

**SANAT ESERİNDE İMGEÇİLİK VE
EDİP CANSEVER'İN ŞİİRİNDE GERÇEKÜSTÜ
İMGELER**

Hayrettin ORHANOĞLU

**Doktora Tezi
Yeni Türk Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı
Doç. Dr. Ali KAFKASYALI
2010**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI EĞİTİMİ BİLİM DALI**

Hayrettin ORHANOĞLU

**SANAT ESERİNDE İMGECİLİK VE EDİP CANSEVER'İN
ŞİİRLERİNDE GERÇEKÜSTÜCÜ İMGELER**

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Ali KAFKASYALI**

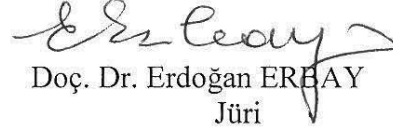
ERZURUM – 2010

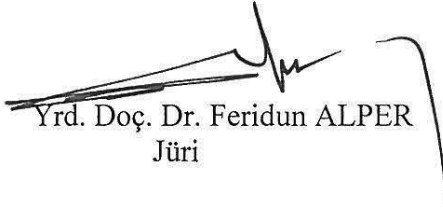
TEZ KABUL TUTANAĞI
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu alışma Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı
Ana Bilim Dalında jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.


Doç. Dr. Ali KAFKASYALI
Danışman/Jüri


Doç. Dr. Alaattin KARACA
Jüri


Doç. Dr. Erdoğan ERBAY
Jüri


Yrd. Doç. Dr. Feridun ALPER
Jüri


Yrd. Doç. Dr. Rifat KÜTÜK
Jüri

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .../.../.....

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

03.02.2010

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü Şiirler” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerde erişime açılabilir.

Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

03.02.2010
Hayrettin ORHAN OĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ŞEKİLLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ	VII

BİRİNCİ BÖLÜM

İMGENİN TANIMI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. İMGENİN TANIMI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ.....	1
1.1.1. Metafor	6
1.1.2. Alegori	7
1.1.3 Sembol	8
1.1.4 Arketip	8
1.1.5 Tema	9
1.1.6 Gösterge	10
1.2 İMGENİN TASAVVURU VE OLUŞUMU	10
1.3 İMGEDE GERÇEKLİK VE GERÇEKDİŞİLİK.....	19
1.4 İMGENİN NİTELİKLERİ VE İŞLEVLERİ.....	27
1.5 İMGENİN ZAMANLA İLİŞKİSİ.....	31
1.6 İMGENİN TÜRLERİ.....	32
1.6.1. Maddesel İmgeler	32
1.6.2. Görsel İmgeler	34
1.6.3. Nesnelere Ait İmgeler	34
1.6.4. Mekânlara Ait İmgeler	35
1.6.5. Zihinsel İmgeler.....	35
1.6.6. Yazınsal İmgeler	36
1.6.7. Soyut ve Somut İmgeler.....	37
1.6.8. Harekete Bağlı İmgeler	37
1.6.8.1. Durağan İmgeler.....	37
1.6.8.2. Hareketli İmgeler.....	38

1.6.9. Dolaylılık Açısından İmgeler.....	40
1.6.9.1. Dolaylı İmgeler.....	40
1.6.9.2. Dolaysız İmgeler	40
1.6.10. Anlama Dönük İmgeler	41
1.6.11. Kozmolojik İmgeler	44
1.6.12. Metafizik İmgeler	44
1.6.13. Mitolojik İmgeler	45
1.6.14. Sembolik İmgeler	46
1.6.15. Düşsel İmgeler	48
1.6.16. İşitsel İmgeler	48
1.7. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE GELİŞİMİ	49

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İMGE SÜRECİ

2.1. MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İMGE SÜRECİ	90
2.1. GARİP AKIMI VE MODERN ŞİİR.....	93
2.2. İKİNCİ YENİ (1954–1959)	95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDİP CANSEVERİN ŞİİRİNDE İMGELERİN KURGULANIŞ DÜZEYLERİ

3.1. EDİP CANSEVERİN ŞİİRİNDE İMGELERİN KURGULANIŞ DÜZEYLERİ.....	112
3.1.1 Tabiat Ve Dünya Algıları	113
3.1.2. Zaman İmgeleri	129
3.1.3. Bireysel Ve Toplumsal Yaşam Algıları	141
3.1.4. Kişilik İlişkileri ve İç Dünya Modelleri.....	152
3.1.5. Dini ve Metafizik Algılayışlar	187
3.1.6. Kadın ve Cinsellik Algıları	197
3.1.7. Çocuk İmgeleri	215

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
İMGELERİN İLİŞKİ DÜZEYLERİ

4.1 İMGELERİN İLİŞKİ DÜZEYLERİ	221
4.1.1 İmgelerin Nesnelere Olan İlişki Düzeyleri Ve Şiirsel Bilinç	221
4.1.1.1. Bağlılık ve Belirginlik	221
4.1.1.2. Bağımsızlık ve Belirsizlik.....	227
4.2. EDİP CANSEVER'İN KARŞITLIKLARLA VAR OLAN BİLİNCİNİN	
İMGELERLE OLAN İLİŞKİ DÜZEYLERİ.....	230
SONUÇ.....	255
KAYNAKLAR	261
ÖZGEÇMİŞ.....	278

ÖZET

**SANAT ESERİNDE İMGECİLİK VE EDİP CANSEVER'İN ŞİİRLERİNDE
GERÇEKÜSTÜCÜ İMGELER****Hayrettin ORHANOĞLU****Danışman: Doç. Dr. Ali Kafkasyalı****2010, 278 sayfa****Juri : Doç. Dr. Ali KAFKASYALI (Danışman)****Doç.Dr. Alaattin KARACA****Doç. Dr. Erdoğan ERBAY****Yrd. Doç. Dr. Feridun ALPER****Yrd. Doç. Dr. Rifat KÜTÜK**

İmge ya da imgecilik anlayışı, modern şiirin ürettiği bir kavram olmamasına rağmen modern şiirle yeni bir şekil alan öne çıkan bir estetik tavidir. Şiiri oluşturan temel yapıya ait imgenin kavranılması, bizi şaire ve daha ötede onun bilincine ait izlere sürükler. Bu yüzden de imgeyi oluşturan temel unsurları kavramak için imgenin ve dolayısıyla şiiri yazan bilincin tanımlanması gerekmektedir.

Edip Cansever'in şiirlerindeki imgelerin yoğunluğu ve gerçeklikle olan ilişkilerindeki seyri onun iyi bir örneklem olduğunu göstermektedir. Onun imgelerin ortaya çıkmasını sağlayan temel çıkış noktası, hiç kuşkusuz birey ve dış dünya arasındaki uyumsuzluktur. Bu şiirlerde özellikle iç ve dış dünyanın birbirleriyle olan çatışmasını görürüz. Bu iki olgunun şair üzerindeki etkisi, onun imgelerine yansımakla kalmaz ve imgeler üzerinde de belirleyici olur. Bu yüzden, şiirleri oluşturan dizeler, bireyin iç ve dış dünyasının çatışmasının büyük anlatısını oluştururlar. Dolayısıyla Edip Cansever de nesnelere ve birey arasında resmedilen bu ara uzamın unsurlarını imgelerle ve özellikle gerçeküstücü imgelerle yansıtır.

Anahtar Közcükler: İmge, Gerçeküstüçülük, Edip Cansever, birey, nesne

ABSTRACT**Ph.D THESIS****UNDERSTANDING OF FICTION AND SURREALIST FICTION IN THE CASE
OF EDIP CANSEVER****Hayrettin ORHANOĞLU****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ali KAFKASYALI****2010, Page : 278 pages****Juri : Assoc. Prof. Dr. Ali KAFKASYALI
Assoc. Prof. Dr. Alaattin KARACA
Assoc. Prof. Dr. Erdoğan ERBAY
Assist. Prof. Dr. Feridun ALPER
Assist. Prof. Dr. Rifat KÜTÜK**

Although fiction or understanding of fictionism is not a creation of modern poetry, it is an aesthetics attitude which has taken a form with modern poetry. The comprehension of the fiction which belongs to the base of the poem will lead us to the poet and his/her conscious. Thus, in order to comprehend the basic component of fiction, the fiction and the conscious which has written the poem are needed to be defined.

The intensity of fiction in Edip Cansever's poems and their relation with reality make Edip Cansever as an good example. His basic starting point which produces the fiction is the lack of harmony between individual and the external world. We see the conflict especially between inner and external world in those poems. The influence of these two facts on the poet will not only reflect on his fiction but also determine his fiction. For this reason, the lines which made the poems constitutes the great narrative of the conflict between inner and external world of the individual. Consequently, Edip Cansever reflects the components of this interval extent which was pictured between object and individual by fiction and especially surrealist fiction.

Keywords: Fiction, surrealism, Edip Cansever, individual, object

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Şiirin Gösterenleri	4
Şekil 1.2. İmgenin Kaynakları	14
Şekil 1.3. Muhayyilenin Oluşumu	15
Şekil 1.4. Gerçeklik Sapması.....	18
Şekil 1.5. İmgenin Semboller ve Gerçeklikle olan İlişki Düzeyleri	25
Şekil 1.6. Gerçeküstülük Eğrisi	26
Şekil 1.7. İmgenin Evreni	33
Şekil 1.8. İmgenin Yayılmanlığı.....	42
Şekil 1.9. Gerçekötesi Eğriligi.....	73
Şekil 1.10. Gerçeküstücülüğün Kökenleri	86
Şekil 3.1. Ardışık Şimdiki Zamanlar	130
Şekil 3.2. Ölüm İmgesi	146
Şekil 3.3. Tek Sesli ve Çok Sesli Öznelerin Karşılaştırılması.....	171
Şekil 3.4. İmgelerin Düzeni	181
Şekil 4.1. Şiirsel An'ların Alanı	238
Şekil 4.2. İmgesel ve Sembolik İlişkiler	240
Şekil 4.3. Ben İmgesinin Oluşumu	244
Şekil 4.4. İmgenin Dış Dünyası.....	248

ÖNSÖZ

Bu çalışma ile amacımız tek başına imgenin varlığını değil onu oluşturan muhayyilenin ve dolayısıyla bilincin penceresinden bakarak nesnenin soyutlamalar yoluyla elde ettiği şiirsel imge anlayışına bir imgelem araştırması çerçevesinden bakmaktadır. Bunun için de genelde imgenin şiirde kullanılış biçimlerine özelde ise İkinci Yeni'nin önemli isimlerinden Edip Cansever'in gerçeküstücü imge anlayışından hareketle imgeci anlayışa yönelik bir çözümleme önerisi getirmek istedik. Buna ek olarak kimi çalışmalarda görülebileceği gibi çeşitli söz sanatlarıyla imgenin oluşturulma biçimlerine göre değil de şiirlerde imgenin kullanım alanlarına ait (dünya, ölüm, aşk, cinsellik vb.gibi) süreçleri göz önünde bulundurduk.

Çalışmalarımız esnasında gördük ki şiirin kaynaklarından biri olan imge anlayışının asıl belirleyici unsuru, sanatçının sanata olduğu kadar hayata karşı geliştirdiği bir tavidir. Öte yandan kavramsal açıdan "imaj" ya da "imge" tartışmasına ayrıntısıyla girmeden "imge"yi tercih etmemiz yalnızca bir tercih sorunu olarak değil "imaj" kelimesinin günümüzdeki kullanımında daha çok "görüntü" anlamıyla sınırlı kalmasıdır. Bir başka açıdan bakıldığında da "imge"nin kökensel olarak Türkçeye daha uygun bir yapı arzemesi bu tercihi yapmamızda etkili olan bir unsurdur.

İmge ve imgenin kavram alanlarına ait bir karşılaştırma ile imgenin niteliklerini, tanımları ve kavramsal akrabalıklarıyla diğer ilmî disiplinlerle olan ilişkilerinde ve türlerini giriş bölümünde geniş bir şekilde ele alırken Gerçeküstücü şiir sürecini oluşturan temel sebeplere de değinmek kaçınılmaz olacaktır. Bu açıdan Batı ve Türk şiirindeki imge tecrübelerini de tarihsel açıdan gözden geçirdik. Batıdaki poetik çözümleme örneklerine bakıldığında imgenin genellikle iki türde kullanıldığını gördük. Bunlardan ilki imgeyi yalnızca biçimsel olarak telakki etmektir. Bu yöntem, daha çok imgeyi bir "işaret" seviyesinde ve daha çok teknik bir unsur olarak gören anlayışla, Gaston Bachelard'ın ve bizde de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da örneklediği gibi daha çok psikanalizin sınırlarına yaklaşan fenomenolojik yöntemdir. Biz daha sonra da geniş bir şekilde örnekleyeceğimiz gibi bu çalışmada ikinci yolu tercih ettik. Çünkü biçimin zaten görünür olanı yeniden göstermekten ve tekrardan öteye geçmeyeceğini ama ikinci yoldan gidilirse hem sanatçının iç dünyasının aydınlatılabileceğini hem de anlamsızlık gibi bir tehlikeyi aşabileceğimizi düşündük.

Çalışmamızın asıl bölümünde ise bu bakış açısıyla Edip Cansever örneğinde onun imge anlayışını modern şiirin temel imgeleri çerçevesinde örnekleriyle ele alırken son bölümde yine genel bir bakış açısıyla hem modern şiiri oluşturan modern bilinci hem de imgenin nesneleşme sürecindeki dönüşüm aşamalarını teorik planda ele aldık. II. Yeni'nin gerçeküstücü tavrı, başlangıcını Batı modernlik süreciyle elde etmiş olsa da gerek düşünsel akrabalıklar ve gerekse çıkış noktası itibariyle Türk şiirinde ve daha özelden örneklem olarak seçtiğimiz Edip Cansever'in şiirlerinde farklı ve özgün bir tavra ulaşmıştır.

Hiç şüphesiz modern Türk şiirinin yaşadığı köklü değişikliklerden biri de kökenleri 1930'lu yıllara dayanan ve 1950 sonrasında asıl hüviyetine kavuşan gerçeküstücülük tecrübesidir. Her sanatçının kendi sanatına ait bir gerçeğe ve gerçeklik anlayışına sahip olduğu şiir sanatında önemli bir kırılmayı yaşayan Türk şiirinde gerçeküstücülük ve gerçeküstücü imge anlayışı, bu dönüşümün en önemli aktörlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Sonraki yıllara da damgasını vuran bu köklü değişiklikle geçmişte yaşanan sanat tecrübeleri ile çoğu zaman dil aracılığıyla da olsa gelenek ve modernliğe atflarıyla Türk şiiri, geçmişte hiç olmadığı kadar zengin bir birikim ve bir o kadar da tartışmalarla gündeme gelir. Bu kerte de bir farklılık ve karşıtlık, gerçekliğin ve dolayısıyla gerçeküstücülüğün de tartışılmasına imkân vermiş; yalnızca şiirlerle değil poetikalar ve eleştiriler de bu tecrübenin sorgulanmasına katkıda bulunmuştur.

Gerçeküstücülükle değilse bile yeni bir mitoloji, yeni bir mitolojik kahraman yaratma arzusu ve ölümün karşı karşıya getirildiği modern ifade biçimleriyle yeni bir cevap bulma arayışı, bu dönemin en belirgin hassasiyetlerinden biri olagelmıştır. Sanat eserini kuşatan imgeci tavrın ölüme karşı cevabının dil aracılığıyla imgelerle dile getirilmesi tesadüf değildir. Bu sebeple ikinci bölümde örneklem olarak seçtiğimiz sanatçının hayatı ve eserlerini öne çıkarmak ve bunlar arasında psikanalitik bir yönden karşılaştırma yapmak yerine amacımız hem şairin hem de eleştirmenlerin verdiği bilgiler ışığında metinleri imgesel açıdan okumaktır. Aynı zamanda bir başka amacımız da Edip Cansever'in şiirlerini fenomenolojik ama zaman zaman da psikanalitik imge analizi ile okumaktır. Bunun için hiç şüphesiz metinden ve şairin poetik yaklaşımlarından hareket ederken şiirlerdeki imgenin diğer imgelerle ilişkisinden, şiirin bütününde ve şairin diğer şiirlerinde temellük eden nitelikleriyle sorgulama ve analiz yöntemini göz önünde bulundurduk. Böylesi bir ilişki ağı içinde eser-sanatçı ilişkisinin

gözönünde bulundurulmasının daha sağlıklı sonuçlar verebileceğini düşünerek şiirlerin gramatik özelliklerini yahut metnin biçimine dair görüşleri gözardı edip imgesel yaklaşımları öne çıkardık.

Edip Cansever'e gelinceye kadar imgeci ve özellikle gerçeküstücü imgelere yönelen diğer şairlere kısaca değinilirken 1950 sonrasındaki gerçekçi ve toplumcu gerçekçi şiir yaklaşımlarından uzak durmak zorunda kaldık.

Çalışmamızı gerek gerçeküstüçülük ve gerekse imgecilik serüvenimizi gözden geçiren kaynak araştırması ile tamamladık

Tüm bu aşamalarda elbette dostlarımın ve hocalarımın yardımlarını unutamam. Bu aşamada rahmetle andığım İlhan BERK'e sanatsal katkılarıyla; Yrd. Doç. Dr. Ali UTKU ve Yrd. Doç. Dr. Ahmet SARI'ya teze sundukları bakış açılarıyla; bibliyografik katkılarıyla değerli dostum İlyas DİRİN'e; tezin oluşum aşamasından itibaren öngördüğü yönlendirmelerle Prof. Dr. Osman GÜNDÜZ'e teşekkürlerimi belirtmek istiyorum. Başta Doç. Dr. Alaattin KARACA ve Doç. Dr. Erdoğan ERBAY'a; Yrd. Doç. Dr. Feridun ALPER ve Yrd. Doç. Dr. Rifat KÜTÜK ile manevi destekleriyle Sayın Prof. Dr. Nazan BEKİROĞLU'na ve son olarak tezin savunulmasındaki emekleriyle sayın Doç. Dr. Ali KAFKASYALI'ya ayrıca teşekkür ediyorum.

Erzurum-2010

Hayrettin ORHANOĞLU

BİRİNCİ BÖLÜM

İMGENİN TANIMI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. İMGENİN TANIMI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Hiçbir kuram, kendisini oluşturan temel düşüncelerden bağımsız değildir. Kuramların başka kuramlarla olan karşılaşması ve bunlarla ortaya çıkardığı yeni açılımlar da bu kuramın sağlamlığını ve değişmezliğini beraberinde getirir.

Biz de bu çalışmamızda yukarıdaki yargıya esas olacak bir yaklaşımla sanat eserini oluşturan temel değerlerden ve değişmezlerden biri olan imge kavramına değineceğiz. Bu çalışmanın merkezi sayılan imge kavramı, henüz adından itibaren tartışmaları başlatan popüler bir konudur. Ancak zannedildiği gibi yeni bir kavram yahut kuramla karşımıza çıkmaz. Aksine bu kavramı Divan edebiyatı içinde ve nihayet sözlüklerde hiç de yabancı olmadığı bir kavramla yani “hayal”le karşıladığımızda birçoğumuzun çok şaşıracağı aşikârdır.

Edebiyatımızın “Yenileşme” döneminde Fransızca’dan aktardığımız imge (Fr. İmage) bu yönüyle adı farklı ancak işlevi yönüyle tanıdık bir kavramdır. Bunlara ek olarak “imagination” kavramını da “muhayyile” ile karşılırsak sanırım yanlış bir yolda olmadığımız anlaşılacaktır.

Bu kavrama karıştırıldığı diğer kavramlarla birlikte bakıldığında sanat eserini tanıma ve tanımlamada nasıl kurucu bir unsur olageldiği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Her sanat tasavvurunun belirlediği sınırlar içinde poetik vasfı meşgul eden ancak bir o kadar da farklı tanım ve içeriklerle karşımıza çıkan imge* kavramı, felsefeden psikanalize; mimariden resme kadar birçok alanda sözkonusu edilmesine rağmen bizde henüz müstakil bir çalışma içerisinde değerlendirilmemiştir. Bu eksikliğin temelinde yatan sebepler bir tarafa bırakılacak olunursa sanatın özünü temsil eden imge ve

* Oğuz Demiralp’in de yazısında ortaya koyduğu ayrımla söylersek “her şey imajdır” yerine “her şey imgedir” söz grubunda daha açık örneklebileceği gibi daha çok toplumsal yaşayışın içinde yer alan “imaj”ın bu çalışmada alıntılar dışında kullanılmamasına özen gösterdik. Çünkü “İstanbul’un imajı değişti” cümlesinde olduğu gibi günümüzde daralmış anlam dünyasıyla imaj, yalnızca görünür olanın ifadesine dönüşmüştür. Bkz. Oğuz Demiralp, “İmaj Değil, İmge” Kitaplık. Sayı:74, 2004, s.75. Aynı dergi içinde özellikle okunabilecek yazılardan bazıları da şunlardır: Kemal Atakay, “İmge” s. 67-73; Norman Friedman “İmge” s.80-89; Ezra Pound “İmajizm” s.93-94 vd.

imgenin bilinçle oluşturduğu ilişkiler sistemi, batıda yüzyıllardır tartışılmasına rağmen bizde henüz adlandırmada bile bir mutabakatın olmayışı bu alanda bir çalışmanın yapılmasını zorunlu kılan bir sebeptir.

Sanatın temelinde yatan sanat ve birey ilişkisi, okuyucu bağlamında hiç kuşkusuz çözümlene, anlama ve nihayet haz süreciyle karşımıza çıkar. Her üç süreçte bireyin sanat eserine bakışı, bizim bu çalışmada üzerinde duracağımız imgesel analiz ile daha kolay ve zevkli bir yolculuk olacağından bu bölümde imgenin kavramsal sürecini ve ardından da imgeyi sanat eserinde var kılan sebepleri ortaya koyacağız. Bu bölümde ayrıca imgenin tanımlarına ulaşırken bir yandan imge ile karıştırılan kimi kavramlara da yer vereceğiz.

Her sanatçıda belirgin bir şekilde karşımıza çıkan ve sanat estetiğinin temelinde oturan temel bir imge anlayışı vardır. Pierre Bourdieu (1999) buna “imgesel odak” (focus imaginarius) (s.22) adını verir. Çünkü “Bir şiiri kaynaklarını inceleyerek açıklamak, çağdaş eleştirinin benimsediği bir metod değildir. Fakat şiirin kendisinden başka şeylerin yardımıyla açıklanması pek çok okuyucuyu tatmin eden bir metoddur.”(Eliot,1983: 261)

Bu bakımdan şiirin açıklanması için ilk ve en önemli unsur, bize göre dile dayalı ve dilden beslenen imgenin çözümlenmesidir. Çünkü “edebiyatın temel belirleyicisi dildir. Daha açık bir söyleyişle, dilin edebiyata özgü kullanılışıdır.” (R.Kaplan 1988: 4)

İonna Kuçuradi’ye göre sanatçıların ortaya koydukları sanat eserine ama daha özelden şiire karşı iki yaklaşım söz konusudur. Bunlardan ilki, genetik diğeri ise ontolojik açıklama yoludur (Kuçuradi,1997: 79-80) Buna göre birinci yoldan şiire yaklaşımda önemli olan “yaratma süreci”dir. Bu süreç, eserlerin belli bir zaman ve mekânda ortaya çıkmalarına ve sanatçıları bu eserleri ortaya koymaya götüren sebeptir. Bu ilk yoldan yürüyenlerin sorduğu soru, nasıl oluyor da sanatçı, bir eser ortaya koymuştur, sorusudur. Bu görüş belirli bir ‘ekol’e dayanır ve eserin bir tarihsel anda ve toplumda ortaya çıkmasını şu ya da bu biçimde açıklar.

İkinci görüş ise biyoloji, sosyoloji ve psikanalizin ya da başka alanların bir tespitini sanata uygular. Buna göre sözkonusu eserlerin ortaya çıkmasında çevrenin, ekonomik durumun yahut şairin çocukluk yıllarındaki kişisel yaşantıların ve komplekslerin etkili olduğu ileri sürülür. (Kuçuradi :79-80)

Biz, imgenin şiire ve genelde sanata katkısını araştırırken bu görüşlerin ayrı ayrı değil her iki görüşün de etkili olduğu bir yaklaşım tarzının ele alınması gerektiğini düşünüyoruz. Wellek ve Warren'ın da belirttiği gibi imge araştırmalarının sanat eserinin diğer katmanlardan soyutlanarak değil “sanat eserinin bütünlüğü” içinden bakılarak açıklanması daha doğru bir yaklaşımdır (Wellek- Warren, 1982: 287).

İmge, duyulur bir kaynaktan gelen “tasarım”(Hançerlioğlu, 1977: 74) olmakla birlikte dış dünyadan gelen uyarıların zihinde yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. Çoğu sanatçı ve eleştirmen imgeyi ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş, saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzeni olarak tanımlarken görme ve imge arasındaki ilişkinin altını çizer. Çünkü her imgede bir görme biçimi yatar (Berger, 1995: 9). Görenin düş dünyası, aldığı kültür, sosyal çevresi, entelektüel birikimi, kısacası dış dünyaya ait tasavvurların bilinçteki birikimi, imgeler aracılığıyla dönüştürülür.

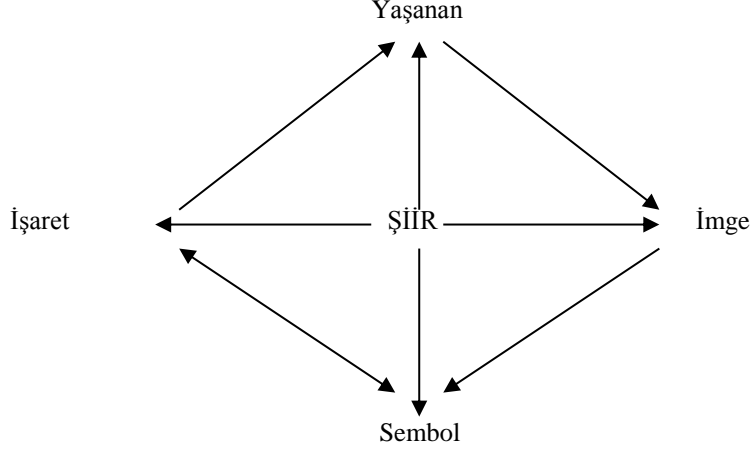
İmge, yalın ve olumsuz bir karşıtlık, karşılaştırma, yineleme, bakışlılık, abartma gibi sanatlarla denk sayılırken, çoğu zaman bir değer kaybı olarak işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon*, idol gibi kavramlarla karıştırırız. Bu bağlamda imgeyi ebediyen soyut olan bir algıyla somut tasvirlerin şekil değiştirmesi olarak da görebiliriz (Durant, 1998: 10). Çoğu zaman imgenin eğretileme, sembol ve mitlerle karıştırıldığı göz önünde bulundurulduğunda imgenin zamanla eğretilemelerden türemiş olabileceğini düşünebiliriz.

İmge, bir taraftan sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışı olarak tarif edilirken çoğu kez bir tasvir değil, öznel bir yorumlama sayılabilir. (Aksan, 1993: 32) Bu sebeple imge, resim aracılığıyla karşımıza çıkan bir tasvir olarak görülmemeli; anlık bir zamanda, zihinsel ve duygusal şeylerin karışımını gösteren bir şey ya da apayrı fikirlerin bütünleştirilmesi olarak tasavvur edilmelidir (Wellek- Warren: 251). Bilinç ve nesne bağlamında imge, bir şey değil, bir edim, bir şeyin bilinci olarak da ifade edilebilir (Sartre, 2006: 154)

Bir şiirsel imge, getirdiği yenilikle dilsel etkinliği bütünüyle sarsar ve bizi, konuşan varlığın köklerine götürür. Çünkü şiirsel imge, kendi dilimizin yeni bir varlığı haline gelir, ifade ettiği şeyle bizi de ifade etmeye başlar, bir başka deyişle imge, aynı zamanda hem bir ifadenin, hem de varlığımızın görünümüdür.(Bachelard, 1996: 14)

* İmge ve ikon ilişkisine dair önemli bir çalışma için bkz., (Mitchelle 2005)

Öznel bir duyuşla nesnel olanın oluşturduğu bu birlikteliğin şiiri oluşturan temel tasavvurların arasındaki konumlanışı aşağıdaki gibi gösterilebilir(Günvar, 1999: 55).



Şekil 1.1. Şiirin Gösterenleri

Bu şemada da görüleceği üzere imge, şiirsel özneliğin kategorileşmesindeki dört ana dilsel düzlemde biridir. Yaşananlar, sembol ve işaret gibi şiirin etkileşimlerinden, onu oluşturan öğelerden biridir. İmge, yaşananlardan aldıklarını sembole aktarıırken sembol de işaretlere (signe) doğru bir yolculuğu başlatır. Şiir de bu döngüsel yolculuğun merkezinde yer alır.

İmge, modern estetikte çoğu zaman duyusallıkla birlikte düşünülür. Zihinsel tasarımlar ve algılarla karşımıza çıkar. Kimi zaman da imgenin dilin imkânları içinde nesnenin rengine, kokusuna, anlam dünyasına kendi görünümünü sunduğu görülür. Bilinçte imgesel alandan önce bir öncül olmadığını varsaydığımızda imge, “içinde intellektin, rasyonel söylemin ya da ideaların organik ve etkin varlığını barındırmayan bir gerçek (truth)” (Günvar: 42) türünün taşıyıcısıdır.

İmge, bu açıklamalardan hareketle denilebilir ki şiirin içinden, şiirin bize verdiği ipuçlardan yola çıkılarak ancak muhayyilemizde aranmalıdır. Salih Polat da bu görüşe yer vererek imgenin şiirin içinde aranması gerektiğini belirtir. “Şiirsel imge, bir benzetmeyi ya da eğretilemeyi bile içinde taşıyabilecek denli üretici ve eylemsel bir bütündür. Bu yüzden de bazen bir şiir tek başına bir imge olabilir.” (Polat, 1985: 30)

İmgeler, teşbihlerden, cinas ve diğer kelime oyunlarından, atıflardan, kelime tekrarlarından, önem kazanan sıfatlardan, sembolik şahsiyet ve mekânlar ile nesnelere hareket edilerek oluşturulur(Uzmen, 1967: 40-83).

İmgeler, şairin algısını kışkırtan bir dürtü olmakla birlikte, dağılmış gibi görünen parçalar arasında uyumu sağlamak için ilk elden başvuru unsurudur. İmgeler, bilinçaltı ve bilinçdışı kaynaklı olabilirler. Bu yüzden günlük konuşma dilinin erişemeyeceği boyutlarda gezinirler. İma ettikleri anlamların karmaşıklığına göre de tasnif edilebilirler. İmgelerin birbirleriyle dolaylı ve kimi zaman rastgele ilişkileri, bir şiirin estetik değerini belirler ve hatta ayrı şiirlerde olsalar bile bir bütünlük, bir ilişkiler ağı kurulabilirler.

Genel bir tanımlama çabasına giriştiğimizde her görünür olanın bilinçteki varlığı olarak tanımladığımızda imge, sanat eserinde form olarak ortaya çıkar. İmge, görünür olanın yerini sağlamlaştırır, ona güç verir. Çünkü bilinçte görünürlük, imgeyle mümkündür. Ama aynı zamanda görünürlük, imgenin desteklediği bir önyüzezdür. Bu yönüyle imge, çift yönlü bir yapıya sahiptir. Var olma eğilimindeki zihnin nesne aracılığıyla tecrübelerle eklemlenme çabasıdır. Bir başka deyişle imge, kendini var kılan sebeplerden kopmak istemeyen bilincin geçmiş algılardan aldığı tecrübeyle şimdiki zamana tutunma hamlesi, geçmişin şimdiki zamana yansımasıdır.

Nesneler ya da görüntüler, tek başlarına bir imgeyi oluşturamazlar. İmgeler, bir olayı ya da bir vakayı aktardıkları ve dolayısıyla geçmişi taşıdıkları için imgedirler. Onlara bu gücü veren şey, barındırdıkları zamansal niteliktir. Ancak zamana bağlı her oluşum da imge niteliğini kazanmayabilir. Örneğin bir yaprağa imge vasfını vermemiz için belirli şartlara ihtiyaç duyarız. Yaprak, mevsimlere göre değişen niteliğine rağmen tek başına bir imge sayılamaz. O, tabiattaki her hangi bir yapraktır. Yaprığın imge olabilmesi için kimi tasvirler ya da tanımlamalar (solgun yaprak, dalından düşen yaprak vb. gibi) bulmamız gerekmektedir. Yaprığın etrafını saran imge evreni, şairin hayal dünyasına göre şekillenirken nesne de muhayyilemizde köklü bir değişme yaşar. Artık o herhangi bir yaprak değil, insana ait bir durumun, bir niteliğin belirleyicisine dönüşür. Nesnenin görünümü aynı kalmakla birlikte onun bizdeki anlamı değişerek yeni anlamlara kavuşur. Yaprak, yaprak olmakla birlikte belirli bir durumu ve zamansallığı da arkasına alarak zihinde hayat bulan bir imge olur. “Solgun yaprak” örneğinde olduğu gibi şaire göre değişme göstermekle birlikte ya yaşlılığı ya da hüznü sembolize eden bir duruma dönüşür.

Bu tanımlamalar ve açıklamaların ışığında diyebiliriz ki imge, nesnenin zihinde maddesiz bir hal alarak nesnelleşmesi ya da yeni bir görünüm kazanmasıdır. Bu yeni

yüzüyle imge, artık nesnenin yeni bir anlamı, sembolü ya da adıdır. Ancak her ne şartla olursa olsun imge, yapısal açıdan, yalnızca bir kelime ya da ibare olarak değil kimi zaman bir dize, kıta, bend ya da şiirin bütününe kapsayan bir kök-kavramdır.

1.1.1. Metafor

Bu bölümde imgeyi oluşturan ya da onunla karıştırılan ve kimi zaman da imge ile birlikte kullanılan kavram ve değerlere baktığımızda birtakım kavramlar karşımıza çıkacaktır. Bunların başında metafor, alegori, sembol, arketip ve tema gelir.

Dünyaya dilin temsili anlatımları üzerinden bakan birçok sanatçı, dil aracılığıyla sanatı oluştururken dile birtakım fonksiyonlar yükler. Bu fonksiyonlardan biri de metaforlardır.

“Metafor” terimi Latince ve Grekçe “metafora” kökünden gelir; meta (öte, aşırı) ve pherein (taşımak, yüklenmek) sözcüklerinden oluşmuş bileşik addır. Buna göre metafor (=eğretileme), renkli, üstü kapalı, sezgisel, yaratıcı, düşsel, duygusal, derinlikli iletişimdir(Salman, 2003, 2004). Dilimizde "meczaz" ve "eğretileme" terimleri ile karşılanabilir. Felsefi olarak metafor, bir olaya, duruma, olguya yeni bir anlam yüklemektir(Bilgegil, 1989:154)(Vardar,1998: 93). Metafor, hiçbir zaman varlığın kendisi olamaz, ancak varlığı söze taşır. Çünkü metaforun kendisi de bir metafordur.

“Figüratif dil, günlük konuşma dilinden farklı olan dildir. İmgelerin bol olması, sapmalara çokça yer verilmesi ve söz sanatlarının alabildiğine çok kullanılması ile figüratif dil, bir “üst dil” derecesine ulaşır. ‘Üst dil’ genelde “edebiyat dili” olarak görülürse de, bu terim daha çok (özelde) ‘şiirle’ ilgilidir. Bir dil şu niteliklerle figüratif bir dil (şiir dili) haline gelir: “imgeler”, “sapmalar”, “benzetmeler, istiareler (metaforlar)”, “meczaz-ı mürseller (düz değişmeceler, ad aktarmaları)”, “göndermeler (metin dışı nesnel bağdaşıklıklar)” (Sağlık, 2002: 79-105)

Metaforlar da dilin sınırları içinde bir somutlaştırma niteliğine sahip olmakla birlikte ‘sınırlı somutlaştırma’ olma özelliği taşırlar (Cebeci, 2004: 203). Örneğin Aristo’nun ‘devlet’i bir metafor sayılmakla birlikte sınırlı oranda bir somutlaştırmadır. Dolayısıyla metafor denildiğinde gözde canlanan ancak yine de soyutluğuyla asıl anlamını kavratılan bir ifade biçiminden söz ederiz.

Metaforu bir meseleyi başka bir şekilde ifade etme sanatı olarak yorumlayan ve daha çok “gibi”, “benzer”, “tıpkı bunun gibi”, “nasıl ki” gibi edatlarla kurulduğunu

belirten Nihat Keklik, “Felsefede Metafor” adlı kitabında şu örneklere yer verir: Platon’un “mağara”sı, Aristo’nun “Devlet”i, Farabi’nin “Faziletler şehri” vb. gibi (Keklik, 1990: 16-22).

Genel olarak belirtmek gerekirse metafor, iki ya da ikiden fazla benzerliğin ve bu benzerliklerin kültüre, geleneğe, çağa ve sanatçıya göre farklılıkların ifadesidir. Benzetme ve metaforlar, farklılıklar gösterse de somutu soyut kavramlarla anlatırlar. Dahası şiirde etkili olmanın, ifade güzelliğinde üst noktalara ulaşmanın ve felsefede içeriğin anlaşılmasındaki işlevselliğin aracı olarak görülürler (Ricoeur, 2007: 59-91). Dolayısıyla imge, nesneyi soyut yahut somut olarak gözde canlandırmaya imkân tanırken kalıplaşan imge öbekleri olarak tanımlanan metaforlar, bu canlandırmayı göz ardı etmemize sebep olurlar.

1.1.2. Alegori

Alegori ise bir görüntü, bir yaşantı ya da bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için, sembollerle göz önünde canlandırılıp dile getirilmesidir. Bu anlamıyla Fransızca’dan dilimize geçen alegoride, dolaysız soyut anlatım yerine doğrudan somut anlatım kullanılması söz konusudur (Türk Dil Kurumu [TDK], 1971: 734).

Alegori, bütünüyle linguistik bir özelliğe sahiptir; ama birçok durumda cümlede kullanımın ötesine uzandığı veya ifadeyi daralttığı için mecazdan ayrılır. Çünkü mecazın ayırd edici özelliği, dilin sadece süslenmesi değil, gerçekliğin yeniden tasviri için dayanak sağlamak anlamında bir referansa dâhil olmasıdır (Koç, 1998: 122).

Alegoride bir şeyin bir başka şeyi temsil etme ilişkisi, sabittir. Divan Edebiyatı’nda ‘tîr’ ya da ‘ok’ dendiği anda ilk akla gelen şey ‘kirpik’tir; ‘servi’ dendiğinde gözümüzün önünde bir ağaçtan önce endamlı bir sevgili imgesinin canlanması beklenir.

Son aşamada kimi zaman imge ile karıştırılsa da şiirde önemli bir yere sahip olan alegori, yalnızca nesnenin ya da olayın kendi sınırları içinde kalır. Bu yönüyle imge gibi şiiri kuşatan kurucu bir unsur değildir. Nesnelere imgeleşmesi, onların alegorileşmesinden daha geniş ve daha evrensel bir nitelik arzeder. Nesnelere imgeleşmesi, alegorinin bireyselliğini hem daha geniş bir düzlemde düşünmemize imkân verir hem de alegoride olduğu gibi belirli bir zaman ve mekâna bağlı kalmaktan kurtarır. Dolayısıyla alegoriler, belirli bir mekâna, zamana bağlı benzetme ilgisi iken

imgeler, özneliğini korumakla birlikte daha geniş bir zaman ve mekânda yaygınlaşırlar. Örneğin gül imgesi, Doğu kültüründe olduğu gibi Batı sanatında da yerleşik bir imgedir. Alegorik düzeyi aşmış olan gül, hemen her devirde yeni bir tanım daha elde ederek evrenselleşen nadir imgelerdendir. Bu aşamada imgelerin sembolle ilişkisi de irdelenmelidir.

1.1.3 Sembol

İnsanlar ilk çağlardan beri dinsel ya da ritüel değer taşıyan kimi kavramları ya da olguları ifade etmek için sembollere başvurmuşlardır. Evrene, tabiata, tabiat ötesine dair algılar, hep semboller aracılığı ile aktarılmıştır. Mitler, efsaneler, folklorik öyküler, hatta masallar ve çeşitli sanat eserleri bizlere bu sembollerin aktarılmasını sağlamıştır.

Sembol, algı ve deneyin içeriğinden meydana getirilen anlamlı bir sözcük, bir ifade aracı, bir dışlaştırma aracıdır. Sembolik formu insanın kültür dünyasını dile getiren bir semboller sistemi olarak tanımlamamız mümkündür (Arat, 1977:10). Tıpkı imge ve sembol gibi işaret ile sembol de zaman zaman karıştırılmaktadır. Oysa sembol, belli bir düşünceyi ve olguyu ifade eder. Gösterge ile gösterilen arasındaki bir "iç bağıntıya" (Wellek-Warren: 253) dayanır. İşaret ise bir düşünceden çok bir hareketi ya da fiili anlatır. Örneğin kırmızı, trafikte bir işaret olarak yer alır. Ancak itfaiye araçlarının kan renginde olması bir sembol olarak düşünülmelidir.

Bu yönüyle, semboller işaretlerden daha geniş bir anlam dünyasına sahip olmasına rağmen yine de imgenin sınırsızlığına kavuşamazlar. Daha kültürel, daha milli, daha toplumsal nitelikleriyle semboller, bir millete, bir dine aidiyetleriyle tanınan kalıplaşmış imgelerdir. Örneğin gül imgesi, hemen hemen bütün dinlerde önemli bir sembol olarak yer alır. Daha genel bir ifadeyle imgeler, zamanla kalıplaşarak sembol olmuşlardır.

1.1.4 Arketip

Gaston Bachelard, muhayyilenin maddesel ve biçimsel imgelerden oluştuğunu ve bunlarla evrenin şekillendiğini belirtirken Jung da bireyin imgelemine oluşturan arketiplerden söz eder. "Arkhe", varlıkların temelini oluşturan unsurdur. Arketipler,

“ilkimge”dirler ve bu “ilkimge”ler, yalnız gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil eyleme sebep olan “tipik durumu” da ifade ederler.

Arketipler, bilinçaltında evrensel niteliklere bürünmüş olarak imgeden daha özsel niteliklere sahiptirler. İmgelerden daha az sayıda olmakla birlikte nitelikçe de belirlenmiş, sınırlanmış anlamları içerirler. Her sanatçıda aynı şekilde algılanabilmeleri de dikkat çekici bir husustur. Bu nedenle arketiplerin biçimsel olmaları dışında imge olarak algılanmaları mümkün değildir. Buna karşın bir sanat eserinde aynı zamanda imge ve arketip araştırması yapmak mümkündür. Bir örnek vermek gerekirse Baudelaire’de, Ahmet Haşim’de ve Cemal Süreya’da bir anne arketipinden söz edilebilir. Çünkü bu sanatçılarda anne, tıpkı bir gölge gibi hem hayatları hem de sanatları için vazgeçilmez bir unsur olarak oldukça etkili olmuşlardır. Kimi zaman annelerinin ölümü yahut başka bir erkekle evlenmeleri sanatçıların bilinçlerinde derin yaralar açmıştır(Orhanoğlu, 2006), (Orhanoğlu, 2007). Bilinçaltlarındaki anne arketipiyle sürekli bir sığınma ve varolan dünyadan hoşnut olamama, bunun sonucunda da uzaklaşma ve özdeşleşme imgelerine başvurmuşlardır. Bunun maddesel anlamda temel imgesi de genellikle sudur. Her iki şairin de şiirlerine bakıldığında su ve suya dair imge ve semboller çokça kullanılır.

1.1.5 Tema

Tema, genellikle şiire hâkim olan konu* ya da şiirin anaduygusu şeklinde ifade edilir. Fransızca kökenli bir kelime olan temanın (Fr. thème) sözlüklerde “aslî konu”, “okuyucuya verilmek istenen mesaj” ve “sanat eserlerinde işlenen öz, konu” olarak tanımlandığını görürüz. Bu yönleriyle bile tema hiçbir zaman imgenin yerine kullanılamaz. Örneğin deniz ve denize dair imgelerin oluşturduğu öz, deniz temasını oluşturur. Deniz temalı bir şiir denince Yahya Kemal’in “Açık Deniz” şiirini akla getiririz. Burada zihinde canlandırılan “tema” değil, temaya gözde canlandırma gücünü veren imgedir. Bu yüzden ki tema, imgeler olmaksızın gözümüzde canlanamaz. Demek oluyor ki temalar, barındırdıkları imgeler sayesinde ayakta durur. Bütüne ait

* Tema (Fr. Thème), Türkçe Sözlük’te alanı genişletilerek hikâyelerde ve diğer sanat eserlerine de münhasır kılınmıştır. “Bir hikâyede, öğretici veya edebî bir eserde işlenen düşünce, görüş” olarak işlenirken “Bir besteyi oluşturan temel motif” olarak da tanımlanır. (TDK, 1988)

oldukları için de tek tek nesnelerin ya da varlıkların görünümü olan imgelerle oluştururlar.

Tema, konunun sınırsızlığına karşın daha dar bir sayıda karşımıza çıkarlar. Buna karşın imge ile birlikte düşünüldüğünde tema, etrafında barındırdığı imgelerin görünürlüğünden faydalanılarak oluşturulur. Bir başka deyişle tema, imgeler olmadan bütünlüğünü koruyamaz. Hatta denilebilir ki temalar, zihnin oluşturabildiği bir üsluba imkân tanımaz. Çünkü hemen sanatçının faydalandığı ortak bir paylaşma alanıdır. Üslubun şahsileşmesi ise kimi imgelerin ardı ardına gelmesi ve eşyaya bakışla gerçekleşir. Bu yüzdendir ki tema, üslubun belirlenmesinde önemli bir rol oynamamaktadır. Temanın imge gibi gözde canlandırıcı bir etkisinin olmaması da bir başka farklılıktır. Buna karşın günümüzde şiirlerin ortak temalar etrafında şekillenmesinden hareketle birçok antoloji hazırlanmıştır. Deniz, aşk, anne temalı şiirler, bu antolojilerde yer alır(Dinç, 2001).

1.1.6 Gösterge

Göstergeler, gerçeklik algılarının en görünür ve en anlaşılırı olmakla birlikte diğer gerçeklik düzeyleriyle olan ilişkileri itibariyle ayrı bir önem taşırlar. Matematikte kullanılan işaretlerden trafik levhâlarına kadar birçok alanda göstergelerden faydalanılmaktadır. Ancak “Bir imge, bir içeriğin ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçiyorsa sadece bir gösterge olarak hizmet eder. (...) İmgeler gösterge olduklarında, sadece dolaylı araçlar olarak hizmet edebilirler, çünkü işlevleri sadece yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yapmaktır. Onların benzeri değıllerdir ve bu yüzden kendi başlarına düşünce araçları olarak kullanılmazlar.” (Arnheim, 2007: 158-159)

Bu açıdan bakıldığında göstergeler, imgeler gibi zengin bir işlevselliğe sahip değildir. Yalnızca bağlı buldukları dilin yapısına uygun olarak dilsel birtakım görevlerle tanınırlar.

1.2 İMGENİN TASAVVURU VE OLUŞUMU

İmgeler, maddesel ve biçimsel olarak bilinçte yer alan bir ifadelendirme olarak karşımıza çıkarlar. Bilinçte çağrışımlar, anılar, gelişim süreciyle psikolojide; tabiat ve

diğer çevresel faktörlerle ekonomide; biçim aracılığıyla da plastik sanatlarda söz konusu edilirler. Bu yüzden “Her bilinç alanı, bilinçli olarak söylenenlere ilişkin usul ve içeriklerden oluşan bir yapıdır.” (Berger, 1985: 26)

Bilinç, insanın kendisi, yaşantıları ve dünya üzerindeki bilgisi ile aynı zamanda düşünme ve kendini tanıma yeteneği olarak tanımlanırken öte yandan bilinç, ben’le ilgili bütün yaşantıların tümü olarak ya da her türlü içten yaşantılar olarak da düşünülebilir (Akarsu, 1975: 32).

Bu açıdan ilkin bilinç kavramını tanımak ve tanımlamak zorundayız. Bilinç kavramı, çoğu kez, "psişik" kavramı ile eş anlamlı olarak kullanılır. Psikoloji bağlamında bilinç, öz itibariyle, "algı ve bilgilerin anlıkta duru ve aydınlık olarak izlenme süreci" olarak tanımlanır (Enç, 1974:19)

Searle’ün söylediklerinden hareketle, bilincin yapısal özelliklerini toparlayacak olursak; bilinç, sonlu duyu biçimleri (görme, duyma, işitme, tatma, koklama) ile denge duyusunun yanısıra bedensel duyumlar ve düşünce akıntılarına sahiptir. Algıda dikey ve yatay boyutlara ve deneyimlere sahip olan bilinç, öznel duygulara sahiptir. Bu yönüyle bilinç, figür temelli bir deneyime sahiptir. Bu yüzden görünürlüğü ifade eden imgelerle bilin arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur.

Bilinç, aynı zamanda zamansallık, toplumsallık, birlik, niyetlilik, öznellik ve bilincin yapılanmışlığı gibi özelliklerin yanında bunlarla ilgili önsel deneyime sahip olduklarından bireyin ve toplumun niteliklerini yansıtır. Çünkü bilincin mevcut içeriği, diğer düşüncelerle bağ kurmak için taşmaya, algılamaya meyyleder. Buna bağlı olarak çeşitli ruh halleri, bilinç durumlarını kaplar, yönlendirir. Dolayısıyla bilincin görünümüleri olan imgeleri çözümlendiğimizde sanatçıyı eseri oluşturmaya götüren sebepleri de kavramış oluruz(Searle, 2004: 164-179).

İnsanın özneyi oluşturma süreci içinde gerçeği tanıma şekilleri değişirken öte yandan da maddî dünyanın ve tekniğin, duyu ve sezginin değişimiyle de bilinç, birtakım yapısal değişikliğe uğrar. Gerçeklik olgusu da süreç içinde tarihsel, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik, dönüşüm ve gelişimle paralel bir değişme gösterir. Bu süreç, insanın toplumsal bilinçaltını (kollektif bilinçaltı), (J.Berger, 2006), (Tüzel, 1995) içine almasıyla yeni bir ivme kazanır.

Sartre, imge ile bilinç arasındaki ilişkiyi sorgularken adına layık tek bir gerçeklik olduğunu belirtir: Bilinç. İmge, eğer bilinçse, der, katıksız kendiliğindenliktir, yani

kendinin bilincidir, kendi için saydamlıktır ve de kendi kendini tanıdığı ölçüde var olur. Bu yönüyle imge, duyulanabilir bir içerik değildir öyleyse. İmgeyi ‘ussallaştırılmış’, ‘içine düşünce sinmiş’ olarak tasarımılamak kesinlikle boşuna olacaktır(Sartre, 2006: 122).

İmgeleri hatırlama ve belleğe ait bir olgu olarak düşündüğümüzde gayri iradî hatırlama (mémorie involontaire) ile birlikte zihnin emrindeki iradî hatırlamanın karşısına çıkarak etkinliğini arttırma çabası söz konusudur (Benjamin, 1995: 119). Bu açıdan çağrışımın bulunduğu yerde ister kurallı isterse kuralsız üretilmiş olsun duyulur kaynaktan gelen tasarımsal imge vardır (İnce, 2001: 68).

Mehmed Emin’in ifadesiyle “Eğer iki hadiseyi birbiri arkasından ve yahut aynı zamanda hissederek bunlar hakkında zihinde hâsıl olan hayaller ve fikirlerden herhangi biri hatıra geldiği vakit diğeri de kendiliğinden hatırlanır; başka bir deyişle bu nevi hadiselerden doğan fikir ve hayaller birbirini çekerler. Buna psikolojide “fikirlerin tedaisi kanunu” denir. Fikirler arasındaki zihnî itiyattan doğan bu bağlanışa bakarak gerçekte hadiselerin de böyle bağlı olduğuna inanırız.”(M.Emin, 1939: 54)

Freud’a göre sanatçı oyun oynayan bir çocuk gibi davranır. Kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı ciddiye alır, zengin bir hayal hazinesiyle donatarak gerçeklikten kesin sınırlarla ayırır. Sanat eseriyle çocuk oyunu arasındaki akrabalığın izlerini dilde hâlâ saptayabilmekteyiz. Çünkü dil, somut nesnelere yaslanan ve tekrar tekrar sergilenebilme imkânını içeren sanat eserlerini “oyun” sözcüğü içinde toplamakta bunları “eğlendirici” ve “acıklı” oyun diye nitelendirmekte, söz konusu yaratıları sahnede canlandıran kişiye ise oyuncu demektedir. Ancak sanatsal dünyanın gerçektışılığı, sanatçının uygulayacağı tekniğe ilişkin pek önemli sonuçlar doğurmaktadır (Freud, 1995: 105).

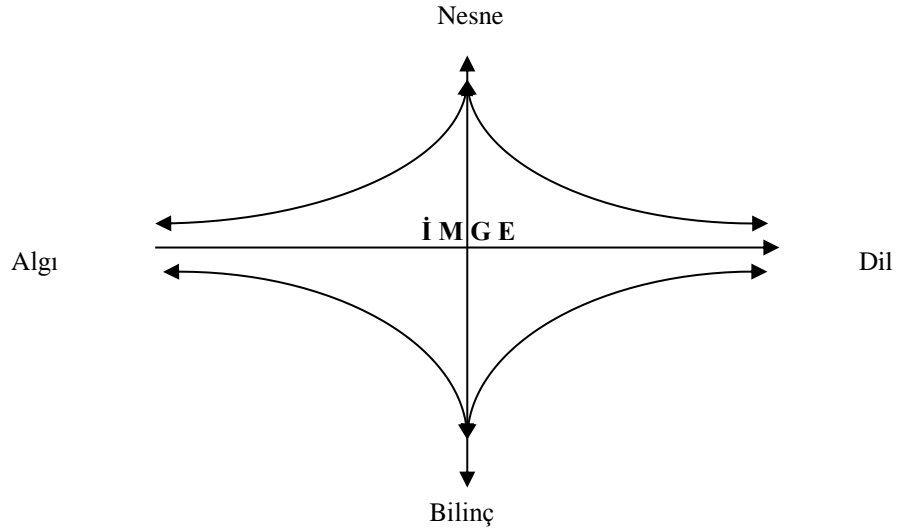
Kimi zaman düşünce olarak da işaret edilen imge, nesnenin bir kopyası değildir, tersine nesnenin kendisinden çıkar. Düşünmenin aydınlatıcı yönelimi, imgeyi farklılaştırır ve düşünceye yaklaşan muhayyile de bilincin resim özelliğini bulanıklaştırarak mitolojileştirmeden bağımsız bir düşünme eylemine dönüşür. Bu durumda imgesel bilinç, çoğu zaman düşünsel bilinç olmaktan uzaklaşır ve mitoslaştırılır. Geçmiş düşüncesi, bilincin anıya dönük şeklidir. “Geçmiş, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... Çünkü geçmiş imgesi, onda

kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez.” (Benjamin, 1995, 41)

İmge, bilincin edimlerinden biridir. Buna göre bilincin gerçekliği algılama biçimi de imgeyi derinden etkiler. Bu açıdan doğallığı ve gerçekliği alt üst eden bir gerçekdışılık, doğal bir dilin, söylemin uzantısı gibi aktarılır. Aktarılan imge ile Kafka'nın “Değişme” adlı romanındaki o ilk cümlede olduğu gibi gerçekliğin altüst edilmesi, bütün sebep ve sonuç ilişkisini bozabilecekken hamamböceğine dönüşmüş bir insan imgesi ile karşılaştığımızda bir sonraki sayfada şaşkınlığı üzerimizden atarız. O anda bilinç, bize gerçekdışılığı da algılamamıza yardımcı olur. Hamamböceğine dönüşen bir insan imgesinin varlığını gerçekdışı kabul etmez, sanatçının varmak istediği yargıya katılmaktan kendimizi alamayız. Sanatçının da istediği budur ve gerçekliğin yerinden edilmiş olmasını kanıksamamızı ister. Çünkü gerçeküstücü sanatçıya göre bu imgeler, zaten bu dünyada ve gerçekliğin içindedir. Gerçeküstücü sanatçının yaptığı şey de cımbızla çekip çıkardığı bu ayrıntıları biraraya getirmek ve sunmaktır. Bir başka deyişle bu imge anlayışıyla gerçeğin penceresinin hemen yanında bir başka pencere açılmıştır. Sanatçının ve alımlayıcının gözünde hızla değişen ve her an yeniden şekillenen bir dünya kurulmaktadır. Bu algı biçimi, yani gerçekliğin ortasında açılan gerçeküstü algı, sanatçıyı özgürlüğün sınırlarında dolaşmaya sevketmiştir. O, bu özgürlüğü yaşayarak daha yaşanabilir bir dünya gerçekleştirmek ister. İşte gerçeküstücü imgeler sanatçıyı bu açıdan özgür kılar. Bu tavır, yepyeni bir gerçekliğe, bir başka gerçeklik algısına aittir. Bunun aracı da imgedir.

Bilinç, dünyayı tasavvur etmek için iki tarzdan faydalanır. Bu tarzlardan ilki doğrudandır ve bizzat eşya bu ilk süreçte zihinde mevcuttur. Diğer tarz ise dolaylıdır ve herhangi bir nedenden dolayı eşyanın duyuya 'canlı bir şekilde' görünmesinde ortaya çıkar. Bütün bu dolaylı bilinç durumlarında varolmayan nesne, bilince kelimenin en geniş anlamında bir imge aracılığıyla yeniden sunulur (Durant: 7).

İmge, saydığımız sebeplerden ötürü bilince bağlı bir süreçtir. Bilincin süreci aynı zamanda imgenin de sürecidir. Psikanalizde daha çok çağrışımlarla ben, benlik ve bilinçle ilişkilendirilebilecek olan imge, nesneyle olan ilişkisinden hareket edilerek anlamlandırılır. Bu yüzden bilinçle geçmiş ya da gelecek şiirsel öznenin elinde, âdeta emrindedir. Bunun aracı da imgedir. Bu bağlamda bu ilişkiyi şemalaştırmak istersek aşağıdaki gibi bir sonuca ulaşabiliriz.



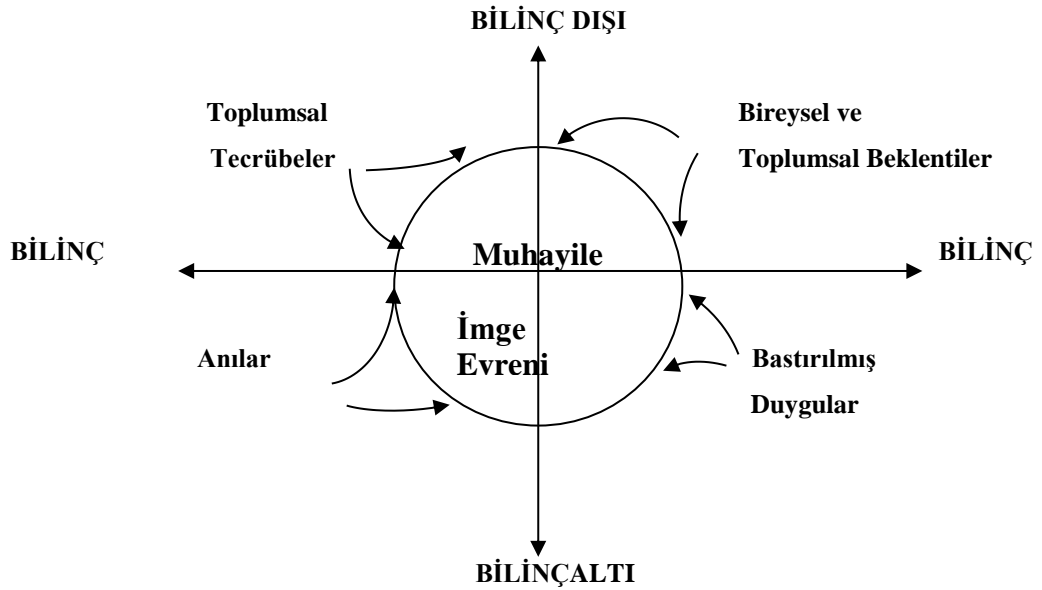
Şekil 1.2. İmgenin Kaynakları

Ancak bilinç, yukarıdaki şekilde de görülebileceği gibi tek başına, imgeyi anlamlandırmak için yeterli değildir. Buna göre imge, algıların, dilin, nesnenin ve bilincin ürünüdür. Bir diğer deyişle imge, bilincin diğer edimlerinin de sonucudur. Bu sonucun yalnızca gözle değil de ama genel olarak görme ile ilgili olması kaçınılmazdır. Öte yandan imge, bilincin algılayışına tabidir (Sartre 2006), (Deleuze, 2006: 83-103). Onun algı düzeyinin çapraşık yahut nizami vasfı imgelerin de şekillenmesine yardımcı olur. Bu, tıpkı düşlerin hayaller ve algılama arasındaki sonucuna benzer bir ilişkidir. Bilince ait “görme” tecrübesi, algılardaki hareketlilikleri sistematize ederken, bilincin yenileyici niteliğiyle bir başka tecrübeye, bir başka sonuca yani imgeye dönüşür.

Psikanaliz, daha çok bilinçaltını öne çıkaran sistematik bir yaklaşımdır. Bu ekol Sigmund Freud tarafından 1895 yılında Almanya’da temellendirilmiştir. Bu ekole göre psikoloji, bilinçaltı güdüleyici kuvvetleri, bunlar arasındaki çatışmaları ve bu çatışmaların davranışa etkisini inceleyen bilim dalıdır. İnceleme yöntemi ise önceleri hipnoz, daha sonra da serbest çağrışım ve rüya analizdir. Ancak bu haliyle psikanalitik ekolün sadece Freud tarafından temsil edildiğini söylemek mümkündür. Diğer izleyiciler Freud’un salt biyolojik gerekirciliğinden uzaklaşmış, kuramlarında sosyal faktörleri de ön plana çıkarmıştır. Bu kuramcılar arasında C.G. Jung, A. Adler, E. Fromm ve Deleuze gibi düşünce adamları bulunmaktadır (Karakaş-Bekçi, 2003: 258).

Örneğin Deleuze(2003), psikanalizden hareket ederek dilin formatik yönüyle bir ilişki kurar. Ona göre gerçeküstücü sanatı ve sanatçıları değerlendirilirken Bergson'un imge-anı'nın oluşma şekilleri üzerinde durulması gerekir. Bu yönüyle sanatta genel olarak birtakım "blok"lardan söz edilir. Bu "blok"lar, "her yaratıcı disiplinde mevcut"tur. Çizgi-renk blokları, kavram blokları, hareket-süre blokları ve işlev blokları ve bu blokların tümünü ifade eden bir "ufuk" ya da "sınır"lardır. Bu sınırlardan biri "mekân-zaman"dır. Sinemanın da kullandığı bu disiplinde bloklar eğer ortak faaliyetler içinde birbirleriyle ilişkiye giriyorsa, bu, kendi başına asla ortaya çıkmayan, ama her yaratıcı disiplinde mevcut olan, mekân-zamanlar yaratma düzeyinde gerçekleşir (23). Resim sanatını bir çizgi-renk bloğu, edebiyatın tüm alanlarını kavram blokları ve son olarak da tiyatro ve sinema sanatlarını da hareket-süre blokları olarak örneklediğimizde bütün bu blokları oluşturan imgelerin ne kadar geniş bir yelpazede yer aldıklarını görebiliriz.

Bunlara bağlı olarak bir şema hâlinde düşündüğümüz imgenin oluşum evreleri, bilincin ve diğer itici güçlerin etkilerini görebilmek açısından büyük önem taşımaktadır.



Şekil 1.3. Muhayyilenin Oluşumu

Sanatçı ya da şairin muhayyilesi, özneye nesnel kutup (olmayı bekleyen-dünya) arasındaki belirleyici bir ara noktadır. Bir şiir ya da resmin büyüklüğü yaşanan ya da

gözlenen şeyi görüntülenmesinde değil, sanatçı ya da şairin gerçeklikle karşılaşmasıyla, harekete geçen görüyü görüntülemesindedir (May, 1998: 93-94).

Bu düşüncelerin de yardımıyla yukarıdaki şekle baktığımızda bilincin ve imgenin görece düzensizliği her şeyden önce muhayyile ve dolayısıyla şiirsel ben (Budak, 2000: 451)¹ ve dış dünya arasındaki ilişkiyle birlikte düşünmemiz gerekmektedir. Şiirsel özne de bu bağlamda “bedensel yapımızla ilgili olduğu gibi anılarımız, değer yargılarımız, inançlarımız, yaşadıklarımız ve cinsiyet, etnik, yaş, statü vb. toplumsal konumumuzla, mesleki durumumuz ve başkalarının bizi algılayışlarıyla şekillenir.” (Budak: 451) Bir başka deyişle bu kimlik, “Eseri eser yapan, onu içimizde benzer durumları uyandıran bir şey olarak tasarımıyan bizden hareket etmeli”dir (Heidegger, 2003: 57). Bu sürece bağlı olarak bilincin yatay algısı ve bilinçdışı içeriklerden bilinçaltı ve bilinçdışının dikey algısında imge evreni tecrübelerden, beklentilerden anı ve bastırılmış içeriklerden beslenir. Ancak bu beslenme, zamanın hem ilerleyiş yönüne hem de tam tersi yöne doğrudur. Sanatçı, bilinçdışında toplumsal tecrübelerle arketiplerden, kültürlerden, mitolojilerden yola çıkarken bilinçaltıyla da anıların geçmiş ve geleceğe ait hatırlama ve tasavvurlarından faydalanır. Öte yandan yine bilinçdışı ve bir sonraki ana ait beklentilerle bireysel ve toplumsal niyetlerin peşindedir. Toplumsal niyetlilik, bu aşamada vazgeçilmez bir beklentiye dönüşür. Arzular, korkular, özlemler, sanatçının geleceğe ait beklentilerinde bilinçaltıyla yeniden şekillenir ve güven ya da güvensizlikle kendine ait bir kurguya dönüşür.

Yeni bir şiirsel imge ile bilinçaltında bulunan başka bir imge arasında nedensellik bağıntısı yoktur. Çünkü bu yeni imge, duyu organları ile bir geçmiş yansıması ya da anının varolamayacağına kanıttır. Bilincin geçmiş ya da uzak bir geçmişle olan ilişkisi, imgenin yansımasıyla ortaya çıkar. Yansımanın hangi derinliklerde olabileceği sanatçıya yönelik bir imge araştırmasıyla ortaya çıkarılabilir. Bu da bize imgenin aslında her sanatçıda farklı şekillerde tezahür eden ilerleyişin, derinleşmenin anahtarı olabileceğini gösterir.

Bir imgenin alımlama biçimi, imgenin kendine özgü bir algı dinamizmi var mı sorusunu beraberinde getirir. Çünkü imgeyi sanatçının bir ruh çözümlemesi aracı olarak değil daha çok sanatçının dış dünyaya bakışını temsil eden özgün yanı, görünmeyen

¹ Roman ve hikâyelerdeki “anlatıcı” yerine kullanılmakla birlikte “Şiirsel ben” ya da “şiirsel özne” tanımlamasının daha öznel bir yapıda olduğunu düşünüyoruz. Bkz. Selçuk Budak, Psikoloji Sözlüğü, Bilim Ve Sanat Yay., Ank. 2000, “Kimlik” Maddesi., s. 451

tarafı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu noktada imgenin yaşanmışlığı ya da yaşanmamışlığı bir değer taşımaz. Aksine sanatçının algısındaki gerçekliği değilse bile tutarlılığı daha çok önem taşır.

O halde algı nedir? Algı, ilke olarak belirli parçaları veya vecheleri yoluyla “kavranabilir bir bütüne yapılan bir gönderme” olarak anlaşılır. Algılanan şey, örneğin bir geometri kavramı gibi, zekânın sahip olduğu ideal bir birlik değildir; söz konusu nesneyi betimleyen belirli bir tarza uygun olarak kesişen sonsuz sayıdaki görüş perspektiflerinin ufkuna açık bir bütünlüktür (Ponty, 2006: 49).

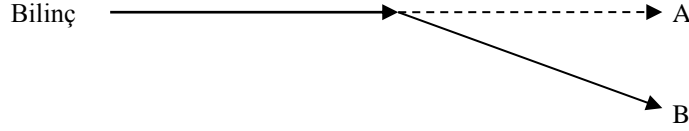
İmge, yalınlığı içinde, bilgiye gereksinme duymaz. Yapmacıksız, kendiliğinden bir bilincin ürünüdür. İfade olarak yeni ya da genç bir dile sahiptir. Ruhla birleşen bilinç daha dingin, tinin olgularıyla birleşen bilinçten daha az yönelimlidir. Çünkü ruh, şiirsel imgeyle varlığını ortaya koyar.(Bachelard, 1996: 12-13)

Sanat eserinin alımlama biçimi ne olursa olsun imge, hem kendindenlik hem de bilinçte bir görüngü niteliğini elden bırakmıyor olmasıyla farklı bir aşamaya ulaşır. Buna göre imge, ilişkililik düzeyi zayıf da olsa vardır ve diğeri silinmeden üstüste yazılan metinler gibi algılanır.

İmge, hem kozmik bütüne ait bir görüngü ve sanatçının muhayyilesinde yeni bir oluş, hem de okuyucunun kozmik olana ve sanatçıya ait nitelermeleriyle bilinçlerin karşılıklı buluşmasından ibarettir. Bir diğere deyişle herhangi bir metinde ya da resimde gördüğümüz bir imge, sanatçı, sanatçının doğa ve nesne tasarımlarından biridir. Buna karşılık imge, okuyucunun doğa ve nesneye ilişkin tasavvurlarıyla yeniden oluşturulan görüntüler ve algılar toplamıdır.

Modern bilinç, yaşanılır dünyanın kimi zaman öznesi kimi zaman da nesnesi olarak algılarla tasavvur ederken onda bulduğu şeyi zıtlık ve benzerlik gibi kimi bağlantılarla tasarımlar dünyasına taşır. Bu taşımada algı, seçiciliği ve bilincin dış dünyayla kurduğu ilişkilerle de önemli bir rol oynar. Bununla birlikte her bağlantı ya da geçişte bilinç, eşikten itibaren yine de kendiliğinden uzaklaşır. Bir başka deyişle algılar, anılar ve düşünceler yoluyla oluşturulan her yeni imge ile sanatçı, önceki bilinç sürecinden farklı bir konumdadır. İmge ile tasarımlar dünyasına ait gerçekliğin bu dünya gerçekliğinden farklı olduğunu gören sanatçının bilinci, farklılaşmasına rağmen, ilerleyişinde ısrarcıdır. Bu farklılaşmada bilinç, olması gereken ilerleyişini bırakarak yeni bir yön ve hız kazanır. Ayrıca gerçeklik algıları da bu sapmadan etkilenerken bir

başka gerçekliğe doğru ilerler. Örneğin deniz, bu yeni gerçeklik algısıyla pekâlâ bir örtü, bir yorgan da oluverir.



Şekil 1.4. Gerçeklik Sapması

Bilinç, yukarıdaki şekilde olduğu gibi mevcut ilerleyişi ile herhangi bir uyarıcı imgeyle karşılaştığında onu olması gerektiği gibi algılayabilir. Ancak kimi zaman gerçeklik, bilinçte imgeler aracılığıyla farklı bir yöne ilerler. Örneğin yağmurun sesi duyulduğunda yağmurun yağdığı algılanabilir. Ancak bu sese benzer bir sesin varlığı bu kez bilinci yanıltabilir. Buna benzer bir algı kırılması, seraplardır. Ancak şiirde ve genel olarak sanatta gerçeklik kırılması dediğimiz şey, bizzat nesnenin ya da algı nesnesinin gerçekliğini yitirerek farklı bir şekilde algılanmasıdır. Nesnenin ya da olayların A ile B arasındaki yön değişikliği, imgenin tasavvurunda temel dönüşümü gerçekleştiren ve aynı zamanda bir dönüşme gücüne işaret eder. Yön farklılığı, bilincin algı aracılığıyla gerçekleştirdiği yeni bir bireysel niteliktir. Kimi zaman algının hızlılığı yani her uyarıcıdan aşırı hızlı ya da çok yavaş etkilenme de bilincin farklılığını ortaya koyan niteliklerdir. Ancak algılayan uyarıcının bir imaja sahip olabilmesi için onu başkalarından farklı kılan ve ayrı bir mevcudiyet olarak algılayan bir kimliğe ihtiyaç vardır. Bu “ben”, bilinciyle tek başına dünyayı oluşturan şiirsel öznedir.

Şiirsel ben, hem dönüşen hem de dönüştüren bir imge niteliğine sahiptir. Bu da bizi bir yandan sosyolojik, felsefî ve psikanalitik yönden bireyciliğin tarihsel kökeniyle ilgili kaynaklara başvurmamıza sebep olurken öte yandan da bu çalışmanın özünde olan şiirlerdeki ben imgesinin görünümü üzerine durmamızı zorunlu kılmaktadır.

Sanatçı, modern anlatım tarzlarıyla ilişkili olarak referans dünyasını oluşturma çabası içindedir. Bu çabanın biricik tematik görüntüsü ise bu inandırıcılıktır. İç’te gelişen bu sahicilik isteği, çoğu zaman kendini gerçekleştirmeyi görünür kılsa bile aslında bireyin kendi bedeninde yitip giden bir Ben’in varlığını ortaya çıkarmıştır. Yalnızca kendi içinde oluşturduğu Ben’le konuşan, içteki varlığının farkına vararak

onunla yüzleşmeyi gözardı etmeyen sanat eserlerindeki benler gibi yönelimler, Ben varlığının modernlik içindeki yeni görünümüleri olarak göze çarpar.

Burada son olarak belirtilmesi gereken en önemli nokta, her sanatçının yaratma sürecini farklı algılaması ve yansıtmasıdır. Farklı algılayış ve yansıtma da her sanat eserinde farklı bir dünyanın aktarımını ve algılanmasını da beraberinde getirir.

Psikanaliz ya da sosyal antropoloji gibi doktrinler, sembolik imgelemi ya da imgelemin ürünü olan imgeleri, varolan entelektüalist sistematiğe dâhil etmek ve sembolleştirmeye indirgemek için keşfederler (Durant: 35).

Felsefe bağlamında imge; insan bilgisinin ilk aşaması, duyuların getirdiği işaretlerdir. İmge, duyuların bilinçteki izidir. Nesnel gerçekliğin yansımaları ve tasarımıdır.

İmge, sosyolojide belirli bir sosyal alanın tanımlanabilmesi için yararlanılabilecek özel işaretlerdir. Toplumsal yaşayış, farklılıkları itibariyle çeşitli imgelere sahip toplulukların sınıflandırılması için kullanılan bu özel işaretlerle tanınabilir ve tanımlanabilirler. Öğrenci, memur ya da emekli imgesi gibi...

İmge, mimaride de önemli bir işleve sahiptir. Mekânın algısı, imgeye bağlılığın bir göstergesi olarak ele alınır. (Tanyeli, 2002: 61-62) Mekânın geleneksel yahut modern olana ait izlenimi, mekânın imgesini oluşturur.

İmgenin bir başka sanat alanındaki seyri de diğer bölümlerde de daha geniş ifade edeceğimiz gibi resimle olan bağıntısıdır. Resim, imgenin görünürlük seviyesinin somutlaşmış halidir. Resimdeki her tasavvur, bilinçteki imgenin tuvale geçmiş halidir.

1.3. İMGEDE GERÇEKLIK VE GERÇEKDİŞILIK

Kant, gerçek nedir, diye sorar. Ona göre gerçek, “bilginin kendi objesiyle bağdaşmasıdır.” (Kant, 2004: 27) Gerçeklik ise bu tanımın ışığında insanın kendisi dışında, kendi bilincinden bağımsız olarak varolan somutluk ve nesnelliğin kendi objesiyle bağıntısı olarak görebiliriz. Gerçeklik, insanla birlikte varolan bir olgudur. Dış dünya ve insan ilişkisinde, ilk ve en temel gerçeklik, tabiattır. İnsanın çevresinde ilk gördüğü şey bu dış dünyadır. İnsanın yeryüzünde hayatını devam ettirebilmesi için tabiata uymak, taklit etmek ve onun özüne ulaşmak ister. Tabiatın etkin, insanın ise edilgin olduğu bu gerçekçi görüş, düşüncenin gelişim sürecinde çok farklı yorum ve uygulamalara şahit olmuştur.

Felsefi anlamda iki tür gerçeklikten söz edilebilir: Bunlardan biri nesnelere yapısına, diğeri ise nesnelere ilişkindir. Bunlardan ilki idrakten ya da bilinçten bağımsız bir özün varlığı; ikincisi ise, idrakten ya da bilinçten bağımsız somut, tikel ve deney nesnelere varlığıdır. Felsefede, “gerçek” kavramı, genellikle görünüşün, aldatıcı olanın, bilinmeyen ve yanılsamanın karşıtı olarak anlamlandırılmıştır. Felsefe tarihinde “gerçek” kavramı çeşitli disiplinler içinde kullanıldığı gibi kendisi de, gerçeklik (realizm) adı altında sistemleştirilerek bir felsefe disiplini haline getirilmiştir.

İnsanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için tabiata uymak, onu taklit etmek, onun gizine ulaşmak, temel bir etkinlik olarak anlaşılmıştır. Tabiatın etkin, insanın ise edilgin olduğu yansıtma dayalı bu görüşün ardından (Doğan, 1975: 175) Toplumcu gerçekçiliği öne süren Ernest Fischer’e göre gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat eseri, gerçeklikle hayal gücünü birleştirir (Fischer, 1995: 113). Gerçeği ve gerçekdışı dokuyan, dili anlamlandırmanın ve dilin çift edimiyle dinamik kılan şiir, bize gerçek bir ritim-çözümleme sağaltımı sunar... Şiirle imgelem, otomatizmi içinde uyuyup kalmış olan kişinin gerçekdışı olanın işlevinin onu baştan çıkarttığı ya da tedirgin kıldığı -ama her iki durumda da uyandırdığı- sınıra yerleşir. (Bachelard: 26) Bu nedenle "İmge yeniye karşımızda yeni bir dünya vardır."(Bachelard: 72)

Sanat ve gerçekliğin birbirleriyle yansıtma ilişkisi üzerinde kurulduğunu öne süren Marksist estetik kuramcısı Avner Ziss’e (1982) göre ise sanat, imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılmasıdır. İmgedeki özün aydınlığa kavuşturulması, temel özelliklerinin çözümlenmesi çok önemli bir başka sorunun da çözümüne geniş ölçüde yardım eder. Bu sorun, sanatın toplum yaşamındaki yeri ve rolü sorunudur. Sanatta imge, bilgi kuramına bağlı bir kavram olmaktan çok, estetik bir kategoridir... Gerçekte söz konusu olan, imgelere dayalı düşüncenin salt türevsel niteliği değildir burada; onu kavramsal düşünceden ayırt eden şeydir, sanatta gerçeğin yansısının özgün olmasıdır. Estetik, felsefenin tersine, sanatsal imgeyi bilincin öteki kategorilerine (kavram, yargı vb.) yaklaştıran şeyi aydınlatmakla kalmaz, onlardan ayırmaştıran şeyi de gösterir.

Descartes'le başlayan ben ve dünya ikiliğinin Kant'la yeni bir hız alan sürecinde bireyin tabiatla yaşadığı kopukluğa benzer bir şekilde imge de nesnesiyle bir kopma yaşamıştır. İmge ve nesnesinin kategorik yapılanma içerisinde ayrı yerlerde konumlanmasının yanında imgenin tek başınalığı da tartışılmalıdır. İmgenin son durağı diyebileceğimiz bu kopuş ve nihayet nesne seviyesine indirilmesiyle birlikte sanatçının ölümü ya da sanatçının yalnızca dış dünyaya bakan bir gözden ibaret sayılarak aradan çekilmesi neredeyse aynı konumda bir bitişi ifade eder. Ancak tuhaf olan, bu eşzamanlı bitişlerin sanatta yeni bir çağın başlangıcını işaret etmesidir. 'Eleştirel çağ' adını verebileceğimiz bu yeni çağda başlangıçtaki çiftbaşlılıkta olduğu gibi paralel bir eylem söz konusudur. Foucault'un da ironik bir biçimde dile getirdiği gibi sanatçı, adıyla tedavüle çıkacak olan ve kendisine tıpatıp benzeyen bütün ikiz çehrelerin içindeki Ben'ine ait bir kurgudur. Bu kurgu diğerlerinin değerlerini benzeme derecelerine bakarak takdir edilmelidir çünkü sanatçı, aynı zamanda (bir ad, yasa, ruh, sır ve nihayet kopyaların da terazisidir. (Foucault, 1994)

Akılın geçerliliğinin her şeye rağmen tekrar tekrar sınındığı bu dünyada, insanın da nesneleşmesi, insanın kendisine, Tanrı'ya, doğaya yabancılaşması ve duyarsızlaşması; sadece kendi içine ve kendi üstüne kapanması, üstesinden gelemediği bir varoluş sancısının da sonucudur. Antroposentrik insan tasavvuru, ilkin Tanrı'nın hemen ardından da insanın ölümüne yol açtığı için, insanın kendine ve kendi dışındaki varlıklara ve dünyaya yabancılaşması, yok ettiklerinin boşluklarını dolduramaması, sonuçta öfkeli bir şekilde patlamasına yol açan şiddet yükünü beraberinde getirir. İnsan, kaotik ve belirsiz bir dünyanın ortasına fırlatılmış, Tanrı'dan, doğadan ve kendiliğinden uzaklaşmıştır.

Kültürel alımlama sürecinde insan bir yanılısamadır. O, birey gibi görünen bir varoluştur. Öz değildir. Ancak bunun tek sebebi üretim araçlarının insanla olduğu gibi doğayla da ilişkisini koparması değildir. O, nesne ve değerlerle mutlak özdeşleşmesini sağlayamadığı için her şeye tahammül etmektedir. Modern birey, modelleri sürekli değişen ve bu yüzden de sürekli yeniden üretilen bir üründür. Birey bu süreçte kaçınılmaz bir şekilde bir kopyadır.

Romantizm akımının temelinde yatan bireyciliğin sanata en büyük katkılarından biri olan şiirsel Ben'in şairle ve daha genelde sanatçıyla neredeyse özdeşleşmesi, aynı kişi olarak kabul edilmesi (Paz, 1997: 26), şiirsel ben'i daha ön plana almamızı zorunlu

kılan sebeplerden biri olarak göze çarpar. Bu aşamada bireyin dili de kendinden uzaklaşarak yeni bir şekil alır.

Şiirsel ben, aralıksız bir aktarma sürecinin bir aracına neredeyse mekânına dönüşür. Şimdiki zamandan ve dış dünyadan aldıklarını dönüştürerek gelecek zamana aktaran şiirsel ben, aynı zamanda aşkın (metafizik) alanı duyular dünyasından ayırmanın da telaşı içinde metafizik alanı da ilahî niteliklerinden soyutlar. Böylelikle bu yeni algı, sanatçının, başta kendisine, kendi varoluşuna, eşyaya ve zamana bakışını da yeniden düzenleme zorunluluğunu getirir.

Paz'a göre şiirde kişileştirme yapabilmek için şair, görünebilen ve görünmeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurmalıdır. Aşk, kıskançlık ve öfke, dilin yardımıyla kişilere dönüşürler, etsiz, kansız ama imgesel birer kimliklerdir(Paz: 17).

Sanatçı, kimi zaman bir şiirsel ben olarak bir başkasıymış gibi yaşantıları dile getirirken gerçekçiliğin aradan çekildiği yeni konuma yeniden bir statü kazandırma; anonim bir söylemsel düzenle karşı karşıya kalındığında bile en azından şiirsel bir anlatıcıdan hareket ederek sanatçı-kahraman özdeşliğini modernlik eleştirisine bir cevap olarak seçer.

Şiirsel ben, kendini topluma adayış ve toplumdan kaçış paradoksuyla karşı karşıyadır. Bir başka deyişle hem hareket eden bir “peçe” (Benjamin, 1995: 128) olarak tanımladığı sokaktaki kalabalığın iç yüzünü aralayıp asıl ruhuna bakmak hem de küçümseyici bir bakışla hiçliğe sürüklemek için sabırsızlandığı kalabalıkla kendisi arasına bir mesafe koymak ister. Bu yüzden sanatçı, bu çelişkiyle birarada yaşamının yollarını arar. Öte yandan da Baudelaire tarzı şiirsel bilincin getirdiği 'lanet'lilik Baudelaire'den sonra gelen tüm şairleri etkileyen bir süreç olarak adlandırılır. Şiirlerde bilmenin, yaşamının lanetliliğini yaşayan Baudelaire ile “ifadenin öznesini, ifadenin müellifiyle aynı olarak anlamak gerekmiyor. Özne, gerçekte, bir cümlenin [bir dizenin] yazılı ya da sözlü ifadesi olan bu fenomenin sebebi, kaynağı veya hareket noktası değildir; o, sessiz bir biçimde kelimelere katılan, sezgisinin gözle görülebilir cismi gibi onları düzenleyen, bu anlatımsal hedef de değildir. O, gerçekten farklı bireyler tarafından doldurulabilen belirli ve boş bir yerdir.”(Foucault, 1999: 124)

İmge, "Dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; varolan şeylerin, zihinde oluşan

sureti; resimsel niteliği olan tasarımı” (Cevizci, 1999) olarak tanımlanan imge, kimi zaman "suret" ya da “nesnenin bilinçteki taklidi” olarak algılanır. Ancak bunun altında yatan köken, hiç şüphesiz taklit (mimesis) düşüncesidir. Bu bağlamda Zeynep Sayın'ın da (2000) üzerinde özellikle durduğu gibi "suret", özün özlükten çıkmış halidir. (s.16-17) Bir kopuş, bir ayrılmayı işaret ettiği için de taklidin asılın yerine geçemeyeceği; bir diğer deyişle mecazın hakikati asla temsil edemeyecek ve Doğu düşüncesi içinde 'suret' kavramının imgeyi tam da karşılayamayacaktır. Çünkü nesneliliği taklit eden bilinç, aşkınlaşma imkânını kaybetmiştir (Durant: 61).

Ernest Fischer de sanatta gerçeklik kavramını esnek ve belirsiz bulur. Kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Gerçekliği kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal yönelimleri belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. Bu yüzden gerçeklik, yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır (Fischer: 114-115).

Şiirsel imge, yeni bir gerçeklik kurduğu için mantıkla, bu gerçekliği duyular alanına soktuğu için de duygularla ilgilidir. Öyleyse şiirsel imge, bir mantık-duygu bütünüdür. Şiirsel imgenin mantıksal niteliği, her çarpıtmanın ya da değiştirmenin duygusal niteliği ise her mantıksal olanın şiirsel olamayacağını da bize gösterir. Çünkü şiirsel imge, anlatılamayanı anlatır kılma, yani duyu-ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır (Polat: 30).

Sanatçı, gerçek ile olan ilişkisinde “bir dereceye kadar birbiriyle ilişkili, yine de son tahlilde birbirinden derece derece bağımsız öz farklarıyla ilkin iki genel grupta toplayacağımız, dış realite parçacıkları yığını ve ağıyla karşı karşıyadır dışı bakışında. Ya da dışı döndüğü her sefer, bu iki katlı dış dünyayla karşı karşıya kalacaktır. Kısa kısa senaryolardan, eşya, tabiat veya insan gerçekliği enstantanelerinden veya süreçlerinden, diyalog veya skeçlerinden oluşan bir ağla karşı karşıya. Bu karşı karşıya kalışta, o, şüphesiz sadece edilgen veya algılayıcı durumda kalmaz; aktif veya kendini idrak ettiren bir vaziyet veya rodedir de. Yıkıcı olduğu kadar, hatta daha fazla, yapıcı, yorumlayıcı, yenileyici, yeni anlamlar katıcıdır da. Eşyaya, tabiata, insana ve

topluma, gerçekliğin hayallerine, yeni bir vaziyet alış verecektir, onlara karşı vaziyet alırken. Evreni tazeleyendir o. Yeniden doğuşa çağırıcı, gün ışığına çıkarıcı, eşyanın ve tarihin restorasyon çığırını yoklayıcı dirilişe çekip götüren bir güç, yetki, yeti ve ödevle donanmıştır.” (Karakoç, 1982: 31)

Objeleri tanımlama ve nitelendirme işleminde başvuru iki yoldan söz edilir: Bunlardan biri “ilim”, diğeri de “sanat”tır. İlim, işlevini yerine getirirken “gerçek”leri; sanat da “imge”leri kullanır. İmge, gerçeğin yerine ikame edilme, onu doğrudan değil de çağrışımlar yoluyla etki uyandıracak biçimde sunma şeklinin adıdır. İlim, yalnızca gerçekleri açıklamayı hedeflemişken, imgeler, gerçeklerin ötesine geçerek, objelerin insan üzerindeki heyecansal etkilerini gaye edinmiştir (Sağlık: 96).

