, hem de biçimsel özellikleri vurgulanmıştır.

*sözcüklerin bağından topladım bu kederi:
Ya şarap olursa nişanlım o serbest vezin,
ya mecaz diye geçerse dilden dile,
bağda gazel düşer ıssız ve yine üzgün*

Şiir: Topladığım her bağda o karaüzüm. ("Üzüm", s. 29)

Ergülen bu dizeleriyle şiirinin naif dünyasını belirtirken onun hayatla nasıl bir bağı olduğunu da hissettirmiştir. Şiir içinde şiirin tanımlanma veya açıklanma çabası, şiir yazarının yazdığı şiirle bir olma isteğinden doğar sanırım.

"Mavi" adlı şiirde, şiirle kadının eşitlenerek iki dünyanın bir manada birleştirilmesi, şiirin varoluşa karşılık geldiğini gösterir:

*Ben inanmak için şiir yazıyorum, gözlerin
neyi hatırlatıyorsa ona inanıyorum
(...)
Gövdene de böyle inandım, duruydu, şiirin
nasıl bir şey olması gerektiğini hatırlatıyordu:*

Eskiden Terzi'de görülen benlik bölünmesi ve birleşmesi, bu kitaptaki şiirlerde "iç-dış", "ruh-gövde", "çocuk-hayat" ikileşmelerinde belirginleştirilmiştir. "Suad" ve "Kedi" adlı şiirlerde bu açıkça görülmektedir.

40 *Şiir ve Bir...*'de üzerinde durulması gereken ayırt edici pek çok özellik vardır. Bunların hepsine değinmek, hepsini göstermek şiir okuruna haksızlık olabilir. Ayrıca her okuyuşta kurulan yeni anlam katmanları, bu özellikleri sürekli çoğalttığı için yazı bitmez. Son bir noktaya daha işaret ederek yazıyı tamamlamak en yerinde olanı.

40 *Şiir ve Bir...*'de gelenek ilişkisini sadece Divan şiiriyle düşünmemeyi hatırlatan bazı göndermeler veya açık aktarmalar da dikkat çekiyor. Bazı şairlerin yabancı şarkılardan İngilizce olarak aktardıkları dizelere karşılık Ergülen, türkülerden aktarmalar veya türkülere göndermeler yapıyor. Bu, kimi zaman söyleyiş özelliği, kimi zaman da imge tamamlayıcı bir unsur olarak görülüyor.

*Kış büyük geliyor nara gidelim
soğudu günlerin yüzü nara gidelim* ("Nar", s. 16)

dizeleri:

*Emir Dağları'na kara gidelim
ayvadan usandık nara gidelim*

türküsunü hatırlatıyor söyleyiş olarak.

*Sevgilime bir ateş ver ah kalbimi yakayım dedim,
sen şiir ol ben mavi Boğaz'da buluşalım diyeceğime...*
("Cumartesi", s. 44)

dizeleri ise iki türküye gönderme yapıyor:

Ah bir ateş ver cigaramı yakayım

*Sen yağmur ol ben bulut
Maçka'da buluşalım*

Bütün bu maceralar ve olmayacak işler, hayatın arka bahçesi olan şiirde yaşıyor, şiirde korunuyor. Şiire bundan büyük bir varlık sebebi bulunabilir mi? Anlam katmanlarıyla her okuyuşta yenilenen 40 *Şiir ve Bir...*'deki şiirlerle Haydar (Ergülen)'ın, bir "heves" sıfatında çok gelip gittiği bellidir.

Yenilirken ve Yenilenirken: Orhan Alkaya

Orhan Alkaya, 1986'da yazdığı bir yazıda, şiiri düşle eşitleyerek "Düşler İmparatorluğu'nu yeni baştan kurmalıyız; Anka'ların Baharı geliyor çünkü"¹ derken yenilgi ve yenilenme sorununa değinerek şiirin baskın temalarından birini öne çıkarmıştı. Sorun şiirde karşımıza çıkan bir tema mı sadece, yoksa şairin ortak bir geçmişe tanıklığı mı? Edebi eserde yenilgi sonuçta kurgusaldır; ama bunda yaşananların bir dökümü varsa kurgusallığın ötesine geçilmiş olur; şiir-hayat ilişkisi diyalektik bir geçişimlilik kazanır. Yenilginin kitlesel yanı tanıklığı; bireysel yanı ise kurgusallığı işaret eder. Yaşananların dökümü, yenilmiş olan için bir teselli, bir yanılgıdan kurtulma biçimidir.

Manés Sperber, "Yıkılmış umutların ve kesinliklerin de tıpkı gerçek aşk gibi iki kez ölmesi gerekir ki, insan onlardan kurtulabilsin"² sözüyle bir bakıma sanat eserinin nedenselliğini de ima etmektedir. Orhan Alkaya, ilk kitabı *Parçalanmış Divan*'dan³ başlayarak yenilgiyle sonuçlanan tecrübeleri ikinci kez öldürmek ister gibidir. Şiirlerindeki ölüm temasının yoğunluğu bu noktada bir kesinlemeyi bile sağlar.

Birinci ölüm dışarıdan gelmiş ve yenilgiyi bırakmıştır bireye. Yenilginin anlatılması, tanıklıkların dile getirilmesi ikin-

1 Orhan Alkaya, "Düşler İmparatorluğu'nun Çöküşü ve Şiirsizleşme", *Şiir Atı*, Kitap 1, Mart 1986, s. 8.

2 Manés Sperber, *Parçalanmış Gerçeklik* (çev. Ahmet Cemal), İstanbul, 1991, s. 102.

3 Orhan Alkaya, *Parçalanmış Divan/PD*, Korsan Yay., İstanbul, 1990.

ci ölümü gösterir. Öyle ki bunlar (yenilgi ve yenilenme) Alkaya'nın *A!Etika*⁴ ve *Yenilgiler Tarihi*⁵ adlı kitaplarındaki şiirlerde de kurucu tema ve imge olarak yerlerini alırlar. Yenilgi, ihanet düşüncesini ve yalnızlık temasını getirdiği gibi, dünyaya karşı bir soğumanın da göstereni olur.

Orhan Alkaya'nın şiirinde tarih, baştan beri sorunsallaşan olgulardan biridir. Tarihsel ve mitolojik göndermeler, insanın macerasını izlemeye yöneliktir. Bu, arkaik bir tarih merakı veya tarihe romantik bir kaçış değildir. Alkaya, yenilgi temasını *Yenilgiler Tarihi*'ndeki dökümlere gelmeden önce tarihin içine zaten yerleştirmiştir. Bir dönem tecrübesiyle somutlaşan bu tema, daha özel bir tarihin okunmasını hazırlar. Bu, hem şairin kendisi hem de şiirinin okuru için bir hazırlıktır. Şair özel tarihini okumaya başladığında yalnızlığının farkına varır. Bu yalnızlık bir kopuşu da gösterir. Kopulan yer çocukluktur. “sevgilim, çocukluğum benim” ve “kendi tarihimi yazıyorum sana karşı / artık gelmesen de olur katıksız çocukluğum” (“konuşmalar”, *PD*, s. 17-18) dizeleri, bireysel tarihin bir yabancılaşmanın tarihi olduğunu bildirir. Şehirden alınan bu yabancılaşma, şehre karşı bir hıncı büyütür: “şehirlerde daralan nefesim” saptaması, “oy-sa neye yarar / bütün inceliklerin fişlendiği bu şehirde / mübadele değeri olmayan bu haykırışlar” (aynı şiir, s. 19) çaresizliği, şehrin içinde kalan bireyin yenilgilerle baş başa olduğunu gösterir.

Yukarıdaki dizelerde şehrin “mübadele” esaslı ilişkilerle örgütlendiği ve bu örgütlenme biçiminin kabul edilmediği de vurgulanmaktadır. Böyle bir örgütlenme biçimi içinde şiirin öznesi hiçbir ilişkiye güven duymadığı gibi, bu ilişkilerin birer ölüm çağrısı olduğunu da düşünür: “beni şehir ister, çok sevgilerde boğulurum” dizesi, şehirde sevgilerin bir ölme-öldürme biçimi olduğunu işaret eder. Bu, ilişkide ölme-öldürme biçimi “şehirdir, yanlış çıkırtkanıdır, göz ağrıdır / ister beni boynumu vurup giderim” (“o eski ağrı”, *PD*, s. 71-72) dizeleriyle konuşanın kendine yönelik bir yıpratmasına dönüştüğünü haber

4 Orhan Alkaya, *A!Etika/ A!E*, Telos Yay., İstanbul, 1991.

5 Orhan Alkaya, *Yenilgiler Tarihi/YT*, Telos Yay., İstanbul, 1994.

verir. Şehrin bir taraftan “yanlış çığırtkanı” olarak belirlenmesi diğerk taraftan ise “göz ağrısı” oluşu, onun birbirini tamamlayan iki özelliğini, karşıtlıkta birleştirir: Kopma ve bağlanma. Boynunu vuran birinin gidemeyeceğı bellidir. Herhalde burada “boynumu vurup” sözünü “boynumu büküp” olarak okumak daha doğru olacaktır. Yanlış çığırtkanlığıyla yargılanan şehir, göz ağrısı oluşuyla benimsenir ve ona zarar verilmez. Zıyan olan öznenin kendisidir yine.

Bir yenilmişlik tavrı veya tepkisi olarak değerkendirilmesi gereken *gitme* fiili Orhan Alkaya’nın şiirinde önemli bir göstergedir. Nereye gidildiğı önemli değildir tabii. “sonra çekip gidiyorum / ne kadar çok gidiyorum hiçbir yerlere” (“gündüz körleri”, *PD*, s. 32) diyen biri giderken bir şeyleri kırdığının, bir yerlerinden kırıldığının da farkındadır. Gidişin mekânı ve yönü belirsiz olabilir; ama yukarıdaki ikinci dize, bu gidişin “içe yani özel bir tarihe doğru” olduğunu sezdirmektedir. Nitekim *açılan* bir çekmece bu sezgiyi iyice pekiştirir:

*eksik yaşanmış kağıtları yırtmak için açtığım çekmecedek
a h g e r i g e l s e yıllarımı buluyorum, henüz yaşamamış
(aynı şiir, s. 32)*

Burada çekmecenin *çekilen* bir nesne değil, *açılan* bir tarih olduğu gözden kaçmamalı. “İç mesel” adlı şiir de bu dikkatle okunabilir. Bu şiirdeki “ıslak çimenlerin günlüğünü kim okur; aşiboyası aşkların tarihini” (*PD*, s. 22) dizesi, “ah geri gelse yılları”nın biri tarafından okunduğunu bildirir. *Gitme* eylemi *A!Etika*’daki “oz” adlı şiirde kaçış olarak yorumlanırken başkaldırıcıyı da içinde taşır:

*ve koynunda kartal büyüten her kaçış
çekip gitmenin amansız keyfinden fazla bir şeyse (s. 38)*

Tanık olunan tarih özelleşirken iki yapı ortaya çıkar: Şiirde konuşan öznenin çok özel tarihi (“ah geri gelse yılları”) ile birlikte yaşanan tarih (“güze düşen solgun çocukların yalanladığı kardeşlik”). Birincisi çocukluğu olduğu kadar aşkı da şiire ta-

şır. Tabii burada da yenilgidir elde kalan. *Parçalanmış Divan*'daki "nakış" başlıklı şiir, "sen değil senden bana kalanlar mıydı sevdiğim" sorusuyla kuşkunun aşktaki yerini gösterir. Gidenlerden geriye kalanlardır, kişiyi bütünleştiren. Bunların şiirde konuşan öznenin yanında oluşundan çok ona bıraktıkları önemlidir.

*hatalarımızı çıkarsak geri ne kalır hayatımızdan
dokunulmuş yerlerimizde soğuyan sevinçli yaşamalar mı
("bir de beni ekleyin", PD, s. 42)*

Sanki kişi, hatalarıyla varoluşunun farkına varmakta ve bu hatalar giderek hayata karşı bir soğumayı hazırlamaktadır. Aşktaki billurlaştırma sorunudur bu ve bir de kişinin âşıkken bile tek başına olduğu kabulü: Bir bakıma kişinin kendi kendine hayranlığı, gizli bir narsizm. Bir sevgiliden, daha genellersek yaşananlardan geriye kalan tüylerle uçma isteği, kişiyi trajik bir varlık haline getirmektedir:

*son kuşlar döker kanatlarını bana kanatlar verdin
dilsiz sözler, her biri biraz daha yalnızlığım
ve şimdi uçurumlar sığarken iki öpüş arasına
sensiz ben kime gitsem biraz daha yalnızlığım
("nakış", PD, s. 58)*

Kişi, yaşadıklarından geriye kalanlarla güçlüdür ve ancak bunlarla ayakta kalabileceğini düşünmektedir. Bu çok özel tarihle ayakta kalınabileceğine duyulan inanç, ortak özel tarih söz konusu olduğunda ihanet düşüncesinin şiddetlendirdiği bir hayıflanmaya dönüşür:

*en çok da unutulurken çoğulduk
sonra susarken çoğul değildik
sonra yalnızlığımızda hiç çoğul değildik
("çılplak gölgeler", PD, s. 41)*

Ortak tarihi yaşayanlar, yapanlar bunları unutmakta usta, hatırlamakta ise haindir. Tarihi kitle yapmakta, birey yazmak-

tadır. Buradan Alkaya'nın şiirlerinde çokça işlenen iki soruna geçilebilir: Hayatın yaşananlardan geriye kalanların toplamı oluşu ve bu toplamın şiirde bir anlam haline gelmesi. *Parçalanmış Divan*'ın ilk şiiri olan "fesahat"ın "sözdür düşen boynuma / bana yalnız söz kaldı" (s. 11) dizeleriyle bitmesi boşuna değildir. Sözün "boyna düşmesi" yalnızlığı, geçmişe borçluluğu ve yaşananlardan kaçmanın imkânsızlığını düşündürür. Çoğu şiirde karşımıza çıkan susma ve konuşma ya da söyleme arasındaki ikilem, hayat ve şiir ayrımını ve çatışmasını hazırlar. "dilimde kan tadıyla ürperiyorum hayata", "tarlakuşu neden uçmaz şarkısını söylerken", "ah! yalnız sözcükler anlatıyor seni / parçalanmış divanımın peşine düşmüşken ben", "her kırgınlığımdan bir şair çıkardılar / işte soluğum soluduğum; hepsinde ben kaldım / bir de uçuk sözcükler" ve benzeri dizeler, hayat ve söz, başka bir deyişle yaşananla yazılan çelişmesini bildirir.

Bu dizelerden de anlaşılabilceği gibi hep kırgınlığın, yitirmenin anlam bulduğu bir alan olarak düşünülen şiir, *A!Etika*'da da yaşanan ile yazılan arasındaki ikilemi sürdürür. Yaşanması beklenen/istenen hayatla şiir karşılaştırıldığında, tercih şiirden yana yapılarak ikilem ortadan kaldırılır. Hayatın sahilliğini yitirdiğini düşünen şair, yiten sahilliği şiirde korumaya yönelir ve böylece ikilemi aşmış olur. "gibiler imparatorluğu", sahillik-sanallık sorununun irdelendiği bir şiirdir. "kırılmışım demek kırılmaktan öyle farklıydı" ("gibiler imparatorluğu, *A!E*, s. 17) dizesi, dilden de kuşku duyulmaya başlandığını gösterir. Aslında şiir bir yerde yenilginin tutanağı ve yenilmiş olanın sığınağı haline gelmiştir. "inceldikçe koptuğum yerde eski bir şiir kollar" ("kendinden nâkıs", *A!E*, s. 13) denildiğinde kopuşla/ayrılma ile şiirin belirdiği unutulmamalıdır. Yaşamayı bir "incelmeler" ["incelmek incelmek incelmek / böyle bir şeydi yaşadıklarımız" ("pentimento", *YT*, s. 84)] toplamı olarak gören şair, şiiri hayattaki sivrulmanın önüne geçebilecek bir suskunluk olarak görür:

*bir gün bir dize duyup duru
çocukluğunuzun gözleriyle uzanın uzun susuşa
("oz", *A!E*, s. 38)*

Alkaya'nın şiirlerindeki ikilem, giderek bir soğumaya açılır. "(...) sevgilim / biliyorsun daha dün söyledim / seni de istemiyorum artık" ("konuşmalar", PD, s. 20). Hayatın bütün ilişkilerde yadsınması, şiirlerde ölümün aşkınlaştırılmasını hazırlar. Bu aşkınlaştırma, şiire intihar eyleminin yüceltilmesini getirmez. Şair kayıtsızca, biraz da alayla "işte gene ölüyorum - - kesik bir kahkaha" ("öz", A/E, s. 38) der. Ayrıca ölümün kaçınılmaz bir gerçek oluşu da onun "ah"lanarak bu gerçeği vurgulamasını gerektirir: "ah!uzun evinin kapısını hep açık tutan ölüm" ("kendinden nakıs", A/E, s. 13). Ölüm temasının böylesine aşkınlaştırılmasıyla hayatın dışında kalan ya da kendini hayatın dışına çeken yalnız birey, şiirin kargışlı mekânı şehri de gözeterek "sürgit taşıyacak mısın bu zıkkım izleği / ey hakik: öl ve dağılsın kentin belleği" ("aletika", A/E, s. 23) diyerek yine dirim ve ölüm karşıtlığını vurgular.

Orhan Alkaya'nın şiirlerinde öznenin görünüşü tarih ilgisine göre değişir. Her ne kadar "ben beni ittim, bizdim" ("aletika", A/E, s. 19) dese de başkalarının hayatlarından eksiltilmeyi istemesi, bireysel tarihle ortak özel tarihin (toplumsal tarih) çatışmasını gösterir. Burada birlikte yaşananların göz ardı edilmesinden duyulan rahatsızlığın yalnızlığı hazırladığı ve öznenin "ben"e dönüştüğü söylenebilir; ama *Yenilgiler Tarihi*'ndeki "Pentimento" adlı şiirde öznenin "biz" oluşu, "böyle bir şeydi yaşadıklarımız" saptamasının bile "ben" tarafından yapıldığını görmeye engel olamaz. Özne "biz"i vurgularken, "böyle bir şeydi yaşadıklarımız" derken parçalanmakta ve dağılmaktadır. Özne "biz" halindeyken *usta*, "ben"e döndüğünde ise *çıraktır* ve doğrudur:

*insan ilkin usta olur, sonra sonra çırak
önce simurg kuşunun peşinde koşarsın, giderek hayat
giderek hayat gelir, kendini anlatır
o anlatır, sen unutursun öğrendiğin ne varsa
inandığın ne varsa bir baştan bir başa
önünde sonunda bir hatıra kalır işte; bir kuş
ve ölüme doğru kısa bir uçuş/ böyle bir şeydi yaşadıklarımız
(YT, s. 86)*

İnsan hayatın içinde savruldukça simurg kuşu, inanılan değerler, öğrenilen her şey birer hatıraya dönüşür. Hatıra olan hayat ise, ölü bir hayattır aslında. Bu ölü hayatın anlatımında “ben” ve “biz” birbirini tamamlamaz ancak birbirine karışır; “beni anlatmak için bizi / bizi anlatmak için birkaç tırmık izi” haline gelir. “Tırmık izi”yle “pentimento” sözcüğü arasında bir bağ kurulabilir belki. Pentimentoyu, Mehmet H. Doğan, “üzeri örtüldükçe yeniden ortaya çıkan pişmanlık” olarak çeviriyor. Ortak bir tarihin üzerinden bir tırmıkla geçildikçe “biz” bir taraftan bozuluyor, diğer taraftan parçalanarak daha da belirginleştiriliyor.

Yaşananların “durdurulmuş” ve “buruşturulmuş” olması, istenmeyen bir şeyin ortadan kaldırılmaya çalışıldığını gösterir. İstenmeyen şey, taşınması zor olan ağır bir tarihtir. Tarihin ağırlığı, *Yenilgiler Tarihi*’nde Ahmet Muhip Dıranas’tan alınan “ve cümle yitikler, mağluplar, mahzunlar” dizesiyle belirginleştirilmiştir. Alkaya’nın ilk kitaptan *Yenilgiler Tarihi*’ne gelene kadar mitoloji ile roman kahramanları ve tarihsel gerçekliği olan kişilere yaptığı göndermeler, bir insan teki olarak onu insanlığın ortak trajedisine bağlamıştır. Ayhan Kurt’un saptaması yerindedir: “Orhan Alkaya şiirine, trajik kahramanın görünümü, yansıması olarak girer genellikle bu mitoloji kahramanlar.”⁶ İlk iki kitaptaki mitoloji kahramanlarının *Yenilgiler Tarihi*’nde yerlerini daha çok tarihsel gerçekliği olan şahsiyetler ile roman kahramanlarına bırakmaları, Alkaya’nın şiirine siyasal bir açılım da kazandırır.

İstenmeyen ve ortadan kaldırılmaya çalışılan ağır tarih sonunda bir tanıklığa dönüşmüştür. Burada örtük bir tema olarak ümitsizlik kendiliğinden ortaya çıkar: Yenilenlerin tarihi yazıldıkça mücadeleler sonundaki mağlubiyet, hak olarak hep onlara bırakılacaktır. “en çok da tarihtir düşleri sınıfta bırakan” (“yenilmişler için altıncı parça”, *YT*, s. 27) dizesiyle belirginleşen tarih tanıklığı, buna işaretler ve *Yenilgiler Tarihi*’nin henüz birinci ciltte oluşu da, bir yerde, bunu göstermektedir.

6 Ayhan Kurt, “‘Ey! ile Ah! Arasında’ Orhan Alkaya Şiiri”, *Sombahar*, No: 30, Temmuz-Ağustos 1995, s. 65.

Orhan Alkaya, “Türkçe Şiirin Tazeliği”⁷ başlıklı bir yazısında günümüzde yazılan şiirin özelliklerini şöyle belirlemiştir: “Kapalılık, gizemlilik, disonans, gerilim, çok katlı anlamların kendi içinde yeterliliği, günlük dilden kopuş, nesnelle izleksel arasındaki gerilim gibi, modernist edebiyatın belirleyici özellikleri Türkçe şiirde etkinliğini sürdürüyor.” Etkinliğini sürdüren bu özellikler, Alkaya’nın üç kitabında bir araya getirilen şiirlerde de belirgin biçimde görülüyor.

