

**T.C.**  
**AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1980 KUŞAĞI TÜRK ŞİİRİ'NDE POETİK BİR  
YÖNELİM OLARAK "GELENEKÇİLİK"**

**Aydoğan KARA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**KIRŞEHİR**

**Haziran 2014**

**T.C.**  
**AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**


**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI**  
**ANABİLİM DALI**


**DANIŞMAN**  
**Yrd. Doç. Dr. M. Fatih KANTER**


**KIRŞEHİR**  
**Haziran 2014**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Bu çalışma jürimiz tarafından Türk Dil ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ / DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Y. Doç. Dr. Mahmut HEİTBAŞ (İmza)   
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye Doç. Dr. Mahmut BOLAT (İmza)   
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye Y. Doç. Dr. M. Fatih KANTER (İmza)   
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....(İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....(İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../20..

(İmza Yeri)

Akademik Unvan, Adı-Soyadı

Enstitü Müdürü

## ÖZET

Gelenek, son yılların sosyal bilimler alanındaki en çok tartışılan konularından biridir. Tartışmaların merkezindeyse “modernizm” ve “gelenek” kavramlarının algılanışı durur. Her ne kadar konu üzerinde tam bir uzlaşım sağlanabilmiş değilse de geleneğin iki temel ayağının “öz” ve “biçim/form” olduğu yadsınamaz. Edebiyatta ve özellikle de şiirde daha çok bir poetik sorunsal olan gelenek konusu, giderek estetik bir değer ya da bir estetik/sanat anlayışı olma eğilimindedir.

Esasen bütün dönem edebiyatlarında ve edebi ürünlerinde geleneğin doğrudan veya dolaylı etkisinden söz edilebilirse de, geleneğin yeni/modern Türk şiirinin 1980 Kuşluğu’nda özel bir yeri olduğu fark edilir. Zira 1980 Kuşluğu Türk şiirinde şairlerin bütün bir Türk şiirine ilgiyle baktığı, önyargısız olarak tüm şiir birikimlerinden yararlanmaya çalıştığı gerçeği kendini açıkça gösterir.

Bunun yanında, geleneğin doğrudan poetik bir yönelim olarak seçildiği daha dar –ya da özel– bir cepheye bakılacak olursa bazı şairlerin belli bir çizgiye odaklandığından bahsedilebilir. Bu noktada da Hilmi Yavuz’un sevk edici kişiliği, sanat anlayışı ve eserlerinin başat rol oynadığı görülür. Söz konusu “gelenekçi” çizgi, Şeyh Galip’ten başlayarak yeni/modern Türk şiirinin iki büyük kurucu ismi Yahya Kemal’le Ahmet Haşim’den sonra Asaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil estetiğinde belirginleşerek Hilmi Yavuz’da bir “sistematiğe” kavuşur. 1980 Kuşluğu’ndaysa Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A., Sefa Kaplan isimleri, ön plana çıkar.

**Anahtar Kelimeler:** Gelenek, 1980 Kuşluğu Türk Şiiri, Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A., Sefa Kaplan

## ABSTRACT

Tradition of recent years in the field of social sciences is one of the most intensively debated topics. In the center of the discussions lies the understanding of the modernism and tradition. Although a complete consensus on the subject is not provided it is undeniable that two main pillars of the tradition are "principle" and "shape / form". The argument of tradition which is more of a poetic problem in literature, especially in poems, increasingly tends to be in the sense of having an esthetical or esthetical art understanding.

In fact in all periods of literature and literary works even though the direct or indirect effect of tradition can be mentioned, it is realised that tradition has a particular effect in modern Turkish poetry in 1980s. Yet in 1980 a whole generation of poets in Turkish poetry had an interest in Turkish poetry and it is clearly seen that poets without prejudice tried to benefit from the knowledge of Turkish poetry.

Besides, when we consider the understanding of tradition's chosen as a narrow or particular orientation tendency, we can say that some poets focused on certain line. At this point Hilmi Yavuz's personality as a conveyor, his sense of art and works had a dominant role. The topic of traditional line beginning from Şeyh Galip then Yahya Kemal and Ahmet Haşim, two important founders of the new/modern Turkish poetry, became clear in the esthetic of Asaf Hâlet Çelebi and Behçet Necatigil and met a systematic with Hilmi Yavuz. In the 1980's Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A., Sefa Kaplan come to forefront.

**Keywords:** Traditions, 1980 Generation Turkish Poetry, Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A., Sefa Kaplan

## ÖNSÖZ

Sanatta yeninin ortaya konulabilmesi için kaçınılmaz ilk yol, geçmişin birikimine karşı olumlu ya da olumsuz bir tavır/yaklaşım belirlemektir. Bu bakımdan artan ya da azalan seyrine karşın sürekli gündemde olan gelenek tartışması, 1980 Kuşağı şairlerinin temel izleklerinden biri oluşuyla daha da önem kazanan bir konudur.

1980 Kuşağı Türk şiirinde sistemleşen gelenekçi çizgi, bir poetik yönelim olarak şiirimizi yönlendirirken edebiyat biliminin de incelemesine ihtiyaç duyar. Geleneğe olumlu ve bilinçli bir yaklaşımla beraber belirginleşen bu çizgi, Hilmi Yavuz'un da etkisiyle günümüz şiirinin ana damarlarından olması dolayısıyla incelenmesi gereken bir görünüme sahiptir.

Söz konusu değerlendirmeler, bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Söylenen bağlamda, çalışmanın başında öncelikle geleneğin ne olduğu ya da olmadığı sorularına cevap arandıktan sonra 1980'li yılları önceleyen otuz yıllık siyasal-sosyal arka plan ve zemin üzerinde durulmuş; ardından, geleneğin yeni/modern Türk şiirindeki genel seyrine dair bir değerlendirmede bulunulmaya çalışılmıştır. Sonraki bölümlerdeyse bu tezde ele alınan Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A. ve Sefa Kaplan'ın şiirlerinde geleneğin işlenişi ortaya konulmuştur.

Burada, bu çalışma ve ötesinde bizlere yol gösteren kıymetli hocam Yrd. Dr. M. Fatih KANTER'e; tez konumu belirleyip yardımlarını esirgemeyen Marmara Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Bâki ASİLTÜRK'e; hakkını daima üzerimde hissedeceğim çok değerli hocam Prof. Dr. Şahmurat ARIK'a; şair ruhlu hocam Yrd. Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ'a; jüri üyesi olarak önemli katkılarda bulunan Sayın Yrd. Doç. Dr. Mahmut BOLAT hocama; ayrıca değerli dost ve kardeşlerim Mustafa KILIÇBAY ile Hakan ÇALIK'a tezimi düzenleme aşamasındaki yardımları için teşekkür ediyorum.

Aydoğan KARA

Kırşehir - 2014

## İÇİNDEKİLER TABLOSU

SAYFA NO

ÖZET .....	1
ABSTRACT .....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
KISALTMALAR .....	vii
GİRİŞ .....	1
KAVRAM OLARAK GELENEK ve GELENEK TARTIŞMASI .....	1
1. Geleneği Sürdürmek / Devam Ettirmek .....	6
2. Gelenekten Yararlanma .....	7
3. Geleneği Yeniden Üretmek .....	8
1. BÖLÜM.....	10
TÜRKİYE’DE 1980 KUŞAĞINI ÖNCELEYEN SİYASAL-SOSYAL ORTAM ..	10
1.1. DP Dönemi (1950-1960) .....	10
1.2. 27 Mayıs 1960 - 1971 Arası Dönem .....	12
1.3. 12 Mart 1971 Askeri Darbesi ve Sonrası.....	14
2. BÖLÜM.....	17
GELENEK PERSPEKTİFİNDE YENİ/MODERN TÜRK ŞİİRİNİN GENEL SEYRİ .....	17
2.1. 1980 Kuşağı Türk Şiiri ve Kuşak Şairlerinin Geleneğe Yaklaşımı .....	50
2.1.1. 1980 Kuşağı Türk Şiirine Dair Genel Değerlendirme .....	50
2.1.2. Kuşak Kavramı ve 1980 Kuşağı’nın Kapsamı .....	54
3.BÖLÜM.....	57
VURAL BAHADIR BAYRIL .....	57
3.1. HAYATI VE SANATI SANATI .....	57
3.2. GELENEKTEN YARARLANMA YOLLARI .....	62
3.2.1. Yapı Bakımından Gelenekten Yararlanma .....	62
3.2.1.1. Şiirlerinde Yapı/Biçim/Form Özellikleri.....	62
3.2.1.2. Nazım Biçimleri.....	63
3.2.1.2.1. Mısra/Dize .....	63
3.2.1.2.2. Beyit .....	64
3.2.1.2.3. Üç Dizeli Bentler.....	66
3.2.1.2.4. Serbest Şiir .....	67

3.2.1.3. Kafiye-Redif Kullanımları.....	72
3.2.2. İçerik Bakımından Gelenekten Yararlanma Yolları .....	74
3.2.2.1. Konu, Tema-İzlek.....	74
3.2.2.2. Metinlerarasılık .....	82
3.2.2.2.1. Yanmetinsellik (Paratextualité) .....	83
3.2.2.2.2. Alıntı (Citation) .....	85
3.2.2.2.3. Gönderge (Référence) / Gönderme .....	91
3.2.2.2.4. Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat) .....	95
3.2.2.2.5. Anıştırma (Allusion) / Telmih .....	98
3.2.2.2.6. Öykünme (Pastiş) / Taklit .....	103
3.2.2.3. Mazmunların Dönüştürümü / Yeniden Üretimi .....	105
3.2.3. Dil Kullanımı Yoluyla Geleneğe Eklemlenme .....	110
<b>4. BÖLÜM.....</b>	<b>116</b>
<b>OSMAN HAKAN A. ....</b>	<b>116</b>
<b>4.1. HAYATI VE SANATI.....</b>	<b>116</b>
<b>4.2. GELENEKTEN YARARLANMA YOLLARI.....</b>	<b>119</b>
4.2.1. Yapı Bakımından Gelenekten Yararlanma .....	119
4.2.1.1. Şiirlerinde Yapı/Biçim/Form Özellikleri .....	119
4.2.1.2. Nazım Biçimleri .....	120
4.2.1.2.1. Mısra/Dize .....	120
4.2.1.2.2. Beyit ... ..	121
4.2.1.2.3. Serbest Şiir .....	124
4.2.1.3. Kafiye-Redif Kullanımları .....	127
4.2.2. İçerik Bakımından Gelenekten Yararlanma .....	130
4.2.2.1. Konu, Tema-İzlek.....	130
4.2.2.2. Metinlerarasılık .....	139
4.2.2.2.1. Yanmetinsellik (Paratextualité) .....	139
4.2.2.2.2. Alıntı (Citation) .....	142
4.2.2.2.3. Gönderge (Référence) / Gönderme .....	143
4.2.2.2.4. Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat) .....	151
4.2.2.2.5. Anıştırma (Allusion) / Telmih .....	153
4.2.2.3. Mazmunların Dönüştürümü / Yeniden Üretimi.....	160
4.2.3. Dil Kullanımı Yoluyla Geleneğe Eklemlenme .....	164
<b>5. BÖLÜM.....</b>	<b>169</b>

<b>SEFA KAPLAN</b> .....	169
<b>5.1. HAYATI VE SANATI</b> .....	169
<b>5.2. GELENEKTEN YARARLANMA YOLLARI</b> .....	170
<b>5.2.1. Yapı Bakımından Gelenekten Yararlanma</b> .....	170
<b>5.2.1.1. Şiirlerinde Yapı/Biçim/Form Özellikleri</b> .....	170
<b>5.2.1.2. Nazım Biçimleri</b> .....	171
<b>5.2.1.2.1. Mısra / Dize</b> .....	173
<b>5.2.1.2.2. Beyit</b> .....	173
<b>5.2.1.2.3. Üç Dizeli Bentler ve Nazımlar</b> .....	175
<b>5.2.1.2.4. Dört Dizeli Bentler / Kıt'alar ve Nazımlar</b> .....	175
<b>5.2.1.2.5. Beş-Altı Dizeli Bentler ve Nazım Biçimleri</b> .....	176
<b>5.2.1.2.6. Serbest Şiir</b> .....	177
<b>5.2.1.3. Kafiye-Redif Kullanımları</b> .....	180
<b>5.2.2. İçerik Bakımından Gelenekten Yararlanma</b> .....	182
<b>5.2.2.1. Konu, Tema-İzlek</b> .....	182
<b>5.2.2.2. Metinlerarasılık</b> .....	199
<b>5.2.2.2.1. Yanmetinsellik (Paratextualité)</b> .....	199
<b>5.2.2.2.2. Alıntı (Citation)</b> .....	201
<b>5.2.2.2.3. Gönderge (Référence) / Gönderme</b> .....	206
<b>5.2.2.2.4. Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat)</b> .....	210
<b>5.2.2.2.5. Anıştırma (Allusion) / Telmih</b> .....	215
<b>5.2.2.2.6. Öykünme (Pastiş) / Taklit</b> .....	219
<b>5.2.2.3. Mazmunların Dönüştürümü / Yeniden Üretimi</b> .....	222
<b>5.2.3. Dil Kullanımı Yoluyla Geleneğe Eklemlenme</b> .....	227
<b>SONUÇ</b> .....	231
<b>KAYNAKÇA</b> .....	233
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	242

## KISALTMALAR

akt.	: aktaran
AP	: Adalet Partisi
ASALA	: Armenian Secret Army for the Liberation of Armenia (Ermenistanın Kurtuluğu için Ermeni Gizli Ordusu)
C.	: cilt
çev.	: çeviren
der.	: derleyen
DP	: Demokrat Parti / Demokratik Parti
haz.	: hazırlayan
İFC	: İstanbul Fetih Cemiyeti
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MNP	: Milli Nizam Partisi
MSP	: Milli Selamet Partisi
s.	: sayfa
S.	: sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğer/leri
vs.	: ve sair
Yay.	: yayınları / yayınevi
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
YTP	: Yeni Türkiye Partisi

## GİRİŞ

### KAVRAM OLARAK GELENEK ve GELENEK TARTIŞMASI

Osmanlı'da ve Osmanlı Türkçesinde “*an'ane*” sözcüğüyle karşılık bulup *nakil*, *nakletme*, *nakledilme* ve *rivayet* mantığını/anlamını içeren **gelenek**, İngilizce ve Fransızca “*tradition*”, Almancada “*Ueberlieferung*”, İtalyancada “*tradizione*” ile ifade edilir. **Gelenekçilik** ise Osmanlı Türkçesinde “*an'aneviyye* ve *an'aneperestlik*”, İngilizcede “*traditionalism*”, Fransızca “*traditionalisme*”, Almancada “*traditionalismus*”, İtalyancada “*Tradizionalismo*” kelimeleriyle karşılanır.

TDK sözlüğünde “*bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane*” (Türkçe Sözlük, 2011) şeklinde tarif edilen gelenek, bir kavram olarak sosyal bilimlerde temel bir konudur. Bu bakımdan öteden beri tartışılmalı söz konusu üzerinde gerekli uzlaşım sağlanabilmiş değildir.

Sözcüğün sosyolojik anlamı da bu tanıma yakındır. Örneğin Marshall, kavramı “*belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi*” (Marshall, 2005: 258-259) şeklinde tanımlar.

Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde gelenekle ilgili olarak, “*Bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten gelerek kökleşmiş alışkanlık... Tanrıbilim ve toplumbilim terimi*” (Hançerlioğlu, 2002: 124-125) tanımı yapar. Gelenekçilik ise “*Gerçeği geçmişte bulan ya da geçmişi özleyen öğretilerin genel adı... Genel olarak Hesiodos'tan Rousseau'ya kadar geçmişi özleyen ve ögen bütün öğretiler gelenekçidirler. Özel olarak Fransa'da aydınlanmaya karşı çıkan Katolik düşüncelerden geçmişin gelenek ve inançlarını savunan ve bunların güçsüzleşmesini geçici bir bunalım sayan Gabriel de Tarde (1843-1904), her türlü bilginin başlangıcını ilkel bir sezide bulan ve özellikle kilise geleneğini doğruluğun ölçütü sayan De Bonald (1754-1840) 'La Joseph de Maistre (1753-1821)'in öğretileri bu adla anılır. Alışkanlıklara uygun yaşama biçimi de halk dilinde gelenekçilikle nitelenir*” (Hançerlioğlu, 2002: 125) şeklinde açıklanır.

Gelenek tartışmalarının en önemli isimlerinden Seyyid Hüseyin Nasr'ın konuyla ilgili fikirleri ise gelenek-modernizm karşıtlığı üzerinden gelişir: “*'Gelenek'*

terimiyle ben ilahî kaynaklı bütün kutsal hakikatleri ve onların tarihî açılımlarını kastediyorum. Bu noktadan bakılırsa, gelenek Sema'dan yani vahiyden, modernizm ise bireyden neşet eder” (Nasr, 2004: 41-50). Gerek felsefî gerek sosyolojik bakışlı bu ve benzer yaklaşımlara göre, söz konusu terimin/terimlerin aktarılma, rivayet edilme, alışkanlıklara dayanma, vahye dayanma gibi anlamlarının çıkış noktası olduğu ve güçlü bir dini referansa dayan(dırıl)dığı fark edilir. Nitekim Ertan Örgen, gelenek kelimesinin Osmanlıcadaki karşılığı olan Arapça asıllı “an’ane” sözcüğünün bir hadis terimi oluşuna dikkat çekerek sözcüğün “Hz. Peygamber’in söz fiil ve tasviplerinin bir kişiden diğerine aktarılırken kullanılan ‘an falanın, an fulanın’ kalıbı ile ilgisi” (Örgen, 2010: 15) olduğunu bildirir. Buradan hareket edildiğindeyse kuşkusuz, geleneğin sorgulanmasının zorluğu, ona kutsal ya da kutsala yakın bir kabul ve algıyla yaklaşıldığı, bir alışkanlık olarak da devam ettirme eğiliminde olunacağı öne sürülebilir. Bu bakımdan gelenek, çoğu zaman, ‘yeni olan’ın ya da ‘yenilik’in önünde engelleyici, değişimi yavaşlatıcıdır. Ancak bu tespitin kabul edilmesinden önce ‘yeni ve yeni olan’ı salt modern düşüncenin tekelinde görme kısırlığından uzak olmanın gerekliliğinden şüphe edilemez. Zira gelenek sözcüğü, özellikle bu çağda, modern düşünceden hareketle algılanır ve tanımlanır. “Dünya dillerine modernliğin hediyesi olan gelenek, eski bilgiyi içeren, pozitivist bilimin dışındaki bir dünya anlayışı çerçevesindedir” (Örgen, 2010: 18). Nitekim Hüseyin Nasr da birçok dilde modern zamanlar öncesinde tam olarak geleneğe karşılık gelen bir deyim kullanılmadığına dikkat çeker (Nasr, 1995: 50). Bu noktada, oryantalist ve Batıcı bir değerlendirme yerine, daha çok vahiyyle ilişkili olan bizim gelenek (an’ane) anlayışımızla ilgili olarak, onun yeninin önünde bir engel olmadığı, aksine yeninin bizzat buradan kuvvet bularak üretilebileceği gerçeğini de hatırlamak gerekir. Yoksa salt Batı’nın ve modernistlerin gelenek anlayışı ve yorumları, yanıltıcı, sathî ve tek yanlı bir körlükten öteye götür(e)mez. Bu bağlamda Adnan Aslan’ın şu tespitleri, önemli bir perspektif verir: “Gelenek özü itibariyle vahiy temellidir, modernizm ise özü ve prensipleri itibariyle insan temellidir. Geleneğin açılımında ve anlaşılmasında etkin bir rol oynayan, intellecttir, modernizmde ise reasondır. Gelenek kutsalı, modernizm ise insanı hakikatin ölçüsü yapmıştır” (Aslan, 1996: 202). Bu durumda kesin ve keskin iki ayrı dünya algısından bahsetmek gerekir. Oysa ne gelenek sadece kadim zamanların köhne ve yalnızca dine yaslanan bir tevatürü, ne de modern-pozitivist düşünce kendi kendini doğuran, kendi kendini yaratan bir ilahtır. En sade ve öz biçimiyle gelenek, bir birikim; modern olansa bu birikimden doğan ancak geleneğe göre kabuğunu

*beğenmeyen kaplumbağa* gibi aykırı duran bir yeni “aşama”, bir “sonuç”tur. Ne var ki özünde sürekli değişimi barındıran bu yeni kavram da büyük bir hızla kendi “*gelenek*”ini kurar. Yine de bu konu, her zaman kuşkuyla yaklaşılan bir sorunsal olarak durur. Modernin önceki birikimden (gelenekten) farkıysa kendi iç özelliklerine ilişkin bir açıklamayla izahını bulabilir. Çünkü temel referansları (din/kutsal/halk vs. - akıl) zıt kutuplara oturan bu kavramların kendi mit yaratımları, kendi kutsalları, alışkanlığı kavrayışı/kavratışı, kendi düzen anlayışı (hatta modernizmde bir yönüyle düzensizliği kabullenışı ve yüceltişi) vs. bu iki kavrama dair belli bir ayrımı zorunlu kılar. Buna rağmen, her ne olursa olsun değerlendirmelerin birinciye ya da ikinci ve buyurgan algı noktasına göre değil, üçüncü ve daha kapsayıcı bir noktanın geniş perspektifine göre yapılması en sağlıklı olanıdır. Bu noktaysa geleneğin verimini ve doğurucu bir canlılığa sahip oluşunu kabul etmekle beraber, süregelen kusurlu-eksik yanlarını açığa çıkarmak, modernizmin *ilahlı*ğını daha baştan reddetmek tutumuyla somutlaştırılabilir.

Gelenek konusuyla ilgili olarak ortaya konulan bir kısım görüşler, geleneğin geçmişe ait bir fenomen olarak hâl’de yaşanması ya da hâl’e taşınması şeklindedir. Oysa bu bakış açısı, daha başta yanlış bir çıkıştır. Çünkü bugünün modernist dünyasından geleneğe bakmak iki ayrı ‘şey’den söz edilmesini zorunlu kılar.<sup>1</sup> Tabii olarak da Avrupa’da Aydınlanma dönemiyle ortaya çıkmaya başladığından bu yana geçmişini reddeden bir felsefi zemine sahip olan modernizmin kendisini asıl özne olarak öne sürmesi beklenir. Modernizm, kendini bir milat olarak kabul ettirme eğiliminde olduğu için de başlangıcı ‘sıfır noktası’dır ve modernist düşünceye *yaratıcılık* gücünü *bahşedenler*, onun verimlerini bağımsız yeni bir dönemin/sürecin sonucu olarak gördükleri için geleneğin karşısına koyarlar. Kaçınılmaz sonuç, “eski”yi karşıladığı düşünülen gelenekle “yeni olan”ın çatışmasından doğan trajik olgudur. Bu ise, birçok ülkede edebiyat, sanat, kültür gibi çeşitli alanlarda görülen/görölmüş olan eski-yeni tartışmalarının teorik yüzüdür.

Esasen “gelenek” ve “yeni olan”, bir aynanın iki yüzü gibidirler. Gelenek, uzun dönemlerden alıp geldiği sırrı “yeni”ye *bahşederek* ona cazibedar olma niteliğini bir imkân olarak sunar. Oysa yeninin yaratıcı öznesi olma konumu modernizmin tekeline verildiğinde yanlış bir kutsamanın tuzağına düşölür. Zira “*Modernlikte tipik bir tuzak bizi beklemektedir. Modernlik yanlısı söylem -ki bunlara sosyolojinin anadamarı da*

---

<sup>1</sup> Burada René Guenon, Frithjof Schuon, Titus Buckhardt ve S. Hüseyin Nasr’ın da dâhil olduğu Geleneksel Ekolcöleri ve benzer fikirdekileri bunun dışında tutmak gerekir.

*dâhildir- genelde ‘Modernlik değişmeci ve ilerlemecidir, gelenek ise durağandır’ gibi bir fikir-i sabit üzerinde ısrar etmektedir. Biz de farkına varmadan bu yanlış vaz edilmiş dikotomiye benimsemiş bulunuyoruz. Aslında burada gelenek bilerek negatif, olumsuz ve pasif kutba, modernlik ise pozitif, olumlu ve aktif kutba yerleştirilmiştir. Bu ayrıma göre gelenek ancak geçmişe dönülerek yakalanabilen bir vakıa olup neredeyse bugünkü hayatla her türlü rabıtası kopmuş durumdadır. Ölü bir gelenek, geleneklerin en iyisidir, modernist sosyologlara göre. Çünkü artık yaşayan bir tehdit olmaktan çıkmış, ölü bir inceleme nesnesi haline gelmiştir” (Armağan, 1999: ?). Ne var ki yeni olan, kendini ancak geleneğe var eder. Bu yüzden o, geleneğe inorganik biçimde eklenilen bir üretim olamaz; zaten geleneğin bir uzvu gibi ona bağılıdır. Dolayısıyla gelenek, süreklilik gösterir. Onun tabiatı budur ve geleneğin eski ya da eskide kalmış donuk bir olgu gibi hor görülmesi, yeninin öyle olmaya zorlandığı bir “köksüzlük-soysuzluk” imajından başka bir anlam taşımaz. “Eskiye ait olan”, ancak onun malzemeleri ve işleme biçimleri olabilir. Üstelik açık ki, bu “eskiye ait olma” kavramı, zamansal/kronolojik bir ifadeden fazlası değildir. Öyleyse yerinde bir benzetmeyle; gelenek, tanrılaştırılmış modernizmin insana gösterdiği gibi gün gün ölüme yaklaşan, hastalıklı bir “dede” değil, kendinden bir parça olan küçük çocuğunu elinden tutup ona etrafı gezdiren bilgili, dirayetli ve şefkatli bir “baba”dır, denilebilir. Bu yaklaşım biçiminin sonucu olarak ortaya çıkması beklenen gelenek tasviri, temel olarak, ‘yeniyi önceleyen ve onunla beraber organik bir bütün olan olgu’ olduğu şeklindedir.*

Bir başka nokta da söz konusu organik oluşun bir uyuma tâbi olduğu gerçeğidir. Nitekim Thomas Stearns Eliot, bu uyumu şöyle ifade eder: “*Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur. İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat âbideleri, kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar, işte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla, aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nispet ve değerleri bakımından değişirler, işte buna eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz” (Eliot, 2008: ?). Eliot, bu noktada, bir bütünlük algısından söz edebilmek için sanatçının “*tarih şuuru*”na sahip olması gerektiğini de belirterek geleneğin “*hiçbir gayret sarfetmeksizin edinilecek bir miras*” olmadığını hatırlatır. Ona göre, geleneğe sahip olmak belli bir çabayı zorunlu kılar. Bunun yanında bir “*tarih şuuru*” olmazsa olmazlardandır. Ancak “*Tarih şuuru,**

sadece “geçmişin” geçmişliğini bilmek değil, fakat onun “hal”de de var olduğunu anlamak demektir. (...) Geçmişin “hal” içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir “yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur” (Eliot, 2008: ?). Eliot, yazının devamında, sanatçının yapması gerekenin devamlı olarak kendisini, “kendisinininkinden daha değerli olan büyük bir şuura terk etmek” yani kendisini ona teslim etmek olduğunu ifade eder. Bu bakımdan sanatçının ilerlemesinin, kendi şuurunun sınırlarını aşıp sanatını gelenekle bütünleştirmesiyle mümkün olacağını düşünür. Tabii burada, çağın sanatçısı ve sanatı kadar geleneğin kendisi ve inşacısı da olumlu bir karşılık bulur. Çünkü bu yaklaşımla beraber zaman kavramı, yeni bir silkinişle tozlarını üzerinden atmak durumundadır. Bu doğrultuda Sezai Karakoç, “Şair, gelenektedir ki, başka bir ‘zaman’da yaşar. Geçmiş şairler onunla çağdaş, o, geçmiş şairlerle çağdaş olmuştur. Onlarla diyalog kurmuştur. Bir alışveriş başlamıştır” (Karakoç, 2012: 107) diyerek zamanın sanat eseri üzerindeki parçalanmışlığını yekpare oluşturma evirir.

Tanımlardaki iç farklılıklar bir yana bırakılarak düşünüldüğünde, gelenek kavramının belli bir devamlılık arz ederek gelip, tek çizgide kavranılabilen bir olgu oluşundan bahsedilebilir. Doğrusu bu kavram, zihinde ilk olarak tek bir imge halinde anlaşılır. Nitekim Ebubekir Eroğlu, geleneği ilk söyleyişte, “tek katmanda görülebilen bir sürecin adı” gibi görür. Eroğlu, “O süreç ise bugünkü şiirin, bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişidir. Bu anlamda geleneğe bakmak, bugünkü ritmin geçtiği yollara yönelmek demektir” (Eroğlu, 2005: 11) der.

Geniş anlamda edebiyat, özelde şiir geleneği, dil ile korunarak taşınmak zorundadır. Çünkü dil, geleneğin mahfazasıdır; gelenek kendini dile kodlar. Genel anlamdaki ‘bilgi’, işlenerek kültürü meydana getirir. Kültürse bir medeniyetin kimyasıdır. Onun tüm parçalarını organik bir bağla birleştirir. Bilgi-kültür-medeniyet üçlemesinin temelindeki “bilgi” kavramı, her alana yönelik kapsamlı bir ifade olduğundan edebiyat/şiir de bu kavramın içindedir. Dil, bunları içinde saklayıp dönüştürerek taze bir biçimde taşır. Nihayetinde onu medeniyetin ana unsurlarından biri olarak sunar.

Bütün bu süreç hareketli bir verimdir. Ancak daima “devamlılık” ilkesine bağlıdır. Büyük kırılmalar gibi görülen hatta öyle de denilebilecek edebi dönemler/süreçler ortaya çıksa bile, bu “aşamalar”, büyük bir sarayın birinden diğerine

geçilebilen odaları gibi bir yapı arz ederler. Çünkü bu yapının inşa süreci, ancak sosyolojik nedenselliklerle mümkündür. Edebiyat/şiiir geleneği de zaten bu sosyolojik zeminin üzerine kuruludur. Şöyle ki; “*Zaman içinde bir dilin sahip olduğu bütün şiiirin, başlangıçtan itibaren bir gelenek zinciri oluşturduğunu görürsünüz. Son sürecin başlangıcına doğru giderken ondan önceki süreçlere açılan kapılar bulabilirsiniz. Bu zincir, bir tarihi oluşturacak kadar uzun dönemde zirveden zirveye atlar. Her halka bir zirveyle görülür. Her dilde şiiir söylenmiştir. Yine de mukayese edilebilir ölçüde bir gelenek zincirine sahip diller sayılıdır. Geleneğin oluşması, ritmin yerini bulmasıyla ‘tev’em’dir*” (Eroğlu, 2005: 13). Bu ritmi sağlamak da şüphesiz, bir uygarlık şiiirinin onu bu alanda olduğu seviyeye getiren usta ellerde yoğunlaşmasıyla mümkündür. Ustaların arasındaki boşlukta “devamlılık”ı devam ettirenler de söz konusu ritmi ayağa düşürmediği müddetçe aynı zincirde yer bulabilirler. Bu da Eliot’ın sözünü ettiği “*tarih şuuru*”na sahip olmakla mümkündür. Eroğlu’na göre; “devamlılık”ta önemli olan gelenek içi bütünlük ve hareketlilikle beraber korunabilen “*tazelik*”tir. Dili ve onun verimi olan şiiiri, şiiirin taze ritmini koruyan ustalar, bir gelenek zinciri oluştururlar.

Sözü edilen “devamlılık”ın bir yüzü de dil kavramının ötesinde kapsayıcı bir ortak paydadana beslenir. “*Edebiyat, dillere göre sınıflandığı gibi, şiiir [de] dil içinde oluşur. Yani insanın algılama ve duyum tarzı, konuştuğu dile bağlıdır. Fakat bütün bunların gerisindeki asıl fikir, yani (felsefe değil) dünya kavrayışı ve algılayışı, bir uygarlık alanında varolur. Şiiirin oluştuğu duyum tarzı dilin içindedir ama ona kaynaklık eden temel fikir, dilleri aşan bir alana sahiptir. Aynı uygarlık değerlerinin değişik dillerdeki şiiiri dinamize edebilmesi bu yüzdendir*” (Eroğlu, 2005: 13-14). Bu doğrultuda bakıldığında, verimli birer zemin olması yönüyle tüm uygarlıkların ortak yanları, ortak değerler ve temalar etrafında şöyle veya böyle birbirlerini besledikleri görülür. Bu, öncelikle metinlerarasılığı aklı getirirse bile aslında onu da aşmış evrensel zorunluluğu ilkesel olarak ortaya koyan bir durumdur.

### **1. Geleneği Sürdürmek / Devam Ettirmek**

“Geleneği sürdürmek”, “gelenekten yararlanmak”tan farklı ve uzak bir kavramdır. “Sürdürmek” sözcüğü, bir şeyi değiştirmeden devam ettirmek, dolayısıyla da taklit etmek anlamını üzerine alır. Şiiirde “geleneği sürdürmek”, daha önce bir gelenek oluşturmuş durumdaki ya da çağdaşı olan bir şiiiri iç ya da dış unsurlarından tamamını veya bir kısmını aynıyla yahut belirgin şekilde yeniden üretilmişlik arz

etmeyen biçimde devam ettirmektir. Tabii olarak da burada bir estetizm, zenginlik, verim, üretim söz konusu değildir, olamaz. Mesela; Yahya Kemal, kendi döneminde de günümüzde de örnek alınan bir şairdir. Ne var ki ona öykünerek şiir geleneğini sürdürmeye çalışmak, onun ancak kendine yakışan, yüksek edalı ve kimliğiyle bütünleşmiş şiirinin taklidi olur. Ortaya çıkan ürün de kendisini hemen ele verir. Bir başka örnek, Orhan Veli'dir. Aynı şekilde onun şiiri de taklit edilir ama zaten belli bir riski üzerinde taşıyan Orhan Veli şiirinin taklitleri, sığ bir öykünmeden öteye gidemez.

## 2. Gelenekten Yararlanma

Sanatta geleneği bilinçli bir önceliklemeyle ele almak, sanat üretiminde onu bir “yol” olarak seçmek, esasen ilk planda “gelenek” kavramının kendi karşılığına ters bir durumdur. Çünkü ‘o, zaten vardır ve zamanın ruhuna göre değişen oranlarda da olsa devam eder’. Dolayısıyla yeni Türk şiirinde geleneğin bilinçli bir önceliklemeyle poetik merkeze alınmasının tepkisel bir olgu olduğu düşüncesine gidilebilir. Nitekim Nurullah Çetin’e göre, gelenekten yararlanmanın bir izlek olarak belirmesi, daha çok batılılaşma hareketlerin bir sonucudur. Buna göre *“batılılaşma genelde eskiyi, tarihî, millî, dinî değerleri ve geleneksel birikimi reddetmek, kendine yabancılaşmak, ötekine tapınmak biçiminde algılandığı için edebiyatta da bunun yansımalarını gör(mek)”* (Çetin, 2012: 20) kaçınılmazdır.

İdeal olan, *“kökü mâzide olan âti”*ye sarılmak olduğu halde Divan edebiyatından ve yerel olandan yüz çevirip modern ve Batılı olana yönelen Türk şiiri, alışılmış deyişle, *“yanlış batılılaşma”* yüzünden geleneği reddederek köksüzlük noktasına gelir. Bu olumsuz durumun *“Cumhuriyet sonrası dönemde”* değişmeye başladığını (değiştğini değil) düşünen Nurullah Çetin, *“Bütünü değilse bile bazı şairler, aşağılanan, reddedilen, görmezden gelinen eski tarihsel kültür birikimimizi keşfetmeye, ondan beslenmeye, yararlanmaya, değişik amaçlarla kullanmaya başladılar”* (Çetin, 2012: 20) der.

Aslında “gelenekten yararlanma”, “gelenekten beslenme”, “geleneğe dönüş” ya da “geleneği yeniden üretmek” gibi kavramlarla ifade edilen bu uğraşlar, yalnız Cumhuriyet döneminin bazı aralıklarında (1980’ler şiiri gibi) değildir; ‘daima var olan’ bir çaba olarak gelir. Bu durum, onun varoluşunun tabii sonucudur. Ne var ki bazen, edebiyat dışı etkiler, bu çabaların dozunu –ya da seviyesini– belirleyici olumsuz özneler olur. Mesela Milli Edebiyat döneminde Divan edebiyatından olmasa bile geleneğin diğer çizgisi olan halk şiirinden yararlanma, poetik veya izleksel olarak

merkeze alınır. Ancak daha yeni kurulan Türkiye’de kuruluş felsefesinin gereği olarak “uluslaşma” kavramının öne sürülmesine karşın gelişen-değişen dünyanın gündeminde bir sonraki aşama olan “enternasyonalleşme”nin var olduğuna dikkat çeken Ebubekir Eroğlu, karşılaşılan ikilemi şöyle tarif eder: “*Bu nedenle, halkın değerlerine yönelmek kuramsal bir gereklilik olarak ortada durduğu halde, aynı değerlerin temel alınması somut hedeflerin ihtiyaçları ile çelişiyordu. Toplumdaki yapılanma biçimi, cumhuriyetin ilk dönem şairlerini bir yandan kendi halklarının vicdanındaki durgunlukla hesaplaşıp, diğer yandan aynı halkın dilinden (yani anlaşım biçimi ve onun içeriğinden) yeni bir edebiyat çıkarmaya zorlamamıştı. Varolmayı, ‘orijinalite buhranı’ni davet eder boyutta arayan şair bu zorunluluğu hissetmemiş olamaz. Ama kültür yokluğunun azabını gidermek üzere halkın değerlerine uzanırken bir folklor uzmanı gibi davranmak, mevcut atmosferin talep ettiği ve fazlasını istemediği bir tutum olmuştur*” (Eroğlu, 2005: 30-31). Ne var ki, henüz kurulan devletin kültürlenme ve yeni kabulleri edebiyat/sanat yoluyla hazmet(tir)me amacıyla ilkeleştirdiği kanonik tutumun halkın değerler algısıyla yeterince örtüştüğü söylenemez. Bu bakımdan halk şiir geleneğinin daha ileri seviyelerde işlenip gelişmesi mümkün olmaz.

Nihayetinde gelenek, donmuş/dondurulmuş bir “madde” olmadığına, aksine, devam eden bir fenomen olduğuna göre, gelenekten yararlanmak, onu yeniden üretmek zorunluluğunu verir.

### 3. Geleneği Yeniden Üretmek

Geleneğin yeniden üretilmesindeki amaç, yeni şiir verimini köklerine bağlı olmanın kazandıracacağı sağlam temel üzerine bina etmektir. Bu yaklaşımla beraber gelenek, hem bir estetik malzeme olarak, hem gelişerek değiştirdiği ve üst düzeylere taşıdığı estetik unsurları (âhenk, çağrışım, vezin, çoksesselilik vs...) itibarıyla, hem de bir “öz”e karşılık gelmesi bakımından şimdi’ye aktarılabilir.

Gelenek, malzeme olarak kullanıldığında bir anlam derinliği ve kültürel kodların dolaylı ifadesinden gelen köklülük-soyluluk; estetik unsurların kullanımıyla sanatsal gelişmişliğe eklenme ve eski (önceki anlamında) kazanımların üzerine basarak daha yüksek estetik güzelliğe erişme; bir “öz” olarak kullanılmakla da ait olunan medeniyeti bir *ab-ı hayat* gibi canlı tutan “özsuyu”nu şair olma duyarlılığı ve ödeviyle yeni olanla buluşturma gayesine yöneliktir. “*Bu tarz bir gelenekten yararlanma faaliyetinde edebiyatçı, eski geleneksel malzemeyi, düz, somut, bilinen*

*bağlamından kopartarak, dönüştürür, değiştirir ve yenileyerek, zenginleştirerek o geleneğin farklı bir ruh ve şekil içinde devamını sağlar. Geleneği sürdürmekte gelenek, aynen değiştirilmeden devam ettirilir, geleneği dönüştürerek işlemede ise farklılaştırılarak devam ettirilir. Bu kısaca Tanpınar'ın yaygın ifadesiyle 'değişerek devam etmek, devam ederek değişmek'tir' (Çetin, 2012: 22). Ancak bütün bunlar, Eliot'ın sözünü ettiği gibi, bir "tarih şuuru"na sahip olmakla mümkün olabilir.*

## 1. BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE 1980 KUŞAĞINI ÖNCELEYEN SİYASAL-SOSYAL ORTAM

#### 1.1. DP Dönemi (1950-1960)

Türkiye'de Demokrat Parti'yle beraber gerçek anlamda çok partili hayata geçildikten sonra 14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan seçimde Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarı sona erer. Zira DP, sandıktan tartışmasız ve ezici bir şekilde birinci parti olarak çıkar. Artık tek parti dönemi biter. Yeni dönemde Celâl Bayar, cumhurbaşkanı; Adnan Menderes de başbakandır. Bu yeni dönem, 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'ne kadar devam eden bir süreçtir.

DP, 1950-1954 yılları arasındaki ilk döneminde gerek iç gerek dış politikada belli bir istikrar gösterir. Yerini ve eksenini sağlamlaştırılmayı başarır. Çünkü ezanın yeniden Arapça olarak okunmasına imkân tanınması, genel affın ilanı, köye ve köylüye yönelme, 'Milli Şef' döneminin birçok katı-sert politikalarının etkilerini ortadan kaldırma gibi icraatlarda bulunması, geniş kitlelerin desteğinin kazanılmasını sağlar. 25 Temmuz 1950'de Kore'ye asker gönderilmesiyle dış politikada atılan önemli adımların başında gelir. Böylece iki yıl sonrasında (18 Şubat 1952) NATO'ya girmek mümkün olur. Bu durumda Türkiye, artık açık şekilde Batı eksenli bir dünyaya yönelmiş olur.

İkinci Dünya Savaşı'yla beraber gelen ekonomik kriz, DP'nin bu ilk döneminde çok fazla hissedilmez. Aksine ekonomide önemli ölçüde bir canlanma görülür. Bunda, DP'nin asıl büyük desteğini bulduğu köye-köylüye yönelmesiyle beraber gelen köy-kent arasındaki karayolları bağlantısının artması çok önemlidir. Öncelikli olarak ülkedeki tarım, güçlendirilir. Karayolları sayesinde köy-kent ilişkisi artar. Belli bir ekonomik refaha eren köylü-çiftçi sınıfı, kenti bir ufuk olarak idealize eder. Bu doğrultuda, ilerleyen süreçle beraber köyden kente göçlerin hızla arttığı görülür. Yavaş yavaş, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş olgusu kendini gösterir. "Birey" önem kazanır; kaçınılmaz olarak "bireyleşme"ye doğru gidilir. Bunun birçok alandaki tabii yansımaları edebiyat-sanatta da kendisini gösterir. *"Toplumda yeni bir insan tipi doğmaktadır. Kuşkusuz bu değişim, kültürel ikilemlerin ve değerler arası çatışmaların çıkması yanında, insanların ruhunda da derin izler bırakır, değişimin yarattığı toplumsal ve bireysel sorunlar, Orhan Kemal'in Bereketli*

*Topraklar Üzerinde (1954) ve Talip Apaydın'ın Sarı Traktör (1958) adlı romanlarında olduğu gibi sanat yapıtlarına da yansır*” (Karaca, 2005: 81). Demokrat Parti, normalde sosyalist fikirlere karşı sert bir tavır sergiler. Ancak köye ve köylüye dönük “sosyalist” bakışlı edebiyat ürünleri, dolaylı olarak Menderes hükümetinin lehindedir. Bu bakımdan, “*Sosyalist fikirlere karşı amansız bir düşmanlık gösteren Demokrat Parti, köy edebiyatına karşı bir hayli yumuşak bir tutum aldı. Çünkü demokratlar her ne kadar ideolojik değil pratik sebeplerle köye yönelmiş olsalar da köy edebiyatı Demokrat Parti'nin köylülerin durumunu iyileştirmeye dönük kırsal politikalarına haklılık kazandırmaktaydı*” (Karpaz, 2009: 259). Ne var ki köylünün, kırsalın büyük desteğini alan Demokrat Parti, kendi seçmen sınıfını güçlendirip yerini sağlamlaştırdıktan sonra, tüm olumlu çalışmalarına, başarılarına rağmen CHP'ye karşı baskıcı bir tutum sergilemeye başlayarak demokrasi çizgilerinin dışına çıkmaya başlar. Örneğin 1954'te Millet Partisi kapatılır.

1954 genel seçimlerinde de DP oylarını arttırarak tekrar iktidar olur. Ancak önceki döneme göre ekonomi kötü bir gidişe doğru evrilir; dış borçlar artar, enflasyon yükselir. Dış politikada da önemli sorunlar baş gösterir. Bunun iç siyasete yansımaları görülür. Örneğin 19 milletvekili çeşitli sebeplerle DP'den ayrılır veya uzaklaştırılır.

1957 yılındaki seçimlerde DP'nin azalan oylarına rağmen yine birinci parti çıktığı görülür. Tüm önlemlere rağmen ekonomide bir daha ilk dönemin istikrarı sağlanamaz. İktidar-muhalefet arasındaki uyumsuzluk ve tartışmalar bu süreçte oldukça şiddetlenir. İktidar partisi, “Vatan Cephesi”ni kurarak tabanını sağlamlaştırma düşüncesindedir. Radyodan her gün kendilerine katılan yeni isimlerin listesini okutturur (Zürcher, 2009: 348) Muhalefet liderlerinin yurt gezilerine engeller çıkarılır. Bütün bunlar, iki parti arasındaki uzlaşmazlığı ve gerginliği oldukça yukarıya taşır. 1959'da muhalefetin faaliyetlerini araştırmak için sadece iktidar vekillerinden oluşan bir “Tahkikat Komisyonu”nun kurulması, var olan gerginliği hat safhaya çıkarır. Beraberinde üniversitelerde yapılan gösteriler, şiddet olaylarına dönüşür. Artan başkaca şiddet olaylarının arkasından 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi gelerek DP'nin iktidarına son verir.

Bütün bu olayların, çalkantılı süreçlerin çeşitli alanlardaki yansımaları, edebiyat-sanatta kendisini iç sıkıntısı, bunalım, bulantı, kimlik bölünmesi, bilinçaltına yönelme, yalnızlaşma, soyuta kaçma vs. olarak görülür.

## 1.2. 27 Mayıs 1960 - 1971 Arası Dönem

1960 Darbesi'ni yapanlar, ülkedeki karışıklıklarla ortaya çıkan “kardeş kavgası”na ve demokrasiden uzaklaşılmasına bir son vermek için tarafsız, “partilerüstü” bir müdahalede bulunulduğunu bildirir. Oysa bunun hiç de öyle olmadığı, kısa zamanda ortaya çıkar. Askerler, beş kişilik bir profesörler grubu oluşturarak yeni yapılacak anayasa çalışmalarını başlatır. İlk iş, DP karşısında askerin haklılığına(!) dayanak bulmaktır. Böylece askerler, doğrudan DP'nin karşısında konumlanırlar. Nitekim 31 Ağustos'ta DP'nin çalışmalarına engel konulur ve 29 Eylül'de de parti kapatılır.

1960 Darbesi'nde hedef alınan toplumsal gruplar, elitist ve Atatürk devrimlerine tam bağlı olan üst sınıfın karşısında konumlan(dırıl)an orta sınıf halktır. Ne var ki beklenenin aksine, bu alt tabakadaki insanlar, yeni dönemde daha rahat nefes alabilme imkânı bulurlar. Bu istenmeyen ve dolaylı olgunun en önemli sebebi, 1961 Anayasası'nın getirdiği görece özgürlüklerdir. Böylece toplumda bir süredir kendini gösterme eğilimindeki ideoloji ve anlayışlar, sosyal gruplar, kendilerine bir yer edinirler. 1962'de Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması, bunun bir örneğidir.

Diğer yandan DP'nin devamı iddiasıyla Adalet Partisi (AP) ve Yeni Türkiye Partisi (YTP) kurulur. 1961 seçimlerinde bölünen oylar, 1965 ve 1969 seçimlerinde genel başkanının Süleyman Demirel olduğu (daha önce Emekli General Ragıp Gümüşpaladır) AP'de toplanır ve parti iktidarı kazanır.

Birçok yönden Menderes ve arkadaşlarının çizgisini takip eden AP, CHP'yle gerginlikler yaşamaktan da uzak durmaz. Bu dönemlerin en bariz olayları, söz konusu gerginlik ve çatışmalar temelinde şekillenir. AP içinde Demirel, Menderes'in ve hapisteki arkadaşlarının davasını devam ettiren bir lider olmaktan ziyade, “geçici bir sima olarak” (Karpas, 2012: 193) görülür. Dolayısıyla Demirel, öncelikle parti içinde sağlam bir yer edinme, partiyi birlik içinde devam ettirmek, bir yandan da “27 Mayıs darbesinin intikamını almakta kararlı olan köktenci taraftarlarını denetim altında tutmak zorunda(dır)” (Zürcher, 2009: 364). Bu tablo içinde askerlere büyük bir özerklik alanı tanınır. Öte yandan Süleyman Demirel, hem kendi desteğini arttırmak için dini grupları etkileme ve yanına çekmeye çalışır hem de aksi bir taktikle sol görüşlü kişi ve gruplara karşı özellikle Milli İstihbarat Teşkilatı (MİT) aracılığıyla baskı uygular. Üniversitelerden, başka kurum ve kuruluşlardan bu kişileri uzaklaştırma çabasına girer. Basın-yayın konusunda da sürekli olarak davalar açtırır; bu yolla sol cepheyi susturmaya, baskı altında tutmaya çalışır. Bütün siyasi ve toplumsal

olumsuzluklara rağmen genel kanı, 1960'ların ortalarının ve sonlarının istikrarlı bir görünüme sahip olduğu yönündedir. Ekonomi, her şeye rağmen iyi bir seviyededir.

1969 seçimlerinde de iktidar olmayı başaran AP için oldukça sıkıntılı bir döneme girilir. Öncelikle iktisadi durum, bir tıkanma noktasına gelir. 9 Ağustos 1970'te 1958'den sonraki ilk devalüasyon yapılır; dolar, 9 TL yerine 15 TL olur. Ayrıca Demirel iktidarının tarım burjuvazisini değil de sanayii burjuvazisini yeğlediğinin ortaya çıkması, bir takım yolsuzluk iddiaları gibi sebeplerle 40 kadar milletvekili, AP'den koparak 18 Aralık 1970'te Ferruh Bozbeyli liderliğindeki Demokratik Parti'yi kurarlar (Akşin, 2007: 267-268).

CHP'de ise öteden beri "ortanın solu"nu benimseyenler ve buna karşı olanlarla gelinen bir gerilim vardır. Bu fikrin sahibi, CHP'nin genel sekreterliğine getirilen Bülent Ecevit'tir, karşısında konumlanansa partinin yenilikçi kanadında başı çeken Turhan Feyzioğlu'dur. İç çekişme, 28 Nisan 1967'deki CHP 4. Olağanüstü Kurultayı'na kadar devam eder. İlerleyen süreçle beraber, Feyzioğlu dâhil 47 vekil ve senatör, Güven Partisini kurmak için CHP'den ayrılır (Zürcher, 2009: 366-367). "Ortanın solu" sloganı ilk zamanlar etkili ve olumlu bir sonuç verse de daha sonra bekleneni vermediği anlaşılır. Bu bağlamda CHP'nin çeşitli sol grupları içine alamadığı fark edilir. Zira CHP, değişen yeni insan/birey ve toplum profillerini, üniversitelerde hareketlenen öğrenci kitlelerini iyi okuyamaz. Bu noktada CHP, TİP'e ve ilerde militanlaşan sol gruplara dolaylı bir yaşam alanı sağlamış olur.

Adalet Partisi'nin izlediği kimi politika ve tercihler dolayısıyla ise AP tabanında bir erime ve dağılma vardır. Bu dağılma, sağdaki diğer İslamcı ve milliyetçi tutumlar sergileyen partilere doğru olur. Bu noktada Prof. Dr. Necmettin Erbakan'ın Milli Nizam Partisi (MNP)'yle Alparslan Türkeş'in Milliyetçi Hareket Partisi (MHP), AP için potansiyel birer tehdit unsuru olarak durur.

1960'lar, yalnız Türkiye'de değil bütün dünyada oldukça hızlı değişim-dönüşümlerin yaşandığı, son derece hareketli yıllardır. Bu bağlamda ilk olarak akla "68 Kuşağı" gelir. 1968'de başlangıçta Fransa'da, sonra ABD'de ve diğer ülkelerde üniversite gençliği kurulu düzen aleyhinde ayaklanmalara girişir. Diğer ülkelerde daha "tarafsız" bir görünüm arz eden bu ayaklanmalar, Türkiye'de nihai olarak sol cepheye tutunup kalır. Bu noktada AP, hukuka uygun, demokratik bir siyaset izlemeyi değil, karşıt gruplardan yararlanarak olayları bertaraf etmeyi tercih eder. Böylelikle AP, "komando" ya da "ülkücü" denilen gençler aracılığıyla mücadele etmeyi yeğler görünür (Akşin, 2007: 267). Bundan sonraki süreçte de olayların artarak devam

ettiğine şahit olunur. “Siyasal şiddet kuşkusuz, 1960’ların sonunda solcu gruplar tarafından başlatılmıştı. Amerikan Altıncı Filosu’nun Temmuz 1968 ve Şubat 1969’daki gelişleri sırasında, polis ve askerle şiddetli çatışmalar gerçekleşmiş, ölenler olmuştu. Bombalı saldırılar, soygunlar ve adam kaçırmalar oluyordu. Ancak soldaki şiddet, 1968 sonlarından itibaren ve 1969-1970 yıllarında daha da artarak, militan sağdan, bilhassa da Türkeş’in Bozkurtlar’ından gelen şiddetle karşılaştı ve militan sağın şiddeti, çok daha baskın hale geldi” (Zürcher, 2009: 373). Bu süreçte iyice şiddetlenen eylemler, banka soygunları, üniversitelerdeki çatışmalar, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının dört Amerikalı subayı kaçırmaları gibi olaylarla hat safhaya çıkan şiddet, askeri bir darbeyi davet eder niteliğe gelir.

### **1.3. 12 Mart 1971 Askeri Darbesi ve Sonrası**

Anarşizmin ve ayrışmaların doruğa çıkmasıyla beraber, 12 Mart 1971 tarihinde askeri komuta kademesi, bir muhtıra vererek yönetime el koyar. “Askeri muhtıra, yurdu saran anarşi, kardeş kavgası ve sosyal huzursuzlukların yurdu çıkmaza sokmasını, Atatürk’ün hedefi olan çağdaş uygarlıktan uzak düşürmesini ve anayasanın öngördüğü reformların uygulanmamasını müdahalenin ana sebepleri olarak belirtmiştir. Açıkçası muhtıra, gerçekleri yansıtmaktan çekinmiş bunun yerine basmakalıp fikirleri tekrar etmiştir” (Karpat, 2012: 204). 12 Mart Darbesi’ni yapan askerler, 27 Mayısçılardan farklı olarak bizzat yönetimi devralmaz; Prof. Dr. Nihat Erim başkanlığında sivillerden oluşan bir teknokrat hükümeti kurar. Ancak bu kabine sadece sekiz ay çalışabilir.

Bu arada CHP’nin 5 Mayıs 1972’deki 5. olağanüstü kurultayında “ortanın solu” çizgisi (Ecevit kanadı), bir süredir karşıt tavır takınan İnönü’ye karşı baskın hale gelir ve İnönü 33 yıllık CHP genel başkanlığından ve partiden istifa etmek durumunda kalır. 14 Mayıs 1972’de Bülent Ecevit, genel başkan olur.

1973’te yapılan seçimlerde AP’nin halkın gözünden düştüğü anlaşılır. Zira oyların sadece %29.8’ini alabilir. Oysa CHP, %33.3’lük oranla hükümet kurma imkânını yakalar Bu durum, CHP’nin demokratik tavırlar sergilemesi ve Türkiye’de demokrasinin yerleşmesi noktasında oldukça olumlu bir gelişmedir (Akşin, 2007: 270; Karpat, 2012: 205). Nitekim yapılan cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Bülent Ecevit başkanlığındaki CHP, geleneğinin dışına çıkarak generallerin dayattığı Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Faruk Gürler ismine karşı çıkar ve Demirel’le işbirliği yaparak Oramiral Fahri Korutürk’ün cumhurbaşkanı seçilmesini sağlar. Bu arada

mecliste, CHP ve AP'den başka Erbakan'ın yeni ismiyle Milli Selamet Partisi, Demokratik Parti, Güven Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi de vardır. Bu da çoğulculuğun ve demokratikleşmenin yavaş yavaş yerleşmeye başladığının göstergelerinden biridir. Hükümet kurmanın oldukça zor olacağı belli olan bu tabloyla beraber, şaşırtıcı şekilde CHP-MSP ittifakı sağlanır ve Bülent Ecevit'in başbakanlığında yeni hükümet kurulur (26 Ocak 1974). Ancak kısa süre sonra beklenen olur ve iki ayı kutuptaki partiler arasında uzlaşmazlıklar baş gösterir.

Bu sırada Kıbrıs sorunu, tekrar ortaya çıkınca Temmuz-Ağustos aylarında Türk ordusu, Başbakan Ecevit'in emriyle adaya iki çıkarma yapar. Kazanılan zafer, Ecevit'e büyük prestij sağlar. Bu prestijin kendisine ait olması gerektiği düşüncesinde olan Erbakan'ın/MSP'nin tutumuyla iyice bozulan ortaklık, 1974 Eylül'ünde Ecevit'in istifasıyla sona erer. Ardından Sadi İrmak'a devredilen (iki defa) hükümet kurma görevindeki başarısızlıktan sonra Süleyman Demirel devreye girer; yeni bir hükümet kurar. Ancak Demirel, güvenoyu alamaz ve 213 günlük bir siyasi bunalım yaşanır.

Sonunda Demirel, Milliyetçi Cephe hükümetini kurarak ülkeyi zor şartlar ve anarşist olaylar içinde 1977 seçimlerine taşır. Ne var ki bu seçimlerden sonra birinci parti çıkan CHP'nin azınlık hükümeti, başarısız olur ve istifa eder. Ardından AP'den kendisine çektiği 11 vekille sayıyı arttırarak yeni bir hükümet kurar. Ancak “ortanın solu” anlayışı, giderek devletçiliğe dönüştüğünden ülkede 1978-1979 kışı, oldukça zor geçer. Öncelikle yakıt sıkıntısı kendini gösterir. Bu süreçte, *“Okullar kapatılmış, hastaneler ısıtılamamış ve ekonomi hızla çökmüştür. Bu sırada bitmek bilmeyen grevler ve hükümet tarafından desteklenen cömert toplu sözleşmeler enflasyon oranını ikiye üçe katlamıştır. Siyasal cinayetler ve banka soygunları artmış, yaygın terör eylemleri Türkiye'yi güvensiz bir ülke hâline getirmişti. Hükümet sıkıyönetim ilan etmesine karşın terörizmi alt etme vaatlerini yerine getiremiyordu”* (Karpat, 2012: 208). Aslında tüm sıkıntıların temel sebebi, Ecevit hükümetinin hızla değişen sosyal yapıyı, yeni anlayışları ve üniversite gençliğini iyi okuyamamasıyla ekonomik durumu isabetli bir değerlendirmeye ele alamamasıdır.

Bunların üstüne Ekim 1979'daki beş ara seçimden de başarısızlıkla çıkan Ecevit, istifa eder; Demirel'in Milliyetçi Cephesi, tekrar bir azınlık hükümeti kurar. Yeni hükümet, gerek anarşizmi önlemek için gerekse ekonomiyi ayağa kaldırmak için sert tedbirler alır. Ancak olaylar, bir türlü yatıştırılmaz. Turgut Özal'ın hazırladığı “24 Ocak 1980 kararları” olarak bilinen önlemler, hayata geçirilince ekonomi

cephesinde belli bir rahatlama sağlanır. Buna karşın, ekonomi dışındaki etkilerin bu rahatlama hakkını vermediği görülür.

1980 yılının yazında olaylar, artık iyice tırmanışa geçer. Her gün onlarca kişi öldürülür. Bunlar arasında üniversite gençlerinden başka, tanınmış kişiler de vardır. CHP-AP arasındaki gerginlik ve cepheleşme de yine son derece yükseklerde seyredir. Bunlara ek olarak Fahri Korutürk'ün cumhurbaşkanlığı süresi de dolar; 100 tur oylama yapılmasına rağmen bir türlü yeni cumhurbaşkanı seçilemez. Bu durum, siyaset kurumunun iyice çıkmaza girdiğinin en açık göstergelerinden biridir. 6 Eylül 1980'de MSP öncülüğünde Konya'da İslami bir yönetim/sistem istediklerini beyan edenlerin kitle gösterileri, sosyal-siyasal bağlamdaki büyük ayrışmaların bir yansıması olarak askeri darbeyi çağırır niteliktedir. Nitekim 12 Eylül 1980'de asker, Kenan Evren'in emriyle bir kez daha yönetime el koyar.

Genel olarak bakıldığında; 1971-1980 sürecinin sürekli olarak el değiştiren zayıf ve başarısız koalisyon hükümetleriyle şekillendiği söylenebilir. Siyaset, toplumu; toplum da siyaseti doğrudan etkiler. Yeni fikir ve ideolojiler, “bağımsız Türkiye” arzusunun sloganlaşması, sağ-sol ayrışmaları, 1978 Maraş olayları vb. buhranlar, Ermeni terörü ASALA'nın 27 Ocak 1973'teki ilk eylemiyle başlayan dış politikadaki problemler ve korku hâli, ekonomik çalkantılar, siyasi çıkışsızlık durumları vs. bu dönemlerin sosyal yapısını gösterdiği kadar, birey olarak dönem insanının da zihin ve ruh halini yansıtır.

Söz konuş olay ve olgular, tabii olarak edebiyat-sanat yapıtlarına doğrudan yansır. 1960-70'lerdeki politize olmuş edebiyat ürünleri, bunun en açık göstergesidir. Bu dönemlerde edebiyat-sanat ürünleri nicel bakımdan yukarılarda seyretse de nitelik ve içerik yönüyle oldukça düşük seviyelerde kalır. Şiirde anlam/söylenen şey, öncelenir; çoğu zaman estetik kaygılar, güdülmez.

Bütün bunlara rağmen, sosyal ve siyasal alanlardaki ayrışmaların kesin şekilde yansıdığı edebiyat ürünlerinin aksine, estetiği öne çıkaran sanatçılar, gerçek edebiyat damarından beslenerek geçmiş-gelecek arasındaki 'sahihlik' bağını devam ettirir.

## 2. BÖLÜM

### GELENEK PERSPEKTİFİNDE

#### YENİ/MODERN TÜRK ŞİİRİNİN GENEL SEYRİ

Öncül sebep ve şahsiyetler de dâhil olmak üzere, *Tanzimat*'ın ilk döneminin öncü isimleri olan *İbrahim Şinasi*, *Namık Kemal*, *Ziya Paşa* gibi aydınlarla beraber öncelikle eski-yeni tartışmaları bağlamında, sonra ise genel olarak “*Gelenekten yararlanmak gerekir mi gerekmez mi?*” sorusu doğrultusunda sıkça tartışılan “gelenek” konusu daha çok Divan edebiyatı kastedilerek sorunsallaştırılır. Tabii olarak, bu aşamada da geleneğin etkileri, kendisini gösterir. Değişen konu ve temalara rağmen devam eden klasik şekillerle beraber içeriğin de pek çok defa eski şiirle örtüştüğü görülür. Bir yandan da Batı edebiyatı geleneğine geniş bir pencere açılır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “*Modern Türk Edebiyatı'nın bir medeniyet kriziyle başla(dığı)*” (Tanpınar, 1998: 101) yönündeki tespiti, bir çekirdek hükmünde bütün bu gelenek –ya da eski/yeni– tartışmalarının özünü içinde bulundurur niteliktedir. Zira modern edebiyatın başlangıç aşamasındaki söz konusu kriz, o dönem Osmanlı aydınlarının yüzlerini Batı'ya dönmesiyle ilgilidir. Ancak ortaya çıkan krizin doğurduğu problem, yalnızca Batı'ya dönülmesiyle değil, eskiyi, Doğu'ya ve yerele ait olanı reddetmekle ilgilidir. Eskinin reddedilmesinden beklenense ‘eksiksiz, kusursuz bir yeninin inşası’dır. Bu bağlamda Yalçın Armağan, şu yorumu getirir: “*‘Geleneksileşme’ olarak adlandırılabilir bu stratejiye ulaşmak için, yeni edebiyatın nasıl olması gerektiğinden önce nasıl olmaması gerektiği belirlenir. Amaç, elbette yeni bir edebiyat kurmaktır ama yeni edebiyatı belirleyen, eski edebiyatın ‘yeni’ye uymayan nitelikleridir. Bunun en önemli nedeni, kurulacak yeni edebiyatın modelinin zaten var olması yani Avrupa edebiyatının varlığıdır. Model bellidir ve modele ulaşmak için birtakım taktikler geliştirilir. Bu taktiklerden en açık biçimde görüneni, yeni edebiyatın olması istenmeyenleri eski edebiyata atfetmek ve bu sayede eski edebiyatı geçersiz kılmaktır.*” (Armağan, 2011: 46). Konuyla ilgili olarak Necati Tonga'nın tespitleri de aynı paraleldedir ve Tonga da Divan edebiyatının yıkılmasına gösterilen çabaya karşılık kaçınılmaz düalizmin yaşanmasına dikkat çeker: “*Yeni Türk şiirini kurmak için divan şiirini yıkmak gerektiğini düşünen Tanzimat sanatçıları, tenkit oklarını divan şiiri üzerine yoğunlaştırmışlardır. Bununla birlikte Tanzimat edipleri, estetik zemini çok sağlam olan bu şiiri ne tam olarak yıkabilmişler, ne de tam anlamıyla divan şiirinden kopuk bir şiir ortaya koyabilmişlerdir. Bu sebeple*

edebiyatımızın bu devresinde düalizm (ikilik) hâkimdir. Bu dönemde arayışların peşinde olan Türk şairi, divan şiirinin etkisinden de bir türlü kurtulamamıştır” (Tonga, 2007: 772). Tanpınar’ın saptadığı “kriz” de tam olarak bu düalizmin, iki ayrı medeniyetin (ve tabii iki ayrı edebiyatın) eşsüremli olarak gündemde oluşunun meydana getirdiği trajik durumu işaret eder. Bilge Ercilasun, Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa nesli için eski edebiyat, “*son derece kaideci, sanatçının kişiliğini boğan, söz oyunlarını ön plânda tutan; duyguları, hayal ve düşünceleri, ifade unsurları ile klişeleşmiş, hayatla ve gerçekle ilgisiz, devrini tamamlamış ve skolâstik karakterde*” olduğundan “*artık ortadan kalkmalı ve yerini yeni bir edebiyata bırakmalı(dır)*” (Ercilasun, 1994: 43). Bu bağlamda onlar için iki temel prensip vardır: “*Eskinin reddi, yeninin yaratılması*” (Ercilasun, 1994: 42). Oysa Batı’ya yönelişle beraber, bize ait olanı reddetme yoluna gidilmesi, esasen eski şiirin baştan ayağa problemliliğinden değildir. Buradaki en temel yanlışlık, yeni olanın “mutlak doğru” ve “mutlak ilerleme” olduğu şeklindeki aldatıcı klişedir.

Kabul etmek gerekir ki “zamanın ruhu” diye bir gerçeklik vardır ve dikte ettiği her şeyi mutlaklaştırır. Bunu Engin Sezer, Eliot’ın düşüncelerini açıkladığı dipnotunda, bir sanat eserinin arkasında varlığını hissettiren “*zihin*”e paralel olarak sanat geleneklerinin arkasında da onu yaratan bir zihin birikimi’ olduğu düşüncesiyle açıklar. Bu birikim, bir “*kolektif zihin*”dir ve zamanla farklı şekillerde değişir. “*Bu, bir gelişme (development), rafineleşme (refinement) ve karmaşık hâle gelme (complication) olabilir. Ancak dönem sanatçısının kesin bir biçimde zihnen daha iyiye gittiğini (improve) söylemesi için herhangi bir geçerli neden yoktur*” (Eliot, 2013: 16). Ne var ki Tanzimat dönemi şair ve aydınları, kesin bir şekilde bu tuzağa düşerek, söz konusu trajik ikilemi yaşarlar.

**Tanzimat’ın ikinci döneminde**, artık belli bir çizgi kazanmış olan yenileşme, **Recaizade M. Ekrem** ve **Abdülhak Hamit**’le başka açılımlarla devam eder. Ekrem, şiire romantik bir anlayış kazandırmasının yanında şiirde güzellik konusunda “*Zerrattan şümûsa kadar her güzel şey şiirdir.*” anlayışını hâkim kılar. Böylece Divan edebiyatının daha yükseklerde duran konularının yanında yeni bir muhteva, içeriğe dönük taze ve geniş bir perspektif ortaya konulur. Abdülhak Hamit’se romantik duyuş ve duyumsamalarla Türk şiirine “*derin bir ürperme*” getirir. Tabiat ve başkaca temler şiire ayrı bir derinlikle girer. Onda, Ebubekir Eroğlu’nun ifadesiyle “*eski şiirden gelen bir yücelik tavrı*” vardır. Mizaç olarak aristokrat bir salon adamı olan Hamit, bütün savurganlığına ve boş vermişliğine rağmen, alttan alta eski şiirin sesini de duyurur.

Bazen şiirde anlamı tamamlamayıp dizeleri kıran Hamit, Divan şiirindeki beyit anlayışının dışına çıkar. Eski vezinlerin yanında yeni vezinler uydurur. İmge konusunda zenginlik sağlar. Farklı Batı dillerinden aldığı kelimelerle kafiyeler kurar (Kolcu, 2005: 101), hatta onları da aruz veznine uygun hâle getirir.

Tanzimat’la başlayan yaklaşık kırk yıllık yenileşme çabaları, düşünsel ve edebi açıdan Batı’ya yöneliş, Recâizade Ekrem ve Hamit’in Türk şiirine getirdiği yenilikler; *Servet-i Fünuncuların* melankolik mizaçları, “sarsılmış imanları” ve kırılmış ümitleriyle gelen “yalnızlık”, “içe kapanma”, “toplumdan uzaklaşma”, nihayet “kaçış” psikozuna saplanma; bunlara ek olarak sosyal-siyasal sebepler, eskiden –ya da gelenekten– koparak hızla uzaklaşmayı beraberinde getirir. Ancak gerek *Tevfik Fikret*’in gerekse *Cenap Şahabettin*’in aruz veznini kullanması, gelenekten kesin bir kopuşun imkânsızlığı ilkesini bir kere daha görünür kılar.

Bu dönemde yazılan şiir, tedirginliğin, endişenin ve santimentalizmin şiiri olduğundan didaktik bir üslup da şiire girer. Bu noktada, Tevfik Fikret’in şiirini ortalamanın üstüne çıkardığı söylenebilecek olan yapıdaki inşa güzelliği ve özen, dönem şiirine bütünlüklü bir karakter kazandırır. Şair, Servet-i Fünun şiiri bağlamındaki estetizmin yolunu açar. “*Gerçekten, Tevfik Fikret’in inşai tekniğinden, Cenap Şahabettin’in müzikalite arayışından sonra, onları temel alsın almasın; pek çok şairimiz için estetizm, birinci derece önem verilen bir nitelik olmuştur*” (Eroğlu, 2005: 32). Ayrıca Fikret’in Batı edebiyatına yönelme, eskiyle beraber Doğu’yu da sorgulama noktasında uyarıcı niteliği de önem arz eder. Nitekim Doğan Hızlan, Yahya Kemal’in “*Siyasî ve Edebî Portler*” adlı eserinde Tevfik Fikret’in portresini “*Kendi neslimin bütün çocukları üzerinde olduğu gibi, ruhumda, ahlâkımda, zevkimde, lisanımda, san’atımda en büyük tesiri o icrâ etmişti. Şark âleminden kafamı o çıkarmıştı*” (Hızlan, 1983: 12) cümlesiyle çizmeye başlamasını dikkatlere sunar.

Servet-i Fünûn edebiyatından sonra (1901), bir durgunluk sürecine giren Türk şiiri, 1909’da *Fecr-i Âti*’yle yeniden hareketlenir. Büyük iddia ve gayelerle çıkış yapan Fecr-i Âticiler, “*Kendilerinden önce, Servet-i Fünûncular dışında, edebiyatın boş zaman meşgalesi olarak görüldüğünü söylerler. Servet-i Fünun’un faydalı faaliyetlerinin hükûmet tarafından engellendiği, buna rağmen, dönemlerinde edebiyatın ve sanatın gelişmesine yaptıkları hizmetten dolayı onlara minnettar olduklarını kaydederler*” (Emiroğlu, 2008: 75). Bu topluluk üyeleri, sözde, Servet-i Fünun şairlerini örnek almazlar. Onları takdir ettiklerini bildirdikten sonra önceki kuşaktan daha ileri bir edebiyat vücuda getirme uğraşında olduklarını ifade ederler. Ne

var ki bugünden bakıldığında; dil, üslup, estetik ve sair bakımlardan seleflerinin takipçisi durumunda oldukları açıktır. Bu durumda Fecr-i Âti topluluğu, gelenekten uzaklaşma çabasıyla beraber yeni bir şiir geleneği oluşturma arzusunda olsalar da Servet-i Fünun şiirini devam ettirerek bu ‘geleneğe’ bağlı kalmış olurlar.

Şinasi’den başlayarak gelen yenileşme sürecinde birçok önemli edebiyatçı tarafından “dilde yenileşme”nin gerektiği düşüncesi tekrarlanır. Ancak böylesine önemli bir konuda atılım yapılabilmesi ve üstelik başarılı olunabilmesi için şüphesiz toplumsal, siyasal ve kültürel durum da elverişli olmak zorundadır. Söz konusu elverişli durum milliyetçilik fikrinin reel pratikte önde olduğu **Milli Edebiyat** dönemiyle beraber ortaya çıkar. Yalnız, burada Milli Edebiyat’a öncülük eden **Mehmet Emin Yurdakul** ve **Rıza Tevfik Bölükbaşı**’nın da önemli ölçüde payı vardır. Mehmet Emin’in gayet sade, yalın, açık bir dille, hece ölçüsü kullanarak yazdığı milli duyuşa seslenen şiirleri bu edebiyatın oluşumunda kılavuzluk yapar. Onun şiirlerinden etkilenen Rıza Tevfik de Mehmet Emin’in şiirlerini daha ileri bir noktaya taşıyarak geleneğin bu seyrine pekiştirici katkıyı yapar.

**Genç Kalemler**’in üç ismi, **Ömer Seyfettin**, **Ziya Gökalp**, **Ali Canip Yöntem**, 11 Nisan 1911’de “*Yeni Lisan*” makalesini yayımlayarak dilde sadeleşme hareketini başlatır. Bu makale “*milli kaynaklardan beslenmeyen anlayışların tümüne karşı [bir] bildirge*” (Emiroğlu, 2008: 85) olarak, sade Türkçeyle milli değerlere ve yerel olana yönelmenin gerekliliğini tek doğru olarak ortaya koyar. “*Bu istikamet doğrultusunda, Genç Kalemler’le şiirde hece ölçüsü ve sade Türkçe yeniden gündeme gelir ve önem kazanır. Konusunu destanlar döneminden o güne Türk tarihinden Anadolu’dan alan eserler yazma çığırını başlar. Şekil ve imaj bakımından halk şiir zevkinden daha fazla faydalanılır*” (Emiroğlu, 2008: 87). Bu hareketin temelinde dil konusu vardır ve sonraki Türk şiiri, yeni kimliğini bu perspektifle kazanır.

Böylece tarihsel süreç içinde ikili bir çizgi olarak devam eden geleneğin ikinci çizgisi olan halk şiir geleneği, Cumhuriyet dönemi edebiyatında oluşacak güçlü Türk şiir geleneğinin önemli bir cephesine çeşitli bakımlardan kaynaklık etme imkânını bulur. Bu dönemde hece ölçüsünün kullanılması, halk şiirinin formlarından, nazım türlerinden ve ritminden yararlanılması, halk şiirinin lirizmine yaslanış gibi yönelimler, önemli bir ivme kazandığı gibi, geleneğe de bu yükseliş ivmesini kazandırır.

Nurullah Çetin, önceki dönemlerin ve Milli Edebiyat’ın gelenekle varoluş aşamasındaki ortaklıklarını “*Milli edebiyatçılar, Divan edebiyatı geleneğini büyük*

*ölçüde terk edip büyük oranda Türk halk edebiyatından, bir ölçüde de Batı edebiyatından beslenmişlerdir. Tanzimat, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati edebiyatını Divan edebiyatı ve Batı edebiyatı sentezi, Milli edebiyatı da Türk Halk edebiyatı ve Batı edebiyatı sentezi olarak görmek mümkündür*” (Çetin, 2012: 17) şeklindeki çıkarımlarla belirler.

Milli Edebiyat döneminin başta gelen isimlerinden biri, **Mehmet Akif**'tir. “*Mehmet Âkif, ‘sanat sanat içindir’ anlayışına, sanatta sadece estetik zevk aranmasına; toplumun meselelerinden uzak ve ferdiyetçi bir edebiyata karşıdır. Bunun içindir ki, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî gibi, milletin ruhunu efsunlayıp uyuşturduğuna inandığı anlayışlara uzak durur*” (Çetişli, 2007: 269). Dolayısıyla da Akif, tamamen topluma ve onun sorunlarına eğilir; edebiyatı hayattan kopuk değildir, aksine hayatla bütünleşir. Şair, şiirinde gerçek hayatın izdüşümlerini sunarken, konuşma diline yaklaşır. Ancak, sağlam bir dil ve üslupla kaleme aldığı şiirlerinde mükemmel bir aruz kullanır. “*Mehmet Âkif, Safahât’ındaki manzumelerinde tamamiyle klâsik Divan edebiyatı nazım şekillerini (mesnevî, gazel, kıt’a) kullanır. Zaman zaman ‘kıt’a’ ve ‘gazel’i tercih etmekle birlikte, uzun manzumelerin getirdiği zaruret sebebiyle büyük ölçüde ‘mesnevî’ formunu kullanır*” (Çetişli, 2007: 276). Öyleyse, Akif’in dönemin şartları gereği geleneksel anlayışa ters olan tutumlarına rağmen asla gelenekten kopmadığını kabul etmek gerekir. Onun şiirinde hem eski şiirin şekle dönük nitelikleri hem de yeni dönemin muhtevasının ortaklığı vardır. Bu yüzden Akif’in kendinden öncesiyle döneminin şiirini birbirine bağlayan bir sanat ürettiğini söylemek gerekir. Zaten, Akif gibi sanatta toplumu gözetme endişesi olan birinden dönemin sosyal-siyasal şartları altında (Z. Gökalp’in ifadesiyle “*şuur devrinde*”) geleneği onun bütün yönlerine bağlanarak “devam ettirme”si beklenemez. “Geleneği yeniden üretmek”se ancak o dönemin şartlarını hesaba katarak yapılabilir ki Akif de bu çabanın somutlaştığı ürünler verir.

Milli şair Mehmet Akif, topluma yönelirken, İslâmcılık fikriyle hareket eder ve halkın değerlerini şiire taşır. O, Milli Edebiyat’ın bütün sade dil, heceyi kullanma gibi ilkelerinin dışında kalsa da esasen, milli bir şiir ortaya koyarak bu döneme dâhil olur. “Millet”e yönelmede Türk şiirine yüksek bir ufuk çizer. Nitekim Eroğlu, Akif’in şiirimizdeki yerini bu bakış açısına paralel olarak belirler: “*Dönemin gerektirdiği ve sadece o zamana has didaktik örnekleri bir tarafa bırakırsak; Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’i içine alan tablonun yüzyılımızın ilk çeyreğinde şiirimizi biçimlendi[r]diğini söyleyebiliriz. O tabloya bakınca bir de şunu söylemek*

gerekmektedir: *Geleneğe karşı çıkmak eskinin devlerine karşı çıkmak değil, yerleşmiş ve hatırı sayılır kurallar içinde sürmekte olan yanlışlığın farkına vararak, onun ve onu belirleyen etmenlerin dışında eser vermektir. Çünkü; gelenek, vaktiyle başlamış ve vaktiyle bitmiş olan değil, vaktiyle başlayıp kökleşmiş olup da halen ağır kusurlarıyla dahi sürmekte olan demektir*” (Eroğlu, 2005: 28). Öyleyse Akif’in Türk şiir geleneğine olan katkısı, dar estetik kaygıların üstünde, “genişlik” kavramıyla özetlebilir.

1912 yılında, gelenekten hayli uzakta *Nev-Yunanî* tarzı ortaya atarak *Yakup Kadri*’yle belli bir arayış içine giren **Yahya Kemal**; sonraki dönemde “*eve dönen adam*” olarak Divan şiirini önemli bir kaynak kabul eder, şiirlerini onun rüzgârıyla yüksek ufuklara savurur. Neo-klâsik bir şair olarak kabul edilen Yahya Kemal, bu anlamda en başta *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı eseri ile bilinçli ve üst bir seviyeyi işaretler. Geleneğe yönelişini klasik bir duyuşla ama modern tarzda diğer şiirlerinde de gösteren şair, gelenekten yaralanma ve onu yeniden üretmenin yolunu gösterir. Böylece “*Hem Divan şiiri hem Batı şiiri geleneğini temellük etmiş, bir yanıyla Divan şiirine eklemleyebileceğimiz bir yanıyla da modern Türk şiirinin milâdı olarak kabul etmekte tereddüt göstermeyeceğimiz*” (Yılmaz, 2006: ?). Yahya Kemal, Ahmet Haşim’le beraber, modern Türk şiirine öncülük eder.

Yahya Kemal, “*Eski şiirimizin kâinatı yıkıldıktan beri Türkçede halledilmemiş bir şiir meselesi vardır*” (Beyatlı, 1984: 13) der. Şair, şiirini kurarken dilde mükemmellik endişesiyle yola çıkar. Eskiye ait olanı bu mükemmele varan dil aracılığıyla, klasik/neo-klasik bir söyleyişle şiirine taşır. Onda, dil işçiliğinin yanında, T. S. Eliot’ın gelenekçi şair tarifine uygun olarak, derin bir “*tarih şuuru*” gözlenir. Yahya Kemal, geleneksel şiiri ve onun malzemesini kendine has tarzıyla dönüştürür. Şair, *eski şiirin rüzgârıyla* gelen sesi kendi sesini de ona ekleyerek dönemine ve sonrasına sunar. “*Gerçekten Yahya Kemal, geleneğinden kopan ve sürekli arayışlarla bir asır boyu ondan uzaklaşan şiirimizi, yine geleneğe bağlayan köprüyü kurmuştur. O muhtevadaki terkipçiliği ve şekildeki mükemmeliyeti ile bizim olan klâsik şiirimizi kurmuştur*” (Enginün, 1994: 55). Dolayısıyla Yahya Kemal’in şiirini ve bizzat şairin kendisini modern şiirin kurucusu yapan, onu şiirin zirvesine taşıyan yalnızca estetik taraflar değildir. O, geçmişin dünyasını da döneminde hâlihazırdaki atmosferi de tüm bağlamlarıyla anlayıp kavrar. Yeni bir çığır açmanın yolunu bulur. Sanatındaki estetikse bu kavrayışın görünür kılınmasıdır. Bunu Ercan Yılmaz, şöyle ifade eder: “*Yahya Kemal’in şiiri, bir bağlamdan başka bir bağlama geçiş özellikleri gösterir. Dil, kültür, biçim, öznellik ve anlamlandırmayı yeniden düzenlerken, paradigmatik*

*özne-nesne ilişkisini yıkarak yeniden inşa eder ve böylece dünyanın kavranışı ve alımlanması bu süreçte tamamen değişir. Galib gibi, Tarz-ı selefte takaddüm etmiş / Bir başka lügat tekellüm etmiştir' o da"* (Yılmaz, 2006: ?). Onun öncülüğü de bu kendine özgü oluşu ve geleneğin içinden taze olanı çıkarmasıyla ilgilidir.

Modern Türk şiirini kuran iki büyük isimden diğeri olan **Ahmet Haşim**, birinci devrede yazdığı şiirlerinde konu-tema, hayal dünyası, dil ve üslup, nazım şekli bakımından Servet-i Fünun geleneğinin tesirindedir. Recaîzade M. Ekrem, "*Zerrattan şümûsa kadar her güzel şey*"i şiirin konusu sayar. Bu görüş, Servet-i Fünuncular tarafından "*Her şey, şiirin konusudur*" şeklindeki anlayışa evrilir ve bu kabul, Hâşim'le devam eder. Bu doğrultuda o da ilk şiirlerinde Servet-i Fünunculara uyarak, küçük ve önemsiz konuları şiirinde işler, dış dünyayı tasvir eder.

Ahmet Hâşim, Yahya Kemal gibi Mallarme'nin "*Şiir, fikirlerle değil, kelimelerle yazılır.*" düşüncesinden hareketle titiz bir çalışmanın içinde olur. Şair, Yahya Kemal üzerinden Fransa'daki "öz şiir" anlayışına bağlanır. Ama diğeryandan da Divan geleneğine sadık bir şair olarak Divan edebiyatının büyük ismi Şeyh Galip'in sanatından beslenir. Şiirlerinin tamamında aruz veznini yeğleyen şair, bu yönüyle de geleneği devam ettirir.

Haşim'in gelenekçi yönü belki en çok da seçtiği kelimeler, mazmunlar ve terkiplerle somutlaşırken, bunları modern biçimlerde ve dönüştürerek sunması da onun yeni şiiri nasıl şekillendirdiğine ışık tutar. Mesela Ahmet Hâşim, 1921-1926 devri şiirlerinde, "*gül, lâle, gülgün, piyâle, iksîr, sâgar, şeb-i aşk, efgan, nâle, Fuzulî, Mecnun, yâr, pervâne, dudak... gibi divan şiirinden ve kültüründen gelme kelime ve ifadelere yer veriyor. Divan mazmunlarını bozmadan tamamıyla yeni bir anlatım içinde sunması ve bu mazmunlardan modern şiire has tablolar yapması, Hâşim'in sanatının önemli bir parçasıdır*" (Ercilasun, 1992: 26). II. Meşrutiyet döneminin nicel olarak yükseklerde, nitelikçe düşük seviyelerde seyreden şiir ortamına bakıldığında Hâşim'in sanatı, daha bir kıymet kazanır. Zira Yahya Kemal de, Hâşim de, bu dönemin ortalama şiir anlayışına göre yazmaz. Aksine bu iki büyük şair, "kurucu" nitelikleriyle çitayı yüksek tutarak Türk şiirine bir ufuk çizmiş olurlar. Nitekim Mehmet Kaplan da şairin bu bağlamdaki değerini işaret eder: "*Hâşim'in güzel şiirleri en azından on beş yıllık bir çalışmanın mahsulüdür. Sayıları fazla olmayan bu şiirleriyle Hâşim, II. Meşrutiyet devrine hâkim olan basit, sığ ve geveze şiir akımını değerden düşürmüştür. Onun Türk şiirine yaptığı en büyük hizmet, sanat için daima tehlikeli olan muhteva tahakkümüne karşı, 'yapı' ve 'güzellik'in üstünlüğünü ortaya koymuş olmasıdır*" (akt.

Cunbur, 1992: X). Böylece Haşim, titiz dil işçiliğiyle sağlam bir yapı kurduğu şiirlerinde, estetik güzelliği ortaya koyar. O, hem Batı'dan hem de eski şiirimizden aldığı kıymetleri gelenekle mezcederek modern Türk şiirin beslendiği önemli bir kılavuz olur.

Gelenek zincirinin en önemli halkalarından biri olan **Necip Fazıl Kısakürek**, savaştan yeni çıkmış toplumun ve sosyal buhranların yaşandığı zamanın şairidir. Buna rağmen onun şiirinde ağır basan taraf, toplumsal problemler ve konular değil, bireyin kendini arayışı ve sorgulayışıdır. Ancak tersinden bakınca yani toplumdan şaire bakılınca görülür ki, Necip Fazıl şiirindeki varoluş ve arayış problemi, bütün toplumun yaşadığı şiddetli krizin izdüşümüdür. Daha özel olaraksa dönem aydınlarının fikrî çıkmazlarının, ikilemelerinin karşılığını verir. Aynı noktaya değinen Ebubekir Eroğlu, şairle özdeşleşen *“Kaldırımlar”* şiiri üzerinden bir çıkarım yapar: *“ ‘Kaldırımlar’ın bir tür avarelik gibi algılanması ve öylece sevilmesi, cumhuriyet kuşaklarının “relax” hali beklentisine ya da bohem hayatının öylece yorumlanmasına bağlanabilir. Fakat şairin kendisi burada “entelektüel kriz”in ifadeye gelmiş olduğu yolunda bir açıklamaya gitmektedir ki; doğrusu her halde budur”* (Eroğlu, 2005: 35). 1934'ten sonra geçirdiği düşünsel değişimle beraber şiirde gayenin *“Mutlak Hakikat”i* -yani Allah'ı- aramak olduğunda karar kılan Necip Fazıl, buna rağmen şiirde ideolojiyi eriterek mistik-metafizik bir boyuta varır. *“Necip Fazıl'ın düşünsel birikimlerin ve ideolojik söylemlerin açılanmasında tercih edilen radikal imgeler yerine ideolojik düşüncelerini adeta buharlaştırarak batık ve şiddetli imgelere dönüştürmesi şiirini, ideolojik boyuttan metafizik boyuta taşıyarak evrensel bir duyuş karakteristiği kazanmasını sağlamıştır”* (Korkmaz - Özcan, 2005: 241). Fikir ve ideolojinin Necip Fazıl mizacında eriyerek saf şiire ve estetiğe dönüştüğü yerde kimlik kazanan bu yönelim, yeni Türk şiirini derinlemesine etkileyecek bir geleneğin kaynağı olarak edebiyatta yer bulur.