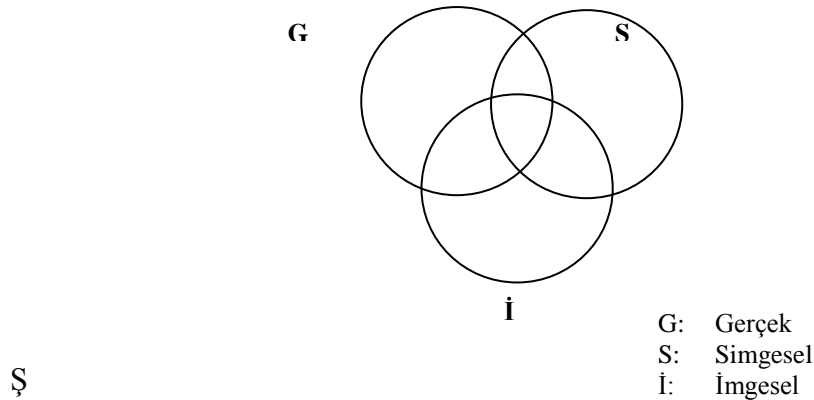
Şiir ve gerçeklik ilişkisine değindiği makalesinde Turan Koç (2001), şiirin gerçekliğini ya da hakikatini şiirin içinde değil, dışında arar. Zira “tecrübeyi rasyonel dayanaklarından koparmak ve onu kendi kendisiyle haklı çıkarmak ya da gerekçelendirmek, kanıtlanması gereken şeyi dayanak olarak almak demektir. Böyle bir görüşten hareket edildiğinde olsa olsa izafilik ve irrasyonellik ortaya çıkar.”(s.243)

Şiirin dışa dönük, dış dünyayı realist bir gözle anlatan yol olarak gerçekliğe kapılarını açarken gerçekliğin ancak imge yoluyla elde edilen tecrübelerle ortaya çıkabileceği vurgulanır: Şiir, “duygu ve düşüncelerle toplum ve tabiatın elde edilen izlenimleri imaj, uyum ve müzikalite ve bir biçimde yansıtan bir sanat”tır. Bu tecrübe içinde imge de sanata gerçekliği bir şekilde ekleyen bir araçtır. Ezra Paund’a göre anlık bir zamanda, zihni ve duyguya dayalı şeylerin karışımını gösteren şey, olarak sınırlamamız gereken imge, bu görevi üstlenirken dış dünya, bir zorunluluk dünyasıdır. Gerçek şiir ise bu dış zorunluluğun çıplaklığını aydınlatır. Ancak, şiir, dış gerçekliği (tabiat-toplum) heyecana dayalı anlamlarla sarar. Buna rağmen şiirin nesir kadar gerçekliğe tanık olmasını engelleyen sebepler vardır. Bunlar, mecaz, teşbih, metafor, (s)imge ve mit gibi terim ve kavramlardır (E. Aydın, 2001: 410). Ancak öte yandan gerçekçi şiir, geçmişle bir tarih köprüsü kurar(İnce, 1985: 73,75). “İmaj ve semboller somut terimlere dönüştürmek anlamsızlık olur. Bunların gerçekliğe atıfta buldukları doğru olmakla birlikte, temsil etmeye çalıştıkları gerçekliği somut atıflara indirgemek mümkün değildir. Çünkü imaj ve semboller yapıları gereği ço[ğul]değerlidirler ve sembolize ettikleri şeyle aralarında ontolojik bir bağ vardır.”(Koç, 1998: 103-104) Gerçekçilik, Welles’te “çağdaş sosyal realitenin objektif temsilidir. Fantastik, masal

gibi alegorik ve sembolik olan şeyleri, oldukça stilize edilmiş, son derece somut ve süslü şeyleri reddeder. O, miti, rüyalar âlemini istemediğimizi ifade eder... ‘Realite’ terimi ayrıca katılım ifade eden bir terimdir: Çirkinler, iğrençler, reziller meşru sanat konularıdır.” (Wellek, 2005: 318)

Sanatsal ve edebî yaratımlar yönünden gerçek, yaratıcılığın ana kaynağı sayılmıştır. Çünkü türü ne olursa olsun her sanatsal yaratım, imgelerle düşünmenin ürünüdür. İmgelerse yaratıcının kafasında dış dünyadan alınan öğelerle kurulur, bu öğelerle oluşturulur. Başka bir deyişle, imge, dış dünyadan alınan öğelerin yeni bir evren yaratacak biçimde yeniden düzenlenmesidir.”(Özdemir, 1981: 98)

İnsan gerçeğinin üç düzlemde olduğunu ifade eden Dursun Baklaya (2005), birbirinden bağımsız düşünülemez olan düzlemleri şu şekilde açıklar: “Gerçek, her ne kadar insanın yeryüzüne gelmekle zorunlu olarak içine girdiği simgesel düzen tarafından tam kavranamıyorsa da, varlık düzlemiyle gösterenler arasında bir bağ kurma işlemi söz konusudur. Gerçek, bir biçimde kendi varlığından koparılıp simgeselleştirilmektedir. Bunun gerçekleşebilmesi için insanın imge gücüne gereksinimi vardır. Gerçek ile de simgesel ile de ayrı ayrı bağlantıları bulunan üçüncü düzlem imgesel düzlemdir. Simgesel olan, imgeleme eylemi olmadan gerçekleşemez ve Lacan’a göre zaten simgesel olan dil bu yolla kazanılır.” (s. 32) Balkaya, bunu bir şemayla örnekler:



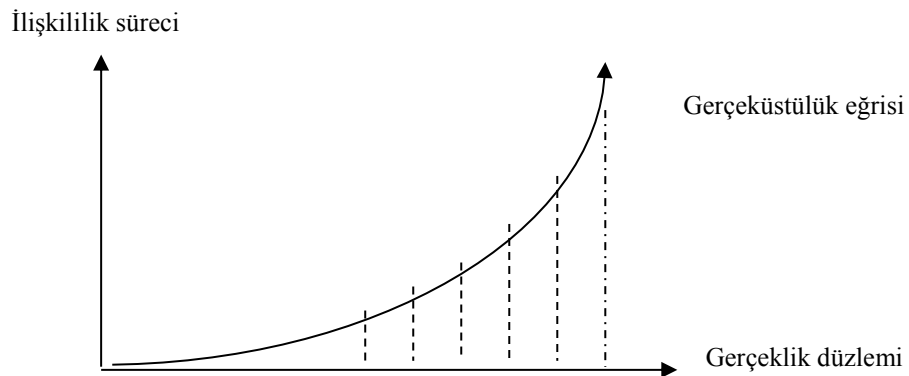
Şekil 1.5. İmgenin Semboller ve Gerçeklikle olan İlişki Düzeyleri (Balkaya, 33)

Eserin gerçekliği, hakikatin eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir. Eserin kendi içindeki sakinliği eserde vücut bulur (Heidegger, 2003: 47).

Baudrillard'a (1992) göre ise imge ve gerçeklik ilişkisi, dört aşamadan geçer: İlk aşamada imge, gerçekliğin birebir yansımından, kopyasından ibarettir. İkinci aşamada, gerçekliği çarpıtılmakta olduğundan farklı sunulmaktadır. Üçüncü aşamada imgenin işlevi bir görünüm yaratmak, gerçek diye bir şey olmadığı 'gerçeğini' gizlemektir. Dördüncü durumdaysa imge, artık bir görünüm değil bir simülasyon, kendi kendinin 'simülark'ıdır. Baudrillard'a göre, imge-gerçeklik ilişkisinin kopmasıyla 'hipergerçeklik' süreci başlar. Bu, bir şeyin gerçekliğini veya gerçek dışılığını, doğruluğunu ya da yanlışlığını sorguya çekemeyeceğimiz bir süreçtir (s.2). Bir başka açıdan gerçek ile gerçekdışılık arasındaki ilişki düzeyine baktığımızda iki süreç göze çarpar. Bunlardan ilki, gerçekle ilişkisi bozulma (deformizasyon), çarpıtılma ve kimi zaman da karşıtlık barındıran gerçeküstülük (sürrealite) sürecidir.

İmge, gerçeküstülük sürecinde gerçeklikle daima bağıntı hâindedir. Gerçeküstülük eğrisi, gerçeklikten ne kadar ayrı bir düzleme, ayrı bir zaman ya da mekân kurgusuna yaklaşırsa yaklaşsın çıkış noktası itibariyle aynı kaynağı paylaşırlar. Bu sebeple gerçeküstülük sürecinin gerçekliğe ihtiyacı vardır. Bir diğer deyişle muhayyileyi oluşturan itici güç, bireyin gerçeği algılayışı ile düşünüldüğünden gerçeküstücü sanatçı, gerçekten ne kadar uzakta, ondan ne kadar kopuk olursa olsun gayesi itibariyle gerçekten ayrı düşünemez.

Bu gerçeklik anlayışında imgeler, gerçeklikle olan ilişkisinde tek bir anlamla sınırlanamayacağından, gerek tek tek ele alındıklarında ve gerekse art arda gelişleriyle oluşturdukları üstüste anlamlandırmalarda okuyucunun gerçekliğe ve gerçeküstülüğe bakışıyla yeni bir ivme kazanır.



Şekil 1.6. Gerçeküstülük Eğrisi

Örneğin Ece Ayhan gerçeklik algısını temellendirirken gerçeküstü bir bağıntıyla yol alır:

“Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem
İntihar karası bir faytonun ağış göğes atlarıyla birlikte” (Ayhan, 1999: 197)

İlhan Berk de aşağıdaki dizelerde olduğu gibi kadın imgesini atlarla birlikte düşünür. Cinsel atıfların benzetmelerle birlikte düşünüldüğü şiirde imgelerini yine gerçeğe yakın bir yerde, gerçeğin teşbih sanatıyla anlamlandırılan algılanışında konumlandırır.

“Önümden bir yığın atlar geçti
Vücutları kan ter içindeydi
Senin gücün geldi aklıma, hiçbir şeyim kalmadı.
Senin küheylanım
Senin al kısrağım.” (Berk, 2003: 37)

“İntihar”, “fayton” ve “at” imgeleri “ağış” kelimesiyle bir arada düşünüldüğünde “ölüm” imgesiyle karşılaşırız. Buna karşın ölümlü siyah bir faytonla ilişkilendirilen bu imgeler, gerçeğin bozulmuş bir görünümünde iken gerçeklikle doğrudan olmasa da yakın anlamlar içermesi dikkat çekicidir.

1.4. İMGENİN NİTELİKLERİ VE İŞLEVLERİ

Tüm bu söylenenlerin ışığında bu çalışmamızın sınırları içinde imgeyi, yer aldığı sanat eserlerinde birtakım niteliklerle tanımlayabilir ve bu nitelikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Alımlama biçimi ne olursa olsun hem imge, kendine ait olma hem de başkalık niteliğini üstlenir. Bir başka deyişle imge, hem bir imge olma niteliğini devam ettirir hem de bir nesneyi temsil eder. İrmak, denize sürükleninceye kadar beslendiği kaynaklarıyla başlangıcındaki özü ve biçiminden ne kadar uzaksa imge de yeni bir algıyla karşılaştığında artık o ilk algılanan imge değildir. İmge, bu yönüyle geçirdiği evrelerle sonsuz sayıda biçim ve öze yalnızca kendine benzeyen bir oluşumla ilerler. İmgenin varoluşu, bu yüzdendir ki ancak zamanla mümkündür. Bu sebeple imgenin ilk niteliği onun zamansallığıdır.

2. İmgede bir başka nitelik, imgenin tek yönlü bir değer olmamasıdır. Zamansallığından elde ettiği yeni değerlerin yanında bu kez algılayan bilinçle de yeni

bir değer alanı daha kazanır. Bireysel varoluş ve bilincin yapılanması, imgedeki değişkenliğin hızını arttırıcı etkenlerdendir. Bu nedenle imgeler “yapıları gereği ço[ğul] değerlidirler ve sembolize ettikleri şeyle aralarında ontolojik bir bağ vardır.” (Koç: 103-104) Bu çoğul değerler, imgenin daha çok algılanışıyla ilgilidir. Bilinçte kazandıkları anlam, “İmgenin Tasavvuru” bölümünde de açıkladığımız gibi imgeler, anılar, kolektif bilinçdışı, beklentiler ve nihayet algılayan bilincin ruhsal ilişkileriyle çoğul değerlere kavuşurlar. Tabiata ait unsurlardan ağaçla ilgili olarak kimi şairlerde ağaç, yalnızlığı, durgunluğu ifade ederken; kimi zaman hayatı, birliği, canlılığı ifade eder. Kimi zaman da aşkın esintisiyle yaşayan, kımıldayan, canlılığından ötürü kalple ilişkilendirilir (Schimmel, 1999: 171). Örneğin Necip Fazıl ve Tarık Buğra’da bu imge, geçmişe, geleneğe atıfta bulunan Osmanlı İmparatorluğuna ve dolayısıyla toplumsal ve kültürel bir imgeye dönüşür.

3. İmge, şiirin biçimi, üslubu ve içeriğiyle dolaysız bir ilişki içindedir. "İmgeler görülür, imgeler yeniden oluşturulur, imgeler bellekte saklanır. İmge, imgelemin dolaysız bir ürünü olması dışında her şeydir." (Bachelard, 1995: 25) İmgenin şiirin biçim, üslup ve içerikle bağıntısının yanında şiirsel kimlik ve kişiliğin vazgeçilmez ögesi olması da bu açıdan büyük önem taşır. İmge, sanat eserinin estetik boyutunda estetiğin hemen hemen bütün unsurlarıyla birlikte ele alınmalıdır.

4. İmge, bilinçte konumlandığı şekliyle dikey ve düşey nitelikleriyle tarih ve mekân tasavvurlarını içinde barındırır. Bir başka deyişle imgenin zamansallığı ama aynı zamanda zamandışılığı sözkonusudur. Oluşumu itibariyle bilinçte zamandışi bir şekilde konumlanan imge, algılanışıyla algılayan bilinçte tasarımlanabilir bir yatay süreç izler.

5. İmge aracılığıyla nesne, daha algılandığı anda geçmiş ve gelecek tasavvuru kazanır. İmge, nesnelere anıdan da geniş bir zamansallık verirken anılar aracılığıyla nesnenin zamansallığı geniş bir zamana yayılır ve böylelikle imge sonsuzlaşır. Dolayısıyla imgeleştirme süreci aynı zamanda nesneye zamansallık kazandırma sürecidir.

6. İmge ile özgürlük ve var-oluş arasında bir bağıntı kuran Sartre’a göre imge, bilincin alanının dışında düşünülürse, bilincin özgürlüğünden söz edilemez. İmgenin bilinçte yer alması düşünüldüğündeyse, imgeyle birlikte tüm evren de bilince girer ve bilinç de aşırı-doygun bir çözelti gibi hemen katılaşır. Bu bağlamda, imge, bir şey değil, bir edim, bir şeyin bilincidir.(Sartre, 2006: 154)

7. İmge, hem bireysel hem de toplumsal bir niteliğe sahiptir. İmge, bireyselliğiyle hem sanatçının hem de okuyucunun kişiliğini yansıtır. Buna bağlı olarak imgeler, aynı zamanda toplumun belirlenmiş kurallarına (örf, adet, gelenek) bağlı olarak da şekillenirler. Milletlerin kültürel vasıflarına göre sanat eserlerinde yerlerini alırlar. Sanat eserinde aynı değilse bile birbirlerine yakın imgelerle yola çıkılması, imgenin kolektif niteliğini ortaya çıkarır. Ancak, modern toplum anlayışında kültürel algılamada olduğu gibi imge anlayışlarında da yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır (Kolcu, 2001: 401).

8. İmge, algılanışı itibariyle onu içeren muhayyile gibi her an sürekli bir oluş ve bozuluş halindedir. Sanatçı ya da okuyucu imgeleminde imge, diğer imgelerle, diğer algılarla ya da ideolojilerle ancak daha önemlisi algı sürecinin de bu oluş ve bozuluş dünyasına dâhil olmasıyla beğenilir ya da reddedilirler.

9. İmgeyi öncül kılan şey, imgenin kökenselliğidir. Çünkü imge, algıdan öncedir. "Düş kuran bilinç, sahip olduğu yaratıcılık dolayısıyla çok basit, buna karşılık çok yalın olarak bir köken, bir başlangıç konumu kazanır." (Bachelard, 1995:15)

10. Şiirsel imge nedensellik dışıdır. İçsel duyum ve çağrışımlarda rastlantıların itici gücüyle sanatçı imgeye ulaşabilir.

11. "Şiirsel imge, değişkendir. Kavram gibi kurucu değildir (...) Şiirsel imgelemin değişken edimini, imgelerin değişkenliğinin ayrıntısı içinden çekip çıkarmak kuşkusuz kolay değil"dir (Bachelard, 2006: 10). Ancak bu değişkenliğin şiirsel imgenin kendiliğindeki değişmezlikle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Çünkü kendiliği sürekli değişen şeyin değiştirebilme yeteneği yoktur. Bu yüzden şiirsel imgenin kendiliğindeki değişmezlik ilkesinin etkin olduğu göze çarpar.

12. "İmge, yalınlığı içinde, bilgiye gerekseme duymaz. Yapmacıksız bir bilincin ürünüdür. İfade olarak yeni ya da genç bir dile sahiptir." (Bachelard: 11)

13. "Bir şiirsel imge, getirdiği yenilikle dilsel etkinliği bütünüyle sarsar. Şiirsel imge bizi, konuşan varlığın köklerine götürür.(...) Ruh şiirsel imgeyle varlığını ortaya koyar." (Bachelard: 13-14)

14. Şiirsel imge "Kendi dilimizin yeni bir varlığı hâline gelir, ifade ettiği şeyle bizi de ifade etmeye başlar, bir başka deyişle o imge aynı zamanda hem bir ifadenin oluşumu, hem kendi varlığımızın oluşumudur. Burada ifade, varlığı oluşturur." (Bachelard: 14)

15. "İmgelem, canlı edimleriyle bizi geçmişten de gerçeklikten de koparıp alır. Kapılarını geleceğe açar. (...) Gerçeği ve gerçekdışı dokuyan, dili, anlamlandırmanın ve şiirin çift edimiyle dinamik kılan şiir, bize gerçek bir ritim-çözümleme sağaltımı sunar... Şiirle imgelem, otomatizmi içinde uyuyup kalmış olan kişinin gerçekdışı olanın işlevinin onu baştan çıkarttığı ya da tedirgin kıldığı -ama her iki durumda da uyandırdığı- sınıra yerleşir." (Bachelard: 25-26)

16. "İmgenin etkililiği, duyumun bir "kalıntı"sı, onun bir "temsilci"si olmasından gelir (Wellek-Warren: 251).

17. İmgeyi salt şiir ya da sanat eserinin içinde düşünmek, bireyi sanat eseriyle ilişkide olmadığı bir süreçte dış dünya ile ilişkilerinin tümünde yalnızca düşünmeye, yalnızca anılarla hatırlamaya ya da yalnızca algılamaya indirgemekle eşdeğer bir tutumdur. Bir başka deyişle imge, sanatçı ya da okuyucunun sanat dışı yaşantısında da önemli bir yer tutar. Psikoloji bilimi içerisinde imge, bu açıdan sanat dışı bir işlevle de karşımıza çıkabilir.

18. Her şiirsel imge, bir sembol (ya da metafor, hayal ve mazmun) içeriğine, kültürel ve zihinsel geçmişe sahiptir. Bu nedenle okur, belirli bir sembol repertuarına sahip olmaksızın sanatçının imge aracılığıyla iletmek istediği mesaja ulaşamaz. Bireysel sembol içeriğinin kökleri rüyalara, tecrübeler ve nihayet çocukluğa kadar uzanır. Bu sebeple bir şiirin bir başka dile çevrilmesi daha zor olmakla birlikte, şiiri anlamak demek şiirin kaynağına, yani bireysel ve toplumsal içeriğe dönmek demektir.

19. İmge, hem kalıcıdır, değişmez hem de bizim müdahalemize ihtiyaç duymadan değişimler geçirir.

20. "Şiirsel imge, değişkendir. Kavram gibi kurucu değildir." (Bachelard, 1995: 10) Ancak bu değişkenliğin şiirsel imgenin kendiliğindeki değişmezlikle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Çünkü kendiliği sürekli değişen şeyin değiştirebilme yeteneği yoktur. Bu yüzden şiirsel imgenin kendiliğindeki değişmezlik ilkesinin etkin olduğu göze çarpar.

21. "Şiirsel imge, bir itkinin etkisinde kalmaz. Bir geçmişin yankısı değildir... Uzak geçmiş, imgenin parlamasıyla, yankılamalarla titreşir ve bu yankılanmaların hangi derinliklere yansıtacağı, nerede söneceği hiç kestirilemez. Şiirsel imge, yeniliği ve etkinliği içinde kendine özgü bir varlık, kendine özgü bir dinanizmdir." (Bachelard, 1996: 11) Buna göre şiirsel imge, nedensellik dışıdır.

22. İmgenin içeriği, kendi sonsuzluğuyla birlikte algılanır. Mutlaklık niteliğindeki bu 'sonsuzluk' ise bilincin düşeylik ve dikeyliklerinin süreç ve andaki varoluşlarda elde ettiği kazanımlar anlamıyla ele alındığında her içerik farklı görünüm ve anlamlar elde eder.

23. İmgenin en belirgin fonksiyonu cisimsiz/bedensiz olanı cisimleştirmek, cismani olanı ise ruhileştirmek veya inceltmektir. İbn Arabî(2002), bitişik ve ayrı hayalleri ele alırken hayal alanında rüyadaki suretler ile hayalin suretleri arasındaki farkı ortaya koyarak şunları söyler: Bir “kimsenin uyurken rüyasında gördüğü suretler, tahayyülden meydana gelmez. Tahayyülden meydana gelen hayal ise insanın kendi nefsinde, önceden hissettiği veya tasavvur gücünün yeniden inşa ederek tasavvur ettiği şeyleri hayalinde tutmasıdır. His, bunların tümünü algılamamıştır. Fakat bütün bu toplamların her birinin hissedilmiş olması gerekir.”(s.132)

1.5. İMGENİN ZAMANLA İLİŞKİSİ

“Şiir (poesie) anlık bir metafiziktir. Şiir (poesie) kısa bir şiirle (poeme), bir evren görüşünü ve bir ruhun sırrını, bir varlığı ve nesnelere, hepsini birden verebilmeli... Her gerçek şiirde, durdurulmuş bir zamanın, bir ölçüyü izlemeyen zamanın, nehrin suyu ile geçen rüzgâr ile yatay olarak kaçan ortak zamandan ayırmak için bizim dikey dediğimiz zamanın öğelerini bulmak mümkündür. Burada açık seçik ortaya konması gereken bir paradoks var; prozodinin zamanı yatay olduğu halde, şiirin zamanı dikeydir. Prozodi, ardarda gelen sesleri düzenler sadece; tempoyu düzenler, coşkuları ve heyecanları yönetir.”(Bachelard, 1997:62) Modern sanatçı zamanın eşyaya nispetini hep tartışagelmiştir. Ancak dar anlamda zamanın imge üzerindeki tesiri söz konusu olduğunda zaman ve imge arasındaki ilişkinin hayli karışık olduğu gözden kaçmamaktadır.

Tabiatın hâkimiyetinden 'özgür'leşerek kurtulan birey, yeni bir 'tabiat' tasarımı ve yeni bir zaman ile mekân arayışını inandırıcı kılmak uğruna yeni bir yaratım çabasına girişir. Ben, bu zaman bilincinde ileriye-bakış ve geriye-bakış ufkuna sahiptir. Sanatçıların eserlerinde gördüğümüz bu genişlik yalnızca belirli bir zamanda kalmayıp ileriye ve geriye doğru sıçramalarla ilerleyen bir bakışa aittir. Bu ardışık olmayan zamanı yalnızca mitik ya da mistik tavırla açıklamak eksiklik olur. Sanatçıların

eserlerinde ardışık zaman anlayışı silinerek belirsiz bir zaman fikrinden hatta zamanın hiç olmadığı sembolik bir belirsizlikten yola çıkılır.

Zamanın vurgulandığı yahut zamanın vurguladığı imgeler ele alındığında üstüste eklemlenmiş bir tarih kurgusuyla karşı karşıya kalınacağı muhakkaktır. Üst üstelik, tıpkı zaman gibi imgenin de en görünür niteliklerindedir.

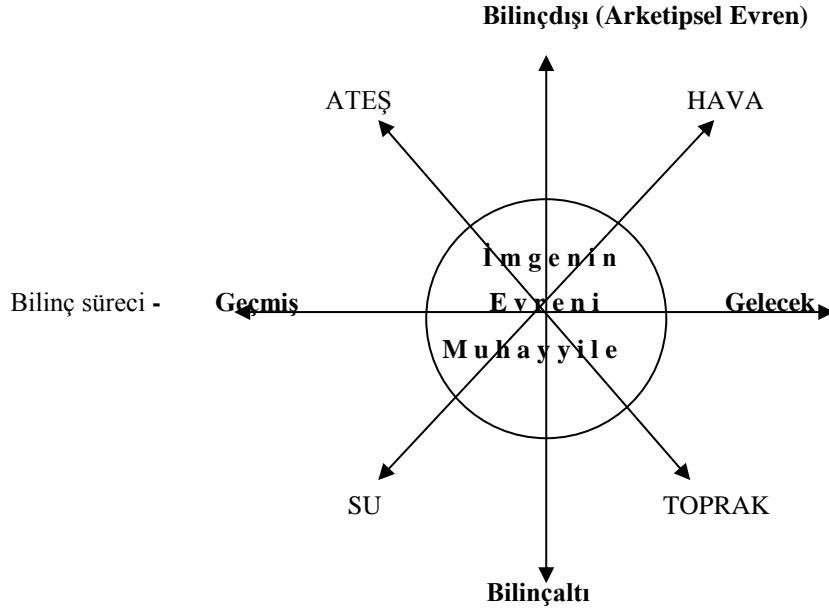
Sonuç olarak bakıldığında, sanat eserinde zaman, imgeyi oluştururken günümüze bakıldığında çoğu kez imgelemin de kendine ait bir zamanı ama daha çok şimdiki zamanı neredeyse imgeleştirdiğini söyleyebilmek mümkündür.

1.6. İMGENİN TÜRLERİ

Çalışmamızın bu aşamasında imgenin gerek biçim ve gerekse içeriğe bağlı olarak çeşitli türlerini ele alacağız.

1.6.1. Maddesel İmgeler

Bachelard (2002), “Neden birey kavramı hep biçim kavramına bağlanır ki?” sorusunu sorar ve bir kültür kompleksinin ruh çözümlemesi her zaman bilinenle hissedilenin birbirinden ayrılmasını gerektirir, der.(s.52) Bu yüzden imgeleri, her şeyden önce maddesel ve biçimsel imgeler olarak ikiye ayırır. Ona göre biçimden farklı olarak maddenin bir ağırlığından ve “kalbinden” sözedilebilir. Maddenin özüne dayanan bu imgeler, evreni oluşturan dört unsurdan (su, ateş, hava ve toprak) oluşur. Tabiata ait olan bu imgeler, çok hızlı ilerler ve çabucak evrimleşmezler. Oysa insanların teknik ve modernleşme ülküsüyle birlikte gelişen biçimsel imgeler, çok çabuk ilerleyerek kolayca değişebilirlerken aynı zamanda kolayca evrimleşirler. Düşüncenin ve bireyciliğin öne çıkarak doğadan uzaklaştırdığı biçimsel imgelerde yapaylığın ve düşünselliğin etkisi açıkça hissedilir.



Şekil 1.7. İmgenin Evreni

İmgenin evreni aynı zamanda bilincin Bachelard'ın "fiziksel an" olarak ifade ettiği "şimdi"de yoğunlaşan ve çağrışımlarla algı mesafesine giren maddîliğidir. Yukarıda çizdiğimiz tabloya göre su ve toprağın bilinçaltı ateş ve havanın ise bilinçdışına ait imgeler olduğu göze çarpar.

Maddesel imgelerden su ve toprağın izleri geçmişin sınırları içinde sıkışıp kalması ve geçmişin yok sayılması sebebiyle günümüz metinlerinde çoğu zaman ateş ve hava imgelerini görürüz. Bu imgelerin yerine ateşin ve havanın biçimselliğe atıfta bulunan imgeleriyle yeniden hayat bulan sanat eseri, bu biçimsellikten aldığı güçle havayı (Gökyüzü) toplumcu bir imge olarak kullanırken ateş, modern edebiyatın tanrısallık ve karşı tanrısallıkta en çok başvurduğu imgeye dönüşür. Ancak bu dönüşümde yine de biçimselliğin payı azımsanmayacak kadar çoktur. Şehirler, evler yanar. Gökyüzü yanar.

Maddesel imgeler, günümüz modern şiirinde kendi kaynağından, mekânından doğallığından uzaklaşmıştır. Su, bir bardağın içindedir. Ateş, artık yalnızlığı ifade eden kandilin de içinde değildir. O, artık bir ampulün içinde ışık hâlinde vardır ve istenildiğinde açılabilir ve kapanabilir bir haldedir.

Bil evvel-i kâinat akl u candır
 Pes 'âlem olan nüh felek gerdandır
 Pes âteş ü bâd u ab u hâk erkândır
 Pes maden ü pes nebat ü pes hayvandır (İ.Hakkı, 1997: 507)

Maddesel imgelerden uzaklaşmaya götüren sebeplerden biri de Bachelard'ın (2006)genelde modernlik bilinci ve özelde ise “Mekânın Poetikası” adlı eserinde de belirttiği gibi mekânların topraktan uzaklaşması, yüksek yapılar aracılığıyla insanın toprakla ilişkisini kesmesidir. Toprak, ona göre bir yalınlığın, sade yaşamın imgesine dönüşmüşken modern bilinç, hem doğadan hem de muhayyilenin kutsallıkla olan ilişkisinden kopmayı amaçladığı için Bachelard, modern imgelemin biçimsel tavrına karşılık olarak maddesel imgelemi önerir.

1.6.2. Görsel İmgeler

Görsel imgeler, daha çok izlenime dayanan ve sanatçının okuyucuda görsel birtakım izler bırakmasını amaçlayan imgelerdir. Tasvire bağlı, nesnelere içine alan bu imgeler, kimi zaman öznel kimi zaman da nesnel içeriğe sahiptir.

Görsel imge, bir duyum ya da bir algılamadır; aynı zamanda görülmeyen bir şeyin “iç dünyayla ilgili” bir şeyin “yerine geçer”, onu gösterir. Aynı zamanda hem sunan, hem de temsil eden bir şey olabilir.

Adlandırma ya da tasvir yoluyla bir şehrin, meyvenin, insanın tasviriyle bu imgeler, görsel imgelemi zenginleştiren, durağan ya da hareketli imgelerdir. Örneğin î, bir mumdur yahut kimi şairlerde de “düşüyorum” kelimesindeki harflerin satırdan aşağıya doğru dökülür halde resmetmek gibi.

1.6.3. Nesnelere Ait İmgeler

Sembol imgeler ve çağrışımlar aracılığıyla kimi zaman şairler, nesnelere imgeleştirirler. Sevgilin yazdığı “kalem-i siyâh-câme” (Ş.Galib, 1992: 106) (siyah elbiseli kalem), “libas-ı hırman” (Ş.Galib, 1992: 147) (yoksulluk elbisesi) nesnelere ait birer imgedirler. Hilmi Yavuz'un “ergüvan”ı da sembolik bir imge olarak örneklendirilebilir. Nesnel imgeler, aynı zamanda sembolik bir form ve içerik kazanarak şiirdeki yerini alırlar. Ancak bu imgeler, geleneksel şiirde yalnızca sembolik değerlere sahipken, modern sanatta sembolik algılarından çok dış dünyaya ait maddî nitelikleriyle vurgulanmaktadır. Örneğin İlhan Berk'te nesnelere kimi zaman ardı ardına sıralanırlar ve herhangi bir anlama tekabül etmezler.

1.6.4. Mekânlara Ait İmgeler

Sanatçılar, mekânı yalnızca “telmih” sanatıyla ele almazlar. Kimi zaman mekânlar da sembolik bir imgeye dönüştürülebilirler. Bunun en güzel örneği Şeyh Galib’in Hüsn ü Aşk’nda yer alan “Kalp Diyarı”, “Aşk Mektebi” ve “Ateş Denizi”dir. Aşk, Ateş Denizi’nden geçmek suretiyle amacına ulaşabilecektir.

Bin başlı bir ejder-i münakkaş
Mumdan gemi altı bahr-ı âteş

Bin yıllık yol harâbe-i gam
Ânın ötesi sarây-ı mâtem

(Nakışlı ve bin başlı bir ejder, ateş denizinin üzerinde mumdan bir gemi/ Bin yıllık yol, gam harabeleri, daha ötede matem sarayı) (Ş.Galib: 221)

Ancak burada diğer tüm imgelerin seçiminde olduğu gibi mekânsal imgelerin seçiminde de şairin bilincine ya da muhayyilesine ait niteliksel izleri bulmak mümkün görünmektedir. Mekânlarla ilgili renk, biçim, bulunduğu yer, genişlik ya da darlık gibi unsurlar, sanatçının ruh dünyasından da ipuçları verir. (Otel yahut istasyon gibi imgelerin geçiciliği ifade etmesi gibi) Buna göre modern anlatılar gibi şiirlerde de daha çok kapalı, soğuk, dar ve kimi zaman da yapay mekânların kullanılması ve bunun yanında da bu mekânları bedeniyle temsil etmesi beden ve mekân ilişkisini gündeme taşır. Beden, çoğu kez bu mekânlarla özdeşleştirilir. Yahut da tam tersi bir bakışla şehir ya da yapılar da bedeni ifade etmek için kullanılagelir. Edip Cansever’in “Otel” imgesi buna en güzel örneği teşkil eder. Edip Cansever’de daha sonra da ele alacağımız gibi otel, canlıdır. Bir insan gibi nefes alır ve duyguları vardır. Kimi zaman otelin adı bir kadının adıdır.

1.6.5. Zihinsel İmgeler

Jean Paul Sartre, zihne dayalı, biçimi öngören imgelerden oluşan bu dünyada dışarıda dengi olan imgelere hakiki imge, dengi olmayan imgelere ise “zihinsel imge” adını verir.(Sartre, 2006: 93)

Şiirsel imge ve düşünsel imge ayrımıyla zihinsel imge, bir soyutlama aracı olarak görülebilir. Buna göre Dünya’nın biçimini çembere benzetme, soyut bir imge anlayışının ürünüdür ve bu, düşünsel bir imgedir (Polat: 30).

Zihinsel imge, Jean Mitry'e göre ise düşüncenin bilinçte somutlandığı ve kendini düşünce olarak tanıdığı biçimdir. Bu akılsal ve bilinçli bir eylemdir. Yoksa tek başına imgenin bir anlamı yoktur. İmge, nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde ortaya çıkar. İmge, gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir.(Mitry, 1989: 94-95)

Bilinçte bir uyarana birlikte kaydedilen imge, bellek imgesi; dış uyarana bitince uyarana benzer ya da karşıt olarak yeniden canlanan imge de art-imgedir. Art imgeler, dış uyarana olmasa bile, zihinde yeniden canlanan imgedir. Algı eylemleriyle doğrudan bağlantısı nedeniyle düşsel imgeden de ayrılan öyle imgeler vardır ki bunları 'eidetik' imgeler diye tanımlayabiliriz. Kelime anlamı itibariyle nesnelere ilişkin öze yönelik indirgeme (Akarsu, 1975: 137) olarak tanımlanan "eidetik" imgeler, nesnelere biçimlerine değil daha çok özlerine yönelik bir bakış açısı ile ele alınırlar. Tıpkı düşünsel imgeler gibi, nesnenin biçiminden değil niteliklerinden yola çıkılarak tasarlanırlar. Zihinsel imgeler, herhangi bir eyleme yaslanmazlar. Ancak bir düşünce, bir olgu üretirler. Bu sebeple canlı olmadıklarından kendi içlerinde yeni bir imge oluşturamazlar. Örneğin yağmurun ölmesi gibi...

1.6.6. Yazınsal İmgeler

"Yazınsal imge" deyimini, doğadan seçilen nesnelere bilinçteki yansımalarının dilde birer işaret hâlinde bir başka yansıma dönüşmesi olarak açıklamak mümkündür. Özdemir İnce'nin bakış açısına göre de yazınsal imge, nesnenin dile yansımalarının çağrışımlar yoluyla zihin tarafından, imgelem tarafından algılanmasıdır. "Bir bakıma: Yansımanın yansıması. Ve bu iki yansıma arasında bir aracı, yaratıcı güç vardır: Şair." (İnce, 2002: 58)

Özdemir İnce, Michel Le Guerne'nin yazınsal imge tanımını aktarır: "İmge, yazarın işlediği konunun dışından aldığı, sözünü açıklamak ya da imgelem aracılığıyla okurun duyarlığına erişmek için kullandığı somut bir ögedir."(İnce: 58)

Yazınsal imge, ne sesleri ne de anlamları olan kelimelerin oluşturduğu imgelerdir (Berk, 1998, 325). Burada nesnenin, dil aracılığıyla çağrışımsal olarak zihinde yeniden algılanmasından söz edilebilir. Yine "İ bir mumdur" (Hilmi Yavuz), örneği mumu çağrıştıracak biçimsel ya da maddi unsurlar yerine mumun harf sistemindeki benzeri olan bir harfe yaslanılarak oluşturulması buna bir örnek teşkil edebilir. Edip

Cansever'in "Gelince bir Ç ile geliyordu çay" dizesi de çayın isminden yola çıkılarak oluşturulmuş yazınsal bir imge olarak algılanabilir.

Yazınsal imge, nesnenin çağrışımlar yoluyla dile yansımalarının ve dolayısıyla muhayyile tarafından algılanmasıdır. Bunun yanında şiirin bütününe yansıyan biçimselliği öne çıkan yazınsal imgeler de görülmektedir. Gerek Batı ve gerekse Türk şiirinde biçimin aynı zamanda içeriğin tamamlayıcısı olduğu bu şiirlerde hem kelime hem de şiirin bütününe yansıyan bu biçimsellik, yaygın olmasa da hâlen kullanılagelmektedir. Yazınsal imgelerin şiirin tümüne yansıyan örneklerinden yola çıkacak olursak şair, kimi şiirlerinde kelimelerin kompozisyonunda belirli bir biçime atıfta bulunur.

1.6.7. Soyut ve Somut İmgeler

Soyut imgeler, çok anlamlılığa ait bir deneyim olarak genellikle durumlarla ve düşüncelerin ifadesi için seçilirler. Somut imgeler ise, nesnelere ait imgelerdir. Mekânlar, nesnelere biçimsellikleriyle aynı zamanda somut imgedirler. Örnek vermek gerekirse ölü, somut; ölüm ise soyut bir imgedir.

1.6.8. Harekete Bağlı İmgeler

1.6.8.1. Durağan İmgeler

Şiir estetiği içinde durağan imgeler, nesnenin hareketsizliğinden yola çıkılarak oluşturulan ve sınırlılığa, hareketsizliğe, değişmezliğe ve giderek ölüme atıfta bulunan imgelerdir. Durgun suların ölümlerle ilişkisini maddesel imgelerde belirtmiştik. Maddesel imgelerden durgun suların anlamlandırılmasında olduğu gibi katı, anlamının içinden geçmeye izin vermeyen bu imgeler, hem başlangıç hem de sondurlar. Hareketli ya da akıcı olması gerekirken daha çok yansıtıcı niteliğiyle göze çarpan, ağır akan ya da durgun sularda bu başlangıç ve sonluluğu belirlemek mümkündür.

Ahmet Haşim'in (1999) "Hazan" şiirinin,
 Durgun sular üstünde perişan u mükedder
 Faslın dağmık ruhu bulut, sis gibi titrer,
 Yorgun, sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,
 Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'dan" (s.114)

dizelerindeki “durgun”^{*} kelimesinin suyla yanyana kullanıldığını görmekteyiz. Ahmet Haşim’in diğer şiirleri de incelendiğinde görüleceği üzere durgun sularla ölüm ilişkisi sıkça dile getirilir. “Hasta İken” şiirinde “ölü göller”; “Nehir Üzerinde” şiirinde “hüzn-i sevhilde” ölen periler; “Kuğuların Avdeti” şiirinde “ölü bir sath-ı âb” söz konusudur. Örneğin Tanpınar da şiirlerindeki durgun suların varlığından hareket ederek Ahmet Haşim’i Ofelya kompleksiyle açıklar (Tanpınar, 2004: 20)

Nesnenin durağanlığı, imgenin ve dolayısıyla bilincin de donukluğuna işaret eder. İmgenin görünür olana ait tavrı, imgeyi daima aynı noktada, aynı ölçülerde ve elbette kolaylıkla yalıtılmış, ele geçirilebilir olarak algılamamızı zorunlu kılar. Bir başka deyişle durağan imgeler, kolayca çözümlenebilir imgelerdirler.

Divan edebiyatında “ortak ideal anlayış ve ölçüler çerçevesinde eski şairin, güzelin boyunu daima uzun ve düzgün gösterme zorunluluğu, boyun servi, şimşad, ar’ar vb. ağaçlara benzetilmesine neden olmuştur. Uzun boyu ile salınarak yürüten güzel, hemen her zaman fitne ya da kıyamet koparacaktır. Bu anlayış sonucu ise eski şair şiir dilini yoğururken çoğunlukla hep örnek verdiğimiz ya da benzer hazır unsurları kullanmak zorunda kalmış, hazır olanın kullanımı da kalıp sözün ya da anlatımın edebî dilde yerleşmesini gerektirmiştir. Mazmuna kalıp benzetme, klişe mecaz anlamının verilmesi de, divan şiiri dilindeki kalıplaşmış açık istiarelerin ağırlık kazanması ile birlikte düşünülebilir.”(Mengi, 2000: 49)

Durağan imgeler, kimi zaman da mekânsal imgeler olduğu için tasvirî metinler içinde de yer alırlar. Nesnellığe ve gerçekçilik arayışına tabi olan durağan imgeler, zihnin tabiatını da nesnellığe çekerek maddi olana, görünürlüğe bağlar. Bu yönüyle canlılığı temsil etmesine rağmen yanmış ya da çöldeki bir ağacın tasviri, durağanlığı, yalnızlığı ve ölüm düşüncesini de beraberinde getirir. Bu imgeler, diğer imgelerden daha az akılda kalıcıdır.

1.6.8.2. Hareketli İmgeler

Göze göre ele alındığında hareket, nesnel olanın hıza bağımlılığıdır. Bir diğer deyişle hız, nesnenin zamana bağlı görünürlüğünün bir sonucudur. Bir önceki imge tasarımı bu zorunluluk mekâna bağlı iken bu kez imge zamana bağlıdır. Zaman ise

^{*} Bu kelime, Resimli Kitap dergisinin nüshasında “ölmüş” şekliyle karşımıza çıkar. Bkz. **Resimli Kitap** nr. 7, Nisan 1325 / 1909, s.656-657

imgenin ilk tasarrufudur. Bir başka farklılık, hareketli ya da dinamik imgelerin harekete ve görünebilirliğe dayalı nesnelligidir. Ancak bu nesnellik, zamanın en küçük birimi olan an teorisine bağlıdır. Ve anın bir sonraki anla birleşmek için imgenin tasarladığı hamle, hıza tekabül eder. Hızın yanında hareketliliğin en belirgin imgesi yolculuktur. Yolcu, sanatsal metinlerde kimi zaman belirli kimi zaman da belirsizlikler içinde bir yolculuğa çıkar. Batı sanatında ve mitolojisinde yolculuğun nihai hedefi kimi zaman ölümdür. Bu yolculukta kimi zaman da gerek mitolojik metinler ve gerekse diğer destansı metinlerde “dünya kurtarıcısı olarak kahraman”, mücadelelerde ölümle birçok kez karşı karşıya kalmasına rağmen sonunda “en yüksek aydınlanmayla” (Campbell, 2000: 390) geri dönerek niteliklerini arttırmış, hak kazanmış olarak yurduna döner. Kahraman, bu yeni niteliğiyle durağan bir nitelikten kurtulur ve yeni bir aşama kaydeder. Dante, ölümler diyarına gider. Sırasıyla cehenneme, arafa ve cennete uğrar. Her üçünde de ilkin Virgilius ardından Beatrice ona eşlik eder. Geri dönüşünde de tecrübesiyle eskisinden farklı bir kişiliğe bürünür.

Goethe'nin “Faust” adlı eserinde Doktor Faustus, şeytanla ezeli bir anlaşma yaparak belirsizlik içinde bir yolculuğa çıkar ve ölüme doğru sürüklenir.

Şeyh Galib'in Aşk adlı kahramanı da Mecnun gibi birçok meşakkatten, belalardan sonra herkesin gözünde olgunlaşmış, kabul edilmiş olarak yurduna döner.

Aşk, Hüsn'ün sarayına vardığında etrafını saran ışık ordusuyla tasvir edilir. Nur, hem bir hikmet hem de olgunlaşmanın temsilini oluşturur:

“Aşk oldu bu hâle mest-i serşâr
Etrafını aldı cünd-i envâr” (s.334)

Etrafını saran bir nur ordusu ve diğer gördükleri karşısında sarhoş olan Aşk'a yaşadığı maceralar sonrasında sunulan bir yüceltme, bir onurlandırmadır. En çok akılda kalan imgelerin hareketli imgeler olduğu gerçeği sanatçıları da hareketli imgelere yöneltir.

Bu örneklerden yola çıkılarak denilebilir ki hareketlilik, eylemlere göre değil, niteliğe göredir. Niteliğin değişmesi, imgenin ya da şiirsel ben imgesinin kendi içinde “hal”indeki değişimidir. Hareketli imgeler aracılığıyla kahramanlar nitelikçe değişir, nesnelere farklılaşır.

Örneğin hızla ileri doğru fırlayan bir mızrak, düşen bir yaprak, uçan bir kelebek bu imgelerden bazılarıdır.

1.6.9. Dolaylılık Açısından İmgeler

1.6.9.1. Dolaylı İmgeler

Dolaylı imgeler, nesnenin biçiminden, muhtevasından ya da anlamından hareketle yahut geçmişte kazandığı dilsel ve anlamsal sembolleştirilmeleri sebebiyle tanımlayabileceğimiz imgeler olmakla birlikte nesneyi çeşitli açılardan temsil imkânına sahip imgelerdir. Biçimsel, anlamsal ya da sembolik geçmişleri sebebiyle imgenin ilksel vasfından koparılmadan geleneksel olana bağlanırlar. Bu imgeler, sembollere yakın olmakla birlikte tümüyle bir sembol olarak da sayılamazlar. Bir başka bakış açısıyla hem imgesel hem de sembolik niteliklere sahiptirler. Gülün aşkın; aslanınsa gücün imgesi olması gibi.

Öte yandan dolaylı imgeler, kimi zaman nesnenin içerik ya da biçimsel alanından koparılarak ya da unutulmuş nesneyle olan ilişkileri belirsiz hâle gelmişlerdir. Bir önceki süreçte örneğin gülün, sevgilinin tenini, güzelliğini karşılayabilecek bir anlama sahip olmasına rağmen kimi zaman batınî (ya da sembolik) metinlerde rastlayabileceğimiz imgeler de bu türden imgelerdendir. Örneğin kalbin ayna imgesiyle, bedeninin şehir* imgesiyle karşılanması gibi... Türk Halk edebiyatı geleneğinde yer alan şathiyelerde de bu türden imgeler kullanılmıştır.

1.6.9.2. Dolaysız İmgeler

Dolaysız imgeler, geleneksel şiir tecrübemizde de yer almakla birlikte pek de itibar edilmeyen ancak modern şiirde çokça kullanılan bir imge türüdür. Modern şiirin neredeyse tek çıkış noktası sayılagelen bu imgeler, yine nesneden kaynaklanmakla birlikte nesneyi daha dar bir alanda temsil gücüne sahip imgedirler. İmge evreninde dolaylı imgelerden daha dar bir alanda sözkonusu edilen dolaysız imgeler, nesneyi yalnızca somut varlığıyla temsil etmektedirler. İmge, nesnenin birebir zihinde canlanması ile tanınır. Neredeyse nesnenin varlık alanına hapsedilen ve anlamca daha dar ve daha öznel olan bu imgeler, ancak elle tutulur ya da gözde canlandırılabilir oluşlarıyla

* Hem İslam'da hem de diğer dinlerde batınî yorumlarda çokça rastlayabileceğimiz bu imgeler hakkında edebî açıdan henüz yeterli bir çalışma olmamakla birlikte metin şerhlerinde ve gerekse René Guénon'a ait bazı metinlerde az da olsa dolaylı imgelere yer verilmektedir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. (Guénon, 2001) (Guénon, 2004) ile (Ö. Yavuz, 2006) (Hakîm, 2005) vd.

varlıklarını idame ettirirler. Bir diğere deyişle bu imgeler, varlığın değil nesnenin ediminin sözcüsüdürler. Tek bir anlam, durum ya da olayla konumlandırılacak olan dolaysız imgeler, imgenin en aslı niteliği olan kökensel tutumla bir bağları kalmadığı gibi yeniden üretilebilir nitelikleriyle de dikkatleri çekerler. Her sanatçıda öznel varlıklarıyla tezahürlerine karşın kalıplaşarak yalnızca bir sanatçıya ya da duruma bağlı olarak adlandırılabilir ya da anlamlandırılabilirler. Anlamını yalnızca nesnenin bir durumundan hareketle elde edilirler. Örneğin Ahmet Haşim'in merdiven imgesi gibi. Merdiven imgesi, yaşın ilerleyişini dolaysız olarak sunar. Bir başka örnekte Necip Fazıl Kısakürek'in şiirindeki yağmur da bir başka imgeye açılır. Yağmurun yüzde bıraktığı izin yaşlılığı beraberinde getirmesi gibi bir sonuç da yine dolaysız imgelerin örneklerinden birini oluşturur.

1.6.10. Anlama Dönük İmgeler

Süsleyici, batık, şiddetli (ya da tumturaklı), köktenci, yoğun, geniş ve gür, imgeler de vardır (Wellek-Warren: 270) Şiddetli ve süsleyici olan imgeler, kitle ya da uydurma eğretilmeleri olarak da tanımlanabilirler. Şiddetli imgeler her döneme ait olabilecek ve toplumsal nitelikli bir imge türüdür. Bu iki imge türü de öznel değerden yoksun oldukları için dış doğa dünyasını insanın iç dünyasına bağlamak yerine fiziksel bir imgeyi başka bir imgeyle birleştirdikleri görülür.

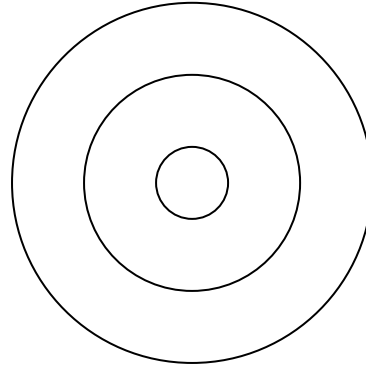
Gür ve yoğun imgeleri tanımlanırken bunların bir öncekilerden daha ince şekilde kurulmuş olduklarını görürüz. Bu imgelerin uzak şeylerin karşılaştırılmalarında bağlayıcı bir rol üstlendiğini düşünebiliriz. Yoğun imgeler açık seçik olarak kalmazlar. Çizgilerle göstericidirler. Aynı zamanda bu imgeler sembol olmaya yatkın imgelerdirler.

Batık, köktenci ve yaygın imgeler, yazınsal olmaları (canlandırma niteliklerinin azlığı), içsel olmaları (eğretilmelerle düşünölmeleri), sebebiyle terimler kimi zaman birbirine girmiş durumdadırlar. Bunlardan batık imgeler, iyice görülebilirliğin altında, duyularla kavranabilecek somut nesnelere açıkça yansıtmadan ya da ortaya çıkarmadan anıştırırlar. İşaret ettiği başka şeylerin bulunmaması nedeniyle, bu imge, düşünce yazılarında daha çok göze çarpar.

Dayanmalıdır insan
Oraya gitmeye de, gelmeye dayandığı gibi;

Budur olgunluk” (Shakespeare-Lear)(Wellek-Warren: 273)

Köktenci imgeler, benzeyenle benzetilenin yalnızca kökte, görünmeyen bir mantıksal düzlemde birleşmesi sonucu oluşurlar. Yaygın/ yayılğan imgeler ise, önbilici, ilerleyici düşüncenin güçlü tutkuların ve özgün düşünce yoğunlaşmasının söz sanatıdır. Yayılğan imgeler, bir başka açıdan söylenenle kastedilen arasındaki bir ilişki, kurgusal bir nitelik taşımakla ve zihinsel kurguya geniş bir bakış açısı kazandırıp yaratıcı ögeler içermekle birlikte, okuyucunun duyuş, sezış ve tecrit kabiliyetiyle de sürekli yaratımlara açık söz oyunlarından oluşurlar. Bu ifadelerden anlaşıldığı şekliyle yayılğan imgeler, sanatçı ve okuyucunun muhayyilesinde sürekli bir genişleme gösteren ve ulaştığı her genişlikte yeni bir anlam kazanan imgelerdir.



Şekil 1.8. İmgenin Yayılğanlığı

İmge, yayılğanlık niteliğiyle başka başka nesnelere ve dolayısıyla düşünce, algı ve anılara da sirayet ederek yeni bir imge grubunu oluşturabilirler. Örneğin çocukluğun Freud ve sonrasında önem kazanması sebebiyle yeni bir imge alanı oluşturması ya da şehirleşmenin 19 yy.da aldığı hızla modernleşmenin geldiği boyut bunlara birer örnek olarak gösterilebilir. Dolayısıyla şehirlerin genişlemesi, farklı hayat tezahürlerinin imgelerini beraberinde getirecek boyuta ilerlemesiyle yalnızlık, umutsuzluk gibi alt imgeleri de içine alacak şekilde yayılğanlaşmasına sebep olmuştur diyebiliriz.

Bu açıdan imgeler, ilkin bir merkezden hareket edip sonsuzlaşarak çoğalırken öte yandan da birbirinden bağımsız anlam âlemleriyle özerk görünümlere sahip halkalarla genişler. Bir diğer deyişle bu imgeler, hem ilk hâlerinden izler taşır hem de bir başka imge olarak yer alırlar. Buradaki bütün imge görünümlerinin tek odak noktası, tek

merkezi vardır ve bir noktadan doğmakla birlikte ve aynı zamanda bir önceki hallerinden aldıklarıyla zenginleşen tecrübeleriyle imge, arketip olmaktan çıkarak yeni bir imge olarak kullanılmaya başlarlar. Bu sebeple sonradan ortaya çıkan hiçbir görünüm merkezdeki, ilksel görünümün yani ilksel imgenin aynısı değildir.

Şurası da muhakkaktır ki aslılığından kopmadan bir başka anlam halkasının eklenmiş olması imgenin geleneksel tavrıdır. Kültürden kültüre, devirden devire ya da bilinçten bilince genişleyen halkalar, kültürün, zamanın ve bilinçle birlikte diğer etmenlerin de etkisiyle bu aşamaları yaşarlar. Bu da imgeyi kullanan bilincin geleneksellikten kopmaması anlamına gelir. Öte yandan imgeyi kullanan bilincin bir başka merkez noktayı seçmesi ve halkaların bundan sonraki aşamalarında bu yeni merkezden, odak noktasından hareket ederek genişlemesi -ki bu süreç, daima kopukluktan, boşluktan, aradan yanadır- süreksizliği, bilincin iradesini beraberinde getirecektir. Bilinç, oyun içindeki oyun tavrıyla imgenin merkezîliğini sürekli tahrip ederken ya yerine bir başka imgeyi yerleştirir ya da ilk ve merkez imgenin üzerine bir başka imgeyi yerleştirir. Bununla hem merkezîliği ve önceki imgeyi zedeler hem de sonraki imgeye merkezîliği kendine yakıştırmak suretiyle ikili hatta daha fazla merkez ve halkaların içiçe, girişik ve kargaşa görünümlerine sahip olmasını sağlar. İlk imgenin tümüyle silinerek yerine başka bir ilk'in, kaynağın, merkezin yerleştirilmesi aslında bu biçimiyle modernliğin başlangıcını teşkil eder.

İlk imgenin silinmeden yerine bir ya da birden fazla imgenin yerleştirilmesi ve bu çoğul yapıdan neşet eden halkalarda imgelerin kimi zaman birbirini olumsuzlayan kimi zaman aynı gibi görünen biçimleri günümüz postmodern imge anlayışını gündeme getirir. Kimi şairlerin geleneksel bir imgeyi aslî anlamından uzaklaştırarak yeni ve kimi zaman da aykırı bir anlam yüklemesi buna örnek teşkil eder. Örneğin Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ta Mevlana'nın ünlü ayna istiaresini büyük bir gece klübünde kullanması gibi. Oysa geleneksel yapıda ilk imgeden çoğalan imgeler, genişleyip merkezden ne kadar uzak olurlarsa olsunlar aslî niteliklerinden asla vazgeçemezler. Hem bir önceki imge kullanımına benzemezlik hem de aslî oluşun yörüngesinden uzaklaşmamak geleneksel imge anlayışında önemli bir yer tutar.

“Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor:

Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadımdan erkek, kadın... herkes ağlayıp inledi.

Ayrılıktan parça parça olmuş, kalb isterim ki, iştıyak derdini açayım.
Aslında uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar.” (Mevlana, 1988:1)

Bu şiirde ney imgesi, neyin hem bir bitki hem de ayrılıklardan şikâyet eden bir âşık olarak sembolize edilmesi itibariyle bir kamışın sazlıklardan ayrılmasını tasvir ederken aynı zamanda sevgiliden uzaklaşmayı temsil ettiğini de görürüz. Bu yönüyle ney imgesi hem Mevlana'nın kendinden önceki şairlerden aldıklarıyla zenginleşirken şairin bu imgeye yeni bir anlam katmanı eklemesi imgenin aslı oluştan kopmadan yayılmasına bir örnektir. Geleneksel algıda bu imgeler, okuyucunun muhayyilesinde de genişleyen, yayılan bir imgeye dönüşür. İmgenin buna benzer bir görünümü de Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun'unda Mecnun'un çöllere düşmesidir. Mecnun, aşkıdan ötürü çöllere düşmüştür. Hayvanlarla, çiçeklerle konuşur. Ancak bu ayrılma ve çöllere düşme artık yalnızca bu mesneviye özgü bir görünüm arzetmez ve âşıklık ve çöllere düşme imgesi Mecnun'un adıyla şairin başka şiirlerine olduğu kadar diğer şairlerin eserlerine de yansır:

Aynı imge, Sezai Karakoç'ta da karşımıza çıkar:

Mecnûn'u sayıklayan çöle selam
Mecnûn'u kucaklayan çöle övgü
Çölde gün battığı zaman
Mecnûn'a selam, Mecnûn'a övgü (Karakoç, 1980: 54)

1.6.11. Kozmolojik İmgeler

Kozmolojik imgeler, özellikle evren ve evren-insan ilişkisi üzerinde yoğunlaşan imgelerdir. Sonsuz bir evren ve doğayla başbaşa kalan insana ait kozmolojik imgeler, modern ve gerçeküstü şiirlerde kozmik anlama atıfta bulunan nitelikleriyle değil de biçimsel yönleriyle karşımıza çıkar. Bir diğer deyişle güneş, ay ya da yıldızlar, kozmik niteliklerine atıfta bulunan anlamlarından soyutlanarak uzaydaki maddî varoluşları ile biçimsel birer imge olarak yer alırlar.

1.6.12. Metafizik İmgeler

Bergson'dan yol çıkılarak düşünüldüğünde metafizik, “madde alanının karşısında bir hayat alanı, sınırlı mekânın karşısında dinamik bir zaman, maddenin statik durumunu inceleyen zekânın karşısında hayatın dinamizmine derinden nüfûz edebilen

sezgidir.” (Mollaer, 2007: 26) Metafizik, Kant’a göre ise “Duyularla anlaşılabilen bilgiden, duyularla anlaşılmayan bilgiye akıl yoluyla geçme bilimidir.” (Kant, 2004: 32)

Buradan hareketle metafizik ya da mistik imgeleri de duyu alanının dışında muhayyilenin oluşturduğu duyu-dışı imgeler olarak görebiliriz. Ancak bu duyu-dışılığın sınırı, her halükarda duyuların gerçeklikle bağdaşması, gerçeklikten yararlanması ölçüsünde bir genişliğe sahiptir. Bir diğer deyişle metafizik imgeler, yalnızca dini ve tasavvufi imgelerle sınırlandırmamak şartıyla gerçeklikle gerçek-ötesi arasında bir yerde konumlandırılabilir.

Bu açıdan metafizik imgeler, bütünü içine alan ve birlik imgesi etrafında şekillenen tamlığın tezahürü olarak genellikle tasavvufi ya da mistik olarak adlandırılan şiirlerde karşımıza çıkar. Buna karşın metafizik imgeler, modern şiirde mistik temayül olarak nitelendirilmekle birlikte kimi zaman da bir ideolojiye ait imgeler olarak da görülmektedir.²

İnanca ait başka herhangi bir imgenin modern şiirde kullanılması ya da dinsel imgelerin yer yer sözkonusu edilmesi kimi şairlerin de bu kategoride değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Örneğin gül, mum, umman gibi klasik imgeler aynı zamanda metafizik imgelerdir. Umman, deniz ve bahr kelimeleriyle birlikte Tanrı’da buluşma anlamlarını içeren ve sonsuzluk kavramlarını da içeren imgelerdendir.

1.6.13. Mitolojik İmgeler

Mitin ve mitolojik imgelerin değeri her çağın kendine göre şekillendirdiği ritüellerle anlaşılır. Geçmişte, insanların bir olayı hatırlaması ve bu olaya yakın bir ritüelin gerçekleşme değeri ile gerçek ve gerçek olmayı ayırt etmesinde ve akılda tutmasında mitolojik imgeler önemli bir yer tutmaktadır. Ancak mitolojinin bu işlevi doğayla bakışla birlikte ele alındığında inanma ya da inanmama ayrımını gündeme getirmezken günümüzün mitolojilere bakışı daha paradigmatik bir anlayışla bu işlevi kullanma ya da kullanmama düşüncesi üzerine kuruludur. Bir başka deyişle modern insanın mitlere bakışı, faydacıdır. İnsanların başlangıçtaki kaderinin yinelenmesiyle,

² Günümüzde bu imgelerin kullanıldığı her şiire metafizik damgasının vurulması, metafiziğe ideolojik bir anlam da yüklemektedir. Bkz. (Kahraman, 2000)

herhangi bir şeyin mutlak bir biçimde doğru olduğu kesinleşir, düşüncesi hâkimdir. Bu, “herhangi bir şey” ya da “kutsal” da olsa, gerçeküstüdür. İnsan, ancak bunu kendi deneyimiyle öğrenebilir. İnsanların gerçek ötesinde bulduğu ölümsüzlük miti, aşkın bir düzeyden hareketle yalnızca mitlerde yaşanmaya elverişlidir ve mitolojiler giderek insan yaşamının bütünleyici bir parçası durumuna gelir.

“Mit, kutsal bir öykü anlatır, ilk ‘zaman’larda ‘başlangıçların’ olduğu masalsi zamanlarda geçen bir zamanı anlatır. Bir başka deyişle mit, doğaüstü varlıkların yaptıkları yoluyla ister gerçeğin tümü, ister Dünyanın yaratılışı, isterse gerçeğin yalnızca bir parçası olsun bir gerçekliğin nasıl doğduğunu anlatır. Öyleyse mit her zaman bir ‘yaratılış’ öyküsüdür. Bir şeyin nasıl ortaya çıktığını, nasıl ‘var olmaya’ başladığını anlatır. Mit, yalnızca ‘gerçekten’ olanı, kendini bütünüyle açığa vuran şeyi anlatır.”(Eliade 1975: 16)

Dünya'nın varoluşu bir yaratılış eyleminin sonucudur. Buna bağlı olarak yıldızların mitik oluşumundan sözedilebileceği gibi suların, bitkiler ve hayvanların da mitsel tarihlerinden de bahsedebiliriz. Bu açıdan görünen her şeyin bir tarihi vardır. İnsanın açıklamak zorunda olduğu sırlar, bu doğanın içindedir. Bu da insanın doğayla konuşması anlamına gelir. Doğa, bilinmeyen, anlaşılamaz bir oluşum olmaktan çıkarılmalıdır. Mitik tavır, böylesi bir dünyada, kendi varoluş biçiminin içine sıkışmış değildir. Dünya ile ilişki içindedir çünkü onunla aynı dili kullanır ve bu dil semboliktir. Mitik tavrılı insan, nesnelere bu sembolik dil aracılığıyla konuşur; rüyalarını bunlarla açıklar. Mitoloji aracılığıyla Dünya, anlamlı bir kozmos olarak kavranır. Mitler, olayların ve durumların nasıl gerçekleştiğini anlatırken, bunların kimler tarafından, niçin ve hangi koşullarda yapıldıklarını da açıklığa kavuşturur. Mit, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak insanı merkez alarak onun yüceltilmesini sağlar. Tanrılar karşısında insanın varoluşu mücadelesini öne çıkarır. Ofelya ya da Sisiphos miti gibi.

1.6.14. Sembolik İmgeler

Sembol, imgede olduğu gibi, şiirsel nesnenin ya da ilişkinin doğrudan görüntüsünü yaratmak yerine, onlara benzeyen başka bir nesne ya da ilişkiyle gerçekleşir. Bu açıdan sembolik imge, gizli bir benzetme ilkesine dayanır(Polat: 31).

Buna karşın sembolik imge, gizli anlamı ortaya çıkaran bir tasvir ve bir gizlin tecellisidir (Yeşilyurt, 1999:48).

Sembolik imgeler, eğretilmelerde en yüksek noktasına ulaşarak iki ayrı nesneyi birbirleriyle kaynaştırırlar (İnce: 28-29)

Sembolik imgelerin temel dinamiği sayılabilecek teşbihî algılanış da aynı boyutsuz merkezden doğan ve sonsuz sayıda dışa açılan imgenin görünümü ile nesnenin aslî alanına bağlıdır. Bu görünümlerden herhangi birinde bir kırılma, benzetmeyi zedeleyen bir bağlantısızlık görülmez. Aslî nitelik, benzetme hangi nesneye uygulanırsa uygulansın imgenin aslî niteliğiyle örtüşür. Bu aslî nitelik, benzetilenin egemenliğini daima hissettirir. Merkezîlik ya da ilksel tavır, bilişsel süreç ya da zaman ve mekân kurgularına göre değişmezlik niteliğini korur. Gerçekliğini, inandırıcılığını merkezden, aslî nitelikten alan benzerlik vurgusu, ilk imgeymişçesine varlığını idame ettirir. Ancak bu imge biçimi diğerlerinde olduğu gibi imgelerin anlamları arasında derin farklar oluşturmaz. Ancak imgenin izlenebilir geçmişi, benzetmeye dayalı bu imgeleri çabucak ele geçirmemize de yol açar. Kimi sanatçılar tek bir merkezden itibaren sonsuz bir imgeler dünyasına daha da yakınlaşarak mitik tavrılı ya da sembolik tarzdaki imgelerden sonsuz sayıda imgelere ulaşmayı hedeflerler. Ancak burada imgenin kökeninde yer alan ilk hareketinden sanatçının kullandığı imgeye kadar geçen sürecin gelenekselliği de gözardı edilemez. Örneğin Divan şiirinde görülen ve mazmun, bîkr-i mazmun, bîkr-i hayal vd. gibi terim ve kelimelerle ifade edilen biçimsel anlamda sınırlanmış imgelerde benzetmeye dayalı tarzı görmemiz mümkündür. Sevgilinin olduğu yer, daima kalp kalesidir. Âşık, nereye giderse gitsin yönü hep sevgilinin olduğu taraftır. Bir başka bakış açısıyla sevgili, gül de olsa, güneş de olsa parlaklığı, yakıcılığı daima önplandadır. Bu yönüyle teşbihe dayalı bu imge, bir başka şair tarafından farklılaştırılmadan, asliyetinden uzaklaştırılmadan farklı bir mekânda, farklı çehrelerle ya da farklı dizgesiyle yeniden canlandırılır. Ancak sanatçının önceki imgeyi yeniden oluştururken yalnızca ilk imgeden müteşekkil bir imgeyi oluşturma, bir anlamda kopya etme tehlikesi de gözardı edilmemelidir.

Sanatçı ilk imgenin hareket tarzını biçimiyle birlikte korurken dilsel düzeyde atılan adımı okurun da bilme ihtimalini hesaba katması gerekir. Sanatçı, kimi zaman da ilk imgeden hareketle farklı bir mekânda oluşturduğu yeni imgeye tümüyle farklı, hatta ilk imgeye hiç de uygun olmayan bir değer ya da değerler yükler ki bu da hiç istenmeyen bir durumdur. Benzetmeye dayalı tarz kullanılarak yüklenen yeni anlam,

ilk imgenin safiyetine ve anlam derinliğine ulaşmayabilir. Gül imgesinin hem Doğu hem de Batı sanatında temel bir metafizik imge olması gibi kimi imgeler, daha sonra aldıkları sembolik değerler vasıtasıyla sembolik imgelere dönüşürler. Ölümün mezar taşlarında olduğu gibi karanfille ifadesinde olduğu gibi nesnelleşen sembolik imgeler de mevcuttur.

1.6.15. Düşsel İmgeler

Sanatçıların bilinç düzeyine çıkartmalarına rağmen daha çok bilinçaltının yoğun baskısı altında kullandığı imgelerdir. Tıpkı düşlerdeki gibi kopuk kopuk izlenimler taşıyan bu imgelerin şiirdeki varlığı hiç şüphesiz duygusal gerçeklikler taşıyan özleriyle dikkatleri çekerler (Claudwell, 1988).

Bilinçte oluşturulmakla birlikte nesneleşemeyen ve doğal olmayan bu imgeler, belirli bir düzenlilikten yoksundurlar. Akılcılığın, bilinçliliğin geri plana itilerek yerine arzuların, beklentilerin, korkuların geçtiği bu imgelerle sanatçı, nesnelere kendisini açıklayacak unsurlar yerine bilincin kavramdışı unsurları, özel bir etkenin varlığına ihtiyaç duymadan kendiliklerinden ortaya çıkarlar (Timuçin, 1993: 119-137).

Kimi zaman kahramanın düşler aracılığıyla elde ettiği zaferde düşsel imgelerin de payı söz konusudur. Her rüya imgesi dış dünyanın ile özne arasında bir ilişki kurarken beden ve ruh arasında bir yerde duran bir berzah gibidir. Dolayısıyla bu imgeler, düşlerin de gerçekdışılığını üstlenerek şaşkıncı imgelere dönüşebilirler. Örneğin çöl ikliminin hâkim olduğu bir coğrafyada yüksek bir dağa çıkmak, uzak diyarlarda bulunmak (simerenya, Atlantis vb gibi.) düşsel mekânlar aynı zamanda düşsel imgeler sınıfına girerler.

1.6.16. İşitsel İmgeler

İşitsel imgeler şiirlerde daha çok sese yönelik imgelerdir. Nesnelere ya da diğer varlıkların sesleri ile birlikte kimi zaman da yalnızca bir sesteki ibaret işitsel ben'in yankısı da işitsel imge olarak kullanılırlar. Mitolojide yer alan Sirenler ya da Eko'nun sesler aracılığıyla varlıklarını belli etmeleri ve insanları etkilemeleri gibi. Yağmurun yağması, kuşların ötüşü de, şiirlerde işitsel imgeler sayesinde gerçekleşir.

1.7. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE GELİŞİMİ

Klasik algıda sanat, tabiatın tamamlayıcı bir parçasıdır (Novalis, 2003: 74). Novalis, bu yargısını sanatın ve daha özelde şiirin işlevlerinden birini ekleyerek güçlendirir: “Şiir, güzel toplumu ya da içbütünlüğü oluşturur (Novalis: 14). Çünkü Novalis’e göre bütüncül düşünce, öncelikle eserin estetiğine hâkim olmalı, sonra ise değiştirmeye yönelmelidir.

Kökeni 13. yüzyıla uzanan bu dönemde sanat ve sanatsal bilinç, Hristiyanlık ve klasik Yunan ile Latin sanatından da yola çıkarak tabiatı taklit etme ve estetik güzelliği yakalama amacını güder. Ancak bu yöneliş, özellikle Descartes sonrası sanatta ağırlıklı olarak kutsaldan arındırılmış bireysel aklın ürünü olan güzelliğin öne çıkarıldığı bir hamleyle anlaşılmalıdır. Güzelliğin ve Tanrı’ya yakarışın yerine öznel taklidin, anlatımcılığın, ifade güzelliğinin yolu açılırken semboller ve sembolik imgelem, mistik ve akıldışı bir dünyanın ürünü olduğu düşüncesiyle gözden düşer.

Sanatsal imge dönemi, Descartes’in modernlik vurgusuyla değilse bile asıl ölçüsünü salt güzelliğin taklidine atıfla bulur. Bireyci imge dönemi olarak ele aldığımız dönemin sınırları, Dante ile başlayıp sanayileşme çağının romantizmiyle noktalanır.

Bireysel ve kültürel yaratıcılığın sözcüsü konumundaki bireyin ön planda olduğu bu dönem imge anlayışında şiiriyet ile bireyin tabiatla tabiatın gerçekliğiyle birlikteliği, Dante’den itibaren başlarsa da Dante, tekil bir örnek teşkil eder. Çünkü henüz şiirin oluşmasını sağlayan, onu şiir haline getiren şeyler, insanlardan, nesnelere, zamandan, bilgiden ve bunların kaynaklarından bağımsız değildir.

Bu dönemde imge, daha çok tasvirî açıdan düşünülür. Böylelikle özellikle benzetmelerle, metaforlarla elde edilecek zenginlik, şiirsel bir dünyevîlik oluşturmak için kaçırılmaz bir fırsattır.

Batıda sanatın yansıtma (mimesis) olduğu düşüncesi, Rönesans’tan sonra da etkisini sürdürmüş ve sanat, genel doğanın yansıtılması ile idealleştirilmiş tabiatın yansıtılması olarak algılanmıştır. Bu durumda her iki kurama göre de sanat yansıtmadır; fakat yansıtılan gerçeklik aynı değildir (Moran, 1983: 22). Daha çok görsel imgeleme sahip olan Dante de bu yüzden sürekli olarak hareketli ve tasvirî imgelere yer verir.

Öbür daireye akan suyun çıkardığı
Arıkovanı uğultusu gibi
Seslerin işitildiği

Yere gelmiştim ki, işkence sağanağı
 Altında ilerleyen bir kalabalığı,
 Üç gölge koşarak terk etti. Her biri
 Bağırıyordu, üstümüze gelirken:
 “Bekle bizi, karışık ülkemizden
 geldiği, giydiği giysiden belli kişi! (Allighieri,1999: 165)

Bu dönemde “sanat ile düşünce, zihinsel kabiliyet ile duyarlılık ve mantık ile şiir arasındaki yolların sürekli olarak bölünmesinin sonucu olarak, şiir ile mantığın onları bağlayan ve yine de onları aşan tek bir Hakikat’e işarette bulunan geleneksel öğretisi, hemen hemen tamamıyla unutulmuştur.” (Nasr, 1992: 119) Bir taraftan aklın ve insanın merkeze alındığı düşünce sistemleri geliştirilirken öte yandan Ortaçağ’ın mistik aşkı kadar felsefî gerçekliği de şiirsel tecrübenin temeli olduğuna işaret edilir (Benjamin: 161).

Tanrısal kahraman mitolojisinden modern bireyin mitolojisine geçiş sürecinde sanatçı, tabiata yeniden tanımlamak için bakar. İlahi Komedyası’nın öznesi, bir Yunan tanrısı ya da yarı-tanrı değil, bir günahkârdır. Hatta bizzat Dante Allighieri’nin kendisidir. Kahraman olarak şair, gerçek bir kişi olmakla birlikte yeryüzüne atılmış bir adamın alegorisidir. Yeryüzü yani Dünya da bu alegorileştirmeden payını alır. "Ne Antik Yunan'da ne de hatta Ortaçağ'a dünya, hiçbir zaman bir özne olan insan tarafından tasarımılanan bir imge olmamıştı(r)." (Bumin, 1996: 11) Ancak "Ortaçağ Hıristiyan kültürü Özne ve Tarih kavramlarını kazandırmakla birlikte, bunu Doğa kavramını zedeleyerek yapmıştır. Bu özne, bütün etkinliğini evreni bilme sürecinde tüketmeyen, özerk, kendine özgü bir hayatı olan bir öznedir. Doğa-nesne ise, içinde öznenin düşüşüyle başlayan dramının yaşandığı bir dekor durumuna düşer. Özne ile birlikte tarih, yine Ortaçağ Hıristiyan dünyasının yeniden tanımlayarak Modernlik'e miras bıraktığı kavramlardır." (Bumin: 50)

Tabiatın taklidi, Descartes’ın modernlik vurgusu ve klasik Yunan metinlerinin birbiri ardınca Endülüs medreseleri ve Arap şarihleri kanalıyla Latince’ye çevrilmesiyle Aristo’nun “taklit” (mimesis) düşüncesi, yeniden yorumlanır. Tabiat, kutsal olanın dışında ele alınır. İmgeler de gerçekliğin birebir taklidine dönüşmüş imgelerden oluşur. Geçmiş’e ait biçimsel vurgular, gerek heykel sanatında gerekse tragedyalarda ve elbette şiirde ortaya çıkar.

Modernlik öncesinden de (premodern) beslenen modernlik sürecindeki imge anlayışı, tecrübe edilen bir hikâye ve destan yerine bireyci ütopyalardan yola çıkar. Aydınlanma sonrası romantik dönemde özellikle ütopyalar gündeme gelir. Thomas Moore'un "Ütopya"(Moore, 2000) ve Campanella, "Güneş Ülkesi"(Campanella, 1965) adlı eserlerinde romantik bir ada imgesinden yola çıkılır. Bununla birlikte ütopya, öylesine belirgin bir imgeye dönüşmüştür ki bu eserler aracılığıyla yeni bir tabiat tasarımı, yeni bir hayat tarzı olarak popülerleştirilmiştir.

Alegorinin, ortaçağ şairlerinin gözde biçimi (Paz, 1997: 19) olması ile birlikte bu dönemde Dante'nin İlahi Komedyası'nda olduğu gibi günahkâr bir "kul" ile Tanrı, tabiat ve insan arasında geçen mücadele imgeleri ardı ardına sıralanır.

Buradan gidilir acılar kentine
Buradan gidilir bitmek bilmeyen acıya
Buradan gidilir yitmiş insanlar arasına.(Allighieri: 53)

Paz (1997), ilkçağ şiirinde kişinin iç'e dair yokluğunu öne sürerek, bu yokluğun Dante ile birlikte telafi edildiğini belirtir. Ona göre ikinci yenilik ise birinci tekil kişinin şiirin başkişisi olmasıdır (s. 16). Dante'ye varıncaya kadar da kendini gizleyen şairin bu dönemde giderek kendini daha çok ortaya koyduğunu görürüz.

Alegorinin asıl çöküşü Rönesans'ta başlar. Kahramanların ve durumların tamamıyla kurgu olduğu fantastik epik şiir ortaya çıkar. Bu dönemde nükte ve ironi yerini melankolinin bulanıklığına bırakır. Tıpkı Shakespeare'in Antonius ve Kleopatra'sında olduğu gibi:

Ey gerçek hüznün yüzen sultanı
Gecenin zehirli ıslaklığını işlet de içime,
İsteklerime hiç uymayan bu hayat
Asılıp durmaz olsun artık yakama,
Suçumun taşlardan katı suratına çal yüreğimi
Acıdan yandı kurudu zaten, kırılıp toz olsun
Ve bitsin bütün o yüz karası düşünceler.
Ah Antonius! Benim alçaklığım ne kadar büyükse
Sen ondan bile daha büyük yüreklisin;
Yalnız kendi içinden olsun bağışla beni.
Dünya yazsın isterse adımları defterine
Döneklerin, kaçakların başı diye.
Ah Antonius! Antonius...(Shakespeare, 2001: 167)

Bireysel duyarlığın romantizmle karışık klasisizmle buluştuğu bu dönemde Shakespeare'in Macbeth'i de bu duyarlığın en canlı örneğidir:

Sön, cılız kandil, sön! Hayat dediğin ne ki:
 Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede
 Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!
 Bir daha da duyulmayacak artık sesi. (Shakespeare, 2002: 149)

Tarihsel yaşamın yeni mülkiyeti, yani geçmişini ve meşruiyetini Antik Çağ'da bulan Rönesans, sonsuzluktan mutlu bir kopuşu bağrında taşır. Modern birey bu sebeple rönesansla başlayan süreçte Hegel'in de belirttiği gibi kendi zamanına, mekânına ve değerlerine karşı zorunlu bir yabancılaşma ile başbaşa kalmıştır. Bu aşamada şimdiki zaman “yani öznenin, kendisini kaybederek kendini gerçekleştirdiği, kendi hakikati olabilmek için başkası haline geldiği ortamdır. Ama bunun tersi, tamamen, yabancı bir şimdiki zaman üreticisinin uyguladığı egemen yabancılaşmadır. Bu yabancılaşma biçiminde, özne ile öznenin elinden aldığı etkinliği birbirinden kökten ayıran toplum, öncelikle özneyi kendi zamanından ayırır. Aşılabilir toplumsal yabancılaşma tam anlamıyla, zamandaki canlı yabancılaşmanın olanaklarını ve taşıdığı riskleri yasaklamış ve dondurmuş olan toplumsal yabancılaşmadır.”(Debord, 1996: 80)

Yunan ve Latin sanatının taklit yoluyla da olsa yeniden gündeme geldiği Klasisizm anlayışının ağırlıkta olduğu bu dönemde resimden heykelciliğe kadar bu düşüncelerin ışığında belirtmek gerekirse soyutlanmış ve sorgulanmış geçmişin izinden gidilir. Oysaki bu döneme kadar gerek ilk çağda ve gerekse Ortaçağ'da gelenek, kutsallıkla ilişkilendirilerek ele alınmaktadır.

Dante'den itibaren yeniden yorumlanan Yunan ve Latin geleneği, Rönesansla (yeniden doğuş) bireysel güzelliğin yolunu açarken Goethe, daha ileri giderek bir Avrupa efsanesi olan Faust'u yeniden yorumlar. 60 yılda tamamladığı bu eserde günahkârlığı Şeytan'la (Mefisto) paylaşacak olan insanın, yani Faust'un kaderini ele alır. Aynı efsaneyle ilgili oyunuyla Christopher Marlowe'un (Marlowe,1996) da ötesinde bir başarıyı yakalayan Goethe, bir yandan günahkâr bir kulun yakarışlarını dile getirirken bireyci romantizmin de zirvesine tırmanır.

Bundan sonra, Rönesans'ı besleyen düşünceden daha hızlı, daha yıkıcı, daha içe dönük olanın yaşandığı zamana; mekânı da yabancılaşmanın sebeplerinden birisi haline getiren bir dönem olan sanayileşme çağına varırız.

Necmettin Tozlu'ya göre (1998) “J. J. Rousseau (1712–1778) Aydınlanma döneminin insana neler kazandırıp, neler kaybettirdiğini ilk defa eleştirel olarak ortaya kor ve tartışır. Böylece Rousseau dönemin bir bilânçosunu çıkarır. Ona göre Rönesans

ve Aydınlanma bilimsel ve sanatsal ilerleme ve gelişmeler insanı mutlu etmemiştir. Aksine önemli bir ahlâkî bozulmaya sebep olmuştur. Toplumun bugünkü hastalığının kökleri, zekânın ve kabiliyetin, erdemlilikten üstün tutulmasından doğan eşitsizlikte yatar.

Rousseau'ya göre insanlar 'toplum' durumuna geçmeden önce tek başlarına 'doğal' bir durumda yaşıyorlardı. Bu durumda eşitsizliklerden bahsedemeyiz. Tüm eşitsizliklerin kaynağı 'toplumsal' durumdur. İnsanlar bu anlayışa göre 'doğal' durumda mutluydular. Ne zaman ki 'toplumsal' duruma geçildi, eşitsizlikler ve mutsuzluklar da bu durumda baş gösterdi. Rönesans ve Aydınlanma dönemleri insanların bu eşitsizlik ve mutsuzluk hallerini had safhaya çıkarmıştır. Artık 'doğa' durumuna dönülemeyeceğine göre, yapılması gereken şey mevcut toplumsal hayatı doğal duruma yaklaştırmaya çalışmaktır.

Rousseau'ya göre "insan özgür olarak doğar, fakat kendisini bir takım zincirlerle bağlanmış olarak bulur. Bu uygunsuzluğu gidermenin yolu, insanın kendi doğasına uygun devlet sistemini kurması ve eğitimini doğal çevrelerde yapmasından geçer." (s.12)

Modernleşme kavramı değişik şekillerde tanımlanmaktadır. Ancak daha çok modernleşme, "Rönesans" gibi önceki toplumsal düşünce hareketlerine bağlı olan, temelleri aynı olmakla birlikte Batı Avrupa toplumlarının kendi toplumsal yapıları ve tarihsel koşullarına göre farklılıklar gösteren aydınlanma hareketiyle birlikte özgürlük, akıl, birey, insan hakları, demokrasi, eşitlik, bilimsel felsefe gibi kavramlarla ön plana çıkmıştır. Bunlara ilaveten dinin, felsefenin, bilimin ve sanatın sınırları da modernleşmenin sonuçlarından biri olan Aydınlanma hareketiyle ayrılmıştır. Ancak daha önceki hiçbir dönemde olmadığı kadar "varlığın ve yokluğun temel denklemini" (Paz: 29) alan bir felsefe ve sanat ilişkisinin gözlemlendiği bu dönem deneyimden oluşan hakiki, yeni bir toplumsal evrenin başlangıcıdır.

Bu dönemde Alain Tourne'ye (1995) "Aydınlanma filozoflarının geliştirdiği modernlik anlayışı (...) ne bir kültür ne de bir toplum tanımı yapar; yeni bir toplumun işleme mekanizmalarını aydınlatacağına geleneksel topluma karşı verilen mücadeleleri harekete geçirir. Bu dengesizlik, sosyolojinin, söz dağarcığının merkezine geleneksel ile modern arasındaki karşıtlığı yerleştirmiştir"(s.33-34).

Modernleşme ya da bir diğer adlandırmayla “büyük anlatılar çağı” her şeyden önce, kutsal metinlerin varlığına bağlı bir süreç olan dinin rasyonelleşmesini çağırır. Burada rasyonelleşme geleneğe zıt değildir; tam aksine, kanıt hazır olmasa bile rasyonelleşmenin, tamamıyla (sadece) sözlü olan kültürlerde bulunabileceğinin çok ötesinde, özel geleneksel biçimlerinin uzun süreli varlığını mümkün kıldığını tahmin edebiliriz.

Önceki dönemde evren ve insan ilişkisi ya da tabiat-insan ilişkisi, özellikle ilk dönemde öne çıkarken, bireyciliğin romantizmle buluştuğu üçüncü dönemde zayıflayarak köklü bir değişim ve dönüşüm geçirir. Evrenin kozmogolojik olarak yansıtılması Tanrı-insan ilişkisini ortaya koyma isteğinden kaynaklanır. Bu yüzden evren, aslında iç dünyanın kulluk görevini yerine getirmek için birer işarettir.

Oysaki modern dönemde sanat, evrenin değil maddi dünyanın yansıtılmasına dayanır. Aydınlar, ilk iki dönemden farklı olarak, duyulabilir, algılanabilir bir dünya olduğu kadar aklın da sınırlayıcılığına maruz kalan bir dünya algısına dayanır. Gerçeğin katı görünüşleri, bu dünya ile insan ilişkisini görünebilir olanın sınırlarına kadar sürükler. Bireyin karşı koyuşa, isyana dönük ama olumlu karşıtlıklar halinde öne sürdüğü dünya ilişkisi, yeni bir dünya yaratma arzusunu da beraberinde getirir. Sanatın bu dönemden itibaren akılcılığa daha da yaklaşmasıyla tıpkı kavramlar gibi türler de birbirlerine yaklaşır. Resim, edebiyattan; mimarî felsefeden yararlanma yoluna gider. Sanatın bilimden daha az inandırıcı, daha az kesin, daha yalnız ancak daha kapalı bir düşünce sistematiğine sahip olması, inandırıcılığa daha baştan karşı çıkılması, bireyin bilimle olan mesafesini arttırmış, bu açıdan sanatı felsefeye yaklaştırmıştır.

Bu dönemde Ahmet Demirhan’a (1992)göre “Doğa, yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır.” (s.78)

İnsan artık bir yarı-tanrı ya da günahkâr bir kul değildir. Günah ve sevap ilişkisini nitelikleri ahlâki bir sınırlama olarak görür. O, artık dış dünyaya gözlerini tamamen kapatıp içte, içteki bir dünyaya gözlerini açan sıradan biridir. Campbelle’e göre ondaki “ilk adım, kopma ya da çekilme, vurgunun dış dünyadan iç dünyaya, makrodan mikrokosmosa doğru kökten bir yer değişimini, çorak ülkenin umutsuzluklarından

içerideki ebedi krallığın barışına doğru bir geri çekilişi içeriyor. Fakat psikanalizden de bildiğimiz gibi bu krallık, kesin olarak çocuksu bilinçdışıdır. Uykuda gittiğimiz krallıktır. Onu sonsuza dek içimizde taşıyoruz.” (s.27)

Bireyci imge dönemi olarak da adlandırabileceğimiz bu üçüncü dönem imge anlayışında en belirgin tavır, bireyin tabiattan ve tarihten uzaklaşarak oluşturduğu modern imgelerin vurgulanmasıdır. Bireysel yaratıcılığın dorukta olduğu bu dönem imge anlayışında Wagner’in müzikte, Nietzsche’nin felsefede, Balzac ve Dostoyeski’nin romanda ve Rimbaud ile Baudelaire’in şiirde oluşturduğu etki, yeni, çarpıcı ve yıkıcı olmakla tanınır.