Yenilgiler Tarihi’ne gelene kadarki şiirler, sesin imkânlarından yararlanma isteğine ve çabasına rağmen sesle *okunmaya* uygun değildir, görülmeyi beklerler daha çok. Şiirde ses araştırması, Alkaya’nın şiirlerinin günlük dilden kopuşunu sağlarken bu şiirlerin görselleşmesini de hazırlamıştır. Noktalama işaretlerinin kullanımı, sözcüklerin bölünmesi, tipografik tercihler şiiri görselleştirirken kapalılık ve çok katmanlı anlamlar da kendiliğinden oluşmaktadır. Kolay okunan şiirler değildir ilk iki kitaptakiler. Özellikle *A!Etika*’daki şiirlerin bir ses araştırması oldukları rahatlıkla söylenebilir. “Nesnelle izleksel arasındaki gerilim” bu kitaptaki şiirlerde oldukça belirgindir. Bu gerilim nedeniyle şiirlerin okunması hayli güçtür. Güçlük, tematik olanın imgesel tasarımı noktasında daha da artmaktadır.

Alkaya’nın şiiri, *Yenilgiler Tarihi*’nde rahatlamıştır. Buradaki şiirler, biçimsel özellikleriyle öncekilerden hemen ayrılır. Gerçi *Parçalanmış Divan*’daki şiirlerden alınan şu dizeler, şairin, sesi sözcüklerle oynayarak yakalamaya çalışmadığını gösterir; ama, benzerlerinin azlığı onun ilk iki kitapta dizeye yakın durmadığını haber verir:

kan sızar camla sevişen dudaktan

hırpalanmış bir sevincin gözleri kaldı

telefon rehberindeki adınla hatırlıyorum eprimiş bir güzelliği

gene de bilemem, hangi susuzluğu dindirmiştir çeşmeler

7 Orhan Alkaya, “Türkçe Şiirin Tazeliği”, *Yeni Yüzyıl*, 22 Mart 1995.

Yenilgiler Tarihi Alkaya'nın şiirinde biçimsel yönden açık bir farklılaşmayı gösterir. Şiirin sesi değişir öncelikle. Bu şiirler, görmeye değil, okumaya yatkındır. İlk iki kitaptaki *yapma şiir havasından* uzaklaşıldığı görülür. Bu kitaptaki şiirlerde görsellik, farklı bir boyut kazanır. Şiirlerdeki görsellik, sinematografik bir hareketlilikten hız alır. Söylemsellik şiirlerin içeriğinde de bir değişimi işaret eder. Zaten *biz* ve *onlar* ayrımı, söylemselliği kitabın başında belirler. Alkaya, *Yenilgiler Tarihi*'nde, yerleşeceği mekânı kesinleştirmiştir: Cümle yitiklerin, mağlûpların, mahzunların kalbi (yalnızlığı/derinliği). "Ankaların baharı", nihayet gelmiştir:

(...) *yalnız küllerinden mi*
asıl yalnızlığından doğar anka

Minyatür Ayna: Engin Turgut

Engin Turgut'un ilk kitabı *Kışkırtıcı Erguvan*'daki şiirler, sonrakilerin anahtarıdır bir bakıma. Söyleyişteki baskın özellikler, bu kitaptaki şiirlerle belirlenir. Deyim deformasyonları, bununla gelen ironi ve alay, hayatın yorumu, varoluşun anlamı, imgedeki ısrar hep ilk kitapla biçimlenir. Buradaki şiirlerde, bir taraftan şiirin düzyazıyla akrabalığı sağlanır; diğer taraftan da şairin kendisiyle meşgûliyeti başlar. "Gönlümü ütüleyip balkonlara asıyorum." ("Yazılarımın Acı Sarısı", KE, s. 9)¹ dizesindeki gönül, aşk rüzgârıyla dalgalanır ve birey, kendiliğinin farkına varır. Yitip gitmekte olan kendiliğin yeniden kurulması, ona sahip çıkılması için "çocukluk"a sadakat önerilir. *Kışkırtıcı Erguvan*'ı izleyen kitaplardaki şiirler, biçim ve söyleyiş değişmelerine rağmen hep buradakilerin kaygısını yansıtır.

Küs, Engin Turgut'un şiirinin önceki kitaptaki temalarını ve imgelerini sürdürmekle birlikte bunların daha bir vurgulandığını gösterir. Bu kitapta şairi en çok uğraştıran sorun, kendi olma, kendiliğin kurulması ve korunmasıdır. Kendiliği çocukta temellendiren şair, hayatın çocuk kalan yanlarını savunup onları söylerken bir çocuk bakışını öne çıkarır. "Yok kendimden başka kendim!" ("ah!", s. 8)² dizesi, çocukla kendilik arasında kurulacak bağ ve çocukluğa yapılacak vurguyu hazırlar. "Aşk, cam olur ve nar çatlar." dizesindeki aşk, ilk ki-

1 Engin Turgut, *Kışkırtıcı Erguvan*/KE, Şiir Atı Yay., İstanbul, 1987.

2 Engin Turgut, *Küs*/K, Telos Yay., İstanbul, 1992.

taptaki karşı cinsler arasındaki ilişkiyi erotizmden daha soyut bir alana taşır.

Engin Turgut'un *Küs*'le aşka geçtiği söylenebilir; bu aşk da kişinin kendiliğini kuran önemli bir unsurdur. Sonraki kitaplarında şairin hep aşkı anlatması, aşkın kendiliği kuran temel unsur olarak benimsendiğini söylemeyi de gerektirir. "Kimse benzemiyor kendisine." yargısı, ikinci kitapta şairin neye/ki-me, niçin "küs"tüğünün de açıklamasıdır bana kalırsa. "ada" başlıklı şiirde "İnsanlardan kaçacaksın, insana kavuşmak için" (K, s.25) derken varoluşçuluğun "insanlık" ve "insan" ayrımına dikkat çekilmiş gibidir. *Tümel* insan düşüncesi yerine *tikel* insan öne çıkarılmakta, bu da bir varoluş arayışı olarak yorumlanmaktadır. Zaten *Küs*'teki şiirlerde hep "kendi" kavramı üzerinde duran, çocuğu/çocukluğu, kadını hep kendilikle ve kendisinde *deneyen* ve arayan şairin varoluşun anlamı üzerine düşündüğü söylenebilir.

"Küs"erek yitirilen "çocukluk"un peşine düşen şair, "kal-bi"ni rehber edinmiştir: "İç dünyam daha sahici içime kaçsam / Ah! yüreğimin etrafında bir tur daha atsam" ("ah!", s. 12). Aşk-çocuk-kalp üçlüsü, kişinin kendi sesine ulaşmak için sürekli yoklanan duygular, anılar ve hassasiyetler merkezi olmuştur.

Küs'le kadını öne çıkartan şair, kadında kendisini bulmaya, kendisini kadına götüren şeyi anlamaya çalışmaktadır. Bu anlama uğraşında cinsellik, "mika bir aldanış" olarak tanımlanır, anlamlı olan aşktır; çünkü "ruhun ibresi aşka ayarlı"dır. "Aşka ayarlı" bu ibrenin "kırıldığı"nın belirtilmesi, aşkın imkânsızlığını işaret etmektedir. Varoluş aşkla tanımlandığında, bu kırılma doğrudan varoluşa ait olur. Tam da bu noktada Engin Turgut'un "hüzün" dediği hal çıkar ortaya ve bu, varoluşçuluğun terminolojisini kullanarak söylemek gerekirse mahkum olunan bir özgürlük şeklinde kendini gösterir.

Şiirlerdeki can sıkıntısı, alay ve ironi de buradan kaynaklanır. *Küs*'teki "mavi korku" şiirinde, "Sıkılmak çok şey demektir." diyen şairin *Aşk: Canım Benim!*'deki şu gerçeküstü "tablo"sı, bir can sıkıntısı olarak okunabilir: "Adam; kendine benzemenin çılgın zarafetiyle boynuna ipbağladığı kele-

beği parklarda gezdiriyordu... Göğre sığmayacak kadar iriyarı bir tabloydu her şey!" ("Bay Isık ile Bayan Kelebek", s. 37)³ Bu şekilde resimleştirilen can sıkıntısının doğrudan söylendiğı de görölür aynı kitaptaki bazı şiirlerde ve "Adam"la "Kadın" can sıkıntısında birleştirilir: " (...) zaten bu dünya sirkinde *sıkıldım*, utandım, çok *kırıldım*...' dedi Kadın!", "Ayışığı ve Pekosbil'in çocukluk arkadaşıydı Adam! Düş resitalleri dinlemekten yorulmuyor, *canı sıkılan* bir imgenin fotoğraflarını çekiyordu..." ("Bay Avlu ile Bayan Ay", s. 27; italik benim.) Burada, Engin Turgut'un şiirindeki görselliğe de dikkat çekmek gerekir. Onun şiirlerindeki görsellik, birebir/betimsel bir görsellik değil, imgesel bir görselliktir.

Özellikle deyim deformasyonlarıyla sağlanan alay ve ironi, can sıkıntısının göstergeleridir. Engin Turgut, ilk kitabından sonuncuya gelene kadar deyim deformasyonlarıyla bir taraftan gündelik dile açılırken diğere taraftan da bu dili bozar ve onu kendi sözüne dönüştürür. Gündelik dilin kullanımı, ilk bakışta, Engin Turgut'un şiirini *Garipçilere* yakınmış gibi gösterir; ama o kullandığı malzemeyi bozup, sözdizimini farklılaştırarak, *Garipçilerdeki* yüzeyselliğı aşar. "İki seksen uzayan hüznün" (KE, s. 7), "canı sıkılan felsefe" (KE, s. 19) ve "gri bir gülümseme" (K, s. 29) gibi tamlamalar; "Yirmibir pare gül atılmalı gülüşümüz için." ("Alabalık", KE, s. 42), "Çok gelişmiş tuzaklar arasında, *iki elim yakasında* az gelişmişliğin" ("Yazılarımın Acı Sarısı", KE, s. 11), "Umutlarıma *kramp* girdi" (KE, s. 18), "Aklimda *panik* yaratmayın" (KE, s. 20), "*Canı cehenneme* kandırıkçı umut" (K, s. 24), "Şu keşiş ruhumun *canı çıksın*." (K, s. 31) gibi söyleyişler, Engin Turgut'un sonraki kitaplarında da tercih edilen birer kalıp olarak kalacaktır. Bunlar, *Garip* şiirinin tersine dışarıya açılmayı değil, dışarıyı içerden görmeyi işaret ederler.

Kendisi oluş, Engin Turgut'un şiirlerinde sadece insanın da sorunu değildir. "Kendini çok özledi cumba." ("siyah", K, s. 21) sözü, mekânın ve eşyanın da bir varoluş arayışı içinde olduğunu bildirir. Özellikle *Bayan Elma*, *Aşkın Kırkbir Hâli* ve *Aşk: Canım Benim!*'deki şiirlerde mekânın ve eşyanın, hatta soyut kav-

3 Engin Turgut, *Aşk: Canım Benim!*/ACB, İnsan Şiir Defteri Yay., Antalya, 1998.

ramların bile kendilik arayışı içinde olduğunu işaret eden söyleyişler vardır. Ev, balkon, bahçe, avlu, sokak, park, lunapark, bisiklet, uçurtma, mektup, rüya, çocukluk, melek vs. gibi gösterenlerin gösterdikleri şey, kişinin varoluşunu anlamlı kıldığı kadar kendisine de bu anlamın içinde bir yer açar ve görünüşündeki somutluktan uzaklaşarak derinleşir. Söylemek bile fazla, bu, insanın derinliğidir.

Mekânda, eşyada ve kavramda görünenin/iletinenin gerisine geçmeye çalışan Engin Turgut'un "maske" ve "oyun" üzerindeki ısrarı da sahiciyi örten davranışların ve düzenlemelerin reddi olarak anlaşılmalıdır. Toplumsal oluşu, maske ile tanımlayan şair, bireysel oluşta maskenin düşürülmesini ister. En bireysel oluş biçimi aşktır ona göre; çünkü, "Aşk ne derse o olur." ("Maskeler Dışarı", K. s. 40)

Engin Turgut, önceki kitaplarındaki söyleyiş kalıplarını, sözcükleri, temaları, imgeleri son üç kitabına taşıırken aşkı bu yüzden öne çıkarır. Dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta, "ey" ile "ah" arasında kalan bir çağırma ve çağırılanın yitirilmesidir. "Ey" ile çağırılan aşk, "Ve aşk, onarımı olanaksız bir nehirdir / durmadan kanar." (K, s. 41) belirlemesiyle "ah"ı haber verir. Bir söyleşide, "Her şeyi aşk anlıyorum ve aşkın hepimize uzun bir beyazlık bıraktığına inanıyorum"⁴ diyen Engin Turgut, bence "aşk anlama"yı "ey" ile "uzun bir beyazlık"ı da "ah" ile şiirlerinde açmıştır. Ey ile ah, şairin ilk kitabından sonrakilere gelen çağırma ve iç geçirme durumlarını gösterir.

Kışkırtıcı Erguvan ile *Küs'te*, ey ile ahın kullanımı, sonrakilere göre farklıdır. "Yaşamak ey," (KE, s. 7), "Ey kışkırtıcı erguvan", "Ey kışkırtıcı uzak,", "Ey kıyıları;" (KE, s. 15), "Ey yapış yapış hüznün" (K, s. 16), "Ey insan", "Ey tedirgin bellek" (K, s. 21-23), "Ey, rüzgâr gibi savrulan su! Ey kuşüzümü kadın." ("ada", s. 26), "Ey sinir uçları tütenler"deki (K, s. 33) "ey"ler, bir meydan okumayı, dışarıda kalanın diğerlerine karşı şiddetini bildirir. "Ah! Hayatın uğultusu, saçlarımı yıkayan güneş" (KE, s. 29), "Ah, hep söylerim,"deki "ah"lar ise iç geçirme ve yaralanmanın seslendirilme biçimidir. Bunlar bireyin çevresi ile kendi

4 *Sombahar*, no: 20, Kasım-Aralık 1993.

iç dünyasından gelen seslenişlerdir; bireyden kopmamışlardır. “ah!” başlıklı bir şiirle açılan *Küs*, bir yitirişi haber verir hemen. Yitirişin aşktaki varoluşsal anlam olduğunu, *Bayan Elma*’daki, “Aşkın içinden geçenler mutsuzluğa yenilerek taş kesilirler...” (“Kimsesizliğin Yağmuru”, s. 23) sözünden çıkarmak mümkün. Sonraki kitaplardaki ey ve ah bireyden kopmuş gibi durmaktadır. Bu iki kitaptan sonra gelen şiirlerdeki ey ile ahın acısı biraz alınmıştır. *Aşk: Canım Benim*’de bu seslenişler cinsiyet de kazanır: ah, bay olur; ey ise bayan.

Bayan Elma ile Engin Turgut’un şiirlerindeki söyleyiş de, biçim de değişir; ama söylenen yerli yerinde durur. Aşk yine yüceltilir, kendi olma durumu ısrarla vurgulanır, çocukluktaki saflık hep öne alınır. Burada karşımıza yeni bir kavram çıkar: *iyilik*. Aslında bu kavramı, çocukluk ve çocuğun dünyası getirmiştir. İyilik, kardeşlikle beraber anlamlandırılmaktadır.

Bayan Elma’daki düzyazı şiirler “siz”e yazılmış mektuplar gibidir. “Siz”e bir şeyler gösterilir hep, bir şeyler hatırlatılır, onun incinen yanları sıvanır. Özne tek başına konuşsa da muhatabının farkındadır; en azından muhatap edindiği biri vardır. *Aşk: Canım Benim*’de bu da değişecek ve şiirlerde bir özne, yerini karşılıklı konuşan iki özneye bırakacaktır. *Bayan Elma*’da “siz” diye mektuplar yazan özne, sonraki kitapta muhatabıyla birlikte; konuşmaya başlar onunla; ama, bu konuşmaların dışarıdan sesle mi, içeriden düşünceyle mi yapıldığı çok da belirgin değildir. Burada şu söylenmeli: Birbirini anlayan iki özne, durumlardan insanî oluş için anlamlar çıkarmaktadır.

Aşk, bir iyilik olarak tanımlanır “Yaprak Kayık” adlı şiirde. Bu iyiliğin, “gözlerin arka bahçesinde büyümesi”, bakışların sokaktan ayrıldığı anda kişinin kendisine çevrilebileceğine bir işaret olarak değerlendirilebilir. “Vefa küs, ihanet fanî, suçsuzluk korkunç / Aşka gitmek için yaprak bir kayık lazım...” (“Yaprak Kayık”, *BE*, s. 17)⁵ dizelerindeki *minyatür tasvir*, Engin Turgut’un son üç kitabındaki bir yönelişi göstermektedir. Divan şiirinin anlatım imkânları, bu kitaplardaki şiirlerde çok açık olarak görülür. Yukarıda da belirttiğim gibi, bazı şiirlerin-

5 Engin Turgut, *Bayan Elma/BE*, No: 27 Yay., İstanbul, 1997.

deki imgesel gerçeküstü açılımlar, onu Divan şiirinin dünyasıyla birleştirir. İmge kurmadaki birtakım tamlamalar, edebi sanatlarla o dünyanın manzarasını gözler önüne serer.

Aslında, söyleyişin Divan şiirinin dünyasına yaklaşması, *Küs*'teki aynı adlı şiirle haber verilmiştir: "Uzun saçlı bir hayat-tan doğdum. Sevgi tutulmasıydı annem. Elinden geleni yaptı güz. Göl kadın, öksürürdü gök! Uçan gözlerimi çağırdım." (s. 44) Özellikle kişileştirme yoluyla yapılan belirlemeler, çocuk-su bir anlatımı gösterdiği kadar bireysel oluşun da işaretleridir. "Bir تنها kuşuyum ben, ölürüm kalbinden düşersem." (BE, s. 28) dizesinde, kalbin tenhaliğidir özneyi *tutan*; ama, dönüştürülen başka şeyler de vardır burada: Kalp, balkon da olabilir, ağaç da. Her ne olursa olsun özneyi tuttuğu bir gerçektir.

Benzer bir algılayış ve söyleyiş,

*Ağzı kanayan bir kuşa gizlenen yağmur
Sendeki aşk hangi kumaştan? (BE, s. 35)*

dizelerinde de görülür. Burada aşk, yağmuru saran bir giysi olarak algılanmakta; böylece yağmur da aşk da gösterdiği şeyin ötesine geçmektedir. Benzer örnekler, *Aşk: Canım Benim!*'de daha da artmıştır. "Yarası alingan bir mutsuzluk, beyaz sıkıntı, ahşap bir yalnızlık, aklımın en işlek sokakları, hasretin pastel derdi, kalbi yırtmaçlı bir Kadın" vb. tamlamaların hepsinde, duygular, mekânlar insani bir varoluş kazanırlar; hatta bununla da kalmayıp varoluşun sıkıntısını yaşarlar.

Burada sorulması gereken soru şu olmalıdır: Doğadaki ve toplumdaki her şeye insani bir sıkıntı yükleyerek Divan şiirinin söyleyiş özelliğine yaklaşan şair, o şiire ne katıyor, o şiirden nerelerde kopuyor? Bu soruyu sorduran bilincin Divan şiiri için verilen yargılardan kaynaklandığını düşünüyorum. Sonuçta Divan şairi de imge üretiyordu, Engin Turgut da imge üretiyor. Bu, bir yerde şair duyarlılığının ve şiir anlayışının buluşma noktasıdır. Bu şiirleri sosyolojik okumalara girişerek anlamaya çalışırsak bir yanılgı da kendiliğinden ortaya çıkar. Gerçeğin ötesinde güzel bir görüntü tasarlama çabasıdır şair ve bu görüntüye renk veren de aşktır.

Aşkın Kırkbir Hâli adlı kitabıyla Engin Turgut, Divan şiirindeki nazirecilik geleneğini de hatırlatır. Haydar Ergülen'e ithaf edilen kitap, gelenekteki nazireciliğin biçimsel kurallarına uymasa da içerik yönünden Ergülen'in 40 *Şiir ve Bir...*'ine bir naziredir. Gerçi Ergülen, bu kitabında bir biçim denemesi de yapmıştır. Engin Turgut, bu denemeyi, düzyazı şeklinde dönüştürerek Ergülen'in sözcük dünyasını ve imgelerini aynı duyarlılıkla karşılamaya çalışmıştır.

Şunu hemen belirtmeliyim: Kolaj tekniğinin kullanıldığı bu kitap, teknik bir çalışmadır ve doğrusu, şiire çok da bir şey katmaz. Şu da düşünülmeli: Engin Turgut, Ergülen'in *üzerinden* mi bir şey söylemektedir, yoksa kendisine akraba bildiği bir şiirin içinde mi durmaktadır? Sorunun cevabı, şu sözde verilmiştir: "Bende bir "nü" var, yarısı yırtık, yazandan çok yazdırana bakın; bütün şiirlerimin kalbi kırık!" ("Beyhude", AKH, s. 30)⁶ Yazdıran Ergülen mi, "kırık bir kalp" mi? Herhalde bir parçası Ergülen de, diğeri Engin Turgut'ta olan "kırık kalp"tir bu şiirleri yazdıran.

Ergülen'in şairliğine ve şiirine övgüdür bu kitap; bir hayranlığın ve heyecanın dışavurumudur. Ayrıca kendi şiir dünyasının, hayata bakışının Ergülen'le gösterilmesidir de. 40 *Şiir ve Bir...*, Engin Turgut'un şiirinin işaret parmağı olmuştur. "Daha ne olsun, çağın ruhunu ve vicdanını taşıyor şair!.." ("Ziyade", AKH, s. 25) sözünün iki ucu varsa bunların birinde Ergülen, diğesinde Engin Turgut yer almaktadır. Ergülen'in şiiri, onunkini doğrulamıştır: "Ey gözümün nuru dünya, başı dönüyorsa aşkın biraz da şiirin iyiliği ve saflığındandır!" ("Kadife", AKH, s. 29)

Şair, "Aşk yoksa şiir de yok!" (AKH, s. 44) diyor "Gaile"de. "Hangi aşk?" diye sormak gerekir. Çünkü şiiri bir konuya bağlayınca onun önü tıkanır. Gerçi Engin Turgut, "her şey aşk ile" diyenlerdendir; ama bu aşkın "ne"liği de önemlidir. Aşk, bedeni tasvir edilen, tanımlanan bir somutluksa eğer şiirin tıkanması kaçınılmaz bir hal alır. Bir bakış ise aşk, şiirin tıkanması diye bir sorun kalmaz. Buradaki birinci olasılık, aynı şiiri sü-

6 Engin Turgut, *Aşkın Kırkbir Hâli*/AKH, Hera Şiir Kitaplığı, İstanbul, 1998.

rekli çoğaltır/çeşitler; ikinci olasılık ise çoğaltma/çeşitleme değil, farklı durumlarla yenilemedir.