Şairin sağlam temellere oturan poetikası, hece vezninin onun elinde kazandığı kıvamla doğru orantılıdır. *“Bu dönemde milli edebiyat döneminin şiirini kuran gözde biçim enstrümanı “hece vezni” ilk defa onun şiirinde poetik bir değere dönüşerek şiirsel özün kurulmasına hizmet eder. Bu tarzın arkasında biçimsel olarak, Tekke şiirinin söyleyiş tarzı; izleksel olarak da, özellikle Baudelaire kaynaklı Fransız şiirinin etkisi vardır”* (Korkmaz - Özcan, 2005: 238). Necip Fazıl, kendi varoluşunu sorgulayıp sağlamlaştırırken heceyle yazılan şiire de yeni bir aşkınlık yaşatır. Bu aşkınlık öncelikle, şairin heceyi parmak hesabı gibi görmeyip kaliteyi esas almasından gelir.

Bu doğrultuda M. Orhan Okay, şu tespitlerde bulunur: “1923 yılında yayınladığı, dergilerde kalmış, başarısız iki manzumenin dışında aruz veznini bir daha denemeyen Necip Fazıl, hece veznini sadece parmak hesabından ibaret görmemektedir. Ona göre aruzda uzun ve kısa (kapalı ve açık: *sakin ve müteharrik*) hecelerin belli bir düzende mısralara yerleşmesine mukabil, hece vezninde uzun ve kısa hecelerin harmanı bahis konusudur. Bu yeni ve orijinal bir teoridir. Sadece hece sayısı değil, aruzda olduğu gibi hecenin kalitesini dikkate almaktadır” (Okay, 2011: 194). Kendisinden önceki şairlerin bu konuda bir sığlığa düştüğü ve yeni atılımlar yapamadıkları düşünüldüğünde denilebilir ki; “Necip Fazıl olmasa yüzyılımızdaki hece deneyi, günlük beklentilere karşılık olmaya çalışan ve derinleşemeyen bir geçiş döneminin özelliği olarak kalırdı” (Eroğlu, 2005: 30). Öyleyse Necip Fazıl’ın yeni Türk şiirindeki kilit rolü, ne yalnız estetik boyutuyla, ne bireye yönelen çok boyutlu etkisiyle ne de malzemeyi kullanışındaki ustalıkla açıklanabilir. Necip Fazıl, yeni Türk şiirinin tabii ve olması gereken ana çıgırlarından birini açması dolayısıyla büyüktür. Bu bağlamda şiirin hem teorik hem estetik derinliğini bir ufuk olarak çizer.

1928’de “*Canlılık, samimiyet ve daima yenilik.*” ilkesiyle ortaya çıkan **Yedi Meşale** topluluğuna gelindiğinde, şairlerin *cansız* ve *renksiz* buldukları önceki şiirden öte bir verim sağlayamadıkları görülür. Topluluk şairleri, Milli Edebiyatçıların ve Beş Hececilerin yanında cılız bir topluluk olarak kalırlar. Amaçladıkları yenilik sağlanamadığı için de bir yönüyle Yedi Meşale topluluğu, “devam” niteliğinde kalır. Nitekim kısa bir süre sonra edebiyat mezarlığında yerlerini almaları da başta bu kısırlığın sonucudur. Böylece bu toplulukta, Fecr-i Âti gibi kendinden önceki şiir geleneğini “devam ettirmiş” olur. Yalnız bu topluluğun önemli bir ismi olarak **Ziya Osman Saba**, ileriki dönemde Türk şiirine saf, duru, temiz bir Türkçeyle dinginliğin ve mutlu oluş hâlinin yansıdığı şiirleri kazandırarak yeni Türk şiirinin modern geleneğine sanat değeri yüksek ürünler kazandırır.

Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim’le belli bir estetik kimlik olarak belirmeye başlayan yeni/modern Türk şiiri, bir gelenek oluşturma yolundaki gelişimini devam ettirirken Necip Fazıl’dan başka öz/saf şiirin peşinde olan **Ahmet Hamdi Tanpınar** gibi derinlikli bir sanatkârla daha sağlam kıvamına erişir. Geleneği iyi bilen bir şair olarak Tanpınar, hocası Yahya Kemal’den, Fransız şiirinin Baudelaire, Nerval, Verlaine, Valéry, Mallarmé gibi önemli isimlerinden aldığı teorik ve estetik bilgiyi *rüya, zaman, musiki* bağlamında işleyerek yeni şiire kendisiyle özdeşleşen bir derinlik

kazandırır. Söylenen temlerle “rüya estetiğini” kurar. Böylece, insanın sıkışmışlığını sanat yoluyla aşmaya çalışır.

Yalnız Tanpınar’ın Divan edebiyatına hâkim olmasına rağmen bu şiirin estetiğinden gerek form olarak gerekse malzeme ve öz olarak yeterli derecede faydalanmaması şaşırtıcıdır. Oysa Divan şiiri estetiğine nesirlerinde bu denli uzak değildir. Bu konuda Ali İhsan Kolcu, kanaatini iki nedene bağlar. İlki, Haşim, Yahya Kemal ve Fransız şairlerinde gördüğü “*taze maarif*” yeni şiir estetiği ve kendisinin modern şair olma tercihidir. Diğeri, Yahya Kemal’in bu konuda yeni bir duyuş ve incelikte verdiği şiir örnekleridir (Kolcu, 2008: 159). Dolayısıyla Yahya Kemal’in bir “baba” olarak Tanpınar’ı iğdiş ettiği fikrine gidilebilir. Benzer bir ifadeyle şairin, “*Yahya Kemal karşısında utangaç bir tavır içinde*” olduğunu söyleyen Metin Cengiz, geçmişin Tanpınar için ne ifade ettiğini şöyle belirtir: “*Dönemsel olarak ise tam eskiden kopuş, yani yeni bir oluşum içinde büyüyen Tanpınar için geçmiş, bu oluşumun hamurunda mutlaka olması gereken, aslında reddolunsa da, ancak bilinçli bir şekilde farkına varılması gerekli olan bir katmandır. Yeni bir bireşim ancak bu biçimde vücut bulacaktır. Bu nedenle de yapıtlarının en alt katmanında bir sorunsal olarak rastlanılır geçmişe. Geçmiş sürekli olarak yanı başında, ruh bütünlüğünü sağlayan bir dengeleyici olarak bulunur. Yaşanan kendini ne denli dayatsa da geçmiş an’da kendini dayatmaktadır. Bu sebeple olacak herkes maziye kendinden bir şeyler katarak onu yaşatır. Bu da geçmişin değişerek yaşayabilmesi demektir*” (Cengiz, 2002: 76). Bu da geçmişten/gelenekten kopuk olunamayacağını gösterirken geleneğin yeni üretimlerle kendisini yenilediğini de hatırlatır.

1930’ların söylenen usta isimleriyle beraber, “1940’lara doğru formları ve muhtevalarıyla yetkin ve gelişkin bir şiir ortamı oluşmuş durumdaydı. Bu ortamda meydana gelen tartışmalar artık birer kuşak çatışması olmayıp aynı kuşak içindeki değişik algılama biçimlerinin sahipleri arasında [cereyan] etmekteydi. ‘Eski’, ‘yeni’ kelimeleri, tartışmalar sırasında en fazla kullanılan kelimeler arasında bulunduğu halde, kendisi kesinlikle bir önceki kuşakla yeni kuşak arasında değildi. Aynı kuşağın mensupları arasındaydı. Bu kuşakta Necip Fazıl ile Nâzım Hikmet arasındaki ayrılık en keskin hat üzerinde görülmüş ve daha çok ideolojik kamplaşma açısından ele alınmıştır. Şiir dillerindeki ayrılığa dayanmanın estetik tercih bakımından seçkinliği gerektirmesine bakışla ideolojik açıdan yaklaşmak hem bir kolaylık sağlıyor hem de tartışmaya çok sayıda insanın ilgi duymasına yol açıyordu” (Eroğlu, 2005: 36). Gelenek sözcüğü, çoğu zaman –özellikle bizim gibi toplumlarda– arka planında bir

dünya görüşünün, bir hayat algısının, belli bir zihniyet ve bilincin çağrışımını yapar. Bu bakımdan söz konusu dönemde şiir ve edebiyattaki ideolojik ayrımlar, gelenek taraftarı olduğu ya da ona karşı durulduğu önyargısını benimsetir.

Söylenilen perspektifte Necip Fazıl'ın "karşısında" konumlandırılarak doğrudan ikinci kutba atılan *Nâzım Hikmet*, en belirgin örnektir. Oysa "*Yeni şiir anlayışının ilk örneklerini 1921'de vermeye başlamış olan Nâzım Hikmet*" (Sazyek, 2006: 432) geleneği kesinlikle reddetmez. Aksine gerektiğinde bütün edebiyat-sanat geleneklerden faydalanmayı yeğler. Nitekim şair, "*Akşam Gazetesi'nin 20 Ağustos 1929 tarihli sayısında, 'Orhan Selim' takma adıyla, 'Türkçe şiirde yeni bir yol almak isteyenler, şiirin mazisini iyice bilmelidirler.'*" (Öztekin, 2008: 132) diyerek konuya dair tavrını ortaya koyar. Bu noktada Nazım'ın *Resimli Ay* dergisinin 1 Kasım 1929 tarihli sayısında başlattığı "Putları Yıkıyoruz" (İşşar, 2006: 495) kampanyasını başlatıp eskiye cephe alarak Hamit'i ardından da Mehmet Emin'i topa tutması da ayrı bir durumdur. Çünkü bu çıkışla Nazım'ın amacı, geleneği yıkmak değildir. O, kimi zamanların/dönemlerin edebiyatıyla bütünleştirilen ve adeta putlaştırılan, bu yüzden de kendisine toz kondurulmayan şahsiyetlere savaş açar. Zira onların varlıklarıyla yeni fikir ve cereyanlara engel oldukları düşüncesindedir. Bu bağlamda Nazım, "*eskimiş, çürümüş mütahaccir putları devirip yeni fikirlere, yeni cereyanlara yol açmaktan başka bir şey yapmıyoruz.*" diyerek durumu izah eder.

Nâzım'ın şiiri denilince şiirde serbest ölçü meselesi de konuya dâhil edilir. Çünkü ilk bakışta, serbest ölçüyle beraber, hem aruz hem de hece geleneğinden iyice uzaklaşıldığı düşünülür. Ne var ki Türk edebiyatına serbest şiir gerçek anlamda Nâzım'la girmişse de onun şiiri, "ölçsüz" değildir. Nitekim bu konuda görüşleri nettir: "*Benim anladığım manada serbest nazım, ne bir reformdur ne de bir anarşi, bir revolüsyondur. Yani ne eskinin ıslahı, ne de bütün kıymetlerin topyekûn inkârı. Bu bakımdan mesela kafiyeyi –şekil meselelerini konuştuğumuza göre– mesela Halk şiirinin, hatta Divan şiirinin ahenk unsurlarını, şiirde resmi, kokuyu, falan filan topyekûn inkâra gitmedim*" (Fuat, 2006: 59-60). Zaten o dönem itibarıyla evrensel anlamda şiir, "serbest ölçü"ye doğru gitmektedir. Bu bakımdan Nâzım'ın "serbest ölçü"yle yazması, evrensel anlamda, şiirin tabii seyri içindeki bir durumdur. Buna rağmen Nâzım Hikmet'in şiirinde aruz vezninin ahengi, Divan şiirinin ritmi ve sesi, çağrışım zenginliği, imge dünyası kendini her zaman gösterir. Eski şiiri reddetmeyip onu özümseme yoluna giden Nâzım Hikmet, Divan şiiriyle köklü bir bağ kurar. Bunu da yansıtma, anıştırma, gönderme, alıntı, kolaj, parodi gibi çeşitli teknik ve

yöntemlerle gerçekleştirir. Ancak bu, onun geleneğe ait unsurları salt bir malzeme olarak kullandığı anlamına gelmemelidir. Nitekim Orhan Veli de 1949’da bir söyleşide “...şekil bakımından çok ihtilâlcî görünmesine rağmen, birçok taraflıyla tabîi bunu söylerken sanatları kastediyorum eski şiire bağlı” (Sazyek, 2006: 433) diyerek Nâzım Hikmet’in edebî sanatları kullanması bakımından da geleneğe bağlı kaldığını ifade eder.

Nâzım Hikmet, çoğunlukla “geleneği yeniden üretme” başarısını gösterir. Mesela kendi ideolojisi ve şiir tarzı doğrultusunda “*Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedrettin kitabıyla fütürizmi ve materyalizmi metafizikle uygun adım haline getirir*” (Örgen, 2009: 2163). Dolayısıyla Nâzım, geleneği bir imkân olarak görür ve şiirini derinleştirme fırsatını iyi kullanarak geleneğe eklenir. Şair için, gelenek yalnız Divan şiiri de değildir. Buna Batı şiir geleneği de, halk şiiri de, Servet-i Fünûn şiiri de dâhildir: “*Bazı şiirlerinde açık ya da kapalı olarak Hayâlî, Fuzûlî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi Divan şairlerine yer verdiği; Mevlânâ, Hayyam ve Sa’dî’den etkilendiği; Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin gibi Servet-i Fünûn şairleri ile Yahya Kemal’in dizelerinden esinlendiği; Leylâ ile Mecnûn, Kerem ile Aslı gibi çift kahramanlı aşk hikâyelerinden söz ettiği; Divan şiirinin kelime kadrosunu ve rubai gibi bir nazım şeklini kullandığı; Âdem, Nuh, Musa gibi peygamberlerden bahsettiği; Tevrat ve Kur’an’dan yararlandığı görülmektedir. Ancak bütün bunları, art zamanlı bir üretim bağlantısı çerçevesinde yeniden kurgulayarak şiirine almaktadır*” (Öztekın, 2008: 148). Öyleyse denilebilir ki; Nâzım Hikmet, hem Divan şiirinin biçim, muhteva, iç özellikleri ve sanatları gibi imkânlarından hem de halk şiirinden yararlanarak geleneksel malzemeyi tarihsel diyalektik-materyalist görüşle modern şiire taşıyarak yeni Türk şiir geleneğinin bir başka derinlikli ve uzun soluklu cephesinin özgün örneklerini verir.

1930’lu yılların Necip Fazıl, *Fazıl Hüsnü Dağlarca* gibi şairleri, içe yönelerek bir “ben” şiiri yazar. Sorunsallaştırdıkları düşünce ve temleri kendi içlerine dönük bir arayışla şiire taşırlar. Doğan Hızlan’ın “*yenilikleri, yalınlıkla başarmış klasik bir şair*” (Hızlan, 1983: 65) olarak nitelediği Dağlarca, yeniyi kurarken eskinin, yani geleneğin sağlam zeminine basılması gerektiğini de bilir. “Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın *Şeyh Galib’e Çiçekler* başlığı altında yazdığı *Hüsn ü Aşk* veznindeki şiirleri” (Macit, 2011: 10) bunun bir ispatıdır.

Aynı dönemin diğer güçlü şairlerinden “*Ahmet Muhip Dıranas’ın, Ahmet Kudsi Tecer’in ve bunların ortaya koyduklarına benzeyen pek çok şiirin ise endişeyi*

*başka ve dıştaki varlıklar üzerinde aradığı, belki de bu suretle hafiflemeyi seçtiği görüldü. Bu durumun, şiirsel çalışmaya davet ettiği tutum ise 'estetizm' oldu*" (Eroğlu, 2005: 32). Bu doğrultuda salt şiirin önem ve kıymet kazanmış olması, şiir geleneği ve geleceği adına doğumlara açık bir kazanım olarak edebiyat tarihine kazınır. Nitekim sürüp gelen Türk şiirine bakıldığında estetizmi önceleyen bu dönemin ve şairlerin yeni Türk şiiri üzerinde ne denli etkili olduğu ortadadır.

**Milli-romantik konu ve üslubun öne çıktığı dönem**de (1930'larda), uluslaşma devletin ve aydınların en önemli gündemidir. Bu bakımdan **Milli Edebiyat** şairlerinin ve **Beş Hececilerin** etkisi devam eder. Temel izlek Anadolu'ya ve halka yöneliş olduğundan dil açık-sadedir. **Arif Nihat Asya, Halide Nusret Zorlutuna, Ömer Bedrettin Uşaklı, Zeki Ömer Defne, Şükûfe Nihal, Cahit Külebi** gibi birçok ismin ürün verdiği yıllarda **Ahmet Kutsi Tecer, Âşık Veysel**'i tanıtarak önemli bir değeri gün yüzüne çıkarır. Tecer, folklorla bütünleşmiş bir şair olarak halkın kaynaklarının izini sürer. Bütün çabası, dönem aydınlarının bakışını bu yerel-milli kaynağa döndürmek, saklı kalmış halk şiiri geleneğini yeniden gün yüzüne çıkarmaktır. Bu kaynaktan beslenerek şiirler yazan Tecer'in şiiri kesinlikle basit bir "taklit" ya da zorlamanın ürünü değildir. Tecer, halk şiiri geleneğinde derinleşerek kendi şiir çizgisini, Fransız şiirinden de öğrendiği gibi, kültür verimi olan şiiri oluşturma biçiminde çizmeye çalışır. Temel olarak, Tecer, halk kültürünün ve sanatının içinde sakladığı değerleri bir cevher olarak görür ve bunları hecenin verdiği imkânlarla estetik biçimde işler. Böylece hece şiirine de bir atılım yaşatır. Etrafında toplanan gençlerle beraber bu şiir, halka ve yurda dönük bir ekol görünümünde değerlendirilebilir (Doğan, 1999: 131-154).

Sanatında yapaylıktan kaçan, dili kullandığı sembollere ve özgün imgelere rağmen anlaşılmağa götürmeyen **Cahit Sıtkı Tarancı**, şiirini kendi orijinalliğinde üretir. "1940-1950 kuşağı şairleri arasında yer alan Cahit Sıtkı, şiirlerini genellikle hece vezniyle üçlü, dörtlü, beşli mısralardan kurulu bentler halinde yazmıştır. Kafiye örgüsü tam ve sağlamdır. Kelimeler onun dünyasına anlamından çok ses değerleriyle girerler. Bu yüzden şiirlerinde nağmeye dönüşen bir kelime ve mısra anlayışı hâkimdir. Serbest tarzda yazdığı şiirlerde bile bu akustik dengenin titizlikle gözetildiği dikkati çeker" (Korkmaz, 2002: 327). Onda hem hayatın karamsar yanları ve ölüm korkusu hem de yaşama sevinci bir aradadır. Bunda içe kapanık kişiliğinin yanında İkinci Dünya Savaşı'nın ve ülkenin kendi özelindeki sosyal, siyasal, ekonomik buhranları da etkilidir. Bu bakımdan Cahit Sıtkı, edebiyat dünyasının durumu da dâhil

olmak üzere, çeşitli bakımlardan bir “geçiş dönemi”nin insanıdır. Zira aruzun kırılmasından sonra heceyle ayrı bir kulvara giren yeni Türk şiiri, Nâzım Hikmet’in, sonra da Garip üçlüsünün serbest ölçülü şiiriyle daha başka bir eksene yönelerek söz konusu “geçiş dönemi”ne girer. “*Tarancı’nın şiirsel devinim alanı, ara sıra divan şiirinden yankılar veren dizeler de içermekle birlikte, genellikle, “hece”den Garip’e uzanan çizgi üzerinde yer alır. Kendisininse, ne “eski”den ne de “yeni”den vazgeçebildiği için, ölçülü (aruz, hece) ve ölçüsüz şiirin yol ayrımında konaklamayı yeğlediği*” (Öneş, 1996: 16) görülür. Kaynakları bakımından Fransız şairlerinin yanı sıra “*Türk edebiyatında en çok Fuzulî, Bakî, Şeyh Galip ve kendi devrinden Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Necip Fazıl ve Ahmet Kutsi Tecer’i sevdiğini ve onlardan etkilendiği söyleyen şairin çok sağlam bir dil anlayışı vardır*” (Korkmaz, 2002: 326). Dolayısıyla geçmişin ve Batı geleneğinin sanatından ve sanatçılarından yararlanan Cahit Sıtkı, hem bizdeki kalıplaşmış formları hem de serbest şiirin imkânlarını kullanarak Nâzım-Garip çizgisindeki şiirle öncesini birbirine bağlayan bir konumdadır.

Dönemin bir diğer kilit ismi “*Ahmet Muhip Dıranas, ilk şiir bilgisini Ahmet Hamdi Tanpınar’dan almış; onun aracılığıyla Yahya Kemal Beyatlı’nın ve Ahmet Haşim’in poetik birikimlerine ulaşmıştır. Tanpınar, hâlihazırdaki Türk şiir birikimini ona sunmakla kalmamış, aynı zamanda ‘Elem Çiçekleri’ ile Dıranas’a Fransız şiirinin kapılarını da aralamıştır*” (Yivli, 2005: 9). Cumhuriyet döneminde sembolist görüşleri çeşitli renk ve havasıyla yaşatıp ona özgün bir derinlik kazandıran, ayrıca yerelin havasını verebilen şair, Dıranas’tır. Daima bir nizam arayışında olan şair, kendi iç nizamını yansıtmak için çeşitli şiir formlarından yararlanırken, yeni biçim arayışlarına da yönelir. Biçim üzerinde titizlikle durduğundan ortaya sağlam bir yapı güzelliği koymayı başarır. Yer yer halk şiirinin etkilerine de açık olduğu görülür. Bu bağlamda Dıranas yeni bir dil arayışına da girer. Sanatı ‘insan’ içindir. Bu doğrultuda, Behçet Necatigil’in Dıranas’ın üslubu için söylediği “*‘Yedi Meş’aleciler’i 1940 kuşağına bağlayan şairlerimiz içinde, Cahit Sıtkı Tarancı ile birlikte ‘şiirde sese, şekil mükemmelliğine önem veren’, ‘Baudelaire sembolizminden hareket edip Türkçede yeni bir şiir dili ve yapısı yaratmaya’ çalışan şair, ‘şiirimizde kendine yeni bir yer’ ayırdı*” (Doğan, 1999: 217) sözleri, şair hakkındaki genel ve ortak saptamaları da yansıtır niteliktedir.

Ahmet Muhip Dıranas'ın Necip Fazıl, Tanpınar, Cahit Sıtkı çizgisinde olduğu söylenebilir. Yine de onun şiiri kendine hastır. Divan ve halk şiiri geleneklerinin getirdiği verimleri bilir; bunlardan faydalanır.

Edebiyat tarihimizde çoğu zaman –bilhassa– göz ardı edilen *Asaf Hâlet Çelebi*, 1940'lı yıllarda İslami duyarlılıkla Doğu'ya yönelen mistik bir şairdir. Ancak o, klasik kalıpların dışında ve üstündedir. Esasen yeni şiirin peşinde kaşarken salt Doğu'ya ait olanı ele almaz, Batı kültürünü de malzeme olarak kullanır. Ancak merkezde hep Doğu kültürü ve geleneği vardır; halkın kültürü ve yerel değerler asli kaynaklarıdır. Ayrıca Budizm üzerine de bir çalışması olan Çelebi, bu kaynaktan da beslenir. Ahmet Hâşim gibi Japonların kısa şiiri “haiku”lardan da etkilenir. Asaf Hâlet'te genel anlamdaki tasavvuf ve mistisizm onun hayatına yön veren iki temel unsurdur. Bunların şiire yansması ise ancak İslam süzgecinden geçtikten sonra mümkün olur.

Asaf Hâlet Çelebi, kendi devrinde hep “tuhaf” karşılanır. Şiirleriyle alay edilir. Ancak onun sanattaki yenilik arayışı, kesinlikle tuhaflıkla bağdaşmaz. 1940'larda Türk şiiri keskin bir yeniliğe evrilirken köksüzleşme ve yozlaşma riskini de taşır. Bu noktada Asaf Hâlet, ne modaya uyarak Batı'ya döner, ne de bildik kalıplara girerek geleneğin taklitçiliğini yapar. Nitekim Miyasoğlu, “*Garip Şiiri'nden sonra görülen yozlaşmaya da karşı çıkmış; “sadelik” adına ortaya çıkan “âdilik” konusunda sert eleştiriler de yazmıştı... Bu konuda da Necip Fazıl'a benzer bir tavrı vardır*” (Miyasoğlu, 1993: 20) şeklindeki sözleriyle şairin tutarlı, disiplinli ve ilkesel duruşunu ortaya koyar.

Asaf Hâlet Çelebi, “*neo-klasizmin peşinde bir şair olarak*” (Miyasoğlu, 1993: 18) “*bütünüyle, yeniliğin ancak sağlam ve köklü bir geleneğin doğabileceğine inan(ır)*” (Miyasoğlu, 1993: 36). Bu doğrultuda eski şiirin ve kültürün kilometre taşlarından Mevlâna, Molla Câmî, Eşrefoğlu Rûmi gibi önemli isimler üzerine eserler verir. Divan şiirinden ilham alır. Şair, bir yandan da mitolojiyi şiirine dâhil eder. Bu noktada Muhsin Macit'in şu görüşleri, modern Türk şiiri içinden Çelebi'nin geleneğe yönelişini açıklar niteliktedir: “*Modern Türk şiirinde geleneğin dönüşümü; ritim, imge ve sembolik dil zemininde gerçekleşmiş görünmektedir. Eski şiirin sesi, yoğun imaj dünyası ve tasavvufun etkisiyle bol çağrışımlı dili modern şairlerin geleneğe yönelmesinde etkili olmuştur. Geleneğin imkânlarını temellük eden (bu tabir Hilmi Yavuz'a ait) şairlerin başında Asaf Hâlet gelir. Sebebi şudur: Asaf Hâlet, şiirdeki arayışını pozitivizmin her türlü metafizik ürpertiye imkân vermeyecek kadar baskın olduğu bir ortamda dinî-mistik bir çizgiye oturtmuş, masallardan devşirdiği*

*sembolleri modern duyarlılıkla yeniden şiire katmıştır*” (Macit, 2011: 58). Bu bağlamda geniş bir kültür dünyasını işleyen Çelebi, eskiyle yeniye orijinal söylemiyle dönem şiirine taşırken sürrealist bir tavır içindedir. Dolayısıyla Çelebi, özgün edalı şiirinde uzak ve geniş bir coğrafyanın Türk toplumunun duyusuna uygun geleneğiyle, kendi milletine ait olanı mezcederek orijinaliteyi yakalamayı başarır. Bunların yanında Batı'nın sanat geleneğine de kayıtsız kalmaz.

Türk şiir geleneği, şüphesiz, **Garip hareketi**yle keskin bir kırılma yaşar. Ancak geleneği reddeden tutumların dahi geleneği bir bakıma güncellediği yönündeki genel kabul gören fikrin yanında, Garipçilerin de her şiir-şair-edebi hareket gibi geleneğe büsbütün kayıtsız kalamadığını söylemek mümkündür. Bu noktayı destekler nitelikte; öncelikle, Garipçilerin “yeni”yi hazırlaması dolayısıyla “eski”ye önem atfettiklerini hatırlamak gerekir (Sazyek, 2006: 151).

Eski şiirin topluma ilgisiz olduğu şeklindeki düşünce, Garipçilerin Divan şiirine karşıt tavırlarının temel noktasıdır. Bu şairlerin eski şiire bakışı, diğer konularda da olduğu gibi daha çok **Orhan Veli**'nin değerlendirmeleriyle belirgin ifadesini bulur. 1945'te *Garip*'in ikinci baskısından sonra belli bir ılımlaşma sürecine giren Orhan Veli, Divan şiirine karşı daha yumuşak bir yaklaşım ortaya koyar. Önceki reddedici tutumunun aksine, eski şiirin yeni şair tarafından yadsınmasını, onunla bağların koparılmasını değil, getirilen yeniliklerle eski şiirin eksiklerinin kapatılmasını savlar. Nihayet Orhan Veli, eskinin aşılmasından yana tavır alır; ancak bunun için öncelikle eski/geleneksel olanın öğrenilmesi gerektiği fikrinde sabit durur.

Halk şiiri noktasındaysa Orhan Veli için başat nitelik, onun doğallığıdır. *Garip*'in ilk yıllarında gerçeküstücülük etkisinde olan Orhan Veli ve arkadaşları, daha sonra halk şiirine doğru bir ‘yönelim’e girerler. Halk şiiri, Garipçiler için bir *esin kaynağı*dır ve onun *edası*ndan da istifade ederler (Sazyek, 2006: 158-159). *Garip*'in diğer şairi **Oktay Rifat** için halk şiirinin nasıl söyleyeceğinden ziyade ne söyleyeceği önemlidir. **Melih Cevdet** de halk şiirinde kapalılığın değil açıklığın hoş karşılanmasını önemser (Sazyek, 2006: 160).

Edebiyatımızın büyük bir mazisi olduğunu söyleyen Orhan Veli, Divan şiirinin “aşırı kuralcı”lığına karşı çıkar. Ona göre eski şiir “*formül esiri*”dir. Ancak 1945'te başlayan ılımlı yaklaşım sürecinde Divan şiirine karşı beğenilerini de dile getirir. Bir bakıma eskinin özellikle dil mükemmeliyetine yeni şiiri eklemek gerektiği fikrindedir (Sazyek, 2006: 162-163).

1949'a gelindiğinde ılımlı yaklaşımların aksine Divan şiiri geleneğine yönelik sert eleştiriler vardır. Orhan Veli, Divan şiirini kendi içinde değerlendirildiğinde büyük bir gelenek olarak görür. Sonrasındaki dönemlerle karşılaştırıldığında bu nitelikte olmadığını düşünür (Sazyek, 2006: 164).

Genel olarak bakıldığında; Garipçilerin de bütün eleştirel tavır ve tutumlarına rağmen geleneksel şiirin büyüklüğünü kabul ettiğini, zaman zaman da bu şiir geleneğine kayıtsız kalamadığını söylemek mümkündür. Ancak bütün bunlara rağmen, Garipçiler, geleneğin reddine gider ve tabii olarak da Garip şiiri, belli bir noktadan sonra sığığa düşmekten kurtulamaz. Bu yüzden de kendisinden sonra bu tarzın doğurucu bir şiir geleneği oluştur(a)madığı/oluşturamayacağı anlaşılır.

Modern/yeni Türk şiirinin özgün ve derinlikli şairi **Behçet Necatigil** edebiyat tarihimizin zirvelerinde “ev”ini kurar. “Ev hâli”nin tenhalığında bireysel bir çizgi izler. Ancak Necatigil’in şiiri, Türk şiir geleneğinin üzerine bina edilir. Tabii geleneği önemseyen ya da önceleyen bütün usta şairler gibi o da “geleneği sürdürme”yi değil “yeniden üretme”yi seçer. “Ev”inin tenhalığında geleneğin verimlerini imbikten geçirerek devşiren Necatigil’in şiiri, süregelen estetik geleneğin işlenip taze tutulan bir öz olarak aktarılmasıdır. Şair, özgünlük için geleneğin bilgisine sahip olmak gerektiğini bir ilke olarak ortaya koyar: “*Divan şiirinden yararlanmayı, ölmüş kelimeleri diriltme diye almıyorum ben. Estetikten, istiften, disiplinden yararlanmak diye alıyorum. Halk edebiyatı, bir yanıyla, bir kaç ozanıyla nasıl toplumcu şiire kaynak olabiliyorsa, Divan şiiri de biraz kapalı, biraz soyut şiire öylece destek olur. (...) Şiir ne yana yönelirse yönelsin, geçmişten tam kopamaz. Eski motif ve imgeleri de değerlendirmek, onlarla da beslenmek zorundadır. Kendimize, yani eski yüzümüze gözgü (ayna) olmamız, kendimize özgü olmamızı kolaylaştırır*” (Necatigil, 1983: 94-95). Öyleyse Necatigil, geleneği yeninin üretilmesinde zorunlu bir kaynak olarak görür. Yeni şiirin şairine düşen, bu kaynaktan güç almanın doğru yolunu bulabilmektir.

Necatigil’in şiirinde sıkça rastlanan durumlardan biri kelime oyunlarına gitmesidir. Bazen ikiye ayrılan bir sözcük farklı okumalarla bütün dizinin anlamını değiştirir, göndergesel dairesini genişletir. Ayrıca noktalama işaretleri de benzer amaçlarla önemli bir görev yüklenir. Onun en çok yararlandığı sanat da tevriyedir. Bununla anlamın çok yönlü oluşu amaçlanır. Dolayısıyla da Necatigil’in şiirinde “dil”in bir nakış gibi ilmek ilmek işlendiğini söylemek gerekir. İşte bu noktada şair, geleneğin mahfazası olan “dil”i “söz”e dönüştürerek geleneğin farklı katmanlarını

şiiirinin derinleşen iç ve dış yapısı hâline getirir. Behçet Necatigil, şiiiri milli bir perspektiften ele alır. Çünkü şiiirin malzemesi dildir ve bu sanat türü, en milli olan sanat şubesidir. Türk şiiiri de Türk dilinin yüzyıllardan beri usta ellerde işlenerek gelmesi dolayısıyla dilin tüm incelikleri bilinerek ve kullanılarak gelişmek durumundadır. Onun dil-gelenek ilişkisi, “Şiiir, millidir, önce dil yanıyla bu toprağa bağlıdır. Yüzyıllar yılı bu dili işlemiş usta şairlerin dil tecrübelerinden, dile kattıkları zenginliklerden yararlanmak gerekir” (Necatigil, 1983: 88) şeklindeki değerlendirmesiyle somutlandırılabilir.

Behçet Necatigil’in dil üzerindeki titiz tasarrufuna rağmen şiiirin salt malzeme yanına çalıştığı söylenemez. Zira “Gelenekten yararlanma düşüncesi Necatigil’in şiiirini hem öz hem şekil bakımından besleyen kaynaktır. İlk şiiirlerinde anonim halk edebiyatından, özellikle de masal ve tekerlemelerden yararlanan Necatigil, gittikçe Divan şiiiri kaynakları üzerine daha çok eğilmiş, onların işçilik isteyen, temkinli şiiir anlayışlarını, az sözle çok şeye ulaşan zengin imaj dünyasını ve söz sanatlarını çağdaş sorunları şiiirleştirmek için kullanır hale gelmiştir. Gerek radyo oyunlarında gerekse şiiirlerinde Halk ve Divan şiiirinin gücünü, mitolojinin zenginliğiyle birleştirme yoluna giden Necatigil’in ürünlerindeki geleneksel çizgi başlangıçta çok açık olarak takip edilebilirken, zamanla soyutlaşmış, belirsizleşmiş, şiiirin derinlerine sinmiştir. Eski şiiirden bugüne besleyici, eskimez değerler geldiğine inanan Necatigil, Divan şairlerindeki şiiir disiplinini ve dikkatini benimseyerek, biçim ile öz arasındaki bağıntıyı kurmada dilimizin boyutlarının araştırılması, bu konuda çaba ve fedakârlık gösterilmesi gerektiği inancındadır” (Gökalp, 1992: 38-39). Onun şiiiri, bunun somut örneğidir. Behçet Necatigil, geleneği şiiirine sindirerek estetik derinliği yakalayan bir şair olarak Türk şiiirinde kilometre taşı olma yolunu pratik olarak gösterir. Nitekim onun çizgisinde devam eden Hilmi Yavuz ve ondan da “el alan” diğer şairlerle bir gelenekçi çizgi ortaya çıkar ki modern şiiirimizin esas yönelimlerinden biri, geleneği önceleyen bu kulvardır.

Garip şiiiri ve devamında ona eklenerek gelen yozlaşmış, taklitçi şiiire karşı oluşan tepki, 1950’li yıllarda *Hisar* ve *Mavi* dergileri etrafında yeni edebi çıkışları doğurur. Öncelikle, *Hisar* dergisi, “*Mart 1950-Ocak 1957 ve Ocak 1964-Aralık 1980 arasında yayımlanmış, 277 sayı, 8784 sayfa, 900’den fazla yerli ve yabancı sanatkârların ürünlerinin yer aldığı bir dergidir*” (Emiroğlu, 2008: 166). Derginin yol gösterici ismi Munis Faik Ozansoy’la beraber önde gelen isimleri: Mehmet Çınarlı,

Bekir Sıtkı Erdoğan, Gültekin Sâmaoğlu, Mustafa Necati Karaer, Nevzat Yalçın, Selahattin Batu, Hasan İzzettin Arolat vs. şeklinde sıralanabilir.

Dergi, bir manifestoyla ortaya çıkmadığından, Hisarcılar, edebiyat tarihinde etkili bir topluluk olarak ele alınmazlar. Ancak geniş bir şair-yazar kitlesinin alakadar olduğu dergiyle beraber oluşan Hisar topluluğunun önemsizleştirilmeye çalışıldığı da bir gerçektir. Bunda daha çok araştırmacıların ideolojik bakışları etkilidir.

Öte yandan manifesto yayınlamasalar da yazılarıyla, savunularıyla kendi anlayış ve ilkelerini ortaya koyarlar. Buna göre eskiyi bağınaz ya da tutucu bir bakışla taklit etmek reddedilir. Eski şiirden ilhamla yeniyeye varmak esastır. Ancak, şiir ideolojiden uzak olmak zorundadır. Batı sanatı da tanınmalıdır ama kesinlikle taklit edilmemelidir. Esas olan Türk halkının milli değerleridir ve bu değerler üzerine kurulacak sanat, sınırlı bir kitlenin değil, geniş kitlelerin anlayabileceği dille olabilir. Yani gelenek, merkeze alınır. Bu konuda Mehmet Çınarlı'nın gelenek karşıtı düşüncelere şu savunuyla cevap verdiği görülür: “*Yeni şairlerin nazarında bilmedikleri aruz, kullanmadıkları hece vezniyle şiir yazmak gerilik, okuyup anlamaya yetişme tarzlarının müsait olmadığı bütün geçmiş şairlerimiz değersizdir. Tilkinin, yetişemediği üzüme ekşi demesi cinsinden basit bir his tezahürü ileri düşüncesinin bir nişanesi olarak konuşmalarında yıllar yılı tekrar edildi*” (Emiroğlu, 2008: 171). Bu savunu, *Hisar*'ın genel duruşunu yansıtır niteliktedir. Bu bakımdan Hisarcılar, öncelikle geleneğin ne olduğunun anlaşılıp bilinmesi gerektiğini düşünürken onun estetik değerini kavrayamayan, ona erişemediği hâlde bu anlamdaki “gelenekçiliği” eleştirenlere karşı da sert bir tavır alır.

1967 yılında *Hisar*'ın önde gelen isimleri bir radyo programına katılır. Burada konuşulanlarla *Hisar*, bir “bildiri”ye kavuşmuş olur. Programda ifade edilen görüşler şöyle özetlenebilir: Edebiyatın milli olması ve milletin kendisini aksettirmesi gerekir. Bu da o milletin birikimi olan kültürden beslenmeyle olur. Bunun için geçmişin büyük ustalarını reddetmeyip benimseyerek incelemek kaçınılmazdır. Ancak bu takip işi, bir devam ettirme, bir taklit değildir. Eskiyle bağları koparmaksa soysuzlaşmak/köksüzleşmek olacağından yeni bir şiir için mutlaka eskiye dayanmak, ondan kuvvet almak gereklidir. Yahya Kemal'in ifadesiyle “*Ne harabî ne harabatiyim / Kökü mazide olan atiyim.*” demek, yeni şair için bir ilke olmak durumundadır. Şiirde yenilik için vezni veya kafiyeyi atmak da gerekmez. “Şiir” olması kaydıyla aruz ve hece ölçüsüyle yazılmış şiir ya da serbest şiir değerli görülür. Önemli olan bunların *yeni bir ruh ve anlayışla yazılmış olmasıdır* (Emiroğlu, 2008: 177-179).

Bu bakımdan, Hisarcılar'ın geleneksel olanı merkeze aldıklarını, yerel değerleri, eski şiirin verimlerini taklitçiliğe kaçmadan modern bir şekilde yeniden üretmek istediklerini söylemek gerekir. Tabii olarak Hisar topluluğu, her ne kadar edebiyat tarihlerinde “*üvey evlat muamelesine tabi tutul*”sa da geleneğe sahip çıkma paralelinde geniş yazar-şair kadrosuyla döneminde önemli bir ödevi yerine getirir.

Dönemin diğer edebi hareketi, ismini 1 Kasım 1952'de ilk sayısı yayımlanan aynı adlı dergiden alan **Mavi grubu**dur. Dergi, 1 Ekim 1954'e kadar 24 sayı devam eder. Bir ay sonra, 1 Aralık 1954'te *Son Mavi* adıyla yeniden çıkar. 8 sayı çıktıktan sonra Nisan 1950'de *Son Mavi* de kapanır. Dergiyi çıkaranlar isimler, Teoman Civelek, Ülkü Arman, Ümran Kıratlı, Bekir Çiftçi ve Güner Sümer'dir (Emiroğlu, 2007: 69-70).

Teoman Civelek, “Anadolu'ya Yöneliş” adlı yazısında ölümsüz bir Anadolu şiirinin nasıl kurulacağını haber verir. Buna göre, amaçları şiirlerinde her bakımdan Anadolu'ya yönelerek onu işlemektir. Bu doğrultuda geçmişin Yunus Emre gibi, Süleyman Çelebi gibi büyük isimleri reddedilmez. Aksine onlardan ilham alınır. Anadolu'yu işlerken samimi duygularla, katışıksız bir dil ve öze yönelişle halk edebiyatına eğilmek düşüncesi temel izlek olarak alınır (Emiroğlu, 2007: 71).

Ulusal sanatın peşindeki Maviciler, halk şiirini ve geleneğini oldukça önemser. Ancak Divan şiiri geleneğine aynı yakınlık duyulmaz. Onun geçmişte kalmış, devrini tamamlamış olduğu, Divan şiirinin gerçek hayata ve topluma uzak kaldığı gibi alışılmış eleştiriler ifade edilir.

İlerleyen süreçte dergiye doğrudan olmasa da yazılarıyla **Attilâ İlhan** da katılır. Belki *Mavi* dergisinin Attilâ İlhan'ın adıyla özdeşleştiğini de söylemek gerekir. Nitekim şimdiden bakıldığında en önemli isim olarak Attilâ İlhan hatırlanır.

Genellikle sanat hayatının üç safhada şekillendiği düşünülen ve bu ayrımla incelenen (Kahraman, 2000.; Çelik, 2007.; Korkmaz, 2005). Attilâ İlhan, 1941'de başlayan ilk dönem şiirinde daha çok Nâzım Hikmet şiirinden beslenerek toplumcu şiirler yazar. Buna rağmen o, şiir estetiğini de koruyabilen bir sanatçıdır. “*Attilâ İlhan, bu dönemde kaleme aldığı, özellikle halk edebiyatı etkisinin belirginleştiği şiirlerde, anlattığı konuya uygun bir anlatım tarzını seçer. Şiire konu seçtiği insanı; dili, zevkleri ve yaşama tarzları ile birlikte ele alır. Şiirde köy insanı veya köy hayatı anlatıyorsa, o konuya uygun bölge ağzı kullanır*” (Çelik, 2007: 662). Bütün bu tercihler, yeni Türk şiiri geleneğindeki konusu kulvarının kimlik özelliklerini oluşturan yanlardır. Zira ilerleyen süreçlerde toplumcu şiir üzerinde bu tercihlerin etkili olduğu görülür.

Attilâ İlhan'ın ikinci dönemi, birinci dönemine göre “birey”in çok daha öne çıkarıldığı şiirlerden oluşur. Bu dönem, “ben”in yaşadığı siyasal ve bireysel kaynaklı problemlerle somutlaşan kaçış-arayış-sorgulama dönemidir. Şair, “*modern dünyanın karşısında yalnız kalan ve varlığı tehdit altında olan insanın şiirini yazar. Kent yaşamının biçimlendirdiği argo, küfür, bıçkınca konuşmalar, tarihsel dönem sapmaları gibi modernist dilsel ürünler, daha çok bu evrede görülen özelliklerdir*” (Korkmaz - Özcan, 2005: 257). Söz konusu “bireyci” dönemden sonra daha ustalıklı bir aşama olan üçüncü döneme geçilir. Bu, geleneğin şiire nüfuz ettiği etkili bir süreçtir.

Attilâ İlhan şiirinde bir dönüşüm evresi sayılabilecek üçüncü dönem şiiri, 1968 ve sonrasını kapsar. Bu devrenin şiirlerinde daha ileri bir estetizm ve ustalık fark edilir. Belli bir yaşa gelmiş şairin hatıralarını anımsaması şiirlerinde toplumun yaşadıklarının panoramasını ortaya koyar gibidir. Bir taraftan insan, toplum, doğa sorgulanırken bunların arkasında yine toplumcu gerçekçi anlayış kendisini gösterir. “*Ancak şairin Divan şiiri ile buluşması, onun ses ve imge dünyasından beslenmesi, Attila İlhan şiirini çok boyutlu bir derinliğe taşır. Geçmişin poetik deneyimlerini kendi kimliğini yaralamadan içselleştiren şair, gelenekle gelecek arasında örnek bir köprü görevi üstlenir*” (Korkmaz - Özcan, 2005: 258). Attilâ İlhan şiiri üzerinde fikir beyan edenler, genellikle şairin, İkinci Yeni şiirinin habercisi ve ona zemin hazırlayan kişi olduğu üzerinde birleşirler.

**İkinci Yeni** şiirine gelindiğinde, başta kapalı anlatımın tercih edilmesi olmak üzere, bu şiirin bir takım özellikleri, dönem içerisinde “gelenek” konusunu önceki dönemlerden daha belirgin ve güçlü bir şekilde gündeme getirir. Bu hareketin şairleri, “*özellikle Toplumcu Gerçekçiler tarafından, kimi yönlerden geleneği yeniden canlandırmakla suçlanırlar. Özellikle soyut ve kapalı dilleri, bireysel temaları işlemeye ağırlık vermeleri nedeniyle Divan şiiri ile İkinci Yeni şiiri arasında ilişkiler kurulmuştur*” (Karaca, 2005: 429). Tartışmaların merkezindeki somut sebeplerse, başta İlhan Berk'in *Âşıkâne*'si, Turgut Uyar'ın *Divan*'ı, Sezai Karakoç'un genel tutumuyla beraber *Hızırla Kırk Saat* ve *Leylâ ile Mecnun* gibi birçok şiiri/şiir kitabıdır.

Esasen İkinci Yeni şiirinin oluşum zemini ve beslendiği kaynaklar düşünülürse, Sezai Karakoç dışındaki şairlerin doğrudan geleneğe yönelmek gibi bir kaygılarının olduğunu söylemek güçleşir. Çünkü bu şiir hareketi, temelde Batı kaynaklı modern bir şiirdir ve *Sürrealizm*, *Dadaizm*, *Lettrizm* (Akkanat, 2012: 114)

gibi düşüncelerden etkilenir. Bununla beraber, tabii olarak, Batılı –özellikle Fransız– birçok usta şair de örnek alınır.

Divan şiirinin genel seyri, şiirin daima mükemmele varma, bir önceki şiirden daha iyi olanın yazılması gibi bir çizgiyi takip eder. Muhtevanın da dinî-tasavvufi oluşuyla beraber, bu şiirin arka planı olan, derinlikli, simgesel, imgenin yerine geçen mazmunlarla yüklü oluşu, dilin sanat yapmak için kullanılan bir inşâ malzemesi hâline gelmesi vs. tabii bir estetik süreçtir. Bu bakımdan materyalist felsefeye dayandığı söylenebilecek İkinci Yeni şiiriyle Divan şiirini kapalılık, dil kullanımı, soyutluk gibi niteliklerine bakarak doğrudan birbirlerine benzetmek, isabetli olmaz. İkinci Yeni şairlerinin –Sezai Karakoç dışındakiler– geleneğe bakışları, genellikle kesin, net bir ifadeyle ortaya konulmadığından ya da şairlerin dönem dönem farklı bakış açılarıyla yaklaşımlarından dolayı dalgalı, çelişkili bir görünümde dir.

İkinci Yeni'nin uç şairi **İlhan Berk**, geleneğin varlığını reddedici bir tutum sergilemez. Ne var ki onu önemli bir fenomen olarak görmesi de geç bir zamana, 1964'e, rastlar. Yine de gelenekle ilişkisi bir "*fark ediş*" ve "*sevgi*"yle sınırlı kalır. Şair, birikim oluşuyla geleneği önemser. Ayrıca "*akraba şairler*" nitelemesiyle Necatî, Neşatî, Şeyh Gâlib gibi sanatçıları ruh akrabalığıyla birbirlerine bağlar ve Haşim'i de bunlara ekler. Yani bir zincirden bahseder. Nihayetinde geleneği yadsımaz. Şiirin gelenekten çıktığını kabul eder. Ancak her şairin gelenekle cebelleşerek yine orada kendine özgü bir yer edinmesi gerektiğini düşünür (Karaca, 2005: 431-438). Şairin *Âşıkâne*'si (1968), geleneğe dönüş gibi algılanır ve eleştirilir. Oysa bu eleştiriler, eserin isminden ve nazım şekillerinden hareketle yapılır. Yine de bu yönelimlerin geleneğe eğilme açısından bir kapı araladığı ortadadır.

**Turgut Uyar**'ın *Divan*'ı (1970) hareketin geleneğe yönelimiyle ilgili tartışmaların merkezindeki eserdir. Oysa Uyar, "*Divan adıyla hiçbir şey belirtmek istemediğini, sadece bir zamanlar bir yüksek sınıfın beğenisini karşılamak üzere kullanılmış bir biçimi halk için kullanmak istediği' duyduğunu belirtir*" (Akkanat, 2012: 210). Dolayısıyla Turgut Uyar'ın yapmak istediği geleneği yeniden diriltmek ya da ondan geniş imkânlar devşirmek değil onu bir "*alet olarak kullanmak*"tır. Yine de Uyar, "*ilkesel anlamda geleneğin varlığını kabul eder ve en önemlisi bu birikimi hiçbir zaman yadsımaz. Bu tavır, edebiyatımızda Tanzimat'tan beri süregelen gelenek karşıtı anlayış anımsandığında, oldukça önemli sayılmalıdır*" (Karaca, 2005: 439). Turgut Uyar, öz olarak değilse bile araç olarak Divan şiirinden yararlanıp yeni bir söylem geliştirmeye çalışırken halk şiirine de eğilir. Ancak halk şiirinin kalıplaşmış nitelikleri

şairi bundan alıkoyar. Turgut Uyar, bu durumu şöyle açar: “*Halk şiirinden de yararlandım zaman zaman. Ama o şiirin kalıpları daha katı. Hece vezni, sesi, bir takım usta şairlerce kişiselleştirilmiş. Bir Dadaloğlu, bir Köroğlu, bir Karacoğlan sesi olmuş nerdeyse, yeni imgeler kurmak çok güç*” (Karaca, 2005: 443-444). Uyar’ın bu tutumlarıyla bir şekilde gelenele ilişki kurduğu açıktır. Şair, Karakoç derecesinde olmasa da ve geleneğin “öz”üne yönelmese de belli bir boyutta gelenekten yararlanarak içinde olunan döngüyü aşmak ister.

İkinci Yeni’nin özgün şairi **Cemal Süreya**, “*Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı, sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır*” (Süreya, 2000: 72) diyerek gelenele ilgili tavrını belirtir. Süreya, her dönemde, geleneğin de alttan alta kendini devam ettirdiği düşüncesindedir. Ancak “geleneççi” tutuma eleştiriler yöneltir. Bu anlamda şair, şekle, kelimeyle şiiri kurtarmaya, “*geleneğin sadece ölü yönlerini*” kullanmaya/diriltme çabasına karşıdır. Süreya, “*bu eski şiir havarilerinin*” geleneççiliğinden hem öz hem biçim konusunda kuşkulananmak gerektiği düşüncesindedir (Süreya, 2011: 72).

Cemal Süreya, Divan şiiri geleneğine karşı genelde olumlu bir tavır sergiler. “*Beni Öp Sonra Doğur Beni adlı yapıtında Şeyh Galip, Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal’ı yokladığını belirt(en)*” (Süreya, 2002: 65) şairin “*Folklor Şiire Düşman*” başlıklı yazısı dönemin tartışmalarında en önemli yerde durur. Bu yazıda “*Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.*” diyen şair, folklorun yeni şiire temel olamayacağını söyler. Çokça tepki aldığı bilinen bu yazıda esasen şairin üzerinde durduğu şudur: Halk şiiri kemikleşip kalmıştır ve onun yeniden işletilerek üretilecek bir yapısı yoktur. Yani yeni yaratımlara ve bireyin dünyasına açılmaya müsait bir yapı söz konusu değildir. Tabii “*Halk kaynakları şiiri besleyecektir elbet. Ama onda eriyerek, özümленerek, yakıt hâlinde*” (Süreya, 2002: 65). Nitekim onun şiirlerinde her iki gelenekten de iktibaslar yaptığı görülür. Bütün bunlara rağmen Cemal Süreya’nın da gelenele konusunda her zaman tam tutarlı olduğu söylenemez. Zaman zaman önceki tutumunu yadsıyan fikirler beyan eder. Nihayetinde onun geleneği devam ettirmek gibi net bir amacı söz konusu değildir.

Hareketin diğer bir önemli şairi **Edip Cansever**, her şeyden önce bir şairin kendi toplumuna, sanatına ve edebiyatına ait değerleri bilmesi gerektiği düşüncesindedir. Bu, kalıcı bir sanat üretimi için de olmazsa olmazlardandır. Bunun için öncelikle şiirin malzemesi olan dile gerekli önemi vermek gerektiğini söyleyen şairin düşünceleri şu şekildedir: “*Evet, bir ulusun karakterini, kimliğini gösteren en*

önemli öge, o ulusun dilidir. Şiirse her şeyden önce bir dil işi, dile dayalı bir olgu. Bu bakımdan hem sanatların en yereli, hem de bağlı olduğu toplumun duyarlılığını, düşünüşünü simgeleyen bir şey. (...) B[i]r toplumun duygusu, duygu biçimleri, ancak o toplumun dilinde, dolayısıyla şiirinde belli edebilir kendini. (...) Şiir geleneğine, dolayısıyla diline, toplumun isterlerine, hatta kendi kendine boş veren bir ozanın, Batılı anlamda bir ozan olmasına aklım yatmıyor” (Cansever, 2000: 81). Divan şiirini halk şiirine göre öncelikli tutan şair, yine de “halk ağzını”, “halk deyimlerini yenileyerek” “yeni alanlar hazırla”nmasının mümkün olduğunu söyler (Akkanat, 2005: 185). Ne var ki, Cansever de İkinci Yeni’nin çoğu şairi gibi ılımlı olarak baktığı gelenekten yararlanma noktasında gerekli çabayı göstermez.

Cevat Akkanat’ın “İkinci Yeni hareketi içinde yer alan şairler arasında, konuya en kayıtsız kalan ve elle tutulacak bir malzeme sunmayan” (Akkanat, 2005: 178) bir şair olarak tanımladığı **Ece Ayhan**’ınsa temelde gelenekten yararlanma konusunda olumlu bir tutumu vardır. Ancak onun kendi şiiri ve sanatçı duruşu çerçevesinde gelenek konusuna itibar etmediği dikkate alındığında konuya karşı ‘kayıtsızlığı’ ön plana çıkar.

**Ülkü Tamer** de Ece Ayhan’la benzer bir tavır içindedir. Yine de “Eserlerinde özellikle Halk şiiri esintileri görülen **Ülkü Tamer**’in” (Akkanat, 2005: 218) gelenek konusunda yeterli bir ifadesi yoktur.

İkinci Yeni şiirinin en önemli şairlerinden olan, bu edebi hareket içinde, geleneğe doğrudan ve en fazla eğilen şair, **Sezai Karakoç**’tur. Şairin bu tutumu, poetikasının en işlevsel ayaklarından biridir. Sonraki süreçte Karakoç’un söz konusu poetik çizgisinin gelenek içinde ayrı bir tarz ve üslup oluşturduğu görülür.

Sezai Karakoç’a göre, Divan şiiri İslam şiirinin ‘üçüncü büyük atılımı’dır. Bu yüzden de Arap ve Acem şiiriyle ortak bir köke sahiptir” (Karakoç, 2007: 119). Karakoç’a göre şairlik yeteneği, Allah vergisi bir lütuftur. Gelenek, bu yeteneğe sahip olan kişiyi üzerinde olan köklü tarihsel birikim gücüyle şiire sevk eder ve onu yoğurur. Bu bir “armağan”dır. Şair “daha evvelki şairlerle ruh ilişkisi kur”ar. Dolayısıyla şairler arasında zamansal bir geçişlilik oluşur. Eski şairle yeni şair çağdaş olur. Şairin ikinci bir adım atması gerekir. “Bu da klasik dönem şairleriyle yarışma dönemidir. Kendi zamanındakilerle olduğu gibi, daha öncekilerle de yarışma” (Karakoç, 2007: 108). Şair, burada kendinin ve şiirinin farkına varma çabası içinde olmak durumundadır. Böylece “gelenkle hesaplaşma”yı yaşayan şair, geleneğin etkisini üzerinden atıp kendi özgünlüğünü bulma yoluna girebilir. Önemli olan bu aşamaları

geçerken, zorluğa karşı zayıflık göstererek geleneği reddetmeme, onu küçümsememe başarısını gösterebilmektir. Karakoç, bu başarıyı yakalayabilmiş en önemli şairlerden biri olarak geleneğin sınır uçlarında gezebilen bir şairdir. En başta o, bize ait olan şiirin kültürel ve tarihi coğrafyasını tanır, şiirine bu coğrafyanın perspektifinden bakar. Söz konusu coğrafya bütün bir İslam coğrafyasıdır. Şiirimizin zamanını ise Hz. Peygamber'in devrinden, onun şair sahabelerinden başlatır. Bu da bir medeniyet algısıyla bütünleşir.

Sezai Karakoç, medeniyetimizin bir değer yitimine düştüğünü bilir ve reçete olarak kendi öz'üne dönmeyi, şairin kendi ifadesiyle formüle ettiği üzere, yeniden "Diriliş"i sunar. Bunu da "gelenek okulunda yetişen" şair sıfatıyla yapar. Gelenek, şairi, kendi değerleri ve birikimiyle donatır. Toplumun yaşam özünü, iksirini ona emanet eder. Bu bakımdan şair, toplumunun sözcüsüdür.

Karakoç, 'şiir' ve 'şiiimiz' konusunda geniş bir perspektif çizse de yeni Türk şiiri için asıl kaynak olan geleneğin 'Osmanlı dönemi' şiiri, bunun içindeyse daha çok Divan şiiri olduğunu belirtir (Karakoç, 2007: 120). Bu şiirden yararlanmanın yoluyla kesinlikle taklitten uzak olarak, şekle ait yanların özentisi içinde olma basitliğine sapmadan, şairin "eski şiirin ruhu" dediği aslı öz'e yönelmektir. Karakoç'a göre ne eskinin formlarını aynen kullanmak ne de divan, kaside vs. gibi eski biçimlerin sadece adlarını kullanarak yeni şiiri yazmaya çalışmak yoluna gidilebilir. "Asıl gerekli olan, eski şiiimizin ruhunun, algılanmasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil, onların bugünkü şartlarda doğurması gereken şekilleri. Yani, şiir, aruzla olmak zorunda değil, ama arûz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, saki, rakip gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğrulmalı idi. Epik türde de, destanlar, yeniden yazılabilmeli ve günümüz insanı onu okumalıydı. Ya da onlardan esinlenerek epos, yeniden üretilmeliydi. Elbet, bunların olması, hep uygarlık kavramına bağlıdır" (Akkanat, 2005: 209). Böylece Sezai Karakoç, halk şiirini de önemli bir kaynak olarak ele aldığını belirtmiş olur. Ancak Cumhuriyet döneminin ilk safhasındaki tükenişi örnekleyerek sadece halk şiiri geleneğine yaslanmanın da kaçınılmaz bir bitişe götüreceğini de ifade eder (Akkanat, 2005: 209).

Sezai Karakoç, kendi şiirlerinde bu sıralananları modern bir tarzda ortaya koyar. Özgündür ama geleneğe bağlanarak kendi kimliğini kazanır. Bunu da çağın şartlarına uygun bir şekilde yapar. Ancak gelenekten aldığı ruh ve düşünce biçimiyle de şaire yüklediği ödev doğrultusunda çağı değiştirmeyi amaç edinir. Karakoç,

geleneği modern dünyaya taşıma işini çok boyutlu olarak yapar. Onun şiirlerinde aruzun sesi de duyulur, hecenin ritmi de... Bazı şiirlerine ad olarak kaside, gazel, na't, rubai isimlerini alarak bir söylem de geliştirir. Ancak bunları eski şiirin koyduğu kurallar dışına çıkarak yazar. “*Bu bir modern Leylâ ile Mecnun denemesi idi*” (Karataş, 2013: 359) dediği “Monna Rosa” şiirinin modern görünümü içinde ne denli geleneğe dönük bir öz olduğu, eskinin mirası sevgili tipinin nasıl yeni zamana taşındığı, eski unsurların ne şekilde yeniden üretildiği görülebilir. Ayrıca *Hızır ile Kırk Saat, Leylâ ile Mecnun* gibi uzun şiirleri/şiir kitapları ve diğer örnekler Karakoç’un geleneği özümseyerek şiirine damıttığını somut olarak ortaya koyar.

İkinci Yeni hareketinin ömrü genellikle 5-6 yıllık bir süre olarak değerlendirilir. 1950’nin ortaları gibi kendini göstermeye başlayan bu hareket, 1960’lı yıllarla beraber yerini yeni bir şiire bırakmaya başlar. Bu şiir, daha sonra “**1960 Kuşağı**” ya da “**1960’lı yıllar şiiri**” gibi ifadelerle karşılık bulur.

27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi’nden sonra, “*1960 anayasasının getirdiği görelî özgürlük ortamı(yla)*” (Korkmaz - Özcan, 2005: 285) dönemin toplumcu şiirini oluşturacak söylem, daha “*rahat soluk almaya başla(r)*” (Doğan, 1993: 99). Ancak özgürlük ortamının getirdiği çeşitlilik alanı, gittikçe siyasallaşan bir şiirin de yolunu açar. Yavaş yavaş, Marksist söylemdeki şiir, dönemin ana yönelimi hâline gelir. Bu bakımdan gerçek şiirin yerini ideolojik şiir alır. Buna rağmen, dönemin şiire hakkını verme çabasında olan şairleri de vardır. Bunlardan Atıf Behramoğlu, İsmet Özel, Refik Durbaş ve Özkan Mert en çok öne çıkan isimlerdir. Ne var ki bu isimler de diğer dönem şairleri gibi, estetiğin ve sanatın yanında ideolojiyi de öne çıkarırlar. Bu bakımdan, 1960 şiirinde “geleneğe” yönelmek söz konusu olmaz.

Bu dönem şairleri, 1940 Kuşağı’nın şiirini de geç tanımak zorunda kalır. Zaten Nâzım’ın yasaklı kitaplarını da çok geç okuma imkânı bulabilirler ki bu durum, onların arka planlarını zayıf bırakan nedenlerdendir. Güncel Marksist şiir çevirileri de yeterli düzeyde değildir. Dolayısıyla kendi ideolojik anlayışlarındaki şiir geleneğinden de fazlaca faydalanma imkânları olmaz (Korkmaz - Özcan, 2005: 293). Şiir estetiği ve sanatı açısından daha alt seviyelerdeki bazı şairlerinse halk şiiri geleneğinden söylem düzeyinde faydalandığı, bazı unsurları devşirdiği söylenebilirse de bunlar ileri bir aşamaya taşın(a)maz.

Gittikçe dozajı artan siyasal söylemli şiir, **1970’li yıllarda** kesin ve keskin ayrışmalarla iyice belirginlik kazanarak 1970’lerin “politik şiir”ini kurar. Tabii bu

tasnifte 12 Mart 1971 Askeri Darbesi'nin ne denli etkili olduğu da dönemin şiirlerine bakılarak anlaşılabilir. Bugünden bakıldığında, dönem şairleri için Türk edebiyatı tarihinin bir klasiği olarak, yine on yıllık süre zarfı bağlamında "1970 Kuşağı" adlandırması öne çıkar. Mehmet H. Doğan, dönemin şiir atmosferini "70'ler, özellikle ilk yarısı, şiirde belli düşünce ve anlatım kalıplarının dayatıldığı, bunların bir ölçü olarak nerdeyse doğal kabul edildiği yıllar oldu." ifadeleriyle anlatır. Bu yıllarda şair/şiir, genellikle "toplumcu-gerçekçi olmak ya da olmamak" biçiminde ele alındığından sanat-estetik tartışmaları çok güdük kalır.

1970'li yıllarda şairler, genel kabul ve ayrıma göre *sosyalist*, *Türkçü* ve *İslamcı* adlandırmalarıyla üç kulvarda sınıflandırılır. Önceki kuşaklara dâhil olup bu yıllarda hâlâ yaşayan ve yazarların dışında 1970'lerin şiirini oluşturan başlıca isimler, şöyle sıralanabilir: *toplumsalçı/sosyalist* kimliğiyle öne çıkan Veysel Çolak, Ahmet Ada, Hüseyin Yurttaş, Akif Kurtuluş, Ahmet Telli, Ahmet Erhan, Erol Çankaya, Adnan Yücel, Ahmet Özer, Seyyit Nezir, Süreyya Berfe, Yaşar Miraç, Sennur Sezer, İsmail Uyaroğlu, Egemen Berköz... *Ulusalçı söylemleriyle*; Bahattin Karakoç, Abdurrahim Karakoç, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Dilaver Cebeci, Yavuz B. Bâkiler, *İslamî söylemi* öne çıkaran Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt, Akif İnan, ikinci dönemiyle İsmet Özel, Ebubekir Eroğlu, Nurullah Genç...

1970'li yıllarda geleneğin yararlanma konusu, öncelikli bir gündem olmadığından geleneğin ne olduğu ya da ne olmadığı konusu dönem şairleri arasında yeterince irdelenmiş değildir. Konuya bu uzak ve kayıtsız kalışın ana sebeplerinden biri, geleneğin taşıdığı arka plan kültürü ve bunun bir yaşam biçimi anlamına geldiği düşüncesidir. Bu bakımdan Divan şiiri söz konusu olduğunda daha bir itelenip ötekileştirilirken, halk şiiri geleneğinin özellikle Yaşar Miraç gibi isimlerle söylem ve şekil açısından ön plana alındığı görülür. Bu yaklaşım belli bir ses getirirse de geleneği yeniden işleyip üretmeye imkân vermez.

Diğer yandan, geleneğini kabullenerek, ona "doğru bir tarih bilinciyle" yaklaşmak, geleneği bir sanat kaygısı yapmak gerektiği düşüncesinde olan şairler de vardır. Ahmet Özer ve Hüseyin Yurttaş bu konuda örnek olan "toplumcu" iki isimdir. Geleneğin yararlanma(ma) sorununu, dönemin şiir eleştirmeni Mehmet Yaşar Bilen, söz konusu kuşak şairleriyle yaptığı uzun soluklu soruşturmada sonra, şöyle değerlendirir: "70'li toplumcu ozanlar, bu sorunun bilincine varmıştır ama, başlangıçta, kültür değerlerimizden (şiir geleneğimizden...), sağlıklı bir şekilde yararlandıkları söylenemez. Günümüz yazınında bile, hâlâ geçerliliğini sürdüren ve

*tartışılan bu konudaki yanlışlar, doğru bir tarih bilincinin değerlendirilmesiyle er geç aşılacaktır*” (Bilen, 1985: 133). Bilen, buna ek olarak geleneğin yadsınması konusunda da iki genel tutumdan yakını. Buna göre ilki, “*kentsoylu görüş*”tür ve geleneğin (o, “*kültür değerleri*” diyor) gerici-bağnaz öğelerine sahip çıkmaktadır. Karşıtındaki tutumsa “*küçük burjuva yazıncıları*”dır ve bunlar geleneği ya toptan yadsımaktadır ya da yoz bir bakış açısıyla, kozmopolit kültürün etkisiyle, tarih bilincinden yoksun olarak “*aktarmacı*”lık yapmaktadırlar (Bilen, 1985: 133). Ulusalçı cephedeysel, “*Dış kaynaklı Marksist sanat anlayışının karşısında bütün gücünü kendi kaynaklarından alan ülkücü ve ulusal söylemci bir şiir anlayışı geliştirilir. (...) Bu hareket, zengin bir geleneğin mirasını kendi içerisinde barındırır. (...) [Bu şairler,] Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Yahya Kemal, ve Karacoğlan geleneğinden gelen şiir hareketini kucaklayarak güçlü bir kültür dünyasının anlatımını üstlenirler*” (Korkmaz - Özcan, 2005: 296). Tabii olarak da bu şiir dünyasının tema ve izlekleri, Türk tarihinin yakın ve uzak zamanlarına uzanır. Bu bağlamda, üretilen imgeler, Türk mitolojisine ve folkloruna yaslanır. Dolayısıyla da halk şiiri geleneğinin biçimsel hâkimiyeti söz konusu olur. Ancak modern şiirin baskın tarzı olan serbest nazım da başarıyla kullanılır. Geleneğe yönelmenin bir boyutunu da önceki Türk edebiyat ve sanatıyla kurulan metinlerarası ilişki oluşturur. Bununla amaçlanansa, çıkmazlara saplanıp kalan, bocalayan çağa, yeni nesle, kendi iç dinamiklerinden devşirilen bir güç kazandırmak, yeni hamleler yaptırmaktır (Korkmaz - Özcan, 2005: 296-297).

Cumhuriyet’in kuruluş felsefesi itibarıyla ötelenen, geri planda kalan İslamî söylem, İkinci Yeni döneminde Sezai Karakoç’la modern bir tarzda cazip bir sunuma tabi tutulur. 1960’larla beraber önemli bir yükseliş seyri göstermeye başlayan bu söylem, Sezai Karakoç perspektifinde, 1970 Kuşağı’nın Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt, M. Akif İnan, Ebubekir Eroğlu gibi şairleriyle devam eder ve bir “geleneğin” görünümünü verir:

**Cahit Zarifoğlu**, Sezai Karakoç şiirinden aldığı özü özgün ve evrenseli kucaklayan imge anlayışıyla sunar. Mizacı ve şiiri oldukça örtüşen bu modern zaman dervishi, İslamî duyarlılığı temel alan şiirde 80 Kuşağı’nı da etkileyecek bir çıtayı yakalar. Geleneğin açısından Zarifoğlu’nun şiiri, Karakoç’ta olduğu gibi daha çok “öz” olarak söz konusu edilmek durumundadır. Şiirinin arka planında yine benzer şekilde ama daha güncel olan şekliyle İslam coğrafyası ve ümmet bilinci vardır.

**Erdem Beyazıt**’ın geleneğe dönük yanı da Zarifoğlu’nunkiyle aynı çerçeveye oturur. Kapalı bir söyleyişle kurduğu şiirlerinde İslam perspektifli tema ve izlekler,

“Marksist dünya görüşüne sahip şairlerinkine benzer” (Korkmaz - Özcan, 2005: 303) imge kuruluşlarıyla şiirini güçlendirir. Onda dikkat çeken yan, şiirindeki “toplumcu şiir”i anımsatan söyleyiş biçimidir.

**İsmet Özel**, sosyalist/Marksist dönemindeki özgün ve özgür tarzını yine koruyarak şiirinde söylem düzeyinde bir kırılmaya izin vermeden Türk şiirini bu paralelde de güçlendirmeyi başarır. “*Ataol Behramoğlu ile Halkın Dostları adlı Sosyalist nitelikli bir dergi çıkaran İsmet Özel, 1974’e değin sosyalist/Marksist çizgide, ideolojik ancak şiirselliği ihmal edilmemiş isyan temalı şiirler söyler. 1974’ten sonra düşünsel olarak büyük bir değişim yaşayan ve İslâmî çizgide kendini konumlandıran Özel’in şiirlerinde tema ve iletinin dışında bir değişim görülmez. İsyân ve lirizm, bu kez İslâmî bir hayat sürdüren toplumun içindir. Kapitalist ve emperyalistlerin yerini sistem ve bunun karşısındaki İslâmî kimlik almıştır*” (Yiğitbaş, 2011: 6). Tabii onun gelenek gibi bir kaygısı yoktur. Özel’in şiiri ben’in dairesinde gelişir ve yükselir. Ancak ikinci dönemdeki İslam esaslı tutumu, yükselen İslam duyuşlu şiir geleneğine güç katan bir rol oynaması bakımından çok büyük önem arz eder.

**Nurullah Genç** de bu dönemde kendi sesini bulabilen İslami duyarlıklı şairlerden biridir. Ne var ki ilerleyen dönemlerde belli bir seviyede kalır ve aynı imgeci duyarlılıkla şiirini tekrar tekrar kurma hatasına düşer. Buna rağmen, önemli bir popülaritesi vardır. Onun gelenekle ilişkisi, şiirinin iç unsurlarında, muhtevasında, daha çok hececi şiirin kazanımlarını yansıtan formunda,<sup>2</sup> yoğun imge kullanımlarında açıkça görülür. Onda Divan şiirinin söylem biçimi ve verimleri de önemli bir boyutta seyredir. Nurullah Genç’te de bu cephenin İsmet Özel dışındaki diğer şairleri gibi, Akif’ten ve Necip Fazıl’dan süzülerek Karakoç şiirinin modern tarzına evrilen, Karakoç’tan da bu dönem şairlerine devredilen şiir kazanımları gözlenir.

Türk şiirinde güncelliğini hep koruyan gelenek ve ondan yararlanma konusu, 1970’lerin ortalarında **Hilmi Yavuz**’un şiiriyle yeniden ve güçlü bir şekilde gündeme gelir. Bu güçse, şairin geleneği doğrudan poetik bir yönelim olarak ele almasından kaynaklanır. Geleneğe poetik bir tercih olarak yönelmekse T.S. Eliot’ın konuyla ilgili düşünceleriyle somut bir ifadeye kavuşturulabilir. Buna göre; yeni şairin iletimleri olan “*dünya görüşü*”, “*hayat felsefesi*” vs. ancak önceki şairlerle kurulan ilişkisi bakımından onlarla karşılaştırılarak değerlendirilebilir. Eliot’ın gerekçesi, bunun

---

<sup>2</sup> Buradan Nurullah Genç’in tüm şiirlerinin heceyle yazıldığı anlamı çıkarılmamalıdır. Serbest şiirlerinde hece, bir zemin ve verim olarak durur.

“eleştiride estetik bir kaide” olduğu şeklindedir. Kendi içinde bir “organik bütün”e ve “ideal bir düzen”e tâbi olan eski eserler bütünü, yeni ürünün yaratımıyla değişikliğe uğrar. Böylece yeni bir organik bütün oluşur. Eliot buna “eski ile yeni arasındaki uyum” der. Bu bakımdan geçmiş/gelenek hâl’i şekillendirirken, kendisi de “çağın şuuruyla yoğrul”ur. Bunun farkında olan şair, güçlüğün ve sorumluluğun da bilincinde olmak durumundadır (Eliot, 2008: ?). Öyleyse geleneği poetik bakımdan ele alan Hilmi Yavuz’u öncelikle bu bilinç ve sanatsal-estetik konum açısından değerlendirmek, yerinde olur.

Hilmi Yavuz’un geleneğe yaklaşımı, köklü, kapsayıcı, bütünlemeci, düşünsel zemini olan bir yönelimdir. Bu bakımdan da geleneği öncelikle süreklilik göstermesi dolayısıyla ele alır. Nitekim V. B. Bayrıl’la yaptığı bir söyleşideki şu ifadeleri, konuya ışık tutar: “Şiirde gelenek sorunu biliyorsun, benim çok önemseydiğim bir sorun. ‘İmtidat’, Yahya Kemal’in sözlüğünde, geleneği imliyor. Değişenin içinde değişmeyi, ilinekler içinde öz’ü, yani devam edeni, temadi edeni bulmak! İşte, kimlik bu... Şiirde kimlik, identité sorunu, ancak ‘imtidat’ sorunu bağlamında kavranabilir diye düşünüyorum. Hem, Türk şiirinin kaynaklarına, geçmişe, hem de bugün’e (dolayısıyla yarın’a) bağlanabilmek; yine Yahya Kemal’i analım burada: ‘Kökü mazide olan âtiyim’ diyebilmek, ancak böyle mümkün olabilir” (Yavuz, 1999: 51). Geleneğin bu bakışla değerlendirilmesi, onun köklü oluşunun da, kapsayıcılığının da tasdikidir. Şair, kendi yerini de bu perspektife göre belirler.

Hilmi Yavuz’un gelenek konusunda Yahya Kemal’den başka, -şüphesiz ki- en önemli dayanağı, hocası Behçet Necatigil’dir. Bu anlamda şair, Necatigil’in “şiir geçmişe yapılan atıflarla ilerler.” sözünü ilke edinir. Yavuz’a göre, Âsaf Hâlet Çelebi, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal, Behçet Necatigil ve kendisiyle somutlaşan gelenekçi çizgi, “sahih” bir şiir kulvardır. Çünkü bu şairler, bize ait olan değerleri ve birikimi kendi “mülkü” hâline getiren (temellük eden) ya da bunu böyle bilen sanatçılardır.

Sahihliğin bir şartı da, kendi medeniyet ve sanat değerlerine (yani Doğu’ya) eğilmekle beraber, Batı’nın medeniyet/sanat değerlerine de yönelmektir. Nitekim şairin kendisi de bu çizgidedir; kendi şiirini ve kendi sanatçı kişiliğini şöyle tarif eder: “Ben kendi edebiyatımın geleneğine bağlı bir şairim. Ex nihilo, yoktan var olmuş değilim. Ben kendi yüzyılımın içinden şiir üretiyorum. Kendimi Doğu geleneğine bağlı olduğu kadar Batı geleneğine de bağlı hissediyorum. Fuzûlî’den Y. Kemal’den, Haşim’den, Necatigil’den yararlandığım kadar Hölderlin’den, Baudelaire’den de yararlandığımı söyleyebilirim. Büyük şairler büyük öğreticilerdir. (...) Kendimi

*nerede konumlandırabilirim? Ben geleneğin içinden gelen, ancak kendini gelenekle sınırlı saymayan bir konumdayım*” (Yavuz, 1999: 59). Zaten kendi şiirini “geleneği devam ettirerek” kuran bir şairin sanat üretimi yaptığını söylemek gerçek dışıdır. Önemli ve gerekli olan, “geleneği yeniden üretmek”tir. Şair, ancak bu yolla kendine kayda değer bir yer açabilir. Geleneği yeniden üretme düşüncesi, bir idealdir; her zaman mümkün olmaz. Ancak hiç yoksa onu dönüştürme çabasında olunması gerekir ki aksi durumda taklit, devam ettirme, öykünme gibi kavramlar söz konusu olur.

Hilmi Yavuz’un sahihliği ele alışı, şiirin bilgisine sahip olmayı gerektirdiği kadar, onun geniş tarihsel gelişimindeki entelektüel arka plan bilgisine sahip olmayı da ister: “*Sahihlik, Modernleşme ve Gelenek’in birlikte temellük edinilmesi bağlamında, bizim entelektüel tarihimizin ‘olmazsa olmaz’ koşuludur. Kısaca, entelektüel tarih açısından gayrisahih olan, modernliği ya da geleneği, ötekini dışta bırakacak tarzda temellük etmektir. Entelektüel tarih bize, bugün sadece Doğulu kalabilmenin ya da sadece Batılı olabilmenin, gayrisahih konumuna işaret ediyor. Nazım’ın, 1936’dan sonra Gelenek’e dönüş yapması, entelektüel tarihin dayattığı ya da belirlediği bu sahihlik’in farkına varışındandır... Sahihliği, şiirin entelektüel tarihi ile uygunluk durumunda bulunması olarak tanımlıyorum* (Yavuz, 16. 01. 2002). *Sonuç olarak ona göre özgünlük diye bir şey olamaz. Özellikle şair kendini bir geleneğe dâhil edebildiğinde bir değer kazanacaktır*” (Yavuz, 2006: 180). Bu entelektüel bilince sahip olan Yavuz, kendi durum ve konumunu şu sözlerle ifade eder: “*Çağdaş Türk şiiri içinde kendimi, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas ve Behçet Necatigil çizgisi diyebileceğim bir çizgiye oturtuyorum. Ama bunlar birbirlerinden ne kadar farklıysalar, benim şiirim de onların her birinden o kadar farklıdır*” (Yavuz, 1999: 55). Buna göre, şairin kendine özgü oluşu ve geleneğin nasıl mülk edileceği meselesi de bu farklılığı yaratan/üreten bilinç olmalıdır.

Öte yandan sahih şiirin en önemli isimleri, Doğu-Batı senteziyle modern Türk şiirinin ana omurgasını oluşturur ve böylece bir gelenek çizgisi belirir. Bu noktada Yiğitbaş, Hilmi Yavuz’dan şu aktarımda bulunur: “*Türk şiirinde modernleşme ve gelenek çizgisi bana göre Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlar. Yahya Kemal’in bir yanı Baudleaire’e gidiyorsa, diğer yanı da Nedim’e dayanır. Haşim’in bir yanı Şeyh Galib’e gidiyorsa diğer yanı da Fransız şiirine yaslanır. Hem Doğulu hem Batılıdır... Bizim bir türlü yapamadığımızı söyleyip, yakındığımız sentezi onlar çok önceleri yapmıştır. Bu çizgiyi devam ettiren ikinci kuşak da Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet olmuştur. Üçüncü kuşak Behçet Necatigil ve Asaf Halet Çelebi’dir. Bu 6 şair*

*bir 'soyağacı' oluştururlar... İlk bakıldığında bu şairler özellikle de siyasî görüşleri açısından çok farklı gibi dururlar. Mesela Necip Fazıl'ın şairiyken, Nâzım Hikmet solun şairidir. Oysa onların entelektüel duruşu tam da Doğu-Batı sentezi üzerinedir. Bu nedenle de 'sahih'tirler...' (Yiğitbaş, 2008: 72-73). O yüzden ki Hilmi Yavuz'un gelenek kavramı hem Doğu'yu hem Batı'yı kapsar. Sahih şiirin peşindeki her şair, zihninde bu iki dünyayı kutuplaştırmak yerine içselleştirmek durumundadır.*

Güçlü bir kaynak olarak eski şiirimizin temel taşlarından biri olan tasavvuf konusu da Hilmi Yavuz'un şiirinde önemli bir cephedir. Ancak "*Hilmi Yavuz tasavvufla, yaşanır olmasından çok sistematik olarak ilgilenir. Tasavvufu dışarıdan kuşatır. Tasavvufu dışarıdan kuşatmak, tasavvufu yaşamadan, onunla disiplin olarak ilgilenmektir*" (Altunyay, 2005: 13). Bu bakımdan Yavuz'un tasavvuftan faydalanması klâsik şiirin dünyasında olduğundan farklıdır. Onunla malzeme olarak ilişki kurar. Şair, tasavvufun kendi içyapısıyla, onun sistemiyle ilgilenir. Yani Hilmi Yavuz, tasavvuf karşısında bir derviş değil "*şiirin yapılan bir şey*" olduğunu düşünen şairdir. Bu yüzden mutasavvıf da değildir. Hilmi Yavuz'un şiirinde tasavvufu işleyiş biçimi, tasavvufun malzeme olması yönüyle olsa da şairin şiirlerinde tasavvufun bir kere daha 'diriliş'i yaşadığını söylemek mümkündür. Öyleyse Hilmi Yavuz'un modern bir tavırla geleneğe bu boyutuyla da eklemeli olduğu sonucu ortadadır.

Hilmi Yavuz, tasavvufu modern olanın teknesinde yoğururken "*klâsik şiire ait mazmunları diriltir, adeta çoğaltır. Yeni anlamlara kavuşturarak onları işlevselleştirir. Çoğu zaman mazmunlar anlam kaymasına uğrar. Kendi anlamlarının dışında yepyeni, özgün anlamlara kavuşurlar. Meselâ hat sanatında bir yazı stili olan ta'lik mazmunu "...ve perçemleri ta'lik" söyleyişiyle farklı bir anlama bürünür. Ta'lik mazmunu artık bir yazı stili olmaktan çıkarak saçın görünüşünü ifade eden bir araç haline gelir*" (Altunyay, 2005: 13). Nihayet, klasik şiirin sacayaklarından biri olarak gelenek içinde işlene işlene sürüp gelen tasavvuf, Yavuz'un şiirinde de kendisini daima hissettiren bir kaynak olarak bu şiirin de aslî çizgilerinden biri hâline gelir. Nitekim Pınar Aka da bu noktaya değinir: "*Hilmi Yavuz, geleneğe yaslanan bir şair olmasına rağmen, onu tekrarlayıp çoğaltmıyor, yeniden üretiyor. Gelenek onun şiirinin beslenme kaynaklarından birisi, belki de en önemlisi. Çünkü, Behçet Necatigil'in söylediği gibi, 'Şiir, geçmişe yapılan atıflarla ilerler.' İlk bakışta paradoksal gibi görünen bu sözü çok önemsiyor Hilmi Yavuz*" (Aka, 2002: 45).

Gelenek, birçok şairin şiirinde, geçip gidişi hüznle hatırlanan ve kendisine özlem duyulan bir "geçmiş"in değerler iskeleti gibi işlenir. Bu anlamda Yahya Kemal,

Mehmet Akif, Sezai Karakoç yerinde birer örnektir ve bu olumlanan bir tutumdur. Ancak geleneği şiirine kılavuz kılan Hilmi Yavuz, söylenen dairenin dışında kalır. Bu noktada Doğan Hızlan, şairin, yeniyi üretirken geçmişe karşı aldığı tavrı şöyle değerlendirir: “*Gelenek hayranlığı yoktur onda, ama geleneksiz bir şiirin de varolmayacağını her iyi şair gibi bilir. Böylece gelenekle modern arasındaki karşılıklı etkileşim, kopmaz ilişkiyi sağlam örneklerle ortaya koyar*” (Hızlan, 2000: 47). Çünkü modern olanı geleneksel olana göre ikincilleştirmez. Esasen bu tutum, aynı zamanda geleneğe eklenerek yeni ve çağa uygun bir çehre kazandırma, eskinin ötesini yoklama imkânı da sunar. Yavuz da bu imkândan ustaca yararlanmayı bilir.

Hilmi Yavuz'un şiirinde sıkça karşılaşılan, aslında onun şiirine hâlihazırdaki kimliğini kazandıran en önemli yanlardan biri de metinlerarasılıktır. Pınar Aka, Michael Riffatere'den yaptığı alıntıyla konuya ışık tutar: “*Bir metin ancak başka metinle ilişki kurduğu zaman yazınsal olabilir*” (Aka, 2002: 53). Maksut Yiğitbaş da, Hilmi Yavuz'un konuya ilişkin bakış açısını şu cümlelerle ortaya koyduğunu belirtir: “*...elbette, edebiyat alanında olduğu gibi, sanatın öteki alanlarında da 'metinlerarası ilişkiler' geçerlidir. Julia Kristeva'nın deyişiyle, 'bir metin, öteki metnin özümsemesinden başka bir şey değildir'*” (Yiğitbaş, 2008: 94). Kabaca; bir metnin kendinden önceki metinlerle kaçınılmaz olarak az ya da çok ortaklıklar ve kesişmeler üzerine kurulabileceğini, bu bakımdan da çoksesli bir yapı arz edeceğini savlayan metinlerarasılık, Hilmi Yavuz'un şiirinde gelenekle kurulan bağı güçlendirirken, onun şiirlerine edebiyat-sanat ve kültürün derinliğini de kazandırır.