Şiirsel hayatın yüceltilmesi, bu dönemde en belirgin ütopya’dır. Bu ütopya ile gerçeğin çoğu zaman yer değiştirmesi, okuru da yeni bir döneme, gerçeklikle gerçeklikten uzaklaşmayı aynı kefedeyi değerlendirmeyi beraberinde getirmiş, uçları Goethe’ye kadar uzayan bu dönemde, edebiyat sosyolojisinin sınırları içinde kalan edebiyat-okur ilişkisinde aşırıya kaçarak “Genç Werther’in Acıları”nı okuyan birçok okuyucu, intiharı seçmesi gibi...

Aydınlanmacı dönemin amacı, dünyayı gizlerden, ruhsal olandan kurtarmaktır. Mitleri parçalayarak, hayalleri bilgi vasıtasıyla gözden düşürecektir. Oysa hemen ardından Aydınlanma mitolojisi, her mitte olduğu gibi hayalleri de yeni bir bilgi alanına dönüştürür.

Romantizm, alegoriden aşağı kalmayan bir yenileşmedir. Öncelikle şiirin öznesi olarak öznel bir unsur olan şairin Ben’ini, gerçek kişisini sunar. Toplumsal bilinç de bu dönem şiiri ve imgesinde çoğu kez şahsileşerek şiirsel özneye içselleşmiş halde yaşar. Şiirde yaşam felsefesinin, bireyin toplumsal varoluşu gerçekleştirilmenin yolları aranır. Toplumcu gerçekçi anlatıların öngördüğü hayat algıları büyük anlatılara dönüşür. Her biri sanayileşmeyle giderek tabiattan uzaklaşan insanın varlığını, varoluşunu yeni bir temele oturtmaya çalışan bu anlatıların özünde bu kez tabiatla mücadele değil tabiata sığınma vardır. Ancak öte yandan özellikle Baudelaire ile başlayan modern şiirin yeni bir öznesi ortaya çıkar.

Bu özne, artık tabiatla değil, kalabalık ve karmaşa ile dolu şehirlerin tam ortasındadır. Modern şairin bu terk edilmiş caddelerde avlandığı yer, sözcüklerin, fragmanların, dize başlarının hayaletini andıran kalabalığıdır ve bu dönemde amaç, imgeyi süsleyip tasvir etmekten çok hafızaya yerleştirmektir (Benjamin: 125-127).

Zaman, bu algı biçiminde hiçbir şeyi tamamlama imkânı olmayanların yer aldıkları cehennemî zamanın karşıtıdır. Bir başka deyişle zaman, şiiresel ben'in emrinde bir başka yerde, bir başka algıda, bir başkası olarak tecrübe edilecek sentetik bir zamandır. Çünkü bu dönem algısında zaman, yadırgatıcı bir biçimde parçalanmıştır.

İnsan da bu noktada kendi kendine birtakım sorular sormadan edemez. Yıldızoğlu (1997)da bunu şöyle dile getirir: “Sanat batıda hızla sosyal bağlamından, evrensellik kaygısından uzaklaşarak, biçimci, öznel ve zaman zaman da yerel bir yola girdi; ‘sanat sanat içindi’, sanatçının iç dünyasının sarsıntılarında başka bir şey yansıtmayacaktı. Ancak bu iç dünya toplumsal gerçekliğin bir parçası değil miydi? Sanatçıda ortaya çıkan bu özgün öznellik, aslında tarihsel değil miydi?” (s.29)

Tarih de dâhil her şey kötülükle birlikte ilerler. Bu dönemde iyi, doğru ve güzel fazladan bir şeydir. Tarihsel olay ve olguları, “durum”a dönüştürerek hiçlikten, yokluktan (profanlaşmaktan) ve anlamsızlıktan (irrasyonellikten) kurtaran ve onları ontolojik açıdan sonsuzca aşan (transcendent) bir gerçeklik düzeyi vardır. Platon’a göre bu gerçeklik düzeyi “ideler”, Eliade’a göre ise “kutsal”dır. Eliade’ın yorumuna göre, arkaik inançlar, mitler içinde dile getirilen kutsalın zaman öncesi tecrübesi sayesinde tarihsel zaman ve mekân içinde gerçekleşen önemli her olay ve olguyu “durum”a (kutsalın tecrübesine, hierofani) dönüştürmüşlerdir. (Tatar, 2003: 14)

Böylece her bir tarihsel olay ya da olgu, “kendi başına” anlaşıldığında profan (zamansal-mekânsal, tarihsel) olarak kalsa da aynı zamanda “durum”a dönüştüğü (kendi başınlık konumunu aştığı) için kutsallaşmaktadır. Burada kutsallık, sadece bir başkalaşmayı, tarihsel zaman ve mekânı aşmayı değil, belki daha temelde ontolojik gerçekliğe katılmayı yani “oluş”tan “varlık”a geçişi ima etmektedir. Hıristiyanlık ise Tanrı’nın İsa’nın bedeninde bir durum olarak ifşa olduğunu benimser(Tatar: 17).

Tarihselciliğin de kendi içinde aşılmaya çalışıldığı bu dönem sanatında özellikle 19. yüzyılın sonlarında gerçeğin katı görünüşleri, bu dünya ile insan ilişkisini görünebilir olanın sınırlarına kadar sürükler. Bireyin karşı koyuşa, isyana dönük ama olumlu karşıtlıklar halinde öne sürdüğü dünya ilişkisi, yeni bir dünya yaratma arzusunu da beraberinde getirir. Sanatın bu dönemden itibaren akılcılığa daha da yaklaşmasıyla tıpkı kavramlar gibi türler de birbirlerine yaklaşır. Resim, edebiyattan; mimarî ise felsefeden yararlanma yoluna gider. Sanatın bilimden daha az inandırıcı, daha az kesin, daha yalnız ancak daha kapalı bir düşünce sistematığına sahip olması, inandırıcılığa

daha baştan karşı çıkılması, bireyin bilimle olan mesafesini arttırmış, bu açıdan sanatı felsefeye yaklaştırmıştır.

Benliğin sonuçta dünyadan, kutsalın, tabiatın dünyasından kopuşu, içsel özgürlük ve sorumluluk nedeniyle dünya ile iş birliği ve yeniden birleşme vaadi sunmaktadır. Ancak aynı bireysellik, özgürlük potansiyeli ile bağlantılı olduğu için, aynı zamanda daha fazla ayrılma, tecrit ve yabancılaşma –bütün anlamlardan ve bütün sevgilerden ve sonunda kendisinden bile koparılma– ihtimalini taşımaktadır.

Yine bu dönemde Boratav’a (1999)“sanatta aranan tek amaç, duygu ve düşünce beraberliği ile uyarıcı etkiler yaratmak olmuştur. Bu durum ruhsal yapı ile beraber sanatçıları ve sanatı da etkilemiştir. Eski sanatın duygusallığına, anlatım yollarına karşı açılan savaş sonucunda yıkılan gelenekler, 1916’da Ekspresyonizmle başlamıştır. Bu akım, teknoloji çağının ruh durumu ve onun geriliminden kaynaklanan çığ renklerle ve garip, çarpık biçimlerle beliren bir boşalma durumudur. Sanatçılar örneğin: Van Gogh, E. Munch, F.Marc, W.Kandinski, Kircher eserleriyle acıyı, ıstırapı, yaşamlarını, benliklerini doğrudan nesnelere birleştirmeye yönelmişlerdir. Umutsuz insanların toplumdaki uyum güçlüğü ve bunların yansımalarını tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermişlerdir. Farklı tutumları ile anlatımlarını resimsel yüzeylere aktarmışlar, hızlı kentleşmeye, endüstrileşmeye ve toplumda oluşan statüleşmeye karşı çıkmışlardır. Tüm bunları psikolojik yapılarından oluşan renk duyarlılığıyla seçtikleri konularla, biçimlerle yok etmeye çalışmışlardır.”(s.65)

Olçay Çelik Boratav’a göre bu dönemde “sanatta anlatım dilini, salt sezgi ve coşku mekanizmalarının çalışmasıyla üretilen yapıtlar da bulmuştur. Boya ile birleşen kıvrak, enerjik çizgiler, toplumun ve sanatçının iç dinamizmini ya da psikolojik depresyonları dışa vuran, savaşa, yokluğa, yitirilmiş değer yargılarına tepki biçiminde gösterilmiştir. Gerilim ise, yapıtlar üzerinde rastlantısallık ile anlatılmıştır.” (s.68)

Sanayileşme sonrası modern Batı şiirinde birey-tabiat ilişkisindeki kopuklukla başlayan süreçte birey-nesne ilişkisiyle devam eden güvensizlik, bilime olan inancın da tümünden yitirilmesiyle Ekspresyonizmden Sembolizme kadar değişik evreler geçirir. Tabiattan ve nesneden kopukluk, acı bir tecrübedir ve temelinde yatan tanrısızlık yıkımıyla tarih ve zamandan da uzaklaşılır. Hem dünyaya aşırı bağlı hem dünyadan tümüyle kopuk yaşayışın bilinçteki yıkımı da bir o kadar acıdır. Kurtarıcılar beklenir

yahut her şair kendine bir kurtarıcı “yaratır”. Nietzsche’nin Zerdüşt’ü, Baudelaire’in Dandy’si ve Flaneur’i vardır.

Şair, nesnellliğini duyumsayamadığı ya da bir parçası olmaktan şiddetle kaçındığı “dünya”ya ancak muhayyel bir varlıkla, bir “başka” insan olmakla tahammül eder. İnsanın anlamının çıkarılıp atılması ve bu bağlamda dünyanın tamamen gözden düşmesi bu dönem sanat anlayışında belirgin bir tavidir. Ancak daha önemlisi bu çağın asıl trajedisi kopuş, yabancılaşma, yalnızlık gibi asıl olan değerlerin gereksiz hakikatler hâline gelmesidir.

Çoğu kez hayata kesinlik ve bir güven yitimiyle başlayan modern insanın sanat serüvenini içsel zorunlulukların yitimiyle açıklayabiliriz. Bir diğer deyişle sınırları belirlenmiş ya da adlandırılmış nesnenin kendiliğine fazlasıyla gömülerek soyutlanması, bir yandan anlam yitimine yol açarken öte yandan tanımlanamayan bir yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Bu keyfi düzenleme, nesne ya da nesnenin imgesini de nedensizleştirerek başkılığını gündeme getirir. Çünkü her adlandırma ve nedensizleştirme, bir kesinleştirme olduğu kadar anlam yitimidir. Nesne gibi imgesinin de bu anlam kaybına uğraması, vardıkları sonuç itibariyle sanatçıyı kargaşaya ya da kaosa doğru sürükleyecektir.

Adlandırma ya da tanımlama, bir sınırlama ama aynı zamanda bir kesinlik belirtisidir. Modernliğin vazgeçemediği ve vazgeçemeyeceği bu alışkanlık, sonuçta her şeyi kendi sınırlarına, hatta neredeyse bireyin bilincine hapsederken var olanın bu kesinliği, bu dünyaya ait bir olgudur. Bu noktadan itibaren soyutlanmış nesne ya da imgesi, kendi anlamından da uzakta ama hiçbir yerdedir. O, artık hem kendisi hem de bir başkasıdır. İmge ise tanımlanmış ve sınırlanmış bir göstergedir.

Horkheimer ve Adorno’ya (1995) göre “Rönesans’la başlayan düşünsel dönüşüm, giderek mitlerin silinmeleri sonucunu getirdi. Çünkü us egemenliği öne çıktı. Aydınlanma ile dünyanın gizlerinden kurtulması programlanmıştır. Mitler parçalanarak ham hayaller ve bilgi aracılığı ile alaşağı edilecektir. Safdillilik, kuşkulanmaya karşı isteksizlik, düşüncesizce verilen yanıtlar, bilgisizlik taslamak, karşı çıkmaktan çekinmek, çıkarıcılık, araştırmalarda savsak davranmak, söz fetişizmi, kısmi bilgilerle yetinmek”(s.19) artık genel geçer yargılardır.

Romantizmle başlayan süreçte sanatın kuralları yeniden belirlenir. Özetleyerek alıntılıdığımız görüşleriyle Erdoğan Alkan (1995), bu kuralların sınırlarını şu şekilde belirler:

Artık yalnız soyluların yaşam öyküleri değil, her şey şiirin konusudur. Tumturaklı, klasik şiir dilinin yerini gelişigüzel bir sesle yazılan, kişisel duyguları, kentsoylunun duygularını yansıtan diri ve canlı bir halk dili alır. Soylu kişilikler şiirden sürülür; bireyin imgelemi, düş gücü ve duyarlılığı, "ben"nin kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemen olur.

Sanatçılar, biçime değil, öze ağırlık verir.

Yunan ölçüsünün yerini on iki heceden oluşan ulusal Fransız ölçüsü, aleksandrinler alır. Zengin uyaklar gözden düşer.

Romantik şiirin lirizminde doğa ve insan kaynaşır.

Sanat, özgürleşir; tiyatro, klasik trajedinin kurallarını bir yana atar.

Tekdüze kuralcılığın yerine, daha yumuşak olan düzgün anlatım ortaya çıkar.

Şiir, insanın duygularını olduğu kadar, yoksulluğunu ve toplumsal sorunlarını da kendine dert edinir.

Parnasizm ile birlikte gelişen şiir serüveninde ise en önemli atılım şiirin özünde yer alan sanatın sanat için olduğunun altının çizilmesidir.

Gautier'e göre sanat, yarar gözetmeyen bir uğraşıdır. O halde, sanattan yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatçının tek uğraşı güzelliştir. Sanatçının düşünüy yalnızca güzellik gerçekleştirir, kaygılarını güzellik dindirebilir. Ölümsüz olan yalnızca güzelliştir. Güzellikten başka amacı olmadığı için ozan plastik sanatlarla bağlantısını güçlendirmek, güzeli elde etmek uğruna bütün çabaları göstermeli, işi raslantıya bırakmamalıdır.

Bir yapıt ne kadar teknik bir çalışmanın ve yenilmiş güçlüklerin ürünüyse o kadar güzeldir. Sanatçı, kolaylığı sürgün etmelidir.

Artık tumturaklı, klasik şiir dilinin yerini gelişigüzel bir sesle yazılan, kişisel duyguları yansıtan, diri, canlı bir halk dili almıştır.

Kişisel temalar ve onun çok yinelenen çeşitlemeleri dikkati yorar, tüketir. Bu yüzden kişisel lirizm ve kişisellikten uzak durulur.

Leconte de Lisle'ye göre, "Nesneli aramalıyız, kişisel olmayana yönelmeliyiz. Bu, duygusuzluk anlamına gelmez. Lirizmi artık bir yana bırakalım. Şiir bireysel bir

destanda kanatlanamaz. Bilge bir kuşaktanız. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz, geçmişten günümüze gelmeliyiz. Bilimin yoluna, pozitivizmin yoluna böyle girebiliriz. Artık geçmişi, imgelemlerle ya da yerel renklerle çağrıştırmak değil de, en yeni belgelerin yardımıyla, fikirleri, olayları, özden yaşamı, varolma, inanma, düşünme, davranma nedenini, eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur. Uzun zamandan beri birbirlerinden ayrılmış olan bilim ve sanat birbirleriyle kaynaşmasa bile birleşmek zorundadırlar. Oysa, bilindiği gibi, romantizmde, bireyin imgelemi, düşgücü ve duyarlılığı, 'ben'in kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemendir.(Alkan: 95-101)

Modern sanat içinde imge, bireyin bilincine ait tümüyle öznel bir görüntü olmaktan öteye geçemez. Hem geçmişten hem de gelecekte koparılmış, uzaklaştırılmış tekil anlamlılığıyla imge, geçmişten gelen bir izi takip etmez ve geleceğe ait bir işaret bırakmaktan kaçınır. Geçmişten ya da gelecekte bir iz taşıyormuş gibi görünse de aslında bu, -eğer bir intihalden söz etmiyorsak- tümüyle tesadüfidir. Yahut bu benzerlik, o imgeyi “yeniden üretmek” anlamına gelir.

Paul Verlaine'in “Gök Öyle Mavi” şiirindeki imgeler de yalnızca Verlaine'e aittir. Göğün maviliği, damlar üzerindeki yeşil dal, tekrarlanamaz, kullanılamaz bir imgesellikle Verlaine'in damgasını taşır.

Gök öyle mavi, öyle durgun,
Damlar üzerinde!
Yeşil bir dal sallana dursun,
Damlar üzerinde (Berk, 2001: 163)

Tüm kartezyen düşünürler tarafından tıpkı algı gibi gözden düşen ve bir hata unsuru sayılan imge ve imgelem yalnızca düşsellikte sadece 'hiçliği', 'hayalet obje'yi ve 'özde varolan fakirliği' keşfederken farklı bir içerik kazandırma niteliğiyle sınırlandırılır.

Üretimin karşısında bir tüketimden de söz etmek gerekirse modernliğin baş aktör olduğunu söylememiz gerekir. Çünkü modernlikte, yeni olana ait çabalar, bir sonraki adımda bilincin imge tüketimini beraberinde getirir. İmgenin ve onu yeniden üretmekle kullanan bilincin kendine özgüllüğü ve özgünlüğü ile gitgide daha dar bir alana sıkışıp kalan imgenin ölümünden de söz edilir. İmge, modern algıda öylesine daraltılır ki, özgünleşerek sanatçının kişiliğini hatta ismini yansıtmaya bile gündeme gelebilir. Ancak

bir süre sonra, imge bu niteliğinden ötürü, hafızalardan gitgide silinebilir ya da yalnızca sanatçıya, bir olaya, bir duruma ait olmakla anlam dünyası daralabilir. Poe'nun "Kuzgun"u ya da Rimbaud'nun "Ben bir başkasıdır" sözü gibi. Her iki söz ya da obje, bir başka eserde karşımıza çıkamayacak kadar Poe ve Rimbaud'ya has niteliklere dönüşmüş imge ve söz şahsileşmiştir.

"Bakış", çoğu modern şair gibi Baudelaire'in de sığınağı ve hapishanesi olmuştur. Bulmak zorunda olduğu "anlam"ı görebilmek için bu "dünya"ya sığınan Baudelaire, hapishaneye dönüşen "dünya" ile arzuları arasında sıkışıp kalmıştır.

Ruhum sevgili baharın bitti.
 O çılgın kokuların tükendiği zamandır..
 Ayaklarımın altında yusuvarlak dönüyor dünya
 Issız dağların karlı ağzında donmuş bir yolcu derinlere kayıyor
 Geçmişin titreyen eli sazdan örülmüş rüzgarlı kulübesi
 Gerek yok sığınmaya
 Ey her solukta gövdemi yutan zamanın muazzam ürperişi
 Ruhum dünyanın çığlarını çağır.
 Seni sarıp döne döne götürecektir zaman. (Baudelaire, 2003:137)

Modern çağın imgesini sınırlayan şey, imgenin dilin ve düşlerin sınırları içinde kalmasıdır. Bir diğer deyişle bu çağda sınırlanmış bilinç, temsil gücünü yalnızca görünür olandan, doğadan koparılmış imgeden yola çıkarak oluşturur. Bu dönem şiir ve imge anlayışlarında dikkat çekilen nokta, şairlerin olayların ortasında değil, derin gerçeklerin ve sembollerin ortasında yaşadıkları gerçeğinin farkına varmalarıdır.

Modernliğin de tıpkı gelenekte olduğu gibi yeni sembolleri vardır. Bu semboller eskisinden farklı olarak biçimsel temele dayanmakla birlikte daha çok inandırıcılık eğilimiyle birlikte hareket ederler. Mitoloji ve bilinçdışının yerleşik değerlemelerinin öngördüğü köklü varsayımları değiştirmek için bu yeni sembol ve imgelerle inandırma gayreti, zorunlu olarak en önemli göreve dönüşmüştür. Modern birey, tıpkı tabiatta olduğu gibi yeni bir alan olarak keşfettiği bilincinde de köklü bir değişime gitmek, bunu yaparken kendiliğini ortadan kaldırma tehlikesini de göze almak zorundadır.

Edgar Morin, "Çağın Düşüncesi" adlı makalesinde kültürün, bireyin deruniliğine nüfuz eden karmaşık normlardan, sembollerden, efsanelerden ve imgelerden oluşan bir yapı olduğunu ileri sürerken heyecanlara yön verdiğini de vurgular. Bu nüfuz etme, birtakım değerler ortaya çıkaran gerçek yahut efsanevî kişilikler konusunda olduğu gibi, kültürün imajları, mitleri ve sembolleri üstüne kutuplaşmış zihinsel alışverişlere

göre tahakkuk etmektedir. Buna göre bir kültür, pratik hayatın düşsel dayanak noktalarını yapıp gösterir; yarı-gerçek, yarı-hayalî varlığı işaret eden kültür, bunlardan herbiri kendi içinde yarı-gerçek yarı-hayalî varlığı yaratır ki gene her biri kendi dışında da bunu oluştursun(Morin, 1995: 55-56).

Modern bilincin karakteristik biçimi ‘seyreden şuur’dur. İmgenin tanımlanışı ve sınırlılığı, modern algıda imgenin kendi başınlığını da beraberinde getirirse de modern bilinç nesnelere, varoluşu hatta hiçliği bile seyrederek. Ancak bu müşahede, kendi içinde “ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı”na (Lingis, 1997) dönüşür ki bu aşamada imgenin kapalılığı ya da açıklığı bu anlamda bir yanılısamadan öteye gitmez. Çünkü her imge, soyutlayan, tanımlayan ve sınırlayan bir bilince aittir.

Modernlik döneminde elde edilen insan, hep bir yanıyla eksik yahut tamamlanmamışlık hissi verir. Çünkü bütünlüğün varoluşunu, Hegel’in öngördüğü şimdiki zamanın içinde sıkışıp kalmış olan bireyde aramak boşunadır (Althusser, 1995).

Eliade, ontolojik (kutsal) bir kökene dayanan geleneksel mitsel düşünce ile modern tarihselciliğin nihilist (ateist, profan) varoluşçuluğunu yansıtan kendi mitsel düşüncesi arasındaki temel farklılığın aşılmasını mümkün görmez. Bu farklılık gerçekte artık fiilen var olmayan bir “eski” (arkaik, nostaljik) ile fiilen var olan “yeni” (çağdaş, tarihselci) arasında salt entelektüel veya kurgusal bir tarihsel farklılık değildir. Hâlâ bir şekilde mitsel düşüncenin tarihsel etkisi altında profanlaşan ve ontolojik (kutsal) kökenden uzaklaşmak isterken kendini nihilist düşüncenin kucağında bulan modern insanın bilincinde ortaya çıkan bir farklılıktır. Bu nedenle modern insan için tarihsel bilinç sorunu aynı zamanda bilincin ve bütüncül varoluşun parçalanmışlığı ve bu parçalanmışlığın bir sonucu olarak ortaya çıkan nihilizm sorunudur. (Tatar: 16)

Bu yüzden diğer modern şairler gibi ne Rimbaud’da ne de Baudelaire’de Tanrı düşüncesinin yeri yoktur. Bunun yerine düşleri, düşünceleri öne çıkaran iç dünya vardır:

Ve ölümsüz, yenilmez önderimiz, Düşünce
Yeraltındaki tanrı, yeryüzüne çıkınca
Tutsaklığın düşmanı, tüm korkulardan uzak
Düşünce, zincirlerini kırmaya başlasın, bak
Çivisini çakacak göklerin her katına
Son verecek Tanrının göksel saltanatına
Düşünce diyeceksin, benim tek Kurtarıcım;
-Denizlerin bağrında, görkemli, altın Bacım,
Büyük evrene büyük seviyi sunacaksın

Sonsuz bir gülücükte arınıp yunacaksın.
Koca bir çalgı gibi Dünyamız titreşecek,
Haz dolu bir öpüşle kendisinde geçecek
Güçlü insan, kucakla, mutsuzları sevindir (Rimbaud, 2003: 31)

Modernist algıdaki temel çıkış noktası, merkeziliğin özgürlüğü kısıtlayacağı düşüncesine dönük olarak merkezden uzaklaşan bir yaklaşımla kendini gösterir. Bir diğer deyişle yüksek değerlerin merkeze alındığı bir sanat anlayışıyla sorunlu, eksik, çaresiz bir öznenin merkeze alındığı sanat anlayışı, genellikle nesnelere egemenliğindeki bir bakışla yer değiştirmiştir. Bu da öznenin değil nesnenin egemenliğindeki bir sanat ve dolayısıyla imge anlayışını beraberinde getirmektedir. Buna bağlı olarak nesne, birden fazla bakışı zorunlu kılan bir anlayışla, öznenin hükümlerini silmekte; sınırlı ve hep ölümlülüğü hatırlatan yanı sıra tanınagelmektedir.

20. yüzyılın geçmişten getirdiği birikimlerle yeni bir ifade imkânı bulabileceği bu yüzyılın siyasi ve sosyal görünümüne baktığımızda yeni sanatın nasıl bir şekil alacağı hemen hemen ortaya çıkmaktadır. Tanilli'ye göre (1999)“20. yy.’ın başları, I. Dünya Savaşı eşiğinde, 18.yy. ve 19.yüzyılın bir bölümünün eseri olan akılcı iyimserliğin egemenliğindedir hâlâ; söz konusu iyimserliğe göre, insan bilimlerdeki gelişme ile ancak akla dayanan, yani bilimsel bilgilere ve ilkelere uygun olarak yönünü bulabilecektir. Bununla beraber, 1914’den önce bile 19 yy.’da Kierkegaard’la Nietzsche akılcılıkla bilimci iyimserliği tartışma konusu yapmış ve onların temellerini sarsmışlardı. Böylece yalnız Kant’ın ve Auguste Comte’un mirasını değil Rönesans’la doğmuş Hümanizmayı da alt-üst etme tehdidini haber veren bunalım gelip çatmıştır.” (s.69)

Server Tanilli'ye göre “maddeli uygarlıktaki değişmelerin hızlanması, yeni bilimsel buluşların yankıları ve o zamana değin yerleşmiş sayılan kavramlarda yol açtıkları alt üst oluş, sanatsal ve edebi ‘uzlaşmalar’ üzerinde de etkilerini gösterirler ve onlarda göreceliğin izlerini taşırlar: Kendinden bir gam, kendinden mekân, kendinden perspektif, kendinden şiir kuralı yoktur artık. Öte yandan evrensel uzlaşmalara karşı ayaklanmaya, aklın ve mantığın kabul ettiği nesneye karşı bir tepki de eşlik eder: Kendinden bir şey olarak bellediğimiz nesneye anlam veren biziz. Her sanatçı, ressam, şair, heykeltıraş, müzikçi, yazar şunun bilincine varır: Dünya görüşünü ortaya koymak üzere, kendi anlatım biçimini, kendi dilini yaratmak. Dolayısıyla gerçeküstücülerin bir

araya geldiği “Minotaure” dergisi, sanatçıların kendi anlayışlarını oluşturduğu yeni bir ifade aracına dönüşür. 1930’lu yıllarda çıkmaya başlayan “Minotaure” dergisiyle Sürrealizm, sadece ideolojik açıdan değil, politika ve sanat açısından da kendine bir yer edinerek yayılmaya, genişlemeye başlar. Almanya, İtalya gibi ülkelerde peşpeşe gerçeküstücü dergiler çıkar.

Gerçeküstücülük, dadaistlerin yıkıcı, saldırgan tavırları yerine, bilinçaltının sonsuz imkânlarından yararlanarak ‘gerçeği’ bilinçaltında arar. Rüyalar, bilinçaltı çağrışımları ve bu doğrultuda yaşanan her şey imge oluşumuna neden olur. Freud’un psikanaliz yöntemine göre, insanın gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istek ve düşünceleri bilinçaltında gizlidir. Bu gizli bölüme ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde girilebilir. Gerçeküstücülerin oldukça ilgisini çeken bu bilimsel görüşler, gerçekliğin algılanmasında önemli bir etkidir. Normal yaşamda bastırılmış duygu ve düşüncelerin rüyalarda canlanması bilinçaltı kapılarının aralanarak, sansürlenmiş gizli kalmış duyguların, imgelerin ortaya çıkmasına neden olur.

Modern şiir, önceden tahmin edilemez şekilde ardarda getirilen kelimelerle özgürlüğü dilin yapısına taşır. Bu yönüyle, özgürlüğün insan fitratında temsil edilebileceğini kanıtlamak istercesine kelimelere aşırı bir sınırsızlık verir. Ancak bildirgelerde de belirtildiği gibi Gerçeküstücüler, iç denetimi yine de şairin elinde görmek isterler.³ Şiiri özgürlük isteminin biçimsel bir aracına dönüştürmekle sanatçı, imgeyi özgürlükle biçim arasında organik bir köprü, bir araç olarak tasavvur eder. Bir anlamda imge ile insanın özgürlük arayışı, biçimsel olarak dilde ve dolayısıyla şiirde ortaya çıkarken sanatçı da kendisinden bekleneni vererek imgeyi bu yapılar arasında bir ilişkililik süreci ya da sebebi olarak tasavvur eder.

Marksist estetikte dikkat çeken şey, üretim ve yansıtmadır. Buna göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesi, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır. Bir diğer deyişle insan bilinci, gerçekliğin nesnel bir tasarımı, ürünüdür. Gerçekliğin yeniden üretimi, yani insan ilişkilerinin yeniden üretimi sanata dönüşürken yansıma kuramı, genelde insan bilgisinin dayandığı yasaları gün ışığına çıkardığı kadar, sanatta gerçeğin

³ Louis Aragon, Antonin Artaud, Andre Bréton’un da aralarında bulunduğu “27 Ocak 1925 Bildirgesi”nde Gerçeküstücü sanatçılar, bu iç denetimi istedikleri zaman kullanabilecek “yetenek”te olduklarının altını çizerek (Onaran, 1981: 1989)

tasarımına ilişkin özgül nitelikleri de ortaya koyar.⁴ Gerçekdışılığın özgürleştirici yanından söz ederek Gerçeküstücülüğün, bu imkânı sonuna kadar kullanan bir sanat olduğunu belirtilir.(Althusser, 2004: 112)

Bir başka açıdan Marksist estetiğe göre öze ait olanla görüntüler yani fenomenler arasındaki gerçek diyalektik, bu her iki ögenin de yalnız insan bilincine değil, aynı zamanda realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte- ki bu, diyalektik bilginin en önemli aksiyondur. Realitenin çeşitli evreleri vardır. Buna göre önce, yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anın realitesi vardır. Bu diyalektik, tüm realiteyi öyle bir sarar ki, bu ilişkide görünüş ve gerçek, tekrar birbirlerini izafi kılarlar: anlık tecrübelerle yüzeyden hareket ederek daha derine gittiğimiz zamanki görünüşe öz hâlinde karşı koyan şey, yine çok daha derin araştırmalar sonucunda, ardında bir başka ve değişik öz sezilen görünüş olarak belirir. Ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider. O halde gerçek sanat, en yüksek derinliğe, en yüksek kavramaya yönelir ve her şeyi kapsayan realiteyi bütünlüğü içerisinde özümleyer. Mümkün olduğu kadar derine inerek, yüzeyin altında saklı evreleri araştırır, fakat bu evreleri, soyut bir biçimde birbirinden ayırarak ve görüntülere (fenomenlere) karşı koyarak tasvir etmez. Yani gerçek sanat, her zaman, insan yaşantısının bütünlüğünü, onun devinimini, oluşumu ve evrimi içinde verir.(Lukacs, 1969)

Bütüncül açıdan bakıldığında Marksist estetikte imge, Çalışlar'a (1983) göre "sanatsal bilginin nesne alanı, ne özel bir olaya (belirli yaşamsal bir olaya, özel ruhsal bir yaşantıya ya da özel toplumsal bir ilişkiye), ne de 'genel'inde insanlara yöneliktir. (...) Sanatsal bilgi sürecinde nesnel gerçekliğin özellikleri, yapısı ve yasallıkları, bilen öznenin bilincinde kendisiyle görece bir uygunluk içinde yansımaları bulur ve (bilimden farklı olarak) özne tarafından burada aynı zamanda değerlendirilir." (s.360)

"Eleştirel gerçeklik" ya da "toplumcu gerçekçilik" adlarıyla da tanınan Marksist estetiğin imgelem dünyasında bir bütün olarak sanat ve edebiyat aracılığıyla emeğin ve doğmakta olan toplumcu düzenin amaçlarıyla uyuşan sanat eserleri ön plana çıkar.

Gerçeküstücü şiirlere yer verilirken şiirlerde de Marksist bakışla gerçeküstücü imgelerin izini sürülür (Fischer, 1985).

"...yerinden oynamaz sarp burunları
Temellerinden sarstım, köklerinden söktüm

⁴ Marksist estetik konusunda yayımlanan eserler için bkz. (Althusser, 2004), (Eagleton, 1985) (Wolff, 2000) (Tunalı, 1984) (Marks-Engels, 1980) vd.

Çamları, ardıçları: mezarlar buyruğumla açıldı,
Büyümün gücüyle uyanıp dışarı uğradı içlerinden ölümler
Ama vazgeçiyorum işte bu hoyrat büyülerden.”(Fischer: 242)

Büyüyle, maddî gerçeğin deneyelediği ve tümüyle agnostik olan bilim ve tecrübelerden kaçışı, uzaklaşmayı anlatan şiirde en göze çarpan imge, insanın kendi bedeni ya da maddiliğiyle elde edebileceği güçtür. Bu güç, hayatın vazgeçilmezliği ve ölüm karşısındaki çaresizlik çatışmasıyla yara alır gibi görünse de şairin vurguladığı değer, bu çatışmayı da aşabilecek ölçüde göze çarpan maddiliktir.

Burada Marksist estetikle ilgili olarak sözedilmesi gereken son nokta, gerçeküstücü sanatçıların geçmişe bakışlarında bu ideolojiden yola çıkmalarıdır. Bir başka deyişle gerçeküstücü sanatçıların geçmişten kaçışlarının altında yatan sebep siyasal /ideolojik bir karşı çıkıştır. Buna göre George Orwell’in 1984⁵ adlı romanında görüleceği gibi geçmiş, aynı zamanda “siyasal bir sorun” yahut “her gün idam edilmesi gereken bir hasım”dır (Oktay, 2003: 70). Özgürlükçü düşünceyi yok sayan ve zihinsel sınırlılığı beraberinde getiren sınıfsal yapı özgürlükçü yapıyla sürekli bir çatışma hâlinindedir. Egemen sınıfın dayattığı söylemsel yapı, özgürleştirici imgeler ve düşler yoluyla bertaraf edilmeli ve yıkılmalıdır. Geçmiş, bu yüzden özgürlükle yok edilirken şimdiki zamana ait nesnelere, imgelere ve düşlere yoluyla kullanılabilir hâle getirilmelidir.

İmge, nesnesinin özünü de kuşatıp değiştirdiği gibi zaman ve mekânını da olduğu gibi saklar. Her çağın mitolojisinde yerini bulan imge, genişlemeyle ehliştirdiği nesnede artık zamansız ve mekânsız bir görünüş yaratır. Bir tabloda görülen deniz, deniz olmakla birlikte aynı zamanda insana dair bir imgedir. Hem yalnızca insan da değil aynı zamanda çağdır, zaman ve mekândır. Hem kendi döneminin hem de izleyicinin zamanını da kuşatan bir genişlikle daima bir başka görünüme erişir. Bununla birlikte deniz imgesi, hem kendisi hem de kendisi olmayandır. İmgenin gücü, denizi tümünden bir belirsizliğe ve daha çok kendine çeker. Nesne artık imgeleşmiş, imgenin kendisi olagelmıştır.

5 “Hayvan Çiftliği” adlı romanın da yazarı olan George Orwell’in gerçeküstücü izler de taşıyan ve modern romanların arasında yerini alan bu roman kült olmuş bir korku ütopyasıdır. Romanda sosyalizm ve diğer baskıcı rejimler dile getirilirken insanları silik gören tüm totaliter rejimler, ağır bir şekilde eleştirilir. Romanın ana karakteri olan Winston Smith, Okyanusya’da yaşar. Arşiv dairesinde çalışan Winston, makaleleri yönetimin istediği şekilde değiştirmekle görevlidir. Aynı dairede çalışan Julia’ya âşık olur ve düşünce polisine yakalanıncaya kadar birlikte mutlu vakitler geçirirler. Müşterisi olduğu bakkal Carlignon, düşünce polisi; yeraltı örgütünden dava arkadaşı olduğunu düşündüğü işarkadaşı O’Brein ise ajan çıkar. İşkenceler gördüğü nice hapis günlerinden sonra salıverilir. Ancak düşünceleri değişmemiştir. Bkz. (Orwell, 1999)

Freud, çocuktaki oyun duygusuyla sanatçının düş dünyasının karşılaştırarak benzerlikler üzerinde durur. Buna göre sanatçı, tıpkı bir çocuk gibi özgür bir oyun kurgulayarak çağrışımlar aracılığıyla rüya ve hayallere başvururken eserini oluşturma çabasına girişir. Freud'un düşler ile ilgili yorumlarının getirdiği yorumların da katkısıyla sanatçının imgeleminde ortaya çıkan gerçeküstü izlenimlerin sanat yoluyla ortaya çıkışı, Gerçeküstücülüğün temelini oluşturur. O güne kadar yıkıcı olarak nitelendirilen akılcı dünya algısının ötesinde yeni, yeni olduğu kadar da sınırsız bir düş gücünün keşfi, aklın denetiminden sıyrılan sanatçının bilinçdışını ve dolayısıyla bilinçdışının gerçekliğini kabul etmeye götürür. Çünkü gerçeküstücülüğün ortaya çıkışıyla aklın denetimindeki bilincin baskısıyla bireysel ve toplumsal yaşantıdan uzak tutulan hayal ve düşgücünün egemenliği yeniden canlanır. (Leroy, 2006: 24-25)

Bergson özellikle zamanın algılanışıyla öngördüğü şimdiki zamanın “an” fikriyle açıklanması, bu akıma önemli bir açılım sağlar. “Bergson’un düşündüğü biçimiyle deneyimi bugünkü toplumsal koşullarda sentetik yoldan üretme çabası olarak görmek” için yola çıkan gerçeküstücüler, akıp gitmiş olan geçmişin yeniden üretiminden yanadır ve bunu gerçekleştirirken, zaman zaman bilincin egemenliğini kabul ederler.

İmgeciliğin son yüzyılın felsefesinden ama daha çok Bergson’dan aldığı ilhama göre biz, hep bir şimdi içindeyiz, ardı ardına gelen şimdileri yaşarız. Bilinçli duyularımızın en önemlisi, zamanın ilerleyişini duyumsamamızdır. Belirli bir geçmişten belirsiz bir geleceğe doğru durmaksızın yol alıyormuşuz gibi hissederiz. Geçmişin geçmişte kaldığını ve onu müdahalede bulunamayacağımızı biliriz. Geçmiş, değiştirilemez ve bir anlamda, hâlâ “orada öylece durur”. Geçmişe ait bugünkü bilgilerimiz kayıtlardan, anılardan ve bunlardan çıkardığımız sonuçlardan oluşur. Çoğumuz geçmişin “gerçek” olup olmadığından kuşkulamayız. Olan olmuştur, ne bizim ne de bir başkasının yapabileceği bir şey kalmamıştır! Öte yandan gelecek henüz belirsizdir. Her an her şey olabilir. Zamanın geçtiğini bilinçli olarak algılamak, uçsuz bucaksız ve görünüşte kararsız geleceğin tam şu andaki kısmı “şimdi ve burada” ve “gerçek” olarak yaşanmaktadır. Geçmiş bellekte tutmak, gelecek beklentisi ve şimdiki zamana odaklanıp yaşamak, her şeyden önce zamanı düşünmeye ve idrak etmeye yönelik bir düzenek geliştirmeye yakından ilgilidir. Çünkü zamanın hiçbir boyutu, diğerinden soyutlanarak düşünülemez. Boyutlardan herhangi birindeki aksaklık psikopatolojiyi de beraberinde getirecektir. (Soysal-Bodur-Gökben, 2005: 276)

Bergson'dan yola çıkılarak sanatların farklı biçimlere ve içeriklere sahip “mekân-zaman”larından söz edilebilir. Buna göre modern sanatçı, sanatın bütünlüklü değil de parçalardan oluşmuş “mekân-zaman”lardan oluştuğunu ileri sürer. Deleuze'nin (2003) ifadesiyle aynı resimde birden fazla “mekân-zaman” söz konusudur. Salvador Dali, bir tabloda farklı zaman ve mekânları iç içe kullanmıştır. Bu da bize gerçeküstücü şiirde niçin birden fazla mekân ya da birden fazla zamanın olduğunun cevabını verir.

Zaman ve bellek, Bergson'da bir arada kavranılabilecek bir bütüne dönüşmüştür. Bergson'a göre zaman bölünemez bir niteliktir fakat gerçek zaman, süredir. Bu süre de şimdi, geçmişin ve geleceğin bir birleşimidir. Zaman gibi hiçbir nitelik birbirinden mutlak olarak ayrılabilir değildir. Niteliksel zaman noktalardan oluşmaz. Geçmişin şimdi içinde yaşadığı yer, bellektir. Geçmiş zihnimize bir düşünce olarak belirmez, o artık yaşanan andadır, şimdidedir.

Modern endüstri toplumunun anahtarı üretimken, postmodern toplumda “gerçek” i önceleyen modeller olarak “taklitler” toplumsal düzene egemen olmaya; toplumu “hipergerçeklik” olarak oluşturmaya başlar. Çoğu sanatçı, sanatın ve muhtemelen teorinin, siyasetin ve bireylerin yapabilecekleri tek şeyin zaten üretilmiş olan biçimleri biraraya getirmek ve bunlarla oynamak olduğunu savunur. Buna göre postmodernite, ne iyimser, ne de kötümserdir, sadece yıkıntılardan artakalanlarla oynanan bir oyundur.

İmgeci şiirin öznesi, hem şair hem de bir başkasıdır. O, yalnızca bir sembol, hem de şairi aşan özgür ve kimi zaman da asi bir yansımadır. Uyumsuzluk, kopuk kopuk düşünceler şiirin yapısına da sızarak ben'in parçalanmış benliğini ve gövdesini temsil eder.

Picasso, modern sanat anlayışında zamanla ilgili olarak, kimi farklılıkların göze çarptığını belirtir. Buna göre bir sanatçının evriminden söz ederken insanların, sanatçıyı sonsuz sayıda yansıtarak çoğaltan iki ayna arasında duran birine benzettiklerini düşünür. Aynanın birindeki görüntülerin sanatçının geçmişi, diğerlerindeki ise geleceği ve kendisinin de şimdiki zamanı yansıttığını varsayar. Picasso, bu algısal kırılmanın yanlışlığına işaret ederek bunların farklı yüzeylerde yansıyan aynı görüntüler olduğunu hesaba katmadıklarını belirtir.(Ashton, 2001: 28)

Modern imgeci şiirde zaman da birbiriyle çakışan üst üste zaman algılarıyla karşımıza çıkar. Şimdiki zamanın barındırdığı çoğul görünümlü imgelerin belirli bir zamana bağımlılığın ve nesneliliğin yitirilmeden hem o hem bu görünümüyle belirerek

ve dahası her okurun gözünde sonsuz sayıda şimdiki zamanla birleşerek yeni yeni alanlar kazandığı görülür. Bu yüzden imge, şimdiki zamanda oluşan çok sayıda zaman algısıyla metnin ya da eserin kendini yeniden yeniden ürettiğini belirtir. Buna bağlı olarak da geçmiş ve gelecek de “şimdi”nin çoğuluk niteliğine ortak olurlar. (Deleuze, 2005: 27) Bir diğer deyişle daha önce de belirttiğimiz gibi bilinç ve imge anlayışında şimdiki zamana yapılan atıflar herhangi bir zamanı değil bilinçle seçilmiş bir zaman anlayışını hatırlatır. Octavio Paz da aynı düşünceyi paylaşır: Bizim yaşadığımız gerçeği imge yeniden yaşar ve yeniden oluşturur (Paz, 1991: 92).

Gerçeküstücü akımın sözcülüğünü yapan Andre Breton, klasik güzellik anlayışı açıktan açığa alaya alırken bilinçaltını yansıtan hayalin yalnız sanat alanının tekelinde olmadığını, bütün insan hayatının fantastik bir açıdan görülmesi gerektiğini savunur. Kurucuları arasında da yer alan ve aynı zamanda bir doktor olan Breton’un özellikle hastalarının düşleri ile ilgili olarak tuttuğu notların da katkısıyla bu yeni dönemde sanat eserinin gerçekle olan ilişkisinin en aza indirgenmesi amaçlanır.

Gerçeküstüçülerin yücelttiği Lautréamont’un “dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması” dizesinden hareketle sıradan işlevlerin sonsuza dek bir daha değişmemek üzere belirlenmiş gerçekliklerinden söz eder. “şemsiye”, örneği bunlardan birisidir. Şemsiyenin bireyin kendinden alabildiğine uzak ve aynı ölçüde saçma başka bir gerçekliğin (dikiş makinesi) yanı başında, ikisine de yabancı, ikisinin de yadırgayacağı bir zeminde (ameliyat masası) bulunvermesi, bilinçte var olan bağıntısızlığın da göstergesidir. Bu sebeple modern gerçekliğin yani gerçeküstüçülüğün gerçekliği sıradanlıktan koparıp nesnelere asıl kimliğini yok ettiğinden söz edilir.

İmgeci sanat, bir yaşam biçimi olarak ortaya çıkarken eğlenceyi ve yaratmayı mümkün kılan bir varoluşa yol açar. Bununla birlikte içsel özgürlüğü savunurken bu akım materyalizmden uzak duruşla, anı yaşamakla ilgilidir. Çünkü gerçeküstüçülük, kentsoylu değerlerine bir karşı çıkıştır.

İmgeci sanatın ifade ettiği hareket, nesnelere içindedir. Nesnelere konumundan, içkinliğe bir kayış ve meditasyonların tüm büyücü etkinlikleri doğar. Daha içten bir parçalanma, daha tuhaf bir alt üst oluş, kendinin sınırsız olarak sorunlaştırılması gibi nitelikler de gerçeküstüçülüğe aittir (Bataille, 1998: 230).

Birbiriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelere bir araya getirmek, tutarlılığı kendi içinde kalsa da bir bütün içinde sunmak, bunları bazen perspektif bir derinlik içine

yerleştirmek ya da döz bir yüzeyde şaşırtıcı bir biçimde toplamak da modern imgecilğin eğilimlerindedir. Çünkü birbiriyle ilgisiz olan nesnelere bir bütün içinde toplamak, bu nesnelere birbirlerinin niteliklerine dönüşmesini de sağlayacaktır. Bu, gerçeküstücü imgelerin nesnelere algılanışını nasıl da değiştirdiğini gösteren bir başka niteliğidir.

Bu şairler, şiiri, kelimelerin kimi zaman ikinci, hatta üçüncü anlamlarıyla düşünürler. Kelimelerin çağrışıma dayalı, metaforlara açık, eğretilmeli anlamlarıyla imasız dilden uzaklaşırlar. Şiirsel söylemi imgeye açarak anlam alanını genişletirler. Özne-nesne ilişkisinde görme, bilme, duyma biçimleri tümüyle değişmiş ve tabiat, eşya, duyma, görme, algılama, anlama ve anlamlandırma biçimleri yeni bir gerçeklik kazanmışken dilin anlam kurucu işlevi farklılaşmış, şiirin bütününde olduğu gibi kelimeler de kullanılışları itibariyle tümüyle farklılaştırılmıştır. Dil de bu açıdan, her zaman belirleyici bir unsur olagelmiştir.

Geniş kapsamlı olarak düşünüldüğünde mantık, tutarlı olma çabasıysa, gerçeküstüçölük, bu yönüyle akıldışılık yahut mantık-dışılık değildir. Onun da Dadaizmdeki gibi bir mantık eğilimi vardır ve evrensellik duygusunu, insanî duyarlıklara karşı uyarmak ister. İmgeci yaklaşımlar, insanı bir bütün olarak ele almasa bile insanda “olması gereken” bir bütüncüllük değeri gözetir.

Modern sanatçı, varoluğu aynı anda hem özerk hem de başkaları tarafından da yaşanabilir olarak düşünemez. Çünkü şiirsel hayatın sınırlarını olabildiğince zorlayan kapalı bir çevrenin, şiir dünyasını içeriden parçalaması anlamına gelen modern imge anlayışı, geçmiş dönem sanatının artık bir sır taşımaz. Octavio Paz’a göre öznenin sistematik olarak yıkımı ya da öznenin nesneleştirilmesi değişik teknikler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bunların en dikkate değer ve etkin olanı ‘otomatik yazma’dır. Başka bir deyişle bireyin kendini ahlakın, aklın ya da sanatsal beğenin vesayeti altına sokmaması; yönetilmeyen düşünce eyleminin dikte edilmesidir. (s.15) Bu aşamada bir çay kaşığının suyun içinde kırılması gibi algılanan nesnelere yeniden ama “kırık” bir şekilde bilinçte yer alması, imgenin gerçeküstü bilinçteki algısını ortaya çıkarır. Çünkü her sanat eserinin felsefi ve psikanalitik bir boyutunun olması, yukarıda ifade edilenlere ek olarak onu ortaya çıkaran sanatçının farklı bir bilinç algısına sahip olmasıyla açıklanabileceğini düşündürür. Sanatçı, gerektiğinde egemen bir dil anlayışını zorlamak hatta onu ortadan kaldırmak için bilince müracat ederken zaman algısı gibi eşyaya

bakışını da buna göre oluşturur. Sanatçı, egemen dile olan tutumu gibi egemen düşünce tarzlarına karşı geliştirdiği isyanla genel geçer bir dil anlayışından olumsuz, kötücül bir dile sürüklenir. Dilin kırılması yeni ifade imkânlarını da beraberinde getirir. Çünkü sanatta somut ya da soyut biçimler yoktur. Yalnızca sahte görünümlere, yalanlara az ya da çok benzeyen biçimler vardır.

Paul Valéry, (2006) bir eserin, dilin öğelerinden oldukça farklı oldukça ayırt edici özelliklere sahip öğeler yardımıyla meydana getirilebilmesi gerektiğini belirterek, imgelerimizin, ruhumuzda bir coşku anının yaratılmasına uygun düşebilecek bir yapı hâlinde olduğu izleniminin verilebilmesinin önemine işaret eder. Bunun da saf imgelere yönelmekle mümkün olduğunu öne sürer(s.11). Öte yandan saf şiir, şu şekilde ele alınır: Kelimeler, imgeler sayesinde lirik bir muhayyile gücü içerisinde duyulabilir karşılıklı yansımasıyla parlarlar(Mallarme, 2006: 23).

Kelime, dilde ve sanat eserinde "figüratif" bir malzemedir ibaret değildir; kendi içinde bir "imge"yi de bünyesinde taşıyan anlamlı bir bütündür. Bu "bütün"ler toplamı bir duyuş ve düşünüş ortaya koyabilmek için biraraya getirilerek daha büyük bir düzenlemeyle imajlar birliği sağlanır. Çıkış noktası kelime olan imgeler, sanatçının iç dünyasında muhayyile diyebileceğimiz bilinç ve bilinçaltı ile bilinçdışının ilişkileriyle ve nihayet muhayyile aracılığıyla tabiatta ve sanat eserinde kullanılacak bir malzeme olarak vardırırlar. Kelimelerin kendi aralarındaki ilişki ile imgelerle olan ilişkisi, çağrışımlar aracılığıyla mümkündür. Ancak sanat eserinin daha özde ise şiirin içinde kimi zaman lafzen olmayan imgeler, kelimeleri farklı bir anlamı sezdirmek, bir diğer kelimeyi hatırlatmak ya da kendi zıddını çağrıştırmak suretiyle düşündürürken öte yandan sesteşlik yoluyla da yakın sesleri kendine çağıran bir birlik anlayışıyla kelime ile olan ilişkiler açısından anlamamızı kolaylaştırır. Burada önemli bir husus da kelimeleri kullanan sanatçının "niyet"iyle alakalıdır. Bu niyet, çağrışımlar, sesteşlikler hatta zıtlıklar konusunda da sanatçıyı yönlendirerek imgelerin farklı yönlerde gelişmesine sebep olur. Sanatçının içinde yaşadığı toplumun kültürel değerleriyle tecrübeleri de imgenin oluşması için birer kaynak değeri taşırlar.

Sanatçının şiirsel algısı, yukarıdaki seçeneklerden herhangi biri ile kurduğu ilişki dolayısıyla imgeleri kurma çabasına da yön verir. Bu açıdan, seçilen kelimeleri tam olarak belirleyici anahtar bir unsur saymamız mümkün görünmemektedir. Anahtar unsur, sanatçı algısı, sanatçının bilinci hatta sanatçı ile bilinci arasındaki mücadelede

odaklanır. Çünkü bilincimizin tamamlama ve anlamsal bütünlük kurma ya da bu niteliklere karşı olma vasfı, nihayetinde sanatçının bilincini de reddetme noktasına taşır. Bu bağlamda imge, şiirsel bilincin algıladıklarını kabul ya da red aşamasında bile sanatçının bilince hâkimiyetini sorgulayan bir ölçüt konumundadır. Şiirsel dilde ilham, dile, dilin dünyasında düşlerin etkisini arttırmakla ve nesnelere, olguları algılama biçimlerindeki kırılmalarla başlar. Şiirsel özne, olgular ve nesnelere karşındaki anlamlandırmalarının ardından şiiri oluşturmaya başlar. Dilin gündelik anlamı bu aşamada yetersizdir. Bu yüzden gündelik anlamı yıkıcı, reddedici hatta yoksayıcı bir arzuyla şaşırtan bir yenilik, dile yansır. Bu yüzden imgelerin genellikle şiirin farklı bölümlerinde aynı derecede niteliklere sahip olması bu düşünceye bağlıdır.

Baudrillard (1992)da gerçeğin algılanışına ışık tutan şu yargıya ulaşır: “Bundan böyle gerçeğin rasyonel olması gereksizdir, zira ideal ya da negatif süreçlerle boy ölçüşebilecek durumda değildir. Çünkü gerçek, işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır, çünkü gerçeği sarıp, sarmalayan bir düşsellik yoktur. İşte bu hipergerçektir.” (s.2)

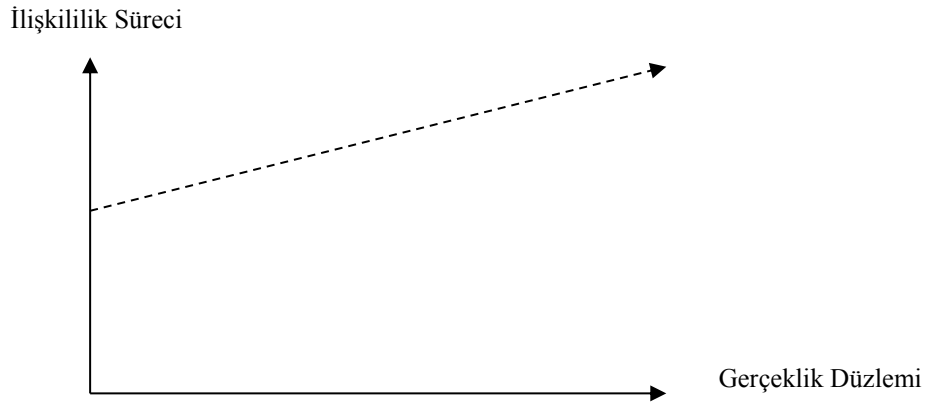
Yeniden üretim çağında gerçekçi düşünce sürecinde özellikle fotoğrafın da katkısıyla gerçeklik ve imge anlayışında yeni bir yol izlenegelmiştir. Fotoğraf sanatında yapay bir şekilde yanyana getirilen ya da kolaj yoluyla bilgisayar ortamında elde edilen nesnelere ya da kişilerin oluşturduğu kompozisyonlar, gerçekliğin ne kadar kolay değiştirilebileceğini gösteren örneklerdir.

Hayatın devamlılığını elle tutulur, gözle görülür bir şekilde somutlaştırmak isteyen sanatçı, hayatın tekdüzeliğini, yine hayatın içinden onun tükenmezliğiyle aşmak ister. Çünkü yaşanılır olan dünyanın durağanlığı yanında devamlılığı da vazgeçilmez bir kaynaktır. Bu sınırsız, sonsuz döngü, içinde alabildiğine fazla çatışma barındırır da sanatçı bu kaynaktan beslenmeye devam eder. Bu sebeple sürecin her aşamasında bir kısır döngüyle değilse bile geriye dönüşler, ileriye sıçramalarla sanatçı bu dinamizmin içinden hayata bakar.

Okuyucusunun bu sürece katılmasıyla sanatçı, oluşturduğu şiirsel özneye, iç insandan, bağımlılığı en aza indirgeyen özgür bir insan modelinden yola çıkar. Bu çağda sanatçı, tıpkı kendisi gibi gelenekle, toplumla, bir başkasıyla bağımlı tümden kesmiş bu insanla bir ilişki, yeni bir bağ kurmak ister. Şiirsel ben, her türlü bağımlılığı

reddeden bir iç insan ya da “içkin ben”(Orhanoğlu, 2000: 48-71)⁶ olarak etki alanını dışa da taşıyarak tüm insanlığı etkilmeye çalışan ve bunu da kişiliğiyle gerçekleştirmek isteyen insandır. O, hiçbir şeyin ya da hiçkimsenin etkisi altında değildir. Duyumlarıyla etkilenir gibi görünse de hikâye ve romanlarda karşımıza çıkan “yazarın niyeti”ne benzer bir algılayışla gücünü dış dünyaya karşı edilgenliğinden alan bir etki gücüne sahiptir. İnsandan yana bir iç insan olmakla birlikte, iç’te, içinde, tüm insanlığı kuşatan bir evren-insanı saklar. Bu birey, çağ ve çağa ait sonuçlara yabancı değildir ve sorunlar karşısında gözlem gücünü kullanırken de edilgen bir tavır gösterirken de aslında güçsüz değildir. Bu dünyanın içselleştirdiği, bir köşeye sıkıştırdığı şiirsel ben, bir anlamda farkında olmakla her şeyin üstündedir. Onu ötesinde edilgenliği, kendinden bile uzak oluşu, tabiata ve insana yabancı oluşu, bu açıdan bir yanıltmacadır.

Gerçekçiliğin ikinci algılanılış biçimi gerçeğin çok ötesinde muhayyilenin sınırları dışında yer alır. Buna göre gerçekötesilik (subrealite) yukarıdaki şemadan farklı olarak gerçeğe ne kaynak ne paralellik noktasında bir ilişkisi söz konusudur. Daha çok kutsallık dünyasıyla bağıntısı olan gerçekötesi algı düzeyindeki imgeler, genellikle doğa dışından aktarılan ve semboller aracılığıyla aktarılan imgelerdir.



Şekil 1.9. Gerçekötesi Eğriliği

Gerçekötesinin bilinçten çok bilinçdışı süreçlerle olan ilişkisi onu gerçeküstülükte olduğu gibi rüyalara bağlansa da bu süreçte rüyalar da açıklanabilir,

⁶ Daha önce hikaye ve romanlar üzerine yazdığımız yazımızda sanatçının kahramanlarını belirli kişilik ve davranış sınırlarıyla oluşturduklarını belirtmiş ve bu kişileri bu bakış açısıyla tasnif etmeye çalışmıştık.

tanımlanabilir değildirler. Gerçekötesi imgeler, içerikleri gereği bilinçdışından beslendiklerinden postmodern dönem metinlerinde görülebileceği gibi daha çok da geleneksel kurgulardaki metinlerde karşımıza çıkarlar.

Sezai Karakoç'un "Kara Yılan" adlı şiirinde telmih sanatıyla Hz. Muhammed'in susuz kalan sahabelere parmaklarından akıttığı sütü içirmesi, nasıl olduğu açıklanamayan bir sembol olarak göze çarpar. Bu imgeye atıfta bulunan Karakoç'un gerçeklikle olan ilişkisinde, gerçekötesi imgelerin kullanıldığını görürüz.

"Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum
Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını
Ve bütün varlığımla kara yılan seni çağırıyorum
Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe
Pamuğun ağırlığını yapan dağın hafifliğini

Sana haber veriyorum yeni doğduğunu güneşin" (Karakoç, 1998: 74)

Melih Cevdet Anday da "Uzaktan" adlı şiirinde olduğu gibi gerçekdışılığa gerçekötesi ile ulaşma gerekçesini okurlara açıklar. Nesnenin gerçekliğinden kopuş, bir sarhoşluk hâlinde gerçekleşir.

"Eşyanın usundan büsbütün
Kopmanın sürekliliğine doğru
Sarhoşluk içinde vazgeçtim" (Uzaktan)

"Troya Önünde Atlar" şiirinde de aklın dışına, gerçeğin ötesine geçer:

"Kör bir ozan anlattı bunları,
Atların da ruhu vardı Troya önünde,
Ta Hades'ten duyulurdu kişnemeleri,
Atsız bu bu kişneme ölülere ürpertir,
Köpeği deliye çevirirdi.
Kimi de Troya önünde nal sesleri gezinirdi,
Gömülmemiş bir atın erinçsiz ruhundan." (Anday, 2000: 311)

"Ölüleri ürperten" at kişnemelerinin gerçekle olan ilintisi de çoğu kez bilinmeyen sınırları içinde kalır. Okur, bu kişnemelerin nasıl olup da ölülere ürperttiğini, köpeği deliye çevirdiğini kavrayamaz.

Gerçeküstücü imge anlayışını resimde Chagall, Chirico, Dali, Max Ernest, Klee, René Magritte, Picasso; şiirde ise Luis Aragon, Antonin Artaud, René Char, Paul Eluard, Andre Breton, Octavio Paz, Jacques Prévert, Tristan Tzara ile 1912 yılında "imagiste" terimini ilk kez ortaya atan Ezra Paund temsil eder. Bu dönem sanatçıları, sembolist ve Parnas dönem imgeci anlayışının modernlik ve anlam karşısındaki tavrını

fazlasıyla edilgen bulurlar ve tıpkı onlar gibi gerçekliği bozma ve yeniden oluşturma sürecine katılırlar.

Gerçeküstücüler, imgeyi bir şimşeğe benzeterek düşünme eğilimindedirler. Tıpkı onun gibi kısa sürüp gücünü bir andan parlayan ve ardından gücünü yitiren bir teknik olarak algılamışlardır. Gerçeküstücüleri coşturan şey, imgelerin tek beyin tarafından üretilemeyeceğinin farkına varmalarıydı. Düşünce bu yolla serbest bırakılmalı ve imgelere tam bir özgürlük tanınmalıydı. Birden fazla bilincin ortaklaşa kurguladıkları bir tecrübe olarak değerlendirilir.

1916'dan bu yana etkisini sürdüren modern sanat akımı olan Gerçeküstücülük, yalnız şiirde değil, resim ve heykelde, tiyatro, sinema ve edebiyatın diğer alanlarında da etkinliğini sürdürür. İlk sayılarını Pierre Naville ve Benjamin Péret'nin, dördüncü sayısından sonrasını da (1925) André Breton'un yönettiği “La Révolution Surréaliste” dergisi, Aralık 1924 ile Aralık 1929 tarihleri arasında on iki sayı çıkmıştır. Aralık 1929, Dalí'nin sanat alanında kendini gösterdiği, daha da önemlisi Breton'un grubunu köklü bir saflaştırmaya tabi tutarak İkinci Manifesto'sunu yayınladığı tarihtir. “La Révolution Surréaliste”, aydın kişilerin şiddet duygularını istismar etmiş bir dergidir.

Breton, imgeyi birbirinden uzak iki gerçekliğin ortak anlamı ifade etmek için buluşturulması olarak yorumlar(Süphandağı, 1996). Ancak buradaki buluşmanın ontik bir temele dayandığını düşünmemiz gerekiyor. Buna göre imgeden imajinasyon çerçevesine oradan kavramsal bütünlüklere ve evrensel bütünlüğe, son olarak da mutlak varlığın sıfatlarına ve ontik temele varıyoruz(Süphandağı, 1996: 74). Bu nedenle varlığın anlamını kavramada imge, temel bir yol açıcı unsur olarak görülür. Burada bahsedilen imge, metaforik düzeyde kalan imge değildir. Daha çok ontik temellere dayanan maddesel kökene sahip imgelerdir.

Sürrealist (gerçeküstücü) adıyla ortaya çıkan sanatçılar, şiirde olduğu gibi resimde de biçimsel niteliklere verilen önemin aksine, resmin konusuna, anlattığı şeye yönelmişlerdir. Bu akımda resmin, düşlerde olduğu gibi anlamsız bir hikâye anlatmasını ve seyircide şaşkınlık yaratacak, onu sarsacak bir etkinin var olmasını beklerler.

Gerçeküstücüler, şiirin tek bir kişi tarafından değil herkes tarafından kolaylıkla yaratılabileceğine inanan Lautréamont'u sahiplenirler. Şiir ve daha genelde sanat, insanlığın toplumsal varlığının anlam kazandığı ve konuşmanın da kendisinin bir

yaratma, bir sanat eylemi olduğu arkaik çağlardaki anlatılar gibi tüm insanlığın kolektif bilinçaltından gelen bir üretim olduğuna kanaat getirirler.

Bunun yanında merkezî tavidan uzaklaşma, merkezi reddetme katı bir tavır olarak gelişir. Sayın'a (2001) göre "Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Gözü bedenden, retina dokunmadan koparan bir dünya algısıdır..."(s.11)

1920'lerin başında Paris'te bir araya gelen Gerçeküstücüler, aynı ülkeleri paylaştıkları Dadaistler gibi dağınık, sistemsiz bir düşünceyle değil tam aksine kentsoylu modernizmin yıkıcılığına karşı planlı ve programlı bir karşı-oluş düşüncesini benimserler. Gerçeküstücüler, Stalin ve Troçki arasında bölünmüş bir siyasal platforma; Freud ile Bergson arasında bir düşünsel zemine; antropolojiye ve etnolojiye eğilimler (Batur, 1998: 166). Gerçeküstücülerin Dadaistlerden bir başka farkı da dünyayı kendine yabancılaşan uyumunu bütünüyle yitirmiş bir yer olarak tasarlarlarken eserlerinde bu yabancılaşmayı daha çok biçimsel açıdan ele alırlar. Gerçeküstü hareketin asıl kadrosu, Breton, Aragon, Philippe Soupault, Eluard'tan oluşur. Harekete bağlı kalanlar, Max Ernest, Duchamb, Man Ray ve René Char'dır. Arada kopan ve uzaklaştırılanlar ise Artaud, Bataille, Raymond Queneau, Tristin Tzara, Salvador Dali, Luis Bunuel'dir.

Gerçeküstücü adı, ilk kez 24 Haziran 1917'de sahneye koyulan "Les Mamelles de Tresias"da Apollinaire tarafından kullanılır.

Gerçeküstücülük, dadacılık gibi akımlar, güçlerini içinde yaşadıkları düzeni eleştirmekten, kapitalizme karşı çıkmaktan almaktadırlar. Kübizm daha başlangıç yıllarında Rönesans'tan bu yana ortaya koyulmuş son derece ilginç ve önemli bir yeni bilinç durumunun bir uzantısıdır. Yalnızca resme ait bir yöntem ya da üslup değildir. Algılama, dönüştürme ve yeniden sunum koşullarını hazırlayan bir temel bilgi bilimidir. Öte yandan dışavurumculuk, olanca hızıyla büyüyüp gelişmekte, etki alanını her geçen gün biraz daha büyütmektedir. Yeni açılımlar boy göstermeye başlamıştır. Özellikle Apollinaire ve Max Jacop, ressamlarla dostluk kurmuş ve şiir-resim ilişkisini sanatında baş köşeye oturtmuş isimler olarak sivrilmektedirler (Kahraman, 1997: 24).

Gerçeküstücülüğü kendisinden önceki ve sonraki hiçbir akımla yanyana getirmeyen Ferit Edgü, gerçeküstücülüğün yalnız sanatı değil tüm hayatı da içermek istediğini belirtir. Politika ve ahlak (etik) da onun gündemindedir. Çünkü

gerçeküstücülük, içinden çıktığı toplumun yalnız sanatsal değerlerini değil, yerleşik tüm değerlerini bir uçtan bir uca inkâr eder. Bu inkâr öylesine köktendir ki, Batı kültür ve uygarlığının temelinde yatan rasyonalist düşüncenin kaynağının eski Yunanistan olması ve bu değerlere kökten bir karşı çıkışı öngörmüş olması bu ülkeye ayak basılmaması için yeterli bir sebeptir. Çünkü Andre Breton'un Batı uygarlığının kaynağında yatan Yunan düşüncesinden ve sanatından beklediği hiçbir şey yoktur ve bu sanatla gerçeküstücü arasında hiçbir ilişki olamaz. Çünkü birey ve toplum ilişkileri açısından gerçeküstücülük, anti-otoriter, anti-totaliter, anti-burjuvadır (Edgü, 1987: 68).

Andre Breton, Dadacılık'tan ve bunun yarattığı büyük sarsıntıdan doğma mutlak bir başkaldırı hareketi olarak, kendisini akılcı ve Hristiyan kültürünün değerlerine son vermek isteyen bir yıkıcı etkinlik diye ilan eder (Paz, 2004: 13). Din de dâhil olmak üzere bütün yerleşik değerlere karşı geliştirilen Gerçeküstücülük, yıkıcı etkinliğini en çok ölümle sınamak ister.

Breton, bireyin sanat algısıyla birlikte dünyayı nasıl algıladığını şu şekilde özetler: "...nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır. Ne pahasına olursa olsun, insanların gereksiniminden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duygularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını güçlendirmek çok önemlidir. (...)Şairler, sanatçılar, bilginlerle, farklı iki görüntünün birbirine yaklaştırılarak insanın kafasında yarattığı şu 'güç alanlar'nın ortasında karşılaşırlar. İki görüntüyü birbirine yaklaştırma yeteneği, onların, nesnenin görünen yaşamına ilişkin değerlendirmenin üstünde yükselmelerini sağlar; bu da genellikle önemli bir noktayı oluşturur. Onların gözünde, tersine, eksiksiz olmasına karşın bu nesne, kendisine özgü olmayan ve dönüşümünü gerektiren bir dizi kesintisiz gizliliğe döner yeniden. Bu nesnenin kabul edilmiş değeri onlara göre tasarım değerinin ardında yitip gider; bu değer onları nesnenin dikkat çekici yanını, esin verici gücünü vurgulamaya sürükler." (Batur, 1988: 342)

Dadacılıktan farklı olarak gerçeküstücülük de gerçekliği değişime uğratmak ve böylece onu kendine özgü bir gerçeklik olarak kalmaya zorlamak isteyen köktenci bir girişimdir. Gerçeküstücülük, dolayısıyla gerçekliğe ilişkin herhangi bir kuramı çıkış noktası almaz. Özgürlüğe ilişkin bir öğretisi de değildir. Gerçeküstücülüğün asıl

ilgilendiği şey, gerçeklikle yüzyüze çarpışmada insanoğlunun kendi yazgısını kendi belirleme gücünü etkin kılmaktır. Gerçeküstücülük, daha baştan itibaren gerçekliğin şiirsel yoldan elde edilmesiyle gerçekliğin değişime uğratılması arasında bir ayrım gözetmez. Çünkü bilmek, bilineni değişime uğratan bir eylemdir. Şiirsel etkinlik ise düşler ve soyut bir dünyayı algılamada önemli bir süreçtir.

Gerçeküstücülük, gerçekliği yararlı ve zararlı nesnelere bir bütünü olarak görmek de istemez. Ahlak düşüncesiyle yararlılık düşüncesi, gerçeküstücülüğe yabancıdır. Dahası gerçeküstücülük, dünyayı salt bir bilim adamının yaptığı gibi her türlü değerden yoksun ve gözlemden kopuk bir nesne ya da nesnelere öbeği olarak da görmez. Onlara göre nesne, her zaman onu izleyen gözün ışığıyla aydınlanır. Nesne, öznelleştirilir ya da gerçeklikle elde edilenler ile düşlemin gözleriyle görülenlerden güçlülükle ayrılabilir.

19. yüzyıl şiiriyle 20. yüzyıl şiiri arasındaki en önemli ayrım, modern şiirde bir dil bilincinin teşekkül etmesi ve dilin şiiri ortaya koymasındaki rolünün artmasıdır. 20. yüzyıl şiiri şairin şiiri üzerine düşündüğü, içdüşünümde bulunduğu bir şiirdir. Dil bilincinin geliştirilmesiyle şiir dili daha belirgin hâle getirilmiş ve şiirde dil, kendini şiirin içeriğinden âdeta bağımsız kılınmıştır. Özne, sübjektif şiir yerine deneysel bir ben'in lirik ben'e dönüştüğü ve tanınmaz hâle geldiği bir şiir türü oluşmuştur (Umran, 2004: 41).

Aragon'un şiirinde de dile bağlı olarak bu kaybolmuş, kendini öteki içinde unutmuş bir ben'in varlığı söz konusudur.

Sana büyük bir sır söyleyeceğim
 Zaman sensin
 Zaman kadındır ister ki hep okşansın
 Diz çökülsün hep
 Dökülmesi gereken bir giysi gibi ayaklarına.
 Bir taranmış
 Bir upuzun saç gibi zaman
 Soluğun buğulandırıp sildiğin ayna gibi.
 Zaman sensin, uyuyan sen
 Şafakta ben uykusuz seni beklerken
 Sensin gırtlığıma dalan, bir bıçak gibi...
 Ah bu söyleyemediğim işkencesi hiç geçmeyen zamanın
 Bu mavi çanaklarda kan gibi
 Durdurulmuş zamanın işkencesi
 Ah bu daha beter işkence hiç mi hiç giderilmemiş istekten
 Bu göz susuzluğundan sen yürürken odada
 Bense bilirim büyüü bozmamak gerektiğini
 Daha beter seni kaçak

Seni yabancı bilmekten
 Aklın ayrı bir yerde gönlün ayrı bir yüzyılda kalmaktan
 Tanrım ne ağırdır sözcükler
 Asıl demek istediğim bu (Aragon, 2000: 34)

Bir başkasında, yani kadında kendi gerçekliğini yitiren bir ben'in şiiridir bu. Kadın, ben'in ötekisidir. Ötekinde olmak, onda olmak, kendini ve dolayısıyla gerçekliğini de yitirmek demektir. Ancak gerçeküstücülüğü hazırlayan etkenlerden biri olan Marksist estetiğe göre ben'in kendini ötekinde yitirmesinin mistik bir anlamı yoktur. Bu yüzden, sanat, yalnızca imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılmasıdır.

Zaman açısından gerçeküstücülüğe bakıldığında Dadaizm ve Fütürizmden farklı olarak, imgeyi geçmişten ve gelecekte uzaklaştıran itici güç, aynı süreçle imgeyi şimdiye yaklaştırır. Bir âna sıkışan bir zorunluluktan öte ânın da içinde sürekli devinimleşen ve yorulmayan bir hızlilikle kendini gösterir. Bachelard'ın da belirttiği gibi şimdiki zamanda imgenin sınırladığı her üç zamanın ve bunların sonsuz sayıda ilişkisi sorgulanır. Ancak bu şimdilik ilişkisi, aynı zamanda geçmiş ve geleceğe dönük yüzüyle belirginleşir.

Gerçeküstücülüğün doğmasında en önemli etkenlerin başında, şüphesiz Freud'un, bilinçaltı sorunlarını ve düşleri açıklayan araştırmaları(Freud, 1995) ile Bergson'un "durée" kavramları gelir.

Gerçeküstücülüğün ve gerçeküstücü resmin kazanımları, akımın teknik buluşlarından çok, sanatı yeni bir anlayışla kavrama açısından önemliydi. Gerçeküstücüler için tam anlamıyla bitmiş, yetkinliğe ulaşmış sanat yapıtının kendisinden çok, onun yaratılış süreci ve yansıttığı düşünce önem taşıyordu. Gerçeküstücülerin resim ve yazı arasındaki bu sıkı bağa duydukları ilgi, resimle uğraşan sanatçının resminde yazıya aşırı bir değer yüklemesi; ama aynı zamanda romanda da tasvirin öne çıkmasıyla açıklanabilir.

Dadaizmde olduğu gibi iktidara ve iktidarın insanı yok eden savaşına karşı çıkmak, savaşa neden olan yozlaşmış değerlere ve bozulmuş yapısına uygun yeni bir anlam kazandırmak şarttır. Dadaistlerde görülen, insancıl olana karşı geliştirilen yapmacıklık, aynı zamanda sanatın da egemen anlayışını beraberinde getirir. Gerçeküstücü sanatçı, olduğundan yapmacık olan bu değerleri yıkmak ister.

Daha önce de belirtildiği gibi Dadaizmin ülkeleri de düzensiz ve dağınık söylemsel planda kalışları itibarıyla gerçeküstücülüğün şemsiyesi altında değerlendirilir.

Gerçeküstücülerin imgeyi kullanım gerekçelerine baktığımızda imgelerin, başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapıldığına olan kanaatti. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge, bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü –dolayısıyla konunun eskiden nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. İmgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kayıdın bir parçası olarak kabul edildi. İmge, A'nin B'yi nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur. Bununla birlikte Avrupa'da bu bilincin Yeniden-Doğuşun başlangıcından beri var olduğu kesindir (J.Berger, 1995: 10).

Zıtlıkların uyumu üzerinden hareket eden gerçeküstücü sanat, dili gelenekten kopartmaya ve daha alaylı bir tavırla egemen olamayanın dili üzerine kurgular. Dışarıda kalan insanın, yalnız olan insanın dilidir bu. Tristin Tzara imzalı Dada Manifestolarının ardından (1916–1923) Breton'un Dada'yı yıkmak için kurgulanan Birinci ve İkinci Gerçeküstücü Manifestoları (1924, 1930), sanata farklı yönler kazandırmış ve yüzyıllardır geniş bir tabana oturmuş Avrupa kültürünün kavranmasına ve gelenekselleştirilip klâsik bir zemine oturmasına imkân vermiştir. Bu anlayış, dilin tüm politik ve felsefî atılımlarına yön vermiş ve kübizme, dışavurumculuğa, Fütürizme de ön ayak olmuştur.

Gerçeküstücüler, bildirilerinde ve açık mektuplarında (İnal, 1981: 262-313) hem egemen düşüncelerin hem de egemen dil anlayışının karşısında olduklarını ifade etmişler; gerçeküstücülüğün zihnin bütünüyle özgürleştirici niteliğinden söz etmişlerdir. Gerçeküstücüler, böylelikle imgeye ait bakışlarının da sınırını belirlemişlerdir. Buna göre tek sınır, sınırsızlık olarak algılanır. Bu aşamada gerçeküstücü sanatçılar, Carl Gustave Jung'un “serbest çağrışım” tekniğiyle bilinç ve bilinçdışı arasında had safhada bir ilişkililikten sanatın kendini yok etme, kendini ortadan kaldırma isteğine kadar farklı uçlara yönelmişlerdir. Çünkü Jung'a göre, bastırılmış duyguların yarattığı olumsuz etkileri ortadan kaldırmak için sanatı kullanmak gerekir. Sanatçı, sanat yoluyla kolektif bilinçdışını, mitolojilerden,

masallardan, efsanelerden, resimlerden seçmektedir. Jung, kolektif bilinçdışında yer alan bu imgelere ‘arketip’ adı verir. Ona göre insan, yaşamı boyunca, çeşitli sanat ürünlerinde kendini gösteren arketipik imgelerle karşılaşmazsa, ‘rahatsızlık duymaya’ başlar; insana rahatsızlık veren şey, sınırsız bir dünyanın, sınırlı bir gerçekliğin içine sıkıştırılmaya çalışılmasıdır. Kişisel ve kolektif bilinçdışında yer alan imgeler, sanat aracılığıyla kendini göstermeli ve bilinç düzeyine çıkarılmalıdır(Jung, 2003).

“27 Ocak 1925 Bildirgesi” ile isterlerse sanatı yeniden oluşturabilecek kadar “yetenekleri” olduğunu iddia eden gerçeküstücüler, gerçeküstücülüğün bir yaşama biçimi olduğunu belirtmekten de geri durmamışlardır.

Bu açıdan şiirsel ben ve nesnelere dış dünyanın arasındaki mesafenin silindiği gerçeküstücü imge anlayışı, her şeyden önce belirgin bir karşı oluşa, ayak dirmeye, genel geçer olanı alt üst edip egemen düşünce ve değer yargılarını tümenden inkâra yönelik bir tavidir. Andre Breton’un “Türküler” adlı şiiri de bu değer yıkıcılığı nesnelere sergilemeye çalışır gibidir:

“Verin bana, yalvarırım

Makaslarınızı

Bıçaklarınızı

Nalınlarınızı

Gemilerinizi

Verin bana, ne varsa yalvarırım

Bileyci, haydi bileycii” (Karakan, 1963: 162)

Bir başka şiirde Breton, insan özgürlüğünün sınırlarını bu kez soyut ütopyalardan gerçek ülkelere kadar indirger:

“Odama girdi bütün kent

Görünmez oluyordu ağaçlar

Akşam parmaklarıma yapışıyor

Transatlantiklere dönüyor evler,

Denizin uğultusu ta bana değin geldi

Kongo’ya varacağız iki günde

Yengeç dönencesini Ekvatoru geçtim

Saymakla tükenmez tepeler var biliyorum

Notre-Dame kapatıyor kutup şafaklarını Gavrizankar’ı

Gece damla damla düşüyor

Saatleri sayıyorum

Verin bana şu limonatayı bir de son sigara
Paris'e döneceğim." (Karakan, 1963: 74)

Aynı tutum, Aragon'da da görülür. Kelimelerin mantık dizgisi dışında bir araya getirilmesi ve böylece bilinçdışının desteklediği rastlantısal durumların ortaya çıkmasını amaçlıyordu. İnsan, ona göre aklın baskısından kurtulup daha özgür, daha mutlu olmalıdır.

"İnsan dilediği gibi yaşar ömrünce
Tutsaklığa merhem düşleri vardır
Demleri dönme dolapları hep gönlünce
Kimi zaman kof sanıların oyuncağıdır
Gölgesiyle yarışır ufuk boyunca
Koştuğu saçığını ateş sarmış bir barınağadır
Varıp ıştır bir şarap kadehinin şavkınca
Şiir de akıl da zaten bir yağlı çırağdır" (Yücel, 1985:11)

Kökenleri romantizme kadar uzanan ve sanatta gerçekçilik ile sanayileşme çağında başvuru olan natüralist gerçekçiliğin insanı ve dünyayı anlatmada başarısız olduğunu düşünen Gerçeküstücüler, kendilerine yakın buldukları Parnasyen, Sembolist, Fütürist, Kübist, Dadaist ve Letrist sanatçılar da kendi içlerinde görerek estetik anlayışlarını oluştururlarken Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Nerval'den başlayarak Apollonnaire, Whitmann, Verlaine, Gide, Marinetti, Max Jacop, André Salmon, Breton, Aragon, Mallarmée, Maeterlinck, Saint Pol Roux, Elouard gibi isimlerle hareket etmişlerdir.

Modernlikle gerçeküstücülükle yeni bir aşamaya gelen şiir anlayışının temelinde de imgeye yüklenen yeni anlamlar ve tanımlar söz konusudur. Buna göre Sayın'ın (2000)"Gönderme yapılan bir kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme yetisidir; yeniden üretilen kopyaya imge denir" (s.23) tanımından da yola çıkıldığında imge, artık kopya edilebilen, tabiattan uzak bir varoluş alanıdır. Bunun yanında gerçeküstücü imge, varolanla varolmayanı harmanlayan bir yansımayı ifade eder. Nesnelere olmadan yansımayan ayna misali imgeler, nesnelere birer taklidine dönüşür."(Sayın: 24)

Gerçeküstücülük, kökeni itibariyle modern çağın en önemli şairlerinden biri olan Baudelaire'in "surnaturel" (doğüstü) düşüncesi ile Alphonse François, Kont Lautremont ve Nerval'in yine bu bağlamdaki dünyasına kadar uzanır. Sanat eseri ve

özellikle şiir, hiçbir zaman modern olan buradaki ve şu andakinin sesi değil, öteden gelen, öteki olan, başlangıca ait olan sesi duyurmaya çalışır. Bir şiir konusu, dili ve biçimi nedeniyle modern olabilir ama tabiatı nedeniyle sesi anti-modern olmalıdır. Belli bir toprağa ve belli bir tarihe bağlı olmasına rağmen şiir her bir ve tüm bildirimlerinde tarihasırı (transhistorical) bir zamana daima açık olmuştur. Bu algılama tüm çağlarda ve tüm insanlarda ortaktır, buna göre tüm dinlerden ve felsefelerden önce olan bir deneyimdir (Paz, 1997: 143).

Gerçeküstücü metinlerdeki dil, bir üst dil (metalangage) olarak düşünülemez. Bu akımda dil, üst dilde kendiliğinden bulunan ve asıl metinle işbirliği hâlinde bulunan bazı anlamlar dikkate alınır. Burada söz konusu olan üstdil, malzeme olarak görülen bir dil değil, aksine eşyanın ayniyetine kelimelerin penceresinden hareketle ışık tutan bir dildir.

Breton, Birinci Gerçeküstücülük Bildirisi'nde dil üzerine şunları söyler: "Dil, insana onu gerçeküstücü şekilde kullansın diye verildi. Anlaşılacak kişi için zorunlu bir gereksinim. Duygu ve düşüncelerini dil aracılığıyla açıklar. Ayrıca özel bir amacı yoksa yani biriyle yalnızca anlaşmak amacı güdüyorsa konuşmak, mektup yazmak ona hiçbir güçlük sunmaz, sözcükler kendiliğinden diline gelir, tümceler kendiliğinden birbirini izler. (...) Gerçeküstücü şiir diline en uygun düşen biçim karşılıklı konuşma, dialogue'dur. Burada iki düşünce birbiriyle çelişir: birinci düşünce söylendiğinde ikinci düşünce onunla ilgilenir, dikkatini ona yöneltir, ama bu dikkat tümüyle dışsaldır. Onda, ikinci düşüncede, birincisini beğenme ya da beğenmeme gibi bir seçimleme var. O halde; kibarca yadsıyamadığı bir isteğin kurbanı olan ikinci düşünce, benim dikkatim, karşı düşünceyi düşman olarak görür. Günlük konuşmada, hem her zaman, bu karşı düşünceyi, onun yararlandığı sözcüklerle ve benzetmelerle yineleyip durur. Bu düşüncenin biçimini, doğasını değiştirerek, verilen yanıtta ben'i onlardan bir çözüm yolu bulacak hâle getirir" (Alkan: 276-277)

Gerçeküstücüler, bizzat gerçeği algılayışları ile de kendilerinden önce gelen akımlardan tümüyle ayrılır. Onlara göre evren, bir oluş olarak görünür yüzeyin, sanat eserinin örtüsünün altında yaşar. Orada geçmişe dair tüm tinsel özellikler görülür. Geleceğe yönelik olarak, gelecekte, yalnızca yaratıcı nitelikler yer alır. (Klee: 55) Ancak görüleceği gibi burada gerçekliğin sürekli olarak üstünde bir gerçeklik anlayışından, metafizikle birlikte anılan anlayıştan söz ediyoruz. Düşler de önemli bir

çıkış noktasıdır. Sanatçıların gerçekte olduğundan farklı olarak düşleri bilinçli bir algı sürecine dâhil etmesi bu çabanın önemli bir farklılığını oluşturur.

Gerçeküstücülükte düşlere göre çok daha açık ve kenetlenmiş olarak iş gören özne, kendini yok etmeye yönlendirir enerjisini; oysa rüyada hiçbir enerji gerektirmeyen bir şeydir bu. Gerçeküstücülükte her şey, deyim yerindeyse, rüyadakinden daha çok nesnelleşmiştir.

Freud sonrası psikanalitik yorumlarda gerçeküstücü sanatçılar, düşlerin önemini kavramışlar ve özellikle düşlerin imgeleri canlandırıcı gücünden daha fazla yararlanma yolları aramaya başlamışlardır.

Gerçeküstücü sanatçıya göre düşler, başka âlemlere açılan pencerelerdir. Bazı sanatçılar düşlerin bu âlemin bir yerinde var olduğunu ve onların insanları değiştirebileceğini ileri sürerken bazıları da çok uzak bir geçmişe ait olduklarını düşünürler. Kimi sanatçılar da düşlerin şiir yoluyla yeniden üretilebileceğini savunmaktadırlar. Gerçeküstücüler farklı ve gizemli olduğuna göre değil de benliğin ayrılmaz bir nesnesi olarak gördükleri düşleri hayatın adaletsizliğine karşı onarılması gereken bir parçası olarak telakki ederler.⁷

Gerçeküstücülükte “otomatik yazı” kavramına sık sık değinilir. Buna göre “otomatik yazı”, sanatçının kimi zaman bir düş sonrasında ya da herhangi bir zaman diliminde diline geliveren dizelerin olduğu gibi aktarılmasıdır. Sanatçının ruh hali, imgeler, sözcükler denetimsizce kaydedilirken umulmayanın albenisini ya da olağanüstüyü bu teknikler doğuracaktır.