Engin Turgut'un şiirine bütün olarak bakıldığında sözcük dünyası sınırlı bir şiir demeyi engelleyecek bir şey yoktur. Onun başarısı, özgünlüğü, bu sınırlı sözcükle sözdizimini değiştirerek imge üretmededir. İlk kitabından başlayarak bazı sözcükler, kalıp ifadeler, imgeler aynen kullanılmış, bazıları da değiştirilerek yenilenmiştir. "Her şeye sevgisiyle bakan, sevgisinde cömert, içinden geldiği gibi yaşayan biriysem, bu hep diğer şiirlere, kitaplara da sıçrayacak biliyorum." (*Sombahar*, S. 20, s. 42) diyen şair, bakışı öne çıkartmasına rağmen, şiirleri bunun bakışla sınırlı kalmadığını göstermektedir.

İlk kitabındaki "Kelebek Ölülerini" şiirinde bulunduğu "taburcu olmak" sözünü sonraki şiirlerinde yine kullanır. "*Umutsuzluğun volümünü açıyorum*" sözü de aynı şiirden. Buradaki duyguya nesne değeri verilmesi, "volüm" sözcüğüyle sonradan tekrarlanır. "Alabalık" şiirindeki "Kısa devre yapıyor aklım." sözünün "kısa devre yapmak" kısmını, *Aşk: Canım Benim!*'deki bir şiirde de görürüz. "Yolda düşürülmüş bir çiçeği öpüp alnıma taşıdım / (...) / Yanaklarını okşadım hayatın" ("*Açmadan Önce Solmayı Öğrendin*", *KE*, s. 30) dizelerindeki "çiçek", sonradan "aşk" olur; yanakları okşanan hayat da yanağından bir "makas" alınan hayata dönüşür. İlk kitapta, "sivilceleriniz patlar birden" denilmişse sonradan sivilcedeki "patlama"nın "güvercin" ve "marti"da gerçekleştiğine tanık oluruz.

Bu tür tekrarlar, bulduğunun güzelliğiyle yetinme olarak yorumlanabilir. Engin Turgut, bundan kaçınmadığını, yukarıda aktardığım sözleriyle vurgulamıştır. Hatta ilk kitabındaki "Küs" (s. 48-51) adlı şiiri sonradan bir daha yazmış, bununla da kalmayıp ikinci kitabının adına da "Küs" demiştir. Şairin şiir dünyasının izlenmesi bakımından okuyucu için bir kolaylıktır bu; ama, şair için aynı durum söz konusu olamaz. Gerçi, Engin Turgut, *Bayan Elma* ile her kitabında söyleyişi değiştirmiştir. Önceden de belirttim, *Bayan Elma*'daki özne ile *Aşk: Canım Benim!*'deki özne değişimini. *Aşkın Kırkbir Hâli*'nde de, kolaj tekniğinin kullanımı bir farklılıktır, tabii yine belirttiğim gibi, bu kitabın bir nazire olarak kurulması da. Bunlara bir de

tavrın değişmesini eklemek gerekir. İlk iki kitaptaki şiirlerde şair, şiirin çok içindedir, şairi şiiri söyleyen kişi olarak hemen fark ederiz; ama sonrakilerde şair, şiiri söylediğinin farkında olan biri gibi davranır, şiirin içinden çıkar. Bu, tıpkı romanda veya hikâyede yazarın bunların içinde veya dışında oluşu gibi bir şeydir.

Teknik ve biçimsel arayışlar, şairin buluşlarında ısrarı sürdükçe devam edecek gibi görünmektedir. *Aşk: Canım Benim!*, Engin Turgut'un önceki kitaplarındaki çoğu buluşları toplayan bir kitaptır örneğin. Bu kitapta Engin Turgut, söylediklerini en etkileyici ve çarpıcı bir biçime sokmuştur. Şiirinin dışına çekilerek resimleştirdiği adam ile kadın ve onların *durumları*, insani oluşu acı çekerek bildirmektedir. Hayat müsrifiydi Adam... (...) Işlığın da bir kederi vardı... Işlığı Kadın'da, kederi Adam'da unuttular..." (s. 39) derken adam ve kadının bir *keder-ışlıkta* buluşmaları insani oluşu vurgular.

Bu kitaptaki şiirler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyele-ri ile Behçet Necatigil'in radyo oyunlarındaki havayı taşıyor. Onlardaki kadar birbirine yakın ve birbirini anlayan kadın ve adam, yine onlardaki kadar birbirini taşıyamaz "ada"lar haline geliyorlar. Hayat, hepsine ağır geliyor ve hepsi hayatın darbele-riyle çocukluğa *çakılıyor*. *Aşk: Canım Benim!*'in son şiiri "Bay Rü-ya ile Bayan Bahçe"nin Adam ve Kadın'ının şu sözleri, biraz da bunu söylüyor:

Tahtadan atını özliyordu Adam!..

Bez bebeğini geri istiyordu Kadın!.. (s. 44)

Adam ve Kadın'ın sorunları, yaşadıkları çağ ile ortaya çı-kiyor. Bu nedenle yaşanan ve tekrar edilen ilişkilerin, olayların, durumların bir *tekrarına* dönüşüyor şiir. Yukarıda vurguladı-ğım tekrar eğilimi şu sözlerde varoluşsal sıkıntının bir göster-gesi olarak anlam buluyor:

Bu çağ, zalimler ve haset edenler çağı değil miydi? Kadın'ın yü-üzünde ısrarla taşıdığı yağmur tanesi, Adam'ın üzerine dökülürken, dünya kendini tekrarlamaktan çok sıkılıyordu...

(“Bay Bisiklet ile Bayan Yağmur”, s. 41; vurgu benim.)

Bir sıkıntı halidir şiir. Belki Engin Turgut da tekrarlarıyla bu sıkıntıyı belirginleştirmek istiyor, belki o da çok sıkılıyor bu belirginleştirme uğraşından ve belki şiirin, şiirle şairin yaptığı tek şey de şudur:

*Süsleriz, okşarız, kaçamak yerlerini yaşamın
Bir çiçeğin kulağına fısıldarız, ne kadar güzelsin*
(“Ne Kalır”, KE, s. 5)

Kalp Diliyle İyimser: Ömer Erdem

Ömer Erdem'in şiiri, kendisine kapanmış ve bu kapanmayla kendisine malum hale gelmiş bir şiirdir. Kendisine kapanma, ilk kitaptan başlayarak üçüncüsüne gelene kadarki şiirlerde şairin iç sesine kulak vermesinden kaynaklanır; kendisine malum oluş ise şiirlerin şairinde anlam bulmasıyla ilişkilidir. Şiirlerinin tamamı şairine bağlıdır; başka bir deyişle bütün şiirlerin bağlamı şairin kendisidir. Bu, kendilik durumunun şiirle ispatı olarak değerlendirildiğinde sahilik düşüncesiyle olumlanacak bir özellik gibi görünebilir; fakat şiir şairinden kurtulamadığı sürece bir çıkmazı içinde taşır ve şairinin iç dökümüne dönüşür.

Ömer Erdem'in şiirlerinde *Dünyaya Sarkıtılan İpler*'den¹ başlayarak *Yitirışler*'e² gelene kadar her şeyin içerde oluşu sorunu öne çıkar. Tecrübelerin bireyden geçerek bir anlama dönüşmesi midir bu, yoksa şairin hayatı görüşünden mi kaynaklanır? Erdem, "Şiire yaklaştıkça ve de ondan ayrı düştükçe varolduğunu daha iyi kavıyorum"³ sözüyle şiiri bir varoluş alanı olarak belirler. Bu varoluşun biçimlerini şairin şiirlerindeki *ip* uçlarıyla görmek, şiire haksızlık etmemenin en iyi yoludur.

Dünyaya Sarkıtılan İpler'in açış dizesi olan "Herkes bir ip sarkıtmış dünyayı bekliyor" sözü, şairin de dünyaya şiirden bir ip sarkıttığını düşündürüyor. Bu dizinin Hasan Aycın'ın çizgileriyle uzaktan bir akrabalığı olduğu söylenebilir. Bu, iki sa-

1 Ömer Erdem, *Dünyaya Sarkıtılan İpler/DSİ*, Kitabevi Yay., İstanbul, 1996.

2 Ömer Erdem, *Yitirışler/Y*, Kitabevi Yay., İstanbul, 1998.

3 *Hürriyet Gösteri*, S. 201, Ekim-Kasım 1997, s. 34.

natçının dünyaya aynı yerden ip sarkıtmış olmalarından kaynaklanıyor sanırım. Burada ip sarkıtmanın önemi bir yana ipin nereden sarkıtıldığıının da düşünülmesi gerekir. Mekânın kayboluşu dikkatten kaçmamalıdır. Bu durum, Ömer Erdem'in şiirlerinde hayatın içinde sürüklenmeyen bir bireyin ortaya çıkmasını hazırlar. Birey kendini hayatın dışına çeker ve bu çekilme onun içine doğru yaklaşmasını; hatta giderek içinde bir yurt tutmasını sağlar. Bu yurdun sakinleri arasında ilk olarak anne ve çocuk görünür.

"Kayıp Kardeş"te, "Bir köprü ayazında veda edasıyla öptü beni annem" (DSİ, s. 11) diyen şair, anneden koparken çocukluktan da kopar ve "kayıp bir kardeş" olur. Çocukluktan kopuş, şiirlerde yalnızlığa geçişle aynı anlamı taşır. Aydınlık bir dünyanın yitirilişidir bu. Eğer birey geçtiği yeni bir dünyada hâlâ çocuk olarak kalırsa karanlığı seçmiş olacaktır. Bir taraftan "Karanlığın insafı yoktur küçük bir çocuğa" ("Yolcu", DSİ, s. 15) diyerek çocuğun karanlık korkusunu vurgulayan şair, diğer taraftan "Çarpılmışım... / Çarpılmışım bir kere karanlığımın tadına" ("Karanlık Yani Benim Işığım Sana", DSİ, s. 58) dizeleriyle çocukluktan kopan birinin korkularında kendisine ışık olacak bir karanlığı yüceltmektedir. Bu, çocukluğun yüceltilmesidir aslında.

Çocuk-anne birlikteliği, "Tanrım annemin bilmesini isterim / Onun sukuşu bugünlerde yıkılmıştır" ("Çocuğu gezdirmiyorlar", DSİ, s. 64) dizelerindeki "yıkılmıştır" vurgusuyla daha bir belirginleşir. Burada anneden başka bir yere geçişle –ki bu çocukluktan da geçiştir– bir sığınak ihtiyacı da kendiliğinden ortaya çıkar ve şair, çocuğun sığınağı olan anneyi yanında bulamayınca anne şefkatini ve merhametini taşıdığını düşündüğü "Tanrı"yı öne çıkartır. Bu, yeni bir sığınaktır, kendiliğin korunması ihtiyacı ve ısrarıdır. Kopmuş birey, sığınak için "gönüllü bir kölelik"e bile hazırdır. Modern bir münacat örneği olduğunu düşündüğüm "Kağıt Yorganlarla Örttük Üstümüzü" başlıklı şiir, "Tanrım" seslenişleriyle sığınağı da mekânsızlaştırır. Şair bu şiirinde her ne kadar, "Ne olur Tanrım / Yalnızlığın yağmurdan ırak tut bizi" (DSİ, s. 34) diyerek yalnızlığın yağmurdan korunmak dilese de "Karanlık Yani Benim Işığım Sana"da

“Saçımın kokusundan bulanan yalnızlığım / Sana sana yalnız sana sığınırım” (DSİ, s. 60) dizeleriyle yalnızlığı da bir yok-me-kân olarak tasarlar. Anne ve çocuk bu şiirde de koruyan ve korunan ilişkisiyle gösterilir.

“Yalnızlığın yağmurundan ırak tutulma” isteğinden hareketle Ömer Erdem’in şiirinin yalnız bir şiir olmadığı, Tanrı ile kurulan içsel bağın onun şiirinden yalnızlığı çıkardığı savunulabilir. Sadece kendisine sığınılan yalnızlık da bir yerde Tanrı’ya, Tanrı’yla yakın olmaya bağlanabilir. Nitekim ikinci kitap-taki dört şiirin her birinin sonunda Tanrı’ya yaklaşma, gelme ve açılma da yalnızlık duygusunun yok edilmesiyle ilişkili olarak değerlendirilebilir. “Yeni bir sıçrama ışığı eşliğinde / Diz çöktüm Tanrının önünde”⁴ dizeleri teslimiyetle birlikte bir güç isteğini bildirir. “Varsın / Ağaçları kanatıp kunduzları korkut-sun zaman / Dua edelim biz yine” (“Göç Dili”, MKİR, s. 28) ve “Sabahını süt yapıp uyanamam belki ama / Şükredebilirim bir şifa bağışladı diye Tanrıma” (“Aşk Dili”, MKİR, s. 39) dizelerinde teslimiyet; “Şükür ki dedim Tanrıya / Yaslanacak bir om-zum var yazgıma yakın” (“Ölüm Dili”, MKİR, s. 50) sözlerinde ise katlanış yalnızlığı ortadan kaldırır. Erdem’in şiirlerindeki birey, toplum içinde yalnızdır belki; ama yeryüzünde yalnız değildir. İkinci kitabın kurgusu bile bunu gösterir. Yaprak, göç, aşk ve ölüm, okunacak nesne, durum ve duygular olarak yalnızlığı hem belirginleştirir hem de ortadan kaldırır.

Dünyaya Sarkıtılan İpler’de şairin sonraki kitaplarındaki şiirle-rinin ipuçları verilmiştir. Buna bir görüşün, duyuşun ve duruşun işaretleri de denilebilir. Erdem, aşk konusunun, ölüm temasının bir iç dökümüyle, içten bakışla peşini bırakmayacağını sezdirir ilk şiirleriyle. Çocukluğun ölümü, yukarıda da belirttiğim gibi hayatla karşılaşmayı hazırlar ve şair hayatla karşılaştıkça içine yönelir, çocukluğu arar. Kuş imgesi, çocuk zihniyle şiirde uçar. “Kıvıldatırdı ayak parmaklarımı / Uykularımdan kanatlanan gözleri” (Eflâtun”, DSİ, s. 24) ve “Şimdi söyle bana alnımdaki pu-sula / Hayal mi / Tensiz bir kuş gibi yaşamak / Hayat ortasın-

4 Ömer Erdem, “Yaprak Dili”, *Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgâr*/MKİR, Kitabevi Yay., İstanbul, 1997, s. 16.

da" ("Tensiz Bir Kuş Gibi", *DSİ*, s. 45) dizeleri, uçuş ve yükselme eylemleriyle hayattan çıkmayı belirginleştirir. Aslında bu bir arınma isteğidir, ruhun hafifliğinin duyumsanmasıdır. "İrtifa" adlı şiirde ruhun kuş olarak tasarlanması boşuna değildir:

*Kanatları yanarak yükseliyor ruhum
Bir göl dibinde unuttum geldim derdimi diyor
Duymaz mısın günü parçalıyor kuş (DSİ, s. 22)*

Buradaki "göl dibi" hayat olabilir pekâlâ ve unutilan "dertler" de hayattan çıkışın işaretleri elbette.

Hayatın baskısı hissedildikçe şiirlerde bir "ışık" arayışına yöneliş görülür. Yine aynı şiirdeki "Baharla bulur herkes kendi örtülü ışığında kendini" dizesi, ışığın bir gerçek habercisi olduğunu düşündürür. Doğa, gerçeği ışıkla insana sunarken şehirlerdeki hayat, baskıyla gerçeği, bir bakıma çocukluğu örter. Bir "helezon ve anafor yumağı" olarak şehir doğru bir yer değildir. "Bir Saatlik Huzur" adlı şiirin "İndik caddelerine şehrin yalnız ve bitkin / Günah peşimizdeydi peşimizdeydi hançerli bir ses hep peşimizdeydi" (*DSİ*, s. 27) dizeleri, şehrin günahla insanı kirlettiğini, ışığı bastırdığını bildirir. Burada şehrin bir "günah" ortamı olarak belirlenmesi, şairin hayata nereden baktığının, nereden girmeye çalıştığının ve nerede onun uzağına düştüğünün de göstergesidir.

Ömer Erdem'in şiirindeki aşk da ilk kitapla birlikte doğar. Bu kitaptaki şiirlerde anlatılan aşkın mekânsızlığı hemen dikkati çeker. "Fırtına Merdiveni" ve "Kırık Kapı", bence kitabın en güzel şiirleridir. "Fırtına Merdiveni"ndeki "nehir", "fırtına" ve "değirmen" gösterenleri, aşkın bir *akış hali* olduğunu bildirmektedir. "Köpüre köpüre vurdu kendini kalbim sana" dizesinde kalp, bir nehir olarak tasarlanmıştır. Erdem'in şiirinde önemli bir gösterge olan "su" da burada kendi sesini duyurmaktadır. "Kırık Kapı"nın "Korkma düş kendi içindeki kuyuya / Orada kıvrılırken bedenini yoldan geçen karaltılarda / Çek perdeyi bırak ruhunu suskunluğundaki suya" (*DSİ*, s. 61) dizelerinde aşkın bir taraftan su gibi arıtıcı ve akıcı olduğu, diğer taraftan da ruhu hafifleten bir yanı bulunduğu vurgulanmıştır. Burada kişinin "içindeki kuyu"ya korkmadan düşmesinin öne-

rilmesi ve kişinin bu yönde kışkırtılması da önemlidir. Şiir için her zaman zengin bir imge olan kuyu, Erdem'in yukarıdaki dizelerde kodladığı şekliyle kişinin kendiliğini belirten mistik bir alan haline gelmiş ve böylece onun şiirlerindeki iç çalışmasını ve hatıraların kendine yer açmasını hazırlamıştır.

İçe yönelme, içe eğilme, kalp gözünün bakışını ve ruhun sesini gereksinir. Ancak içten geçirilenler saflaştırılabilir. Sanatın bir saflaştırma, ayıklama, kristalleştirme, arındırma, seçme ve abartma olduğu düşünülürse bütün bunların ancak bir iç süzümüyle gerçekleştirilebileceği de doğrudan belirlenmiş olur. "Eğildim içime şüpheli göründü bana adım" ("Susarak Güzelleşeceğim", *DSİ*, s. 40) diyen özne, iç-dış çelişisini vurgularken dışarının tanımlamasıyla kişinin kendini konumlaması arasındaki çatışmayı da belirginleştirir. Dışarı, "Ağzına kadar liberal bir gülüş"le tanımlamaktadır kişiyi. Böyle bir tanımlama ortamında özne, ancak "susarak güzelleşebileceği"ne inanmaktadır. Susmanın Erdem'in şiirinde özel bir yeri vardır. O, ancak susarak dinleyebilir kendini, kendi sesinin peşine ancak susarak düşebilir. İç sesi burada bir "kuyu" olarak tasarladığım gözden kaçmamalıdır. Şair, sonraki kitaplarında yer alan şiirlerde de susmanın erdemini savunmuştur sık sık. Susarak yaşananlar kalp gözüyle bir daha seyredilmekte ve onların ruhunu havalandıran kanat sesleri dinlenmektedir; bir bakıma yaşananlar ayıklanarak kristalleştirilmektedir.

Susmak, bir korunma biçimidir de Erdem'in şiirlerinde, başka bir deyişle bir sığınaktır; çünkü konuşma "yalan" üretme olarak tanımlanmaktadır: "Telefonlar telefonlar eder yalanlarının üstüne" ("Göç Dili", *MKİR*, s. 24).

"Aşk Dili" şiirinin "Rüyaların gündüzleri sürüklediği sular da / Susar ve duyarlar büyük yankısını ayrılığın / Yoktur konacak dalları susmaktan başka" (*MKİR*, s. 38) dizeleri, bir iç sesin varlığını gösterdiği kadar susmanın bir sığınak olduğunu da işaret etmektedir. Tabii burada "konmak" fiiliyle "kuş"un gösterildiği de unutulmamalıdır. Ayrıca "kolum kanadım kırıldı" sözünün çağrışım imkânı da vardır yukarıdaki dizede. Şairin şiirindeki "su" göstereni için yukarıdaki belirlemem de hatırlanabilir birinci dizeye bakarak: Su, akışı sağlayan bir unsur olarak

yerini almıştır; ama rüyalarından kaynaklandığı da hesaba katılmalıdır. İç ses bir rüya akışı gibidir ve dışarıyla çakışmaz; bir ilişki kurulmak gerekirse rüyanın gerçeğe çatışması savunulabilir bu noktada. “Göç Dili”nin şu dizeleri de burada anılabilir:

Bu kopuş neden çoğalır bende

(...)

Kendi ölümünü ören bir gelecek halinde

Açıp kapıyoruz gündüzden geceye (MKİR, s. 21)

Gündüz ile gecenin bir “kopuş”u çoğaltması rüya ile gerçeğin çatışmasındandır. Burada gündüz ile gecenin bir ömrü ördüğü de sezdirilmektedir.

“Kopuş” MKİR’deki şiirlerde bir bağlam oluşturmıştır. “Aşağı mı düşer insan göç ettikçe / Kendisinden kopan kendisine mi düşer yine” (s. 21) sorusu cevabını da içinde taşımaktadır ve cevabın açılımı şöyledir: Aşkta da bir kopuş yaşar insan, kendisinin dışına düşer; fakat, dışına düştüğü yerde de bir kendilik durumu oluşur. Ayrılık, bu kendilikten kopuştur ve önceki hale dönüştür. Böylece kendisinden kopan kendisine düşmüş olur yine. “Göç Dili”ndeki *kopuş*, “Aşk Dili”nde *dökülme* olarak yenilenir. Gülün, insanın, kumaşın, şişelerin bir dokunuşla dökülmesi, yani yerinden olması, onların kendiliğine müdahale edildiğini düşündürür. Bu müdahale onlara yeni bir anlam alanı da açabilir. Acı olan, bu anlam alanının bir süre sonra geri alınmasıdır. Şairin “İşte o zaman her şey dokunur insana” (s. 35) dizesi bu acı durumun dile gelmiş halidir.