Hilmi Yavuz, *Yazın Üzerine* kitabında “Şiir İçin Küçük Bir Tractatus” ismiyle bir poetikası vardır. Poetika, üç maddeden ve bu maddelerin açıklaması anlamında da birkaç alt maddeden oluşur. Bu maddeler şöyle özetlenebilir:

İlk madde; “*Şiir dil değildir, söz'dür...*” şeklindedir. Şair, bu ayrımı Saussure'den hareketle temellendirir. İkinci madde; Yavuz, “*Şiir dil iken kapalı, söz iken 'açık yapıt' tır.*” der. Çünkü dil, kapalıdır, bir sistemi vardır ve herkeste aynı karşılığı bulur. Ancak söz konusu kapalılık anlaşılabilirlik değildir; aksine tek anlamlılıktır. Şiirdeyse bireysel bir dil kullanılır ve şiir, söz'e dönüştükçe farklı anlamları üzerine alır. Bu bakımdan şiir, bir üretimdir. Üçüncü maddede ise imge ve imgeyi alımlama üzerinde durulur (Yavuz, 1987: 75-76).

V. B. Bayrıl ve Can Bahadır Yüce de bir yazıda “Hoca İçin Küçük Tractatus” alt başlığı altında, şairin poetikasını maddeler hâlinde verir. Bu maddelerin bazıları şöyledir:

- Şiir, yapılan bir şeydir.
- Hilmi Yavuz'un şiiri, sese dönüşmüş imgelerden ve kimi imtiyazlı anlarda bir dilin ve medeniyetin bütün tarihine ışık tutabilecek sözcüklerden yapılmıştır.
- Şiir, "dil" değil "söz"dür.
- "Söz", "dil-ötesi"ni kurcalar.
- İyi şiir, lirik şiirdir.
- Özneldir ama bireyci değil.
- Hilmi Yavuz şiiri, tüm sanat yapıtlarının özelliği olarak tanımlanan açıklıktan öte, bir 'açık yapıt' olarak kendini gerçekleştirir.
- Hilmi Yavuz, modern bir gelenekçi değildir. Geleneksel olarak moderndir.
- Hilmi Yavuz şiirini şu cümleyle açıkladım: Bilineni unutmadan yeniyi öğrenmek.
- Saf şiir vardır.

Bu yazıda, Hilmi Yavuz'un Türk şiiri ve edebiyatı için kıymetine yönelik olarak da şu soru sorulur: "*Öyleyse şu hain soruyu soralım kendimize; son 35 yılı düşündüğümüzde, Türk şiirinden Hilmi Yavuz şiirini çıkardığımızda elimizde ne kalır?*" (Bayrıl – Yüce, 2006: ?). Bu sorunun cevabı, Yavuz'un şiirindeki köklü ve soylu oluş, geleneği yeniden üretmedeki başarı, sanatsal-estetik değere sahip olma, derinlik gibi niteliklerde saklıdır. Ayrıca, Hilmi Yavuz'u hocası olarak kabul edip ondan "el alan" şairlerin aynı çizgiyi geliştirerek devam ettirmesi, onu ve şiirini sürekli bir değer çizgisinde tutmak için yeterlidir.

## **2.1. 1980 Kuşağı Türk Şiiri ve Genel Olarak Kuşağın Geleneğe Yaklaşımı**

### **2.1.1. 1980 Kuşağı Türk Şiirine Dair Genel Değerlendirme**

Yeni Türk şiirinin 1980'den bugüne kadarki sürecine bakıldığında dikkate değer bir şiir manifestosu, akım-grup-hareket-topluluk ya da diğerlerine göre fazlaca sivrilmiş bir şairle karşılaşmak pek mümkün görülmez. Bunda rol oynayan nedenler oldukça çeşitlidir.

Edebiyatın/sanatın yönelimlerini sanat dışı etiklere bağlamak her zaman ve mutlak olarak geçerli değildir. Ne var ki, sanatın öznesi, onu üreten ve bu üretimin kendisine sunulması noktasında "insan"dır. Bu bakımdan olgulara göre değişik derece/seviye göstermekle beraber, sanatçının sosyal-siyasal olaylardan etkilendiğini

kabul etmek gerekir. Bu paralelde, 1980’le başlayan dönemin şiirinde de 1980 Askeri Darbesi’nin başat rol oynadığı yadsınamaz.

Önceki iki kuşağın politik kutuplaşmalarına ve çatışmalarına karşılık 1980 sonrasında apolitik bir ortamın varlığı söz konusudur. Küresel olarak postmodernizmin etkili olduğu dönemde Türkiye’nin bundan uzak olması beklenemez. Ancak bunun bir postmodernizm mi yoksa geç kalmış bir modernizm mi olduğu tartışılabilir niteliktedir. Adı ne olursa olsun, bu döneme bakıldığında toplumun genelinde sosyal, siyasal, kültürel, algısal vs. bakımlardan büyük değişiklikler olduğu fark edilir. Genelleyici ama temel anlamda 1980’li yıllara “çeşitlilik” duygusunun hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yansımaları, çokrenklilik, çokseslilik, çokkültürlülük, karşı konumdakine saygı/hoşgörü, feminist anlamıyla da olmak üzere kadının ön plana çıkması, bireyin öncelenmesiyle bir tutum ve tavır hâline gelen bireyselcilik gibi kavramlarla ifadesini bulabilir.

Böyle bir atmosferde şiirin hangi genel kulvara oturacağı da açıktır. Zaten, modern şiirimiz, geçirdiği yalpalanmalar, iniş-çıkışlar, akım/hareketlerle beraber bu süreçte iyi bir seviyeyi yakalamış durumdadır. Yani bir birikim, bir şiir verimi söz konusudur. Bu olguyu Hulki Aktunç, 1991 yılında “delta” benzetmesiyle ifade eder: “Şiirimizde son dönem bence bir ‘Delta Dönemi’dir. Delta sularının, delta toprağının bereketini görüyorum. Öyle ki, belirli akımların suyuna giden şairler arasında şair denemeyecek kişiler var olabiliyordu; ama bugünün deltasında ancak gerçek şairler barınabilir” (Asiltürk, 2013: 47). Bu tespitten yola çıkılarak, 1980 Kuşağı şairlerinin geçmiş dönemlerin şiirine ilgiyle baktığı görülebilir. Yani ister istemez “gelenek” konusu şiirin merkezine oturur. Ancak burada geleneğin şiir poetikası olarak ele alındığı düşünülmemelidir. Bu dönemde gelenek, geçmişi yadsımadan onun çeşitli yönleriyle rehber olabileceği, bir tecrübeyi ve birikimi yansıttığı anlamında başucu kavramı hâline gelir. Bu noktada Bâki Asiltürk, “Gelenek, 1980 Kuşağı şiirini anlamada anahtar kavramlardandır. (...) farklı şiir anlayışlarına sahip şairler geleneği bütün olarak kavramayı önemsemişler, geleneğe bakışta ortak noktalarda buluşabilmişlerdir. (...) Elbette, 1980 Kuşağı şairlerini topluca gelenekçi şairler olarak nitelemek mümkün değildir. Bu dönemde şairlerin pek çoğu geleneği bir antoloji olarak değerlendirmiş, birkaçı ise belli bir çizgiye odaklanmayı yeterli ve doğru saymıştır” (Asiltürk, 2013: 9). Nihayetinde, dönem şiiri birçok ayrı sınıflamaya tâbi olsa da geleneğin verimleri, bu kuşağın şiirini zenginleştiren unsurlardandır. Mehmet H. Doğan’ın “Bu kuşak, geçmiş şiire, şiir birikimine, geleneğe, en azından

*onu bilme tanıma zorunluluğu temelinde de olsa, sahip çıkmış, onu yadsımadan bir bireşim arayışı içinde bulunmuştur*” (Doğan, 1998: 145) şeklindeki değerlendirmesi de söz konusu yaklaşımı doğrular.

Şiirin iç ve dış yapısı teorik birer ayırım olsa da esasen onun ontolojik anlamda *reel* ve *irreel sferleri* geçişkenlik ve bütünlük arz eder. Şiirin muhtevasının onun formu/biçimi üzerinde etkili olduğu, bir formun/biçimin de ancak ona uygun muhtevayla ceset görünümünden uzaklaşıp dipdiri kalabileceği, ürünün sanatsal-estetik değerini bu doğrultuda elde edebileceği yadsınamaz gerçekliktir. Muhteva ile kastedilen de onun hangi tema ya da konu olduğu şeklindeki basit algıdan ötede durur. 1980 öncesi politik şiirde (1960-1970 şiirinde) muhteva az çok bellidir. Yine de o ortamda dahi ancak şiirselliği, sanat değerini muhafaza eden şairler başarıyı yakalayabilir. Örneğin İsmet Özel ya da Hilmi Yavuz da dönemin ideolojik kamplaşmalarından etkilenir. Ama onların şiiri çığır açıcı nitelikte bir üst seviyeyi yakalar.

1980 Kuşağı da apolitikleşmenin getirdiği ortamda estetiği ve sanatı önemseydiği içindir ki geleneğin getirdiği “*delta*” topraklarından önemli kazanımlar, verimler elde eder. “*Çok geniş kapsamlı olarak söyleyecek olursak, 70’li yıllarda şiirin işlevi şiirin kendisinden önce geliyordu, 80’li yıllarda ise şiirin kendisi işlevinden önce gelmeye başladı. “Yazılan şeyin her şeyden önce şiir olması gerektiği” motto’su bunun en güzel anlatımıdır*” (Doğan, 1993: 242). Ramazan Korkmaz da bu dönemde genç şairlerin bir “iç hesaplaşma”ya girdiği ve bundan da başarıyla çıktığı düşüncesindedir: “*1980’e kadar şiiri ideolojik manada algılayan şair, ihtilalle birlikte bir iç hesaplaşmaya girer. Bu hesaplaşmanın sonunda ideolojik anlamdaki şiir anlayışında bir çözülme görülür. Bu, şartların zorladığı bir geri çekilme değildir. Şairin ve şiirin olması gereken yerdir. 1950’den beri –biz fark etmesek de– Marksizm, kapitalizm karşısındaki üstünlüğünü ve söylem gücünü yitirir. Bu nedenle ideolojik doygunluk ve bıkkınlık sanatın prensiplerini ön plana çıkarır. Güzel yazmanın hesabı yapılır*” (Korkmaz - Özcan, 2005: 306). Bu çerçevede denilebilir ki; 1980 Kuşağı Türk şiirinde şiir, önemli bir tecrübenin sonucu olarak yeniden ve üstelik arı-duru bir biçimde gündeme gelir.

Bu dönemde önceki kuşağın/kuşakların homojenleşen politik şiir kutuplarına karşın bir heterojenleşme gözlemlenir. Daha başta sokaktaki kitlelerin sözcülüğü yerine “ev”ine kapanan 1980 Kuşağı şairi, önceki kuşağın karşıtı olarak konumlanır. Söz konusu karşıtlığı Alphan Akgül, “*başkaldırı*” olarak yorumlar: “*Bu kuşağın şiirini,*

kendilerinden bir önceki kuşağın şiirine bir 'başkaldırı' olarak yorumlamak sanırım yanlış olmayacaktır. Belki benim söylememem gerekiyor ama, şiirin 'sokakta' unutulduğu bir sırada, onlar şiiri hatırlatarak 'evlerine' çekildiler. Şiir tek başına 'evde' yazılmaz mı zaten?.." (Akgül, 2000: 46). Bu yorumla Akgül, içe yönelme olgusuna dikkat çekerek şiirin temelden bir değişime tâbi oluşuna dikkat çeker. "Başkaldırı" ifadesini açımlayan bir başka yorum, Metin Cengiz'e aittir, Cengiz, "80'li yıllar şiirinin 70'li yıllar şiirine köklü bir eleştirel bakışın şiiri gibi" (Cengiz, 2002: 128) olduğunu söyler.

Artık bireyin dünyası diğer her şeyin önünde ve ötesinde tutulur. Hatta bu çıkış noktasından dolayı kuşaklaşma düşüncesinden de uzak durulur. Asiltürk de bu noktada bireyselleşme eğilimine değinir: "Bunda şairlerin bir kuşak esprisi içinde kaybolmayı istememelerinin, kendi başlarına varolma arzularının etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca, 1980'lerde ve 1990'larda yoğun tartışmalar içerisinde olmuş, birbirlerine tatsız ithamlarda bulunmuş, şairlerin aynı kuşak içinde sayılmama isteklerini bu tartışmaların uzaklaştırıcı etkisine bağlayabiliriz" (Asiltürk, 2013: 26). Aynı konuyla ilgili olarak İhsan Deniz de benzer bir düşüncede olduğunu bildirir: "Bizim dönemimizin genç şairleri, 'manifesto'larla çıkış yapma uğraşına prim vermediler. Kendilerini bağlayıcı, sınırlandırıcı girişimlerden daima uzak kaldılar, ki en doğrusuydu bu. Önlerinde duran şiir birikiminden faydalanmayı, inkârcılık yapmamayı şair etiğinin bir parçası gördüler. Başlangıçtaki seslerinin şu veya bu ismi / anlayışı çağrıştırmamasından da rahatsız olmadılar. Yegâne kaygıları, içtenlikli bir 'ses'e sahip olmaktı" (Asiltürk, 2013: 40). Doğan Hızlan'ın görüşleri de aynı yöndedir ve Hızlan, yeni dönemde bireyselci tutumların öncelendiği düşüncesindedir: "Akımlar dönemi bitti. Belki de akımların ortak havasını bireyler istemiyor. Kuşaklar aynı edebiyat beğenisini farklı kılacak zenginlikle uğraşmıyorlar artık. Siyasal darbeler, toplumsal değişimler, kuşak parçalanmasından ötürü belki de, bu toplu çıkışı önledi" (Hızlan, 2002: ?). Nitekim 1980 Kuşağı Türk şiirinde –bazı kısır çıkışlar hariç– bir şiir hareketi oluşmaz. Bunların yerine belli poetik yönelimler saptamak mümkündür. Bu doğrultuda örneğin Bâki Asiltürk'ün belirlediği sekiz anlayış vardır: imge şiiri, anlatımcı şiir, folklorik/mitolojik şiir, metafizik şiir, gelenekselci şiir, toplumcu şiir, beatnik-marjinalci şiir, yeni Garipçi şiir (Asiltürk, 2013: 100).

### 2.1.2. Kuşak Kavramı ve 1980 Kuşağı'nın Kapsamı

Edebiyata konu edilen “kuşak” kavramının karşılığı genel olarak “yaş” ve “estetik” üzerinden belirlenir. İlkinde sosyolojik, ikincisinde sanatsal bir bakış vardır ve ancak bu iki ölçüt beraber düşünüldüğünde edebiyat tarihinin konusu olan bir “kuşak”tan bahsedilebilir. Tabii bunların yanında aynı ideolojiden olma, dünya görüşü, sanat eserini ele alış, duygulanım ortaklığı gibi başka unsurlar da değerlendirmelerde yer bulur. Ancak aynı yaşlarda olma ve aynı estetik paydada buluşma özellikleri iki temel ayaktır.

Bu bağlamda öncelikle *“Doğum yıllarının yakın olması kuşağın üyelerini birbirine her yönüyle olmasa bile bazı yönlerden yaklaştıran bir özelliktir. Bunun nedeni, yakın yıllarda doğanların benzer toplumsal koşullardan geçmesi, benzer olaylara tanıklık etmesi ve bunun sonucu olarak da benzer duyarlık ve tavırlar geliştirmesi, hatta kimi zaman olaylar karşısında benzer tepkiler vermesidir. (...) Toplumsal anı ortaklığı, aynı kuşağa mensup kişilerin ortak duyarlıklara yol almasına neden olur. Kuşak bağlamında önemli olan, verilen tepkilerin karşıt kutuplarda yer alması değil, tepki verme biçimlerinin benzerliğidir”* (Asiltürk, 2013: 12). Demek ki kuşak anlayışının söz konusu edilebilmesi için ortak bir tutum ve tavırdan da bahsedebilmek zorunluluğu doğar. Bu, bütünlük görüntüsünün verilebilmesi için kaçınılmaz gerekliliklerdendir.

Öte yandan, aynı estetik anlayışı işaretlemek, ortaya konulacak ürünlerin bütün olarak alımlanabilmesi yani bir çizgiye oturtularak değerlendirilebilmesi için vazgeçilmezdir. Örneğin, 70’li yıllar şiirine dair Mehmet Yaşar Bilen’in yaptığı soruşturmada düşüncelerini bildiren Veysel Çolak, kuşak konusunda estetiği merkeze aldığını şöyle ifade eder: *“Kuşak kavramı bir bütünü oluşturacak estetik arayışları sürdüren, geliştiren şairlere yakıştırılabilir. Bu noktada estetik düzey ve katkı belirleyicisidir. Böyle derken ideolojik birliği de gözetiyorum. Çünkü, toplumların edebiyatı vardır. Giderek toplumsal sınıfların edebiyatı vardır. Bu, aynı zamanda sınıf estetiğinden de söz etmek anlamındadır. (...) Kısaca, temel ölçüt olarak “estetik”i alıyorum”* (Çolak, 1985: 23). Aynı soruşturmada konuyla ilgili belirlemeler yapan bir isim de Özkan Mert’tir. Şair, kuşak kavramını belirleyen ölçütlerin sorulması üzerine şu maddeleri sayar: *“a) Belirli tarihsel bir süreç içinde oluşması. b) Belirli ideolojik ve estetik bir yapı. c) Duygusal bir bütünlük. d) Yaşamsal ve şiirsel bütünlük”* (Mert, 1985: 123). Özkan Mert’in bu belirlemeleri tartışılabilir niteliktedir. Örneğin “ideolojik yapı”dan ne anladığı ve neden böyle bir belirlemede bulunduğu

sorgulanabilir. “*Duygusal bütünlük*” ifadesi de yoruma açıktır. Zaten ölçülebilir bir kavram olmayışı onu tartışılabilir kılar. Ayrıca yaşamla şiirin bütünlük içinde olmasına da gerek yoktur. Önemli olan ‘eser’-‘eserler’ ilişkisidir. Bu bakımdan şairin, değerlendirmelerinde dönemin sosyal-siyasal durumundan etkilendiği söylenebilir. Bu objektif olmayan yanlardan uzak olarak, özde 1980 Kuşağı’nın belirlenmesinde daha kesin değerlendirmelere gidilebildiği görülür.

Bâki Asiltürk, çalışmasında 1980 Kuşağı’nın kapsamını şöyle belirler: “*Ben, 1980 Kuşağı derken 1950’lerin ortalarında doğanları veya doğum tarihleri sapmalar gösterse de 1970’lerin sonlarında kıpırdanmaya başlayarak 1980’lerin başlarında şiirde yeni bir anlayış için mücadele edenleri, birlikte çıkarıp dönemsel tartışmalara girenleri anlıyorum. Bu nedenle, 1980’lerde yazmayı sürdürseler de 80 öncesinde şiirlerini belirginleştirenleri kuşak içerisinde görmediğim gibi, dönemin başlarında doğrudan doğruya yenilikçi şiir anlayışını savunan kuşağın içinde yer almayıp kuşak şekillenmesi gerçekleştiikten sonra katılanları da kuşağa dâhil saymıyorum*” (Asiltürk, 2013: 21). Asiltürk, bu noktadaki karışıklığın kavram karmaşasından kaynaklandığını belirterek “1980’ler Şiiri”, “1980 Sonrası Şiiri”, “1980 Kuşağı” kavramlarının birbirlerinden farklı oluşlarına dikkat çekerek şu saptamayı sunar: “*Oysa kavramı “1980 Kuşağı” olarak belirlediğimizde bakış açımız daha farklı olacak ve bu kavrama ancak birbirlerine yakın yıllarda doğup poetikalarını esasen 1980’lerde belirginleştirenler dâhil edilecektir*” (Asiltürk, 2013: 21-22). Asiltürk, bu çerçevede 1980 Kuşağı denildiğinde öncelikle şu isimlerin geleceğini söyler: **Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Lâle Müldür, Metin Celâl, Seyhan Erözçelik, Şavkar Altınel, Roni Margulies, İhsan Deniz, Adnan Özer, Osman Hakan A., Vural Bahadır Bayrıl, Ali Günvar, Murathan Mungan, Nevzat Çelik, Emirhan Oğuz, Akif kurtuluş, Enver Ercan, Oktay Taftalı, Hüseyin Ferhad...** (Asiltürk, 2013: 22).

1980’lerde birçok şair, iyi şiire giden yolun ustalardan ve onların yoğurduğu gelenekten bağımsız olamayacağını görür. Temel olarak bu şairler, ‘köksüzlük’ten uzak durarak şiiri geçmişi ve şimdisiyle bütünlüklü olarak değerlendirirler. “*Bununla birlikte, bir grup şair vardır ki onlar gelenekte belli bir çizgiyi ötekilerin önüne çıkararak bu çizginin temsilcisi olmaya önem vermişler, geleneğin bir antoloji değil çizgi ve söylemsel takip işi olduğunu savunmuşlardır. Burada “gelenekselci şiir” ifadesiyle anlatılmak istenen, Türk şiiri tarihi içerisinde belli bir çizgiye odaklanarak Şeyh Galip, Yahya Kemal / Ahmet Haşim, Asaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz çizgisini 1980’lerde sürdüren ve kendi şiirlerini bu çizgi içinden kurup*

*bağımsızlaştıran isimlerdir*” (Asiltürk, 2013: 310). Bâki Asiltürk’ün çalışmasında “*Gelenekselci Şiir*” başlığı altında ele alınan bu şairler: ***Osman Hakan A., Vural Bahadır Bayrıl ve Sefa Kaplan***’dır.

### 3.BÖLÜM

#### VURAL BAHADIR BAYRIL

##### 3.1. HAYATI VE SANATI

Vural Bahadır Bayrıl, 1962’de Manisa’da doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Temel Sanat ve Bilimler Bölümü’nü bitirdi. 1986’da arkadaşlarıyla birlikte Şiir Atı Yayıncılık’ı kurdu. Şiir Atı Ortak Kitap’larını ve çeşitli şairlerin şiir kitaplarını yayınladı. Resim, edebiyat, şiir üzerine yazı ve röportajları; *Üç Çiçek, Gösteri, İmge/Ayrım, Düşler, Şiir Atı, Yönelişler, Sombahar, İpekdili, Kaşgar, Sanat Çevresi, Bürde, İnsan, Est & Non* dergilerinde ve *Cumhuriyet, Güneş, Özgür Gündem, Hürriyet, Milliyet, Zaman* gazetelerinde yayımlandı. 1983’te Yarın Dergisi Genç Eleştirmenler Yarışması’nda mansiyon, 1986’da Anka Sanat Vakfı Şiir Yarışması’nda (Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, Hulki Aktunç, Şavkar Altınel ile birlikte) mansiyon, 1992 yılında Melek Geçti adlı yapıtıyla Behçet Necatigil Şiir Ödülü’nü, 2000 yılında ise Şer Cisimler kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği’nin Yılın Şiir Kitabı ödülü aldı. İstanbul’da yaşamakta olan yazar, reklamcılık yapmaktadır (Bayrıl, 2000: 5; 2009:79). Şairin *Melek Geçti, Şer Cisimler, Arzuda Tenhâ* adlı üç kitabı vardır.<sup>3</sup>

1992 yılında “Behçet Necatigil Şiir Ödülü”nü almasından bu yana hakkında hep ‘gelenek merkezli şiirin peşinde olduğu’ yönünde değerlendirmeler yapılan ve artık bu kimlikle tanınan Vural Bahadır Bayrıl, 1980 Kuşağı’nın geleneği poetik olarak şiirinin merkezine alan ve bu doğrultuda kendi özgün sesini bulabilen bir şairidir.

Geleneğin işlenişi söz konusu olduğunda öncelikle akla gelen soru, sözü edilen şiirde geleneğin aynen devam mı ettirildiği yoksa ondan kuvvet alınarak yeni açılımlara mı varıldığıdır. Tabiidir ki ilk gruba dâhil olan şiir ya da şair için herhangi bir şekilde üretimden ve geleceğe kalma ihtimalinden hatta gerçek anlamda edebilikten söz edilemez. Bayrıl şiiri ise bu ‘basit’liğin çok ötesindedir. Her ne kadar Bayrıl, “gelenekselci” olarak adlandırılrsa da bu tür adlandırmaların sathi bir gönderimi olduğu yadsınamaz. Bu açıklamayla beraber denilebilir ki; V. B. Bayrıl’ın şiiri, “*geleneği çoğaltan bir şiir değil gelenekten çoğalan bir şiirdir. Bu şiir geçmişin içinden yürüyerek gelse de gözü hep ileride olan bir şiirdir. Fakat ileriye doğru atılan her güç,*

<sup>3</sup> Bu çalışmada kullanılan şiir kitaplarının baskıları şöyledir: *Melek Geçti*, Granada Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 2012.; *Şer Cisimler*, Can Yay., 1. baskı, İstanbul, 2000.; *Arzuda Tenhâ*, Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2009.

*bir dayanak noktasına muhtaçtır. İşte Bayrıl, şiirini 'lehim'lediği gelenekten böyle bir güç alır. Bir bakıma onun şiiri, gelenek ile yenilik, 'hayat' ile 'hafıza' arasında da bir lehim görevi görür/görmek ister” (Sümer, 2012: 124-125). Bu bakımdan o, eskiyi yeniye yeniye de eskiye tercih etmek yerine, eski olduğu halde eskimeyeni yeni şiir anlayışına uygulamanın yollarını arayan bir sanatçıdır.*

Bayrıl'ın şiirleri, gelenekten yola çıkarken, 'onun hangi maksatla işlenip yeniden üretileceği; geleneğin nasıl ve ne şekilde moderne taşınacağı' yönündeki soruların da cevabı olarak gelişir. Bu bakımdan şairin, teorik olanla estetik olanı şiirin kadim teknesinde ustaca yoğurup şekil verdiği ve bu şekli gelenekten aldığı ruha bir elbise gibi giydirdiği söylenebilir. Bu tavır bir bilince de işaret eder. Çünkü seçilen izlekler, öncelikle, geleneğe ait ruhun 'değerler, tecrübe, estetik' gibi süzgeçlerinden geçirilerek o şiirin düzlemi ve eksenini hâline gelir. Örneğin Bayrıl'ın ikinci şiir kitabı olan *Şer Cisimler*'de ana yönelim, kapitalizm ve modernizmin şekillendirdiği çağın dayattığı “*cisimleşme/şeyleşme*” olarak ifade edilebilir. Bu yüzden şair, çağa dönük olarak olumsuzladıklarını, poetik olarak merkeze aldığı –çok geniş anlamda- geleneğin '*hilesiz terazi*'sinde ölçer, tartar. Buradan vardığı sonuçla şiirini geliştirir. Esasen daima sathi ve riskli olan “gelenekçi” belirlemesi, V. B. Bayrıl'ın şiirlerindeki modern yüzü gölgele(ye)mez. Onun şiiri yakın dostu Haydar Ergülen'in belirlemesiyle “*geleneksel olarak modern(dir)*” (Ergülen, 2012: 27). Bu, bir denge meselesi olarak değerlendirilmelidir ki gücünü şairin gelenekle modernini aynı zamanda “içselleştirebilme” yetisinden alır. Nitekim Bâki Asiltürk de “Lehim” şiirini incelediği yazısında “*Vural Bahadır Bayrıl'ın şiiri geleneğin birikimini belli bir çizgi üzerinde - kimi zaman o çizgide küçük sapmalar gözlense de- içselleştirerek ilerleyen bir şiirdir. Geleneğin geriye dönülerek içselleştirilmesini zaman zaman bazı izleklere ve ifadelere göndermelerle Hilmi Yavuz'un Necatigil'den aktardığı deyişle “geçmişe atıflar yaparak”- gerçekleştirirken, ileriye dönük tarihsel uzantı yaratmayı ise yeni izleklere sağlamaya çalışmaktadır bu şiir*” (Asiltürk, 2012: 71) diyerek bu konuya ışık tutar.

Gelenekçi bir şairin kendisinden öncesi ile yalnızca ortak duygu, duyumsama ve duyarlılıkta olması onu belki bir 'romantik'; salt metinsel ve teorik ortaklıklar kurmasıysa samimiyeti sorgulanan bir 'taklitçi' yapabilir. Ama asla ideal anlamda “gelenekçi” olmasına imkân vermez. Kaçınılmaz olarak bu iki kutbun içselleştirilmesi gerekir. “*Bayrıl'ın şiiri böyle bir zemin üzerinde gelişir. Burada, yine Hilmi Yavuz'un ısrarla üzerinde durduğu, hatta şiirde 'sahihlik'in olmazsa olmaz kuralı saydığı ve yazılarında -Riffaterre'den aktararak- sıklıkla kullandığı “geçmişteki semiyotik*

*pratiklere” eklemlenme düşüncesi hatırlanırsa, Bayrıl şiirinin metinlerarası ilişki bağlamında ‘sahihlik’i temel alan böyle bir pratiğe dayanma arzusunda olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir” (Asiltürk, 2012: 71). Bu bakımdan V. B. Bayrıl şiirinin derin ve geniş bir perspektifi vardır. O, Türk şiirinin Mevlâna’dan, Yunus’tan başlayıp Şeyh Galip’e uzanan zincirine, oradan yeni/modern şiirin ilk safhalarından Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin usta isimlerine ve kendi döneminin önemli gördüğü şiirlerine eğilerek onları “temellük” eder. Esasen 1980 Kuşağı’nın genel yönelimi olan bu tutumla beraber Bayrıl, Türk şiirinin daha belirgin bir şiir çizgisine *intisap* eder. Bu çizgi, Yahya Kemal / Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas, Asaf Hâlet Çelebi gibi ustaların görünür kıldığı, oradan da Behçet Necatigil’e ve Hilmi Yavuz’a aktarılacak kıvamına kavuşan bir şiir çizgisidir. Ancak tabii olarak dar, kısıtlayıcı bir tavırda olmayan şair, şiirinin kaynaklarını, estetik güzelliğini kendi şiirimizin dışındaki literatürle de zenginleştirir, kendi edebi-kültürel geleneğimizin yanı sıra evrensel gelenekle de ilişki kurar. Çünkü onun gelenek tarifi, dar bir yerelcilik şeklinde değildir, böyle olması da beklenemez. Mehmet Sümer, Bayrıl şiirinin ufkunu şu alıntıyla aktarır: “Ben bizim geleneğimize olduğu kadar, en az onlar kadar, bir Fransız şiiri geleneğiyle, Alman Romantikleriyle, ulaşabildiğim kadarıyla İspanyol, İtalyan, Yunan şiirine bakmışımdır hep...” (Sümer, 2012: 125). Bu bağlamda, şairin gerek Doğu gerek Batı şiir geleneğine açık olması, onun gerçek/sahih şiirin peşinde olduğunu gösterir.*

Öte yandan Bayrıl’ın en çok etkisinde kaldığı kişi, Güzel Sanatlar Akademisi’ndeleyen hocası olan Hilmi Yavuz’dur. “Açık kalplilik ve minnet duyarak şunu söyleyebilirim; Hilmi Yavuz’la karşılaşmasaydım bugün yazdığım şiirin çok uzağına düşerdim. Hilmi Yavuz’dan şiire nasıl bakmam gerektiğini, geleneği kavramanın ne demek olduğunu öğrendim. Kendisiyle bir usta-çırak ilişkisi içinde bulundum. İlk yayımlanan şiirlerimde onun etkisi açıkça görülür. Ancak zaman içinde ve doğal olarak ‘el aldım’ ve kendi şiirim peşine düştüm. Bu süreçte de Türk şiirinin bütün büyük ustaları ve özel şairleriyle bir ‘ruh akrabalığı’ kurmaya çabaladım. Dolayısıyla Yunus ve Mevlânâ’dan bu yana sürüp gelen tüm şiir mirasına kendi mülküm gibi bakıyorum. Hepsine karşı bir gönül borcu duyuyorum” (Bayrıl, 1993: 8-9). Bu bakımdan, Bayrıl’ın şiirinde oldukça büyük bir etkiye sahip olan Yavuz, onu, geleneğe eklemlenme, izlek/tema, estetik, Ferdinand de Saussure’dan gelen dil-söz ayrımı anlayışı, ses-müzikalite, sözcük seçimleri gibi birçok yönden etkiler. Ancak bu durum, şairin özgünlüğünü olumsuzlayan bir nitelik değildir: “Poetik metinlerle

*ilişkinin elbette önemli bir boyutu da Hilmi Yavuz'un etkisidir. Yaptığı işin üzerine düşünme, neyi, niçin, nasıl yaptığını/yapacağını, niçin yapmayacağını, neleri eleyeceğini, neleri içereceğini bilme, Hoca'nın deyimiyle 'sahih şiir'e ulaşmada önemli avantajlar sağlıyor insana... Elbette farklı yanlarımız da vardır, mesela Hoca avangard'a çok prim vermez, geçici olduğunu, bir "ara" olduğunu düşünür, ki kendi estetiği açısından haklıdır. Ama benim avangard'a mesafem o kadar katı değildir"* (Bayrıl, 2012d: 143). Bu tutumla beraber Bayrıl'ın kendi estetiğini kuran özgün bir şair oluşu, bir kez daha ortaya çıkar.

Bâki Asiltürk, "Lehim" şiirini incelerken Bayrıl'ın şiiriyle Hilmi Yavuz'un şiiri arasında bazı temel ortaklıklara vurgu yapar: " 'Lehim'de ve Bayrıl'ın başka bazı şiirlerinde geleneksele eklemleme başvuru yöntemi okuyucuya Hilmi Yavuz'un şiirlerini düşündürür, çünkü Hilmi Yavuz'da olduğu gibi Bayrıl'da da çağrışımlar, görülür/duyulur dilin değil zihnin onayladığı çağrışımlardır. Yaratılan ve/veya eklemleme poetik zihin atmosferinin bu düzlemde ele alınma zorunluluğunun nedeni, Hilmi Yavuz'da olduğu gibi Bayrıl'da da şiirin "sesli okuma"ya değil, "zihinsel okuma"ya uygun metinler olmasıdır. Bayrıl'ın bu eklemleme tercihi, sonuç kendiliğinden doğmakta, bir başka deyişle tercih sonucu da beraberinde getirmektedir. Gelenekte belli bir çizginin gözetilmesi, yaratılan ortak 'poetik zihin atmosferi'nin de belirleyeni olmaktadır" (Asiltürk, 2012: 74). Ancak bu çizgideki yeni şairlerin farklı/ayrı yanları, bir sapma değil zenginleştirme unsurudur.

Bayrıl'ın *Melek Geçti*'de ve *Şer Cisimler*'de kendisinden etkilendiği önceki/diğer şairlerin ve sanatçıların adlarını yazması, alıntılarını italik olarak göstermesi ilginçtir. Tabii Bayrıl, her ne kadar kendisini geleneğin belli bir çizgisine ve bu çizginin ustalarına eklemlese de ya da Hilmi Yavuz'u adeta *mürşit* edinen bir *mürit* gibi olsa da onun yoluna ışık tutan çok daha başka sanatkarlar, düşünürler, edebiyat ve kültür dünyaları vardır. Örneğin *Melek Geçti*'deki alıntılara kaynak olarak kitabın başında şu isimleri sıralar: Mevlânâ, Şeyh Gâlib, Melanie, Leyla Hanım, A. Retty, Sezai Karakoç, Behçet Necatigil, Cenap Şahâbeddin, Oktay Rıfat, Italo Calvino, Peyami Sefa, J. Brel, Hilmi Yavuz, C. P. Kavafis, A. H. Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Reşat Ekrem Koçu, F. H. Dağlarca, R. M. Rilke, H. Z. Uşaklıgil, J. L. Borges, Z. L. Müldür. İkinci eseri *Şer Cisimler*'de belirtilen alıntı sahipleri ise: Mevlânâ, Nedim, F. Nietzsche, R. M. Rilke, M. Blanchot, Y. Kemal, A. H. Tanpınar, A. M. Dıranas, F. H. Dağlarca, S. Karakoç, Edip Cansever, Turgut Uyar, Haydar Ergülen, Levent Karataş'tır.

Bu noktada etkilenmenin tabiiliğini, aksinin yadsınmasını ya da tuhaf karşılanması gerektiğini düşünen şair, kendi tutumunu bir “özgüven” örneği olarak görür. Onun değerlendirmesi şu ifadelerde somut karşılığını bulur: “*Cézanne olmasaydı Picasso olur muydu? Yahya Kemal olmasaydı Nazım olur muydu? Daha doğrusu öyle, oldukları gibi olabilirler miydi? Benim ustalarım, benden önce şiir yazarlarla ilişkim, çoğunlukla ‘kim var imiş biz burada yoğ iken’ üzerinden gider. Zira, ‘yeni’ eserin de “eski” eserler üzerinde etkisi vardır. Şiirde ‘şimdi’nin üretimi de geçmişe etki eder, geçmiş de şimdiiye ve geleceğe... Çevrimseldir yani şiirin zamanı. Tarihsel, kronolojik değil. Edebiyat tarihi kronoloji, akımlar, kanon filan etrafında döner ama şairin bireysel zamanının bununla alakası öyle sanıldığı gibi değildir.*” (Bayrıl, 2012: 22). Söz konusu özgüvene sahip olan şair, ‘*sahih şiir*’in peşinde olarak geleneği hem öz olarak hem de malzeme olarak ele alır ve ondan mümkün olduğunca yararlanır. Özgünlüğü şiirinde bu “öz”ü yeniden üreterek, onu yeni bir değerlendirmeye tâbi tutarak yakalar. Aynı zamanda malzeme olarak aldıklarını da adeta kendi şiirinin organik parçalarıymış gibi ustalıkla kullanarak modern olanı kurar.

Vural Bahadır Bayrıl’ın şiirlerine bakıldığında öncelikle, biçim ve dil kaygısının önemli ağırlığı olduğu fark edilir. Bu kaygı, seçilen kelimelerin sessel, çağrışımsal, anlamsal, tarihsel ve diğer başka niteliklerinden dizelerin kurulumuna ve o şiirin tamamına etki ettiği gibi şiir kitabının bütününe de hatta üç şiir kitabının birlikteliğine de etki eder. Ancak Bayrıl’ın şiirlerinde bütün bunların ötesinde dikkat çeken ve onun şiirinin kıblesini belirleyen pusula “öz”dür. Şair, bu özü verebilmek için en uygun ‘yapı’yı kurmanın peşinde dil’in imkânlarını yoklar; kendi söz’ünü arar, bulur, “öz”ü onun içine ustalıkla yerleştirir. Bu ilerleme çizgisi, bütün şiirlerinde kendini gösterirken poetik yöneliminin estetik tarafını da büyük oranda görünür kılar. Bayrıl’ın şiir poetikasında belirleyici kavram “gelenek”tir. Onun şiirinde yapısal özelliklerin devşirildiği ana kaynak da, bu yapıyı ayakta tutan ruh (öz) da gelenektir. Bu durumda açıktır ki; şair, tabii olarak ‘bütünlük arz eden’ geleneğe eklemlemeyi amaçlar. Nitekim bunu, Ali Günvar’ın adlandırmasıyla; hem “*kurgusal*” hem de “*duyumsal*” (Asiltürk, 2013: 321) boyutta gerçekleştirerek Eliot’ın dile getirdiği gibi gelenekle *uyum* içine girer. Sonuçta, V. B. Bayrıl’ın poetik çizgisi, bu bağlamda somutlaşır.

T. S. Eliot’ın geleneği yeniden ürete(bile)n şaire atfettiği özelliklerden biri de “*tarih şuuru*”dur. Bayrıl, şiirin yapı meselesi olduğunu düşünen bir sanatçı olarak, *mucidinin kendisi olduğunu* söylediği ifadeyle, “*poetik omurga*” üzerinde durur. Bu

noktada söz konusu omurgayı oluşturan organik ‘parçaları’<sup>4</sup> tek tek sıralar. Bu sıralamada Eliot’ın sözünü ettiği “*tarih şuuru*” belirlemesi, öncelikli bir tavır olarak kendini gösterir. Bunun yanında dil meselesi ve geçmişten güç alırken yüzün yeniye dönük olmasının gerekliliği gibi ilkesel tutumlar da ortaya konulur: “ *‘Poetik omurga’ yı bileşenlerine ayırmak zor ancak çok genel olarak şöyle belirtebilirim bunu; 1) Geniş ve derinliğine bir şiir bilgisi 2) Dünyü ve bugünü kapsayan ve geleceğe dair ipuçları taşıyan bir algılama farklılığı 3) Geçmiş yorumlama, bugünü değerlendirebilme yetisi, 4 Kendine ait bir şiir dili kurabilme yeteneği 5) Neyi, niçin, nasıl yaptığının farkında olan bir bilinç durumu 6) Dile hâkimiyet 7) Şiirin estetik işlevi ile dilin anlam üretme, bildirişimi gerçekleştirme mekanizmaları arasındaki ayrımı görebilme, verili dilden kopmayı göze alma cesareti ve uyanıklığı 8) Özel bir imaj sistemi, ses, anlam ve üslupta örtüşen girift bir, ‘doku/yapı’ kurabilme becerisi...*” (Bayrıl, 1993: 9). Sözün devamında Bayrıl, bu belirlenenlerin çoğunu, her şair için ortak bir payda, bir nirengi noktası olarak gördüğünü ifade eder.

## **3.2. GELENEKTEN YARARLANMA YOLLARI**

### **3.2.1. Yapı Bakımından Gelenekten Yararlanma**

#### **3.2.1.1. Şiirlerinde Yapı/Biçim/Form Özellikleri**

Vural Bahadır Bayrıl’ın üç şiiri kitabı vardır ve bunlar bir bütünün parçaları gibidirler. Bu bütünlük, hem yapıda ve içerikte hem de şiirin biçim özelliklerinde kendini açık şekilde görünür kılar. Üstelik şiir kitaplarının yapısı da rast gele değildir; bir plan dâhilinde “yapı/t” düşüncesiyle kurgulanır. Söz konusu bütünlüğü şairin kendisi de ifade eder: “*Gelecek yıl, Melek Geçti yayımlanmalı yirmi yıl olacak. Benim kişisel şiir tarihimde bir kilometre taşı. Son kitabım Arzuda Tenhâ’yı bitirdiğim gün, aslında Melek Geçti’yi de tamamladığımı, bitirdiğimi hissetmişim*” (Bayrıl, 2011: 12). Bu bakımdan Bayrıl’ın şiirleri değerlendirilirken her anlamda bir “Vural Bahadır Bayrıl şiiri”nden söz edilebilir.

Haydar Ergülen’in ifadesiyle “*geleneksel olarak modern*” denilebilecek Bayrıl şiiri, form/biçim bakımından da bu tariften çok uzak değildir. Daha doğrusu şiirin yapısını kurarken gerek Divan şiiri geleneğinden, gerek modern/yeni Türk şiirinden ve gerekse de Batı şiirinden güç aldığı görülür. Vural bahadır Bayrıl’ın şiirlerinde

---

<sup>4</sup> Burada “parça” kelimesi zorunlu olarak kullanılmak durumundadır. Bayrıl için “bütünleşmişlik”e karşılık gelen bir “poetik omurga”yı vurgular.

hocası Hilmi Yavuz'da da görüldüğü üzere muhteva, tema ve yapının paralellik içinde olduğu, bu ana unsurların birbirlerine kapı açan bir uyuma girdiği de görülür.

### 3.2.1.2. Nazım Biçimleri

Bayrıl'ın şiirleri, klasik nazım biçimi/formu ile kurulmaz. Şiirlerin formu, 'serbest nazım'dır. Ancak *Melek Geçti*'deki "Teselli", *Şer Cisimler*'deki "Melek, Dönecek", *Arzuda Tenhâ*'daki "Muamma" adlı şiirler, "beyit" nazım birimiyle kurulu olduğundan serbest nazımın dışında kalır. Beyitlerle yazıldığı için geleneksel biçimleri (gazel, kaside gibi) çağırıştırır. Yine *Arzuda Tenhâ*'daki "Ebru" adlı şiir, üçerli bentlerden oluşur. Bunların dışındaki şiirlerde modern biçimler görülür. Şiirler birim noktasında "dize" odaklıdır denilebilir. Birçok şiirde oldukça etkili "tek dize" kullanımları görüldüğü gibi ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı ve yedili bentler de sıkça kullanılır. Ayrıca *Arzuda Tenhâ*'nın son şiiri olup tek kelimedenden ve doğal olarak tek dizeden oluşan "(Harfsiz Bahçe)" adlı bir şiir de vardır. Şiirlerdeki dört dizeli bentler klasik anlamdaki "kıt'a" olarak da kurulmaz. Bunun en belirgin ayırıcı niteliği, 'dize kırmaları'dır. Bayrıl'ın bütün bu değişik tercihlerine rağmen her şiirinin yapı/biçim/formunun üzerinde titizlikle durduğu fark edilir.

#### 3.2.1.2.1. Mısra / Dize

Cem Dilçin, Divan şiirinde mısranın en küçük *nazım birimi* olduğunu bildirir ve bir şiirden kopmadığı durumda da en küçük *nazım biçimi* olacağını söyler (Dilçin, 2004: 99). Bu durumda *Arzuda Tenhâ*'nın son şiiri olup tek kelimedenden oluşan "(Harfsiz Bahçe)" adlı şiir, bir nazım biçimine denk gelir:

–Çıt! ("(Harfsiz Bahçe)" / *Arzuda Tenhâ*).

Bunun dışında, V. B. Bayrıl'ın şiirlerinde sıkça tek dize/mısra kullanılır. Bu kullanımlar, genellikle şiirin 'kalbi' gibi, 'bam teli' gibi durur. Bu bakımdan da Divan şiirindeki *mısra*'-ı *âzâdeyi* (*bağımsız dize*)yi ve kimi zaman da *mısra*'-ı *bercesteleri* (*şeh- mısralar*) (Dilçin, 2004: 99-100) hatırlatır nitelikte vurgulu ve liriktir. Örneğin *Şer Cisimler*'in ilk beş şiiri, italik yazılmış olan tek dize(ler) ile biter. Buna şu ikisi örnek verilebilir:

–"Herkes önce kendi boşluğunu bilmeli!" ("Öteki" / *Şer Cisimler*)

–"Hem bir kalp, dünyaya başka nasıl direnebilir ki?" ("Tayfalar" / *Şer Cisimler*).

Sonuç olarak, Bayrıl'ın şiirlerinde mısra/dizenin önemli bir işlevi ve güçlü kullanımları vardır. Bunlar, biçim açısından da biçem bakımından da ustaca kullanılarak verimli bir hâle getirilir.

### 3.2.1.2.2. Beyit

“Beyit”<sup>5</sup> nazım birimiyle kurulan “Teselli”, “Melek, Dönecek”, “Muamma” şiirleri dışında beyitle yazılan herhangi bir şiire rastlanmaz. Bu şiirlerin de teknik olarak farklı değerlendirilmesi daha doğrusu, beyitlerin birbirleriyle oluşturduğu kafiyenin ortaya konulması gerekse de Bayrıl'ın kurduğu uyak düzeninin şiirin bütün olarak algılanmasına yönelik olduğu görülür. Bu bakımdan Bayrıl'ın “gazel-kaside” nazım biçimlerini hatırlatan denemelere yöneldiği, bu şiirler bağlamında geleneksel olanın dönüştürüldüğü, böylece modern biçimin yaratımına gidildiği söylenebilir:

Ruj ve etera! Asri zaman bilgileri!

Uçucu, sathî, her an silinebilir.

Akılsa, dilde uyuyan bir yılan, karanlık

Yanından, sessizce geçilmelidir.

Neon şehri, çatılar denizi! Ey pıhtı şehir!

Ruhunu yırtan, onu dikmeyi de öğrenmelidir.

...

Melek, dönünce Siccin'den, o kırışan ipek

Sesinden, şu kanatlı sözler dökülecektir:

–Şair, aldırma! Bu asırda her şey

ancak imâlardan ibarettir!

(“Melek, Dönecek” / Şer Cisimler)

Bu şiir için Sabit Kemal Bayıldırın şu değerlendirmeyi yapar: “ *Melek, Dönecek*’ şiiri, Kapıkulu şiirinin gazelinin çağdaş bir biçimde yeniden üretimidir. Bu nedenle yukarıda ‘beyit’ terimini kullandım. İkilikle yazılmış kimi şiirlerde ‘beyit’

<sup>5</sup> Bayrıl'ın şiirlerindeki ikili dizeler için burada her ne kadar “beyit” kavramı kullanılsa da esasen “beyit”in geleneksel anlamını tamamen ve bütün kurallarıyla üzerinde taşıdığı söylenemez. Ancak hem adlandırma açısından hem de açık ki geleneği yeniden üretmek amacı taşıdığından Bayrıl'ın şiirlerindeki iki dizeli “bent”ler “beyit” olarak ifade edilmek durumundadır.

aramak yanlıştır. Beyit'in belirleyici özelliği anlamın iki dizede bütünlüklü aktarılmasıdır. 'Melek, Dönecek'te bu, başarıyla uygulanmıştır.

Şiirin uyak düzeninde yine ilk beytin AA olması dışında gazel biçimi gözetilmiştir. Gerçi şiirde uyak değil de redifle yetinilmiştir. Sadece geniş zaman eki -ir ile ek eylem 'dir' arasında uyak vardır. Altı beyit, 'dir' redifiyle yazılmıştır. Bayrıl'ın ustası Hilmi Yavuz kadar uyak düşürmekte başarılı olduğunu söylemek güç" (Bayıldiran, 2012: 67). "Melek, Dönecek" şiirinde daha belirgin olmakla birlikte gelenekseli hatırlatma kaygısı "Muamma" şiirinde de belirgin bir kafiye sistemiyle somutluk kazanır:

Gül vurunca ayna yırtılır.

Durma, aynayı gülden kaçır.

Akşamsa mübalâğa serencamdır.

Kalbim, arzuyu hevesten ayır.

Cisimsiz çiçek, tutuşan sarısabır

Aşkî olanın yalnızca aşkî vardır.

...

Neylersin yazı ezâ, menzil muammadır!

Kapanınca daire. Yol da yolcuya katılır.

("Muamma"/Arzuda Tenhâ)

Beyit nazım biriminin kullanıldığı diğer bir şiir olan "Teselli"deyse öncekiler kadar güçlü olmasa da yine üzerinde bilinçli olarak durulduğu anlaşılan belli bir uyak düzeni vardır:

'Amentü Gemisi' demir alır

ay ırmaklarına doğru...

Anneler göl uykusundayken

çocuklar derin alınganlıklardır.

Gece, salar hayvanlarını. Biçare

harfler... Kağıt selülozunu bırakır.

Âh çocuk, bilmeliydin. Ateş denizine  
inmezdi mum kayık. Yazmaksâ pişmanlıktır.

Uyandırmayınız. Uzanıp dokunamam  
esrârına, çocuk ki alınganlığı camdır.

(“Teselli” / Melek Geçti)

Bu örneklerin dışında her üç kitapta da serbest nazım içerisinde beytin şiir geleneğimize edebi ve estetik mantığını yansıtan ‘iki dizeli bent’ler de çokça kullanılır. Bunlar kendi içinde bütünlüklüdür ve o şiirde vurgulu bir ağırlığı vardır. Örneğin *Melek Geçti*’deki “Aşk ve Fal” şiiri, şu ikili dizelerle biter:

Her şey gibi ‘Aşk ve Fal’da  
kaplanır bir gün yosunla.

Söylenmiştir, nice söylenir:

Hayat, Muamma!

(“Aşk ve Fal” / Melek Geçti)

Bayrıl’ın üç şiir kitabında da “beyit” (ya da iki dizeli bent) kullanımına rastlansa da *Melek Geçti*’deki örnekler daha fazladır. Bunda şairin geleneğin ustalarına yapı/form yönüyle de yakın durma kaygısının ilk zamanlar daha ileride olması büyük rol oynar. Nitekim şairin kendisi de *Melek Geçti*’de (ve tabii olarak M.G. döneminde) Hilmi Yavuz’un daha çok etkili olduğunu ifade eder (Bayrıl, 1993: 8-9).

### 3.2.1.2.3. Üç Dizeli Bentler

Bayrıl, esasen serbest nazım içinde olarak üçerli bentleri de sıkça kullanır. Bunlar, o şiirin kendi kurgusu içinde diğer bentlerden (dörderli, beşerli, altılı ve yedişerli) farklı bir etki amacı taşımaz. Yani yalnızca, o şiirin bilinçli olarak kurulmuş bir parçasıdır. Ancak *Arzuda Tenhâ*’daki üçerli (3x4) bentlerle yazılan “Ebru” şiirinin söz konusu formu, Bayrıl’ın üçerli bentlere özel bir ilgiyle eğildiğini düşündürür:

Akşam. Serancâm! Bahçe yıkıldı. Gam  
süvarileriydik biz... Bulutsu bir  
minyatürde taşlaşan.

Ayna Şer. Bakış mlk zıyan.  
Sükûtun vadesi doldu. Yırtıl  
sın o ezeli gldeki intizam!

Yoklarız. KamiŐtı aslımız  
IŐıyınca iÇimizde, kayıp ruh  
ların berzhı olan lisn.

Şuara, söyle kim vardır biz  
den başka, fecre böyle bakıp  
bakıp aŐlıayan?

(“Ebru” / Arzuda Tenhâ)

Üçlü ve yanı sıra dörtlü bentler, Şairin çnc kitabı *Arzuda Tenhâ*’da diŐer bentlere göre daha fazla tercih edilir. İkinci Şiir kitabı olan *Şer Cisimler*’deyse daha çok dörtlü ve beşli bentler aŐırlıklı olmak üzere altılı ve yedili bentlerin de diŐer iki Şiir kitabına göre daha çok tercih edildiŐi dikkat çeker. Ancak bunlarla ayrı birer nazım biÇimi oluŐturulmaz; serbest Şiir iÇinde karışık olarak kullanılırlar.

#### 3.2.1.2.4. Serbest Şiir

Serbest Şiirin Türk edebiyatına hangi damardan geldiŐi konusunda kesin bir kabul yoktur. Öncelikle Batı Şiirinin etkili olduğunda Şüphe olmamakla beraber Divan Şiirindeki mstezatların da serbest Şiirin oluşumunda bir rolü olduğu iddia edilebilir. Cem DilÇin, serbest nazma dair Şunları söyler: “*Genel anlamda lŐ ve uyak kurallarına başlı olmayan Şiirdir. Türk edebiyatında, divan mstezadının geliŐtirilmiŐ biÇimi, gözüyle bakılan serbest nazım, aslında Servet-i Fünun döneminde Batı edebiyatlarından alınarak yeni Türk Şiirine uygulanmıŐ bir biÇimdir*” (DilÇin, 2004: 385). Mehmet H. DoŐan’ın görüşü de bu yöndedir ve o da serbest Şiiri Batı kaynaklı olarak bildirir: “...serbest Şiir, eski Şiirimizden kaynaklanmaktan çok, dıŐardan ve iki yoldan gelmiştir bize. Biri, Nâzım’la birlikte, onun Rus Ftristlerinden, daha çok da Mayakovski’den etkilenererek yazmaya baŐladıŐı; tekiyse, Ercüment Behzat Lav, Mümtaz Zeki TaŐkın gibi Şairlerin GerŐekstclk, Dadacılık, GelecekŐilik, Kübizm gibi akımlardan etkilenererek baŐlattıkları Batı kaynaklı serbest Şiir kollarıdır” (DoŐan, 2002: 28). GerÇi Nazım Hikmet, söz konusu etkilenmeyi/benzerliŐi reddeder ve bu

şairin “bir çeşit müstezatlî aruzla” yazdığını söyler. Nazım, “Bendeniz müstezatlî bir ölçü kullanmam” diyerek kendi şiirinin ayrımını yapar (Aksan, 2009: 164).

Serbest nazmın gelişimine dair ileri sürülen söz konusu görüşlere rağmen; Türk şiir geleneği içinde özellikle Servet-i Fünûn şiirindeki müstezat uygulamalarını dikkate alarak, serbest şiirin yerleşebilmesinde Divan şiirindeki müstezadın da önemli bir kolaylaştırıcı etkisi olduğu savunulabilir. Cem Dilçin, Divan şiirinde müstezadın “ziyade” denilen kısa dizesinin kullanım amaçlarından birinin de şiirin tekdüzeliğini kırmak olduğunu söyler (Dilçin, 2004: 204). Modern şiirde tekdüzeliği kırmanın teknik yollarından biri, çokanlamlılıktır. Çokanlamlılığın yollarından biriye Necatigil, Hilmi Yavuz ve V. B. Bayrıl’da görüldüğü üzere dize kırmak ya da *anlamca tamamlanmış dizeye* kısa bir mısra daha eklemektir. Bu bakımdan, her ne kadar, Batı ve Rus edebiyatı kaynaklı olsa da Türk şiiri geleneğindeki serbest nazmın, Divan şiirindeki müstezat ile pratikte bir geçişkenlik ilişkisinde geliştiğini düşünmek isabetli olabilir. *Melek Geçti*’deki “Âsûde” şiirinde ki şu mısralar konuya örnek olarak verilebilir:

Âsûde vakitleri aysar muhayyilenin.

Alnını cama dayayan çocuk, göğe bakar

**ve içlenir.**

(“Âsûde” / Melek Geçti)

Tanzimat şiirinde Türk şiirinde görülmeye başlayan ve Servet-i Fünûn’la etkinliğini arttıran, özellikle Tefik Fikret’te dikkat çeken bir teknik olarak dizinin sonraki dizeye taşırılmasına yani “*sözün mısra kalıbını aşarak bir sonraki mısra veya mısralara uzan(masına)*” (Çetişli, 2006: 57) *anjanbman* denir. Fransız şiirinden bize gelen bu teknik Cenap, Haşim, Nâzım Hikmet, Mehmet Akif gibi şairlerde ustaca kullanılır.

V. B. Bayrıl şiirinde anjanbman kullanımı, bu şiirin en temel yapısal ve üsluba dönük özelliklerdendir. Bu bağlamda şiirin dili nesre yakın bir söyleme de yakınlaşır. Bayrıl, anlamı bir sonraki dizede devam ettirerek çoğaltır. Böylece çokanlamlılık sağlanırken ikinci dizeye beraber hızlı bir imge üretimi de gerçekleştirilir. Bunun daha ötesi ise anlamın ikinci dizeye de tamamlanmayıp daha sonrakine de aktarılmasıyla mümkün kılınır. Yani sürekli bir anlam çoğalması, çokseslilik ve evrildikçe zenginleşen imge yaratımlarıyla karşılaşılır. Bu bakımdan Bayrıl’ın şiirinde anjanbman, bütün teknik özelliğiyle beraber kullanılır. “Mürekkap” şiirinin ilk bendi bunları açıcı niteliktedir:

Göğün çıkırığı kırık. Cam  
heceler tırmanıyor göğsümdeki  
yırtığa kederle. Sızmasın,  
geçmişini lehimle! Gevşek bir zar  
dır çünkü hâfıza, korur mahrem  
dokularını hayatın tevekkülle...

(“Mürekkep” / Melek Geçti)

Bayrıl’ın şiirlerinde belki en çok dikkat çeken dış yapı özelliği, “dize kırma” işlemidir. Bunu işlev bakımından anjanbmanlarla aynı kategoride düşünmek gerekir. Zira dize kırmaktaki temel maksatlar da, tekdüzeliği kırmak, çokanlamlılık ve çokseslilik, zengin imge üretimine imkân sağlamak şeklinde ifade edilebilir. Yeni Türk şiiri geleneği içinde, dize kırma, özellikle Nâzım Hikmet’te önemli yapı ve biçim unsurudur. Çokanlamlılık ve imge yaratımı açısından “Ebru” şiirinin son bendi dikkate değer bir ustalıktadır:

Şuara, söyle kim vardır biz  
den başka, fecre böyle bakıp  
bakıp ağlayan?

(“Ebru” / Arzuda Tenhâ)

Burada “bizden” kelimesinden başka “bakıp bakıp” zarfı da ikinci dizeye sarkar. Bu durumda ilkinde “fecre böyle bakıp” kısmında şairlerin fecri başka bir his ve duyusuyla seyretmesi anlamı vardır. Ancak “fecre böyle bakıp bakıp ağlayan?” şeklindeki okumayla okur zihninde ‘süreklilik arz eden şairane bir hâl’in imgesi uyanır. Bu da anlamın çoğalmasındır.

Can Bahadır Yüce, Vural Bahadır Bayrıl’la yaptığı bir mülâkatta şaire, ‘dize kırmayı seven bir şair olduğunu ancak bir söyleyişi birkaç dizeye yaydığı ifadelerden çok, tek dizede dile getirilenlerin daha vurucu ve daha akılda kalıcı geldiğini’ söyler. Bayrıl’ın konuyla ilgili cevabı da bu yöndedir:

*“–Haklısın gözleminde. Dize öyle bir şeydir zaten. Birkaç dizeye yaymışsam, demek ki başaramamışımdır. İyi dize tek atışta, 12’den vurur. Dize bir disiplindir. Temeldir. Dil ile ilişkisinde şairin yeteneğinin su üstüne çıktığı şimşek anlarıdır. Birden çakar öyle. Kalıverirsiniz. Dil’in, bir kültürün içinden öylece yükselip geliverir dize. Oradan bir dilin tüm zekâsı, hazzı, ruhu, bir anda dışarı taşır. Türkçe ile temas etmişsinizdir. Dil, sizinle ve sizin üzerinizden kendini bir anlığına ele vermiştir... Sonradan dizeli şiir yazmasanız da, başlangıçta, kökünde, şiirin dua ile birlikteliğine,*

*şiiirin dil'den önceki haline dair mutlu bir aydınlanma anıdır bu... Şairlere bahşedilen bir şey... Sanırım şairlik dediğimiz hâl, işte oralarda bir yerlerde belirir. Yahya Kemal'e 'Mısra, haysiyetimidir' dedikten biraz da bu haldir yanılmıyorsam"* (Bayrıl, 2012c: 14-15). Aynı mülakatta Can Bahadır Yüce, Bayrıl'ın dizeyi kırdığında, üstte kalan yarım ile oluşan imge ve alttaki bütünle oluşan imgenin birbirinden taban tabana zıt olabildiğini ifade ederek, bunun şairdeki "görölmekten hoşlanmayan" ile "anlatmak zorunda" olanın çarpışması olup olmadığını sorar. Bayrıl da bunu ilginç ve olumlu olarak karşılar: "*Olabilir. Bunu hiç düşünmemiştim. En azından bu açıdan. İlginç... Zıtların birliği, dünyanın kutupsallığının izdüşümü... Şairin imgesiyle, personası ile kendisi arasındaki bir çatışmanın dışavurumu... Olabilir, olmuştur"* (Bayrıl, 2012c: 15). Bayrıl'ın şiirlerindeki bu dize kırmalarının üzerinde titizlikle çalışıldığı kendisini belli eder niteliktedir. Ancak bunun süreklilik göstermesi, '*şiiirin yapılan bir şey'* oluşunu her an hatırlatan bir nitelik olarak göze batar ve okuru yorucu bir duruma da kapı açar. Çünkü lirizmin süreklilik gösteren bu ağırlığı kaldırabilmesi zorlaşır.

Bayrıl'ın şiirinde başarıyla kullandığı diğeri bir yapısal/formel özellik, şiirin içeriğini görsel imgeye taşımasıdır. Şair, bunu *resmederek* sağlar. Hilmi Yavuz, bu uygulamayı kendi şiirinin ilk örneği olarak *Gizemli Şiirler*'de verir. Yavuz, "kopacak" kelimesi üzerinden adeta bir çığır kopuşunu resmeder (Yiğitbaş, 2008: 343-344). V. B. Bayrıl da Yavuz'un örneklerine benzer biçimde uygulamalara gider ve son derece başarılı olur. Bunların iki örneği vardır. İkisi de *Melek Geçti*'dedir. İlki, "Merdiven" şiirinin üçüncü bendinde görülür:

İnceymiş âh, kırılabilirmiş meğeri,  
ömrün bu altın saatlerinde  
çocukluğa sarkıtılan cam - - - M  
E  
R  
D  
İ  
V  
E  
N.

Nasıl bilebilirdim ki?

("Merdiven" / Melek Geçti).

İkinci örnek “Estamp” şiiirdir ve naif bir resim olarak içeriğın keskin biçimde somutlaştığı görülür. Nitekim şiiirde “resim” kelimesi de kullanılır:

İlık bir ayışığı resmi r  
o  
y  
ı  
n  
a  
m  
r  
ı  
t  
gecenin a  
k  
t  
ı  
ğ  
ı yorgun b  
o  
ş  
ı  
u  
ğ  
a ...

(“Estamp” / Melek Geçti)

Bu formun Bayrıl’dan önce Hilmi Yavuz’da kullanılmasının yanında Nâzım Hikmet’in şiiirlerindeki genel yapıyı da hatırlamak gerekir. Onun sözgelimi, “Yalnayak”, “Yarıda Kalan Bir Bahar Yazısı”, “Zafere Dair”, “Makinalaşmak”, “Açların Gözbebekleri” gibi birçok şiiirleri serbest şiiir geleneğimiz içinde Rus edebiyatından –özellikle Mayakovskiden– gelen önemli ilk örneklerdir.

### 3.2.1.3. Kafiye-Redif Kullanımları

“Beyit” başlıklı kısımda belirtilen “Teselli”, “Melek, Dönecek”, “Muamma” şiirleri ve “Üç Dizeli Bentler” başlığı altında söylenen “Ebru” şiiri haricinde V. B. Bayrıl’ın kafiye ve redif konusunda özellikle ve ısrarlı bir biçimde durduğunu söylemek doğru olmaz. Hocası ve ustası Hilmi Yavuz’un bu konudaki ‘özel tutumuna’ ve modern şiire yakın durarak da olsa geleneği devam ettirme düşüncesine karşın Bayrıl’ın kafiye-redif konusuna ‘daha az yakın’ durması düşündürücüdür. Onun Hilmi Yavuz’a her açıdan bağlı olması beklenemez ama Yavuz’un üzerinde önemle durduğu ve kendisini geleneğe eklememenin çok önemli bir yolu olarak gördüğü bir konu olması yönüyle bu sorgulamaya gidilebilir. Tabii bu, Bayrıl’ın kafiye ve redifi önemsemediği ve kullanmadığı anlamına gelmez. Ancak şiirlerdeki örneklerin de çok güçlü bir müzikal etki yarattığını söylemek güçtür. Bazen kafiye ve rediflerin, dize sonlarında yoğunlaştığı görülse de genel anlamda dize kırılmalarıyla beraber bir ses yaratılmaya yönelik olarak dize ortalarına doğru yayıldığı görülür. Bu noktada *aliterasyon* ve *asonans*ların da kafiye-redif birlikteliğine dâhil olduğu görülür. Burada uyak ve rediflerin dize içlerine yayılmasına *Melek Geçti*’deki “Çetrefil / *İmâ*” şiirinin ilk kısımları örnek olarak verilebilir:

Deri değiştiren sözler,  
ilerler yılankavi kıvrılışlarla  
kâğıtta.

‘Gök, kilitli.’

Mahmur gel giti zamanın  
sürükler geçmiş*i* hâfızanın  
girdabına.

‘Kendi milinde dönüyor  
düşünce, kayıtsızca.’

(“Çetrefil / *İmâ*” / *Melek Geçti*)

Ayrıca dört dizeli bentlerde uyak düzeni açısından sarma, düz ya da çapraz kafiye sistemlerinin örnekleri, görülebilir. Bu noktada şair, özel bir ayrıma gitmez:

Hayy, dar! Bu ten bana zar!  
Kuşlar uçar... Uçmak ki tayy!

Gül ise dirimdir. Zamir, der  
şaire her daim; hayy, dar!

Dil, şer şebeke, aşikâr! Vehm  
ettikçe, mayi endişe, varlığıa  
sızar. Sayy ki, boşa çaba, boşa  
tebessümlerdeki o ince ayar.

Leyl akar. Hani serin bahçeler,  
çılgın, sere serpe, hani köpük  
hani leylaklar? Anladım, şehre  
kabul edilmek'çin, herkes önce  
Öteki'nde uyuyan çocuğa kıyar!

Şeffaf örüntü. Bulutsu bağ, eksik  
tay. İnsan riyâ, madde kâr. Ruh  
ise zaman içre hep kırık bir fay!

Muhayyile, o işlek hızar! Fısıl –  
dar: Nerde şimdi sözlerdeki eski  
vakar? An gelir, sükût da insanı  
yorar...

Şair! Ya git o çocuğu uyar, ya gel  
beni bu tahammül mülkünden kurtar!

(“Hayy, Dar!” / Arzuda Tenhâ)

Bu şiirle daha açık şekilde görüldüğü üzere Bayrıl'ın kimi zaman kafiye ve redif kullanımındaki amacı yalnız müzikal etki yaratmak değildir. Aynı zamanda görsel bir etki ve imaj da üretir ki bu da Divan şiirindeki ‘kafiyenin göz için olması’ anlayışını hatırlatır.

### 3.2.2. İçerik Bakımdan Gelenekten Yaralanma Yolları

#### 3.2.2.1. Konu, Tema-İzlek

V. B. Bayrıl'ın şiirleri, genel olarak çocuk/luk, hayat-ölüm, insan, varoluşun anlamı gibi izlekler üzerinde gelişir. *Melek Geçti* ve *Şer Cisimler*'de bölümlemeler olduğu için konu/tema/izlekler, daha homojenken bölümleme yapılmayan *Arzuda Tenhâ*'da daha ayrışık ve çeşitlidir. Yine de her üç kitapta da temel izlek, çocuk/luktur. Mehmet Sümer, çocukluk izleğinin bu denli ön planda olmasını, Hasan Bülent Kahraman'ın da görüşlerinden hareketle, hem bireysel hem de toplumsal bir eğilim olarak görür: “Bireysel olarak geçmiş zaman, elbette ki insanın çocukluğudur. Yani şiire sinen bu özlem, çocukluğa duyulan özlemdir. Çocukluk, Hasan Bülent Kahraman'ın da ifadesiyle 80 Kuşağı şairlerinin neredeyse ortak ana izleğini oluşturur (Kahraman, 2000: 307). 80 Kuşağı şairlerinin çocukluk üzerinde neden bu kadar durdukları, tek tek şairlerin kişilikleriyle ilişkili olabileceği gibi dönemin sosyal ve politik atmosferiyle de ilişkili olabilir” (Sümer, 2012: 121). Necmiye Alpay da konuyla ilgili benzer görüşler ifade eder. İlgili yazısında mistik ve tasavvufi cepheye de dikkat çeker: “Genellikle kuşağın ortak özelliklerinden biri olan ‘eve dönüş’ (eve/başlangıçlara/iç dünyaya/çocukluğa/anneye dönüş) izleği Bayrıl'ın şiirlerinde egemen izlek denebilecek ölçüde varlığını duyurur. Aynı zamanda, şiirin öncelerine de dönüştür bu; mistik olan ve tasavvuf dâhil. Bastırılan geri dönmekte ve zaman, düzçizgisel olmadığını ortaya koymaktadır” (Alpay, 2012: 147). Dolayısıyla söz konusu izlek, Bayrıl'ın şiirlerini kuşatan-özen bir niteliğe ve işleve sahiptir.

Bayrıl, *Melek Geçti*'nin ilk bölümü “Vedâ”da ölüm/yaşam izleğini işlediğini belirtir (Bayrıl, 1993: 9). Nitekim bu bölümdeki şiirlere bakıldığında ölümle yaşam arasında keskin sınırlar, net çizgiler, derin uçurumlar olmadığı, iki kavramın –ya da imgenin– birbirine bitişik olarak algılandığı görülür. Zaten insan hayata pamuk ipliğiyle bağlıdır: “ – Yaşamak mı? / –Hıh, şu pamuk ipliği! /.../ Şairin yokoluştan eğirdiği” (“Hayat Bilgisi” / Melek Geçti). Şair, ironik bir kaçınılmaz olarak nitelendirilebilecek yaşam-ölüm birlikteliğinin zıt kutbuna ise çocukluğu koyar. Şiirlerde öne çıkan duygulanma, çocukluğun yitirilişi ile zaten ölüme sürüklenmenin başladığı düşüncesinden doğar. “Tevekkül” şiirinin son bendi olan “Çocuğum, âh güzel arkadaşım, / elveda... elveda... elveda!” ( “Tevekkül” / Melek Geçti) dizeleri bunun bir ifadesidir. Buna göre şair, çocukluğundan o kadar uzağa düşmüştür ki “çocukluk” somut bir “öteki” gibi durur.

İkinci bölüm “Yadigâr” ismini taşır ve Bayrıl, bu şiirlerin izleklerini “aşk/acı” olarak ifade eder (Bayrıl, 1993: 9). Yalnız söz konusu acı, salt bireysel bir aşktan kaynaklanmaz. Şair, değerler kaybının öznesi olan çağın kıymet kazanmasından, insanın çürüyüp gitmesinden de acı çeker. Ayrıca elden çıkıp giden bir zaman, çocukluğa duyulan kaçış/özlem vardır. Burada bölümün ilk şiiri “Hüsün”, geçmiş-aşk-acı üçgeninin bir örneği olarak verilebilir. Şiirin son iki bendi şöyledir:

Sen, bir gölün uykusunda  
çaldığım ayna, gitme kal.  
Dayanamam ıssızlığım çok ince.

Aşk, aşk, âh, sen küçük anne!

(“Hüsün” / Melek Geçti)

Aynaların işaretlediği geçmişe ve hatıralara sığınan şair, “*Dayanamam ıssızlığım çok ince.*” diyerek merhamete muhtaç bir çocuk tavrıyla kırgınlıklarını, kırılma noktalarını, yalnızlığını, ayrı düşüşlerini gün yüzüne çıkarır. Merhamet beklediği “şey”, anne şefkatini umduğu aşktır. Oysa çocuklukta hülyalı dünyadan katı-sert dünyaya atılmış şair/insan için aşk, bütün hazzına rağmen bir acı nesnesinden başka bir şey değildir. Bu yüzden gerçek bir “anne” değil “*küçük anne*”dir. Bu yoğun ve vurgulu ifade (*küçük anne!*), bölümün diğer üç şiirinde de tekrarlanır.

“Siyanür ve Eşya Arasında” başlıklı üçüncü bölüm, önceki bölümün izleksel devamı niteliğinde olarak, “hatıra” ve “çocukluk” izleklerinin öne çıktığı şiirlerden oluşur (Bayrıl, 1993: 9). Şiirlerde çocukluğun saf zamanının yitirilişi, çocukluğa duyulan özlem işlenmekle beraber hatıranın da bir izlek olarak vurgulanması, bu şiirleri çocukluğa duyulan tek boyutlu nostalji olmaktan çıkararak genel anlamda insanların bir yazgısı biçiminde bir üst algılama seviyesine yükseltir. Zira bu hatıralar, ortak yaşantılara ışık tutan anımsatmalardır. Şair, herkes için onları güncele taşır.

Anne ve hatırlamanın birlikte alındığı “Çocuk ve Lavanta” şiirinin ikinci bendinde yine tedirgin olunan şimdiki zamandan çocukluğun saflığına kaçma arzusu vardır:

İçerde, pasın gölgeye, gölgenin çocuğa  
dönüştüğü yerde aşınmış bir lavanta kokusu...  
Ve içinden sessizce geçilen bir oda:  
tedirginlik!.. Böyledir anne ve hatırlama.

(“Çocuk ve Lavanta” / Melek Geçti)

Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası* (Bachelard, 2008.) adlı eserinde sık sık koku-geçmiş arasındaki bağ üzerinde durur; geçmişin kokuyla beraber geldiğini söyler. Burada da şaire anne ve hatırlamayı getiren, kokudur; lavanta kokusu. Ve bu koku, şairi tedirginlikten sıyırıp, ona güvenli oluş zamanının/mekânının yolunu açar. “Pas” mecazıyla karşılanan sert-katı dünya, bu hoş kokuyla hatırlanan çocukluk ve anne şefkatiyle önce daha naif bir hâle, gölgeye, dönüşür. Gölgeyse çocukluğa evrilir. Bu, değişim/değiştirim, bir saflaş(tır)madır. Benzer bir tablo da “Hicrân” şiirinde çizilir. Şiirin ikinci bendi şöyledir:

Çocuk, biçare gecelerde, çeker bu soruyu  
kınından gizlice: “*Nerdeler şimdi  
âh nerdeler, o güzel kederleriyle  
balkonlarımızı süsleyen kesif güller?*”

(“Hicrân” / Melek Geçti)

Şiirin öznesi, bu defa annesiz bir çocuktur. Çocuğun “*biçare gecelerde*” şiirde söylenen soruyu sorması, onun bu yanına dönüktür. Sorunun “kın”dan çekilen bir kılıç gibi ifade edilmesi, annesizlik imajının keskin ve güçlü kılınmasına yönelik estetik bir üretilerdir. “Kılıç”la keskinleşen annesizlik ve onunla gelen “hicrân”ın karşına da şair, “*balkonlarımızı süsleyen kesif güller*”i koyar. Dolayısıyla gül-koku arasında “Çocuk ve Lavanta” şiirindeki benzer bir ilişki kurulur. Ayrıca şairin, balkon ve çocuk sözcüklerini Karakoç’un “Balkon” (Karakoç, 2013: 81) şiirinden hareket ederek kullandığını da görmek gerekir. Karakoç’un şiirindeki anne-çocuk-balkon üçgeniyle gelen dramatik durum, burada “annesizlik”le aynı zemine oturur.

Dördüncü/son bölüm, “Melek Geçti” adını taşır. Bayrıl’ın “zaman/yazı/masumiyetin yitirilişi” izleklerini ele aldığını söylediği (Bayrıl, 1993: 9) bu bölümün şiirlerinde zaman temasının içi, çocukluk zamanı, hatıra, bireye ve topluma dönük hafıza yani geçmiş zaman vb. kavramlarla doldurulur. Yazı (dil) ve masumiyetin yitirilişi temalarıysa eşdeğerli bir izlek olarak ortaya konulur. Zira yazı, yani “dil”, saflığı bozan nesnedir; onunla masumiyet yitirilir. Özlemi çekilense, “*dil öncesinin saadeti*”dir. Bölümün tamamını kapsayan bu izlekler, iki alt bölümle de bütünleşir.

İlk altbölüm olan “bir / ALÂMETLER”de izlekler, “varlık/hiçlik”tir (Bayrıl, 1993: 9). Buna göre; şiirlerde varlık, varoluşun amacı ve ne’liği sorgulanırken hiçlik konusu da tamamlayıcı bir sorgu alanı olarak durur. Şiirlerde merkezdeki özne çocuktur. Varoluş, onunla anlama kavuşur. Çocuk, hafızanın ve hatıranın mahfazası

olan geçmişle geleceğin *lehimlendiği* öznedir. Onun ortadan kalkması, *lehimin* kırılmasıdır. Aynı şekilde *lehimin* kırılması da çocukla simgelenen değerlerin yok olması demektir. Bu durumda sözü edilen hiçlik konusuna kapı açılır; *lehim* kırılır ve her şey, hiçliğe akar. Ancak şair, Karakoç'un "Balkon"undakinin aksine çocuğun düşüşünden değil göğe ağmasından/kurtuluşundan yanadır. "*Balkon palamarını usulca / çözdü evden. Çocuk ağdı göğe! / Geceydi ve aniden başlamıştı mucize...*" ("Balkon" / Melek Geçti) ve "*Büyülenmişim. Balkon ağıyordu göğe... / ... Ve işte, çocukluk gibi ter içinde / sürüyordu mucize!*" ("Akkor" / Melek Geçti) dizeleri, bu olumlu dönüştürme örnek verilebilir.

Bu altbölümdeki şiirlerde topluma/genele bakan simgesel yanıyla beraber, önceki bölümlerde olduğu gibi çocuğun tekil 'insan'a da bakan yönü de vardır. Örneğin, "*Çocukluk kırık bir lehim. / Ki onarılmaz bir daha asla!*" ("Külçe" / Melek Geçti) şeklindeki çocuk bilincine ve algısına dönük dizeler, çocuk(lar) için bir merhamet çağrısı gibidir. Çünkü şair, bugünden bakarak kendi çocukluğunun hazin, kırık yanlarını (*Ki onarılmaz bir daha asla!*) hatırlayıp şimdi'sine yaptığı (olumsuzlanan) etkisini düşünür. Şair, söylenen "*onarılmazlık*" imgesine de buradan varır.

Sonraki altbölüm olan "iki / KÂĞIT – AYNA" bölümünde de benzer konu ve temalar üzerinde durulur. Çocuk/luk yine merkezde olmakla beraber bu defa şair/lik duygusunun çocuk/lukla eşdeğerli bir anlamsal/konumsal ilişkiye girdiği görülür. Çocukluğundan gittikçe ve büyük bir hızla uzaklaşan şair, çocukluk ve olgunluk zamanı arasındaki büyük "yarık"ı şairliğiyle doldurma çabasıdadır, denilebilir. Şairlikse "dil"le karşı girilen bir çırpınmadır. Örneğin, "Mürekkep" şiirindeki "*...Dil, defnelere sarınmış cesetler / bırakıyor ırmağa*" ("Mürekkep" / Melek Geçti) dizeleri, insanın ve şairin dil'e karşı girdiği çatışmada dil'in zaferini haber verir. Ve şair, her yenilgiyle beraber çocukluğuna kaçır. "*Çocukluk, âh, Söz'ün geri çekilirken / bıraktığı dilemma!*" ("Dilemma" / Melek Geçti) dizeleri, bir yandan çocukluğunu kaybeden, diğer yandan "söz"ünü arayan şairin trajediğini yansıtır.

Vural Bahadır Bayrıl'ın ikinci kitabı *Şer Cisimler*'in ilk bölümü, "bir / AĞ'da..." başlığını taşır. "*Bu bölümdeki her şiirin adı kendisinden önceki şiirin içinden doğar ve bu da şiirde kalın puntolarla belirtilir. Böylece bu bölüm, birbiri içinden geçerek örülmüş bir 'ağ' izlenimini verir*" (Sümer, 2012: 122). Bu "ağ", yalnızca şekle/forma/yapıya dönük değildir. Ortada bir örgü vardır ve bu insanı işleyen zamanla –öyleyse işlenen insanla–, insanın ve eşyanın öte yüzüyle ilişkilidir. Şair, bunu

öncelikle dil'in "ağı" olarak görür: "*Zaman, Ağ'da bölümünün yan temalarından biri... Benim kastettiğim ise hepimizin Dil'in ağında olduğumuzdur. Çünkü 'Dil'in dışarısı yoktur'... Dil bizi kuşatır, tutsak eder, dil'in hapisanesinin fani mahpuslarıyız hepimiz... Şiir ise bu ağın içinden, anlık bir hareketle, uzay boşluğuna varmasını umduğum, kime, nasıl, nerde, ne zaman ulaşacağını bilmediğim radyo sinyalleridir benim için... Ağ'ı dokuyan ise elbette eşyanın öte tarafından... Çok kişisel olsa da Cosmo Dei... Bu konuda hiç şüphem yok...*" (Bayrıl, 2012b: 49). Bu durumda şair, kendi söz'ünü üretebilme ve bu yolla dil'in kuşatıcılığından kurtulma çabasında olduğunu bildirmiş olur. Örneğin, "ruj" ve "etera" gibi iki simge kavramla başlayan ve modern çağa (*asrî zaman*) yapılan bir eleştiriyi barındıran "Melek, Dönecek" şiirinde yine bu çağın en önemli kavramlarından "akıl"a karşı bir söylem geliştirilirken "dil"in olumsuzlanan işlevine de gönderme yapılır:

Akılsa, dilde uyuyan bir yılan, karanlık  
yanından, sessizce geçilmelidir.

("Melek, Dönecek" / Şer Cisimler)

Şairin şiirlerinde sıkça kullandığı "*asrî zaman*" ifadesinin içine akıl'ı da koyması, önemlidir. Çünkü eğer akıl'ın öncelenmesine karşı bir tavır geliştiriliyorsa bu kavramın karıştının/karşıtlarının söze dâhil olması gerekir ki bu noktada gönül, metafizik, tasavvuf, söz gibi kelimeler sıralanabilir. Sabit Kemal Bayıldır, bu şiire değinirken ilk dizenin başladığı "ruj" ve "etera" sözcüklerinin simgeselliğine değinir: "*Burada sözü edilen iki şey/cisim/obje de 'Asrî zaman'ı en iyi tanımlayan iki nesne. Bunların seçiminde çağı iyi simgelemelerinin rolü büyük. Ruj, dış görünüşü değiştiren, insanın özüne hiçbir katkısı olmayan bir şey. Etera ise uçucu hassası dolayısıyla çağın başka bir özelliğini veren bir şey: Çağımızda her şey gelip geçici. Oysa insan 'kalıcı'nın peşine düşmelidir!'*" (Bayıldır, 2012: 55). Öyleyse, şair, bu değerler yitimi çağında dil'de ve dil'le sıkışmış olduğuna işaret ederek, aklın karşısında konumlanan kavramların öncelenmesi gerektiğine, kalıcılığın söz'ün peşinde koşulmasıyla olabileceğine imada bulunur. Dil'in yanında, zaman da kuşatıcı bir başka öznedir ve zaman, insanı hatıranın labirentlerinde çıkmaza terk eder:

Zamanın, görünmez ipliklerini  
boşluğa bir ağ gibi sepivermesi:  
Böyle kurulurdu hâtıranın cam  
labirentleri!

("Teyel" / Şer Cisimler)

Bu dizelerle de Bayrıl'ın şiirindeki en temel izleklerden olan hatıra ve hatırlama, zaman kavramının bir kaçınılmazı olarak sunulur.

İkinci bölüm, “bir / EMANETLER” adını taşır. Emanetlerden kastedilense, şairin “*sevgili ölüleri*”dir (Bayrıl, 2012b: 49). Kaybettiği yakınları ve dostlarına adanan bu şiirlerle ölüm, hayatın/varolmanın anlamı gibi konular sorgulanır. Şiirlerde bir dilemma duygusu, söz konusudur. Ayrıca yine hatıra ve hatırlama izlekleri de şiirin gelişimini belirleyen diğer izleklerdir. Söz konuş dilemma duygusunun doğrudan ifade edildiği bir örnek, “Histerezis” şiirindedir:

İşte, sırrına varamadığımız hayatın  
bizi sürüklediği dilemma:

–*Kim bilebilir ki nerede başlar,  
nasıl biter, bir ömrün diğerine  
sirayeti?*

(“Histerezis” “1./Sirayet” / Şer Cisimler)

Varoluşu sorgulayan şair, “Çit” adlı şiirde zengin ve derinlikli bir içerikle ele aldığı bireysel ve toplumsal geçmiş, dil, hayatın anlamı gibi kavramları örtük bir simgesel söylemle tasavvufi zemine yerleştirerek ele alır. Bir bilinmezlik durumunun tam ortasında olduğunun bilincinde olan şair, “Çitin ötesi... bulanık!” der:

Yaz, şer biçim! Beton balık! İçimdeki cam  
kelebek çatırdadı. Çitin ötesi, –of, of!–  
hâlâ... bulanık!

(“Çit” / Şer Cisimler)

Şairin bütün çabası, çitin ötesine geçebilmektir. Onu çitin bu tarafında –iç kısmında– tutan şeyler, bir insan olarak maziden uzak düşmenin trajiği, bir şair olarak dil'in “*kozmetik ağ*”ında tutsak olma durumunda kalışı, eşyaya ve hayata dair bilinmezlikler yumağı denilebilir.

Bir sonraki bölüm “üç / GAYYA!”dır. Genel anlamda insanın ne olduğunu anlama çabasının merkeze alındığı bu bölümde tasavvufi bir bakış olduğu gözlenir. Şair bir “insan” olarak kendini sorgularken iç parçalanmışlığını da irdeler. Tasavvufi bakış, bir bakıma bu parçalanmışlığa karşı şairin insanı bütünleme çabasına işaret eder. Bu, şairin ödevi gibidir. Şairin parçalanmışlığının bir nedeni, yine “mazi”yi sorunsallaştırmasından gelir:

Neden sonra, fısıldadı: “–*Mazinin  
aramızda yırtık bir mıknaş gibi  
durduğuna bakma.*”

(“Gayya!” / Şer Cisimler)

Burada “mıknaş” kelimesinin kullanılması, şairin uzak kaldığı mazinin çocukluk zamanı olduğunu gösterir. Zira Bayrıl, doğduğu şehir Manisa’nın Grekçe’deki mıknaş anlamına birçok defa gönderme yapar. Melek Geçti’deki bir şiirin “Mıknaş Şehir” adını taşıdığını burada hatırlatmak gerekir. Ayrıca Bayrıl, Manisa’nın bir anlamının da mecazen “büyüleyicilik” demek olduğunu belirtir (Bayrıl, 1993: 8). Bu yüzden şairin, çocukluğunu “büyüleyici” ve mıknaş gibi çekici bir zaman dilimi olarak gördüğü, bir kez daha vurgulanmış olur. Oysa o, hâlihazırda bu büyüleyici çağdan oldukça uzaktır ve zamana karşı durur: “*Zaman, ankebut zaman! Sen, / tenimden sökül!*” (“Babil” / Şer Cisimler) diyen şair, bu dizelerin öncesinde tasavvufî bir teslim oluş hâlinindedir:

Gel! Ateş içre Aşk ile gel.  
Geldikçe dönsün iç içe tennureler.  
Bana hiç liğ in o güzel  
elbiseselerini  
giydir!