Otomatik yazı, gerçeküstücülerin bilinçaltı bildirimlerini yazıya dönüştürmelerini ve böylece somutlaştırmalarını sağlayan bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Otomatik yazıda zihin, düşlerle uyanıklık arasındadır. Bu aşamada zihinde ardarda cümleler oluşmaktadır. Bunlar, şiirsel öğelerdir. Zihne özel bir açıklık kazandıran bu cümlelerle yapılan deney, olabildiğince hızlı bir iç konuşma ile elde edilir. Öyle ki bu konuşma o kadar hızlıdır ki, kişi, konuşulanlar üstüne hiçbir yargıda bulunacak zaman bulamaz. Bu konuşma, doğrudan doğruya konuşulan düşüncede yoğunlaşır. Otomatik yazıyla uğraşan kişi, dış dünyadan kendini soyutlar. Gerçeküstücü sanatçı, böylelikle zihninde üç durumla karşı karşıyadır. Bunlar sırasıyla, sanatçının bir ses uğultusu içinde zihninde şaşırtıcı sözcük oyunlarına başvurması; zihninin dramatik bir hava içinde takılır

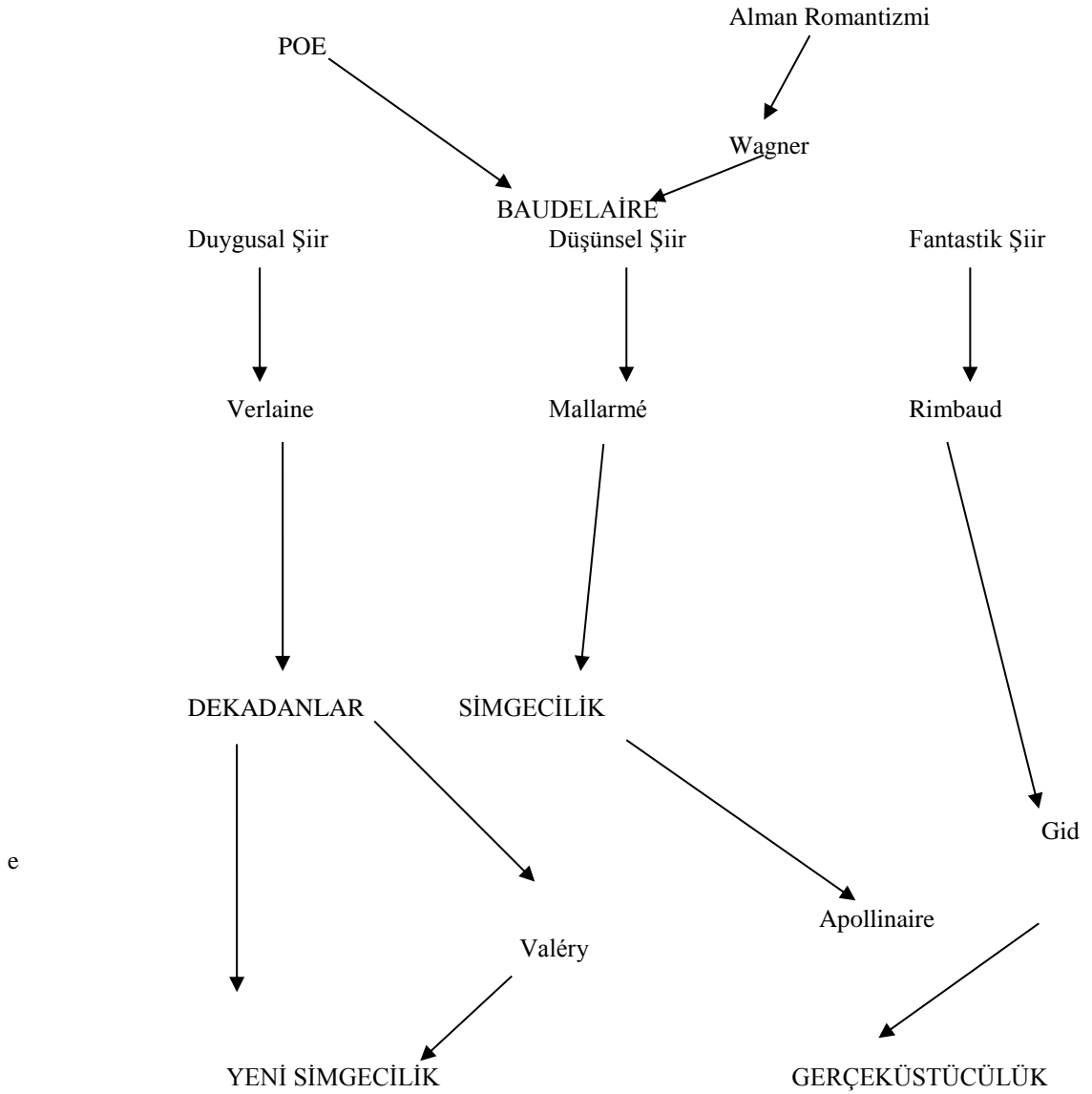
⁷ Bu konuda daha geniş bir bilgi için bakınız; (Sorlin, 2004: 24-53), (Freud, 1992), (Freud, 2001).

kalması; ama aynı zamanda kesik kesik süren bir akış izlemesi ile aynı zihnin otomatik yazma sürecinde gerçeküstücü imgenin de bu tavra göre geliştirilmesi gelir.

Gerçeküstücülük, günlük gerçekliğin ve akılcı bir mantığın sınırları dışında, fantastik olanla gerçek olanı karıştırarak çevresindeki her şeye grotesk bir yenilik, varoluştan kaynaklanan sanrısız bir karakter veren mizaha yönelir. Gerçeküstücülük, yalnızca mizahdır. Zihni özgürlüğe kavuşturur ve yeni atılımlar yapmasına imkân tanır. Böylece başka bir gerçekliği, gerçeküstücülüğü görmesini sağlar(Duplessis, 1991: 24).

Gerçeküstücüler, geçmişteki bazı sanatçılara da bağlanmışlardır. Örneğin, Rimbaud, Marquis de Sade, Lewis Carrol, Lautreamont gibi edebi kuralları zorlamış, fantezilere dayalı dünyalarıyla ün yapmış sanatçıları kendilerine öncü olarak seçmişlerdir. Buna karşın bu sanatçıların öngördüğü yöntemlerin daha ötesine geçilerek yeni anlatım imkânları denenecektir. Artun' (2004) "Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé ve nice sanatçının açtığı tinsel kapıdan 20. yüzyılın avangard estetiği geçecek ve bu estetik, modern dünyanın sanatsal imgesinin ötekilik üzerine kurulması gerektiğini söyleyecektir. Çünkü Ben'in, başkasıyla iletişim kurarken yaptığı yalnızca monologdur; sadece kendi kendisiyle konuşmaktadır. Modern sanatçının, bütün insanlık olmak yolunda harcadığı çaba, 'Benin sistematik olarak yıkılması'yla zorunlu olarak ilintilidir. Bu nedenle gerçeküstücüler, eşzamanlı olarak var olan nesnelere yaratarak Ben ile dünya arasındaki eski karşıtlığı ortadan kaldırıp 'sanatçının sesini artık yalnız onun sesi olmaktan çıkarıp herkesin sesi' yapmaya çalışacaklardır." (s.3)

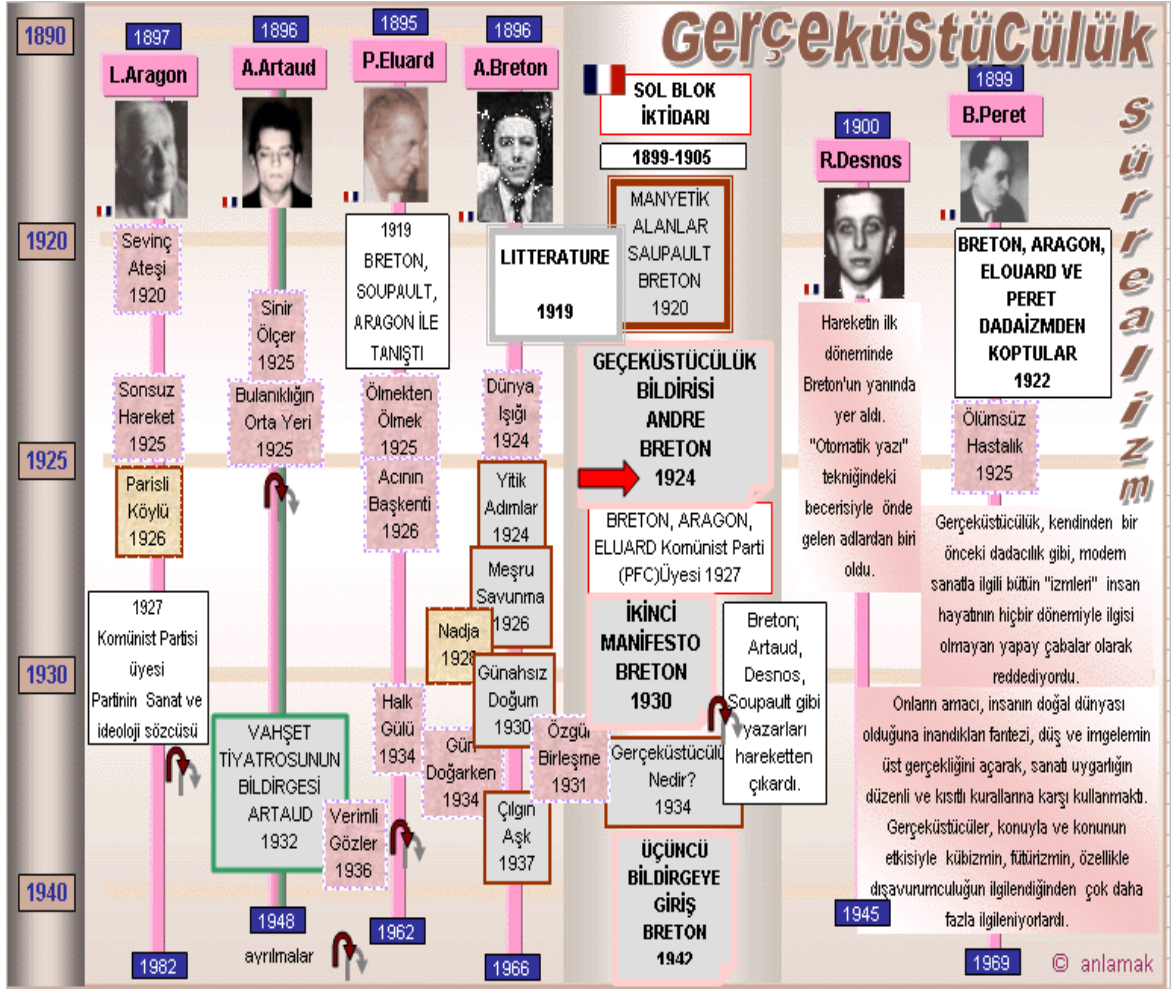
Aşağıdaki şema bu bağıntıları en ince ayrıntısına kadar göstermektedir:



Şekil 1.10. Gerçeküstücülüğün Kökenleri (İnal: 186)

Gerçeküstücülüğün romantizm kaynaklı bir temele dayandırılarak aktarıldığı kimi şemalar gözlemlenirken, kimi metinlerde de bu akımın daha geniş bir perspektife dayandırıldığı görülür. Buna göre gerçeküstücülüğün Japon resmi, ekspresyonizm, empresyonizm ve kübizme atıfta bulunduğunu göstermektedir.

Yine gerçeküstücülüğe ait bir başka şekil de Varlık dergisinin Gerçeküstücülük özel dosyasındaki bağlantılardır.



Şekil 1.11. Gerçeküstüçülüğün Kaynakları (<http://www.felsefeekibi.com/forum>)

Sanatçının gerçeküstüçülükte bireysel ve toplumsal özünün kuşatılmış dünyası, imgeyle kendinde, kendine ait bütün düşüncelere, anılara ve algılara dağılırken tıpkı imgeler gibi gerçekliğin dünyasını da dağınık, parçalı bulabileceğinin umutsuz tehdidiyle karşı karşıyadır. Birey, bu bekleyişle bir anlığına bile olsa parçalı olan bilincini yeniden biraraya getirme, kendi'yle bütünleşebilme beklentisini taşır. Umut ya da umutsuzluğa ait bu çaba, şiirsel ben ya da şairin özneliğini yerinden ederek gerçeküstü şiirin asıl eyleyenine dönüştürür. Acı çeken şiirsel özne, bizzat şairin kendisidir. Bu açıdan şiirin öznesindeki bu kayma yalnızca bireysel dünyanın yetersizliğiyle açıklanamaz; kolektif bilinçaltı da bu tehdidin artmasına katkıda bulunur.

Gerçeküstüçülere göre sanat ve sanatçılar kendilerini 'bilinçaltına' gönüllü olarak teslim etmeli ve algılanan gerçeğin dışında gerçeğin henüz keşfedilmemiş boyutlarına

(bilinçaltı, düşler, çılgınlık vb.) dikkat çekmelidir. Bu anlamda tüm sanat dalları (ve yaşam biçimleri) düşsel ve şiirsel olmalı, şiire yaklaşmalıdır (Avcı: 4).

Buraya kadar söylediklerimizi toparlayacak olursak Gerçeküstücülük hareketi, estetik manifestosunu ve dönüşümünü savaş ve yıkıcı modernite ile yoğunlaşan büyük şehirlerde yaşanan sarsıcı şok deneyimleri üzerine kuruyordu. Gerçeküstücüler, “Büyük Reddiyelerini” sadece yıkıcı ve tahripkar savaşın ağır travma içinde bıraktığı Batı toplumuna karşı yönelmiyor; aynı zamanda Hıristiyan Batı uygarlığının kutsal değerlerini de yok sayıyorlardı. Kendilerinden önceki teknolojinin gelişimine tepki olarak ortaya çıkmış “sanat sanat içindir” anlayışını savunan sanatçılar gibi, gerçekten cehennem olan bu dünyada “yapay cennet”lere sığınma ihtiyacı duymuyorlardı (Artun: 4). Onlara göre, insan isteminin her türlü kısıtlayıcı olgularından bağımsız olarak kendini açığa vurabileceği yeni bir “şiir çağı” başlamaktadır. Gerçeküstücü şiir, o döneme kadar gözardı edilmiş olan çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, düşün mutlak gücüne ve amaçsız düşünceyle oynanan oyuna dayalıydı. Ruhsallığın, içe atılmış isteklerin otomatizm metoduyla hiçbir engele, sansüre uğramadan açığa çıkarılması tarihte ilk defa mucize yoluyla insan alinyazısının değişmesi anlamına geliyordu.

Gerçeküstücülük anlayışı ile insan, varoluşunun yönünü değiştirmek için bilinçaltında, rüyaların ve hayallerin gerilere itilen ne varsa ortaya çıkarmayı düşünür. Rastlantıların imkânlarından faydalanarak içinden geldiği yazma isteği, bu güçleri yakalamanın, etkin bir biçiminden başka bir şey değildir. Bu sebeple insanlık tarihinin etik ve akla dayalı sınırlılıkların üstesinden gelerek tabiatın kendisinden aldığı şeye yeniden kavuşma isteğine kavuşması kaçınılmaz olacaktır. Gerçeküstücüler, bu anlamda görünür dünyanın gerçekçiliğinden yararlanır ve gerçekten yola çıkar. Gerçeküstü, gerçekliğin kendisinde yer alır çünkü. Amaç herkes ile hiç kimsenin, her şey ile hiçbir şeyin diyalektik karşıtlığının ortaya konularak, gerçeğin sadece görünen ve algılanandan ibaret olmadığı, aynı zamanda gerçeğin görünmeyen bir bölümü olduğunun bilinmesidir. Gerçeküstücülük, gerçeği diyalektik bütünlüğü içinde akılla düşselin, zorunlulukla rastlantının, yararlı ile yararsızın birliği olarak yakalamak ister. İmgelemi ve bilinçaltını serbest bırakırken dili sınırlandırıcı ilişkilerden kurtaran gerçeküstücüler ‘oyun’u başkaldırının sanatsal bir yolu olarak görürler.

Gerçeküstücülükte metnin sürekli değişkenliğinden sözedilir. Metin, her okuyuşta, her bakışta birden fazla anlamı barındırdığı için bilincin durumuna göre her an yeniden şekillenir. Picasso'ya göre "Bir resim düşünülerek bulunmaz, bizzat ele alınmadan kurgulanmaz. Bir insanın düşüncelerinin değiştiği gibi, bir resim de yapılırken sürekli değişir. Ve bittiğinde bile, ona bakanların bilinç durumlarıyla bağlantılı olarak değişmeye devam eder. Günden güne, yaşamın bize dayattığı değişimlere katlanarak, tıpkı bir canlı gibi, resmin de kendine özgü bir yaşamı vardır. Aslında bu çok doğal; resim ona bakan insan aracılığıyla yaşar."(Asshton: 53) Buradan hareketle gerçeküstücü şiir de kendiliğinden oluşan bir gerçeklik yanılması olmalı, henüz yazılırken bile değişikliklere uğramalıdır. Öte yandan eserin canlılığı her okunuşta bir başka boyutla ortaya çıkmalı, kendine özgü yapısıyla kendini okuyan insan aracılığıyla da yaşamaya devam etmelidir.

Bu nedenle temel bir varsayım ortaya koymak gerekirse, modern sanat, gerçeküstücülük akımıyla, gerçeğin algılanışında kendisinden önce gelen bütün tecrübeleri neredeyse silen önemli bir kırılma gerçekleştirmiştir. Ancak bu kırılma, dil ile açığa çıkan bilincin parçalılığıyla da birlikte oluşmaktadır. Gerçeküstücü sanatçı da bunun bilinciyle varoluşunu daha çok dil yoluyla kazanılan yeni bir kendilik tasarımıyla pekiştirmek zorundadır. Tıpkı dış dünyaya bakışında olduğu gibi daha yıkıcı, daha acımasız, daha karamsar iç dünyalara sahiptir. İç dünyalara sahiptir, diyoruz çünkü bilincin parçalılığı iç'te birden fazla kimliği, buna bağlı olarak da şizofrenik dili de beraberinde getirmektedir.

Birbiriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelere bir araya getirmek, bir bütün içinde yeniden sunmak, bunları farklı bakış açılarıyla yeniden üretmek gerçeküstücülüğün belli başlı eğilimlerindedir. Birbiriyle ilgisiz nesnelere bir bütün içinde toplamak, bir sonraki aşamada bu nesnelere birbirlerinin niteliklerine dönüşmesini de beraberinde getirecektir. Bu, gerçeküstücülüğün metamorfik biçim değiştirme niteliğidir.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İMGE SÜRECİ

2.1. MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İMGE SÜRECİ

Şiir okuyucusu da imgeyi tıpkı sanatçı gibi yalnızca kendisi için yalnızca kendine ait bir imge olduğunu düşünür. Modern şiir, bu yüzden okurun yalnızca kendisine hitap eden ve kendi dünyasına ait bir anlamı olan okuma, görme biçimidir. Bachelard, (1996) bu yüzden “...yalnızca hoşumuza giden şeyleri büyük bir heyecanla karışık küçük bir gururla yeniden okuruz.....bir imgenin sunduğu mutluluğun kabullenilmesiyle doğan o küçük gurur saklı, gizli kalır. O gurur bizim içimizde, yalnızca bizim için vardır. Sevdiği bir yapıtı okuyan biri, sevdiği sayfaların kendisini ilgilendirdiğini, kendisi için yazıldığını bilir.” (s.17) der. Cemal Süreya'nın “Sizin Hiç Babanız Öldü mü?”, Cahit Zarifoğlu'nun “Anılar Defterinde Gül Yaprağı”, Sezai Karakoç'un “Mona Roza” ya da Hilmi Yavuz'un “Odalarda” şiiri okurun muhayyilesinde özel bir anlam taşıdığı, farklı bir imge sunduğu için defterlerin başköşelerinde yerini alır. Çünkü bu şiirler ve imgeleri, şiir okuyucusunun ruh derinliğine inen izlenimler bırakmıştır. Böylece şiir ve o şiirin imgeleri, okurun şairle buluştuğu ortak bir noktaya dönüşür.

Toplumcu şiirleri olduğu kadar Fütürist şiirler yazan Mayakovski'nin şiir anlayışından etkilenen Nazım Hikmet'in, Ercüment Behzat'la birlikte anılan gerçeküstücü serüveni kısa sürmüş, sonraki süreçlerde ise toplumcu şiire yönelmiştir.

Cumhuriyet dönemi şairlerinden Necip Fazıl, şiirleriyle olduğu kadar şiirle birlikte ortaya koyduğu poetik yaklaşımlarıyla da dikkatleri çeker. Gerçeküstünden çok gerçekötesi imgeleri kullanan Kısakürek, gerçekötesinin zıtlıklarından yararlanarak metafiziğe yönelir. Gerçeklik, onun şiirlerinde gerçekötesi ile birlikte, içiçedir. Gerçekliğin gerçekötesi ile bu kadar içiçeliği onun kimi imgelerini anlaşılmasız kılarsa da iç ahenkle bütünleşen dış ahengin sarsıcı benzerliği okuyucuda derin izler bırakır. Ancak gerçeğin gerçekdışına doğru yöneliminde Necip Fazıl'ın şiirleri, aynı zamanda somut nesnelere soyut imgelere doğru bir yönelişi ifade eder. Soyutluk, gerçeğin dışavurumunda o güne kadar Türk şiirinde pek görülmeyen imgelerin şiire aktarılmasıyla belirginleşir. Kezzap, kelepçe, kafatası gibi imgeler, derin bir yabancılaşmayı ve ardından iç ve dış dünyaya karşı aşırı bir nefret ve tiksintiyi

beraberinde getirir. 1930’lu yıllardan itibaren toplumsal meselelere yöneliş, bu yabancılaşma ve nefret duygularını bertaraf edememişken şairin her iki dönemine ait ortak karaktere dönüşmüş gibidir.

”Ateşten zehrini tattım bu okun.
 Bir anda kül etti can elmasımı.
 Sanki burnum değdi burnuna(yok)un.
 Kustum, öz ağzımdan kafatasımı.
 ...
 Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap,
 Bir fikir ki, beynin zarında sülük.
 Selâm , selâm sana haşmetli azap;
 Yandıkça gelişen tılsımlı kütük.” (Kısakürek, 1998: 18)

Garip öncesi dönemde hem Fransa’da hem de Türkiye’de yayımladığı şiirlerinde gerçeküstücü şiirleriyle dikkatleri çeken Arif Dino, şair kimliğinin yanında ağabeyi Abidin Dino gibi ressamdır da. Ona göre şiir, ifrazatla açıklanabilir. Vezin ve kafiye ise elbisedir.

“Yok’u
 Yok eden
 Var oldu : akıl
 Renkten, sestem, rayihadan
 Mest oldu akıl,
 Kendini inkâr etti.
 His, sevgi, aşk yolundan
 Yok’a döndü akıl,
 Yok’a vardı.
 Yok’un yok’u var:
 Varlık.
 Var’a vardı akıl,
 Yok’dan bir kadın,
 Var’dan bir erkek.
 Çok çocukları oldu,
 Rivayete göre
 Bahtiyar yaşadılar.” (Dino, T: 95)

Arif Dino, kelimelerin diziliş biçimlerinden de yararlanan şiirlerinde daha çok Yunan ve Latin edebiyatının mitolojik imgelerine yönelerek ses benzerlikleri ve anlamda zıtlıklar üzerinde yoğunlaşır. Asaf Hâlet’e ithaf ettiği “Masal” şiirinde ise düş dünyasının imgelerini kullanır:

“Eskiden
 Çok eskiden

Ben senin kölendim
 Aşktan yanan bir kölendim
 Bir serinlik tesellisi buluyordum
 Kirpiklerinin gölgesinde.
 Bir köle başımız vardı.
 Benim
 Sana
 Aşkımı sezmiş olacak ki
 Kırbacıyla dövüyordu.
 Her vuruşu
 Bana
 Senin bir busen gibi geliyordu.
 Ve
 Öldüm
 “Eskiden
 Çok eskiden” (Dino: 96)

Şiir anlayışını “Mantık-Lirizm= Mantıksızlık” olarak özetleyen Dino, aynı zamanda şiirde biçimi öne alan gerçeküstücü bir imgeciliğe yönelir. “Kserkes” şiirinde de Arif Dino, bunu hem şekil hem de içerik olarak örneklendirir:

“DONUK
 GÖZÜ
 GİBİ
 UYUŞUK
 BİR
 AHTAPOTUN,
 GÖRÜYOR
 ASYA
 HALKLARI
 NİN,
 İRADESİ
 NİN
 DO
 KUNAÇ
 LARININ,
 KIVRIL
 DIĞINI
 YAVAŞÇA
 ABİDOS'A
 DOĞRU”(Dino: 69)

Biçimi, içerikle birleştirerek Türk şiirinde bu anlayışın ilk örneklerini veren Dino, “Kserkses” şiirinde MÖ 485-465 yılları arasında yaşamış olan Pers kralı I. Kserkses'i anlatır. Dino, Kserkses'in Yunanistan'a yaptığı başarısız seferden sonra geri dönüşünü şiirde olduğu gibi biçimsel olarak da kıvrılan, yer yer geri dönüşleri barındıran bir

kelime kompozisyonunda verir. Şiirde aynı zamanda geri dönüşü doğadan seçtiği bir varlıkta, ahtapotta sezdirmeye çalışan Dino, aynı zamanda geri geri giden ve görsel bir imge olan ahtapot imgesiyle de şiirin içeriğini zenginleştirir.

Ercüment Behzad, kaynağını daha çok imgeci yaklaşımın temeli olan metinlerden hareket ederek İkinci Yeni'den çok önceleri yazdığı "Astronot" şiirinde anlamsızlığı öne çıkaran bir üsluba yer verirken kozmolojik imgelere yer verir. Ercüment Behzat'ın gerçeküstücülük deneyimi daha sonraki yıllarda revaç bulmamıştır.

“Uzar da uzar mı kağnım ay-kıraç'a
Gök kuşakta Böğür öküzlerim şaşkın
O kahkaha sallabaş yıldızlardan yeşil sağnaklarca
Attım köprülerimi savaşlarında soğulcan uykularımı
Kağnım git git
Son çağrı uzay kızlarından cüceliklerime
Aya git kuşluğunca
Sapla boynuzlarını ay- teker'e” (Lav, 1996: 72)

2.1. GARİP AKIMI VE MODERN ŞİİR

Sanattaki gerçeklik anlayışı, yakın dönemlere gelinceye dek dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüştür. Bu düşünce, sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon'dan bu yana devam etmekle birlikte sanat doğanın yinelenmesinden de ibaret değildir. Çünkü sanat sürekli değişkenlik gösteren bir yenileşmedir. Hiçbir sanat düşüncesi, durağan değildir. Onun için her sanat anlayışı, tam manasıyla bir öncekinin devamı da değildir. Sanat eseri gerçekliğin kaba, bayağı görünümünü değil, özgün bir yorumunu ortaya koyar. Modern şiir, modern insanı merkeze alan bir şiirdir. Sanayileşme çağı sonrası gittikçe tabiattan uzaklaşan dünyaya ve dolayısıyla bunu zorunluluğa dönüştüren akla da bir tepkidir. Ancak Türkiye örneğinde modern şiire bakarken dönemin bu aşamaya nasıl geldiğine kısaca bakmak gerekmektedir.

Birinci Yeni, Gerçeküstücülüğü tümüyle benimsemek yerine bu akımın şiir deneyimlerinden yararlanma yolunu seçmiştir (Doğan, 2004: 67).

Gerçeküstücü bir görüntüyle başlayıp gerçekçi şiire yönelen ve Garip akımının en önemli temsilcisi olan Orhan Veli, şiirlerinde zaman zaman yöneldiği gerçeküstü imge anlayışının dışında genel olarak şiiri şu tasnif içinde algılamıştır.

1. Şiiri şiir, resimi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli; sanatlarda tedahüle (birbirinin içine girme) karşı çıkılmalıdır. Her sanatın kendine ait özellikleri, kendine özgü anlatım araçları vardır. Güzel olanı temin edecek güçlük de buradadır. Şiirde musiki, musikide resim, resimde edebiyat bu güçlüğü yenemeyen insanların başvurdukları birer hileden başka bir şey değildir.

2. Nazımın belli başlı unsurları vezinle kafiyedir. İlk insanlar, kafiyeyi ikinci satırın kolay hatırlanmasını sağlamak için, yani sadece hafızaya yardımcı olmak amacıyla kullanmışlardır. Gelenek, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza etmiştir. Oysaki şiirdeki ahenk, vezin ve kafiyenin dışında da, hatta onlara rağmen de mevcuttur.

3. Şiirde her türlü anlam ve söz sanatlarından vazgeçilmelidir. Teşbih, eşyayı olduğundan başka türlü görmek zorudur. Bunu yapan insan acayip karşılanmazken; bugünün aydını, teşbihle istiarenden kaçınarak gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı garip telâkki etmektedir. (Geçgel, 2007) Bu satırlarda şiiri gerçeküstücülüğe çeken bir eğilimden ziyade bu akımın ilk çıkışındaki gelenek karşıtlığı ve yıkımı olsa gerek.

Dadaizmin fazla uzun ömürlü olmadığı bu dönemde gerçeküstücülük baskın bir şekilde bu dönem edebiyatında da etkili olur.⁸ Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in biraraya gelerek oluşturduğu Garip akımıyla gerçeküstücülük popüler anlamda ilk çıkışını oluşturur. Eleştirel gerçekçilikle birlikte gelişen gerçeküstü imge anlayışı, 1950 sonrası Türk şiirinde yer yer harflere dayalı görsel imgelerin varlığını unuttururken, daha geniş düzlemde bu dönemde anlamla biçimin yoğun ilişkisinin gündeme geldiği bir süreç olarak göze çarpar. Gerçeküstücülük ile Garip hareketi arasındaki ilişkilerin boyutları içinde düşündüğümüzde, Andre Breton'un görüşlerinden fazlasıyla etkilenen Orhan Veli, Breton'un yazdığı bildiride söz ettiği "şiir yazma deneyi"ne ilgi duyar. Orhan Veli, Oktay Rıfat'la birlikte bu yöntemi denemeye karar

⁸ Hakan Behçet Sazyek, Garip şiiri üzerine hazırladığı çalışmada Gerçeküstücülük akımının değil Dadaizmin daha çok yer bulduğunu belirtse de ağırlıklı görüş bunun tersidir. Sazyek, bu görüşünü çevrilen şairlerin çoğunun Dadaist kaynaklı olmasına bağlarsa da sonraki sayfalarda bu görüşünden vazgeçer. Bize göre de Garip akımı, ilkin Dadaizmle yola çıksa da ağırlıklı olarak gerçeküstücülüğe yönelmiş ardından kendine özgü nitelikleri de eklemiştir. Bu konuyla ilgili olarak bkz. (Sazyek, 1995: 417-418)

verirler.⁹ Gerek Japon haikuları çevirilerinde ve gerekse “Yatağım”, “Seyahat”, “Vatan İçin”, “Ahmetler” gibi şiirlerinde de gerçeküstücülüğün izlerini bulmak mümkündür. Ancak son olarak belirtmek gerekiyor ki bu akım, asıl çıkışını Garip şiirinden sonra temellendirecektir.

2.2. İKİNCİ YENİ (1954–1959)

1950’li yılları toplumsal bir dönüşüm olarak gören eleştirmenlerin de belirttiği gibi toplumsal koşulların belirleyiciliği, sanatsal/şiirsel muhayyilenin biçimlenmesindeki başlıca değil ama işlevsel öğelerden biridir (Oktay, 2002: 68). Gelişme ve karmaşa kavramları, aslında kentleşme ve sanayileşme sorunlarıyla bağıntılıdır. Doğuş ve çöküş imgeleri aynı anda devreye girmekte, kültürel yaşamı etkilemektedir.

1954–1959 arası İkinci Yeni’nin ilk deneyimlerinde şiirde imgeyi maddesizleştirme, bir anlamda biçimsele dönüştürme çabaları çabaları gözlenmiş ve bu çaba, toplumcu kaygıların artması ve yapaylığın bir “dandy”lik sürecini kışkırttığıının düşülmesi sonucu bu dönem sanatçıları, biçimsel ve maddesel imgelerle iç’e dönük soyut imgelerden toplumsal imgelere yönelmişlerdir.

İmge, önceye ait bir tasarım kapısını çalmadan dış'a -bir engelleme ile karşılaşmaksızın- kendiliğinden çıkışında Ben'den bağımsız olmalıdır. Daha doğru bir deyişle 'kopuk' olmalıdır. Çünkü imge Bachelard'ın da belirttiği gibi bir tasarımdan da öncedir. Bir başlangıçtır. Her an yeniyile ilişkisini yeniden düzenleyen bir başlangıçtır. Bireyi de onun bilincini de önceleyen bir ilk adımdır. Sanat gelişimi açısından bakıldığında Türk sanatçısı, biçimler dünyasının dışındaki bir dünyayla daha karşılaşmıştır. Daha alaturka/alafranga musiki, tek sesli/çoksesli tartışmaları sürerken atonal müzik, henüz figür resmi bile doğru dürüst hazmedilememişken kübizm, soyut ve geometrik soyut resimle tanışmıştır. Modernist şiiri daha yakından öğrenmeye başlamış, Lautreamont, Sade, Baudelaire, Rimbaud gibi şairlerle Mallarme, Eliot, Pound, E.E.Cummings gibi şairlere ve Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoy, Dostoyevski, Melville gibi romancılardan Steinbeck, Faulkner, Kafka, Sartre, Camus gibi romancılara yürümüştür. Yalnızca Batı kaynaklarıyla yetinmeyen 1950 sonrası

⁹ Memet Fuat da Orhan Veli’nin gerçeküstücülüğüne ilkin karşı çıkar gibi görünse de bu akımdan etkilendiğini reddetmez. Bkz. (Fuat, 2000: 98)

sanat anlayışı, aynı zamanda toplumcu gerçekliğe ve dolayısıyla Anadolu'ya açılır. II. Dünya Savaşı sonrası bağımsızlığını kazanan devletlerin ve “III. Dünya” devletlerinin sanatının bu toplumculuk ve “millilik-yerellik” niteliklerinin öne çıkmasıyla sanatçı, bu süreç içinde hem modern dünyaya karşı hem de toplumsal realitesini ortaya koyabilmek için sayısız anlatım yollarına başvurmuş, şekil ve üslup çeşitliliğiyle kendine bir yol çizmeye çalışmıştır. Bu aşamada şairin en önemli ifade vasıtası şiirin öznesidir.

Dizenin kendi içinde asıl yıkımının gerçeküstülikle yaşandığını belirten İlhan Berk'in de belirttiği gibi şiirsel özneyi merkeze alan gerçeküstüçülük, Birinci Yeni'ye has bir yenilik değil İkinci Yeni dönemiyle popülerleşen bir süreçtir (Berk, 2005: 41).

Enis Batur (2001)da Türk şiirinin bu dönemle yeni bir atılımın içinde olduğunu ve şairlerin çok geniş bir dünya şiir coğrafyasına dağılarak özellikle Pazar Postası'nda şiir çevirileriyle içli dışlı oluşunu belirterek II. Yeni ve Gerçeküstüçülük ilişkisine değinir: “II. Yeni, Gerçeküstüçülüğün bir sonucu değildir. Türk şairi sınırlardan taşmayı öğrenmiş, bir çağdaşlık örneği vererek genişliği ve derinliği algımlarken gerçeküstüçülükten de yararlanmayı bilmiştir.” (s.382)

Hasan Bülent Kahraman da II. Yeni'yi “erken modernizmin, Nietzsche'yle başlayan, Rimbaud-Mallarmé hattında düğümlenen, ardından 1905–1915 arasında gelişen akımlardan etkilenen bir anlayışın ürünüdür” (s.121) şeklinde tanımlayarak bu döneme bireyin sınırsız özgürlüğü ile tanımlayabileceğimiz bir ‘ara dönem’ olarak bakar. Orhan Koçak da bu ‘ara dönem’i, farklı bir tarihlendirmeye 1930–1970 yılları arasında, Batı şiirinin son iki yüzyıllık tarihini kısaltılmış ve yoğunlaştırılmış bir biçimi olarak görür. Ancak, bu dönem şiirine bir “taklit” olarak değil de modern dünyada şiirin (sanatın) bir iç zorunluluğu olarak bakmak gerekir (Koçak, 1992: 159). Bu anlamıyla İkinci Yeni'deki gerçeküstücü imge anlayışına maddenin bıraktığı boşlukla yetinilemeyeceğini anlama süreci olarak da bakarken İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, biçimi de reddeden şiirler yazmışlarsa da sonraki dönemlerde bir iç zorunluluk olarak ortaya çıkan gerçekçi ve gerçeküstücü imgelerin harmanlandığı bir şiir anlayışına yönelmişlerdir.

Bu dönem şiiri dilden yola çıkıp dile varan bir gerçeği ifade eder. Bu yüzden bu şiir, dilden yola çıkılarak ele alındığında iletişimsel bir bildirişime dayanır. Berk'e (1994) göre “Şiirde sözcük ideadır.(...) Şiirde sözcüklerin düşünceye bir yararı yoktur. Yalnız şiire yararlar.”(s.113-114) Her dilsel yapı gibi kendi içinde, kendisiyle yani

işaretler aracılığıyla ilettiği kavram ve imgelerle, şiirin dışına taşıdığı niteliklerini, çarpıcılıklarını yitiren bir anlamla ortaya çıkarlar. Kimi zaman tümüyle görselliğe dayanan ve okurun gözünde bir biçim olarak da tamamlanacağı düşünülen bir şiir özellikle 1954-1959 yılları arasında revaçtadır.

Şiirsel söylemden hareket eden 1950 sonrası şiirin bütününe baktığımızda imge ve onun nesnesi olan şiir arasında kurulan ilişkililik düzeyinde temel tavır, bilinçaltının emrinde gibi görünse de yine bilinçlilik düzeyinin ağırlığı hissedilir. Bir başka deyişle bu dönemde yazılan şiirde ilhama, önceki dönemlere nazaran sezgiye dayalı bir şiir anlayışının yerine daha akılcı bir yol izlenegelmiştir. Özdemir İnce (1992)de aynı düşünceyi paylaşır. “Yirminci yüzyıl şiiri, ana damar olarak us+imgelem+bilinç+bilinçdışı+bilinçaltı'nın eşgüdümünde çağın gerçekçiliğini ve anlamını arar.”(s. 51)

1950’li yılların ortalarından itibaren şiirin canlılığı şiir üzerine yazılan yazılarla daha da pekiştirilir. Bu konuda özellikle Pazar Postası önemli bir işleve sahiptir.¹⁰

Modernlik sonrası imgeleri “yeni-orijinal”(Aktaş, 1986: 17) olarak görmek gerekir. Bu açıdan İkinci Yeni’ye ait imgeleri de aklın egemenliğinde ortaya çıkan ve “yeni-orijinal” olarak vasıflandırmak gerekir. Bu tutum, gerçekçi ve toplumcu gerçekçi şair ve eleştirmenler tarafından şiire yaptığı müdahale açısından da eleştiriye uğrar. Bunlar arasında İlhan Berk, İkinci Yeni’yi bu akımın içinden bir şairin bakış açısıyla eleştirir:

“İkinci Yeni’nin en önemli özelliklerinden biri dilde yaptığı deformizasyondur. Diğerlerini de sıralayalım; anlamı her şey olmadığı onunla anlaşılmalıdır. Asıl olarak da şiirin yapısında değişiklik yapar; şiiri, dizeyi parçalar ve dize içindeki çeşitli yapıları ortaya döker. Sonra da ‘yorum’u sorun eder kendine. Bugün İkinci Yeni şairleri diye bilinen şairlerin hepsi başlangıçta yadsımıştır bunu.”(U. Aktaş, 2001: 15)

Gerçeküstücülüğün şiirsel değeri, bilinmeyeni işleme tekniğinden bilinene doğru ilerleyen sürece işaret ederken evren ve insan bilincinin egemenliği altına aldığı tüm öteki şeyleri işleme tekniğinden doğar. Gerçeküstücülükten önce onunla paralel gelişen başta Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat’ın da etkilendiği bu akım*,

¹⁰ Pazar Postası ile ilgili olarak hacmiyle ve titizliğiyle yetkin bir tez çalışması için bkz. (F. Korkmaz, 2007)

* Türk şiirinde Gerçeküstücülükle ilgili poetik metinlerin ortaya çıkışı daha sonraki yıllara rastlansa da şiirlerdeki gelişimin sınırını en azından Ercüment Behzat Lav ve Asaf Hâlet Çelebi örnekleri göz önünde

yalnızca hayata bir başkaldırı değil de toplumun tüm değer yargılarına, sanatına bir başkaldırıdır. Gerçeküstücülük nasıl geleneksel ve güncel olanı aşarak bilinçaltının, düşünce ile hayal gücünün özgürlüğünü isteyen bir görüşse Dadaizm de insanların yıkılışından, dünyadaki karışıklıktan umutsuzluğa düşmüş hiçbirşeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumlarının sonucunda ortaya çıkan bir sanat akımıdır.

“İkinci Yeni’nin, kaidesi “başka” olan, bir istisnalar kuşağı olduğunu ifade edebiliriz. Çünkü İkinci Yeni’ye ilişkin belirlediğimiz birçok özellik, ancak birini ya da birilerini saymadığımızda geçerli olacaktır. Bu, “hiçbir ortak paydadın söz edilemez” anlamına gelmemelidir. İmgeye verilen önem, anlamın arka-plana atılması (İng. *backgrounded*), sözdiziminde ve biçimde yapılan deformasyon gibi çeşitli olanaklardan söz edilebilir. Ancak bunlar, ‘İkinci Yeni’ adı altında anılan her şairin temel özellikleri değil, farklı ölçülerde yararlandığı olanaklardır ve ‘dönemsel değerlendirmeler’ söz konusu olduğunda başvurulabilir. Elbette çoğu, Batı şiirinden ve birbirlerinden etkilenmişler, bir yenilik arayışı içinde olmuşlardır. Ancak, “İkinci Yeni” genel başlığı altında adı geçen her şairi kendi başına bir istisna saymak, onları “aynı kefeye koymak”tan daha doğru sonuçlar verecektir. Çünkü bugün, “İkinci Yenici” her şairin bir istisna olduğunu kabul eden, onları bir akım içinde toplamaya kalkışmanın yanlış olacağını düşünen yazarların bile “İkinci Yeni” adlandırmasıyla genellemeler yapmaktan çekinmediği görülmektedir.”(Dirlikyapan, 2003: 24)

Burada özellikle imgeler bakımından İkinci Yeni Akımı ve şiirinin oluşumuna etki eden faktörlere değinmemiz gerekmektedir. Bu dönem şiirinin oluşumunda toplumsal, sanatsal ve batı kaynaklı etkilerden söz edilebilir (Karaca, 2005: 127-128). Bu başlıkların altında ise dönemin DP iktidarının etkisinin ideolojik çerçeveden bakan düşüncelere rağmen pek güçlü olmadığına kanaatini taşımaktayız. Sanatsal etki açısından bu dönem şiirini belirleyen bir etki de yine Garip ve Mavi akımının şiirde bıraktığı sanatsal boşlukla ilişkilendirilebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’ında popülerliğini arttıran varoluşçuluğun hemen hemen sanatın bütün dallarına etkisi gündemdedir. Bunu dönemin en popüler yayını olan Pazar Postası’ndaki yazılara ve çevrilen kitaplara baktığımızda da açıkça görmemiz mümkündür.¹¹ Yine sanatsal etkiler

bulundurulduğunda Garip dönemiyle başlatmamak gerektiğini düşünüyoruz. Bkz. (Hilav-Ertem-Maden 1962) (Kutlu, 1996)

¹¹ Pazar Postası yanında özellikle Yelken, Yeditepe, Şairler Yaprağı, Forum, Dönem, a, gibi dergiler de İkinci Yeni ve beslenme kaynakları ile ilgili olarak kaynaklık teşkil ederler. Bu dergilerdeki eleştiri ve

bağlamında “şiirsel ortam” ile İkinci Yeni öncesindeki şiir anlayışlarının “yetersizliğine ve tıkanmasına” yer vermek gerekir.

İkinci Yeni, Sezai Karakoç’a (1986)göre “insanın insanlar arasındaki yeriyle birlik, kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçidi. Arayan, fakat bulmaya niyeti olmayan. Bir pasaj, bir bulvardır bu akım. Forum daha sonra gelecek, metropol daha sonra olacak. Bir imar olayı olmaktan çok bir istimlâk olayı yani bu şiir. Yer yer akıl dışına kaçır, düşlerde gezinir. Bazı bazı düşüncenin sansüründen kurtulur. Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu. Dekart insanı bu şairleri pek ilgilendirmez; ondan çıkarlar ama o, artık bir natürmorttur. Yaşama ilk prensiptir. Yaşamayı yaşama açıklar. Yaşama kendi kendine yeter. Akıl ve düşünce onu içermez. Belki ona dâhil, ona aittir. Düşünce, tarihi bir perspektiftir. Bu yüzden, şiirin temeli ne düşünce, ne anlamdır. Anlamsızlığın da olmadığı gibi. ‘Anlam’ı varlığını ve şiirin cevheri kabul etmeyen, bir şart, bir tarz sayan, onun yanına ‘akt’ı da ekleyen şairlerdir.” (s.31-32)

Düşlerin, nesnel duyuların da imgeler aracılığıyla maddileşerek görünür hâle getirilmek istendiği modern şiirde özne, kendi içinde dili merkeze alarak yabancılaşan ama aynı zamanda bu ben’iyle de mücadelesini elden bırakmayan bir özne tasavvuruyla karşı karşıyadır.

Eser Gürson (2001)İkinci Yeni’nin ortak niteliklerini şu şekilde sıralar:

“Soyutlamak, kapalı olmak, anlamı bulandırmak, karanlığa gizlenmek, gerçek üstünden aşılınmak, yaşamı parçalarından çok bütünüyle vermek, duygusal anlamı ussal anlama yeğlemek, imgeyi önemsemek, özde, biçimde dilde deformasyona gitmek, doğal dilden çok yapay dile eğilmek, şiir yakınlığına (Birinci Yeni yalınlığı anlamında) karşı koymak, İkinci Yeni şairlerinin bol bol kullandığı olanaklardır.”(s.13) Buna göre dikkati çeken şey, yargılarında genellemelere gitmeden “kimi şairler” ya da “zaman zaman” ibaresidir.

Aşk, ölüm ve zaman gibi evrensel imgelerde bilgelik, gizem ve metafizik yönelimler tespit edilmekle birlikte bu imgeler aynı zamanda bitiş, tükeniş, yokoluş anlamlarını da beraberinde getirir. Bu imgelerde kimi zaman Divan şiirinde gördüğümüz aşk ve ölüm imgelerindeki kullanıma benzer bir kullanıma rastlarız.

poetik yazıların yanında çevirilere de yer verildiğini görmek mümkündür. Bu dergiler için bkz. (Baycanlar, 2007) Pazar Postası için ayrıca Bkz. (Korkmaz, 2007)

Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi bu dönem şiirinde Divan şiiri geleneğinden “yeniden üretim” bağlamında bir yararlanmadan söz edilebilir.

İmgeler, bu dönemde kimi nitelikleriyle soyut ve somut; geleneksel ve modern göndergelerle kimi zaman da biçimsel arayışlarla göze çarpar. Gerek 1950 öncesi ve gerekse sonrasında görsel bir imge olarak tek tek harfler de hem Divan edebiyatı hem de gerçeküstücülük akımıyla bağlantı kurularak imgeleştirilmişlerdir. Zeki Ömer Defne, Asaf Hâlet Çelebi, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz gibi şairlerin şiirlerinde harf, ses değerleriyle birlikte görsel bir imge değeri de taşırlar.¹²

Eray Canberk (1996) de İkinci Yeni’deki imgecilik anlayışını şu şekilde değerlendirir: “İzlenimcilikle simgecilik arasında gidip gelen, imgeyi özgün bir biçimde kullanan uyağa yeniden yer veren bir şiir anlayışı geliştirdiler. Bu şiir anlayışı bir bakıma varoluşçuluğun yabancılaşma kavramından da esinlendi. Bu anlayışa bağlı kalan ozanlar, gerçeküstücülere özgür çağrışım yöntemini de uygulayarak, konudan çok dile ağırlık verdiler Geçmiş zamana, cinselliğe, bilinçaltına göndermeler yaparak ‘birey insanı’ şiirleştirdiler.” (s.156)

Bu dönem şairleri genel olarak ifade edildiğinde anlamın sınırlarını zorlayarak şiirini yeni duyarlıklara ve yeni imgelere açılarak gerçeküstücü imgelere yönelirler. Günlük dilden uzaklaşarak dizenin yapısını bilinçli olarak bozan şairler, bu dönemde aşk ile erotizmi harmanlayarak şiirlerinde lirik bir dil kullanırlar. Kapalılık, anlamsızlık suçlamasıyla karşı karşıya kalan bu şairler, alışılmış dize kullanımını bir tarafa bırakarak kendine özgü bir şiir dili kurarlar.

İkinci Yeni, şiir okuyucusunu Yeni gerçekle tanıştırır. Bu gerçek, Garip şiirinin temel özelliklerinden birisini oluşturan “nesnel gerçeklik”e de şiirsel anlamda bir tepkiyi ifade etmektedir. İkinci Yeni, gerçeklik anlayışını oluşturmuş ve anlam “soyut” bir karaktere bürünmüştür. Gerçekliği algılayıştaki bu “öznellik” (Geçgel, 2004: 3), şiirde ister istemez kabullenilen yeni bir gerçeklik anlayışını da beraberinde getirmiştir.

Şairlerin her birinin geçmişinde gerçekçi imgeler, önemli oranda etkili olmuş, 1954–1959 yılları arasındaki dönem dışta tutulursa tümüyle değilse bile gerçekçiliğe yakın bir imge anlayışını benimsenmiştir. Denilebilir ki bu dönem şairleri kendilerine göre yeni bir gerçeklik anlayışı geliştirmişlerdir. Bununla birlikte geleneksel şiirden ve onun imgelerinden yararlanma konusunda İkinci Yeni ile başlayan tartışmalara rağmen

¹² Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. (Tokel, 2003), (Bezirci, 1974) vd.

İkinci Yeni'yi oluşturan asıl etkinin ağırlıklı olarak batı modernliği içinde değerlendirebileceğimiz bir ifade geleneğine, Andre Breton'la başlayan gerçeküstücülük akımına yaslandığını belirtmeliyiz.

Bu dönem şiirinin gerçeküstücü imgelerle bağıntısına baktığımızda Garip akımını terkederek adları İkinci Yeni ile birlikte anılacak olan Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat başta olmak üzere, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç'un isimlerini sayabiliriz. Bunlara ek olarak Mavi akımıyla da adından söz ettiren Attila İlhan'ın ve 1960 sonrasında Hilmi Yavuz, İsmet Özel ve Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde gerçekçiliğin dışında yeni arayışların olduğu açıkça görülür.

Ramazan Kaplan (1981) da İkinci Yeni'nin Garip akımından daha bilinçli bir şekilde Gerçeküstücülüğe yaklaştığını belirtir: "İkinci Yeni hareketinin Batı şiiriyle alışverişi 'Gerçeküstücü akımlar' başlığı altında toplanabilecek sürrealizm, dadaizm, lettrizm gibi akımların Türk şiirinde de uygulamalarının yapılması biçimindedir." (s.11)

Bu aşamada İkinci Yeni içinde önemli bir yere sahip olan ve bu çalışmanın temel örneğini oluşturan Edip Cansever'in hayatına kısaca baktığımızda şu bilgilerle karşılaşırız:

Edip Cansever, 8 Ağustos 1928 yılında İstanbul'da doğdu. Lise eğitimini İstanbul Erkek Lisesi'ni tamamladı. Ardından Yüksek Ticaret Okulu'ndan ayrılıp ticaret hayatına atıldı. Bir süre Kapalıçarşı'da antikacılık yaptı. 28 Mayıs 1986 tarihinde de İstanbul'da öldü.

İlk şiiri Mart 1944'te "İstanbul" dergisinde çıktı. Yücel, Fikirler, Edebiyat Dünyası, Kaynak dergilerinde çıkan ilk gençlik şiirlerini "İkinci Üstü" kitabında topladı. Bu şiirlerde varlıklı, her şeye yaşama sevinciyle bakan bir gencin avarelikleri, duyguları ön plandaydı. İlk şiirlerinde büyük şehirde yaşayan varlıklı gençlerin yaşama sevincini, mutluluklarını, özentili avare hayatları dile getirdi. 1951'de "Nokta" adında bir edebiyat dergisi çıkardı. Bu dergi genç şairlerle ve yazarlarla tanışmasını sağladı. İlk kitabından 7 yıl sonra yayınladığı "Dirlik Düzenlik" bu dönemin ürünüdür. Bu kitaptaki şiirlerde düşünceyi dil içinde eritmeye yönelen, özlü bir söyleyiş ve çarpıcı biçim arayan, toplumsal eleştiri için ironiyi kullanan bir tutum sergiledi. 1957'de yayınlanan "Yerçekimli Karanfil" ile kendisine özgü bir şiir evreni kurdu. Önceki iki kitabını daha sonraki yıllarda reddeden Cansever, bu dönemde İkinci Yeni akımının özgün örneklerini verdi. Yenilik, Pazar Postası, Yeni Dergi gibi dönemin sanat dergilerinde

şiiresel canlılığı besleyen şairlerden biri oldu. Şiirlerindeki iyimserlik ve Garip akımının umursamazlığı zamanla yerini bunalıma, toplumsal dengesizlikleri eleştirme kaygısı ile yıkıcı bir umutsuzluğa bıraktı. "Dize işlevini yitirdi" gerekçesiyle yeni arayışlara yöneldi. Şiirde tiyatrodan esinlenen diyaloglar kullandı. "Nerde Antigone", "Tragedyalar", "Çağrılmayan Yakup" bu dönemin ürünleri...

Edip Cansever, her şeye karşın İkinci Yeni içindeki kimi şairler gibi tümüyle anlamsızlığı savunmadı. Yer yer kapalı, anlaşılması güç, ama yine de anlamdan ayrılmayan bir şiire yöneldi. Çok farklı imgeler kullanırken bile düşünce ögesini gözardı etmedi. Eserlerine tutarlı bir bütünlük kazandı. Şiirlerinde düzyazıyı kullanmaktan da çekinmedi. Yalnız şiirleriyle değil tepkileri ve yaşama biçimiyle de kendisinden söz ettirdi.

1950'den sonra Varoluşçu bir havaya bürünen şiirlerinde, sıkıntı, karamsarlık ve düşünce ağır bastı. Biçimi başköşeye oturtarak yer yer manayı dışlayan Cansever, İkinci Yeni şiirinin öncülerinden biri oldu. Toplumsal gerçekçiliğin kıyılarından seslenmeye başladı. Bu şiirlerinde, karmaşık hayal ve benzetmelere yaslanmadan, açık ve aydınlık bir anlatım yolu seçti.

Onun yayımlanmış şiir kitapları şunlardır: İkinci Üstü (1947), Dirlik-Düzenlik (1954), Yerçekimli Karanfil (1957), Umutsuzlar Parkı (1958), Petrol (1959), Nerde Antigone (1961), Tragedyalar (1964), Çağrılmayan Yakup (1969), Kirli Ağustos (1970), Sonrası Kalır (1974), Ben Ruhi Bey Nasılım (1976), Sevda ile Sevgi (1977), Şairin Seyir Defteri (1980), Yeniden Bütün Şiirleri (1981), Bezik Oynayan Kadınlar (1982), İlkyaz Şikâyetçileri (1984) ve son olarak da 1984 yılında yayımladığı Oteller Kenti'dir.

Şairin ölümünden sonra yayımlanmamış şiirleri ve yazıları "Gül Dönüyor Avucumda" (1987) adlı kitapta bir araya getirilmiştir.

Başlangıcını Sezai Karakoç'un (1958)"Bir Materyalist Şiir" adlı yazısının etrafında şekillen bir tartışma, Edip Cansever'in şiiri üzerine yapıcı açılımlara yol açar: "Orhan Veli, gerçekçi ve toplumcuymdu. Oktay Rifat ve Melih Cevdet toplumculukları uğruna gerçekçiliği harcayan şairler... Cansever bu temelden çıkar; alır bu şiiri (materyalize) eder. Yerçekimli Karanfil: "Bir çift güvercin havalansa, Yanık yanık koksa karanfil" şiiriyle başlar. "Yerçekimli Karanfil", "Güneşin Yazdığı", "Kaybola" bu etkiyle yazılan iyi örnekler. Ama daha sonra kitap bütün bütün materyalcilik oynar.

Gerçi bu kadar özel şartlı bir şiirle uğraşmak her yiğidin işi değil ama şairin sorumu güç alanda azalmaz, belki başarısı, büyük ve köklü değer yargıları çeker.” (s.7)

Son olarak Edip Cansever ve İkinci Yeni arasındaki benzerlik ve farklılıklar açısından bakıldığında Edip Cansever şiirinin kendine özgü bir çerçevesi olduğu rahatlıkla görülebilir. Çalışmamızın ilerleyen sayfalarında daha ayrıntılı bir şekilde görebileceğimiz gibi Cansever’in şiiri İkinci Yeni şairleri içinde birçok açıdan kendine özgü yapısını daima öne çıkan bir niteliktir.¹³

Edip Cansever’in şiirlerinin İkinci Yeni şiiri ile karşılaştırılmasını yaptığımızda ise Muzaffer İlhan Erdost’un bakış açısıyla aralarındaki farkın benzerliklerden fazla olduğu anlaşılır.

Muzaffer İlhan Erdost’a (1997)göre “bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır. (...)Bugünkü şiir akımı kurmaya başladığı şiir diliyle, öyküden, romandan, denemeden giderek ayrılacak. Şiir doğrudan doğruya kelimelerle yapılan, kurulan bir nitelik kazanacak, dörütün bir kolu olacak. Salt geometrik biçimlerle, renklerle kurulmuş bir desen, bir nakış gibi.” (s.51)

Muzaffer İlhan Erdost’un (1956)yukarıdaki yargılarına ek olarak “Daha çok bir yaşantıyı anlatmıyorlar”(s.6) eleştirisine karşılık Cansever, her şeyden önce yaşantıyı dışta bırakmayan hatta bireyin toplumsal hayatını merkeze alan bir şiir evreni kurar. Onun hemen hemen tüm şiirlerinde yaşantı, neredeyse tüm ayrıntılarıyla hatta kimi zaman bir olay anlatısı sayabileceğimiz nitelikleriyle yer alır. Erdost’un “Artık bu şiirde hikâye anlatılamaz, fıkra anlatılamaz, masal, destan anlatılamaz”(s.7) öngörüsünün tersine Cansever’in “Çağrılmayan Yakup”, “Tragedyalar” gibi şiirlerinde, “Bezik Oynayan Kadınlar” kitabının bütününde vaka anlatımına bağlı kalınarak bireyin hayatının tüm ayrıntıları, neredeyse gözler önüne serilir.

Erdost, bir başka genellemesinde şunları söyler: “İlkin mısralardan ise başlamak, mısraları ayrı ayrı bulmaktır ki, bu mısraları bir çeşit bağımsızlığa götür[mektir]”(s.7). Muzaffer Erdost’un bu yargısına ait kimi örnekleri, İlhan Berk ve Cemal Süreya’nın şiirlerinde bulmamız mümkünken Edip Cansever’de bağımsız dizelere çok rastlamayız. Cansever, dizeyi bağımsızlaştırmaktan ziyade ona bütüne ait bir biçim anlayışının sonucu olarak bakar. “Masa da Masaymış Ha” şiiri nasıl tek tek dizelerin

13 Bu konuda ayrıca bkz., (Oktay, 2000)(Öneş, 1996) (Dirlikyapan, 2003) vd.

bağıntısızlığını öngörmüyor ve belirli bir bütünlük içinde okura sunuyorsa onun son şiirlerinin de bu anlayışa bağlı olduğunu da gözlemleyebiliriz.

Erdost'un bir başka yargısına baktığımızda II. Yeni şiirinin "kuruluşunda, düşünülüşünde köklü bir bütünlük yok... O zaman bir şeye varıyoruz: O da bu çeşit şiirin, sık sık sözünü ettiğimiz toplum sorunları gibi konuları kapsayamayacağı, dava şiiri olamayacağıdır."(s.12) Bu noktada bu sözlerin bir doğruluk payı olduğunu söylememiz gerekecektir. Özellikle Cansever, şiirleriyle ve konuyla ilgili söyleşilerinde, yazılarında toplumsal sorunlara bireyin zaviyesinden baktığını birçok kez tekrarlamıştır. Onun ideolojik anlamda bir "dava"ya yönelmediği muhakkaktır. Öte yandan toplumsal sorunlara insanın varoluşunu öne çıkararak yönelir.

İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde göze çarpan konuşma dilinin genelde İkinci Yeni'ye ait bir nitelik olarak gören Erdost, "Artı Bir" adlı yazısında dize yapısı ile dizelerle kurulan düşünce evreni arasında da bir bağıntıya dikkatleri çeker: "Bir kere mısra yapısı, konuşma dilinden giderek ayrılıyor. Bir şiir dili kuruluyor. İkincisi doğasal gerçeği yer yer yıkan bu şiir, yeni bir evreni ancak düşüncede var olabilecek bir evreni kuruyor."(s.7) Edip Cansever'in şiirlerinde de rastladığımız bu nitelik, dizeyi ortadan kaldıracak kadar abartılı değildir. Nitekim Cansever de dizeye gereken önemi verir. Cansever, "mısra işlevini yitirdi" demesine rağmen Murat Dirlikyapan'ın (2006) da belirttiği gibi, şiirde dizeci anlayışın işlevini yitirdiğini ama dizenin kendi içinde bir görevi olduğunun altı çizilir: "Aslında Cansever, açık bir şekilde dile getirmese de 'dize'nin değil, 'dizeci tutum'un işlevini yitirdiğini savunuyor. Bunun yerine getirdiği 'düşünsel-ussal bir ölçü' ise, onun 'düşüncenin şiiri' anlayışından başka bir şey olmasa gerek. Cansever, 'düşüncenin şiiri'ni bu noktada tek seslilikten çok sesliliğe bir geçiş olarak nitelendiriyor. 'Çok seslilik' ile ifade etmek istediğinin ise -ki bunu da açıkça belirtmiyor- şiirde düzyazının olanaklarından yararlanmak olduğu söylenebilir. Yoksa onun kendi şiirlerinde de 'dize'nin işlevini yitirmediği, hatta bazı dizelerinin birçok okurun ezberinde şiirin bütününden bağımsızlaşarak yer ettiği yadsınamaz bir gerçektir." (s.56)

İkinci Yeni şiiri, bireyin varoluşsal sorununu dile getirirken bireysel değil toplumsal olduğunun altını çizer. Ancak Cansever'in şiirinde Erdost'un belirttiği anlamda bir savaştan söz edemeyiz. Onun kelime hazinesi, geniş, geniş olduğu kadar da zengindir. Kelimelerle herhangi bir savaştan da bu anlamda söz edilemez.

Muzaffer İlhan Erdost'un İkinci Yeni için öngördüğü genellemelerin başında bu şiirin rastlantıya yaslanan bir kelime seçimi içinde olduğu da gelir. Ona göre bu şiir, bir şey söylerse, söylediği şey raslantısaldır. Yani şair, bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya yönelmez. Kelimeleri alır onlardan mısralarını kurar. Ama sonunda şiir gene bir şey söyler. Buna karşın Cansever'in şiirlerine bakıldığında gerek kelime seçiminde ve gerekse imgelerinde rastlantıdan çok bilinçli bir tercihin ön planda olduğu görülür. Geniş imge evreni, daha önce de belirttiğimiz gibi sonsuz gibi görünen nesnelere varlığı ile bunlar arasındaki ilişki ağının sistemli görüntüsü uzun şiirlerde bile varlığını sürdürür. "Çağrılmayan Yakup" ya da "Tragedyalar" da ilk dizeden son dizeye kadar bağlantıların özenle kurulduğu, imgelerin birbirlerine ustalıkla eklendiği görülür.

Çalışmamızın bu bölümünde genel nitelikler itibariyle İkinci Yeni ve sonrasındaki süreçten hareket ederek dönemin şiirinin imgesel bağlantılarını konu edindik.

1. Bu dönem şiirlerinde imgeler, kentli bir söylemin ürünüdür. Varolan pastoral imgeler de kentin aynasından görünen imgelerdir.
2. Odaksız, merkezsiz herhangi bir düşünce olamayacağının ağır ağır belirginleştiği modernist algıdaki temel çıkış noktası, bu dönem sanatında yerini merkeziliğin özgürlüğü kısıtlayacağı düşüncesine bırakır. Bir diğer deyişle özne merkezli sanat anlayışı, nesnenin egemenliğindeki bir bakışa yerini bırakır. Nesne, birden fazla bakışı zorunlu kılan tasavvuruyla, öznenin hükümranlığını silerek kendi sınırlı ve daima ölümlülüğü hatırlatan bakışını dayatmıştır. Nesne, gerçeküstücü imge anlayışında ölümün temsilini üstlenir.
3. Resim üzerine yazılarıyla ve resimleriyle (İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan) ve sinemayla olan ilgileriyle tanıdığımız şairlerin (Ece Ayhan, Attila İlhan) imgelerinde tasvirî imgeler belirgin bir biçimde görülür.
4. Tahkiye düzeyinde değilse bile anlatımcılığa görsellik kadar önem verilir. (Edip Cansever, Sezai Karakoç)
5. Geçmiş aracılığıyla bugünü tanımlamak; bu dönem algısı içinde modernist, bireyci, hümanist bir köken mitolojisi oluşturabilmek içindir. Tarih gibi mitolojilerden de bugünün tarihine ve toplumsal sorunlarına bir cevap bulabilmek ve modern şiirsel özneye yeni bir mit oluşturmak için bakılır.(Ece Ayhan)

6. Başta Ece Ayhan olmak kaydıyla İlhan Berk ve Sezai Karakoç, şiirlerinde tarihi, olaylar ve şahsiyetler etrafında şekillenen bir imge kaynağı olarak görürler. Ancak daha önce de ifade edildiği gibi, olaylar ya da tarih tek başına bir sorun olarak ele alınmaz. Geçmiş, tarihsel nitelikleriyle yargılanırken barındırdığı trajediler itibariyle de sorgulanır.
7. Cinsellik, olumlu ya da olumsuz bir bakışla genellikle çocukluğa ait izlenimlerle birlikte şiirlerde yer bulan imgelerdendir.(Cemal Süreya, Ece Ayhan)
8. İmgeler, izlenime dayalı, aşırı bireyci ve düşlerle sınırlı gibi görünmelerine rağmen arkaplanda toplumsal yargılarla hissettirilmeye çalışılır. (İlhan Berk)
9. Şiirsel özneler, şairlerin öznelliklerinin bir sonucu gibi görünmesine rağmen toplumsal bir bilincin de temsilcisidirler. Yalnızlıkları, toplumun tek tek bireylerinin de yalnızlığıdır. (Edip Cansever-Çağrılmayan Yakup, Ece Ayhan-Çanakkaleli Melahat)
10. İmgeler, eleştirel bir bilincin süzgecinden okura sunulur. Ancak bu şairler, diğer toplumcu gerçekçi şairler gibi ideolojik bir üslup gütmekten çok, sanatı daha çok ön plana alan sosyal adaletçi toplumsal yapının imgelerine yönelirler.
11. Şairlerin gerek imgelerinde ve gerekse şiirlerin genelinde yeni bir toplumsal mutabakat ya da düşünce dünyalarına ait bir “karşıt-değer” üretme, sosyal ve siyasal bağımlılıkların öngördüğü siyasal bir direnç noktası oluşturma gayesi içindedirler. (Ece Ayhan, Sezai Karakoç)
12. Toplumsal yaşayışın getirdiği bütün değerlere karşı bir ‘karşıt-değer’ yaratma bilinci hâkimdir.
13. Garip öncesi gerçekçi gelenekte varolan “millet” olma bilincinin yerini bu dönemde bireyin öznel dünyası alır ve bu bilinç için, “vatan” ya da dünyanın sınırları yalnızca beden sınırlarından oluşmaktadır.
14. Bireylerin varoluş problemi ön planda görünmesine rağmen kadın ve diğer bütün değerlerin de önündedir. Varoluş ve öz’e, içe ait tasavvurlar, beklentiler, arzular eşit ağırlıkta yer alır şiirlerde. (Cemal Süreya, Edip Cansever)

15. Şairlerin umutsuzlukları ve içe dönük yönelişleri kimi zaman aşırı bir şekilde abartılmıştır. (Ece Ayhan, Edip Cansever)
16. Genel olarak dış dünyayı izleyen, en küçük bir olaya karşı bile duyarlı bilinç yapılarıyla izleyicilik (müşahede) nitelikleri, şiirsel öznelere nesnel olma avantajını verir.
17. Şiirsel özneler, izleyici konumları ile hayatın dışında olmakla birlikte bireysel tecrübeleri ile bu hayatın mağdurudurlar.
18. Sezai Karakoç, kadının nesneleşmesine karşı olmasına rağmen bunların dışındaki şairlere göre kadın, sevilendir ancak şiirsel öznelerdeki narsistik eğilimlerle, kadın 'şey'leştirilmiştir. Kadının bir ayna metaforuyla gerçeküstü ifadesi, şiirsel öznesinin de 'şey'leşmesine, yol açar. Cinselliğin (kadın) bu çift yönlü gücü, etkin bir söyleme dönüşür. Kadın, bu yönüyle şairlerde önemli bir dönüştürücü imgedir. Denilebilir ki kadına bakış, geleneksel şiirle olan en zayıf bağıdır. Kadının bıraktığı boşluğu tensel haz almıştır. (İlhan Berk, Cemal Süreya)
19. Dili karşıt bir dil oluşturacak kadar yabancılaştıran dil-içi söylemler, şiirsel öznenin kendisiyle ya da öteki'yle gerçekleştirdiği bir monoloğu andırır. Zaman zaman görülen ikinci şiirsel özne –ki genellikle kadındır- öteki kimliğine büründürülmüştür. (Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk)
20. Bu yeni gerçekçilik anlayışında şiire dilin soyutlanmasıyla ama dilin içinden yola çıkılarak ulaşılmaya çalışır. Orada düşünce de ister istemez kendiliğinden şiirde yerini alır. Dile ait bütün yaklaşımlar, bir yandan da dille düşünceyi yan yana getirmek için vardır. Dil, düşünceyi; düşünce de dili kendi potasında eritir, onu kendisine mal eder. Sonuçta dil, düşünceye; düşünce de dile dönüşür. (Edip Cansever)
21. Şairlerin gerçekliği tartışması, aynı zamanda etraflarında buldukları verili düzeni, içinde yer alınan dünyayı sorgulaması anlamına gelir. Şairler, bunu nesnelere yola çıkarak gerçekleştirir. Bu sebeple bu anlayış içindeki sanatçılar, ilkin nesneyi sorgularlar. Onun gerçekliğini eşyanın kendisinde değil daha çok iç dünyalarında sorgulamaya, gerçekliğini tartışmaya yönelmişlerdir. Bu da dış dünyayı, onun gerçekliğini tümüyle bir imgeye ama gerçeküstücü bir imgeye dönüştürür. Bütün şiirlerde yalnızca şairin

imgeleminde gerçeküstücülüğün sınırları içinde kalan anlamlı olan bir dünya ve evren tasavvuru, göze çarpar.

22. Gerçeküstücü imgelere yönelen şairlerde anlam ya da anlamsızlık, derin ve karmaşık bir karşıtlığı barındırmakla birlikte özellikle dış dünyaya ait bir mesajı üstlenir. Bir diğer deyişle anlamsızlık, şair için dış dünyaya ait algıyı tanımlayan olumsuz bir bakıştır.
23. İnsan gibi dil de nesnelere karşısında güçsüzdür. Aşılamayacak bir engel oluşturan nesnenin baskısı, ölümsüzlük imgeleriyle aşılacak istenir
24. Sanatçı, dünyanın “ne”liği ile ilgilenen, dünyada bir anlam arayan kişidir. (Edip Cansever, Sezai Karakoç)
25. İmgelemin tümüyle bilinçaltının bir ürünü olduğu söylenemez. Şiirsel özneye biçilen tarihsel ve toplumsal rol ile şiirden beklenen bir ‘düşünce’ aktarma endişesi, bilincin hâkimiyetini akla getirir.
26. Dünya, küçülüp kimi zaman şehrin geniş caddelerine kimi zaman da aynı modern şehrin varoşlarına sığdırılmaya çalışılır. Buna bağlı olarak da toplumsal değerler ve insanlar, tek bir şiirsel özne ya da değerde hülâsa edilmeye çalışılır.
27. Şiirsel öznelerdeki aşırı duyarlılık, onları dramatik ögeye yaklaştırırsa da bu, santimentalizme yol açmaz. Şiirsel öznelerin dünya, insan ya da değerlerle olan mesafesi bu unsurların şiirsel özneye yaklaştıkları kadardır. Onların bir şeyleri anlatabilme istekleri duyarsız gibi görünmelerinin ardındaki gerçek yüzlerini açığa çıkarır. (Edip Cansever)
28. İmgelem dünyaları için seçilen kelimelerin arasında bırakılan boşluklar, sanatçı-eser ilişkisinde onların çocukluk dünyalarındaki boşlukları ifade etmek içindir. Kimi zaman yarım bırakılan bir ifade bile boşluğa tutunmaya çalışan şiirsel öznenin çocuklukla yüzleşmesine sebep olur. Bu boşluk, çoğu zaman şiirsel öznenin çocuklukla yetişkinlik arasındaki süreçte kaybolduğu izlenimini verir. (İlhan Berk)
29. Şiiriyetten uzak mekanik bir üsluba dayanıyor gibi görünse de dil, gerçeküstücü imgelem anlayışında tecrübe edilen bir yaşantının uzantısı olarak algılanır. Bir başka deyişle dil, şiirsel öznenin iç ve dış dünyasına ait maddileştirilmiş bir tecrübenin uzantısı görünümündedir. Okurların gözünde

dil, hem bir ifrazat (otomatik yazma) hem de doğal bir görünüm arzeder.
(İlhan Berk, Ece Ayhan)

30. Bu dönem şairlerinin imgeden en geniş şekliyle faydalandıkları görülür. İmge, kimi zaman bir dizeye kimi zaman şiirin bütününe yayılır. Bazı şairler de (Hilmi Yavuz, İlhan Berk, Edip Cansever) imgeyi bütün bir kitapta görmek isterler.
31. Gerçeküstücü eğilim, şiir sürecimizin asıl kırılmasını barındırır. Kimi şairler, zaman zaman mimetik imgelemden ziyade biçimsel olsa da geleneksel şiirin tecridî imgeleminden yola çıkarlar. Kimilerine göre bu, geleneği kullanma değil ‘gelenekten yararlanma’ ya da “çaldımsa mîrî malı çaldım” anlayışının bir sonucudur. Bir diğer ifadeyle anlayış olarak birlikte hareket ettikleri batı gerçeküstücülüğünün de ötesinde yeni bir hamle yaparak geleneğin biçim ve içeriğinden yola çıkmaları sonucu gerçeküstücülüğe yerli bir soluk getirirler. (Turgut Uyar ve İlhan Berk’in naat, kaside ve gazelleri bunlara örnek olarak gösterilebilir)
32. Geleneğin geniş yelpazesinde İslam’ın genel tasavvufî yorumlarıyla şathiyeler ve Alevi-Bektaşî geleneğinin nefes ve demeleri, tarihsel ve toplumsal arkaplanlarıyla şiire girerken bu geleneklerin gerek gerçek-ötesi (subreel) ve gerekse gerçeküstücü (surreel) metafor ve sembol kaynağından yararlanılmıştır.
33. Şiirsel özne, bütün insanlık adına yaşadığı çağın tanığıdır. Ancak bir taraftan da bireyci bir anlayışla varoluş dinamiklerinin altını çizmek ister.
34. Şiirsel özne, geleneksel şiirde olduğu gibi şairin vasıflarının temsili konumundadır. Olumsuz niteliklerin daha çok görüldüğü şiirlerdeki öznelerin sanatçıların yaşantılarıyla benzeşmeleri dikkat çekicidir. (Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç)
35. Gerçeküstücü imge anlayışında dünya algısı, sembolik olarak iki zıt kutupta yer alır. Sezai Karakoç’ta olduğu gibi dünya bir sürgün iken diğer şairlerde bir yaşantı alanı olarak kabul edilir. Yaşamak, bilinçliliğin sembolü olmakla birlikte dünya, bu bilinçliliğin ve ölümlülüğün mekânı olarak algılanır.
36. Dil, varoluşçu bilincin bir ifade vasıtası, iç dünyanın dışı açıldığı penceredir. Şiirsel söylemin yapısı, imgeden soyutlanamaz. (Edip Cansever, İlhan Berk)

37. Dilin göndergelerle oluşturduğu imgeler, şiiri özel bir bilgi alanına sürükler. Bu bilgi, geniş bir coğrafya ve tarihle derinlik bulacak; felsefe ve psikanalizle harmanlanacak ve nihayet geçmiş de şimdiki zamanın sayfalarına dönüşecektir. Bu süreçte okur da bilgilenme sürecine dâhil olacaktır. Bu sebeple, gerçeküstücülüğün süzgecinden geçerken okurun da bu özel bilgiye ulaşabilmesindeki rolüne uzak kalmaması için imge, önemli bir işleve sahip olacaktır. İmgelerin hem kapalı ama aynı zamanda kavrandıklarında yalınlığını koruması, okurun bu bilgilenme sürecindeki rolüne bağlıdır. İmgeler, yarısı şair yarısı 'tarihçi' bir bilincin ürünü sayıldıklarından okur, bu imgelere aşına oldukça kapalı kapılar açılacak ve şair de amacına ulaşılacaktır. Bilgi-imge süreci 1950 sonrası dönemin diğer şiir anlayışlarında yer bulurken gerçeküstücülüğün etkisinin süregeldiği 1980 sonrası Türk şiirinde de kolay farkedilebilir bir niteliktir.
38. İkinci Yeni, günlük yaşantının, buyurgan gerçekçi tavrın yerine yazınsal imgeyi koymuştur.
39. Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz, lirik ben'e sahip şiirler yazarlar. Ancak ağırlıklı özne tasavvuru genellikle epik bir ben çevresinde gelişir.
40. Bu dönem şiirlerinde genellikle epik ve lirik ben'lerin çatışmasına şahit oluruz. Lirik ben, şiirsel öznenin olması gereken tarafını temsil ederken epik ben, yaşantılanan, tecrübe edilen zamanın içindeki ben'i vurgular. Lirik ben, şiirde şiirsel öznenin öze ait arzuları besleyen asıl benliği iken, epik ben, sahte bir oluşla sonradan edinilen yahut edinilmek zorunda kalınan ikincil kimlik yapılanmasıdır. Ancak çoğu şiirde epik ben, söylemiyle ve diğer tüm yapılanmalarıyla lirik ben'in önüne geçerek, onu tümünden tüketirken okurun karşılaştığı özne yapılanması olma ayrıcalığını elde etmiştir. Okurun asıl ben olarak tasavvur ettiği epik ben'in kurgusu, lirik yapılanmayı örtmüş, onu gerilere, okurun ulaşamayacağı anlam odalarına kapatmıştır. Dolayısıyla aşağıdaki şemada olduğu üzere epik ve lirik tavrın genel bir ayrımından bahsetmemiz gerekmektedir.
41. Toplumsal olanı yakalamada Anadolu imgesi genel olarak toplumsal sorunlara bireyin penceresinden bakmanın temel bir imgesi haline gelir. Şairler (Cemal

Süreya, Sezai Karakoç) bu imge aracılığıyla toplumsal sorunlara bir çözüm yolu bulmaya çalışırlar.

42. Ben, her imgeye tuttuğu aynada kendi resmini yeniden oluştururken ben'in dışındaki imgelerin birbiriyle olan ilişkileri de ben'in varoluşunda tetikleyici bir unsura dönüşür. Mekân ve zaman imgeleri de ben'in varoluş tasavvurlarındaki kendiliğin ortaya çıkmasında etkin bir rol oynarlar.
43. Çocukluk, geçmiş'i, masumluğu anı-imgelerle bugüne taşımada bir vasıtaadır.
44. Ben, geleceğin düşünce imgelerini oluşturur.
45. Varoluş kaygısı da şimdiye ait bir tasavvurdur ve algı imgelerle karşımıza çıkar.
46. Ölüm, tüm zamanlarda epik ben'in biricik korkusu olmakla birlikte varoluş kaygısı gibi şimdi'ye ait bir kaygıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDİP CANSEVERİN ŞİİRİNDE İMGELERİN KURGULANIŞ DÜZEYLERİ

3.1. EDİP CANSEVERİN ŞİİRİNDE İMGELERİN KURGULANIŞ DÜZEYLERİ

Bu bölümde Edip Cansever'in şiirleri bağlamında gerçeküstücü bilincin duygu ve düşünce dünyası ile algı düzeylerini ele alacağız. Eserde karşımıza çıkan imgeler aracılığıyla şairin şiirlerinde sırasıyla tabiat ve dünya algılarına, zamana bakışına, şiirsel özne rolüyle iç dünyasına, modern bireyi en çok etkileyen ölüm imgesine, ardından da metafiziğe bakışıyla kadın (dolayısıyla aşk) ve nihayet çocuklara bakışıyla onun bilinçaltı dünyasına değineceğiz. Bu yol da bizi önsözde de belirttiğimiz gibi imgenin görünür tarafına değil de daha çok iç ve dış dünyayı algılama biçimlerine götürecektir.* Bu aşama bizi şairin yaşadığı toplumsal role ve elbette modern bilincin sürekli kendini sorguladığı modern algıya doğru yönlendirecektir.

Bütün bunlarla birlikte çalışmamızın ana temellerinden sayılan bu bölümü oluştururken Henri Bergson'un "Madde ve Bellek" (2007) adlı çalışmasında ortaya koyduğu yaklaşımlardan faydalandık.

Bergson, imgeleri hem kaynakları hem de oluşumları açısından ele alırken bir taraftan da imgelerin çeşitleniş aşamalarını da açıklar: "Demek ki benim bedenim de maddi dünyanın bütünü içinde diğer imgeler gibi hareket eden, hareketi alıp veren bir imgedir. Muhtemelen tek fark şudur ki, benim bedenim, nasıl iade edeceğini belli ölçüler içinde seçebilir gözükmektedir. Ama genel olarak bedenim, özel olarak sinir sistemim nasıl olup da benim evren tasarımımanın tümünü ya da bir bölümünü doğurur? İster bedenimin madde olduğunu söyleyin, ister imge olduğunu, kelimenin pek önemi yoktur. Eğer maddeyse, maddi dünyanın bir parçasıdır ve sonuç olarak, maddi dünya onun etrafında ve onun dışında varlığını sürdürür. Eğer imgeyse, ancak içine konabilecek şeyi verebilir ve hipotez gereği eğer yalnızca benim bedenimin imgesiye,

* Önsözde de belirttiğimiz gibi bazı imge çalışmaları, dile ait fonksiyonlarla birlikte ele alınırken kimi çalışmalar da imgenin diğer edebi sanatlarla olan ilişkileri bakımından yaklaşmaktadırlar. Bkz., (E. Koçak, 2004)

tüm evrenin imgesini bu bedenden çıkarıp almayı istemek saçma olur. Nesnelere harekete geçirmeye yönelik nesne olan bedenim, demek ki bir eylem merkezidir; bir tasarım doğurmayı başaramaz.” (s.17)

Bergson'dan yaptığımız bu uzun alıntı da gösteriyor ki beden imgesi olarak birey, dış dünya olarak adlandırdığı uzamla imgesel bir iletişim hâlinindedir. Bu iletişim esnasında Bergson'dan yola çıkarak ifade edersek dünya ve tabiat algıları ilk başta gelen imgeler olması gerekmektedir. Ancak bu imgeleri tasavvur ve tahayyül eden bir beden imgesine yani bireyin şahsi algılarının oluşturduğu imgelere ihtiyacımız vardır. Fakat bu imgeden önce birey, hareketle birlikte ortaya çıkan zaman ve zaman algılarını müşahade etmelidir. Zaman ve ben algılarını kurgulayan bireyin zaman imgeleriyle birlikte önüne çıkan ilk engel hiç şüphesiz bedeninin ölümlülüğüdür. Modern sanatın da temel konularından olan ölüm, beden yok olma, çürüme yahut öte dünyaya yolculuğunu dolayısıyla metafizik ve dini algılarını da söz konusu etmemiz gerektiğini hatırlatır. Ben merkezli imge tasavvuru, sona doğru yaklaşıldığında kadın ve aşkın da dünyayı algılayışta önemli bir yer tuttuğunu hatırlatır. Ancak kadın ve aşk dünyasını oluşturan imgelerini tamamlayan çocuk ve çocukluk imgelerini tanımadan da sanatçıyı tanıma ve tanımlama görevini yerine getiremeyeceğimizin bilinciyle bu bölümde bunlarla ilgili imgelere yer verdik.

Temel imgeleri oluşturan alt imgelerin hem bütünden bağımsız varlıkları hem de bütüne aidiyetleri tartışılmaksızın oluşturdukları uyum ya da uyumsuzluk, bir şairi diğerinden ayıran bir üslubu belirler. Bu sebeple üslubu ortaya koyan merkez imgeler, diğer alt imgelerle ilişkileri sebebiyle de söz konusu edileceklerdir.

3.1.1 Tabiat Ve Dünya Algıları

Sanatın tabiatla (ve dolayısıyla mekânla) olan ilişkisi, insanın tabiatla olan ilişkisi kadar eskidir. İlk çağlardan bu yana gerçeklik algılarının temelinde insanın tabiatı algılayış farklılıkları gelir. Bu süreçte hiç şüphesiz değişen tabiat değil, insanın tabiat anlayışındır. Bu anlayışın asıl değişkeni ise insanın gerçeklik algısıdır.

Sanatçı, hakkında alabildiğine özgürce hüküm vereceği dünyayı sanatına konu edinirken öte yandan da dili ile de dünyayı yeniden yorumlama ve kurma peşindedir. İmge ile oluşturduğu bu dünyanın daha önce denenmemiş, yeni bir dil anlayışıyla

yepyeni bir yorumu söz konusudur. Bu dil, kimi zaman gerçeğin kimi zaman da gerçeğin ötesinde duran yeni bir dünyanın ifadedesidir.

Tabiatın üç farklı tanım alanından söz edilir. İlk bakışa göre tabiat, bir organizmanın doğuştan getirdiği ya da miras aldığı varsayılan özellik ya da karakteristiklerinin bütünüdür. İkinci algı, tabiatın bir insanın ya da bireyin, karakteristik davranış tarzlarını, temel nitelik ve tutumlarını ifade eder. Son olarak tabiat, maddî evrendir(Cevizci, 1999: 250).

Maddî evren olarak tabiatın en önemli göstergesi Dünya'dır. Ancak sanat eserlerine katkıları açısından bu kavrama yüklenen yorumlardan da hareket edildiğinde dünya, yalnızca maddî evreni temsil etmemektedir. Dolayısıyla imgelerden oluşan bir dünyayla karşı karşıyayız.

“Dünya” kavramına bakıldığında da kelimenin, gerek gündelik dilde ve gerekse sanat eserinde değişkenlik arz ederek farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmakta olduğunu görürüz. Dünya, kavram alanı içinde referansını yakın ya da kısa hayat ve çok düşük, değersiz anlamında Arapça (denî) kelimesinden alır.

Tabiat ve dünya algıları, sanatçıların kavramlara yüklediği anlamlara göre yeniden şekillenirken biz de bu bölümde gerçeküstücü sanatçının şiirinde önemli bir yer teşkil eden dünya ve tabiat algısını ele alacağız.

Sanatçı, imgeler ve düşünceler yoluyla dünyayı, dolayısıyla tabiatı yeniden sorgular. Modern sanatçı, geleneksel tabiat algılarından farklı olarak gerçeklik düzlemini buna göre tanzim eder. Buna göre modern dünya anlamını yitirmiş olmakla birlikte teolojik dünyanın da zıddıdır. Çünkü geriye imge ve düşüncelerin rastlantısal çağrışımından başka bir şey kalmamıştır.