Kopma ve dökülme şiirlerde ayrılmayı somutlaştırır. Bu ayrılmaya ikinci kitapta zihinsel olduğu kadar bedenseldir de. *Yitiriler*’deki “Bir Dostu Yitiriş” adlı şiirde “düşme” eylemiyle ayrılmamanın farklı bir boyutu gösterilir. Burada imgesel bütünlenmenin “ağaç” olduğu da açıkça söylenir: “Düşüyoruz durmadan insan ağacından” (s. 18).

İkinci kitabının “Varsın mesafesi kadar inlesin rüzgâr / Anmaktan korkulur yanların kaldı bende” dizeleriyle açılması bu bakımdan anlamlıdır. Burada korkutucu olan hatıralardır. Bu kitaptaki şiirlerin isimlerine yukarıda değinirken onların

dinlenen nesneler, durumlar, konular olduğunu belirtmiştim. Aslında yaprak, göç, aşk, ölüm hep aynı dilden konuşmaktadır. Onların varlığını fark eden şairdir onları konuşturan. Bununla birlikte bu şiirlerin bağlamını –“Ölüm Dili” hariç– aşkın oluş-
turduğu savunulabilir.

“Birbirine çarparak ayrılan saydam iki bilye/ Dönüp do-
lanıyor kendi kalıbının içinde” (“Yaprak Dili”, s. 11) dizelerin-
deki “bilyeler”in kendi saydamlıklarını aşkta fark eden insan-
lar olduğunu düşünüyorum. Mekâna kavuşmuş bir aşkın an-
latıldığı şiirde, “İçteki örtülü örtülü gizlenen de / Belki konu-
şuyordu içli bir sessizlikle” dizeleri, bedenlerin yan yanayken
bile söyleyemediklerini gizli bir dille aktardıklarını bildirir.
Çarpışma sonrası fark edilen saydamlık, içte çoğaltıla çoğal-
tıla parlatılır. Ola ki sevgiliden uzakta tek başına kalan kişi
aşkın temasını bir kuş hafifliğinde hisseder; yalnız, bu hafif
dokunuşun aşk olarak tanımlandığında “ağırlaşması” düşün-
dürücüdür:

*Ödevlerimi bitirirken kahve yaparken kendime
Bir kuş gelip hafifçe dokunuyor ellerime
(...)*

Aşktan daha ağır korku duymadım ömrümde (aynı şiir, s. 14-15)

Dünyalı biri için “korku”nun duyulması aşkta dahi normal-
dir; hele aşkın mekânı şehirse. Ömer Erdem, bu şiirle başlaya-
rak şehri az da olsa bakışının içine alır ve onu pek çok şair gibi
“kargışlar”. “Metal bir onura biniyor ya insanlar /.../ Birinci se-
ans yükselir düşerken yüzler ikincisinde” (aynı şiir, s. 13)

“Bir Anneyi Yitiriş” adlı şiirde yitirenin kim olduğu üze-
rine düşünmek gerekir. İkili bir yitirmedir söz konusu olan.
Oğul şehre açıldıkça anneyi, anne de oğulu yitirmiştir. Tabii
burada somut bir yitirmeyi, ölümü de çağrıştıran söyleyişler
bulunmaktadır. “gömlekliz ve anlıyoruz renginden arabala-
rın / yol kimin çocuğuna bakıyor böyle” (Y, s. 26) dizelerinin
ardından şehirde yitenin “merhamet” olduğu vurgulanmıştır.
Annenin önceki şiirlerde de merhametle eşleştirildiği ve sığın-
ak olarak tasarlandığı hatırlanmalıdır. Aslında *Yitirişler*, Ömer

Erdem'in bakışını, duruşunu, görüşünü somutlayan önceki şiirlerinin bir yinelemesi olarak okunabilir.

İkinci kitaptaki ses üzerine kurulmuş olan duygular, düşünceler, hayaller bu kitapta gözden geçirilmektedir. Bir anneyi, çocukluğu, aşkı yitiriş önceki kitaplarda yer alan şiirlerin bağlamına yerleştirilebilir. Bu kitapta yer alan "Bir Şehri Yitiriş" ideolojik bir söyleme uzanan özelliğiyle, "Bir Dostu Yitiriş" de şehir ve ölüm ilişkisiyle öne çıkmaktadır. Bu şiirlerin hepsinde söylenip geçilen bazı yerel durumların ve motiflerin kullanıldığı da bir farklılık olarak görülmektedir.

Kitaptaki "Nar Şiirleri"nden "Garson" ve "Şehzade İlmeği" dışındakiler Erdem'in şiirinin gerisine düşen özellikler gösteriyor. "Garson" söyleyiş olarak önceki ve de sonraki şiirlerle akraba olmamasına rağmen iyi bir şiir. Bu iki şiir dışında kalanlar, bana, şairin önceden yazdığı şiirlermiş gibi geliyor. Öyle değilse eğer Erdem'in şiirinin gittiği yerin tehlikeli bir yer olduğunu belirtmeden geçemeyeceğim. Bu şiirler arasında sadece "Bacak Lekeleri" başlıklı olanı şairin şiirleri arasında özel bir yere konabilir. Bu, şiirin başarısından kaynaklanmıyor. Şiirdeki cinsellik vurgusu, onu diğerlerinden hemen ayırıyor. İster eleştirel bir yaklaşımla olsun, isterse imgesel yönüyle olsun cinsellik şiirde kendini hemen belli ediyor.

Ömer Erdem, iç tutarlılığı olan, duyarlı, iyimser bir şiir yazıyor. Onun şiirleri belki insana kırgınlıklarını hatırlatarak, yaşadıklarını düşündürerek insanı hüzünlendiriyor ama rahatsız etmiyor. Şair, arkadaşı Cevdet Karal'ın "Kendi dünyasıyla sınırlı bir şiir, büyük acılara, trajedilere, çelişkilere kapı aralamıyor"⁵ saptamasını, şiirini tanımlayan kesinlemeler olarak kabul etmiş olmalı ki kitabının tanıtımında kullanıyor. Bu sözlerdeki "sınırlı" kelimesinin altını çizmek gerektiğini düşünüyorum. Yazının başında belirttiğim kendisine kapanma durumu da tam buna karşılık geliyor zaten. Ömer Erdem güzel söylüyor; ama Turgut Uyar'ı hatırlamalı: "Mesele sadece güzel şiir, 'antolojik şiir' yazmak değil, bir parça da bir şeyi sarsan şiir yazmak."⁶

5 Kaşgar, S. 2, Şubat 1998, s. 100.

6 Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 107.

Bu yazıda şairin şiirindeki iç bütönlüğe yoğunlaştığım için özellikle ilk kitabındaki aksaklıklara hiç değinmedim. Gerçi sonraki kitaplarda bunların ortadan kalkması bunlara şimdi değinmenin de bir anlamı olmadığını gösteriyor. Bitirirken bir daha belirtmeyi gerekli buluyorum: *Sahihlik* şiir için elbette önemlidir; lâkin sahihliğin hayatı ortadan kaldırdığında bir malûliyet oluşturacağı, oluşturabileceği de gözden uzak tutulmamalıdır. Bu, kendiliğin parçalanması veya geriye alınması olarak da değerlendirilmemelidir. Ömer Erdem, insanın peşine düştüğünde hayatın acımasızlıklarının daha keskin olarak içimizden geçeceğini elbette bilir.

Kemikler Kaynamadan Evvel

Evvel Ömer Erdem'in şiirinde duyuş, buluş ve söyleyiş yönünden belirgin bir sıçramayı işaret ediyor. Bu sıçramanın dışında kalan, önceki şiirlerinin uzantısı olan şiirler de var kitapta. "Mezar", "Yeter", "Pişmanlıklarım", "Kayzerin Şehri", "Soru", "Kapaklar", "Bilek", "Avluda Beklerken", "Çapraz", "Çaput" ve "Geç" adlı şiirler, beş bölüme ayrılan kitap içinde altıncı bir bölüm olabilir; "Pirinç", "Yeniden" ile "Yaz Bunları Bir Kenara", "Çift" bölümüne aktarılabilir. Andığım ilk şiirler, Erdem'in önceki kitaplarındaki duyguyu sürdürüyor; şairine kapanan şiirler bunlar. *Yarım Ağaçlar*'daki "Dönüş" adlı şiirin şu birimi, "şairine kapanan" sözünü ne denilmek istendiğini açıklayacağı için anılabilir:

*bendeki kısık sesleniş
dönme! diyor dönme! hiçbir yere
kabuğuna sığınan istirdyesin
kapan! kapan kendine¹*

Evvel'deki diğer şiirler, duyuş ve buluşun kültürel referansla belirlenmesi yönünden Erdem'in şiirini bir hayli açıyor ve zenginleştiriyor. Referans, şiirlerin yapısını da hazırlıyor. Özellikle ses değişimi ya da şiirin tonu, kültürün konuşmaya başladığının açık bir işareti. Çoksesli bir şiir var *Evvel*'de; ama bu, epiğe açılarak dağılan değil, lirikle korunan bir çokseslilik. *Dünyaya Sarkıtılan İpler*, *Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgâr* ve *Yitirişler*'in ardından

1 Ömer Erdem, *Yarım Ağaçlar/YA*, Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 41.

gelen *Yarım Ağaclar*'daki şiirin sesi, susmaya yakındı. "unutma! / suskunluksun sen / en fazla kelimeyle konuşan" (YA, s. 33) biriminde söylendiği gibi, derinleşmeyi suskunlukta gören bir anlayışı vardı şairin. Bu da, konuşkan denilemese de çoksesli olmayan bir şiiri hazırlıyordu. Bunu, "Diyeceğim, ruhtan ve şiir özünden fedakârlık etmeden, en az kelime ile 'yüksek sadelik' örneği diyebileceğimiz modern bir şiir yazmaya çalıştığım"² sözüyle açıklamıştı. *Evvel*'in özellikle "1'den Bire" başlıklı ilk bölümündeki şiirler, tekrarlarla suskunluğu bozarken, kültürel göndermeleriyle olduğu kadar ses düzeniyle de çoksesliliği sağlıyor. Şiirlerdeki aşırı sözcük tekrarı, suskunluğu neredeyse poetik bir kabul olarak belirleyen bir şair için, Şeref Bilsel'in de dikkat çektiği gibi³, cesur bir hamle. Bu sadece sözcük tekrarı olarak görülürse, şiirin hiç hak etmediği bir sonuca, biçimciliğe gitmek işten değildir. Sözcük tekrarı, sesin devrini olduğu kadar, düşüncenin devrini de sağlamıştır. İkinciye hazırlayan; şiirin, kültüre, şairinin dışına taşmış olmasıdır.

"Bazilika/Divan", "Kümbet", "Sesle" ve "Evvel'de tarih, toplum, siyaset, din, dün, bugün bir devir/döngü içindedir. Özgün bağdaştırmalar da bu döngüye imgesel bir derinlik katmaktadır. Adıyla tarihsel bir yükü barındıran "Bazilika/Divan'da, "onyedinci yüzyıl küflü hançer" ile "ağaç ağzılı", "süleymaniye-de bayram namazı" ile "sel gazabı küçük çocuk mantığı", "kara mustafa paşa lalesi" ile "kiraz peçeli" bir aradadır. Seslenilen her "sen", kapalı bir mekânda işaret edilen bir anlamdır. Burada, "sen" diyenin kendisi de vardır; fakat o, son anda kendisini durdurmaya bilir: "sen beni durdurun diyen adam sana"⁴. "Bazilika" ile "divan" iç içe geçerek çoksesli bir şiire mekân olurken, "Kümbet" diyaloga açık durur. "Bazilika" ile "kümbet" in ağır mimari yapılarına olduğu kadar, bunları kuran inanca da dikkat etmek gerekir. Çoksesliliği sağlayan unsurlardan birinin bu yapıların mimari özellikleri olduğu da dikkate dahil edilmelidir. "Kümbet" te, geleneğin ses yapısından yararlanıldığı açık-

2 Mehmet Can Doğan, "Ömer Erdem'le Yarım Ağaclar Üzerine", *Kaşgar*, S. 29, Eylül-Ekim 2002, s. 127.

3 Şeref Bilsel, "Evvel", *Üç Nokta*, S. 5, Nisan-Haziran 2006, s. 66-67.

4 Ömer Erdem, *Evvel/E*, YKY, İstanbul, 2006, s. 10.

tır. “Dedim-dedi”li şiirlerin sesi, bugünle zenginleştirilmiştir. “Kümbet”in karşısına ironik biçimde dikilen “apartman”, yalnızlığa karşı kalabalığın bir zafer anıtı gibidir:

*dedim sayamadım şunca apartmanı dedi bu patika çok uzun
dedim arpanın vergisi siyasi tarihtir dedi kuponlar elde kalır bu-
gün* (E, s. 11)

Geçmişi gölgeleyen, karartan şimdi, geleceği de işgâl etmek üzeredir. Erdem’in küresel söyleme karşı çıkıp göstergelerden hareketle kültürü sahiplendiği açıktır:

*dedim vay talika motifli düğün alayını dedi salı günleri davul deri-
sinden
dedim borç taktık gelecek mahsulün çiçeğine dedi ah şu turistler
toprak alıyor bizden* (E, s. 11)

Şehrin dokusunun bozulmasını kültürün içinden kavrayan Erdem, dışarıdan bir bakışın kolay kolay göremeyeceği bir referansa başvurarak Hacı Bayram’a göndermede bulunur:

*dedim eğilmedik solfasoldan geçerken dedi şehirlerin direği kimdir
bir bilsen* (E, s. 12)

Bu dizedeki “şehirlerin direği”, Selçuklu ve Osmanlı şehirlerini yapan güce matuf bir tabirdir. “Solfasol” gösterenini de izleyerek Hacı Bayram’ın şu dörtlülüğü, şehirlerin direği bağlamında ister istemez akla geliyor:

*Nâgehan bir şâra vardım
Ol şârı yapılır buldum
Ben dahi yapılır oldum
Taş ü toprak arasında*

“Sesle” adlı şiirde konuşan hep bu topraklardır. Erdem’in önceki bazı şiirlerinde de coğrafya, toprağıyla olduğu kadar insanıyla da konuşmuştur; ama bu konuşma, daha çok bir izle-

nim veya imge olarak gerçekleşmiştir. “Sesle”deki coğrafya, bütünüyle kültürel; tarih, ekonomi, politika, mimari, gelenek, inanç, yeme içme, giyim kuşam, terbiye ve bütün bunların ete kemiğe bürünmesini, taşınmasını sağlayan Türkçe, coğrafyanın da bir hafızası olduğu düşüncesini uyandırır. Yahya Kemal’in söylediği haliyle, milleti yaratan bir coğrafyadır bu. Neresine kulak verilirse konuşan bir coğrafya, “Sesle”de, kültüre inananın vereceği güveni yansıtır.

“Evvel”, bilincini, kültürün din unsurundan edinmiş bir şiridir. Bilinci kuran, dinin etik yanından çok ontolojik yanındır. Yine de şairin, etik ile ontolojik olanı birbirinden çok da bağımsız olarak düşündüğü söylenemez. Yapıp etmelerin ardındaki yönlendireni ilk şekle, denilebilir ki “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sorusunun cevap ânına giderek anlamaya, bulmaya çalışır. Burada, ontolojik olarak aklın öncelendiği söylenebilir. “Balığın dışından evvel”, “yosunun nazından evvel”, “deprenin kanadından evvel”, “kan kızarmadan evvel”, “çamurun okulunda samandan evvel” belirlemeleri, aklın evvel olana götürüleceğine duyulan güvenle ilgili olmalıdır. Bir bakıma, *işaretler* okunmaktadır. İşaretleri okuma sürecinde, “kitaptan evvel ve mağaradaki örümcekten evvel / davet gelmeden evvel ve O dağdan inmeden evvel” dizelerinde olduğu gibi, açık göstergelere de yer verilmiştir. “Şiir Allahın dilinden düşmeden evvel” (E, s. 16) dizesindeki “şiir”in işaret ettiği anlam, düşündürücüdür. Şiir, “Allah’ın kelamı” da, “kendi ruhundan üflediği çamur” da, “tecelli ettiği âlem” de olabilir. “Evvel”in son iki dizesi, bu olabilirliklerin hepsinin imkân dahilinde olduğuna dair bir inancı yansıtır:

biz ordaydık ve bunu bilmeden bildirilmeden evvel
biz ordaydık ve burayı bilmeden buraya düşmeden evvel
(E, s. 17)

Ömer Erdem’in şiirinin *Evvel* ile geldiği noktayı belirginleştiren şiirlerin yukarıda andıklarım ile “İ’den Bire” ve “Anne!” olduğu kanısındayım. Kitaptaki diğer şiirler; yapı, tema ve söyleyiş yönünden bu şiirlerin ufku ile çevrelenmiş durumda. Her biri, kendi bütünlüğü içinde, üslûbu belirmiş bir şairin du-

yuşunu ve duruşunu yansıtıyor. Özgün bağdaştırmalarla sağlanan ve bu yönüyle retorîge, dolayısıyla geleneğe bağlanan imgelerin yanında, modern şiirin imge anlayışıyla hayattan kareler kullanan bir zenginliğe sahip bu şiirler. Erdem'in önceki kitabı *Yarım Ağaçlar*'da, modern imge daha yoğundu. "Seksek Bilmeyen Sokak" şiirinde, yaşantı kaynaklı bir görüntü şöyle yer bulmuştu örneğin:

*bunları yaz dediydi hikâyeci kadın
kapadokya sarısı bir bakışla
ben de ona
her sabah horozlarının gözlerini sürmeleyen
gelinlik kızlardan sözettimdi* (YA, s. 19)

Özgün bağdaştırmalarla kurulan ve söz sanatlarıyla geleneksel imge anlayışını yansıtan birkaç örnek olmak üzere şu dizeler anılabilir:

*gömleğinde yazıt simgeleri
mısır püskülleri çenesinde* (E, "Karabasan", s. 43)

dizelerindeki "çene" göstereninden "mısır püskülleri"nin sakal olarak tasarlandığı;

*nerden estiği bilinmez..
bir yad kadın goncası* (E, "20. Gece, s. 48)

dizesindeki "kadın goncası" bağdaştırmasında yer alan "gonca" sözcüğü ile kadının genç, taze oluşunun belirtildiği; "Ruh bu ormanda kabuk bağladı" (E, "37. Gece", s. 50) dizesinde, "kabuk bağla-" deyimini ve kapalı istiarenin imkânıyla "ruh"un "yara" ve "ağaç" olarak canlandırıldığı görülmektedir. "Neye benzetsem seni!" dizesinin her benzetme öncesi kullanılarak geliştirildiği "67. Gece" adlı şiir, imge yönünden gelenekselle modernî kaynaştıran bir örnek olarak özellikle anılmalıdır. Aynı şekilde, "anahtarcıydı... adam.! / metali diliyle eğelerdi..." (E, "19. Gece", s. 57) dizelerindeki imge düzeni de, gelenekle modernin güçlü bir örneğidir.

Evvel'deki şiirlerde, modern imge anlayışına örnek olmak üzere, "Yeniden" in şu dizeleri anılabilir:

*sırtını duvara yaslamış
bir gün bir saatte bir köşede beklerken
içerden bir soru birden (E, s. 34)*

Ses ve imge düzeniyle oldukça güçlü bir şiir olan "Anne!", bölümlere ayrılarak "kadın"ın üzerinden erkeği anlaşılır kılan bir şiir. *Evvel'deki bazı şiirlerde gölge varlık veya zamir* olarak hissedilen kadın, "Anne"de erkeği yapan bir güçle varlık bulur. "1'den Bire"de, varoluşu dokuyan kadın, "en büyük hayret" olarak belirlenmiştir:

*üç kadın aydınlık bir sofada oturmuş
bir damla suya dönüşüyorlar düşümde birden bire (E, s. 9)*

Buradaki üç kadını, "Anne!" şiirinin açtığı ufku da gözete- rek anne, eş ve kız çocuğu olarak belirlemek mümkün. Bunlar- dan her birinin, öznenin belli dönemlerinde varoluşta önemli izler bıraktığı açık. Daha ileri giderek, varoluşun bu üç kadınla anlaşılır kılındığı veya anlaşılır kılınmaya çalışıldığı bile söyle- nebilir. Yine de, bütün olarak bu şiirde öncelik *annekadını*dadır. Erdem, baştan beri anneyi yüceltmış; çocuğu, annede görüp, an- neden bilmiştir. Annenin oğulda kaybı, farklı bir bakışla oğu- lun kanına karışması, önemli bir göstergedir Erdem'in şiiri için. "Gözkapakları", "Kızların Dileği", "Omuzotları", "Aşk Kalesi", "Beni Öldürmeyin", "Büyük Ateş-Su", "Anneye Övgü", "Anne- nin Görüp/Duyması", "Annenin Kaderi" başlıklarını taşıyan ve bir ünlemle haber verilen "Anne!", Erdem'in bu son kitabını açan "1'den Bire"ye bağlanırken kitabı da toplayıp kapatır. Böyle ko- nulduğunda, son bölüm, son şiir "Oda no 210"un *Evvel'e* fazla ol- duğu söylenebilir. "1'den Bire"nin şu dizelerindeki omuzdan fır- layan kuşlar, "Anne!"de omuzotu olarak kanat çırpar:

*su nergisleri üstünde erciyes gölgesi
ah omzumdan kuşlar fırlıyor birden bire (E, s. 9)*

Evvel'in evveli annedir. Şair, bunu kitabı kapatırken açık açık söyler:

bunca kılıç ehli su dilbazı

kalb kalem burcu

ademin kim annesi...! kimde...! (E, s. 76)

"Adem" sözcüğüne dikkat edilmelidir. Sözcük bu haliyle, "yokluk, hiçlik"tir; "Âdem" olarak ilk ses uzatılırsa, yaratılan ilk insan ve peygamber olur. Yoklukla varlık, bir nefeslik ses farkıdır. "Anne!" *Kaşgar*'da yayımlandığında⁵ Erdem'e, bir mektupla şiir hakkındaki düşüncelerimi iletmıştim. O düşünceleri, hâlâ taşıyorum:

"Doğaya ve insana bakarken düşünen; bu bakışın tortularını karıştırırken duyan bir şiir. Biraz kırgın bir dili var; ama ezik değil. Bu dili öfke hiç dolaştırmıyor, anlayış ve ikrar... Bir taraftan içte biriken izlenimlerle imaj patlamaları, diğer taraftan noktalama ile vurgu/n. Noktalama, sesi yer yer kesse de şiirin bütününe bir düşme ve doğrulma duygusu veriyor. İçten içe cinselliği, bunun dertlerini/dertlenmelerini ya da cinselliğin de varoluşu yapan, yaralayan taraflarını gösterme. Bu, hayata yapışan imajlarla (bir çarşaf, giysilerde leke) yapılıncaya sahici oluyor. 'Dölütü kaosun'daki 'dölüt' sözcüğünün, yine Canetti'nin deyişini kullanarak söyleyeceğim, 'vicdanı' ya da 'bilinci' eksik duruyor. Böyle bir amacı, anlamı da olabilir şiirde yer almasının; bilemem. Bir yerde aşkın *annekadını* terk edeceğine, ettiğine, etmesine hayıflanma; bir başka yerde, hemen sonra, çocuksuz annenin yerilmesi (mi?). Metaforlar, metaforlar: Anne ile tarihi getirirken insana neler neler hatırlatıyorlar, düşündürüyorlar. Dura dura, düşününe düşününe okumak gerekli onun için; tabii duya duya da."