(“Babil” / Şer Cisimler)

Bu teslim oluş haliyle şair, *çitin ötesini* yoklar. Varlığın ve var olmanın kıskacında, *şer cisimler* çağında *hiçliğin elbisesini giymeyi* kendini bütünlemenin, gerçek anlamda var olabilmenin en sağlam yolu olarak keşfeder.

Son bölüm, “dört / Sen Yıldızını İzle”, insanın arzuları, çelişkileri, trajik hâli, sıkışmışlığı izleğindeki şiirlerden oluşur. Şaire göre, her şeyin “*şerleştiği*” bu zamanda arzu, insanı çürüten bir zayıflıktır. Bu duygu, insanı basit bir nesne seviyesine indirir. Bu bakımdan Bayrıl, bölümün adıyla aynı olan “Sen Yıldızını İzle” isimli son şiirinde her bendin içine kitaptaki şiirlerden birinin ismini yerleştirerek adeta bir içindekiler kısmı oluşturur: “... *Tüm kitabı bir “alıntıya” çevirmek kitabın nesneleşmesi ya da cisimleşmesine karşı bir sigorta... Kitabı kendi içinde sonsuz bir döngüde, kendi kendine süren bir söyleşi hâlinde bırakmayı yeğledim... Tıpkı kâinat gibi...*” (Bayrıl, 2012b: 50-51). Bu, bir tavidir ve şairin *Şer Cisimler*’le ortaya koymak istediği de tam olarak, her şeyin cisimleştirilişidir.

Şairin üçüncü kitabı *Arzuda Tenhâ*'da daha çeşitli olan konu/tema/izlekler, şark, arzu, insanın ölümlü oluşu, “*dil öncesi saadet*”, çocukluk ve masumiyet, kapitalizm-modernizm çıkmazı, tasavvuf vs. şeklinde sıralanabilir. Örneğin, “*Şark'ta hakikat aynasız anlaşılmaz!*” (“Eksik Tay” / *Arzuda Tenhâ*), “*Şark / hepimizde تنها bir anne*” (“Aynadaki Yara” / *Arzuda Tenhâ*) ve “*Nedense ten, Şark'ta / hep akşamlıdır*” (“Serencâm” / *Arzuda Tenhâ*) gibi yorumlamalar, Şark'ı temelden kavrayıp kuşatan tanımlamalardır. “Tereke” şiirindeyse “*dil öncesi saadet*”i arayan şairin “*kozmetik ağ*”daki çırpınışları seyredilir:

İnsanın dilden önceki saadeti.  
Boşlukta sihirli paraboller. Vertigo.  
Oluş'a dalma. Ezeli uykusundan geri  
geliyor kelimelerdeki gâip ışımaya.  
Kendine yer açıyor ikiz ruhta.

(“Tereke” / *Arzuda Tenhâ*)

Dil içinde tutsak olan şair, çıkış yolu olarak şairliği/şiiri seçer. Bu yüzden kelimelerin ışığının peşindedir. Fakat “*görünmez iplikler*” onu daima mahkûm eder. Güçsüz kalış bir “*vertigo*” yani baş dönmesi halini getirir; şair, iç âleminde “*oluş*”u, varlığı anlayıp ötesine geçme endişesinin gel-gitlerini yaşar. “Fanfar” şiirindeki şu dizeler de modern hayatın ve “*asrî zaman*”ın mekânlarından olan çarşıları göz önüne getirir:

Çarşılar. Eşya ile temâşânın şeytanî  
kesişmeleri. Asri ikonalar. Mekânda  
kötülüğün kendiliğinden cisimlenişi.

(“Fanfar” / *Arzuda Tenhâ*)

Burada her ne kadar, söylenen yerler “çarşılar”sa da bu alınıp-satılma mekânları, aslında bu çağdaki anlayışın yansıdığı her bir mekânın temsilcisidir. Bu bağlamda şair, yine maddenin önem kazanmasını, her şeyin görünen yanıyla algılanmasını; bu yüzden de şer olana doğru gidilişini gündeme getirir. Aslında bütün bu “şerleşme”, insan'ın kendini aşamamasıyla, tamamlanmamışlığıyla ilgilidir. Şairse, en azından eksikliğin(in) ne olduğunun farkındadır:

Tanrım, tanıyınca insanı anladım,  
neden hep bir *Nun* eksik bırakır  
sın bende!

(“Kaf” / *Arzuda Tenhâ*)

Bu bakış açısıyla şair, tasavvufi bir alana dâhil olur. “*Kün!*” (Ol!) emrinin yarısında olan insan, “nun”a da erişip de kendini tamamlayamaz. Hep eksiktir. Şair, hem kendisi hem de bütün insanlar için o/“nun”/un peşindedir:

Şer tema. Eşyada sürek  
avı. Münkir Melek!.. Nerde  
dir ruhumuzu *Çok*'tan *Bir*'e  
doğru sürükleyecek nehir?

(“Zar” / Arzuda Tenhâ)

Çocukluğun yani “*Melek Geçti*” denilen zamanların uzağına düşen, hatıraların mazi oluşundan hüznün duyan şair, “*Şer Cisimler*”le baş başa ve yüz yüze kalınan çağda gerek kendisinin gerekse tek tek her insanın “*Arzuda Tenhâ*” kalışından yakınırken son liman, kurtuluşun tek kapısı olarak “kaf”ın yanına “nun”u koyabilmeyi işaret eder. Bu söylem ve düşünüşle fizik sıradanlaşır; onun ötesi kurcalanır, “*çitin ötesi*” yoklanarak teslimiyet ve tamamlanmışlığa yelken açılır. Aslında bu, şair için bir ideal düşünce(s)i'dir. Onun bütün çabası, anlatmaya çalıştığı da budur.

Bütüncül bir değerlendirme yapılacak olursa; Bayrıl'ın şiirlerindeki / şiir kitaplarındaki konu/tema/izleklerin aşağı yukarı aynı çizgide olduğu ve belli bir bilinç doğrultusunda göre seçildiği görülür.

### 3.2.2.2. Metinlerarasılık

Bir metnin yorumlanmasında nasıl başka metinlerle kıyaslama gereği duyulursa o metnin yazılmasında da başka metinlere doğrudan ya da dolaylı olarak ihtiyaç duyulur. Çünkü her metin, başka metinlerin kesiştiği bir yeni alanda varlık kazanır. Bu yorumlama, metinlerarasının en temel görüşüdür. Diğer yandan yeni bir metnin var edilmesinde karşıtlığın da etkili olduğu/olabileceği düşüncesi de metinlerarasının temel savlarından. Ali İhsan Kolcu da bu noktada “*Her yeninin eskinin üzerine oturduğu bir bakıma onun karşıtı olsa bile yeninin üretilmesine katkısının olduğu*” (Kolcu, 2011: 302) gerçeğine değinir.

Nurullah Çetin, metinlerarası ilişkiyi şöyle yorumlar: “... *bir şairin kendinden önceki (artzamanlı) ya da kendi dönemindeki (eş zamanlı) başka yazarların, şairlerin ya da farklı kaynakların değişik metinleriyle bir şekilde ilişkiye girmesi genel olarak 'metinlerarası ilişki' diye tanımlanmaktadır*” (Çetin, 2012: 97). Zaten, daha önce yazılmış her metin/şiir kendi anlam, imge ve kültür alanını ya da dünyasını oluşturduğu için (bu oluşturma, var olanı yeniden yapma-yaratma şeklinde kabul

edilmelidir) metinlerarasılık yöntemi, yeni metni/şiiri oluşturan şairi kelimeyi/dili ya da Hilmi Yavuz'un Saussure'den hareketle tarif ettiğine benzer şekilde söz'ü sıfır düzeyinden ele alarak başlama zorunluluğundan kurtardığı gibi ona daha yüksek bir anlam dünyasından seslenme fırsat ve imkânını tanır.

Metinlerarasılık başlığı altında yöntem/teknik bakımından çeşitli alt başlıklar açılabilir. Bayrıl'ın şiirlerini açıklamada da ortak ve kapsayıcı bazı başlıklar belirlemek gerekir. Ancak burada, mevcut şiir metinlerden hareket etmek durumu söz konusudur. Dolayısıyla şiirlerin ele alındığı ve burada belirlenen metinlerarası yöntemler şu başlıklardan ibarettir: Yanmetinsellik (paratextualité), alıntı (citation), öykünme (pastiş)/taklit, anıştırma (allusion)/telmih, gizli alıntı-aşırma (plagiat), gönderge (réf rence)/gönderme.

### 3.2.2.2.1. Yanmetinsellik (Paratextualit )

Genette'in * temetinsellik* (transtextualite) (ya da metinsel aşkınlık) adıyla ifade ettiği kavram, bir metnin başka metinlerle, herhangi bir biçimde bağ kurmasını sağlayan herhangi bir ilişkisel unsurla ortaya çıkar. Nitekim bu durum tabii ve kaçınılmazdır.  nk  her yeni metin, önceki bir metin ya da metinlerden i  nitelikli izler taşıdığı gibi dış nitelikli etki ve izler de taşır.

Kubilay Aktulum, G rard Genette'in beş tür * temetinsellik* ilişkisinden bahseder (Aktulum, 2007: 83). Bunlardan biri, "*yanmetinsellik*" (*paratextualit *)'tir ve bir metnin dış bağlamını oluşturan, esasa dönük olmasa da o metni ikincil düzeyde tamamlayan her türlü yan ögelerdir.  ns zler, üst başlıklar, alt başlıklar, ek notlar, epigraflar, bölüm başlıkları, bölüm öncesi sözler, resimler vs. söz konusu bu *yan (paratex) metinler*dir.

V. B. Bayrıl, şiirlerinin kendi i  ya da dış özellikleriyle olduğu kadar bütün olarak kitaplarının "yapıt" olması boyutunu da önemser. Yani şiirlerinin birbirleriyle ve o kitapla; aynı biçimde kitapların da birbirleriyle olan bağlarını bilinçli bir şekilde kurar. Bu bakımdan yanmetinlerin genel olarak Bayrıl şiirinde önemli bir tamamlayıcı unsur olduğu söylenbilir.

Yanmetinler, *Arzuda Tenhâ*'da diğerlerine nazaran daha sınırlıdır. Öncelikle bu kitapta diğerleri gibi bölümleme yoktur. Şiirlerden önce, kimlere ithaf edildiği yazılıdır. Sonra Budha ve Marx'tan birer alıntı cümlesi gelir. Bu cümleler, "arzu"nun olumsuzlandığı ifadelerdir. Dolayısıyla kitabın adı ve içeriğiyle b t nleşiirler. Şiirlerin hiç biri, özel olarak bir kişiye ithaf edilmiş değildir. Kitabın sonunda, yırtık ve eski bir

gazete ilanının resmedildiği iki cümlelik sözde duyuru metni vardır: “**KAYIP HÂLE** Son kullanma tarihi dolmuş, nikelajı dökülmüş bir adet hâle, Üsküdar’a giden bir takside, unutulmak kaybolmuştur. HÜKÜMSÜZDÜR.” Bu ironik metin, adeta gerek *Şer Cisimler*’in, gerek *Arzuda Tenhâ*’nın özü ve özeti niteliğindedir. Zira iki cümle olmasına karşın yoğunlaştırılmış bir anlamla şairin kitaplarını açıklar. Üsküdar ve karşısı, iki medeniyeti (Doğu-Batı) simgelerken, kaybedilen hâle de kendi kıymetlerimizi karşılar. Ancak basit bir şekilde yani “*takside unutulmak suretiyle kaybolmuştur.*” Kitabın başında Marx’tan alıntı yapıldığı düşünüldüğünde; sözde ilânının gazeteye verilmesi de bu çağda tüm değerlerin kapital bir meta olarak alımlandığını vurgular. Böylece baştaki alıntılarla kitaptaki şiirlerin, onunla da bu son metnin ve tamamıyla da diğer kitapların ayrılmaz şekilde bir çizgide bulunduğu söylenebilir. Yani her kitap, bir diğerine bağlanırken geleneğe eklemleme süreci başlar.

*Melek Geçti*’nin başında şiirlerdeki alıntıların sahibi olan sanat veya düşünce adamlarını listesi vardır. Kitap, dört ana ve iki alt bölümden oluşur. Her ana bölümün adından sonra alıntı/lar gelir. Bu alıntı/lar, bölümün içeriğini –ya da izleğini– yansıtan birer ipucu gibidir. Kitabın başında “*Bütün kadınlara...*” ithafı vardır. İlk bölümün başında da “*Aziz Ogan’ın hatırasına...*” yazar. Bunun dışında sadece bazı şiirlerin münferit olarak ithaf edildiği görülür. Bazı şiirlerin başlarında da epigraflar vardır ve bunlar, çoğu zaman o şiirlerin ‘esrarlı odalarını açan anahtarlar’ gibidir. *Melek Geçti*’nin son sayfasında Borges’ten alınan bir paragraf vardır. Paragrafin ilk kelimesi ve son cümlesinin yarısı vurguludur. Vurgulanan kısım beraber okunduğunda ise şairin de şiirlerin de “*bir meyvenin içindeki tat gibi*” geleneğin içinde kaybolup gittiği görülür: “*İnsanlar (.....) benim gölgem ve aynam olacak ve kimse olmayacak...*” aslında bu tavır, metinlerarasılığın mantığını, yani *her metnin diğer metinlerin yeniden yazılmasından ibaret olduğu* düşüncesini, yansıtmaya dönüktür. Asıl olan süregelen ve sürüp gidecek olan gelenektir.

*Şer Cisimler*’in başında da şiirlerdeki alıntı sahiplerinin listesi vardır. Kitap, dört bölümden oluşur. Yine bu kitapta da alıntılar ve ithaflar yer alır. Şairin özellikle ikinci bölümde özel olarak ölmüş olan yakınlarına, sevdiklerine ithaflar yaptığı görülür. Bir şiirin başında da Nietzsche’nin bir sözünün epigraf olarak alındığı görülür.

Bayrıl’ın şiir kitapları, bu yanmetinlerle bütünlüklü bir yapı oluşturur. Önce şiirler, sonra kitaplar birbirini tamamlayarak T. S. Eliot’ın dediği gibi *gelenekle uyuma girer.*

### 3.2.2.2.2. Alıntı (Citation)

Kubilay Aktulum, “*alıntı*” ve “*gönderge*” yöntemlerini, her ikisini de *açık metinlerarası biçimler* olması dolayısıyla aynı kategoride ele alır (Aktulum, 2007: 94). Bu yöntem, ödünç alınan metnin doğrudan ve kaynak gösterilerek ya da kaynak gösterilmese dâhi başkasından alındığının bir şekilde bildirildiği en bilindik metinlerarası/söylemlerarası biçimdir. Alınan metin ayraçlarla, “*italik*” olarak ya da bir başka şekilde tipografik olarak bildirilir. Ayrıca doğrudan anlamsal olarak kimden alındığı da ifade edilebilir.

Vural Bahadır Bayrıl şiirinin gelenekle ilişkisini kuran en önemli yollardan biri önceki (art zamanlı) ve kendi zamanındaki (eş zamanlı) metin, şarkı, roman ve filmlerden doğrudan alıntılar yapmasıdır. Bayrıl’ın adeta kendisine aitmişçesine ustalıklarla kullandığı alıntılar, onun genel anlamdaki şiirinin organik bir tamamlayıcısı durumundadır. Şair, kendi şiirini geleneğin zengin birikiminden güç alarak kurarken, Sezai Karakoç’un gelenek konusunda söylediği biçimde alıntının kaynak metnini de günümüze, çağımıza taşır, günceller. Bu da onun şiirini metinlerarası alana taşımada önemli bir tutarlılık sağlar. Söz konusu metinlerarası alanda ise Doğu’nun da Batı’nın da, eski şiirin de yeni şiirin de soluğu duyulur. Çünkü her alıntı, alıntılanan ana metne/yapıta, onun oluşturucusuna yeniden ve yeni bir hayat *bahşedercesine*, devamlılığın nefesini üfler. İşte tam bu noktadadır ki şair, şiirini geleneğe ekler.

Bayrıl’ın yaptığı alıntıların (ya da gizli alıntılarının) çeşitli sanat ve bilim dallarından (film, müzik, şiir, felsefe gibi) olması da onun geniş kültürlü bir şiir kurmadaki dikkat çeken yanlarından. Kaynak kişiler de uzun bir liste oluşturabilir: Mevlana’dan, Nedim’den, Leyla Hanım’dan Şeyh Galip’e, oradan modern şiire emek veren Fikret ve Cenap’a, Yahya Kemal ve Haşim’e, sonraki dönemin Dıranas gibi, Fazıl Hüsni Dağlarca gibi usta isimlerine, Behçet Necatigil’e, Sezai Karakoç’a, Hilmi Yavuz’a, kendi zamanının önemli şairleri olan Haydar Ergülen’e, Lâle Müldür’e... Öbür yandan Nietzsche’ye, Rilke ve Borges’e... Budha ve Marx’a...

Tabii Bayrıl’ın bu geleneğe ait geniş birikim dünyasından yararlanmasına rağmen onun asıl çizgisi Türk şiir geleneği içindeki belli bir kulvardır. Bu bakımdan daha çok Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç ve Hilmi Yavuz’dan yapılan alıntılar öne çıkar. Şairin daha ilk kitabı *Melek Geçti*’nin ilk şiiri “Merdiven” başlığını taşır ve Hâşim’e bir göndermedir. İlk bent, şöyledir:

Çapraz saatlerin arasında gezdirilen

fesleğen. **Kalbin maziye seyretmesi**

**gibi'**... Çiziliyor usulca aklığında  
soyunmuş bir kadın sesi: **'Ils ont changé**  
**ma chanson'** ve sürçüyor musiki.

(“Merdiven” / Melek Geçti)

Şiirdeki ilk alıntı, Fazıl H. Dağlarca'nın “Daireler” (Dağlarca, 1998: 62) şiirinden bir dizedir. Bu şiirde Bayrıl, alışılmış beklentiye göre “fesleğen” sözcüğünü ilk dizede tutmalıdır. Ancak ikinci dizeye taşıdığına normalde zarf durumunda olan alıntı dizeyi “fesleğen” kelimesiyle beraber okuyarak onu sıfat durumuna getirme imkânını da sağlar. Böylece “fesleğen”den sonraki nokta işareti hem kullanılır hem de kullanılmaz. Bu durumda da şiir daha ilk adımda çift anlama kavuşturularak çokseslilik sağlanır. Bunlara ek olarak “fesleğen” kelimesinin gelenekteki daha doğrusu Doğu kültüründeki “ferahlatıcı/lık” anlam ve imgesi de yeni bir sıfatla daha zengin bir imaja büründürülür. Belli bir somutluk kazanan dizelerdeki ‘anlam’, şiirin devamında Melanie Safka'nın aynı adlı şarkısının (1969)<sup>6</sup> “*Ils ont changé ma chanson*” dizesiyle soyutlamaya bırakılır. Nihayet son dizedeki musiki kelimesinin kullanımıyla da açık edildiği üzere; baştaki “fesleğen”, okuyucunun zihninde önce koku, sonraysa salt bir şarkıya dönüşür. Şair, hem geleneğin çeşitli unsurlarını zenginleştirerek kullanmış olur, hem de iki ayrı geleneğe iki ayrı algı/duyu boyutuyla (koku ve ses) gönderme yaparak, adeta tek bir dize hâline getirdiği bentte Doğu ile Batı'nın geleneğini birleştirir.

*Melek Geçti*'deki “Nostalgia” adlı şiirde ise Sezai Karakoç'un en bilindik şiirlerinden “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine (IV)” adlı şiirinden iki alıntı vardır:

**“Aynalar akrep meleği!”** Aynalar **“sevgili!”**

Bedenime cisimsiz elbiseler biçildi. Sustum

**gıvındım ateşi.** Zamanın ruhuna **bir imâ olarak**

üflendim!

(“Nostalgia” / Melek Geçti)

Şair, alıntılarını hem tırnak işareti kullanarak hem de italik yazıyla belirtir. Burada zaten bilinen bir dizenin alıntılanmasının yanında “sevgili” kelimesinin de italik ve tırnak içinde yazılarak alıntı olduğunun bildirilmesi, kaynak metnin (Karakoç'un şiiri) kelimelerine kadar nüfuz edilebilmiş bir şiir olduğunu da gösterir.

<sup>6</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Ils\\_ont\\_chang%C3%A9\\_ma\\_chanson](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ils_ont_chang%C3%A9_ma_chanson) (Erişim tarihi: 17.12.2014)

Çünkü tek bir kelimenin bir başka şiire götürmesinin örneği azdır. Mesela önceki örnekte verilen şiirin adı “Merdiven”dir ve hemen Ahmet Hâşim’in aynı adlı şiirini akla getirir. Tabii olarak bunların alıntılanarak yeni bir metinde yeniden üretilerek kullanılması, yeni şiirin ve onun şairinin de gücünü gösterir. Şiirde geçen “*giyindim ateşi*” ve “*imâ olarak*” ifadeleri de “*gönderge/gönderme*” konusunun örnekleridir. Zira ilki, Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ında geçen “*Giydikleri âftâb-ı temmuz / İçdikleri şu’le-î cihân-sûz*” (Hüsn ü Aşk, 2011: 17) dizelerinden kaynak bulur. Sonrakiyse Nailî-i Kadim’in “*ile geçdik*” redifli gazeline bir göndermedir. Bu gazelden hareketle benzer bir kullanım daha önce Hilmi Yavuz’un “*doğunun geçitleri*” adlı şiirinde görülür. Nailî’nin gazelindeki bir beyit şöyledir: “*Dil verdiğimiz yâre nigâh-ı gazabından / Tasriha mecâl olmadı imâ ile geçtik*” (Nailî Divanı, 1990: 242). Buradan hareketle Hilmi Yavuz’un yeni bir imge ürettiği şiirindeki ilgili kısım şöyledir: “*çok uzun anlatmak gerekti / ve biz, sadece imâ ile geçtik*” (Yavuz, 1979: 39). V. B. Bayrıl da bu şiirinde gelenek içinde zenginleşerek gelen söz konusu kullanımı kendi şiirinde yeni bir imge üretimi için kullanarak geleneğe kazandırır.

Bayrıl’ın şiirlerindeki alıntılar, bazen, o şiirin en lirik dizesidir ve şiirin bamteli olur. Sanki şiir, o dizinin söylenmesi için yazılır. Bu bakımdan Divan şiirindeki “*beytü’l-gazel (şâh-beyt)*”i yani gazelin en güzel beytini hatırlatır. Örneğin “Lehim” şiirinde Yahya Kemal’den alınan dize ile bu açıkça görülür:

Ruhların ezeli seferi, sürer kadim  
mısralarda. Küçük gövde, ter içinde,  
ayıştığını giyer gibidir.

...

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

– **Bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir.**

(“Lehim” / Şer Cisimler)

Şiirin ilk dizesindeki “*ezeli sefer*” kavramı bir devamlılık/silsile/zincir imgesine yöneltir. Bu ise geleneğin zinciridir. “*Lehim*’ şiirindeki “*Ruhların ezeli*

*seferi, sürer kadim / mısralarda” ifadesi aslında metinlerarası ilişkinin “ezele/önceye dönük yüzünü” ve yolla tercih edilen bir çizgi üzerinde önceki şairlerle buluşmayı anlatır” (Asiltürk, 2012: 71). Şiirin şekil/yapı olarak da önceki bentten ‘ayrı düşmüş olan’ son dizesi, bir kopuşun somutlaşmış hâlidir. Şair, esas olarak, gelenekten ve bütün bir birikimden kopuşun –ya da olası bir kopuşun– trajiğini görünür kılmak ister. Bu bağlamda Sezai Karakoç’un “Balkon” şiirindeki “cesur körfez” imgesini de şiirine alarak Karakoç’un şiirindeki anlamı kendi şiirini pekiştirmek için kullanır. Buna göre kabaca; çekirdek anlamda çocuk-anne birlikteliğiyle temellenen aile ve tabii olarak onun ‘devam ettirilmesi’ gerekliliğinin, aksi takdirde bozulan nesillerin ve aileyle beraber çürüyen toplumun kaçınılmaz olacağı düşüncesinin öne çıkarıldığı “Balkon” şiirinde simgesel olarak geleceği ve devamlılığı simgeleyen çocuğun balkondan düşmesi, Bayrıl’ın şiirinde Yahya Kemal’in dizesinde geçen o “tel”in kopması demektir. Yani “Çocuk, kuşakları birbirine ‘lehim’leyen bir varlıktır. (...) Çocuğun balkondan düşmesi ‘lehim’in kırılmasıdır. Öyleyse ‘şair-çocuk’ ‘balkon’dan düşmemeli ve şiirin gelenekle bağlantısı kopmamalı, ‘âhenk’ kesilmemelidir” (Asiltürk, 2012: 78). Bayrıl, bu anlamı üretmek için Karakoç’un başka bir gönderimde bulunduğu şiirinden yararlanarak üretken-gelenekçi tavrını ortaya koyar.*

Yine *Şer Cisimler*’deki bir şiirde, “Mare Seranitatis”te şair, Levent Karataş’tan aldığı dizeyi şiirin ikinci bendi olarak belirlediği gibi şiiri yine bu dizenin iki defa yazılarak tekrar edildiği ‘can alıcı’ ikilikle bitirir:

*Âh bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık!*

*Âh bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık!*

(“Mare Seranitatis” / *Şer Cisimler*)

Bayrıl’ın bazı şiirlerinin adı da alıntıdır. Örneğin *Şer Cisimler*’deki “ ‘...Bir Atın Başlangıcı’ ” adlı şiir, Edip Cansever’in “Bir Ay Aldım Diyarbakır’dan Tokat’ta Biri Öldü O Zaman” adlı şiirinin ilk dizesinden bir kısımdır. Bayrıl’ın şiirindeki üçüncü ve beşinci bentleri şöyledir:

Silindiği yerde çoğalıyor **“...bir atın**

**başlangıcı...”** En çok da, kımıldayınca,

içimde hâtranın meçhul

hayvanı

...

**'Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.'**

desen ne fayda. Bak insanız ve tenhâyız  
hâlâ.... Ahşap bir tebessüm gibi çatırdayan  
bu tekinsiz akşamda.

(“ ‘...Bir Atın Başlangıcı’ ” / Şer Cisimler)

Şiirin ikinci bendindeki “*Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.*” dizesi de Turgut Uyar’ın “Geyikli Gece” şiirinde geçer. Yine Bayrıl’ın şiirine ad olan bir alıntı da Rilke’dendir. Şiirin başlığı “Gül, Ey Saf Çelişki”dir ve bu ifadeler, “*Rainer Maria Rilke’nin mezar taşına yazılı olan kendi sözleridir. Bu ifadenin tamamı şöyledir: ‘Gül, ey saf çelişki’, nice göz kapağının altında / hiç kimsenin uykusu olmamanın / sevinci’. Rilke, kendisini görmeye gelen hayranı olan bir kadına, gül koparmak isterken eline diken batar. Ağrıları artınca doktora gider ve ilerlemiş derecede kan kanseri olduğu anlaşılması üzerine sözü edilen mısrayı yazar. Bu kertede, gülün hayatı ve ölümü içinde taşıdığı için bir çelişkiyi barındırdığı söylenebilir*” (Tunç, 2012: 106). Ayrıca Bayrıl’ın bu şiirinin üçüncü bendinde Mevlana’dan bir alıntı da vardır:

Ney,

Seslenir kamışlara:

**“Her şey sevgilidir.”** Kavuş akşamları.

Çöz gövdeni kâinatı içinde ara.

(“Gül, Ey Saf Çelişki” / Şer Cisimler)

“*Her şey sevgilidir.*” alıntısıyla beraber “*Kavuş akşamları*” ifadesi de yine Mevlana’nın “*şeb-i ârus*” (düğün gecesi/kavuşma gecesi) dediği akşamı hatırlatan bir “gönderme”dir.

Alıntı örneklerinin çoğaltılabileceği *Şer Cisimler*’den sonra, şairin üçüncü ve (şimdilik) son kitabı *Arzuda Tenhâ*’da şaşırtıcı biçimde birkaç alıntıyla yetinildiği görülür. Örneğin “Kritik Kütle” adlı şiirde Latince bir alıntı vardır; üçüncü bendi şöyledir:

**Memento mori!** Yazıdaki bir anlık

hâle. Gel geç imâları zamanın. Diyor

ki: “Ne çok oyalandım, mazide

ve tekerrürde.”

(“Kritik Kütle” / Arzuda Tenhâ)

“*Memento mori!*” (ya da memento mori!) faniliğin ve ölümün hatırlanması için söylenen Latince bir uyarı sözüdür. Bizdeki “*Mağrur olma padişahım; senden büyük*

*Allah var!” sözüne karşılık geldiği söylenebilir ve Antik çağ Roma’sında da bizdekine benzer bir bağlamda kullanılır: “Muzaffer bir Roma generali, savaştan galip çıkıp sokaklarda zafer turu atarken arkasında duran bir köle, kafasının üstüne bir defne çelengi ya da Müşter-Tapınak-Taçı tutup şunları söyler:*

*Memento mori*

*Fani olduğunu hatırla*

*Memento te hominem esse*

*Sadece bir insan olduğunu hatırla.*

*Respice post te! Homnem te esse memento!*

*Arkana bak! Sadece bir insansın, hatırla!<sup>7</sup>*

V. B. Bayrıl, kimi zaman da kendi şiirlerinden alıntılar yapar. Bu, genellikle “öz-metinlerarasılık” olarak ifade edilir. Bayrıl, bu şekilde bazı ifade ve dizeleri başka şiirlerinde yine kullansa da kesinlikle kendini tekrar etmez. Örnek:

Çocuk... **gel gitler prensi!** Ele verince  
kâğıda bıraktığın ay harfleri... Maziden  
ruha akan manyetizma, nereye gitsen  
bulur seni!

(“Beton” / Melek Geçti)

Gece indi. Söndü musîkî, sustu o lâin  
fanfar. Başlasın selülozde, Şairin **gel**  
**gitler prensi** olma hâli.

(“Fanfar” / Arzuda Tenhâ)

İlkinde “çocuk” için kullanılan “gel gitler prensi” tanımlaması, diğer şiirde “şair” içindir ve italik yazılarak alıntılandığı bildirilir. Şairin tekrara düşmemesini sağlayan ayırım, ikinci şiirde değiştirilen özne (şair) ile önceki şiirin öznesi (çocuk) arasında bir benzerlik hatta aynılık ilişkisi kurulmasıdır. Bu yönüyle de bir kez daha, Bayrıl’ın şiirlerinin bir bütün olarak okunması ve değerlendirilmesi gerektiği ortaya çıkar.

<sup>7</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Memento\\_mori](http://tr.wikipedia.org/wiki/Memento_mori) (Erişim tarihi: 25.12.2014)

### 3.2.2.2.3. Gönderge (Référence) / Gönderme

Metinlerarasının bu biçimini, Kubilay Aktulum, “gönderge” (Aktulum, 2007: 101) adıyla ifade ederken, Nurullah Çetin, “gönderme” kavramıyla tanımlar (Çetin, 2012: 100). Aktulum’un izahları şu özetlemeyle ifade edilebilir: Bu yöntemde bir metne, romana, şiire, filme, şarkıya, şaire, yazara, bir dinin kutsal saydığı kitaba, bir çağa vs. eserin ya da kişinin adı söylenerek, yanmetinsel unsurlar aracılığıyla gönderme yapılır. Bu yöntemde okur, alıntı yapılmadan bir metne yönlendirilir. Göndergelere de bir anlam yüklenir. Bu, daha çok izleksel bağlamda gelişir. Dolayısıyla kapalı bir anlam söz konusu olunca da *anıştırma (telmiht)* ile karıştırılır.

Nurullah Çetin’in “gönderme” tanımlaması ise şöyledir: “*Önceki zamanlarda başka şairler tarafından söylenmiş, yazılmış şiirlere mısralara, beyitlere, vecizelere, ya da çarpıcı bir düşünceye, ilginç bir ifadeye, vurgulu bir cümleye değinilerde bulunmak. Gönderme, daha çok olay unsuru içermeyen metinlere bir yollamadır ve telmihten farkı budur*” (Çetin, 2012: 101). Ayrıca Çetin, *gönderme* yapılarak yeni metnin anlamının zenginleştirilebileceğini; gönderme yapılan metne ait anlamın tekrar edilmesi dolayısıyla söz konusu iletinin pekiştirileceğini bildirir.

V. B. Bayrıl’ın şiirlerinde bu yöntemden çokça yararlandığı gözlenir. Bazen doğrudan bir şair ya da şiir ismi, bazen bir olaya/duruma yönelten (hatırlatan değil) ifadeler kullanma, bu yöntemin kullanılış biçimi olur. Örneklere bakıldığında ifadelerin açıklanması gerektiği, açıklandıkça da hem o ifadenin hem de şiirin zenginleştiği görülür. Bunun iyi bir örneği *Melek Geçti*’de yer alan “Teselli” şiiridir:

**‘Amentü Gemisi’** demir alır  
ay ırmaklarına doğru...

(...)

Âh çocuk, bilmeliydin. **Ateş denizine**  
**inmezdi mum kavık.** Yazmaksızın pişmanlıktır.

(“Teselli” / Melek Geçti)

“Amentü Gemisi” öncelikle Hz. Nuh’un gemisini anıtırırsa da aslında bu, 1969’da Tonguç Yaşar’ın yaptığı, kısa bir animasyon filmidir. Tam adı “*Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?*” olan film, kısa ifadeyle; tasavvufî bağlamı aşkı anlatır. Filmdeki gemi, kürekçi harfler olan “vav”lar, Hz. Ali rolündeki kahraman, kuş, aslan, deve ve yürek tamamen Arap harfleri ve Arapça yazılarla şekillendirilir. Geminin

gitmesi için yüreğin ağlaması ve gözyaşlarının geminin altına akması gerekir. Bu örnek göndermenin arkasından Bayrıl, Hüsn'ün “ateş denizinden mumdan gemilerle geçmesi”ni anıştırarak *Hüsn ü Aşk*'tan da yararlanır. Ancak şair, burada da kalmaz. *Hüsn*'ün *Aşk* için çıktığı yolculuğun zorluğunu, kendisinin şiir yazma yolculuğunun ıstırabını anlatmada bir araç olarak kullanır. Yazmayı, “mumdan gemilerle ateşten denizlerde yolculuk yapmaya benzetir.” Böylece iki ayrı metni, kendi şiirinde birleştirerek her üç metni de güçlendirir. “Amentü Gemisi”ne yapılan bir gönderme de *Şer Cisimler*'de bulunan “Kalbimdeki Harf” adlı şiirde görülür:

**Kürekçi harfler iter gemiyi.**

Yürüdü duvarda tâ'lik  
gölgeler. Kelimelerse henüz  
Tenime değmediydiler... Lâl'dim  
b e n, L â l!

O zaman, işte o zaman ruhumu  
f e s l e ğ e n  
lerle örttüler.

Işıyan sözleri hilkâtin... Cisim  
siz sözler! Tevekkülle kalbe akan  
kutlu mühür. Her şey orda  
saklıdır. **Ve kâinat**

**bana ordan bir Aşk**

**sûretinde görünür.**

(“Kalbimdeki Harf” / *Şer Cisimler*)

“Teselli” şiirindeki “aşk” konusunu bütünleyen ve pekiştiren bu şiirdeki “kürekçi harfler” söz konusu filmdeki “vav” harfleridir. Bu yüzden herhangi bir benzetme değil, bir filme yönlendiren “gönderge”dir. “Aşk” bağlamında gelişen şiirdeki “*Ve kâinat / bana oradan bir Aşk / suretinde görünür*”, dizeleri de şiir geleneğimizde, özellikle Divan şiirinde, çokça kullanılıp işlendiği üzere “*âlemlerin Hz. Peygamber'in yüzü suyu hürmetine yaratılması*”na bir göndermedir. Bu kabul, “*Ey habibim sen olmasaydın, âlemleri yaratmazdım*”<sup>8</sup> anlamındaki hadise dayanır. Bu

<sup>8</sup> “Levlâke levlâke le-mâ halaktu'l-eflâk” biçiminde yaygınlaşmış olup eski Türk edebiyatının da sıkça işlediği hadis-i kutsi olarak bilinen bu sözün sahih hadis olup olmadığı konusunda tartışmalar vardır. Ancak anlam

bakımdan V. B. Bayrıl, geleneğin malzemelerini bir arada ama yeni üretimlere kapı açan özgün bir biçimde toplar.

*Melek Geçti*'deki bir başka şiirde de Yahya Kemal'in ve Haşim'in şiirlerine göndermeler vardır:

Bal rengi saçların kederi  
çırpınır nikelajda. **Parmağında**  
**suya bıraktığı alyansın pembe**  
**izi.** Kabuk tutmaz ki, mazi açık  
bir yara. **Anne, eteklerinde kesik**  
**saç yığını, bakar ve ağlar ufka.**

(“Girdap” / Melek Geçti)

Yahya Kemal'in “*Mehlika Sultan*” şiirinin yedinci dördlüğü şöyledir:

Bu hazin yolcuların en küçüğü  
Bir zaman baktı o viran kuyuya.  
Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü  
Parmağından sıyırıp attı suya (Beyatlı, 2008: 71).

Bayrıl, geleneğin bu zengin içerikli şiirine “*parmağındaki yüzüğü çıkarıp suya atmak*” motifiyle göndermede bulunurken tekrara düşmez; ondan yararlanarak kendi imgesini üretir. Bu yeniden üretmeyi ise “*yüzük*”le değil onun bıraktığı “*iz*”le sağlar. Yahya Kemal'in şiirinde öncelenen *Mehlika Sultan/sevgili/maşuk* iken Bayrıl'ın şiirinde öncelenen *seven/âşıktır*. Okuyucu için “aşk”ın alımlanmasında bir değişme olmaz. Ancak “aşk”ın kendisi üzerinden alımlanan öznesi değişir.

“*Anne, eteklerinde kesik / saç yığını, bakar ve ağlar ufka.*” dizeleri ise Ahmet Haşim'in “*Merdiven*” şiirindeki “*Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak, / Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak...*” (Ahmet Haşim, 1996: 91) dizelerine göndermedir. Burada orijinal olan ve yeni bir imge üretimini sağlayansa gümüş renkli yaprakların renginin annenin saçına aktarılmış olmasıdır. Ayrıca Haşim'in şiirinde kendisine bakılan “*semâ*”, Bayrıl'ın şiirinde değişerek “*ufuk*” olur. Aslında değişen ya da dönüşen şiirin bütün bir ana omurgasıdır. Zira “*semâ*”ya bakmak, şairane bir hüznün ve –şiirdeki bağlamıyla– “*yalvarış hâlinin*”; ufka bakmaksa bir “*bekleyişin*” ifade biçimidir. İki arasında ince ama keskin bir fark vardır. Yahya Kemal'in

---

açısından aynı/benzer yöne bakan hadis ve ayetlerin varlığı, bu sözün hadis olarak kabul edilmesinde önemli bir nedendir. Konuyla ilgili olarak Acluni, II: 164; Hakim el Müstedrek, II: 615 gibi bazı kaynaklar, mevcuttur.

şiiirlerine yapılan daha başka göndermelerle de sıkça karşılaşılır. Örneği şu şiiirlerde doğrudan bir bildirim olmamasına rağmen adeta Yahya Kemal'in sesi duyulur:

Pamuk ispirtoyu emdi. Kıvrak alev

Karışıyor akkor nağmelerle odada.

**Pikapta 'Queen' ve Bohemian Rhapsody'.**

Sadece iki santimlik bir yanılma.

(“Hayat Bilgisi” / Melek Geçti)

Taşra. **Radvoda içli Balkan havaları.**

Uzun ve uzak ve ağır ve

Ahşap ikindiler.

(“İkinci” / Arzuda Tenhâ)

*Melek Geçti*'de yar alan “Hayat Bilgisi” şiiirindeki geçen “*Bohemian Rhapsody*”, İngiliz rock grubu “*Queen*”in 1975 yapımı bir şarkısıdır. Bayrıl, bu örneklerle Yahya Kemal'in şiiirlerindeki Balkanlar ve musiki imgelerinin atmosferinde Yahya Kemal'in şiiirine –özellikle “Açık Deniz” şiiirine- açık göndermeler yapar. Ayrı kitaplarında bu benzer göndermelerin yapıldığı düşünülürse Bayrıl'ın şiiirinde Yahya Kemal'in devamlı biçimde varlığını hissettirdiği anlaşılır.

*Melek Geçti*'de “Çetrefil / İmâ” adlı bir şiiir vardır. Bu şiiirde ikinci bent, “ ‘*Gök, kilitli.*’ ” dizesinden oluşur. Bu dize, halk arasında hadis olarak bilinse de kesinliği olmayan “*Gaybın anahtarları şâirlerin elindedir*” şeklindeki söze göndermedir.<sup>9</sup> *Şer Cisimler*'deki “Millennium” isimli şiiirde de buna bir gönderme vardır ve daha kapalıdır:

Bakışın kayıtsız zarı. Varla yok arası.

Duyuldu. Tüle mecâlsiz hâreler bırakan

bir kalbin pişman çırpınışları. **Sair,**

**boşuna arama, sendin kâinat,**

**başka sır vaktu.**

(“Millennium” / Şer Cisimler)

“*Gök, kilitli*” ve anahtarları da şâirlerin avucundaydı, sırra vakıf olan da o sırra eştir. Bu bakımdan da şâir, kendisini aslında aradığı “şey”in bir izdüşümü/minyatürü

<sup>9</sup> Burada ayrıca, hadisin “Allah'ın sır hazinesi arşın altındadır ve anahtarı şâirlerin diline verilmiştir.” şeklinde Necip Fazıl'ın poetikasında da kullanıldığı hatırlanabilir.

olarak görür ki bu da insanın “*kitab-ı kebîr*” olduğu kabulünü hatırlatır, ona bir gönderme olur.

#### 3.2.2.2.4. Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat)

“*Alıntı*”nın karşıtı olarak ifade edilebilecek olan “*gizli alıntı*” ya da “*aşırma*” kavramları, bir başka metinden alınan parçayı -ya da metnin tamamını- (bazen alıntı değil bir fikir, düşünce de olabilir) herhangi bir ayraç kullanmadan, italik yazmadan ya da isim/kaynak söylemeden kullanma tekniğidir. Bu alıntılama işlemi, kimi zaman, bazı küçük değıştirmelerle de yapılır. “*Aşırma*” ifadesi, bu konunun dışında ve uzağındadır. Gizli alıntının metinlerarasılıktaki karşılığı “*aşırma-çalma*”nın bağlamıyla uzlaşmaz. Bu teknik de postmodern yazın anlayışının bir parçasıdır. Gizli alıntı yapıldığında kaynağa ilişkin bir ipucu verilmez. Birçok örnekte alıntının söylem ve söz diziminin değiştirildiğine tanık olunur. Bu bakımdan “*gizli alıntı*” çoğu zaman bir yeniden yazma işlemidir. Öyleyse, gizli alıntı yapıldığında özgünlükten uzaklaşılır ama sanatçı, alıntıyı yeni bir bağlamda kullanarak özgün imgeler üretebilir.

Bayrıl’ın şiirlerindeki gizli alıntılar, bir bölüm, bir kitap ya da belli şiirlerde yoğunlaşmaz; şiirlerine belli bir ölçüyle, tecrübeli bir şair adaletiyle dağıtılmış durumdadır. Yani gelenek anlayışı içinde bir süreklilik söz konusudur. Bu da “*alıntı*” konusunda olduğu gibi onun şiirini metinlerarası alana taşımada başat rol oynar.

“Girdap” şiirinde şairin hem kendi şiirinden hem de iki önemli şairden gizli alıntılar yaptığı görülür:

**Camda çıkan güzel vangın**  
**kâğıda indi. Mevsim kızıl**  
**bir tilki, sürtüyor tüyelerini**  
**bahçeye dalgınlıkla.**

Âh esrarlı ışık oyunları ikindinin!

(“Girdap” / Melek Geçti)

**Camda onarılmaz şimşek kalıntıları.**

Vampir kelimeler!... Emiyor hazla

benden geçmişi. Kâğıt, arsız kâğıt!

söküyor hırsla kalbimdeki acı emaneti.

(“Histerezis” “2. / Ziyaret” / Şer Cisimler)

Özellikle “*Âh esrarlı ışık oyunları ikindinin*” dizesinde olduğu gibi bir Ahmet Hâşim havası ve söyleyişi duyulan bu iki örnekte Yahya Kemal’den, Tanpınar’dan ve Bayrıl’ın kendisinden yaptığı gizli alıntılar vardır. Bu benzerliğe Bâki Asiltürk de değinir ve Yahya Kemal’in “Ses” şiirinde geçen “*Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam... / Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam*” (Beyatlı, 2008: 78) mısralarıyla, Tanpınar’ın “Kalbim” şiirindeki “*Yalnız zaman olur bazı akşamlar / Bir kadın çehresi; yanarken camlar / Bir lahza belirir loş aynalarda*” (Tanpınar, 2009: 109) dizelerinin Bayrıl’ın şiirindeki mısralarla geleneğin bağımlı kurduğunu ifade eder (Asiltürk, 2012: 71-72). Ayrıca “Girdap” şiirindeki “*Mevsim kızıl / bir tilki, sürtüyor tüylerini / bahçeye dalgınlıkla.*” dizeleri, *Melek Geçti*’deki “Bekleyiş” ve *Şer ciminler*’deki “Mare Seranitatis” şiirleriyle buluşur. Zira benzer dizeler gizli bir alıntı yapıldığını gösterir:

“Eylül tüylerini serpti şehre” (“Park Otel” / Melek Geçti).

“(Ses / serpti kamaşan tüylerini odaya)” (“Bekleyiş” / Melek Geçti).

Bu üç örnekte “*tüylerin serpilmesi*” imgesi, şairin kendi şiirlerine serpererek çoğalttığı bulgulardır. Somut bir eylem gibi dursa da bu imge, ayrı şiirlerde çok açık uçlu bir işlev edinir. Bunda öznenin önce mevsim, sonra Eylül ve daha sonra da ses olmasında aranmalıdır. Benzer bir dizenin daha olduğu aşağıdaki örnekte de Turgut Uyar’dan yapılan bir gizli alıntı söz konusudur:

Rüzgârın iyi huylu arkadaşlığı. **Ödünc**  
**tüyler bulduk ormanda...** Kör balık **bir imâ**  
**gibi geçerken** aramızdan, **hepimiz birbirimizi**  
**bağışladık.**

(“Mare Seranitatis” / Şer ciminler)

“Gönderge/gönderme” yönteminde söylendiği üzere Nailî-i Kadim’in “*ile geçdik*” redifli gazeline Hilmi Yavuz’un yaptığı “*imâ ile geçmek*” göndermesi, Bayrıl’ın şiirinde pek çok kez yer bulur. Burada da Bayrıl, buna bir gönderme yapar. Şiirdeki “*hepimiz birbirimizi / bağışladık.*” İfadesiyse, aslında Turgut Uyar’ın “Hiçsizliğe” şiirinin son ikiliği olan “*Ne yapalım / Bari bağışlayalım birbirimizi*” dizelerinden yapılan bir gizli alıntı örneğidir.

Bak, **elbisemin içinde yalnız**  
**ruhum var.**... Ateş ve altın  
damlar göğün oluklarından  
şimdi çocukluğa.

(“Sahil” / Şer Cisimler)

“Sahil” şiirinde geçen vurgulu ifade, Cüneyd-i Bağdadî’ye atfedilen “*Cübbemin altında Allah’tan başkası yoktur*”<sup>10</sup> anlamındaki “*Leyse fî cübbeti sivallah*” sözünün bir gizli alıntı olarak aktarılmasıdır. Tabii Bayrıl’ın şiirinde aynısı gibi alınmaz; belki *restore* edilir. Zira sözün unsurları değiştirilir. Böylece tasavvufi bağlamlı bu söz, şair-bireye dönük bir ifadenin aracı hâline gelir. İki söylem ve sözün temel ortak yanlarıysa her ikisinde de bedenin ikincilleştirilmesi hatta yok sayılmasıdır. Fakat amaç açısından ayrılırlar. Tam olarak da bu noktada Bayrıl, gelenekten hareketle yeni bir üretimi sağlamış olur. Ayrıca, “*Leyse fî cübbeti sivallah*” sözü, Asaf Hâlet Çelebi’nin “Cüneyd” isimli şiirinin başında da kullanılır ve Arapça olarak yazılıdır. Şiirdeki şu dizeler, sözün karşılığı olarak varlık-yokluk algısının tasavvufi okunuşu gibidir:

cüneyd nerede  
cüneyd ne oldu

sana bana olan  
ona da oldu

kendi cübbesi altında  
cüneyd yok oldu (Çelebi, 2009: 9).

Gizli alıntı tekniğinin bir başka örneği *Arzuda Tenhâ*’da yer alan “Muamma”nın üçüncü beytinde –ya da ikiliğinde– görülür:

Cisimsiz çiçek, tutuşan sarısabır.

**Aşkî olanın yalnızca aşkı vardır.**

(“Muamma” / *Arzuda Tenhâ*)

Buradaki ikinci dize aslında Cemal Süreya’nın “Ülke” şiirinden yapılan bir gizli alıntıdır. Cemal Süreya’nın şiirindeki aslı, “*Yalnızca aşkı vardır aşkı olanın*” (Süreya, 2009: 31) şeklindedir. Şiirde yapılan yalnızca dizenin söz dizimini değiştirmektir. Bu bakımdan özgün değildir. Ancak şair, geleneğe eklemiş bir şiirden bu dizeyi devşirerek kendi şiirini derinleştirir, onunla bir bağ kurar.

V. B. Bayrıl’ın şiirlerinde farklı teknik amaçlarla, çokça başvurduğu bir dize de Nedim’in “kâfir” redifli meşhur gazelindedir:

<sup>10</sup> Abdülbâki Gölpınarlı, bu sözün IX. yy. sufilerinden Ebu Yezid-i Bistamî’ye ait olduğunu söyler. Mevlâna’nın da bir şiirinde geçen bu sözü Cüneyd-i Bağdadî’nin söz konusu şiirden aldığı düşünülmektedir. bkz. Asaf Hâlet Çelebi; *Bütün Şiirleri*, (haz. Selahattin Özpallabıyklar), YKY, 5. baskı, İstanbul, 2009, s.103.

Şair! Ya git o çocuğu uyar, ya gel  
beni bu **tahammül mülkünden** kurtar!  
(“Hayy, Dar!” / Arzuda Tenhâ)

Ayna şer. **Bakış mülkü ziyan.**  
Sükûtun vadesi doldu. Yırtıl  
sın o ezeli güldeki intizam!  
(“Ebru” / Arzuda Tenhâ)

Nedim’in “*Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir / Aman dünyâyı yakdın âteş-i sûzân mısın kâfir*” (Macit, 1997: 294) beytindeki “tahammül mülkü” imgesi, Bayrıl’ın şiirlerinde sürekli olarak işlenir, dönüştürülür, çoğaltılır. “Ebru” şiirindeki bu örnekte, ilk gizli alıntıda Nedim’inkine daha yakın bir anlam ve kullanım olsa da şiir, Nedim’in gazelindeki gibi aşk konulu olmadığından bir farklılık doğar. Bayrıl’ın şiirinde tahammül edilemeyen, çocukluğa duyulan özlemdir. Burada kendisine *emredilen* de şairdir. Yani şairin *tahammülü* yine kendisine doğrudur; ikinci bir kişi yoktur. Burada öne çıkan özne, modern zamanın ıstıraplı, kaçış psikoza yaşayan bireyidir. Sonraki gizli alıntıya daha özgündür. Nedim’e ait olan imge daha öte bir değişim-dönüşüme uğrar. Söz konusu gazelde “*Tahammül mülkünü yık*”an “*kâfir*” (vefasız ve zalim sevgili)’in yerini burada “*şer ayna*” alır. Ondan olumsuz etkilenen yine şair-kişidir. Fakat eleştirilen, sevgili ya da başka bir kişi değildir. Aynayı “şer” yapan ve böylece “bakış”ları yani bizzat insanı bozan, onu nesneleştiren/“şey”leştiren çağdır, modern hayattır.

### 3.2.2.2.5. Anıştırma (Allusion) / Telmih

Kubilay Aktulum’un “*anıştırma*” olarak adlandırdığı bu yöntem, Türk şiir geleneğindeki “*telmih*”e karşılık gelir veya onun gibi düşünülebilir. Nurullah Çetin de “*telmih*” kelimesini kullanır ve bu yöntemi şöyle tarif eder: “*Değiniler, göndermeler. Toplumsal hafızada yer edinen, pek çok kişi tarafından bilinen eski zamanlarda olup bitmiş bazı olaylara, meşhur kişilere, durumlara, olgulara, inanış ve düşünüş biçimlerine, atasözlerine işaret etmek, bazı imalarla değinilerde ve dolaylı göndermelerde bulunmak. Birkaç kelimeyle onları üstü kapalı olarak hatırlatmaktır*” (Çetin, 2012: 98). Bu ifadelere rağmen *telmihle anıştırmanın* tam olarak birbirini karşılamadığı fark edilir. Tekniği anlamak için ‘ne olmadığına’ da dikkat etmek gerekir.

“Anıştırma”da doğrudan belirtme değil yalnızca “telkin” olduğunu söyleyen Aktulum, “yarım-bilgi” verilen bu yöntemi “örtülü söylemle eşanlamlı” olarak tarif eder” (Aktulum, 2007: 109). “Anıştırma bir yarım alıntıdır. Belli bir metni, alıntındaki gibi, bütünüyle olduğu gibi değil, kısmen, kısıtlı olarak, tam belirtmeden alıntılar. Burada okurun yapması gereken şey yarım ipuçlarından yola çıkarak bütünü tamamlamaktır” (Aktulum, 2007: 114). Aktulum, kapalılık yönüyle “gizli alıntı”ya benzeyen bu yöntemin, çoğu zaman tek sözcükle yapılması bakımından “gizli alıntı”dan ayrıldığını söyler. “Anıştırma”da çağrışım, yönlendirme, hatırlatma okurun zihnini bir başka metne yöneltme, bir başka anlam alanıyla ilişki kurma gibi kavramlar öne çıkar. Daha önce var olan bir metne, bir hikâyeye telmih yapılırsa bununla amaçlanan, yeni oluşturulan metnin anlamını önceki o metinden kuvvet alarak pekiştirmek ya da açılmaktır.

V. B. Bayrıl’ın şiirlerinde bu yöntem, metinlerarasılığın diğer teknikleri kadar çok kullanılmaz. Örneklerin birçoğu, *Arzuda Tenhâ* kitabındadır. Diğerlerinde ise çok daha az rastlanır. Bayrıl’ın şiirlerinde anıştırdığı unsurlardan biri, Hz. Yusuf’un hikâyesidir. Bu yolla şairin amacı, yalnızca Hz. Yusuf’un yaşadıklarını anlatmak, hatırlatmak vs. değil, o yaşanmışlıktan kendi şiirine imgesel bir açılma imkânı devşirmektir:

Gül alıp satmanın simyası, harflerin efsununu  
hüner edindim. Menziller geçtim, menzillerde  
tükendim. Gölgeyin gölgesiydim artık, **suyu bildim,**  
**kuyu tenhâliğinde bilendim.**

(“Nostalgia” / Melek Geçti)

“Kuyu” kelimesi, kültür dünyamızda ve şiir-edebiyat geleneğimizde Hz. Yusuf’la özdeşleşmiş bir yoğun imgedir. S/imesel olarak, tecrit olup kendini fark etme ve bu süreçte de temizlenme, tüm eksiklik ve hatalardan arınma mekânı olarak yorumlanabilecek “kuyu” imgesi, Hz. Yusuf’un da bir bakıma “*pir ü pak*” olduğu, mitolojide su’yun da ilk materyal (materia prima) oluşuyla beraber düşünülürse, âdeta yeniden doğduğu bir mekândır. Bayrıl da bu anlamlardan yararlanarak geleneği kendine özgü bir ifade biçimiyle kullanır. Son dizedeki aslında kesici aletler için kullanılabilir “*bilendim*” ifadesi, öznenin bir güç kazandığının mecazi anlatımıdır. Nasıl Hz. Yusuf, kuyuda yeni bir ruh gücüne erişirse şair de kendi içsel serüveninin bitiminde benzer bir “keskinliğe” kavuşur, güçlenir. Hz. Yusuf’un kuyuya atılışı,

*Arzuda Tenhâ*'da kitapla aynı taşıyan şiirde de geçer ve “Nostalgia” şiiri bağlamında söylenenlerle bütünleşir:

**Kuyumda nice ay doğdu.** Nice dil  
sızdı **cöle denk kimsesizliğimden.**  
**Ben, Hüsnüyusuf,** suçluydum herkes  
ten. Zira, uçucu kelimeleri sevdim  
daha çok **kardeşlerimden.**

Anıldıkça emsâl oldum. Bilmez oysa  
kimse. **Taş aynalar gibi yoruldum**  
**taşıdığım bu lanetli güzellikten.**

(“Hüsnüyusuf” /Arzuda Tenhâ)

Şiirdeki telmih yapmaya dönük kelimelere bakıldığında bunların adeta Hz. Yusuf'un hayatının panoramasını ortaya koyduğu görülür. İfade edilen imgelerle onun saf, temiz ve kimsesiz oluşu somutlaşır. Özellikle son iki dizide Hz. Yusuf'un “*masumiyet*” sıfatı öne çıkar: “*Taş aynalar gibi yoruldum / taşıdığım bu lanetli güzellikten.*” Öncesindeyse Hz. Yusuf adına konuşan şair, bu güzelliğin “*hakikatini*” kimsenin bilmediğini ifade eder. Bu güzelliğin ne'liği ise yine *Arzuda Tenhâ*'daki “*Serencâm*” şiirinde simgesel bir karşılaştırmayla açık edilir:

Hem kim taşıyabilmiş ki  
onca zaman? Kırmadan, düştüğü **kuyuda**  
ansızın **kalbiyle** karşılaşan **cocuğun**  
hayretini. Dokunmayın, zira **saflık** da  
yazılınca kırışır.

Kozmik ışık kalıntıları. Söz'ün Arz'a  
indiği gecenin yadigârları... Fısıll  
dıyorlar şimdi bana: “**Sûretine tutkun**  
**olanın harfleri, kâğıt-aynada hapis kalır!**”

(...)

Bundan böyle, sesimi  
hangi kelimeye sürtsen, bilirim öte

yanda, **cisimsiz bir gül**, kamaşır.

(“Serencâm” / Arzuda Tenhâ)

“*Sûretine tutkun olan*” ifadesinin karşılığı Yunan mitolojisindeki Narkissos’tur. Şairin Hz. Yusuf’la Narkissos arasında bir ilişki kurarak göndermelerde bulunması oldukça orijinaldir. Hz. Yusuf da, Narkissos da birer güzellik abidesidirler. Ancak Hz. Yusuf, ahlâkından Züleyhâ’ya karşılık vermez; Narkissos’sa kibrinden dolayı kendisine âşık olanlarla ve kendisine âşık olup hastalanarak günden güne eriyen peri kızı Ekho’yla ilgilenmez. Bu yüzdendir ki Hz. Yusuf’un hikâyesi “güzel”e bağlanarak biterken Narkissos, kendisine âşık olup günden güne erimek ve daha sonra nergis çiçeğine dönüşmekle cezalandırılır. Nitekim şiirin sonundaki “*cisimsiz gül*” imgesi de buna bir gönderme olmalıdır. Bütün dünya geleneğini poetik perspektifine alan V. B. Bayrıl, Narkissos’ta olduğu gibi Batı mitolojisinin başka unsurlarına da telmihler yapar:

Suda seken taş, yaz  
da iz bırakmaz. Sûret ile Girdap.  
**Janus. İki yüzlü hakikat!** Çember  
Genişleyince, seyrelir görüntü. İç içe  
Geçse de ten, gövde arzunun  
gürültüsünden uyuyamaz!

(“Kayıp Halka” / Şer Cisimler)

Bu şiirde adı geçen Janus, Romalıların inandığı bir tanrıdır. Mitolojilerine göre Janus’un biri sağa, diğeri sola bakan iki yüzü vardır. Bu yüzlerden biri Roma şehrinin içini, öteki dışını görür, gözler. Böylece Roma’nın tanrısal bir güçle korunduğuna inanılır. Şiirde Janus ismiyle üretilen bir ikili oluş, arzu edilenle elde olan arasındaki çatışıklık duygusu, Janus’un bu iki yüze sahip olduğu düşüncesi üzerinden sağlanır.

Batı mitolojisinin önemli figürlerinden İkaros da Bayrıl’ın şiirini zenginleştiren, tutkusunun esiri bir kahramandır:

**Mum kanatlar.** Taş orman. Anla  
rız yakından bakınca. İnsan  
aslında **dünyaya tutsak**  
bir gölgedir.

(“Aynadaki Yara” / Arzuda Tenhâ)

Yunan mitolojisine göre “*Girit’li mimar Daidalos’un oğlu İkaros dünyada ilk uçan adam olarak ün bırakmıştır. Baba-oğul kral Minos’un emriyle Labyrinthos’a*

*kapatılınca, Daidalos oradan çıkmak ve kaçıp kurtulmak çarelerini aramış. Uzun uzun çalıştıktan sonra kendisi ve oğlu için birer çift kanat yapmış ve onları balmumuyla omuzlarına yapıştırmış. Uçmadan önce de İkaros'a ne çok alçaktan uçmasını, ne de fazla yükselip güneşin ışınlarına yakın gelmesini salık vermiş. Ne var ki havalandıktan sonra İkaros babasının bu sözünü unutmuş, başarısından dolayı gurura kapılmış, ya da hava sarhoşluğuna tutularak yükseldikçe yükselmiş, güneşin ışınlarına aldırnamış, giderek doğayı yenmek, özgürlüğe kavuşmak sevinciyle Helios'u hor görme suçunu da işlemiş. Güneş tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş, İkaros da tepetakkak denize düşmüş ve boğulmuş” (Erhat, 1972: 194-195).*

Şiirdeki tutsaklık, dize kırılması yoluyla birbirine çok zıt iki anlama/düşünceye karşılık gelir. İlkindeki tutsaklık, İkaros'un simgelediği bir çıkışsızlıktır yani dünyaya terk edilmişliktir. Oysa sonraki dizeyle bağlandığında bu tutsaklık imgesi, Mevlana'nın *Mesnevi*'sindeki ilk beyitlerle de yorumlanabilir. Buna göre insan, her an, içinde kamışlıktan koparılmış bir ney'in iniltisini duyar. Çünkü gurbettedir. Dolayısıyla bir tutsaklık hâlini yaşar. Bunu düşündüren, “*gölge*” sözcüğüdür ve hemen bir “*asıl*” arayışına yöneltir. Bu da tasavvufî yorumda karşılık bulur. Buna göre, bütün varlık âlemi, asıl olan'ın yani Allah'ın “*ayine*”sidir. Varlıklar, her türlü hâliyle ya da sıfatlarının zıtlığıyla Allah'ın varlığını delillendiren birer işarettir. Allah, kendisine ayna olan varlıklarda yansır/tecelli eder. Bu yüzden o “*asıl*”; gayrısı ise birer “*gölge*”dir.

Sustuk. Ebabil gece, süslü

leşler sürüklüyordu ırmağa

(“Gayya” / Şer Cisimler)

Bu dizelerde “*Fil Suresi*”nde anlatılan olaylar, anıştırılır. Söz konusu olaylar, Ebrehe'nin içinde fillerin de olduğu bir orduyla Kâbe'yi yıkmak amacıyla yola çıkmasıyla başlar. Ancak ağızlarında “*pişmiş tuğladan yapılmış taşlar*”ın olduğu azametli kuş sürüleri, ebabil kuşları, gelir ve bu kızgın taşları Ebrehe'nin ordusunun üzerine bırakır. Ordu, “*yenilip, çiğnenmiş ekin*”e döner, şiirdeki ifadesiyle, bir “*leş*” yığını hâline gelir. Bayrıl'ın şiirinde bu olay anıştırılırken yeni üretilen anlam, söz konusu olaylardan çok farklı olarak ortaya çıkar. Öncelikle zihinde olumsuz bir karşılığı olan gece, ilginç bir şekilde ebabil ismini “sıfat” olarak alıp olumlu bir imgeye dönüşür. Ancak bu olumlu değişim, şiirde bir tezat durumunun var olmasına da engel olamaz. Çünkü şaire geceyle gelen “söz”, “*şer cisimler*” çağında ancak bir “*gayya*”dır.

### 3.2.2.2.6. Öykünme (Pastiş) / Taklit

Kubilay Aktulum'un "Türev İlişkileri" başlığı altında incelediği bu metinlerarası yöntem, *yansılama (parodi)* ya da *alaycı (gülünç) dönüştürüm* gibi değildir. Bu yöntemde ciddi bir taklit söz konusudur ve daha çok biçimsel öykünme yoluyla yapılır. Ancak Aktulum, *öykünme (pastiş)*'yi bununla sınırlandırmamak gerektiğini belirterek, özgül metnin içerik ve izlek bakımından da taklidinin yapılabileceğini belirtir (Aktulum, 2007: 133).

V. B. Bayrıl'ın kitaplarında özellikle *Melek Geçti*'deki "Merdiven", "Balkon", "Hurdalıkta" şiirlerinde içeriğe dönük bir taklidin öne çıktığı söylenebilir. Ancak bunların taklit edilen metinlerle birebir aynı çekirdekten çıkıp aynı gelişimi gösterdiği ve aynı *ontolojik kaderi* işaretlediği söylenemez. Şairin daima özgünlüğünü koruduğunu hatırlamak gerekir.

"Merdiven" şiirinde Ahmet Hâşim'in aynı adlı şiirinin önemli ölçüde tetikleyici rolünün olduğu aşikârdır. Öncelikle şiirlerin adlarının aynı olması bunun ispatıdır. Hâşim de, Bayrıl da şiirlerinde geçip giden zamanın ileri bir safhasında olduğu düşüncesiyle seslenir. Ancak Hâşim ömrü/hayatı daha bütüncül bir süreç olarak ele alırken yani bütün bir hayatın elden gidişine olan hüznünü dışa vururken Bayrıl, çocukluk dönemini öne çıkarır:

İnceymiş âh, kırılabilirmiş meğer,  
ömrün bu altın saatlerinde  
çocukluğa sarkıtılan cam - - - M  
E  
R  
D  
İ  
V  
E  
N.

Nasıl bilebilirdim ki?

("Merdiven" / Melek Geçti)

İkinci örnek "Balkon" şiiridir ve tabii olarak ismiyle Sezai Karakoç'un aynı adlı şiirine götürür. Bu şiirde de biçem değil içerik noktasında bir taklitten söz edilebilir. Karakoç'un şiirinde anne ile çocuk imgeleri, şiiri örür. Simgesel anlamda,

çocuğun balkondan düşmesi, gelecek nesillerin bozulması, onun arkasından bakakalan anneye beraber ailenin, sonra da toplumun çürüyüp gideceği izlek olarak alınır. Bayrıl'ın şiirinde ise annenin yerini anneanne alır. Benzer bir çıkış noktasından başlasa da Bayrıl, çocuğun yere düşmesini değil de göğe doğru ağmasını tercih ederek şiirine özgül bir yön verir:

Balkon, palamarını usulca  
Çözdü evden. Çocuk ağdı göğe!

Geceydi ve aniden başlamıştı mucize...

(“Balkon” / Melek Geçti)

“Hurdalıkta” şiirinde de balkon-ane-çocuk üçlemesi merkez alınır. Şiirin bütününde öne çıkan duygu ve onu takip eden düşünce, Karakoç'un şiirine paralel olarak, ‘değerler yitimi’ eleştirisiyle gelişir. Şiirin ilk dizesi “*Balkonların çocuğa kapanma vakti.*” cümlesidir. Devamında değerlerin yitimi ve örtük bir şekilde toplumsal hâfıza kaybı vurgulanır. Nitekim çocuk, geçmiş-gelecek bağlantısını sağlayan lehimi koparır:

Çocuk koparır tebessümle, kendini  
geleceğe bağlayan lehimi. *Z a m a n*  
*h u r d a y a ç ı k a r.* Asit,  
söker oksidi...

(“Hurdalıkta” / Melek Geçti)

Bayrıl, önceki şiirde olduğu gibi çocuk ve annenin göğe ağmasını tercih eder. Ancak “*Göğün hâfızaya kapandığı bu akkor / saatlerde*” bu yükselmenin pek bir karşılığı olmaz:

*S a y f a l a r s i l i n d i .*  
Göğün hâfızaya kapandığı bu akkor  
Saatlerde;

K â ğ ı t k u s u y o r a s r î m ü r e k k e b i !

(“Hurdalıkta” / Melek Geçti)

Bu şiirlerin dışında da Bayrıl'ın çocuk-balkon paradigmasını kullandığı görülür. Örneğin, *Melek Geçti*'deki “Akkor”, “Külçe”, “İklim” şiirleri bunlar arasındadır.

Ancak anılan şiirlerdeki ortaklıklar daha çok gönderme konusunun kapsamına girer. Bu bakımdan öykünme/taklide dâhil olmaz.

### 3.2.2.3. Mazmunların Dönüştürümü / Yeniden Üretimi

Divan şiirinin estetizmini yansıtan başat unsurlardan biri, mazmunlardır. Zira mazmunlar, ait olduğu şiir kültürünün damıtılmış ürünleridirler. Ne var ki, ortak bir algıya seslendiklerinden dolayı zamanla kalıp hâline gelirler. Nitekim Divan şiirindeki mazmunlar bir noktada tıkanır, kalır. Dolayısıyla yeni Türk şiirine bunların aynı şekilde taşınması mümkün olmaz. Yine de üretim açısından “*Günümüzde de durum çok farklı değildir. Fakat günümüzün şairlerinin kullandıkları mecaz ve istiarelerde müştereklikler aranmaz. Şairler kullandıkları sembol ve metaforlarla kendilerine mahsus bir atmosfer yaratabilirler. Çünkü divan edebiyatında müşterek bir hayal dünyasından söz etmek mümkün olduğu hâlde, modern Türk şiirinde ortak bir imaj dünyasından söz etmek imkânsızdır. Daha bireysel tercihler söz konusudur ve şairler ancak orijinal imajlarla kalıcı olabilirler*” (Macit, 2011: 19). Bu noktada da geleneğin zengin hayal dünyasından ve güçlü mazmunlarından yararlanarak yeni, orijinal imajlar üretmek, en geçer yoldur. Yeni Türk şiirinin usta isimlerinin şiirinde bunun pek çok karşılığı vardır. Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Behçet Necatigil, Hilmi yavuz gibi isimler, bu konuda oldukça başarılı örnekler sunar. Örneğin, Hilmi Yavuz’un şiirlerinde “gül”ün çok farklı anlamlara denk düşen kullanımları vardır. Yani Divan ve halk şiiri geleneğinin anlam dünyasındaki “gül”ün “sevgili” anlamı fazlasıyla aşılır. Gül ile beraber başka mazmunların yeniden üretimi, bunlardan yeniden yararlanma V. B. Bayrıl’ın şiirlerinde de baskın bir niteliktir. O da mazmunları dönüştürme, onların anlamını çoğaltma amacını güder. Bayrıl’ın şiirlerinde en çok kullandığı mazmun “gül”dür ve oldukça çeşitli karşılıklar bulur:

Kristal dokunuşlarıyla siyanür  
süzülür karanlığıma. Büyür rüzgârın avlusunda  
**tutku; o siyah gül!** Ansızın kâğıtlarda  
şayak kalpağıyla kış ordusu. Kar ve bunalma.  
Başlar herkesin kendi olma korkusu.

(“Çocuk ve Lavanta” / Melek Geçti)

Kültür ve geleneğimizde ‘güzel olan’a karşılık gelen “*Gül, doğu toplumlarını en iyi anlatan sözcüktür. Arap, Fars ve Türk şiirinde imge kurmakta başrol bu sözcüktedir. Doğu estetiğinde “mutlak güzellik” hep bu sözcükle verilmiştir*”

(Bayıldırın, 2012: 63). Bayrıl'ın şiirlerinde de olumlu bir anlam yüklenmekle beraber, bazen olumsuz bir imaja da bürünür. Bu şiirde de insanın zaaflarından biri olan “tutku”yu karşılar. Düşünülürse, herkesin tutkunun bir zafiyet nişanı olduğunu bilmesine karşın tutkulara sahip olması, tutkunun etkin bir güdüleyici güç olmasından kaynaklanır yani her şeye rağmen hoşla giden bir kavramdır. Bu bakımdan şair, olumsuz bir imge üretirken dahi ilginç biçimde gülün geleneksel alımlanma biçiminden yararlanmayı bilir. Başka bir örnekteyse gülün tamamen olumlu ve ‘güzel olan’ı ifade ettiği görülür:

Sökülmüş bir gök, itiyorum  
üstüne, kamaşıyor altın ruhu  
mazinin. **Zamanla ağırlaşan**  
**balkon, çözülüyor hızla gül**  
**den.** Eğreti saat hâlâ dakik  
ve narin.

(“Eğreti Saat” / Melek Geçti)

Sezai Karakoç’un “Balkon” şiirinde balkon kavramı, evin dışına açılan bölümü olması bakımından mahremiyetin sergilenme mekânı olarak sunulur. Yani evin içi ve onun tamamlayıcısı olan aile ile balkon karşı kutba oturtulur. Karakoç’un şiirinden hareketle geliştirilen Bayrıl’ın şiirinde gül, evi/aileyi ve bu kavramların genişletilmiş karşılığı olarak tüm toplumsal kıymetleri, kutsalı, üstün olanı vs. simgeler. Buna göre, şairin çokça kullandığı deyişle “*asri*” zaman söz konusu değerleri çürütür, bozar, yok eder. Bu geriye gidişin bir yansıması da “Kamış” şiirinde görülür:

*Alnım ki süreğen bir fesleğen*  
*serinliği, nicedir **gül**ün asri*  
*hâllerinden yorgun,*  
*derbeder.*

(“Kamış” / Şer Cisimler)

Burada gülün “*asri*”leşmesi söz konusudur. Ama onu asri yapan özne açık olarak belli değildir. İlk anlam, dış etkilerdir ve şair, bütün güzel değerleri gülle ifade ederek onları yok etmeye çalışan modern hayatı, çağın çürümüş anlayışını yerer. Aslında bu Batı’ya yönelişle gelen bir “*yorgunluk hâli*”dir. Ancak ikinci bir bakış da geliştirilebilir. Şöyle ki Divan şiirinde “*nazende sevgili*” âşığa zulmeder, yüz vermez. Âşık, sevgilinin bu hallerinden “*bî-tâb*” düşer, “*usanır*”. Gül mazmunu, Divan şiirinde bu anlamda kullanılabildiği için Bayrıl’ın bu şiirinde de gül’ün “*nazlı/vefâsız sevgili*”

imajına uygun bir kullanımda olduğu söylenebilir. İlk dizedeki “fesleğen” sözcüğü de Bayrıl’ın sıkça kullandığı ve genel anlamda Şark’ı/Doğu’yu simgeleyen, kültür dünyamızı yansıtan bir ferahlık s/imesi olarak şiirlerde yer bulur. Bayrıl’ın fesleğeni bir simge değerine yükseltmesi onun gelenekteki bu kavrama kazandırdığı yeni bir boyuttur. Başka birçok şiirde olduğu gibi *Arzuda Tenhâ*’da yer alan “Ayin”de de fesleğen sözcüğü kullanılır:

Bekle beni, şeffaf **fesleğen**.

Meleği de kâğıt evinden geri

çağır.

(“Ayin” / *Arzuda Tenhâ*)

Burada fesleğen önceki örnektekinden daha baskın bir role kavuşur. Bütün şiirlerinde ‘geçip giden meleğe’ ağıt yakan ve “Melek, Dönecek” umudunu besleyen şair, söylenen anlamlarından hareketle fesleğenden meleği geri çağırmasını ister. Çünkü fesleğen kaybedilen her türlü güzel değer, bize ait olanın geri kazanılmasını sağlayabilecek medeniyeti, bu medeniyetin mensuplarını temsil eden bir nesnedir. Şair, bu *asrî* zamanda “*Gül bulandı*” (“Zar” / *Arzuda Tenhâ*) der. Ama nihayetinde; “*Acı varsa. Gül de vardır*” (“Aynadaki Yara” / *Arzuda Tenhâ*). “Lâle” de Divan şiirinin en önemli mazmunlarından biridir. Bayrıl, şiirinde lâleyi de kullanır:

Tutuşur bil, serptiğin kıvılcımlarla

lâlenin içindeki zaman ötesi bahçe.

Kederin vehme dönüştüğü saatler

pıhtılaştı. **Semender** saldı teninden

**akrebi**. Ateş kurudu. A y n a tozları

s a ç ı l d ı yorgun fecre...

(“Fecr” / Melek Geçti)

Arap harfleriyle yazılan lâle ve Allah kelimeleri, aynı harflerden oluşur ve her ikisinin de ebcet hesabıyla karşılığı 66’dır. Tersten yazılınca da “hilâl” şeklinde okunduğundan İslâm’ı hatırlatır. Bazen de lâlenin içindeki siyahlık, âşığın sinesindeki yaralara benzetilir. Eski şiirimizde daha çok sevgilinin yanağı, dudağı; âşığın yüzü, vücudu, kanı, gözyaşı ve yaraları için kullanılır. “*Divan şiirinde kırmızı rengi ile sevgilinin yanağı ve âşığın gözyaşları lâleye benzer. Lâlenin ortasındaki siyahlık sevgilinin yanaklarına özenme ve onu kıskanma dolayısıyla bağrında meydana gelmiş bir yara, dağlama olur. Ortasında[ki] karalığı ile lâle üzerinde ben olan bir yanaktır.*

*Sevgilinin yanağı ve aşğın gözyaşları lâleden daha kırmızıdır. (...) Savaş meydanı ve aşğın gözyaşlarını döktüğü yerler ise birer lâlezardır*” (Pala, 2003: 296). Ayrıca lâlenin elif gibi dimdik oluşu, tevhidi (Allah’ın birliğini) hatırlatır. Oldukça çeşitli kullanımları olan bu mazmunun Bayrıl’ın şiirindeki kullanımı onu yeniden üretmekten çok onun var olan anlamından yararlanarak bir imge meydana getirmek amacına yöneliktir. Nitekim burada lâlenin geleneksel şiirdeki anlamının büyük oranda korunduğu açıktır. Bayrıl’ın ürettiği imgeyse lâlenin ortasındaki siyahlıkla yani “aşğın yarası” ya da “aşk yarası” ile ilgilidir. Öyleyse “aşk”, “*zaman ötesi bahçe*”ye geçmenin kapısıdır. Şiirdeki “*semender*” ve “*akrep*” mazmunlarıysa Divan şiirinde genellikle ortak kullanılan birer mazmundur. İskender Pala, semenderi şöyle tarif eder: “*Ateşte yanmayan bir çeşit efsanevî hayvandır. Denizatına benzeyen kuyruklu bir hayvan imiş. Kelime ‘santender’den muhaffettir. Bu hayvanın ateşe girdiği zaman bir çeşit yağlı madde ifrâz ederek kendini koruduğu rivâyet edilir. Başka bir rivâyete göre semender yalnızca ateşte yaşar ve ateşten çıkınca ölmüş. Bunun bir kuş olduğunu söyleyenler de vardır. Hindistan’daki mecusîlerin devamlı yaktıkları ateşte ısının artmasıyla semender denilen kanatlı bir böcek hâsıl olurmuş. Ancak efsanevî semenderi gördüğünü söyleyen kimse yoktur*” (Pala, 2003: 412). Akrepse kendisini ateşte öldürdüğü –ya da böyle düşünüldüğü– için “ateş”le ilgili/ilişkili şiirlerde yer bulur. Ayrıca dünyanın yaratışında semenderle beraber var olduğu şeklinde bir mitik inanç da semender inancına dâhildir. Bayrıl, bu mazmunlarla da kendi şiiri bağlamında bir imge üretimine gitse de onlara yeni anlamlar yüklemeyiz. Sadece gelenekten yararlanır. Ancak “Kâğıt-Ayna”da özgün bir yaratımdan bahsedilebilir:

Uykusu kaçmış bir **semender**, aralayınca  
yapraklarını, saatler uzaklaşır birden. Her şey  
âh nasıl da kayıp gitmiş elimizden? Anlarınız  
o zaman, içimizdeki ay tutulması, daha fazla  
genişlemeden.

(“Kâğıt-Ayna” / Melek Geçti)

Burada şairlik hâli söz konusudur. Şiir yazmak, bir şair için saatlerini -ki özellikle sessiz gece vakitleri olacaktır- şiirin ateşinde pişerek geçirmek anlamına geleceğinden şiirdeki semenderin şairin kendisine karşılık geldiği söylenebilir.

Ateşin düştüğü bir başka metin *Hüsn ü Aşk*’tır. Hüsn’ün “*ateşten denizleri mumdan gemiler*”le geçmesi gerekir. Gelenekten yararlanan birçok şair gibi Bayrıl da yer yer bu mazmunları imgeye dönüştürür:

*İşte teknem ates denizinde! (“Delil” / Melek Geçti)*

Kayıyor ılık peltemsi sıvıda  
âtes gemisi ağır salınımlarla.  
Açtığı yarık, o mecâlsiz, hâre

si yitmiş dalga, kapanıyor  
hemen ardında.

(“Satıhta” / Şer Cisimler)

“Delil” şiirinde yeni üretimlere gitmeyen şair sonraki örnekte ‘ates denizinin gemisi’ gibi bir kullanım yerine daha özgün ve imajinatif bir ifade bulur; “âtes gemisi”. Bu ifadeyle beraber hem kendi şiirini *Hüsn ü Aşk*’ın bağlamıyla buluşturur hem de ondan farklı olarak ‘geminin ateşten olduğu’ düşüncesini de akla getirir. “Kalbimdeki Harf” adlı şiirde ise “ta’lik” denilen hat biçiminin dönüştürümü görülür:

Kürekçi harfler iter gemiyi.  
Yürüdü duvarda tâ’lik  
gölgeler. Kelimelerse henüz  
tenime değmediydiler... Lâl’dim  
b e n, L â l!

(“Kalbimdeki Harf” / Şer Cisimler)

Aslında bir hat çeşidi olan ta’lik biçiminde, harfler eğri yazılırlar. Bayrıl, bu özellikten yararlanarak “Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?” adlı animasyon filmindeki “kürekçi harfler”in (“vav” harflerinin) kürek çekerken eğilmesini hem Divan şairlerinin bakış ve üslubunu yansıtan bir tavırla hem de geleneksel malzemeyi yeniden üreten tutumuyla yeni bir algıya dönüştürür. Böylece bir hat türü olan ta’lik, yatık yazımı özelliğinden yararlanılarak başka bir bağlama taşınır. Yalnız, bu üretim Bayrıl’a ait değildir; daha önce Hilmi Yavuz’un “ney” adlı şiirinde görülür:

sormak güze özgüdür:  
o ki der ben miyim?  
yenilmiş ve yitik  
bir yazı olan sevgili?  
ki mağrur bir kâğda  
düşen en soluk sözcük  
ve perçemli tâlik (Yavuz, 1998: 18).

Yavuz, tâlik yazının yatıklığıyla perçemin yatıklığı arasında bir şekil benzerliği kurar. Bayrıl'sa bu üretimden hareketle yeni bir benzetme yapar. Her iki örnekte de gelenekten oldukça güçlü şekilde yararlanılır.

Az sözle çok şey anlatma, anlatımı yoğunlaştırma, istiareli anlatım, imge üretimi, anlamın örtük olarak verilmesi gibi yol ve amaçlarla kullanılıp estetize olan mazmunlar, Divan şiirinden sonra modern şiirin geleneği önemseyen şairlerince bazen ondan yararlanma amacıyla bazen de onu yeniden üretme çabasıyla kullanılır. Bayrıl da bu anlamda özgün taraflar yakalayabilen şairler arasındadır.

### 3.2.3. Dil Kullanımı Yoluyla Geleneğe Eklemlenme

Vural Bahadır Bayrıl, Hocası ve ustası Hilmi Yavuz gibi şiirin yapılan bir şey olduğunu düşünür. Aynı şekilde dil'in değil söz'ün peşindedir. Bu bakımdan dil konusu onun şiirinin sacayaklarından. Dili kullanırken şiirin hem form/yapısına, hem de içeriğine nüfuz etmek için kuyumcu hassasiyetini gösterir. Nitekim Bayrıl'ın şiirinde dikkat çeken ilk özelliklerin başında dilin kullanımı geldiği söylenebilir. Bunda temel iki durum rol oynar. İlki, dize ve kelimelerin kırılması, diğeri, “eski/arkaik” kelimelerin kullanımıdır. İlk özellikle beraber, mısraların ve giderek şiirin yelpazesinin genişlediği, yeni anlamlara kapı açıldığı görülür. İkinci özellik, Bayrıl'ın birçok zaman eleştirilme sebebi olsa da, şair için bunun bir önemi yoktur: “Sözcük seçiminde elbette her şair kendince bir titizlik içinde olmalı. Sonunda yaptığımız bir seçme ve birleştirme işidir. Ama bilinçli ya da bilinçdışı hangi zihinsel süreçler işler bu sırada? Bunu kimse tam olarak bilemez, hatta zaman zaman şairin kendisi bile... Kelimelere karşı tutumum sık sık sorulur bana. Nedenini biliyorum. Arkaik kelimelere olan düşkünlüğüm. Bunu çoğunlukla bir dizi ideolojik ya da politik konumla ilişkilendirmeye de çalışırlar veya bir tür kulp bulma, kimi karalamalara dönüştürme çabalarına destek sağlamak için de kullanırlar. Bunlara hem alıştım hem de aldırmiyorum artık...” (Bayrıl, 2012d: 139). Şairin bu eleştirilere kayıtsız kalmasının nedeni, yaptığı bu titiz işin bilincinde olmasıdır. Onun dil konusundaki tutumu bütün sığ ve kalıp düşüncelerin ötesinde ve özel bir yerdedir.

Bayrıl'ın şiirlerinde dile yaklaşımı harflere kadar indirgenebilir. Ancak bu, mesela Hilmi Yavuz'un *Hurufti Şiirler*'inde olduğu gibi harflere bir anlam yükleme, onlara simgesel bir nitelik kazandırma amacıyla yapılmaz. Harflerle bir oyun kurma düşüncesi yoktur. Tabii burada “Hurûflik” denilen bâtil tarikatla ya da ona intisap

edenlerin harflere (hurûfa) yaklaşımı, *ilm-i hurûf* vs. ile bir ilginin Hilmi Yavuz ya da Bayrıl için söz konusu olmadığını belirtmek gerekir.

Aydın Afacan, konuyla ilgili bir yazısında şunları söyler: “*Bayrıl’ın şiirinde, ‘hurufat’a ya da ‘şiir gemisinin tayfaları olan harfler’e ilişkin onca vurgu (‘harfler korosu’, ‘harflerin afsunu’, ‘biçâre harfler’, ‘kaf ve nun’, ‘asidin kemirdiği hurufat’, ‘hurufat sıkılır provada’, ‘kürekçi harfler’...)* bizi, Hurufîler’e gönderir; harflerin ‘gizli hazinesi’ne... Ya da örneğin -şiirin içindeki diğer anlamlarının yanı sıra- ‘*Ûrperir tene çizili irsi harita (‘Âsûde’, Melek Geçti)* dizesi, ‘*zübde-i âlem*’ olan insanın yüzündeki ‘*hakikat aynasına*’ gönderebilir okuru... Bayrıl’ın ‘harfler’i, bundan başka, mitik bağlamlar da yüklenir; ‘hurufat’ın, onun şiirindeki konumlanışı, mitik bir yaklaşım olan ‘canlılaştırma’ eğilimini de içermektedir” (Afacan, 2012: 81). Burada Afacan’ın Bayrıl’ın şiirlerinden Hurûfîler’e gittiği açıktır. Ne var ki onun sözlerindeki bu görüşe katılmak mümkün değildir. Ayrıca Afacan’ın kastettiği “*canlılaştırma*” animistik ya da antropomorfik bir karşılık bulur ki bu da Bayrıl’ın şiiriyle örtüşmez. Bayrıl’ın şiirinde olan, harflerin teşhis sanatına benzer bir kullanımla ele alınmasından ibarettir.