Modernlik düşüncesinde dünya, sınırlı ve maddî yapısıyla sürekli yeniden tasarılırken, bireyin iç dünya tasarımı da bu dünya algısına göre şekillenir. İç dünya, dış dünyadan kaçma isteğinin ironik bir çatışmasını barındırır. “İnsanlar, bir mekân anlatırken, aslında biraz da kendilerini anlatırlar. O mekân, gizemli bir harçla belleğe dönüşüverir; -gerçeklikteki mekânı anılardan ayırdedemez olursunuz. O mekân, belleğinizde; sizin için bir imgeden öte bir şey değildir artık! Ve siz, o mekânı anlatırken, elbette, belleğinizin size dönük yüzündeki o imgeyi anlatırsınız.” (Yavuz, 1997: 72)

Peter Sloterdijk, sanatçı ve dil ilişkisini ele aldığı kitabında sanatçının dış dünyayla olan mücadelesinin dile yansıdığını ve bunun da ‘kendini açığa vurma’yla eşdeğer olduğunu vurgular. Şiir, kendini açığa vurma, varoluş da bu dünyadan kendini geri çekmek anlamına geliyorsa, o zaman varlık ve şiir, temel jestlerinde birbiriyle dayanışma içindedir. Kendini açığa vurma ve kendini geri çekme davranışları, insan için temel oluşturuvcu davranışlardır. Onlar olmazsa hiçbir yerde ‘asıl metafizik etkinliğin’ jestleri gerçekleşmezler.(Sloterdijk, 2005: 10)

İmgelerin ele alınışı esnasında sanatçının dış dünya gerçekliğini de sorgulaması kaçınılmazdır. Gerçekliğin tartışılması verili düzenin, içinde yer alınan evrenin sorgulanmasıdır. Şair, bunu nesnelere yola çıkarak büyütecektir. Bu nedenle İkinci Yeni’nin en uç şairleri öncelikle nesneyi irdelemişlerdir. Nesnenin gerçekliğini nesnede sonlandırmaktan çok öznedeki sonlamayı yeğlemişlerdir. Bu da kimi zaman verili düzenin yani şiirin tümünden bir imgeye dönüşmesidir. Dünyanın ve evrenin yalnızca şairin dünyasında anlamlı olmasıdır. Ya da şairlerin belleğindeki dünyanın verili dünyaya ikame edilmesidir. Bu yönüyle sanatçı, genel olarak bakıldığında dünyanın “ne”liği ile ilgilenen ve iç dünyayla karşılaştırarak bu dünyada bir anlam arayan kişidir. Ancak dünyanın “ne”liği ile ilgili tasavvurlar çoğu kez gerçeklikle çatışır.

Öte yandan Adorno’ya (2004) göre “Gerçeküstücülerin yarattığı dünyayıkıntılarında gün ışığına çıkan, kendinde (an sich) bilinçdışı değildir. Bilinçdışıyla ilişkileri açısından bakıldığında, sembeler fazlasıyla akli görünecektir. Gerçeküstücülüğün psikanalizi olan benzerliği bilinçdışının sembolizminde değil, çocukluk deneyimlerini patlamalarla açığa çıkarma girişiminde aramak gerek. Gerçeküstücülüğün nesnelere dünyasına ilişkin illüstrasyonlara kattığı, çocukluğumuza ait olan ama yitirmiş bulduğumuz şeydir.”(s.110-111)

Sanatçı, dünyanın anlamını gerçeklik değerleri üzerinden tasavvur ederken kavramlara başvurur. Ponty’nin (2006)de öngördüğü gibi dünya kavramlarla elde edilmeye, adlandırmaya çalışılır: “Dünya deneyimimiz kavramlarla örülüdür ve bu kavramlar, onlara mutlak bir anlam vermek ya da onları saf varlığa aktarmak istediğimizde bizi alt edilmez çelişkilere götürüyor olsa da, tüm fenomenlerimizin, bizim için varolabilecek her şeyin yapısını oluştururlar.”(s. 54) Çünkü kavramlar, artık sezmenin değil “görme”nin egemenliğindedir: “Mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir.”(s.27)

Dünyanın anlaşılmasını dile bağlı bir okuma olarak algılayan modern sanatçı, aslında yalnızca doğadan, gerçeklikten uzaklaşmaz. Modern sanatçı gezgin (Flaneur) sıfatıyla hiçbir yere ait olmadığını düşünür.

Sanatçı, her ne sebeple olursa olsun dış dünyaya karşı sanat eserinde kendi referans dünyasını oluşturur ve bunu yaparken de gerçekliğe atıfta bulunur. Bu sebeple sınırlarını sanatçının çizdiği bir dünya, her sanat eserinde az ya da çok, kapalı ya da açık, anlamlı ya da anlamsız, parçalı ya da bütün bir dünya fikri, inandırıcılık süzgecinden geçirilerek yeniden oluşturulur.

Şehirler, modernizmin nihai bir yaşama şekli olarak oluşturduğu bir mekâna dönüştürülmüştür. Tabittan kopya edilerek oluşturulan yapay göller, caddeleri süslemek için köküyle birlikte başka yerlerden getirtilip yeniden dikilen ağaçlar, kendi doğal ortamlarından soyutlanarak daracık alanlara sıkıştırılan hayvanlar, yalnızca kentlerin albenisini arttırmakla birlikte kalmaz bunun yanında sosyal bir aktiviteyle şehrin soluk alınacak “yaşam alanları”na dönüştürülürler.

Şehirli birey, sürekli yenileştirilen, dönüştürülen ve değiştirilen bilinciyle sürekli kendine ait olmayan, doğadan uzaklaştığı gibi artık kendi geçmişinden de uzaklaşmış olan bir bireydir. Oturduğu mekân, mekânın poetikasına uygun olarak toprakla, yani güven verici sağlamlıkla ilişkisini tümünden koparmıştır. Yalnızca estetize edilmiş bir tabiat ya da mekân düzenlemesiyle değil, estetize edilmiş ilişkiler bütünü içindedir aynı zamanda. Bu sistemlerin tümü şehirli olmanın gerekliliği içinde yer alır. Şehirli birey, hayatını sürekli dönüştüren, dönüştürürken de değişime direnmeyen insanlardan müteşekkildir. Artık herkes şehirli olmak zorundadır. Onun dışında kalanlar, medeniyetin de dışında kalmıştır. Hızlı bir hayatın döngüsü, hızlı bir değişimi ve dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Yemek kültüründen karar verme süreçlerine kadar bu hızlılıkla eşdeğer davranış kalıplarından beslenen modern birey, dönüşüm ve değişimin diyalektiğini kavramakla “şehirliliğini” kanıtlamak ister.

Tüm bu düzenlenmiş, önceden sınırları belirlenmiş ilişkiler ağı içinde gerçeküstücü sanatçının en belirgin tavrı, bu sıradanlığı daha da bayağı göstermek için gerçeküstüne sığınır. Bu sığınmada bir başka önemli faktör de şehir hayatının kimi zaman yeniden üretimlerle olsa da birbirinden bağımsız birlikteliklerin birarada yaşatılmaya çalışılması ve bir “yaşama alanı”ndan çıktığımızda bir başka dünyanın sınırlarına girdiğimizde duyduğumuz şaşkınlığa benzer tavidir. Buna göre insanı kendi

geçmişinden, bilincinden soyutlayan alanların birbirleri ardına sıralanmış olması, bir şehirli için şaşırtıcı değildir. Parktan geçerek kalabalık bir caddeye çıkar ya da şehirden uzak bir iş merkezinde saatlerce oyalanabileceğiniz eğlence alanları ile karşılaşsınız. Geçicilik ve hızlılıkla özdeşleştirilen şehir hayatı gerçeküstücü sanatın da konusudur. Buna göre şehir ile şehirli insan birbirlerini yansıtan ayna gibidir.

Bu açıdan bakıldığında Gerçeküstücülerin en büyük esin kaynaklarından biri olan Baudelaire'in de örneklediği gibi tabiat, tüm anlamını yitirmiştir. Dolayısıyla benlikle de ilişkilendirildiğinde tabiata ait nesnelere ve dolayısıyla onun sembollerini bile itici bulmaları şaşırtıcı gelmemelidir. Dünyanın anlaşılmasını dile bağlı bir okuma olarak algılayan modern sanatçı, aslında yalnızca tabiattan, gerçeklikten bahsetmez. Eserlerine aktardığı dünya, ölüm ve hayat çatışmasının yaşandığı yerdir. Bunun yanında sanatçı, nesnelere dünyası ile tabiatı da göstergeler yoluyla açıklamaya çalışır.

Buna göre şiirsel ben'in ortaya koyduğu dil gibi dünyadaki her şey göstergelerden oluşur. Dünyayı anlamaya ilgili çıkmaza gelince, eğer dünya her biri bir gösterenden ötekine akıp giden birtakım sonsuz izlerden başka bir şey olmayan göstergelerden oluşuyorsa, bu dünya karşısında yapılabilecek iki şey olabilir. Susmak ya da yapıbozumculuk yönteminin önerdiği şeyi yapmak, yani göstergelerin bir şey gösterdiği varsayarak dünya hakkında söylenen sözleri "Hayır, değildir" diyerek olumsuzlamak. Ancak, bu iki durumda da, aslında yapılan, dünyayı anlamaktan vazgeçmektir.(Aysever, 2004: 99)

Şehir, içinde sayısız evrenlerin, hareketli ilişkiler ve ilişkisizliklerle toplumsal olmayan zorunlulukların tek başına ele alındığı bir imge olarak yer alır. Bireylerin ve nesnelere sürekli olarak kılık değiştirdiği şehir imgesi insanların bir araya geldiği bağımsız birlikler bütünü olarak algılanır. Ortak bir bilince sahip olmayanların bir arada oluşu, ihtiyaçların, isteklerin ve heyecanların birlikteliğinden kaynaklanan bir güce işaret ettiği ortadadır. Ancak bu güç özgürlüğü kısıtladığı oranda itici gelmektedir. Kendisinden önce gelen Gelecekçilik, Sembolizm, Parnasisizm akımlarından farklı olarak bu özgürlüğü hem biçim hem de anlam yoluyla gerçeküstücü bir ifadeyle dile getiren sanatçı, bu duyumdan hareket ederek, tek başına hâkim bir yerden insanları seyrederek sezme ve aktarma gücüyle şehrin kendine göre bir haritasını çıkarır.

Gerçeküstücü şairlerle olan ilişkisini dünya algısıyla birleştiren Cansever (2000), bu akımı kendi bakış açısıyla şu şekilde yorumlar: "Gerçeküstücüler'in çıkışı,

toplumsal yasaklara, baskılara bir başkaldırma olarak değerlendirilmedi miydi? Gene İkinci Dünya Savaşı'nda aşk şiirlerine düşen Fransız şairlerinin yanında; emperyalizme, insan haklarının çiğnenmesine kafa tutan şairler yok muydu? Ama bu davranışın da tek bir simgesi vardı denebilir: Dayatmak!... Biri aşkla, öteki kavgayla.” (s.44) Böylelikle Edip Cansever'de dünya, diğer imgeler gibi derin bir belirsizlikle vurgulanırken bu akıma ideolojik bir vasıf eklendiğini de görürüz. Bir başka deyişle Cansever, gerçeküstücülüğü bireysel ve toplumsal olanın davranışlarında ortaya koymak ister.

Bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında Edip Cansever'in şiirinde dünya imgesi etrafında yeryüzü, otel gibi imgeler bu temel imgenin muadili olarak kullanılırken alt imgeler bu benzeşen imgelerden de yola çıkılarak oluşturulur. Örneğin otel imgesinde hol, koridor, havuz gibi imgeler, birer mekân imgesi olarak kullanılırken aynı zamanda şairin dünya tasavvuruna da bağlanırlar.

Cansever, çoğu şiirinde dünyayla ilgili olarak gerçektışı imgeleri gerçek imgelerle yanyana kurgular.

“Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
O nasıl şey, bu adam soyut mu ne
Baksan bir ilgisi var elleriyle
Uzamış uzamış uzamış doğrusu elleri
Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
Konuştum konuşmuyor
Dürttüm dürtülmüyor
Kızdım, bir bıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor” (Cansever, 2006: 96)

Ancak, gerçeklik bu şiirde olduğu gibi soyutlukla elde edilen bir gerçekliktir. İnsana ait gerçekliktir. Umursamayan, konuşmayan bir insan vardır dış dünyada. Şair, dış dünyadan aldığı bu gerçekliği dönüştürerek şiirine ve öznel gerçeklik anlayışına yerleştirir.

Dünya imgesi çarpıtılmış bir gerçeklik imgesi ile birlikte sunulur. Yerçekimli olan dünya değildir, karanfiledir. Cansever, dünyanın yerçekimliliğini alıp karanfile verip karanfilin nesnellliğini daha görünür hâle getirirken aynı zamanda karanfile somut dünyaya atfedilecek bir değer olarak düşünmemek ister.

Dış dünya ya da şehir, Edip Cansever’de çok geniş bir ayna imgesiyle yer alır. Ama daha çok şiirsel öznelerin kendilerini gördükleri bir ayna olarak tasavvur edilir. Bununla birlikte şehir, tabiattan uzaklaşılabilir bir mekân ve zamanın imgesini de üstlenir.

“En korkulu çağ bu, onu altımızdaki şehirlerden çıkarıyoruz
Küflü ev süsleri, geyik durmalı bir hayvan
Bizi bakmaya zorluyorlar ayrıca
Şimdi bir aydınlığı durduruyor
Beyazlar giyinmiş üç polis
Deli ediyor onları boşlukta
Bir pencere az
Bir pencere kaybola kaybola.” (Cansever, 2006: 116)

Somut olarak algılanan dış dünyanın şaire göre olumsuzluklar içermesi, onu kimi zaman kapalı mekânlara kimi zaman da soyut bir dünya tasavvuruna yöneltir. Şiirde karşılaştığımız “ev” imgesi de Cansever’in merkeze aldığı bilinci ifade etmesi bakımından önem taşır. Evin varlığı hiç şüphesiz, buradaki görünümüyle yani imgenin artık bir uzantısıyla verilmesi daha dikkat çekicidir. “Küflü ev” değil de “küflü ev süsleri”, imgenin dolaylı bir ifadesi olmakla birlikte imgeye yüklenen olumsuz anlam, şiirde evin zaman ve çağ anlamlarını da içerdiğini anlatır. Olumsuzluğa yapılan bir diğer katkı da cinsel bir imge sayılabilecek “alt” imgesi, şairi hem geçmişe hem de çağa karşı kötümser bir tutum içine iter. Cansever de bu bakış açısına göre çoğu zaman hem çağın içinde hem de çağı eleştiren tutum içine girmekle her iki algı biçiminden yararlanırken “Yangın” şiirinde olduğu gibi somut imgelerle dış dünyayı tasavvur eder.

“Bir gün çok yürürseniz dikkat! sinekler şehirde kalıyor
Bütün taşıtlar paslanıyor ayrıca
Pencereli yıldız, misafirli oda, bol bol öttürüyorsunuz onları
Çünkü kırlara çıkıyorsunuz, şemsiyenizi bırakın ayıp
Bana parmağınızdaki çiçekleri gösterin.” (Cansever, 2006: 98)

Dikkat edildiğinde Edip Cansever, bu şiirde olduğu gibi dış dünyaya karşı bir öfke içinde değildir. Aksine dingin, soğukkanlı bir bakışa sahiptir. Şehir hayatı derin bir yabancılaşmayı getirmekle birlikte onun şiirlerinde tabiat en az şehir kadar uzaktadır. “Çünkü kırlara çıkıyorsunuz, şemsiyenizi bırakın ayıp” dizesi bu açıdan diğer şiirlerinde de gördüğümüz gibi tabiatın da uzaklığını teyit eder. Bu dizelerde aynı zamanda tabiat ve şehir karşıtılığına da vurgu yapılır. Taşıtlar ve şemsiye imgeleri, şehre, modernliğe ait bir imge olmakla birlikte şehre sineklerin konması, paslı taşıtların varlığı, şehre ait olumsuz bir bakışı ifade eder.

“Binlerce kalıntı şehir değerinde
 ...
 Açardım ben de içimi - bu şehir kimin?
 Kimsenin değil –“ (Cansever, 2006: 458)

Dolayısıyla Cansever, tabiattan da uzaklaştığı için dış dünyaya açılan her mekân tasavvurunda iç dünyasını adres gösterir. İşte de “Otel” şiirinde olduğu gibi binlerce kalıntı değerinde şehirler mevcuttur. Ancak unutulmaması gereken şey tıpkı Baudelaire’de olduğu gibi şehrin de bir mutluluk mekânı olarak algılanmadığıdır. “Ölü Sirenler” şiirinde şehir, tıpkı dünya ve tabiat algılarında olduğu gibi yine olumsuz değerlerle ifade yoluna gidilir.

“Sığındım çatısına bu yok olmuş şehrin.
 Şehir ki herkesin bir şehir düşündüğü gibiydi
 Tanrım! tunç bir kapı kilidi
 Bronz bir sokak
 Kumlar içindeydi.” (Cansever, 2006: 489)

Şehrin sığınılan tek yerinin “çatı” olması, az önceki dinginliği tam aksi yönde cinnete dönüştürür. Çatı, bir şeyin ucu, binanın gökyüzüne en yakın noktasıdır ancak bu durum çatının daha çok intihar için düşünülen bir mekân olmasını engellemez. Bu yönüyle Cansever’in seçtiği “çatı” imgesi, modern bilincin geldiği noktayı ifade etmesi bakımından ayrı bir önem taşır.

“Salıncak” şiirinde de Cansever, somut dünya tasavvurunun altını çizmek için tabiatın nesnel yönüne daha çok vurgu yapar. Hava, gökyüzüdür, mavidir. Bir diğer deyişle gökyüzü nesnel, görünür olan bir atmosferden ibarettir. Cansever, “Bunu evrenin sonsuzluğu diye yanıtlar varlığı olmayan bir söz” dizesindeki görüşe karşı kendi düşüncelerini yine somut imgelerden seçerek aktarır. “Siz” hitabıyla muhatap olan şehirli insan, tabiatla birlikte var olduğunu duyumsar. Bu noktada şiirsel öznenin çıktığı çatı, bir andan Cansever’in hemen hemen bütün şiirlerinde karşılaştığımız bakış öznesinin varolabildiği tek mekâna dönüşür. Bu özneyi dış dünyaya alabildiğine açık ve bakışlarıyla hiçbir ayrıntıyı kaçırmayan biri olarak tanımlayabiliriz.

“İyi bir gün başlar. Dünyadayız artık. Dünya!
 Şu tatlı penceremiz. Sizin. Bunu anlamayacak ne var? Pencere
 Tanıklık ediyor işte. Gün mavisi bir şey. Tanıklık ediyor
 ...
 Var ya
 Orada
 Tek imge kayalardır, işte orada” (Cansever, 2006: 236)

Şiirdeki “Tek imge kayalardır” dizesinde varolan en görünür olgu, düşüncenin imge aracıyla sunumudur. Breton’un da sık sık vurguladığı gibi gerçeküstücü imgeciliğin varsayımlarından biri olan düşünce, bu dizede olduğu gibi nesneleşerek imgeleşmiştir. Dolayısıyla varolan tek şey somut dünyadır. Somut imgelere daha çok yer veren Cansever, özellikle dünya imgesinin ifadesinde nesnelere faydalanır. Bunun için onun şiirinin temel dinamiği somutluktur. İnsan, nesnelere somutluğu sayesinde ölüme, ölümün boşluğuna düşmekten kurtulacaktır. Bu bağlamda evren ya da dünya, somut bir imge olan “salıncak” imgesiyle ele alınır. Dolayısıyla dünya, gidip gelen ve kimi zaman da başı döndürecek sarhoşluk verecek olan bir dünyadır.

Edip Cansever’de bu dünya algısı, “Oteller Kenti” adlı kitabında sırasıyla dört ayrı kısımdan oluşur. “Otel Oteli”, “Eros Oteli”, “Sera Oteli” ve “Phonex Oteli”.

Edip Cansever’in otel ve beden imgeleriyle yola çıkmasında da bu belirsizliğin katkısı olsa gerek. Otelin öngördüğü nesnel imge tasavvurundan yola çıkarsak dünya, tıpkı otelin duvarları gibi katıdır, geniştir, her şey bu dünya içinde olup biter, doğar ve ölür. Ne zaman ne de Tanrı bu sınırların içinde yer alır.

“Otel Oteli”nin giriş kısmında şair, suya ait imgelerle hem zamanı hem de otel imgesini somut, görünen, aydınlık bir dünyaya dönüştürerek okuru bu dünyaya davet eder. Cansever, okuru daha şiirin ilk mısralarından itibaren bir diğer deyişle otelin girişteyken hep şimdiki zamanın içinde tutar. Böylelikle okur, düşünce gerçeğin arasında geride “tam zamanında” bırakılması gereken bu dünyadan otele çağrılır.

Yalnızca “Oteller Kenti” kitabında değil diğer şiirlerinde de rastladığımız “otel”, bir mekân olmanın ötesinde Cansever için bir dünya, dahası iç ve dış’a ait bir dünya imgesidir. Daha da belirginleştirerek söylersek otel, dış dünyaya karşı oluşturduğu iç dünyasıdır. bu iç dünyanın kapalı gibi resmedilmesine rağmen durağan olduğunu söyleyemeyiz. Sürekli bir hareketlilik hatta kimi zaman yoğun bir kargaşa, iç dünyanın oluşumuna katkıda bulunur. Dolayısıyla Edip Cansever’in şiirlerinin genelinde varlığını sürdüren somutluk, hareketli imgelerle kendini gösterir. İç dünyaya ait bu kargaşa ve çatışma onun imgelerinin aynı zamanda duyarlılığının da temelini oluşturur. Özellikle Oteller Kenti’ndeki şiirlerde otelin zengin, şaşaalı, mutantan havası, otelin hemen her yanından duyulan müzik sesi ve görüntüler, alabildiğine canlı bir şekilde sunulmasına rağmen sessizliğin ve yeknesaklığın egemen olduğu hemen sezilir. Paradoksal bir ifade

olmakla birlikte şiirlere yakından bakıldığında bu sessizlik, insan ve eşyanın varlığını ve yokluğunu hatta hiçliğini temsil ettiğini düşünebiliriz. Çünkü sesler varolmasına hatta insanlar konuşmasına rağmen sanki aslında yokmuş gibidirler. Dolayısıyla şairin buradaki amacının daha çok sesleri sessizlikle, hareketliliği ise durağanlıkla açıklayarak bu dünya algısını sergilediğini düşünmekteyiz.

Bergson'un Sezgicilikle ortaya koyduğu eşya ve özne ilişkisindeki gibi Cansever, dış dünyayı nesnelere hareket ederek sezmeye, anlamaya çalışır. Buna göre nesnelere, dış dünyanın birer işareti, izdirler. Bu sebeple nesnelere ve durumlar, öznenin algılarının aracısı olarak vardır. Şairin de buna yönelik olarak nesnelere yönelmesi kaçınılmazdır. Ancak belirttiğimiz gibi sezgici bir yaklaşımın izleri aşikârdır.

Tıpkı bir romanın sayfaları arasında geziniyormuş duygusuna kapılan okuyucu, derin bir sessizliğe gömülür. Bu durumun derin bir tezatlık duygusu verdiği ve okurları da şaşırttığını düşünebiliriz. Şair, bu zıtlığı şiirde başka unsurlarla da destekler. Renkler, duygular, imgeler, durumlar hemen hepsi bu bilincin temsil ettiği zıtlığın tesiriyle farklı uçlarda konumlanmışlardır. Bir başka deyişle başlı başına bu şiir şairin gerçekliği düşsel imgelerle nasıl sağladığını gösteren uç örnektir. Çünkü her düşsel imge, tıpkı düşlerin kendisinde olduğu gibi zıtlıkları da bünyesinde barındırır. Dolayısıyla şairin bu yolla gerçekliği düşsel bir zemine çekmek istediğini de düşünebiliriz.

“Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıdaydık
İçeri girmedik, çünkü hep içerideydik
Bir oteldik ki hepimiz
Öylece otel kaldık” (Cansever, 1985: 78)

Otel, bu bağlamda bir sığınma, bir korunma mekânı olarak göze çarpar. Ancak “Bir oteldik ki hepimiz / Öylece otel kaldık” dizelerinde olduğu gibi bu korunma mekânı öyle bir mekân formuna döner ki beden kendisine dönüşür. Otel, bedenleşmiş, insanlaşmıştır.

Otel, Cansever'de merkezleşmiş ya da odağa yerleştirilen eleştirel bir bilinci temsil eden bir imgedir. Ancak gerçekliğe düşsel bir bakış da nihayetinde merkezi bir imge tasarımı yani ölümü yok sayıcı bir tavır da beraberinde getirir. Eleştirel bilincin kurduğu bu imge evreni de hiç şüphesiz bireyin kendine dönük eleştirisinin temelini oluşturur. Dolayısıyla Cansever'de bu eleştirel özne tasarımı, mekânla da karşımıza çıkar. Bununla birlikte bu şiirle en az dışarıya kadar geniş bir dünya ve bir bilinçten söz

etmek zorundayız. Ancak tıpkı dışarıyı gibi otelin içi de karmakarışıktır. Bu yüzden çoğu zaman iç ile dış birbirine karışır.

Bu oteldeki her şey somutlaşarak görünür hâle gelirken aslında her şey kelimelerden ve söylenenlerden ibarettir. Ne su vardır ne de insanlar:

“Görür gibi birinin
Bir yüz çizgisini bir başka yüzde”

Cansever’de mekânın önemli bir imgesi olan su imgesi, bu şiirde özel bir öneme sahiptir.

Şiire egemen olan “biçim, olay ve töz” hâlinde tasarımılanan havuz, hem içeride hem dışarıda olmanın ifadesidir. İmgeleştirmenin bu tavrına sık sık başvuran Cansever, bu şiirde olduğu gibi tıpkı Ahmet Haşim’de karşılaştığımız durgun sulardan yola çıkar. Durgun su da bilindiği gibi çoğu zaman geçmiş, ölüm ve ayna imgeleriyle birlikte anılır. İnsan yüzü de bu şiirde olduğu gibi genellikle bir ayna olarak değerlendirilir. Çünkü su hem doğumun hem de ölümün imgesidir.

Şiirde bir başka dikkati çeken husus, dış dünyanın tıpkı oteldeki gibi tek tek nesnelere algılanabilir oluşudur. Tek tek sayılabilen bir zaman algısına benzer bir tabiat algısından bahsedilir. Tabiatda da biçim ve renkler vardır. Ancak bu biçim ve renklerin canlılığına, sıcaklığına ve her şeyden önemlisi bütünlüğüne rağmen insanlar, parçalardan oluşan bu bütünlüğün arasında dağılmışlardır:

“-Ama biz dağınık kaldık
-Sevgimizle, sevgisizliğimizle.
-Mutluluğumuzla, mutsuzluğumuzla.
-Özlemlerimizle, yitikliğimizle. (Cansever, 1985: 16)

İnsanlar, sonradan bozup tıpkı kendileri gibi paramparça ettikleri tabiatın bütünlüğü içinde “sözsüz, zamansız bir şaka” olarak kalmışlardır.

Bu zamansız şaka, otelin içinde de devam eder. Asansör bozuktur. Öyleyse “Do Re Mi Gül” şiirindeki gibi her şey her şeyle yer değiştirebilir. Gül ağacından sökülen gülden bir tabut yapılabilir. Daha sonra bu tabut pekâlâ bir asansör olabilir.

Cansever, gerçeküstücü imgeleri öylesine ustalıkla kullanır ki şiirinde yer alan tutarsızlıklar, gerçekdışı imgeler vasıtasıyla verili bir gerçekliğe dönüşüverirler.

Derinden ve anlamsız bir müzik otelin (Dünya) her tarafında şiirsel özneyi ve misafirleri takip etmektedir. Gerçekdışılık, müziğin de rotasını değiştirmiş, sesler, anlamsız nota dizilerine dönüşmüştür.

Do re mi fa
 Do re mi gül
 Do re mi fa
 Do re mi gül (Cansever, 1985: 19)

Ya da
 Sol la si do
 Sol la si o
 Sol la si do
 Sol la si o (Cansever, 1985: 22)

Otelin de ara sıra söze karıştığı bu dünya, daha yakın bakıldığında şiirsel ben'lerin bakışlarındaki kaos ve karmaşa gibi içiçe girdiği bir dünyadır. Hiç kimsenin bakışı kendine ait bile değilken hatta insanlar bile yokken anlamsızlık sürgit devam eder. Cansever, "Otel Oteli" şiirinde yine gerçeküstücü imgeler yardımıyla bu kez otelin ya da dünyanın sesini kullanarak imgelerin ağır akışını bu kez hızlandırıp daha görünür, daha hareketli bir dünya imgesi çizer. Geline bu aşama, imgede de şiirde de yeni bir noktadır. Şair, bunun farkındadır ve "sanki yazılmamış bir şiiri ilk kez okudum" der.

Mekân ya da bilinç, imgelerle kendi dilini ortaya koyar. Cansever, bununla yetinmez ve daha önce de belirtildiği gibi türler-arası bir şiire doğru yönelinerek bu bilinci görünür hâle getirilir. Bu şiirde fabl ya da masal türü sözkonusu değildir. Ancak fabldan alınan nitelikte yalnızca otel değil, begonya, karanfil, fulya, güneş gülü ve menekşe konuşup kendilerini tanıtır. Otel, pencerelerini açar. Otelin de içinde olduğu bir "tanrı mevsimi"ne "hiçbir zaman"a benzemeyen bir zaman vardır.

Eros Oteli, adından da anlaşılacağı üzere düş ve fantezi sınırları içindeki imgeleriyle balıkların da konuştuğu bir aşk otelidir. Ancak bu aşk algısı, Cansever'in kimi şiirlerinde de gördüğümüz gibi eşcinsel ilişkileri de barındırır. Ancak öte yandan kadının lüks bir ortamda kendini yeniden keşfedişi ama hemen ardından yitirişi dile getirilir.

İç ve dış dünya algısı ve dolayısıyla bilinç, Eros Oteli gibi Sera Oteli'nde de daha çok bölünmüş bir dış dünyayı da yansıtan algılara dönüşür. Dış dünyanın belirgin imgesi, bu otelde çiçeklerdir. Canlı bir muhayyilenin eseri olan bu şiirlerde tabiat, algılar aracılığıyla görünür kılınırken orkideler, sarı güller, sümbüller yine de geçmiş zamanın hatıra defterlerinin arasına konulmak için seçilen imgelerdir.

Bir albüm ki zaman aralıklarını

Altından üstüne doğru ağır ağır kapayan (Cansever, 1985: 65)

“Phonex Oteli” adlı şiir de mitolojik kuştan yola çıkılarak bilincin, dış dünyaya bakılarak iç dünyanın zaman aracılığıyla yeniden oluşturulması algısına göre teatral bir şekilde tanzim edilir. Durağanlığın bir fotoğraf imgesiyle sonsuzlaştırıldığı şiirdeki “hoparlördeki ses” şöyle der:

“Hoparlördeki Ses: Onu her zaman görüyordum. Hergün hep aynı saatte, aynı yerde, aynı durumda bir fotoğraf çektiriyordu. Günlerce sürüyordu bu. Yaşamı durdurur gibi, ölümü anlaşılır yapar gibi, kendini bir fotoğraf ölüsüne yapıştırıyordu sürekli.” (Phonex Oteli)

Bu bağlamda onun şiirsel öznelinin tabiat ve dünya algısı da bu durağanlıktan payını alır. Merleau Ponty’nin modern resim sanatı için söylediklerini Edip Cansever’in şiirleri için aktardığımızda ortaya aynı şey çıkmaktadır: “Etkinlik ve edilginlik birbirinden öylesine az ayırt edilebilir ki kim görüyor, kim görülüyor, kim resmediyor, kim resmediliyor artık bilinmez.” (Ponty, 1996: 42)

Edip Cansever, felsefî açıdan bakıldığında şiirsel özneli aracılığıyla “dış mekânı iç mekân içinde bir yere (transendental egonun kurucu aktivite alanına) yerleştirir”ir. (Rorty, 2006: 145) Bu da ondaki nesnelere durağanlığının sebebini ortaya çıkarır. Onun şiirlerinde durağan bir imge yapısı söz konusudur. Buna göre dünyanın varlığı, durağanlığıyla insanı uzaklaştırırken aynı zamanda insanın kendine yabancılaşmasına da yol açar. Tabiatın iç dünyadaki aksiyel bakış açılarına da yansıdığı Cansever’in şiirlerinde görsel imgeler aracılığıyla tabiattan kopuş, imgelerdeki durağanlığın da çıkış noktasını oluşturur. Cansever’de tabiattan kopan bu insanın geri dönülemeyecek bir biçimde iç dünyada yeni bir dünya, yeni bir tabiat yaratmasına yol açar. Nesnelere varolan dış dünya, onda iç dünyada nesnelere imgeleriyle elde edilen yeni bir dünya oluşturmasını zorunlu kılar. Düşüncede varolan ile algısal /olgusal dünyanın çatışmasının yaşandığı şiirleriyle Cansever, soyutlamalarla elde ettiği her iki dünyaya müşahit bir bakış açısıyla bakar.

Doğal alanın sınırları, her ne kadar şairin iç dünyasında bir yankı bulmuşsa da bu izlenimler, hiç şüphesiz varlığın kendine yabancılaşmasını da beraberinde getirir. Her iki dünyanın da bir arada oluşunun getirdiği gerilimle şiirlerde yer alan bu imgelerde iç dünyanın elde ettiği bir huzursuzluğun varlığı, bu yabancılaşmayı daha da derinleştirir.

“Oteller Kenti”nde seçilen mekân kavramları da bunu açıkça ortaya koyar. Oda, otel, arka bahçe, tenis kortu, boşluk, tarh, çocuk parkı, yüzme havuzu, deniz, orman, sokak, kent, büfe, asansör, dünya, kıyı, yemek salonu, tavan, duvar, pencere, koridor, küçücük bir sonsuzluk, büyük salon, taş kovuğu, geçit, tünel, tezgâh, haz akvaryumu, kapı, şezlong, hamak, mavi bir salon, ufuksuz bir dünya, deniz, merdivenler, meyhane, beton pist, cadde, köşe, bataklık, park kanepesi, sahne, teras, han, vitrin, fayton, duvar freski, gar, tren, lunapark, pastane, mezarlık, kameriye, otobüs durağı, eczane, çingiraklı lokanta, tezgâh, balkon, yıkık bir konak, meydan, kule, uçsuz bucaksız bir deniz vb.

Yukarıdaki mekânlara bakıldığında Edip Cansever’de sınırları nesnelere çizilmiş bir dünya algısından sözedileceği kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak belirsizlikler içindeki bu dünya tümüyle de soyutlanmış değildir. Nesnelere varlığını ortaya koyan dünyanın en önemli niteliği, görünürlüktür. Belirsizlik ve görünürlüğün bir arada olması onun şiirlerinde şaşırtıcı, olağanüstü bir ortaklık değildir. Aksine her şey bu görünürlükte odaklanmış gibidir. Cansever’in şiirlerinin Batıdaki gerçeküstülikle örtüşen bu niteliğinde yine de özgünlüğü elden bırakmadığı görülür. Bu dünya, görünürlük maskesi altındaki belirsizliğiyle sınırsız ancak maddi bir boşluğu resmeder. Rüya algısına benzer bir algıyla şekiller, cisimsiz olarak varlıklarını sürdürürler. Bu çelişik durumu aşabilmenin biricik yolu ise yanlısamların sürekli tekrarlarla vurgulanmasıdır. Artık bu yanlısamlar, sürekli tekrarlarla vurgulandıklarında sinematografik duruşları itibariyle gerçekliğin yerine geçerler. Bir diğer deyişle belirsiz bir dünya algısı, belirsizlik vurgusuyla açıklanır hâle gelmiştir. Bu dünya, görünürlük arzusunu barındırmakla birlikte aynı zamanda renkli bir dünyadır da. Renklerin aşırı vurgusu da görünürlüğü destekleyen bir başka unsurdur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Edip Cansever’in bakış açısıyla baktığımızda çelişik olan birey değil dünyanın kendisidir. Ancak şair, bu çelişkili durumu dünya üzerinden değil özne üzerinden şekillendirmek ister.

İsmet Özel’in (2006)de belirttiği gibi “Şairin karşısındaki dünya, bütüncül (totalitaire) bir dünyadır. Şiir bu dünyaya olan tepkisini sadece bir anti- totalitaire tavırla değil, aynı zamanda kendi bütünlüğünün bilincini elinde bulunduran, sağlığını organizmaya atfeden bir tavırla gösterecektir.”(s.54)

Özel, bir başka açıdan da şu değerlendirmelerde bulunur: “Baudelaire ile birlikte modern şiirde yeni olan, gerçek dünyaya karşı türetilmiş bir yapıntı dünyada avuntuyu aramak değil, çamuru gözyaşlarımızdan karılmış bulunan bu dünyanın gerçeğe göre nerede olduğunu araştırmayı mümkün kılacak bir somutluk alanı yakalayabilmek için göze alınan atılımdır. Dünyadan kaçış, gerçekten kaçış değildir. Olgular dünyası modern insana özgü değerlerin ölçüye vurabileceği bir mihengi sunmakta yetersiz kalmaktadır, öyleyse somut hakikatin ifadesini bulduğu bir alana çekilmelidir. Şiir bu dünyada vazgeçecek değildir, ama ısrarla dünyaya merkezi gerçeklik olan bir başka alandan bakacaktır. Dünya ancak böyle bir yerden bakıldığında *dokunulabilir* olur.”(s.54)

Her şeye karşın Edip Cansever’in şiirlerinde kimi şairlerde görebileceğimiz gibi metafizik bir evren algısına da imkân veren sonsuz bir dünya algısına rastlamayız. Aksine dar ve sınırlı mekân imgeleri göze çarpar. Tiyatro salonları, rutubetli bir oda, oteller, limonluklar vb. gibi. Soyut bir şairden beklenilmeyecek kadar somut, nesnel mekânların ardı ardına sıralandığı şiirlerde Edip Cansever’in iç dünyasının buna göre sınırlı, kapalı, soğuk bir şekilde oluşturması gerekirdi. Oysa bütün bu sınırlılıklara karşın diğer şiirlerindeki iç mekânlar, oldukça ışıklı, geniş ve ferahdır. Çoğu gerçeküstücü şairde düşsel mekânlar öne çıkmasına rağmen Cansever’in şiirlerindeki gerçeklik ve somutluk, genişlik ve aydınlık imgelerle verilirken; iyimser bir dünyaya işaret edilir. Bu, aynı zamanda bilincin de genişliğine bir atıftır. Müzik de bu genişliğin oluşumuna katkıda bulunur. “Oteller Kenti”nde otelin içinde duyulan müzik, iyimserliğin de göstergesi gibidir. Gürültüsüz, dingin bir müzikle oluşturulan mekân, bize dolayısıyla bilincin de dinginliğini verir. Dolayısıyla her şey yerli yerindedir. İlk bakışta karmaşık gibi görünen mekân, müzik ve ışıklı yapısıyla ölümün de hayatın da anlamını bulan bir bilinci temsil eder.

Edip Cansever, şiirlerinde estetize edilmiş bir dünyaya değil aksine görünür imgelerle elde edilen somut bir evren kurgusuna yaslanır. Onun şiirsel özneleri, zorunluluklarla karşısına çıkan somut bir dünyada yaşar. Modernliğin oluşturduğu şehir, onun için biricik yaşama alanıdır. Onun dışında soluk alamaz. Bütün bunlara karşın dünya, estetize edilmemiş ilişkiler bütünüdür bir parçasıdır. Öte yandan dünya, büsbütün karşı durulacak bir mekân olarak kurgulanmaz. Aksine dünyanın yaşanırılığı, anlamlandırılabilirliği şairi de umutlu kılar. Şair de bu yüzden şiirlerinde mekânı ve

dolayısıyla dünyayı insanlığa karşı tehlikeli bir tutumda görmez. Modern şiir anlayışının aksine onun şiirlerinde insan, dünyayla herhangi bir “sınır-durum”^{*} yaşamaz.

Sona doğru geldiğimizde Edip Cansever’in şiirlerinde dünyaya karşı tekil bir bakışa sahip olmadığını söylememiz gerekmektedir. Nesnelere olduğu gibi dünyaya da çoğul bir bakış söz konusudur. Batıdaki gerçeküstücülük tecrübesinde de gerçekliğin dışına çıkıldığında tek bir bakışın terkedilerek yerine kimi zaman okuyucunun yahut izleyicinin de bakış açısı yerleştirilir. Çünkü dünya ve nesnelere, tek bir bakış açısıyla sorgulanamayacak kadar farklı içerikler barındırır. Edip Cansever de bu yüzden dünyayı hem kendi bilincinden hem de okurun bilincinden seyrederek anlamaya, anlatmaya yönelir. Bunda onun sinema sanatıyla olan ilişkisi etkili olur. Çünkü sinema seyircisi, hem yönetmenin, hem anlatıcı-kahramanın eleştirel bilinçlerinin etkisi altındadır. Her bakış açısı birbirini tetikleyecek şekilde filmin dünyasını oluşturur. Bu yüzden çoğu okur Edip Cansever’in şiirlerinde sinemanın etkisini, bu sanatın bıraktığı bilinçle bakar. Bu da ister istemez okuru algıda çoğulluğa sürükler. Dünyayı oluşturan göstergelere yahut imgelere karşı aşırı bir duyarlılık sürdürülürken aynı zamanda dünyanın ve insanın anlam arayışı da deşifre edilmeye çalışılır. Bireyin kendi kendini deşifre etme çabası, onun şiirlerinde zorunlu bir ilerleme olarak kaydedilebilir. Bu ilerlemenin durması yahut yokluğuyla bireyin ölümü aynı anlama gelir. Bir diğer deyişle insan, dış dünyayı deşifre etmekten vazgeçer, tanımlamalardan, vasıflandırmalardan uzaklaşırsa yalnızca bedenen yaşayan bir varlıktan söz etmemiz gerekecektir. Edip Cansever, böyle bir özne tasarımı yerine imgeler aracılığıyla dış dünyanın farkına varan bir birey modeli önerir. Çünkü duyarlılığın yitirilmesi, bilincin de ölümünü akla getirecektir. Bu bilinçliliği de sağlayan şey, akıl değil algılarla elde edilen imgelerdir. Bu yüzden bilinçlilik Cansever’in şiirlerinde önemli bir niteliğe bürünür.

Bir başka önemli husus da şairin mekân ve özellikle tabiat algısında soğuk ve durgun imgelere yer verdiği gözden kaçmaz. Genellikle biçimsel nitelikleriyle yer alan bu tasavvurlarda tabiatın yalnızca teatral bir dekor olarak kullanılması, Cansever’i Garip şiirine bağlamak isteyen eleştirmenlere bir cevap niteliği taşır.

^{*} İnsanoğlunun nesnelere, olaylar ya da başka insanlar arasında sürdürüldüğü ilişkiler içerisinde çatışmalar had safhadadır. Bu durum birtakım sınır-durumlara yol açabilir.

3.1.2. Zaman İmgeleri

Oluş hâlindeki zaman, imgeyi dönüştürücü bir niteliğe sahiptir. Tıpkı imgenin de zamanı dönüştürdüğü gibi. Bu tavır, imgenin belirli bir zamana bağlanmaması ama bir yandan da kültürel şartlara göre değişmesiyle ilgilidir. Tıpkı tarih gibi muhayyile ve imge de kendi içinde ilerler. Belirli algı süreçlerine, olaylara, insanlara ve daha önemlisi kültürlerle göre şekil alır. Daha önce imgenin dönemseldir açıdan ele alındığı bölümde de belirttiğimiz gibi imgelerde, değişen şartlara, sanatçıya ve diğer etmenlere bağlı olarak değişmeler söz konusudur. Sembolik ve mitolojik imgeler gibi kimi imgeler de bu değişmeden paylarını alırlar.

Şahin Yenişehirlioğlu'nun tespitlerinden derlediğimiz yoruma göre zaman, dolaylı olarak tarih, bireyin ve toplumun belirlenmesinde, evrensel ve nesnel mekân'ı oluşturur. Bu mekân'ın varlığı da, birey ve toplumun yaşamında başlı başına egemen olan bir boyutu doğurur, işte bu boyut, varolma sürecinden başka bir şey değildir. Varolma olgusu, zaman dışında ve tarih yaratmaksızın, gerçekleşebilecek ve gerçekleştirilecek bir dinamik işlev değildir insanoğlu için. Bütün bunlara göre:

I) Sonsuzluk kavramı zamanın varolmasının kesin ve evrensel bir kanıtıdır.

II) Zaman, tarih denilen kavram ve olaylar dizisinden geçerek, evrensel bir somutluk kazanır.

III) Tarih, zaman ile birlikte zaman içinde oluşur.

V) Birey ve toplum, tarihsel birer varlık olduklarına göre, diyalektik olarak, birer zamansal varlıktırlar da.

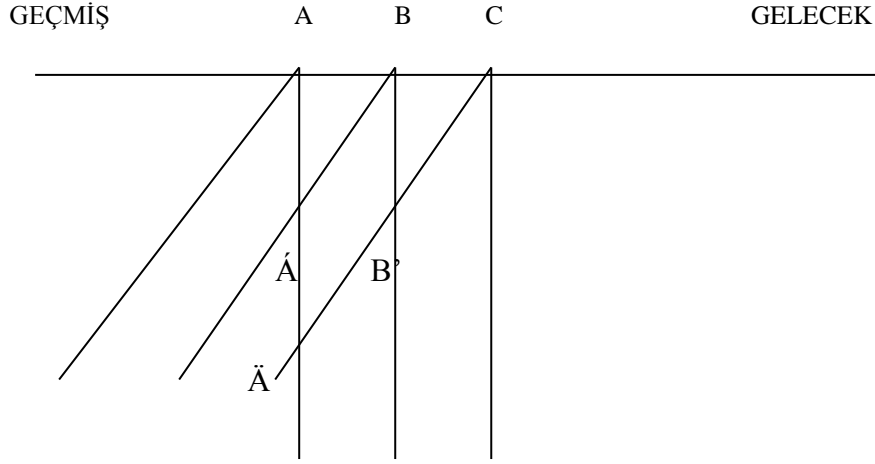
V) Birey ve toplumun en evrensel ve nesnel göstergesi tari'in mekânını oluşturan zamandır.

VI) Zamanın tarihsel ve kozmolojik bir yapı olarak belirlenmesi, onun, sonsuza dek sürüp giden sürekliliğini ve bu süreklilik içinde kesikliliğini gösterir.

VII) İnsan varlık olarak, yalnız tarihsel ve maddesel bir yapı değil, aynı zamanda, zamansal bir yapıdır. Bunun en güzel kanıtını, Bilinç'in Tarih içinde geçirdiği evrimlerin diyalektiğinde buluyoruz.

VIII) Bilincin evrimlerini oluşturan ve bilinci biçimlendiren evrensel öğeler de emek ve ekin dünyasıdır. İşte zaman, dolaylı olarak da tarih, bunların evrensel ve nesnel göstergesi olarak ortaya çıkar. (Yenişehirlioğlu, 1978: 79-90)

Bir başka açıdan zamanın modern sanat eserlerindeki görünümü, aşağıdaki tablodan da görüleceği üzere geçmiş ve gelecek çizgisi üzerinde birbiri ardınca sıralanan şimdiki zamanların varlığı ile ele alınır. Şimdiki zamanların geçmiş ve gelecek çizgisinde bu yolla sonsuz sayıda üretilebilmesi sanat eserinde de sonsuz olay ve ilişkiler yumağını da beraberinde getirir.



Şekil 3.1. Ardışık Şimdiki Zamanlar

Yatay Çizgi: Ardışık şimdiler

Çapraz çizgiler: Bir sonraki şimdide taşınan şimdi'lerin profili

Dikey Çizgiler: Bir şimdi'nin profili (Direk, 2001: 101)

Modern sanatçı, nesnelere şekillenen ölüm ve ölümsüzlük çatışmasını aşabilmek için zorunlu olarak şimdiki zamana sığır. Ancak tıpkı geçmiş zamana bakışı gibi tek bir şimdiki zamanla yetişemeyecek kadar geniş bir zaman dilimine yayılmak ister. Bu yüzden sanat eserinde oluşturduğu ardışık şimdiki zamanlarla elde ettiği kazanımlarla dış dünyayla olan ilişkilerini en yüksek düzeye çıkararak zamana hâkim olmaya çalışır.

Zaman, dinamik bir nitelik arzeder. Sürekli değişir. Bütün bunlara göre, geçmişteki olayların, bulgu ve açıklamaların önem ve anlamı durağan değildir; bu önem ve anlam asırdan asıra, dönemden döneme ve yıldan yıla değişebilir. Bu nedenle de “Tek başına imge ancak, eğer onu zaten geçmişte aramaya koyulmuşsam, beni geçmişe götürebilir.”(Deleuze, 2005: 89)

Modern sanatçının amacı, zamana ve mekâna kayıtsızlık değildir. Amaç, zamanın akışını olabildiğince yumuşatmak ya da zamanın akışını hissetmemektir. Bu da zamanın her adımda yeni bir imgeye dönüşmesini beraberinde getirir. Sanatçı, bu bakışla tıpkı şiirleri gibi anlamı da sınırlayacaktır. Cahit Zarifoğlu'nun (1997))da belirttiği gibi, "Anahtarını yalnız bende bulunan bir odaya girer gibi okurum kendi şiirimi. Onun hatıraları bendedir." (s.86)

Yalnızca sanatçıda değil şiirsel özneye karşı karşıya kalan okurda da var olan bu tutumun belirli bir zaman ve mekân algısından çok yukarıda belirtildiği gibi kaotik bir algıya dönüşmesini öngören mito-poetik bilincin varlığı şüphesiz ki modern sanatın yabancılaştırıcı bir etkisi olarak anlaşılmalıdır. Bu etkinin en kolay izlenebilir imgelerinden biri de zamandır.

Geçmiş, gelecek ve şimdinin bir aradalığı, sanatta ve özel olarak edebiyatta bilinç akışı olarak nitelenmiş ve Proust, Joyce, Wiliam Faulkner, Virginia Woolf başta olmak üzere pek çok yazarın kullandığı bir teknik olagelmıştır.

Bergson, "anın gerçekliği" ile tanımladığı zamanı ele alırken üç ayrı zaman fikri yerine tek bir zamanı yani şimdiki zamanı getirerek zaman konusundaki düşüncede bir devrim gerçekleştirmiştir. Bergson'da zaman, daha çok bir akışa benzeyen "süre" olarak vardır ve bu "süre" ancak sezgi yoluyla doğrudan bilinebilir.

Sezgi yoluyla, içeriden kavradığımız, en azından tek bir gerçeklik vardır. Bu, olagelen benliğimiz, zamandaki akışında kendi kişiliğimizdir. Benliğimiz süregiden bir değişim ve ilerleme içindedir. Dış dünyadaki hareketliliğin sonsuzluğunu ve değişimini anlamının tek yolu kendi içimizdeki değişimi sezmektir. Bütün yer değiştirmelerimiz ve hareketliliğimiz kendi benliğimizin farkına varmak için içeriye yöneldiğinde ilkin algımızın farkına varırız ki bu dış dünyanın maddiliğinden kaynaklanır. Ardından farkına varacağımız ilk şey anılar olacaktır. Benliğimizi mekân değil, zamansal bir akış belirler. Bu açıdan benliğimizin süresinin içsel ve saltık bilgisine ulaşmak yine benliğimizle mümkündür. (Bergson, 1998: 10)

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu "süre"lerden yararlanan Gerçeküstüçüler, geçmişten, gelecekte ve şu andan bahsettiğimizde, aslında şimdiki anın üç farklı şeklini kastedediler. Şeylerin geçmişini hayal ettiğimizde belleğimizi kullanırız. Bunlar, o şeyler geçmişte olurken zihnimizde bıraktığı izlenimdir. O halde üç zaman ayrımı yoktur. Buna karşılık tek bir zaman vardır: Şimdiki zaman. Geçmiş ve gelecek

nasıl vardır? Yoksa yok mudurlar? Geçmiş ve gelecek şimdiki zaman içinde vardılar. Yani şu anın geçmişi ve geleceği olarak vardır. Ruh veya zihin varlığını yitirmiş geçmişi ve henüz varolmamış geleceği şimdiki zaman içinde varlığa getirir. Varolan hep şu andır. Zamanın bir süreklilik sıfatı vardır. Bu şudur: Zaman, gelecekteki beklentilerin geçmişe doğru gelişmesi ve bunun devam etmesidir. Örneğin saatler bu geçen zamanın belleğe yerleşmesini sağlayan aletlerdir. Bütün yaşamımıza bir anda sahip olamayız.(Çüçen, 1996: 76)

Hatıralar da belleğin bize hissettirdiği tek bir zaman diliminden hareketle bizi hep şimdiki zamandaymışız gibi düşündürmeye sevkeder. “Bu anılar, olduğu gibi, kişiliğimin derinliklerinden kopmuş, onlara benzeyen algılarca da yüzeye çekilmiştir; bunlar kesinlikle ben olmadan zihnimin yüzeyinde dururlar.”(Bergson 1998: 10)

Zamanı görülebilir, elle tutulabilir, nesnel bir zaman algısıyla, şimdiki zamanla ifade eden modern sanatçıya göre, “Hiçbir canlı varlık yoktur ki yavaş yavaş kendi sonuna geldiğini duyumsamasın; yaşamak yaşlanmaktır. Ancak, aynı biçimde, bir yumağın sürekli sarılmasına da benzetilebilir; çünkü geçmişimiz peşimizden gelir, izlediği yol boyunca topladığı şimdiyle durmadan kabarır. Bilinç demek, bellek demektir.” (Bergson 1998: 11) Belleğin de zamanla nesneleştirdiği tek şey ise ölümdür.

Zaman, Edip Cansever’in şiirlerinde de bir sorun olarak önemini koruyan bir imgedir. Hemen hemen bütün kitaplarında yer aldığı gibi nesnelere, kişiler, mekânlar kısacası dış dünyada şiirsel özne’nin duyumsadığı her şey, Cansever’in kendine has bir zaman algısıyla belirsiz bir zamandan başka şimdiki zamana doğru ilerler. Şiirsel öznenin etrafındaki nesnelere gibi insanlar ve durumlar da akış hâlindeki zamanın etkisi altındadırlar.

Cansever’in şiirlerinde Blanchot’un yargısıyla hareket edersek şimdiki zaman hep kaçtığı için, olay, geçmiş için sadece bir umut izi bırakarak, geleceği de boş bir geçmişin önceden söylenmesi haline getirmiş, hep ortadan çekilmiştir (Blanchot, 2000: 33).

Şimdi ve geçmiş bağıntısı belirsiz ve sınırları belirlenmemiş bir algı olmakla birlikte bu karşıtlık belirgin bir biçimde şiirlere nüfuz etmiştir. Ahmet Oktay (2002) da Cansever’deki bu algıyı şu şekilde bir çerçeve çizer:

Şimdi	~	Anlamsızlık, boşluk
Geçmiş		Anlamlılık, doluluk (s.58)

Edip Cansever'deki geçmiş vurgusu, “Otel” şiirinde olduğu gibi şimdiki zamana benzeyen bir zaman algısına dayanır.

“Salon ki otelin salonu yani
 Ve dirilmiş ölüler ayakta
 Bir ikon tasviri gibi
 Ya da bir Bruegel tablosundaki çılgın
 Belli bir zaman parçasını kımıldatıp da içinden
 Sayısız zamanlara götüren
 O birtakım adamlar
 Ki artık ölü bile değil hiçbiri, değil de
 Gelecek bir zamanı ısıtır gibi
 Kocaman dişleriyle
 Çeneleriyle ve göz çukurlarıyla” (Otel)

Cansever'in şiirinde sürekli somut bir dünya ve bununla birlikte somut bir zaman algısı mevcuttur. Eskiden bir havuz olarak kullanılan boşlukta nesnelere kurulmuş bu dünya sıkıştırılmış, âdeta dondurulmuştur. Havuzda var sayılan su, durgun bir sudur ve geçmeyen, hatta hiç geçmeyecek bir zamanı, hep aynı anda kalacak olan şimdiki zamanı ifade eder. Oysa şimdiki zaman, hareketliliğiyle, sürekli bir sonraki ana atılma hevesiyle tanınırken şair, bu durgunluğu yalnızca zamana değil, tasarım olarak dünyanın öteki yarısı olarak özneye de eklemek ister. Zamanın neredeyse somutlaşarak görünür hâle geldiği bu şiirde otele gelen insanlar dağınık bir tabiat anlayışına sahip şekilde bu otele gelmişlerdir. İnsanların geldikleri yer yalnızca bir otel değil aynı zamanda bir dünya, dahası dünyanın imgesidir.

Zamanın kişiselleştirilerek ısıtılan, kımıldatılan, çılgın bir nesneye dönüştürülmesi, hiç şüphesiz, Edip Cansever'de öznel bir tutum ama daha ötede görsel bir imgeleştirmedir. Zaman belirli, somut bir mekân algısıyla birlikte ele alınır. Zamanın nesnelere aracılığıyla görsel bir imgeye dönüştürülmesi, “Otel” şiirinin öznesi olan “otel” kavramıyla da ilintilidir. Otelin, geçiciliği, yorgunluğu, uç uca eklenmiş hayatları ve şiirde olduğu gibi “sayısız zamanlar”ı içermesi, nesneleştirmenin gerekçesini oluşturur. Cansever, mekânı (otel) ve zamanı, kimi zaman Tanrı imgesiyle birlikte düşünerek dönemin diğer şairlerinden ayrı bir yerde durur. Cansever'deki bu bakışta, hiç şüphesiz zamana ve mekâna ait kurguların yanında “Tanrı”ya ait nesneleştirmelerin de payı azımsanamaz.

“Belki de bir Tanrısı var acının, hüznün, ayrılığın
 Ki durup dururken öyle ansızın yürüdükleri...” (Cansever, 2006: 214)

Cansever'in "Çağrılmayan Yakup" şiirinde de bu nesneleştirme arayışının bir örneğini görürüz:

"Hatırlıyorum da, bir deniz kıyısında azıcık durabildim
Yosunlar, kumlar, şeytan minareleri
Ve kumlarda katılmış kırımlar
Bağırdım, bağırdım, bağırdım
Tanrının ayak izleri!
Tanrının ayak izleri!" (Cansever, 2006: 386)

Ancak dikkat çekici nokta yine bu dizelerde "hatırlayış"la birlikte başka etkilerle de olsa zaman ve nesneleştirilmeye çalışılan Tanrı imgesinin yanyana durduğudur.

Zaman bu bakış açısıyla tıpkı onun Tanrı anlayışındaki gibi bakılan, görülebilen, duyumsanan bir şeydir.

"Zamana zamanla bakmak ne idi ki
Baktım" (Kendime)

Zaman, "Kaçışına Uğrayan Çiçek" şiirinde olduğu gibi kiraz ağaçlarıyla, ilkyazlarla da görülen bir durumdur.

"Bütün zamanlar bitti diyorum-anlasa'ya-
İki tek kiraz ağacı kaldı yalnız
İki tek kiraz ağacı
İlkyazlar ve bütün başlangıçlar bitti" (Kaçışına Uğrayan Çiçek) (Cansever, 1984: 7)

Burada da şairin tıpkı Tanrı imgesi gibi zamanın da nesnelleştirilerek somutlaştırılma isteği söz konusudur. Dolayısıyla Cansever'de nesnelleştirme önemli bir aşamadır. İmgelerle ilerleyen Cansever, zamanı görsel imgelerle nesnelleştirme peşindedir. Gerek zamanı olumsuzlama gerekse yok sayma isteğini yine de şairin görme fiiline duyduğu ilginin bir sonucu olarak görmek gerekir. Aşağıdaki dizeler de bu bakış açısını örnekler:

"Bir çıkırcık bir zaman dışını kolağan eder şöyle
İyi. Biz buna bir durumun sınırsız gelişimi diyoruz
...
Bir su gürültüsü, bir pul koleksiyonu, bir duanın yaratılışı duyulur bir ara
Duyulmaz ama duyulur
Başlar çünkü onlar da; yani pul, su gürültüsü, dua
Başlar bir insan gibi; süreyi, düzeni, ölümü taşımaya" (Cansever, 2006: 236)

Çıkrık, dönmekle birlikte sayılabilen zamanı sayar. Şairin istediği şey, çıkrığın zaman dışını da saymasıdır. Oysa insan gibi nesnelere de sayılabilen zamana göre işler ve varlıklarını idame ettirirler. Bu, elbette ki nesnelere zamanı değil insanın nesnelere atfettiği bir yaklaşımdır. Edip Cansever, nesnelere zamanı sayılabilen zamana dair algılarını ölüme bağlayarak açıklamaya girişir. Ve son dizede görülebileceği gibi nesnelere de zamanla birlikte süreyi, düzeni ve daha önemlisi ölümü taşımaya başlarlar.

Aynı şiirin bir başka bölümünde zamana dair şu atıflarda da zamanın görünür olma isteğinin bir örneği verilir:

Günler de, zamanlar da
-Görünen bir zamandır çünkü orada- (Cansever, 2006: 236)

Bu şiirlerden de anlaşılacağı gibi Edip Cansever'in şiirlerindeki nesnelleştirmenin ya da yok sayma isteğinin temelinde zamanın ölüm fikrini içermesinin rolü büyüktür. Zaman, tıpkı bir salıncak gibi sayılabilen zamanı öne sürerek kadının durağanlığını bertaraf etmek ister. Bu bakış açısına göre zamanın dışında da varolmak mümkün değildir. Çünkü hareketsizlik ya da durağanlık ölümle eşdeğer bir durumdur.

“Bir Gün” şiirinde karşımıza çıkan zaman kurgusu da buna bir örnektir:

“O "bir gün"
Yuvalanmış sanki içinizde
Buğulu cam tıpkı
Hiçbir şey görünmüyor
Besbellî dışınızdan bakıyor size.” (Cansever, 1982: 185)

Yalnızca “bir gün” de hülâsa edilebilecek bir zaman dilimi, bir kadınla buluşmanın verdiği hazla yeni bir başlangıcı işaret eder. Bu “bir gün”, diğer günleri silip bulanıklaştırmıştır. Yine durağanlıktan, zaman dışılıktan, hareketsizlikten yakından şairin “bir silah patladı uzakta” dizesiyle vurgulamak istediği şey, harekete duyulan ihtiyaçtır. Bir silah patlaması kadar geçen süreden beslenen “birgün” şairin umudu olur. Şiire ve daha genelde şairin zaman algısına baktığımızda nesnelere zaman arasında kurulan ilişki o kadar ustalıklıdır ki Cansever'in gerçeküstü de olsa kurduğu bu bağını şiirdeki imgeleri rastlantılara bırakmadığını hatırlatır.

Edip Cansever, “Ürperti” şiirinde de zamanı tabiattaki diğer unsurlarla benzeştirerek zamansızlığa vurgu yapar. Denizle kurulan bu ilgide hiç şüphesiz suyun zamanla olan ilişkisi ön plandadır:

Sisini kendi yaratan gemi
 Kayıp gidiyor ayaklarımın altından
 Çırpıyor kanatlarını zıpkın kuşu
 Sisin içinde
 Denizde zaman yok(Cansever, 2006: 476)

Sis, bilindiği gibi hava ve suyun ortak bileşenidir. Ancak maddesel imgelem açısından sisin bir diğer niteliği de nesnelere ve dahası zamanı belirsizleştirmesidir. Sisin ortasında nereye gideceğimizi de şaşırırız. Deniz imgesi de zamana dair bir imgedir. Ancak ırmak gibi hareketli, akıcı bir zamana değil de genişliğiyle sonsuz bir zaman fikrini verir. Şairin gözünde deniz, o kadar durağandır ki sanki zaman hiç hissedilmez. Öte yandan zamansız deniz, şairi yine de olumlu imgelerle donatarak ürpertiyle karışık saflığın ve güzelliğin zamanını verir.

Aynı şiirde zamanla ilgili bir diğer önemli imge, gemidir. Gemi imgesinin Yahya Kemal'in şiirinden de hatırlayacağımız gibi karşılığı bir tabuttur. Sisin içinde bir tabut. Zaman, ölümlle birlikte daha doğrusu bir ölü için sonsuzlaşacaktır. Bu yüzden denizdeki ölüm, sonsuzluğu sembolize eden ve kendi belirsizliğini yaratan gemi imgesiyle dile getirilir.

Zamanla değil, bir yerde
 Benim olmayan bir şeyle yaşıyorum
 Geçiyorum ilk şeklimi tüketerekten
 Ağır ağır yanan bir tuğla harmanını
 Billurdan sarkaçlarıyla. (Cansever, 2006: 467)

Zaman, Edip Cansever'in şiirinde daima ölümün habercisidir. Zamanın bu niteliği karşısında çok evvelden beri kabul edilmiş bir yargı gündeme gelir. Ölüm, beden in şiirsel özneye yabancılığını hissettiren bir durağanlıktır. Oysa beden, zamanla değil zamanın dışında bir şeyle yaşlanıp ölüme yaklaşır. Burada zamanın akışını durdurmak ya da zamanın ölümü çabuklaştırılması değildir sözkonusu olan. Daha derinde, daha yıpratıcı bir yıkıcılığı vardır. Şiirsel özne, zamanın dışında bir durumla öteki üzerinden konumlanan bir durumla ölüme yaklaşır. Bu bakış açısı, zamanın hareketliliği karşısında edilgen değil etkin bir tutumdur. Beden, ağır ağır yanan bir tuğla gibi yavaş yavaş değişme arzusu içindedir. Bu, aslında öznenin nesneyle kendini özdeşleştirerek yeniden varolma arzusudur. Bir başka zaman algısı, bir başka oluş içinde tıpkı nesne gibi gözle görülemeyecek yavaşlıkta geçen bir zaman algısının içinde algılanan bir

zamandan bahsedilir. Bu gerçeküstücü zaman algısı, Edip Cansever'in şiirinde daima belirsizliklerle hüküm sürer.

Zaman, "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinde de turfanda bir meyveye benzetilir. Bu şiirde tasavvur edilen zaman algısıyla yaşanan zamanın algısı açık bir çatışmayla karşımıza çıkar. Şiirsel özne, kısa bir zaman dilimi içerisinde bu zamanı yaşamalı, düşüncesiyle kendini var eder. Bu zaman dilimi her ne kadar kısacık bir süreden müteşekkil ise de yaşananlar, yaşananlar diğer zamanlardan daha anlamlıdır.

Kısacık bir zaman olmalıydı elimde
Turfanda meyva gibi bir zaman (Ben Ruhi Bey Nasılım) (Cansever, 1982: 10)

Yine tabiatın zamana bağlı değişkenlerinden seçilen erguvan, yaban gülü yaprağı, leylaklar, zamanın geçiciliğini vurgularken; Ruhi Bey, bunun imkânsızlığı karşısında çaresizdir. Hayatı anlamsız kılan asıl zaman, bu kısacık zaman dilimine de izin vermeyecek, dolayısıyla anlamsızlığı dayatan zamanın gücü karşısında boyun eğen Ruhi Bey, asıl zamanın dayatmasıyla bir gün ölüp gidecektir.

"Çağrılmayan Yakub" şiirine baktığımızda şairin en önemli şiirsel öznelerinden biri olan Yakub'un zaman karşısındaki tavrı dikkat çekicidir. Yakub, bilindiği gibi Hz. Yusuf'un babasıdır. Cansever, bu dinî nitelikli kişiyi kendi şiirsel öznesine dönüştürürken onun yalnızlığına vurgu yapar. Yakub, kalabalıklar içinde yapayalnızdır. Hatta hiçbir yere çağrılmayıp. Onun adı da bu yüzden "Çağrılmayan Yakub'tur.

Saat on ikiyi gösteriyordu ki, ben nerdeydim
Bir zamansızlığın Yakuba doğru içinde
Saat on yediyi ve yirmi biri
Gösteriyordu ki, ben nerdeydim
Her saniyedeki ve işte her saniyedeki
Ben, yani Yakubun o dağılgan şekli
Nerdeydim. (Cansever, 2006:383)

Yakub, şiirde belirsiz bir zamanın hatta zamansızlığın içindedir. Onun kendinden her an şüphe eden tavrı, nerede, hangi zamanda yaşanıldığını bile unutturmuştur.

Edip Cansever'in "Oteller Kenti"ndeki şiirlerde, geçmiş zaman kipinin geniş zaman kipine dönüştürülerek zamanın ve dolayısıyla fiillerin süreklileştirildiğini görürüz. "Çok konuşkan iki kişiydiler/iki kadın –iki erkek de olabilir-/ yıllarca ama yıllarca konuşurlar/.../ Sonunda bir iki sözle/Sonunda bir iki sesle konuşur oldular"

Her şey, eskide kalmıştır. Tıpkı bu otel gibi. Çünkü şimdiki zaman da az önce yerini başka bir şimdiki zamana bırakmıştır. Zamana dair bu algı, durgun suya ait

tasavvurda kendini gösterir. Dolayısıyla insan da tıpkı saate bakarak zamanı anlaması gibi ancak bir başkasına baktığı zaman kendisine dönebilir.

Cansever, zamanı nesneleştirirken bir yandan da imgeleştirir. Zaman, bir bunaltının, sıradanlığın, yitip gitmelerin, anlamsızlığın süreklileştiği bir kaos ama daha ötede gerçeküstücü bir imgedir. İnsanlar zamanın karşısında şiirsel öznenin gözünde sözden, sestten ibarettir. İnsanla anlamlı olabilen zaman, onun yalnızca söze yahut sese dönüşmesiyle anlamını tümünden yitirmiştir. “Gövdesiz, giysisiz, gömütsüz / Bembeyaz bir belirsizlik gibi”

Şairin “Amerikan Bilardosuyla Penguen!” şiirinde ölüme ve dolayısıyla bedenin çürümesine karşı yaşamayı öne çıkarmakla bu çatışmanın önüne geçilmek istendiğini görürüz:

Doğrusu elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri.
...
Ama elinizden ne gelir ki
Siz dolgun yaşamaya bakın günleri (Cansever, 2006: 140)

“Umutsuzlar Parkı” adlı şiirde şair, zaman karşısında da insanın umutsuzluğunu işler:

Artık ne uyanmak için bu sabahlar
Ne de bekliyoruz, beklemek için değil (Cansever, 2006: 172)

Edip Cansever’in şiirsel özneleri, bu şiirde olduğu gibi çoğu şiirinde nesnel olmayan bir zamansallığa karşı çıkar ve şimdiki zamandan yola çıkarak ne olduğu tam kestirilemeyen bir başka şimdiki zamana, sürekli akış hâlindeki kendi geçmişlerine doğru yol alır. Bu yola çıkış, hiç şüphesiz, bugünden geçmişe doğrudur. Ancak az önce de ifade ettiğimiz gibi geçmiş ya da gelecek zamana yapılan her atıfta hep şimdiki zamanda yaşanmış olaylar ya da durumlar söz konusudur.

Edip Cansever’de göze çarpan bir başka husus da onun özellikle uzun şiirlerinde birden fazla imge evreni ya da imge düzeni barındırmasıdır. İç içe geçen bu imge evrenlerinde farklı zaman algıları, farklı söylemler ve bakış açıları yer alır. Kendi içlerinde tutarlı kılınmaya çalışılan bu düzenin biricik bağlayıcı ögesi hiç şüphesiz ölüm fikridir. Zaman algısını ölüm fikrinden hareketle oluşturan Edip Cansever’in biricik

çıkış noktası, nesnelere. Şairin ölüm algısıyla ilgili olarak aşağıdaki daha geniş yer verdiğimiz için bu bölümde ölüm ve zaman ilişkisini sorgulayacağız.

Zaman, şaire göre bizi ölüme her an yaklaştıran umutsuz bir akıştır. Ölüme karşı geliştirilen bu umutsuz tavır, şiirlere bir bütünlük katarken okuyucunun da şiirleri bu mantık çerçevesinde şiire yaklaşmasını zorunlu kılar. Ancak kimi zaman içiçe kurulan bu imge evrenleri kaotik bir yapı arzeder. Şair bu karmaşanın önüne geçmek için uzun şiirleri bölümlere ayırır. “Oteller Kenti”, “Çağrılmayan Yakup”, “Amerikan Bilardosuyla Penguen!” gibi şiirler, bu türden şiirlerdir. Bu bölümlerin her birinde ölüm fikri çerçevesinde nesnelere, kimi zaman da durumların yok oluşuna atıflarda bulunulur. Yine konumuz çerçevesinde düşündüğümüzde zamanın tarihsel boyutu da bireysel bir bakışla ele alınır.

Geçen yıl korkulu bir çağda uyandım
Sur dışlarına çıktım, sıcak havaları severdim
Mezarlar gördüm, müzeler daha güzeldi (Cansever, 2006: 170)

“Korkulu bir çağ”, “mezar” imgeleri zamanın ölüme ilişkisini somutlaştıran imgelerdir. Edip Cansever, yukarıdaki şiirinde parça parça algılanan birden çok anı-ime ve hareket-süre bloklarına yer verir. Bu bloklar, şairin bize genel olarak sinema tekniğinden faydalandığını gösterirken imge-anılardan nasıl yararlandıkları hakkında da ipuçları verir. Ardarda gelen bir zamandan ziyade parça parça bir zaman vardır. Bir başka deyişle “Korkulu bir çağ” ve “mezar” imgeleri aynı zamanda şairin tarihselliğe sinema tekniği ile baktığını da gösteren örneklerdir. Şiirsel özne, zamanla ve dolayısıyla ölümlerle ilişkisini nesnelere kurgularken bölük pörçük bir zaman algısına sahip olduğunu da hissettirir. Ancak şurasını ifade etmek gerekir ki her şair, az ya da çok geniş ya da dar çerçevede bu “mekân-zaman”dan yararlanmakta ve bu “mekân-zaman”ları kullanırlarken yer yer “ime-anı”lara da başvurmaktadır. Şair, kimi bölümlerde de ifade ettiğimiz gibi algı bloklarını kullanmakta ustadır. İmgeleri oluşturan bu bloklar vasıtasıyla nesnelere, tasvire başvurmadan somutlaştırır.

Edip Cansever’in şiirlerinde bir elmanın çürümesinden söz ederken zamana ve dolayısıyla zamana atıfta bulunur. Şiirlerde “dürbün” kelimesi “bakış”, “zaman” ve “algılama” anlamlarını beraberinde getirirken bir yandan da dürbünün “bakmak” kelimesiyle ilişkili olduğunu kavrarız. İlerleyen sayfalarda daha geniş olarak da açıklayacağımız bu dizelerde şairin gerçeküstücü anlayışı yine gerçeğin bir

izdüşümüne, dönüşür. Öte yandan Cansever, “Günlerden” adlı şiirinde olduğu gibi gelecek zamandan korkan bir özneye tanıştırır okuyucuyu:

Ben gelecekten korka korka dönen bir mutluyum
Dünyanın bu küçük sesini işit
Bak, bir dalı, bir örtüyü, bir denizi tutan ellerime
Nanelerden, ıtırlardan, ihlamurlardan gelen
Anlayamadığın sevgililik
Var ya (Cansever, 2006: 635)

Cansever’i geçmişe ya da gelecek zamana değil de şimdiye bağlayan şey yalnızca ölüm duygusu değildir. Kışkırtıcı bir olgu olarak ölümden daha ötede sayısız şimdiki zamanlara sahip olabilme, bu zaman dilimlerinin herhangi birisini tercih edebilme özgürlüğü durur. Dolayısıyla ne baskısından nefes alamadığı geçmişe ne de belirsizliğiyle gelecek zamana bakar. Tercih yapabilme özgürlüğüyle yalnızca şimdiki zamanda kalmak ister. Bu tutum, dönemin diğer şairlerinin de seçtiği bir yoldur.

Cansever’i geçmişten ve gelecekte uzaklaştıran duygu, aynı şekilde şimdiki zamana yaklaştırır. Kendi gerçekliğini her an yeniden keşfedilebilmek için bu yola başvurur. Dolayısıyla Edip Cansever için şimdiki zaman, varlık ve varoluş arasındaki geniş boşlukta tutunulabilecek bir daldır. Çünkü nesnelere, şimdiki zamanın göstergeleridir. Ancak onun şiirlerinde en kayda değer olan şey, nesneleştirilmiş kadındır. Bir diğer deyişle kadının nesneleşmiş olan bilinci onun şiirsel öznelerinde hep şimdiki zamanda kurgulanırlar. “Varlığın içine işlemiş bir varoluş”¹⁴ olmasından kaynaklanan bu kadın algısı, Cansever’in karısı Mefharet Cansever’e ithaf ettiği “Sonrası Kalır” ve “Şairin Seyir Defteri” adlı kitaplarında fazlasıyla hissedilir.

Edip Cansever’in şiirlerinde zaman ve zamanla ilgili kavramlaştırmalara bakarak onun zaman algısını çözmemiz mümkündür. Gün, kuşluk vakti, dokunma vakti, zamansızlık, geçmiş, bugün, daha sonra, yıllar, gün batmadan, gün doğmadan, şimdi, sonra, vişneli bir yaşam, zamansız, dün akşam, sabahtan akşamlara, akşamdan sabahlara, karlı ve çiçekli bir gün, karlı ve güneşli bir gün, çay saati, sabah, tanrı mevsimi, hiçbir zaman, pazartesi, her zamanki gibi, herhangi bir gündüz, kısa bir an, gece, mevsim, güz, yaşanan bir çağ, ortaçağ, sıcak bir öğle vakti, böyle bir gün, yaz, bir iki saniye, akşamüstü, ilk kez, son kez, zamanlar, öğle sonu, öğlensi, öğlen, öğlentirak, upuzun bir gün, geçmiş, gelecek, şimdi, durgun bir öğle sonu, azıcık bir vakit,

¹⁴ Sartre, Baudelaire, s. 148

sümbüllerden bir vakit, dakika, saniye, yüzyıllar, kış, zaman aralıkları, ilkyaz, yağmur sonrası, yarın, akşam, yarın sabah, dört mevsim, zaman kesikleri, az sonra, bir saat, sürekli olarak, çok eski, zamanla... vb gibi. Bu verilere bakıldığında şairin belirli bir zaman yahut tarihsel bir zaman algısına değil, tümüyle belirsizliği kovalayan bir algıya yaslandığı görülür.

Son olarak denilebilir ki Edip Cansever, imgeler aracılığıyla soyut bir zaman algısı yerine nesnelere somutlaştırılan elle tutulabilir, gözle görülebilir bir zamana yönelmiştir. İmgelerdeki bu somutluğun belirgin bir şekilde tezahürü, öte yandan çoğunlukla şimdiki zamanda söz konusu edilen olaylarla kaimdir. Şimdiki zaman, diğer zaman dilimlerine göre daha çok işlenirken bu sayfalarda daha önce de ifade ettiğimiz gibi aynı anda birden fazla şimdiki zamana tekabül eder. Bir diğer deyişle şair, olayları yahut durumları ele alırken olaylara bakış açısını birden fazla şimdiki zaman algısıyla kurgular. Böylelikle aynı olay ya da durum çoğulcu bir bakışla ele alınmış olur.

3.1.3. Bireysel Ve Toplumsal Yaşam Algıları

Modern sanatçının bireysel ve toplumsal hayat algılarının başında ölüm, özgürlük ve toplumsal varoluş sorunları gelir. Ölümün varlığı, zaman algılarına bağlı olarak dinin kuralları dışına da taşarken ikinci aşamada bireyin tekliği ile özgürlük içgüdüleri bireyin toplumsal ve bireysel yaşantısının temelini oluşturur. Son olarak da bireyin toplumdaki varoluş süreci, hem aşılabilir bir engel hem de biricik çıkış noktasıdır.

Bunların içinde ölüm düşüncesi bireyin varoluş ve özgürlük sorununun önündeki en büyük engel olarak görülür. Ölümün gerçek manada üstesinden gelmenin mümkün olmayacağı hususu, aydınlatıcı olduğu kadar kavranamaz olarak görülmelidir. İnsanlar için bu en büyük kesinliktir. İnanmayanlar içinse o, ancak ölümün kendisi kadar kavranamayan bir şey olarak kalır.(Gadamer, 2002: 112)

Kavranamayan ve alt edilemeyen ölüm, resimden romana, heykelden müziğe kadar hemen bütün sanatlarda neredeyse temel bir imge olarak tasavvur edilmiştir. Çünkü ölümün varlığı, bizi ya gönüllü olarak bu hayattan vazgeçmeye ya da yaşamımızı değiştirmeye zorlar (Camus, 2002: 186). Modern insanın ölüm karşısındaki tavrını gönüllü olarak yaşamdan vazgeçmeye yani intihara değil de ölüme karşı verilebilecek anlamlı bir cevapla belirlemeye çalışması, modernlik ve ölüm ilişkisinin de temel bağıntısını oluşturur. Blanchot'ya (2000) göre "Ölüm düşüncesi,

ölümü düşünmemize yardımcı olmaz, bize ölümü düşünülecek bir şey olarak vermez. Ölüm, düşünce, öyle yakındır ki birbirine, ölürken düşünmeyebilsek bile düşünürken ölmekteyizdir: her düşünce ölüme gebedir; her düşünce, son düşünceye dönüşmektedir.” (s.20)

Her düşüncenin son düşünceye dönüşmesi, kader fikrinin olmadığı bir zihinde gerçekleşir. Çeşitli olaylar karşısında haksızlığa uğrayan birey, kabul edilemezliğini kendi içinde çözüme kavuşturmak için, ölüm ötesinde adaleti tam olan bir hesap gününün varlığına inanmak ister.(Topaloğlu, 1993: 544-545) Bu bağlamda ölüm korkusunun birey üzerindeki olumsuz psikolojik etkisini azaltmayı sağlayan temel faktör, ölüm ötesine olan inançtır (Öner, 1989: 19). Ölüm, bireyin aşamadığı ve aşamayacağını bildiği bir engeli anlamlandırırken, ölüm ötesi hayat inancı, yine modern algıya göre bir dengeleme ihtiyacına dönüşür.

Bu yüzyılın başında beden üzerinde yoğunlaşan modern bilinç için artık ölüm, kendini sanal bir evrende üretip durmakla, kendine ilişkin her yeni anlamlandırmayı, sanallığın sonsuz evreninde gerçekleştirmekle eşdeğer bir tutumdur.(Sayın, 1999: 94-95)

Şiirsel ben'in, edilgen ve müşahit oluşuna bağlı olarak modern bilinç, merkeziliğini korumak ve varoluşunu kanıtlamak için bilincinin kargaşasını yalnızca adlandırmak, tanımlamak yoluyla da olsa aşmaya çalışır. Bu da bilincin yeniden üretimidir. Bilincin yeniden üretildiği bu dünya algısında ölüm, şiirlerde en çok başvurulan imgelerin başında gelir. Çünkü üretilen yeni bilinç ve imge, varoluş ve özgürlük düşüncesinin yanında ölüm düşüncesine de bağlıdır. Ama aynı zamanda ölüm karşısında geliştirilen bu yeni bilinç yeni bir sanat eseri olarak algılanır. Diğer bir deyişle paradoksal olarak sanat eserinin varlığı ölümsüzlük anlamına da gelir. Bu durum, sanatsal bilincin ölümüne işaret etmekle birlikte aynı zamanda ölümden yola çıkılarak elde edilen bir sanata ilişkin sonuçtur.

Şairler, şiirlerinde dil ile elde ettikleri bir ben'lik kazanırlar. Okuyucu, ölüm karşısında direnen, onunla alay eden ölümsüz bu ben'le karşılaştığı için ölüme karşı direnci paylaştığı ben'in arkasında yer alır. Bu da bir anlamda ölümsüzlük düşüncesinin şiirsel ben'de temsilidir. Şairler, yaşantılanan bütün tecrübelerin sonucunu toparlayacak olan bir an'a sığdırılan hayatın karşısına ölümü çıkarırlar. Öte yandan, ölümün bedeni yok edecek bir sona çağırmasından sözeden modern sanatçı, bu çatışmayı ortadan

kaldırmak için ölümü şiirlerinde etkisiz kılmaya çalışır. Çünkü bireye göre "Yalnızca tek bir özgürlük vardır, ölümle hesaplaşma özgürlüğü..."(Camus: 165) Bu açıdan bireyin ölüm ötesine duyduğu inanç, çift kutuplu bir karakter taşır. Yani ölüm ötesi inancı bir yandan birey için bir teselli kaynağı olurken, aynı zamanda üzüntü ve kaygı sebebi de olabilmektedir.(Hökelekli, 1993: 100)

Buna göre birey, kendisine ihanet etmeyen bir ölümle ölme arzusu taşır. Blanchot, bu yargıyı şöyle yorumlar: "Bana ihanet etmeyen bir ölümden ölmek. Ölümün gerçekliğine ve özüne ihanet etmeksizin kendim olarak ölmek."¹⁵ Çünkü cehennem, bu bedenle birlikte yaşamaktır (Camus, 2002: 41). Bu yüzden birey, ölümden kendi ölümünü yaratmak ister.(Blanchot: 120) Modern birey, eşyanın sürekliliği karşısında kendi bedeninin dayanıksızlığına karşı bir şeye, bir yere sığınmak ister. Buna göre sığınma (istiaze) olgusu; kişiye zarar veren herhangi bir varlıktan veya konumdan kurtulmak için mutlak güce veya en azından ona zarar veren bir şeyi o varlıktan giderecek güce sahip olan bir varlıktan korunma talep etme veya o varlığın gücüne teslim olmayı ifade etmektedir. Başkalarının zarar vermesinden kurtulmak isteyen bir çocuğun babasının gücüne ve otoritesine sığınması gibi, sığınma olgusu da kişiyi başkalarının zararından korur. Bu zararı insandan uzaklaştıracak bir varlığa sığınmak mümkündür. Bu durumda sığınma olgusunda sığınılan varlığın gücü ve mutlak otoritesi kabul edilmiş olmaktadır (Yar, 2006: 4).

Sanatçıların çoğu, ölüme direnen nedir, diye sorar ve sanatın ölüme direnen tek şey olduğuna kanaat getirirler. Buna göre 3000 yıl önce yapılmış bir heykelciğin varlığı, biyolojik bedenin değilse bile sanat aracılığıyla nesneleşen var-oluşun direnişini örnekler. (Deleuze, 2003: 39)

Modern bilimin, hayatı mucizevî bir gerçek veya hesaplanamaz bir şans oyununun sonucu olarak görmez. Bunun yerine kesin verilere dayanan bilimsel nedenler bulur. Bilim ve teknoloji sayesinde elde edilen tabiatın modern tarzda kontrolü, insanî tecrübelerin dışındadır. İnsanın mevcut sınırları içinde güçsüzlüğü ile öne çıkan bedeninin, çarpık, çelimsiz ve değersiz resmedilmesinin altında yatan gerçek sebep de burada düğümlenmektedir.

¹⁵ Felsefenin de temel imgelerinden sayılan ölüm, Marksist düşüncede de kendine geniş bir ifade alanı bulur. Bu konuda bkz., (Gadamer, 2002). Hem bir felsefe adamı hem de romancı olan Maurice Blanchot da ölümden varlığın özüne aykırı bulur ölümü. Bkz., (Blanchot, 1993:119)

Sanatta olduğu kadar felsefede de ölüm, varoluşun “kendisine has olasılığı” olarak görülür (Levinas, 2006). Bu düşünce, insanda ölüme yazgılı olmanın daha baştan bir kesinlik olarak bilinmesine dayanır. Ölümün yol açtığı yokluk duygusunun daha baştan varoluşun kendine özgü zamansallığını paramparça etmesi, onda en büyük kaygı unsuru olarak göze çarpar.

Türkiye’de 1950’lerde başlayan hızlı sanayileşme ve kentleşme sürecinde bireyleşmenin getirdiği sancılarla birlikte ölüm karşısında tevekkülden vazgeçmeye sevkeden bir ölüm algısı görürüz. Ancak birey yine de ölüme karşı gelmek ister. Bu içsel isyanda bireyin umudu ve isyanı yücelten tavrı önemli bir değer taşır.

Gerçeküstücü şiirde de bireyin eşyada bulduğu ölümsüzlük fikrini kendi bedeninde bulamaması önemli bir kırılmadır. Bir diğer deyişle ölüm karşısında gövdenin dayanıksızlığı, gerçeküstücü şiirde çokça yer alan bir imgedir.

Şiirlerde karşımıza çıkan ölümlü birey, tabiatın, nesnenin ya da evrenin ölümsüzlüğünü, devamlılığını hazmedememektedir. Bu açıdan çoğu şiirde ölümün, kendini aşan ya da öteki değerlere ilişkin bir anlamı ortadan kaldırdığı düşüncesi hâkimdir. Ölüm, doğal bir sürecin kaçınılmaz sonuçlarından biri ya da olgular dünyasındaki olaylardan biri olarak görülmez.

Ölüm, Edip Cansever’de tenin, gövdenin yitimi olarak algılanır. Ancak bu yitiriliş, bir sonucu değil tuhaf bir belirsizliği işaret eder. Ölüm tıpkı hayat gibi bir belirsizliktir. Şiirsel özneler, yaşantılarında olduğu gibi ölümlerinde de bu belirsizliği tecrübe ederler.

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne
Artık ölüm insanlardan olmuyor. (Cansever, 2006: 96)

Ancak daha ötede ölüm, Hilmi Yavuz’da olduğu gibi aynalarla beden arasında gidip gelmez. Daha dışarıda tabiatla birlikte anılır. Ağaçlar, kırlar, şehirler, ölümün hemen yanbaşındadır. Tabiatın ölümlülüğü bedeninde de ölümlülüğünü hatırlatır.

Bir kişi bile değilim yalnızlıktan
Gözlerim ormanlara asılı
Ağaçlar, kırlar ve şehirler geçiyor kaputumdan
O kadar geçiyorlar ki, sadece duruyorum
Bir an bir yerde ölümü tanımazlığımdan.

Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman. (Cansever, 2006: 213)

Yukarıda da belirttiğimiz gibi hayattayken yaşanan belirsizlik, Cansever’de yaşantılan zaman ve mekânın da soyutlanmasına benzer bir şekilde ölüm anında da yaşanır. Kendi bedeninde bir iken iki kişi olmanın ağırlığı ölümü de hayatı da hangi durum yaşanırsa yaşansın anlamsız kılar. Artık şiirsel özne, ölüme ait belirsizliği iki kişi olarak yaşar.

geçtimse bir durumdan bir başka duruma hızla
kanla ölümle değil bir çeşit sokulganlıkla
artık ki güçlüyüm bir kişiden fazla olmanın (Cansever, 2006: 497)

Ölüm, “Gökanlam X” şiirinde olduğu gibi “Gelmiş Bulundum” şiirinde de tabiata ait imgelerle birlikte verilirken bu kez geleneksel imgelerden olan gül söz konusu edilir. Ancak şiire daha dikkatli bakıldığında dikkatleri çeken gülün yalnızca açılması ve solması değildir. Gül açılma ve solma korkusunu yaşar. Şiirsel öznedeki varoluş ya da yok oluş korkusuna benzer bir korkudur bu.

“Bir Çiçek Sergicisi Der Ki” şiirinde de Edip Cansever’in bir roman karakteri gibi tasavvur ettiği Ruhi Bey, birden çok kimliğe sahiptir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” adlı hikâyesinde nasıl ki birden çok Abdullah Efendi varsa bu şiirde de birden fazla Ruhi Bey vardır. İçerenköy’deki Ruhi Bey, ölümü “pek beğenmez”. Oysa “şimdiki Ruhi Bey”, “ölüme daha yatkındır”. “Ölümle yaşam arasında bunalır bunalır”.

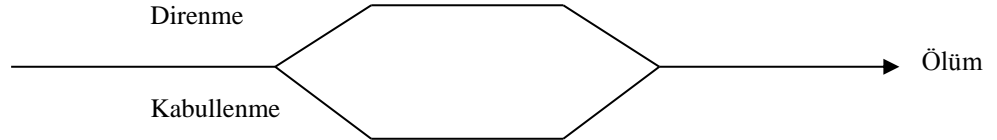
Ben kendime bir karanfil mezarı satın aldım
Beni oraya gömecekler
Ruhi Bey cenazeme gelecek
Ama hangi Ruhi Bey
Doğrusu biraz şaşırdım
İçerenköy’deki Ruhi Bey gelmez
O sadece karanfil satın alır
Ölümü pek beğenmez
Şimdiki Ruhi Bey ölüme daha yatkındır
Yaşamaya da
Ölümle yaşam arasında bunalır bunalır (Cansever, 1982: 24)

Bu mısralarda dikkatleri çeken en önemli imge, yine ölümdür. Ölümü ifade edebilmek için seçilen yol da en az ölüm kadar şaşırtıcıdır. Anlatıcı Ruhi Bey, “bir karanfil mezarı” satın alır. İkinci Ruhi Bey’in ise ilkinin cenazesine geleceği bilgisi aktarılır. Üçüncü Ruhi Bey ise “sadece” karanfil satın alır. Ölümü pek beğenmez. “Şimdiki” Ruhi Bey ise ölüme de yaşamaya da “yatkın”dır. “Ölümle yaşam arasında

bunılır bunılır”. Bu kişiler arasındaki ortak nitelik karanfildir ve ölümdür. Karanfil imgesiyle ifade edilen ölüm, bu kişiliklerin ortak yazgıdır. Ancak karanfil imgesini ölümle buluşturan ise mezar taşlarında resmedilen karanfil resimleridir. İntisiz gibi görünen ancak dikkat etmediğimiz bu ilişkiyi şiirin merkezine yerleştirmesiyle şairin ayrıntıya düşkün, dikkatli tarafını yakalarız

Benim sözlerim eskidi
Onunki de eskidi
Zaten kelimeler sonludur
Öyle değil mi
Donuk donuk bakışıyoruz
Ben ölüme iyice yakın
O yaşamaktan uzak
Öyle bir gök içinde durmuş gibiyiz
Karanfiller ölümler
Karanfillerden bir deniz. (Cansever, 1982: 24)

Tıpkı Hilmi Yavuz gibi aynalarla ölüm imgesini yanyana getiren Edip Cansever, “Bir Çiçek Sergicisi Der Ki” şiirinde tabiatın ve beden ölümünü “karanfil mezarı” ile eşitleme yoluna gider. Karanfil kadar narin ve çabuk solan bir beden ile ölümün yaşanmadığı öteki Ruhi Bey, aynı bedeni paylaştıkları ve aynı varoluş kaygısı yaşadıkları halde tek bir imgede yani ölüm imgesinde bir araya gelirler.



Şekil 3.2. Ölüm İmgesi

Şimdiki Ruhi Bey’le aynı kaderi paylaşan, ölümlü olmakla benzeşen şiirsel özne, diğerindeki ölümlülüğü kendisinde de ister istemez kabullenmek zorundadır. Bu açıdan Cansever’in şiirlerinde ölümün kaçınılmazlığı sık sık dile getirilir.

Niye ölmemeli öyleyse
Yaşamak mutlu bir devinimse.
Ölüsünü bekliyor Ruhi Bey
Bir yanda Ruhi Bey bir yanda ölü
Ve görmemek ister gibi ölüyü
Oturmuş bir iskemleye.
Ben ki bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi

Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini (Cansever, 1981: 64)

Cansever, “Çağrılmayan Yakup” şiirinde gerçeküstücü imge anlayışıyla aynayla ölümü bağdaştırır.

Çünkü bir gün bir boy aynası satın almak istiyorum ben
Kirlî ve eski
Bir at arabasının aynaya doğru büyüyen içinde
Onu ben taşımak istiyorum, caddelerin
İntiharlara doğru büyüyen içinde
Ben, yani Yakup
Kurbağalara bakmaktan geliyorum işte
Açgözlü, mor kurbağalara
Akşama doğru bir dilim ekmek yiyeceğim belki
Bir bardak da süt içeceğim. Sonra
Bir güzel uyumak istiyorum, bütün gün çok yoruldum
Ben
Gözlükten, taş hamurdan ve çarşaflardan
Ve biraz hiç çağrılmamaktan yapılmış Yakup
Uyumak istiyorum (Cansever, 2006: 478)

Edip Cansever, “Ölümün Konumu” adlı şiirinde şiirin tamamına kendini kabul ettiren bir ayna imgesi görürüz. Kelimelerin yanında anlam benzerliği taşıyan değer ve durumlar, birbirini yansılayan aynalarda yanyana gelirler. Şiirsel özne, kendini bir bütün hâlinde tanımlamak arzusu içindedir. Ancak bu istek, şiirsel öznenin yine de kendini çarpık ve eksik bir halde görmesini engellemez. Aynaya bakan şiirsel özne, orada kendini yalnızca bir düzlükte bulur. Oysa o, kendini yalnızca düzlükte değil hemen her yerde bulmak ister. Öteki olarak gördüğü bu ikinci kişilikle şiirsel özne, unuttuğu ve dahası yadırgadığı bir niteliğinden sözeder. O, çağrılmayan biridir. Hiçbir yere, hiçbir şeye çağrılmayan Yakup’tur. Bu nitelik kendini beğenmeyen, kendinden uzaklaşmak isteyen bir şiirsel özneye aittir. Şiirsel öznenin kendisi hakkındaki hükmü, kesinliğin ve umutsuzluğun sınırında yer alır. Şairin hemen hemen tüm şiirinde gördüğümüz gibi bu şiirde de gerçeküstücülüğün genelinde varolan akla, mantığa ve poetik tabulara karşı ironik bir tavır alma isteğini yansıtır. Bu ironik tavrın en belirgin tarafı hiç şüphesiz umutsuzluktur. Şair, “Umutsuzlar Parkı VIII” şiirinde de bu umutsuzluğun sınırlarında gezinir. Ölüm, umutsuzluğun biricik sebebi ve çıkış noktasıdır.

Oysa bir sığıntıydım çok uzaktan bir gülmeye
Yalvaran gözleriyle - açılmış açıldıkları kadar -
Ya da bir tilki avında kim bilir kimin inceliği

- Gözleri, ufukta bir yerd iŖte gözleri -
 Belki de yer alıyordum korkuyla avuntu karŖısında
 Belki de yitirilmiş, yok bakacak yeri
 Ya da bir ölüydük iŖte ve ölüñün bütün incelikleri
 Size çiçekler aldım, adım yazdım üstüne, iyi bilmeli
 Korkunç bir Yahudi, korkunç bir pastayı bölüyordu ikiye
 Bir avlu taptaze bir çaydanlığı gösteriyordu giderek
 Oooo! demek bütün insanlar çay içecek
 Hayır! Çok uzakta biri sevindi. (Cansever, 2006: 169)

Sığıntı hâlinde yaŖanan bir hayatı sürdüren Ŗiirsel özne, herkesin dıŖında kalmıŖtır. Nesnelere (çaydanlık, çiçekler) ve durumlar (ölü olma, korkunç bir pastanın bölünmesi, sevinmek) görsel imgelerle çok canlı bir Ŗekilde aktarılmasına rağmen Ŗiirsel öznenin her Ŗeye olan uzaklığı derin bir çatıŖmayı da beraberinde getirir.

Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
 Benim atım her zaman
 Kimbilir kime sesleniyorum, sessizlik
 Yosunlar, taşlar, o mezar yazıtlarından
 Yaz gelmiş, zakkumlar açmış, elimi bile sürmedim
 Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim
 Ölü bir Ŗey kalkıyor dünyadan, yapraklardan.

Ben burda bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
 Benim atım her zaman (Cansever, 2006: 230)

Cansever, (2000)“Yılıkı” adlı Ŗiirindeki içsel sıkıntının gerekçelerini bir söyleŖisinde Ŗu Ŗekilde açıklar: “Ben insanın içsel ve dıŖsal dramını yazmaya çalışıyorum. Bu karmaŖık dünyayı sergilerken de, hem insanın hem de nesnelere boyutlarını çoğaltmam kaçınılmaz oluyor. Bölüp parçalamakla, sonra da bütünlemekle, çok yanlı bir uzamsal konum elde ettiğimi sanıyorum. Nesnelere didik didik etmem, insanı didik didik etmemden kaynaklanıyor bir bakıma. Her Ŗiirimde bir dekoru, yani bir ‘nesnelere altyapısı’ var. İnsanın doğal göstergesidir nesnelere. Onları (nesnelere) bir yana bırakırsam, insanı da, toplumu da soyut ve tamamlanmamıŖ olarak bırakmam gerekirdi” (s.97)

Ölüsünün ağızında bir düzlüğün ölüsü
 Ben kendimi isterim her yerdeki bir yerde
 Ayak bileklerimin üstünde iki kıvrım
 Unuttuğum bir Ŗey var, onun içinde
 Ve yadırgadığım. Ben kendimi taşıyorum
 İçinde olmadığım bir güne
 Bir yaprak biçiminde--boşluksa tırtıl--

Bir de işte tek kalmanın acısı, bir de
Nemli toprakta yüzükoyun
Yokluğuma kar biriktiren yazla birlikte.

İmgesiyim ölümün. (Cansever, 2006: 478)

Cansever'in şiirsel öznesi, imgesi olduğu ölümün karşısındadır. Bir ayna olarak tasavvur edilen ötekilikle kendini yok sayar, bir tırtıla benzetir. Tırtılın bu şiirdeki vasfı, ikili bir nitelik taşır. Buna göre tırtıl, biçim değiştiren bir varlıktır. Kelebeğe dönüşürken geride bıraktığı biçimden kurtularak güzel, alımlı bir varlık olur. Ölüm aynasının karşısında bir tırtıl gibi görünen şiirsel özne, olan ve olması gereken çatışması içinde ölümsüzlükle kendini ödüllendirmek ister. Böylelikle bedenin yadırganan ölümlü görüntüsü silinecek yokluğuna “kar biriktiren yazla birlikte” uzandığı nemli toprakta çürümekten kurtulacaktır.

Her zaman bir ölü vardır omuzlarımda
O kadar ölü vardır ki her yanımda benim
- Ölüler içindeyim ölüler içindeyim -
Örneğin bir bardak su içsem bir ölü kayar şuramdan
Su içmeyen bir balık gibi kayar
Ölülere takılmış bir uçurtma gibiyim
Biraz öyleyim. (Cansever, 1982: 58)

“Cenaze Kaldırıcısı Adem” şiirinde de ben, yine ölümle, ölülerle birlikte. Ölüm, bu şiirde bir durum olmaktan çıkarak insana ait her eyleme, her zamana sinen bir tecrübeye dönüşür.

Kimseye vermiyor ki acılardan artarsa
Kuytular çıkarıyor sevişmeler onlardan
Bu nasıl bir bakış ki dünyaya intiharla
Ya da hep kar yağıyor da düşünmesi siyahtan
Öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa
Kim bakardı uzağa köpekleri saymazsam (Cansever, 2006: 207)

İmgelerin ve dolayısıyla da nesnelere birbiriyle olan bağıntılarının en az kurulabildiği “Petrol” kitabı Cansever'in en dikkat çekici eserlerinden biridir.

Cansever, kitabın “Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar” adlı şiirinde bir ölünün yüzüne benzettiği yüzünde ölümün zaferini gören bir şiirsel öznenin yola çıkar. Bu yüz garip, anlaşılmasız bir yüzdür. Dahası bir ölünün yüzüdür.

Onu gezdiriyorum şimdi; o garip, anlaşılmasız
Ben ki ölmedim daha, ölümün yüzü bu
Bir çiçek kırılrsa, bir dal eğilse

Yok diyecek doğrusu ölümün zaferine (Cansever, 2006: 218)

“İçerikler” şiirini de belirleyen asıl imge yine ölümdür. Ölümün merkezde olduğu bu dizelerde tabiat ve insan, ölüm imgesiyle birbirlerine yaklaşmıştır.

İlk dizesi olmayan bu şiir
Öncesiz bir dala benzeyecektir
Nasıl ki başlangıcı yoksa yolculukların
Sonu da yoksa
Ağaçsız bir dal gibiyse her yolculuk (Cansever, 1982: 143)

Şiirdeki “Öncesiz bir dal” ve “Ağaçsız bir dal” imgeleri şairin hem kendine dönük algısını hem de tabiatla olan ilişkisinde seçme biçimini de göstermesi bakımından iki önemli imgedirler. Öncesizlik ve elbette ki sonrasızlık, varlığın her iki uçta da bağlantısızlığını, kopukluğunu dile getirmekle birlikte şairin dalla bunu örneklemesi bizi gerçeküstüne doğru sürükler. Dalın mahiyeti ağaca yani ana gövdeye bağlı olmaktır. Oysa burada dalın bağıntılılığından söz edilmemektedir. Cansever’in şiirinde dal, öncesiz yahut ağaçsızdır. Toplumcu gerçekçi şiirlerdeki ilişkililik, bu dizelerde en aza indirgenmiş hatta tümünden koparılmış gibidir. Bireyin varlık itibarıyla kendini hiçlikte hissetmesi, ona her yolculuğu ağaçsız bir dalla özdeşleştirmesine yol açacaktır. Şairin kendi sanatının da anahtarını veren bu imgelerle şiirlere bir kez daha bakıldığında hemen hemen bütün dizelerde ve bizatihi şiirlerde bu bağlantısızlık daha açık görülebilir. Her şiir kendinden önceki ya da sonrakilerle bağıntılı gibi görünmesine rağmen kendi içlerinde bile geniş bir dil evreninin içinde yapayalnız gibidirler. Şiirsel öznelerin de içinde bulunduğu durum bundan farklı değildir. Bu bağlantısızlığı öne çıkaran itici güç yine ölümdür.

“İçerikler” adlı şiire kendi bilinci de katan şiirsel öznenin bu dizelerde en belirgin vasıflarından biri de hiç şüphesiz kendine dönük yargıları değildir. Tabiat da onun gözünde bir kopukluk içindedir. Bu kopukluğun temel içeriği ise ölüm düşüncesinden kaynaklanan varoluş sorunudur. Edip Cansever’in en çok etrafında dönüp dolaştığı ben imgesini de yönlendiren, ben’i soyutlamalara sevkeden temel itici gücün ölüm fikri olduğunu görürüz. Ölümün kaçınılmazlığı, trajik bir bölünmeye yol açar. Aynı bedeni paylaşan birden fazla ben fikri, birden fazla yaşantı, birden fazla tecrübe demek olduğundan şiirlerde karşımıza çıkan her özne, ölümle buluşmanın biraz daha ertelenebileceğinin özlemi içindedirler sanki. Bu yönüyle kimi zaman “Cenaze

Kaldırıcısı Adem” şiirindeki kadar yoğun bir umutsuzluğa kapılan şairin ağırlıklı olarak tabiat ya da nesnelere aracılığıyla ölümden kaçma arzusu taşıdığı hissedilir.

“Gökanlam X” şiirinde Edip Cansever’in özellikle vurguladığı gibi ölüm karşısında birden fazla kimliğe sahip olmak, ölüm karşısında güçlü olmakla eşdeğer bir durumdur. Ancak her halükarda şairin ölüm karşısında bedeninin güçsüzlüğü fikrini temel bir imgeye dönüştürdüğü ihtimali üzerinde durmamız gerekir. Ölüm, Edip Cansever’in şiirlerinde en az Yakup, Stephan ya da Vartuhi kadar önemli bir şiir öznesidir. Kaygıda ortaya çıkıp kendini görünür kılan, ölümlülük ya da ölüm karşısında kaygı değildir. Aksine ilişki tamamen zıt yöndedir: sorun kaygının ‘neyin karşısında’ ortaya çıktığı değildir; tam tersine, kaygının kökeni, kaynaklandığı yerdir –ki bu benim savıma göre insanın ölümlülüğüdür. “Bu ölümlülük varolan bir şeydir, her zaman ‘burada’dır, tüm canlılar için kurucudur...” (Ditfurth, 1991: 67)

Her canlı için kurucu bir öznelik tasavvuru sağlayan ölüm ya da ölümlülük imgesi, daima varolan bir durumdur ve her an şimdiki zamanda ‘burada’dır. Bunun farkında olan bilinç, yaşadığı derin kaygıyı bertaraf edebilmek için birtakım karşı eylemlere girişir. Korkunun karşısında korktuğu şeye yaklaşmama, korkulan şeyi hatırlatacak kimi unsurları bilinç düzeyine çıkarmama gibi eylemler de bir çeşit savunma olarak adlandırılabilir. Bir başka açıdan bakıldığında özne-merkezcilikte yaşanan kaygılar, dış dünyadan gelebilecek tehlikelere karşı savunmayı da beraberinde getirir. Bu zorunluluk, bireyin varoluşunu oluşturan niteliklerinden biridir. Buradan hareket edildiğinde sanatçının ve dolayısıyla Edip Cansever’in şiirsel öznelerinin de şiirlerde yaşadığı kaygılara karşı geliştirebildiği en güçlü savunma biçimi, şimdiki zamanda kalarak bu kaygıları ortaya çıkaran nesnenin varlığını bertaraf etmek, soyutlamaktır. Bir diğer deyişle nesnenin soyutlanması, ölümün de soyutlanması anlamına gelir. Dolayısıyla Edip Cansever’in şiirlerine bakıldığında bu şiirlerdeki nesnelere bolluğu ve ardı ardına gelen soyutlamaların varlığı ölüm imgesinin ne kadar belirleyici bir rolü olduğunu gösterebilir.*

* “Oteller Kenti”nde tabiata (bitkiler ve hayvanlar) zaman ve mekanla birlikte insana ait uzvî unsurları saymaz ve yinelemeleri de dışarda tutarsak yaklaşık 200 nesneden söz etmek durumundayız. (pikap, pikap iğnesi, iskemle, kontrbas, likör, çakıl, kristal bir prizma, sigara, Çin vazosu, cam kâse, kolye, boy aynası, kurabiye, koltuk, opera dürbünü, panjur, ip vb gibi.) 83 sayfalık 23 şiirde bu kadar çok nesnenin varlığı, nesnelere bağlı kalınarak ölüm fikrinin karşısında yaşanırılığın vurgulanması, hiç şüphesiz ölümü en önemli şiirsel öznelerden biri olarak görmemize yol açar.

3.1.4. Kişilik İlişkileri ve İç Dünya Modelleri

Herhangi bir romanda, hikâyede yahut şiirin içinde bize seslenen kimdir? Gerçekliğinden şüphe etmeye bile gerek görmediğimiz halde kimi zaman en yakınımızdan daha çok tanıdığımız kimdir? Bu soruların cevabı bize anlatıcı ya da şiirsel Ben'e götürmektedir. Öte yanda şiirin öznesi şair midir? Bu soruya verilebilecek kesin bir cevap olmamakla birlikte dile getiren ile dile getirilen özne arasında duran şiirsel özne, Kaya Bilgegil'in (1944)de ifade ettiği "Şiir, lisan musikisinde erimiş ben'dir"(s.15) düşüncesinden de hareket ettiğimizde en az hikâye ve romanda olduğu kadar hissedilen bir sestir.

Estetik tasavvurun merkezi olan şiirsel ben, roman ya da hikâyeye kahramanlarından farklı olarak şiirsel ben kimliğiyle kimi zaman olaylara, zaman ve mekâna ihtiyaç duymadan yaşar, yeni hükümler verir ve sonuçta şiirsel an'ın sanat eserinde ortaya çıktığı o ilk ân'a geri dönerek yeni bir vaat ve beklenti ufkuna yani başlangıca gelir.

Ben, "Bilinçli bireyin kendini başkalarından ayırmasını dile getiren sözcük"tür.(Akarsu, 1979: 29-30) Bu açıdan ben'in bir görünüm, bir izlenim olduğu düşüncesinden hareket ettiğimizde sanatçının imgeye bakışı, ayna metaforuyla aynı zamanda imgenin de sanatçıya yansımalarını belirler. Bu yüzden ayna, sanat bilincinin de çözümlenmesinde önemli bir imge ve nesne olagelmıştır. Bir başka açıdan bakıldığında ben imgesi, bilincin adlanmış bir biçimi olmakla birlikte bilincin de çözümlenmesinde önemli bir eşiktir.

Sonsuz bir geri dönüş ve ileri sıçramalar olarak algılanan bu süreçte şiirsel ben'in roman ya da hikâyeye kahramanlarından bir başka farkı, dolaysız aktarımcılığıdır. Dolaysız aktarımın özü gereği okuyucu şiirsel ben'i tasvirlerden, anlatımcılıktan soyutlanmış olarak bulur. İlk anda karşılaşılan bu nitelik, okuyucuda daha derin bir iz bırakır. İçerik ve biçimiyle bir resim karşısındaki edilginlikte olduğu gibi dolaysız aktarımla yüzleşen okuyucu da kimi zaman da bu şiirsel ben'lerin 'kader'ini kendisine mal eder.

Sanat eserindeki ben'in çözümlenmesi, hem sanatçının hem de eserin çözümlenmesine yol açabileceğinden ötürü bu bölümde "ben" imgesiyle kişilik

ilişkilerinden ve iç dünya modellerinden hareket edeceğiz. Ancak bunun için ilkin ben imgesinde önemli bir rol oynayan ayna imgesine başvuracağız.

İmge, bireysel ve kollektif bilincin dolayısıyla geçmiş'in muhafızı ve korunağı olduğuna göre bireyin ya da toplumun kazanımları olan tecrübî yaşantılar, bütün eklemlenmeleriyle imgenin ben'deki algılanışında yerini alır. Biz bu yüzden şiire ya da daha genelde sanat eserine bakarken bu tecrübî yaşantılara ait kazanımları ve yitirilmişlikleri ayna aracılığıyla buluveririz. Çünkü ayna, bireyin gerçeklikle yüzleştiği en önemli imgelerdendir. Bir diğer deyişle insan, ayna aracılığıyla, tabiatla, nesnelere; ama daha ötede kendisiyle yüzleşir. Bu niteliklerinden hareket edilerek ifade edildiğinde aynanın dış dünyayı iç'e; iç dünyayı ise dış'a yansıtan bir nesne oluşu, sanatın da asıl karakterini oluşturur. Nitekim Aristo'dan Stendhal'a; felsefe ve psikanalizden resim sanatına kadar geliştirilen ayna teorileri bunun ispatıdır.

Daha önce yaptığımız bir çalışmadan yola çıkarak ifade ettiğimizde şiirsel özne, şiirde üç şekilde karşımıza çıkmaktadır.(Orhanoğlu, 2003)

1.Şairin aynılık ilişkisi kurduğu kişi, nesne ya da imgeyi bunların bakış açılarından hareket ederek anlatma / göstermesi;

2.Aynılık ilişkisinde kişi, nesne ve olaya karşı olduğu halde yine bunların bakış açılarını kullanarak hareket etmesi;

3- Şairin karşı çıktığı kişi, nesne ve olay sürecine karşı oluşunu tekrarlarken bakış açısını da buna göre düzenler.

Şiirsel Ben, anlatıcı, aktarıcı yanıyla metnin içinde bize duyguları ve düşünceleri aktaran ancak daha çok hissettiren kişidir. Bununla birlikte dünyaya karşı bir tavırla içten içe kötümserlik, karamsarlık niteliğine rağmen yaşama sevincini de elden bırakmayan kişidir. Kötülediği, iğrendiği dünyaya ve kendine rağmen içinde derin bir umudu da besler. Yalnızlıkla bile başedilebilir ancak bu umut olmadan yaşayamaz.

İşte bu noktada sanat eserinde şiirsel ben imgesi de görselliğe dayalı ve özellikle birden fazla kimliğe, bakışa sahip bir yapılanma olarak göze çarpar. Ben ile şair arasındaki bu şiirsel öznedeki, "Görmek, anlamaktır, yargılamaktır, biçimini, özünü değiştirmek, unutmak ya da unutulmak, olmak ya da yok olmaktır" (Neruda, 1994: 28) anlayışıyla görsel imajın ortaya konduğu; algılayan ve algılanan (izleyen ve izlenen) arasında geçen iki yönlü bir süreç söz konusudur.

İzleyen özne, varlığını borçlu olduğu nesne (ayna) aracılığıyla kazandığı temsilîyetle dış dünyaya ve elbette kendine bakar. Bilincin bu dolaylı izlenimi, sanatçının da sanat eserini bir ayna olarak değerlendirme sürecinde öznelîğini tanımlama çabasına girişir.

Sürecin öteki yanında duran nesne (ayna) ise hem nesne oluşuyla hem de özneye temsilîyet kazandırmakla işlevsel bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden gerek felsefe ile psikanalizde ve gerekse sanat eserleriyle poetikalarda çokça kendinden söz ettirir.

Dolayısıyla şiirsel özne, ayna aracılığıyla dış dünyayı, doğayı, insanları izleyen bir bilinç olarak varlığını sürdürürken değişmemek, unutulmamak ve yok olmamak, kendini yeniden var etmek için aynalarla ilişkisini koparmamak zorundadır.

Şiirsel ben, modernlik sürecinde ortaya çıkan ve daha önce de ifade edildiği gibi 19. yüzyıl sanatında bireyleşmenin bir sonucu olarak şiirde varoluşçu niteliğini ortaya koyar. Bu yönüyle sembolist ve gerçeküstücü şiirde varoluşçu niteliğe sahip bu şiirsel özneye sık sık rastlamak mümkündür. Peki, bu varoluşçu öznenin sınırları nelerdir?

Şiirsel öznenin sınırları, "Ben'i kendi mutlak gerçekliğine boyun eğmekten alıkoyan, yaşamsal bir öneme sahip ötekilik yanılmasıdır. Dil de her şeyin her an bir anlam taşımasını ve anlamın sonsuz ışımından kaçmamızı olanaklı kılan bir şey"(Baudrillard, 1998: 68) olduğuna göre dil ile harekete geçen ve şairin de dışında bir söyleme sahip ikincil bir özne tasarımıdır, diyebiliriz.

Sanatıyla arasındaki ilişki boyutuyla sanatçının tıpkı eserindeki gibi dünyayı sadece yansıtmakla yetinmeyip aynı zamanda onu yeniden var etmek ve güncelleştirmek isteği, sanatçının ben'inin en önde gelen görevlerinden biridir. Dünyayı yeniden oluşturmanın önemi ve çekiciliği, ben'deki güçsüzlüğün, yetersizliğin inkârına dönüşecek; böylelikle yararcılığı ile ölümsüzlüğü elde etmiş olacaktır. Bunun için düşünsel boyutu öne çıkan sanatçı, ben'in varlığını "düşünce"ye bağlamak zorundadır. Buna göre şiirsel öznenin zihinsel olayların öznesi olması ve aynı ben'in kendi kendisine nesne (konu) oluşu, bu bağlamda birbirleriyle iç içe olan ve karşılıklı olarak birbirlerini gerektiren iki ayrı olgudur. Çünkü şiirsel ben, duyumsayan, düşünen, şüphe eden, kavrayan, tasdik yahut inkâr eden, isteyen yahut istemeyen öte yandan da her halükârda tahayyül eden biridir.

Sevda Şener'in araştırmasında (1998)Gerçeküstücülüğün tiyatrodaki bireyin tasavvuru da çoğu kez dile dayalı bir ötekilik vurgusu ile şekillenir. "Sürrealizmin

teknîği, gizli beni, doğanın gizli isteğini, derindeki gerçeği dile getirmek için sözcükleri gelişigüzel kullanmak, çağrışımlardan yararlanmak, paranoyak, benmerkezci çarpıtmalar yapmak, sık sık değişen, birbirine karışan, birbiri içinde eriyen görüntüler ve biçimlerle imge sarsıntısı yaratmak, böylece özgür fantezinin tartışılmaz gücüne inanılmasını sağlamaktır.” (s.243)

Ben'in sistematik olarak yıkımı ya da öznenin nesneleştirilmesi, gerçeküstücü gelenekte değişik teknikler aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bunlardan en dikkate değer ve etkin olanı 'otomatik yazmak' ya da kendini ahlakın, aklın ya da sanatsal beğenin vesayeti altına sokmayan, yönetilmeyen düşünce eyleminin dikte edilmesidir. Dıştan gelen baskılardan otosansüre ve eleştirel akla kadar her şey, bu edilgin deliliğe karşı koyar. Böyle yazmak, mutlak bir kendindenlik ya da arınmışlık konumuna erişmeyi sağlayan bir yöntem değildir ama 'otomatik yazma' sayesinde ben, üst-ben ve bilinçdışı arasındaki ayrımları ortadan kaldıracak bir konuma erişilebilir. Bu durumda yapılması gereken şey, "ben düşünüyorum"un yerine gizemli bir "o düşünüyor"un geçtiği çelişkili bir konuma, etkin bir edilgenlik konumuna varabilmektir. Dünyanın benimsemeye zorladığı ya da dış dünya karşısında ayakta kalabilmek için kendi kendimize yaratmış olduğumuz bu kurgu ürünü kişilikten kurtulmaktır. Ben, bizi boğar ve gerçek varlığımızı bizden saklar. Öte yandan ben'i olumsuzlamak, varlığı olumsuzlamak anlamına gelmez.

Herhangi bir zamanda herhangi bir durumda dile getirilen bedensiz bir söylem, şiirsel özne'nin varlığını ancak dille ifadeye başvurması olarak ele alındığında şiirsel ben'in kendine ait bir gölgesi en azından bir boşluğundan da söz etmemiz gerekir.

Şiirsel ben'de yalnızlık, ağır basan bir tutum olmasına rağmen bu yalnızlığı paylaşılan bir 'mesele' daima vardır. Bu mesele kimi zaman dış dünyanın olumsuzluğu; kimi zaman ölüm; kimi zaman da insanların duyarsızlığıdır. Ancak en önemli sorun varoluştur. Her şeyi aşan bir sorun olarak yaşanan varoluş, kendi nesne ve dış dünya karşısında var etme isteği şiirsel öznenin en önemli çıkış noktasıdır. Ancak şiirsel ben imgesinin varoluş sorununa geçmeden evvel onu varoluş sorununun eşiğine bırakan süreci ele almak gerekmektedir.

Modern şair, evrensel değil, özgül ve tekildir. Parçalanabilir çoğul bir düşünceye sahiptir. Kimlik kavgası, düşünsel çerçeve içinde bir tercihtir artık. İki sözcük arasındaki farkı hiç görememişlerdir: Beden-Ruh / Birey-Dünya. Bazen içe bazen dışa

dönük duyarlı bireyin trajedisi ikilemdir. Beden ve bilinç, hem dürtü, hem rüyanın mekânıdır. (Cankurt, 2002: 607)

Eliot'a göre şiirde şahsiyetten kaçışın iki şekli vardır. Bunlardan ilki, sanatında usta olan şairin sadece ustalıklı ve sanatçının şahsiyetinde eriştiği olgunlukla kolayca başarabileceği bir nesnellikle açıklanabilir. Şiirde şahsiyetten kaçışın ikinci şekli ise, şairin çok yoğun bir şahsi tecrübeyi, tecrübenin özelliğini muhafaza ederek evrensel bir gerçeğe, bir sembole dönüştürebilmesiyle mümkündür. (Eliot, 1983: 122)

Şiirsel ben, ontolojik kaynaklı bir yalnızlık anlayışına sahiptir. Yalnızlık sorunu, bu açıdan bireyin aşamadığı, ama kimi zamanda kendisinin de aşmak istemediği bir birlikteliğe dönüşür. Sanatçı ya da şiirsel özne için yalnızlığın anlamını çağrıştıran bir başka kavram da tek başına olmak, dahası tek başına kalındığının farkına varmaktır. Ancak, yalnız olan tek ve biricik olan değildir. Yalnız insan, koskoca bir evrende, diğer insan varlıklarıyla, onlarla birlikte yalnızdır. Terkediş ya da terkediliş yoluyla ortaya çıkan yalnızlık, bir insanlık durumunu ifade etmekten çok, bir toplumsal ilişkiler ağı içerisindeki yalnızlık türünü düşündürmektedir. (Gündoğan, 1999: 37-38)

Teknolojiyle geleceğini teminat altına almaya çalışan modern insan, nihilist bir umutsuzluk içinde geleceğe olan inancını yitirdiğinden dolayı, tanrısız bir varoluşa ya da parçalanmış bir kimlik anlayışına sahiptir. Bu yüzden gerçeküstücü şiirde şiirsel özneler, daha önce de ifade ettiğimiz gibi çoğunlukla varoluşu bir sorun olarak görürler ve bu sorunu aşabilmek için “sıradan insan”a, “niteliksiz insan”a özenirler. Hiçbir şey düşünmeyen, görmeyen, âdeta dış dünyadan kopuk ben'i öngörürler.

Gerçeküstücülüğün şiirsel ben'i sonsuz bir özgürlüğe sahip olmakla birlikte, kendisinden ve dış dünyadan sorumlu biridir. Onun iç sıkıntısını, bulantısını ve daha önemlisi varoluşunu öz'den önceye alması şaşırtıcı değildir. Şiirsel özne, kendini dış dünyaya kapatır ancak bu kapalılık görünüştedir. Özne sürekli olarak dış dünyayla iç dünyayı karşılaştırmaktan da geri durmaz. Bir başka deyişle o, dış dünyayı bir gözlem nesnesine dönüştürür. Dış dünyaya hem kapalı hem açıktır. Öte yandan alabildiğine yoğun bir iç sıkıntısına sahiptir. Nesnelere, mekânlarda hatta kendinde bile bu iç sıkıntısının kaynağını görür ve bu yüzden kendi ben'inden de uzak durmaya gayret eder.

André Breton'un “Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu”nda belirttiği gibi gerçeküstücü şair, “yapayalnız konuşuyormuş gibi davranır; bundan, tikel bir diyalektik

tat çıkarmaya ve karşısındakini etkilemeye çalışmaz. (...) Kelimeler ve imgeler, sözleri dinleyen için birer trampelen gibidir.”(Berk, 2005: 34)¹⁶

Şiirsel ben, şimdiki zamanın geçiciliğini en özgür şekilde yaşar, varoluşunu özden önceye taşır. Toplumsal hayatla, gündelik ilişkilerle, kayıp giden zamanla uyuşmayan ve belirli bir anda hayatı derinliğine, yüksekliğine yaşayan “şiirsel an”dır. Zaman, en açık ifadesiyle şimdiki zamanla anlaşılırken, şimdiki zamanın geçiciliği de bu belirsizliği arttıran bir başka olgudur. Onun için şimdiki zamana, onun geçiciliğine sığınır. Bu an, yaşandığı hissedilen zaman dilimi, yalnızca hissedilme anı bile bu ben için yeterlidir.

Şiirsel ben, birden fazla kimlik, kişilik barındırır şiirlerde. Her ne kadar “Bir insanın aynı anda hem Promete hem de kartal olması ve kendi kendisini kemirmesi çok felaket bir şey” (Ashton: 71) ise de gerçeküstücü sanatçılar, bu çoğul kimlik ve kişiliklere sıkça başvurmuşlardır.

Octavio Paz’a göre şiirde kişileştirme yapabilmek için şair, görünebilen ve görünmeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurmalıdır. Aşk, kıskançlık ve öfke, dilin yardımıyla, kişiler, etsiz, kansız ama imgesel niteliklere dönüşürler.

Öznenin gerçek ile karşılaşması, özne için sarsıcı etkiye sahiptir. Gerçek ile dışarıda görülen gerçek aynı şeyler değildir: Gerçek, sembolik olanın ötesinde, kodlanmaya direnç gösteren, dilsel olarak yakalanamayan ve öznenin yapılanmasının dışında kalan şeydir.

Roman, somut insanın ve özel adların peşindedir. Oysa şiir sanatı, insanı soyutlaştırır ve onu anlaşılır (sous entendu) olarak tasavvur eder. Bu bağlamda şiirsel ben, şiirde özel bir ad olarak değil nitelikleri itibariyle ön plana çıkar.

İlhan Berk’e (2005)göre “Başlangıçta şairi, yazarı görür gibi oluruz, ama yazma eylemi derinleştikçe bir imgeden, bir imden öteye gitmez bu. Dil, sanatçının yerine geçmiş, onu dışlamıştır. “Dil, anlatma aracı olduğu değin tersini de içerir. Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabilir. (...) Anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürür. Şiirde bu daha belirgindir. Özneyi dışlar, başına buyruk sürdürür edimini. Susabilir,

¹⁶ Bkz. İlhan Berk, Gerçeküstücülük, Varlık Yay. İst., 2005 s.34. Çevirisini İlhan Berk’in yaptığı bu antoloji Fransız gerçeküstücülerine ait metinler yer almaktadır. Bu yönüyle kitap Türk edebiyatında bir akıma mahsus olarak yapılan ilk antoloji olma özelliğini taşır. Kitapta, gerçeküstücü şairlerin şiir çevirilerine yer verilirken aynı zamanda başta Andre Breton olmak üzere Theodor W. Adorno, Octavio Paz, Maurice Nadeu gibi birçok yazarın da bu akım üzerine değerlendirmeleri yer almaktadır.

susmayı yeğleyebilir. Sessizlikle ilerleyebilir. Sözsüz sese de bürünebilir. Konuşmaz.”(s.13-14)

İmgeler, kimlik ve kişilik oluşumlarıyla muhayyile kabiliyetinin bir ürünüdür. Bu sebeple gerçeküstücü sanatçı, çoğu kez aşırı bireyci davranarak bir bütün hâlinde olmayan doğasıyla özdeşleşme çabasına girişir. Ben’in bu tasarımı, yeniden oluşturulmuş kimlik ve kişilik yapılarının bir sonucudur. Bu yüzden şiirlerde karşımıza çıkan imgelerin anahtarını bu parçalanmış doğanın ben üzerindeki yansımaları ile insanın tarih aracılığıyla doğaya ekledikleri arasında aramamız gerekmektedir.

Şair ile evren arasında derin bir ilişki vardır. Gürson’a (2001)“Şair için evreni anlamlandıran, ben’i evren içinde saptayan, sebep-sonuç bağıntılarını temelleyen tek bir değişmez olgu vardır. Tek bir gerçek vardır. Ve şair, bu gerçeği, gerçeğin istemiyle simgeleyen bir ayna durumundadır.”(s.67) Şairin kendi özneliğiyle ortaya koyduğu bu tutum, karmaşa içindeki evrendeki yalnızlığıdır. Modern bir imge olarak evrendeki yalnızlık, günümüz modern şiirinin de temel imgelerinden biridir. Bu bağlamda Edip Cansever’in şiirsel özneleri de bu çerçeveden bakılarak ele alınmıştır.

Tragedyalar, Ben Ruhi Bey Nasılım, Bezik Oynayan Kadınlar gibi kitaplarında geliştirdiği düzyazı ve oyun kurguları ile Edip Cansever’in anlatımı zenginleştirme çabaları ile hayatı parçalanmış bir halde tecrübe eden bir öznenin çabaları olarak algılanabilir. Ancak genel olarak bakıldığında Tragedyalar “katıksız bir uyumluluk modeli değil, uyumsuzluğu da içeren bir uyumluluk modelidir. (...) ‘Sonuna kadar götürelüp tamamlanmış’ soylu bir eylemin temsili olmak zorundadır. Oysa tamamlanmışlık, eylemin sonunun mutlu ya da mutsuz olmasına bağlı olarak ve karakterlerin etik niteliğinin çıkış yollarından birini ya da öbürünü akla yatkın kılmasına bağlı olarak önemsenmeyecek bir özellik değildir. Demek ki eylem, bu çıkış yollarından birini ya da öbürünü ürettiği an son noktasına ulaştırılmış olur.” (Ricoeur, 2007: 91) Onun şiirsel öznelerinin modern ya da gerçeküstücü tavırları, insan çölünün ortasında sürekli, canlı bir muhayyile gücünü işaret eder. Cansever’in şiirlerinde bu öznenin basit bir gezginden (flaneur) daha yüksek bir amacı, tesadüflerin getirdiği sıradan zevklerden daha evrensel bir hedefi vardır.

Cansever’in şiirsel özneleri, “ben” adıyla ortaya konan modern ve yüksek bir bilinci arar. Bu yönüyle öznelerin kendi içlerinde kimi zaman Zerdüşt gibi evrensel bir bilince ulaşma istekleri göze çarpar. Ancak Nietzsche’de olduğu gibi ‘üstinsan’ın bir

modeli olarak ileri sürülen şiirsel özne, Edip Cansever'in şiirlerinde umutlu bir birey olarak çizilir. Bir konuşmasında Cansever (2000), “Şiirlerimdeki kişiler satranç taşlarına benzerler. Onlar, düşsel ya da gerçek, bende olup bitenlerin toplamıdır olsalar. Gene de... Şair kendi özel kişiliğini şiirin ardında gizlenmesini iyi bilmelidir” der (s.66). Bu bağlamda kendi özneliğiyle şiirleri arasındaki yakınlığa işaret eden Cansever, gerçeküstücü şairler gibi kendi varlığının sınırını şiirsel öznelerine yakın tutmaya gayret eder.

Çünkü gerçeküstücü şair, dış dünya algısında ritüel olanın sınırları içinde kalmayı yeğler. Ancak ritüel değer, bireyin iç'te, iç dünyasında sınırsızlığa ulaşarak özgürleşir. Edip Cansever'in özellikle dilde bağımsızlaştığı iç dünyasıyla da buna bağlandığı gözlemlenir. Şairin kendi içinde parçalanmış kimlik tasavvurları, hemen her şiirinde karşımıza çıkar. Bu bağlamda onun öznelerindeki parçalanmışlık, onların iç dünyalarında yarattığı diğer kimliklere de yansır. Bir diğer deyişle Cansever'in şiirsel özneleri, birden fazla kimliğe, iç dünyaya sahiptirler. “Bireyde özellikle duruşum, onu, toplumda canlı kılmak isteğinden geliyor.”(Cansever, 2000: 74) diyen Edip Cansever'in şiirsel özneleri, bütün bu tanım ve kavramlaştırma sürecinden beslenilerek ifade edildiğinde “parçalanmış” ancak “canlı” kılma arzusuyla karşımıza çıkarlar.

Elias Canetti'nin (1998)“kitle simgeleri” tanımlaması, Edip Cansever'in şiirlerini anlamada önemli bir durak sayılabilir. Canetti'ye göre deniz, başak, yaprak, ağaç gibi tabiata ait unsurlar, sanat eserinin açıklanmasında başat unsur olarak karşımıza çıkarlar. Edip Cansever'de de çokça karşımıza çıkan deniz ve yağmur imgelerine baktığımızda şiirsel öznelerdeki kitleliliği ya da çoğulluğu görmemiz mümkündür. Canetti'ye göre deniz “çoğul niteliklidir, hareket eder, yoğunur ve iç tutunumu vardır. Çoğulluğu sonsuz sayıdaki dalgalara dayanır. Dalgalar denizdeki insanı her yönden kuşatırlar. Dalgaların hareketlerinin aynılığı boyutlarının farklılığına mani değildir. Hareketlerini dışarıdaki rüzgâr belirler. (...) Denizin duyguları değişebilir: yatışabilir, tehdit edebilir ya da fırtınalar hâlinde patlayabilir. Ama o hep oradadır. Onun nerede olduğu bilinir: açık ve barizdir; daha önce hiçbir şeyin bulunmadığı bir yerde aniden belirmez. (...) Gene de denizde bir gizem, birdenbirelikte yatan bir gizem değil de, içerdikleri ve üzerini örttükleriyle ilgili bir gizem vardır. İçini dolduran yaşam, bariz değişmezliği kadar onun parçasıdır. (...) Denizin iç sınırları yoktur, halklara ya da ülkelere ayrılmamıştır. Her yerde olan bir tek dili vardır. Bu nedenle onun dışında tutunabilecek

bir tek insan yok gibidir. Bildiğimiz herhangi bir kitle türüne tam olarak denk düşemeyecek kadar kapsayıcıdır, ama durulmuş insanın imgesidir de; bütün yaşam onun içine akar ve o bütün yaşamı içerir.”(s.80-81) Buna göre yağmur da tıpkı deniz imgesi gibi çoğul karakterinin yanında “aynılığı” ve “değişkenliği” barındırır. Yağmurun hep aynı şekilde düşey yağması, sesinin ve cilde değdiğinde bıraktığı ıslaklık hissi bu aynılığı vurgular. Öte yandan yağmur imgesindeki değişkenlikte de tıpkı denizin dalgaları gibi bir dalgalanma hâlidir. Artarlar ya da eksilirler.(s.82-83)

Cansever’in şiirlerinde de yağmur ve deniz imgelerine sıkça rastlarız. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu şiirlerdeki şiirsel özneleri de aynılık, çoğulluk, ama zaman zaman da değişkenlikler içerir. Çünkü bu şiirsel öznelerde aşılamayacağı düşünülen dış’a ait her imge, iç’te barınmıştır. İç dünyaya ait mekânlar, zamanlar, insanlar ve olaylar, şairin dış dünyaya verdiği birer cevaptır. Bu açıdan Cansever’in imgeler dünyası, diğerleriyle karşılaştırıldığında daha dingin ve dolayısıyla daha “canlı” bir seyir izler. Çünkü Cansever’in iç dünyası, dış dünyanın bir yansımasıdır. Dış ve iç dünya, aynada seyredilen imgelerden oluşur. Bu aynada nesnelere, insanları; insanlarsa nesnelere yansır. Bu ayna, şairin elindedir. Bir yetişkinin çocukluğuna dönerek oynadığı bir oyun mantığıyla aynaya başka aynalar ekler. Bu aynalardan ilki, şairin çocukluğu, diğeryse hayatın dışında kalmama isteğidir. Bu yüzden Cansever’de diğerlerine göre bir iç bakış çeşitliliği, zenginliği dikkatleri çeker. Tek bir şiirsel özne yerine elinde iç ve dış dünyanın birbirlerini yansılayan aynalar tutan onlarca şiirsel özne vardır.

Ahmet Oktay da “Şairin Kanı” adlı eserinde Edip Cansever’in şiirlerindeki bu karşıtlıklar üzerine kurulmuş olan ilişkiler ağına vurgu yapar. (Oktay, 2003: 178)

Birliktelik	~	Sevgisizlik
Yalnızlık		Mutsuzluk

“Yüzüdür şairin kanarsa yalnızlıktan
 Bir yüz ki upuzun kadınsız günler gibi
 Ve nasıl bir acıdır ki, acıyla anlatılmaz
 Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği
 Öyle bir sıkıntı ki ölümlü kımıldamaz” (Cansever, 2006: 233)

Birlikteliklerle karşımıza çıkan zıtlıklar, Cansever’in şiirinin hemen her noktasından gözlemlenebilir bir nitelik taşır. “Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği” ben tasavvurunda şair, imgeleri gerçeküstücü bir gerçeklik alanından seçerek oluşturur.

Ölüm bile bu sıkıntıyı kımıdatamaz. Hareketsiz, durağan imgeler aracılığıyla soyutluklar, somutlaştırılır. Ölüm, bu somutlaştırmaların başında gelir. Ölümüne biçilen rol, aynı zamanda benin oluşumuna da katkıda bulunur.

Şimdi		Yaşlanan, ölen
Geçmiş	~	Anımsanan, canlanan(Oktay: 188)

Cansever'in şiirlerindeki ben'i üç ana eksen etrafında düşünebiliriz: Toplum dışılık, İletişimsizlik, Sapkınlık.

Buna göre Cansever'in şiirsel özneleri ilk aşamada, toplumdan uzaktırlar. Onlar, toplumun dışladığı kişiler değildir. Aksine kendileri toplumun uzağında yer almayı seçmişlerdir. Onları toplumun uzağında durmaya iten sebep, kendileridir. Kendi yalnızlıklarıdır. Bu yüzden Cansever'in şiirinin en belirgin yönü, yalnızlıktır.

İkinci aşama ilkinin sebebi ve sonucudur. Bu aşamada en belirgin imge alanı olarak iletişimsizliği görürüz. Cansever'in şiirsel ben'leri iletişimden de yoksundurlar. Varolan insanlar da aslında şiirsel öznelerin kendi içlerinde oluşturdukları gölge-varlıklardır. Bu gölge-varlıkların oluşturduğu dilsel alan iletişimsizlik, kimi zaman parçalanmış, şizoid bir dünyayı işaret etmektedir.

Son aşamada Cansever'in şiirlerinde cinsel sapkınlığın varlığı da göze çarpar.

“Alışılmış yerlerde alışılmış adam
Tuhaf adam, çok tuhaf adam, ya da bundan böyle tuhaf
Bir tuhafıktır ama doğrusu
Omuza asılmış tüfek
Bir tüfektir her sokağın ucu” (Cansever, 2006: 105)

“Omuza asılmış tüfek” bu cinsel sapkınlığın en temel göstergesidir. İmgenin bireyden toplumsala yayılmasındaki dramatik eleştiri, Cansever'in şiirsel özneye karşı duruşunda gizlidir. Adam “tuhaf”tır. “çok tuhaf adam, ya da bundan böyle tuhaf”tır. Tuhaflık diğer öznelerde de karşımıza çıkar. Eşcinsellik, biseksüel tutumlar, bunlardan bazılarıdır.

Nazan Yatkın, bir başka açıdan Edip Cansever'in şiirlerinde dört ana özne kurgusu tespit eder. Bunların ilkinde öznenin ölümüne dair ilk tavrı, kalabalık içinde yalnızlık hissiyle ortaya çıktığını belirtir. İkinci vurguda ölüm, yeniden doğuşla

özdeşleştirilmektedir. Yeniden uyanma duygusu, yeniden bir varoluş çizgisine yaklaşma olarak dillendirilebilir. Ölüme dair üçüncü algı biçimi ise toplumsal endişelere bağlı olarak yanlış düşüncelerin ölümüdür. Cansever'in ölüme dair son algısı da ölümü kabulleniş üzerinde odaklanır (Yatkın, 2000: 64-66). Ancak hemen her durumda öznelğin sınırını belirleyen ana ilke bir önceki bölümde de açıkladığımız gibi ölüm ve ölüme karşı takınılan tutum etrafında şekillenir.

Dramatik şiirselliğin içinde eriyen müziğin eşliğinde alelâde dünyanın gerçeklerinden kopmaksızın verilmesi gereken düzenlilikle insanın kendisiyle barışık olması beklenirken Edip Cansever'in şiirlerinde karşımıza çıkan şiirsel ben, içten içe huzursuz ama daha çok öznel yetersizliğinin farkında olan bir insanı temsil eder. Düzenlilik, güvensizlikle yer değiştirir. Kimi zaman hiçliğin eşliğinde kimi zaman da “objektif karşılık” ilkesine göre parçalanmış, boşlukta dağılıveren bir şiirsel ben imgesi karşımıza çıkar. Şairin niyetine göre hareket ettiğini sandığımız şiirsel ben'i, kimi zaman da şairinin niyetinin dışında bir varoluş mücadelesi içinde karşımıza çıkar. Bu yönüyle Edip Cansever'in şiirsel özneleri, önceden belirlenmiş, sınırlanmış bir kişilik yerine okuru sürekli şaşırtan niteliklere bürünür.

Bilindiği gibi sanatçı, bir eseri oluşturma sürecinde bilinçdışının imgelerini tanzim ederken bilince ait süreçlerini kullanır. Bu da ister istemez “yaratıcı egonun gerilemesi”(Alper: 61) olarak adlandırılabilir.

İşte bu gerçektir diyorum siz de bilirsiniz gerçeği
 Bu çivinin çakılışı
 Bu ekmeğin sürülüşü
 Bu aşkın, bu ayıbın, bu insanın bilinişi
 Bu duymak, bu düşünmek, bu yüksünmek insanda
 Bu toplum içinde, bu toplum dışında
 Bu sizin durumunuz, bu tabiattaki iş
 Bu akılsız çiçek
 Bu bilgisiz ağaç
 Bu düpedüz ileri görüş
 Bu su, bu nehir, bu rüzgâr
 Bu taş, bu bulut, bu hava
 Bu bilinen, bu bilinmeyen
 Bu İsa'dan önce, bu İsa'dan sonra. (Cansever, 2006: 111)

Şiire damgasını vuran asıl unsur, “yaratıcı ego”nun gerileyerek şiirsel öznenin öne çıkmasıdır. Tabiata ait unsurların çokça yer aldığı şiirde insan ve tabiat karşılaştırılarak insanın tabiat karşısında üstünlüğü dile getirilir. İnsan dışında tabiattaki

diğer unsurlar, akıldan yoksundur, bilgisizdir, edilgendir. Ancak buna karşın insanın akıl, bilgi ve etkenliğiyle bütün zamanlar içinde bir anlama sahip olması, Cansever'e göre şaşırtıcı değildir.

Bütün bunlarla birlikte Edip Cansever'in şiirlerini incelemek için yalnızca psikoloji ilminin izlediği yolu takip etseydik hiç kuşku yok ki onun hep nesnelere, nesnelere somutluğuyla soyutlamalar arasındaki çatışmalarla oluşan bir şiirsel öznenin yola çıkmak zorunda kalacaktık. Oysa çalışmamızın temelini teşkil eden fenomenolojik yaklaşım, şiirin incelenmesinde psikolojiyi de içine alacak şekilde birçok imkânlar sunmaktadır.¹⁷ Yalnızca iç çatışmalarla sınırlı kalmayacak bir dünya teşkili, Cansever'in şiirini daha geniş bir açıdan ele almamızı zorunlu kılmaktadır. Şairin somutluk ve soyutluğu nesnelere dengeleme arzusu, imgelerle dış dünyayı tasvir ederken iç dünyayı da resmetmesi bu çalışmanın da temelini oluşturmaktadır. Edip Cansever'in iç dünyanın teşekkülünde öne çıkardığı iç ve dış'ı dengeleme arzusu, bizce nesnelere aracılığıyla hayata ve ölüme dair bir anlam arayışından kaynaklanmaktadır. Şiirsel öznenin sinematografik görüntüler eşliğinde düşler, geçmişe dair anı-imgeler aracılığıyla elde ettiği izlenimler ve birden çok şimdiki zamanla kurgulanan nesnelere oluşturduğu bütünlük, bu anlam arayışının bir sonucu olarak göze çarpar.

Edip Cansever'de kimi şairlerde öne çıkan dışa dönük bir 'ben' vurgusuna rastlamayız. Aksine içkin bir özne vurgusu, onun gizli bir özne tasavvuruna doğru sürüklendiğini gösterir. Özne, hemen her şiirde gizlilik içindedir. Ben vurgusunun bu denli geride duruşu, olaylara ve nesnelere yalnızca dışarıdan gözlemleyen bir müşahit olarak bakışı, bu gizliliği arttıran nitelikler olarak göze çarpar. Dikkat edildiğinde Edip Cansever'in şiirsel özneleri, dış dünya yahut toplumsal yaşayış içinde kendilerini meşrulaştırmaya yönelmezler. Aksine ortalıkta hiç görünmüyormuş izlenimi vermek isterler.

Şiirsel ben, gizli bir özne tavrıyla yine birçok şairde gördüğümüz gibi yüksek sesle bağırır. Aynı zamanda Cansever'in şiirleri de yüksek sesle okunmazlar. Şair, daha çok karşısında bulunduğu biriyle konuşur gibi şiirlerini irat eder. Bu sebeple

¹⁷ Bu tür yaklaşımlar batıda daha önceki dipnotlarda belirttiğimiz Bachelard çalışmalarını örneğinde olduğu gibi yaygın olmakla birlikte bizde Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, fenomenolojik incelemelere ait örnekler vermişlerdir. Bkz. (Tanpınar, 1997) (Kaplan, 1991), (Kaplan, 1992),(Kolcu, 2007) (Uzmen, 1967) (Tarık, 2003)vd.

tekrarlar, vurgular ve sorularla iç dünyayı resmetmeye dönük diğer çabalar, Edip Cansever'deki gizli özne vurgusuna işaret eder.

Bizim gizli özne olarak tasavvur ettiğimiz özne kurgusunda daha çok hayatın eylem alanından çekilmekle birlikte iç dünyada tıpkı dış dünyaya benzer bir dünya söz konusudur. İç dünyasına çekilmiş olan özne, tabiatıyla dış dünyadan kopuk bir görünüm sergiler. Edip Cansever'in öznelerine yakından bakıldığında varoluşçulukla benzeşen birtakım özne tasavvurlarına yer verdiği açıkça görülür. Ahmet Oktay da Cansever'in Marksçılıktan yalnızlığı ve umutsuzluğu; varoluşçuluktan ise iletişimsizliği almıştır. Ancak aynı kaynaktan beslendikleri özne niteliklerine rağmen gerçeküstüçülük "Varoluşçuluk"tan farklı olarak sanatta biçime dair gerçeklik kurgularını belirleyen bir akımdır. Bunun yanında varoluşçuluk, daha derinde düşüncelerin gerçekliğini ya da gerçekdışılığını söz konusu etmez. Ancak sanatçının muhayyilesini belirlemede konu imgeler olduğunda felsefî bir düşünme yöntemi olan varoluşçuluktan değil bilakis biçime dönük teknik bir tavırdan yani gerçeküstüçülükten hareket ederiz.*

Asım Bezirci de (1961)Cansever'in birey-dünya çatışmasının tam ortasında "dünyadan durmaksızın acılar alıp veren, korkuya sadece korkuya sığınan, ağzını açıp tek kelime söylemeyen kendi varlığını savunan, kendinde bir ölümün bütün inceliklerini taşıyan, değerlerini yitiren, kuşkulu, kararsız, tedirgin, dengesiz bir aydın" (s.70)profilini çizdiğini belirtir.

Edip Cansever, Metin Celal'in de vurguladığı gibi bireyden yola çıkmasına karşın modern insana, onun iç dünyasına dönük şiirleriyle tanınır. İnsanın iç dünyasından yine başka başka iç dünyalara doğru sık sık yolculuklara çıkar. Her zaman olduğu gibi nesnelere penceresinden bakılarak yapılan bu iç yolculuğun malzemesi yine tabiattaki nesnelere aktarılan ölüm fikridir. (Celal, 2006: 51)

"Benim bütün yaşamımda hep karanfiller olmuştur
Her zaman hatırlarım

* Buradaki yargı, bir düşünme yöntemi olarak varoluşçulukla ilgilidir. İdeolojinin sanatla ilişkisi derin bir tartışmayı beraberinde getireceğinden bu konuyu burada sınırlayarak dönemin popüler ve ağırlıklı düşünme biçimi olan varoluşçuluktan beslenen Cansever'in belirleyici yönünün bu felsefî akım olmadığı kanaatindeyiz. Çünkü her sanatçı, az ya da çok belirli bir düşünme biçiminden, ideolojiden etkilenir. Ancak Cansever gibi bir sanatçıyı yalnızca Marksizm ve varoluşçulukla açıklamak, eksik ve haksız bir yargı olarak göze çarpar. Elbette ki Cansever, her sanatçı gibi varoluşçuluktan etkilenmiştir. Ancak biz bu konuda Ahmet Oktay'a değil Şerif Aktaş'ın yorumuna daha yakın duruyoruz. Şerif Aktaş'a göre Cansever'in varoluşçuluğa yakın tutumunu belli bir ideolojiye değil şehirleşmenin getirdiği problemleri derinliğine yaşayan bir varlık olmasına bağlamamız gerekmektedir. (Aktaş, 1990: 274)

Sanki bir karanfilden sürekli doğmuşumdur
Bin dokuz yüz on iki doğumlu bir karanfili
Karım göğsüme takmıştı. Şimdi ben çok yaşıyım
Şimdi ben nedense çok yaşıyım” (Cansever, 2006: 103)

Cansever, ölüm, kurbağa ya da karanfiller gibi yalnızca birkaç imge etrafında dönüp dolaşmaz. Tabiattaki her nesne onun için birer imgedir. Bireyi, bireyin iç dünyasını anlatan birer imgedirler.

Onun şiirlerinde seçtiği kelimeler, bu yüzden yalnızca kelime değil kelime-imgedirler. Hatta karanfil imgesi, onda sembol seviyesinde karşımıza çıkar. Buna karşın onun kelimelere yüklediği dramatik ve trajik öge, şiirlerinde olayın daha çok ön plana çıkmasına yol açar. Ancak olaylar, dramatik ve trajik eylemin sonuçları olan durumların arkasında kalır. Şiirlerde imge-olaylardan elde edilen her eylem, barındırdığı dramatizm ve trajedi inişli çıkışlı aksiyonları araç olarak kullanan bir şiirsellik geliştirir.

Ahmet Oktay, Edip Cansever’in “Umutsuzlar Parkı” adlı kitabından ederek şiirsel öznelere, şehirlerin ortasında sevgisizleşmiş, değer yargılarını, gelecekte umudunu yitirmiş, yabancılaşan bireylerden oluşur.

Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde
Her cümlede iki tek göz, bu kimin
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi
...
Denir mi, ama hiç denir mi, iş edinmişim ben
İş edinmişim öyle kimsesizliği
Kendimi saymazsam - hem niye sayacaktım kendimi -
Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi
Konuşmak? konuşuyorum, alışmak? evet alışıyorum da
Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler gibi.(Cansever, 2006: 160)

Cansever, (2000) bir söyleşisinde şiirin somutluklarla elde edilmiş bir yönetime sahip olduğunu şu şekilde aktarır: "Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıkları bulmalı. Bir şiir, içindeki nesnelere, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü ögeyle oluşturulur. Ve ben buna çok inanıyorum. Bu şiirde gereksiz ayrıntı sayılabilecek şeyler aslında bir fon gibi gerekli olan öğelerdir."(s.99) Bu açıdan bakılınca şiirsel özne, Edip Cansever'in “Ek” şiirinde bir boşluktan, bir gölgeden

ibarettir. Daha ötede şiirsel özne, boş bir odada yankılanan sesler gibi tekrarlana tekrarlana anlamını kaybettiği kelimelerle bir başkasına ulaşmaya çalışır..

Silik bir izlenim gibi kalıyordum kendimde
Elimle filan bir şeyler yaptığımı görüyordum
Seyrek de olsa konuşuyordum, örneğin
Eski bir efsaneyi anlatıyordum birilerine
Ya da bir yerleri tarif ediyordum yüzümü buruşturarak (Cansever, 2006: 78)

Şiirsel özne, “Uçurum” şiirinde de “Ek” şiirinde olduğu gibi yine bir belirsizlikten hareket eder.

Her şey o kadar anlamsızdı ki, yaz
Bunu bir daha pekiştirdi
Avuçlarımı sıcak tutar, bulundururdum
Sevgisiz ve gereksiz kalmak için
Öyle, kendime yorgun hazırlamışlar beni (Cansever, 2006: 467)

Edip Cansever’in aynasındaki şiirsel özneler, bir varoluş sorunu içindedirler. Bununla birlikte bu öznelerin varlığından çoğu zaman şüphe duyarız. İç ve dış dünyanın algılanmasında yansıtıcı rolüyle ayna imgesi bu belirsizliği perçinleyen bir unsurdur. Cansever’in şiirlerinde de bu tutum açıkça gözlenebilir. Kim konuşuyor, kim dinliyor, belli değildir. Kimi zaman etken olan bakış açısı, kimi zaman nesneye kimi zaman da insana aittir. Okuyucu, nesneden hareket ettiğinde insanı; insandan hareket ettiğinde nesneyi yitirir. Bu sebeple şiirsel öznelerdeki etkenlik zemininin sürekli değişmesi, modern okur açısından beklenmedik bir tutum değildir.

Cansever’in şiirsel öznelerine göre her şeye rağmen umut, insanın ve hayatın içinde olmalıdır. Bu anlamda Cansever’in şiirsel ben’ini bir kötümser olarak nitelenmenin hiç de doğru olmadığı kanısındayız. İnsan her ne kadar kendine yabancılaşmış ve kimliğini kaybetmiş olursa olsun “umut”tan vazgeçmemelidir. Çünkü umut, insanın kendi kilitli kapılarını açmasının insanî bir anahtarıdır. Her tür yılgınlığa karşı sığınacağı tek ve gerçek limandır. Cansever’in “Ve umutlar sonsuzdur.” dizesi de şiirsel bendeki bu umudu bize verir. Umutsuzlar Parkı’nın sonunda “İnsan/ Sana Güveniyorum/ Saygılarımla.” diye bitirmesi de bu umudun sonsuzluğunu gösterir.

“Oteller Kenti” kitabında Cansever, şiirsel ben’i somutlaştırarak görünür hâle getirir.

Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim. Bir ara
Hiç kimselerin tutmadığı oyunlara giderdimdim
Tiyatrolar ki benim en sevdiğim boşluklarımdır. Maun tabutumda

Her yerleri çok süslenmiş ölümler gibiyimdir ki
 Bir kurdelanın ya da gümüşten bir haçın altında sanki
 Geri çekilmiş yüzümle, geri çekilmişliğe dargın yüzümle
 Bir çelişki gibi ölümsüz
 Yaşamakta olurdum (Cansever, 2006: 403)

Cansever’de şiirsel ben, nesnelere, dış dünyanın belirliliğine bakarak çoğu kez belirsiz, silik, bulanık bir varlığa işaret eder. Boşluk, ölü, tabut, geri çekilmişlik, çelişki gibi imge ve imge-olayların göstergesine dönüşen durumlarla içkinleşen ben, şiirlerde çokça yer almasına rağmen, kendi içine gömülen ve içinde kapanan bir ben’dir. İç’in kapalılığı, dış dünyanın açıklığı ve canlılığıyla dengelenir ya da unutturulur. Şiirlerin genelinde otelin içinde ve dışındaki hayatın durağanlık, tekdüzeliğine karşı şiirsel ben’in zaman zaman kendini “ağırlıksız bir örtü gibi sarıp sarmalıyor” olmasına rağmen hareketliliği, canlılığı ve kendi içinde var-oluşun farkındalığıyla dikkat çeker. “Acıyı çeken benim üstelik / Acısızlığı da çeken benim” Bu dizelerde şiirsel ben hem acıyı hem de acısızlığı çekendir. Ancak öte yandan şair gerçeklikle ilişkisini belirleyen bir işaret verir.

“Dedim ki, kurtuluyorum işte. Düş bir bataklıktır gerçeklik de.”

Cansever, kesin bir yargıyla gerçeklikle arasındaki mesafeyi belirlemiştir. Onun iç dünyasında ne düşlerin ve ne de nesnel gerçekliğin olumlu bir anlamı vardır. Şaire göre her iki gerçeklik alanının da karanlık, kötücül yanı onlardan uzaklaşmak için yeterli bir sebeptir. “Bataklık” imgesi, bu tavrı belirleyen temel bir işlev üstlenir. İğrençliği, ıssızlığı, aldaticılığıyla bataklık, her canlı gibi insanı da içine çeken ve görünürlükten uzaklaştıran bir imgedir. Dolayısıyla Cansever de gerçekliğe dair bu tanımlama ve adlandırmalarla gerçeklikle arasındaki mesafeyi belirlemiş olmaktadır. Bu yüzden kanaatimizce bu dizelerde beliren tavır, şairin niçin gerçekliğe değil de gerçeküstüne yöneldiğini de açıklamaktadır.

Cansever, gerçeküstücü bir yaklaşımla güneşin ışıklarıyla yıkanmak, yaz rüzgârlarına dişlerini geçirmek ister. Beden imgesinin ben ile şekillenerek somutlaştığı bu şiirde kendinden uzaklaşma arzusu göze çarpar. Ben imgesi, bu şiirde yitirilmiş bir ben varlığının farkındadır. Kendi bedeninden uzaklaşmak isteyen ben’in en dikkat çeken yönü, kendisiyle arasına koyduğu mesafedir. Ben ile içteki ben arasında aşılmasız bir sınır vardır ve şiirsel özne, bu sınırın farkındadır.

Yıkansam, yıkansam, hep o güneşlerle yıkansam

Dişleri tenime geçse yaz rüzgârlarının

Sonra hiç konuşmasam

Ve bu yorgun, bu üzünçlü yüreği

Benim değilmiş gibi, benim değilmiş gibi

Kimse görmeden bir yol kenarına bıraksam. (Cansever, 1982: 122)

Cansever, şehirlerden ayrılrsa da kendi bedeninden, kendi bilincinden kurtulamadığı için şehirler, yalnızca biçimsel olarak geride kalır. Oysa buradan anlıyoruz ki şehirlerin iç-bunaltısı aslında şiirsel ben'in kendi bunaltısıdır.

“Çağrılmayan Yakup”ta, “Ben Ruhi Bey Nasılım?”da, “Tragedyalar”da veya “Umutsuzluklar Parkı”nda birbirini izleyen sayısız mısra içinde okuyucu da kendi gerçekliğiyle yüzleşir.

Edip Cansever’de şiirsel özne, “bu dünya üzerindeki bir hayata bağlı olmak, romantik Mutlaklık yalanını terk etmek, sonunda bütünüyle kendisi olmak” düşüncesini paylaşır. (Glicksberg, 2004: 53) Bu açıdan onun şiirsel özneleri, öznelik değerinden daha güçlü, daha iradeli bir dünya ya da nesne tasavvuruyla karşılaştığında içe yönelir. Bu kez şiirsel özne, iç’te de dıştaki dünya kadar geniş bir dünya ve nesnelere oluşturma çabasına girişir. Ancak her iki dünya arasında bir dengeye ihtiyaç vardır. Bu sebeple dış ve iç dünyaya ait imgelerin karşılıklı olarak çok sayıda nesnelere bağımlı olmasını bu dengeleme ihtiyacına bağlayabiliriz.

Ne çıkar siz bizi anlamasanız da

Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar

Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da. (Cansever, 2006: 247)

Edip Cansever’de iç ve dış dünya, karşılıklı konulan birer aynayla yerleştikleri şiirlerde sırasıyla dört ayrı şehirden ya da otelden oluşur. “Otel Oteli”, “Eros Oteli”, “Sera Oteli” ve “Phonex Oteli”.

“Otel Oteli”nin giriş kapısında şair, suya ait imgelerle hem zamanı hem de otel imgesini somut, görünen, aydınlık bir dünyaya dönüştürerek okuru bu dünyaya davet eder. Cansever, okuru daha şiirin ilk mısralarından itibaren bir diğer deyişle otelin girişteyken hep şimdiki zamanın içinde tutar. Böylelikle okur, düşünle gerçeğin arasında geride “tam zamanında” bırakılması gereken bu dünyadan otele çağrılır.

Yalnızca “Oteller Kenti” kitabında değil diğer şiirlerinde de rastladığımız “otel”, bir mekân olmanın ötesinde Cansever için bir dünya, dahası iç ve dış’a ait bir dünya imgesidir. Otelin bir iç dünyadır. En az dışarıya kadar geniş bir dünya. Ancak tıpkı

dışarı gibi otelin içi de karmakarışıktır. Bu yüzden çoğu zaman iç ile dış birbirine karışır:

Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıdaydık
İçeri girmedik, çünkü hep içerideydik
Bir oteldik ki hepimiz
Öylece otel kaldık (Cansever, 1985: 58)

Varlığın iç işleyişini dışsallaştıran imge, Cansever’de somut bir dünya ve zaman algısı ile karşımıza çıkar. Eskiden bir havuz olarak kullanılan boşlukta nesnelere kurulmuş bu dünya sıkıştırılmış, dondurulmuş hâle getirilerek kuruludur. Yine de var sayılan su, durgun bir sudur ve geçmeyen, hatta hiç geçmeyecek bir zamanı ifade eder: Şimdiki zamanı. Zamanın neredeyse somutlaşarak görünür hâle geldiği bu şiirde otele gelen insanlar dağınık bir doğa anlayışından âdeta bir imge-otel’e varmışlardır. Bu oteldeki her şey somutlaşarak görünür hâle gelirken aslında her şey kelimelerden ve söylenenlerden ibarettir. Ne su vardır ne de insanlar:

“Görür gibi birinin
Bir yüz çizgisini bir başka yüzde”

Her şey, eskide kalmıştır. Tıpkı bu otel gibi... Çünkü şimdiki zaman da az önce yerini başka bir şimdiki zamana bırakmıştır.

Şiirde bir başka dikkati çeken husus, dış dünyanın tıpkı oteldeki gibi tek tek nesnelere algılanabilir oluşudur. Tek tek sayılabilen bir zaman algısına benzer bir doğa algısından bahsedilir. Doğada da biçim ve renkler vardır. Ancak bu biçim ve renklerin canlılığı, sıcaklığı ve her şeyden önemlisi bütünlüğü sözkonusu iken insanlar, bu bütünlüğün arasında paramparça kalmışlardır:

-Ama biz dağınık kaldık
-Sevgimizle, sevgisizliğimizle.
-Mutluluğumuzla, mutsuzluğumuzla.
-Özlemlerimizle, yitikliğimizle. (Cansever, 1985: 16)

İnsanlar, sonradan bozup tıpkı kendileri gibi paramparça ettikleri doğanın bütünlüğü içinde “sözsüz, zamansız bir şaka” olarak kalmışlardır.

Bu zamansız şaka, otelin içinde de devam eder. Asansör bozuktur. Öyleyse “Do Re Mi Gül” şiirindeki gibi her şey her şeyle yer değiştirebilir. Gül ağacından sökülen gülden bir tabut yapılabilir. Daha sonra bu tabut pekâlâ bir asansör olabilir.

Edip Cansever’in şiirindeki öznelere buradan bakınca düşünce evreninin diğer modern tavırlarda olduğu gibi “çok sesli”^{*} paradoksal bir sese sahip olduğunu görürüz. Bir başka deyişle şiirlerde, düşüncelerinde kimi zaman yanılan, algılarında hatalara düşen ve kimi zaman da pişmanlıklar duyan öznelere rastlarız. Arzu yoğunlukları itibariyle sürekli çatışmalarla boğuşan bilinç, dış dünyaya karşı anlamlı cevap bulma arayışındadır. Özgürlüğüne düşkün iç dünyasında yeni bir dünya yaratırken bunun sonuçlarına da katlanmaktadır. Bu yüzden dış dünyadan kopmuş olması onu tedirginliğe sevk etmez. Aksine hoşnuttur. Kendi varlığıyla, kendi arzularıyla baş başdır. Her şey, bu bilincin –doğru ya da yanlış- yargılarıyla şekillenmektedir.

Hayriye Ünal’ın yalnızca şiire değil hemen hemen tüm sanatlardaki modern özne tasavvurlarına ait yargıları da bu görüşümüzü doğrular niteliktedir.(Ünal, 2007)

ÇOKSESİLİ	TEKSESİLİ
öznenin yer değiştiren varlığı	tekbenci özne
toplulukla önbelirlenmemiş buluşma	topluluk içinde rolleri belirlenmiş buluşma
kaos duygusu (anlatısını düzenleyen insan)	kozmos duygusu (zaten düzenli üstanlatısı olan insan)
şiir yazan insanlar vardır	şairler vardır
son derece <i>politik</i> bir varoluş	son derece <i>mistik</i> bir varoluş
göçebelik, yersiz yurtsuzluk	yerleşiklik, köken, milliyet nostaljisi
diyaloji	monoloji (1)
köksap (2)	kök, köken
yan yanlık, kıymet biçme safhası yok	hiyerarşi, kıymetlendirme
çoklu bağlantılar	dizge, örgüt
ademimerkeziyet/çokmerkezlilik	merkez
merkezkaç çekim	merkezci çekim
gevşek örgü, rezonans, bireysel yükselteler	sıkışma, Eliotçı gelenek bağlantısı, kanon
nonlineer çarpışmalar, farklı hızlar, eşgüdümsüzlük	moment, momentum, eşgüdüm
oluş, anların tarihsizliği	geçmiş ve şimdi arasında mutlak bir uzaklık
diferansiyel süreçler	donmuş anlar
işlevsel karakteristik	tözel karakteristik
siyasi azlık tercihi	iktidar tercihi, majör dile saplanmak
çatışan arzu yoğunlukları	arzunun kendindenliği iddiası
çokgen arzu (arzunun dolayimsallığı) (3)	çizgisel arzu (arzunun doğrudanlığı)
bir ögenin “neyse o” oluşu	ögenin bir <i>modele</i> gönderme yapması
direkt yarara yönelik olmayan taşkın yayılma	lahana modeli (yararlı toplanma) (4)
boşlukları dolduran istilacı yaklaşım	sınırlar çizip şeklin içini dolduran estet tutum
romansal hakikat	epik tekdüzelik, “konfeksiyon bir hakikat söylemi”(5)
yazılmakta olan	yazılmış olan

^{*} Burada biz de bu kavrama Hayriye Ünal’ın baktığı zaviyeden yani aynı bilinçte birden fazla düşüncenin aynı anda zuhur etmesi, tezatlar ve çelişkilerle birlikte paradoksal tutumların kendilerine bir yer buldukları görüşünü taşımaktayız. Bu sebeple Edip Cansever şiirinin çok sesliliğinden paradoksal bir sınırlamayı değil polifonik tutumları kastediyoruz.

bitmemiş olan, açığıçlu, şimdiyi duyumsama	bitmiş olan, nihaileşmiş olan, mutlak geçmiş
özgür iç dünya	belirlenmiş iç dünya
babayla çatışan evlat modeli	babayla uzlaşan evlat modeli
kesişen çoklu gösterge dizgeleri olduğu	tek bir gösterge ağının olduğu
analiz, analitik	birleşik fikirler, nosyon
erekselliği metni işaret eden	mutlak ereksellik
eksiklik, yaşantısallık	bütünlük
epizodik örgü	kronik örgü
şizoid tarih bilinci, küçük anlatılar	paranoid tarih bilinci, kahraman kral
tümevarımcı metot	tümdengelimci metot
eşik, geçiş mekanları	kapalı veya mücerret mekanlar, tabut
ikircik, tereddüt	verilmiş karar, hüküm
ırmak metaforu, akışkanlık	göl metaforu, durağanlık
edebî haz duygusu (bedîi heyecan)	görev duygusu
olumsallık	idealist felsefe
mikro-deneyim	makro-deneyim
çokdillilik, heteroglossia (6)	tekdillilik, homojen halk, yerel farkların azaltılışı
izler, patikalar (tracks)	işaretler (signs)
satırlar	derinlik ve yüzey birliği
sunum	temsil

Şekil 3.3. Tek Sesli ve Çok Sesli Öznelerin Karşılaştırılması

Hayriye Ünal, Hece Dergisinde yayımlanan bu çalışmasında “çok seslilik” ve “tek seslilik” kavramların üzerinde durarak bunların karşılaştırmasını yapar (Ünal, 2007: 55). Ünal, aynı derginin önceki sayfalarındaki makalesinde ise bu şemayı önceleyen poetik yaklaşımlarla “çok sesli” şiirde teknik bir incelik olarak şiirin içeriğine hükmeden karşılıklı bir bilinç söyleşiminin varlığından söz eder. Bu çalışmanın yakından bakıldığında modern şiirin kendi içinde çok sesliliğe doğru evrimlendiğini söylememiz mümkün görünmektedir. Nitekim Eliot da buna benzer bir açıklamasında şöyle der: “Birinci ses, şairin kendisiyle konuştuğu ya da hiç kimseyle konuşmadığı sestir. İkinci ses, büyük ya da küçük kitlelere hitap eden sesidir. Üçüncü ses ise şairin yarattığı hayali, dramatik bir karakteri dizelerle konuşturmasıdır.” (Eliot: 250)

Modern öznenin birden fazla kimliğe (toplumsal ve bireysel) sahip olması ve daha önemlisi gittikçe daralan bir dünya algısının yerleşmesiyle -şairin belirsizliğe hatta anlamsızlık suçlamasına maruz kalmasına rağmen- yine de “çok sesli”liğe yönelmesi şaşırtıcı görünmemektedir. Dolayısıyla şairin aynı şiirsel düzlemde birden fazla bilincin sesini aktarma yoluna gidilmesi “çok sesli” şiirin “şizoid tarih bilinci”ne, “ikircikli” tutumlara, “diyaloji”ye ve “eşgüdüksüz”lüğe yakın olmasından kaynaklanmaktadır. Mihail Bachtin (2004)de sanatçının ses ve bilinç çokluğuna işaret eder. Dostoyevski

üzerinden sorguladığı modern bilinç için şunları söyler: “Her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar. Dostoyevski’nin başlıca kahramanları, tam da Dostoyevski’nin yaratıcı tasarımının doğası gereği, yazar söyleminin nesnesi değildirler yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler de. Öyleyse bir karakterin söylemi alışıldık karakter yaratma ve olay örgüsü geliştirme işlevlerince kesinlikle tüketilemez. (...) Bir karakterin bilinci bir başkasının bilinci olarak, başka bir bilinç olarak verilir, ama aynı zamanda bir nesneye dönüştürülemez, kapatılamaz ve yazarın bilincinin basit bir nesnesi haline gelmez.” (s.47-48)

Bu açıdan bakılınca Edip Cansever’in şiirlerindeki özneye ait bilincin de “çok sesli” olduğuna kanaat getirebiliriz.

Şiirde görünürlüğün ilk hamlesi, “evin saat beşteki hâli” diyebileceğimiz zamansal vurgunun tam tersi bir yönelişle eve dıştan bakan bir bilince aittir. Saat beş, günün en yorgun saati, paydos vaktidir genellikle. İnsanlara ait bu olgu, Cansever’in genellikle başvurduğu gibi nesnelere de yüklenen bir olguya dönüştürülmüştür. Hemen ardından gelen dizedeki “Ben yorgunum anlamaktan” vurgusu da bu dialojik ve tersine çevrilmiş bakış açısının etkisindedir. Mesai ya da günün sonunda şairin herhangi bir eyleme ait yorgunluktan değil de anlamaktan, anlamaya çalışmaktan kaynaklanan bir yorgunluğu kastedtiğini anlarız. Öte yandan Cansever’in şiirsel öznesi yalnızca bir tebeşir gibi yazmaktan değil bir duvar gibi yazılmaktan da yorulmuştur. Bir diğer deyişle şiirsel özne hem “evlerin beş olma hali”dir hem duvar hem de bir tebeşir. Dolayısıyla her üç hal birbirinden farklı olmasına rağmen Bahtin gibi ifade edersek şairin bilinç dünyasında birleşir ve anlamlandırılırlar. Şiirin bir başka yerinde de “Alkollere gitsem. Giderim alkollere bir mektup gibi / Alkollerden gelirim bir mektup gibi” dizelerinde de soyut bir yöne ait gidişi görürüz. Gidenin bir mektup olmadığını bildiğimiz halde alkollere doğru hamle yapanın şiirsel özne olduğunu gözden uzak tutarız. Sanki bir boşlukta bir o tarafa bir bu tarafa doğru sallanan ikicikli bir şiirsel özne durur karşımızda.

Bu bakımdan Edip Cansever diğer şiirlerine de göz atıldığında onlarda da çok sesli şiirin varlığını hissederiz.

Cansever, imgeleri öylesine ustalıkla kullanır ki gerçekdışılık kendi içinde tutarlı bir gerçeklik olarak hemen hemen şiirde karşımıza çıkabilir. “Do re mi gül” şiirinde de

bu gerçeklik algısını görebiliriz. Derinden ve yine anlamsız bir müzik otelin her tarafında şiirsel özneyi ve misafirleri takip etmektedir. Müzik de kendi notasını değiştirmiş, anlamsız nota dizilerine dönüşmüştür.

Do re mi fa
Do re mi gül
Do re mi fa
Do re mi gül (Cansever, 1985: 19)

Ya da
Sol la si do
Sol la si o
Sol la si do
Sol la si o (Cansever, 1985: 22)

Otelin de ara sıra söze karıştığı bu iç dünya, daha yakın bakıldığında şiirsel ben'lerin bakışlarındaki kaos ve karmaşa gibi içiçe girdiği bir dünyaya ait bir algıyı yansıtır. Otelde insanlardaki anlamsızlık iç ve dış dünyanın karşılaştırılmasına bağlı olarak hep gündemdedir. Cansever, "Otel Otel" şiirinde yine gerçeküstücü imgeler yardımıyla bu kez otelin ya da dünyanın sesini kullanarak imgelerin ağır akışını hızlandırıp daha görünür, daha hareketli bir dünya imgesi çizer. Geline bu aşama imgede de şiirde de yeni bir noktadır. Şair, bunun farkındadır ve "sanki yazılmamış bir şiiri ilk kez okudum" der. Mekân, kendi dilini ortaya koyar. Hatta bununla yetinilmez ve daha önce de belirtildiği gibi türler-arası bir şiire doğru varır. Fabl türünden de yararlanılarak yalnızca otel değil, begonya, karanfil, fulya, güneş gülü ve menekşe de konuşur. Otel, pencerelerini açar. Otelin de içinde olduğu bir "tanrı mevsimi"ne "hiçbir zaman"a benzemeyen bir zaman vardır dışarıda.

Edip Cansever'de otel imgesi, dünya ve beden olarak yer alır. Bu nesnel imgeden yola çıkarsak beden tıpkı otelin duvarları gibi katıdır, geniştir, her şey bu beden içinde olup biter, doğar ve ölür. Ne zaman ne de Tanrı bu sınırların içinde yer alır. Cansever, çoğu şiirinde gerçekdışı imgeleri gerçek imgelerle yanyana kurgular. Bu ilişki biçimi, gerçekdışılığın gerçeklik, gerçeklik algısının da gerçekdışı olarak düşünülmesini sağlar. "Aaaa" şiirindeki Süleyman ve Süleymanı gören şiirsel öznelerdeki gerçeklik algıları bu türden bir yanılısamayı beraberinde getirirler:

Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye

Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
 O nasıl şey, bu adam soyut mu ne
 Baksan bir ilgisi var elleriyle
 Uzamış uzamış uzamış doğrusu elleri
 Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
 Konuştum konuşmuyor
 Dürttüm dürtülmüyor
 Kızdım, bir bıçak salladım karnına
 Aaaa!
 Yok yahu bana mısın demiyor

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
 Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne
 Artık ölüm insanlardan olmuyor. (Cansever, 2006: 96)

Ancak, gerçeklik bu şiirde olduğu gibi soyutla elde edilen bir gerçekliktir. İnsana ait gerçekliktir. Dış dünyada umursamayan, konuşmayan bir insan vardır. Şair, dış dünyadan aldığı bu gerçekliği dönüştürerek şiirine ve gerçeklik anlayışına yerleştirir.

Şiirsel ben, Edip Cansever'in şiirlerinde aynada bir başka Ben'e dönüşmüş ve aynadaki yansıması silinmiş gibidir. Tıpkı Süleyman gibi genel olarak insan madde itibarıyla değilse bile varlık olarak anlamını yitirmiştir. Zorunlu olarak kendisine bir başkası olarak bakmak zorundadır. Bu yüzden ölümün etkileyemeyeceği öteki bir ben'in varlığı, öne çıkar. Aynadaki öteki ben de tıpkı şiirsel öznenin kendisi gibi yorgun ve anlamsızdır. Ancak hiç olmazsa bıçak onu yaralayamamaktadır.

Edip Cansever, hareketli imgelerin ardı ardına kullanıldığı şiirlerinde karşıtlıklar, inkârlar ve kabuller arasında gidip gelerek durağan imgelerle karşımıza çıkar. Nesnelere gibi insan da durağandır ve bu durağanlık, varlığın durağanlığına dönüşür. Şair, sürekli sorularla kendi sessizliğine kapanır. Ayna imgesiyle dünya ve otel metaforlarını hep birbirinin karşıtlığı olarak öne süren Cansever, sonuçta bu fikrinden de vazgeçer ve dışarı çıkmakla içerde kalmanın, dışarıyla içerinin aynı şey olduğunu belirtir.