Evvel, Ömer Erdem'in şiirinde ciddi ve ağır bir hamle. Bu hamleyi, şiir dünyasından çok şairin kendisinin nasıl karşılayacağı ise önemli bir soru.

5 Ömer Erdem, "Anne!", *Kaşgar*, S. 34, Eylül-Ekim 2003.

Camdan Yüz, Cıvalı Kalp: Yücel Kayıran

Kendine özgü bir şiir kuran her şair için sorulabilecek bir soruyla başlayacağım: Yücel Kayıran, şiirini nereden kuruyor? Soruyu tek sözcükle cevaplamak mümkün: Yaşadıklarından. Bu yaşadıklarından sözcüğü, onun son yıllarda poetikasını belirginleştirmeye çalıştığı “felsefi şiir” iddiası gözetilerek çetrefilleştirilebilir¹: İnsan neyle yaşar? Belirlediği değerlerle, oluşturduğu ve kendisine oluşturulan imkânlarla yaşar insan; geçmişle, ailesiyle, arkadaşlarıyla, içine doğduğu toplumla yaşar. Yücel Kayıran bunlarla kuruyor şiirini. Değerlere, onun şiirlerini gözeterek öncelik verdim; çünkü kendiliğe, geçmişe, aileye, arkadaşlara, topluma anlam veren, her birine değer atfetmeden başka bir şey değildir. Felsefe öğrenimi görmüş olmasının değer atfetmede, en azından onları bilince çıkarmada, belirleyici bir rolü olduğu kanısındayım.

Ontolojik, epistemolojik, etik ve estetik değer atfetme, Kayıran’ın şiir üzerine düşünürken olduğu kadar şiir yazarken de göz önünde bulundurduğu bir durumdur. Duruşunu işaret eden bütün bu bilme yolları, giderek duyuşunda belli hassasiyetleri geliştirmiş, söyleyişinde de açık veya örtük olarak belirleyici hale gelmiştir. Bu bilme yolları/bilme biçimleri, insanı bütünüyle kavramaya çalışan bir alan olarak şiirde, yapışık hal-

1 Kayıran’ın şu yazıları, poetikası için özellikle anılmalıdır:

- a. “Sözcüklerin Tini Şairin Yaşamı”, *Hürriyet Gösteri*, S. 255, Ocak 2004, s. 20-23.
- b. “Çalgın ve Divanelerin Poetikası”, *Hürriyet Gösteri*, S. 266, Ocak 2005, s. 52-55.
- c. “Felsefi Şiir Nedir, Ne Değildir”, *Hürriyet Gösteri*, S. 276, Aralık 2005, s. 82-87.

de durur ve böylece şairin kendine özgü bir görüşe sahip olduğunu işaret eder.

Kendiliğin Bir Yüzü

Kayran'ın ilk kitabı *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*'nda² yer yer öne geçen epistemolojik kavrayış, felsefi terimlerin yoğunluğuyla dikkati çeker. Kitaptaki şiirlerde görülen "tinsel bir iç kanama" (s. 12), "negatif mali imkân" (s. 13), "tinsel yangın" (s. 16), "tinsel varoluş" (s. 19), "toplumsal statüler" (s. 22), "tinsel ırmak" (s. 36), "tinsel doyum" (s. 38), "sürekli negatif doyum" (s. 41), "hiçliğin uzamı" (s. 61), "Aşkî vaat eden ütopya!" (s. 61), "kuramsal varlık" (s. 61), "etik seçme" (s. 63), "tinsel çürüme" (s. 63), "kamusal sessizlik" (s. 72), "kamusal zaman" (s. 73), "aşkın olumsuz öznesi" (s. 73) ve "varoluşun gerçekliği" (s. 73) gibi bağdaştırmalar, varoluşu bilginin içinden algılama veya bilgiyi varoluşla sınama çabası olarak yorumlanabilir. Sesiyle geleneği duyuran "Negatif Varoluş" (H, s. 33) adlı şiirinde, felsefi terimin yaşanabilirliğini, kişinin kendini gerçekleştirme sorunu bağlamında irdeleyen Kayran, varolmayı negatif bir olumlamayla değerlendirir. Bu negatif olumlamanın gençlikle birlikte sorunlaştırılması, gençlikten öteye bir yer açma isteğini uyandırır: "Gençliğim! bulamadın varolamamanın değerini / Uzaklara, belleğin ilkçağına göndersem seni?" (H., s. 33)

"Ruhu Çekilen Ten" adlı şiirde terimler, ölümü anlamak veya anlamlandırmak için düşünceye sistematik bir algı çerçevesi sunar:

İşte:

Sığmıyor verili sınıflara tinsel varlığın

Anlığa sığmıyor sonra belleğin sığınağına

Yaşanmış zaman görüngüye sığmaz

derdin değil mi

Görüngüyle ıralanan bu zaman ölüm değil mi? (H., s. 37)

2 Yücel Kayran, *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*/H, Ekin Yay., Ankara, 1997.

Terimlerle şiir kurmak, iki açıdan tehlikelidir: Birincisi, şiiri söylemselleştirir; ikincisi, varoluşa ilişkin canlı durumları katılaştırır, başka bir deyişle algıyı tek bir kanala yönlendirir. *Beni Hiç Göremezsın*'deki³ şiirlerle *Çalgın*'dakiler (2006), algının kanalını ontoloji ve estetiğe yönlendirmiştir. Özellikle *Çalgın*'daki şiirlerinde Kayıran, epistemoloji ve etiği içselleştirmiş; poetik tutumunu –önerisini-, kendi varoluşundan hareketle oluşturduğu imajlarla insanlık durumu haline getirmiştir. Epistemoloji ile etik ilk kitabındaki şiirlerde, toplumsal bir zemini belirginleştirir. Bu zemin, Türkiye'nin 12 Eylül'e geliş süreci ve 12 Eylül darbesi sonrasındaki sıkıntıları işaret eder.

Üç bölümden, şairin belirlediği şekliyle üç “kitap”tan oluşan *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*, “firar”-“hayal”-yapmaya muktedir olma ekseninde kurgulanmıştır. Bölüm başlıklarına bakıldığında, son bölüm “ilk kitap”ın firara muktedir olamayanların hayalini gösterdiği –ki hayal devrimdir–; ara bölüm “ikinci kitap”ın engellenen hayalin yol açtığı firarı –ki firar imkânsızın bilincidir– işaret ettiği; ilk bölüm “üçüncü kitap”ın muktedir olunamayan firar ile engellenen hayali “uysal [bir] çılgılık”a dönüştürdüğü görülür. Anlaşılabacağı üzere, *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*, sonuçta firara sabitlenmiş durumdadır. Eylemin kaçış değil de firar olarak belirlenmesi, içinde bulunulan durumdan hoşnutsuzlukla ilgilidir. Hapisten kaçılır, kışladan firar edilir. Kitaptaki şiirlerin gönderdiği dönem ve o dönemdeki şartlar düşünülürse, kışlayla anlam bulan firarın gerekçesi daha iyi anlaşılır. Firar sözcüğünün işaret ettiği alan, bu şiir bağlamında hayat olarak düşünülürse, “uysal çılgılık”ların kışlalaşan bir hayattan firara teşebbüs olduğu söylenebilir. Bu hayata alışmaktan çekinen, başka bir belirlemeyle bu kışla hayatın kendisini yutmasından korkan özne, bazen gövdeyi bazen de tini sorun haline getirir; hatta bunları birbirinden bağımsızlaştırarak gövdeyi kolay yakalanırlığından ötürü dışlar: “Gövdem! Değeryargılarınınsıkıyönetimi!” (“Bir Firar Masalı”, *H.*, s. 73)

Kışlalaşan bir ülke ve hayatta, tine işlemesinden kaygı duyulan faşizme karşı firar, çıkış olarak görülür. Tinsel alanın fi-

3 Yücel Kayıran, *Beni Hiç Göremezsın*/B, Ekin Yay., Ankara, 2004.

rar eylemiyle varlık alanına –bedene– dönüştürülmesi düşündürücüdür: “Dayanılır gibi değil artık inan bana / inan! Fırar edebilirim kendi tinimden / Düşten bir tüneli kazarak hiçliğin ucuna!” (“Fırar Edebilirim”, *H.*, s. 18)

“Gitmek” ve “kaçış” da fıraya eklenir bazı şiirlerde. Aşağıdaki birimde, gidilecek yerin değil, tanıdıklardan uzaklaşmanın belirleyici olduğu anlaşılır: “gitmek isterdim / beni tanıyan kimselerin / gelemeyeceği bir yere” (“Kapalı Musluk”, *H.*, s. 23)

Kayırın’ın şiirlerinde görülen bellek baskısı, gitmenin de, tanıdıklardan uzaklaşmanın da ateşi söndüremeyeceğini haber verir. Bu noktada, yaşanmış olandan kaçışın imkânsızlığı öne çıkarılarak kişiyi yaşadıklarının belirlediği vurgulanır: “Koyvermiyor içimi koyvermiyor bu ateş / At sürsem kaçışın menziline / Yolun sonu kendim, kalsam bu ateş...” (“Sıkıntı ve İmparatorluk”, *H.*, s. 68)

Bu şiirdeki en önemli problemlerden biri, kendisi olabilmek-kalabilmek ve kendini gerçekleştirmektir. Bir tarafta kendiliği koruma çabasıyla geri çekilme, diğer tarafta kendini gerçekleştirme arzusuyla tutkuların önündeki setleri yıkmak üzere girişilen ataklar vardır. “Bulamıyorum / hangi çağa göndersem kendimi?” (“Gölgesine Takılan Teğmen”, *H.*, s. 69) diyerek çaresizliğini ve yorgunluğunu açığa vuran da, “Gerçekleştiremedin kendini tutkularını cisimleştiremedin” (“Negatif Varoluş”, *H.*, s. 33) diyerek hayıflanan, kendine kızan ve suçluluk duygusunu geliştiren de aynı öznedir. Gençlik ve çocukluk, problemin hem kaynağı, hem belirleyenidir. Yenik bir gençlik, hayale “fırar” yolunun kapalı olduğunu fark edince, çaresiz bir biçimde, çocukluğa gitmek için kendine bir bilet alır. Aşağıdaki birimde yer alan “sol”, “sağ” ve “batı” sözcüklerinin sadece bir otobüs yolculuğu için güzergâhı işaret etmediği, ‘tarihsel yükleri’ bulunduğu da açıktır: “Sol kapalıydı hayallerime fırar için / batıdan sağa döndüm / zamanın ufunetinden çocukluğuma / giden bir otobüs için / kendime bir bilet aldım” (“Suret”, *H.*, s. 11)

Bu yolculuğun sonunda ulaşılacak olan, gençliği yenilgiye uğratan her ne ise o olacaktır; çünkü özne, artık sağın da solun da batının da çocukluğun da bilincine sahiptir: “Çocukluğum! Geri kal,mış ülkelerde / kent leş,mekte olan bir toplum / un

üretim ilişkileri nasılsa?" ("Bir Firar Masalı", H., s. 74)

Firar, şiirin adının da imlediği gibi, masaldır ve masalın masal olduğu bilgisine sahip biri için çok da anlamlı değildir. O ancak, yukarıdaki birimde de görüldüğü gibi, yargılarını noktalama işareti ile vurgulu bir şekilde söylerken ve yazarken firar edebilir. Şimdi her şey berraklaşmış, yalınlaşmış ve özne hiçliği kavramıştır. Kavranan bu durumun yorumlanması ve öznenin sakinleşmesi için *Beni Hiç Göremezsın*'in gelmesi gerekecektir. Şimdilik, "Bir sekiz yedi bir. Paris'e giden yol" dizeşiyle açılan "Mayınlı Tarla" başlıklı şiirde, rakamdan harfe dönüştürülerek gizlenen "Paris Komünü" gerçekleştirilemeyen kendiliğe tarihsel bir zemin olur. Zeminiyle birlikte yenilgiye uğramış olan özneye, ağlamaktan başka bir eylem kalmaz.

Özne; dokunduğu her nesneden edindiği boşluk duygusunu da, "yüzünü gören her yüzde bir ünlem işareti" belirmesini de, her seferinde başladığı yere geliyor olmasını da "İktidarın değilini" arayıp bulamamış olmaya bağlar. Bu noktada da boşluğa düşer. Boşluk, her ne kadar "Şizoid yapıda anksiyete depresif reaksiyon" tanısı konulup, "Psikoterapiye motivedir!" denilerek tıbben aşılabılır gibi gösterilse de özne umutsuzdur; bu yüzden, "GELECEKSİZİM!" diye haykıarak psikoterapiyi reddeder.

Yücel Kayıran, şiirlerini kitaplaştıırken şu andan geriye doğru bir akış gözetmiştir. Öyle ki şu âna yayımlanan üç kitabını, "dokuz kitap" olarak sunmuştur. İlk iki kitapta, iç kitap denilebilecek altı kitap vardır ve bu kitaplar, bir bakıma, bireysel tarihi tersyüz etmektedir. "Yolları Çatallanan Bahçe"yi, "Hepimiz aynı şeyi yaşadığımız / halde niye ben böyle oldum?" sorusuyla sunan şair, bu soruyu cevaplamak için geriye doğru gitmektedir. *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*'nda, "geleceksizim" noktasına gelen öznenin neden geleceksiz olduğunu, umutsuzluğunu, "Hayaline Eremeyenlerin Firarı" ve "Firar Edemeyenlerin Hayali" bölümündeki şiirler anlaşılır hale getirir. Bu bölümlerdeki şiirler –özellikle "Bir Firar Masalı" adlı şiir–, 'imkânsızın bilinci'ni yansıtır. İmkânsızın bilinci, şiirlerin sesini hemen değiştirmiş; şiddet, nesnelerle, küfürlerle, eylemlerle şiirlere içkin hale gelmiştir. Bu şiirleri, bir ideolojinin,

toplumsal bir mücadelenin paranteze aldığı görülür. Bununla birlikte baskın olan, şiirin söylemselleşmesi değil, ideoloji için harcanan emeğin/enerjinin arkadaşların kaybı ile öznedeki tortulaşmasıdır.

*namlunun gerisinde tetik
mermi, şarjördeki
yoksul halkımızın bilinci
merminin içindeki*

/

*Namlu bizi izliyordu sürekli
Ağabey bizi izliyordu Birtan! ("Ağabey", H., s. 47)*

Namluya dönüşen büyük göz, bir şiirin başlığında da işaret edildiği gibi, varoluşu söndürmüş (H., s. 48); öznenin elinden kendini ifade edecek imkânları alarak onu eve kapattığı gibi isteklerini de bastırmaya yöneltmiştir. Sıkıştırılmış özne, geriye baktığında sadece içlenmektedir artık: "Tek boyutlulukla ıralanıyor artık ömrün / Gençliğim, diri yaşıma, nemlendirilmiş dinamitim benim..." ("Söndürülmüş Varoluş", H., s. 48)

Ağır bir deneyimle kayba uğrayan özne; uğruna yaşananları, mücadele edilenleri bir düş olarak görmek; bu düşü bellette kalanlarla acı vermesine aldırmadan tekrar tekrar yaşamaktadır. Düş, bellekten sızdıkça ("Kaç kişiydik/ orada,/ hangi gece/ sızarak akıyor/ şimdi/ belleğimden yüzüme?..." "Yeşil Balık", H., s. 50) yüze de bir şekil vermekte ve yaşanan geçmiş, talihsiz bir deneyime dönüştürmektedir.

"Bir Firar Masalı"nda; "kırıla kırıla dökülüyor türkçeye ait dizge" (H., s. 76) dizesinde söylendiği gibi, hecelere ayrılarak seslendirilen sözcüklerle ("sola dedik lan o-ros-pu-ço-cu-ğu, diyor"), argo ifadeler ("konuş lan diyor, öt lan") ve küfürler ("sen burada götünden kusarken/ onlar kim bilir nerede/ am üstünde fındık kırıyor"), işkenceyi sese taşıyan söyleyiş özelliğiyle ("evini terk ederken kalbini/ evinde unutmuş bir ses" işkencecinin sesi bu) insan doğası anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan; dağılmış, parçalanmış, güven duygusu zedelenmiş, ölüm düşüncesini nerdeyse takıntı haline getirmiş bir zihindir:

“Bu / Ölüm ve yalnızlık duyarlığı / Genişletiyor belleğin sınırlarını / Kuşatıyor varlığımı o zaman / Yaşarken ayrıntıda kalan” (H., s. 79).

Belleğin genişleyen sınırlarında hep arkadaşlarla karşılaşan bilinç, bir hayali paylaştığı yitik arkadaşların hayatını da üstlenmiş durumdadır. Bu durum, hem yorgunluk hem ağırlık hem yalnızlık hem de için için hissedilen suçluluk duygularını içermektedir (H., s. 80).

Kendi varoluşunu arayan bu ağır “olanak”, geçmişi içinde taşıdığı için geleceğin kurulmasına da kolay kolay izin vermez; çünkü onu geçmişte engelleyen her ne ise, geleceği de sınırlamıştır. Bu sınırlar içinde ya mayına konan bir kelebek hafifliğinde olmak ya da kendi ağırlığıyla mayına bastığında orada çakılıp kalmak gerekecektir. İlk kitaptaki şiirlerin söylediği budur: Kelebek mi insan mı? Mecaz ifade bir yana, insan hayata bedeniyle karıştığına göre, mayına bastığında ne olacak, ne yapacaktır?

Gençliğin geçtiği her şiirde yenilgi kendiliğinden yer alır. Bazı şiirlerde ve şairin genel olarak poetik tutumunda görülen “sürekli negatif doyum” da gençlikten beslenir. Bu beslenmede; acılar, aşağılanmışlıklar, işkenceler, ölümler temel gıdadır. “... Haritaya Baktığınızda” şiirinin başlığında öncelikle üç noktanın yer alması, gençliğin aldığı yaraların tarihsel olduğunu işaret eder; aşağıdaki dizelerse, haritanın nasıl oluştuğunu haber verir:

Oysa sermayenin köpüğündeki hayat... Ah!

o nedenle içneden bırakmıyor peşimi

–Gençliğim

ömrümün mü ortaçağı yurdumun mu yoksa? (H., s. 40)

Kendiliğin Diğer Yüzü

Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu’ndaki şiirler, işaret edildiği üzere, tarihsel bir arka planla anlam kazanır; bu arka plan, şairin olduğu kadar “yurt”un da “ortaçağı”dır. Sonraki kitapta-

kiler ise, ortaçağdan çıkışa niyetlenen öznenin bireysel tarihine yöneldiğini gösterir. *Beni Hiç Göremezsin*, adıyla mistik, hatta dinin içinden bir zemin bulur. “A’raf” sûresinin 143. âyetinde, Musa peygamberin kırk gecelik çile sonrası Sîna Dağı’nda Tanrı’yla konuşması anlatılır:

“Musa tayin edilen sürede gelince ve Rabbi de onunla konuşunca: ‘Rabbim, bana göster, Seni göreyim’ dedi. (*Allah*:) (Len terânî) ‘Beni asla göremezsin. Ama şu dağa bak; eğer o yerinde karar kılabilirse, sen de beni göreceksin.’ Rabbi dağa tecelli edince, onu paramparça etti. Musa bayılarak yere düştü. Kendine geldiğinde: ‘Sen ne yücesin (*Rabbim*). Sana tevbe ettim ve ben iman edenlerin ilkiyim’ dedi.”