Can Bahadır Yüce, “eski kelimeler” kullandığı için Salâh Birsâl’in de günlüklerinde Bayrıl’ı eleştirdiğini hatırlatarak Cenap Şahabettin ya da Ahmet Haşim’in dil konusunda yanılıp yanılmadığını sorar. Bayrıl’ın cevabı şöyledir: “-*Salah Bey, yazdığım şiiri severdi. Anlamaya çalışıyordu... Onun tepkisi neden böyle arkaik kelimeleri kullandığıma bir anlam verememesiydi. Unutmayalım, Salâh Bey öğretmendi ve Cumhuriyet’in ilk kuşaklarından... Hâşim de, Cenâb da dil konusunda yanıldılar. Haklısın. O yüzden zaten 20. yüzyıl şiirinin Türkçesi’ni Yahya Kemal buldu, keşfetti, icat etti. ‘Duyuşun deyiş haline gelişini’ ona borçluyuz. Bunu başardığı için de Yahya Kemal oldu... Benim yaptığım biraz da Cumhuriyet şiiri paradigmasının etrafımıza çevrelediği çiti yıkmaktı. (...) Bir tür simyacılık yapmak. Kullandığım birçok kelime, aslında bir simyacının avadanlığını da işaret eder alttan alta.*” (Bayrıl, 2012c: 18-19). Öyleyse şairin dil anlayışı, gelişen ve ilerleyen bir süreçle ilişkilidir. Ne plansız ve bilinçsiz ne de durağandır. Eski olanın cevherini açığa çıkarmak gibi bir çaba da bu sürecin bir sacayağıdır

Edebiyat sanatının malzemesi dildir. Dolayısıyla sözcüklerin kullanımı da son derece titiz bir çalışmayı zorunlu kılar. Öncelikle hangi kelimenin o şiire uygun olup olmadığını şiirin hassas terazisinde tartarak bulmak gerekir. Örneğin henüz ya da yakın zamanlarda kullanıma girmiş olan yani “yeni olan” kelimelerin şiirde kullanılması pek

mümkün değildir. Çünkü anlam derinliğini kazanmış değildir. Aynı şekilde dil içinde işlevini yitirmiş bir kelimenin seçilmesi de beklenemez. Ancak geleneği poetikasının merkezine alan bir şair için genel anlamda “eski” kelimeler de “yeni” kelimeler de birer malzemedir ve her ikisi de kullanılmak durumundadır.

Türkiye’de “Yeni Lisan Hareketi”yle başlayan Cumhuriyet’le beraber özellikle dil devrimi sonucunda dilin olumlu kazanımlarıyla beraber kaybettiği birikimlerinin de olduğu açıktır. Bunda kanonlaştırma politikalarının başat rol oynadığı ileri sürülebilir. Yeni dönemle beraber neredeyse iki ayrı dil-kültür ortamı meydana gelir. Bu yüzden de eski şiirin ve kültürün birçok kelimesi atıl hâle gelir. Kültür ve tabii gelenek, kendisini dilde gösterir. Öyleyse gelenek merkezli bir şiirde sözcük seçiminin “eski” olanı da büyük oranda içermesi beklenir. Osman Hakan A., *Melek Geçti*’nin bu özelliğini şöyle ifade eder: “ ‘*Melek Geçti*’de eski şiirin betimleme öbeklerinden yeni şiirimizin betimleme öbeklerine doğru, ya da tam tersi bir işleyişle gidip gelen anlam ‘medd ü cezr’lerinin tümünü sağlayan (anlamsal titreşimi anlığımızda gerçekleştiren şey) işte bu iki farklı sesin bir arada çıkarılması olayıdır. ‘*Melek Geçti*’deki ‘Çocukluk ve Hatırlama’*nın boşluğunu bu birleşim hareketlendirir*” (A., 2012: 32-33). Eski ve yeni sözcükleri aynı teknede yoğurabilme başarısından “eski” kelimelerin anlam derinliğinden faydalanma, geleneğin başka şiir ve şairlerine eklenme, işlene işlene incelenmiş “eski” kelimelerin ahenk zenginliğini kendi şiirine taşıma, bir kültür şiiri yazma, “*eski şiirin rüzgârları*”ndan güç alma, bir atmosfer yaratma, üzeri tozlanan o sözcüklerin kıymetini yeniden görünür kılma, imge derinliği sağlama gibi birçok amaç sıralanabilir. Nitekim Osman Hakan A.’nın yaptığı bir mülâkatta bu konuda şairin son derece hazırlıklı olduğu görülür: “*Şu eski/yeni sözcük meselesine gelince; şair için eski/yeni, iyi/kötü, güzel/çirkin gibi nitelendirilebilecek kelimeler yoktur. (...) Meraklı okura bir önerim var, şiirlerimdeki ‘eski’ diye nitelenen kelimelerin yerlerine ‘yenilerini’ koymaya çabalasınlar ve o şiirleri ‘yeni’ kelimelerle okusunlar. Görecektir ki, o şiir az önce okudukları şiir değildir. Kısacası şu: Melek Geçti’de ‘eski’ diye nitelendirilen sözcükler ‘dekoretif’ amaçla kullanılan ‘süsler’ ya da bir ‘özenti’ nin sonucunda aralara serpiştirilmiş ne idüğü belirsiz imler değildir*” (Bayrıl, 1993: 9). Aynı mülâkatta Osman Hakan A.’nın Bayrıl’ın şiirindeki “*Eski Şiirin Edası*”nı ve bu bağlamdaki atmosfer oluşturma çabasını hatırlatması üzerine Bayrıl, şiirlerinde bir eda olduğunu doğrular ancak “*bu edanın sadece geçmişe ait bir atfi, nostaljik bir yönsemeyi içermediğini*” belirtir. “*Geleneksel sesin bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılması*” ifadesini ise eksik bulur. Çünkü Bayrıl’a göre bu

ifade, okuru sesin/müziğin yalnızca bir ‘atmosfer’ yaratmaya dönük işlevi olduğu şeklinde yanıltıcı bir sonuca götürebilir. Onun asıl amacıysa geleneğin lirik gövdesiyle kendi şiirini bütünleştirmektir: “*Yahya Kemal’den yola çıkarak Hilmi Yavuz’un da belirttiği gibi “dizeyi bir müzik cümlesine dönüştürmek” her şeyden önce geleneksel şiirimizin belagat altında ezilen lirik gövdesine, lirizm estetiği ile ilişki kurmanın bir biçimini temsil ediyor.*

*İşte benim yapmak istediğim buydu. Melek Geçti’de geleneksel şiirimizin estetiği ile ilişki kurma çabam, bizim şiirimizin ‘derinliğini’ bulduğu, onun asıl gizilgücünü oluşturan lirik geleneğe eklemleme çabasıdır”* (Bayrıl, 1993: 9). Öyleyse denilebilir ki; V. B. Bayrıl’ın şiirinde kelime tercihleri, onun şiirlerini temel bir yönsemeye götürür. Bu tutum, kesinlikle ikincil bir tavır değildir. İlkesel olarak bütün şiirlerinde uygulanır.

Dilin malzeme olarak kullanılmasının yanında Vural Bahadır Bayrıl’ın dile bir bilinç dâhilindeki yaklaşımı da şiirinin irreal yanını örmekte önemli bir yer tutar. Öncelikle şair, Saussure’ün görüşlerinden hareketle dil ile söz’ü birbirinden ayrı tutan Hilmi Yavuz’la aynı çizgide durur. Onun için dil’in aşılması, dil’in insanı hapseden duvarlarının yıkılması gerekir. Çünkü “*Ona göre ‘dil’ insanı anlatmakta yetersiz olduğu için, insan dille düşündüğünden, dilin dışına çıkmadığından tutsak kalmaktadır. Mistikler varlığın ötesini gördüklerini -en azından varlığın ötesini duyumsadıklarını- söylerler. Dil, ‘öte’yi anlatamadığı için insanı hapsedmiş olmaktadır. Şiir ise, dil’in sınırlarını zorladığından, en azından öte’yi ‘imâ’ edebilmektedir. Şiirin günlük dile üstünlüğü de budur!”* (Bayıldiran, 2012: 63). Günlük dil ise bir kalıptır. İnsanı içinde boğan bir labirenttir ve aynı zihin ve duygu alanında gel gitler yaşamaya mahkûm eder. Dil, hesaplanabilir bir yapıdır, taşlaşmış bir gerçekliği vardır:

Dilden geçen herşey ansızın taşlaşır.

Zirâ, cebirin bahçesi, yekpâre temâşâdır...

(“Muamma” / Arzuda Tenhâ)

Bayrıl, dili işlendikçe büyüyen, bir ağ gibi görür. “Tereke” şiirindeki şu dizeler bunun açık ifadesidir:

Görünmez iplikler, camsı tesadüf.

Bağlıymış meğer her şey orda bir

birine. Kozmik ağ. Kusursuz şebeke.

Şairin şaire bıraktığı o meçhul,  
Uğursuz tereke!

(“Tereke” / Arzuda Tenhâ)

Şair, bu düşüncelerini sık sık dile getirir. Nitekim daha önceki bir başka şiirde de aynı düşünceleri işler:

Teselli bulmaz balkonlarda,  
şaire asırlar süren bir lânet  
gibi devredilen emanet:  
Yarasa kelimeler!

(“Kamış” / Şer Cisimler)

Nihayetinde Bayrıl için elde edilmesi gerekli olan şey, kalıplaşmış dilin ötesindeki gerçekliktir. Bu da, tekdüze, tek boyutlu, kısır, hapsedilmişlik hissi veren, arzuların ve tutkuların insanı zayıf bıraktığı fizik dünyadan fizik ötesine, mistik duyuşa geçme isteğine benzer bir çabadır. Dolayısıyla şu dizelerle de ifade edilen dil algısı tasavvufun değerlendirme biçimini hatırlatır:

Algının aşıldığı eşik. **Ey Dil'in**  
**karşı sahili.** Tahripkâr titreşim.  
kim unutabilmiş ki ben unutayım  
kıyametinden kan sızdıran,  
çocukluk denen o meşum kristali.  
kapıyor üstüne mevsimin, nedamet  
in siyah lehçesi. Yırtıl ey ikonları  
kusurlu gerçeğin.

(“Uzun Bıçaklar Gecesi” / Arzuda Tenhâ)

V. B. Bayrıl'ın “*dilin karşı sahili*”ne geçme isteği, aslında şiirlerini içte içe ören ana izlekle yani çocuklukla buluşur. Çocukluğun saf ve masum zamanı, “*dil öncesinin saadeti*”yle aynı kapıya çıkar. Çocukluğa kaçış/özlem psikozu, evrensel bir duyumsamadır. Bunun kaynağı da insanın sıkışmışlığıdır. Öyleyse Bayrıl'ın düşüncesine göre günlük dil, insanı bir kaçışa mahkûm eder ki zihnin ve kalbin özgürlüğü tadabileceği tek alan, burasıdır. Bu yüzden de şair, sürekli olarak dil ile oynar, kelimelerin anlamsal, sessel derinliğini ve genişliğini yakalayarak kendi şiirini mükemmele doğru taşır. Böylece şiirini, iniş ve çıkışları olan, gel gitleri olan insanın aynası hâline getirir. Haydar Ergülen, şairin kelimelerle nasıl bir tasarrufunun olduğunu şöyle dile getirir: “*Bence, V.B. Bayrıl, günümüzden, dünyadan duyduğu*

*tedirginliği hangi sözcüklere ve nasıl yükleyeceğini çok iyi biliyor ve usta bir şair olarak elbette, onlardan esirgemediği merhametin karşılığında da sözcüklerini zora koşuyor. Acırım onun eline düşen kelimelere! Acırım, çünkü Bayrıl da az sözcükle yazan şairlerden olduğu için onların rahat etmesine izin vermiyor, 'konformist' olmalarını engelliyor. Sonuçta da mükemmel bir huzursuzluk içinde devinen mükemmel bir şiir çıkıyor ortaya” (Ergülen, 2012: 28). Bu haklı tespitler, Bayrıl'ın şiir poetikasının öncelikle biçim-dil boyutunu gösterir ama sözcüklerin “konformist” olmasına izin verilmeyişi de şiirlerin anlam yanıyla ilgili olarak dinamikliği ve üretkenliği açıklar.*

V. B. Bayrıl'ın dil konusundaki tüm bu tutumlarına bakıldığında şiiri neden 'yapılan bir şey' olarak kabul ettiği açıklığa kavuşur. Bâki Asiltürk'ün ifade ettiği bağlamda, Bayrıl'ın insanın zihnine seslenen şiiri, geleneğin lirik gövdesinden uzak kalmadığı takdirde, dilin bu kullanımlarıyla kalıcı bir yer edinme gücüne sahiptir.

## 4. BÖLÜM

### OSMAN HAKAN A.

#### 4.1. HAYATI VE SANATI

Osman Hakan A[rslan], 1959 yılında Giresun'da doğdu. İlköğretimini Antalya'da, liseyi memleketi Uşak'ta, yükseköğretimini, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi'nde tamamladı. Matematik öğretmeni bir babayla ev hanımı bir annenin dört çocuğundan ikincisidir. Bir süre inşaat mühendisliği yapan şair, evli ve biri kız, biri erkek iki çocuk sahibidir. Halen İstanbul'da yaşamaktadır.

Osman Hakan A., 1986 yılında arkadaşlarıyla birlikte, Şiir Atı Yayıncılık'ı kurup, *Şiir Atı Şiir Dergisi*'ni çıkarmaya ve şiir kitapları yayınlamaya başlar. Şiir, şiir üzerine inceleme, deneme ve söyleşileri, 1984 yılından itibaren, şiirleri, şiir üzerine yazı ve söyleşileri, *Varlık*, *Hürriyet Gösteri*, *Poetika*, *Şiir Atı*, *Milliyet Sanat*, *Cumhuriyet Gazetesi*, *Hürriyet Gazetesi*, *Zaman Gazetesi*, *Sombahar*, *Yasak Meyve*, *Kitaplık*, *Mor Taka*, *Hece*, *Merdiven Şiir* gibi önde gelen edebiyat dergileri ve gazetelerde yayımlandı. 1986 yılında arkadaşlarıyla Şiir Atı Yayıncılık'ı kurdu; şiir dergisi ve şiir kitapları yayımlamaya başladı. '*Gül*' *Odası* adlı kitabıyla 1995 Behçet Necatigil Şiir Ödülü'nü kazandı (A., 2005: 1.; 2006a: 6).

Şairin şiir kitapları, *Göç ve Ölüm Şarkıları* (1987), *Yol Şarkıları* (1991), *Gül Odası* (1995), *Seyahat*, *Hemen* (2001) adlarını taşır. 2005 yılında da *Sarı Ekin* (Toplu Şiirler) yayınlanır. Şair, sonraki yıl ise *Nâr* (2006) isimli son kitabını çıkarır.<sup>11</sup> Ayrıca Osman Hakan A.'nın *Bizim Romanımız Şarkılarımız* (2006) ve *Dil Şairin Nesi Olur* (2006) adlı iki tane de inceleme/eleştiri kitabı vardır.

1980 Kuşağı'nın poetik olarak geleneğe yönelen şairlerinden biri olan Osman Hakan A.(rslan), kendi özgün sesini bulabilen bir şairdir. Nitekim 1995 yılında *Gül Odası* adlı şiir kitabıyla "Behçet Necatigil Şiir Ödülü"nü alması da bunun tescilidir.

Yakın dostu V. B. Bayrıl gibi Osman Hakan da yüzünü geleneğe dönerken moderne sırt çevirmez. Şair, "yeni"nin gelenekten ayrı bir olgu olmadığı bilincine sahiptir. Bu çerçevede gelenek içinde taşınarak gelen "öz"ü dil konusundaki titizliği ile yeni şiir anlayışına aktarır. Bu aktarma işlemiyse kesinlikle bir taklit, bir devam ettirme değil; eskinin verimini güçlendirme, ona eklemlenen bir parça olma çabasıdır.

<sup>11</sup> Bu çalışmada şiir kitaplarının şu baskısından yararlanılmıştır: *Sarı Ekin (Toplu Şiirler)*, Digraf Yayıncılık (Şiirden Yay.), 1. baskı, İstanbul, 2005.; *Nâr*, Şiir Atı Yay., 1. baskı, İstanbul, 2006.

Bu da yine T. S. Eliot'ın ilkesel bir belirlemesi olan “*tarih şuuru*”nu söz konusu eder. Zira Osman Hakan A., şiirlerini işlerken, malzemenin de, özün de ne’liğini bilir, onun farkında ve bilincindedir. Şairin en temel malzeme olan dili kullanımına dair şu cümleleri bu konuya dair tutumunu net olarak açıklar: “*Ben bir kelimeyi kullanmadan önce, o kelimenin ağırlığına bakarım. Dokunurum ve onu hissetmeye çalışırım. O kelime nereden geliyor, bana gelinceye kadar, hangi yollardan geçmiş, ne kadar mesafe kat etmiş. Nasıl ve nerelerde kullanılmış, hangi usta işlemiş vs. Ne halde olduğu da önemlidir. Temizler, ihya ederim. Mümkün olduğunca incitmeden ve yerinde kullanmaya çalışırım. Böylece bendeki kelimeler, başka bir zamanda, yepyeni bir ruhla, yeniden doğar adeta. Tarafımdan kullanıldığı anlaşılınsın diye de, bir kenarına kendi imzamı atarım*” (Asiltürk, 2013: 318). Eşyanın bilgisine sahip olmak, o “şey”lerin yazgısını belirlemede, onların yeni şekillerini kazanmasında reddedilemez ilk gerçekliktir. Eliot’ın “*tarih şuuru*”nun mantığı bu olmak durumundadır ve Osman Hakan’ın açıklaması, aynı karşılığı bulur. Şair, geleneğin verimini/birikimini üzerinde etüt edilmiş bir bilinçle zihninde taşır. Geleneğin geçmişi ve şimdisi içeriden ve dışarıdan kuşatılır. Bu bir tavidir ve ‘sevk edici’ güç olarak somutlaşır. Şairin şiiri bu zemin üzerine bina edilirken dilin sağlam kolonlarıyla da özgün “yapı” kurulur. Böylece estetik ya da teorik taklit ihtimali, yok edilir.

Osman Hakan A., Türk şiirinin bütün birikiminden yararlanma yolunu tercih eden bir şairdir. Bu noktada ideolojik ya da başka bir ayrıma, ötekileştirmeye gitmez. Ancak V. B. Bayrıl gibi Osman Hakan da Türk şiir geleneğinin Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Muhip Dıranas, Asaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz gibi isimlerle şekillenen şiir kulvarına bağlanır. Tabii bu sabitlenmeyle beraber Mevlana’nın meşhur benzetmesiyle söylenecek olursa; şair, tek ayağı bu çizgi üzerinde olsa da diğer ayağıyla bir pergel gibi önce Türk şiir geleneğinin diğer ustalarını, sonra da dünya şiirinin önemli isimlerinin verimlerini yoklar. Bu bakımdan onun şiir kitaplarının yanmetinsel özellikleriyle beraber içeriğine bakıldığında geniş bir şairler listesiyle karşılaşılır. Zaten şair, yerinde bir mecazla, kendi perspektifini ortaya şöylece koyar: “*Aslında ben, farklı yer ve zamanlarda yaşamış, ‘Lider’lerden oluşan, çok özel bir ailenin kültüründen söz etmeye çalışıyorum. İstersen bu ‘Lider’lerden oluşan gruba bir ‘Şiir Ailesi’ diyelim. Hem bu şekilde, yalnızca şiire ait bir kültürün, bir hayat tarzının da yeşerdiği özel bir ‘Kültür’ ortamından da söz etmiş oluruz*” (A., 1995: 12). Bu kültür ortamında hem Doğu’nun hem de Batı’nın önemli şair, yazar, düşünür ve fikir adamları vardır. Mevlana, Farabi, Şeyh Galip, Borges,

Rilke, Eco, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil... gibi bazı isimler, bu “*aile*”nin öne çıkan üyelerindendir. Bu durumda, Osman Hakan’ın şiirinde ve anlayışında ne dar bir yerelcilikten ne de öze yabancılaşma köksüzlüğünden söz edilebilir. Aksine geniş bir perspektif ve ufuk vardır ve şiirin teorik arka planını güçlendirip zenginleştirirken şiirin estetiğine de vazgeçilmez evrensellik katkısını sağlar. Sözün burasında metinlerarasılık, devreye girer. Burada Osman Hakan’ın geleneği bir bütün olarak ele aldığı ve kronolojik bir olumsuzlamaya da gitmediği açıktır. Onun için önemli olan metindir. Şaire göre; “...*her şiirsel metin, yalnızca şimdiki zamanda değil, geçmiş ve gelecek herhangi bir zaman diliminde de aynı tazelik ve güzelliği üzerinde taşır diye düşünürüm. Başka bir anlamda, benim şiirlerimden onların şiirlerine ya da tam tersi onların şiirlerinden benim şiirlerime yapılan göndermeler (Atıflar) vardır; şiir için bu, son derece gerekli ve doğaldır*” (A., 1995: 13). Zaten Osman Hakan’ın şiir yazmakla varmak istediği özel bir yer/aşama söz konusu değildir. Diğer şairlerden başka, uzak bir alanda değil, onların yanı başında ve onlarla aynı “*aile*”de bir “*ruh akrabalığı*” içinde olmak ister. O, bu konuda Simurg Efsanesi’ni hatırlatarak, modern Türk şiirinin ya da herhangi bir zaman dilimindeki Türk şiirinin otuz kuşundan biri olmakla yetineceğini ifade eder (A., 2006b: 120).

Bütün bunlarla beraber Osman Hakan’ın zihnindeki gelenek algısının sınırları ve derinliği daha ötelere uzanır. Şair, büyük bir medeniyetin mirasçısı olduğunun farkında olarak şunları söyler: “*Dilimizin dünya üzerindeki varlığının, bin yıldan çok daha gerilere gittiği düşünülecek olursa, bizim kültürümüzde şiirin öneminin büyüklüğü kendiliğinden anlaşılabilir. Medeniyetimizse, ancak eski Yunan, Roma, Mısır, Çin, Hint ve İran medeniyetleriyle kıyaslanabilecek büyüklükte, tarihin en eski 8-10 medeniyetinden biridir*” (Asiltürk, 2013: 75). Yani şair, şiirini belli bir gelenek çizgisinde yazarsa da gelenek kavramını çok daha geniş bir perspektifle ele alır.

Öte yandan hem Bayrıl’ın hem Osman Hakan’ın usta bildiği asıl şair, hiç şüphesiz, Hilmi Yavuz’dur. Yavuz, Osman Hakan’ın şiirini iç ve dış boyutlarıyla etkiler. Konu, tema-izlek, üslup, söyleyiş, dil vs. noktasında bu etkiler somutluk kazanır. Hilmi Yavuz’un Saussure’den gelen dil-söz ayrımı anlayışı, Osman Hakan’ın da üzerine titizlikle durduğu bir konudur ve onun şiirinde en belirgin tutum ve tavır olarak da dil gelir ve dil, Osman Hakan’ın şiirindeki neredeyse diğer tüm unsurları etkileyen birincil öge olarak belirir. Böylece hem şiirlerin iç/dış “yapı”sı hem de şairin kendi “söz”ü ortaya çıkar. Bâki Asiltürk’ün ilgili açıklamaları da şairin bu yanına ışık tutar niteliktedir: “*Osman Hakan, 1980’lerde dil ve dilbilimi üzerine düşünen bir şair*

*olmasıyla da dikkat çeker. Dil üzerine düşünüşünde dilin de tıpkı şiir gibi, şiir kitabı gibi bir yapı olduğunu söylemesi, Saussure'den yola çıkarak şiirdeki ve dildeki yapıyı bir arada gündeme getirmesi onun şiirlerini dilbilimsel açıdan okumanın yolunu açar. Hatta denebilir ki Osman Hakan'ın şiirlerinin önemli bir bölümü dilbilimsel okumayla anlam kazanır”* (Asiltürk, 2013: 313). Osman Hakan'ın kendi söz'ünü kurması onun dile nüfuzuyla gelişip olgunlaşarak bir aşamaya erişir. Yani şair, dile hükmederek onda kendine ait olanı bulur. Dili kullanma sürecinde görünürlük kazanan yapı konusuysa şairin kendini ait hissettiği gelenek çizgisiyle uyumlu olarak “*şiirin bir yapı meselesi (yapılan bir şey) olduğu ve tasarlanabildiği*” kabulüyle ilgilidir.

## **4.2. GELENEKTEN YARARLANMA YOLLARI**

### **4.2.1. Yapı Bakımından Gelenekten Yararlanma**

#### **4.2.1.1. Şiirlerinde Yapı/Biçim/Form Özellikleri**

Osman Hakan A.'nın toplu şiirleri olan *Sarı Ekin*, yanmetinsel özellikleriyle belli bir kitap kurgusu içinde “yapı/t” görünümüne sahiptir. Şiir kitaplarının adları da bu bütünlüğü pekiştirir. Bunların ötesinde “yapı/t” anlayışıyla oluşturulmuş bir özellik görülmez. Ama şiir kitaplarının kendi içindeki yapısal kurgusunun üzerinde durulduğu açıkça görülür. Bu özellikler, şiirlerin adlarında, bazen bölümlerdeki şiir sayısının diğerleriyle aynı olmasında vs. görülebilir. *Nâr*'daysa toplam on sekiz (18) şiir vardır ve söz konusu bütünlük oluşturma çabası daha belirgindir. Şiirlerin adlarında 18'den başlayarak geriye doğru bir numaralandırma vardır. Son şiir (1/Hâb-Nâme), kitabın ikinci bölümüdür. Bu bakımdan iki bölüm arasında bir devam niteliği oluşturularak bütünlük sağlama yoluna gidilir.

Şiirlerin kendi yapı/form özellikleriyle şairin şiire bakışı, onun şiir anlayışını oluşturan referansları/kaynakları ile somutlaşır. Buna göre, Osman Hakan'ın şiirinde Divan şiirinin modernize edilmiş kimi özellikleri, az da olsa Halk şiirini anıştıran taraflar, Batı şiirinin Türk şiir geleneğindeki etkisinin yansımaları ve tabii yeni Türk şiirinin kazanımları, Osman Hakan'ın şiirlerindeki yapı özelliklerine yön veren kaynaklardır. Bununla beraber, kendisi yapı üzerinde ısrarla durmadığını söylese de, şairin öznel biçim denemeleri şiirlerinin genel yapısını oluşturan esas dayanak noktalarındandır. Yani şair, biçim konusunda belli kaynaklara yaslanır ama bunlar klasik bir anlayışı, geleneği devam ettirme düşüncesini taşımaz. Aksine şair, modern/yeni yapının peşindedir.

#### 4.2.1.2. Nazım Biçimleri

Osman Hakan A.'nın şiirlerindeki nazım biçim/formları, 'serbest nazım'dır. Ancak *Seyahat, Hemen* kitabında yer alan "Biz/İz" adlı son şiirle, *Nâr*'da yer alan "12/Kuyu" adlı şiir, hece sayıları aynı olmasa da "beyit"lerden oluşur. Bunların dışında belli sayılarda kurgulanmış bentlerden oluşan bir şiirle karşılaşılmaz. Daha doğrusu, bir şiirin tamamıyla üçlükler, beşlikler gibi bentlerden oluştuğu söylenemez. Ama düzenli bir bent anlayışıyla devam edilirken şiirin birden bire farklı dize sayısına sahip bir bentle bittiği ya da sonrakilerden farklı dize sayısına sahip bir bentle başlayıp düzenli devam ettiği görülür. Örnekleri bolca verilebilecek bu uygulamaların ardında şairin –aksini iddia etmesine rağmen– kendi yapı anlayışını hâkim kılma, şiirin akışını belli bir seyir hâlinde kurtarma, ona görsellik kazandırma, müzikal özellikler oluşturmada şiirin yapısından yararlanma ve tabii şiirin içeriği gibi nedenler sıralanabilir. Öyleyse Osman Hakan A.'nın şiirlerinde nazım biçimlerinin tesadüfe bırakılmasının söz konusu edilemeyeceği, aksine şiirin iplerinin şairin elinde olmasıyla kendi kaderine bırakılmaktan uzak olduğu söylenebilir.

##### 4.2.1.2.1. Mısra / Dize

Osman Hakan'ın şiirlerinde "mısra/dize" anlayışının özerk bir kimliği yoktur. Çünkü onun şiiri dizeden yola çıkılarak bütüne gidilen bir şiir değildir. Bu bakımdan örneğin V. B. Bayrıl'ın çoğu zaman dizeye odaklanan şiirinden ayrılır. Bayrıl'ın dizeleri, şiirin hassas bir kilit noktası gibi durur. Dolayısıyla da son derece liriktir. Benzer bir tutum, her iki şairin hocası Hilmi Yavuz'un şiiri için de söz konusudur. Esasen bu tutum ve tavır, bir anlayış olarak geleneğin etkisini açık eder. Zira Divan şiirindeki mısra/dize anlayışı estetik ve teorik bir zemine oturur. 'Güzel söz söyleme'nin ilk adımı buradan atılarak şiirin geneline yayılır. Yani bir çekirdek gibidir. Onda şiirin özü, şifresi saklıdır. Ne var ki Osman Hakan'ın şiirinde bu yaklaşımın yeterli bir yeri yoktur. Bununla beraber, bazı şiirlerde özellikle "tek dize" kullanıldığı da görülür. Örneğin bazı şiirler, tek mısra ile son bulur ve şiir içinde belli bir ağırlıklarının olduğu hissedilir:

"Yankılı sunaklarda bulanık şiir!" ("Sunu" / Göç ve Ölüm Şarkıları).

"Püskürebilirdim... yutar, emer, atardım" ("Bile" / Göç ve Ölüm Şarkıları).

"Elbisesi gümüş bir kuğuydu" "Kızıl Ölüm" / Göç ve Ölüm Şarkıları).

Şiirlerdeki "tek dize"ler yalnızca sonda değildir. Bazı şiirler, daha az olmakla beraber, "tek dize"li bentlerle başlar:

“Alevli bayraklara benzeyen zaman ” (“Mahur Beste” / Yol Şarkıları).

“Tutamayız, taşınır toprağın dışına” (“Durak” / Seyahat, Hemen).

“Tek dize” kullanımı, şiirlerin iç/orta kısımlarında da vardır. Tabii bunlar da şiirin akışı ve istenen duyumsanma biçimi ile ilgilidir. Bu bakımdan ya lirik bir özellik gösterir ya baskın etki gücüne sahiptir. Bazense bir tek kelimeden ibarettir ve imge/simge gibi durur:

“İblis,..” (“3/ Akşamlar ve Ben” / Gül Odası).

“Gitmek şairin kendine gitmesidir” (“17/ Adım” / Yol Şarkıları).

“Yeminler, soğur... gece, her şey...” (“Gece... Her Şey” / Seyahat, Hemen).

#### 4.2.1.2.2. Beyit

*Seyahat, Hemen* kitabında olup “beyit”lerle (10x2) yazılan “Biz/İz” ve *Nâr*’daki “12/Kuyu” (10x2) adlı şiirlerden başka bu nazım biçiminin bütün şiirde kullanıldığı başka bir örneğe rastlanmaz. Bir şairin şiirlerini toplu olarak yayınlanmasındaki tamamlanmışlık düşüncesi perspektifinde Osman Hakan’ın toplu şiirlerine bakıldığında, “Biz/İz” şiirinin “biricikliği” ve toplu şiirlerin son şiiri olarak alınması yoruma açık bir anlamı işaret eder. Buna göre şairin şiir serüveninde dönüp geldiği yer, yine her zaman içinde olduğu gelenektir. Daha doğrusu, bir kez daha, geleneğin dışında olunamayacağını haber verir.

“Biz/İz” şiirinin ses-ahenk, vurgu, ritim, kafiye-redif gibi özelliklerine bakıldığında, açık şekilde *gazel*, *kaside* gibi geleneksel formları “duyumsatan” bir kurguya sahip olduğu görülür. Ancak bu unsurların çok güçlü olduğu da söylenmez:

**Rüzgâr, bilir nerede gizlenirim!..**

**Saçların sarsılır, ben ağlarken...de**

O soluk aldırın hayatın içinde,

Korkak bir alış veriş, saklandığım yerde

Gözyaşlarına bakmak kolay mı?..

Ah!.. Bu kadar mutsuzluk fazla yine de!..

Bak. Dağ!.. Unufak kokusundanan

Yollar yarık... Aşklar tenhâ...â

Elsiz, ayaksız, başsız bir simya,  
Aklım bir özet tutar gibi hep...

(...)

(“Biz/İz” / Seyahat, Hemen)

Burada ilk beş beyti verilen “Biz/İz” şiiri, çeşitli bakımlardan geleneğe eklenilebilen bir şiirdir. İlki; şiirin biçim/form özelliği, bunu sağlar. Geleneksel anlayışta “beyit”in ölçü ve uyak sisteminin “sağlam” olması beklenir. Ancak Osman Hakan, yeni Türk şiirinde eskiyi aynen devam ettirmek yerine şiirin kendi iç serbestliğini tercih eder. Kafiye-redif noktasında da şairin çok titiz, çok incelikli bir tutum içinde olduğu söylenemez. Zaten genel olarak şiirlerinde uyak-redif konusu öncelikli olmadığı anlaşılan şair, bu şiirde de güçlü bir kafiyelemeye gitmez ya da bunu başaramaz. Ancak yine de şiirin genelinde bir ses vardır. Kafiye-redifin yanında asonans ve aliterasyonlarla sağlanan bu ses, lirizmi de pekiştiren bir ahenk sağlar. Örneğin ilk beyitte “r, i, e, s, n” gibi harflerin tekrar edilmesi bu etkiye dönüktür. Ayrıca dizelerde “durak”lamaya yakın bir kuruluş da vardır. Bu da hem geleneğe yakın bir söyleyiş duyarlılığını gösterir hem de şiirdeki “ses”i hissettirir.

Aynı teknik özellikler, *Nâr*’daki “12/Kuyu” şiirinde de gözlenebilir. Şiirin ilk beş beyti şöyledir:

Boştu bedenim... baş, kol, bacak  
Düştü dalından... yıldız, güneş, ay

Toprak sarı... su uzun  
Yürüyüp geçti... ev, sıva, duvar...

Kokun lime lime, göz göz yaralar  
Sakın anlatma acıları!.. Rüzgâr!..

Süpürür çölü, hem gözyaşı saçar  
Taş yumuşar, yığılır eşikte rüyalar

Diz boyu kum... görmek’çin ihtiyarım  
Daldır kovayı çöle, ipe tutunayım!..

(“12/Kuyu” / *Nâr*)

Söz konusu iki şiirin dışındaki birçok örnekteyse karışık bentler arasında beytin alışılmış mantık ve estetiğini duyumsatan “ikilikler” görülür:

Gün, batıp parlar yıldızlarla  
Sular sulara sürüklenir

(...)

Gün, doğup kaçar boynuna  
Yollar yollara sürüklenir

(“13/Yollar ve gece” / Yakınlıklar)

Bu “ikilikler”in geçtiği şiirin bentlerindeki dize sayıları “5+2+5+2+5+4” şeklindedir. Burada son bent kıt’a/dörtlük değil de “ikilik/beyit” olsaydı şairin bir bakıma, beyit bağlamında geleneği devam ettirmeye eğilimli bir tavır aldığı söylenilebilirdi. Oysa küçük bir değişiklik yapılarak yeni olana yakın durulur. İkili dizelerin bir başka kullanım şekli de görsellikten yararlanmaktır:

Cehennem kanı, sezgi kanı, kukla kanı  
Yoksa bakış zakkum muydu?... Erguvani  
Ve lacivert, ve kırmızı, ve ince keten

Ve sözler cinayetle doludur

Beyaz akik, sarı yakut, süleymanîtaş

(“Söz ve Cinayet” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Bu örnekteki ikili dizeler beyit değildir. Zira ayrı bir bent oluşturmazlar. Ama okurun zihninde görselliği dolayısıyla beyit olarak karşılık bulması beklenir. Yani geleneği yeni bir üretime tabi tutar. Örnekteki görselliğin tersiyle de karşılaşmak mümkündür:

Şimdi bir kitabın yaprakları arasında  
Duran mektup... et ve tırnak...  
istenmez artık...

(“Çevir Sayfayı” / Seyahat, Hemen)

Bu tür örneklerde de yine geleneğin bir başka tarafından yararlanıldığı söylenebilir. Zira “ikilik” olan bent, artık bir dize eklenerek Divan şiirindeki “müstezad”ı ya da Batı edebiyatıyla modern/yeni Türk şiirine giren “anjanbman”ı hatırlatır.

#### 4.2.1.2.3. Serbest Şiir

Serbest nazmın en belirgin özellikleri, bir ölçüyle yazılmaması, kafiye-redifle bağlı olmamasıdır. Bununla beraber serbest nazmın bir başıboşluk olduğunu söylemek imkânsızdır. Çünkü geleneksel algı ya da anlayış, şiirin “*mukaffa*” ve “*mevzun*” olması gerektiği anlayışına dayansa da bütün dünyada gelinen nokta, şiirin yalnız kafiye ve ölçüyle kayıtlı olmadığıdır. Onun iç ve dış birçok bakımdan kendi *intizamını* sağlayan niteliklerinden söz edilebilir. Dolayısıyla geleneğe yaslansa bile modern şair, onu aynen ya da benzer şekilde devam ettirmek yerine, kendi özgün anlayışını şiirde uygulamak durumundadır. Bu noktada gelenek ona bir güç ve yol gösterici unsur olarak daha önce nelerin yapıldığını, yeni şairin bunlara bakarak neyi yapmaması gerektiğini gösterir. Zira yenilik ve (yeniden) üretim gibi kavramlar, ancak bu yolla mümkün olabilir.

Geleneği şiirinde poetik merkez edinen Osman Hakan A., eserlerinde geleneksel nazım biçimlerini duyumsatan ama kesinlikle kendi nazım şekillerini geliştirmeye çalışan/geliştiren bir şairdir. Bunu da en başta hem farklı sayıdaki dizelerden oluşan yani karışık bentler aracılığıyla hem de görsel bir biçim ve biçem beraberliğini kurarak yapar. Buna göre “tek dize” kullanımları ve “ikili dizeler”den başka üçlü, dördü (kıt’a), beşli, ... dizeler kullanılır. Genel olarak üçlü, beşli, altılı, sekizli ve dokuzlu bentler ağırlıkta olsa da bu sayıları fazlaca geçen bentler de vardır. Bu uzun bentler tekdüzeliği de beraberinde getirir. Ancak bunların devamında kısa bir dize, bir ikilik vs. gelerek söz konusu tekdüzeliği değiştirir. Bu da o şiirin iç özellikleriyle ilişkilidir. Ne var ki her uzayıp giden şiirin akışının da kısa bir bentle yönünün değiştirildiği söylenemez. Örneğin *Gül Odası*’ndaki “4/Gece ve Ben” şiiri, “11+17+5” dizeli bentlerden oluşur. Benzer örnekler, epeyce çoğaltılabilir. Bu bakımdan Osman Hakan’ın şiirlerindeki nazım biçimlerinin şiirin okunurluğunu zedeleyen bir yapıda olduğu ileri sürülebilir.

Şairin serbest şiir bağlamındaki uygulamaları arasında en dikkat çekici olanlarından biri, Bayrıl’ın şiirinde de görüldüğü gibi, “dize kırmak”tır. Şair, dizelerin son kelimesini kırarak ikinci dizeye taşırır. Kimi zaman kırılan dizenin/kelimenin başka bir bentte devam ettiği görülür:

Günün çamuruna sapla’  
nır, gece, yal’  
anlarıyla,.. yüklü yüzün  
Zaman, sığınır yüzüme, hep’

gelecekmiş gibi?...Sanki, kar'  
anlık,.. sokaklar gibi, ak'  
lım, solgun, bir ân,.. bilmezler ki  
kırık, yorgun, perişan,..şimdi  
hep üzgün,.. sevişen bellek, ah!.Ne  
mümkün – Ne ?- ne yapsam?.. Kupkuru  
bir zerre,.. Ben'

den, savrulur geceye, gün'  
ün harmanı,.. gölgenle gölgem  
(...)

(“4/Gece ve Ben” / Gül Odası)

Dize kırmakla amaçlananın çokseslilik, çokanlamlılık, görsellik yaratma, tekdüzeliği kırmak, yeni imgeler üretmek vs. olduğu düşünüldüğünde Osman Hakan A.'nın şiirinde çoğu zaman üst bir başarı sağladığını söylemek zorlaşır. Örneğin bu şiirin ilk dizesindeki kırılmayla belli bir anlam ve imge üretimi sağlanır. Ancak daha ikinci adımda yani ikinci dizede şiirin tüm lirizmini kaybettiği ve aynı zamanda da anlamsızlıkla karşı karşıya kaldığı görülür. Böyle bir “çıkışsızlık” durumu, mesela Bayrıl'ın ya da Hilmi Yavuz'un şiiri için söz konusu değildir. Ama Osman Hakan, aynı başarıyı gösteremez; şiiri, kendi kendini “kekeme dili”ne çevirmeye başlar. Tabii bu bütün şiirleri için geçerli değildir. Şiirde özgün bir estetik de yakalanır. Buradaki problem, estetik olanla yine onu zedeleyen kullanımların bir arada olmasından doğar. Ayrıca defalarca yapılan ve şairin şiirinin karakteristik özelliklerinden biri hâline gelen dize kırma işlemi, şiirin okunurluğunu da önemli ölçüde zayıflatır. Zira bu tür bir şiir, sürekli olarak zihne hitap ederken okurun beklediği lirizmi kaybettirir. Oysa geleneği poetik olarak merkeze alan bir şiirin –Bayrıl'ın ifadesiyle– “*Türk şiirinin lirik gövdesi*”ne eklemleme çabasını sürekli olarak diri tutma tavrını koruması gerekir/beklenir. Söz konusu “dirilik”se şiirde belli bir akış içinde olan ritim ve müzik duygusuyla baş başa olmak durumundadır. Ne var ki dizelerin başarısız kırılmalara tabi tutulması, şiiri geometrik bir algıya terk eder. Şiirde olması gereken “*hafiflik*<sup>12</sup>” duygusunun yerini “ağırlık” ve “yavaşlama” alır.

<sup>12</sup> “*Hafiflik*” kavramının bir yorumu için bkz. Italo Calvino, *Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, (çev. Kemal Atakay), YKY, 2. baskı, İstanbul, 2011, s.15-41.

Osman Hakan'ın şiirindeki önemli bir özellik de anjanbman tekniğidir. Şair, bu tekniği çoğu zaman başarılı bir şekilde kullanarak şiirinin biçem özelliği hâline getirir. Dolayısıyla bu kullanım, Osman Hakan A.'nın şiirinde karakteristik bir olgu olarak gelişir:

Görkemli ve yorgun adanmalar dolaşırdı yüzünde  
Sonra inerdi sırtından durulmuş bakışlar  
Nedensiz bir söz bulutunun çarpmasıyla  
Çizilirdi zaman biraz usul biraz ölü  
Ürpertilerle akardı unutuş  
Suyunu içerdi güvence, eğilip sitemdi  
Öperdi kendini dilsiz bir oyuncak

Kandil ve çingar

Zakkum köpükleriyle yıkanmış bir yamaç

(“Kandil ve Çingar” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Şairin bu yöntemi başarıyla kullanması, şiirini nesre yaklaştırsa da, bir benzetmeyle ifade etmek gerekirse, anlamın ‘yuvarlandıkça çoğalan/büyüyen kartopu’ gibi ya da suda oluşan daireler gibi kendini sürekli olarak genişlettiği görülür. Çünkü anlam ve duygu, sonraki dizelere aktarıla aktarıla yenilenir. Bunu şairin imgeyi ve *alışılmamış bağdaştırmaları* (Aksan, 2006: 149) da sıkça ve güçlü bir şekilde kullanmasıyla bütünlemek gerekir. Bu noktada “Sema ve O” adlı şiir iyi bir örnektir:

aynalara tekrar geldim; hayâlini almaya  
‘benim’ .. göğsüme oturdu .. akşamlar  
kamışları çatlatan bir bıçak gibi .. benim’  
gövdem,.. uyku’nun hapsoldüğü bir şişe  
içimdeki yakuttan örse değince  
görünmez oldu,.. siyah, mürekkeple  
doyan kalemim,.. yazınca,.. ne görüldü?..  
fırtınaların kendiliğinden koptuğu, hâtıralar,..  
yine kendime düşen kan damlalarında kaybolduğum,..

(“Sema ve O” / Gül Odası)

Osman Hakan A.'nın serbest nazım bağlamında içeriği görsele/resme taşıması da söz konusudur. Şair, genel anlamda görselliği sürekli olarak yapar ama daha özel

ve dikkat çekici olarak resimleme yoluna gittiği bir kaç örnek vardır. Bunların en güzellerinden biri, “Sorgu” şiidir:

Dünün işkencesi  
Yüzüme gömülen nakışların sığındığı Dağ  
Unutuş... gecenin yolla dostluğuydu ıssızlık  
Yüzünde sarmaş dolaş uçurumlar

Çoğaltan kalbimdi d

ü

ş

ü

y 0

r

d

u

( “Sorgu” / Göç ve Ölüm Şarkıları).

İkinci bir örnek, “14/ Yollar ve Düşünce” adlı şiidir. Bu örnekte dolambaçlı yolları anımsatan bir form/biçim vardır. Bu bakımdan kimi yerlerde “dize”lerin farklı ve karışık okunması mümkün hale gelir. Bu durum, ister s/imesel isterse gerçek anlamda olsun “yol”ların bilinmezliği, ne getireceğinin belirsizliği anlamıyla örtüşür. Daha önce başka şairler ve Hilmi Yavuz tarafından da kullanılan ama daha çok deneme amaçlı kalan bu biçimlerle şairin amacı, resimle şiiri birleştirerek şiirdeki imgeyi güçlendirmektir. Yani okurun zihnindeki tasarımı daha somut ve daha güçlü kılmak hedeflenir.

#### 4.2.1.3. Kafiye-Redif Kullanımları

Osman Hakan A.’nın şiirlerinde kafiye-redif konusu başat unsurlardan değildir. Zaten modern şiirde kafiye-nin daha çok şiirin içlerine yayıldığı bir gerçektir. Osman Hakan’ın bu konudaki tutumu tam olarak bununla örtüşmese de şair, ne tamamen gelenekteki gibi alışılmış bir kafiyeleme yapar ne de onu şiirinde çok geri plana atar. Zira şiirlerinde daima bir ses-ahenk-müzikalite peşindedir. Dolayısıyla gerektiğinde kafiye ve rediften yararlanmayı bilir. Bu konuda hocası Hilmi Yavuz ve onun da takip ettiği isimler daha ısrarcıdır. Ama aynı ısrarlı tutum ne V. B. Bayrıl’da ne de Osman Hakan A.’da görülür. Buna rağmen Osman Hakan’ın şiirlerindeki kafiye ve rediflerin daha fazla kullanıldığı dikkat çeker:

Bırak gözlerini geceyi yar!

Rüzgâr...

Geceyi deşer saydam kus

Yaslı ve kırgın bellek

Korkulu anılara tutuluş

Tozlu kaplan ağaçları, bıçaklar

Kalbin camına dokunuş

Kristal gülüşlerle açılır pencere

Büyür sızan soğuk, eşyasız gece

Dünün sobası yanar

Ayna olur öbür korkular

Söner koku sisleri

Saçının bulutu yayılır yüzüne

Kırılır anlamak arzusu, eşyalar...

(“Şarkı” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Osman Hakan’ın şiirlerinde uyaklar, genel olarak şiirin başından sonuna kadar hâkim durumda değildir. Nitekim kafîye ve redifin en güçlü olduğu şiirlerden biri olan “Şarkı” adlı şiirin bu ilk yarısından sonra da kafîyenin çok sönük kaldığı görülür. Zaten şairin şiirlerinde uyak, daha çok şiirin belli kısımlarında yoğunlaşır. Kimi zaman güçlü uyakların olduğu görülürse de ağırlıklı olarak “yarım kafîye” tercih edildiğinden uyakların gücü zayıf kalır. Bunların üzerinde uzun uzun çalışıldığı gibi bir izlenim vermez. Örneğin, “Ölüme Övgü” şiiri, bu açıdan ele alınabilir:

Kızaran yapraklardı pencerelelere doğru

Günlerin sırtındaki giysi sağanaklar...

Getirir... rüzgârlar...

Birikir yüzen ormanlarda

Ağır ağır yol alan küçük ızdıraplarla

Örülür kuşlar yağmurlarla

Uçurumlara bürünüp bir kere

Gör! Ve dokun bir güle

Siyah Dağ gülüne

Son olsa olsa güzeldi... Ölümdü...

Ateş uzaklara söylenmemiş sözlerse  
Korkacağım... pencereleere doğru çekip saatleri  
(“Ölüme Övgü” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Bu şiirde bir kafiye yapma istendiği açıktır, ne var ki uyaklama üzerinde titizlikle uğraşıldığını düşünmek imkânı yoktur. Uyak ve redifler giderek sönük bir hâle bürünür. Osman Hakan şiirinin bu konudaki asıl eksikliği, genel olarak şiirlerinde asonans ve aliterasyonlardan yararlanmasına paralel olarak kafiye de dize içlerine yayıp daha güçlü bir ses üretimi yoluna gitmemesidir. Oysa gerek Divan şiirinde gerekse de halk şiirinde ses-ahenk, öncelikli bir estetik öğedir. Serbest şiirde bunu sağlamanın yollarıysa modern şiirin gösterdiği biçimde kafiye ve redifin şiirin içlerine yayılması, diğer ses benzerliklerinden faydalanma, sözcük seçiminde titizlik gibi yollar olarak sıralanabilir. Ayrıca bunların Divan şiirindeki anlayışa paralel olarak ‘kafiye için göz için olması’ni sağlaması da mümkündür ve bu bakımdan da şairin geleneği üretici biçimde kullanması beklenir.

Uyak düzeni noktasındaysa şairin belli bir tarzı ya da tercihi yoktur. Yerine göre düz, çapraz ya da sarma/l kafiye kullanılır. Örneğin “Çevir Sayfayı” şiirinin bir bendinde düz uyak vardır:

Aşınır... bir tene dokunmak ihtiyacı  
Su buruşur... sızdırmaz birbirine anıları  
itaat etmez, ömrün en seçkin parçaları  
sanki, su toprağın, toprak suyun payandası  
(“Çevir Sayfayı” / Seyahat, Hemen)

“Yeşil Ölüm” isimli şiirin ikinci bendindeyse çapraz kafiye tercih edilir:

Rüzgârın tahtında taşınırdı Zaman  
Sır şimşekleri, geçmişin karı  
Geceyi gündüzün çarşafıyla saran  
Belleğin asma yaprağı  
Buluşma ipi  
(“Yeşil Ölüm” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

“Sunak” adlı şiirin ilk dört dizesinde ise sarma/l uyak sistemi söz konusudur:

Gecenin yoğun ormanında ince ağlar  
Gibi asılı peçesi fildişi  
Heykellerin kuruyamamış uzaklığı sanki

Tutuşan bir uçurumdu yağmurlar

(...)

(“Sunak” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Sonuç olarak; Osman Hakan’ın şiirlerinde güçlü ve birincil bir öge olmasa da belli bir kafiye-redif kaygısı gözlenir. Bir şiirin bütününde kafiye ve redif kullanma ve şiiri bu sesle örme durumu söz konusu olmaz. Bu yüzden ahengin sesi kimi yerlerde yüksek çıkarken kimi yerlerde kısıktır. Gelenek bakımından ise eski şiire yakın bir uyak kullanımı vardır denilebilir ama modern/yeni anlayıştan da taviz verilmez. Şairin, kitaplarındaki ilk şiirlerinden son şiirine kadar kafiye ve rediflerin şiirdeki dağılımını hemen hemen aynı oranda tuttuğu da poetikası bağlamında dikkat çekici bir durumdur.

#### 4.2.2. İçerik Bakımından Gelenekten Yararlanma

##### 4.2.2.1. Konu, Tema-İzlek

Osman Hakan A.’nın şiirlerindeki konu, tema-izlekler, tek tek her kitabının ve toplu şiirleri olan *Sarı Ekin*’in yanmetinsel özellikleriyle yani yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Şiirlerin ithaf edildiği sanatçılar, onlardan alıntılanan söz, dize, beyit ya da bentlerle o şiirin içeriği; şiirin bulunduğu alt bölüm ve bölümler; bölüm öncesi ve sonrası alıntılanan söz, beyit, bent ve paragraflar bilinçli, planlı bir bütün oluştururken işlenen konu, tema ve izleklere de ayna tutar niteliktedir. Dolayısıyla şiirlerdeki bu öğeler, kitaptaki bölümlenmelere tâbidir. Toplu şiirlerin ilk kitabı olan *Göç ve Ölüm Şarkıları*’nda ilk on (10) şiir bu başlık/isim altındadır. Sonraki şiirler “Ateş ve Ölüm”, “Çocuk ve Ölüm”, “Göç ve Ölüme Övgü” adlı alt bölümleri oluşturur. *Nâr*’daysa toplam on sekiz (18) şiir bulunur.

*Sarı Ekin* (toplu şiirler)’in ilk şiirlerinde öncelikle “göç” izleği kendini gösterir. Ama bu göç, bir yerden bir yere değil, bir zamandan bir başka zamana, çocukluktan şairin şimdi’sine olan göçtür. Aslında şiirler, çocukluğa olan özlem ve o dönemlerin hatırlanması temaları üzerine oturur. Çocuk/luk baskın bir izlek olarak öncelenirken anne ve doğa izleklerinin de onu tamamladığı görülür. Bu bağlamda, şairin alttan alta çektiği bir ıstırap duygusu kendisini belli eder. Bu şiirlerde şairin anlatımı, büyülü bir çocuk masalı havasının masalsı tadını verir; bu dolayında imgelerin baskın olduğu gözlenir. Aynı zamanda şairin geçmiş zamanlı çekimleri tercih etmesi de bu algıyı güçlendirir. Yine de bu durum, şiirlerdeki zaman algısının çocukluğun kendi içinden değil, şairin şimdiki zamanından çocukluğa doğru oluşunu yani önceye yönelen özlemi dindirmez.

Göç, çocukluktan sonraki dönemlere doğru olduğundan kendi karşıtını yani “ölüm”ü hatırlatmaya sevk eder. *Göç ve Ölüm Şarkıları*’ndaki söz konusu edilen ilk şiirlerde baskın olan çocukluk izleği, yavaş yavaş ölüm izleğine evrilir. Öncesinde Necatigil’den şu dizelerin alıntılanması da bunu açıklar: “*Ne biter / Ne kalır geçmiş kitaplarda / Ölümden sonra da / Söyleriz*”. Hatırlamaların çocukluktan başlayıp hâl’e doğru gelmesiyle beraber, ölüm izleli şiirlerin, içinde olunan zamana dönük bir tefekkür duygusunu da dayattığı görülür. Örneğin şu dizeler, bu tefekküre yansıtır:

Ey telâşlı yollarımın toprağı!  
Ne yazsam boşuna? Bu kimsesizliğim...  
Delip geçen bir güldür, bir geceyi örter  
Bu oturmamış bakır tozlar  
Geçmişin peçesindeki aralık

Varlığımı...

(“Üzgü” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

İlk on (10) şiirde bir zemin olarak ortaya konulan söz konusu konu, tema-izlekler, sonraki bölümler olan “Ateş ve Ölüm”, “Çocuk ve Ölüm”, “Göç ve Ölüm Övgü” başlıklarında daha homojen olarak işlenir. Osman Hakan A.’nın genel olarak tüm şiirlerinde olduğu gibi bu şiirlerde de “dağ”, “ay”, “anne”, “çocuk”, “melek”, “gece”, “hatıra”, “yol”, “gül”, “rüzgâr” gibi aynı bağlamı imleyen sözcüklerin sık sık kullanıldığı, bunların şiirlerdeki tema ve izlekleri pekiştirdiği söylenebilir.

*Göç ve Ölüm Şarkıları*’ndan sonra *Yol Şarkıları* gelir. Bu kitap, iki alt bölümden oluşur. İlki, “Yakınlıklar”, diğeri “Uzaklıklar” başlığını taşır. Kitapta, *Yol Şarkıları* ismi ana başlıktan ayrı olarak bir daha yazılır ve öncesinde sayı konulur: “18/ Yol Şarkıları”. Bundan sonraki yedi (7) şiir aynı şekilde öncesinde rakamla başlar ve “Yakınlıklar” başlığı altındadır. “Uzaklıklar” başlıklı alt bölümde ise “9/...”, “8/...” ... “1/...”e kadar gider. Yani bu kitaptaki şiirler, çoktan aza doğru ya da “uzak”tan “yakın”a doğru gidişi gösteren bir yapıyla kuruludur.

İlk alt bölümde öne çıkan tema ve izlekler; “ben”, “akşam”, “yollar”, “gitmek-dönmek” “çocuk ve çocukluk”, “anne”, “hatıra”, “aşk”, “ayna”, “rüya” olarak belirlenebilir. Ancak bütün şiirlerin bir şekilde çocukluk ve yol izlekleri noktasına gelip düğümlendiği çok açık şekilde görülür. Bunun başat nedeni de şairin “arayış” içinde oluşudur. Bu arayışta geçici bir döneme özel olmadığı gibi sonradan bir memnuniyetsizlik olarak da belirmez. Nitekim şu dizelerde bu olgu, net olarak açık edilir:

Ey çocukluğum, sırların gecesine yürü,  
sesim bütün yolculuk kesildi  
hep yol oldu sanki çocukluğum, hicran,  
anne yakutta buğulanan acı, sessizdiler  
gecenin ayağına sarılır aksettirirdiler,  
Uzak yaz giysili sesler./

(“11/Yollar ve Çocuk” / Yol Şarkıları)

Şiirdeki “*hep yol oldu sanki çocukluğum, hicran,*” dizesi, şairdeki arayışın bütün bir hayatını kuşattığını gösterir. Bu bakımdan şairin “ben” algısı, “yollar”, “gitmek-dönmek” gibi izleklerle problemlili ya da kendi ifadesiyle “hicran”lı bir ‘olgu’dur, yani bir sonuçtur. “Çocuk ve çocukluk” ile “hatıra” bu ‘olgu’nun somutluk kazanışıdır. *Yol Şarkıları*’nın ilk şiirinin ilk üç bendi, şöyledir:

Yollar yüzünde görülür!  
Hatırlayış... Sönük yeraltı...  
Sözler yolların kokusudur, Hatırâ  
Hangi hayal, nasıl hatırlayıştır o, Hatırlama  
Sözdür saçları tutunulacak rüya

Gitmek, şairin kendine gitmesidir\*

(“17/Adım” / Yol Şarkıları)

Şairin arayışı, bir bakıma, kısır bir uğraş, beyhude bir çırpınıştır. Bu bakımdan arayış izleği, bir amaç olarak somutlaşır. Şiirin ilk dizesinde söylenen ‘yolların yüzde olması’, yani üzerinde gidilecek olanın yine öznenin kendi yüzünde; varılacak yerin de zaten o ‘yüz’ oluşu, bütün bunların ifade edilmişidir. Nitekim “*Gitmek, şairin kendine gitmesidir\**” dizesi de bunu pekiştirir. Dizenin sonunda dipnot işareti olarak konulan yıldız (\*), ileride geçen “*Gitmek, şairin kendine dönmesidir\*\**” dizesinde de vardır. Şiirin sonunda sayfa altına da dipnot düşülür:

\* Birinci Adım

\*\* İkinci Adım

Böylece birinci dipnot, *Yol Şarkıları*’nın ilk bölümü olan “Yakınlıklar”a; ikinci dipnotsa diğer bölüm olan “Uzaklıklar”a bir gönderme olur. Çünkü “gitmek” ve “dönmek” kelimeleri aynı zamanda “uzaklık” ve “yakınlık” sözcükleriyle paralel bir algıya dönük olarak kurgulanır.

*Yol Şarkıları*, “18/...” şeklinde başlayıp azalan bir seyir gösterdiğine göre bütün olarak bu şiirler, esasen “gelmek-dönmek” şiirleri gibi de okunulabilir. Bu yoruma kapı açarsa sonraki kitap olan *Gül Odası*’nın benzer şekilde bir yapıyla kurulmasıdır. Buradaki şiirler, “1/...” şeklinde başlayıp artan şekilde “18/...”le biter. Öyleyse bu şiirler de bir “gitmek” kitabını oluşturur. Gidilen yere aslında hem uzak hem yakın bir yerdir. Zira “*Gitmek, şairin kendine gitmesidir\**” ya da “*Gitmek, şairin kendine dönmesidir\*\**”. Ve zaten varılan yer, *Gül Odası*’dır.

Kendinden kendine kaçan şair, *Gül Odası*’nda kendini görür; şair, bu ‘oda’nın tam ortasındadır. Bu yüzden üç bölümden oluşan *Gül Odası*’nda ilk bölüm “*Ben*”dir. Buradaki altı (6) şiirde “Anne ve Ben”, “Çocukluk ve Ben”, “Akşamlar ve Ben”, “Gece ve Ben”, “Sözler ve Ben”, “Aşklar ve ben” başlıkları söylenen şekilde “ben”i önceler. Şair, bölüm şiirlerinde anne ile çocuk ilişkisini, potansiyel ya kaçınılmaz bir özlem etrafında ele alır. İlk şiirin şu dizeleri buna dönüktür:

Gölgen gölgemin içiydi,.. ateş  
harmanı ,.. anne ve çocukluk  
birbirini çizecek,.. elmaslar gibi  
gölgesi,.. gölgemle müşkül, daima  
ateşe aşikâr,.. benim  
gölgem uçucudur, anne aşk’  
la bırak! Parça parça, gölgen’  
(...)

(“1/Anne ve Ben / Gül Odası)

Şiirin bütününde “parça parça”, “kesik kesik”, “anne”, “çocuk”, “ateş”, “rüya”, “akşam” gibi kelimeler/ifadeler, dikkat çeker. Bu sözcüklerin işaretlediği tema ve izlekler de diğer şiirleri şekillendirir. Bu bölümün şiirlerinde öznenin geçmişi ele alışı, bir çocuğun bakışını andırır. Şiirlerin teması, şairin çocuk gözüyle doğaya yönelen anlatımlarıyla güçlenir. Nihayet şair, ben’i yani kendisini “hatıra”larıyla, “özlem”leriyle, “aşk” etrafında ve “akşam”lara sığınarak irdeler, sorgular.

İkinci alt bölüm başlığı, “Biz”dir. Burada da aynı şekilde “biz” sözcüğü, başlıklarda ve izlek olarak öne çıkar. Yine altı (6) şiir vardır. Her üç bölümde de aynı sayıda şiir olması ve “ben”, “biz”, “o” zamirleri etrafında dönülmesi, belli bir simetrik bilinci ve kurguyu işaret eder. Genellikle birey olarak kendi ıstırabının, kendi hatıra ve özlemlerinin yakınlarında duran şair, “Biz” adlı bu bölümde “ben”den uzaklaşmamakla beraber, daha genele dönük bir yazgıyı ifade etme peşindedir.

Öncelikle yok olup gidene ağıt yakar bir tavırdadır. Bir yandan bir şeyler kaybolup giderken diğer taraftan ölüme yaklaşılr. “Ölüm ve Biz” şiirindeki şu dizeler, söz konusu yok oluşu ve ardılarını açılar:

ah! O ân ,.. bakınca ne kadar uzak  
ne kadar hazin; mâzi, hâl, istikbâl  
hepsi tutuşan bir bir hatıra  
sanki, yaşadığımız, zaman  
başlamış ve bitmiş ,.. kendinde  
her şey, şimdi giydirilmiş,.. yalnızlıklar  
derin, sessiz ve kendi yok oluşunda

(11/“Ölüm ve Biz” / Gül Odası)

Üçüncü bölüm, “O” adını taşır. Şair, Ben’den başlayarak Biz’e, oradan da O’na gider. Bu “evriliş” kesretten ve ben/ene/ego’dan tekliğe, teklikteki birliğe/bütünlüğe gidiş gibi tasavvufî bir bakışla okunulabilir. Söz konusu evriliş, “fenafillah” ve “devir” kavramlarını hatırlatabilir. Şair, doğrudan tasavvufî şiirler yazmasa da yapının bu bağlama gönderimde bulunması, şiirlerin alımlanışında yorumsal daireyi geniş ve çok boyutlu tutmaya imkân verildiğini gösterir. Nihayet bu şiirlerde ‘asıl olan’a doğru açılan bir yol vardır.

Diğer bölümlerde olduğu gibi bu alt bölümden önce de bir alıntı vardır. Alıntı Hilmi Yavuz’dandır:

*“Ölüm, toplananın dağılışı  
Kitap, hüznün ve gövde  
Ölüm belli belirsiz yükseliyor.”*

Buna göre, Hilmi Yavuz, ölümü bir toplanma, tamamlanma, bütünlenme olarak görür. Dikkat edilirse satır arasında “toplanma”dan önce “dağılma” olması gerektiği düşündürülür. Yani önce çokluk/kesret vardır; sonra tekilleşme gerçekleşir. Osman Hakan’ın bu bölümdeki şiirleri de şairin bütünlük peşinde olduğu şiirlerdir. Bu bütünlüğün tek mekânı, kendisidir. Zaman olarak ne dünün ne yarının hükmü söz konusudur. Zaman, “şimdi” ve “bugün”dür. Her “yarın”, “bugün” olacağı için de, bugün denilen şey, tamamlanmış zaman olarak “ölüm”ün karşılığı olur:

Vakit geçti,.. gideriz ardından,..  
dolunca günün kadehi,.. akşam-  
ın mavi ve gümüş, odasındayız,.. işte’  
yine,.. başlar yeniden,.. kumla’

kumun,.. benle, ‘benim’ aramda  
,.. sarı ve siyah bir akış,..

“*Ah tout est fini;*  
*tout est fini ,..*  
*tout est,..*  
*Ah,..*”

(“Güller ve O” / Gül Odası)

Şair, bu son şiirle beraber bir rint tavrı içindedir. Her dizeyi, bir teslim olmuşluk duygusu kuşatır. Bu tutum ve tavır da, Behçet Necatigil’in “*hikmet burcu*”nu hatırlatır. Şair, Ben’in sığılığında ve parçalanmışlığından, dağılımlılığından O’nun bütünlüğüne ve derinliğine kaçarak “hikmet”e kavuşur.

Şairin son kitabı *Seyahat, Hemen*, iki kısma ayrılır. İlki, “Birinci Adım: Gitmek”; ikincisi, “İkinci Adım: Dönmek” başlığını taşır. İlk bölüm şiirlerinden önceki alıntılardan biri, Evliya Çelebi’nin “*Şefâ’at yâ Resûlu’llâh’ diyecek mahalde hemân ‘Seyâhat yâ Resûlu’llâh’*” dediği o çok bilindik rüyasının alıntılandığı bir paragraftır. Bununla şair, hem kitabının adını pekiştirir hem de şiirlerin konu, tema ve izleklerine dair ipucu verir. “Birinci Adım: Gitmek” kısmında öncelikle Necatigil’den yapılan şu alıntı vardır: “...*dışımızdaki zamanın içimizdeki vakti nasıl çabuk tükettiğini algılamamanın acısıyla...*”. Bu alıntılardan hareketle şekillenmeye başlayan izleklerin başında “seyahat” vardır. Nitekim ilk şiir kitapla aynı adı taşır ve şu dizeler seyahatin nereye ya da kime yapıldığını ifade eder:

Bir kalemtraş, yırtılan etim...  
Yani yonga, yani is, yani bedenim  
Kanser ve irin, sızdıran bir divit  
Bir kalemdân, sarı kubur, çizik  
Parşömen, tabut... göllenense içim-  
de, bunca zaman, dolaşıp gördüm...  
Kitap’larmış, okudukça, hep yüzüm...

(Seyahat, Hemen / “Seyahat, Hemen”)

Buna göre; söz konusu seyahat, insanın kendine doğru yolculuğudur. Şair, uzun bir “arayış”tan ve uzayan bir “zaman”dan sonra insanın geleceği yerin “*Kitap*’larmış, okudukça, hep yüzüm...” noktası olacağını bildirir. Bu, insanın kendi seyahat sürecinde “*İnsan nedir?*” sorusuna bulduğu, bulacağı cevaptır. Bu izlek, diğer şiirlere kapı açan

bir bakışı yansıtır. “Seyahat”ten başka, “çocukluk-hatıra”, “sıradanlaşan hayat”, “monotonluk”, “yalnızlık”, “matematiksel/kronolojik zaman ve onun insanı kısıkacına alması”, “sosyal zamana çağrı”, “modernizm eleştirisi”, “insan”, “tasavvuf” gibi konu, tema ve izlekler birinci kısmı şekillendirir.

“Çocukluk-hatıra”, şairin, şimdindeki memnun olmama durumundan zorunlu bir kaçış olarak kendini gösterir. Çünkü hâl’deki hayat, şairi hem bireysel hem toplumsal yanlardan kısıkaca alan bir yaşama denk düşer. Şairin ve toplumun bugününde “yalnızlık” saltanatını en sağlam şekilde kurar. O yüzdendir ki şair “La’b ve Levh” şiirinde yalnızlıktan yakınırken, genelde kıyamet kelimesiyle beraber hatırlanıp kullanılan “alâmetler” sözcüğünü de şiire alır; arkasından “alem”, “davul”, “bayrak” kelimelerini de kullanarak “alâmetler”i tevriyeli bir anlama büründürüp okurun zihninde “yalnızlığın” kendi devletini kuran bir “saltanat” sahibi olduğu imgesini uyandırır. Zira “alem”, “davul”, “bayrak”, devlet olma nişanı/alâmetidir. Şair, insanın bu yalnızlığındaki en büyük rolü oynayanlardan biri olarak “matematiksel/kronolojik zaman”ı işaret eder. “Sudan İbarettir” şiiri, bunun bir örneğidir:

Şafak ve akşamın tayin ettiği

Gün... yazılan bir **mühür** yalnızca

saydıklarınızı atın !.. Sudan ibarettir

Gün, on iki saat... deriyi yırtan temaşa

Şimdi su... kendisiyle yarışta, ipeğin

Kendini bir kılıcın boynuna bağlaması

(Seyahat, Hemen / “Sudan İbarettir”)

Bu şiirde “Bursa” sözcüğü de geçer ve vurguludur. Dolayısıyla Tanpınar’ın “Bursa’da Zaman” şiirine bir göndermedir. Tanpınar’ın bu şiirinde tarihi arkasına alan, onu zaman ve mekân boyutunda hisseden bir duyuş vardır. Şair, bu şiirle, “Zaman Kırıntıları”na dönen insanın “sosyal zaman”la bütünleşmesini öne çıkarır. Dolayısıyla Osman Hakan’ın “zaman”ı bir izlek olarak belirlediği görülür. Burada gelenekten yararlanma ve metinlerarasılık bağlamında, “Sudan İbarettir” şiirini ören, “zaman”, “saat”, “hesaplanılan ya da sayılan şey”, “gün” gibi doğrudan ya da dolaylı olarak ifade bulan kavramların Tanpınar’ın “Zaman Kırıntıları” şiirini hatırlattığını da belirtmek gerekir.

Osman Hakan, *Seyahat, Hemen*’in söz konusu edilen bu ilk bölümünde “Birinci Adım: Gitmek” derken “insan”ın ne’liğini anlamanın “seyahat”indedir, bu

uzun yol “birinci adım”dır ve insana doğru “gidilir”. Bu, bir sorgulamadır. Şair, sorgulama esnasında didaktizme ya da -eski tabirle- sofuluğa sapmaz. İmgecidir. Bununla beraber, tasavvufî bakış ve yorumlayıştan yararlanır. Anıştırma/telmih konusunda sözü edilen “Şehir Nerde?” şiiri, bu bölümde yer alır ve burada şair “*Ashab-ı Kehf*” üzerinden “modernizm eleştirisi”ni konu edinir. İnsan teki’nin “çağdaş” sorunsalını bu çerçevede yorumlar. Nihayet şair, kitabın ilk kısmında “insan”a doğru bir seyahat yapar. İnsana ne olduğunu fark ettirmek isterken ne olmadığını, ne olamayacağını ve ne olunmaması gerektiğini de bildirir. Bu bakımdan kitabın ikinci kısmı, insanın kendine dönüşüdür: “İkinci Adım: Dönmek”.

İlk kısımda özellikle günümüz insanının kendini bir sorunlar yumağı haline getirişine işaret eden şair, modern insanın ben/ene/ego ve onun bir başka versiyonu olan “biz merkezli” tutumunu geri plana atar, ikincilleştirir ya da bu özelliklerini mistik anlamdaki yok edişe yöneltir. Nitekim şu dizeler, belli bir tefekkür ve tecrübenin imbikten geçirilmiş verimlerini yansıtır:

(...)

Bomboş bir kasnakmışım ben  
Su, taş ve çamur... Bak!.. Kendine  
Gösterdiğin kıvılcımlar... renkli tüy  
Gövde, örtü, kanat, birkaç kalın telek...

Artık ne ben bir ayım, ne de  
Gergin bir elek... içimiz... silinir birden...

(“Ay Silinir” / Seyahat, Hemen)

Şairin bu dizelerle işaret ettiği öncelikli adım, insanın kendine yük olduğu, aslında zihinlerdeki karmaşıklığı insanların kendilerinin var ettiği düşüncesine erişip bundan uzaklaşması gerektiğidir. Sonraki adımları tamamlayan ve somutlaştıran konu, tema-izlekler, “insanî özden kopuş ve ona geri dönme zorunluluğu”, “tutkuların bencilleştirmesine karşı öteki’yle bütünleşme”, “şehir”, “parçalanmışlık” şeklinde sıralanabilir. Buna göre, insan, modern hayatın içinde tutkularının edilgen nesnesi durumundadır. “Şehir”, bütün bu olay ve olguların geniş mekânıdır ve mutlak biçimde etken öznedir. İnsan onun kurulu düzenine itaat eder:

Sokakları tanırım, kırmızılığı; dışarısı...  
Şehirle kapatılmış... göz, dil, dudak

(...)

Sokakları tanırım, kırmızılığı; dışarısı...

**Ekinler**, bahçeler... tutuşmuşlar mı **ezilmişler** mi?..

(“Dışarısı... Vücûd” / Seyahat, Hemen)

Öyleyse ikişer dizeli iki bendinin alındığı şiirde şair, şehirle beraber insanın yalnız bir “vücûd” haline geldiğini söyler. Şiirde Kâbe’yi yıkmak isteyen Ebrehe’nin ordusuyla beraber perişan olması anıştırılır. Buna göre; “*Ekinler, bahçeler... tutuşmuşlar mı ezilmişler mi?..*” dizesinde geçen “*ekinler*” ve “*ezilmiş*” sözcükleri, rastgele seçilmiş değildir. Zira söz konusu olayın anlatıldığı Fil Suresi’nde Ebrehe’nin ordusunun hali “*yenilmiş ekin yaprakları*” benzetmesiyle tarif edilir.<sup>13</sup> Osman Hakan’ın modernizm ya da şehir yaşamı ile Ebrehe ve ordusu arasında bu paralelliği kurması, ilginç ve orijinaldir. Şair, bu paralellikle beraber, Ebrehe’nin yıkamadığı Kâbe ile insanın uzaklaşmaması gereken “öz”ü arasında da bir benzerlik, hatta aynılık ilişkisi kurar. Sonuçta insan bu “öz”e dönmek durumundadır.

*Nâr*’daki şiirlerde öne çıkan konu, tema-izleklerin başlıcaları, insan, ölüm, çocuk, hatıralar, geçmiş, zamanın eziciliği, ben, içe yönelme, arayış, kaybediş, aşk, yaratılış, insanın zıtlıklardaki trajiği, masumiyet, hakikatle iç dünyanın çatışması, gelenek, eşyanın hakikati, parçalanmışlık, tamamlanmamışlık hissi vs. olarak belirlenebilir.

Şairin bu son kitabında zaman teması, şiirlerin merkezindedir. Şiirlerde zamanın insanı yoğurup şekillendirdiği izlenimi, hâkimdir. Bu izlenim, öncelikle şairin kendine dönüktür. Bu noktada hatıraların kaybolup giderken yalnız zamana ait değil, mekâna da ait olarak kaybolması, bir sorunsalın yanında dramatik olanı da doğurur. Bunun en somut olduğu dizeler şunlardır:

Yakıp yıkarak, her şey kırıldı içimde

Aynı şehri arıyorum uykusuz

Geceyi güne, günü geceye ekliyorum

Acılar hiç gelir mi bir araya?

Harap bir akıl,

hezimet içinde...

(“15/Sabaha Dek” / Nâr )

<sup>13</sup> Fil/5: “*Ve onları, yenilmiş ekin yaprakları gibi yaptı.*” Elmalılı M. Hamdi Yazır, **Kur’an-ı Kerim Meali**, Nuh yay., Ankara, 2005.

Geride kalan zamanın kendine sakladığı hatıralar ve çocukluk zamanıyla beraber geçmişin mekânı olan şehrin de uzaklarda kalması, şairin şimdisinde “insan”ı sorgulama sebeplerinden biri olarak yer bulur. Bu bağlamda yaratılış, insanın zıt kutupları içinde barındıran fitratı, ölüm gibi tema ve konular şiirlere dâhil olur. Örneğin şu dizelerde yaratılış ve sözü edilen zıtlıklar, dikkat çeker:

Su toprağı söndürür... süzülür  
Balçık... toprak kavuşur toprağa

Tende bekler elma, kat kat...  
‘ Ateş ’ mi ?.. yoksa ‘ Toprak ’ mı ?..

En ‘ İyi ’, en ‘ Güzel ’ kim ?..

(“13/Her Yer Rüzgar, Göl, Deniz...” / Nâr)

Burada su-toprak-balçık, günahı simgeleyen elma, şeytanın yaratıldığı ateş, insanın özü olarak söz konusu edilerek yaratılıştan insan oluşa, oradan da yazgısal olan genel durumun şairin şimdisindeki yansımaya varılır. Daha genel olarak da şair, hayata bir anlam verme çabasıdır. Nitekim kitabın ikinci bölümü de “hayat” adını taşır. *Nâr* kitabının şairin son şiir kitabı oluşu da düşünüldüğünde bu konu, temyizlemlerin öne çıkması ve tüm şiirlerde kendini belli bir derinliği taşıyarak göstermesi anlamlıdır. Bu bakımdan Osman Hakan’ın kendi iç dünyasında bir tamamlanmışlık arzusunun peşinde olduğu ama her defasında zamanın çarklarıyla yüz yüze geldiği açıkça fark edilir.

#### 4.2.2.2. Metinlerarasılık

##### 4.2.2.2.1. Yanmetinsellik (Paratextualité)

Önsözler, üst başlıklar, alt başlıklar, ek notlar, epigraflar, bölüm başlıkları, bölüm öncesi sözler, resimler gibi öğelerle oluşan yanmetinsellik, Osman Hakan A.’nın şiirinde önemli bir yapı ve biçem unsurudur.

Şiirlerine bakıldığında şairin birçok şiirini yakınlarına, dostlarına ya da tanınmış bir fikir-sanat adamına ithaf ettiği görülür. Bunlar arasında ailesi, yakın çevresinden kimi isimler, arkadaşları V. B. Bayrıl, Ali Günvar, Haydar Ergülen, Hocası Hilmi Yavuz’un yanında C. L. Strauss, Octavio Paz, Behçet Necatigil gibi adlar sıralanabilir. Açıktır ki bir yanmetinsel özellik olarak, bu adların kitaba dâhil olması, şiirlerin penceresini geleceğe açar. Çünkü bu isimler, belli bir atmosfer ve algı

oluştururlar. Bunlara ek olarak; ilginç şekilde şair, *Göç ve Ölüm Şarkıları*'ndaki "Söz ve Cinayet" şiirini "müellifine" yani bizzat kendisine ithaf eder. Şairin esasen bütün şiirleri kendisine ait olmasına rağmen böyle bir yola başvurması, "Osman Hakan A.'nın şiirlerindeki" "şair özne"yi onun şiirlerinden ayırması, uzak tutması hatta ötekileştirmesi anlamına gelir. Böylece şair, hem kendisini diğer isimlerle aynı çizgiye koyarak geleneğin içine yerleştirmiş olur hem de kendisinin değil şiirinin önemli ve öncelikli olduğunu vurgulamış olur. Üstelik şiirlerini nesneleşmekten kurtararak özneleştirir.

Osman Hakan'ın toplu şiirleri olan Sarı Ekin'deki şiir kitapları sırasıyla, "*Göç ve Ölüm Şarkıları*", "*Yol Şarkıları*", "*Gül Odası*", "*Seyahat, Hemen*"dir. Bu kitapların adları okunduğunda zihinde belli izlekler belirir. Arkasından hemen imgeleşirler. Yani toplu şiirlerin birer alt başlığı durumunda olan kitap isimleri, kitabın "yapı" hâline gelmesinde önemli rol oynar. Ayrıca bu kitaplar, kendi içlerinde alt başlıklardan oluşur ve bu da benzer biçimde aynı etkiyi sağlar.

Genel anlamda şiirler, ait oldukları alt bölümle, alt bölümlerde üst bölümlerle aynı izlekler etrafında birleşirler. Bunda şiirlerin isimlerinde söz konusu izleğe dönük kelimelerin geçmesi de önemli rol oynar. Örneğin *Gül Odası*'ndaki "Ben" adlı birinci altbölüm şiirlerindeki başlıklarda "ben" sözcüğü bir izlek olarak kendini gösterir: "Anne ve Ben", "Çocukluk ve Ben", "Akşamlar ve Ben", "Gece ve Ben", "Sözler ve Ben", "Aşklar ve Ben". İkinci altbölüm başlığı "Biz"dir. Burada da aynı şekilde "biz" sözcüğü, başlıklarda ve izlek olarak öne çıkar. Üçüncü yani son bölümse, "O" başlığını taşır. İki bölümdeki durum burada da geçerlidir. Bu üç alt bölümde bir bakış açısı vardır. Zira şair, Ben'den başlayarak Biz'e, oradan da O'na gider. İşte burada da anlamsal ve göndergesel açıdan tasavvufa bağlanmanın yolu açılır; kesretten ve ben/ene/ego sığılığında tekliğe, asıl olana gitmenin izdüşümü... Dolayısıyla Osman Hakan şiirinde yanmetinlerin içerikle, izleklerle bir ilgisi, bir ilişkisi vardır. Bu bakımdan "yapı" oluşturma konusu hep gündemde kalır.

Osman Hakan'ın son kitabı *Nâr*'sa iki bölümden oluşur. Toplamda on sekiz (18) olan şiirlerin sonuncusu, tek başına ikinci bölümü, önceki on yedi (17) şiir de ilk bölümü oluşturur. Kitapta önce hat yazısıyla "Nâr" yazılıdır. Böylece, daha baştan geleneğin havası teneffüs edilmeye başlanır. Daha sonra şairin kitabını "*Ustam Behçet Necatigil'e*" diyerek ithaf ettiği görülür. Bir sonraki sayfada Nef'i'nin "*Cevher-i ferdim heyula-yı tasavvurdan beri*" dizesi yer alır. Ardından da Necatigil'den kaknus motifi üzerinden metinlerarasılığın tarifi yapılan bir paragraf gelir. Bundan sonra

“Rüya” başlığı altında ilk bölüme girilir. Burada da hat yazısıyla “Rüyâ” yazılıdır. Sonra F. H. Dağlarca’nın “*İçimizden dışımızdan / Geçer vakit / Zalim zalimane*” dizeleri yer alır ki bu dizeler, *Nâr*’daki şiirlerin anahtarı durumundadır. Şiirler, 18’den başlayarak geriye doğru rakamlarla, “18/Tekvin, 17/Suya Girmek ...” şeklinde, azalan bir sıra izler. “8/Nâr” başlıklı şiirin adının kırmızı yazılmış olması da yoruma müsait, orijinal bir tercihtir. Çünkü hem nar imgesinin zihindeki görselliğine bir gönderme hem de şairin ve şiirlerinin uzun bir süreçten sonra “olgunlaştığı” anlamına yorumlanabilir. Bu bakımdan yanmetinsel unsurlarla içeriğin ve irreal tarafın uzlaşımı noktasında çaba gösterildiği söylenebilir. Bunlardan başka şiirlere epigraf olarak Fuzuli’den Yenişehirli Avni’den, Yahya Efendi’den alıntılanan dizeler yer alır. Kitapta bir şiir de “*Eylül ve Ege için*” denilerek ithaf edilir.

Kitabın ikinci bölümü, “Hayat”tır. Bu bölümde de “elif”in hat olarak yazımı vardır. Sonra A. Haşim’den iki dize alıntılanır. Bölümdeki tek şiir, “Hâb-Nâme”dir. Şiirin başında Hayali Bey’in bir dizesi alıntılanır. En sonda da Şeyh Galip’ten bir beyit vardır. Rakamlarla sıralanan şiirlerin “sondaki” ama “bir numaralı” şiirinin “Hâb-Nâme” başlığını taşıması, yani uykuya gönderme yapması, yorumsal bağlamda sonraki tüm şiirlerin de uykunun bir devamı olacağını gösterir. Bu durumda ilk bölümdeki şiirler, uykunun devamında gelen rüyalardır. Nitekim ilk bölümün adı da “Rüya”dır. Öyleyse şairin yanmetinsel kurguyla, “*Hayat*” bir “*Rüya*”dır, dediği ileri sürülebilir.

Osman Hakan’ın şiirinde yanmetinselliğin önemli unsurları arasındaki epigraflarla bölüm öncesi/sonrası sözler ya da metinler geleneğin atmosferini verme noktasında çok önemlidir. Birçok farklı isimden alıntı dize, cümle, beyit ya da bentler aktarılır. Bazılarında ise alıntılar/epigrafların kime ait olduğu bilgisi verilmez. Kitaptaki söz ve epigraflar, o şiirlere, şiirlerin yer aldığı bölüme ayna tutar niteliktedirler. Böylelikle geleneğe ait olan bir metne eklemlenmenin kapısı aralanır. Söz konusu alıntılar/epigraflarla oluşan geniş dairedaki isimlerse hem Doğu’nun hem Batı’nın kültür-düşünce dünyasını yansıtır: Mevlânâ, Behçet Necatigil, Yahya Efendi, Hayli Bey, Nef’i, Şeyh Galip, Rilke, Eco, William B. Yeats, İ. Berk, A. H. Tanpınar, Erzurumlu Ömer Efendi, Farabi, J. L. Borges, Hilmi Yavuz, A. Muhip Dıranas, Asaf Hâlet Çelebi, Yahya Kemal gibi birçok isim bunlar arasındadır.

Bütün bu yanmetinsel unsurların şiirlere ve bir “yapı” olarak kitapların bütününe ne kattığı sorgulanacak olursa; bu öğelerle beraber şiirin nasıl algılandığı, hangi atmosfer içinde okunulup değerlendirildiği; bunlar olmadığı takdirde nelerin

eksileceği düşünülebilir. Modern anlayışla beraber her şeyin parçalandığı, tekilleştiği kabul edilirse, merkezinde “gelenek” olan şiir metinlerinin ve oluşturdukları “bütünlüklü” “yapı/t”ların modern olanın yıkıcı etkisine karşı “birikim”, “verim”, “kazanım” gibi kavramları nasıl ve ne şekilde bu olumsuz etkinin karşısına çıkardıkları; bu karşılaşmayla beraber hangi senteze ulaşılma yoluna erişildiği, açıklık kazanır

ki bu da şüphesiz, geleneğin veriminin değerlendirilip yeniden üretilmesi, ondan mümkün derecede yararlanılabilmesi yoludur.

#### 4.2.2.2. Alıntı (Citation)

Metinlerarasılığın bir tekniği olan “alıntı”, sanatçının alıntıladığı metin, dize, söz, cümle ve sair kendisine ait olmadığını, başkasından alıntıladığını göstermesiyle mümkün olur. Bunu da ya italik, koyu, tırnak içinde ya da doğrudan söyleyerek belirtmek durumundadır. Bu yolla geleneğe eklenen, birçok şair tarafından sıkça kullanılan alıntı tekniği, Osman Hakan’ın şiirlerinde oldukça az kullanılır ve bir örnekte italik ve tırnak içinde diğerlerinde koyu olarak yazılır. İlk alıntı, ömer Bedrettin Uşaklı’nın “Çeşmemle Başbaşa” (Uşaklı, 1988: 57) şiirindedir:

##### ***Kemik penceresinde gecelerden örtüler***

(“2/Çocukluk ve Ben” / Gül Odası)

“Yazlar ve O” şiirindeyse, şiirin başında epigraf olarak “*Gerçek ‘gül’ kayıptır.*” cümlesinin alıntılандığı J. L. Borges’ten alıntılar yapılır:

(1) **Ey gül ahıcısı!.. ‘dün’ yalandır**

(2) **Ey gül satıcısı!.. ‘yarın’ bir oyalanmadır**

(“ ‘Yaz’lar ve O” / Gül Odası)

Bir diğer alıntı *Gül Odası*’nda yer alır. “18/ Güller ve O” adlı şiirdeki bu alıntı Ahmet Haşim’in ölümüne yakın zamanlarda söylediği Fransızca sözlerdir:

*“Ah, tout est fini ; C’est la Mort,  
la grande Mort qui arrive !”*

ve aynı şiirin son bendi de aynı sözlerin değiştirilip görselleştirilmiş hâlidir:

*Ah, tout est fini;  
tout est fini ...  
tout est,..  
Ah,..*

(“18/Güller ve O” / Gül Odası)

Oyhan Hasan Bildirki, Ahmet Haşim'in bu sözlerine dair şu bilgiyi verir: “Ölümünden on beş gün önce kendisini ziyarete gelen Ali Naci Karacan'a, Fransızca olarak şu cümleyi söylediğini aktarırlar:

“Ah, tout est fini; c'est la Morte, la grande mort qui arrive.”