“-Dışarı çıkın Bayan Sara
 -Otelde kalın Bayan Sara

İkisi de aynı şey
 Bir başka şey bulmalı bana kalırsa
 nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl nasıl
 nasıl acaba” (Cansever, 1985: 56)

Cansever, çok geniş bir yer verdiği “Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi” şiiriyle okurunun muhayyilesinin sınırlarını zorlar ve hemen hemen bütün şiirlerini ve

imgelerini bu şiirle hülasa etmek ister. Cansever buna yakın bir düşünce içinde “Oteller Kenti” kitabının önemini şöyle belirtir. “Oteller kenti, şiirim vardı, son durak değil elbette. Ne var ki, bundan sonra şunu şunu amaçlıyorum da demiyorum. Çünkü amaçlamak, özel olsun, biçimsel olsun şematizmin şiirde geçerli olduğunu kanıtlamak anlamına gelir ki, bu da şiirin özgül işleyişine ters düşer.

Bireyi toplum içinde somut olarak görünür duruma getirmek, giderek daha da derinlerine inerek, onun içsel dramını kurcalamak çabasındayım.”¹⁸

Aynalarda kendini seven Ruhi Beyi - siz bilmezsiniz -
Ve bildiğiniz Ruhi Beyi -ya da pek bilmediğiniz – (Cansever, 1982: 64)

Aynalarda kendi kendini seyreden Ruhi Bey’i, şiirin ilerleyen dizelerinde de görüleceği üzere karmaşık bir ruh hali içinde buluruz. Edip Cansever’in pasif yaratıcılığıyla ortaya koyduğu Ruhi Bey’den sonra bu kez daha ayrıntılı çizilmiş bir ayna imgesiyle kirlili ve eski bir aynayla birlikte kirlili ve eski bir bilincin yer aldığı “Cenaze Kaldırıcısı Adem” de bu karşılıklı yansımayı görebiliriz. Adem de kendini Ruhi Bey gibi nesne ve ileti perspektifinden konumlandırarak anlatma yolunu seçer.

Çünkü bir gün bir boy aynası satın almak istiyorum ben
Kirlili ve eski
Bir at arabasının aynaya doğru büyüyen içinde
Onu ben taşımak istiyorum, caddelerin
İntiharlara doğru büyüyen içinde (Cansever, 1982: 64)

Âdem’in kendini konumlandırırken nesnelere ve tümüyle dış dünyanın etkisini görmek ve anlamak ister. Nesnelere somutlaşması, aynı zamanda dünyanın da somutlaşması anlamına gelir. Daha önce de vurguladığımız gibi dış dünyanın durağanlığı aslında iç dünyanın da durağanlığı idi. Cansever, nesnelere okuyucunun bilincinde harekete geçme arzusunun varlığının farkındadır. Bu durağanlığı aşabilmek, okuyucuda yeni ve beklenmedik bir hamle gerçekleştirmek için sürekli olarak somutlaştırmaya yönelir. Ayna bu isteğin karşılanabileceği yegâne araçtır. Aynada yalnızca bir beden değil ölü bir beden imgesi vardır. Adem, bu aynada kendi ölümünü taşımak ister. Dolayısıyla aynada varolan yalnızca ölüm değil somutlaşan ve içten içe harekete geçen bir ölüm ve yaşam çatışması gündeme gelir. Dolayısıyla ayna ve ölüm imgeleri, Cansever’in şiirlerinde beden ve hayatın anlamlılığını sorgulayan bir ilişkinin

¹⁸ Edip Cansever, “Şiir Üstüne Söyleşi Notları” *Gül Dönüyor Avucumda*, içinde, Adam Yay., İst., , 2000, s.64

sözcüsüdürler. Ölü ve ayna birer nesne olarak varolmakla birlikte yaşanacak kargaşa durağan olmayan hareketli bir hayatı yansıtır. Ayna, taşınan değil de taşıtılan bir nesnedir bu dizelerde. Ayna, bir yansılama aracı olarak burada başkalarının da aynı yazgıyı paylaşacağını gösterir. Bu aynayla karşımıza çıkan yalnızca kirli ve eski bir ayna değil aynı zamanda ölümdür de:

Ölüm müydü konuştukları? Ölümdü anlaşılan
Silince bir aynayı çıkıveren karşlarına (Cansever, 2006: 489)

Cansever, bir aynanın içinde gösterdiği şiirsel öznesi Ruhi Bey, kendi kendini gömmekten geldiğini belirtir. Yine ayna aracılığıyla verilen bu bilgiden hareketle ifade edildiğinde aynanın içinde olduğu gibi varoluş alanından yitip gitmek isteyen bir özneye karşılaştığımızı anlarız. Bu açıdan bakıldığında da Cansever'in şiirsel özneleri nesneleşmektense içselleşmeyi daha az yaralayıcı bir çıkış yolu olarak görürler. Peter L. Berger de buna sık sık vurgu yapar. Ona göre modern toplumlarda birey varoluşunu daha anlamlı kılabilmek için nesneleşmeye direnmek zorundadır. “Nesneleşme, bireylerin içinde buldukları şeyin dışında kalan gerçek bir toplumsal dünyanın üretilmesini ifade ederken, içselleştirme aynı toplumsal dünyanın söz konusu fertlerin bilinçleri dâhilinde bir gerçeklik statüsüne sahip olmasını ifade eder.(P.Berger, 2000: 139)

Aynalarda kendini seven Ruhi Beyi - siz bilmezsiniz -
Ve bildiğiniz Ruhi Beyi -ya da pek bilmediğiniz -
Gömdüm ben, geliyorum. (Cansever, 1982: 69)

Bedenin yitip gittiği bir ayna vardır ve bu aynada nitelikler de beden gibi tümüyle silinir. Gövdesiyle sisler içinde kalan ve bir kabın içindeki suyun durgunluğundan bile korkan şiirsel özne, “Su” şiirinde yine nesnelere algılar arasında gidip gelir. Bilindiği gibi su, maddî imgelerden biridir ve yansıtıcı niteliğiyle ayna ile ilişkilendirilir. Bu şiirde su, madden değil biçim olarak vardır. Doğadakinin aksine burada derinliği ve genişliği sınırlanmış bir kabın içinden karşımıza çıkan su imgesi, yapay bir durgunluğu barındırır. Yalnızca işlevsel olarak bulunur ve zamana ait, içerideki ile dışarıdaki dünyanın karşılaştırıldığı bir aynadır.

Bir gün, bir uzun gün bir aynanın önündeyim
Kırpıklar ve saçlar bitti
Gövdem duvara sürte sürte inceltmiş bir nesne gibi
Dalgın ve uzun

Uzun ve sisli
 Ben ki gövdemle tattım gövdemi, iyi bilirim
 Bir hurma, bir başdönmesi
 Kokusu başdönmesinin
 Güzel kaplar aldım bu yüzden, ne kadar güzel kap varsa
 aldım
 Bilmek için suyumu
 Ve hazırlıklı değildim ve bildim
 Ben suyun bir dakika durduğu
 Durunca boğulduğu bir yerdeyim. (Cansever, 2006: 571)

Cansever yine şiirlerinde sudan yine biçimsel olarak söz eder. Her şeyin kökenini suya dayanarak açıklayan şair, burada suyun yansıtıcı niteliğini değil de zamanla birlikte tasavvur eder. Zaman da nesnelere ve tabiatla birlikte vardır.

Yoğun bir iç akışkanlığın hissedildiği şiirleriyle Edip Cansever, aslında bir su şairidir. Maddî unsurları özellikle suyu sıkça kullanması değildir bu yargıya götüren sebep. Kelimelerin ya da dizelerin istifine, adı geçen nesnelere ardı ardına kullanılmasına, nesnelere akıcılığın ve nihayet anlam dünyasına daha dikkatli bakıldığında suyun akıcılığı hemen hissedilir.

Bachelard, “Neden birey kavramı hep biçim kavramına bağlanır ki?” sorusunu sorar ve bir kültür kompleksinin ruh çözümlemesi her zaman bilinenle hissedilenin birbirinden ayrılmasını gerektirir, der.(Bachelard, 2000: 52) Bu yüzden imgeleri, her şeyden önce maddesel ve biçimsel imgeler olarak ikiye ayırır. Ona göre biçimden farklı olarak maddenin bir ağırlığından ve “kalbinden” sözedilebilir. Maddenin özüne dayanan bu imgeler, evreni oluşturan dört unsurdan (su, ateş, hava ve toprak) oluşur. Tabiata ait olan bu imgeler, çok hızlı ilerler ve çabucak evrimleşmezler. Oysa insanların teknik ve modernleşme ülküsüyle birlikte gelişen biçimsel imgeler, çok çabuk ilerleyerek kolayca değişebilirlerken aynı zamanda kolayca evrimleşirler. Düşüncenin ve bireyciliğin öne çıkarak doğadan uzaklaştırdığı biçimsel imgelerde yapaylığın ve düşünselliğin etkisi açıkça hissedilir.

Maddesel imgeler, nesnelere değil, bizzat onu oluşturan maddeye ait imgelerdir. Su, ateş, toprak ve hava, aynı zamanda doğayı oluşturan asıl unsurlardır. Her maddede varlıklarını sürdüren bu imgelerin dışında diğer maddelerin de (çiçek, masa, ağaç vs. gibi) imgeleri vardır. Ancak maddelere bu nitelikleri kazandıran hiç şüphesiz muhayyiledir.

Bachelard'a göre toprak dinginliğin, güvende olmanın; hava, hafifliğin, genişliğin maddesidir. Buna karşın ateş ve su imgeleri, diğer unsurlardan farklı olarak yaratıcılık ve ölüme daha çok atıfta bulunurlar ve özellikle su, hem hayatın hem de ölümün belirleyiciliğini yansıtır. Ateş de dünyada hayali davet eden maddeler içinde en büyük imge yapıcılardan biridir. Ateşin imge aracılığıyla dönüştürülebilir niteliği, poetik süreçte sürekli yeni anlamlar kazanmasına yol açar.

Ateşten alınan haz, birçok defa şiirsel ben'le sanatçı arasındaki mesafeyi azaltır. Günümüz şiirlerinde aynı ilgi hava ve toprağa dair imgeler için düşünülemez bile. Bachelard, şöyle der: "Ateşin olayın ilk etmeni olduğunu kabul etmeli. Gerçekten de ancak görünüm değiştiren bir dünya karşısında bir olay dünyasından, bir görünüm dünyasından bahsedilebilir. Oysa aslında, yalnız ateşin yol açtığı değişimler derin, çarpıcı, çabuk, harikulade, kalıcı değişimlerdir... Ateşin yaladığı bir şey insanların ağzında başka bir tat bırakır. Ateşin ışıklandığı bir şeyde silinmez bir renk kalır. Ateşin okşadığı, sevdiği, taptığı bir şey anılar edinmiş ve masumiyetini yitirmiştir. Ateşle her şey değişir. Her şeyin değişmesi istenince ateş çağrılır. İlk olay yalnızca boş saatte, yaşaması ve parıltısı içinde, temaşa edilen ateşin olayı değildir, ateşin yol açtığı olaydır.

Öte yandan su, özellikle kan biçimindeki görünümüyle çokça karşımıza çıkar. Kan, dehşetin, yıkıcılığın ve vahşetin imgesidir. Ölüm, öldürme ve katletmenin sonucu olduğu kadar soyut şekliyle de ele alınır. Su, Bachelard'a göre diğer unsurları da içine alan tözün tözü, bir ana tözdür. Su, yansımalarıyla dünyayı, nesnelereyle ve düşü gören kimseyi de çiftleştirir. Bu nedenle düşlerimizde biz fiillerin içinde yer alır hem de kendimizi seyrediriz. Su, saflık; su, arınmadır. Öte yandan su, güzelliği ve bağlılığı içeren ölümün maddesidir. Hem doğumun hem de ölümün asıl unsuru sayılan su, durgun ve hareketli su görünümüleriyle canlılık kazanır.

Durgun sularla Narkisos efsanesinde olduğu gibi aynalarla bir ilişki de kurulur. Durgun su, bir ayna işlevini görerek dış dünyayı, düşü göreni de yansıtır. Ancak burada su ve ayna ilişkisinde daha sonra da değineceğimiz gibi sanatçının şiirsel ben'ine ve zamansallığa dair tasavvurları da görmemiz mümkündür. Ayna vazifesini gören su ya da suya dair imgeleri hatırlatan ayna, nesnelikten ya da maddelik niteliğinden sıyrılarak hem şiirsel ben'in muhayyilesine dair ipuçlarını barındırırken öte yandan nesnenin ya da maddenin zamansallığına da işaret ederler.

Durgun suyun ölümle ilişkisini kurulabilir. Şiddetli su da evrensel öfkenin de ilk şemalarından biri olarak nitelenebilir. Sürekli kendine bir yatak bulmak için çabalayan hareketli sular, bir karşı çıkışın, mücadelenin anahtarını verir bize.

Dört unsurdan toprak ve hava da kendi özellikleriyle şiirlerde yer alırken suyun toprakla olan ilişkisi çamuru yani insanın çamurdan oluşunu verir. Öte yandan ateş ve hava ilişkisiyle ateşin külü bir ara unsur olarak umutsuzluğu, geride kalan zamanı işaret eder şiirlerde. Su ile ateşin birlikteliği neticesinde duman ya da buğu ortaya çıkar. Duman ya da buğu, bu ortaklığın bir sonucu olarak her iki maddenin de niteliğini barındırır. Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ında duman imgesi şu şekilde yer alır:

Âteşte zülâl edip tekevvün
Dûd eyledi sarsara tahassun
(Su, ateş içinde meydana çıkıp duman hâlinde kasırganın içine sığındı)¹⁹

Ateşten çok suya, suyun muhayyiledeki ağırlığını diğer beyitlerde de tetkik ettiğimiz Şeyh Galib'in bu beytinde suyu ateşin karşısında güçsüz buluruz. Şeyh Galib, suyun ateş karşısındaki güçsüzlüğünü kasırgaya, yani hava unsuruna sığınmakla örtmek ister. Maddesel imgelemde de su ve ateşin karşılaşması ile ortaya çıkan buharı mübalağa sanatıyla birlikte kasırgaya dönüştüren Şeyh Galip, maddi unsurları şiirlerinde ustalıkla işler.

Ölümü ve doğumu hatırlatması sebebiyle su imgesi, Edip Cansever'de biçimsel olarak varolmakla birlikte çoğu kez durağandır. Yani ölümü hatırlatan tarafıyla su, derin izler bırakır onun şiirlerinde.

Genel olarak bakıldığında, Cansever'de daha önce de belirttiğimiz gibi iç ve dış dünyanın bir karşılaşmasıdır: Cansever'de (2000)“Doğa, son yıllarda iyiden iyiye yerleşti şiirlerime. Doğanın verdiği yalnızlık, kendi kendinelik, beni hem monoloğa hem de dialog kurmaya yöneltiyor. Şiiri doğadan sağdığıma göre, bu iç konuşmayı şöyle özetliyorum: duymayı düşünmek, düşünmeyi duymak...”(s.93) Şiirsel öznelerin iç dünyası, tabiattan aldığı bu niteliklerinin yanında ayna da ben ile dış dünya imgelerinin ya da nesnelere bir karşılaştırma aracı olarak kullanılır. Bu karşılaştırmayı zedeleyecek tutum aynaya bakan kişinin algısıdır. Algı, Edip Cansever'de kopuk kopuk, parçalı bir adlandırma eşliğindedir. “Ben insanın içsel ve

¹⁹ Beyite ait bu açıklama şu çalışmadan alınmıştır: (Galip, 1992: 237) Aynı beyit 1348 noda gösterilmek kaydıyla Muhammet Nur Doğan'ın hazırladığı metin içerisinde “Ateşin içerisinde tatlı sular oluşuyor, duman kasırgaya sığınıyordu.” şeklinde çevrilmiş. Bkz. (Galib, 2002: 277)

dışsal dramını yazmaya çalışıyorum. Bu karmaşık dünyayı sergilerken de, hem insanın, hem de nesnelere boyutlarını çoğaltmam kaçınılmaz oluyor. Bölüp parçalamakla, sonra da bütünlemekle, çok yanlış bir uzamsal konum elde ettiğimi sanıyorum. Nesnelere didik didik etmemden kaynaklanıyor bir bakıma. Her şiirimin bir dekoru, yani bir 'nesnelere altyapısı' var. İnsanın doğal göstergesidir nesnelere. Onları (nesnelere) bir yana bırakırsam, insanı da toplumu da soyut ve tamamlanmamış olarak bırakmam gerekirdi.”(s.97) Onun “Bir Olay: Ruhi Bey Ve Gülcünün Ölümü” şiirinde de bunu örnekleyen bir söylemle karşılaşırız.

Her yanı aynalarla çevrili bir meyhanedeydim
Sırçaları dökülmüş aynalarla
Parça parça görüyordum kendimi
Dışarda kar vardı, kirli kar (Cansever, 1982: 54)

Şiirsel özne, “Buz” şiirinde de aynalı bir dolapla birlikte nesnelereleşmiş olarak bulur kendini:

Bir yeni biçim eklersin insan olacağı
Masaya, merdivene, aynalı dolaba (Cansever, 2006: 115)

Şiirsel özne olan Ruhi Bey, Ruhi Bey olduğunu bilmekle birlikte bundan emin de değildir. İçinde sanki bir başka ben vardır ve o ben, “tam da Ruhi Bey” bıyığıyla aynanın önündedir. Bu anlamıyla ayna, hem hayatı hem de okurun bilincini temsil eder. Ancak hayat ve okurun bilinci de aynı şekilde belirgin bir yabancılaşma içindedir. Cansever, özellikle ayna imgesiyle yakaladığı ikilik ve ikizlik imgelerini genellikle şiirsel öznelere şahsında okura ve hayatın kendisine de yansıtmaya çalışır.

Çıkarken boy aynasında kendime baktım
Oldukça yakışıklıydım
Gömleğim temizdi, beyaz ceketim
Tertemizdi ve ayakkabılarım
Pantolonum ütülü
Yelek cebimde ince altın bir zincir
Sarı ve ince bıyıklarım
Tam Ruhi Bey bıyığıydı (Cansever, 1982: 20)

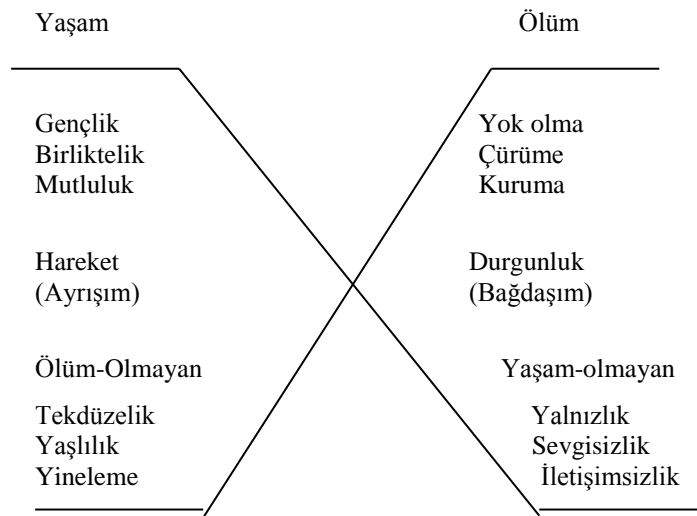
“Kesit” şiirinde de görülebileceği gibi ne ayna ne de aynaya bakan öznelere, nesneyi olduğu gibi kabullenirler. Dış bükey ve iç bükey aynalar vasıtasıyla nesnenin çarpıklaştırılması dikkat çekicidir. Elbette ki bu tavırda ölüme bakış asıl rolü oynar. Aynaya bakan öznenin bedeni kanatılmaya devam eden bir edilgenlik içindedir.

Aşıyorum sevgiyi çılgınlık korkutmasa
 Hiçbir şey korkutmasa
 Kanatılmış duruyor ölümü bilmek için
 Diş bir oğlanın ağzı
 Çakılı bir dişbükey aynaya. (Cansever, 2006: 473)

Aynalar, geçmişe, mitolojiye, metafizik dünyaya atıfta bulunuyor gibi görünse de aslında hep şimdiki zamanda duran bir saate yahut ölümü kabullendirmeye çalışan tabloya benzetilir. Şimdiki zamanı sayan bu aynalar hep ölümü, ölümden arta kalan bir bedeni yansıtırlar.

Silince bir aynayı çıkıveren karşlarına
 Bir ölümdü ki, işte bir muska asılı dururdu duvarda
 Bir büyü gösterilirdi
 Bir kuyu sezdirilirdi
 Hiç yoktan bir zincir boşalırdı avluda. (Cansever, 2006: 489)

Dolayısıyla Edip Cansever’de aynalar, şiirsel öznenin varoluşunu sorgular ama aynı zamanda hem ölümlülükle eşdeğer bir beden ve çarpık bir bilinç algısını da yansıtır. Derin bir iç dönüşümü örnekleyen şiirsel özneler, bu aynalarla tanımladıkları dünyayı, eşyayı ve daha önemlisi kendi varoluşlarını tanımlamak şöyle dursun anlamlandırarak güçleri yoktur. Ancak aynadan tümüyle vazgeçemezler de. Bu yüzden ayna kaçınılmaz olarak Edip Cansever’in şiirinde trajik durumu barındıran bir imgeye dönüşür. Ahmet Oktay’ın aşağıdaki şemasına yakından bakıldığında Cansever’in şiirlerindeki çatışmaların nerelerde odaklandığını görürüz.(Oktay, 202)



Şekil 3.4. İmgelerin Düzeni

Yukarıdaki şemaya bakıldığında Cansever'in şiirlerinde asıl unsurun derin bir karşıtlığın varlığıdır. Ancak daha dikkatli bakıldığında zıtlıkların kendi içinde de çelişkili bir karşıtlığı barındırdığı görülür. Bir diğer deyişle “ölüm” yalnızca ölüm olarak adlandırılmaz. Ölüm imgesi “ölüm-olmayan”, yaşam, “yaşam-olmayan” olarak adlandırılır. Yalnızca Cansever'e has bir niteliği barındıran bu karşıtlık içindeki karşıtlık, öznelerin kişilik niteliklerine de yansır. Bu açıdan bakıldığında Edip Cansever'in şiirsel öznesi ikiye bölünmüştür. Eagleton'a (1998) göre “Öznenin bir yarısı, her zaman için fenomenal içgüdü ve arzu düzenine, ıslah olmamış ‘ego’nun id’ine batmış kalır, buna karşılık öteki yarısı yüksek şeylere ve içeri tırmanır. (...) Eş zamanlı olarak iki çelişik alanda ikamet eder ve bu alanlardan biri için doğru olan her şey, ötekenden olumsuzlanır.”(s.99)

Aynadan görülen şiirsel özne, yine Eagleton'un Freudçu özne için söylediklerine benzer bir ifadeyle söylersek “bölünmüş bir çokluk durumunda yaşar, birlik hâlinde bir ‘ben’ olarak adlandırılmayacak kadar parçalanmıştır.”(188) Bu açıdan özne, sürekli olarak varlığının anlamını sorgulayan biridir. Tabiatı ve dolayısıyla nesnelere kendi içinde yeniden oluştururken vardığı yer, anlamsız bir dünyadır. Ancak her şeye rağmen bu umutsuzluk, kendi içinde bitip tükenmeyen bir umudu da barındırır.

Genel olarak bakıldığında Edip Cansever'in şiirlerindeki gerçeküstücü imge anlayışında soyut olan (mücerred), somut(müşahhas)la aktarılır. Bunun için en uygun araç aynadır, ayna imgesidir. Nesnelere, kişiler, mekânlar kısacası dış dünyada şiirsel özne'nin duyumsadığı her şey, şimdiki zamandan belirsiz bir gelecek zamana doğru ilerler. Nesnelere, akış hâlindeki bilincin de aynasıdır. Bu sebeple, şiirsel ben, nesneden nesneye, mekândan mekâna, kişiden kişiye durmadan koşar durur.

Dış dünyaya açık gibi görünen ama aslında kendi içine kapanan bir ben tasavvuru, bu nitelikleriyle Cansever'in şiirlerindeki öznelerin niteliğini belirler: Bu da sıradanlığın sınırlarını aşarak yeni bir “kahraman” modeli oluşturmaktır.

Cansever'in şiirsel öznelerindeki sıradanlığa düşkünlük, belirsiz kalma arzusunun ama aynı zamanda varolma arzusunun da bir göstergesidir. Çağrılmayan Yakup da herhangi bir kişi olarak karşımıza çıkan Ruhi Bey gibi gerçekliği tartışılmayacak kadar ayrıntılı bir ruh haritası ile karşımıza çıkar. Tamamlanmamış ya da eksik bırakılmışlıklarıyla Çağrılmayan Yakup da bilincinin zaaflarını taşır. Oysaki geleneksel destanlarda ya da halk hikâyelerinde olduğu gibi modern şiirlerde de karşımıza çıkan

şiişsel özneler, “kahraman” nitelikleriyle varlıklarını ifade etme yoluna giderlerdi. Orhan Veli'nin “Süleyman Efendi”si sıradan şiişsel bir özne olarak şaşkınlıkla karşılandı. Orhan Veli'den önce Necip Fazıl'ın “Kaldırımlar” adlı şiirindeki özne de modern bir öznenin varlığını işaret etmekle birlikte yalnızlığıyla ve sıradanlığıyla da dikkatleri çekmiştir.

“Dökümcü Niko ve Arkadaşları” adlı şiirde başta Niko olmak üzere ayakkabı tamircisi Sahyon, iskele memuru Yahya, hizmetçi Firdevs, oltacı Eyüp, kontrbas öğretmeni Rıza ve fener bekçisi Salih, kendi varoluşsal niteliklerinin dışında tıpkı Orhan Veli'nin Süleyman Efendi'si gibi herhangi bir niteliğe sahip değildirlir.

Şiişsel özneliklerinin belki de tek işlevi çoğu zaman değer yargılarının ya da düşüncelerin temsilcisi olmalarıdır. Şairin öngördüğü gibi bu insanların ortak yanı yaşantılarının ya da icra ettikleri mesleklerin karşısında bir değer ve düşünceye sahip olmalarıdır. Ama daha ötede bir başka ortaklıkları da ölüme ve yaşamaya dair görüşlerindeki benzerliklerdir.

Sanırım bir ölünün gelip gelip durduğu
Ölü bir ülkeysem de, o ülkeyi yaratan
Etkileyen durumu
Unutunca ben olduğumu –soru mu
Değil. Çiviler ve çirişler müthiş uygun duruyor
Ellerime-

...
Soru mu? Değil. Çiviler ve çirişler müthiş uygun duruyor
Bıktım içleri dopdolu, yaşayan çizgilerden
Tezgâhımda gezinen ve ellerimde
Bıçağımın altında yolumu kesen
Büyüyen, yayılan, dolduran dört bir yanımı
Ve bölen benliğimi, ayıran beni kendimden
Bıktım içleri dopdolu
Yaşayan çizgilerden (Cansever, 2006: 443-444)

Yeniden üretilen bir özne deneyimi Cansever'in asıl meselesidir. Ancak bu deneyimin dışsal sebeplerden mi yoksa içsel deneyimlerden mi kaynaklandığı sorgulanırken Cansever'in buna cevabı her iki tarafın da eşit oranda pay sahibi olduğudur. Bir diğer deyişle onun şiirlerindeki özneler, hem bilincin dışı doğru temayül eden niteliğine hem de dış dünyanın ve şeylerin içe doğru baskısından kaynaklanan bir arzu dönüşümüne bağlıdırlar. Görüntülerle beslenen imgeler, ç ve ş seslerinin akıcılığında dingin olmayan bir zihni temsil ederler. Çiviler, benliğin bölünmesini ve çivinin demirden olması da içleri dolu olan benliklere işaret eder. Ancak yine de şiişsel

öznenin içinde olduğu bu durumdan memnun değildir. Birey, içten dışa doğru gelişirken iç dünyanın bütün korkuları, geçmiş ve gelecek tasavvuru bilinç düzeyine çıkarken öte yandan da dış dünyanın kuralları ve “saçma”lığı, barındırdığı isyan duygusuyla içe yönelir. Bu çatışma ya da karşılaşma Edip Cansever’in nesnelere aracılığıyla tecessüm eden şiirsel bilincinde dolayısıyla şiirsel ben’de gerçekleşir. Ancak isyan, ben’in kendini meşrulaştırmak için bir araç değildir. Onun şiirsel öznelere dış dünyaya karşı önü alınamaz bir öfke içinde değildirler.

Her şiirde yeniden şekillenen şiirsel ben, bu süreçte çoğu kez kendini bir fazlalık olarak dış’ta konumlandırır. O toplumun içinde ama kendi yalnızlığını yaşar. Evrensel bilince ait bu özne kurgusu, dille varlık bulan söylemsel alan içindeki bireyin dünyayla uyumu ya da uyumsuzluğu arasındaki çatışmayla her şiirde yeniden şekillenir.

Örnek olmak kaydıyla onun “Otelin Kenti”ndeki kişileri sayarsak onun ne kadar zengin bir özne kadrosuna sahip olduğunu görebiliriz: Kambur müdür, Masmavi bir oda bakıcısı, palyaço, zenci, havariler, azizler, Yahuda, cazcılar, Luis Armstrong, İsa, Charlie Parker, Fats Waller, Ella Fitzgerald, Marilyn Monroe, Marie Magdalena, barmen, üç yaşlı kavas, kumaşçı, otelci, Zaharyadis, şapkacı kadın, gelin, şişman bir kadın, şişman bir kadın, uşak Fırs, Terzi Abidin, yaşlı garson, Sara, otel müşterileri, tenis öğretmeni, Gruşenka, Dimitri, bando şefi, Rilke, çocuklar.

Edip Cansever’in şiirlerinde anlam, şiirsel öznenin kendisinde değil, onun ve dolayısıyla okuyucunun nesnelere aracılığıyla zihninde oluşturduğu olumlu ya da olumsuz, silik ya da belirgin temsilinde vardır. Bir diğer deyişle özne, kendiliğiyle ilişki kurduğu oranda temsili bir değer kazanır ya da kaybeder.

Edip Cansever’in şiirsel öznelere, dış dünyayla olan ilişkilerinde etkin bir kabullenişe sahip olmanın karşılığında elde ettiği en önemli kazanım, hiç şüphesiz dil ve sanat aracılığıyla ölüm karşısında elde ettiği zaferle ayırt edilebilirler. Cahit Sıtkı Tarancı örneğinde olduğu gibi yalnızca yaşamayı savunmakla geçiştirilemeyecek kadar kesin olan ölüm karşısında bu özneler attıkları her adımın farkında olmakla bu eşliği geçerler. Farkındalık sürecinin aynası olan nesnelere, en temel göstergedir. Nesnelere, bu yüzden onun şiirlerinde çokça yer alır. Oysa nesnelere batı sanatındaki algılanışına baktığımızda nesnenin yansıtıcılığı bu kez narsistik eğilimlerin göstergesine dönüşür.

Cansever, gerçeküstücü şairlerle ortak yanlarından biri bakılan nesne ile bakan gözü aynı karede resmetmesidir. Bir diğer deyişle nesne ile nesneye bakan öznenin gözü ya da bakışı kimi zaman aynı dizede bile yer alır.

Edip Cansever'in öznelik tasarımlarında karşımıza çıkan bir diğer unsur ise öznelerin kimi hayvanlarla olan ilişkileridir. Puhu kuşu, Baykuş, güvercin, kartal, keklik, tarla kuşu ve penguen gibi uçucuların yanında seçtiği diğer hayvanlar da nitelikleri itibarıyla dikkat çekicidir. Ateş böceği, yengeç, kurbağa bu hayvanlardan bazılarıdır. Özellikle "Çağrılmayan Yakup" şiirinde önemli bir işleve sahip olan kurbağa, yalın bir olumsuzluk bildirmekten çok psşik bir işlevle karşımıza çıkar.

Kurbağalara bakmaktan geliyorum dedi Yakup
Bunu kendine üç kere söyledi

Kurbağalar ve kurbağalara bakmaktan gelen Yakup'un aynı fotoğraf karesinde yer almasına hiç şüphe yok ki gerçekçi bir sanat eserinde rastlayamayız. Anlatılar üzerinden bakarsak gerçekçi bir eserde bakış, aradan çekilir. Nesnelere, tasvir edilirken bakan kişi de bakılan nesne üzerinden tanımlanabilir. Ancak ikisi bir arada bulunamaz.

Hem peygamber Yakup hem de sıradan biri olan Yakup'un kurbağaların ölümsüzlükle olan ilintisini düşündüğümüzde ölüm karşısında bir zafer kazanmak ve ölümsüzlüğe olan ilgisini göz önüne getirebiliriz.

Kurbağa ile ilgili bir başka husus da çeşitli masalarda karşımıza çıkan bu hayvanın dönüştürücülük nesnesi olarak algılanmasıdır. Kurbağa, aslında bir cadı tarafından büyülenmiş bir prenstir ve seven bir kadın tarafından öpüldüğünde eski haline dönebilecektir. Bu yönüyle kurbağa, insandan hayvana ya da hayvandan insana dönüşme eşiğidir aynı zamanda. Şiirde Yakup'un kurbağalarla olan ilişkisindeki dönüşme ise bir bilinç dönüşmesi olarak göze çarpar. Yakup, tıpkı kurbağa gibi suda ıslanmak ve tıpkı masalda olduğu gibi bir arınmaya maruz kalacağına işaretini verirken suyun da dönüştürücülüğü kullanılır. Su da bilindiği gibi dönüştürücü bir imgedir. Kirlerden, paslardan arındırırken nesnenin asıl yüzü ortaya çıkar. Yakup, şiirde "bir güzel yıkanayım da" der. Yıkanmak, bu yönüyle o andaki kendi görüntüsünden uzaklaşmak, kurtulmak anlamlarını da beraberinde getirir. Çünkü Yakup'un Yakup olması varolan fitrî uyumun zorunlu bir sonucudur. Oysa her iki kimlikle de Yakup olmak, zorunluluktan öte katlanılmaz bir durumdur. Edip Cansever'in birkaç kez

tekrarladığı bu zorunluluk şiirde bir başka yönde de ifade edilir. Yakup, sık sık kendini Yusuf'la karıştırır:

Ben yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır Yakup
Bazen karıştırıyorum (Cansever, 2006: 380)

Onun şiirsel öznelere başka bir ayırıcı vasfı ise bilinci ile bireysel ve toplumsal tecrübelerinin sınırlamalarından, baskısından etkilenen dış dünyası arasında bir uzlaşmanın var olmamasıdır. Bu uzlaşmazlığın en temel sebebi ise hemen her fırsatta tekrarladığımız gibi her canlının karşılaşacağı fitrî bir zorunluluk olan ölümdür. Modern şairin ölümle bilinci arasında kurduğu mesafenin temel belirleyeni ölüm değil, bilinçtir. Sona gelindiğinde şiirsel öznelere dünyaya karşı duruşlarında belirgin bir biçimde nesnelere varlığını sürdürdüklerinden söz edebiliriz. Ancak bu durum, Edip Cansever'in şiirlerinin merkezinde nesnelere varıldığı anlamına gelmemelidir. Aksine merkezde etrafı nesnelere çevrili ve nesneleşmeye doğru hızla ilerleyen ancak düşünsel etkinliği ve varoluş çabasıyla insan yer alır. İnsan, nesnelere değil imgelerle tanımlanır. Bir diğer deyişle insan, varoluşunu tanımlayan nesnelere etkinliğinden uzaklaşarak tek başına tabiata, nesneye ve dünyanın 'saçma'lığına karşı var olduğunun bilincindedir. Şiirsel ben, bu süreçte kültürel, dinsel aidiyetlerinden de kurtulma çabasıyla tanımlanır. Çünkü aidiyetler de nesneleşmenin tezahürü sayılır. Edip Cansever de kendisinden bekleneni yerine getirerek görevinin aidiyetleri de imgeleştirerek insanı en doğal durumuyla kavramsallaştırmak olduğunu şiirleriyle örnekleme yoluna gider. Dostoyevski ya da Kafka kahramanı gibi bir durumun temsilcisi sayılabilecek olan Çağrılmayan Yakup, Dökümcü Niko da kendi aidiyetlerini geride bırakarak varoluş çabasının birer kahramanı olarak okuyucunun karşısına çıkarlar. Raskalnikof yahut Gregor Samsa, nasıl yalnızca varlıklarıyla kendiliklerine katkıda bulunuyorlarsa onlar da nesneleşmemek için düşünsel etkinlikleriyle var olurlar. Ancak bu çabaları, bir çeşit ruhsallık ya da metafizik bir ben tasavvuru olarak algılanamaz. Yoğunlaşmış ben evrenlerine hangi yönden bakılırsa bakılsın maddilikle donatılmış düşünsel bir insan tasavvuruna yaklaşırlar.

Bir kişi bile değilim yalnızlıktan
Gözlerim ormanlara asılı
Ağaçlar, kırlar ve şehirler geçiyor kaputumdan
O kadar geçiyorlar ki, sadece duruyorum
Bir an bir yerde ölümü tanımazlığımdan.

Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman. (Cansever, 2006: 213)

Cansever'in şiirlerinde şiirsel özneler, ben-olma potansiyelini yıkabilecek kadar kendilerini geriye çekerler. Hilmi Yavuz ve İsmet Özel'deki gibi merkeze yerleşen bir ben tasavvuru yerine, merkezden özellikle uzaklaştırılmaya çalışılan bir özne anlayışı söz konusudur.* Merkezden uzaklaştırılmakla kalmayıp nesnelere, durumlara ve zamanlara yayılan bir ben görürüz. Bu ben, bizzat ben'in imgesidir. Ancak varolan ben değildir. Ben'in imgesidir. Varlığını sürdüren ben, bir imgeden müteşekkil ben'dir. Ancak ben'in bu tanımlamasına eklenen bir başka nitelik de aynı zamanda ölümün de imgesi olmasıdır.

Daha önce de söz ettiğimiz gibi onun kimi şiirsel öznelerinde cinsel sapkınlıklar görülür. Örneğin Stephan eşcinseldir, Diran da Ruhi Bey gibi çocukluğundan getirdiği birtakım cinsel sorunlarla boğuşmaktadır.

STEPAN
Bak Lusın, çünkü ben sevmiyorum kadınları
Bu tuhaf alışkanlığı, bu gereksiz yakınlığı
Sense bencillik diyeceksin buna. Ya da
Bir zevk düşkünlüğü diyeceksin. Oysa hiçbiri değil..

Stephan "Tragedyalar" adlı şiirde Vartuhi'ye sokulur:

Bir ölü gömme töreninden doğmuş olan Stephan
Armenak'ın böyle bir günün gecesinde
Topraksı bir titremeye Vartuhi'ye sokulduğu
Çiftleştiği ve... (Cansever, 2006: 317)

Yaşamayı "gösteren" kişiliğin çift cinsiyetli ya da eşcinsel eğilimli birinin göze çarptığı şiirde, soğuk ve ritüellere bağlı bir hayatın önerilmesi hiç kuşkusuz şaşırtıcıdır.

3.1.5. Dini ve Metafizik Algılayışlar

Modern sanatçının teolojik bir dünya tasavvurunun tam zıddı olarak kurguladığı dünya imgesinde dini ve metafizik imgeler, gelenekselleşme eğilimindeki tecrübeler aracılığıyla hayata bir cevap bulma çabasının sonucu olarak ortaya çıkar. O halde

* Her iki şairde de "ben" söylemin ve anlamın merkezi konumundadırlar. İmgelerinin algı ve düşünce gibi anya dönük tasavvurlarında çıkış noktaları Edip Cansever gibi dış dünya yahut eşya değil bizzat ben'e ait izlenimler yahut yargılardır.

sanatın sınırları içinde metafizik ve “metafizikçi şair” kimdir? İlk bu sorulara bir cevap arayalım.

Bedia Akarsu'nun “fizikötesi” olarak adlandırdığı metafizik “varlığın son temelleri, özü ve anlamı üzerine öğretiler” ile “içerik açısından doğayı aşan” anlamlarına sahiptir.(Akarsu, 1975: 75-76)

Eser Gürson da duyuşsal alanla sınırladığı tanımında, somut bir bakış açısıyla* metafiziği Şu Şekilde yorumlar: “Evrenin soyut tasarımı içinde, insan düşüncesini varlık ötesine sürükleyen metafizik, fizikî olguları, bu olguların duyarlılıklarını da sömürerek, kendi alanı içine çeker. Varlık ötesi ile varlık arasında kurulan ilişki, metafiziğin zorunladığı göreceliği yükümlendiğı için, soyut bir planda genleşir. İç yaşamda sınırsız bir genişlik sağlar. Metafizik, şairde düşünsel bir dizge içinde yoğunlaşmış dahi olsa, bu ilişki, şiirin yapısını aşan bir yük taşır.”(Gürson: 66)

Gürson, aynı sayfada “metafizikçi şiir”in gerekli hammaddesi olan üçlü bir potansiyelden söz eder. Bunlar düşünce, duygu ve yaşantıdır: “Düşünceyi duyguya çevirme, yaşantıları bir düşünce dizgesi içinde eritme, şiirleşecek gereçleri, gerekirci bir ölçü içinde ayıklama, düşünsel ve duyuşsal bir yoğunluk içinde denetleme gibi zorunlu bir işlem, metafiziğin tümünden soyut konumuyla çelişiktir. Şairle metafiziğin bütünledikleri şiirsel taşkınlık, şiirin yapısına sığmaz bir ölçüdedir. Ve çelişkiyi burada aramak gerekir.”(Gürson: 66)

Ona göre metafizikçi şair için iki yol vardır:

Bunlardan ilki fizik ötesinde bir anlam, bir seçikliğe varma çabası ve şairin doğrudan doğruya bu serüveni şiirde yansıtılmak zorundadır. Evreni zihnî bir seçiklik içinde yorumlayamayan, düşünsel bir metafizik dizgeye varamayan şair, iç dünya karmaşasını ham olarak yaşamak zorundadır.

Gürson ikinci yol için de Şu yargıya başvurur: “Evrenin ana cevherinin ne olduğunu, metafizikçi iç dünya karmaşası içinde bir seçmeyle belirleyen şair, düşünce, duygu ve yaşantılarını, bu seçme ile bağımlamıştır. Daha doğrusu düşünce, duygu ve yaşantılar, belirlenen ana cevherin birer parçası olmuştur. Artık şair için evreni anlamlandıran, ben’i evren içinde saptayan, sebep-sonuç bağıntılarını temelleyen tek bir

* Metafizik, elbetteki yalnızca soyut bir dünya anlayışı yahut yalnızca “tabiat”ın dışında konumlandırılmayacak kadar geniş bir yorum dünyasına sahiptir. Bu kavramın İslam ve Hristiyanlık geleneklerindeki ve elbette din-dışı yorumları için bkz. (Andruzac, 2005), (Schopenhauer, 2005), (Umran, 1995), (Süphandağı, 1999) vd.

değişmez olgu vardır. Tek bir gerçek vardır. Ve şair, bu gerçeği, gerçeğin istemiyle simgeleyen bir ayna durumundadır.”(Gürson: 67)

Eliot, “Din ve Edebiyat” adlı makalesinde sanat eserinin din ve ahlak açısından ele alınması gerektiğini vurgular (Eliot 108-116). Dine ya da metafiziğe dair bu tecrübeler, gerek kültür ve gerekse diğer geleneğin taşıyıcı unsurları tarafından aktarılırken, metafiziğe yaklaşan sanatçı, her adımında geleneği bugüne taşıma arzusuyla gelenekle bugüne ait hayatı biraraya getirmeye ve geleneği şimdiki zamanda açıklamaya çalışır. Bu çaba da aslında bugüne ait yeni bir gelenek oluşturma çabasıyla eşdeğer bir tutumdur. Bir başka deyişle, kendini geçmişle birlikte var kılan sebeplerden kopmak istemeyen sanatçı, bu tavrıyla geleneğin şimdiki zamana tutunma hamlesini de gerçekleştirir. Eliot’un ifadesiyle “geçmiş’in ‘hal’ içinde varlığını hissettirmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı [sanatçıyı] gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur.” (Eliot: 21)

Gelenek, en genel anlamıyla folklorik, sosyolojik yahut dinî boyutlarıyla bir sürekliliğe işaret eder. Gelenek, içinde varolduğu (veya varetildiği) sfer’i bir süreklilik zinciriyle geçmişten bugüne oradan da yarına bağlamak ister. Geleneğin özünde bulunan bu süreklilik kavramı bir bakıma onun varlık sebebidir. Sürekliliğin halkalarındaki bir kopma geleneğin otantikliğini zedeler ve zamanla yozlaşmasına, başkalaşmasına yol açar. Gelenek, bir başka açıdan geçmişle bir hesaplaşmayı, geçmişin tartışılmasını ya da sorgulanmasını istemez, hatta yerine göre yasaklar. Bu anlamda gelenek, bireyin değil bir grubun, bir cemiyetin ürettiği bir davranış biçimi, değer yahut standart gelenek adını alır ve cemiyet bilincini ve asabiyetini kuvvetlendirmeye hizmet eder.(Armağan, 1992: 19-22)

Edip Cansever’in şiir öznelerinin hemen hemen hiçbiri bu bağlamda gelenekçi değildir. Aksine ateist oldukları düşünülebilir. Ancak bu tutum, onların ahlakçı olmalarını da engellemez. Herbiri kendi sosyal çevrelerinde insan ilişkilerinde ve kimi ahlakî sorumluluklar karşısında kendilerini daima bağımlı hissederler.

Gerçeküstücülerin düzen karşıtı yaşamlarında köhneleşmiş sistematik yöntemler olarak adlandırdıkları din ve devlet yer almaması gibi Edip Cansever’in şiirlerinde de mistifiye edilmiş bir dünya tasarımı göze çarpmaz. Onun şiirlerinde dış dünyanın

somutluğu Tanrı imgesine de yansır. Tanrı imgesi, herhangi bir nesne gibi somut bir algıyla şiirde yerini alır.

“Çağrılmayan Yakup” ve diğer şiirlerdeki dinsel göndergeler, Cansever’in kutsallığı dinî değil de profan olanda, hatta tabiatla birleşen kutsallıkta, ancak tabiata uzak bireyin iç dünyasında yankısını bulur. Onun, şiirlerinin ve şiirsel öznelerin merkezine aldığı insan, “bireyleşmiş”tir.

Edip Cansever’in özneleri, evrende tek başına kalan; eşyadan, zamandan uzaklaşmış bireylerdir. Bu yüzden Cansever, bu şiirde olduğu gibi Tevrat ya da diğer bir kutsal metne gönderme yapsa bile, bu göndergeler, o kutsal metinlerin dışında bireysel yeni bir anlam kazanır. Bireysel hükümlere dönüşür. Ona göre yaşamakla, yaşama gücüyle bir geçerlik kazanmak zorundayız. Gözü kapalı bağlılıklara, gizemciliğe bağlanılmamalıdır. (Cansever, 2000: 73)

“Çağrılmayan Yakub” adlı şiir de Yakup, Kur’an-ı Kerim’le değil de daha çok Tevrat’taki anlatımıyla ilişkilendirilmiştir.

Ve kendine bilinmeyenler yaratan Yakubum ben, iyi ya
 Durduğum bir gündü, diyorum, bütün ilgiler sizin olsun
 Her türlü bir şeyler sizin olsun, ben artık
 Hep böyle istiyorum, ayıp değil ya
 Durduğum bir gündü, diyorum, yüzümü göğe doğurduğum
 Bir gündü ve yaşar gibi kaldığım bir yaşama içinde
 Ve yollarda ölü baykuşlar bulduğum
 Bir ölünün günü boyayan renginde
 Çürük evler bulduğum, içleri sonsuz kayalar
 Kayalardan dondurmalar sorduğum
 Ben, yani Yakup, Yakubun hiç çağrılmamış şekli
 Kim bilir ne diyordum
 (Kim bilir ne diyordu bir baykuş yaratıldığına
 Bir baykuş tarafından
 Ve bütün baykuşlar o bütün baykuşların arasında ne oluyordu
 Ben ne oluyordum.) (Cansever, 2006: 381)

Şiirin merkezinde peygamber ve sıradan bir insan olarak Yakup vardır. Ancak her iki şahsiyet, aynı bedende birleşmiş gibidir. Şairin ne zaman Yakup Peygamber’den ne zaman “Çağrılmayan Yakup”tan bahsettiği belli değildir. Biri diğerinin içinde yaşar. Ancak ağırlıklı olarak “Çağrılmayan Yakub”un varlığı hissedilir. O yalnızca kutsal bir kişilik olan Yakup Peygamber gibi değil tanrılaşan biridir de. “Ve kendine bilinmeyenler yaratan Yakubum ben, iyi ya”

Ben ki bağırdım işte, bütün kurbağalar bir olup beni dışarı çıkardılar
 Bir odaya aldılar beni, ellerime gözbebeklerime
 Daha başka yerlerime de baktılar
 Sonra bilmiyorum ki, kapıyı gösterdiler bana
 Ben, Yakup, beni hiç kimse çağırmadı
 Sokağa çıktım, bir sürü yerlerden geçtim. Şimdi
 Hatırlıyorum da, bir deniz kıyısında azıcık durabildim
 Yosunlar, kumlar, şeytan minareleri
 Ve kumlarda katılaştırmış kıvrımlar
 Bağırdım, bağırdım, bağırdım
 Tanrının ayak izleri!
 Tanrının ayak izleri! (Cansever, 2006: 386)

Şiirde birkaç tekrarlanan “çağrılmayan yakub” imgesi, şiirin bu bölümünde çaresizlikle sokağa çıkar, bağıır. Ancak kimse onu ne çağırır ne de sesini duyar. Ortalıkta yalnızca “Tanrının ayak izleri” vardır. Bu ağırlık ve güç Yakup’un daha da kendi içine çekilmesine yol açar.

Edip Cansever, Kur’an-ı Kerim’den ziyade Tevrat ve İncil’de yer alan Yakub’un hikâyelerine gönderme yaparken “Robespierre” şiirinde de bunu örnekleyen imgelere rastlarız.

İşte bir tanrı evi, kimler ki geçerken uğruyorlar
 Sonra çılgınlar gibi kalabalığa
 Belki de yarı kalmış bir sevgiye koşuyorlar
 Belki de her boyun eğdikleri, her diz çöküş
 Yavaşça bir ihtilal. (Cansever, 2006: 219)

Bu şiirde karşımıza çıkan yeni olgu, şairin dinsel ritüellerin kimilerini bir ihtilal olarak görmesidir. Bu ihtilal, direnme duygusu, şairin insanlarda görmek istediği bir tutumdur. Oysa insanları çoğu, camilere ya da diğer dinsel mekânlara öylesine geçerken uğrarlar. Toplumsal ihtiyaçlarla dinsel ihtiyaçların bu mukayesesinde insanların tercihi, sosyal birlikteliktir ya da şairin gördüğü eğilim bu yöndedir.

“Salıncak” şiirinde de Cansever, evrenin sonsuzluğuna vurgu yapar. Ona göre evrenin sonluluğu söz konusudur.

İyi bir gün başlar. Dünyadayız artık. Dünya!
 Şu tatlı pencereniz. Sizin. Bunu anlamayacak ne var? Pencere
 Tanıklık ediyor işte. Gün mavisi bir şey. Tanıklık ediyor
 Pek açık değil. Değil de... Size. Tanıklık ediyor bir de
 Bunu evrenin sonsuzluğu diye yanıtlar varlığı olmayan bir söz (Cansever, 2006: 236)

Bu yönüyle şiirdeki somut evren algısı, metafizik algının da temelini oluşturur. Metafizik de şairin öznel algısında dinin dışında yer alır. “Şairin Kanı” şiirinde de şiirsel özne, “tanrısız”dır. Tanrısız olmakla birlikte “her şeysiz biraz” ve “kimsesiz”dir. Pasif bir nihilist tavrın sezildiği şiirde her şeyden uzak birey insan olmaktan başka bir çıkar yol bulamaz.

Kanıdır şairin bu sevilmeyen yüz
Gözleri bir köpeğin, bırakmış köpeğini
Tanrısız, kimsesiz, her şeysiz biraz
Gözleri bir başına insan gibi
Kanıdır şairin ölümle kımıldamaz (Cansever, 2006: 233)

Bu şiirsel özne, gözleriyle bir başına insan gibi olmasına rağmen şairin yaşayacağı ölümle karşılaşmayacaktır. Öyle ki “Tragedyalar I” şiirindeki gibi bir istasyona “tanrısız ve bavullarsız” çıkagelir. İnsan tabiatının da dışında bir yerde konumlanan yapısıyla bu dünyada somut bir varlık olarak kalmanın yasalarına boyun eğmek zorundadır.

Bir gün ki tanrısız ve bavullarsız çıkagelmenin
Gölgeli ama hiç alışılmadık bir istasyonunda
Olmakla ve soğuk hormonlarla
Birin bir ötekenden anlamsız güzelleştiğinin (Cansever, 2006: 278)

Şiirdeki “tanrısız ve bavullarsız” imgeleri, şairin bavula farklı bir anlam yüklediği izlenimi verir. Bavul, bir yolculuk esnasında gerekli olan eşyaların taşınması için kullanılan bir araç olmasına rağmen imgesel alandaki anlamı ölümle yakın ilişkiler kurulacak şekildedir. Ölüm, ‘bavullarsız’ bir yolculuk olarak algılanır. Burada ölümün dinsel anlamı değil, aksine somut olarak çürüme anlamı göze çarpar. Öte yandan ölümün bavul imgesiyle tasavvuru, ölüm hakkındaki belirsizliklerdir. Ancak şiire daha dikkatli bakıldığında yolculuğun ölüme doğru gidiş yönünde olmadığı anlaşılır. Şaire göre insanların gelecekte “tanrısız ve bavullarsız” gelecek olması “Birin bir ötekenden anlamsız güzelleştiğinin” işareti olarak anlaşılır. Ancak her iki halde de bavul imgesi, şiirin merkezinde yer alan “tanrısız” imgesi kadar önem taşır. Bavul, sandık gibi gizem ve doluluk anlamlarını barındırır. Oysa bu dünyadan “tanrısız” ve herhangi bir bavul olmaksızın ayrılış, anlamsız ve boş bir birey olmayı kabullenişle eşdeğerdir. Ölüm, bu ayrılışın niteliksiz bir öznesidir.

“Tragedyalar V” adlı şiirde tabiatın ve evrenin karşısında ölümü insanda bulan şiirsel özne, isyan duygusunu dile getirir.

İsyandı tanrıya başkaldırmak da. Öyleyse
 Ben şimdi neye inanacağım
 Yalnızsam, beni yalnız bırakan
 Ve yalnız değilsem, kararsız bir yargıç olan
 Başkalarına mı?
 Yoksa kendime mi Stepan, ne dersin? (Cansever, 2006: 336)

“Otel” şiirinde de “Tanrı” imgesi bir otel mekânıyla birlikte anılır. Cansever, şiirde 1569 yılında ölen ve dönemine göre şaşırtıcı resimleriyle tanınan Pieter Bruegel’in resimlerine göndermede bulunur. Bruegel’in çok erken bir devirde ince alayı ve mizahın yanında kargaşa içindeki bu resimlerini konu edinirken Cansever, hiç şüphesiz metafizik anlayışını ortaya koyar.

Güya Tanrının hep birlikte olalım diye çizdiği
 Bir salon
 Ben o salona varıncaya kadar
 Tanrı yok -ne kadarda geçmiş aradan-
 Salon ki otelin salonu yani
 Ve dirilmiş ölüler ayakta
 Bir ikon tasviri gibi
 Ya da bir Bruegel tablosundaki çılgın
 Belli bir zaman parçasını kımıldatıp da içinden
 Sayısız zamanlara götüren (Cansever, 2006: 462)

“Tangolar Kendisiymiş” şiirinde somut nesnelere sınırlarını çizdiği metafizik evren anlayışında maddî evrenin her noktasının “tanrı pisti” olduğunu işaret eder.

Tangolar kendisiymiş, kim kime ne deseymiş
 Her yer tanrı gibiymiş, bir sonsuz pistmiş. (Cansever, 1984: 38)

Cansever için son olarak söylenebilecek sözler şu üç noktada düğümlenmektedir. Bunların ilkinde din, bireysel ya da evrensel bir olgu değil, kültürel bir beslenme alanıdır. Ancak bu kültürel beslenme İslamiyet’ten çok Museviliğe ve Hristiyanlığa dönük bir çabadır.

İkinci aşamada ölüm olgusuyla birlikte din, varlık’ın yok oluş ya da tükeniş sürecidir. Özgürleşmenin önündeki en büyük engeldir. Derin bir “saçma”yı barındırır da bu dünya algısı, ölümün ve dolayısıyla dinin karşısında yer alınması gereken bir mekândır. Buna bağlı olarak şimdiki zaman da bu karşı duruşta önemli bir çıkış noktasıdır. Öte yandan metafizik alanın içindeki yoğun inançsızlık, derin bir umutsuzlukla kendini belli eder.

İkinci Yeni şairlerinin dine bakışında özellikle Hristiyanlığa yönelmelerinde en önemli etken bize göre Batı sanatının temelinde yatan trajik ögenin önemli katkısıdır. Bir diğer deyişle İncil'deki anlatılarda tanrı karşısındaki suçlu birey imgesi, modernliğin ezeli umutsuz karakteriyle uyuşarak yeni kimlik oluşumunda önemli bir katkı sağlar. Özellikle Dostoyevski, Kafka ve Camus'nün romanlarında; Kierkegaard ve Sartre'in ise felsefelerinde ortaya koydukları yeni birey tanımlamaları, İncil'deki trajik-insan modeliyle örtüşen niteliklere sahiptirler. İncil'deki anlatım ögesinin etkisi, hiç kuşkusuz bireyin ve dolayısıyla sanatın da malzemesini oluşturur. Bu yüzden Tanrı-evren ilişkisinde Edip Cansever'in şiirleri, toplumsal endişelerden dolayı İslam'a yaklaşamaması da eklendiğinde yeni bir boyut kazanır. Asaf Hâlet Çelebi'nin Hinduizme, İlhan Berk'in, Ece Ayhan ve Turgut Uyar'ın Hristiyanlığa yönelmesinde de özellikle İncil'deki anlatımcı ögenin katkısının önemli bir payı olduğunu düşünüyoruz. Öte yandan şairlerin içinde buldukları sosyal çevre itibarıyla Hristiyan yaşayışına bigâne kalamayışları da bu etkenlere eklenebilecek bir başka faktördür.

Gerçeküstücülüğün temelinde yatan evrensel din olgusu, Edip Cansever gibi bahsedilen diğer şairlerin de gündemindedir. Ancak bahsedilen trajik insan olgusunun Türk toplumunda henüz oluşamaması ve bohem bir yaşayış tarzının dinle çatışıyor görünmesi, yapay bir çatışmayı körükler. Bu yüzden olsa gerek şairlerin İslam dini üzerinden herhangi bir söylemsel çatışmaya girmemesi şaşırtıcı değildir. Bir çeşit Dandizm* olarak da algılanabilecek bu yönelimde –birkaç istina dışta tutulursa- ideolojik bir kamplaşmanın olması da bu bakımdan büyük önem taşır. Çünkü dinin sosyal yaşayış içerisinde tartışma alanlarına çekilmesi de büyük kargaşalara yol açacağı da muhakkaktır.

Edip Cansever, paradoksal bir ifadeyle Tanrı'ya inanmayan ancak değerlerden yola çıktığı için metafizikçi bir şair olarak ele alınmalıdır. Erdemleriyle, evrensel değerlere yaptığı atıflarla ve hiç kuşkusuz yeni insan modelleriyle Tanrı imgesini maddileştirerek kendi görüşünü ortaya koymuştur. Bu bağlamda iyi, güzel ve doğruya yönelirken tıpkı Nietzsche gibi erdemlerin peşinden bir an olsun ayrılmamıştır. Ancak Edip Cansever'in bu nitelikleri onu yine de ahlakçı bir şair yapmaz. Çünkü ona göre

* Dandizm, gerçeküstücü sanatçıların bir çeşit snopluk, züppelik olarak algıladıkları ancak aynı zamanda kaçınmadıkları bir tutum olarak anlaşılmalıdır. Şairin eylemlerinin hem yapay olduğunun bilincine varması hem de bundan kaçınmaması, bu bağlamda paradoksal olarak görülmekle birlikte sanatçının bunu bir sanata dönüştürmesi de gözlerden kaçırılmamalıdır.

insanın fitrî nitelikleriyle varlığını sürdürürken yaşayış dinamiklerinin içinde dinden uzaklaşması da doğal bir sonuç olarak görülmelidir.

Baştan beri sözü edilen çabanın dinsel yönünü de aynı dizelerle açıklamaya çalışırsak karşımıza şairin şiirleri aracılığıyla dile getirdiği “din” yorumuna bakmamız gerekecektir. İronik bir söylemle karşımıza çıkan “din” ve “Tanrı” imgeleri, genellikle Hıristiyanlık ve Yahudilik’e ait sembollerden seçilir. Yakup, bütün semavî dinlerin kitaplarında yer alan bir peygamber olmakla birlikte daha önce “Dini ve Metafizik Algılayışlar” bölümünde de ifade ettiğimiz gibi ikiz bir kimlik yapılanmasıyla karşımıza çıkar. Ancak burada sözünü edeceğimiz husus, Yakup’un “Kurbağalara bakmaktan geliyorum” söz grubunu üç kere tekrarladığını söylemesinden kaynaklanan “üç”lemedir. Bilindiği gibi Hıristiyanlık’ta kutsal üçleme, önemli bir semboldür. Kutsal Baba, Ruhü’l-Kudüs ve oğul (Hz. İsa) üçlemesi, bu dinin diğer ritüelleri gibi Cansever’in öteki şiirlerinde de sık sık başvurduğu sembollerden biridir.

Bunların yanında Edip Cansever’in şiirlerindeki “tanrı” imgesinin klasik tragedyalardan da geldiğini söylemek yanlış olmaz sanırım.²⁰

Bu son aşamada “tanrı”nın yokluğu ya da ironik bir söylemle nesneleştirilmesi ve ardından bu aşamada insana ait bir duruma dönüştürülmesi –her ne kadar bu durum ölümü ötelemeye yetmese de- metafizik baskının bir nebze de olsa hafifletilmeye çalışılması ile ilişkilendirilebilir. “Tanrı”nın da dil aracılığıyla “durum”a dönüştürülmesi, sanatçının da ölümle ifadelendirilebilecek bir baskıdan en az hasarla sıyrılması anlamına gelir. Tanrı, reddedilen ancak rolü itibarıyla etkisi hissedilen bir ‘oyuncu’ gibidir Cansever’e göre. Hayatın bütününe müdahalesi şiirlerde sürekli hissedilen bir durumdur.

Öte yandan Baki Asiltürk de Cansever’in şiirlerindeki “nihilizm”e vurgu yapar. Edip Cansever’de Bazarov tavrı görülmeyeceğini ama nesnelere ve topluma bakışının nihilizmle yer yer örtüştüğünü belirtir. Onun daha çok nihilizmin birinci aşamasında kalıp ikinci ve yapıcı aşamaya geçmemiş olduğunu öne sürer. (Asiltürk, 1997)

Tabiatla bir çatışma hissi yerine uygarlığın kendi içindeki çatışma ruhunu ortaya koymak isteyen Cansever, dine ait görüşlerini bir soruşturmaya verdiği cevapta da dile getirir. Aksoy da (1960)bunu şöyle dile getirir: “...makine dünyası karşısında geri

²⁰ Cansever’in şiirindeki Tanrı ve insan ilişkisi de tıpkı klasik Yunan tragedyelerindeki gibi belirli bir umutsuzluk ve direnme karşıtlığında gelişir. Murat Devrim Dirlikyapan da çalışmasında bu konuda aynı görüşü dile getirir. (Dirlikyapan, 2007: 76)

kalmış toplumlardan biri olmamız, ekonomik düzensizlik, baskının artması, özgürlüğün kısılması v.b. gibi bir sürü etkenin, çeşitli katlarda çeşitli tepkileri olmuştur. Bunlar üzerinde düşünmenin, ama yeniden düşünmenin gereği anlaşılmıştır artık. Şunu da unutmamalı ki, bilimsel ilerlemenin bilim dışı diyebileceğimiz davranışlarla tehdit edici, öldürücü bir nitelik kazanması, toplumları, toplum katlarını da aşan genel bir korku çemberi kurmuştur; tıpkı din korkusu, ya da yakın bir tehlikenin yarattığı korku gibi... Bu da insanın, dolayısıyla sanatçının kendini koruma, kendini savunma içgüdüsünü ayaklandırmıştır.” (s.11)

Edip Cansever'deki imgelerin genellikle tabiat ve uygarlık çatışmasından çok birey-dünya çatışmasından doğduğunu söylemek yanlış olmaz sanırım. İmgelerin seçimi de bunu kanıtlamaktadır zaten. Nesnelere, insanın şehirli uygar hayatı içerisinde çevresinde görülenler arasından seçilir. Tarz olarak çoğu zaman benziyor gibi görünseler de kimi farklılıklarıyla Turgut Uyar'da üç başlık altında toplanan imgeler Cansever'de aynı kaynaklardan beslenilmesine rağmen daha geniş bir perspektiften ve iç içe geçmiş imge evrenlerinden seçilir.²¹ Bunlardan ilki tabiat kaynaklı olanlardır. (Karanfil, kurbağa); ikinci türdeki imge kaynağı ise şehir ve uygarlık ilişkisi ile ortaya çıkan imge türleridir ki bunlar ilkinin göre zengin bir çeşitliliğe sahiptirler. Oteller, şehirler, kalabalık semtler, genelevler, içki salonları, kiliseler, asansörler, bahçeler gibi. Kalan son imge kaynağı ise toplumsal yaşayışa ait ilişkiler bütününden kaynaklanan imgelerdir. Meslekler (ayakkabıcılık, tenis öğretmenliği gibi) tiyatro, din (İncil, Yakup, rahip vs.) aile gibi.

Son olarak Cansever için din, anlamsız bir süreçtir. Tanrı, nesneleşmiştir. Ama diğer nesnelere farklı olarak sonsuzluk niteliğine sahiptir:

Evleri dolaşan cinsiyetsiz bir tanrı da olamazdı ki. (Gül Dönüyor Avucumda)

Tanrısızlık ve dinin şairdeki algılanışının yalnızca içki imgeleri ile değerlendirilmesinin yanlışlığı bir tarafa bırakılırsa Cansever'de Marksist varoluşçu bir din anlayışının imgeleri göze çarpar daha çok. İnsanın yazgısını belirleyen tanrı anlayışı, onun şiirlerinde insanların kendi yargılarına olan güvensizlikle açıklanır. Bu da ister istemez belirsizliğe ve sonsuz bir inanış boşluğunun imgelerine bırakır yerini.

²¹ Aynı dönemde yaşadıkları halde ifade edişleri bakımından farklı olmalarına rağmen dünyayı algılayışları itibarıyla birbirine benzeren Turgut Uyar ve Edip Cansever, aynı zamanda yakın dostturlar. Bu dostlukları şiiri kurgularına da yansımıştır. Bkz. (Caner, 2005: 245-246)

3.1.6. Kadın ve Cinsellik Algıları

Her şair farklı bir aşk ve dolayısıyla kadın anlayışına sahiptir. Dolayısıyla Edip Cansever'in de şiirlerinde kadın ve cinsellik imgeleri de dönemin diğer şairlerine göre farklılıklar arz eder. Bu bölümde gerçeküstücü imge anlayışından hareket ederek Edip Cansever örneğinde kadın ve cinsellik imgelerinin şiirdeki yerini araştırmaya çalışacağız.

Aşk, gerçeküstücü imgede en gözde unsurlardan biridir. Varoluş, bu aşkla anlamını kazanabilir. Aşk ve kadın imgeleri gerçeküstücü imge anlayışında çoğunlukla içe dönük yansıtıcı bir şiirsel ben'in etrafında gelişerek şekillenir. Cinsellik de şiirsel ben'in kendini bulma arayışında önemli bir araçtır ve belli bir ölçüde bireyin yaşadığı, toplumsal hayattan kaynaklanan bunalımdan çıkış yoludur.

Gerçeküstücülüğün önemli isimlerinden Andre Breton'un gözünde kadın, gerçeküstü bir imgeden başka bir şey değildir. (Batur, 1987: 23) Onun "Nadja" adlı anlatısı, bir aşk hikâyesini barındırmakla birlikte romanda kadın, "Sürreel" bir imge olarak nitelenir. Eserin özünü oluşturan unsur, kadına duyulan aşktan çok, onun olağandışı kişiliğinin yazara ilham ettikleridir. 4 Ekim 1926 günü akşamüstü La Fayette sokağında, bürolarından çıkan insan kalabalığı içinde, Breton, sıradanlığı yerinden eden bir kadınla karşılaşır. Sarışın, yoksul giyimli, özensiz makyajlı bu kadının hafif adımlarla yürüyüşü ve siyah kalemle boyadığı gözlerindeki parlaklık ve başının dik duruşu yazarın dikkatini çeker. Kadına doğallıkla bir şeyler söyler, kadın da ona sanki çok önceden tanıyormuş gibi cevap verir. Breton (2002)kadını bir kafeye davet eder. "Hiç böylesi gözler görmemiştim... Gülümsedi, çok gizemli bir gülümseyişle gülümsedi, nasıl söylesem, sanki bu karşılaşmanın neden ve sonuçlarının bilincindeymişcesine... Oysaki bende hiçbir şeyi kavrayacak hal yoktu"(s.52)

Gare du Nord'a yakın bir kafede oturduklarında, kadın adını soran Breton'a, kendi seçtiği bir adı, Nadja'yı söyler. Çünkü "Nadja" Rusça'da "umut" sözcüğünü ifade eder. Breton, kadının geride bıraktığı ailesinden, metroda gördüklerinden, sağlık sorunlarından söz edişini dinler. Ayrılacakları sırada Breton'u karısının beklediğini duyunca kadın dalgınlaşır, Breton ona kim olduğunu sorar. Kadınsa hiç duraksamadan, "serseri bir ruhum ben" diye cevap verir.

Buna göre gerçeküstü imge, sıradan hayat içerisinde gerçeküstücü rastlantıyla ve heyecanla keşfedilen bir imgedir. Şiir ile düzyazı arasındaki bağıntı, tıpkı şiir ve resim arasındaki gerçeküstücü bağıntılar gibi heyecan vericidir.

Bu bağlamda aşığın ortaya çıkışı, kadının ortaya çıkışından farklı değildir. Kadının özgürlüğü olmadan da aşk söz konusu değildir. (Paz, 2002: 71)

Şair, aşk sebebiyle olsa da varlığından kopmuş, uzaklaşmış biridir. Kendisinden ve nesnesinden uzaklaşan her varlık gibi sonsuz bir boşluk içinde kaybolup gitmiştir. Boşluğun sınırsızlığı, derin bir belirsizliği de beraberinde getirir. Şair, bu nedenle imgelerin belirlediği bir dünyaya doğru ilerlemek zorundadır. Zaman, mekân ve nesnelere, imgelerle belirlenmiş sınırlarıyla şaire anlamlı bir dünyanın imkânlarını sunar. İmgelerin düşsel varlığı, önemli bir ayrımdır şair için. Şair, tıpkı rüyada olduğu gibi gördüğü, hissettiği ancak biçimleri olmayan bu algıda bulduğu sınırlarla mutmaindir. Yaşanıp mutlulukla anılan geçmişin tümü gibi çocukluk da yalnızca bir ‘an’la şairin muhayyilesinde tıpkı aşkta olduğu gibi masumiyetle elde edilmiş halde yerini alır.

Aşk, gerçeküstücü şiirde geleneksel şiirde olduğu gibi tek başına bir imge olarak yer almaz. Ancak geleneksel anlatının aksine kimi zaman cinselliği aşkın yerine koyarak bu imgeyi tenselliğin sınırları içine çeker.

Gerçeküstücülüğün kökenlerini oluşturan sembolist şiirin önemli isimlerinden Baudelaire’in şiirlerindeki “imge dünyasında kadının varlığının insana kazandırdığı veya kadının varlığıyla insanın kazandığı şeylerin harmonisi-tınısı devrimsel bir niteliktedir. Yani varlık kadınla bütünlüğü yakalamanın iflah olmaz sarhoşu olmuş ve bunu onun yokluğunda hiçliğin uçurumuna düşerek anlamış, onun varlığında ise, hiçliğin lezzetine bindirdiği tene dolan apansız zevki, içten içe duyumsamalarla tatmıştır.” (Tecimen, 1997: 4)

Sanayileşme/kentleşme sürecinin hızlanması ile sanatçının doğallık olarak ele aldığı ve algıladığı cinselliğe bakışla sanatçı, idealize edilen kadından hemen yanında bulunduğu ve nesneleştirmekten öteye geçmediği kadın anlayışına sığır. Bu sığınmada şairin bireyi özgürleştirme arayışı, kadını yalnızca aşkla sınırlamaktan uzaklaştırır. Oktay’a göre “Toplumsal değer yargılarının değişmesi, demokratikleşmenin geleneksel anlayışlara sızması, ister istemez cinsellik pratiklerinin ve ifade ediliş biçimlerinin de özgürleşmesine yol açmıştır.” (s.144)

Sanayileşmenin ve modernleşmenin getirdiği değişmelerin kadın imgesinde kentleşme sürecinin hızlanması ile şiirin cinselliğe bakışı pervasızlaşır. Değer yargılarının değişmesi, cinsellik algılarının ifade ediliş biçimlerinin de değişmesine yol açar.

Kadın, gerçeküstücü imge anlayışında “en kalıcı doyumların kaynağı olan varlık”tır.(Baudelaire, 2003: 127) Ancak o, yalnızca erkeğin dışısı de değildir. Şiirsel öznenin özdeşleşebileceği, sığınabileceği bir rüya, bir idealdir. Kimi zaman tapınılacak biri olmakla birlikte aynı zamanda bir haz ögesi olarak da görülen bir varlıktır.

Kadın ve dolayısıyla aşk, gerçeküstücü imge anlayışında “nesnel bir rastlantı” olarak adlandırılmakla birlikte zorunluluğun çelişkili bir biçimdir. Özgürlükle yazgının çifte bağımsızlığının birleşmesidir. Aşk, özgürlüğün en yüce biçiminin, zorunluğu özgürce seçmenin yolunu açar. Özgür ve özgürleştirici aşk, sevilenin kişiliğinde özgürlük ile zorunluk birleştiği için mutlak ve biriciktir.

Aşk, gerçeküstü şiirde çoğu zaman tensellik olarak karşımıza çıkar. Tenselliğin öngördüğü sınırsızlıkta da erotizme yönelen gerçeküstücü sanatçılar, sınırsızlığın sembolü olarak hazza bağlı bir dokunuşla aşkı ifade ederler. Gerçekçi şiirde göze ve dolayısıyla gönüle dayanan ilişki, burada yerini doğrudan doğruya dokunmaya dayalı bir imgeye yerini bırakır. Cemal Süreya'nın “Yüreğin ellenmesi” imgesi, hem dokunuşa hem de aşkın ifadesiyle dile dayalı bir imge olarak yerini alır.

Gerçeküstücülükte aşk ve cinsellik imgelerine bağlı olarak akla gelen erotizm, bir gösteridir. Cinsel bir metafordur. şiir, temelde erotizmden yola çıktığından dili de, erotikleştirir.

Bu bağlamda erotizm, Bataille'in de ifade ettiği gibi insan bilincinde varlığı somutlaşan bir olgudur. Cinsel faaliyet hayvansal ve ilkel olmadığı sürece erotikdir. Erotizmde özne, kadınla kendini yitiren özne ile özdeşleşmiştir.(Bataille, 1993: 35-40)

Bataille'in öngördüğü cinsellik, ölümle özdeşleşir. “Küçük ölüm” olarak nitelenen “erotizm öncelikle en heyecan verici gerçektir ama aynı zamanda daha az olmamak şartıyla en iğrenç gerçektir. Psikanalizden sonra bile, erotizmin çelişkili yönleri bir şekilde sayısız bir biçimde de ortaya çıkmaktadır: Derinlikleri dinsel, korkunçtur, trajiktir, hâlâ itiraf edilemezdir. Kuşkusuz bu derinlik tanrısal olduğu ölçüde bu niteliklerin şiddeti artmaktadır.”(s.43) Cinsellik imgeleri içinde yer alan erotizmle pornografiyi ayırmanın gerekli olduğunu ileri süren araştırmacılara göre erotizm,

pornografiden farklı olarak “has edebiyat ve sanatın içinde” cinselliğe estetik ve hümanist bir yaklaşım getirir. (Batur, 1993: 115)

Gerçeküstücülük, doğuşundan itibaren, müstehcenliğe, açık saçıklığa egemen bir küçümsemeye karşı koyar. Onların yerine "çarpıntılı güzellik"i oluşturan örtülü erotiği yerleştirir. Onlara göre; beden kışkırtıcı gücü, saklanan şeye, saklama biçimine ve onu algılanabilir kılmak için saklanan şeyde açılan deliğe bağlıdır.

Gerçeküstücülüğün ortaya çıkışından itibaren müstehcene, açık saçıklığa egemen bir küçümsemeye karşı olan sanatçılar bu anlayışın yerine “çarpıntılı güzellik”i oluşturan örtülü erotiği yerleştirir. (Alexandrian, 1993: 454)

Mehmet Kaplan'a göre erotizm psikolojik bakımdan sanatçının kendi içine dönüş ve eskiye gidiş, dış âleme intibak edemeyişin ilk çocukluk yıllarına ve anneye dönüşün ifadesidir. Çeşitli sebeplerle doğrudan doğruya anne imajına gidemeyen sanatçı, Jung'un “anima arşetip” adını verdiği kadın hayalleri yaratır. (Kaplan: 205) Sanatçının çocuklukta anne tarafına uzanan mutluluk duygularının cinsi sapmalar hâlinde bir görüntüsü olarak değerlendirilebilirken kadın, anne yokluğunun da bir ifadesi olarak bütün imgelerde kendini gösterir.

Bu yüzyılın başından itibaren gerçekçi şiirde olduğu gibi gerçeküstücü şiirde de deforme edilmiş bedenin, normalin dışına itilerek algılanması, bir bakıma genel bir algılamaya dönüşmüştür. Algıdaki bu bozulma, ahlâka yönelik bir eleştiriyi de içine alır. Bedenin aşırı yüceltilmesi, kendi içinde kimi zaman çıplaklığın da açık bir eleştirisine dönüşür. Özellikle İkinci Yeni ile başlayan süreçte şairlerin bir sığınma mekânı aracı olarak gördükleri kadın, yalnızca cinsel bir algıyla algılanır. (Geçgel, 2006)

Cemal Süreya gibi Edip Cansever de İkinci Yeni şiirindeki erotizmle yanyana düşünülen aşkı, kimi zaman ironi, kimi zaman romantik bir üslupla da şiirlerine taşır. Aşk, yalnızca bu algıyla dile gelmez elbet. Ancak Cemal Süreya ve İlhan Berk gibi aşk ve kadın imgelerini erotizmle birlikte düşünmeyen Edip Cansever’de kadın, insan ya da aşk değeri üzerinde düşünülerek tasarlanır.

Kadın ya da genel olarak insan, Cansever’in şiirlerinde belirsiz bir kimlik olarak karşımıza çıkmasına rağmen yine de belirli bir somutluk ölçüsüyle ele alınır. Onda kadın, bütün soyutluğuna rağmen vardır. Kadının varlığı, somutluklar ve değerler

üzerine kuruludur. Ancak daha çok Ahmet Oktay'ın da altını çizdiği gibi Cansever'in şiirlerinde kadınlar, değerler ölçüsünde ele alınır(Oktay:193):

Kadın (Sevgili)	~	Kutsal	~	Ulaşılamayan
Cemile-Ester		Kirli		Yararlanılan

Buna göre kadınlar iki ayrı bağlamda ancak paralel bir değerlendirmeye karşımıza çıkarlar. Asıl kadın, yani sevgili “kutsal” ve ulaşılamazken Cemile ve Ester gibi kadınlar, “kirli” ve “yararlanılan” birer tipliklemeyle ifadelendirilirler. Cansever'in bu bağlamda kadına yalnızca cinsel anlamda bir işlev yüklemeyi aynı zamanda idealize eder. Bir başka deyişle onun şiirlerinde kadınlara romantik bir işlev yüklenmez. Onun özneleri içinde iyi ve kötü kadınlar vardır. “Ölü Sirenler” şiirinde de kadınlar bu ikileme ile karşımıza çıkarlarken hiç konuşmasalar, hiç büyümeseler de var oluşları öne çıkarılır. Hatta ölümden, cehennemden söz etseler de ağır ağır yanan bir şehirde varlıklarını sürdürürler.

Ağır ağır yanıyordu da şehir
 Yanmayan kadınlar gördüm
 Nasıl görünürse dünya gözyaşının altından
 Tam öyle, dönüp duruyorlardı bu cehennem oyununda
 Ve büyümeyen adamlar gördüm, hiç şaşırmadım.
 Konuşuyorlardı sırayla, ilgisiz
 Ağaçlara asılmışlardı bir yandan da
 Bir kapı kirişine asılmışlardı ve ufka
 Ölüm müydü konuştukları? Ölümdü anlaşılan
 Silince bir aynayı çıkıveren karşılarna
 Bir ölümdü ki, işte bir muska asılı dururdu duvarda
 Bir büyü gösterilirdi
 Bir kuyu sezdirilirdi
 Hiç yoktan bir zincir boşalırdı avluda. (Cansever, 2006: 489)

Onun şiirlerine yön veren temel imgelerden “ölüm”le birlikte anılan kimi kadınlar, bu şiirde olduğu gibi her şeye hatta ölüme bile direnirler. Ancak buradaki ateşi soyut olarak düşündüğümüzde kadının erkek karşısında daha olgun bir konumda oldukları sezdirilir. Buna rağmen birbirlerine karşı ilgisizlikleri, durağanlıkları kaçınılmaz bir biçimde onları ölüme doğru sürükler.

Erkeklerin ve kadınların birbirleriyle “ilgisiz” konuşmalarıyla şairin “Her Sevda” şiirinde dediği gibi “Ne o sevdalar, ne ölümsüz sözler kalmış”tır. Geçmişe dair bu

yüceltmenin yanında bugüne ait aşkların anlamsızlığına yapılan vurguda olduğu gibi artık aşka dair o ölümsüz sözler kaybolup gitmiştir.

Ne o sevdalar, ne ölümsüz sözler kalmış
Toplasak toptasak hepsini işte
Onca sevda bir sevdayı yaratmış (Cansever, 1982: 125)

“Pusuda” şiirinde de aşklar “kırık dökük”tür. Ancak Cansever’in şiirlerinde dikkat çeken bir nokta da aşkla ilgili tasavvurların yanında derin bir umutsuzluğun varlığıdır. “Ölü Sirenler” şiirinde aşk, “ölüm”le “Pusuda” şiirinde ise “gereksiz eşyalar” imgesiyle birlikte anılır.

Konuşsam dinler miydiniz
Kırık dökük aşkları - ne kaldı şimdi -
Dibe çöktüler bir bir
Yavaş yavaş ıslanan
Gereksiz eşyalar gibi.
Konuşsam dinler miyim kendimi (Cansever, 1982: 186)

“Kırık dökük”ve “gereksiz eşyalar” imgeleri, modern yaşayış içinde aşkın algılanışını gösteren örnekler olarak karşımıza çıkar. “Dibe çökmek” nesnelere için aktarılan bir durum olarak bilinirken Edip Cansever’in bu şiirinde aşk için de söz konusu edilir. Oysa aşk için daima bir umut vardır. “Aşkın Radyoaktivitesi” adlı şiirde en çarpıcı imgelerinden biri olan karanfil imgesiyle aşkın varlığı özdeşleştirilir. Âşık olan şiirsel özne, omuzlarında karanfiller gibi bir tazelik bulur.

Aşkın ya da sevginin karanfille sembolize edilmesi Cansever’i geleneksel olanın dışında bir yerde konumlandırır. Aşk ya da kadın, yalnızca biçimsel de olsa geleneksel ve gerçekçi şiir geleneğinde de “gül” imgesiyle tanınırken aşk, Cansever’in en çok tanınan şiirlerinden biri olan “Yerçekimli Karanfil”de bu kez karanfil imgesiyle dile getirilir. Karanfil, gittikçe azalan aşk duygusunun elde kalan son imgesidir. Karanfilin aşk ve tenselliği birlikte yansıtan anlamlı bir ilişkiyi sembolize etmesi ve bu ilişkideki masumluğun karanfil aracılığıyla insanlar arasında dolaşması, dolayısıyla yaygınlaşması şairin de aşka verdiği önemi gösterir.

Aşkla bedene, tenselliğe ve ölüme karşı önemli bir savunma, karşı koyma edimini gerçekleştiren şiirsel öznenin karanfil imgesi, bir başka açıdan sürekliliği ve genişlemeyi de temsil eder. Karanfile eklenen bu nitelik, tabiattan alınan diğer unsurla bir tutulmuyor. Ağaç, kendiliğinden büyümesine rağmen aynı kaynaktan beslenen karanfil, sembolik imgelem vasıtasıyla aşkla ilişkili kılınıyor. Aşk, bireysel

olmakla birlikte Edip Cansever'deki anlamı evrenseldir de. Aşkın toplumsal barışta önemli bir işlevi olabileceğini öngören şaire göre karanfilin yani aşkın bireyden bireye ulaşması, toplumsal gerilimleri de ortadan kaldıracaktır.

Gerçekçi şiirde kadının ve dolayısıyla aşkın merkezde yer aldığı anlayışın tersine gerçeküstücü şiirde kadını seven, ancak kadını cinsel bir obje olarak daha çok öne çıkaran şiirsel özne, odak noktasıdır. Onun istekleri, hazzı, duyguları ön plandadır. Edip Cansever de kimi zaman gerçeküstücülüğün bu kadın anlayışının tersine merkeze sevgiyi alarak aşka yönelir. “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı kitabı için yapılan bir söyleşide Cansever, (2000)söylediklerimize ışık tutan şu yargıları verir: “Sevda ya da ‘aşk’ dediğimiz şey, en azından bir özeni, disiplini, özveriyi gerektirir. Sevda bir bakıma iki kişilik bir dengeyi özgürce yaratmaktır. Sanatta, bireyliğin yoğun bir görünüşüdür. Toplumsal, evrensel olarak anladığım ‘sevgi’ ise, toplumcu hümanizmaya açık bir kavram. Sevda’yı sevgi’nin bir birimi olarak ele aldım bu kitapta.” (s.87)

“Salıncak” şiirinde kadına seçilen rol, onun bir “aralık”ta duruyor olmasıdır. Şiirin devamında da kadın, yokluğun içinde yokluğu sağlar. Anadolu’da da süt sağma işinin genellikle kadında olması şaire bu ilhamı verdiği düşünülürken Cansever, soyutlama yaparak kadını zamanla ve bakışla özdeşleştirir. Ancak bu zaman ve bakış sayılan bir zamanla değil, boşluğun hâkim olduğu bir zamana işaret eder. Onun doğurganlığı, sonsuz sayıda zamanı oluşturacak kadar geniş bir zaman ve bakışa yol açacaktır. Şairin bu açıdan bakıldığında kadına sonsuz bir zaman ve bakışı vermesi şaşırtıcı değildir.

Bu şiirde de aşka yüklenen olumsuz anlam dikkatleri çeker. Aşklar, baygın kokularla gelir. Renkler ve süreklilikle birlikte imge evrenini kuran Cansever, aşk imgelerinde de bir belirsizlik evreni kurar. Aşk değilse bile Edip Cansever’in “Ruhi Bey” adlı şiirinde yaşanan bir cinsellik deneyimi söz konusudur. Gerçekmiş izlenimi uyandıran izler bulabildiğimiz bu şiirde ilk cinsel deneyim, üvey anneyle limonlukta yaşanan bir olaya dayanır.

Üvey annemdi benim
Bir gün
İçeri girdi, uyanıktım
Dudaklarımı aldı, dudaklarımı taşırdı
Birden beyaz bacaklarını gördüm
Sonra her şeyi gördüm
Üstüne çekti beni (Cansever, 1982: 42)

İmgenin her tavrı genele teşmil edilebilecek bir yaygınlığa sahiptir. Örneğin üçgen imgesitüm üçgenler için geçerli bir imgedir. Bir başka deyişle sanatçının kullandığı “beyaz bacak” imgesi her ne kadar bireysel bir tavır sergiliyorsa da temelde hem masumluluğu hem de cinselliği temsil eder.

Bu şiirdeki temel imgesel örgü beyazlık üzerine kurgulanan masumiyet ve cinselliktir. Ellerin beyaz olmasından duyulan korku, hem bir kaybediş korkusunu hem de kadının tek başına kaldığında yaşayabileceğini düşündüğü olaylar için duyulan endişeyi temsil eder. Bu açıdan bakıldığında beyaz imgesi, korkuyu, endişeyi ve daha önce belirttiğimiz gibi masumiyeti sembolize eder. Öte yandan beyaz imgesiyle cinsellik, Edip Cansever’in bu dizelerinde nefret ve tiksinti ile çizilir. Cinselliğin yalnızca iğrenç yönünü gören ve gösteren bir tutumun sergilendiği bu şiirlerde çocuk için cinsellik tahammül edilemez bir olgudur. Normal-dışı bir cinselliğe maruz kalan çocuklar ve bunların sözcülüğünü üstlenen şiirsel özneler, bu yüzden toplumsal olanın dışında akıl ile ilintili her şeyi dışlarlar.