“Arap ve İran şiirinde âşığın gönlünü istilâ eden sevgilinin kendini ona göstermemesi, len terânî söylemiyle temsil edilmiştir. (...) *Erişilmesi zor halleri ve imkânsız isteme de len terânîye telmih edilmiştir.*”⁴ Yücel Kayıran’ın kitabına “Beni Hiç Göremezsin” adını verirken, *Kur’ân*’daki bu söze atıfta bulunmak gibi bir amacı var mıydı bilmiyorum; ama ifade, ister istemez “len terânî” sözünü çağırıştırıyor. Ayrıca, kitapla aynı adı taşıyan açılış şiirindeki vurgular da andığım âyeti düşündürüyor. Nasıl Musa peygamber, bir unutmama hali içinde “Rabbim, bana göster, Seni göreyim” diyerek unutmama haliyle hafızayı sorun edinmişse şiir de ilk dizeleriyle hafızaya kilitlenmiştir: “hafızadır! / benim aklıma beladır!” (B., s. 9)

Akla belâ olarak belirlenen hafıza, algının işleyiş biçimini değiştirir. Nitekim, “Trampet Sesleri” adlı şiirde, “ama aklın, aklın hâlâ burada / seni: hafıza: dan koruyor” (B., s. 24) denilmesi, hafızanın geliştireceği algının tehlikesine ironik bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Akıl ile hafızanın karşı karşıya getirilerek birbirini tehdit eden algı biçimleri şeklinde tasarlanması, öznenin parçalanmasına yol açar. Bu yüzden özne, bunlardan birini tercihe zorlar kendini. Kayıran’ın şiirini gerginleştiren önemli bir çizgidir burası; hafızanın zehir, aklın tutkal olduğu yerdir: “hiçbir gece dönmek istemedim eve! / karanlığın

4 “Len Terânî” maddesi, İskender Pala, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 27, Ankara, 2003, s. 138; italikler benim.

sonunda doluluk yoktu oysa / ama hafıza neden zehir / akıl neden tutkal oldu bana!" ("Fener Alayı", B., s. 30)

Hafıza-akıl karşıtlığını belirleyenin geleneksellik ile modernlik olduğu söylenebilir. Hafıza, özneyi hep belli bir değerler dünyasının ve geleneğin içine çeker. "solardı akşamları ampul / solardı annemin yüzündeki seccade" ("Fener Alayı", s. 27) diyen özne, hatırladıklarıyla rasyonel olanın dışına düşer. Değerler gibi, gelenek de akılla ırılanan moderne karşı mesafeyi belirler; başka bir deyişle, değerlerini kuramamış olan modern hayat, tutamaklarını elinden aldığı özneyi boşlukta bırakır. Artık o ne değerlerin içinde yaşayabilme rahatlığına sahiptir ne de modernliğin sunduğu kavrayışla hiçbir şey olmamış gibi davranabilme yeteneğindedir. Bunun için hafızayla akıllı birleştirmeye yönelir. Bu, Türkiye'de 1850'lerden beri düşününen her şair ve yazarın ortak çabasıdır; ama ne hafızanın açıldığı yer ne de akıllı rehber alan yer tarafından kabul görmüştür. Özellikle 1990'larda yazmaya başlayan bazı şairlerde belirgin biçimde görülen ve arafta olma hali diye tanımlanabilecek olan şiirin sadece bilgi ve estetik değil varoluşa karşılık gelen bir bilme biçimi olduğunu duyuran bu durum, *kendiliğinden muhaliftir*. Burada belirlediğim kendiliğinden muhalif olma durumunun altı özenle çizilmelidir; çünkü, "Aleviler evlerine" gider, "Sünniler evlerine" gider, "milliyetçiler evlerine" gider, "solcular, sağcılar evlerine"... cemaati olan herkesin bir evi, başka bir deyişle bir kampı vardır; kendiliğinden muhalifin evi de kampı da olamaz, her türlü saldırıya açık olarak sokakta kalıverir: "tan vaktinden önceydi / bulunduğum sokak / çok soğuktu, çok". Kayıran'ın "Hem Türk, Hem Solcu, Hem Sünni Müslüman" adlı şiiri, bu kendiliğinden muhalifliğin zehirli ve güçlü bir örneğidir:

*senin yalnızlığın bir araya gelmezlerin yalnızlığı
demişti babam, kuşlar yer cemaatinden firar edeni
zayıf gagalar olur senin etinde kahraman
derin vadileri vardır, tan vaktini geçemezsin
hem Türk, hem solcu, hem Sünni Müslüman* (B., s. 44)

Kayıran'ın ilk kitabındaki şiirlerde de "bellek" ve "hatırla-

ma", özneyi "şizoid yapıda bir anksiyete"ye getirerek akla ziyan vermiş ve özne, psikoterapiye olan güvensizliğini ve reddini, "GELECEKSİZİM!" haykırışıyla seslendirmişti. Psikoterapi rasyonel yollarla, rasyonel olmayanı ele geçirmeye çalıştığı için güvensizlik yaratmaktadır. Modern hayatın önemli bir sorunu olan güven duygusu, "Beni Hiç Göremezsin"de, rasyondan alınıp irrasyonel olarak değerlendirilen bir alana atılmıştır. Buradaki özne kendisindeki değerlere güvendiği gibi, seslendiği öznenin de bunlara inanmasını beklemektedir. İnanç zayıflığı veya inançta oluşabilecek muhtemel kuşkuya karşı, "bilemezsin gidersem" tehdidi öne sürülmüştür. "Bilemezsin" belirlemesinin, bilme durumunu *burada kalmaya* bağladığı açıktır. "Ben suya benzemem!/ ateşe benzemem ben!/ havaya toprağa benzemem!" (B., s. 9) dizeleri, tasavvuftaki dört unsuru –su, ateş, hava, toprak– hatırlattığı için de bu kitaptaki şiirler, mistik bir zemini haber verir.

İki kitap, geleneğin kavramsal düzeyde olmasa da yaşantı düzeyinde sorusallaştırıldığı bir çatışmayı gösterir. Geleneksel olanla modern hayat arasında sıkışmış bir zihin vardır şiirlerde. Kayıran'ın referanslarının iki kitapta belirgin biçimde değişmesi de bunu işaret eder. Şiirlere yansıyış noktasında geleneksel olan, aile-çocuk birlikteliğiyle; modern olansa, sokak-ev karşıtlığıyla sergilenir. Birincisini bireysel tarih ve hafıza, diğerini yapıp etmeler belirginleştirir. Değer bilincinin her iki davranışı yönlendirdiği açıktır. Modern hayat içinde kendisi olarak kalmanın yolları nelerdir ya da insan nasıl kendisi olarak kalır sorusu, geleneksel olanla da modern olanla da yüzleşmeyi getirir. 1990'larda yazılan şiirin ayırt edici önemli özelliklerinden biri olarak belirtilmesi gereken *değer duygusu*, şairin şiirindeki gerilimi de bunun nasıl aşılabileceği yolundaki öneriyi de hatırlar.

Kayıran'ın son yıllarda yayımladığı bazı şiirlerinde, İslâm tasavvufundan izler ve İran şiirinin tasavvufi hikmet kanadını oluşturan Ferideddin Attar'a karşı kabullenici bir ilgi vardır. Ayrıca bu şiirlerde, tasavvufi terimlerin biraz açık da olsa yer alması, şairin etik ve epistemolojik vurgudan ontolojik-estetik vurguya geçtiğinin işaretidir. İlk kitabındaki şiirlerinde felse-

fi terimlerle algılanan ve ifade kazanan hayat, giderek tasavvufi terimlerin içinden görülmeye başlanmıştır. Bu terimlerin doğrudan kullanıldığında, şiirler için bir aura oluşturmadığını belirtmek gerekir. Örneğin, “Tansökümü” adlı şiirde geçen “kün” sözcüğü, tasavvufi algıyı göstermekten çok eklektik bir tavrı belirginleştirir:

*hüzünden bir kün bulaştığı gün sesime
arkadaşlarımdan çıkardım bana zamanında verilmeyeni⁵*

Eklektik olan, ontolojiyi değil, epistemolojiyi haber verir; ayrıca, varolan şiire bir biçimde eklemlenmenin de işaretidir. “Tansökümü” şiirindeki eklektik duruma karşılık, belli bir biçim geliştirilerek kurgulandığı anlaşılan “Sorarlar”, “Uykuda”, “Nakil” ve “Eyvay” başlıklı şiirler⁶, Doğu’dan gelen âşinâ bir sesin yaşantı ile güncellenmiş mahzunluğunu taşırlar. Kayıran, bu şiirlerinde, metinlerarası diyemeyeceğim ama tarihsel bir duruş ve duyuşun izleri olarak yorumladığım göndermelerde de bulunur. Şeyh Gâlib, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Asaf Hâlet Çelebi, Sezai Karakoç, Ahmet Oktay ve İlhami Çiçek, Kayıran’ın duruşu ve duyuşu çakıştığı şairlerdir. *Beni Hiç Göremezsin*’deki şiirlerde bu tür göndermeler olmamakla birlikte epigraflardaki beyitler, gelenekle duyuşa dair bir ilgiyi işaret eder. Örneğin “Boş Bina” bölümü, Cem Sultan’ın şu beytiyle işaretlenir:

*Ben dimezem artuk ki cihân içre kerem var
Gezdim bulımadum bu cihân içre kerem ben*

Cem Sultan, bu dizeleriyle olduğu kadar trajik hayatıyla da “cihan içre kerem” bulunmadığının canlı bir örneğidir. Cem Sultan’ın değil şiiri adının görüldüğü yerde, trajedi vardır. Böyle bir referansla konuşulmaya başlandığında bir kabul de kendiliğinden gelir: Dünyada iyilik yoktur. Oysa iyilik de kö-

5 *Defter*, S. 41, Sonbahar 2000, s. 181.

6 Anılan şiirler, şairin 2006’da yayımlanan *Çalgın* adlı kitabında bir araya getirilmiştir.

tülük de dünyada değil, kabullerde ve o kabullerle gerçekleşen yapıp etmelerdedir. Buradaki sorun, dünyanın deneyimle mi kavramla mı algılandığıdır. Yücel Kayıran da “Akıntı” adlı şiirinde sorunun bu olduğunu vurgular: “kimse aklı eğilimlerine ortak etmesin / kötü halde olanlar *kötülük* yapamadıkları için kötü / iyi halde olanlar *iyilik* yapamadıkları için iyi”⁷. Aklın eğilimlere ortak edilmesi, eylemlerin yerini zihne bırakmasıdır; bu da etikten çok epistemolojiyi hâkim kılar. Öznenin kavramdan kaçınıp hafızaya güvenerek yaşantıya odaklanması, *Beni Hiç Göremezsın*’deki şiirlerde çocukluğa, dolayısıyla aile ve yakın çevreye yönelişini anlaşılar kılar. Aynı şekilde şair, geçmişin değil de şu ânın/yapıp etmeler içindeki öznenin şiirini yazarken de kavramı dışarıda bırakır.

Kayıran’ın ilk kitabındaki şiirler, gençliğin duygusuyla çevrelenmiş; hayal ile hayal kırıklığı, acı bırakan deneyimlerle açığa vurulmuştur. Daha önce de dikkat çektiğim gibi, bu kitabın duygusunun oluşumunda toplumsal olayların önceliği vardır. Bellek, kayıpları toplumsal olanın içinden algılamaktadır. *Beni Hiç Göremezsın*’deki şiirlerde, duyuş açısından, toplumsal olanla bireysel olanın yer değiştirdiği görülür. Bireysel olan, kişisel tarihi öne çıkararak veya yapıp etmeler içindeki gerilimi göstererek belirginleştirilir. Bellek yine devrededir; ama şimdi, gençliğe göre daha uzak bir geçmişi imleyen çocukluğu gösterir. Aslında gençlikte olanlarla çocukluğun ilgisi ilk kitaptaki şiirlerde zaman zaman sorun edilmişse de, üzerine fazla gidilmemiştir. Sonraki kitapta, belki de bu yüzden, *çocukluğa gömülme* düzeyine varan bir bellek serbestliği tanınır. “çocukluğa bulanmış bir güz eserken öyle/ yüzülür yüzündeki deri, sonra kurur” (“Boş Bina”, B., s. 76) dizelerinde, güz mevsiminin kavurucu rüzgârı, özneyi çocuklukta yüzünün soyulan derisine yapıştırır. Bir çocukluk fotoğrafındaki bakışın anlamı sökülme-ye çalışılır (“Fotoğraf”, B., s. 77).

Özne çocukluğuna yürüdüğünde, aileyle karşılaşır ve kişiliğe ilk şekli verenin aile olduğunu anlar. Kayıran’ın *Beni Hiç Göremezsın*’deki şiirlerinde, “vakum” diye belirlenen aile önemli bir

7 *Hürriyet Gösteri*, S. 252, Ekim 2003; italikler benim.

göstergedir. Şu dizeler, varoluşu biçimlendiren asıl etkenin aile olduğunu söylemesiyle hemen anılabilir: “Çünkü sana dar geliyor / aile madeninden dökülmüş bu ten / Asıl bu ten biçiyor / varoluşunun kalıbını, kalbinin zarını” (“Veba”, B., s. 78).

Bu dizelerin yer aldığı şiirin adının “Veba” oluşu anlamlıdır. Bir tarafta çocukluk ve aile, diğer tarafta oluşmuş kişiliğe ikili ilişkilerle bulaşan korkutucu bir hastalık durur. *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*’nda, öteki ile kurulan ilişki kaygı verici bir süreç olarak gösterilmişti. *Beni Hiç Göremezsın*’de de kaygı devam eder. Sokak-ev karşıtlığı, evin güven vericiliğine karşılık sokağın güvensizliği ve parçalayıcılığı, öznenin kendine çekilmesine yol açar. Yırtıcı, mücadele eden bir özne değildir bu; *kabullenici ve naif* bir öznedir: “oysa eve akan nehrin ufku kalbe vedadır / ötekiyle kurumlaşan her ben veba! / çarpıyor o kayık gözlerinin kıyısındaki kayalıklara / dağılıyor ruhun leke leke yüzünün sokaklarına” (“Veba”, B., s. 80).

Ağlamak, Kayıran’ın şiirlerinde çeşitli imajlarla çokça yer alır. Öznenin kendine çekilmesi ve naifliği derken bu davranıştan hareket ediyorum. “dağılıyor ruhun leke leke yüzünün sokaklarına” dizesinde, ağlamanın kırılğan ruhtan kaynaklandığı, ruh her ne kadar kırılğan olsa da gözyaşıyla görünür olduğunda “leke”ye dönüşerek dağıldığı belirtilmiştir. Bu dizede, ruha bağlanan ağlamak, bir başka şiirin şu dizelerinde kalple ilişkilendirilmiştir: “koyuldukça yaklaşıyorsun tanıdıklarından uzaklara / akıyor çünkü kalbin gözlerine firar eden çocukluğa” (“Serin Bölge”, B., s. 88).

Çocukluğun bir sığınak olarak görülüp görülmediği sorulabilir. Kayıran’ın şiirinde çocukluk, sığınak olarak tasarlanmaz; “ben”in oluşumundaki hasarları gösteren en önemli dönemdir. Bu yüzden çocukluğun hatırlanabilen en küçük ayrıntıyla kişilikte varolan yarıkları aydınlatması beklenir. “soluk soluğa çıkıyor yüzünün yeraltından / çocukluktan mahsur kalmış her ben” (“Rüzgâr”, B., s. 52) dizelerinde, çocuğun dünyasıyla korkutucu bir imaj canlandırılarak çocukluktaki yapıp etmelerden hasara uğramış bir özne gösterilir. “Çocukluktan mahsur” kalmak, öznenin şimdiki halini anlamak için önemli bir ipucudur. Şu andaki öznenin sorunlu oluşu, “ben”i-

nin masallarda yeraltından çıkan korkunç yaratıklar gibi yüze vurması, çocukluktan alınan hasarlarla açıklanır. Aslında, Kayırın'ın şiiri bağlamında özneyi hasara uğratan çocukluk de-ğil, çocuğun o güven dolu, değerlerle biçimlenen dünyasının şu anda karşılığı olmamasıdır. Buna, geleneksel olanla modern olanın çatışması, karşı karşıya gelmesi de denebilir. Bu, Türkiye'nin yaşadığı hızlı değişimle ilgili olduğu kadar, çocukluğun yaşandığı çevre ile büyümüş öznenin içinde bulunduğu roller ortamıyla da ilgilidir. Çocuk, her ne olursa olsun eve aittir; sokağa çıksa da böyledir bu, okula gitse de. Büyük ise, sokağa aittir, eve dönecek olsa da sokağındır o; dolayısıyla ilişkilerin, rollerin, kurumlarındır. Bu yüzden özne nasıl çocukluk fotoğrafına bakarken gözlerinden geçmişe bir yol bulmaya çalışırsa, büyüdüğünde de sokak tarafından gözlerindeki çukura itilir: "İşte sokak, işte gözü kara kişiler / durup bakıyorlar öyle / iterek seni gözlerindeki çukura" (B., s. 55).

"Çukur", "kuyu" gösterenleri *Beni Hiç Göremezsin*'deki şiirlerde çocukluğu işaret eder; oraya gönderir. Yukarıdaki dizelerin yer aldığı "Su ve Diken" adlı şiirde, büyüklerin sokakla belirginleşen dünyası, "karanlık" bir atmosfer oluşturur. Karanlık yine iki dünyayı karşı karşıya getirir. Çocuğun zamanı aydınlıkla belirginleşen gündüzdür. O, karanlıktan korkar; geceleri uyur. Büyükler, geceleri de hayata katmıştır; gözleri karadır onların ve bu kara gözleri, karanlık sokaklara benzer. Bu gözlerden korkan çocuk duyarlılığını korumuş öznenin böyle bir dünyada kendini koruması, ancak çocukluğa sahip çıkmakla mümkündür: "yüzlerinde acımasızlıkla ıralanan deriye / bakınca kalıyor soluğun karanlık sokaklara / 'Beni bırakmayın' diyen çocukluğa / doğru kaydıkça göğsün daralan zamana" ("Su ve Diken", B., s. 55).

Bu şiirin başlığı da uyarıcıdır: Su, canlılığı, ferahlığı imlerken; diken, kuruluşu, rahatsızlığı düşündürür. Suya çocukluk, dikene çocukluk sonrası denilebileceği gibi, birincisine ev, ikincisine sokak da denilebilir. Yukarıda, çocuk sokağa da çıksa eve aittir demiştik. O, sokağa evi götürür; büyükse sokağı eve taşır. "Fener Alayı" şiirinde, babalarına rakı almaya çıkmış da olsalar, sokağa evi götüren kardeşlerle karşılaşılır. Bir kuyu ma-

salı denilebilecek “Aldırma Öyle mi?”de de, “Yara”da da, “Tren ve Sandal”da da büyüklerin sokağı evi basar. Sokak, ilaçların da kâr etmediğı bir yara getirir eve; gerçi ilaç başlı başına yaradır. Yaralanmış özne, çocukluğa döndüğünde de yarayı görür; çünkü çocukluğa, kaçırılan fırsatların içinden geçer: “çünkü kaçırılan her fırsat / çocukluğun kalbine gider” (“Bekle Demişt-i”, B., s. 14).

Kayıran’ın şiirlerinde arkadaşlar, aile ve akraba; vefanın, değerbilirlik ve sorumluluğun olduğu kadar yaralanmanın ve hasarın da habercisidir. Bu yüzden *değerlerle bağlanmış* bir özne vardır. Pek çok şiirini arkadaşlarına veya tanıdıklarına ithaf etmiş olması, vefayı olduğu kadar değerleri gözettiğinin de işaretidir. Aleaddin Aksoy’a ithaf edilen “Nar” adlı şiir, öznenin neye benzediğini anlaşılır kılma çabasıdır. “Servet hüznün sesli / Yücel ona benzer” dizeleri, genel olarak bu şiirin sesini gözettiği kadar, Kayıran’ın şiirdeki tavrını da açığa vurur: Duyuşunu cıvalı bir kalple hüznün belirlediğı bir şiiridir bu; ve Kayıran, hüznü kendi *yüzünden okur*.

Korku ve Yalnızlıktan Ölüm: İlhan Şevket Aykut

Uyumsuz: istifa ve intihar

Farklı ve tuhaf bir hayat hikâyesi var İlhan Şevket Aykut'un: 1907'de Bingazi'de doğuyor, Hukuk Fakültesi'ndeki öğreniminin ardından iki yıl hâkimlik stajı yapıyor, misafir öğrenci olarak üniversitede felsefe derslerini izliyor, aynı yıllarda Galatasaray Lisesi'nde tarih-coğrafya öğretmeni olarak çalışıyor, Atatürk'ün bir İstanbul gezisinde Galatasaray Lisesi'ni ziyareti sırasında memuriyet hayatındaki önemli sorun geliyor, önce örtük taciz sürgünleri ardından açık sürgün geliyor, on iki yıl sürdürdüğü memuriyetten istifa ediyor ve ömrü boyunca herhangi bir işte çalışmıyor –aslında hayattan istifa etmiş oluyor–, seksen beş yaşına gelmeden intihar edeceğini söylüyor, öyle de yapıyor ve 17 Mart 1991'de, seksen beş yaşına girmeden iki kutu kalp hapı içerek intihar ediyor.

Böyle özetlenen seksen dört yılın içinde biriktirilenler, seksen dört yıla sığdırılanlar var bir de. Zaten İlhan Şevket'i önemli kılan da, bir bakıma, efsaneleştiren de bunlar. Çocukluğundan başlayarak uyumsuz, uzlaşmaz ve tavizsiz. Babasına işini kaybetme korkusu yaşatacak kadar pervasız ve genç yaşta ailesinden kopmayı göze alacak kadar cesur. Düşmekten, muhtaç yaşamaktan hep ürken İlhan Şevket, izlendiği inancıyla yalnızlığa mahkûm ediyor kendini: yalnız ve münzevi.

İctihatçı Abdullah Cevdet'in cenazesinde, onun tanrıtanımazlığını haykırarak cenaze namazı kaldırmak isteyenlere karşı çıkıyor. Atatürk'ün, sınıfında öğrencilerine sorular yöneltip cevaplarını almasının ardından "Muallim bey bir soru da siz sorun talebenize" dediğinde söze, "Tarihte diktatörler" diye başlıyor. Memuriyetten istifa ettikten sonra geçinmek için başkaları adına doktora ve doçentlik tezleri hazırlıyor. "Mehmet Şevket" olan asıl adını, mahkeme kararıyla "İlhan Şevket"e çeviriyor. Yaşadığı semtlerin ve evlerin adreslerini birkaç kişi dışında herkesten saklıyor. Marks, Einstein ve Freud'a ilgi duyuyor, onlara önem veriyor. Âşık olmayı seviyor ama iş evliliğe dayandığında sevgililerini hemen bırakıyor. Kendisini açıklıkla terbiye ediyor. Temiz ve şık giyiniyor; sağlığına özen gösteriyor, ömrü boyunca dişçi yüzü görmemiş olmakla övünüyor. İş tekliflerini, satın alınmış olmak korkusuyla reddediyor. Üç bini aşkın kitabının neredeyse tamamını kendisi ciltliyor. Tarih bilgisi ile tanıdıklarını şaşırtıyor. Bach, Mozart ve özellikle Beethoven'ı seviyor. Abstre, non-figüratif resmi savunuyor; Ferruh Başağa, Nuri İyem, Şadi Çalık vb. ressamların resimleriyle ciddi olarak ilgileniyor. Yahya Kemal hariç, şair beğenmiyor; yayımlanan şiirleri önemsemiyor. Ahmet Hamdi Tanpınar'a, bir entelektüel olarak değer veriyor. Defterler dolusu şiir yazıyor ve 1950'ye gelene kadar yazdıklarını, tıpkı hazırladığı *Öztürkçe Sözlük* gibi, imha ediyor. Hiçbir şiirini dergilerde yayımlamadığı gibi, şiirlerini kitaplaştırma fikrine de önceleri sıcak bakmıyor; 1952-1962 yıllarında yazdığı şiirlerinden sekiz yüzünü ayırarak kitaplaştırmaya karar veriyor. Kitabının hiç şiir kitabı yayımlamamış bir yayınevinde çıkmasını istiyor; dostları bağlantı kuruyor, tam olacakken vazgeçiyor. Bütün şiirlerinin -üç bin-üç bin beş yüz parça- Osmanlıca elyazmaları, nasıl gittiği meçhul kalarak Fransız Ulusal Kitaplığı'na geçiyor. Rusça, Fransızca, İngilizce, İtalyanca, Arapça ve Farsça biliyor. İntihar zamanını, altı yüz sayfalık Fransızca bir sözlüğün çevirmesiyle belirliyor. Çevirinin tamamlanıp sözlüğün kapağının kapatılması, ömür kitabının da kapatılması anlamına geliyor. Ölüm zamanını, kendisi belirlemiş oluyor.