(Ah, her şey bitti; bu gelen ölümdür! O koca ölüm.)” (Bildirki, 2008).

Ahmet Haşim'den yapılan bir başka alıntı da onun nesirlerindedir. Şiirde koyu ve italik olarak yazılan dizeler aslında Haşim'in bir düzyazısına aittir:

Havuzda... bir hayır defteri, kirli

Ve zehirli... bir tebessüm gibi geçiyor

Evlerimizden yeşil sırlı çini...

**‘Çölde yolunu şaşırınlar gibi**

**biz zaman içinde kaybolmuş kimseleriz’**

şafak ve akşamın tayin ettiği...

Söz... kendisiyle yarışta, ipeğin

Kendini bir kılıcın boynuna dolması

(“Sudan İbare” / Seyahat, Hemen)

Buradaki alıntı dizeler, Ahmet Haşim'in “Müslüman Saati” adlı yazısında geçen bir cümlesidir. Yazının son cümlesi şöyledir: “Çölde yolunu şaşırınlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz” (Ahmet Haşim, 2000: 217). Osman Hakan, bu cümleyi şiir dizesine dönüştürür. Dikkat edilirse şairin alıntıyı şiire ustaca yerleştirdiği görülür. Diğer dizelerin yanında hiçbir şekilde ayrıksı durmaz.

Osman Hakan şiirinde başarıyla kullanabildiği, geleneğe eklenmenin sağlam bir yolu olan bu yöntemin örneği oldukça sınırlı kalır. Buna rağmen şairin, gönderge/gönderme ve anıştırma/telmih gibi yöntemlerle bu eksikliği azalttığı görülür.

#### 4.2.2.2.3. Gönderge (Référence) / Gönderme

Daha çok olgulara, bilindik durumlara, edebiyat-sanat adamlarına ve onların eserlerine vs. değinilerek yapılan bu metinlerarası teknik, Osman Hakan'ın şiirinde sıkça kullanılır. Böylece şair, kendi şiirini kaynak metinlerin ve sanatçıların ait olduğu gelenek alanına taşır.

Osman Hakan'ın şiirlerindeki göndergeler metin içinde çoğunlukla normal yazılır. Bunu görüp fark etmek okurun birikimiyle doğru orantılıdır. Şiirlerdeki bazı kelimelerse koyu veya italik ya da hem koyu hem italik yazılır. Epigrafların kime ait olduğu ya da şiirin kime ithaf edildiğine bakılıp bu koyu/italik yazılan kelimelerle

ortaklığı düşünülünce, o sözcüklerin sıradan bir kelime olmadığı fark edilir. Zira şair, onları şiir içinde gönderge seviyesine taşır. Metin içinde normal yazı biçimiyle yazılan yani bir imlemenin yapılmadığı göndergelere örnek olarak şunlar<sup>14</sup> verilebilir:

(...)

Toz ve küldür acı

Anıların dumanını taşır

Güneşin ve çölün tozu, **Ateş**

### **Giydikleri Ölüm**

(“Kızıl Ölüm” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Hilmi Yavuz ve V. B. Bayrıl’ın şiirlerinde de kendisine gönderme yapılan Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk* mesnevisindeki “*Giydikleri âfitâb-ı temmuz / İçtikleri şû’le-i cihân-sûz*” (Hüsn ü Aşk, 2011: 17) dizeleri “*Ben-i Mahabbet*” kabilesinin anlatımında geçer. Osman Hakan’ın bu şiirinde iki sözcük bu dizelere gönderme olacak kadar yerli yerinde kullanılır. Buradaki asıl başarı unsuru, gönderge sözcüklerinin sonraki dizede devam ettirilerek çoksesliliğe imkân sağlanmasıdır. Bu durumda şiirin imajinatif anlamı da çoğalır, çeşitlenir. Dolayısıyla şair, gelenekten devşirdiği malzemeyi taze ve daha güçlü bir şekilde yine geleneğe iade eder.

Osman Hakan’ın *Hüsn ü Aşk*’a yaptığı göndermelerden biri de “Kara Ölüm” şiirinde görülür:

Ey delilik tarlamın erkeklığı!

Ey delilik! **Kalp ülkesinin** bereketi

Ey delilik bahçemin mürekkebi!

Düş perdesini çekerdi, Göç

Ateş ve Ölüm ikizdi

Orda

(“Kara Ölüm” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

*Hüsn ü Aşk*’ta Hüsn’ün Aşk’a kavuşması için zorlu bir yolculuğa çıkıp “*Kalp Ülkesi*”nden Kimya’yı alması gerekir. Bu yolculuğa çıkmak da Divan şiirindeki ifadesiyle ancak “*cünun*”un işidir. Osman Hakan’ın şiirindeki “delilik” sözcüğü de bunun ifadesidir ve böylesi bir yolculukla ilgilidir. O yolculuksa *Hüsn*’ün yolculuğundan yeni bir imge olarak üretilir ki şairin şiir yolundaki yolculuğudur. Bu yüzden şair, söz konusu anlamı “mürekkep” sözcüğüne yükleyerek “*Ey delilik*

<sup>14</sup> Burada göndergelerin koyu yazılması, vurgulama amacıyladır. Sonraki örneklerin orijinal olarak koyu/vurgulu yazılmasıyla karıştırılmamalıdır.

*bahçemin mürekkebi*” diye seslenir. Gerek Şeyh Galip’in mesnevisindeki yolculuk mecazı, gerekse şairin yolculuğu, insanın kendi iç yolculuğu, kendini arayışıdır. Bu bakımdan şair, iki yolculuk arasında temel bir ortaklık kurarak, kaynak metni oldukça güçlü bir biçimde kendi dönemi ve kendi şartlarına göre yeniden üretir.

Osman Hakan’ın şiirlerinde sesi en çok duyulan şairlerden biri Ahmet Haşim’dir. Bu yüzden birçok defa Haşim’in şiirine göndermeler yapıldığına şahit olunur:

**Kamış**lardan kopan **akşam**ın içinde  
ölümün hâtırası bir ay gibi, saklanırdı,  
gözlerinde yaşlılığın gölgesi, nasıl  
bastırırdı, **geceler** gibi sevdalar  
zorludur, **gün**ün yaklaşması  
ne **gecenin** ne gündüzün işidir  
**kamış**ların **göll**erden başlarını çıkarması

(“9/Anne ve Yollar” / Yol Şarkıları)

Şiirde vurgulanan sözcükler bağlamında akla ilk gelen isim, hiç şüphesiz, Ahmet Haşim olur. Onun “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinde geçen “*Akşam, yine akşam, yine akşam*” ve “*Göllerde bu dem bir kamış olsam!*” (Ahmet Haşim, 1996: 92) dizeleri, Osman Hakan’ın şiirindeki sözcükleri birer gönderge olarak kabul etmeyi gerektirir. Zaten yeni/modern Türk şiirinde *kamış*, *göl* ve *akşam* kelimeleri Ahmet Haşim’le özdeşleşir.

“Aşklar ve Yazı” şiirindeyse tasavvufi bakış söz konusudur. Bu bağlamda aşk ve yaratılış ilişkisine göndermeler yapılır:

Ey aşklar, yazının perdedarları!  
tenin külüdür, zaman atının ezdiği  
yollar, nasıl başlamışlardı? Hatırla,  
dilin bargâhında, **yâd seyyareleri**,...

**sözlerse pervaneler** gibi, **her şey**

**Sen’sin**, **her şey Aşk** kesilsin,

Söylensin Sen’in adın, Ben’im anahtarımı

densin: Aşk’tı, her aşkın yazı, **Kaf ve nun**

*larla* başlasındı. Yazdımsa?.. (..’sin

*İçimde,...*)

(...)

Aşklardı ter içinde, durmadan koşan  
dağların ardında, **harflerin kilidi**  
açılsın sessizce, **Ol** solgun yapraklar denizi  
bir harf o yana, bir harf bu yana  
yürüsün Aşk şarkıları, **Kaf ve Nun**  
larla başlasın. Yazılınca?.. (...’sin

*İçimde,...*)

(“1/Aşklar ve Yazı” / Yol Şarkıları)

Osman Hakan A.’nın şiirinde “dil”, en temel unsurlardan biridir. Onun dil algısı, dilin bir kalıp, insanın da bu kalıp içinde tutsak olduğu şeklinde basitleştirilebilir. Saussure’ün dil/söz ayrımını benimseyen şaire göre insan, dilin sınırlayıcı dünyası içinden kendi söz’ünü üretebilmelidir. Şiirdeki “*dilin bârgâhi*” ifadesi söz konusu sınırlayıcılık ve kapalılığa karşılık gelir. O, sabittir. Ve şairlerin kaçınılmazı olan hatıra ve hatırlama, burada edilgen duruma geçerek dilin etrafında döner. Hatırlamanın dile getirilişi de ancak şairin sözleriyle mümkündür. Öyleyse dilin etrafında dönen “*yâd seyyareleri*”, aslında şaire ait olan “*söz pervaneleri*”dir. Bu benzetme de Divan şiirinin âşık-mâşuk bağlamındaki en temel mazmunu olan “*pervane-şem*” mecazından hareketle yapılır. Ancak şair, gelenekten hareketle geliştirdiği üretimi, burada bırakmaz; âlemin yaratılışındaki “aşk’a (*Ey Habibim, sen olmasaydı âlemleri yaratmazdım.*) ve yaratılmanın emri olan “*Kün!..*” (Ol!..) sözüne uzanır. Şair, “*pervane-şem*” mecazından âlemlerine yaratılmasına uzanırken “*yâd seyyareleri*” ifadesinden yararlanır. Zira seyyareler de aynen dil gibi sabit olan şems/güneş etrafında döner. “Dönmek” eyleminin tasavvufta, Mevlevilik’i, semazenlerin ayinini, hatırlattığını da düşünmek gerekir. Nitekim şiirin ilk bendindeki “*her şey Sen’sin*” ve “*her şey Aşk*” ifadeleri, Mevlana’nın “*Her şey sevgilidir.*” sözüne birer göndermedir. Bütün bu verilerle beraber denilebilir ki; aslında şair, bir varoluş hatırla(t)ması yapar. Buna göre her şey, oluş ve varoluş bakımından yaratıcının etrafında döner.

*Seyahat, Hemen*’deki “Biz/İz” şiirinin şu iki beytindeki göndermelerle de yine tasavvuftan destek alınarak geleneğe gidilir:

Elsiz, ayaksız, başsız bir simya,

Aklım, bir özet tutar gibi hep...

(...)

Kalem kırılrsa, nihânız birbirimizde

Açılrsa içimiz, görünür bir diğërimiz

(“Biz/İz” / Seyahat, Hemen)

İlk beyitteki “elsiz, ayaksız, başsız” oluş, eski ifadesiyle “bî-ser ü pâ” şeklindedir. Bu ifade, “Farsça, başsız ve ayaksız demektir. Melâmiyyei Bayramiyye mensuplarının mezar taşlarına denir. Hacı Bayram-ı Veli'den sonra tarikatı; Şemsiyye-i Bayramiyye (Akşemseddin kolu), Melâmiyye-i Bayramiyye (Bıçakçı Ömer Dede Kolu) ve İnce Bedreddin'in kurduğu bir şube ile üçe ayrılmıştı. Bunlardan Melâmiler, devlet tarafından sıkı takibe alınmış, başta Oğlan Şeyh İsmail Ma'sûki ve Bosnalı Hamza Balî olmak üzere çeşitli şeyhler idam olunmuştur. Çok sayıda şehid verdikleri için, Melâmiler, özellikle Hamzaviler mezar taşlarını, başları kesik, kolları ve ayakları kırık olarak yapmaya başlamışlardı. İşte bu mezar taşlarına, "Melâmî Taşı" veya "Bî-Ser ü Pâ" (Başsız ve Ayaksız) denir. Bu, Melâmilerin, başsız, elsiz, ayaksız olduklarını, yani canlarından geçtiklerini, kendilerini tamamen Allah'a teslim ettiklerini bildirir.”<sup>15</sup> Dolayısıyla Osman Hakan'ın şiirinde de bu yoğun imgesel anlamdan yararlanılır. İkinci dizede “özet” kelimesini de bu paralele arınmışlığın, saflığın ifadesi olarak kullanır. Şair, bir tasavvuf anlayışından yola çıkarsa da onu devam ettirmez. Geleneğe ait olan malzemeyi tasavvuf bağlamından uzaklaştırıp daha bireysel bir alana taşır. Ancak şiirdeki zenginliği de korumayı başardığından sığığa düşmez; dolayısıyla geleneği zenginleştirir.

İkinci beyitse, Neşâti'nin “nihânuz” redifli meşhur gazeline yapılan bir göndermedir. Söz konusu gazelin son beyti şöyledir:

İtdik o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâti

Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz (Kaplan, 1996: 117).

Osman Hakan, *ayine*'nin Neşâti'nin beytindeki anlamından yararlanarak bir değıştirme-dönüştürme işlemi yapar. Neşâti'nin ifade ettiği, kendi varlığını yok etmek, görünürlüğünü ortadan kaldırmaktır. Osman Hakan, *ayine* yerine kalemi koyar. Bu ilk değıştirme, bir üretdir. Ama asıl üretim, gazelde doğrudan söylenmeyip anlaşılması istenen anlamı kalem üzerinden vermekle ortaya çıkar. Bu anlam, önceki beyitte geçen “özet” kelimesiyle aynı karşılığı bulur. Neşâti, kendini yok ederken, Allah'ta varlık kazanır. Böylece cilalanmış bir aynadan bile daha temiz, daha saf olur. Nihayet, “öz”ü itibarıyla görünürlük kazanır. Osman Hakan'ın beytinde söylenen anlam da bu yöne

<sup>15</sup> Tasavvufi Terimler: <http://www.tasavvufalemi.com/sayfa.php?yaziNo=444> (Erişim tarihi: 27.02.2014)

bakar. Ancak bireysel bir bağlama oturur. “Biz/iz” şiirindeki “*Elsiz, ayaksız, başsız*” ifadesi, *Nâr* kitabında da geçer:

Zamanın darında hayatım  
Teşhir edildiğinden haberdarım  
Elsiz, ayaksız, başsız... akardım bileklerimden  
Ah! Aşk!... Ah! Aşk... min-el Aşk!... Ah!...  
(“14/Dâr” / Nâr)

Aynı kitaptaki şu dizelerde de hem “sırat köprüsü”ne dair söylenegelen bir benzetim ifadesi alıntılanır (gizli alıntı) hem de Necip Fazıl’ın bir şiirine gönderme yapılır:

Görünür uzakta... kıldan ince kılıçtan keskin  
Kalbim, **hem yokuş hem iniş**  
Her kapıda yetmiş bin şehir, bahçe, kuyu...  
Hepsi zincirli, hepsi yedi kat yere inmiş...  
(“8/Nâr” / Nâr)

Osman Hakan’ın “*hem yokuş hem iniş*” diyerek yaptığı gönderme Necip Fazıl’ın “Zaman” adlı şiirindeki ilk dörtlükte geçer:

Nedir zaman, nedir?  
Bir su mu, bir kuş mu?  
Nedir zaman, nedir?  
İniş mi, yokuş mu? (Kısakürek, 2013: 267)

Necip Fazıl’ın söz konusu şiirinde zaman kavramına getirilen teorik tanım ve tariflere rağmen insanın zaman karşısındaki çaresiz ve onun ne’liğini bilememekten gelen bir edilgenlik durumu işlenir. Osman Hakan’ın da benzer bir izlekle yola çıktığı *Nâr* kitabında Necip Fazıl’ın zaman konusunun belli bir felsefi yönünü sorgulayan düşüncesine eklememesi dikkat çekicidir. Osman Hakan’ın şiirlerindeki şu örneklerse ilkindeki italik vurgulu, diğerlerindeki koyu yazılmış kelimelerin gönderge seviyesine getirildiği şiirlerdir:

“*Melek Geçti*”, temiz çocukların dağından  
dalların köklere benzediği gece  
hem geç hem erkendi, yalnızdılar,  
ihtimaller düğümünü bağlayanlar  
hem var hem yok bahçesinde, *Simûrg*  
(“8/Çocuk ve Dağ” / Yol Şarkıları)

İlk dizede açık şekilde Vural Bahadır Bayrıl'ın *Melek Geçti* adlı kitabına bir gönderme vardır. “Melek Geçti” ifadesinin anlamını ise bir söyleşisinde yine Osman Hakan, anlatır: “Çocukların kaderleri birbirinin aynı değildir. Kimisinin çok güzel bir çocukluğu olur, kimisinin de benimkisi gibi, fırtınalı bir çocukluğu. Fakat, çocukluğunda, kim ne yaşarsa yaşasın, bütün çocuklar, saflık ve temizliğin izlerini taşırlar içlerinde. Kusursuz güzelliklerin yaşandığı bu altın dönemde, çocukları koruyup kollayan bir melek, onlar uyurken, usulca tatlı bir öpücük kondurur yanaklarına. Bütün çocuklar, bu öpüşün verdiği mutlulukla uykularında tebessüm ederler. O zaman, anneler, ‘Melek Geçti!’, diye seslenirler birbirlerine” (Asiltürk, 2013: 322-323). Bu anlamla şiir, mistik; bendin son dizesinde geçen *Simûrg*'la beraberse mitolojik bir atmosfere bürünür. Şair, yaşadığı fırtınalı çocukluktan sonra şair duyusu ve bakışının alışılmış gereğiyle bir bakıma yeni bir âlemin/dünyanın özlemine yaşar. Dolayısıyla Bayrıl'ın şiirinde de olduğu gibi, çocuk/luk ve şair/lik arasında bir ortaklık kurulur. İkisi de bir kaçış alanıdır. Ancak şairlik, kişiyi bilinçli bir kaçışa zorlarken çocuklukta yalnızca saf bir yaşamak hazzı vardır. O yüzden de *altın dönemdir*. Şair, geride kalan bu döneme, meleklerin arkadaş olduğu zamanlara, özlem duyar.

*Gül Odası*'ndaki “Anne ve ben” adlı şiirden önce “Ahmet Cemil'e Ömrünü verdiği şiirlerini yurttuğu için...” epigrafi vardır. Şiirin üçüncü bendinde geçen koyu yazılmış kelimeler, bu epigrafla birleşir:

, öylece geçtik çocukluğun camından  
gölgeler çizerek, işte nihayet  
kırıldı mazi elması,.. asî  
ve gevrek,.. ve **siyah**, kanlar  
gibi aktı diyerek, upuzun, **mâi**..  
geceye günlerin aksî

(“1/Anne ve Ben” / Gül Odası)

Ahmet Cemil, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mâi ve Siyah* romanının kahramanıdır. Romanın adındaki “mâi (mavi)”, Ahmet Cemil'in hayal ve ümitleridir; “siyah”sa yaşadığı “hayal kırıklıkları”nı, temsil eder. Osman Hakan'ın şiirindeki “mâi” ve “siyah” sözcükleri, kullanımları itibarıyla doğrudan bu göndermeye karşılık gelmez. Ama epigrafta Ahmet Cemil'in anılması, söz konusu sözcükleri birer gönderge yapar. *Gül Odası*'ndaki “18/Güller ve O” adlı şiirde ise yeni/modern şiirimizin iki büyük isminin şiirlerine gönderme vardır:

(...)

çevirince, başaşağı,.. camdan cama'  
geçen,.. kırmızı, **iri 'gül'ler** gibi 'Odası',..

(“18/Güller ve O” / Gül Odası)

“*İri güller*” ta(nı)mlaması, hem Yahya Kemal’in “Geçmiş Yaz” hem Ahmet Haşim’in “Bir Günün sonunda Arzu” hem de Hilmi Yavuz’un “tenhâ” şiirinde geçer. Daha Yahya Kemal’in şiirinin ikinci kıt’ası şöyledir:

Körfezdeki algın suya bir bak, göreceksin:  
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;  
Mehtâb... **iri güller**... ve senin en güzel aksin...  
Velhâsıl o rü’yâ duruyor yerli yerinde! (Beyatlı, 2008: 83).

Ahmet Haşim’in şiirinin ilk bendi de şöyledir:

Yorgun gözümün halkalarında  
Güller gibi fecr oldu nümâyân.  
Güller gibi... sonsuz, **iri güller**,  
Güller ki kamıştan daha nâlân;  
Gün doğdu yazık arkalarında! (Ahmet Haşim, 1996: 92).

Hilmi Yavuz’un şiirindeyse şöyle geçer:

sen sussan da susmasan da bir  
tutup tuttuğun hayale  
ağırdan iri güller ve lale  
düşer düştüğün melale (Yavuz, 2001: 63).

Üç büyük şaire ek olarak V. B. Bayrıl’ın “Park Otel” (Asiltürk, 2012: 74) şiirinde de aynı kullanıma rastlanır:

dağıldılar fecirle. Saatler **iri gül**  
yapraklarını soyundu. Ne yapsak işte;  
*akıyor ağır madde, kanlı bir iğne ucunda*  
*çırpınıp duran ömrümüze...*

(“Park Otel” / Melek Geçti)

Ayrıca gül ve oda kelimelerinin tek tırnak içinde yazılarak vurgulanması da boşuna değildir. Çünkü Osman Hakan’ın kendi şiir kitabının adındaki kelimeleri işaretler. Böylece kendi kitabına da ilginç bir göndermede bulunur.

#### 4.2.2.2.4. Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat)

Gizli alıntının en temel özelliği, kaynak metne dair ipucunun olmamasıdır. Bazen önemli değişiklikler, bazen de küçük değişiklikler yapılarak gizli alıntı tekniği kullanılır. Bir fikrin, bir düşüncenin de kaynak gösterilmeden alıntı yapıldığı görülür ki bu durumda da gizli alıntı yapılmış olunur. Osman Hakan A.’nın şiirinde bazı örnekleri olmakla beraber, onun şiirinde gizli alıntının temel bir yol olarak kullanıldığı söylenemez. Bu bakımdan gizli alıntıya çok fazla rastlanmaz. Tekniğin bir örneği “Akşam ve Ölüm” adlı şiirde görülebilir:

Ayın yere düşürdüğü gölgeler  
Solgun çiçekler takar gecenin gömleğine  
Gülüşler eşyalara yönelir  
Aynalara asılır bakışlar  
Eski koltuk, eski masa, çocuklar...  
**Ah! İlk, günün penceresi tutuşur**  
Geceye dönüşür acılar

Arayış kayası...

(“Akşam ve Ölüm” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Bayrıl’ın iki şiirindeki benzer örneklerinin de ifade edildiği gibi, Osman Hakan’ın bu şiirindeki “Ah! İlk, günün penceresi tutuşur” dizesi, Yahya Kemal’in “Ses” şiirinde geçen “Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam” (Beyatlı, 2008: 78) mısrasıyla ve Tanpınar’ın “Kalbim” (Tanpınar, 2009: 109) şiirindeki “Bir kadın çehresi; yanarken camlar” dizesiyle benzerlik gösterir. Bu bakımdan gizli alıntıdır. Osman Hakan’ın şu dizeleri ise Hilmi Yavuz’un bir şiirinden gizli alıntı yapıldığını gösterir:

Git! Kendi kendine, çok geçmeden... **Kül... Kaknus**

Kalk ve ağır ağır kendini oku! Ney...

(“Ney ve Ölüm” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Sabit Kemal Bayıldırın, Hilmi Yavuz’u gelenekten aldıklarını yenileyen biri olarak değerlendirir: “Hilmi Yavuz, kendini başka şairlerin külünden doğmuş bir kaknus olarak niteler. Bir şiir başka bir şiirden doğar, anlayışı, bir şair başka şairden doğar anlayışına götürür onu. İşte başka şair kavramı, geleneği getirir gündeme:

“nasıl başlasam bilmiyorum:

belki uzak bir şiirin

soğumuş küllerinden” (Bayıldırın, 2000: 41).

Osman Hakan'ın şiirinde Hilmi Yavuz'un belirtilen düşünceleri ve bakış açısı vardır. Üstelik “kül” ve “kaknus” kelimeleri de doğrudan kullanılır. Şairin “*Kalk ve ağır ağır kendini oku!*” demesi de geleneğe, öze, kendimiz olmaya bir çağrıdır. Şiirde “oku” kelimesinin kullanılışı da hem kendimizi okumak yani bize ait olanı okumak anlamına gelir hem de İslam'ın “Oku!” (İkra!) şeklindeki ilk ayeti ve emri gibi atılacak ilk adımı işaret eder. Böylece şair, Hilmi Yavuz'dan aldığı malzemeyi daha zengin ve daha sağlam bir temele oturtarak şiirinde işler.

*Nâr* kitabındaki “14/Dâr” şiirinde Attilâ İlhan'ın bir dizesi/ifadesi, kelime dizimindeki küçük bir değişiklikle ödünçlenerek gizli alıntı yapılır:

Sevseydin durur muydu kalbin yerinde  
Erimez miydi toprak yürüdüğünde  
Akmaz mıydı **gözlerin değince gözlerime**  
Ağmaz mıydı çiçekler nehre

(“14/Dâr” / *Nâr*)

Osman Hakan'ın şiiri, zaman-aşk-gece üçgeninin darlaşan alanında muhataba/sevgiliye karşı bir sitem olarak gelişir. Attila İlhan'ın *Yağmur Kaçağı* kitabındaki “Üçüncü Şahsın Şiiri”nde geçen “**gözlerin gözlerime değince** / *felâketim olurdu ağlardım*” (İlhan, 2001: 25) dizelerindeki duygu da buna çok benzer ve Osman Hakan, İlhan'ın şiirinin bamtelini kendi şiirine bağlar.

Osman Hakan'ın şiirinde gizli alıntıya verilebilecek bir başka örnekte “7/Yollar ve Biz” şiirindeki şu dizelerde görülür:

(...)

**kendimi kendime gizlemişken,..**

yapraklar dalları, dallar yaprakları

, kupkuru,.. çürürken içim,.. Hayret!..

Zorlu, vadiden nasıl da geçtim? Dil'

im, âdeta sönmüştü kor'

u, yokluk ve yoksulluk ,.. içinde

sen, yol'ları, ben, Aşk'ları, istemiştim'

(“7/Yollar ve Biz” / Gül Odası)

Buradaki ilk dize, Yunus Emre'nin o çok bilindik, “*Bir ben vardır bende, benden içeru*” dizesini hatırlatır. İki şiir arasında herhangi bir ortak kelime yoktur. Zira Osman Hakan, Yunus Emre'nin düşüncesinden hareket eder. Bunu da kendi söyleyişi

ve kendi kelimeleriyle özgün hâle getirir. Böylece gelenekten yararlanarak şiirini sağlamlaştırır.

#### 4.2.2.2.5. Anıştırma (Allusion) / Telmih

Yarım bir alıntı ve örtülü söylem üzerine oturan anıştırma (telmihi), Türk şiir geleneğini bütünleyen en önemli tekniklerden biridir. Çünkü yapılan her telmih, geleneğin içindeki eski örneklerin ve anıştırılan malzemenin üzerindeki tozları alma işlevini de görür. Geçmişe ait olan, yeni zamana, yeni algılamalar ve yorumlarla devşirilir. Osman Hakan A.'nın şiirinde bu teknik oldukça öne çıkar. Bu bakımdan gelenekle kurulmak istenen iç bütünlük, anıştırma yoluyla daha sağlam bir zemine oturur. Onun şiirindeki anışırmalar, büyük oranda dini-tasavvufî öge, olay ve olgularla yapılır.

Bayrıl'ın bir şiirinde de aynı noktadan hareketle telmihte bulunduğu “*İkaros'un mumdan kanatları*” Osman Hakan'ın “*Ölüm ve Zakkumlar*” şiirinde şöyle yer alır:

Bakışların dumanı siyah elbiseler giydirir  
Gülüşler boşanır kendi üzerine  
Sıkıntı buharlaşır **mumdan kanatlar**  
Billûr bir aynanın yankılarına benzer  
Hançerin yüzündeki koku, bir tül  
Gibi alev balçıklarıyla sarkar  
... açık bir pencere koyunda  
Sis ve zakkumlar

(“Ölüm ve Zakkumlar” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

İkaros'un labirentten kurtulmak için taktığı *mumdan kanatların* erimesiyle denize düşüp ölmesi imgesinden yararlanan Osman Hakan, “Kül” adlı şiirde de ölüm ve kurban olma kavramları arasındaki *yoğun imgeden* yararlanır:

**Kurban** et Muhammedin önünde!  
... işte söz kısaldı, **Mansur**

(“Kül” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Bu dizelerde doğrudan adı da geçen Hallâc-ı Mansur'un yaşadıkları anıştırılır. Buna göre mistik bir ruh hâletine giren/eren Mansur, “*Ene'l-Hak*” yani “*Ben Hakk'im*” der. Onun söylediği söz tasavvufî algılayışta karşılık bulur. Sıradanın ötesindedir. “*Tasavvufî yorumu göre 'Ene'l-Hak' cesur bir sözdür. Ve Hallac, bunun bedeli olarak ölümü tatmak zorundadır. Sel gibi taşan aşk, saliki coştursa bile, şeriat onun susmasını*

*gerektirir*” (Schimmel, 2011: 13). Sözlere küfür olarak anlaşılan ya da değerlendirilen (çünkü din, zahire göre hükmeder) Hallâc, idam edilerek öldürülür. Onun öldürülüşü sıradan bir ölüm değildir. Çünkü davası ve inançları yüzünden öldürülerek “şehit” olur. Osman Hakan, bu bakımdan şiirde “kurban” kelimesini kullanır. “Gümüş Sesleri” şiirinde de İslam kültüründeki önemli bir olaya telmih yapılır:

(...)

Gözlerin süzölmüş gümüş sesleri, yorgun  
Kalbin soğumuş elbiselerini yırtar mıydı?

**Ateş**

**Gül oldu**

Sormayın?

Ölü buhar bulutları, yazık...

(“Gümüş Sesleri” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Şiirin akışına göre ilk safhada Haşim’in empresyonist şiirleri hatırlanabilir. Çünkü onun durum ve olguları görselleştiren söylemine benzer bir anlatım vardır. Şiirde ateş, güle değil de gül, ateşe dönüştürülerek görsel bir imge üretimine gidilseydi Haşim’in hatırlanması, daha da pekişebilirdi. Ancak burada tersi bir dönüştürüm yapılır; ateş güle dönüşür. Bu durumda Hz. İbrahim’in Nemrut tarafından ateşe atılması, sonrasında o ateşin güllere dönüşmesi akla gelir. Osman Hakan, hem Haşimvâri bir söyleyiş geliştirerek hem de Hz. İbrahim’in yaşadığı olaya telmihte bulunarak şiirinde çift katmanlı bir imge üretimini sağlar. Geleneğin ayrı iki ve daha fazla ögesini bir araya getirip bütünleştirebilme başarısı ise, geleneğin çok katmanlılığının şiirin aynasında yansımadır.

Kendisine telmih yapılan bir başka peygamber, Hz. Musa’dır. “Tüy” adlı şiirde Hz. Musa’nın asasıyla gösterdiği bir mucize anıştırılır:

Tozlu sözler bahçesi, rüzgâr sözler!

Örterdi çocukluğu, kar gülü

Gecenin **asasını** düşürdü, yıldızlar

Gümüş **yılan**lardı sözlerin

Çıkış yolunu tutan gülümseyiş

Söylenirdi...

(Göç ve Ölüm Şarkıları / “Tüy”)

Bu dizelerde doğrudan bir telmih yok gibi görünür. Ancak anıştırmanın çoğu zaman tek kelime üzerinden yapıldığı hatırlanırsa buradaki “asa” ve “yılan”

sözcüklerinin söz konusu anıştırma işlevine dönük olduğu görülür. Hz. Musa'nın asası (*asa-yı Musa*), birçok mucize gösterdiği bir asa olmakla beraber, şiirde Firavun'un sihirbazlarının sihirle yılanı dönüştürdüğü ipleri, Hz. Musa'nın asasının bir ejderhaya/büyük bir yılanı dönüşüp yemesi hatırlatılır (Yazır, Araf/107). Şiirdeki ifadesiyle, “*yıldızların gecenin asasını düşürmesi*”, yani gecenin karanlığında bir aydınlık sebebi olması, Hz. Musa'nın doğruyu/hakikati ispatlaması ile paraleldir. Bu bakımdan şair, gelenekten güç alarak kendi şiirindeki imgeyi daha da güçlü ve simgesel bir seviyeye çıkarır. Hz. Musa'nın yaşadıkları *Nâr*'daki “17/Suya Girmek” şiirinde de anıştırılır:

(*Sen kağıda kar döneceksin!..*)

Et, kemik... **bir asâ** desem...

Su ayrılır... önce yağmurlar gelir

**İki uzak deniz.** Gece

Gündüz... Acı tatlıya eşit

Bir tesadüf... benden bana

Bir iltica ismim... Çürür

**Elim koynumda.... Kar gibi**

**Beyaz**, kelimeler görürsünüz!..

(“17/Suya Girmek” / *Nâr*)

Şiirde “*asâ*” kelimesiyle açılan alanda “*iki uzak deniz*”, “*Elim koynumda... Kar gibi*”, “*beyaz*” ifadeleri, doğrudan Hz. Musa'nın yaşadıklarını anımsatır. Buna göre “*asâ*” kelimesi (*asa-yı Musa*), Hz. Musa'nın *Firavun'un sihirbazlarını dize getiren ve Kızıl Deniz'i ikiye bölen* asasıdır.

“*İki uzak deniz*” ise “*Gece / Gündüz... Acı tatlıya eşit*” ifadeleriyle daha bir somutluk kazanarak Hz. Musa'nın Hızır'la olan yolculuğunu hatırlatır. Bu yolculuk, Hz. Musa'nın Hz. Hızır'la yaptığı hikmetli bir yolculuktur. Kehf Sure'sindeki “*Bir vakit Musa genç adamına demişti ki: 'İki denizin birleştiği yere ulaşıncaya kadar gideceğim, yahut senelerce gideceğim'*” (Yazır, Kehf/60) ayeti, bu yolculuğu ifade eder. “*İki denizin birleştiği yer*” ifadesinin karşılığı, oldukça çeşitli yorumları beraberinde getirmişse de Osman Hakan'ın şiirindeki karşılığı onun temsili yönüyle ilgilidir. “*İki denizin birleştiği yer*” ifadesinin taşıdığı temsili anlamına gelince,

burada iki tür bilgi kaynağından, bilgi akışından söz edilmektedir. İki deniz, haricî olay ve olgulara ilişkin gözlem ve değerlendirmeler yoluyla elde edilen zahirî bilgi ile mistik sezgi ve iç gözlem yoluyla elde edilen bâtinî bilgiyi temsil eder. Nitekim Hz. Mûsâ, bu iki bilginin bulunduğu sınıra varmayı amaçlamaktadır” (Esed, 1997: 598). Bu doğrultuda bakıldığında şiirde şairin de içsel bir yolculuktan, bir arayıştan söz etmesi Hz. Musa'nın yolculuğuyla aynı paralele oturur. Şair, gece-gündüz ya da acı-tatlı karşıtlığının tamamladığı sıcak-soğuk suyun/denizlerin birbirine karışmadığı yerin temsil ettiği bir arayışın iki yanlı iticiliği ve çekiciliği ile karşı karşıyadır. Bu noktada da zorunlu bir içsel arayış kendisini gösterir.

“Elim koynumda... Kar gibi”, “beyaz” ifadeleri de yine Hz. Musa'nın “Yed-i Beyzâ” (Beyaz El) olarak bilinen mucizesine bir telmihtir. “Yed-i Beyzâ”, Hz. Musa'nın Firavun ve yanındakilere gösterdiği dokuz mucizeden biridir. Bu mucizeye göre Hz. Musa, elini koynundan çıkardığında görülür ki onun eli her yana nur saçıveren bembeyaz bir eldir.<sup>16</sup> Buna göre Osman Hakan'ın şiirindeki “beyaz kelimeler” de, Hz. Musa'nın koynundan çıkardığı bir hakikat delili gibidir ve şair, şiirinden çıkardığı/çıkarmayı umduğu kelimelerle kendi hakikatini ortaya çıkarmayı arzu eder.

Osman Hakan, “Ney ve Ölüm” şiirindeyse Peygamber Efendimiz'in bir mucizesine telmihte bulunur:

**Ay varılır**, düşerdi Zaman

Gözyaşı, Dalga, Kırbaç, ve ateş

(“Ney ve Ölüm” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Burada anıştırılan olay, Hz. Peygamberin müşriklere resul oluşunu ispatlamak için gösterdiği bir mucizesidir. Hz. Peygamber, parmağını aya doğrultur. O anda ay iki parçaya ayrılır. Bu hadiseye de “şakku 'l-kamer” denilir.

Osman Hakan A.'nın söylem gücü, sanatlar, imaj yaratımı, çok anlamlılık gibi bakımlardan çoğu şiirine göre daha ileri bir seviyede olan “7/Dağlar ve Yollar” adlı şiirde iki anıştırma dikkat çeker. İlgili kısımlar şöyledir:

---

<sup>16</sup> Yed-i Beyzâ mucizesiyle ilgili olarak şu ayetlere bakılabilir (Yazır meali): “Ve Musa elini koynundan çıkarıverdi, eli bembeyaz olmuş, bakanların gözünü kamaştırıyordu.” A'raf/108., “Bir de diğer bir mucize olmak üzere elini koynuna koy ki, kusursuz olarak bembeyaz çıksın.” Tâhâ/22., “Ve elini koynuna sok, kusursuz olarak bembeyaz çıkıversin, bu, Firavun ve kavmine olan dokuz mucizeden biridir. Gerçekten onlar, fasık olan bir kavimdir.” Neml/12., “ ‘Elini koynuna sok, kusursuz bembeyaz çıkacaktır. Korkudan açılan kollarını kendine çek. İşte bu ikisi Firavun ve onun adamlarına karşı Rabbin tarafından iki kesin delildir. Çünkü onlar, yoldan çıkan bir kavim olmuşlardır’ diye seslendirildi.” Kasas/32.

“Naz fidanı yollar  
ben kendi kendimin yoluyum  
kendi dağının içinden geçen,”

“kuyu içinde yakut dudaklı ateş  
öperdi gündüzün yaralarını”

(“7/Dağlar ve Yollar” / Yol Şarkıları)

Şiirin ilk kısmında geçen “dağ” ve “yol” sözcükleriyle beraber *Ferhat ile Şirin* hikâyesi hatırlanmalıdır. “*Ben kendi kendimin yoluyum*” dizesi, hikâye edilen “*dağı delme*” eyleminin simgesel bir okuması gibidir. Yani şaire göre Ferhat’ın açtığı yol, kendi içine doğru çıkması gereken bir yolculuğun yoludur. Dolayısıyla Osman Hakan, anlatıdaki amacın bağlamsal yönünü başka tarafa evirir. “*Naz fidanı yollar*”daki istiareyle de bu amaca çalışır. Yani anlatıdaki sevgilinin (Şirin’in) yerini “yollar” alır. Bu durumda elde edilmek istenen nesne değişir. Yeni nesne (yollar) ise, simgesel olduğundan, Osman Hakan’ın anlatının bağlamını büyük oranda içsel ve tasavvufi/mistik alana taşıdığı görülür. Böylece şair, hikâyeyi alıp kendi şiirinde aynen devam ettirme *sıradanlığından* uzak kalır.

Şiirin ikinci bendinden alınan dizelerdeyse Hz. Yusuf’a telmih vardır. Bunu sağlayan, “kuyu” kelimesidir. Simge düzeyinde bir geleneksel öge olan kuyu, Hz. Yusuf için arınarak yeniden doğuşun gerçekleştiği mekân olarak yorumlanabilir. Arınma ve yeniden doğma mitleri de bir iç/sel yolculuğa –ya da tersi şekilde içsel yolculuk, yeniden doğmaya ve arınmaya– karşılık geleceğinden Hz. Yusuf’la Ferhat’ın yaşadıkları, Osman Hakan’ın şiir süzgecinden geçerek aynı doğrultuda ama yeni denilebilecek bir yoruma kavuşur. Dolayısıyla geleneğe bu yeni yüzle eklemlenilir. “Gece... Her Şey” adlı şiirde de yine Ferhat’a bir telmih yapılır:

(...)

Tenimle, kapatıldım kendime  
Ateşle... dağla, külünk... dağ-  
la külünk... dağ... lâle...

(...)

(“Gece... Her Şey” / Seyahat, Hemen)

“Külünk” Ferhat’ın dağı delerken kayaları kırdığı büyük çekiştir. Dağı deldikten sonra kendisine Şirin’in öldüğü şeklinde bir yalan söylendiğinde Ferhat, külüngü havaya atar; tekrar kendi başına düşen külünk Ferhat’ı öldürür. Şair, buradan

hareketle, “dağ” kelimesinin tevriyeli anlamlarından yararlanır: Birinci anlamıyla dağ, Ferhat’ın en büyük sınavı, ikinci anlamıyla ateşle (mecazın karşılığı olarak; aşk ateşiyle) oluşan yara, bir diğer anlamıyla dağlamak eyleminin kendisi... Şiirde orijinal olarak koyu yazılıp vurgulanan “lâle”nin eski şiirimizdeki karşılığı, daha doğrusu, aşkın yaralarının lâlenin içindeki siyah kısma karşılık geldiği düşünülürse şiirdeki anlamlar, tam olarak karşılığını bulur.

*Nâr* kitabındaki “12/Kuyu” başlıklı şiirde de yine Hz. Yusuf’un kıssası anırtılır. Şiirin şu dizeleri, Hz. Yusuf’un hikâyesini özetler gibidir: “*Daldır kovayı çöle, ipe tutunayım!..*”, “*Yüzüm köpük, kan içinde gömleğim / Eğilip baktım, göz göz yaralar*”. (“12/Kuyu” / *Nâr*). Hz. Yusuf’un kıssası söz konusu olduğunda daima “masumiyet” kavramı da bir değer olarak kendini gösterir. Osman Hakan’ın şiirinde de bu, şiirin ana temasıdır. Şair, hayatın ve zamanın eziciliğine rağmen “masumiyet” içinde kalmanın hüznünlü güzelliğini, Hz. Yusuf’un kıssasına telmihlerde bulunarak somutlaştırıp güçlendirir.

Osman Hakan’ın en güçlü şiirlerinden biri olan “Şehir Nerde?”, “*Ashab-ı Kehf*”e telmihlerin yapıldığı bir şiirdir:

Toprağın süsünden, habersiz  
**Birkaç genç** kalp... yıllandık  
Üç, dört, beş, altı, **yedi**... **sekizinci**  
**Uyuyan** etimiz... epridi, akşamlar  
Yırtıldı, içimizdeki inci...  
Uyandık! *Şehir nerde?..* Arkadaşlar!..  
Bir rüya bu... apaçık, ahh!..

(...)  
*Şehir nerde?..* Arkadaşlar!.. Ah!..  
Bir eşikte, insanlar, kediler, köpekler...  
Para ve ekmeğe sığındık hep beraber  
*Şehir nerde?..* sığınanlar, neredeler?..  
(...)

(“Şehir Nerde?” / Seyahat, Hemen)

Kuran-ı Kerim’de “Kehf” Suresi’nde anlatılan konu ve olaylardan biri, inançları yüzünden öldürülmek korkusuyla bir mağaraya sığınan “*birkaç*” genci anlatır. Bu gençlerin sayısı tam belli değildir. “*Kıtmir*” denilen köpeklerinin de anıldığı

surede sayıları hakkında Kur'an, insanların "üç/dört/beş/yedi ve bir de köpekleri" şeklinde tahminlerde bulunacaklarını haber verir. Bu gençler, mağarada üç yüz dokuz yıl uyutulduktan sonra uyandırılır. Ancak onlar, bir gün civarında uyuduklarını sanırlar. Yani zamanın farkında değildirler. Şehirden de uzaktırlar. Sonuç olarak bu gençler, bir mağarada tecrit hâlinde, insanlardan, zamandan ve toplumun mekânı olan şehirden uzaktadırlar.

Olaya Osman Hakan'ın şiiri bağlamında bakılınca simgesel bir okuma yapılması gerekir. Buna göre mağaraya sığınanlar, saflığın, temizliğin, ruhsal olgunluğa ermişliğin temsilcisidirler. Karşılarında ise genel olarak diğer insanlar ve şehir vardır. Bunun şimdiki zaman için ifade ettiği şeyse, modern hayatın yıkıcılığına karşı kendi "mağarası"na sığınanlardır. Ama şair, romantikler gibi iyiler ve kötüler olarak basit bir ayırım yapmaz. "Bir eşikte, insanlar, kediler, köpekler.../ Para ve ekmeğe sığındık hep beraber" sözleri, herkesi modernizmin suçlusu olarak mimler. Ashab-ı Kehf, uykudan uyanınca, para verip içlerinden birini erzak alması için şehre gönderirler. Onların erzak almaları, bir ihtiyacın sonucudur. Şair, bu durumu, günümüze göre anlamlandırırken aşırı tüketim, aşırı arzu bağlamında değerlendirerek, Ashab-ı Kehf'in durumundan ayırır. Nihayetinde Osman Hakan, malzemeyi günümüze yorarken onun simgeselliğinden yararlanır ve bunları o olayın penceresinden değil çağımız penceresinden ama yine Ashab-ı Kehf'in bakış açısıyla şiirinde işler. Üretim de bu şekilde sağlanmış olur.

Bir başka anıştırma/telmih, V. B. Bayrıl şiirindeki bir örnek üzerinden de değinilen Ebrehe'nin Ka'be'yi yıkmak için ordusuyla geldiğinde bir kuş sürüsü tarafından helak edilmesi olayıdır:

Sokakları tanırım, kırmızılığı; dışarısı...

**Ekinler**, bahçeler... tutuşmuşlar mı **ezilmişler** mi?..

**Göğü yıkmaya gelenler** kimler şimdi?..

Ben hiçbir şey bilmiyorum oysa

**Taş** mı **cam** mı daha iyi keser?..

Güneşin, ayın, ışığın kapıları

**Kuşların ağızlarından dökülür**...

Şehirle kapatılmış saatler, seyyareler-

le şehirler... beraber olmuşlar hep

**Kuş sürüleri güya**... o, canhıraş sesler

Onlar... ben, hiçbir şey bilmiyorum oysa...

Ben, hiçbir şey bilmiyorum... ben, hiçbir şey...

(“Dışarı... Vücûd” / Seyahat, Hemen)

Kur’an’da “Fil Suresi”nde anlatılan olayda kuş sürülerinin ağızlarındaki kızgın taşları Ebrehe’nin ordusunun üzerine bırakmasıyla ordunun “yenilmiş ekin”e döndüğü ifade edilir. “Ekinler, bahçeler... tutuşmuşlar mı ezilmişler mi?..” dizesi bunu ifade eder. Tabii şairin amacı, bu olayı anlatmak değildir. Aynen bir önceki örnekte Ashab-ı Kehf üzerinden günümüz modern hayatına eleştiriler yapıldığı gibi, bu şiirle de benzer eleştiriler yapılır. Şiirin ismi de bu bakımdan bir gönderimde bulunur. Evin “dışarı”, modern hayatın merkezidir. Ebrehe’nin askerleri nasıl “yenilmiş ekin”lere benzemişse, modernizm de insan(lar)ı güzel görünüşü, davetkâr edasıyla kendine çekerek sonuçta –şiirin adında işaret edilen– bir “vücûd” hâline getirir. Yani ruh ve öz geri plana atılıp, itilip, yok edilirken vücut/beden öncelenir.

Osman Hakan A.’nın şiirinde anıştırma/telmih konusunun başka birçok örneği verilebilir. Nihayetinde bu konuyla ilgili olarak şairin oldukça başarılı olduğu bir gerçektir. Bu başarısı, geleneğe ait olanı çok katmanlı bir okuma ve yorumlama potansiyeli arz eden şekilde işleyebilmesi ve onun günümüzde ne ifade ettiği, neye karşılık geldiği soruların cevabını kendi algı ve değerlendirmesiyle yeniden ele alabilmesinden gelir.

#### 4.2.2.3. Mazmunların Dönüştürümü / Yeniden Üretimi

Divan şiirinin çokça kullanılarak ortak algıya hitap eden estetik kalıpları olan mazmunlar, eski şiirdeki imge üretiminin en temel örnekleridir. Ancak mazmunların yeni/modern şiirde aynen değil yeniden üretilerek ve dönüştürümü sağlanmaya çalışılarak şiirde işlenmesi gerekir. Osman Hakan A. da şiirlerinde mazmunlardan sık sık yararlanır. Şairin en çok yararlandığı mazmun, Hilmi Yavuz ve Bayrıl’da da olduğu gibi “gül”dür. Bununla beraber “lâle” de sıkça kullanılır:

(...)

Uçurumlara bürünüp bir kere

Gör! Ve dokun bir **güle**

**Siyah Dağ gülüne**

Son olsa olsa güzeldi... Ölümdü...

(“Ölüme Övgü” / Göç ve Ölüm Şarkıları)

Şiirde lâlenin bir dağ çiçeği oluşu öne çıkarılır. Onu bir dağın “uçurum”una koyarak imgeleştirir. Bunda lâlenin Divan şiirindeki Allah’ın birliğini simgelemesi, âşğın yarası olarak alımlanması gibi özellikleri, öne çıkar. Şair, insanlara bir çağrı yapmaktadır. Kendisine çağrılansa aşk ve hakikattir. Ancak bu hakikat, dini bir simgelemeyle verilse de daha geniş bir daireyi işaretler. O da insanın kendi gerçeğine çağrıdır. Şiirde bu çağrı, bir yüceltme duygusunu da barındırır. Bu ise, âşğın yarasından ölüme çıkan bir yolla yapılır. Yani bir kahramanlaştırmadır. Dolayısıyla şair, lâle mazmununu dönüştürmese de yeni bir yorumlayışla onun anlamını geleneksel bağlamının ötesine taşımayı başarır. “Rüzgârlar ve Yollar” şiirinde de lâlenin kullanıldığı görülür:

Ah! Kalbimin süpürüldüğü yolculuklar...  
nasılsa başlar kaybolan suyun macerası  
bâzan **buluşmak mumu** yanar  
bâzan göğsün **lâlesi**,...büyütür  
beden gürültülerimizi, kavuşmak  
bir bedene sığarak

(“Rüzgârlar ve Yollar” / Yol Şarkıları)

Burada da lâlenin “yara” anlamından yararlanılır. Şair, aşk “yara”sının kavuşmaya bir işaret ya da kavuşma yolunda adeta bir zorunluluk olduğunu imler. Bu anlamı ise öncelikle “*buluşmak mumu*” ifadesi verir. Divan şiirindeki “şem”, bu şiirde günümüzdeki karşılığı olan “mum” ile ifade edilir. “Şem” mazmunuysa Fuzuli’nin “-*anmaz mı?*” redifli gazelinin ilk beytini hatırlatır:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı

Felekler yandı âhımdan **murâdım şem’i** yanmaz mı (Akyüz, 1990: 264).

Osman Hakan, Fuzuli’nin “*murâdım şem’i*” ifadesini günümüz kullanımına uygun biçimde “*buluşmak mumu*” olarak dönüştürür. Sonraki dizelerde de lâle mazmunu kullanılarak bu iki öge paralel bir anlama büründürülür. Lâlenin benzer bir kullanımı da “Dağlar ve Biz” şiirinde görülür:

Kâğıt,.. yeraltı kokar; **benim’**  
dir,.. **siyah** ... kat kat, **elmas** ve **lâle**  
saklanırlar bedenimde, binlerce baş halinde  
(...)

(“Dağlar ve Biz” / Gül Odası)

“Benim” ve “siyah” sözcükleri şiirde özellikle koyu olarak vurgulanır. “Siyah” kelimesinin yanında “benim” sözcüğü tevriyeli kullanılarak vücuttaki “ben”in siyahlığı öne çıkarılır. Bu vurgulamalar, lâlenin iç kısmındaki siyahlıkla birleşir. Şair, “*bedeninde binlerce baş halinde sakalanan*” bu “siyahlar”ı yani yaraları birer “elmas” (kadar değerli olarak) kabul eder. Bu kıymet atfetme boyutu, söz konusu mazmunların Divan şiirindeki yüceltilen aşkı imlemesinden, onun işaretleri olmasından doğar.

Divan şiirinde çokça kullanılan mitolojik varlık semender, yeni/modern Türk şiirinin Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz gibi birçok ustasının şiirinde bir mazmun olarak defalarca kullanılır. Bayrıl’ın şiirinde de kendisine yer bulan semender, Osman Hakan’ın şiirinde de birçok kez kullanılır:

yeis **semenderi**, **güle** dönerdi  
gecenin eteklerinden tutunurdu  
küçüldükçe hayâlin, bakış olurdu  
baharı kim görürdü?Şair  
bungun bir rüzigârdan başka neydi? Aşklar,  
gecenin yolundan gelir giderdi...

(“10/Yollar ve Aşklar” / Yol Şarkıları)

Bu şiirde semender, alışılmış kullanımındaki olumlu karşılığıyla kullanılmaz. Öncelikle şair, “gül” mazmununu ümitlerinin karşılığı olarak alır. Karşıtı ise “yeis” yani ümitsizliktir. Gülün gelenekteki güçlü anlamına karşı yeis kelimesi de Divan şiirindeki semender mazmunuyla –özellikle semenderle– güçlendirilir. Şair, bir bakıma denklem kurar. Sonra semender-ateş ilişkisinden ve ateşin kızılığından hareketle güle dönüşümünü sağlar. Bu dönüştürme, Ahmet Haşim’in empresyonist ışık oyunlarını çağrıştırdığı gibi, Hz. İbrahim’in inancı doğrultusunda ümitsizliğe düşmemesi ve sabretmesini de çağrıştıırır. Çünkü onun da içine atıldığı ateş, mucizevi şekilde gül(ler)e dönüşür. Semender mazmununun bir başka kullanımı da şairin çocukluk dönemindeki yaşama sevinciyle ilgili olarak kullanılır:

Ateş akşamı alırsam; ay kırılır  
bilmem ki; güneş ve gölge nasıl buluşur?..  
her başak içinde dalgalanır, ayışığı ,..  
varmak istediğim akşamlara bürünür,  
çocukluğun **semenderi**,... canlanır birden  
(...)

(“15/Unutuş ve O” / Gül Odası)

Şairlerin çocukluğa olan özlemi hâldeki memnuniyetsizlikle ilgilidir. Bu yüzden çocukluk, bir kaçış dönemi olur. Bu şiirde de çocukluğa gidilir. Olgunluk döneminin sakinliğine karşı çocukluk döneminin “ateşin”liği söz konusudur. Bu noktada mitolojik inanca göre ateşte yanmayan semender şiire dâhil olur. Öyleyse şair, şimdiki zamanını ateşin içinde olmakla özdeşleştirir. Bu durumda çocukluk hâlâ kendini bir semender gibi koruyan cevherdir. Gerçek zamanda çocukluğa geri dönemeyen şair, şiire yönelerek çocukluğun sevincini arar. Nitekim şiirini, “*canlanır birden, şiirimdeki sessiz semender ..*”. diyerek bitiren şair, çocukluk hatıralarını şiirinde yeniden canlandırarak geçmişin özlemini hafifletir. Bu anlamlara bakıldığında da görülür ki; Osman Hakan, semender mazmununu geleneksel kullanımının ötesinde soyut bir estetik malzeme hâline getirerek dönüştürmeyi başarır.

Osman Hakan’ın şiirinde, Divan edebiyatında en çok kullanılan mazmunlardan biri olan “Mushaf” da kullanır. Ancak burada “Mushaf” yerine “Kitap” sözcüğü geçer:

Bir kalemtraş, yırtılan etim..

Yani yonga, yani is, yani bedenim

Kanser ve irin, sızdıran bir divit

Bir kalemdân, sarı kubur, çizik

Parşömen, tabut... göllenense içim-  
de, bunca zaman, dolaşıp gördüm...

**Kitap**’larmış, okudukça, hep **yüzüm**...

(“Seyahat, Hemen” / Seyahat, Hemen)

Divan şiirinde “*şairlere göre sevgilinin yüzü bir Kur’an-ı Kerim kabul edilir ve onda bulunan tezyinat, harfler, hareketler, ayet ve sureler sevgilinin mübarek ve güzel yüzünde birer karşılık bulur. Sevgilinin yanağındaki ayva tüyleri, hat (yazı) olmak bakımından sure ve ayetlere; rengi yönünden Duhan’a (duman demek olup bir sûrenin adıdır) teşbih olunur. Yine sevgilinin kaşı sure başlıklarına, parlak yanakları nur ayetlerine, beni de ayetler arasına konulan duraklara benzetilir*” (Pala, 16. 07. 2005). Osman Hakan’ın şiirinde Mushaf kelimesi yerine özel isim olduğu ayrı yazılarak belli edilen “Kitap” sözcüğü tercih edilir. Aynı dizede “yüzüm” kelimesi de geçer. Böylece ifade edilmek istenen anlam kapalı/örtük olma durumundan kurtularak Divan şiirindeki söz konusu kullanımına kavuşur. *Nâr* kitabında da Divan ve halk şiirlerinde sıkça kullanılan birkaç mazmunun yer aldığı görülebilir. Ancak bunların yeni anlam ve karşılıklar yüklediği, şiire derin bir imaj kazandırdığı söylenemez. Söz konusu kullanımlara şu “ikilik”ler örnektir:

Camdır... yıldızım, güneşim, ayım  
Lâlem, gonca gülüm... sırçadır...  
(10/“Sırçadır İçim” / Nâr)

Besle, büyüt!.. Hileyle...  
Zülf, kaş, göz, gamze...  
(3/Heft / Nâr)

Osman Hakan A.’nın şiirinde mazmunlara mümkün olduğunca yer verildiği, onlardan yararlanılma yoluna gidildiği her zaman dikkat çekici bir nitelik olarak kendini gösterir. Şairin şiirlerindeki geleneğe eklemeli olduğu yanların en önemli taraflarından biri, mazmunların yeni bir yorum ve kullanımla işlenmesidir.

#### 4.2.3. Dil Kullanımı Yoluyla Geleneğe Eklemeli

Osman Hakan A.’nın şiirinde dil, belki en önemli unsurdur. Şairin dili kullanımı, onun şiirini genel karakteri, biçimi, biçemi, gelenekle kurduğu ilişki, eski şiiri duyumsatan atmosferi, anlamı, imge üretimi, çoksesliliği vs. yönlerden etkiler. Bunda eski/arkaik kelime kullanımı, noktalama işaretlerinin çok sık ve yeni biçimlerde kullanımı, tevriyeli kullanımlar, dizelerin ve kelimelerin kırılmasıyla çeşitli anlamları üzerlerine alması, sözcüklerin çağrışımlarından yararlanma gibi birçok faktör rol oynar.

Dilin bu denli öne çıkarılmasında öncelikle, Edip Cansever ve Hilmi Yavuz’un söylediği üzere ‘şiirin yapılan/tasarlanan bir şey’ olduğu düşüncesi ve kabulü yatar. Osman Hakan’a göre “*şiir, doğrudan doğruya dille ilişkili bir sanat dalıdır*” (A., 2006c: 8). Ancak modern şairin dil algısı, dili sorgulamak, onun kalıplarının dışına çıkmak üzerine kuruludur. Zaten, bireyin ve özelliğinin yükseldiği modern dönemde dil gibi bir yapının da bundan payını alması kaçınılmazdır. Dolayısıyla şair, dilin içinden giderek kendi sözüne ulaşma çabasını taşır. Bu bakımdan dil/söz ayrımı, modern anlayışın bir realitesi, genel kabulüdür. Osman Hakan A.’nın dile yaklaşımı da bu doğrultudadır: “*Çağdaş dilbilimin ortaya koyduğu en basit bilgi olan ‘dil/söz’ karşıtlığında ifadesini bulan ‘şiir dili’, standart dilin karşısında kurar kendisini. Şairin ‘söz’ü hep böyledir, gündelik dile ‘muhalif’tir; dilin karşı kıyısında bir ‘söz’ olarak hayat bulur*” (A., 2006c: 35). Bu bakımdan Osman Hakan A.’nın dili işleyişi hem görsellik ve yapı, hem de anlam boyutlarıdır. Şair, dili oldukça titiz bir işçilikle ve

bütün şiirlerinde aynı tutumla kullanır. Bu da onun şiirlerinin genel karakteristiğini bir “yapı” olarak algılamayı gerektirir.

Osman Hakan’ın şiirlerindeki belli başlı dil kullanımları, ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar alışılmamış olanı denemeyi izlek edindiğini gösterir. Bu bağlamda bazı kelimelerin birleşik yazılması, bazen de aksi şekilde kelimelerin görsellik açısından aralarının açılarak yazılması, kimi sözcüklerin büyük harfle başlaması, kelimelerin hece ya da harflerden kırılarak sonraki dizeye aktarılması, sık sık üç nokta (...) ve tek tırnak işareti (‘) kullanılması gibi özellikler sayılabilir. Ama şairin *Yol Şarkıları*’ndan başlayarak ara ara, *Gül Odası*’ndaysa yüzlerce kez kullandığı noktalana işareti virgöl + iki tane nokta (,..) şeklindeki özgün kullanımınıdır.

Osman Hakan’ın şiiri için “*Dilin semantik varlığı ile gramatikal, morfolojik, görsel varlığı birlikte işlev üstlenir onun şiirlerinde*” diyen Bâki Asiltürk, Halim Şafak’ın şu görüşlerini aktarır: “*Osman Hakan A., dili’ni zorluyor. Dildeki anlamı zorluyor. Dilin yetmezliğini çözmeye çalıştığını duyumsatıyor. Dizeleri, sözcükleri aralıyor, kesiyor, paramparça ediyor. Kesmeler, virgüller, iki noktalar ve tırnak imleri paramparçalığa yardımcı oluyor. Dizelerin birbirine yakınlaştırılması ya da ayrılması, okuru şiirdeki boşlukları doldurmaya çağırıyor. Bol çağrışımlı şiirlere götürüyor. Çağrışımlar, farklı sesler, anlamlar doğuyor okurun zihninde. Kuşkusuz buradaki şeye sözcük deformasyonu deyip geçemeyiz. Bir bozma söz konusudur ama bu da bir yönüyle şiirin yapısıyla ilgilidir*” (Asiltürk, 2013: 313). Bu doğrultuda, öznel bir yorum olmakla beraber, Osman Hakan’ın üniversitede inşaat mühendisliği okuması ve daha sonra matematik öğretmenliği yapması dolayısıyla dili daha çok matematiksel olarak algıladığı düşüncesine gidilebilir. Dil-matematik ilişkisi, çağdaş dil yaklaşımıyla da örtüşen bir durumdur. Ancak onun şiirinde dile “aşırı” yoğunlaşılması şiirin okunurluğunu gölgeler. Asiltürk, *Gül Odası*’nı değerlendirirken bu duruma değinir ve şunları söyler: “*Kitapta teknik olarak ilgi çeken temel özellik noktalama işaretlerinin farklı kullanımı (virgöl + iki nokta yan yana [,..]) ve yoğunluğudur. Yüzlerce kez yinelenen bu kullanım, metinlerin okunuşunu zorlaştırmakta, akışkanlığı engellemektedir; ama zaten şairin amacı da budur. Bu amaç, gerçekleşir; okuyucunun saati akıp giden bir zamana değil, kesintili bir zamana ayarlanır. Kitabın özgünlüğünü sağlayan, kuşkusuz, bu kullanım değildir. Asıl önemli olan, şairin bulgulara, ifadeye, anlama ilişkin geliştirmeye çalıştığı kişisellik*” (Asiltürk, 2013: 317). Ancak Asiltürk’ün ya da dolaylı olarak şairin bu düşüncede olması, gerçeği değiştirmez. Çünkü bir şiirin okunurluğu, onun lirik oluşuyla da

ilgilidir. Eski şiirimizin –aslında Türk şiirinin– ana çizgisi, lirizmle sabittir. Ona eklenme iddiasında olan bir şiirin bu ana çizgiden uzaklaşması da okunurluğunu zedeler. Bununla beraber, şairin okunurluğu önceleme zorunluluğunun olmadığı da bir gerçektir. Bu noktada şairin şu savunusunu hatırlamak gerekir: “*Önemli olan, sonuçta ortaya çıkan ‘Ürün’ün kendisi değil midir? / Peki benim şiirimdeki bu ‘İmla’ meselesi nedir? Önce ‘İmla’ya, şiirimde dizenin nabzını düzenleyen bir tür ‘Sempatik’ ve ‘Parasempatik’ sistemler gibi baktığımı söylemeliyim. ‘Dizenin disiplinini sağlayan ritm’le ilgili bir durumdur bu. Zaman zaman dizeleri kırıp öğeleri parçalayarak, sözcükleri ve seslemleri birbirinde[n] uzaklaştırmamı; sözcükleri arasında boşluklar bırakmamı; bir dizeyi başka bir dizeye yakınlaştırabilmemi; öğelere ‘özel’ bir çekim alanı sağlayabilmemi; kısacası, anlamı ‘Okuma’ya bağlayabilmemi sağlayan bir etkinliği, bir anlamda ‘İmla’ya borçluyum diyebilirim. Dilbilim ve çağdaş dilbilim kuramlarıyla ilişkiler kurmak gerektiğini ekler benim şiirimin omurgasını kavrayabilmek için*” (A., 1995: 13). Bu yaklaşımlar ve uygulamalar, şairin modern dil ve şiir anlayışıyla ilgilidir. Dil konusunda onun bir diğer önemli yanı geleneğe eklenildiği dil kullanımı ve anlayışıdır.

Osman Hakan’ın geleneğe eklenildiği en önemli yanlardan biri sözcük seçimleri ve tek tek seçilen sözcüklerin dizgeler içinde diğer sözcüklerle olan ilişkisini geleneğin ses-çağırışım-ahenk-müzikalite paradigmasına göre oluşturmasıdır. Bu bakımdan onun şiirinde teorik olarak her sözcük ve her dizge, oradan yapıt oluşa kadar her yapı bilinçli ve titiz bir çalışmanın ürünüdür denilebilir. Bu bağlamda şair, “*Mallarmé haklıdır, ‘Şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır’, ama bu durumda ‘çağırışım’ gücü olan kelimelerle demek daha doğrudur*” (A., 2006c: 37) der. Nitekim şiirde bir kelimenin anlam ya da ses olarak yük olmaması, aksine şiirin yükünü üzerine alması beklenir. Dolayısıyla imgesel olmalıdır. İmgenin sağlanma yollarından biriye, sözcüğün derinlikli bir anlamı ve kullanımı yani “yoğunluğu” olması durumudur. Diğer yandan şiirsel yükü azaltan hatta şiire Italo Calvino’nun söylediği anlamda “hafiflik” duygusu katan bir özellik de kelimenin çağırışım-ses değeridir. Esasen bu iki özelliğin birbiriyle temelden birleşik olduğu açıktır. Ancak somut görünürlükleri, ilkinde semantik, sonrakinde fonetik bir algıya dönüktür. Estetik değer taşıyan bir şiirde de zaten bunlar, birbirini tamamlayan olgulardır. Nitekim Osman Hakan da “*O halde ‘ses’, şiirin en has malzemesi olan sözcüklerin de ötesinde zihnimizi anlam çağırışımına açan tek şeydir de denilebilir*” (A., 2006b: 18) diyerek aynı noktaya vurgu yapar.

Bir dili estetik ve zengin yapan, o dille yazılmış/söylenmiş şiiirlerdir. Bu bakımdan Divan şiiiri, yüzlerce yıllık bir estetiğın somut halidir. Bu şiiirden süzülerek gelen kelimelerin modern/yeni şiiire aktarımı, bütün kültürel değıişimlere rağmen köklü bir derinlik sağlar. Geleneğı poetik olarak şiiirinin merkezine alan Osman Hakan'ın da kelime seçimlerinde Divan şiiirinin zenginliğinden yararlanması, şiiirlerindeki anlamsal ve çağrışımsal zenginliği artırır. Sözelimi, *yekpâre*, *vâveyla*, *billûr*, *mirrih*, *zuhal*, *simûrg*, *rind*, *lâle*, *muamma*, *Ankâ*, *hûma*, *nesteren*, *semen*, *rüzigâr*, *semender*... gibi kelimeler, gösterge oluşlarının ötesinde çağrışımsal yan anlamları da taşırlar. Ne var ki eski kültür ile yeni kültür dünyamız arasında şairin kendi ifadesiyle büyük bir "yarık" vardır. Bu konuda Osman Hakan, eski kültür ve edebiyatın kelimelerinin anlamlarından uzaklaştığını hatırlatır: "*Şiiirde sesle aktarılan tek bir sestem çok, paradigmatik bir sestem söz edilebilir ancak. Bu, Batı şiiiri için de aynen geçerli olan bir husustur. Bu noktada, Cumhuriyet döneminde Türkçenin ses kalıplarının başka bir (Latin) gramerin içine yerleştirildiğini de okura hatırlatmam gerekiyor. Bu, oldukça önemli bir husustur. Zira anlamlarından uzaklaşmışlardır. Örneğın, 'mürşid' kelimesi zamanla, rehber, yol gösterici veya sıradan bir tur rehberi gibi algılanmaya başlamıştır. Halbuki, 'mürşid' kelimesi, insanı 'rüşd' noktasına götüren kişi anlamını taşır. Keza, seyr kelimesi, yolculuk kelimesini karşılamaz"* (A., 2006c: 40). Bu bağlamdaki eski/arkaik sözcükler, salt çağrışım, ses ve ahenk yaratımı için kullanıl(a)maz. Bu kelimeler, eski kültür-edebiyat dünyasını şiiire ve yeni algıya taşır. Onlarda, her kelimenin yavaş yavaş, işlene işlene yüklenmeye başladığı, bir ruh/öz vardır. Bu ruh/öz, şiiirin içinde eriyik bir değıer olarak durur. Esasen bir anlam/manadır. "*Bu anlam, dize yapısı ve kurulan ses düzeni içinde görülmez; ancak, söyleyişle birlikte ruhsal bir oluş olarak; ve, bir 'yan anlam' olarak belirir"* (A., 2006b: 18). Osman Hakan'ın şiiirlerinde öze ait bu anlam, şiiirin genel karakteristik niteliklerinden biri olarak kendini gösterir ve şiiirleri geleneğı eklemlenmede 'yapıştırıcı madde' olarak rol oynar. Ancak yine de Osman Hakan'ın şiiirlerinde eski/arkaik kelimelerin çok sık kullanıldığı söylenemez. Oysa Hilmi Yavuz ya da yakın arkadaşı Bayrıl'ın eski/arkaik kelime kullanımları çok daha fazladır. Dolayısıyla bu iki şairin şiiirleri okunurken söyleyişin verdiği öze dönük anlam, daha kolay ve şiiire ait bir 'hızlılık'la kavranılır, hazmedilir.

Sonuç olarak; Osman Hakan A.'nın şiiiri, dili çeşitli boyutlarıyla kuşatma çabasındadır. Bu doğrultuda şairin, her zaman başarılı olduğu söylenemez, hatta dil üzerinde yoğunlaşılması şiiirin okunurluğunu zedeler. Noktalama işaretlerinin özel

stiller oluşturularak kullanılması da beklenen anlamsal ve çağrışımsal etkiyi sağlamada yeterli olmaz. Şairin teorik olarak çağrışım ve ses üzerinde durduğu yazıları dikkate alındığında şiirdeki uygulamalarının biraz daha gerilerde seyrettiği görülür. Bu anlamda, seçilen kelimeler, estetik bir akış içinde üst bir ritim yaratmaz ya da o şiir içinde bunun sürekliliği yoktur. Osman Hakan'ın şiirindeki bu türden aksak yanlara rağmen, şairin dil üzerinde fazlasıyla titiz çalıştığı aşikârdır. Eski/arkaik kelimelerden yararlanması, bu şiiri geleneğe eklemleyen önemli cephelerdendir. Şairin eski kültür-edebiyat dünyasının söz dağarcığını yeni şiire aktarmada genel olarak başarılı olduğunu söylemek gerekir.

## 5. BÖLÜM

### SEFA KAPLAN

#### 5.1. HAYATI VE SANATI

Sefa Kaplan, 1956'da Çorum'da doğdu. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Türkçe Bölümü'nü bitirdi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü'nü son sınıfta bıraktı. 1984 yılında öğretmenlikten ayrılarak gazeteciliğe başladı. İlk şiirini 1978 yılında *Türk Edebiyatı* dergisinde yayımladı. Beş yıl Londra'da yaşadıkdan sonra Türkiye'ye döndü. *İnsan Bir Yalnızlıktır* adlı kitabıyla 1990 Behçet Necatigil Şiir Ödülü'nü aldı (Kaplan, 2001: 1).

Kaplan'ın şiir kitapları şunlardır: *Sürgün Sevdaları* (1984), *İnsan Bir Yalnızlıktır* (1990), *Seferberlik Şiirleri* (1994), *Disconnectus Erectus 2+1* (1995), *Londra Şiirleri* (2001), *Mecûsi Şiirleri* (2004), *Şiirler / Seçme Şiirler*, (2007).<sup>17</sup> Şairin şiir kitaplarının yanında araştırma/biyografi kitapları da vardır.

1980 Kuşağı şiirinin geleneği önemsediğine dair genel kanının aksine Sefa Kaplan, 1980 Kuşağı'nın geleneğin birikimine eğildiği, ondan yararlanma yoluna gittiği, kimi şairlerin de geleneği poetikasının merkezine aldığı düşünce ve tespitlerinin aksini söyleyerek aykırı duruş sergileyen bir şairdir: “*Maalesef, günün şairi; vahiy geleneğini, Batının putlarına peşkeş çektiğini zannederek yeni bir güç elde etmeyi umarken, başını 'anti-şiir sloganlarının' taşlarına vurmaktadır. Üstelik bu durumu; çarpıcı zaaflarını gizleyerek yansıttığını umduğu halde, ortalığa dökülmekte ve 'şiir/okurunu' (nitelikli okur elbette) bir defa daha hayal kırıklığına uğratmaktadır. Neden dersiniz, şair, kendisine bu kimliği veren geleneğin ısrarla dışında kalmak ve farkına varmamak istemekte ve bu itibarla yazdıkları karşılık bulamamaktadır. Bu durum ise onu –yani şairi– benmerkezciliğin yine gelenekte karşılıksız olan sokaklarına itmekte ve Batılı bencilliğin iptidai eteklerinde dolaştırmaktadır*” (Asiltürk, 2013: 84). Şairin bu bakış açısı, onun şiirlerindeki konu ve izleklerde kendisini bireye ve topluma doğru açılan bir eleştiri olarak da gösterir. Eleştirilenin karşısınaysa tabii olarak bize, geleneğe, özümüze ait olanı koyar. Böylece, kuru

<sup>17</sup> Bu çalışmada yararlanılan şiir kitaplarının baskıları şöyledir: *Sürgün Sevdaları*, Birlik Yayınları, 1. baskı, Ankara, 1984.; *İnsan Bir Yalnızlıktır*, Bebekus'un Kitapları, İstanbul, 1990.; *Seferberlik Şiirleri*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1994.; *Disconnectus Erectus 2+1*, Altıkırkbeş Yay., 1. baskı, İstanbul, 1995.; *Londra Şiirleri*, YKY, 1. baskı, İstanbul, 2001.; *Mecûsi Şiirleri*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2004.

slogancı ve bir fikrin taklitçisi olmayan şair, söz konusu bakışını şiirlerinde poetikasının fikrî yanı olarak ortaya koyar.

*İnsan Bir Yalnızlıktır* adlı kitabıyla 1990 yılında “Behçet Necatigil Şiir Ödülü”nü de alan Sefa Kaplan, geçmiş şiirin bilgisine ve zihniyetine oldukça hâkimdir. Ancak şair, bunun kendi şiirine yansımaları modernle harmanlayarak sağlar. Sürekli bir yenilik peşindedir. Bunu gerek “öz” gerek “dil” ve “biçim” boyutlarında örneklendirir. Onda birçok şaire göre farklı olan taraf, geleneği duyumsayışını sezgici yanıyla açık etmesidir. Onun sezgici yanı, en çok da anlamı öteleyerek duygu ve duyumsamayı öne çıkardığı, okurla şiirde verdiği anlamın ötesinde bir iletişim yolu seçme eğilimi gösterdiği yerlerde kendini gösterir. Bu nitelik, şairle okur arasında samimi ve sağlam bir bağ kurar. Zira bu bağın bir ucu buradayken diğer ucu, eski şiire, önceye ve ustalara uzanır. Burada bilinçle sezgi ve duygulanım buluşur.

Sefa Kaplan da Osman Hakan A., ve V. B. Bayrıl gibi Yahya Kemal / Ahmet Haşim, Ahmet Muhip Dıranas, Asaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz çizgisinde durur. Ek olarak Bâki Asiltürk, Sefa Kaplan’ın “*bir yandan Attilâ İlhan, bir yandan da Necatigil ve Hilmi Yavuz üzerinden kendine mal ettiği geleneksel söylemi dönüştürme iddiasında ol(duğunu)*” (Asiltürk, 2013: 311) söyler. Nitekim şairin, bu söylemi gerçekten dönüştürdüğü ve özgünlüğünü daha çok da bu noktada elde ettiği görülür.

## 5.2. GELENEKTEN YARARLANMA YOLLARI

### 5.2.1. Yapı Bakımından Gelenekten Yararlanma

#### 5.2.1.1. Şiirlerinde Yapı/Biçim/Form Özellikleri

Sefa Kaplan’ın şiirleri, diğer iki şairinki gibi bütünlüklü bir “yapı/t” çabasında kalınarak yazılmaz. Yani onun kitaplarında diğer şairlerde olduğu gibi bir ‘yapısal kurgu hesabı’yla şiirler ya da kitaplar arasında formel bağ kurulmaz. Bu kapsamda şiirlerin/kitapların yanmetinsel nitelikler bakımından da “zayıf” olduğu gözlenir. Ancak şiir kitaplarının kendi içindeki yapısal kurguları için belli bir çaba gösterildiği söylenebilir. Örneğin, bazen “gazel”lerin ağırlıklı olduğu bölümlerle karşılaşılır.

Tek tek şiirlere bakıldığında yapı/form özelliklerinin klasik/neo-klasik şiiri duyumsatan ama modernleri de kucaklayan şiir biçimleri olduğu görülür. Bir örnek olarak *Sürgün Sevdaları* için Orhan Kahyaoğlu’nun “*Geleneksel şiir kaynak ve formlarına yaslanan, ama modern bir kimliğe sahip bir kitap*” (Kahyaoğlu, 2007: ?)

demesi, söz konusu tespiti doğrular. Bunda poetik bakış ve örnek alınan ustaların etkisi, başat nedenlerdir. Örneğin Yunus Emre'nin biçim anlayışı, birçok şiiirde kendisini doğrudan ve dolaylı olarak gösterir. Daha genel olaraksa Divan şiiirinin, Halk şiiirinin ve Batı şiiirinin özellikleri geleneğin birikimi olarak işlenir.

### 5.2.1.2. Nazım Biçimleri

Sefa Kaplan'ın ilk şiiir kitabı *Sürgün Sevdaları*'a bakıldığında 2 dizeli bentler (beyitler), 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 ve 14 dizeli bentler kullanıldığı saptanabilir. Yani tercih edilen temel bir nazım biçimi/formu yoktur. Şair, bu konuda tam olarak bir karara varabilmiş değildir. Şiiirlerde açık bir arayış içinde olduğu görülür. Nitekim kitapla ilgili olarak Bâki Asiltürk, şu değerlendirmeleri yapar: “*İlk kitabı Sürgün Sevdaları*’nda biçimini tam olarak bulamamış, arayış içinde olan bir şair vardır. Bir yandan Attilâ İlhan, bir yandan Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz, başka bir yandan İsmet Özel bu şiiire gölge ederler. Bunu belki doğal karşılamak gerekir; çünkü edebiyat eğitimi almış, şiiir kültür ve donanımı epeyce geniş olan bir şairin ilk kitapta geleneğin ustalarıyla birlik görünmesi anlaşılabilir bir durumdur. Zaman zaman kendi sesini yakalamaya yaklaştığı bazı parçalar içermekle beraber yapı-biçim-ifade bakımından bu ustalıklı şiiirler daha çok, başka şairlerin poetikasına eklemlenir” (Asiltürk, 2013: 327). Geleneğin ustalarına bağlılığı bu kitapta Sefa Kaplan'ı biçim ve biçem bakımından belli sınırlar içinde kararsız bırakırken bu durum, şairin ikinci kitabı *İnsan Bir Yalnızlıktır*'da modern olanla buluşarak özgün bir senteze evrilir. Yapı/biçim/formla beraber, işlenen konu, tema-izlekler bu kitaptaki şiiirlerde de benzer bir seyir izlese de şairin gelenekten aldığı destek ve güçle birlikte modern kavrayışı şiiirinin merkezine doğru çektiği görülür. Açıkçası, eski verimle modern şiiirin kimi zaman bir ikilem gibi algılanmaya kapı açacak şekilde birleştirildiği görülebilir. Ancak Sefa Kaplan'ın şiiirde sürekli ilerleme içinde oluşu, bu durumu özgünlük olarak kavramayı dayatır. Şair, bu ikinci kitabıyla beraber kendi poetikasını ve kimliğini oluşturmada daha başarılı ve daha özgündür.

Şairin ikinci kitabındaki söz konusu ilerleme, üçüncü şiiir kitabı olan *Seferberlik Şiiirleri*'nde hem teknik hem söylem bakımından daha da gelişen bir seyir izler. Bu kitaptaki şiiirlerin yapı yönüyle titiz bir çalışmanın ürünü olduğu, aynı paralelde anlamın da derinleştiği görülür. Çünkü şairin arka planında klasik/neo-klasik söylemin ve geleneğin ustalarından süzülerek gelen birikimin aktif canlı bir dinamizm olarak durduğu bir gerçektir. Bu kapsamda şairin tek boyutlu/tek katmanlı, kolay bir

şiiir söylemesi beklenemez. Sefa Kaplan, son derece özgün imgelere, sembolist geleneğin etkilerinin görüldüğü örneklere başvurur. Böylece şiiirler, çokkatmanlı, çoksesli, çokanlamlı hâle gelirler. Dolayısıyla titizlikle kurulan yapı, şiiirlerin zengin anlamıyla bütünleşir. *Seferberlik Şiiirleri*'ne dair, Mustafa Kutlu şu yorumlamada bulunur: “*Eski şiiirimizin vezin ve sesini en çok kafiyeye yükleyerek kendine has kılıyor. Mısraları bölmüyor, iç kafiyeler yapıyor. Yer yer açık ve anlaşılır, sade ve gösterişsiz söylemiş bazen ani bir kararla müphemliğe, muğlaklığa varıyor*” (Asiltürk, 2013: 328). Mustafa Kutlu'nun tespitleri oldukça yerinde olmakla beraber, *Seferberlik Şiiirleri*'nde şairin mısraları bölmediğini söylemesi yanlıştır. Çünkü aksini gösteren birçok örnek vardır. Sefa Kaplan'ın sürekli bir gelişim içindeki şiiiri, bu kitapla beraber, modern tarzın ve söylemin gelenekle sentezlendiği kesin ve başarılı örneklerine evrilmiş olur.

“*Disconnectus Erectus 2+1*”, Sefa Kaplan'ın ilk iki kitabını bir araya getirerek “Hicret” isimli bir şiiir eklediği üçüncü kitabıdır. Bundan sonraki kitabı, *Londra Şiiirleri*'dir. Londra'da beş yıl bir nevi “sürgün” hayatı yaşayan Sefa Kaplan, bu kitabında “sürgün” bir şair gözüyle ele aldığı Londra'yı, oradaki hayatı ve insanları şiiirine taşır. Kitaptaki şiiirlerde şairin Türkiye'ye olan özlemi, dış dünyayı yorumlamada etkin bir unsur olarak belirir. Bu durumda şairin “öteki” olarak ayrık duruşu, temel bir bakış açısıdır ve şiiirin izlekleri, çoğu zaman buna göre gelişir. Diğer şiiirlerine göre bu tabii farklılığın yanında “*En önemli taraf da şairin biçiminde görülen yeniliktir. Londra'da bulunduğu yıllarda muhtemelen Anglo-Sakson şiiirindeki öykülemeci anlatımla tanışan ve bundan etkilenen şair, çizdiği kadın portrelerinde öykülemeci-betimlemeci tekniğe sıklıkla başvurur (...) Daha tamamlayıcı olması bakımından, Anglo-Sakson şiiirindeki öykülemeci teknikle Attilâ İlhan imgeciliğinin bu şiiirlerdeki anlatımı belirlediği söylenebilir*” (Asiltürk, 2013: 329). *Londra Şiiirleri*'ndeki şiiirlerde öncekilere nazaran bir kısalma ve özleşme olduğu da gözlenir. Bununla beraber, anlatımcılığa yaklaşan söyleme rağmen, şiiirlerin her zaman kolay kavranılamaması da söz konusu özleşmenin ve imge kullanımlarının, sembolist geleneğin etkilerinin, ikincil duruma düşse de Türk şiiir geleneğinin devam ettirilişinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Nazım biçimleri açısından; kimi şiiirlerde geleneksel tarzın, tüm özellikleriyle olmasa da, devam ettirildiği ama serbest şiiirde – ya da modern tarzda– sabit kaldığı fark edilir.

*Mecûsi Şiiirleri*, Sefa Kaplan'ın altıncı –toplu şiiirler dışta tutulduğunda son– şiiir kitabıdır. *Londra Şiiirleri*'nde olduğu gibi bu kitapta da bazı şiiirler, klasik özellikler taşır. Ancak asıl biçim/form olarak serbest şiiir benimsenerek modern tarzda şiiirler

yazılır. Ne var ki şair, ulaştığı ustalığa rağmen, bu şiirlerde her zaman titizlik göstermez. Sefa Kaplan'ın genel anlamda şiirde en başarılı olduğu yanlardan biri kafiye-redif ve onu izleyen diğer unsurlarla beraber oluşturduğu ses-müzikalitedir. Fakat bu şiirlerde şairin, söz konusu noktalarda dahi yapay ve “basit” duran ürünleriyle karşılaşılır. Şiirlerin üzerinde yeterince durulmadığı açık şekilde fark edilir.

#### 5.2.1.2.1. Mısra / Dize

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde sıklıkla olmasa da tek dizenin/mısranın bent olarak kullanıldığı yerler vardır. Bundan tabii olarak etkili bir söyleyiş, genellikle keskin bir sona erdirme beklenir. Örneğin;

“sandım yeni bir ergenekondu” (“Gecekondu” / Sürgün Sevdaları)

“uğraşmayın!” (“Cinâyet” / İnsan Bir Yalnızlıktır) ve

“sonra kurşun...” (“Radikal” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

“sustum sadece.-” (“Vedâ” / *Mecûsi Şiirleri*'ndeki)

“gelirsiniz değil mi.-” (Son Mektup / *Mecûsi Şiirleri*'ndeki)

gibi dizeler, şiirin bütününe bakıldığında söylenen şekildeki keskin bitiş mısralarıdır.

Sefa Kaplan şiirinde dizenin asıl önemi ise şairin klasik şiirimizde olduğu gibi ya da Yahya Kemal gibi ustalarda karşılaşılan şekliyle, dize işçisi olmasından gelir. Buna göre Sefa Kaplan'ın şiiri, dize hassasiyetiyle kurulan bir yapı olarak gelişir. Genel olarak dizelerin özellikle ses-ahenk yaratımı açısından üzerinde çalışıldığı hemen fark edilir. Şiirin aliterasyon-asonans, iç kafiye, kafiye-redif, vurgu-tonlama vs. teknik ve unsurları dizelere hazmettirilir ve sonraki dizeler, onunla bütünleşecek biçimde kurulur. Öyleyse sefa Kaplan'ın şiirinin ‘*dizenin namus bilindiği*’, yapıya/forma da buradan çıkılarak varılan bir şiir olduğu savunulabilir.

#### 5.2.1.2.2. Beyit

*Sürgün Sevdaları*'nda beyitlerle yazılmış bir şiir yoktur. Ancak ara ara ikili dizelerin beyit anlayışı ve duyarlılığı çerçevesinde kullanıldığı görülür. Nitekim bu ikili dizeler, çoğu zaman hece ölçüsüyle oluşturulur ve kafiyeli kurulur. Beyitte esas olan anlam bütünlüğü de sağlanır. Bununla beraber, biri kısa diğer uzun dizelerle oluşturulan ikili dizeler de vardır.

Yahya Kemal'i oldukça önemseyip usta bilen, eski şiire fazlasıyla aşina olan şairin ilk kitabı *Sürgün Sevdaları*'nda tamamıyla beyitlerden oluşan sadece bir şiirinin (“Selim” adlı gazel) olması düşündürücüdür. Çünkü ilk şiir kitabında henüz bir nazım

biçiminde/formunda sabitkadem olamamış şairin beyitlerle yazılmış birçok şiirinin olması da beklenebilir. Bu beklentiye kapı açan bir diğer sebepse şairin *Seferberlik Şiirleri* dışındaki kitaplarında bunun çok sayıda örneklerinin verilmiş olmasıdır.

*İnsan Bir Yalnızlıktır*'da da bundan sonraki diğer şiir kitaplarında da ikili dizeler (beyitler) ilk kitaptaki duyarlık ve anlayış içinde kullanılır. Bunların ötesinde ise *İnsan Bir Yalnızlıktır*'daki ikinci bölüm olan "Tarz-ı Cedid Üzre Gazeller"deki on beş şiirin tamamı beyitlerden oluşur. Nazım biçimleri, "gazel"dir. Ancak klasik anlamdaki gazelin tüm özelliklerinin geçerli olması söz konusu değildir. Çünkü bu şiirler, *tarz-ı cedid üzredir*. Öncelikle, bu şiirlerin Divan şiirinin aksine birer ismi vardır. Ölçü olarak aruz değil, 14'lü hece kullanılır. Ne var ki bunda da dizelerin bazen bir hece az ya da fazla olması, ölçüyü bozar.

Kafiye ve rediflerse söz konusu şiirlerin en güçlü yanlarındandır. Genel olarak gazeldeki "aa-xa-xa...xa" uyak sistemi korunursa da buna her zaman bağlı kalınmaz. Klasik yapıya yakın durulan söz konusu gazellerden biri, "İstanbul Gazeli" şiiridir:

gecedir kandillerden /mevsime eylül düser  
bir gül tenhalaşırken /kıbleme bin gül düser

ömrüm kuşatmalarda /beyhude bir intihar  
acılar yaylım ateş – /vurulur bülbül düser

alkol girdaplarında /direniriz yine de  
bir damla göz yaşıdır /mektuplarda pul düser

mezarlık boylarında /panayır ve sirklerde  
ölüme zengin giren /dirime yoksul düser

tedirginliği vaktin /üretirken kendini  
gecedir tabutumdan /hâlâ İstanbul düser

("İstanbul Gazeli" / İnsan Bir Yalnızlıktır)

"İstanbul Gazeli" adlı bu şiir/gazel, 14'lü hece ölçüsüne sahiptir. Klasik gazelin uyak sistemi dahilinde "aa-xa-xa-xa-xa" biçiminde kafiyeleşir. Sefa Kaplan'ın şiirlerinde "durak"lama da önemli bir yer tutar. Burada duraklar da 7+7 şeklindedir. Benzer örnekler başka kitaplarda da vardır. *Seferberlik Şiirleri*'nde beyitlerle kurulan herhangi bir şiire rastlanılmazken *Londra Şiirleri*'ndeki "Taşrada Cinâyet Hazırlıkları

Bahsi” adlı bölümde beş şiir; *Mecûsi Şiirleri*’nde farklı bölümlerde yer alan üç şiir, bu biçime dâhildir.

Sonuç olarak, Sefa Kaplan, şiir geleneğindeki beyit anlayışını doğrudan ya da bu anlayışa yakın biçimde kullanır. Eski şiirdeki gazel nazım biçimini de yeni bir tarzda, daha doğrusu klasik gazel anlayışına tam olarak bağlı kalmadan kullanır ve oldukça estetik, başarılı örneklerini verir.

#### 5.2.1.2.3. Üç Dizeli Bentler ve Nazımlar

Sefa Kaplan, serbest şiir bağlamında “3’lü dizeler” de kullanır. Bunların özel bir kullanım amacı ya da yeri yoktur. Ancak *Mecûsi Şiirleri*’ndeki üç şiir, “üç dizeli bentler”den oluşur. Bunlarda 14’lü hece ölçüsü tercih edilir. Ancak birkaç dizenin 13’lü ya da 15’li olabildiği görülür. Örneğin dört tane üç dizeli bentten oluşan *Mecûsi Günleri*(1)’nin ilk bendindeki ilk dize 15’li; diğerleri 14’lüdür:

mecûsiyim, mecûsisin, mecûsi – ateş yakar (15)

çekilip mağaraya gelincik olmak da var (14)

bağbozumu düşleri yanardağlar ararken.- (14)

(“Mecûsi Günleri” (1)) / Mecûsi Şiirleri)

Şairin geleneksel nazım biçimi dışında bu şekilde üç dizeli bentlerden hareketle bir biçim/form oluşturma çabası, deneme olarak kalır; Kaplan’ın şiirindeki nazım biçimi konusunda çok farklı bir etki yapmaz. Ancak şairin bu formu kullanması, hem de hece ölçüsüne büyük oranda sadık kalarak kullanması, onun geleneksel biçimin kalıp yapısını aşma çabası olarak görülebilir. Bunun en önemli göstergelerinden biri olarak “*Mecûsi Günleri*(1)”nin ilk dizesi dışında 14’lü heceyle yazılması olarak söylenebilir. Yani şair, şiirde geleneği işlediğini ama onu daha ilk adımda değişime uğrattığını *ilân ederek* onu aynen alıp devam ettirmediğini göstermiş olur.

#### 5.2.1.2.4. Dört Dizeli Bentler / Kıt’alar ve Nazımlar

Dört dizeden oluşan ve kıt’a olarak adlandırılan klasik nazım biçimi, Türk şiir geleneğinde çeşitli nazım biçimleri oluşturacak şekilde kafiyelenir. Buna göre sözgelimi, tuyuğ, rubai, şarkı, koşma gibi adlandırmalar yapılır.

Sefa Kaplan’ın şiirlerinde tüm bentleri dörtlük olan yirmiden fazla şiir vardır. Şiir içinde farklılık gösterebilse de dizelerin çoğu, 14 hecelidir. Ancak bunlar doğrudan bir geleneksel nazım biçimine dâhil olmazlar. Örneğin şairin *Londra Şiirleri*

kitabında yer alan “Koşma” adlı şiir, adının koşma olmasına rağmen, bu türün tüm özelliklerini yansıtmaz:

oymak beyi bulundu boyundurukta sıra  
şîr-pençe peşisıra ben de gittim mısır’a  
bir bozgun akşamına başımı vura vura  
akrebe biat edip vahitlere büründüm

susunca sıradağlar konuştu cümle edep  
bir kahır yangınıydı bütün bunlara sebep  
mukayyet sahilinde bir ay beklenir ya hep  
sustum, saraylarında bilge gibi göründüm

(“Koşma” / Londra Şiirleri)

Koşma nazım biçiminde genellikle bent sayısı 3-5 arasındadır, hece ölçüsüye 11’lidir. Ayrıca mahlas da kullanılır. Bu ve benzer özellikleri taşımayan “Koşma” adlı şiir, Sefa Kaplan’ın geleneği aynen uygulamak yerine benzer bir duyarlılıkla yazdığı şiir olarak belli bir önem arz eder.

Sefa Kaplan’ın şiirlerinde, serbest nazım biçimi içinde dörtlük/kıt’a kullanımlarına çokça yer rastlanılır. Bunlarla beraber, nazım biçimi dörtlük/kıt’a olan söz konusu yirmiden fazla şiir, Sefa Kaplan şiirinin karakteristik özelliklerini yansıtan temel yanlardandır. Kısacası, onun şiirinde dörtlük/kıt’a, esas nazım biçimlerinden biridir.

#### **5.2.1.2.5. Beş-Altı Dizeli Bentler ve Nazım Biçimleri**

Sefa Kaplan’ın şiirlerinde, yine diğer sayılardaki bentler gibi serbest şiir içinde beşli, altılı dizelerden oluşan bentler de vardır. Ama bununla beraber, *Sürgün Sevdaları*’nda ve *İnsan Bir Yalnızlıktır*’da beşliklerden oluşan birer tane şiir vardır. Altılı bentlerden oluşan ise üç şiir vardır ve bunlar *Sürgün Sevdaları*’nda yer alır. Bu denemeler ya da örneklerle amaçlanansa temel olarak, geleneksel nazım biçimlerinin dışına çıkma çabasıdır. Ancak ölçü ve kafiye gibi temel öğeler korunarak bu örneklerin verilmesi, geleneği bozmak değil ona başka bir “biçim” vermek şeklinde düşünülmelidir.

### 5.2.1.2.6. Serbest Şiir

Sefa Kaplan şiirinin asıl nazım biçimi, serbest nazımdır. Şairin ilk kitabı *Sürgün Sevdaları*'nda ve kısmen ikinci kitabı *İnsan Bir Yalnızlıktır*'da klasik yapılarla daha sık karşılaşılrken sonraki kitaplarında serbest nazımın merkezde olduğu görülür. Bu farklılaşma, bir gelişim çizgisi olarak değerlendirilebilir. Şair, ilk iki kitabındaki biçim arayışlarından kurtulurken asla savrukluğa düşmez. Çünkü bir yolu tercih ettiği zaman bunda ne aşırılık gösterir ne ona yalnız bir deneme olarak yönelir. Onun savrukluğa düşmemesinde, şiirinin okunurluğunu ve görselliğini koruyuşunda en önemli özellik, serbest nazmı tercih ettiğinde dahi şiirin lirizmini ve estetik akışını koruyabilme başarısıdır. Bunu sağlamasında da başat rol, kafiye-redif konusundaki ısrarlı tutumuna aittir. Kaplan, eski şiirin aruzlu ürünlerindeki ses, ahenk, vurgu, müzikalite gibi tüm unsurlarını kafiyelere, iç kafiyelere, titizlikle seçtiği eski-yeni kelimelere yükleyerek sağlar.

Klasik biçimlerden gerektiğince yararlanan şair, serbest nazım biçimiyle yazdığı şiirlerinde görselliği de geri plana atmaz. Örneğin *Sürgün Sevdaları*'nda yer alan “Eylül” şiirinin üçüncü bendi belli bir görsellik üretme amacını taşır; tabii bu, diğer bentlerle uyumlu bir görselliktir:

çünkü eylül  
sisten ve buğudan gülüşlerin kaybolduğu  
gümüş gelinliğiyle muzdarip bir leylâdır  
akşam mecnunlarının üstüste boğulduğu  
bir avuç kül  
(Sürgün Sevdaları / “Eylül”)

“Eylül” şiirindeki görselliğin içerikle de uyumu söz konusudur. Eylül'de savrulan gümüş yaprakların savrulması bir bakıma resmedilerek aktarılır. Şiirde ilk dizenin kesildiği ve satır başında tutulduğu, aynı şekilde son dizinin de kesildiği ama satır sonuna alındığı görülür. Böylece iki “yarım”dan bir görsellik doğması sağlanır. Aynı kitaptaki “Akçakavak” adlı şiir, şairin en çok görsellik taşıyan ürünlerinden biridir. Şiir, tek başlık altında, rakamlarla 1'den 7'ye kadar ayrılan kısımlardan oluşur. İlk dört kısım artık dizeler ve uzunlu kısali bentler aracılığıyla rüzgârda sallanan bir kavak ağacının salınan dal ve yapraklarından oluşan üst kısmı gibi düşünülebilir. 5, 6 ve 7. kısımlarsa daha kısa dizeli bentlerden oluşur ve kavak ağacının gövdesine denk gelir. Zira önceki kısımların dalgalı/salınımlı yapısına göre bu kısmın tamamen kısa

ve benzer şekilde olması bir donukluk algısı oluşturur. Böylece içerik ve form/biçim, uzlaşarak bütünlük duygusu verir.

Bir başka özellik olarak; Sefa Kaplan'ın şiirlerindeki bentlerin dize sayılarının genel olarak, birbirlerinden çok farklı olmadığı söylenebilir. Bu yüzden onun şiirleri, dağınık bir yapı olarak görülmezler. Birçok şiirde dize sayıları birer birer ya da ikişer ikişer artar ya da azalır. Örneğin *Londra Şiirleri* kitabındaki “Afife Anjelik” şiiri, sırasıyla 8-7-6 dizeli bentlerden oluşurken *Seferberlik Şiirleri*'ndeki “Türkü” şiiri, birer birer artan 3-4-5 dizeli bentlerden oluşur:

gülüşleri akasya, acıları ardıç  
istanbul'da münteşir bir teneşir  
haritası, pazartesileri hariç!

yelkenlerini yitirmiş bir gemi  
gibi titreyen parmaklarda hisâr  
buselik bir ayna, gündüz ferâh  
fezâ makamında, geceleri eviç!

sızdırır zamanı eteklerinden  
sarnıç, her adımda hayâlî  
çocukluk depremleri, kirpikleri  
kerpiç, o tren de çoktan terketti  
bizi; kirvem, ozanım, sağdıç!

(“Türkü” / Seferberlik Şiirleri)

Bu *geometri* algısı aşıl原因an biçimlerin yanında çoğu zaman şiirlerde bir simetrik yapı da gözlemlenir. Buna göre, bazen bir şiir, tek dize ile başlar ve tek dize ile biter ya da beyitle başlayıp yine beyitle son bulur. Bu bağlamda birçok şiirin bent sayılarında aynı simetrik yansıma söz konusudur. Örneğin *Seferberlik Şiirleri*'ndeki “Bir Fotoğrafın Tercümesi”, 2-3-3-2, “Bünyâd”, 2-6-5-6-2; *Mecûsi Şiirleri*'ndeki “Moğol Mahcûbiyetleri”, 2-4-4-4-4-2 sayılı dizelerden oluşur.

Bütün bu özellikler, Sefa Kaplan'ın serbest nazım bağlamında kendi özgün formunu oluşturma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda benzer başka nitelikler tespit edilebilir çünkü Kaplan'ın şiirleri/şiir kitapları, buna uygun bir yapıdadır.

Anjanbmanlar ve dize kırılmaları da Sefa Kaplan şiirinin diğerk dikkat çeken yanlarındandır. Serbest şiir bağlamında bu iki tekniğın önemli işlevleri olduğu açıktır. Çünkü modern şiir, temel olarak, çeşitli yollarla sağlanan çokanlamlılığın ve katmanlı yapıların peşindedir. Sefa Kaplan'ın ilk iki kitabında bu teknikler, oldukça az kullanılır. Şairin şiirlerinde karakteristik bir özellik olarak bu tekniklerin kullanılmasıysa *Seferberlik Şiirleri* kitabıyla başlar. Sonraki iki kitapta, *Londra Şiirleri* ve *Mecûsi Şiirleri*'nde de bu teknikler, başarılı bir şekilde kullanılır. Vural Bahadır Bayrıl ve Osman Hakan A.'nın şiirlerinde fazlaca kullanılarak şiirin okunurluğunu zedeler hâle gelen bu teknikler, özellikle dize kırılmaları, Sefa Kaplan'ın şiirlerinde daha estetik bir değerlendirmeye tâbi olur. Bu durum, Kaplan'ın örneğın Bayrıl'dan daha başarılı olmasından değil, bu teknikleri ölçülü oranda kullanmasından gelir. Onun şiirlerinin teknik özellikleri, kendi estetiğini boğmaz. Böylece şair, şiirlerinin lirizmini ve akışını yapıya kurban etme yanlışından kurtulur. Bunlara örnek olarak *Seferberlik Şiirleri*'ndeki "İçbükey" şiiri verilebilir:

akşamdı yıldızların kayıtsız  
koşulsuz yıldız, her gül'ün  
giderek kusursuz bir kehribar  
ve bütün kadınların sonbahar  
olduğu bir akşam  
yalnızdınız

metropol cinnetleri, solgun kadın  
ların soluklandığı saydam bir ülke  
gibi yıkıldı yedi yerden, birden  
teşrin yaprakları, sahi, bu kadar  
mıydınız?

(“İçbükey” / *Seferberlik Şiirleri*)

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde daima bir imge üretimi çabası vardır ve şair bunda da oldukça başarılıdır. Dikkat edilirse bu şiirde de şairin çok anlamlılığı, kırılan dizelerin ve yapılan anjanbmanların arkasından imge üretimiyle sağladığı görülür. Çünkü söz konusu teknikler uygulandığında önceki dizelerde daha çok sıfat tamlamaları göze çarpar bir vurguyu üstlenir. Bu tamlamalar da zihnin üretimini tetikleyen öznel uyarımlar ya da imgelerdir.

Anjanbmanların şiire kattığı özelliklerden biri, daha çok Mehmet Akif şiirinde dikkat çektiği gibi, şiirin nesir havasına girmesidir. Bu bakımdan *Mecûsi Şiirleri* kitabında şairin dizeleri çoğu zaman bir sonrakine/sonrakilere aktararak okurla sohbet eder bir havaya büründürdüğü görülür. Bunun bir örneği, “Mühür” şiiridir:

bu akşam,  
pek fazla öksürüp aksırmadan  
ve çocukları uyandırmadan  
buldu ayaklarım,  
üzerine kapanan  
mührün adresini.-

dışarıda bıyık titreten bir kar,  
terkedilmiş bir ülkeden kalan  
ve kıyılarına akrep bile konaklamayan  
son yadigâr gibi kuşandı gölgesini.-

(“Mühür” / Mecûsi Şiirleri

Serbest nazım biçiminin Sefa Kaplan şiirinde özgün bir kimliğe kavuştuğu söylenebilir. Aslında bunun aksi de doğrudur: Sefa Kaplan, serbest nazım biçimiyle kendi şiirinin kimliğini oluşturur. Şair, yapı/form ve teknik özellikleri boyutuyla da, şiirin iç nitelikleri bakımından da serbest nazmı bir imkân olarak kullanır. Onu kesinlikle yapay, dağınk/savruk, estetikten yoksun bir görünüme sokmaz. Şair, serbest nazmı kullanırken geleneğin birikimlerinin de farkındadır. Gerek eski şiir gerekse de yeni/modern şiir geleneğinin verimlerinin, hazmedilmiş bir bilgi olarak Sefa Kaplan’ın şairliği dâhilinde olduğu açık olarak kendini gösterir.

### 5.2.1.3. Kafiye-Redif Kullanımları

Sefa Kaplan şiirinde kafiye ve redifin özel bir yeri vardır. Onun şiirlerini okunur kılan en önemli özelliklerden olan lirik ve müzikal akışkanlık daha çok kafiye-redifle sağlanırken aliterasyon ve asonansların başarılı örnekleri, iç kafiyeler, ses değeri taşıyan kelimelerin özenle bulunup seçilmesi, çağrışım yüklü sözcüklerin tercih edilmesi, bunu destekleyen diğer unsurlardır. Bu öğelerle Kaplan’ın şiirlerinde klasik/neo-klasik şiirin ses inceliği, kendini daima hissettirir.

Kaplan, ilk şiirlerinde kafiye-redif üzerinde daha fazla durur. Daha doğrusu; dize sonlarındaki kafiye-redifler, ilk şiirlerinde ve ilk kitabında daha ön plandadır. Oysa

sonraki şiirlerde kafiye-redifin hem dize sonlarında hem de dize içlerinde olduğu; böylece şiirin bütününün örüldüğü görülür. Bu noktada, *Seferberlik Şiirleri*'nde yer alan "Esâvid" şiirinin ikinci bendi örnek olarak verilebilir:

eşref saatinde aşkların, **perde!** ne vardı  
içimin aynasında ve şimdi **nerde?** Yalan  
mıydı kıyısında iki kez gezindiğim deniz?  
oysa **ilerle** demişlerdi, **ilerde cenâze**  
canbazları! bakardı pencereden gülleri  
felçli çocuk, kurtulan olmayacak bu tufân  
**dan da!** belki bir tek **siz**, özensiz kale  
burçlarında bayrak üleştirilenler...

("Esâvid" / Seferberlik Şiirleri)

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde yarım ve tam uyaktan öte, tunç ve zengin kafiyelere sıkça rastlanılması da şairin bu konudaki yetkinliğinin delilidir. Dolayısıyla Kaplan'ın şiirlerinde uyakların oldukça güçlü bir etkiye sahip olduğu, bu bakımdan da doğrulanır. Yine *Seferberlik Şiirleri*'nde yer alan "Radikal" şiiri, bunun ve ses üretimini sağlayan diğer unsurların harmanlandığı bir şiir olması bakımından dikkat çekicidir. Şiirin ilk iki bendi şöyledir:

**önce kursun,**  
**unutuşun ve kayboluşun**  
tunç öyküsüne, **önce**  
**kursun!**

ölüm,  
kanadında bir göçmen **kusun,**  
**o yokusun en radikal kızyydın sen**  
**kirpiklerini gören,** ayaklanmış  
**bir bildiri derdi,** oturup  
**kalkışın, aynanın karşısında bile**  
hafif çapraz duruşun, dolanırdı **dilden**  
**dile ve alnın dipdiri**  
**bir** ihtilâldi sanki

("Radikal" / Seferberlik Şiirleri)

Şairin, modern tarzdaki “gazel”lerinde uyaklamaların da oldukça estetik olduğu ve bu yolla eski şiirin dünyasına dâhil olunabilen bir duyarlılıkla kuruldukları söylenebilir. Örneğin; *Londra Şiirleri*’ndeki “Yansıma” adlı “gazel”, şöyledir:

**ülkeleri onların kurumuş bir içdeniz**

sarışın bir ağıtta büyür unuttukları

kaç destan kaç yanardağ kırıldı sınırlarda

gül sandılar nedense, ömür kuruttukları

kimi zaman bir tufan yoklarken avuçları

bir meş’ale umdular, geceye tuttukları

o sınırsız gergefte ayak izi olanlar

söyleyin bana şimdi, kimdi avuttukları

**ülkeleri onların kurumuş bir içdeniz**

baktıkça uzaklardan siz de içlenirdiniz

(“Yansıma” / Londra Şiirleri)

## **5.2.2. İçerik Bakımından Gelenekten Yararlanma**

### **5.2.2.1. Konu, Tema-İzlek**

Sefa Kaplan, hüznü yaşayan ve yazan bir şairdir. Onun şiirlerindeki konu ve izlekler, şair-bireyin süzgecinden geçerek şiire dâhil olur. Hayat, bütün genişliğini onun kendi perspektifinden alır. Bu yüzden ağırlıklı olarak bireyin dünyası işlenir. Tabii sosyal konular da vardır ama bunlar da bireyin bakışıyla yorumlanır, şekillenir, görünürlük kazanır. Ancak bunlar, şairin basit bir değerlendirmeye “bireyci” sayılmasını gerektirmez. “*Mistik ve materyalist deneyimlerden uzak şiiri daha çok can yan(g/k)ısı niteliğindedir. Onun şiirlerinden tedirgin bir ruhun sonu gelmez çığlıkları yükselir*” (Özcan, 2011: 27-36). Kaplan, hüznü geniş bir perspektifte, herkesin hüznü olarak duyar ama münzevi bir şairdir.

*Sürgün Sevdaları*’nda daha çok aşk, hatıra, hatırlama, çocukluk, geçmişe özlem, ölüm düşüncesi, hüznü, tedirginlik, durağanlaşan-tekdüze hayat, sevda, modern hayat/çağ eleştirisi, yalnızlık, fakirlik-yoksulluk ve zenginlik-lüks hayat çatışması gibi konu, tema ve izlekler işlenir. Daha çok bireyin dünyasına yönelik bu

konu ve izleklerle beraber kitabın sonlarına doğru kimi şiiirlerden anlaşıldığına göre, şairin sosyal-siyasal durumlara da kayıtsız kalmadığı görülür.

Kaplan'ın üzerinde en çok durduğu konulardan biri aşktır. Ancak aşk, daima acı ve hüznle beraber gelir. Çoğu zaman, geçmiş düşüncesi de bu acıyı katlar. Örneğin kitabın ilk şiiirindeki şu dizeler bu yöndedir:

kayıklar gider ümitler gider üsküdar'a  
güzeller geçince bir başka konuşur su  
gül dökmüştük yasak zamanlı sevdâlara  
gül toplamıştık yollardan avuçlar dolusu  
şimdi düşman gibisin o eski şarkılara  
geç kalmış bir masal bu işin sorumlusu

(“Karanfil Yolcusu” / Sürgün Sevdaları)

Şair, geçmişini yâd ederken onu şimdinden bağımsız ve uzak bir olgu olarak almaz. Geçmişini şimdinin içinde taşır. Bu yüzden şiiirin izleklerinden biri de şimdinin sorunsallaş(tırıl)masıdır. Aşkın işlendiği öteki şiiirlerde de şair, benzer bir tavırdadır. Bu konu (aşk), süreklilik gösteren bir izlektir.

Aşk, kimi şiiirlerde de “sevda” sözcüğüyle ifade bulur. Şairin iki sözcük arasında imgesel bir ayrıma gittiği izlenimi vardır. Bu dolayında “sevda”, daha masum, daha yüce ve toplumla bağı/ilintisi olan, daha ortak bir “değer” gibi sunulur. Örneğin “Pazar / Ertesi” adlı şiiir, bunun bir örneğidir. Şiiirin bazı kısımları şöyledir:

kefâreti ödenmiş aşklardan geçiyorum  
çarşı-pazar hesapları artık ne anlar beni

(...)

bu çağa alkış tutmak benim işim değildir  
gülüp geçmek içinse vakit henüz çok erken  
ucuz duvar kağıtları hangi yüzlere astar  
ve hangi parantezler içine alır beni  
sevdiğim bu perişan reklamlarda gülerken

(...)

istanbul'a yeniktir artık bütün sevdâlarım  
ilkel görünümümlerle vururken kıyılarına  
gönül defterlerine bir satır karalarım  
kendini pazarlayan yanlış sevgilim benim  
dönüp geçmiş zamanlara gözlerini ararım

(“Pazar / Ertesi” / Sürgün Sevdaları)

Şiirde sevdanın iki kişi arasında cereyan eden bir duygu olmasından ötede bir alımlanışı vardır. Şair, “sevda-sevgili-zaman/çağ-şehir” gibi kavramları beraber ve iç içe olarak ele alır. Çünkü bunlar, birbirini yaşatan ya da yok eden unsurlar olarak düşünülür. Aslında şair, sevda konusunu işlerken modern zamanın ve onun üzerinde varlık bulduğu şehrin eleştirisini yapar. Modern algı, sevdayı da şehrin “*çarşı-pazarlarında*” bir meta/nesne olarak ‘alınıp-satılır olan’ kılar. Oysa şair, sevdayı ortak paydanın vazgeçilmezi olarak görür. Sevdanın şairin ruhuna yansıyan bütün bu yıkıma karşı göğüs germesini bekler. Ne var ki bir bozulma söz konusudur. Şairse çaresiz ve beyhude olarak “*dönüp geçmiş zamanlara*” sevgilinin masum ve saf “*gözlerini arar*”. Esasen bu arayış, şairin bütün bir toplumun yitik değerlerini arayışıdır.

Kaplan’ın modern hayat eleştirisi, onun yıkıcı yanlarına karşıt tavrı, “Kalbim” şiirindeki şu dizelerde de kendini gösterir:

söyle kalbim sen şimdi kimlerin pazarında  
kimlerin ekmeğinde kuru katık olmuşsun  
incik boncuk çağının geniş sahnelerinde  
ha içinde mezarın ha dışında durmuşsun

(“Kalbim” / Sürgün Sevdaları)

Şairin *Sürgün Sevdaları*’nda işlediği bu söz konusu olumsuz duruma karşı yönel(ebil)diği tek yer, “geçmiş zaman”dır. Ancak salt kendi geçmişine değil bir ‘arketip zaman’ olarak toplumun ve tarihin eski zamanlarına da yönelir. Mesela “Köprü” ve “Yolculuk” şiirlerinde *Dede Korkut Hikâyeleri*’ne gidilir. Bu hikâyelerin zamanı ve zihniyeti sanal olarak adeta bu döneme taşınır. Böylece şair, bozulmuş modern zamanla yeni bir değerler inşasını sürekli olarak sağlama potansiyelini içinde tutan ‘arketip zamanı’ zıt kutuplara koyarak çağa dönük eleştiriye, insani bozulmayı somut bir zemine taşımış olur.

Sefa Kaplan’ın *Sürgün Sevdaları*’nda işlediği bireysel sorunlar, toplum sorunlarından öndedir. Bu anlamda daha çok geçmiş, hatıra, hüznün, ölüm temaları öne çıkar. Örneğin “İhtiyarlar Sokağı”da şiirin adına uygun olarak, ihtiyarlık düşüncesinin

merkeze alınıp bir sığınak olarak geçmişe ve çocukluğa gidildiği görülür. Bu bağlamda, “bir köşeye atılmış o eski geceleri / kuşanır ihtiyarlar taze çocuk kundağından” dizeleri, bu durumun dışavurumudur. Benzer bir hatırlama da “Eski Bayramlar” şiirinde söz konusu olur. Şair, Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Benim mi Allahım bu çizgili yüz?” (Tarancı, 1998: 188) dizesiyle başlayan bir sorgulama içinde çocukluğun yitişini sorgular:

ben miydim allahım vitrinlere özlemle bakan  
gözlerini yollara seren çocuk ben miydim  
yıldızlara avuçlar dolusu türkü ismarlayan  
arefe gecelerinde otuzdokuz ateşle yanan  
aynalara gönül veren çocuk ben miydim  
yapayalnızdım oyuncaklarım yoktu  
allahım istesem-istesem gelir miydin

(“Eski Bayramlar” / Sürgün Sevdaları)

*Sürgün Sevdaları*’nın sonlarına doğru bazı şiirlerin daha sosyal bir perspektifle yazıldığı dikkat çeker. Kitaptaki şiirlerden birinin “Gecekondular” ismini taşıması bunun bir işaretidir. Şiirde kıyı semtlerde kurulan gecekondular ve buralarda yaşayan insanlarla şehir merkezlerindeki lüks evler, lüks hayatlar, vurdumduymaz insanlar karşılaştırılır. Benzer bir şekilde “Elif” şiirinde de köylü bir kadın üzerinden hikâye edilen trajik köy-kent/köylü-kentli çatışması, dramatik bir aksiyonu somutlaştırır. Aynı doğrultudaki bir başka şiir de “Grev” başlığını taşır. İlk dördlüğü şöyledir:

beklemek-çevre çevre çağlayanlar içinde  
bir kadın önlerinde kaynar umut-tencere  
duymuşum kayar gider ellerimden uçurtma  
benim bütün gözlerim çocuklara pencere

(Sürgün Sevdaları / “Grev”)

Şair penceresinin topluma açıldığı bu şiirler, kitabın ana yönünü 70’li yılların politik-toplumcu şiirine döndürmez. Şairin insanların duyduğu acı ve ıstırapları paylaşmak gibi insani bir amacı olduğundan slogandan uzak durduğu fark edilir. Zaten Kaplan’ın bu şiirlerde estetizmi kesinlikle geri plana atmadığı fark edilir.

*İnsan Bir Yalnızlıktır*’daysa kitabın adına uygun olarak şiirlerde intihar, ölüm, memnuniyetsizlik, tedirginlik gibi izlekler vardır. Bunların arkasındaysa derin bir yalnızlık duygusu yatar. Bu yalnızlık duygusunun bazen, şairin bilinçaltından gelen bir dışavurumla parodiye dönüştüğü görülür. Şair, kendi yalnızlığını anlatırken aslında

toplumun, kentin, insanların da yalnız olduğunu ama bunun üzerini örten bir boş vermişlik, vurdumduymazlık ve ülfet hâlinin varlığını ima eder. Bu noktada *İnsan Bir Yalnızlıktır* için Orhan Kahyaoğlu'nun “*Geleneksel olanla modernin şiirinde tam bir bileşenine doğru yol alıyor. İki farklı kaynağı buluşturma çabasında. Ve bu arada şairin kendine has bir varlık sorunsalı, modernizmin yarattığı devamlı karmaşıklaşan ruh halleri, bu şiirin temeli olmaya doğru gidiyor. Bir açıdan da, İsmet Özel şiiriyle Hilmi Yavuz şiirinin -ki apayrı iki şiir çizgisi ve sorunsalıdır bunlar- benzersiz bir kaynaşımından özgün bir şiir damarına doğru yol kat ediyor*” (Kahyaoğlu, 2007: ?) şeklindeki tespit ve yorumları, konuyu açımlayıcı niteliktedir.

Kitabın bir isim verilmeden oluşturulan, söz konusu konu, tema-izleklerle gelişen ilk bölümünde daha ilk şiir “İntihar” başlığını taşır. Tedirgin bir ruhun sıkışmışlığı ve trajiğiyle düştüğü yalnızlıktan intihara yöneldiği görülür. Şair için intihar, bahar gibidir:

o halde ne yapmalı – yalnızlık yasaklanmış  
elim kolum kelepçe her kapıda biri var  
derken çözüldü büyü – kuşlar çılglık çılgılığa  
sesleniyorlar teknil: bir bahardır intihar

(“İntihar” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

*İnsan Bir Yalnızlıktır*'da ölüm düşüncesi, sürekli olarak görünürlerdedir. Aşk da bu düşünceye ve yalnızlığa eşlik eder. Örneğin “Sırat” adlı şiirde bu farklı duygu-düşünceler, iç içedir. Şiirin şu bendi, buna açıklık getirir:

kezzap kahır ve azap beynim hep kan kusuyor  
kalbim insanlık suçu – her gün binlerce katil  
cesedime taht kurup tabutumda susuyor  
ama sen yağmurlarda mahzun kumrallığınla  
çarptın pencerelere bir eabil kentinde  
atlı karıncalara binip giden sevgilim  
sermayem bu yalnızlık artık yalnız değilim

(“Sırat” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Bu ıstıraplı ve yalnız şair ruhu, hayatın daima olumsuz ve acıklı yanını görür. Oğuz Atay'ın sesinin duyulduğu, ondan esinlenen bir söylemin geliştirildiği “Heybe” şiirinde bu durum, oldukça somut bir görünüm kazanır. Zira hayatını bir heybe gibi düşünen şair, bireye ve topluma dönük tüm olumsuz/kötü “şeyler”i bu heybeye doldurur:

heyben büyük olmalı büyük yaşıyoruz ya  
heyben büyük olmalı içine ayrılıklar  
arkadaş ölümleri- kimliği meçhul acılar  
anayasada yer almayan bütün suçlar  
alanların bir kısmı  
(...)

(“Heybe (II)” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Hayatın bütün şerlerini, kötülerini, kirini, olumsuzluklarını heybesine dolduran şair, bu ağır yükün altında ezilir. Çünkü hayat, geçmiş, şimdi, gelecek, insanlar, hep bu yükün ağırlığıyla anlamlandırılır. Diğer yandan; Kaplan, *Sürgün Sevdaları*’ndaki gibi toplumsal çürümeyi, modern çağ ve kent eleştirisini yer yer bu kitapta da işler. “Geçit” şiiri, bunun iyi bir örneğidir. On dizeyi aşan dört bentlik bu şiirde insani bozulma, toplumsal çürüme ve kent kültürünün yıkıcılığı bir “bâkire” simgesi üzerinden anlatılır. Şiirde ilk üç bendin son ikişer dizeleriyle son bendin son üç dizesi birer aşama/safha olarak bir değişimin göstergesidirler:

Birinci bentte:

*“bir mezarlıktan geçtim ve gördüm / bir bâkirenin bu kentle nasıl tanıştığını”.*

İkinci bentte:

*“bir cesedin gölgesinden geçtim ve gördüm / Bir bakirenin bu kente nasıl yakıştığı”.*

Üçüncü bentte:

*“başörtülerden geçtim ve gördüm / “bir bâkirenin bu kentten nasıl uzaklaştığını”.*

Dördüncü bentte:

*“kehribarların kara tesbih ormanlarından geçtim / bedevî yangınlardan ve gördüm / bir fahişenin bu kente nasıl yakıştığını”* (“Geçit” / İnsan Bir Yalnızlıktır).

*İnsan Bir Yalnızlıktır*’ın “Tarz-ı Cedid Üzre Gazeller” başlıklı ikinci bölümünde yer alan on beş şiirde izlek olarak daha çok ölüm vardır. İşlenen konular bu doğrultuda ele alınır. Örneğin “Cinnetten Cennete” şiirinde şair, kendi ölümünden sonra dünyanın güzelleşip bir cennet gibi olacağını söyler:

cesetlerinden cinnetler devşirdiğim bu kent  
ben ölürüm ah gülüm- cennete döner bir gün

(“Cinnetten Cennete” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Şairin bu söylemi, hem ironiktir hem de kendine bakan yönüyle ilk anlamında doğrudur. İlk durum, dünyanın bozulmuşluğunu sürekli olarak dile getiren Sefa Kaplan için bu şiirde denildiği gibi kendisinin ölümü dünyanın cennet olmasını sağlamaz. Bu bakımdan söylediğinin tersini anlatmak için ironik bir tavır takındığı söylenebilir. Diğer taraftan; şiirin başlığından hareketle şiire bakıldığında, şairin bir cinnet girdabında olduğu, bütün sorunların onun kendi değerlendirmesinin, yorumlarının karşılığı olduğu savunulabilir. Belki de şairin gerçek tavrı bunların dışında bir boş vermişlik olarak da okunulabilir.

Kimi zaman, şairin hayata karşı yenik düştüğü düşüncesinde olup bunu da kabullendiği gözlemlenir. Örneğin “Yenik Ordunun Subayları Gazeli”nin adı bile bunu gösterir. Söz konusu yeniklik düşüncesi şairi bazen hayata karşı kayıtsızlığa yöneltir. Dolayısıyla şairin ömrü bir cinayet gibi gördüğü de olur; bu durumda yaşamanın bir ihsan olmadığını ifade edip ölümü gülerek karşılayabilecek bir portre çizer:

herkese çektikleri – sürgit cinayet ömür  
ismini koymak gerek ölüme vakit varken

(...)

sanmayın ki yârenler hayata meraklıyız  
ölüm usulca gelir çelik çomak oynarken

(“Depremlerde” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Bu tavır, bir teslimiyet hâline denk düşer. Nitekim “Gün Sürüyen” şiirinde bu teslimiyetin dile getirildiği görülür. Şairin teslimiyeti, son derece rindanedir:

ko gitsin gönül ehli şerrinden şehre heman  
sefa’mız olmasa da dert tükenmez çaredir

(“Gün Sürüyen” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Kitabın bu ikinci bölümünde temel izlek ölüm olmakla beraber, yalnızlık, hüznün, acı gibi konular da işlenir. Farklı olarak “Muamma Gazeli” şiirinde de toplumsal bir düzensizlik konusu ele alınır. Üçüncü bölümse *Sevda Sürgünleri*’nden seçilen şiirlerden oluşur.

*Sevda Sürgünleri* ve *İnsan Bir yalnızlıktır*’daki tedirginlik, bunalım, sıkışmışlık, çıkışsızlık vs., *Seferberlik Şiirleri*’nde “cinnet”e evrilir. Ölüm izleğinin yerini ise “cinayet” alır. Bu izlekler, özellikle “aşkın çatı katları seyreltir ömrünüzü” bahsi’ adlı

ilk bölümün omurgasını oluşturur. Cinnet halindeki şair, bir yandan kendini/özünü arar. Bu doğrultuda ayna metaforundan sık sık yararlanır. Örneğin, kitabın ilk şiiri olan “Cinâyet”te bu arayışın izleri fark edilir:

bu da bilinmeyecek, varsın  
bilinmesin, aklınıza bir gün  
bir yolculuk düşerse, sizi  
size götüreceğim, adresler- -  
aramayın

(“Cinâyet” / Seferberlik Şiirleri)

Sonraki şiirlerde de cinnet-cinayet izleklerinin şiirin matrisi olduğu görülür. Bu şiirdeki gibi bir arayıştan bahsedilebilecek “Statüko”daki “...aynalar / arayan cinnetim, uçurum sensin artık, / her makul cinâyete omuz veren akdeniz!” (“Statüko” / Seferberlik Şiirleri) dizeleri, cinnet ve cinayeti içinde taşır. Yine, sonraki şiirde de bu izlekler vardır: “...cinayetlerden utanmadan, rahimler, / önünde çadır kuran, sizdiniz!” (“Elest” / Seferberlik Şiirleri).

Kitabın bu ilk bölümünde diğer şiirleri bütünleyen ve daha açıklayıcı bir örnek olarak “Minyatür” şiirinden söz edilebilir. Bu şiir, şairin kendini kendi aynasında nasıl gördüğünü ifade eder:

intihârla beslenmeyen bir akıl bu boşluğu duyamaz  
kaldırım kıyılarında telâşla yüklendiğim iyot  
ölümü küstüren aynalara korkuyla çarpan kalbim  
çığlıklarını yitirmiş bu şehir alnımı hatırlamaz

nicedir sirlere taşınan garip bir minyatür gibiyim  
bir minyatür gibiyim – hayat ağır geliyor menekşelere

(“Minyatür” / Seferberlik Şiirleri)

Minyatür, realitedeki aksiyonu dışlar ya da minimize eder. Minyatür olmasının asli sebebi budur. Bu yüzden de daima bir donukluğa gebedir. Şair “bir minyatür gibiyim” ifadesini tekrarlayarak kendisinin reel hayata karşı yapaylaştığını vurgulamış olur. Yani hayatın kıyısında, tenhada ve yalnızdır. Hayatın “oyuncağı” gibi görür kendini. Edilgendir. Bu yüzden cinnete açılan kapı, şair için hep aralıktır. Bölümün diğer şiirleri de bu paralelde gelişir.

İkinci bölüm, ‘ “gelincik sandığınız ölü çocuk tarlaları” bahsi’ adını taşır ve “kendini bilmek” şeklinde ifade edilebilecek bir ilkeyi izlek edinir. Çünkü bu bölümde

toplumun ve bireyin ‘kendilik bilgisini yitiriş’ konusu öne çıkar. Önceki bölümde bolca işlenen “cinayet”, bu kısımda daha toplumsal ve ideal olana yönelir. Bu defa cinayetin kurbanı bireyle beraber, bireyden ötede toplumun kimliğini oluşturan unsurlar, değerlerdir. ‘Siyahlıklar’ anlamındaki ilk şiir “Esâvid”, bu sorunsalın dile getirilişidir:

yosunun kıta parçalarıyla birleştiği yerde  
ırmaklarda eskittiğim ismimi de yitirdim

(...)

ben öldüm şimdi, pervazına o hüznün  
yaşlanıp öldüm, artık yadırgarsınız,  
ah, neden bütün cinâyetleri, kendinizle  
sınırlarsınız...

(“Esâvid” / Seferberlik Şiirleri)

Şairin, şiire ismini yitirdiğini söyleyerek başlaması, kimlik kaybının vurgulu ifadesidir. Irmak, yerel olanı simgeler; okyanus ve denize götüren “kıta parçaları”ysa daha geniş bir daireyi, evrenseli işaretler. Öyleyse şairin söz ettiği kimlik kaybı, evrensel açılma yolundaki tökezlemelerle, modernizmin yıkıcılığına kapılmakla, çağın bozucu etkisiyle ilintili ve ilişkilidir. Darbe alansa öncelikle toplumun değerleri, onu toplum yapan kimlik parçalarıdır. Söz konusu bozulma/cinayet, bireylerden toplumun geneline doğru olabileceği için de şair, son bentte “bütün cinâyetleri, kendi”yle sınırlama düşüncesini eleştirir. Sonraki şiirde aynı sorunsal olgu, bir hastalık derecesine yükseltilerek işlenir. Nitekim şiirin adı “Kemoterapi”dir:

mahrûmiyet kentleri! bir ırmaktan akdeniz’e  
derviş götüren tren, giderek ufkunu ve kavgasını  
yitiren bir öfkeyi gezdirir omuzlarında, varlığıyla  
ülkenizi gölgelendiren bir beden, çekilir  
aranızdan, ah, getiren de bir başka ten  
iken, zencilerden bir duvar örülür  
uzak ve durgun istasyonlarda

(“Kemoterapi” / Seferberlik Şiirleri)

Irmaktan denize, yani yerelden evrensel “derviş götüren tren” şeklindeki özgün ve orijinal imge, derviş kelimesindeki yerel değerın taşınmasına karşılık gelir. Bu, dışa

açılmanın aksiyonudur. Ne var ki artık bu durum, omuzlara bir yük olmuş durumdadır. Öyleyse bir hastalık hâli vardır. Çünkü kültürel kodlarının emrettiği asli ödevini yapamayan bir toplum söz konusudur ve bu durum, görevini yerine getiremeyen bir organla yani kanserli bir organla aynı görünümündedir. Sonraki dizelerde “*zencilerden bir duvar örülür*” denilmesi bu anlamı tamamlar. Çünkü “zencilik” kavramı, toplumsal yabancılaşmanın, özden uzaklaşmanın simgesel ifadesi olarak kullanılır. Daha sonra gelen “Divân” ve “Tiner” şiirlerindeyse söz konusu sorunlar daha çok bireyin “bilinçaltı” üzerinden ve tekil kişiler bağlamında verilir. Bu dolayında bilinç, iç ayna, tavan arası, bilinç eskisi, içine kapanmak, terapi, ana rahmi, ayna gibi kavram ve sözcükler dikkat çeker.

*Seferberlik Şiirleri*’nin üçüncü bölümü ‘ “insan diye / bildiğim sahipsiz adalardı” bahsi’dir. Bu bölümde en dikkat çeken cinnet, cennet, ayna sözcükleridir. Birer gösterge olarak bunlar, daha baştan, bir sorgulama ve arayışı işaretler. Söz konusu sorgulama ve arayışta önceki bölümlerin devamı niteliğinde olup hem bireye hem topluma yöneltilir. İlk şiir “Yol” başlığını taşır ve yine bir insan-toplum eleştirisi vardır:

herkes kendine mekke, giderek  
daralıyor alan, yaralı bir bilinç  
yol’dan yardım diliyor, yazık, bütün  
bahçeler tenhâ, kaplerde  
tâlân!

(“Yol” / Seferberlik Şiirleri)

“*Herkes(in) kendine mekke*” olduğu toplumda öne çıkan olgu, bireyleşmedir. Birey, kendini biricikleştirdikçe topluma karşı kayıtsızlaşır. “*Kalplerde(ki) tâlân*”, bu kayıtsızlığın ifadesi olduğu gibi toplumun değer kayıplarını da gösterir. “*Hayâlhâne*” adlı sonraki şiirde bu bozulmuşluğun “çirkinlik” olarak yansıması vardır:

nedir sahi bir aynanın kendisinden bıkması  
baktıkça yorularak bahçesinden, ince uçlu  
bıçaklara baktıkça yorularak, bir suçlu  
sabırsızlığıyla, ahşap bir kristalin  
kurumuş çeşmesinden ve yıllardan  
esirgenmiş şarkılarına sahip çıkması  
nedir sahi?

(“Hayâlhâne” / Seferberlik Şiirleri)

Ayna, en temel anlamıyla gösterme ve yansıtma imgesidir. Bu bakımdan şiirin ilk dizesinde “*nedir sahi bir aynanın kendisinden bıkması*” denilmesi, aynanın kendisinden kaynaklanan bir problemin değil, görüntüsünü yansıtacağı “şey”in çirkinliğinden, ruhsuzluğundan ileri gelir. Çirkinlikse, insanın, şehrin ve çağın bozulup çürümesinin sonucudur. Nitekim sonraki bentte geçen “...*kıyısında bir deprem gibi / durduğumuz bu şehir, kuru bir gökgürültüsü*” ifadesi de bunun göstergesidir. Bütün bu olumsuzlanan durumda muhtaç olunansa “Tevekkül” şiirindeki “dağ” imgesi üzerinden duyumsatılır:

yüreğini aynasına asmış bir derviş  
gibi miyim? dağlara gebe olduğum zaman  
sıradağlardı topuğumda gezinen cinnet,  
-uçar giderdim ardından koyu tenhâ  
kısrakların- dağlardan gebe kaldığımda  
bu müntehir cemiyet, cennetini saçlarımda  
arardı

(“Tevekkül” / Seferberlik Şiirleri)

Dağ, yüksekliğiyle bir ferahlık, yücelik mekânı olarak algılanır. Bu yüzden de ideal olanı imler. Şair, toplum adına konuşur gibi bir tavırla “cinnet”in *topuğunda gezinen cinnet* olduğunda onun üzerine basarak yükseldiğini; aynı şekilde yücelik mekânı olan *dağlardan gebe kaldığında, bu müntehir cemiyetin, cennetini saçlarında aradığını* hatırlatır. Bunlar geçmişin üstün yanlarıdır ama hâlihazırda bir bozulma ve cinnetin topuklardan başlara yükselmesi durumu vardır. Öyleyse şair, cemiyetin cennetini, düştüğü cinnetin karşısında konumlandırarak o yana sevk eder.

Cinnet hâline rağmen olumlu bir yanın daima var olduğunu da bilen şair, “Uçurum” şiirinde yine dağ imgesini kullanıp “...*jiletin / kestiği damarlarda yanar / dağ ateşleri, oysa kalbim / hâlâ bir kandi*” (“Uçurum” / Seferberlik Şiirleri) diyerek bu potansiyeli hatırlatır. Aynı umut aşılایıcı bakış, “Esâtir” şiirinde de söz konusudur:

doğu'nun cennetleri, mektep, medrese, zikir  
aynaların aynalardan esirgediği sırrı  
topuğu tuğralı küheylân  
alıp getirecektir...

(“Esâtir” / Seferberlik Şiirleri)

Şair, bu dizelerde Doğu’yu kutsayarak söz konusu değerler ölümüne karşın toplumun küllerinden yeniden doğabileceğini, ancak bunun bir istençle, arzuyla

olabileceğini bildirir. Mektep, medrese, zikir, ayna gibi unsurlar da bir yol ve yöntem göstergesi olan s/ingeler olarak yer bulur. Buna göre gönül, kimlik, kişilik, kendilik gibi değerleri kaybeden birey ve toplum için toparlanma, dağılmanın başladığı yerden başlamalıdır. Aksi durumda, bekleyen bir tehlike vardır ve üçüncü bentte buna işaret edilir:

doğu'nun cinnetleri, akrep, hendese, kabir  
ipeğin yırtılışı gibi sessiz nihavent  
bir cinâyet, yankısını aşkın  
tutup götürecektir...

(“Esâtir” / Seferberlik Şiirleri)

Şairin bu Doğu duyarlılığıyla ilgili olarak M. Güner Demiray, şunları söyler: “Sefa Kaplan, Doğu uygarlığından aldıklarıyla söylemini kurgulayıp soyutlayarak çağdaş yorumlar getiriyor. Bu şiirlerin dünyasına varabilmek için Doğu kültürünün kaynaklarına eğilmek gerekiyor önce. Sonra şiirsel duyarlıklar ışıyor içimizde. Daha evvel değerli ozan Hilmi Yavuz Doğu'nun gülleriyle donatmıştı bahçelerini. Şimdilerde de Hüseyin Ferhad, çok sevdiğim Asya kokulu çiçekler üretiyor kendi sanat kişiliği içinde. Bir de Sefa Kaplan!” (Demiray, 1995: 14). Burada Demiray’ın Hilmi Yavuz’u da söz konusu etmesi yerindedir. Zira Sefa Kaplan’ın da ustalarından biri olarak bildiği Yavuz’un *Doğu Şiirleri* ile Kaplan’ın “doğunun cennetleri” ifadesi arasında bir ilgi, aynı yöne, aynı yere bakan bir duyarlılık olduğu açıktır.

Bölümün diğer şiirleri de aynı konu, tema-izlekler doğrultusunda gelişir. Şair, bir yol gösterme tavrından uzak olarak bireyin ve toplumun “cinnet”ini saptamaya çalışır. Kendine ve topluma yabancılaşma, değerlerden uzaklaşma, sığılaşma, ruhsuzlaşma, özünü yitirme gibi kavramlar bu şiirlerde öne çıkar.

Beş kısımdan oluşan *Londra Şiirleri*’nin ilk bölümü, “Akşam aynasına Düşen Işıltılar Bahsi”dir. Bu bölüm şiirleri, Sefa Kaplan’ın Londra’da tanıdığı yabancı kadınlar üzerinden yazılan şiirlerdir. Konular, öteki olma izleği üzerinde gelişir. İlk şiir, “Veronica”dır ve şairin yaşadığı “sürgün” hayatıyla Veronica’nın İrlandalı olması dolayısıyla yaşadığı ötekilik, dışlanmışlık duygusu şiiri örür. “Loan” adlı sonraki şiirde de benzer bir şekilde ayrıksılık, ötekileştirilmiş olma konusu işlenir. Bu konunun dışında olan şiirler de vardır. Örneğin “Dominique” başlıklı şiirde Fransa’nın sömürdüğü küçük bir ülkeden olan Afrikalı Dominique’in kendini ikincil olarak görmesi işlenir:

yine de seviyordu ülkesini, –dile ne kadar kolay–  
birkaç yılını da pariste geçirmiş, “efendinin ülkesi”  
diyordu biraz utanarak, Fransızcası ana dilinden  
iyiydi üstelik, bilmem neden, sömürge sahillerine  
sürüklenmeden, sömürgeleşen bir ülke geldi aklıma  
birden, “dominique” dedim, “utanma kendinden  
kim ne kadar kıblesine sahip  
çıkabiliyor ki zaten?”

(“Dominicque” / Londra Şiirleri)

Şairin aklına gelen ülke, şüphesiz kendi ülkesi, Türkiye’dir. Öyleyse şair, ülkeye dışarıdan bakan biri olarak farkında olunmadan kültürel sömürgeye uğranıldığını ifade eder. Ancak her şeye rağmen şairin kendi ülkesine sadakati sonsuzdur; ülkesinden dolayı mahcubiyet duygusuna kapılmaz:

bunlar neyse ne de,  
bir gün olağanüstü bir yağmur yağarken  
londra sokaklarına, kurtarmak için durumu  
şemsiyesinin altına davet etti beni,  
“hayır” dedim öfkeyle, “bir şemsiyenin altına  
girecek olsaydım ben, özler miydim  
sanıyorsun bu kadar anayurdumu?”

(“Isabella” / Londra Şiirleri)

Dört şiirden oluşan “Sürüncemede Bırakılmış Bir Karşılaşma Ânı Üzerine Dipnotları Bahsi” adlı ikinci bölüm, şairin yurt özlemini işlediği şiirlerdir. Şairin anlatımı, dışındaki mekânla (Londra), içindeki mekânın (Türkiye-İstanbul) birleşimini verir. Bu durum, bir bakıma, trajiğin de doğduğu zorunlu ikilemleri açık eder:

doğrudur,  
bazı geceler,  
nehirin ortasına demirli  
bir gemi olan quuen mary’nin güvertesinden  
thames’in ışıltılı sularına bakarak  
kandilli’ye ihanet ettiğim olmuştur.-

(“Queen Marry” / Londra Şiirleri)

*Londra Şiirleri*’nin “Makul Bir Mesafe Var Aşklarla Aramızda Bahsi” başlıklı üçüncü bölümünde bazı ‘tekil konular’ın dışında öne çıkan konu, tema-izlekler, aşk-

hayat-ölüm-gurbet dörtgeninin darlaşan sınırlarında kendini gösterir. Örneğin “Sırat” adlı ilk şiir, gurbette geçip giden hayatla aşk ıstırabı arasındaki çıkmazı somutlaştırır:

adınız esrâ’ydı belki, belki de elsa  
vahadan kuşku duymayı da sizden  
öğrenmiştik, çağırdınız, geldik, git  
dediniz, gitmez miydik gidecek bir  
yurdumuz olsaydı, bilinmedi, şehir  
sayfiye ışıklarıyla yıkıldı üstümüze,  
(...)

(“Sırat” / Londra Şiirleri)

“Merhamet” adlı şiirdeyse şairin kendisine ve topluma karşı bir merhamet beklediği görülür. Zira öncelikle, çürüyen, bozulan bir toplum vardır. “*balkona doğru emekliyor çocuk, eyvah çocuk ölecek / eyvah çocuğun gözlerinden akrepler dökülecek,*” (“Merhamet” / Londra Şiirleri) gibi dizeler s/imgesel olarak bu bozulmuşluğu ima ederler. Şiirde söylenen çocuğa gösterilecek merhamet, aslında düşmekte olan topluma gösterilmesi beklenen merhamettir. Şair, bu doğrultuda kendi “düşmüşlüğü” de dile getirir:

bir dervişti o, tekke’sinden kovulmuş  
bir dervişti o,, mekke’sinden kovulmuş  
bir dervişti o, ülke’sinden kovulmuş.-

(“Merhamet” / Londra Şiirleri)

Diğer bölümlerde de şiirin omurgasını oluşturan konu ve temalardan olan ölüm, “Kıyı” şiirinde de işlenir. Hayatın kıyısına itildiği düşüncesinde olan şair, ölümü bir direniş olarak görür:

ölüm,  
bir direniştir esasen,  
kendine yönelttiğin bir zulüm  
kadar olduğunda sen.-

(“Kıyı” / Londra Şiirleri)

Genel anlamda bu bölümde şair, kendisinden topluma, toplumdan ülkesine doğru geçişken bir değerlendirme yaparak “ülkesinin hallerini”, toplumun problemleri, kendisinin itilmişliğini dile getirir.

“Taşrada Cinâyet Hazırlıkları Bahsi” adlı dördüncü bölümde şairin yavaş yavaş bir dinginlik ve teslim oluşa kapı açtığı görülür. Bu paralelde tasavvufa dönük bir

tutum, söz konusu olur. “Tesbih” şiiri bunun bir örneğidir. Şiirin son beyti şöyledir: “*tesbih diyordun ya sahrayı mülk edinen / çeker misin bizi de kirpiğinde bir çırak*”. (“Tesbih” / Londra Şiirleri). Burada “*sahrayı mülk edinen*” ifadesi, Mecnun’u karşılıyor olmalıdır. Bu tarifile onun her şeyden vazgeçmişliği vurgulanır. İkinci dizedeki anlamsa, kirpiklerin tespih tanesi gibi düşünülmesiyle sağlanır. Onu tamamlayan, gözyaşlarının tespih tanesi gibi kabul edilmesidir. Bu imgeler bir arada toplanarak, tasavvufi bir tavrı somutlar. Böylece şairin teslimiyeti ve dinginliği konu olur. “Değirmen” şiiri de benzer şekilde gelişir ve aynı bağlama oturan bir anlamla şekillenir. Örneğin şu son beyti bu anlamı açık eder: “*görmesini bilene ağır gele bir çift söz / ya beni al yanına ya denklemini hakça çöz*” (“Değirmen” / Londra Şiirleri). Bu konu ve izleklerin dışında bir şiir olan “Yansıma”da şairin bulunduğu yeri (Londra) yadırgadığı görülür: “*ülkeleri onların kurumuş bir içdeniz / baktıkça uzaklardan siz de içlenirdiniz*” (“Yansıma” / Londra Şiirleri). Şairin Londra’ya ve daha genelleşici olarak Batı’ya karşı bu söylemine pek rastlanılmaz. Bu yüzden “onlar” diyerek “öteki”nden söz etmesi ilginçtir.

Beşinci/son bölüm olan “Parantezin İçindekiler ve Dışındakiler Bahsi”nde şair, yine ölüm duygusunu/düşüncesini öne çıkarır. Yalnızlık ve bir bakıma terk edilmişlik hâli, ölüm kavramına eşlik eder. Şair, ölüme karşı daima hazırlıksız olduğunu söyler ama artık bunun önemsizleştiğini de kabul eder. Mesela “Sona Doğru” başlıklı ilk şiirin bir bendinde bu durum şöyle dillendirilir:

insan ölse de merakları ölmüyor,  
ne kadar “ben hazırım” dese de  
bir şeyler eksik kalıyor yine de,  
okunmayı bekleyen bir kitap,  
tamamlanmayı bekleyen bir şiir,  
keşke yaşarken bitirseydim  
ya da ekrandan silseydim,  
yarım kalması bazı şeylerin, yarım  
kalmak kötü, elvedâ demek  
istediğim kimse var mıydı,  
sanki birkaç tanıdık  
ama önemi yok artık.-

(“Sona Doğru” / Londra Şiirleri)

Bir başka şiirde de “*boğaziçi ’nde yeşermiştim / Londra ’da kurudum.*” (“Fırat” / Londra Şiirleri) dizelerinde daha dramatik ifadesini bulduğu gibi şairin sürgün hâli ve gurbeti konu edilir. Önceki bölümde tasavvufa yüzünü dönmeye başlayan şair, burada da iki şiirle –“Derviş Meseli” ve Şeyh Gâlib Meseli”– yönünü aynı bağlama döner. Bunların dışındaysa Türk edebiyatının kimi romanları, roman kahramanları, bazı gerçek tarihi şahsiyetler ve yine Türk edebiyatının önemli şairleri konu edilir. Bu şairler ve bazı diğer önemli edebiyatçılar arasında Ahmet Haşim, Yahya Kemal, A. H. Tanpınar, Nihat Sami Banarlı, Selim İleri, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Orhan Veli isimleri yer alır.

*Mecûsi Şiirleri*’nde işlenen konu, tema-izlekler; kadın, cinsellik, acı, aşk, ölüm, intihar, cinnet, insan, modernizm eleştirisi, toplumsal bozulma, tasavvuf, hiçlik, ayrıksılık... olarak sıralanabilir.

Kitabın ilk bölümü olan “gurbetin yay burcuna nakışlı kadınlar bahsi”nde temel izlek kadındır. Kadınınsa daha çok cinsellik yönü öne çıkarılmakla beraber şiirlerde aşk, ayrılık, acı, hatıra gibi konu ve temalar da işlenir. Buna “Muhasebe” şiirinin şu bendi örnek verilebilir:

tarih şeritlerinde fazla yer tutmasa da  
hâlâ dipdiridir binnaz dolu akşamlar  
üç çocuk emzirmiş göğüslerine tapardım  
yarım kaldı çok şey, yarım kaldım.-

(“Muhasebe” / Mecûsi Şiirleri)

Sefa Kaplan’ın sürekli olarak konu ettiği ölüm, intihar, cinnet de bu şiirlerde yer bulan diğer yan tema ve konulardır. Örneğin “Vedâ” şiirindeki “*gözümü dikip / baktım resmine / dönerken başım / mumlar sönerken / koştum yatağa / kokuydu işte / kalmıştı senden / bir de saç teli / öptüm hüznle / dişizi duran / bileklerimi / kestim sadece.*” (“Vedâ” / Mecûsi Şiirleri) gibi dizeler, ayrılıkla/terk edilişle gelen intiharın dile getirilişidir.

*Mecûsi Şiirleri*’nin “sürüncemede bırakılmış bir başka karşılaşma ânı üzerine dipnotları bahsi” adlı ikinci bölümünde temel bir izlek ya da konu yoktur. Belli başlı konularsa şunlardır: Babası tarafından tecavüze uğrayan kız/lar, her ölümün erken olduğu düşüncesi, şairin Londra’yı özlemesi, tükenen dostluklar, ölen dostlar ve hatıralar, ruhsuzlaşan ve içi boşalan toplum ve insan vs... Bu konulara bütüncül bir gözle bakıldığında, şairin dış dünyaya ve hayatın realitesine karşı (ölüm gibi) adeta bir tiksinti içinde olduğu söylenebilir. Bunun asıl sorumlusu ise insanlardır. İnsan, kendini

ve toplumu çürütür, her şeyi nesneleştirirken nesneleştirdiğini fark etmez. Buna rağmen şair, bir direnç gösterilebileceği ya da o potansiyelin ölüme karşı bile devam ettiğini düşünür. “Yeniköy’de Bir Akşam” şiirindeki “*yine de, / çürürken direnen / bir şey var / bedenimizde*” (“Yeniköy’de Bir Akşam” / Mecûsi Şiirleri) dizeleri bu direncin ifadesidir.

Sonraki bölüm olan “ahlata ardıç dizip dilsiz gezenler bahsi”nde konu olarak tasavvuf ve tasavvufi bakışa yakın bir tavır vardır. Bu paralelde hakikat arayışı, toplum için kendine dönmesi çağrısı/beklentisi, tasavvuf, edep gibi konu ve izlekler dikkat çeker. İlk şiir olan “Hat”ta ‘hiç’ yazılı levha üzerinden “hiçlik” konusunun benimsenmesi anlatılır. Şair, bir de ‘edep yâhû’ levhası olmasını ister ki bu, daha çok toplum için bir beklentidir: “*talik yahut rika / tiner veya uhu / umurumda bile / değil, bağırarak / gerek halka: / ‘edep yâhû’*” (“Hat” / Mecûsi Şiirleri). Bu şiirdeki tasavvuf temelli hiçlik anlayışı, “Hakikat” şiirinde dini-tasavvufi olanın dışında bir soyutlanma ya da yok olma düşüncesine döner:

tanrı da benim şimdi hem onu unutan da  
ayna da benim şimdi aynaya yüz tutan da  
benim adım kayıtlı tevrat, incil, kur’an’da  
vatanım, milliyetim, bayrağım ve ırkım yok.-  
(“Hakikat” / Mecûsi Şiirleri)

Bunların dışındaki şiirlerde işlenen bir yere ait olmama, ayrılış, kendini inkâr etme, toplumun yüzünü hakikate/olumlu olana dönme çağrısı gibi konular da benzer bir soyutlanma düşüncesi çizgisinde ele alınır.

Dördüncü bölüm, “yerini yadığayan muhayyelât bahsi”dir. Bölüm şiirlerinde aşk ve ölümlle sınanan insanın anlaşılabilirliği sorunsalı, bir sığınak olarak şiir ve yazma edimi, insanın kutsanıp kendi özüne dönmesi gerektiği fikri, sahip olunan mülke değil de manaya yönelmesi gerektiği ve çağ eleştirisi gibi konular işlenir. “Yaratı” adlı ilk şiir, insanı sorgular:

insan,  
anlaşılır mı acaba  
mahiyeti mâlum aşklarla  
ve kiblesi meçhul  
ölümlerle sınanmadan.-  
(“Yaratı” / Mecûsi Şiirleri)

Bir başka şiirdeyse “şiiir”le karşılık bulan “mana”nın mülk/varlık/maddi zenginlik yerine tercih edilmesi telkin edilir:

ismin ebrû yahut ümit  
gün gelir çıkar karşına  
mağrur olsan da yaşına  
dedem korkut’tur haykırır:  
kime kaldı bunca binit  
ve ölen o kadar yiğit.-

(“Tanrı Dağı Düşleri” / Mecûsi Şiirleri)

Son/beşinci bölüm de “yanmayı mütemadiyen erteleyen âteşgedeler bahsi” adını taşır ve iki şiirden oluşur. Burada şairin, bir “son” fikrine odaklandığı söylenebilir. Tatmin olmamış bir şair ruhunun ölüme doğru giderken hissettiği eksiklik duygusu önceki şiirlerin bir özeti gibidir.

## 5.2.2.2. Metinlerarasılık

### 5.2.2.2.1. Yanmetinsellik (Paratextualité)

Yanmetinler, bir eserin iç ve dış yapısını organik bir bağla bütünleyen unsurlardır. Bu unsurlarla zenginleştirilmiş bir eser, kendi dış özellikleriyle içeriğe ayna tutar. Böylece, bütünlük sağlanarak “yapı/t” oluşturulması imkânına ulaşılır.

Sefa Kaplan’ın şiir kitapları, yanmetinler açısından özel bir yapıya tâbi değildir. Kitaplardaki yanmetin unsurları, belli bir yapısal kurguya gidildiğini göstermez. Bununla beraber belli başlı niteliklerin olduğu görülür. Tek tek şiir kitaplarını ele almak gerekirse şu tespitlere varılır:

Şairin ilk kitabı *Sürgün Sevdaları*’nın iç kapak kısmında “*Mustafa POLAT*’ın aziz hâtırasına” şeklinde bir ithaf cümlesi geçer. Şiirlerden önceyse “Dönme Dolap Günleri” adlı şiirin beyit biçimindeki son bendi vardır. Bundan sonra kitaptaki toplam 34 adet şiir, herhangi bir bölümlenme yapılmadan arka arkaya sıralanır.

Kaplan’ın ikinci şiir kitabı *İnsan Bir Yalnızlıktır* ise, şairin çocuklarına yaptığı ithafla başlar. Sonrasında “Cinnetten Cennete” şiirinin ilk beyti alıntılanır. Üç bölümde şekillenen kitapta, buradan itibaren yazılan şiirler, bir bölüm adı olmadan *İnsan Bir Yalnızlıktır*’ın ilk bölümünü oluşturur. İkinci bölüm, “Tarz-ı Cedid Üzre Gazeller” adını taşır. Üçüncü yani son bölümse “Sürgün Sevdaları’ndan” adını taşır ve *Sürgün Sevdaları* kitabından seçilmiş şiirler vardır. *İnsan Bir Yalnızlıktır*’da ithaf

edilen şiir sayısı toplam üçtür. Şiirlerin kendilerine ithaf edildiği kişilerse; “Hilmi Yavuz”, “İsmet Özel”, “Oğuz Atay ve bütün Disconnectus erectus’lar”dır.

Şairin üçüncü kitabı olan *Seferberlik Şiirleri*’nde iç kapaktan sonra şu ithaf yer alır:

Dönülmez akşamın  
ufkunda ömrüme gül  
yapraklarını serpen  
o güzel insana ...

Böylece kitabın kendisine ithaf edildiği kişinin “*Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;*” (Beyatlı, 2008: 53) dizesinin sahibi olan Yahya Kemal olduğu ima edilmiş olur. Daha sonraki sayfada kitaptaki bölümlerin ve şiirlerin adları yazılıdır. Bu, “İçindekiler” kısmı değildir; aksine “İçindekiler” kısmı, kitabın sonundadır. Kitabın “Jazz” adlı şiirden alıntı yapılarak adlandırılan ilk bölümü, “aşkın çatı katları seyreltir ömrümüzü” bahsi’ başlığını taşır. Sonraki sayfada Ingeborg Bachmann’ın *Malina* romanından yapılan bir alıntı vardır. İkinci bölüm, “Tiner” şiirinden alıntıyla isimlendirilir: “gelincik sandığınız ölü çocuk tarlaları” bahsi’. Sonraki sayfada önceki bölümde de olduğu üzere bir alıntı yer alır ve Hermann Hesse’nin *Demian* adlı eserindedir. Bölümün “Bir fotoğrafın tercümesi” başlıklı son şiiri, önceki sayfada bulunan bir fotoğrafa dairdir. Bu bakımdan Servet-i Fünun şairlerinde görülen “*resim altı şiir*”leri hatırlatır. Ayrıca bu bölümde iki şiir de şairin kendi yakınlarına ithaf edilir. Üçüncü bölüm, “insan diye / bildiğim sahipsiz adalardı” bahsi’ adını taşır. Bu ad/dize de “Tevekkül” şiirindedir. Önceki bölümlerde olduğu gibi burada da bir alıntı metin vardır ve Joanna Greenberg’in *Sana Gül Bahçesi Vaadetmedim*<sup>18</sup> adlı kitabındandır. Şair, bu bölümde de iki şiirini yakınlarına ithaf eder.

*Londra Şiirleri* de yanmetinsel bakımdan kısır bir kitaptır. Yalnızca üçüncü bölümde bir şiirin Eliot’a ithaf edildiği görülür. Beş bölümden oluşan kitabın bölüm adları sırasıyla şöyledir: “Akşamın Aynasına Düşen Işıltılar Bahsi”, “Sürüncemede Bırakılmış Bir Karşılaşma Ânı Üzerine Dipnotları Bahsi”, “Makul Bir Mesafe Var Aşklarla Aramızda Bahsi”, “Taşrada Cinâyet Hazırlıkları Bahsi”, “Parantezin İçindekiler ve Dışındakiler Bahsi”.

<sup>18</sup> Söz konusu eserin çevirisi, Nesrin Kasaba aittir ve ismindeki “vaadetmedim” kelimesi tek “a” ile yazılıdır. Ancak Kaplan’ın kitabında “vaadetmedim” şeklindedir.

Kaplan'ın son şiir kitabı *Mecûsi Şiirleri*, ikinci kısmı italik yazılan “kimi sürekli dert / kimi serâpâ bağış / kimi belli-belirsiz bahar / kimi sadece kış // olan / o özel / ve ziyadesiyle / güzel / kadınlardır / aşklara / ve aşkların / izdişümü / şiirlere / sebep.- // hep.-” ithafıyla başlar. Kitap, bölümden oluşur. Bu bölümlerin adları sırasıyla şöyledir: “gurbetin yay burcuna nakışlı kadınlar bahsi”, “sürüncemede bırakılmış bir başka karşılaşma ânı üzerine dipnotları bahsi”, “ahlata ardıç dizip dilsiz gezenler bahsi”, “yerini yadırgayan muhayyelât bahsi”, “yanmayı mütemadiyen erteleyen âteşgedeler bahsi”. İlk bölümde bir şiir ithaf edilir. İkinci bölümde ise iki ithaf vardır ve biri, “Adalet ve Halim Ağaoğlu için”dir. Bir ithaf da dördüncü bölümde yapılır. Bunlardan başka, Sefa Kaplan'ın tek bir epigrafi vardır ki o da yine bu kitapta yer alan “Dostlukların Son Günü” adlı şiirin başındadır ve “-gönlüm yaralı bilmiyorum yâr bana n'oldu-” dizesidir.

#### 5.2.2.2. Alıntı (Citation)

Metinlerarasının en önemli tekniklerinden olan alıntı, Sefa Kaplan'ın şiirinde geleneğe eklenmenin çok sık rastlanılan bir yöntemi değildir. Var olan örneklerin de şiirde genellikle çok baskın bir duruş sergilediği söylenemez. Ayrıca, alıntı tekniği, şairin her kitabında da yoktur. Söz konusu örneklerden bazıları, şunlardır:

divanlardan destanlardan kalkıp gelmişim

**gönüller yapmaya**-yaşanmış gurbetim **yunus**

şimdi dışarı çıkıp sokaklara vurmalıyım kendimi

başında bulutlar gezdiren yarım bir gezgin gibi

uzak dal uçlarında bırakılmış günlerime inat

bir de türkü tutturmalıyım hafiften

(“Herşey Söylenmeli Mi (6)” / Sürgün Sevdaları)

*Sürgün Sevdaları*'nda yer alan “Herşey Söylenmeli Mi” adlı şiirde geçen “*gönüller yapmaya-yaşanmış gurbetim yunus*” dizesi, Yunus Emre'nin en çok bilinen şu dizelerinden alıntılanır:

Ben gelmedüm da'vîyiçün benüm işüm seviyiçün

Dostun evi gönüllerdür gönüller yapmağa geldüm

(Yûnus Emre Dîvânı, 1998: 187).

Kaplan'ın şiirindeki dizede alıntı yapıldığına dair şekil bakımından (italik yazılması, tırnak içinde gösterilmesi gibi) herhangi bir belirteç yoktur. Ancak Yunus Emre'nin isminin doğrudan kullanılması, alıntılanan kısmı metinlerarasının bu

tekniğine dâhil eder. Şiirin anlam ve bağlam yanına gelinceyse, Yunus’un derviş tavrı ve kimliğiyle, Kaplan’ın şiirindeki öznenin aynı olmasa da benzer/paralel bir ruh hâlinde ya da tavrında olduğu söylenebilir. Buna göre, Yunus’un genel tutumunun *mâsivadan* sıyrılmış, “*da’vîyiçün*” değil “*seviyiçün*” yaşayan bir “dost”, bir “gönül insanı” olduğu söylenebilir. Sefa Kaplan’ın şiirindeki öznenin de buna benzer bir söylemi ve tavrı vardır. Fakat referansı Yunus’unki gibi dini-tasavvufî değildir. Onun referansı, kendi iç dünyasındaki bir bakıma “arınmışlık/sıyrılmışlık” hâlidir. Zaten gelenekten yararlanma biçimi de Sefa Kaplan’ın doğrudan Yunus Emre’nin şiirindeki bağlamda bir şiir yazıp geliştirmek yerine ondan kuvvet alarak yeni/modern dönemin bireyi gözetken algı ve duygu dünyasına hitap etmesi şeklinde ifade edilebilecek söz konusu bu tavrı somutlaştırır. Bir başka alıntı örneği de “*İnsan Bir Yalnızlıktır*”da geçer:

(...)

**timur selçuk** ne oldu – **ispanyol meyhanesi**

**‘zayıf incecik elli / kahır dolu hüznü dolu’**

entelektüel mekân- (cüceye kaldı meydan)

birkaç paket sigara bize yetmez ki artık

biraz daha alalım şu karşı ki bakkaldan

**‘yeter yeter öleceksek ölelim’**

(“Heybe (III)” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın “İspanyol Meyhanesi” şiirinin bestecisi Timur Selçuk’tur. Sefa Kaplan, Timur Selçuk’un da ismini anarak “İspanyol Meyhanesi” şiirinde geçen “*Zayıf, incecik elli, kalın dudaklı*” ve “*İçimiz hüznü dolu kahır dolu*” dizelerinden bazı kısımları alıntılararak tek bir mısra hâline getirir. Yine “yeter yeter öleceksek ölelim” dizesi de aynı şiirden alıntıdır.

“İnsan Bir Yalnızlıktır”da geçen bir alıntı da Divan şiirinin büyük ismi Nedim’endir:

**‘bir safa bahşedelim gel şu dil-i nâşâde’**

terâkkiyat çağında olmaz güzelim olmaz

(“Binbirgece Gazeli” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Buradaki ilk dize, Divan şiirindeki mahallileşme akımının en önemli ve usta şairi Nedim’im bu dizeyle nakaratlanan şarkısına aittir. Söz konusu dizinin de geçtiği dörtlük şöyledir:

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda

Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda

İşte üç çifte kayık iskelede âmâde

Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (Macit, 1997: 264).

“Binbirgece Gazeli” ismini taşıyan şiirde yeni şiirin özellikleri ve bu zamanın günlük kelimeleri kullanılsa da ya da eski şiirdeki gibi klasik bir gazel olmasa da yapılan alıntının eski şiirin bir “gazel”inden olması, Kaplan’ın şiirini de o dönemin bağlamına oturtur. Aksi bir bakışlarsa şarkının yazıldığı Lâle Devri’nin “eğlence” atmosferini Kaplan’ın kendi şiirine, bugüne taşıdığı hissedilir, görülür.

Sefa Kaplan’ın İngiltere’de adeta sürgün kaldığı beş yılın özellikle ilk seneleri, oldukça hazindir. Şair, Türkiye’ye, daha özel olarak İstanbul’u karşı derin bir hasret çeker. *Londra Şiirleri*’ndeki “Sydenham Aydınlıkları” şiirinde ilk üç yılın özeti yapılır. İkinci yıl şöyle anlatılır:

ikinci yıl,

yırtmaya başladım telefon defterimin

sayfalarını bir bir, her mevsim,

birkaç Türkçe isim daha eksildi

hayatımdan, her mevsim, giderek

sisler arkasında kalan bir şehir

kayıp gidiyordu parmaklarımın

arasından, ve bir gün cem karaca’nın

hüzünlü sesi yakaladı kulaklarımdan:

**“beni bekleme kaptan.-”**

(“Sydenham Aydınlıkları” / Londra Şiirleri)

Sefa Kaplan’ın sözünü ettiği şarkı, aslında Nazım Hikmet’in “Mavi Liman” şiiridir ve bunu Cem Karaca yorumlar. Kaplan’ın şiirinde “*yakaladı kulaklarımdan*” ifadesini kullanması dikkat çekicidir. Burada şairin oldukça edilgen ve zayıf kaldığı görülür. Ardından, “*beni bekleme kaptan*” şeklinde kesin bir “emir” vardır. Bu açıdan bakılınca şairin ne denli ıstıraplı bir özlemle ümitsizliğe düştüğü fark edilir. Kendisinden alıntı yapılan bir başka şair de Heccav Sururi’dir:

**“geçdi gâlib dede candan yahu”**

diye tarih düşürdüğünde surûrî,

bağdat’taki mezarında şöyle bir

doğrulur fuzuli: “gelen yaban  
olmasa gerek .-”

(“Şeyh Gâlib Meseli” / Londra Şiirleri)

Edebiyat tarihinde şairlerin birbirlerine karşı olumsuz tavırlarıyla sıkça karşılaşılır. Ancak şairlerin bir şekilde haklıya hakkını teslim ettiği gerçeği de bunu takip eder. Bu olumsuz tavrı takınan şairlerden biri de Şeyh Galip’le aynı dönemde yaşayan hiciv şairi Heccav Sururi’dır. Sururi’nin Galip’e karşı olan çekemezliği, onun şiirde Galip kadar başarılı olamayışındandır. Ne var ki kendisinin ününü sonraki dönemlere taşıyan belki en önemli eseri, Şeyh Galip’in ölümü üzerine yazdığı şiirin “geçdi gâlib dede candan yahu” mısrasıdır. “*Sururi ebcet hesabıyla tarih düşürmenin ustasıdır. Geçdi gâlib dede candan yahu! Dizesi, Hicri 1214, Miladi 1799 yılını gösterir. Şeyh Galip öldüğü zaman 42 yaşındadır*” (Onaran, 2005: 12). Sefa Kaplan, söz konusu mısranın arka plandaki bu gücü bildiğinden iki şairin ismini aynı şiirde anar. Bunların yanında Fuzuli’nin adı da geçer. Aralarındaki uzun matematik zamana rağmen adeta bu üç şair de “dipdiri” olarak Kaplan’ın şiirinde nefes alır. Bunu sağlayan asıl nedense, Sefa Kaplan’ın şiirinde gelenekten yararlanması değil, bize ait kolektif bilinç ve zihniyetin şairleri algılayışıdır. Buna göre sanki ne Fuzuli gerçekten ölmüştür ne Galip; ne de Sururi onlardan ayrı bir dünyadadır. Bu durumda bir şair olarak Sefa Kaplan da şiiriyle o şairlerin “dizinin dibine” ilişir. *Londra Şiirleri*’nde geçen bir alıntı da modern dönüm Türk şiirinin iki öncüsünden Ahmet Haşim’in şiirindedir:

frankfurt’ta değil de istanbul’da müştekidir  
kamunun kör vicdanından, edep desen  
edep deniz, aynı nehrin kıyısında yız şimdi  
şairimle ben, yaraya tuz basılma vakitlerinde  
akşamın sarardıkça her beniz, “**melâli anlamayan  
nesle,**” biz de “**âşinâ eğiliz.-**”

(“Hece Taşlarına Dair Satır Başları” (Ahmet Haşim)) / Londra Şiirleri)

Haşim’in belki en bilindik şiirinin bir *mısra-ı berceste* kıymetindeki “*Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz*” (Ahmet Haşim, 1996: 157). Dizesi, Sefa Kaplan’ın şiirinde tekrarlanarak ortak bir paydayı işaretler. Böylece aynı duygu ve düşüncenin, aynı duyumsamaların şairane bir duyarlılıkla devam ettirildiğine vurgu yapılır. Kaplan, “Kayıp Kuşak” şiirinde de “*buna rağmen, dudaklarda ismet özel / şiirleri<sup>1</sup>; muştalar*

*kuşanılıp / geceye çıkılırdı.-*” (“Kayıp Kuşak” / Mecûsi Şiirleri) der ve dipnot olarak İsmet Özel’in Cinayetler Kitabı’ndaki şu dizeleri alıntılar:

“Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında  
öyle yoruldum ki yoruldum dünyayı tanımaktan  
saçlarım çok yoruldu gençlik uykularımda  
acılar çekebilecek yaşa geldiğim zaman  
acıyla uğraşacak yerlerimi yok ettim.  
Ve şimdi birçok sayfasını atlayarak bitirdiğim kitabın  
başından başlayabilirim.”

(Cinayetler Kitabı)

Bir bakıma ilginç olan ve şiirin yazı(n)sal yönünü öne çıkaran bu yöntemi şair, başka bir şiirde de; “*aklımda necatigil’in mısraı<sup>2</sup>, eğilip usulca / topladım hepsini, sıyrılıp yoksulluklarından*” (“Karanfil” / Mecûsi Şiirleri) diyerek Behçet Necatigil’in şiirinden alıntı yapmak için kullanır:

Çoklarından düşüyor da bunca  
Görmüyor gelip geçenler  
Eğilip alıyorum  
Solgun bir gül oluyor dokununca

(“Yaz Dönemi” / Behçet Necatigil)

Kaplan’ın şiirlerinde Yunus Emre’nin ismi çokça anılır. Ona ve şiirine göndermeler yapılır. Kaplan’ın *Mecûsi Şiirler*’inde de yine Yunus Emre’nin çok bilindik bir şiirinden alıntı yapılır:

(...)  
karanlık bir ilkyazdı  
şaşkın’da şaşkın şaşkın  
aradığım sen miydin  
yoksa kan mı kuzeyden  
akıp avucuna dolan  
**‘var biraz da sen oyalan’**  
diyenlere aldandın.-

(“ ‘Asrî Zamanlar’ ” / Mecûsi Şiirleri)

Kaplan’ın bu şiirinde ‘kendisine aldanılanlar’ın kim olduğu tam olarak belli edilmese de şiirin başlığından da hareketle şairin, çağ eleştirisi yaptığı görülür. Yunus Emre’ye atfedilen “*Mal sahibi mülk sahibi, / Hani bunun ilk sahibi, / Mal da yalan*

*mülk de yalan, / Var biraz da sen oyalan*” dizelerinden hareketle ironik bir gönderme yapılır.

### 5.2.2.2.3. Gönderge (Réf rence) / Gönderme

Gönderge/gönderme tekniği, Sefa Kaplan’ın Şiirlerinde en çok kullanılan metinlerarası yöntemdir. Özellikle son iki kitabı *Londra Şiirleri* ve *Mecûsi Şiirleri*’nde yođunlaŐan bu yöntemin örnekleri daha çok yazar/Şair ve onların eserlerine olan g ndermelerdir. Bu bakımdan isim-eser konusunda bir zenginlik gözlenirse de Şairin – rneğin bir Vural Bahadır Bayrıl gibi ya da kendisinin de örnek aldığı isimlerden Hilmi Yavuz gibi– eŐitli konu ve alanlara, geleneğin öteki zengin birikimlerine yeterince göndermelerde bulunmaması, Şiirini metinlerarasılık bağlamında verimsiz bir alana doğru çeker. Daha doğrusu bu konuda monoton/tekseleli bir çizgide kalmaya zorlar. Bazı gönderge/gönderme  rnekleri Őyledir:

aktarmalı sevd ların saz benizli çocuğu  
hiç böyle yangınlarda sınıdılar mı seni

ved n usandırdı gönül ırmaklarını  
**deli dumrul** olmalı **köprüler kurmak** için  
bir yol ki **yunus**’tan **seyh gâlib**’e giderken  
bu çıkmaz sokaklarda işi neydi hasretin

(...)

ağa gebe kalmayan **ozan**lar gerek bana  
**dede korkut** dönerken **gurbetin yay burcundan**  
saz benizli sevgilim sahip ık sen aŐkına  
ya da kaldır dünyayı Şimdi diğer ucundan  
t  ki sevmek masalı silinsin bu acundan

(“Yolculuk” / Sürgün Sevdaları)

Şair, “ağa gebe kalmayan” ozanların peşindedir. Çünkü olumsuzlanan ağ, kıymet verilen tüm değerlere karşı kayıtsız hatta onları geriye iten bir zamandır. Dolayısıyla bu ağ, tarihin birikimine karşıt olarak konumlanan bir etken öznedir. Bir ağa ruh veren, ona gönül dili öğreten ozanlar/Őairlerdir. Bu yüzden Kaplan, tarihin içinden bir ozan arketipi arar. Bu da başta Dede Korkut’tur. Çünkü o, Behçet

Necatigil'in saydığı “*gurbet-hasret-hikmet*” burçlarını sırasıyla yaşayarak ustalaşmış bir gönül ozanıdır. Aynı şekilde bu burçları geçerek, Divan şiirinin başlangıcından sonuna değin Yunus Emre'den Şeyh Gâlib'e kadar niceleri, şimdiki çağın yok etmek istediği kıymetleri bulur ve gösterir. Ancak bu çağda aynı yoldan gidebilmek (şair olmak), yeniden “*köprüler kurmak için*” “*deli dumrul olmalı*”dır. Öyleyse şair, hem geleneğin hakkını teslim etmek hem de modern dönemin yıkıcı etkisini göstermek ister. Bunu da söz konusu isimlere göndermeler yaparak sağlar. İkinci bir örnek olarak “Muamma Gazeli” adlı şiirde Yahya Kemal'den esintiler vardır:

gün biter gider **levlâ** gelen hep giran gelir  
adına aşk demişler **vuslattan üryan** gelir

(“Muamma Gazeli” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Bu dizelerde doğrudan Yahya Kemal şiirine gidilebilecek bir ipucu yoktur. Ancak şiirin üslup ve söylemine bakıldığında açık şekilde Yahya Kemal etkisi fark edilir. Bu durumda Yahya Kemal'in sıkça kullandığı “Leylâ”, “giran”, “aşk”, “vuslat”, “üryan” kelimelerinin bir bağlama karşılık geldiği görülür. Nitekim Yahya Kemal'in “Nazar” adlı şiirinde “Leylâ” ve “üryan” kelimeleri geçer:

Gece, **Levlâ**'yı ayın on dördü,  
Koyda tenhâ yıkanırken gördü.  
(...)