Albert Camus, "Uyumsuzluk, kabul edildiği andan sonra bir tutkudur, tutkuların en keskinidir" der *Sisyphé Efsanesi*'nde

ve uyumsuzun durumunu belirler: “Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur”. Uyumsuzun bilincini ve yerini de saptar Camus: “Uyumsuzun bilincine varmış insan, ayrılmamasıya bağlanmıştır ona. Umutsuz ve umutsuzluğunun bilincine varmış bir insan, geleceğin değildir artık.”¹ İlhan Şevket’in mahremine bilen birkaç dostundan biri Oktay Gültekin, “Kimseye Minnet Etmeden” başlıklı yazısında, şairin kendisine anlattığı bir anı-sından sonra “kıs kıs gülererek” şunları söylediğini aktarır: “Nitekim, o paşanın dediği gibi; evet... Çok çektim... Çekmekteyim görüyorsun... ölene dek çekeceğimi de biliyorum!..” Anlaşılabileceği gibi, Camus’nün belirlediği şekilde bir uyumsuzdur İlhan Şevket; bunu seçmiş, yaşamış ve ölmüştür.

Dostlarının, ölümünden sonra yazdıklarında bu “keskin ve kezzap gibi zekâ” için hayıflanmaları, kendisini “heder ettiği”ni vurgulamaları betimlemeden öte anlam taşımaz; çünkü İlhan Şevket, tam da onların hayıflandığı yerde varolmuştur. Öyle anlaşılıyor ki başka türlü bir *olma biçimine* de yer yoktur. Zeki Coşkun, “Kılıç hiç değmemiş tenine, kılıcı uzaktan görmek, sallandığını bilmek, şakırtısını duymak yetiyor her şeye” demekte haklıdır. Coşkun’un, “[K]endisine seçtiği ilgi ve düşünce alanlarında hep ‘dışarı’da kalmanın; ürünsüzlüğün, verimsizliğin kavruluşunu yaşıyor” tespiti de yerindedir. Dola-yısıyla İlhan Şevket’e, kurulan bağlamla sınırlı kalarak, “kezap gibi bir zekâ” değil, *keskin sirke* demenin daha uygun olacağı kanısındayım.

Hukuk öğreniminin kazandırdığı birikimi elinin tersiyle itip öğretmenlikten de korkusu yüzünden ayrılarak inzivaya çekilince, varolmak, varlığını duyumsamak için şiirden başka bir alan kalmamıştır İlhan Şevket’e. Burada dille cebelleşmesi; toplumsal örgütlenişe şiirle uzaktan kılıç sallaması; kendisini anıları, yaşantısı, düşünceleri ve yalnızlığıyla *oyması*, yapabileceği, yapabildiği tek şeydir.²

1 Albert Camus, *Sisyphé Efsanesi*, (çev. Tahsin Yücel), Ataç Kitabevi Yay., İstanbul, 1962.

2 İlhan Şevket Aykut, *Kılıç Artığı-Gizlenen Bir Şairin Portresi* (haz. Zeki Coşkun), YKY, İstanbul, 2000. “Uyumsuz: istifa ve intihar” bölümü, bu kitapta bulunan yazılardan harmanlandı; şiir alıntılarındaki sayfa numaraları da bu kitaba ait.

Dil: varlığa mekân

İlhan Şevket'in şiiri üzerine konuşurken, 1952-1962 yıllarında yazdığı şiirlerle düşünmek durumundayız; çünkü karşımızdaki malzeme bununla sınırlı. Şair, şiirde felsefeye yönelmiş, dilin yapısal ve anlamsal bütün imkânlarını denemiş ve neredeyse kendine özgü bir ses düzeni, sözdizimi ve cümle yaratmıştır. İlk bakışta, 1950'lerin ikinci yarısından başlayarak şiir dünyasını sarsan "İkinci Yeni" şiirinin dil tercihlerine benzeyen tasarrufları vardır şairin; hatta 1952 başlangıç olarak alınırsa dil kullanımındaki tercihlerinde İkinci Yeni'den önce denemelere girdiği ve yine onlardan önce *dilsel sapmaları eskittiği* bile söylenebilir. Bununla birlikte, dilin eğilip bükülme çabası, dilsel sapmalara aşırı eğilim, İlhan Şevket'te gelip geçici bir deneme, şaşırtıcı bir oyun değildir. Dilin içinde düşünür ve yaşar o. Türkçe'nin düzyazıya uygun olmadığını söylemesi, her şeyi şiirde gerçekleştirme, ifade etme düşüncesini hazırlamış olmalıdır.

Bazı sözcüklerin seslerini değiştirir İlhan Şevket. Özellikle "zaman" sözcüğü, ısrar ettiklerindendir. Zaman sözcüğünü, "zeman" şeklinde kullanır: "Bir ikinci zeman kurmuşlar" ("Ayasofya", s. 93). Benzer ses tasarrufunu, bütünüyle sesi gözeterek kurduğu "Temam" adlı şiirinde görmek de mümkün. Bu şiir, sözcüklerin döngüsellikle de ilginç bir denemedir; ama sadece deneme olarak algılanmasına izin vermez ve tavrı işaret eder; dahası şairin tavrını, bir kez de sesle deneyerek sunmasına aracı olur:

*İmam,
Haram;
Oğlan meram.*

*İmam,
Meram,
Oğlan, haram. (s. 117)*

Ankara'yı, siyasette ve bürokraside Pentagon'un "son yıldız"ı diye konumlandırırken şehri "Engürü" olarak anar:

*Engürü, Engürü,
Yavşaklar dolu yakasında,
Pentagonun son yıldızı. ("Engürü", s. 143)*

"Pusu Zenberekler"deki şu dizelerde, **hangi** sözcüğünün arkaik şekli öne çıkarılır; "saatlerin hangi kaç" denilerek zaman sorunsallaştırılır; "güneşin kuluçkası" diye yeni bir bağdaştırma ile şiir imgesel bir açılım kazanır:

*Zindanım ışığımın zindanı,
Saatlerin hangi kaçında,
Yılların kangısında,
Kangı uğrakta, kangı durakta,
Kötürüm kalmışım aydınlığımın kabuğunda,
Güneşin kuluçkasında tutsağım.. (s. 140)*

Sözcüklerle oynarken onlardan düşürdüğü seslerle, sesleri yerinden ederek yeni bir algının oluşması için imkânları yoklar: "Öldürdüğüm benliklerimin üstü üste mezarı." ("Kanbur", s. 141)

Yeni sözcükler türetir; bazı sözcüklerin anlam alanlarını farklı bağdaştırmalarla zenginleştirir. "Sen çekimler, uçurumlar, tayfunlar, ölümler, olumlar anaforu," ("Ayasofya", s. 94) dizesinde "olum" diye bir durumu belirlemekle yetinmez bunu bir de çoğullaştırır. "Yarım milyar göz gündüzünün körlülerine karşı," ("Ayasofya", s. 94) dizesinde 'dişli', 'tırnaklı'ya benzeyen "körlü" sözcüğünü türetir ve bunu "gündüzünün körlüleri" bağdaştırmasıyla yoğunlaştırır. Durum eklerinde sapmalara gider ve yaklaşma ekini, yükleme eki yerine kullanır: "Bana uyandı." ("Gecesiz Yolculuk", s. 87) Nisan yerine ağızlarda da kullanılan "abril" sözcüğünü tercih eder: "İstanbulda abrilde." ("Vatan", s. 97)

"De-", "söyle-" fiileri yerine, eski Türkçe'den "ayt-" fiilini alarak, kendine göre bir tasarrufla kullanır:

*Molla etti illetlerin illeti var,
Hallac etti illetlerin illeti yok,
İlk illetin illeti ne sebebi ne? ("İlet", s. 100)*

İsim fiil eklerinden “-mak/-mek”i çokça kullanan İlhan Şevket, bunlara bir de çokluk eki getirir:

*Yollarımızda adımları var:
Anlamamaklar. (“Susmak”, s. 100)*

*Sis düdüğü,
Bu, Buğu Kuşu canın.*

*Bana sonsuzluklara kavuşmaklar öttüğü.
 (“Buğu Kuşu”, s. 113)*

Bazı şiirlerinde bu tarz kullanımları başlığa taşıdığı da olmuştur, “Öpmekler” (s. 103), “Olmak” (s. 117) gibi. Başlığında yine bir isim fiil eki bulunan “Sürmek” şiirinde, “sürmek” sözcüğü dizeler boyunca cinaslı kullanılmıştır. Uzak bir çağrışım olsa da, en azından aynı sözcüğün cinaslı kullanımıyla, “Seher vakti çaldım yâri kapısını / Dediler ki yârin kapıları sürmeli” dizeleri hatıra geliyor. Cinaslı kullanımlar kimi zaman basit söyleyişleri hazırlar:

*Yuttuğum kuyu,
Sayısız gözler dolu.
Sayısız gözler yolu. (“Kuyu”, s. 144)*

Aşağıdaki dizelerde, “konuk” sözcüğüne getirilen eklerle anlamı farklı çağrışımlara açar:

*Öyle uçtular ki kime konuktalar,
Hangi yıldızdalar? bilemediler. (“Kuşlar”, s. 103)*

Bu haliyle sözcük; hem *konukluk*talar hem *konukt*ular anlamlarını verir. Anlamlardan biri, duruma; diğeri, eyleme yöneliktir.

Kip ve durum eklerini düşürdüğü veya ekleri işlevsel kaydırmalara uğrattığı, böylece eylemin zamanını kaydıracağı da olur İlhan Şevket’in: “Sonsuz ozanın vatanı. / Ozan vatanın-

da işler görmek...” (“Konu”, s. 108) Kip eki yerine isim fiil eki (-mek) kullanılarak zihnin beklediği anlamı vermeyen ikinci dize, üç şekilde anlaşılabilir: “Ozan, vatanında işler görmeli”, “Ozan, vatanında çalışırken görmeli”, “Ozan vatanında çalışırken görmek gerekir”.

“Yoksulca Yoksulca” adlı şiir, sesin geleneksel düzeniyle kurgulanmış olmakla birlikte dil kullanımındaki tasarruflar, geleneksel ses düzenini dışlar. Şiirden alınan şu dizelerde “için” sözcüğü felsefi bir yük kazanarak, bir şey için yapıp etmenin kavramına dönüşür; şiirin ilettiği düşünceye uygun olarak *için yapmak* ortadan kaldırılır ve *öte* açılır:

Öte nedir?

Öte içinler sonrası, Öte tanrılar yokluğu. (s. 110)

İlhan Şevket, eklerin anlam üretmedeki bütün çağrışım değerlerinden yararlanır. Anlamak sözcüğüne “-ca” ekini getirerek Türkçe, Arapça, Almanca gibi yeni bir dil geliştirir: “Anlamakca”. Bu dilde, “Can yokmuşca,”dır; aynı şekilde, “Adam sanki yokmuşca” olur. “Can yokmuşca”yı, “can yokmuşçasına”; “Adam sanki yokmuşca”yı da, “adam sanki yokmuş gibi” şeklinde algılar zihin; çünkü dilin düz işleyişi böyle bir mantık kavrayışı kazandırmıştır. Şair, sözü edilen bu kavrayışa, zihnin düz işleyen dil algısına, dolayısıyla mantığa müdahale eder. Böylece adı “Anlamakca” olan yeni bir dil ortaya çıkar:

İşte yıldızlar,

Samanyollarındalar,

Anlamışca, anlamışca.

İşte sayısız yıldızlar yanmaktalar anlamakca.

İlhan Şevket’in şiirinde “anlamak” önemli bir gösterge olduğu gibi, bu şiirin düşünce düzleminde önemli bir sorunsaldır da. Şair, anlayarak her şeyi bilince çıkarma çabasındadır; bütün enerji, buna harcanmakta ve anlaşılanın berraklaşacağı umulmaktadır. Yukarıdaki üçüncü dizede bilinç, biraz da, anlayarak aydınlanmış olmanın sıkıntısı yahut kırınglığı içinde-

dir. Dolayısıyla dizeyi, “anlamış gibiyim, anlamış gibiyim” diye anlamak da mümkün.

Sözcüklerin çağrışım değerlerinden olduğu kadar kalıp söyleyişlerden de yararlanır. “Ağlamak” başlıklı şiirin ilk dizesi olan “Sıra sıra tepsiler,” bir Orta Anadolu türküsünün giriş tek-rarını duyurur: “Sıra sıra siniler”. Sonraki dizeler de, türküde-ki duruma yakın bir atmosfer oluşturur. Türküde, “Hasta olan iniler”; şiirde ise, “Balıklar sedeflerden giysilerinde serilmişler / Ölmüşler, ölmekteler.” (s. 111) Bir şiirinin adı olan “Seyran Sa-manlık”, atasözünün anlamının şiire yayılarak başlıkta eksiltildiğini gösterir: “İki gönül bir olunca samanlık seyran olur.” Bir-leşmiş iki gönülde değildir, şiirde konuşan özne:

İki can kurmuşuz bir can ortaklığı.

Seçmişim babamı anamı,

Doğmuşum seyran olmuş yıldızların samanlığı. (s. 139)

İlhan Şevket’in şiirleri, dilin kullanımı için bir araştırma la-boratuvarıdır. Burada; varolmanın sıkıntısı, düşünce yükü, her şe-yi şiir cümlesiyle söyleme niyeti, şiirleri sadece estetize edilmiş bir dünya, alan olarak görmeyi zorlar. Dil, doğrudan varlığın kendisi-ni aradığı, sınırlarını keşfe çıktığı bir coğrafyaya dönüşmüştür.

Marks: devlet ve toplum

Devlet, toplum ve toplumsal örgütlenişe karşı uç (marji-nal) bir tavır geliştirmiştir İlhan Şevket. Devlet, kavramsal ola-rak bazı şiirlerine doğrudan girer. Hınç doludur, kızgındır dev-let düşüncesine. Hınç ve kızgınlık, yaşantısından geldiği kadar önemsedığı Marksist düşünceden de beslenir. Belirtmek gerekir ki, keskin devlet eleştirileri, yüzeysel bir Marksist algıyı yansı-tır. Devlet eleştirisinde bir devletten çok kavram öne çıkartılır. Devlet, her şeyi ele geçiren örgütlenme biçiminin meşru hali-dir. Bu yüzden yaşarken özgürlüğe imkân yoktur ve şair, ölümü devletsiz özgürlük olarak yüceltir:

Işık yollar, ışıık azıklar, ışıık katıklar..

Yeni bir devletin zencirinde

Yeni bir çekime tutsak olmadığım zaman. ("Taşınmak", s. 174)

Çeşitli etnik ve dinsel unsurları andığı "Kırdığım Kılıçlar" adlı şiirinde, "devletsiz baharlar" özlemini dışavurur örneğin. "Ali"de, İslâmiyet'in içindeki bir şahsiyeti destanlardan hatırlayarak devletin, bir anlamda, iktidarın karşısına koyar:

Ali kahramanı çocukluğumun,

Devlet boğmuşu,

Devranlar durdurmuşu. (s. 181)

Devlet, bugünü ele geçirdiği gibi yarına da el koymuştur; çünkü toplumun döngüsel mirasıdır o ve dededen toruna kaldığı kadar torunlardan da dedeye geçmektedir:

Beyler devlet kurmuşlar,

Torunlardan miraslara oturmuşlar.

Yollarını kesmişler olacakların. ("Yarın", s. 191)

"Yollarını kesmek" deyiminden de anlaşılabilceği gibi, İlhan Şevket'in durduğu yerde devlet, eşkıyalığın örgütlenmiş halidir.

Devlet ve toplum karşısında tavrını "Yol Almalı" adlı şiirinde çok keskin ve açık olarak *haykırır* münzevi şair:

Ne tanrı kalmalı,

Ne millet kalmalı,

Devlet olmamalı,

Geceler olmalı, (s. 196)

Devlete karşı önerilen "geceler" kaos mudur, yalnızlığın duyumsanması mıdır? Yoruma açık.

Freud: anne baba

Yalnızlık, İlhan Şevket şiirinin kalbidir; bir tema olmaktan çok bir insanlık durumu ve bireysel bir gerçeklik olarak yalnızlık, şiirleri besler. Bilincin geçmişe gidiş gelişleri, bireyin kozmik âleme bakışı ve kendisini anlamlandırma girişimi hep yalnızlıkta başlar, gelişir ve sonuçlara ulaşır. Yalnızlık, her ne kadar izlenme korkusundan doğmuşsa da zamanla onu da içerir hale gelmiş ve yaşama biçimine dönüşmüştür. Yalnızlığında kendisini anlamaya girişen özne, çocukluğuna, anne ve babaya bakmayı dener. İlhan Şevket, şiirlerinde anne-babayı Freudyen bir algıyla *yoklar*, kavrar.

Mağara olarak tasarlanan çocuktan, çocukluktan gelen izlenimler acı verir ve öznenin yokluğunu çoğaltır. Çocuğun dünyasıyla özdeş kılınan “oyuncaklar”, sadece görümlüktür ve kaybetme korkusuyla sarılmış bilinç, onlara el sürmeyi yasaklar. Kurgulanan; masalsı, naif bir dünya olduğu kadar ürpertici bir dünyadır da:

*Sıra sıra, oyuncak oyuncak,
Görmek yasak değil.
Bakmak yasak değil.
Yalnız el sürmek yasak.
Kül oluyor el sürdüğün ne varsa...*

Bir mağara var. (“Bir Mağara Var”, s. 113)

Kişisel tarihte olumlu bir yeri bulunmayan baba, şiire girerken bazen hırpalansa da çoğunlukla anlaşılmaya çalışılır. Babanın, sisteme yakın duran bozucu bir öge olarak algılandığı olur; bir bakıma devlete yapıştırılır. Yine de birlikteliği düşündürür, olmayı hazırlayan bir unsur şeklinde canlandırılır, devlete ve aileye duyulan nefret babayı kapsamaz. Annenin olumsuz hiçbir çağrışımı yoktur; çocuk sanki sadece ondan doğmuş aynı zamanda ondan olmuştur da. Freud psikanalizin izlerini açık olarak taşıyan “Oyum”, daha adıyla doğmayı, olmayı, anne ve çocuğu deşmeye başlar:

*Henüz doğmadığım zaman,
Henüz yaşadığımı yaşamadığım zaman.
Anamı oyduğum zaman. (s. 162)*

dizeleri, cenin durumundaki varlığa bilinç kazandırma çabası ve niyeti olarak okunabilir. Aynı şiirde baba; acıtıcı, kıskanılan ve hazzı gösteren bir figürdür, “adam” diye yabancılaştırılarak uzaklaştırılır:

*Dudaklarımda ilk dudakları adamın,
Dişinin ilk sıcaklığı kemiklerimde.*

“Yılan”, İlhan Şevket şiirinin önemli göstergelerindendir ve yalnızın uykularını bölen arzu olarak anlam kazanır. Çıplak beden, hep yılanıdır (“Yılanlar”, s. 182). Yalnızın zamanı gecedir; yıldızlar, gökyüzü bu yüzden şiirlerde çokça yer alır. Anneden sevgiliye veya cinsel arzusunun öznesine dönüştürülen kadın, yılanın gömleğinde erkekle buluşturulur:

*Olacak memelerinin kabukları kırıldığı zaman,
Uykusundan uykuma döndüğü zaman yılan,
Dudaklarımdan ateşinde,
Gömleği yandığı zaman.*

Yılana yılan olduğum zaman. (s. 166)

Uyku ve rüya, öznenin anlamak için gerçekleştirdiği yolculuklardandır:

*Yolculuklar yapmak,
Yaşadığım kıyılarına unuttuklarımdan,
Azıklar taşımak unutulmuşsa. (“Cebimdeki Henüzler”, s. 172)*

Kadında, kadınla da yalnızlığı duyan, yalnızlaştırılan birey, gece dışındaki zamanı, nesneleri anlamaya ayırır. Kasvet verici kapalı mekân gece şiirleri, mekân değiştirildiğinde tuhaf bir biçimde aydınlanır. Sokak İlhan Şevket’in şiirlerinde bahar-

la bir arada yer alır. Özne, baharda dışarı çıktığında, neredeyse yaşama sevinciyle dolar; doğanın yenilenmesi, bir tazelenme umudu olarak yansır özneye; ama umut geçici, uykusuz için gün kısa, gece uzundur. O yüzden, “Bu yalnızlık. / Kuşlar çarmınının çivileri.” (“Çarmıh”, s. 177) diye anacaktır aydınlığın ve gökyüzünün izlenimlerini. Bahar da acı veren bir ara zamana dönüşecek, gündüzden toplanan ferahlık, gece sıkıntıya evrilecektir:

*Ben sözcüsü baharın,
Hiçlerin, hiç gerçeklerin. (“Hiçler”, s. 184)*

Yabancılaşma da önemli korkularından biridir şairin. “Biri” adlı şiir, bilincin sadece eylemde değil düşüncede de, düşünürken de kendisinden uzak düşebileceği mesajını iletir. *Biri olmak* ve öznenin kendisinin oluşturduğu, kurduğu o birini tanı-maması, dehşet verici bir andır:

*Baktığı zaman aşınmakta
Batmakta oturduğu zaman.
Artık giderek kendisi değil.
Bir kim, bir herhangi, bir ne?
Yabancı kendisine.*

*İhtiyarlamakta,
Kendisine sanki biri taşınmakta.*

İlk dizedeki “zaman”ı, aşınmak sözcüğü ile düşünerek “zemin” şeklinde anlayabiliriz. Bir “aşındırma” eylemi ile karşı karşıyayız: Yabancılaşmak; benliğin aşınması, zeminini yitirmesidir. Sonuçta ortaya tanımlanamayan bir varlık, nesne çıkar: Tanınmayan herhangi biri, mazisi olmayan veya tanımlanamayan herhangi bir nesne. Benliğin kendisini baktığında yitirmesi, gördüğü şeye dönüşerek kaybolması, kaygı vericidir. Son iki dize, ihtiyarlığın yavaş yavaş kendisinden olmuş bir bilinç durumunu güçlü bir biçimde işaret etmesiyle önemlidir. Burada da taşınma eyleminin “-makta” ekiyle sürekli kılın-

ması, dikkate değer. Görülen şey, kısa süreli de olsa, özneyi ele geçirir; bununla birlikte öznenin gördüğünün baktığı olup olmadığı da düşündürücüdür. Örneğin öznenin, bir köpeği veya kediyi köpekliliğinden, kediliğinden çıkardığı olur:

*Kar yağmakta uykusuna köpeğin.
Tırnak yapmakta kedi. ("Ey Rabbim", s. 122)*

Kutsal: din ve tasavvuf

Din, uzun soluklu bir şiir olan "Ayasofya"dan başlayarak İlhan Şevket'in zihnini meşgul eden sorulardan, sorunlardan biri olmuştur. Kutsal ile din arasındaki kuşatıcılık farkı, dini toplumsal bir kurum olarak görmeyi hazırlamıştır. Toplumun Tanrı ve din algısı; kutsalın daraltılmasına, belli bir iktidar biçiminin meşrulaşmasına, kana, zulme, savaşa yol açmış; böylece, kendisini oluşturamayan bilinç, toplumsal bir değer içinde yok olmuştur İlhan Şevket'e göre. Kutsal fikrine ve mistik olana açık bir tavrı görülmesi de, toplumun Tanrısına ve dine karşı eleştirel bir tutum geliştirmiş, bunu da ironik bir söyleyişle şiire taşımıştır.

"Cennet" adlı şiirinde, vulger algının cennetini, ironik bir biçimde reddeder ve böyle bir cenneti "iğrenç" bulur. "Safiyye"de, Peygamber'in kutsal algılanışına yönelik bir soru işareti bırakırken halkın, dinin "kudret"i karşısındaki eğilişini de sorun edinir.

Kutsalı ve mistiği varoluş sorunu içinde görüp kavramaya çalışan şair; toplamsal olanı, evreni ve insanı anlamakta daraltıcı bir yapılanma olarak düşünür. Tasavvuf ilgisi tam da burada ortaya çıkar: Hallac, Taptuk, Yunus Emre varoluşu anlamada kendilerine teslim olunmasa da şiirlerde özlenen figürler şeklinde belirirler.

Varlığı, dilin içinde arayan; dili, varlığa yurt tutmak isteyen mistik tavır, andığım isimlerle varlık ile yokluğu karşı karşıya getirir. İlhan Şevket'in intiharı seksen beş yaşına kadar er-telemesi "olmak"taki ısrarıyla da düşünülebilir. Zihinsel, este-

tize edilmiş bir kavrayış mıdır Hallac, Taptuk ve Yunus Emre, yoksa varoluşa cevapları bulunan ve *böyle olan burada* yaşamanın sıkıntısını gösteren birer figür mü?

*Taptuk'ta tutsak olmuşum,
Yunus'ta çirak olmuşum.
Yarına uğrak olmuşum.
Ben olmuşum, yokmuş benim. ("Olmak", s. 117)*

Bu ve benzeri dizeler, anılan isimlere ilginin estetik heyecanla sınırlı kalmadığının birer işaretidir. Şairin tasavvufi bir algıyla içini doldurduğu *can* sözcüğüne düşkünlüğü, olmanın geçitlerinde baktığı isimlerin sadece isim olarak algılanmadığını haber verir. Her bir sözcüğü, candan birer kesit olarak sunar ve varlığı dilde yakalamak ister:

*Kısalar,
Kısa sözler,
Kısa yazılar.
Candan kesitler.
Candan kesitler. ("Kesitler", s. 116)*

"Sorular" adlı kısa şiirinde, mistik düşünceyi sorularla iletir:

*Bu ağaçlar kimin sesi?
Bu denizler hangi duyguda?
Bu yollar, bu kuşlar, bu bulutlar kimin türküsü?
Kimin üflediği sazdan bu yıldızlar?
Oturuyorum hangi türküde? (s. 149)*

Panteizme açılacakmış gibi ilerleyen görüşler, oraya yerleştirilmez; dolayısıyla varlık, herhangi bir "izm"ın eline bırakılmaz.

Münzevi ve yalnız bir hayat süren İlhan Şevket, cümle yalnızın mirasına konmuş ve bütün yalnızların yaptığı gibi, kendisiyle meşguliyetini, sınırlara taşımıştır. "Fal" şiiri, *yalnızlıkta yoklanan*, bakılan, düşünülen elleri mistik bir noktaya atar: "Fa-

lıma bakmışlar.” (s. 148) Sonsuzluk, öte, mutlak gibi göstergeler, kaygının İlhan Şevket’in şiirinde önemli bir yeri olduğunu haber verir; ama kaygı sadece şiirinde değil, hayatındadır.

“Sonsuzlaşma”yı isteyip övmesi, “öte”yi aşkın bir biçimde öne çıkarması, burada askıya alınan varlığın başka bir yere, parçalanmadan taşınması isteğini yansıtıyor olmalıdır. “Yoksulca Yoksulca” adlı şiiri, olmanın çokça yoksul kalmaktan, yoksun bırakmaktan geçtiği mesajını iletir:

*Ocak ateşinden yoksun
Candan indirdiğim odun,
Bende çilesi Tapduk’un,
Sevmek yoksulca yoksulca.* (s. 109)

Ocak ateşi, ev bark sahibi olmayı çağırıştırır ve özne, kendisini bundan yoksun kılar. Candan indirilen odun, yoksulca sevmeyi bildirse de bir evi ısıtmaya yetmez. Şiirin ilerleyen birimlerinde; dudakları, yanakları, kolları, memeleri ve saçıyla yokluğu ve yoksun kalmayı iyice duyumsatan, susuzluğu artık kavrulmaya dönüştüren bir özne belirir. Şiir; imajlarıyla, söz sanatlarıyla burayı cennete dönüştürmüştür; fakat İlhan Şevket, vaat edilen cennetin figürünü buraya indirse de bu cennetten de çekmiştir kendisini. Söyleyiş, olarak çok güçlü bir şiirdir bu: “Dudaklar erik olmuşu, / Yanaklar uçmak solmuşu, / Kucaklar abril dolmuşu, / Kollar gönüller uçmuşu”dur; ama “Yatmak yoksulca yoksulca.”dır.

Ozan: ilk son

Hayatını şiire koymuş, yatırmıştır İlhan Şevket. Şair olarak anılmak isteği hep vardır zihninde. Efsaneleşen hayat, bütün yatırımını şiire aktarmış; bunun dışında kalan varolma alanlarını dışarıda bırakmıştır. Kendisine, kendiliğe sahip çıkma ta-kıntısıyla, titizliğiyle geçmiş bir ömür; şiiri yurt bilmiş, ölümü şiire saklamıştır. A. Alvarez, *İntihar-Kan Dökücü Tanrı*’da, Seneca’nın intihar etmeyi düşünen arkadaşı Marcellinus Attalus’a

verdiği bir öğüdü aktarır: “Yalnızca ileriye gören, yürekli veya bedbaht bir adam arzulamaz ölümü, ama *titiz bir adam* da arzular.”³ İlerisi gerisi şair olan *titiz* bir uyumsuzdur İlhan Şevket; “Ben Ozan” şiirinde dediği gibidir:

*Ben ozan,
Kendisine çiçek,
Kendisine masal..*

*Ben ozan,
Kendisine karşı,
Kendisinden sonra.*

3 A. Alvarez, *İntihar-Kan Dökücü Tanrı* (çev. Zuhâl Çil Sankaya), Öteki Yay., Ankara, 1992; vurgu benim.

Yazıların Okuyucu, Dinleyici ile İlk Buluştuğu Yerler

“Çerçeve”, *Türkiye-İran Edebiyat Günleri*, 16 Mayıs 2004, Ankara.

“Yaşanan Ölüm, Yazılan Ölüm: Abdülhak Hâmid’in *Makber’i*”, *Kitaplardan Bir Kitap*, Dergâh Yay., İstanbul, 2002.

“Başkasına Çalışan Şiir: Cenap Şahabettin”, *Virgül*, S. 52, Haziran 2002.

“Yenik İdeoloji: Mehmet Âkif Ersoy”, 70. *Vefat Yıldönümünde Mehmet Akif Ersoy Paneli*, 20 Şubat 2006, İstanbul.

“Cumhuriyet Döneminde Heceyi Kullanan Bağlantısız Şairler”, *Ankara Üniversitesi TÖMER - “2000 Yılında Türk Şiiri Sempozyumu”*, 16-17 Kasım 2000, Ankara.

“İçimizde Çalışan Bıçaklar: Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 1, Mart-Nisan 2005.

“Tanpınar’ın Bileşik Kaplarındaki Basınç”, *Kaşgar*, S. 33, Mayıs-Haziran 2003.

“Üç Kez Yutkunan Şiir: Ahmet Kutsi Tecer”, *Virgül*, S. 53, Temmuz-Ağustos 2002.

“Uykusu İkiz: Ahmet Muhip Dıranas”, *Kitap-lık*, S. 75, Eylül 2004.

“Bir Göz Bankası: Edip Cansever”, *Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Kültür ve Edebiyat Topluluğu-“II. Troia Şiir Günleri”*, 21-22 Mayıs 2005, Çanakkale.

“Düşünen Şiir, Duyan Şiir: Turgut Uyar”, *Ludingirra*, S. 3, Güz 1997.

“Geniş Bir Coğrafya: İnsan”, *Pitoresk*, S. 2, Yaz 2005.

"Neştere Vurgun Yüreker: Ahmet Oktay", 6. Akdeniz Altın Portakal Şiir Sempozyumu - "Ahmet Oktay Şiiri ve 'Hayaletle Övgü'", 22 Şubat 2003, Antalya.

"Yanardağın Coğrafyası: Ülkü Tamer", *Ludingirra*, S. 5, Bahar 1998.

"Ama Unutma Ama Hatırla: Gülten Akın", *Kitap-lık*, S. 51, Ocak-Şubat 2002.

"Cahil Bir Şiir: Güven Turan", 2004 Altın Portakal Şiir Ödüllü Sempozyumu - "Güven Turan Şiiri ve 'Cendere'", 26 Şubat 2005, Antalya.

"Yeryüzü Dilekleriyle Perişan: Cahit Zarifoğlu", *Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair* (Ed. Âlim Kahraman), Kaknüs Yay., İstanbul 2003.

"'Adamın Dar Adımları': Erdem Bayazıt", *Kaşgar*, S. 35, Kasım-Aralık 2003.

"Alaca İnek Kenti Dışında Şair Olmak: Metin Altıok", *Ludingirra*, S. 7, Güz 1998.

"Taşın Bildiğini Su da Bilir: Mehmet Taner", 2000 Akdeniz Altın Portakal Şiir Sempozyumu- "'Küflü Şimşek' Odağında Mehmet Taner Şiiri", 17 Şubat 2001, Antalya.

"Sana Bir Mektup Gönderdim: Almadım", *Kaşgar*, S. 30, Kasım-Aralık 2003.

"Kınalı Kaval: İlhami Çiçek", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 3, Temmuz-Ağustos 2005.

"Hayatın Arka Bahçesi: Haydar Ergülen", *Son Duvar*, S. 7 ve 8, Ekim 1997 ve Aralık 1997.

"Yenilirken ve Yenilenirken: Orhan Alkaya", *Son Duvar*, S. 15, Temmuz 1998.

"Minyatür Ayna: Engin Turgut", *Cumhuriyet Kitap*, S. 476, 1 Nisan 1999.

"Kalp Diliyle İyimser: Ömer Erdem", *Hece*, S. 23, Kasım 1998.

"Kemikler Kaynamadan Evvel", *Kitap-lık*, S. 94, Mayıs 2006.

"Camdan Yüz, Cıvalı Kalp: Yücel Kayıran", 9. Altın Portakal Şiir Ödüllü Sempozyumu - "Yücel Kayıran Şiiri ve 'Beni Hiç Göremezsin'", 25 Şubat 2006, Antalya.

"Korku ve Yalnızlıktan Ölüm: İlhan Şevket Aykut", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 2, Mayıs-Haziran 2005.

Ad Dizini

- Abduh, Muhammed 55
Abdullah Cevdet 358
Abdülhak Hâmid 9, 12, 13, 26-30,
32, 49, 50, 373
Abdülhamid II 50, 51
Abdürreşid İbrahim Efendi 55
Ada, Ahmet 23
Ahmet Hâşim 13, 14, 16, 30, 43, 44,
47, 68, 70, 72-77, 80, 83, 85, 87, 94,
108, 109, 113, 115, 199, 299
Ahmet Mithat Efendi 11
Akay, Oğuzhan 23
Akdağ, Tevfik 173
Akın, Gülten 21, 190-194, 196, 374
Akıncioğlu, Niyazi 17
Aksal, Sabahattin Kudret 190
Aktaş, Şerif 94
Ali Ekrem 52
Alkaya, Orhan 307-309, 312-314, 374
Alper, Yusuf 23
Altinel, Sabri 21
Altıok, Metin 235-237, 239, 240, 242,
243, 245-247, 250-254, 374
Alvarez, A. 281, 371, 372
Anday, Melih Cevdet 16, 21
Ariés, Philippe 32
Arslan, C. Hakan 160
Aslan, Yusuf 262
Atabaş, Hüseyin 23
Ataç, Nurullah 89, 190
Atatürk 280, 357, 358
Atay, Alim 173
Atılğan, Yusuf 161
Augé, Marc 196
Avcı, Nabi 214
Aykut, İlhan Şevket 357, 359, 374
Bach, Johann Sebastian 358
Barlas, Gaye 39
Başağa, Ferruh 358
Batur, Enis 24, 158, 161, 170
Baudelaire, Charles 14, 86
Bayazıt, Erdem 211, 226, 227, 233,
283, 374
Beethoven, Ludwig van 358
Behram, Nihat 22
Behramoğlu, Ataol 21, 22, 23, 24
Benjamin, Walter 89, 165

- Benk, Adnan 70
 Bergson, Henri 88
 Berk, İlhan 18, 19, 117, 172, 173, 279
 Berköz, Egemen 22
 Beyatlı, Yahya Kemal 13-16, 70-80, 85-87, 90, 94, 104, 109, 115, 130, 338, 352, 358
 Bezirci, Asım 20, 119, 126, 157, 173
 Bilsel, Şeref 336
 Bolat, Salih 245
 Boratav, Pertev Naili 61
 Boyacı, Osman Nuri 242
 Bozok, Hüsamettin 85
 Bölükbaşı, Rıza Tevfik 59
 Bremond, Henri 14

 Camus, Albert 358, 359
 Canetti, Elias 159, 271
 Cansever, Edip 18, 19, 24, 117-124, 126, 127, 159, 167, 172, 173, 211, 251, 373
 Cem Sultan 352
 Cemal Süreya 18, 19, 21, 23, 117-119, 126, 172, 173, 179, 180, 188, 216, 251
 Cemaleddin Afgani 55
 Cenap Şahabettin 12, 39, 40, 44, 373
 Cengizkan, Ali 23
 Clastres, Pierre 171
 Coşkun, Zeki 359
 Cöntürk, Hüseyin 21

 Çağlar, Behçet Kemal 63
 Çalık, Şadi 358
 Çamlıbel, Faruk Nafiz 16, 69, 109, 143, 193
 Çelebi, Asaf Hâlet 18, 352

 Çiçek, İlhami 280-282, 284-286, 352, 374
 Çolak, Veysel 23

 Dağlarca, Fazıl Hüsni 18, 21, 24, 47, 190
 Darwin, Charles 160
 Dıranas, Ahmet Muhip 16, 61, 63, 108, 109, 313, 373
 Dinamo, Hasan İzzettin 17
 Doğan, Mehmet Can 92, 118, 336
 Doğan, Mehmet H. 313

 Ece Ayhan 18, 19, 117, 172, 173
 Einstein, Albert 358
 Enginün, İnci 27-30, 39
 Ercan, Enver 236
 Erdem, Ömer 326-329, 332-336, 338, 341, 374
 Erdem, Tuna 262
 Erdost, Muzaffer 18, 19, 172, 173
 Ergülen, Haydar 288-294, 296, 300, 322, 374
 Eroğlu, Ebubekir 22
 Ersoy, Mehmet Âkif 14, 49, 52, 373
 Ertem, Cengiz 85
 Es, H. Feridun 78
 Eşref Edib 50, 52, 53
 Evliyagil, Necdet 84
 Evrimer, Rifat Necdet 64
 Eyüboğlu, Bedri Rahmi 18

 Ferideddin Attar 351
 Fethi Naci 148
 Frankl, Viktor 290
 Freud, Sigmund 160, 358, 366
 Fuzûlî 7, 69, 297

Gâlib (Şeyh) 352
Gezmiş, Deniz 262
Gökçe, Enver 17
Gruda, Yılmaz 173
Gültekin, Oktay 359
Gürbilek, Nurdan 75, 79, 84, 165
Gürsoy, Sinem 160, 161

Hacı Bayram (Veli) 337
Hallac 369, 370
Hançerlioğlu, Orhan 190
Heidegger, Martin 166
Hiller, Kurt 159
Hugo, Victor 14

İlgaz, Rıfat 17, 18
İspartalı Hakkı 50

İbrahim Şinasi 11
İlhan, Attilâ 17, 18, 21, 24
İnam, Ahmet 22
İnan, Hüseyin 262
İnce, Özdemir 21, 236, 242
İnci, Handan 92
İyem, Nuri 358
İzmirli, Mübeccel 20

Kafka, Franz 171, 178, 262
Kahyaoglu, Orhan 246
Kamu, Kemalettin 61-66
Kanık, Orhan Veli 16
Kansu, Ceyhun Atuf 21
Kaplan, Mehmet 28, 82, 183
Karacaoğlu 196
Karaçalı, Ali 280, 281
Karakoç, Sezai 18, 19, 22, 117, 119,
126, 172, 173, 210, 211, 226, 230,
352

Karal, Cevdet 333
Kayıran, Yücel 342-344, 346, 349,
353, 374
Kerman, Zeynep 71
Kılıçbay, Mehmet Ali 32
Kısakürek, Necip Fazıl 15, 61, 97, 109
Körükçü, Muhtar 190
Kuntay, Mithat Cemal 51
Kurdakul, Şükran 17, 20, 21
Kurnaz, Cemâl 79
Kurt, Ayhan 313
Kurtuluş, Akif 23
Kutlugil, Orhan 148

Lav, Ercüment Behzat 17
Loti, Pierre 14

Makal, Tahir Kutsi 20
Mallarmé, Stephane 13
Marks, Karl 160, 162, 358, 364
Mayer, Carl 160
Mehmed İzzet 76
Mehmed Salâhi 29, 30
Memet Fuat 20, 161
Meriç, Cemil 92
Meriçboyu, Abdülkadir [A. Kadir]
17

Moreas, Jean 14
Mozart, Wolfgang Amadeus 358
Muallim Nâci 12, 50
Muratçay, Zekai 110
Musil, Robert 272

Namık Kemal 11, 28, 50, 55
Nayır, Yaşar Nabi 17, 70, 72, 78, 82
Nâzım Hikmet 15-17, 24, 108, 138,
141, 230, 352

- Necatigil, Behçet 17, 18, 24, 155, 190, 252, 324
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 157, 160, 163, 235, 247, 254, 290
Okay, M. Orhan 76
Oktay Rifat 16, 17, 19, 24
Oktay, Ahmet 18, 21, 24, 155, 157-159, 161, 162, 165, 171, 352, 374
Ortega y Gasset, Jose 242
Özdenören, Alaaddin 211
Özdenören, Rasim 22
Özel, İsmet 21-24
Özer, Kemal 21
Özger, Arkadaş Z. 22
Özgüven, Fatih 129
Özkan, Ali İzzet 115
Pala, İskender 349
Paz, Octavio 13
Peker, Hüseyin 21, 22
Phillips, Adam 262
Recaizade Mahmud Ekrem 41
Richard, Lionel 160-162
Rimbaud, Arthur 14
Saba, Ziya Osman 16, 109, 190
Sabahattin Ali 61, 63
Safa, İsmail 52
Safa, Peyami 99
Salihoglu, Hüseyin 85
Sarıkaya, Zuhul Çil 281, 372
Sartre, Jean-Paul 157
Sazyek, Hakan 230
Schimmel, Annemarie 302, 303
Sert, Mehmet 196
Sevük, İsmail Habip 15, 59
Siyavuşgil, Sabri Esat 48
Sperber, Manés 226, 307
Sütüven, Mustafa Seyit 61, 63, 65, 66
Süreyya Berfe 22
Tamer, Ülkü 18, 172-189, 223, 231, 374
Taner, Haldun 73
Taner, Mehmet 255-258, 265-268, 275, 374
Tanpınar, Ahmet Hamdi 14, 16, 27, 28, 47, 60-62, 70-72, 88, 96, 97, 100, 109, 130, 156, 324, 358, 373
Tansel, Fevziye Abdullah 52, 53, 58, 61, 67
Taptuk Emre 369, 370
Tarancı, Cahit Sıtkı 16, 61, 63, 109
Taşer, Suat 17
Teber, Serol 166
Tecer, Ahmet Kutsi 16, 61, 62, 71, 79, 90, 96, 97, 100, 109, 190, 373
Telli, Ahmet 23
Temelli, Mehmed 303
Tevfik Fikret 13, 39, 40, 50, 52, 55, 56, 57, 58
Tez, İlhami Bekir 17
Tezcan, M. Çetin 144
Tomaşevski, Boris 236, 237, 253
Toprak, Ömer Faruk 17
Trakl, Georg 210, 279
Turan, Güven 21, 198-209, 374
Turgut, Engin 316-325, 374

- Uçman, Abdullah 92
Uşaklı, Ömer Bedrettin 61, 63, 67, 68
Uyar, Turgut 18, 19, 24, 117, 126, 129-148, 151-154, 159, 172, 173, 211, 213, 216, 244, 251, 333, 373
Uyaroğlu, İsmail 22
Ülken, Hilmi Ziya 77

Valéry, Paul 14, 85, 86, 303
Velibeyoğlu, Veli Recai 173
Verlaine, Paul 300

Wiene, Robert 160

Yalçın, Hüseyin Suat 53
Yavuz, Hilmi 21, 24
Yeşilyurt, Cahit 281, 282
Yıldız, İbrahim 23
Yunus Emre 221, 226, 297, 369, 370
Yurdakul, Mehmet Emin 12, 59
Yusuf Has Hâcip 303
Yücel, Hasan Âli 63
Yücel, Tahsin 359

Zarifoğlu, Cahit 22, 210, 225, 226, 230, 283, 374
Zeynep Aliye 200
Ziya Paşa 11, 50