“Kız vücudun sarı güller gibi ter!

Çık sudan kendini **üryan** göster!” (Beyatlı, 2008: 89).

Ayrıca Yahya Kemal'in “Vuslat” adlı bir şiiri de olduğu hatırlanırsa, söz konusu kelimelerin birer gönderge olduğu açığa çıkar. *Seferberlik Şiirleri*'ndeki “Esâtir”de geçen bazı sözcükler de genel olarak Doğu'ya/Şark'a birer göndermedir:

**doğu'nun cennetleri, mektep, medrese, zikir**  
**aynaların aynalardan esirgediği sırrı**  
topuğu **tuğralı küheylân**  
alıp getirecektir...

(“Esâtir” / Seferberlik Şiirleri)

Doğu ve Batı sözcüklerinden birinin telaffuz edilmesi, hemen karşıtını da söze dâhil etmeyi gerektirir. Çünkü var oluşları ve zihniyetleri bakımından bu iki dünyanın temel ayrımları vardır. Bu iki ayrı kutuptan biri olan Batı, daha çok “akıl”, “bilim”, “madde”, “egoizm”, “pragmatizm” gibi sözcüklerde karşılık bulurken Doğu/Şark, onun aksine “gönül”, “ilim”, “mana”, “benlik ve nefisten kurtulma çabası”, “ötekini

düşünme” gibi değer ve kavramlarla tarif edilir. Bu bakımdan nesnenin anlamının değiştirildiği –ya da *künhüne vâkıf olunmak istenildiği*– Doğu’da simgeler söz konusu olur. Her kavramın kendini aşan bir simgesel karşılığı, her maddenin manaya eğildiği bir algılanışı vardır. Ve zaten “*Doğu, sözün açıkça değil, derinlerde ima ile aktarıldığı bir kültürün kaynağıdır. Doğuda söz anlamın derinlerindedir dolayısıyla yaşam da içsel anlamda derinlerdedir. Bu derinlik; inancın, sevdanın, acının, ölümün, hüznün, gurbetin, mahrumiyetin, terk edilmişliğin, mağrurluğun, utangaçlığın, geleneklerin ve hepsinin toplamı olan doğallığın neticesidir*” (Kanter, 2012: 1347-1352). Bu bakımdan zaman, mekân, nesne, insan gibi temel kavramlar, iç içe olunan dünyada Doğu’ya özgü bir yoruma kavuşurken, reel/gerçek dünyanın öğeleri de yeni anlam açılımlarına erişir. Bu kapsamda “mektep”, “medrese”, “zikir”, “ayna”, “sır”, “tuğra”, “küheylân” gibi kelimeler, birer gösterge olmaktan ötede “*Doğu’nun cennetleri*”dirler. Tarihe bakıldığında görülür ki; bütün büyük Doğu medeniyetleri, bunlar ya da aynı paraleldeki kavramlar üzerinde kurulup gelişir. Öyleyse Sefa Kaplan’ın şiirinde bu kavramlar sayılarak geleneğin tarih ve coğrafya bağlamında geniş ve derinlikli alanına eklenir. *Londra Şiirleri*’nde de göndergenin birçok örneği vardır bunlardan biri, “Althusser Ağdı” adlı şiirde görülür:

**althusser** kiblemizdir daha yakınlaşalım  
bıçaklama kendini “**gelecek uzun sürer**”

(“Althusser Ağdı” / Londra Şiirleri)

Louis Althusser, yirminci yüzyılın ikinci yarısında oldukça etkili olan Fransız düşünür/felsefecidir. Psikolojik dengesizlikler yaşamaya başladığı bir zamanda karısını boğarak öldürdüğü düşünülür. Bundan dolayı mahkeme psikolojik durumunu gözeterek ceza verilmemesine hükmedip onu bir psikiyatri hastanesine yatırır. *Gelecek Uzun Sürer* adlı eserinde de karısını nasıl öldürmüş olabileceğini anlatır.<sup>19</sup> Sefa Kaplan’ın şiirinin adında “ağıt” olması kendisiyle Althusser’i özdeşleştirdiğini gösterir. Bu yüzdendir ki şair, “*Althusser kiblemizdir*” der.

*Londra Şiirleri*’ndeki göndermelerin çoğu, kitabın özellikle son şiirlerinde eser ve sanatçıların adları anılarak yapılır. Tabii bunların dışında edebiyat dışından isimler de yer alır. Bazı şiirler ve kendilerine gönderme yapılan sanatçı-eser isimlerine, edebiyat dışında kalan kimselere vs. şu örnekler verilebilir:

<sup>19</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Althusser](http://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Althusser) (Erişim tarihi: 03.004.2014)

“Fatih-Harbiye Meseli” şiirinde; Miralay Nizamettin, Kiralık Konak’ın Senihâ’sı; Enver Paşa, Talât, Kemal Paşa.

“Hece Taşlarına Dair Satır Başları”nda (Yahya Kemal alt başlığında); Park Otel, Münevver Hanım, “Vuslat [şiiri]”, Nihat Sami Banarlı, [parodi olarak] Ahmet Sami Tanpınarlı, Sermet Sami Bey.

Aynı şiirin “Ahmet Hamdi Tanpınar” alt başlığında; Huzur, Nuran, Mehmet Kaplan. Ayrıca şiirin son dörtlüğündeki şu iki dizede de Tanpınar’ın eserlerine gönderme yapılı: “*ne dışındaydı sahnenin, / ne de büsbütün içinde*”. Burada Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler* adlı kitabının ve “Ne İçindeyim Zamanın” şiirinin isimlerinin parodisi yapılı.

Sefa Kaplan’ın son şiir kitabı *Mecûsi Şiirleri*’nde yine gönderge tekniğiyle oldukça sık karşılaşılır:

(...)

hatıralar ağır ağır binerken omuzlarıma

kendimi **serin servilerin** gölgesine bıraktım

bileklerimde acem kürdî bir yasemin

keşke **alaattin keykubat**’ın olsaydım senin.-

(“Alaattin Keykubat” / Mecûsi Şiirleri)

Anadolu Selçuklu Devleti’nin en önemli hükümdarlarından Alaattin Keykubat’ın adı anılarak bir göndermede bulunulan şiirdeki “*serin serviler*” ifadesi de Yahya Kemal’in “Rindlerin Ölümü” şiirine bir göndermedir. Söz konusu şiirin ikinci bendi şöyledir:

Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde;

Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.

Ve **serin serviler** altında kalan kabrinde

Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

(“Rindlerin Ölümü” / Kendi Gök Kubbemiz)

Öncelikle, Kaplan’ın şiirinde Alaattin Keykubat’ın isminin söylenmesi, şairin içinde olduğu genel yorgunluk, bıkkınlık ve zayıflığa karşı bir ‘güçlü olma’ isteğidir. Tabii bu güç, ilk anlamından ziyade bir ‘kişisel toparlanma ihtiyacı’na dönüktür. Ancak şair, tersi bir durumu yaşamakta olduğundandır ki geleneğimizde ya da kolektif bilincimizde ölümü çağrıştıran/hatırlatan servileri, özellikle de Yahya Kemal’in “*serin serviler*”ini şiirine sokar. Çünkü Yahya Kemal’in şiirinde bahsedilen “*Hafız’ın kabri*” adeta bir dinginlik ve huzurun mekânıdır. Kaplan’ın şiirinde arananın da esasen bu

huzur ve dinginlik olduğu anlaşılır. Buna göre şair, ölümü de bir yönüyle diri ve güçlü kalmanın yolu olarak görür. Sefa Kaplan'ın *Mecûsi Şiirleri* kitabındaki göndermeler, *Londra Şiirleri*'nde olduğu gibi sonlara doğru daha çok eser ve sanatçılara ya da belli eserlerin kahramanlarına, bazen de edebiyat dışındaki kişi ve eserlere yapılan göndermelerle yoğunlaşır. Bazı örnekleri, şöyledir:

“Oblomov Mahrûmiyetleri” adlı şiirde; Oblomov, Raskolnikov, Anna Karenina, Tolstoy, Şolohov, Yesenin, Gorki, Troçki, Lenin gibi kurgusal ve gerçek isimler, adeta bir geçit resmi yaparlar.

“Son Mektup” şiirinde de; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Hanımefendi, Selim İleri, Mehmet Rauf, Reşat Nuri Bey, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Ediz Hun Kartal Tibet gibi Türk edebiyatının ve sinemasının farklı isimleri geçer.

#### 5.2.2.2.4. Gizli Alıntı – Aşırma (Plagiat)

Gizli alıntı yönteminin örnekleri, Sefa Kaplan'ın şiir kitaplarında genel olarak eşit bir dağılım gösterir. Dolayısıyla bu yöntemin Kaplan'ın şiiri için ilkesel ve süreklilik gösteren bir tercih olduğu söylenebilir. Tekniğin şiirlerdeki bazı örnekleri, şunlardır:

yorgun atlara binmiş sonbahar süvarileri  
ağır ağır geçerler ihtiyarlar sokağından  
aralanır aydınlığın akşam perdeleri  
**karanfiller** gelmez artık **yârin dudağından**  
bir köşeye atılmış o eski geceleri  
kuşanır ihtiyarlar taze çocuk kundağından

(“İhtiyarlar Sokağı” / Sürgün Sevdaları)

“İhtiyarlar Sokağı” şiirinde geçip giden zamanla beraber çocukluğun ve hatıranın bir enstantane olarak hayal edilişi konu edilir. Bu da zıtlıklar, zıt kavramlar üzerinden yapılır. “İhtiyarlar”, “sonbahar süvarileri”, “akşam perdeleri”, “eski geceler” sözcüklerinin karşısında “taze çocuk kundağı” ve “*yârin dudağından gelen karanfiller*” vardır. Bu son ifadeyse Ahmet Haşim'in çok bilinen bir şiiri “Karanfil”deki “*Yârin dudağından getirilmiş / Bir katre alevdir bu karanfil*” (Ahmet Haşim, 1996: 157) dizelerinden yapılan gizli alıntıdır. Başka bir gizli alıntı örneği de aynı kitapta yer alan “Akçakavak (4)” şiirinden verilebilir:

**hep basamak basamak**  
akşam merdivenleri hâşim'in

çıkmaya nice sevdâ  
yollarına düşmüştür  
ceplerde ayna - tarak

(Sürgün Sevdaları / “Akçakavak (4)”)

Ahmet Haşim’e ve şiirine de göndermelerin yapıldığı bu şiirde Necip Fazıl’ın “Sakarya Türküsü” şiirinden yapılan bir gizli alıntı vardır. Buna göre Sakarya Türküsü’nde geçen “*Su iner yokuşlardan, hep basamak basamak;*” (Kısakürek, 2013: 398) dizesinin yarısı, ödünçlenir. Yalnız, Kaplan’ın şiirinde yaptığı bir orijinal taraf vardır ki o da Necip Fazıl’ın şiiriyle Haşim’e yapılan göndermelerin birleştirilmesidir. Böylece şair, her iki şiirin pekişmiş gücünden yararlanarak yeni bir bağlamda kendi şiirini kurar. Bir başka gizli alıntı örneği, “Öğretmen” şiirindedir:

**zil çalar ziller çalar**

sırça sokak taş kaplama  
sanki temmuz yaz ayları  
belki yüzündür/akşama  
dönenceler ısmarlanır  
boşluğunda bir sınıfın- -

(“Öğretmen” / Sürgün Sevdaları)

Bu şiirde bir öğretmenin bakışıyla okul/sınıf-öğrenci-kitaplar-hatıra bağlamında nostaljik geriye gidişler olduğu görülür. Bunun nedeni Sefa Kaplan’ın da bir ara Türkçe öğretmenliği yapmış olmasıdır. Şiirin ilk dizesi, Zeki Ömer Defne’nin “Ziller Çalacak” şiirinden yapılan bir gizli alıntıdır. Defne’nin şiirinin ilk bendi şöyledir:

Ziller çalacak... Siz derslere gireceksiniz bir bir.  
Zil çalacak benimçin,  
Duyacağım evlerden, kırlardan, denizlerden;  
Tâ içimden biri gidecek uça ese...  
Ama ben, artık gidemeyeceğim.

(“Ziller Çalacak” / Zeki Ömer Defne)

Zeki Ömer Defne’nin şiiriyle Sefa Kaplan’ın şiiri, anlatım ve konu bakımından ortaklık gösterir.<sup>20</sup> Kaplan’ın şiirinde “Ziller Çalacak” şiirinden aynen alınan bir dize ya da söz grubu olmamakla beraber aynı kelimelerin bozularak ama aynı bağlamda kullanıldığı görülür. Bu da gizli alıntı yönteminin her zaman doğrudan alıntı yoluna

<sup>20</sup> Orhan Kâhyaoğlu, bu şiirde Behçet Necatigil şiiriyle duygusal bir ilişki kurulduğunu düşünür. **bkz.** Orhan Kâhyaoğlu, “Güçlü ve Savruk Bir Şiir”, **Radikal Kitap**, S.326, s.?, 15 Haziran 2007.

gidilerek yapılmadığını, bir fikir olarak ya da söz dizimi değiştirmisiyle de yapılabileceğini gösteren bir örnektir. Sefa Kaplan, çok sık olmasa da uzak dönem Türk Şiir ve edebiyatından da yararlanır:

şimdi hangi kafiyeler çarpmıştır kıyılara  
bu kışın yaz günleri gelir bize/çağrışım  
uzayan korkularda düşlerine dalmıştır  
arabesklere karşı kapanmış pencereler  
kimi ilgilendirir sokaklarda kalışım  
ömürler harman olup **felek öcün almıştır**

(“Hasat” / Sürgün Sevdaları)

Bu Şiirde yapılan gizli alıntı, okuru öncelikle Alp Er Tunga’ya götürür. Efsaneleşmiş hayatına dair yeterli bilgi sahibi olunamamakla beraber, “*Hatıraları Afrasiyab adıyla İran millî destanında saklanan Alp Er Tunga, Türk devletinin en eski ve en namlı Hakanı’dır*” (Kafesoğlu, 2002: 396). Türk Şiirinin ilk örneklerinden olduğu bilinen Alp Er Tunga sagusu da onun ölümü üzerine söylenir/yazılır. Bu sagu, Kaşgarlı Mahmud tarafından nakledilir. İlk dizeleri şöyledir:

Alp er Tunga öldi mü  
Isız ajun kaldı mu  
**Ödleğ öcün aldı mu**  
Emdi yürek yırtulur  
Ulşıp eren börleyü  
Yırtıp yaka urlayu  
Sıkırıp üni yurlayu  
Sığtap közi örtülür... (Kafesoğlu, 2002: 396).

Sefa Kaplan da bu Şiirin “*Ödleğ öcün aldı mu?*” dizesini günümüz Türkçesiyle ifade ederek kullanır. Ancak tabii olarak Kaplan’ın Şiirindeki bağlam farklıdır. Burada *feleğın öç alması* bir ölüm değildir ama şair, kimi sahip olduklarını kaybettiğini ve nihayet yalnız kaldığını vurgular. Bu da bir bakıma sahip olunanların ve umudun ölümüdür. Felek, şairden öcünü onu yalnızlığa terk ederek alır. Uzak dönem Türk Şiir ve edebiyatından yapılan bir başka gizli alıntı da Oğuz Kağan Destanı’ndandır:

döktüğün hangi acı şimdi kırık bardağa  
üstelik vakit akşam-dayanır mı kalbimiz  
sen uzaktan uzağa selam verirken çağa  
biz destan sürgünleri-**daha ırmak daha deniz**

halbuki göz görüyor bu nazenin sokağa  
nice ömür serilmiştir- -

(“Manzara” / Sürgün Sevdaları)

Destandan ödünçlenen gizli alıntı, Kaplan’ın şiirinde günümüz Türkçesiyle ifade edilir. Söz konusu dizenin geçtiği bent, Oğuz Kağan Destanı’ndaki şekliyle şöyledir:

Demir kargı olsun orman,  
Av yerinde yürüsün kulan,  
**Daha deniz, daha müren,**

Güneş bayrak, gök kurıkan (Bang - Rahmetî, 1936: 17).

“*Daha ırmak, daha deniz*” ifadesindeki yeni yer arayışları, olanla yetinmeme [olumsuzlanan bir yetinmeme değil tabii] gibi zihni göndermeler, Kaplan’ın şiirinde şairane bir “arayış” ve “tatmin olmamışlık” duygularının ifadesi olarak kullanılır. Böylece, destana ait olup somutu işaretleyen söz, modern dönemde bir şair-bireyin soyut olan ideal “nesne”sini işaretleyerek göndergesel bağlamını değiştirir. Bu bakımdan geleneğin yeniden ele alınışından söz edilebilir.

“*İnsan Bir Yalnızlıktır*”daki Hilmi Yavuz için yazılan “Hülyâhanım” şiirinde de gizli alıntının örneğine rastlanır:

gülleri çizmiştiniz vaktin bu kenarına  
**iri ve solgun gülleri**  
akşam eyninizde eğri bir gömlek gibi  
çözülmüştü ve güzelliğiniz yarına  
bir müjde misâli sunmuştu eylülleri

(“Hülyâhanım” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Daha önce Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’in kullandığı “*iri güller*” ifadesi, Hilmi Yavuz şiirinde de onun takipçileri olan Vural Bahadır Bayrıl ve Osman Hakan A.’nın şiirinin yanında Sefa Kaplan’ın şiirinde de geçer. Bu ilginç durum söz konusu şairlerin şu şiirlerinde geçer: Yahya Kemal; “Geçmiş Yaz” (Beyatlı, 2008: 83), Ahmet Haşim; “Bir Günün Sonunda Arzu” (Ahmet Haşim, 1996: 92), Hilmi Yavuz; “tenhâ” (Yavuz, 2001: 63), Osman Hakan A.; “Güller ve O” (A., 2005: 172), Vural Bahadır Bayrıl; “Park Otel” (Bayrıl, 2012a: 75) ve son olarak Sefa Kaplan’ın “Hülyâhanım” adlı bu şiiri. Bir başka gizli alıntı örneği, “Gün Sürüyen” adlı şiirdedir. Bu örnek, yalnız bir şiir ya da şaire mâl edilemeyecek kadar Türk şiir geleneğinin ortak bir ürünüdür denilebilir:

ko gitsin gönül ehli şerrinden şehre heman  
sefa'mız olmasa da **dert tükenmez çaredir**

(“Gün Sürüyen” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

“Derd”in “derman” olması, birçok şairde rastlanılan bir anlayıştır. Çünkü Türk-İslam kültür ve geleneğinde, anlayışında “kötü” ile “şer” aynı şey değildir. O yüzdendir ki “dert” şikâyet edilen bir kavram olmaz. Onda bir hayır aranır. Bu bağlamda Yunus Emre'nin “*Ben derd ile âh iderdüm derdüm bana dermânımış / İsteridüm hasretile dost yanumda pinhânımış*” (Yûnus Emre Dîvânı, 1998: 147) dizeleri hatırlanabilir. Bunun dışında bir örneği de Niyazi-i Mısri'nin “*Dermân arardım derdime derdim bana dermân imiş, / Bürhân sorardım aslıma aslım bana bürhân imiş*”<sup>21</sup> dizeleridir. Dolayısıyla Sefa Kaplan, gelenekten yararlanarak aynı anlayışı devam ettirir. *Seferberlik Şiirleri*'nde yer alan “Hayâlhâne” şiirinde de Fuzuli'den bir gizli alıntı yapılır:

dervişin telâşıyla sırât ırmaklarını  
yıkığı yerde, harâbât akar pınarından  
âb-ı hayatın, **devr ile nevbet bekler** melâmî  
sahrâ aşk ile cinnet kandiliyle tanışır, diner  
gelinciklerin dolunay kuşatması, aynanın  
dönerek kendisine bakması  
nedir sahi?

(“Hayâlhâne” / Seferberlik Şiirleri)

Buradaki gizli alıntı, Fuzuli'nin bir gazelinde geçer. İlgili beyit şöyledir:

Kâr-bân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfın çekip  
Gâh Mecnun gâh ben devr ile nevbet bekleriz (Akyüz, 1990: 190).

Bu beyit, edebiyat tarihimizden bir anekdotu da hatırlatır: “*Orhan Veli Kanık, bir akşam meyhanede bir arkadaşımdan Fuzûlî'nin ‘Kârbân-ı râh-ı tecridiz hatar havfın çekip / Gâh Mecnun gâh ben devr ile nevbet bekleriz’ beytini duyunca ‘müthiş’ der. Ardından ‘Bırak canım, o da el açmışlardan’ sözüyle Fuzûlî’yi bir anda geriye itiverir. İki tespit arasındaki fark, şiir sanatının güzelliğini teslim mecburiyeti ile şairin kendi durduğu yer dolayısıyla diğerine bir yer belirlemesidir*” (Örgen, 2010: 9). Sefa Kaplan, gizli bir alıntı yaparak Fuzuli'nin başardığı, Orhan Veli'nin de onaylamak zorunda kaldığı estetikten yararlanır ancak Orhan Veli'nin eleştirdiği konu, Sefa

<sup>21</sup> <http://niyaziimisri.blogspot.com.tr/2012/10/derman-arardm-derdime-derdim-bana.html> (Erişim tarihi: 24 Mart 2014)

Kaplan için söz konusu olamayacağından şair, şiirin bağlamını bireysel olana evirmiş olur.

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde belki adı en çok geçen kişi, Yunus Emre'dir. Kaplan'ın ona özel bir ilgisi olduğu hissi ve işaretleri, birçok şiirinde kendisini gösterir. Nitekim Yunus'tan yapılan gizli alıntının da kimi örneklerine rastlanır:

tarih şeritleri de bir gün açıklar adresini  
kurutulmuş bir ırmak deltasına yürürken  
bir türkü mü söylenir ıslıklar eşliğinde  
deltasında ırmağın **gök ekin**ler çürürken  
çoktan yenik bir derviş, bir de âsâ gerektir.-

(“Ricat Sakinleri” / Mecûsi Şiirleri)

“*Gök ekin*” ifadesi, Yunus Emre'nin şiirindeki belki en güçlü imgelerden biri olarak kullanılır. Zira devamında “biçmek” fiilinin keskinliği vardır:

Bu dünyede bir nesneye yanar içüm göyner özüm

Yiğid iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi (Yûnus Emre Dîvânı, 1998: 337-338).

Bu güçlü imgenin değiştirilerek kullanıldığı bir başka yer de “Firkat” şiirindeki “*siz şimdi **gökçe ekin** biraz panayır belki / keşke vursa gemimiz ağıt yüklü sahile*” (“Firkat” / Mecûsi Şiirleri) dizeleridir. Bunların dışında da aynı imgenin kullanıldığı farklı yer ve şekiller vardır.

#### 5.2.2.2.5. Anıştırma (Allusion) / Telmih

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde anıştırma/telmih tekniğinin birçok örneği vardır. Bu örnekler genelde her kitapta aynı dağılımdadır. Ancak şairin *Seferberlik Şiirleri* kitabı, metinlerarasının diğer yöntemleri bakımından da anıştırma/telmih bakımından da kısırdir. Bazı anıştırma/telmih örneklerine şunlar verilebilir:

geçtiğim köprülerde hep yorgun yoksul biri  
bir gül atar havaya bir arzuyu tutardı  
**köprü**lerin ardından akan tarihsel kiri  
kör gözlerim yoksul türkülerle yıkardı

gördüm artık ellerinde – dokuz köyün beyleri  
bir sevince omuz vurup dallarını çırparken  
sorsam şimdi **ic oğuz'un dış oğuz'un beyleri**  
gökçe **akın** tasarlar **zafer**e zamana varken

(...)

çekilmişler dağların dorukları cehennem  
şimdi asma köprülerde ara bul **deli dumrul**  
bir ağıtla varıpta kundaklamışken annem  
yıkılır üzerime yedi yerden İstanbul

(“Köprü” / Sürgün Sevdaları)

“Köprü” şiirinde, Türk tarihinin mitik dönem eserlerinden *Dede Korkut Hikâyeleri*'ne ve özelde Deli Dumrul'a telmihler yapılır. Şiirin ismi olan köprü sözcüğü, bir simge olarak geçilen aşamaların işaret taşı olur. Bu aşamaları şair, kendisi yaşamış gibi anlatsa da asıl ifade edilmek istenen uzak dönemden modern döneme doğru dünyanın olumsuzluğa doğru evrilişi olduğu için şairin genel bir yazgıdan yola çıktığını düşünmek gerekir. Bu yüzdendir ki şair, ilk dörtlükte “*köprülerin ardından akan tarihsel kiri / kör gözlerim yoksul türkülerle yıkardı*” diyerek ‘şimdi’den ayrılan en önemli taraf ortaya konulur. Öyleyse şair, modern dönemin eksik yanından yani kirlerinden arınamamasından yakınıdır. Bu çağın karşısına ise “*iç oğuz'un dış oğuz'un beyleri*” ve hatta “*deli dumrul*” konulur.

*İnsan Bir Yalnızlıktır*'daki “Geçit” şiirinde bir benzetme vardır: “*kitapları koltuğunun altında bir delikanlı gibi*” (“Geçit” / İnsan Bir Yalnızlıktır). Bu benzetme Servet-i Fünun döneminin sosyolojik bir yanını anıştırmaya yöneliktir. Zira o dönemde *kitapları koltuğunun altına almak* Fransa'dan devşirilen bir taklittir. Dolayısıyla Kaplan'ın şiirinde bir dönemin özelliği hatırlatılarak o döneme telmih yapılmış olunur. Aynı kitaptaki ikinci bir anıştırma örneği de Yunus Emre'nin hayatıyla ilgilidir:

**yunus emre**'m biliyor biz ziyade çırağtık

**çerihan konağında rızk**ımızı bıraktık

(“Meçhul Gökyüzü” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Tarihe mâl olan isimlerin hayatları, anlatıldıkça ve kimi olaylar abartıldıkça efsaneye dönüşür. Efsanelerse daima simgelerle örülü bir görünüm arz ederler. Yunus Emre'nin bilinen hayatı da benzer şekilde simgelerle şekillenir. Ancak her efsane ve her simge bir gerçeğin örtük hâlidir. Bu bakımdan Sefa Kaplan, kendi gerçeğini anlatırken Yunus Emre'nin yaşadıklarını geleneğin birikiminden yararlanmak adına kullanır.

“Yunus'un şairin çıraklığını bilmesi” meselesi, aslında “*hâliyle hâllenmek*” sözüne karşılık gelir. Zira o da önce “ham”dır. Bu noktada Sezai Karakoç'un anlatım

ve yorumları dikkat çekicidir: “Menkabenameye göre Yunus, bir kıtlık yılında, çoluk çocuğuna erzak almak üzere, Hacı Bektaş’a gider. Hacı Bektaş, o sırada gelen yoksullara buğday dağıtmaktadır. Eli boş gidilemeyeceğini de düşünen Yunus, topladığı bir heybe alıcını da armağan getirir. Velinin adamları, kendisine, Yunus adında birinin geldiğini, armağan olarak dağ alıcı getirdiğini haber verirler. Yunus’un, hiçbir şey getirmemek yerine, en alçakgönüllü bir armağan olan dağ alıcı da olsa, bir şey getirmek istemesi, kendi ölçüsünde bir karşılık vermek onurundan vazgeçmemesi Hacı Bektaş’ın hoşuna gider. Misafirini ağırlamalarını ister. Onlar da üç gün Yunus’u ağırlar. Sonra, Yunus’un buğday mı, himmet mi (veya nasip mi) istediğini sormalarını buyurur. Soru üç kere tekrarlanır. Üçünde de Yunus’un, ‘Ben himmeti neyliyeyim bana buğday gerek evde çoluk çocuk aç’ cevabını alırlar. Yunus’un eşeğine buğday yüklenir ve Yunus gider. Dağa varıncaya kadar hep bir iç mücadelesi içindedir. Böyle istemekle yanlış mı hareket etmiştir diye. Dağda birden aklına gelir; himmet ve nasip istemeliydi. Nasip alsaydı buğdayı da almış olacaktı. Çünkü, her şey nasiple alınır. Yunus’u bir pişmanlıktır alır. Geri döner, nasip isterse de artık iş işten geçmiştir. Dileği, Hacı Bektaş-ı Veli’ye iletildiğinde: ‘Ona nasip vermek bizden geçti. Onun nasibinin anahtarı Sakarya illerinde, Taptuk Emre elindedir. Varsın ona gitsin.’ der” (Karakoç, 1985: 25-26). Nitekim bilinen efsaneleşmiş hayatında da Yunus’un Tapduk Emre’nin yanında yanıp piştiği anlatılır Yunus Emre’nin şu dizelerinde de “çıraklık” anlamında düşünülebilecek “çiğlik” sözcüğünün çekimini kullandığı, sonra da “piştiğini” söylediği görülür:

Tapdug'un tapusunda kul olduk kapusunda

Yûnus miskîn **çiğidük pişdük** el-hamdüli'llâh

(Yûnus Emre Dîvânı, 1998: 267).

Sefa Kaplan da bu konuya telmihte bulunarak kendi “çıraklığı”yla Yunus’un “ham”lığı arasında bir özdeşlik kurar. Kaplan’ın en çok değindiği şairlerden biri, Nâzım Hikmet’tir. Nitekim “Queen Mary”i şiirinde de yine onu hatırla(t)dığı görülür:

gündüz bir çamur deryası olan nehir

güzelleşiyor birden gece inince

hele bir de mehtap varsa kavlince

iki kıyıda ışıklar, **nâzım vapurları**

**okşarmış varna kıyısı’nda**, ben

thames nehrini öpüyorum sadece

burası kuzguncuk, şurası kanlıca

diyerek, yüreğimde de işte öylece  
tuhaf bir sızı.–

(“Queen Mary” / Londra Şiirleri)

“Queen Mary” bir geminin adıdır. Şair, Londra’dayken geminin güvertesinden manzarayı izler. Ancak bu durumun ihanet olduğunu düşünecek kadar İstanbul’a bağlıdır. Böyle bir duygu hâlinde kendi gurbetiyle Nâzım’ın gurbeti arasında bağ kurar. Nâzım’ın Varna’da hasret çekerken kıyılarıdaki vapurları okşadığını hatırlar. Şairin kendisi de benzer şekilde “*thames nehrini öp*”er. *Londra Şiirleri*’ndeki bir telmih de Şeyh Bedreddin’in öldürülüşüyle ilgilidir:

üç kıtanın yedi iklimin ve dört dinin  
ve akdenizin ve karadenizin padişahı  
elinden tutar şeyhinin ve fısıldar:  
“**bedreddin**’i bildin mi, hani **serez**  
**çarşısı**’nda bir sabah, dedelerimin  
dedeleri tarafından asılan  
bedreddin’i, ben dahi  
bilsem gerek.-”

(“Şeyh Gâlip Meseli” / Londra Şiirleri)

Tarihimizde sosyalizm/komünizm düşüncesiyle özdeşleştirilegelen Şeyh Bedreddin konusunu yeni Türk edebiyatında Nâzım Hikmet ustalıkla işler. Ancak aynı konuyu çok özgün bir şekilde Hilmi Yavuz da ele alır. Bunlarla beraber Şeyh Bedreddin konusu/ismi, Türk şiirinde sık sık karşılaşılan bir hâle gelir. Sefa Kaplan da burada Bedreddin’in asılmasına telmih yaparak konuya bir kere daha değinmiş olur. Bedreddin’in asılmasıyla ilgili olarak Hilmi Yavuz şunları söyler: “*Kimse fetva veremiyor Bedreddin’in ölümü için, İran’dan bir adam getiriyorlar Mevlana Hayder diye, o fetva veriyor... Tam asılacak Serez çarşısında... (Mevlana Hayder) ‘Ne o Şeyhim sarardınız!’ diyor. Bedreddin dönüyor ve ‘Güneş de batarken sararır.’ diyor. İşte bu diyorum ben de, kendisi şiir zaten... Yani böyle okununca, bir tür arkeoloji yapılıncı müthiş malzeme çıkıyor*” (Yüce, 2006: 11). Sefa Kaplan, Hilmi Yavuz’un şiirindeki gibi Bedreddin’in “*Güneş de batarken sararır.*” sözünü kullanarak estetik bir imge üretme yoluna gitmez ama tam da Yavuz’un dediği gibi, o “*müthiş malzeme*”nin farkındadır. Nitekim bu yüzden farklı şiirlerinde, farklı şekillerde aynı konuya/isme değinir, ondan yararlanma yollarını arar.

Bir başka telmih örneği, Hz. Peygamber'in Hz. Ebubekir'le Medine'ye hicretleri sırasında Sevr Mağarası'na sığınmak durumunda kalmalarıyla ilgilidir:

ah **peygamber**in yadigârı

adresi sende gizlidir hâlâ

**mağara kapısını örten**

**örümceklerin**, önlenebilir

bir başka türkü söylerken

çocuklar, keşke

alaattin keykubat'ın

olsaydım senin.-

(“Alaattin Keykubat” / Mecûsi Şiirleri)

Söz konusu olayda Hz. Peygamber'i takip eden müşrikler, mağaranın önüne gelince mağaranın ağzının örümcek ağıyla kaplı olduğunu, ayrıca güvercinlerin de oradaki bir ağaca yuva yaptıklarını görürler. Bu durumda müşrikler, kimsenin orada olamayacağı düşüncesiyle bırakıp giderler.

#### 5.2.2.2.6. Öykünme (Pastiş) / Taklit

Metinlerarasının bu tekniği, Sefa Kaplan'ın şiirinde sık karşılaşılan bir özellik değildir. Zaten aksi durumda şair(ler)in özgünlüğü sorgulanabilir. Bu yöntem, daha çok *İnsan Bir Yalnızlıktır* kitabındaki birkaç şiir için söz konusudur. Kaplan'ın söz konusu şiirlerindeki taklit/öykünme yöntemi, alaycı bir amaç taşımaz; ciddi bir öykünme vardır ve bu da daha çok Yunus Emre'nin şiirine dil, söylem, üslup noktasında yapılan öykünme biçimindedir.

*İnsan Bir Yalnızlıktır*'daki aynı adlı şiirde Yunus Emre'nin söylem ve biçiminden/üslubundan, şiir dilinden, onun sıkça kullandığı kelimelerden, kelimelerin dönem Türkçesi içindeki kullanımından yararlandığı görülür. Gazel formundaki “İnsan Bir Yalnızlıktır” şiiri, beş beyittir ve şöyledir:

Gün geceden yol alan bu gidiş gidiş midir

Ömrü **viran dervişe** bir **acayip düş** müdür

bir hasret **değirmeni** uğurlarken günboyu

**sencilevin** görkemli bir **güzelce** iş midir

**bir yalnız bir yalnızı** duvarda bulur bir gün

**bir yalnız bir yalnız** ömür boyu kış mıdır

**mülküne mühlet** verir **mülâyim** bir **eşkiya**  
**dost devüben kavrulup** kurşunu yemiş midir

bu ebedî **gergef**te ayak izi olanlar  
merakta **koman gayrı** ölüm bile hoş mudur

(“İnsan Bir Yalnızlıktır” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Şiirdeki “viran”, “derviş”, “acayıp”, “düş”, “değirmen”, “sencileyin”, “güzelce”, “mülk”, “mühlet”, “mülâyim”, “eşkiya”, “dost”, “deyüben”, “kavrulup”, “gergef”, “koman”, “gayrı” gibi kimi sözcüklerin tamamı, Yunus Emre’nin şiirlerinde geçmez. Ama birçoğu Yunus Emre şiirlerinde görülen bu sözcükler, şiirdeki söylemle birleşerek adeta Yunus’un şiirinden çıkmışçasına bir bağlam oluştururlar. Özellikle “sencileyin”, “deyüben”, “koman” kelimeleri dönem Türkçesinin özelliklerini yansıttığından şiiri modern Türkçenin değil de o dönemin diliyle yazılmış gibi bir atmosfere sokar. Bu, aynı zamanda belli bir söylem ve biçimi de beraberinde getirir. Şiirin üçüncü beytindeki “*bir yalnız bir yalnızı*” ve “*bir yalnız bir yalnızı*” ifadeleri, söz dizimi ve üslup açısından Yunus Emre’nin “*Bir sinek bir kartalı kaldurup urdı yire / Yalan değül gerçekdür ben de gördüm tozını*” (Yûnus Emre Dîvânı, 1998: 350) dizelerini hatırlatır. Bunun yanında, söz konusu ifadelerin tekrar edilişi, “*Bir berber, bir berbere...*” diye başlayan çok bilindik tekerlemeyi de hatırlatır ya da çağrıştırır. Dolayısıyla Kaplan’ın bu şiirde söylem ve biçim boyutuyla ama esasen öykünme yoluyla gelenekten yararlanma çabasında olduğu söylenebilir.

Sefa Kaplan’ın sıkça başvurduğu bir şair olan Yunus Emre’ye öykünmesi, tek şiirler sınırlı kalmaz. Örneğin aynı kitapta olup daha önce gelen “Ankebut” şiirinde de benzer bir taklit vardır. Beş beyitten oluşan şiirin/gazelin ilk ve son beyitleri şöyledir:

kafdağı'nı aşan bulut **anan baban sağ mıdır**  
beynindeki **görklü** tırpan bir **uluca** dağ mıdır

(...)

sefa'mız ne olmakta **devüben** gelir bir gün  
can **dostum** kan **kardaşım** yunus emre sağ mıdır

(“Ankebut” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Önceki şiirle aynı öykünme biçim ve yöntemlerinin tercih edildiği bu şiirin ilk beytinde Yunus Emre'ye atfedilen (esasen ona ait olmayan)<sup>22</sup> bir şiir taklit edilir (Timurtaş, 1980: 236). Şiirin ilgili beyti şöyledir:

Yine sordum çiçeğe atan anan var mıdur

Çiçek eydür iy derviş bu ne acep sorudur (Timurtaş, 1980: 239-240).

“Geçit” adlı şiirde de Sezai Karakoç’un “Hızırla Kırk Saat” şiirinin söylem biçimine bir öykünme olduğu göze çarpar. Öncelikle şiirin “geçmek” fiilinin görülen geçmiş zamanlı çekimleriyle şekillenmesi iki şiir arasında üslup bakımından bir ortaklık olduğu izlenimine götürür. Kaplan’ın şiirinin ilk bölümü şöyledir:

şarkî hüzünlerden geçtim

ağır kervanların mor ipek alevinden

zamandı dinlenen nargile marpuçlarında

birkaç yorgun ihtiyar tek-tük çınar yaprağı

şadırvanlardan geçtim - sokak aralarından

pencereler fesleğen az yeşil sardunyalar

akşam ışıldardı yaprak uçlarında

bir ayrılıktan geçtim - bir sokaktan daha

çöldü - vaha diyordum duyduğum her acıya

bir mezarlıktan geçtim ve gördüm

bir bâkirenin bu kentle nasıl tanıştığını

(“Geçit” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Şiirde genel olarak bir dış dünya panoraması ortaya konulurken temelde modern insanın hayatına ayna tutulur. Gerek Kaplan’ın gerek Karakoç’un şiirlerinde şairler, mekânı aşan bir yolculuk yaparken dört bir yanı ve zamanı seyreder gibidir. Çoğunlukla sıradan eşyaya yönelen bakış ve dikkatlerle beraber sıradanın ötesini kucaklayan imajların üretimi dikkat çeker. Söz konusu tavır dolayımında Karakoç’un şiirinde de aynı düzeydeki imajların şiirin karakterini belirlediği fark edilir:

Bu çok sağlam surlu şehirden de geçtim

Beni yalnız yarasalar tanıdı

Az kalsın bir bağ bekçisi beni yakalayacaktı

Adım hırsıza da çıkacaktı

---

<sup>22</sup> Yunus Emre’nin ölümünden sonra benzer söyleyişlerle ve Yunus mahlasıyla birçok şair çıkmıştır. Bu bakımdan esasen Yunus Emre’ye ait olmayan kimi şiirler de ona atfedilir. Burada sözü edilen şiirin de Âşık Yunus’a ait olduğu düşünülmektedir. Geniş bilgi için bkz. *Yunus Divânı*, (hzl. Prof. Dr. Faruk K. Timurtaş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1980, s.236.

Her evde kutsal kitaplar asılıydı  
Okuyan kimseyi göremedim  
Okusa da anlayanı görmedim (Karakoç, 2013: 175).

“Hızırla Kırk Saat”in ikinci şiirindeki şu dizeler de sözü edilen öykünmeyi somutlaştırır niteliktedir:

Bir kentten daha geçtim  
Buğdayları yakıyorlardı  
Yedikleri pirinçti  
Birbirlerine açılan borular gibi üfürüyorlardı  
Sonra birbirlerinden borular gibi çıkıyorlardı  
Pirinçler gibi çoğalıyorlardı  
Atlarını yalnız atlarını cana yakın buldum  
Öpüp çıkıp gittim yelelerini (Karakoç, 2013: 177).

İki şiir arasındaki üslup-söylem benzerliğinin yanında bütün olarak bu şiirlerde modern düşüncenin ve modern yaşamın bozucu-yıkıcı yanlarının birey, toplum, kültür ve medeniyet üzerindeki etkisinin bir tablo olarak ortaya konuluşu da Kaplan’ın “Hızırla Kırk Saat”e öykündüğü fikrini güçlendirir.

### 5.2.2.3. Mazmunların Dönüştürümü / Yeniden Üretimi

Sefa Kaplan’ın şiirlerinde genel olarak geleneğin, özeldeyse Divan şiirinin mazmunlarından özel bir ilgiyle yararlandığı söylenemez. Bu yüzden kullanılan bazı temel mazmunlar da geleneği yeniden üretme çabasında olduğunu göstermez. Kaplan’ın en çok kullandığı iki mazmun vardır: “gül” ve “akrep”. Bu mazmunlara şiirlerde çok sık rastlanır. Bu bakımdan daha az kullanılanlarına göre bu iki mazmunun daha imajinatif anlamlara kavuştuğu görülür.

Gül, Kaplan’ın şiirlerinde gelenekteki anlam ve kullanımların dışında bir üretime tâbi olmamakla beraber daha çok yeni ve özgün imgeler üretmenin nesnesi olarak vardır. Örneğin, “Eylül” şiirinde gül, Divan şiirinde kendisine seslenen bir sevgili gibidir:

azâdeler ne bilir ey göl  
hüznün bahçelerinde gezinir şimdi eylül

fecrin yapraklarına ara – sıra dokunan  
selâmsız sabahsız solgun sesiyle

kuytu ormanlarda milâtsız bir kuş zaman

belki **bülbül**

çünkü eylül

sisten ve buğudan gülüşlerin kaybolduğu

gümüş gelinliğiyle muzdarip bir **leylâ**dır

akşam **mecnun**larının üstüstüste boğulduğu

bir avuç kül

(“Eylül” / Sürgün Sevdaları)

Şair, Eylül’ü olumsuz bir zaman dilimi olarak alır. Çünkü o “*hüznün bahçelerinde gezinir*”. “*Hüznün bahçesi*”yse bizzat şairi imler. Bu anlamı açımlayan yine Eylül’ü de içine alan “zaman” kavramının tanımlanışıdır. Buna göre zaman, belki bir “bülbül” gibidir ama “milât”ı olmadığından şairin kendi zamanını bir birine karıştırır. Yani şairin akşamıyla sabahı iç içedir. Bu da (şiiirin bütünü göz önüne alınınca) şairlik, aşk, hüznün, boğulma gibi kavramlarla beraber açımlanır. Öyleyse olumsuzlanan bir öge olarak bülbül, gelenekteki kullanımının tamamen dışına atılır. Şiirde somut gücü ve belirleyiciliği artan Eylül, “*muzdarip bir leylâ*” olarak kimlik kazanır. Her Leylâ da bir Mecnun’u gerekli kılar ki bu da yine zamanın bir dilimiyle, “akşam”la, açık edilir. Ve “*akşam mecnunlarının üstüstüste boğulduğu / bir avuç kül*”dür. Ancak her şeye rağmen, şiiirin bütününde şairin, bu boğulma ve hüznün içinde ‘tatlı, haz veren bir ıstırapla’ kıvrandığı izlenebilir. “Gül”ün kullanıldığı bir başka şiirde de Kaplan, Leylâ ve Mecnun’dan başka klasik birer mazmun olan “Ferhat” ve “dağ”a da değinir:

o sevdâ sözlerini **dağlar** üzre geçiren

nice **ferhât**lar gördük

aynı kubbe altında

ve bütün denizleri – **gül sesleri**

gibi kalbimize gömdük

(“Akçakavak” / Sürgün Sevdaları)

Şair, üçüncü dizede “*aynı kubbe altında*” diyerek kendini sözünü ettiği “*nice ferhâtlar*”la aynı çatıya alır. Bu bakımdan ‘*en büyük aşığın kendisi olduğunu söyleyen*’ Divan şairleriyle benzer şekilde ya da onlara yakın bir tavır takınmış olur. Ancak farklı olarak o, “*bütün denizleri – gül sesleri / gibi kalbimize gömdük*” der. Deniz, birçok anlamının yanında öteyi/sonsuzluğu da imlediği için burada şairi sonsuz bir aşka (ya

da daha genel anlamda öteye ait olana) çağırın nesne olarak durur. Devamında “*göl sesleri*” imgesi söylenildiğinden deniz dalgalarının sesiyle, “*göl sesleri*” arasında bir bağ kurulabilir. Bu “sesler” de birer çağrıdır; çünkü çekici, cezbedici, zorlayıcı ve emredicidir. Ancak bu sesleri içine gömen şair, bir yalnızlık, dinginlik ve sabır hâlinde olduğunu ifade eder/duyumsatır. “İstanbul Gazeli” adlı şiirde de “*göl*” vardır ve olumsuzun içinden olumlu olanın doğuşunu imler. Şiirde “*göl*” mazmunun yanında onun tamamlayıcısı olan “*bölböl*” de vardır:

gecedir kandillerden mevsime eylöl düşer  
bir **göl** tenhalaşırken kibleme bin **göl** düşer

ömrüm kuşatmalarda beyhude bir intihar  
acıların yaylım ateş – vurulur **bölböl** düşer

(“İstanbul Gazeli” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

Burada *göl-bölböl* mazmunları bilindik anlamlarıyla yani geleneğin içindeki şekilleriyle kullanılırlar. Oysa bir başka şiirde “*göl*”, “*tenhâlaşan bir göl*”ün çok daha ötesinde bir imge üretimi sağlar:

**ölüm bir göl yaprağı** gelir gölerek bize  
taze bir düzen verir kurumuş bahçemize

(“Avaze” / İnsan Bir Yalnızlıktır)

“İstanbul Gazeli”nde “*göl*”, geleneksel olarak güzel/olumlu bir simge olarak kullanılır. Bu, şiirde üst bir imgesel anlam taşımaz. Ancak sonraki örnekte ölüm ve *göl* arasında kurulan ilişki, bu bağın da yeni bir dirilişe evrilmesi son derece özgün bir imaj yaratımı olarak durur.

Sefa Kaplan’ın en çok kullandığı diğeri bir mazmun olan “*akrep*”, Türk şiir geleneğinde önemli bir kullanım sıklığına sahiptir. Bunda rengi ve zehirli oluşu gibi özellikleri etkilidir. Çünkü Divan şiirinde kimi zaman siyah renkte oluşu bakımından sevgilinin saçını akrebe benzetilir. Nitekim Sefa Kaplan da bu benzetmeden kapalı bir şekilde yararlanır:

sen,  
güneşli’den kartal’a sürüklenen  
bir servisin ön koltuğunda savursan da **saçlarını**  
**akreptir** bu, gelip yıkar bir gün bütün inançlarını  
iki omzunu ve bir göğsünü güneşe tutarsın  
pendik civarındaki her cinayetin hesabı da

senden sorulur artık, kan yürür parmak uçlarına  
bir bahar dallı gibi dahil olduğun bir ömürden  
bir tebessüm bile bırakmadan çıkarsın  
katlanarak bütün sonuçlarına.-

içimdeki **akrebi** çoktan çayırlara saldım  
yorgun cemseler kendi halinde bir mayın artık  
(...)

(“Ebrû” / Mecûsi Şiirleri)

Gelenekten bağımsız düşünüldüğünde burada “akrep” kelimesinin geçmesi yadırganabilir bir kullanımdır. Ancak sonraki dizeye taşan anlam, tek dize üzerinde düşünülünce, söz konusu kullanımın bir arka planı olduğu anlaşılır. İlerleyen dizelerde “*pendik civarındaki her cinayetin hesabı da / senden sorulur artık*” denilmesi, yine saçın akrep gibi düşünülmesiyle ilintili olarak söylenir. Zira Divan şiirinde sevgilinin akrebe, yılanı vs. benzetilen saçını, aşığı öldürmeye kast eder. Öyleyse burada da zehirli bir böcek olan akrep mazmunu üzerinden bir cinayete/ölüme varılır. Bu ölümün asıl simgesel karşılığı şairle ilgilidir. Çünkü sevgili (üçüncü kişi-sen), “*bir bahar dalı gibi dahil olduğu*” “*bir ömürden*” “*bir tebessüm bile bırakmadan çıkar*” gider. Bu, şair için ölüme eşittir. Bu yüzden, “*içimdeki akrebi çoktan çayırlara saldım*” der. Şair için bu bir geriye gidiştir ve kaçınılmazdır. Zira onu anlamlı kılan içindeki “akrep/zehir” (zehirleyen ve acı çektiren aşk)’dir. “Yol” şiirinde ise akrep yakınılan genel bir durumu işaretler:

**akrep**, akşamı arşınlamakta şimdi  
hüzün tetik düşürüyor, mağrur ve ürkek  
ah, teketek yaşanacak bir acısı bile  
kalmadı hayatın  
yol’un yorgun aynası yalan!

(“Yol” / Seferberlik Şiirleri)

Şiirin bütününe bakıldığında şairin, insanların birey(cil)leşmesinden ve onun bir getirisi olarak insanın yalnız bir “varlık”a dönüşmesinden yakındığı görülür. “*ah, teketek yaşanacak bir acısı bile / kalmadı hayatın*” dizesiyle iyice belirginleşen bu anlam, önceki örnekte söylenen anlamla yani şairin ve hayatının anlamsızlaşmasıyla aynı paralele oturur. Bunların dışında “akrep”in olumsuz imleyen benzer kullanımlarına şu dizeler de örnek verilebilir:

- “muşamba medeniyet! bahçeme **akrep** ekdim” (“Ülkemin Halleri (yalın halî)”) / Londra Şiirleri)
- “**akrebe** biat edip vahiyelere büründüm” (“Koşma” / Londra Şiirleri).
- “içime çöreklenen bir **akrep** seslenirdi” (“Muhasebe” / Mecûsi Şiirleri).
- “içime saldığın **akreplere** inat” (“Alaattin Keykubat” / Mecûsi Şiirleri).
- “içime **akrep** salıp yokluyor yokuşları” (“Moğol Mahcûbiyetleri” / Mecûsi Şiirleri).
- “ve kuşandı kavim **akrebin** kiblesini” (“Cemaat” / Mecûsi Şiirleri)

Sefa Kaplan’ın şiirlerinde görülen geleneğe ait bir başka mazmun, “sedef”tir. İskender Pala, “sedef” hakkında şu bilgiyi verir: (Sedef) “*Sedef, inci kabuğu, inciye yapan hayvan. Bu hayvan daha çok Hind ve Çin denizlerinde bulunurmuş. Deniz kaplumbağasına benzeyen bir çeşit istiridyedir. Nisan ayında (18 Nisan) denizin yüzüne veya sahile çıkarak ağzını açar ve yağmur tanesi yutarmış. İşte bu yağmur tanesi daha sonra inciye dönüşürmüş. Divân şiirinde sedef, şekil yönünden kulak veya göze benzetilir*” (Pala, 2003: 398). Kaplan, “sedef” mazmununu birkaç defa kullanır. Bunun bir örneği, *Londra Şiirleri*’nde yer alan “Sırat” şiirindedir:

sıratın sakın saatleriydi,  
**sedef** sadakatiyle bir sustalı  
 gibi geçti hayat karşı kaldırımlardan  
 akşamlardan bir akşam, günlerden  
 ikinci vaktiydi.–

**akrebin** satır aralarında olan sizdiniz  
 herkes sizi okuyordu **sedefe** aldanınca  
 (...)

(“Sırat” / Londra Şiirleri)

Mazmun olarak alınabilecek bir başka sözcük bir hat çeşidi olan “talik”tir ve Kaplan’ın “Queen Mary” şiirinde kullanılır:

şâyet iyice karmaşıkça durum  
 bazen de bir tekerleme tuttururum:  
*aşklar şimdi üstâdım ziyadesiyle italik*  
*perçemlerden kalan birkaç **talik***  
*ayrıntı da kurtaramaz ki bizi.–*

(“Queen Mary” / Londra Şiirleri)

Daha önce Hilmi Yavuz'un "ney" adlı şiirinde "ve perçemli tâlik" (Yavuz, 2001: 19) şeklindeki dizede geçen "talik", yatık yazımından yararlanılarak mazmun hâline getirilir. Bundan hareketle Vural Bahadır Bayrıl'ın "Kalbimdeki Harf" şiirinde "Kürekçi harfler iter gemiyi. / Yürüdü duvarda tâ'lik / gölgeler" (Bayrıl, 2000: 48) dizelerindeki orijinalliğe kavuşur. Sefa Kaplan'sa Hilmi Yavuz'un ürettiğini yeniden üretir. "italik / perçemlerden kalan birkaç talik" ifadesinde Yavuz'un şiirindeki ifadeye göre "talik"ın yerini italik alır. Yani Sefa Kaplan, onun benzetmesindeki merkezi kırar; perçemi önceler, talik ikincil bir unsur olur. Bu yüzden de gelenekte var olanı daha öte bir duyuş ve estetik seviyesine taşır.

### 5.2.3. Dil Kullanımı Yoluyla Geleneğe Eklemlenme

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde dil, Bayrıl ve Osman Hakan şiirinde olduğu gibi teorik bir endişeyle ya da bu amaç doğrultusunda kullanılmaz. Bununla beraber Kaplan, dil üzerinde son derece titizlenir. Bu titizlik, anlam, çağrışım, imge yaratımı, çok anlamlılık, ses-ahenk, biçim-görünüm gibi çeşitli boyutlara uzanır.

Öncelikle, dilin pratik kullanımı ve noktalama işaretleri konusunda Kaplan'ın şiirlerinin öznel bir yanı vardır. Zira şair, her zaman küçük harf kullanır. Buna rağmen küçük harfle başlansa da özel adların kesme işaretiyle (') ayrılması ve buna benzer kurallara uyulur. Ancak şiir kitaplarında genel olarak, çok sınırlı oranda noktalama işareti kullanılır. Bunun yanında şair, kural dışı noktalama işaretleri de kullanır. Buna göre bazen Behçet Necatigil şiirinde görüldüğü gibi iki tire (- -) işaretiyle karşılaşılır. Örneğin; "oysa defter dürülmüştür - -" ("Manzara" / Sürgün Sevdaları) dizesinde bu kullanım görülür. Bazı şiirlerde de tek tire (-) işareti vardır: "yaz – bir beyaz gecede savurdu kendisini" ("Feride" / İnsan Bir Yalnızlıktır). Sefa Kaplan'ın şiirindeki en farklı noktalama işaretiyse bir nokta ve bir tire (-.) şeklindeki kullanımdır. Sık karşılaşılan bu işaret, en çok da *Mecûsi Şiirleri*'nde kullanılır. Zira kitaptaki bir-iki şiirin bazı bentleri hariç bütün şiirlerin her bendinin son dizesinde bu noktalama işareti kullanılır. Örneğin "İkiz" şiirinin bentlerindeki son dizeler şöyledir: "aynaya yüz tutan sevinç'in.-", "dili serâpâ keşke.-", "sevincim gelir aşka.-", "ölürüm o da başka.-", "eksilmeyen bilincin.-".

Sefa Kaplan'ın şiirlerinde dilin kullanımı, asıl olarak kendisini geleneğin/eski şiirin havasını taşıyan tarafla gösterir. Bu bağlamda Arapça kökenli birçok kelimenin uzatma/inceleme işaretiyle kullanılması önemli bir tutumdur. Şu sözcükler, buna

örnektir: *emirgân, âşina, hülyâ, sevdâ, beyhûde, belâ, cinâyet, intihâr, teşrîn, kelâm, şeh râyin, telâş, ebrû, serâpâ...*

Kaplan'ın şiirlerinde dil bakımından geleneğe eklemelenmenin en önemli yolu, eski/arkaik kelimelerin fazlasıyla kullanılmasıdır. Bu kullanımlar, kelimenin ötesinde terkiplere, alıntı ya da gizli alıntı biçimindeki cümle/dize boyutuna varır. Bu durum, kitap boyutunda *Sürgün Sevdaları* ve *İnsan Bir Yalnızlıktır*'da; bölümleme olarak, "gazel" biçimindeki şiirlerde tabii olarak daha önceliklidir. Ayrı şiirlerden alınan şu iki bent, bu durumun birer göstergesidir:

gonca-gül mihnetleri cennet-mekân selim hânın  
tutuşturur kâkülünü devr-i sûz-i dilârânın  
(“Selim” / Sürgün Sevdaları)

dünyânız  
rahme düşmeden önce de vardım ben,  
göçebe ve alnı dik, bileklerinde  
nihâvent gülleri, kaygıları azâde,  
yazık, ne acem bahçesi kaldı artık  
ne seccâde!

(“Elest” / Seferberlik Şiirleri)

Şair, eski ve çağrışım değeri yüksek sözcüklerden gereğince yararlanırken bazı kelime ve kelime gruplarının tekrar tekrar kullanılması dikkat çekicidir. Ancak bu kullanımlar, herhangi bir şekilde tekrara düşüldüğü izlenimine ya da şiiri boğduğu düşüncesine götürmez. M. Güner Demiray da şairin bu tavrına dikkat çeker: “Çok kullandığı sözcüklere her şiirinde başka bir anlam kılıfı giydirmiştir. Birçok şiirinde şu sözcüklere rastlamak olanaklı: ‘ayna, cinâyet, menekşe, gül, aşk, tabiat, metropol, kadın, coğrafya, cinnet, hüznün, hücre, firâr, nil, kiraz v.b...’ Ozanın şiirlerinde çoklayın Doğu mitolojisinden, Osmanlı-İslâm kültüründen yansıyan sözcükleri de görmekteyiz. ‘elest, nihavent, Ahmet Haşim’i çağrıştıran acem bahçesi, seccade, destân, teşrin yaprakları, minyatür, hasret çınarı, mecûsî, leylâ, kandil, küheylân, cennet kapıları, derviş, abı hayat, yunus ilahisi v.b...’ ” (Demiray, 1995: 14). Dolayısıyla, şairin bu tavrının onun şiirlerinin karakteristik bir yanını somutlandırıldığını söylemek yerindedir. Onun gelenekçiliği bu tarafıyla da kendini gösterir.

Kaplan'ın birçok şiirinde Yunus Emre'nin adı zikredilir. Bu şiirlerde Yunus'un şiirinden söylem, biçim, biçem bakımlarından etkiler olduğu izlenir. Kimi zaman da Yunus'un adı söylenmez ama açık bir şekilde aynı etkiler kendini gösterir ki şairin amacı da tam olarak budur. Örneğin "Değirmen" in ilk ve son beyitleri şöyledir:

bakmasını bilene ağır gele bir çift göz  
duymayı bilmeyene ne söylesin cümle söz

(...)

görmesini bilene ağır gele bir çift söz  
ya beni al yanına ya denklemini hakça çöz

("Değirmen" / Londra Şiirleri)

Bu iki örnek açık biçimde Yunus Emre'nin "*Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı / Söz ola agulu aşı balıla yağ ide bir söz*" (Yûnus Emre Dîvânı, 1998: 132) dizelerinin de geçtiği şiirine bir öykünmedir. Dolayısıyla bu açık etki, Kaplan'ın şiirini geleneğin birikimiyle yan yana koyarak güçlü kılan bir etki sağlar. Ayrıca bazı şiirlerdeki "sencileyin", "deyüben", "gidilipdür", "incitüptür", "sorulupdur" gibi "Yunus Türkçesi"nin tadını veren sözcüklerin kullanılması da aynı bağlama yönelik olarak geleneğin etkisini taşırlar.

Sefa Kaplan'ın şiirlerindeki eski/arkaik kelimelerin kullanımı, diğer gelenekçi şairlerde de olduğu gibi, eski şiirin atmosferini yeni şiire taşıma, çağrışım değerlerinden yararlanma, eski şiirin ve kültürün birikimini devşirme, o sözcüklerin ses-ahenk değerlerinden yararlanma amaçlarına yöneliktir. Bu noktada aliterasyon, asonans, anjanbman, dize kırmaları, tevriye ve cinaslar, kafiye-redif, hece ölçüsünün aruz duyarlılığıyla kullanımı gibi sanat, teknik ve nitelikler, önemli rol oynar. Ses-ahenk yaratımı konusunda şu örnek dikkate değer niteliktedir:

bir gül, bir gülümse, bir  
küle dönüş dönüşebilirsen  
dilersen aykırı bir şaka gibi kal  
yahut omzuna eflâtun bir şâl  
al, nasıl olsa yıkılacak,  
bırak, yıkılsın ayaklarına  
şehir.-

("Barikat" / Mecûsi Şiirleri)

Sefa Kaplan, bazı kelimeleri ikiye bölerek de anlamı çoğaltır. Böylece yeni imgeler üretir, çoksesliliği sağlar; kelimenin farklı okunuşu ayrı çağrışımlara da kapı açar. Örneğin şu dizeler oldukça estetik üretimlerdir:

“cemreler düşe/dursun kendinden hayli emin” (“Cemre” / Sürgün Sevdaları).

“en/gereksiz bekleme salonlarındayım hayatın” (“Fuzuli” / İnsan Bir Yalnızlıktır).

“oysa benim köylerimde hor görülür çiğ/demler” (“İtır” / Sürgün Sevdaları).

Genel bir bakışla, Kaplan’ın şiirlerindeki eski/arkaik kelimelerin ve beraberindeki atmosferin *Mecûsi Şiirleri* ve *Londra Şiirleri*’ne gelindiğinde ikinci plana atıldığı fark edilir. Bu da şairin kendi iç hesaplaşmasından sonra gelişen bir durumun yansımasıdır. Bu kitaplarda daha bireysel tutum ve tavırlarda oluşu, onun şiirindeki eskiyle olan organik bağı oldukça gevşetir. Yine de Kaplan’ın şiirlerinde belli bir geleneğe eklemleme çabası vardır ve dil boyutunda da bu çaba kendisini her zaman gösterir.

## SONUÇ

Gelenek tartışmalarının vardığı aşama, ne olursa olsun, geçmişin birikiminden yararlanma, sanatçının tercihiindedir. Bu noktada, sanatçı teorik tartışmalardan uzak olarak geleneğin kazanımlarını gerek “öz/ruh” gerekse “biçim/form” yönüyle ödünçleme, ideal olarak da onu yeniden üretme hak ve imkânına sahiptir.

Edebiyatın –özelde şiirin– seyrine bakıldığında gelenekle daima bilinçli-bilinçsiz bir bağın olduğu gözlenir. Çünkü gelenek karşıtı bir eserin konumlanması, yorumlanması ve algılanabilmesi için dahi önceki metinlere mutlak ihtiyaç vardır. Türk şiirinin Divan edebiyatından kopma çabasıyla beraber karşılaşılan uzun süreli kriz/düalite/trajik de bu tabii gerçekliğin bir sonucudur. Böylece modern Türk şiirine evrilen süreçte de, sonrasında da gelenek, kendisini göstermenin yolunu muhakkak bulur.

Yeni Türk şiirinde geleneğin söz konusu tabii varlığından başka geleneği inceleme, ön planda tutma çabasıysa genel bir olgudan ötede belli başlı isimleri öne çıkarır. Bu günden bakıldığında; Yahya Kemal ve Haşim’den sonra öncelikle Asaf Hâlet, Behçet Necatigil, Attilâ İlhan, Sezai Karakoç ve Hilmi Yavuz gibi sanatçıların isimleriyle karşılaşılr. “Gelenekçi” çizginin omurgasını belirleyen bu isimlerden Hilmi Yavuz’la beraber sistemleş(tiril)en ‘geleneğe poetik yönelim olgusu’, 1980 Kuşağı Türk Şiiri’nin ‘geçmişin kazanımlarından önyargısız olarak yararlanma çabasıyla’ beraber yeni takipçilerini de var eder/kazanır. Bu bağlamda Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A. ve Sefa Kaplan’ın şiir poetikalarında gelenek, merkeze oturur.

Bu sanatçılar, başta Bayrıl olmak üzere, geleneğe yönelirken bir sınırlama getirmek yerine geniş bir ufku gözleyerek hem Doğu’nun hem Batı’nın birikimlerinden faydalanma yolunu tutup şiirlerini zenginleştirirler. Üç şair de biçim/form konusunda gelenekseli yeniden üretmeyi dener. V. B. Bayrıl’ın şiirinde orijinal ve özgün bir sonuca varılırken, Osman Hakan, belli bir başarının yanında ‘kendi kendini boğan bir şiir formu’na doğru ilerler. Sefa Kaplan ise biçim bakımında ilk şiirlerinde geleneksele daha yakın dururken sonraki süreçte daha çok modern formların denendiği ama savrukluğa varan bir şiir ortaya koyar. Şairlerin şiirlerindeki bu görünüm, içerikle de paralel bir seyir izler. Sefa Kaplan’ın son şiirlerine doğru geleneğin “öz”ünden hayli uzaklaştığı; Osman Hakan A.’nın şiirinde yeni üretimler

yerine önceki unsurların daha öznel bir tutumla imgenin alanında yoğunlaştırıldığı; V. B. Bayrıl'ın sürekli bir gelişim içinde şiirini zenginleştirdiği gözlenir.

1980 Kuşağı Türk şiirinin poetik bakımdan gelenekçi cephesini oluşturan bu üç şairin şiirlerindeki öznel-orijinal oldukları yanlarıyla, geleneği üretme ya da kullanabilme başarıları ile sonraki dönem “nesil” şiiri (2000’li yıllar şiiri) üzerinde de etkili oldukları/olmaya devam ettikleri gözlenebilir. Bu bakımdan, 1980 Kuşağı Türk şiirinin tasnifinde “Gelenekçilik”in kendini kabul ettirme konusundaki güçlü görünümünden ve yeterliliğinden; bunda da “Gelenekçilik”i “sistemleştirme”lerinin oldukça etkili bir itici güç oluşundan söz edilebilir.

## KAYNAKÇA

### ANSİKLOPEDİ ve SÖZLÜKLER:

ERHAT, Azra; *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1972.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002.

MARSHALL, Gordon; *Sosyoloji Sözlüğü*, (çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2005.

PALA, İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yay., İstanbul, 2003.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, 2011.

KAFESOĞLU, İbrahim; “Tarihte ‘Türk’ Adı”, *Türkler Ansiklopedisi*, (Editörler: Hasan Celâl Güzel, Prof. Dr. Kemal Çiçek, Prof. Dr. Salim Koca) Yeni Türkiye Yay., C.1., Ankara, 2002.

### KİTAPLAR:

A., Osman Hakan; *Sarı Ekin (Toplu Şiirler)*, Şiirden Yay., İstanbul, 2005.

\_\_\_\_\_; *Nâr*, Şiir Atı Yay., İstanbul, 2006a.

\_\_\_\_\_; *Dil Şairin Nesi olur*, Şiirden Yay., İstanbul, 2006b.

\_\_\_\_\_; *Bizim Romanımız Şarkılarımız*, Şiirden Yay., İstanbul, 2006c.

Ahmet Haşim; *Bütün Şiirleri (Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler)*, (haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul, 1996.

\_\_\_\_\_; “Müslüman Saati”, *Eserlerinden Seçmeler*, Morpa Kültür Yay., İstanbul, 2000.

Aka, Pınar; *Hilmi Yavuz Şiirine Metin Merkezli Bir Bakış*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2002.

AKKANAT, Cevat; *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Okur Kitaplığı Yay., İstanbul, 2012.

AKSAN, Doğan; *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay., Ankara, 2006.

\_\_\_\_\_; *Nâzım Hikmet Şiirinin Gücü*, Bilgi Yay., Ankara, 2009.

AKŞİN, Sina; *Kısa Türkiye Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2007.

AKTULUM, Kubilay; *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007.

- ARMAĞAN, Yalçın; *İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm*, İletişim yay., İstanbul, 2011.
- ASILTÜRK, Bâki; *Hilesiz Terazi Şiir Yazıları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2006.
- \_\_\_\_\_; *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, YKY, İstanbul, 2013.
- BACHELARD, Gaston; *Uzamın Poetikası*, İthaki Yay., (çev. Alp Tümertekin), İstanbul, 2008.
- BALCI, Yunus; *Tanpınar Trajik Bir Şair ve Şiiri*, 3F Yay., İstanbul, 2008.
- BANG, W. - RAHMETİ, G. R.; *Oğuz Kağan Destanı*, İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili Semineri Neşriyatından, İstanbul, 1936.
- BAYRIL, Vural Bahadır; *Arzuda Tenhâ*, Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2009.
- \_\_\_\_\_; *Şer Cisimler*, Can Yay., İstanbul, 2000.
- \_\_\_\_\_; *Melek Geçti*, Granada Yay., İstanbul, 2012a.
- BEYATLI, Yahya Kemal; *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2008.
- \_\_\_\_\_; *Edebiyata Dâir*, İFC Yay., İstanbul, 1984.
- BİLEN, Mehmet Yaşar; *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, Yaba Yay., Ankara, 1985.
- BUĞRA, Meliha Gökşen; *Behçet Necatigil Poetikasında Şair*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2007.
- CALVINO, Italo; *Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, (çev. Kemal Atakay), YKY, İstanbul, 2011.
- CENGİZ, Metin; *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2002.
- CUNBUR, Müjgân; "Ahmet Hâşim'in Sanatı", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992.
- ÇELEBİ, Asaf Hâlet; *Bütün Şiirleri*, (haz. Selahattin Özpalabıyıklar), YKY., İstanbul, 2009.
- ÇELİK, Yakup; *Şubat Yolcusu Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yay., Ankara, 2007.
- ÇETİN, Nurullah; *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Akçağ Yay., Ankara, 2012.
- ÇETİŞLİ, İsmail; *Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir*, Akçağ Yay., Ankara, 2006.
- ÇETİŞLİ, İsmail, ÇETİN, Nurullah, DOĞAN Abide vd.; *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yay., Ankara, 2007.
- ÇOLAK, Veysel; *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, (haz. Mehmet Yaşar Bilen), Yaba Yay., 1985.

- DAĞLARCA, Fazıl Hüsnü; *Çocuk ve Allah*, Milliyet Yay., İstanbul, 1998.
- DİLÇİN, Cem; *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu yay., Ankara, 2004.
- DOĞAN, Ayhan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1999.
- DOĞAN, Mehmet H.; *Yazıdan Bakmak*, Adam Yay., İstanbul, 1993.
- \_\_\_\_\_; *Yüzyılın Türk Şiiri*, İstanbul, 2002.
- EAGLETON, Terry; *Şiir Nasıl Okunur*, (çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011.
- EMİROĞLU, Öztürk; *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu*, Akçağ Yay., Ankara, 2007.
- \_\_\_\_\_; *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yay., Ankara, 2008.
- ENGİNÜN, İnci; “Şiirimizin Klâsik Şairi Yahya Kemal Beyatlı”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1994.
- ERCİLASUN, Bilge; “Ahmet Hâşim’in Sanatı”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Hâşim*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992.
- \_\_\_\_\_; *Servet-i Fünun’da Edebî Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1994.
- EROĞLU, Ebubekir; *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul, 2005.
- ESED, Muhammed, *Kur’an Mesajı*, (çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk), İşaret yay., İstanbul, 1997.
- Fuzûlî Divanı, (haz. Prof. Dr. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Doç. Dr. Sedit Yüksel, Dr. Müjgan Cunbur), Akçağ Yay., Ankara, 1990.
- GÖKALP, Gonca; *Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Aile*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1992.
- GÜNDÜZALP, Kemal; “1980 Sonrası Şiiri” ve *Eleştiri*, Şiirden Yay., İstanbul, 2011.
- GÜRSON, Eser; *Edebiyattan Yana*, YKY., İstanbul, 2001.
- HAKSAL, Ali Haydar; *Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı*, İnsan Yay., İstanbul, 2007.
- HIZLAN, Doğan; *Yazılı İlişkiler*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Hüsn ü Aşk, (haz. Abdülbâki Gölpınarlı), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2011.
- İLHAN, Attilâ; *Yağmur Kaçağı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000.

- KANTER, M. Fatih; *Millî Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu*, Grafiker Yay., Ankara, 2013.
- KAPLAN, Sefa; *Sürgün Sevdaları*, Birlik Yay., Ankara, 1984.
- \_\_\_\_\_; *İnsan Bir Yalnızlıktır*, Bebekus'un Kitapları, İstanbul, 1990.
- \_\_\_\_\_; *Seferberlik Şiirleri*, Anadolu Sanat Yay., İstanbul, 1994.
- \_\_\_\_\_; *Disconnectus Erectus 2+1*, Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1995.
- \_\_\_\_\_; *Londra Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2001.
- \_\_\_\_\_; *Mecûsi Şiirleri*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2004.
- \_\_\_\_\_; *Şiirler / Seçme Şiirler*, Türkiye İş Bankası Yay., 2007.
- KARACA, Alâattin; *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara, 2005.
- KARAHAN, Hilal (derleyen); *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- KARAKOÇ, Sezai; *Yunus Emre*, Diriliş Yay., İstanbul, 1985.
- \_\_\_\_\_; *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yay., İstanbul, 2012.
- \_\_\_\_\_; *Gündoğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul, 2013.
- KARATAŞ, Turan; *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaynak Yay., 2013.
- KARPAT, Kemal H.; *Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*, Timaş Yay., İstanbul, 2009.
- \_\_\_\_\_; *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012*, Timaş Yay., İstanbul, 2012.
- KASAPOĞLU, Abdurrahman; *Carl Gustav Jung'un Kehf Sûresi Tefsiri*, Huzur Matbaası, Malatya, 2006.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl; *Çile*, Büyük Doğu Yay., İstanbul, 2013.
- KOLCU, Ali İhsan; "Yenileşmenin İkinci Kuşağı Ekrem-Hâmid-Sezaî Mektebi", *Yeni Türk Edebiyatı El kitabı (1839-2000)*, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara, 2005.
- \_\_\_\_\_; *Zamana Düşen Çılgık Tanpınar Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum, 2008.
- \_\_\_\_\_; *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum, 2011.
- KORKMAZ, Ramazan; *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., Ankara, 2002.
- \_\_\_\_\_; (Editör); *Yeni Türk Edebiyatı El kitabı (1839-2000)*, Grafiker Yay., Ankara, 2005.

- KORKMAZ, Ramazan – ÖZCAN, Tarık; “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Yeni Türk Edebiyatı El kitabı (1839-2000)*, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara, 2005.
- MACİT, Muhsin; *Gelenekten Geleceğe Modern Türk Şiirinde Gelenegin İzleri*, Kapı Yay., İstanbul, 2011.
- MARAL İŞAŞIR, Canan; *Resimli Ay Dergisi’nde (1928-1930) Edebi ve Fikrî Gelişmeler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2006.
- MERT, Özkan; *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, (haz. Mehmet Yaşar Bilen), Yaba Yay., 1985.
- MİYASOĞLU, Mustafa; *Asaf Hâlet Çelebi*, Akçağ Yay., Ankara, 1993.
- \_\_\_\_\_; *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları*, Akçağ Yay., Ankara, 1999.
- Nailî Divanı, (haz. Haluk İpekten), Akçağ Yay., Ankara, 1990.
- Nazım Hikmet, *Piraye’ye Mektuplar*, (der. Mehmet Fuat), Adam Yay., İstanbul, 1998.
- NECATİĞİL, Behçet; *Bütün Eserleri 5, Düzyazılar 1, (Bile/Yazdı-Yazılar)*, (haz. Hilmi Yavuz, Ali Tanyeri), Cem Yay., İstanbul, 1983.
- Nedîm Divanı, (haz. Muhsin Macit), Akçağ Yay., Ankara, 1997.
- Neşâtî Divanı, (haz. Mahmut Kaplan), Akademi Kitabevi, İzmir, 1996.
- OKAY, M. Orhan; *Poetika Dersleri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2011.
- ÖNEŞ, Mustafa; *Şair / Şiir Yazıları*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- ÖRGEN, Ertan; *Türk Şiirinde Gelenek Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*, Palet Yay., Konya, 2010.
- ÖZER, Kemal; *Şiiri Sorgulayan Yazılar*, Yordam Kitapları, İstanbul, 2000.
- SAZYEK, Hakan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yay., Ankara, 2006.
- SCHİMMEL, Annemarie; *Hallac “Kurtatın Beni Tanrı’dan”* (çev. G. Ahmetcan Asena) Pan Yay., İstanbul, 2011.
- SÜREYA, Cemal; *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000.
- \_\_\_\_\_; *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002.
- \_\_\_\_\_; *Üstü Kalsın (Seçme Şiirler)*, (haz. Doğan Hızlan), YKY, İstanbul, 2009.
- \_\_\_\_\_; *Şapkam Dolu Çiçekle*, YKY., İstanbul, 2011.
- TAFTALI, Oktay; *Şiirin Mikroestetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*, Gendaş Yay., İstanbul, 1998.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; *Bütün Şiirleri*, (haz. İnci Enginün), Dergâh Yay., 2009.

- \_\_\_\_\_; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul, 1998.
- TARANCI, Cahit Sıtkı; *Otuz Beş Yaş*, (der. Asım Bezirci), Can Yay., İstanbul, 1998.
- TODOROV, Tzvetan; *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul, 2008.
- UŞAKLI, Ömer Bedrettin, *Bütün Eserleri*, (haz. Prof. Dr. İnci Enginün), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1988.
- YAVUZ, Hilmi; *Yazın Üzerine*, Bağlam Yay., İstanbul, 1987.
- \_\_\_\_\_; *Doğu Şiirleri*, Cem yay., 1979.
- \_\_\_\_\_; *Erguvan Sözler (Toplu Şiirler-2)*, Can Yay., İstanbul, 1998.
- \_\_\_\_\_; *Şiir, Henüz*, Est & Non Yay., İstanbul, 1999.
- \_\_\_\_\_; *Erguvan Sözler (Toplu Şiirler)*, Can Yay., İstanbul, 2001.
- \_\_\_\_\_; *Şiirim Gibi Yaşadım*, (haz. Can Bahadır Yüce) İstanbul, 2006.
- YAZIR, Elmalılı M. Hamdi; *Kur'an-ı Kerim Meali*, Nuh yay., Ankara, 2005.
- YENER, Ali Galip, *Şiir Bilinci Şiir Okuru İçin Teorik Tespitler Defteri*, Hece Yay., Ankara, 2012.
- YİĞİTBAŞ, Maksut; *Gülün Ustası Hilmi Yavuz*, Karakutu Yay., İstanbul, 2008.
- YİVLİ, Oktay; *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir, 2005.
- Yunus Dîvânı, (haz. Faruk K. Timurtaş), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1980.
- Yûnus Emre Dîvânı, (haz. Mustafa Tatcı), Akçağ Yay., Ankara, 1998.
- ZÜRCHER, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, (çev. Yasemin Saner), İletişim Yay., İstanbul, 2009.

## MAKALELER:

- A., Osman Hakan; “Osman Hakan A. ile Söyleşi: Okur ‘Ben’imle Buluşabilir”, (Söyleşiyi yapan: Vural Bahadır Bayrıl). **Cumhuriyet Kitap**, S. 278, 15 Haziran 1995, s.12-13.
- \_\_\_\_\_; “Melek Geçti”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.30-34.
- AFACAN, Aydın; “Mekân: Sözcükleri Şiir Olan Bir Şiir”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.79-83.

- AKGÜL, Alphan; “Alphan Akgül ile Söyleşi”, **Varlık**, S. 1114, Temmuz, 2000, s.45-46.
- ALPAY, Necmiye; “ ‘Eve Dönüş’ Şiirleri”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.146-148.
- ALTUNYAY, Korhan; “Hilmi Yavuz'un Poetikası”, **Yağmur dergisi**, Ekim-Kasım-Aralık, 2005, S. 29, s.13.
- ARMAĞAN, Mustafa; “Geleneğin Boyutları”, **Yağmur dergisi**, S. 5, Ekim-Kasım-Aralık, 1999, s.? (<http://www.yagmurdergisi.com.tr/archives/konu/gelecegin-boyutlari>).
- ASİLTÜRK, Bâki; “Bayrıl’ın ‘Lehim’ Şiirinde Metinlerarasılık, Dil ve Anlatım”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.70-78.
- ASLAN, Adnan; “Gelenek Nedir?”, *İslam, Gelenek ve Yenileşme*, 1. Uluslararası "Kutlu Doğum" İlmî Toplantısı, Sempozyumlar/Paneller 1, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi Yay., İstanbul, 1996.
- BAYILDIRAN, Sabit Kemal; “Eşrefoğlu Rumi’ye Şiirler”, **Dil Dergisi ‘Hilmi Yavuz Özel Sayısı’**, Mayıs, 2000, S.91, s.27-43.
- \_\_\_\_\_; “Bayrıl’ın ‘Melek, Dönecek’i”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.54-69.
- BAYRIL, Vural Bahadır; “Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, (konuşan: Osman Hakan A.), **Cumhuriyet Kitap**, S. 155, 11 Şubat, 1993, s.8-9.
- \_\_\_\_\_; “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, (konuşan: Berat Güntan), *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012b, s.47-53.
- \_\_\_\_\_; “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkmaktı.” (Konuşan: Can Bahadır Yüce), *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012c, s.8-25.
- \_\_\_\_\_; “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir”, (konuşan: Mehmet Öztekin), *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012d. s.133-145.
- \_\_\_\_\_; “Hatırlıyorum ya da ‘Io mi ricordo’ ”, **Kitap Zamanı**, 4 Temmuz 2011, S.66, s.12.
- BAYRIL, Vural Bahadır - YÜCE, Can Bahadır; “Türkçenin O Vakur ve Zarif Sesi”, **Kitap Zamanı**, S.2. 6 Mart 2006, s.?

([http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail\\_getNewsById.action?sectionId=13&newsId=46](http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?sectionId=13&newsId=46)).

- BILDIRKİ, Oyhan Hasan; “Haşim’de Özleyiş, Yalnızlık, Mahkûmiyet ve Gariplik Duygusu”, <https://ahmethasim.wordpress.com> (Erişim tarihi: 03.03.2014).
- CANSEVER, Edip; “Cansever’in İşi Gücü”, (konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s.78-86.
- ÇALIŞKAN, Adem; “Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Teorik Bir Yaklaşım (1923-1960)”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Volume 3/10, Winter 2010, s.140-199.
- DEMİRAY, M. Güner; “Sefa Kaplan’dan ‘Seferberlik Şiirleri’ ”, **Cumhuriyet Kitap**, S. 280, 29 Haziran 1995, s.14.
- DOĞAN, Mehmet H.; “Mehmet H. Doğan İle 1993 Şiir Yıllığı Üzerine Söyleşi”, (akt. Asiltürk, 2013, s.24), *Şiir ve Eleştiri*, YKY, İstanbul, 1998, s.145.
- ELİOT, Thomas Stearns, “Gelenek ve Bireysel Yetenek” (çev. Engin Sezer), **Granada**, S.1,Nisan-Mayıs 2013, s.16-22.
- \_\_\_\_\_; “Gelenek ve Şair”, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), **Mavi Yeşil**, S. 53, Eylül-Ekim, 2008, s.? (<http://www.maviyesildergisi.com>).
- ERGÜLEN, Haydar; “80’li Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine Üç Saptama”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), MühürKitaplığı, İstanbul, 2012, s.26-29.
- GÜR, Âlim – KOÇAKOĞLU, Bedia; “Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika”, **Turkish Studies**, Volume 4 /1-I Winter 2009, s.79-187.
- HIZLAN, Doğan; Yavuz: “Düz Yazı Şiirle Bilardo Oynuyor”, **Dil dergisi ‘Hilmi Yavuz Özel Sayısı’**, Mayıs, 2000, S.91, s. 45-56.
- \_\_\_\_\_; “Söyleşi: Edebiyat Değerleri Parçalandı”, **Radikal Kitap**, 7 Haziran 2002, s.? (konuşan: Hasan Bülent Kahraman), (<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=854288>).
- KAHYAOĞLU, Orhan; “Güçlü ve Savruk Bir Şiir”, **Radikal Kitap**, S.326, 15 Haziran, 2007, s.? (<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=859539>).
- KANTER, M. Fatih; “Doğu’yu İçeriden Okumak: Doğu Şiirleri Üzerine”, **Turkish Studies**, Volume 7/1 Winter 2012, p.1347-1352.

- MACİT, Muhsin; “Divan Edebiyatı Tartışmaları ve Gelenekten Yararlanma Sorunu”, **Eğitim dergisi**, S.77-78, Temmuz-Ağustos, 2006, s.20-32.
- NASR, Seyyid Hüseyin; “Din ve Geleneksel Bakış Açısı Hüseyin Nasr ile Bir Mülakât”, (konuşan: Adnan Aslan), **İSAM, bilimname**, VI, 2004/3. s.41-50.
- \_\_\_\_\_; “Gelenek Nedir?”, *Bilgi ve Hikmet*, S.9, Kış 1995, s.48-64.
- ONARAN, Mustafa Şerif; “Kelama Can Vermek”, **Hürriyet Gösteri**, S. 266, 2005, s.10-13.
- ÖRGEN, Ertan, “Yeni Türk Şiiri ve Gelenek İlişkisinde Kaynaklar”, **Turkish Studies**, Volume 4 /1-II, Winter 2009, s.2157-2178.
- ÖZCAN, Tarık; “Sefa Kaplan’ın Dönme Dolap Günleri İsimli Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.21, S.1, 2011, s.27-36.
- ÖZTEKİN, Özge; “Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair: Nâzım Hikmet ve Metinlerarasılık”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.25, S.1, Haziran, 2008, s. 129-150.
- PALA, İskender; “Mashafın Cemali; Cemalin Mushafı”, **Zaman Gazetesi**, 16 Haziran, 2005.
- SÜMER, Mehmet; “ ‘Şer Cisimler’ Asrından Bir ‘Melek Geçti’ ”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.119-129.
- TONGA, Necati, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nda Divan Şiiri Tartışmaları ve Gelenekten Faydalanma”, **Turkish Studies**, Volume 2/4 Fall 2007, s.771-782.
- TUNÇ, Gökhan; “V. B. Bayrıl’ın ‘Gül, Ey Saf Çelişki’ Şiirindeki Tasavvufî Matris”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, (der. Hilal Karahan), Mühür Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.104-110.
- YAVUZ, Hilmi; “Sahih Şiir ve Sahihlik-Nazım”, **Zaman Gazetesi**, 16. 01. 2002.
- YILMAZ, Ercan; “Yahya Kemal’i Kim Doğru Okudu?”, **Kitap Zamanı**, S.3, 3 Nisan, 2006, s.? (<http://www.zaman.com.tr/kitap-zamani>).
- YİĞİTBAŞ, Maksut; “Toplum ve Edebiyat Etkileşimi: 1970’li Yıllarda Türk Şiiri”, **Mavi Yeşil**, S.68, Mart-Nisan 2011, s.5-8.
- YÜCE; Can Bahadır; Yavuz: “Servet-i Fünun’dan bugüne şiir yazmış herkesten çok daha fazla iyi şiirim var”, **Hürriyet Gösteri**, Mayıs, 2006, S. 280, s.5-15.

## **ELEKTRONİK ADRESLER:**

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Il\\_s\\_ont\\_chang%C3%A9\\_ma\\_chanson](http://fr.wikipedia.org/wiki/Il_s_ont_chang%C3%A9_ma_chanson) (Erişim tarihi: 17.12.2014 ).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Memento\\_mori](http://tr.wikipedia.org/wiki/Memento_mori) (Erişim tarihi: 25.12.2014).

<http://www.tasavvufalemi.com/sayfa.php?yaziNo=444> (Erişim tarihi: 27.02.2014).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Althusser](http://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Althusser) (Erişim tarihi: 03.04.2014).

<http://niyaziimisri.blogspot.com.tr/2012/10/derman-arardm-derdime-derdim-bana.html> (Erişim tarihi: 06.10.2012).

## ÖZGEÇMİŞ

16.04.1991 tarihinde Yozgat'ın Akdağmadeni ilçesine bağlı Alicik Köyü'nde doğdu. Akdağmadeni Yabancı Dil Ağırlıklı Lisesi'nden 2007 yılında mezun oldu. Aynı yıl başladığı Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 2011 yılında tamamladı. 2012 yılında Ahi Evran Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrenimine başladı.