Ahmet Oktay, “Çözümleyici Bir yaklaşım” adlı yazısında Ruhi Bey adlı şu yargılara ulaşır:

“Burada psişik süreci tersine çeviren travma iki yönde gözlemlenebilir: İlk zevkin suçta elde edilmesi ve yeniden cinsel doyum alabilmek için bir suçluluk durumuna ihtiyaç duyulması. Ruhi Bey’in evliliğinin ilk gecesinde niçin başarısız kaldığını bu gözlem yeterince açıklıyor sanırım. ‘Tragedya V’de de Ruhi Bey’de de bastırılmış ve sapkınlaşmış cinsiyet kendini saldırganlık, acı çekme ve acı çektirme biçimlerinde ortaya koyar.”(Oktay: 27)

Şiirin imgelerinin merkezini oluşturan ilk muharrik Ruhi Bey’in aşk hakkındaki yargısıdır:

Olmaz ki, kimse kimseyi sevemez

Ama hiç kimse

Bu kesin yargı, aynı şiirdeki şu dizelerde de şu şekilde gündeme gelir:

Anlamadığım şu

Ben neden bir otel katibiyim

Eskiyim, renksizim kimsesizim

Yontulmuş kalemlerden, sosisli sandviçlerden iğrenirim

Papazlardan, homoseksuellerden iğrenirim

Kız kurularından ve saldırgan dullardan

Ve yaşlı adamların sararmış dudaklarından

Ve deli saraylılardan, onların aybaşı kokularından
Kendimden kendimden (Ş.S.D., Bir Otel Kâtibi) (s.50)

Eskilik, renksizlik, kimsesizlik, sıfatlarıyla kendi imgesini ortaya koyan Otel Kâtibi, Ruhi Bey'in bilincinin bir yansımasıdır. Otel Kâtibi, etrafında gördüğü papazlardan, homoseksüellerden, kız kurularından, saldırgan dullardan ve yaşlı adamlardan iğrenir. Kız kuruları, homoseksüeller, saldırgan dullar imgelerinin varlığı, şiirsel öznenin cinselliğe bakışını özetleyen tercihlerdir. Ancak az önce de belirttiğimiz gibi, otel kâtibinin eskiliği, renksizliği ve kimsesizliği, kâtibin öylesine bir kişilik olmadığını da bize hatırlatır.

Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa. (Cansever, 1982: 9)

Bir yer değiştirme ögesi olarak kadın ve çocuğun kimlik değişimi, şiirin içinde farklı bir imge olarak göze çarpar. Çocuğun bakış açısına göre hemen her yerde belirsizliğiyle dikkatleri çeken bir kadının varlığından söz edilir. Koyu yeşil gözleriyle bir çocuğun içinden bakan bu kadın imgesi ile Cansever, bu dönüşmeyi ilkin bakış açılarında gerçekleştirir. Bedenin dönüşmesinden söz edilmese bile okuyucu, bedenin dönüşmesini de beklemesine gerek yoktur. Dönüşme, öylesine ustalıkla gerçekleşir ki pencerelerden bakan kişi, kadınsı bir kimliğe bürünen çocuk mu yoksa çocuksu bir sağlığa ulaşan kadın mıdır, sorusu tümüyle anlamını yitirir.

Bulanık bir havuzun yanında buluyorum kendimi
Bakımsız, taşları kırık bir havuzun yanında
İçinden koyu yeşil bir çocuğun baktığı
Çürümeye yüz tutmuş yaprak renginde
Ağlaması yağmurlu bir sundurmaya benzeyen
Kırık iskemleleri, çatlamış mermer masasıyla
Yağmurlu bir sundurmaya
Ve pencerelerde belli belirsiz bir kadın
Pencerelerde ve her yanda. (Cansever, 1982: 17)

Cansever'in şiirlerinde kadınlar, hep yalnızdır. Bir düş havası içinde geçen olay dizisi düşlerle bezeli gerçeküstü bir dünyaya kapılarını açar. Cansever, bölümün henüz başında okuyucuya yol göstermek için "bırakıp gidiyor anılarımı rüzgâr" dizesiyle anı-
imgelere ter vereceğinin işaretini verir. Anılar da Cansever'in kadın imgelerini

tanımlamak için kullandığı nitelemeyle “yol kenarlarında birikmiş gereksiz eşyalar” olarak vasıflandırılır.

Cansever’in kadına ve kadın-dış dünya ilişkisine en çok yer verdiğini düşündüğümüz "Bezik Oynayan Kadınlar" kitabındaki şiirlerde aynı evde yaşayan, birbirlerinin acılarını bilen ama birbirleriyle konuşamayan dört kişi göze çarpar. Şiirin en önemli kişilerinden biri olan Cemile'nin aslında olmayan birine Manastırlı Hilmi Bey'e mektuplar yazması, onun şahsında kadının yalnızlığının hangi noktada olduğunu gösterir.

Bu kitabın dışındaki kadın tiplmelerinde olduğu gibi Cemile’de ilk tanımlama “yalnızlık” ve “belirsizlik”tir. Bundan sonraki nitelik de kadınların kendilerini tanımlayabilecek niteliklerin hemen hepsinde var olabilmek için arzuladıkları iç güce sahip olmadıkları gelir. Kadınlar, kendilerini yağmurlarla, balkonla, begonya ve yalnızlıkla özdeşleştirilirken, şair, onların yalnızlıklarını yine gerçeküstü imgelerle dile getirir.

Ben dediğim koskoca bir oyuk
Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda
Bir oyuk! Sofada, mutfakta, yatağında
Yaşamayı tersinden kolluyorum sanki
Yetişip öne geçiyorum sık sık. Sözelimi
Bir iki saatle bitiriveriyor mevsim (Cansever, 1981: 9)

Cemile’nin kendine ait bu tanımlamalarına bakıldığında bunlar ya bir boşluk ya da bir “yansı”dırlar. Onların bu niteliklerinde toplumsal bir olumsuzlama değil aksine kadınların kendi yargıları öne çıkar. Başkalarının bir etkisi yoktur. Ama duygu dünyaları, kendilerine dönük olumsuzlamanın şiddetini arttırır:

Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibiyim

Cemile’nin bir semtin ilk rengini alması, hangi yaprağı koparsa son hatıranın avucunda kalması gibi nesneleşme imgeleri, kadına ait bir somutlaştırma isteğinden çok gerçeküstülikle birlikte modern yaşayış içinde kadının kendini anlamlandırma sürecinden kaynaklanır.

Cemile’nin kendini tanımladığı bir başka nokta ise daha önce belirttiğimiz gibi yalnızlığıdır. Ancak bu yalnızlık da cinsel sapmalarla dile getirilir:

Hiç kimsenin ağzını dayayıp da
Suyunu içmediği bir çeşme gibi durdum
Durdum ki

Önce bir elektrik mavisini çöktü içime
Sanki bir suya anlatıldım da bilinemedim
Ben
Benzersiz bir geyiği okşar gibi
Sevgisizliği okşayıp geçtim (Cansever, 1981: 47)

İlk kez bir kadın bakış açısıyla dile getirilen cinsellik, Cemile'nin şahsında dile getirilirken Cemile, tıpkı bir roman karakteri gibi kendi niteliklerini okuyucuya aktarır. Ancak artık o geçmiş zamanda değil şimdiki zamanda yaşar:

Yıllar geçmedi, yıllar eskidi
Dokunduğu yerde kalıyorum
Yaşlı bir kelebek gibi (Cansever, 1981: 47)

Cansever gibi Cemile de “Yaşlı bir kelebek gibi” dizelerindeki tezatlığın farkındadır. Bilindiği gibi kelebeklerin ömrü çok kısa olur. Ancak yaşlı kelebek imgesiyle varılmak istenen yalnızca tezatlık değildir. Kelebeğin hem narin hem de kısa ömürlü oluşu, Cemile'nin de aslında yaşlı bedeninde soyut olarak birkaç kez ölümü tattığını, öte yandan kelebeğin geçirdiği evreleri kendisinin de geçirdiğini düşünebiliriz. Kelebeğin bir tırtıldan dönüştüğünü aklımıza getirdiğimizde Cemile de yaşadığı soyut ölümleri bu değişmelerle açıklar, diyebiliriz. Ancak Cemile'nin ayırıcı vasfı, bu nesneleşme ya da tabiata atfen seçilen hayvanlar, çiçekler ya da bitkiler (begonya, karanfil) değil, her eylemindeki tereddütlü haliyle kendini anlamlandıramamasıdır. “Hiçbir yere taşmıyorum, kendime sızıyorum yalnız” der. O, hiçbir şeyle kendini ifade edemez. Ancak kendiliği de yetersizdir. Tıpkı “biçimini zorlayan bir kedi gibi”. Bu yüzden hiç olmayan birine yazdığı mektuplarla iç dünyasına bir ayna tutmak zorunda bile kalır:

Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki?
Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz
Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe
Arada mektup yazıyorum san. Hiç olmadın ki
Bunu kendime, Cemile'ye söylüyoruz. (Cansever, 1981: 50)

Seniha ile Cemile kardeş olmalarına rağmen aynı tabiatta değildirler. Seniha da bu farklılığı saklamaz:

Bir ruh mu bu kadın -Cemile-
Nereye değdirsem ellerimi
Masaya, perdeye, konsola
Onunkine değmiş oluyor biraz

İnatla çekiyorum. Ellerimi çoğu kez
Gizlemem bundan (Cansever, 1981: 57)

Cemile, Hilmi Bey'e yazdığı bu son mektupta kullandığı bir ifade Cansever'in kadın imgelerinin de ortak bir niteliğidir. "Bunu kendime, Cemile'ye söylüyoruz."

Yalnızca Cemile değil Cansever'in diğer kadın karakterleri de cinsel yönden normal-dışı tercihlere yönelirler. Cemile, Yahudi matmazel Ester'i "hırslı bir dişi" kendisini de "erkeğe benzer yalnız bir dişi" olarak tanımlar. Adını İncil'den alan Ester, gerçeğinde olduğu gibi bir kraliçe olamasa da kendini yaşadığı evin ve şartların dışında bir kraliçe gibi görür.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi kadının bakış açısıyla dile getirilen cinsellik, bir doyumsuzluğun sonucunda ortaya çıkarken aşk, gündemde bile değildir. "Cemal'in İç Konuşmaları"nda aşkın Tanrı'yla bir işbirliği sonucu ortaya çıktığı vurgusu göze çarpsa da şiirsel öznenin her ikisine de uzak olduğu sezilmektedir.

Koşup duruyorken, önce aşkların peşi sıra
İyi günler, serin evler, baygın kokulardan gelen aşkların
Bu sanki en azından tanrıyla işbirliği
Ya da buluşmak gibi özülle insanların
Oysa bir sığıntıydım çok uzaktan bir gülmeye (Cansever, 2006: 171)

Kitabın bir başka önemli şiirsel öznesi Seniha'dır. Seniha da kendini cinsel bir karmaşa içinde bulurken zamanı cinsel nitelendirmelerle açıklar. Ancak cinsellik kurgusu gibi zaman kurgusu da karmaşıktır:

Gün erkek oldu Seniha
Denizden çıktıktan sonra
Giyinmek kadar güzel
Dün erkek oldu
Gün senin oldu Seniha (Cansever, 1981: 75)

Kendisini bir erkek olarak tahayyül eden Seniha ise ablasının aksine daha çok dışa dönüktür. Kendisine "hep başka biriymiş gibi" bakan Seniha, şiirdeki hüznün sembolüdür.

Yaşamaya yerleşiyor Seniha
Kendi yaşamına (Cansever, 1981: 22)

Kocasından ayrı yaşayan Seniha, mavi gözleriyle ablası Cemile'nin bakış açısıyla verilir. Diğer kadınlar gibi Seniha da hayatın kıyısında yaşar. Seniha, bir otel odasına kapanıp ölümü bekler. Cemal'e göre Seniha,

yaratılmakta olan bir anıya benziyor
bakışları anlamsız

Cansever'in gözünde ise kadınlar, Cemile ve Seniha'da olduğu gibi yine bir nesne ile özdeşleştirilir.

Çift kollu bir lambaya benziyorlar
Seniha teyzemle annem

Şiirin bir başka bölümünde yine Cemal'in gözünde Cemile ile Seniha, kendi belirsizlikleri içinde kaybolup giderler:

Gittikçe uzaklaşıyor annemle teyzem
İki tek nokta gibi
Kalıncaya dek (Cansever, 1981: 46)

Cansever'in şiirlerinde evin içinde kendi yalnızlıklarıyla yaşayan bu insanların iç dünyalarına eğildiği hissedilir. Kadınlar da erkekler gibi çağrılmayan kişilerdir.

Seniha!
Çağırmadım ki kendimi
Sordum, o kadar
Ben kendimi kendime sunuyorum, o kadar
Toprağına karışmış bir çiftçi gibi (Cansever, 1981: 53)

Öte yandan Seniha tıpkı ablası Cemile gibi cinsiyetiyle ilgili bir karmaşa yaşar. Zaman imgeleriyle verilen bu karmaşa, kadın ve erkek ilişkilerinin de sembolü gibidir. Seniha kimi zaman yüzü olmayan bir erkek, kimi zaman da yanmış süt kokulu bir oğlandır.

Bir gün: yüzü olmayan bir erkek
Bir gün: yanmış süt kokulu bir oğlan (Cansever, 1981: 53)

Seniha'nın da ablası Cemile gibi bir evlilik macerası vardır ve düğün hatıralarını anlatır. Kocasının erken ölümü, onu etkiler. Öte yandan evlilik, onu da yıpratmıştır:

Başlamak ne kadar güçtür, ne kadar incelikli
Sürdürmek, sadece sürdürmek
Öylesine kolay:
Hiçbir şey olmamış gibi
Kalp atışları, saat zembereği
Yıllar yıllar yıllar
Çözülmemiş bir bıkıntıyla birlikte
Kalıcı bir gülümseme yapıp da sevgisizliği.. (Cansever, 1981: 54)

Sıradanlaşan evlilik hayatı Seniha'yı yıpratmış, sadece evliliği sürdürme çabasının sevgisizliği de beraberinde getirdiğini vurgular. Sıradanlaşma durumunu ritmik kalp atışları, saat zembereği ile veren şair, şiirde kullandığı kelime ya da tekrarlarla da bu sıradanlığı biçimce örnekler.

Edip Cansever'in şiirlerinde kadınların genellikle mutsuz oluşu, belirli bir sebebe bağlanamazken onların en büyük sorunu hayat karşısında hep ikilem içinde oluşları ve geçmişe bağlı kalışları olarak da düşünülebilir. Öte yandan geçmişle birlikte varoluşları da onları hep bir yalnızlığın içine iteler.

Ve şimdi
Her yengi, her yenilgi
Her tutarsızlık, her ikilem
Güzelliğimi doldurur benim
İstesem de eskiyemem
Ve artık
Çok sesli bir müziğimdir ki ben
Tek zevki duyarken gövdemde
Kendimi kendime sunarken (Cansever, 1981: 65)

Bu dizelerde Seniha, ablasıyla aralarında varolan en önemli farklardan birinin altını çizer. O, Cemile gibi eskimeyecektir. İstese de eskiyemez. Şiirde insanların ihtiyarlıkla ilgili tanımları olan “yaşlılık” ya da “yaşlanma” ile değil de “eski”lik imgesinin öne çıkarılması şaşırtıcıdır. Eskilik imgesinin ısrarlı vurgusu, gerçeküstücü bir imge olarak karşımıza çıkarken bu imgenin nesnelere dönük bir nitelime olduğunu hatırlamalıyız. Cansever'e göre insanlar, özellikle kadınlar, bir nesne gibi eskirler.

Cansever'de kadınlara ait nitelermelerden biri de onların bir mekânla özdeşleşmesidir. Şairin tırnak içine aldığı gibi

Giyinip dışarı çıkıyorum hemen
Ben bu 'evler'e sığamam (Cansever, 1981: 66)

Bir ev, daha önce de belirttiğimiz gibi fenomenolojik imge incelemelerinde çoğu zaman bilinç olarak tasavvur edilir. Nitekim Seniha, bir sonraki şiirde kendini bu kez bir otel imgesiyle özdeşleştirir:

Oteller imzamdır benim
-Ah güzel yaşam! Sevgilim ölüm!-
Şimdi bir otelin apacı sevinciyim. (Cansever, 1981: 67)

Otelin karşıt değerleri içermesi şaşırtıcı değildir. Otel ya da bilinç, hem hayatın hem de ölümün imgesini barındırır. Bu karşıt değerler, Seniha gibi tüm diğer kahramanlar için de aşılabilecek bir durum değildir. Hayat güzeldir ve ölüm de bir sevgilidir. Seniha, güzellik ve sevgili imgesi olan hayat ve ölüme hayrandır. Bu iki evin dışında hiçbir yere gidilemez. Açık bir çatışmanın sembolü olan otel imgesi, bilincin nesneleştirilme çabasında önemli bir araç olarak göze çarpar.

Öte yandan Seniha, hayat ve ölüm çatışmasında Cemile'ye göre ölüme, intihara daha yakın durur.

Buğulu bir hiçliktir, değil mi
Aynada titreşen bardak
Ve her şey
Değil mi, budur
Bir ölünün, bir ölüye sorduğunu sormak (Cansever, 1981: 73)

Yine bir karşıtlık içinde varlığını ifade eden Seniha, bir ölünün diğer ölüye sorduğu soruya bir karşılık vermek ister. Ancak dizenin sonunda bir cevap yoktur. Bu boşluk, tıpkı ölüm gibi bir hiçlikle açıklanabilir:

Hiçbir şey yalnız kalmıyor
İnsandan başka dünyada
Seniha!

Seniha dışarı çıkacakken aynaya bakar. Ayna ve aynaya bakan göz, daha önce de belirttiğimiz gibi bakışımımlı imge anlayışının birer sembolüdürler. Aynanın olduğu yerdeki bu bakış, aynı zamanda fenomenolojik imge çözümlemesinde sınırlandırılmış bir bakış imgesini de beraberinde getirir. Ayna göze, göz de aynaya bakar durmadan. Bu bakış aynı zamanda bilincin de kendine bakma isteğinden kaynaklanır. Ayna imgesi dış dünyayla da dile getirilir. Dış dünya da Seniha'nın gözünde bir aynadır ve adını da yansılar.

Seniha!
Seni bugün kıskandım
Ancak son günlükte Seniha kesin kararını verir ve intihar etmekten vazgeçer:
Özür dilerim dünya
Ben bu otelden çıkamam
İmza: Seniha (Cansever, 1981: 80)

“Bezîk Oynayan Kadınlar” kitabının diğerk ilgi çekici kahramanı da Ester’dir. Bir Yahudi olan Ester, Cemile ve Seniha ile sık sık görüşür. Ester, diğerklerine göre daha umutlu, daha umursamazdır. Herşeyi kabullenmiştir.

Bir genelev işletir ancak bu durumu da kabullendiğinden diğerk insanlarla hatta kendisiyle bile çatışmaya girmez. Her şeyi kendi ölçüsü içinde kabullenmekle birlikte Ester, hayata karşı daha umursamaz bir tavra bağlanıp kalmıştır.

Çıplaklığımle övünürüm
 Dişiliğimle övünürüm
 Benim olan her şeyi kullanırım
 Kullanmak ayıp mıdır? Değildir
 Ayıp olan ki nedir?
 Ben bunları bir güzellik bilirim (Cansever, 1981: 85)

Bir ahlâk anlayışı sunan Ester, diğerk insanlara da bu konuda anlaşma önerisi sunar.

Kötülük nedir, var mıydı bilenimiz
 İyilik nedir, var mıydı bilenimiz
 Ana karnında süttten
 Bembeyaz örölmüşüz de
 Derim ki ben –demek istemem- vahşetin imleriyiz (Cansever, 1981: 91)

Ester’e göre kadın sevginin, saflığın sembolüyken vahşetin işaretlerine dönüşmüştür. Evdeki diğerk üç kişi de kendi dünyalarının dışına çıkamayacak kadar kendileriyle meşguldürler. Cemile ve Seniha’nın eksikliklerinin karşısında daha dingin oluşu Ester’i biraz daha geride tutar. O da diğerkleri gibi kendi dünyasından uzak değildir. Ancak o da diğerklerinin akibetinden kurtulamaz. Gerçeküstü imgelerle okuyucuya sunulan Ester’in insana ve kendine bakışı da belirgin değilse bile açık bir çatışmayı barındırır.

Sözlerim kendim üstüne
 Bir uzak yerlere gitmek üstüne
 Sanki günler tek bir güne birikti
 Bense çıkmazda kaldım, usandım
 Çıkmazlarda üstüste
 Birikmiş ufuklar kadar derindim (Cansever, 1981: 99)

Ester, kendi merkezinde topladığı benlik duygusunun zaman zaman çaresizlik üzerine şekillendiğinin farkındadır.

Açılmamış bir şarap şişesiydim
 Ki öyle kaldım

Acımı köpürtemedim
 İçime sağdım
 Gözyaşlarımı gösterdim
 Ki sildim
 Özgürlüğüm beni tutsak düşürdü
 Başaramadım (Cansever, 1981: 102)

Meselesi “bitmeyen”lerde şekillenen Ester’in insanlarla ilişkisi de cinsellikle örülüdür.

Ve ağzım ağzını öptü ise
 Çünkü için sözle doludur
 Elim eline değdi ise
 Çünkü elin yaratılmış işler doğurur
 Gözlerine baktım ise
 Ki bakmışımdır
 Onlar bir denizi sezme derinliğindedir (Cansever, 1981: 103)

O da etrafındaki insanlar gibi kimi zaman durgun kimi zaman da hareketlidir. İnsanlarla aralarındaki mesafe, Ester’e kendini tanımlayabilmesi için yeterli imkânlar sunar.

Ben ben idim, onlar da oydular
 Geçip de deri dönmeyen yeliz
 İnsan akar insanı özleyince
 Yılları çok bir gün gibiyiz (Cansever, 1981: 91)

Diğerlerine göre daha doğru tespitlere yönelen Ester’e göre Seniha, çelişkili hayatına doğru sürülmüştür. Cemal, büyüdükçe yaşlanan bir çocuktur. Cemile ise hatıralarla boğulur. Geriye ise kala kala bir yalnızlık kalmıştır.

Kaldıysa bir o kaldı
 İçimizde bir vahşeti uyandırma korkusu (Cansever, 1981: 92)

Ancak kitabın son sözlerini söyleyen Ester’in yargıları da diğerlerinin yargılarının yanlışlık ve doğruluğunu da eleştirir mahiyettedir:

Ester’in söyledikleridir
 İnsanlara uzaklık vurma
 Ama herkes ki kendisi olsun
 Bir gün herkes kendisi olsun (Cansever, 1981: 109)

Sezai Karakoç, modern şiirin kadına yönelişini dünyaya yönelmek olarak algılar: “Bu yeni akım, dünya gerçekleri içinde kalacak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nefret ve kaçış, bütün iş bu olacak; bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş)

çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacaktır. Şair, cemiyete sıkışıkça kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur. Yine bu şairlerin her birinin ayrı belki, birlikte yaşamak hikâyesinde bir çözümleri olacak. Elbet, kendilerinden önceki, ‘katışıksız toplumcu’ lar, bu berikileri tatlısu toplumculuğuyla, samimî olmamakla suçlayacaklar.” (s.17)

Sezai Karakoç’un bu yargılarına Edip Cansever’in bir şiiriyle açıklamalar getirdiğimizde kadın, bu şiirlerde sığınacak bir varlık olarak addedilir. İlhan Berk ve Cemal Süreya’nın aksine kadını “yazınsallaşma” bağlamında bütünüyle bir cinsellik objesi olarak görmeyen Cansever, kadınların kendilerini nesneleştirmesine rağmen onlarda derin bir anlam bulur. Oysa aynı şairlerde kadın, “beden” imgesiyle tanımlanır. Tenin varlığı, aşkın da varlığıdır. Bu hayatın ölümün de çatışmasını barındıran kadındaki anlam, kadına bakışı diğer şairlerin aksine Cansever’in kadına bakışını daha derin kılar.

Kadın, erkeğe göre daha çok kendilik bilincine sahiptir. Kadının dış dünyaya göreceli olarak uzaklığı onun yer yer umutsuzluğa düşmesine sebep olsa da kadın, gerçeküstü imgeler aracılığıyla nesneleşmekten de kolayca sıyrılıp iç dünyalarına dönebilirler. Bu da onları dönüşlülük bilincine daha yatkın bir ruh haline sahip kılar. Olaylara kimi zaman erkek kimi zaman kadın olarak bakmayı da örneklerler.

Bu bölümde sona geldiğimizde Edip Cansever’in kadına, aşka ve dolayısıyla cinselliğe bakışını özetlediğimizde dönemin diğer şairlerine göre cinselliğe fazla atıfta bulunmadığını ancak yer yer yine nesnelere kadını özdeşleştirdiğini görürüz. Saf ve yalın bir aşkın getirdiği birliktelikle birlikte zaman zaman da eşcinsel ilişkilerin gündeme geldiğini gördüğümüz Edip Cansever’in şiirlerinde bu çarpık ilişkinin de normalleştirilerek hayatın bir uzantısı olarak düşünüldüğünü görürüz. Ancak daha önce de vurguladığımız gibi kadın imgelerinin sürekli nesnelere birlikte anılması ama daha çok kadının nesneleştirilmesi dikkat çekici boyutta karşımıza çıkar. Kadının nesneleşmesi, bilindiği gibi batı gerçeküstü şiirinde de karşımıza çıkan bir olgu olmasına rağmen Edip Cansever’in şiirinde bu boyutta önemsenmesi, onu belirgin derecede farklı kılan unsurlardandır.

3.1.7. Çocuk İmgeleri

Freud'a göre sanatın ve dolayısıyla sanatçının eserleri üzerinde en temel kaynaklardan biri de çocuk ve çocukluktur. Çocukluk ve anne baba ilişkilerinin deşifre edildiği teorisine göre Freud, Oidipus karmaşasının başlangıcını bebeklik dönemine indirgeyerek belirler. Bu dönemde çocuğun ilk erotik nesnesi annesidir. Anne, onu besleyen ve aynı zamanda ona haz verendir. Bu yönüyle anne, çocuğun ilk baştan çıkarıcısı rolünü üstlenir. Çocukluk dönemi gelindiğinde, erkek çocuk babayı kendine rakip edinerek onun yerini almaya çalışır, hatta bilinçdışı bir biçimde onu ortadan kaldırmayı ister. Aynı şekilde kız çocuğu da anneye olan özdeşleşmeyi terk ederek babayla olan ilişkisini tanımlamaya ve anlamaya çalışır. Freud'un ortaya attığı "elektra kompleksi"ne göre erkek çocuğun anneye olan erotik saplantısının bastırılması, çocuğun içindeki dişil eğilimleri ve babaya duyulan nefreti arttırırken, sonraki yaşamında kadınlarla kimi zaman ilişki kurma bozukluklarına ve hatta eşcinsel tercihlere de yol açar. (Freud, 1996)

Freud sonrası psikanalizin en önemli temsilcilerinden biri de Carl Gustav Jung'tur. Ona göre Oidipus karmaşası, erkek çocuğun annesine duyduğu cinsel arzuyu engellemek için babanın koyduğu bir yasaklamadan doğmaz. Dahası Jung'a göre erkek çocuğun anneye olan bağlılığı, cinsel bir sevgiden değil, annenin kendisine gösterdiği sevgi ve şefkatten kaynaklanır. Freud'dan farklı olarak, Jung, anneyi, sadece çocuğun taşıyıcısı ve Oidipus karmaşasının ortaya çıkışındaki başlıca etkenlerden biri görmez. Bunun ötesinde anne, temel bir arketiptir. Dolayısıyla anne imgesi, insan hayatının farklı evrelerinde üstlendiği türlü kimliklerle, özellikle erkeğin kişiliğini deşitirici bir etkiye sahiptir (Stevens, 1999).

Lacan'ın narsisistik dönemi olarak kabul edebileceğimiz "Ayna Evresi"nde ise çocuk, başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolaymlayarak bütünleştirir ve böylece ortaya "Ben" denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oidipus sayesinde, yani ailenin söylemi sayesinde dilbilimsel bir gösterenle temsil edildiğinde "Ego" kurulmuş olur. Lacan ben deneyiminin bir imge dolayımıyla üstlenilmesi fenomenini göz önüne alarak bu deneyimin bir yabancılaşma, bir kurgu üzerinde gerçekleşebileceğini söyler. Çocukluğun ilk evrelerindeki imgesel süreçte henüz "ben" ile "ben-değil" in ayrımının

tam netleşmediğini, sürekli bir gidip gelmenin, benlik sınırında belirsizliğin sürmektedir. Söz konusu netleşme, ancak simgelerin, mesafe koyucu, yabancılaştırıcı etkisi sayesinde kesinlik kazanabilir. Bu durumda imgesel düzen, insanın kendisiyle imajını karıştırdığı bir yapılanma sunar. Fantezi ile gerçeğin, ben ile “öteki”liğin karıştığı bir düzeydir bu. Lacan, buradan hareketle insanın gerçekliği tam olarak kavranamayacağından söz eder. İmgesel ilişki, “Ayna Evresi”nin temel karakteristiği olmakla beraber bu ilişki biçimi tüm yaşam boyunca sürer. Lacan’a göre egonun esas işlevi bir imgeyle özdeşleşmek, bir kültürel imge hâlinde kendini görmektir.(Lacan, 1994: 64)

Hemen hemen tüm şiirlere damgasını vuran imgelerin başında gelen çocuk ya da çocukluk, Edip Cansever’in de olaylar aracılığıyla dile getirdiği bir imgedir. Onun şiirlerinde çocukluk, kimi zaman asık yüzlü üvey annenin uzaklaştırdığı bir mutluluk özlemine dile getirir. Kimi zaman da ilk cinsellik deneyiminin öznesini oluşturur.

Şiirlerde kadın ve ölüm imgeleriyle varlığını sürdüren çocuk, gerçek anne sevgisini yetişkin olarak yaşadığı kadınlarda aramak ister. Ancak geçmişte yaşanan olumsuz olaylar sebebiyle çocuk, anneyle ilişkinin olması gereken çerçevenin dışında kalarak mutsuzluğu yetişkinlikte de devam ettirir.

Edip Cansever, diğer imgelerinde olduğu gibi çocuk imgesini de gerçeküstücü bir belirsizlik üzerine kurgular. Ancak sözü edilen çocukluk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya’nın şiirlerindeki gibi kötü ya da olumsuz olarak nitelendirilmez. Çocukluk, başlı başına belirsizlik içinde yaşanan bir süreçtir. Bu süreçte çocuk, nesnelere bağlı olarak türlü şekillerde karşımıza çıkar. Cansever de, “Yaşamımda İlkler” adlı yazısında “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı kitabında (2000)çocukluğuyla ilişkisini şu şekilde açıklar:

“Ben Ruhi Bey Nasılım’ adlı kitabımı, bugünden çocukluğuma doğru uzanan bir çizgiyi bölüm bölüm yazarak sürdürmeyi düşünmüştüm. Baştan dört bölümü de bu amaçla yazmıştım. Kitap hem yavaş yürüyordu, hem de bir yerde tikanıp kalacak gibiydi.” (s.36-37)

(Kaç türlü girilirdi anılardan içeri?

1 - İşte! bir zambağın öz suyunun içilişi gibi

2 - Süt emer gibi bir memeden

Bütün renklerin ve bütün kokuların bir anda bilinişi

3 - Dibini kazıyor alanlar: dünyanın iç çekişi.) (Cansever, 1982: 14)

Bu şiirdeki imgelerden hareket ederek şairin çocukluk ve çocuk algısına baktığımızda ilkin yukarıdaki dizelerin bize gösterdiği kapıdan içeri girmemiz gerektiğini anlarız. “Kaç türlü girilirdi anılardan içeri” dizesi, şairin anı-imgelerle geçmişe dönüşünün birden fazla yolla mümkün olduğunu ifade eder. Buna göre ilk aşamada şimdiki zamana ait kimi davranışların kökeninin bu döneme rastladığını düşündüğümüzde şairin şimdiki zamanda yaşadığı belirsizlikleri açıklayabilmek için geçmişe bir zambağın özsuyunun içilişi gibi girilir. Hemen hemen hiçbir şey dışarıda bırakılmaksızın anılar yoklanır. Ancak bir arının zambağın neresinden özsü toplaması gerektiğini bilmesi gibi şairin de hangi anıları gündeme getirmesi gerektiğini bilmesi gerekir.

İkinci aşamada çocukluk ve bebeklik dönemine ait bir imge olan “süt emme” karşımıza çıkar. Şairin bu imgeyi kullanışı tesadüfî değildir. “Süt emer gibi bir memeden” dizesinin varlığı, anılara dönmenin ikinci yoludur. İkinci dizede bu kapıdan geçildiğinde sonucun neler olacağından söz edilir: “Bütün renklerin ve bütün kokuların bir anda bilinişi”. Anılar, çözümlendiğinde yalnızca geçmişin değil şimdiki zamanın da gizleri çözülür. Renkler ve kokular, tıpkı Proust’un romanlarında olduğu gibi olduğu gibi şimdiki zamana taşınır. Bu aşamada da ilkinden farklı olarak anılarda bir tercih söz konusudur. Anılar, bir farkındalığa yol açar. Dolayısıyla çocukluk, şimdiki zamanın tanımlanabilmesi için büyük önem taşır.

Edip Cansever’in önerdiği üçüncü yol ise anıların varlığı, bir iççekişe yol açar. Bir diğer deyişle geçmişin renkleri ve kokularına varılınca kadar tanımlanabilmesi ve sonuçta bugüne dair ipuçlarını vermesi geçmiş günlerin hazzını da beraberinde getirir. Ancak bu haz kimi zaman bir acıya da dönüşebilir. Acı öylesine boğucudur ki bugüne ait bütün durumlar bundan fazlasıyla etkilenebilir. Dolayısıyla bu iççekiş yalnızca anılara dönen bireyin değil dünyanın da iççekişidir. Dünyanın iççekişi, hazzın değil acının her şeyi içine çekmesi anlamına gelir.

Çocukların günü gibi bir gündü
Kahverengi fotoğrafları vardı, bulanıktı
Hiçbir şey açık seçik görünmüyordu
Kocaman bir bahçe olmalıydı, orda burda
Tavuskuşları olmalıydı, herbiri
Öyle bir başına hiç kımıldamadan duruyordu
Saniyeler sümbüller gibiydi
Saniyeler sümbüller gibiydi dokunsam iki parmağım arasında akıyordu
Kısacık bir gündü. (Cansever, 1982: 37)

Şiirde yer alan renklere bakıldığında seçilen renk imgelerinin tümüyle yukarıda sözünü ettiğimiz acıyı ifade etmek için kullanılmış gibidir. Bu bakış,

Her şey dönüştü işte
Kahverengi bir çarşambadan
Sapsarı bir cumartesiye

dizelerinde de kendini gösterir. Her iki rengin de karamsarlığa ve dahası sarı rengin bekleyişi, sonbahardaki imgesiyle yavaş yavaş ölümü de hazırlaması sebebiyle geçmişe, çocukluğa dair imgelerin pek de mutluluğu içermediğini söyleyebiliriz. Bu dizelerin devamında kolalı bir örtünün çocuğun yüzünü acıtması ve gözkapaklarını yakması da geçmişten kalan korkuların bir bir gün yüzüne çıkmasını sağlar. Bu şiirlerde çoğu zaman sevinçle bunalım, acıyla mutluluk, umutla umutsuzluk iç içe yaşar insanda.

Masallar, sinemalar geleneksel yaşayış şekilleriyle modernliğin iç içe girdiği yeni bir imge bileşimidir. Masal dinleyen çocukla modern yaşayışla birlikte sinemayla tanışan çocuk aynı değildir. Edip Cansever’de her ikisi bir aradadır. Bol bol masal ve sinema unsurlarıyla karşılaştığımız şiirde en göze çarpan husus her iki sanatın da birbiri içine geçen imgelerle gündeme gelmesidir. Yılan, at imgeleri masala aitken bu varlıklar daha çok sinema sanatından yararlanılarak ortaya çıkarılmış gibidirler.

“Uyanınca Çocuk Olmak” şiirinde bulduğumuz cevap tıpkı şiirsel özne gibi şairi de şaşırtır. Şiirin odağında yer alan bireysel geçmiş, çocuklukla özdeşleşir.

Sokak ve kırılan bir cam imgeleri, bir önceki dizelerde aşk duyan bir kadın imgesiyle birlikte anılır. İlk gençlik yıllarına dair sokak gürültüleri arasında kadına duyulan ilginin öne çıktığı şiirde ses imgeleri de dikkat çekicidir. Camın kırılması yansımali kelimelerle dile getirilerek işitsel imgelere dönüştürülmüş. “Borazan” şiiri de bir çocuğun bakış açısıyla görsel ve işitsel imgelerin ardı ardına sıralandığı bir şiirdir.

Şiir, gökyüzünün kıpırdadığı, şenliklerin hüküm sürdüğü cins ülkelerin ardı ardına sıralandığı bir masalı hatırlatır. Bu görsel imgelerin arasında yükselen çocukluk ülkesinde iyimser bir dünya özlemi, hayata umutla bakan bir şiirsel öznenin varlığını hissederiz. “Bir sevinç, bir umut dalgası, azların azı da bir sadelik / Sizin bir çift göz olan o şeyleri taşıdığımız gibi.” Bu iyimserliği gün yüzüne çıkaran diğer imgeler de eklenince şiirde Edip Cansever’in Asaf Hâlet’in yolundan gittiğini ancak geleneksel masal imgeleri yerine gerçeküstücü imgelere yöneldiğini görürüz. Rengin çıplaklığı,

şenliğin gözlere çalınması gibi imgelerdeki gerçeküstü nitelikler İkinci Yeni'nin niteliklerini barındırmakla birlikte Cansever'e has üslubu da üstlenirler.

Edip Cansever'in "Amerikan Bilardosuyla Penguen!" şiirinde de imgelerin gerçeküstü nitelikleri bir önceki şiirdeki masal imgeleriyle benzerlikler taşır. Güneşi eriten çocuk başları, hiçlikle kesilen tahin helvaları gerçeküstücü imge olmalarının yanında çocuk dünyasının imgelerini de hatırlatmaktadır.

Aynı çizgi üzerinde 'Ben'i ön plana çıkaran şairin bu şiirinde "Penguen" sözcüğü daha çok birinci bölümde geçiyor.

Edip Cansever'in hemen her çocuk imgesiyle birlikte masalsı imgelere de yönelmesi, bu şiirlerdeki çocukluğun yine de belirsizlik içinde geçmesine engel teşkil etmez. Kimi zaman çocukla birlikte karşımıza çıkan kadın imgesi de bu belirsizliğin içinde yerini alır. Ancak kadın da bu belirsizliğe uyum sağlayarak bir hayalet hâlinde karşımıza çıkar.

Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa. (Cansever, 1982: 12)

"Ben Ruhi Bey Nasılım" ve "Ruhi Bey Ve Limonluktaki Yangın" adlı şiirlerdeki Ruhi Bey'in çocuk, bu belirsizliğin yanında ilk cinsel tecrübeyi de yaşar. Kadın, henüz ilk gençlik dönemini yaşayan çocuğun bilinçaltında bastırmak için unuttuğu olayları yaşatır. "- Unutmak! ben büyüdükçe o benim çocukluğum -"

Anladım neden sonra
Anladım kötülük olsun diye geldiğini limonluğa
O bembeyaz dişleriyle yoktu, ben vardım
Üç gündüz daha geçti, ben vardım
On gün daha geçti, sonra ben günleri unuttum
- Unutmak! ben büyüdükçe o benim çocukluğum -
O yoktu
Beni uyardı, beni yalnız bıraktı, anladım
Çocukken vururdu, kanatırdı, ezderdi
Bu kez de
Anladım severekten
Okşayarak yapmamak istedi aynı şeyi (Cansever, 1982: 45)

Edip Cansever'in yetişkin şiirsel öznelerinin çocuklukları kimi zaman yansıtıcı bilinçler tarafından değerlendirilirken onların bugününe de ışık tutacak birtakım bilgiler verilir. "Bezik Oynayan Kadınlar" adlı kitapta Cemile'nin oğlu olan Cemal, her çocuk gibi annesine olmadık sorular sorar:

Durdu Cemal gibi biraz ötede
 Durmuyor gibi durdu
 Bu çocuk anlaşılmanın ta kendisi
 Yalnızca sordu, bu yüzden sana soruyorum ben de
 Melekler dışı midir Hilmi Bey,
 Dışidir diye tutturdu
 Yani ben(Cansever, 1981: 18)

Cemile, aynı şiirin sonunda yalnızca oğlu Cemal için değil tüm çocukluklar için şu yargıya varır:

Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk
 Hiçbir yere gitmiyor

Cemal, şairin diğer çocuk karakterleri gibi hiç çocuk olmamıştır. Olmayacaktır da.

Cemal ise kendini yaşlı bir çocuğa benzetir. O “çocukların en yaşlısı”dır. Ancak sevilince kendini tadabilir ve kendine dönüşebilir. Cemile’ye göre Cemal annesini sevmez.

Son olarak Edip Cansever’in şiirlerindeki çocuk imgeleri için genel bir değerlendirmeye şiirsel özneler üzerinden gidildiğine ilkin baştan beri altını çizdiğimiz belirsizliğin altını çizmemiz gerekmektedir. Bu belirsizliğin gerçeküstücü imgelerle masal imgelerinin birleşmesiyle oluşturulduğu Âşıkârdır. Bu sebeple olsa gerek çocuklara ve çocukluğa ait bütün imgeler, genel olarak bakıldığında mutlu bir çocukluk dönemine ait olup olmadığını düşündürecek ölçüde karmaşıktır. Bir yanda saf bir anne ile aşk ve cinsellikle birlikte karşımıza çıkan üvey anne imgesinin varlığı, bu şaşırtıcılığı devam ettirir. Sürekli belirsizliğin hüküm sürdüğü bu şiirlerde bu yüzden yoğun bir çocukluğun yaşandığı da bu imgelerle kendiliğinden ortaya çıkar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İMGELERİN İLİŞKİ DÜZEYLERİ

4.1 İMGELERİN İLİŞKİ DÜZEYLERİ

4.1.1 İmgelerin Nesnelere Olan İlişki Düzeyleri Ve Şiirsel Bilinç

Bu bölümde Edip Cansever'in imgelerinden hareketle şiirsel bilinç ve bu bilincin muhayyile yardımıyla nesnelere kurduğu ilişkilere değineceğiz.

Bu bölümde amacımız Edip Cansever'in şiirlerini yazarken nesnelere ve dış dünyayla nasıl bir ilişki kurmakta olduğunu ortaya koyabilmektir. İmgelerin ve dolayısıyla bilincin nesnelere olan ilişki düzeylerinde nesnelere durumları, şiirsel öznelere şahsında şairin dış dünyaya bakışı, bağıntı ya da bağıntısızlığa olumlu ya da olumsuz cevap veren bilince göre şekil alır. Daha çok bağıntılı ya da bağıntısızlık üzerine kurulu ilk iki varsayımdan hareket edilerek ifade edildiğinde şairin dış dünyayla olan ilişkilerine ve ardından da sanatsal bilincin karşıtlıklarla gerçekleşen bu ilişki düzeylerinde nesnelere hangi gerçeklik düzeylerinden baktığını araştırdık.

Bilinç ilişkilerinin ortaya çıkarılması için öncelikle bilinç düzeylerinde imgelerin nesnelere olan bağıntı biçimlerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Buna göre Edip Cansever'in şiirlerinde nesnelere, durumlar ve insanlar arasındaki bağıntılara dair birbirinin tersi olan iki ilişki düzeyi tespit ettik. Bu ilişki zıtlığı her şeyden önce Edip Cansever'in dış dünya ile arasında belirlediği zıtlığa da işaret etmekle birlikte birbirini tamamlayan nitelikler de arz etmektedir.

A. Bağıntılılık ve Belirginlik

B. Bağıntısızlık ve Belirsizlik

4.1.1.1. Bağıntılılık ve Belirginlik

Modern şiirde şiirsel ben'in nesnelere, durumlar ya da insanlarla olan ilişkilerinde süreklilik ama aynı zamanda derin bir karmaşa hâkimdir. Bu yüzden sanatçının ilişkilerindeki süreklilik ve karmaşa bir bağıntıya da yol açar. Bağıntının niteliği ve

belirginliğiyle bağıntıyı ve dolayısıyla şairin dış dünyayla olan ilişki düzeyini tespit etmemiz mümkündür.

Nesneler ve durumlar, şiirde hep bir uyum arzusunun insanla dış dünyanın bağıntısını güçlü kılmak için vardır. Bireyin varlığı, bu varlıkların dışında anlamını yitirmekle birlikte nesnelere ve durumlar, birer bağıntı imgesine dönüşürler.

Modern sanatta geleneksel anlayışın tersine nesnelere nesnelere, kelimelere de kelimelere yalnızca işaret ettikleri oranda vardılar. Genellikle imgeler aracılığıyla elde ettikleri bu kazanımlarının yanında sembolik anlam dünyasına ait anlam zenginliklerini de yine yüzeysel oranda ve yine yazınsal ya da göstergesel düzeyde gerçekleştirebilmektedirler. Sallanan boş bir sandalye yalnızca boş bir sandalyeyi işaret eder. Kurbağa, her ne kadar insanı temsil etse de kurbağa nesnel biçimini korumaktadır. Örneğin gül imgesi ya bir kadını ya da çabucak solmasından ötürü kadının bir niteliğine vurgu yapar. Daha ötede sembolik bir anlama gönderme yapılmaz. Ancak her iki halde de durumların, olayların ve dahası insanların nesnelliğine atfedilen imge vurgusu, modern sanatın en belirgin niteliği olarak göze çarpar. Bir diğer deyişle geleneksel anlayıştan farklı olarak modern sanatta nesneleştirme ya da nesnenin biçimsel niteliğinin öne çıkarılması, imgecilik anlayışının en belirgin tavrı olarak karşımıza çıkar. Geleneksel gerçeklik vurgusunda nesne iki halde imge ile bağdaştırılırdı. İlkinde imge, nesnenin temsili ya da kopyasıydı. İkinci algıda imge, nesnenin dışında yalnızca sembolik olanın tasarrufundaydı. Belirttiğimiz gibi modernliğin getirdiği gerçeklik algılarının değişmesiyle birlikte nesne imgeleştirme düzeyinde yalnızca kendiliği, hacmi ve maddi boyutlarıyla görünür hâle gelmiştir.

İnsanların duyularına dolaylı olarak seslenen modern şair, insanın her şeyden uzaklaşmasından yola çıkarak onun varoluşundaki yalnızlığın altını çizmek ister. Ancak bunu yaparken de insanı genellikle bütünsel yapılarıyla değil herhangi bir uzvuyla tanımlar. El, göz, bacak insana ait birer uzuv olmaktan çıkarak alelade birer nesneye dönüştürülür.

İnsanlarla nesnelere arasında varsayılan bu ilişki, Edip Cansever'in de şiirlerinde de farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu farklardan ilki, onun birçok şiirde nesnelere insanlar gibi, insanları da nesnelere gibi düşünmesinden ortaya çıkar.

Cansever, sanattaki modern yaklaşımın sınırlarını zorlayarak şiirlerinde hep kendine özgü bir cevap verir. El, el olmakla birlikte geçmiş zamandır, bir yeri tanımlar

ama mutlaka insanı, insanın iç dünyasını işaret eder. “Dolgunluk Eli” adlı şiirin ana izleği de bu bağıntılılıkta ortaya çıkar.

El’in dolgunluğu, bireydeki dış dünyaya ait bağıntı arzusunun sunumu açısından bir örneklem oluştururken aynı zamanda eli bedenden bağımsız düşünmeyen bütünsellik arzusunu da ifade eder.

Edip Cansever’in şiirlerinde durumların da kendi içinde “nesnel bağdaşıklık”* ilkesine sahip oldukları görülür. Cansever’in “bir durumun nesnel karşılığını güçlendirmek” olarak ifade ettiği durumların bağıntısı, çoğu kez nesnelere ya da şeylerin kendi uzamsal varlıkları içinde oluşturdukları bağıntıdır.(Sezer, 1982: 135-137)

Cansever’in “Masa da Masaymış” şiirinde insan, masayla olan ilişkisinde bu objeye katkı sağladığı sürece varlığını korumaktadır. Ancak bu kez bir nesne olarak değil nesnenin durumu ve bu durumun getirdiği yeni bir durum vardır. Bu yeni durum, üzerine onca şey konulmasına rağmen her şeyi taşıyan masanın hali değil, masayla temsil edilen insanın arzularıdır. Şair de işte burada masanın kendisiyle değil ondaki bu yeni durumla bir bağıntı kurar. Birbirlerine “nesnel bağdaşıklık” ilkesiyle bağlı nesnelere bağıntılarıyla oluşan masanın dayanıklılığı, insanın dayanıklılığından daha güçlüdür. Bu yönüyle “Masa da Masaymış” şiiri Cansever’in belki de nesnelere arasındaki bağıntıyı en güçlü şekilde yansıtan şiirlerden birisidir.

Adam yaşama sevinci içinde
 Masaya anahtarlarını koydu
 Bakır kâseye çiçekleri koydu
 Sütünü yumurtasını koydu
 Pencereden gelen ışığı koydu
 Bisiklet sesini çığırık sesini
 Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
 Adam masaya
 Aklında olup bitenleri koydu
 Ne yapmak istiyordu hayatta
 İşte onu koydu

* “Nesnel bağdaşıklık” kavramını (Objective Correlative) Eliot, “bir kelimenin bir imajın, bir durumun okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde kullanılması” olarak açıklarken, bu kavramın aynı zamanda dildeki iletinin kendi üzerine odaklandığını (kurgu), dilin ifade ettiği gerçeklikle olan bağıntı vurgular. Eliot’un öne sürdüğü bu kavramı nesnelere imgesel düzlemde uyumu ya da nesnelere aracılığıyla her okuyucuda aynı imgesel anlamlandırmayı kazandırma diye de nitelendirebiliriz. Örneğin, “yol” imgesinin yolculukla özdeşleştirilmesi gibi. Ancak burada Edip Cansever’in daha dolaylı bir “nesnel bağdaşıklık”lığa yöneldiğini söylememiz gerekiyor. Bir söyleşisinde de bu kavrama “nesnel karşılık” adını vererek duyguların, düşüncelerin şiirdeki nesnel karşılığı olarak algılar bu kuramı. Bkz. (Eliot, 1983)

Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu (Cansever, 1996: 52)

Masa, başlı başına dış dünyayı temsil ederken, insana ait durumların sergilendiği bir resim sergisi izlenimi bırakır. Canlı ve henüz oluşum hâlindeki bu sergi, hiç şüphesiz barındırdığı göstergelerle, çeşitli içeriklerin bir araya getirildiği bir bilincin ya da dünya algısının ifadesidir. Dağınık ancak bütünsellik ve bağıntılılık ihtiyacını gözetten bir nesnedir.

Şiirsel özneler, en ince ayrıntılarına kadar çizilen trajedileriyle varlıklarını sürdürürler. Bu yönüyle ayrıntılara inme ve belirginleştirme de bir tür bağıntı olarak addedilmelidir. Daha ileri gidildiğinde şiirsel öznenin kimi zaman bir nesne ya da hayvan olması da söz konusu belirginleştirmenin yalnızca sembolik bir bağdaştırma olamayacağını sanatçının ya düşünsel bir bağıntı ya da eğlendirmeye dönük arzusunu yerine getirdiğini düşünmekteyiz. Nitekim Cansever de kimi zaman nesnelere ya da mekânları konuşurken belirginleştirmeyi ve dolayısıyla bağıntı düzeyinde kalma arzusunu çok sık dile getirir. Onun “Yılkı” adlı şiiri buna bir örnektir:

Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
Benim atım her zaman
Kimbilir kime sesleniyorum, sessizlik
Yosunlar, taşlar, o mezar yazıtlarından
Yaz gelmiş, zakkumlar açmış, elimi bile sürmedim
Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim
Ölü bir şey kalıyor dünyadan, yapraklardan.

Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
Benim atım her zaman (Cansever, 1996: 230)

“Yılkı” şiirinde birbirleriyle bağıntı içinde olan nesnelere arasında kurulan yoğun bağıntı isteği göze çarpar. Sıkıntı, at, mezar yazıtları, zakkumlar, ölü bir dünya imgeleri bu bağıntı isteğinin örneklerini oluşturur. “Tenasüp” sanatıyla da benzerlikler bulabileceğimiz bağıntı düzeyinde Edip Cansever, iç sıkıntıyı bu imgelerle dile getirirken iki yönlü örneklerle seçer. Bir yanda hareketli imgelerden (at, zakkum vb gibi) seçilmiş unsurlar diğer yanda ise aynı imgelerin durağanlığı iç içe verilmiştir. Şiirin başlığına olarak seçilen “yılkı” kelimesi de bu karşıtlığı kendi içinde barındıran önemli bir imgedir. Yılkı, bilindiği gibi kış mevsiminde kendi başının çaresine bakması için tabiata bırakılan ve ilkbaharla birlikte çalıştırılmak üzere yeniden yakalanan

hayvanlara verilen ortak bir addır. İlk tabiattaki hareketli varlığıyla dikkatleri çeken yıldı, çiftlikte ya da ahırlarda durağan bir hayat tablosu içinde yer alırlar.

At, hızlılığıyla tanımlanabilirken, şiirde de durağan bir tablo çizer. Öte yandan “Yaz gelmiş, zakkumlar açmış” dizesindeki canlılık, dizenin devamında karşımıza çıkan “elimi bile sürmedim” kelime grubuyla dengelenerek durağanlıkla yer değiştirir. İntisiz nesnelere arasında kurulan bu bağıntı, şairin hemen hemen bütün şiirlerinde görülür. Bu tavır, seçilen nesnelere kendiliğinden değil şairin nesnelere yahut dış dünyaya bakışından kaynaklanır. Nesnelere yahut dış dünya, şaire göre derin bir kopukluk içindedir ve bu kopukluğu giderebilecek yegâne yol, birbiriyle kopuk yaşayan nesnelere dış dünyanın bir bağıntı sürecinden geçme zorunluluğudur.

Şairin durağanlığa ve hareketliliğe bağlı olarak nesnelere arasındaki bağıntıda gerçeküstücü imgelerden yararlanması ise onun bağıntılılık esnasında birbirinden kopuk nesnelere yer vermesinden değil bunlara bakışından kaynaklanır.

Şiirsel ben’lerin ilişki düzeyleri, nesnelere ve mekânlar için de geçerlidir. Özne ve nesnelere bu ilişki boyutu, modernliğin getirdiği özne-nesne ilişkisiyle ortaya çıkan bağıntı ihtiyacı, mekânlarda da söz konusudur.

Mekânsal imgeler de bağıntılılık arayışının en göze çarpan unsurlarındandır. Modern mimari gibi modern resim sanatında da birbirinden kopuk gibi görünen nesnelere ve mekân kurgularına rastlarız. Her şeyin kendi içinde bir bütün oluşturduğu düşünüldüğünde modern sanatta yer edinen nesnelere bu ilişkiler biçiminin şiirde de kendine bir yol çizeceği muhakkaktır.

Oteller Kenti, bu bilincin zenginliğini öne çıkaran önemli bir şiir-kitaptır. Nesnelere bir mekânla oluşturulan bilincin özellikle geçiciliğin imgesi olan otelle temsili bu bilince daha yakından bakmamıza yol açar. Geçicilik yanında otelin bir başka niteliği de karmaşık bir sisteme bağıntılıdır. Kendi içinde bir düzene sahip olmasına rağmen dıştan karmaşık görünen yapısıyla otel, belirli bir çerçeveye sınırlanamayacak kişi ve nesne zenginliğiyle de dikkatleri çeker. Odalar, kendi içinde müşterileri, dizaynları, konumları açısından farklılıklar taşımasına rağmen aynı işletmeye, aynı kâtime dolayısıyla aynı bina içinde oluşlarıyla farklılıkların oluşturduğu bir bağıntı ilkesinden hareket ederler.

Edip Cansever’in bilinci de otel örneğinden hareketle tek boyutlu ya da belirlenmiş, önceden tanzim edilmiş bir bina tasavvurundan uzaktır. Aksine bilinç,

onun şiirlerinde karmaşık bir yapı arz eder. Şiirler, imgelerden oluşan bir şiirsel uzamda konumlanırlar. “Otel” şiirinde olduğu gibi bilinç de kendi içinde sistemli bir yapı arzeder. Orada anılar, anı sürüleri, tek bir anıymış gibidir. Ancak bölümün sonunu tayin eden dizelerde Cansever, bilinç için öngörülmemesi gereken bir noktaya gelir:

Anılar, anı sürüleri
 Hep birden unutulmuşluğa dadanan
 Hep birden, ama tek bir yaratık gibi
 Çıkarak gözlerime yarı loş mağrasından
 Görülmemiş bir şekilde intihar ederdi. (Cansever, 1996: 457)

“İntihar” imgesiyle Cansever, bilinç düzeyine çıkan hatıralardan hiç de memnun olmadığını gösterir. “Anı sürüleri” imgesi çokluğu ama bir yandan da ona eklenen “yaratık” imgesiyle korkuyu da ifade eder. Dolayısıyla şiirsel özne için değilse bile şair için yapılacak tek şey, şiiri yazan biri olarak hatıraları geldiği yere yani bilinçaltına göndermektir. Şiirdeki ifadelerden yola çıkarak söylersek hatıralardan kurtulmanın tek yolu, onları “yarı loş mağara”ya geri göndermektir.

Cansever, mekân-bilinç ilişkisini somutlaştırırken de bilinci görünür kılmaya çalışır. Bu tutum, başka hiçbir şairde bu kadar arzulu bir şekilde dile getirilmezdi. Dolayısıyla bilincin belirginleştirme arzusu da ondaki görünür olanla görünmeyeni bağdaştırmak, açıklamak eğilimiyle eşdeğer hâle gelmektedir. Ondaki bu somutlaştırma arzusu, anlamsızlıktan anlamlılığa belirsizlikten belirliliğe geçiş arzusuyla çakışır.

Belirginlik arzusunu güçlü kılan bir başka gösterge de şiirsel öznelere kendi içinde oluşturduğu iç dünyanın dışa taşma isteğidir. Bu iç dünya, dış dünyanın bir yansıması; gerçekliğin gerçekdışı bir yorumudur. İç dünya ile dış dünya arasındaki bağıntı isteği, modern yaşayış dinamiklerinin getirdiği olumsuzluklara direnme ile de yeni bir anlam kazanır. Bu dirence bir anlam katmak için şairin çıkış noktalarından biri de nesnelere, dış dünyayı nasıl görüyorsa kendini de görme, kendisine de bakma arzudur. Kimi zaman ayrıntılarına varıncaya kadar ellerini, bakışlarını bir bütünlük hâlinde olamasa da tasvir eder. Bu arzuyu felsefe diliyle ifade ettiğimizde Cansever’in şiirlerinde kendinin bilincine varma isteği olarak da görebiliriz. Bu da nesnelere, dış dünyayla ve dolayısıyla kendisiyle bir bağıntı ihtiyacı içinde oluşunu açıklar niteliktedir.

4.1.1.2. Bağıntısızlık ve Belirsizlik

Edip Cansever'in şiirlerindeki ilişkilerdeki nesnelere ve şeylerin aynı zamanda birbirlerinin uzaklığına yaslanan algısı da Edip Cansever'in şiirlerinin bir başka niteliğidir. Görünürde nesnelere ve şeylerin imgeleri aracılığıyla yaşanan yoğunluk ve karmaşadaki bağıntısızlık, kimi zaman en belirgin olması gereken bir mekân imgesinde bile belirsizlik arz eder. Bağıntılılığın aksine bu ikinci süreçte, nesnelere arasında bir bağ kurmaya çalışılsa da aynı şiddette nesnelere ya da mekânlar, belirsizlikleriyle nesnel bağıntılarından uzaklaşıyor gibidirler.

Ben şimdi ne yapsam, ben şimdi ne yapsam kaç kere yalnız
Hem bunu kaç kere söylemek, ne türlü söylemek adına
Eskimiş fırçalarda, kırılmış şişelerde, tozlanmış ilaç kutularında
Okunmaz kitaplarda, uzaksı giyişlerde çocuksuz avlularda
Anlamsız kahvelerde, bir yolun çok ucunda, asılmış koyun
butlarında
Ben şimdi ne yapsam, ben işte ne yapsam kaç kere yalnız
Kaç kere yalnız, ama kaç kere yalnız, gene kaç kere insan
olmalarım (Cansever, 1996: 247)

Fırçalar, kırılmış şişeler, tozlanmış ilaç kutuları vb. hem birbirlerinden uzak nesnelere hem de kendiliklerinden uzakta herhangi bir nesne gibi tanzim edilmişlerdir. Kitaplar, okunmaz kitaplardır, şişeler kırılmıştır, ilaç kutuları tozlanmışdır.

Edip Cansever'in her varlığın ya da her nesnenin yavaş yavaş apayrı bir varlığa dönüştüğü nesnelere kendi özlerinden sıyrılarak başka bir nesneyle kaynaştığı şiirlerinden biri olan "Sera Otelinde"nde belirsizlikler ardı ardına sıralanırken hem durumlar hem de imgeler, anlatıcı şiirsel öznenin dış dünyayla bağıntısızlığını, kopma isteğini dile getirirler.

"Bilmem ki hangi yıldır (Bak: Belirsizliğin İki Ucu, s.16) Karışık bir akşamüstüydü. Bir panayır ölüsünü andırıyordu kent. Kar yağıyordu sürekli. İçimize yağıyordu, dışımıza yağıyordu. Oysa bir otel odasında, odanın varlığına duruşlarımızı uydurmuş, bir 'uzak-yakınlığa' koşullanıyorduk" (Cansever, 1995)

Nesnelere bakışını uzun bir süre sürdürdüğü antikacılık işiyle de açıklamamız mümkündür. Bilindiği gibi Edip Cansever, varlığıyla özdeşleştirdiği Kapalıçarşı'da yaklaşık yirmi yıl antikacılıkla uğraşır. Her ne kadar işleri ortağı yürütse de büsbütün dışında değildir. Antikacı dükkanlarının en önemli vasfı hiç kuşku yok ki farklı türden

eski eserlerin istiflendiği bir yer olmasıdır. Nitekim Cansever, tıpkı Kapalıçarşı gibi birçok şiirinde etrafında bulduğu bu nesnelere yararlanır.

Yalnızca nesnelere değil nesnelere birlikte insanın da kendi öz varlığından kopukluğunu ifade eden Cansever'in tanınmış şiirlerinden "Aaaa" şiirinde bu tavrını örnekleyen imgelere rastlarız:

Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
 Oturmuş bir iskemleye
 Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
 O nasıl şey, bu adam soyut mu ne
 Baksan bir ilgisi var elleriyle
 Uzamış uzamış uzamış doğrusu elleri
 Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
 Konuştum konuşmuyor
 Dürttüm dürtülmüyor
 Kızdım, bir bıçak salladım karnına
 Aaaa!
 Yok yahu bana mısın demiyor

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
 Bir çağ mı değişti sabah sabah ne
 Artık ölüm insanlardan olmuyor. (Cansever, 1996: 96)

Ölümün bile varoluşla ilişkilendirilmek istenmediği "Aaaa" şiiri, Cansever'in insan ve varoluş ilişkisini konu edinen imgesel bir örneğini oluşturur. Anlatıcı şiirsel öznenin gördüğü Süleyman, ilkin durağanlığıyla gerçeklik düzleminde olduğu düşünülürken daha ilk mısradaki "hiçbir yanı kımıldamıyor" ibaresiyle gerçekdışılığın sınırlarında yerini alır. "Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız" ile şiirin ulaşmak istediği yargıyı bildiren "Artık ölüm insanlardan olmuyor." mısrasıyla da bu sınırın çoktan aşıldığını görürüz.

Cansever'in herhangi bir durum, olay ya da insan ve nesnelere karşısındaki bağıntısızlık düzleminde geldiği son nokta, ölümün insanlarda olmamasını arzulayan bir gerçeklik algısıdır. Modernliğin yıprattığı nesne-insan ilişkisi, bu şiirde de kendine yeni bir ifade aracı bulur. Bir yandan "sevmeye domuzlanan" Süleyman, diğer yanda ise gerçekliğin tümüyle dışında bedensel varlığını da yitiren bir var oluş söz konusudur. Cansever, bağıntısızlığın en ucunda yer alan şiirinde hiç şüphesiz ölüme karşı bireyin tavrını sergilemekle birlikte var oluş bilinci ile dış dünya arasındaki uzaklığa farklı bir bakış getirir. Cansever'i de farklı kılan bu bakıştır.

Aynı bağıntısızlık şairin aşka bakışında da karşımıza çıkar. “Salıncak” şiiri buna bir örnektir:

Tepeden tırnağa beyazlar giyinmiştir kadın
Ne var ki bir kadın gibi değil, bir aşk, bir umut gibi değil
Bir aralık gibi durur dünyada

...

Bir aralıktır şimdi dünyada
Bir aralık, bir aralık!
Yıllanmış ağaç kabuklarında bir yara (Cansever, 1996: 240)

Aşk, bir arada oluşu zorunlu kılmasına rağmen Edip Cansever’in muhayyilesinde bir parçalanmışlığı, bir kopukluğu dile getirir. Kadın, hem kendisi hem de şiirsel öznenin dünyayla yaşadığı kopukluğu dile getirmekle kalmaz aynı zamanda anlatıcı şiirsel öznenin tecrübe ettiği kopuşu temsil eder. “Ne var ki bir kadın gibi değil, bir aşk, bir umut gibi değil” mısrası bu yargıyı destekler. Kadın ve aşk imgesindeki bu bağıntısızlık, gerçeküstücü kadın anlayışının da temelini oluşturur. Kadın, sevilen değil sevildiği düşünülen bir varlıktır. Kadının nedensel varlığı, aşkı değil, imkânsızlığı, aykırılığı ve ötekiliği temsil eder. Şairin kadını bir kopuş, bir bağlantısızlık nesnesi olarak gören bir şiiri de “Ölümlle Akit” adlı şiiridir:

Yani eşyaların kadın olma saati
Bir cesaret bir yere gitmek için bir bilet almak (Cansever, 1996: 480)

Her ne kadar mısralarda nesnenin bir kadınla özdeşleştirilmesi var gibi görünse de şiirin temelinde yer alan ana imge kadının nesneleştirilerek şiirsel öznenin kendisinden uzaklaştırmasıdır. Bir diğer deyişle kadın da anlamını uzaklaşmayla, kopuklukla ve bağıntısızlıkla bulur.

Aşk da Edip Cansever’de tıpkı varoluş gibi bir tamamlanmamışlık yahut bağıntısızlık anlamını içerir. Şiirin tamamlanmamışlığı da eklendiğinde bu yarım kalmışlık, modern hayata bakışındaki çatışmayı da akla getirir. Şiirsel öznelerin ölüm karşısındaki -kimi zaman duyarsız ya da telaşsız görünme isteklerine rağmen- şaşkınlık, kadına yönelik tutumlarında da öne çıkar. Her şey yarım kalacak ve bir sonraki ana yetişilemeyecekmiş gibi tedirgin duran öznelerin nesnelere kadınları özdeşleştirme yoluna gittiği görülür. Bu özdeşleştirmede nesnenin ölüme karşı dayanıklılığın da önemi bir katkısı vardır. Ancak birbirinden kopuk nesnelere kadının da kendiliğinden uzakta oluşu dile getirilmek istenir. Genel olarak ifade edildiğinde bağıntısızlık, Cansever’in bilincinde kaçınılmaz bir zorunluluk olarak göze çarpar. Her şey bu

dağılmanın, kopuşun, belirsizliğin tesiri altındadır. Dış yapıya ait bağlantılılık arzusu, içte yoğun bir dağılma sürecine girerken içeriğin kişiden kişiye, nesneden nesneye hatta zamandan zamana hızla geçişi, bu parçalanmanın en önemli göstergesini oluşturur.

4.2. EDİP CANSEVER'İN KARŞITLIKLARLA VAR OLAN BİLİNCİNİN İMGELERLE OLAN İLİŞKİ DÜZEYLERİ

İlhan Berk, (1987) imgeyi tarif ederken bilinçle olan ilişkisini yalnızca görme duyusuyla sınırlar: “Sözcükler, imgelerin yöresinde toplanmalıdır, o zaman imgeleri kurabilmek için doğru sözcükler meydana çıkar. Anlam imgelerle aydınlanır, aynı şekilde imgeler de sözcüklerle. Şuraya varıyoruz: imgeleri aydınlığa çıkarmak için konuşan imgelere uzanır, bunun sonucu olarak da sözcükleri unuttur. Bir tavşan izini izleyene benzer bu; tavşanı yakalayınca, izi unuttur. Ya da ağla balık avlayan birine: balığı yakalayınca, ağı unuttur. Demek ki sözcükler, imgelerin sesli izleridir. İmgeler anlatımların gözle görülebilen ağlarıdır. İmgeler bir anlatımdan çıkar, ama insan kendini imgelerin akınına bırakırsa, bunlar doğru imgeler olamaz. Aynı şekilde, sözcükler imgelerden doğar, ama insan kendisini sözcüklerin akınına bırakırsa bunlar doğru sözcükler olamaz. Böylece anlam ancak imgeler unutulunca yakalanabilir, yine ancak sözcükler unutulunca imgeler yakalanabilir. Anlamın anlaşılması, imgelerin kıyılması koşuluna bağlı, imgelerin anlaşılması da sözcüklerin kıyılması koşuluna.”(s.226)

Ancak görme, bilincin en çok başvurduğu pencerelerden biridir. Edip Cansever’de de bu duyu algısına sıkça başvurulur. İnsanların varlık değerinin yoklukla, onun herhangi bir nesne ya da varolmayışı ile ölçüldüğü modern sanatta Cansever’in kapalı ya da açık mekânlarla öne sürmeye çalıştığını düşündüğümüz algı biçimleri, bize göre bilincin ifadelendirilmesine dönük çabalardan kaynaklanır. Bu yargıyı vermekteki ısrarımız ise hiç şüphesiz temelinde Jung’un özellikle evin odalarını ya da özellikle geniş salonlarını bilince münhasır kılmasına dayanmaktadır.²² Cansever’in de bilince dönük bu ilgisini, aynı zamanda iç ve dış dünya karşıtlığını başarıyla kurguladığı şiirlerinde bilinçdışına karşı kendiliğinden geliştirdiği savunmayla açıklamak mümkün

²² Mekânın insan ruhuyla olan ilişkisini sistematik bir şekilde inceleyen ve hatta bu konuda bir kitabı da olan Bachelard’dan çok önceleri Jung da Freud’un rüyalarını yorumlarken evin “ruhun bir tür imgesi” olduğunu ve zengin ve geniş bir salonun da bilince işaret ettiğini ileri sürer.

görülmektedir. Asaf Hâlet'in ve daha özeldir Cemal Süreya'nın şiirlerinde bilinçdışı olan bağılıklarını göz önüne aldığımızda Cansever'deki bu tutumun belirleyici bir faktör olduğunu vurgulamamız gerekmektedir. Bir diğer deyişle Cansever'i belirleyen niteliklerin başında eşyayla kurduğu ilişkisizlik ve soyut algıları gelir. Bir benzetmeye başvurmak gerekirse uzayın yerçekimsiz uzamında şairin etrafındaki eşya, yalnızca görünürlükleriyle vardır ve kendi bağıntılarından koparılmışlardır. Dönemin diğer şairlerinde görmediğimiz bu yaklaşımın Cansever'in ayırıcı vasfı olduğunu bir kez daha tekrarlamak istiyoruz.

Bilinçdışı, bireysel ya da toplumsal hafıza olarak da tanımlandığında Cansever'in sürekli şimdiki zaman dilimi içerisinde kalma arzusunun aslında bilinçdışı düzeyinden kaçarak bilinç düzeyine dönüş arzusu olduğunu da düşünmekteyiz. Buna yine Cansever'in sürekli mekânların ya da insanların geniş iç dünyalarında dolaşmasını da eklersek kendini zamana bağımlı kılan bu bilinç, zamanın içinde değildir. Tam aksine zaman, bu bilincin içinde içkin olarak yer alır.

Gerek bağıntı ve gerekse bağıntısızlık düzeylerinde Edip Cansever, okuyucunun da kaçınmadığı bir bilinç serüvenine ortak eder. Bilinç, kendi varlığını ortaya koymak ve özellikle şimdiki zamanda kendi varoluşunu gerçekleştirmek isterken bilinçdışından uzak durur. Edip Cansever'in özellikle zamanla ilişkilendirildiğinde bilinç düzeyinde kalma arzusunun öne çıktığı görülen şiirlerinde şimdiki zamana tutunma ve geçmiş ve gelecek zamana uzak durma arzusu, onda yalnızca bilinç düzeyindeki ifadelerle yönelmeyi perçinleyen bir tutum olarak göze çarpar.

Cansever'i dönemin diğer şairleri arasında ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren ifade biçimi, hiç kuşkusuz bu bilincin ifadesidir. Onun şiirlerinde bilinç, kendi mekânı gibi kendi zamanını da oluşturur. Hatta imgeler, nesnelere ya da şeyleri de aşarak bizzat nesneleşirler. Ruhi Bey, Seniha, Stephan, Yakup, Madam Bovari ya da Josef K. gibi varoluşsal gerçekliğinin sınırlarını bu zaman kurgusuyla belirler. Herhangi bir şiirsel öznenin bir roman ya da hikâye kahramanı gibi gerçekliğe yakın durması beklenmezken Ruhi Bey ya da Çağrılmayan Yakup gibi özneler trajedisi olan, nefes alan kişiliklerdir. Bu niteliklerini şairin zamana bakışından alan özneler, olayların ya da nesnelere ve dolayısıyla insanların tek tek macerasını tecrübe edinir gibi görünürken daha temele inildiğinde zaman aracılığıyla varoluşsal bir kaygıyı yedeklerine alarak okuyucunun karşısına çıktıkları görülür.

Şiirlerinin diğer türlerle olan ilişkisini Cansever de bir söyleşisinde dile getirir:

“Bir de ben hikâye, roman, oyun öğelerinden yararlanıyorum şiirde. Bunlar şiirimi değiştirmeye yol açıyor; senin dediğin gibi gerçekten bir düzey düşüklüğü yoksa bunda şiirde başka kaynaklardan yararlanmanın da etkisi var, tabii şiirin "kendisi"nden sapmadan. (...). Öbür türlerden yararlandığım zaman belki bir çokyanlılık; çokboyutluluk kazanıyorum. Dengeyi o yüzden koruyabiliyorum sanıyordum.” (Uyar, 1999: 283)

Onun Tragedyalar V şiirinde Stephan, bu bilinci örnekler:

Belki de bir bilinci yoğunlaştırıyorum böylece
Doğarak acılarıma her an yeniden
Ve kendini kanatan bir bıçak gibi işte (Cansever, 1996: 333)

Kendi içinde varlığını ötekine muhtaç görmemekle karşıtlıklar içindeki bir bilincin ifadesine dönüşen şiirin iki öznesinden biri olan Stephan’ın kullandığı imgeler dikkat çekicidir. Kendini her an yeniden kanatan bir bıçağa benzetir. Bilince ait bu tanımlama, korkunç olduğu kadar bilincin kendi kendini müşahede edişini ama aynı zamanda bölünmeye hazır olduğunu da gösterir.

Varlığın ölümlü olduğunun göstergesi olan umutsuzluğun değişmezliği, ontik bilincini yitirmiş Stephan’ın tek göstergesidir.

Duymuyorum ben acılarımı.
Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut
Ne umutsuzluk ne hiçbir şey
Kurtaramaz varlığımı benim. Ve yoğun bir anlamsızlığın içinde
Sanki renksiz, boyutsuz
Ve göksüz, zamansız bir evrende
Tek çıkar yol yaşamaksa Lusın
Yaşıyorum ben de kaygısız
Değişmez bir anlamsızlığı böylece (Cansever, 1996: 338)

Bu bilinç bu mısralarda olduğu gibi yoğun bir anlamsızlığın içindedir. Kimi zaman da sadece bir konudan ibarettir. Bir birey ya da varlık değil sadece konudur insan.

Yani hiçbir şey değilim de ben, sadece bir konuyum
Öyle mi
Doğrudum işte yeniden
Bir insan tadında olan ve
Bunu geçen ben
Denizin kumları üzerinde durdum (Cansever, 1996: 405)

Bu noktada Cansever'in şiirlerindeki anlamsızlık suçlamasının da yerinde olmadığını belirtmek istiyoruz. Bir şiirdeki herhangi bir dizenin yahut şiirin kuralsız ve iletişimden kopuk bir dile yaslanması, o şiiri yalnızca görünüre bağlı işaretler sistemiyle açıklamak olur ki bu da o şiire karşı bir haksızlık olarak karşımıza çıkar.* Doğaya karşı geliştirilen bilinç düzeyi, bir şairin iç ve dış dünya ile doğrudan bir bağıntı kurma isteğinden kaynaklanır. "Oteller Kenti" adlı kitaptan seçtiğimiz şiirde de görüleceği üzere bu iç ve dış dünya bağıntısını okuruz:

Salona girdim kimseler yoktu
İki boy aynası arasında bir süre durdum
Önüme arkama baktım –bakmanın gölgesiyim ben-
Kapıyı
İterek açtım. Günaydın
Bir kiraz ağacında iki tek kiraz
Dua sözleri gibi bir ağzın ucunda kımıldadılar
Bahçe kapısından çıktım (Cansever, 1985: 42)

Mekânın kimi zaman insanî niteliklere büründüğü şiirlerde tıpkı şiirsel öznelerde olduğu gibi iç dünyanın mekanik bir dışavurumu göze çarpar. Ancak mekanik tasvirin arkasında yine ayrıntılarla zengin iç dünyanın sunumu göze çarpar.

Şiirdeki mekân vurgusunun belirgin olan tarafı sözü edilen otelin hemen hemen bütün köşelerinin en ince ayrıntılarına varılıncaya kadar çizilmesidir. Bir diğer deyişle mekân ya da bilinç, içeriğiyle belirgin bir canlılığa sahipken dışa doğru belirsizleşen bir gerçeklik izlenimini barındırır. Belirsizliğe yönelen Cansever'in şiirlerindeki bu nitelik, otellerde duyulan müziğe de sirayet eder. Şiirler boyunca okuyucuya refakat eden müziğin nereden geldiği belli değildir. Buna bağlı olarak insanlar da bu belirlilik ve belirsizlik çatışması içinde yer alırlar.

Belirginliğin genellikle nesnelere ve mekânlar üzerinden kurgulandığı şiirleriyle Edip Cansever, salona girer ve orada iki boy aynası görür. Ardından dallarında iki tek kirazın olduğu bir kiraz ağacı görür. Daha önce de belirttiğimiz gibi salonun insan bilincine atfedilmesi ve iki kiraz tanesinin varlığı, bize bu mısralarda iki ayrı dünyanın, iki ayrı bilincin kapılarının açıldığını göstermektedir.

* Asım Bezirci'nin İkinci Yeni hakkında verdiği yargıların genellemeci ve ideolojik bir tutum sergilemesinden ve birçok şair gibi Edip Cansever'in de bu eleştiriye muhatap kılınması bize göre şaşırtıcıdır. Çünkü Cansever'in şiirlerinde anlamsızlıktan çok bir anlam arayışı, hatta çabası vardır. Ancak Bezirci'nin Cansever'den seçtiği örneklerin diğer şiirler gibi geneli temsil etmeyeceği de muhakkaktır.

Bu kapılardan ilkinde iç dünyaya, iç odalara, salona giren ve okuyucuyu da davet eden şiirsel öznenin bizzat bilincini sergilemesi söz konusudur. Bilinç, tıpkı rüyalarda olduğu gibi kendi içinde kendi kendisini seyreden bir metaforla karşımıza çıkar. Ayna metaforu, bilindiği gibi şiirsel öznenin kendini tanımlama isteğinden, bilincin kendini yeniden keşfetme arzusundan kaynaklanır. Ancak şiirde iki aynanın varlığı iki ayrı bilincin iki ayrı dünyanın algısını temsil eder. Cansever'in diğer şiirlerinde de görebileceğimiz iki ayna ya da aynaya bakan göz imgesi, bakışumlu bir zihin ve dolayısıyla iki ayrı zaman algısının da tezahürüdür. Ancak aynaya bakan göz, ayna kadar güçlü olmadığının da farkındadır. “-bakmanın gölgesiyim ben-” kelime grubu bu bakışumluluğu destekleyen bir örnektir. Şiirsel özne, bu süreçte kendisine yani kendi bilincine bakarken iki ayrı zihin ve zaman algısına da sahip olduğunun farkındadır. Cansever'in “içgörü” olarak adlandırdığı durumun bir başka vechesi olan farkındalık, “Yaş ve Şiir Üstüne” adlı ortak söyleşide de ifadesini bulur:

“...şiir bir içgörü eylemidir -bence değil, öyle olması gerekir. Bir de dışgörü olarak bakabiliriz şiire.” (Uyar: 288)

Diğer süreçte de şairin dış dünyaya, tabiata bakışı da bakışumludur. Kiraz ağacı, tek bir bedeni, şiirsel öznenin bedensel varlığını temsil ederken aynı bedende iki tek kirazın varlığı da şiirsel öznenin dış dünyaya bakışında da bir çoğulluk görülür. “Bir kiraz ağacında iki tek kiraz/ Dua sözleri gibi bir ağzın ucunda kımıldadılar”

Bu şiirdeki insanileştirilen tabiatın varlığı da, iki bilincin varlığını işaret eder. İki kiraz dolayısıyla iki bilinç de bu kez belirsizliğe gömülen sessizlikleriyle şiirsel öznenin tabiata bakışındaki ikiliği ama aynı zamanda tabiatın sessizliğine yaptığı vurguyu temsil eder. Sadece duaya benzer mırıltılar bile şairin bu ikinci süreçte dış dünya karşısında belirliliğe, ayrıntıya ne kadar düşkün olduğunu kanıtlar.

Aynı çoğul bakış, “Bakmalar Denizi” şiirinde de karşımıza çıkar.

Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar
Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması
Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında
Gördüm suyun ki yumuşak, gördüm ağacın ki katı
Gördüm ama şey, gördüm ama nasıl, gördüm ama bu kadar göz
Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı. (Cansever, 1996: 123)

Cansever'in tabiata ve iç dünyaya bakışındaki bu bağıntı arzusu, hem bireyin dış dünyaya bağlanma isteğini hem de modern bireyin tabiata bakışındaki çoğulluğu gösterir.

Zeynep Sayın da nesnelere ölüm ve hayat ilişkisine değinerek şunları belirtir:

“Ölüm ve hayat da dâhil olmak üzere nesnelere, zaman ve mekân, insana ait tüm imgeler, nesnenin bir ikizi, hakikatının bir gölgesi iken insanın kendisi hem imge hem de hakikatin gölgesi olarak düşünölmelidir. Bilincin kendini hem özne hem de nesne olarak dönüştürdüğü her aralık, imgesel olanı açıklarken kendiliğinin hakikatı olarak düşünen insanı en üst yere koyar. Çünkü bilinç, bir ayna olarak alemleri, dış dünyayı imgeyle açıklarken kendiliğini yine kendilik olarak tanımlar. Bu yönüyle bilinç, son nokta, odak noktası yahut da bir merkezdir.” (Sayın, 2000: 27)

Cansever, nesnelere mekândan yola çıkarak bizzat bilincin kendisine yönelmekle belirlilik ve belirsizlikler çatışması üzerine kurguladığı imge anlayışını daha geniş bir perspektifte sergileme imkânı bulur. İmgenin daha önceki tanımlarına bakıldığında da karşımıza çıkan nesnenin belirliliği muhayyilede öznel bir belirsizlikle ifadelendirilmektedir. Bu sebeple varolma bilincine mekândan kaçarak da ulaşılabilineceği düşüncesiyle Cansever'in de bu yolu tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Otel, nesnelere bir somutluğu temsil etmesine rağmen, şiirdeki öznel belirsizliğin ifadesine dönüşür. Bu niteliğiyle Cansever'in de şiirlerinde imge ve nesnesi arasındaki gerçeklik (belirlilik) ve gerçekdışlılık (belirsizlik), çatışma düzleminde somutlaştırılmaktadır. Bir diğer deyişle nesnenin somutluğu karşısında imgenin öznel belirsizliğe ait niteliği, Cansever'in şiirlerinde asıl çehresine kavuşur. Bu yönüyle onun şiirlerindeki imgelerin nesnelere karşısındaki bilincin de ifadesinde birer ipucuna dönüştüğünü ileri sürebiliriz. Dolayısıyla her imge, bilinçdışına karşı sürekli uyanık bir bilincin şimdiki zamanda dış dünyaya nasıl baktığını örnekler.

Dil ile dilin ifade ettiği fiil arasındaki konumuyla zaman gibi nesnelere de onun şiirlerinde sözün dışında geniş bir boşluk ve anlamsızlıkla karşı karşıya kalırlar.

Saussure'ün dil anlayışının çerçevesinden baktığımızda “Dil, geleneksel anlayışa göre, bir nesneyle bir adı birleştiren, göstergeler olmaksızın sınıflanmış, ulamlara ayrılmış düşünce ya da kavramlara etiketlerin verildiği bir çizelge olmaktan çıkar. Dil, göstergelerinin diğer göstergelerle girdiği ilişkilerde anlam kazandığı bir farklılıklar dizgesidir ve bu düşünce, iki temel yeni anlayışı ortaya koyar: İlki, geleneksel anlam

anlayışının benimsediği bir sözcük ve karşılığında sabit bir anlam fikri artık ortadan kalkar. Dilsel göstergenin işitimi imgesinden oluşan bir göstereni ve karşılığında bir imge olan gösterileni vardır ve her şeyden önce dil bir edim olarak ortaya konmadıkça kesinlikle bir nesneye göndermede bulunmaz. Dil dizgesinde, nesnelere ya da gerçekleşmiş kavramlar değil, sadece gösterileni oluşturan bir anlamsal imge vardır ve bu dilsel anlamın belirlendiği tek çıkış noktası değildir. Asıl anlam göstergenin dil dizgesi içindeki dilsel değeriyle belirlenir. Dil dizgesi içerisinde herhangi bir gösterenin edineceği dilsel değere göre anlamının belirlenebilmesi ise, anlamın sabit olmayacağı ve gösterenin durumuna göre bir kayma oluşacağı gerçeğini ortaya koyar.” (Balkaya: 2)

Edip Cansever’de de bu görüşlerin ışığında dil’in bir diğer deyişle yazının bozgunculuğu bilinçteki bütün birikimlerin parçalanmasına yol açar. Çünkü Iris Murdoch’un (1982) da belirttiği gibi "yazı, şimdiki zamanda bulunan gerçekle doğrudan ilişkiyi bozar. Cisimleşmiş varlıklar için gerçek (zamansız olanla ilişki) yalnızca şu andaki bilinçte, yaşayan diyalektikte varolduğu için, yazı aslında tamı tamına insanın gerçekten ve gerçeklikten bir uzak durma yoludur... Felsefede gerçekten önemli olan, yazılı sözcüklere ve aslında sözcüklere pek dönülmez. (Dilin kendisi engel olabilir.) Yazılı sözcükler insanların kötü niyetinin çaresiz kurbanlarıdır ve ikinci elden, aşağı düzeyde görüşleri ortaya koymayı özendirirler. Yazı kolaylıkla bir çeşit yalan söyleme şekli, salt kendisi için uçarlılıkla sürdürülen bir şey, gerçekte bir sanat formu olabilir." (s.34)

Yazı ile insan arasındaki ilişkiye benzer bir bağıntı, süre-insan ilişkisinde de karşımıza çıkar. Bergson’un düşüncesinin temelinde yatan ‘süre’yi sözkonusu ettiğimizde hareket hâlindeki benliğin bilinç ya da bellek olduğunu görürüz. Bu sebeple sanatçının zamanla olan ilişkisi de tıpkı yazı gibi sorunlu olabilir. İçsel süre, belleğin geçmişini şimdiki zamana taşıması arzusunu taşır. Böylelikle bireyin devam eden hayatı, ya geçmişin durmadan çoğalan tazyikine karşı bir direniş göstermesi ya da geçmişin niteliğini sürekli değiştirmekle alt edilebileceğinin gerekliliği ortaya çıkar. Çünkü özneye yaşlandıkça daha da ağırlaşan bir yük olduğunu gösteren zaman dilimi şimdiki zamandır.

Cansever’in şiirsel öznesi de olumsuzlukla her karşılaşmasında zamanın dışına ya da şimdiki zamana sığınarak dış dünyaya yönelir. Ama her dış dünyaya yönelişinde Bergson’un “süre”sini kullanır ve böylelikle zamanın baskısından kurtulmuş olur. Bu

yüzden Cansever'in şiirlerine bakıldığında şimdiki zamanın bir tür zaman-dışılığa benzer nitelikler taşıdığı görülür.

Yıllar geçmedi, yıllar eskidi
Dokunduğum yerde kalıyorum
Yaşlı bir kelebek gibi (Cansever, 1981: 47)

Onun şiirlerinde varoluşun kimi zaman tek şartı zamanla birlikte mümkün olmuştur. Ancak bu, katıksız bir mevcudiyet değil zamana varlığını konumlayan bir varoluş kaygısı ile ortaya çıkan bir zaman algısıdır. Şiirin ve daha genelde sanatın modernliğe şahitlik edişindeki tavır, zaman algısıyla birleşerek onda asıl çehresini bulur. Ancak şimdiki zaman imgesi, bu şiirde de görüleceği üzere durgun hatta donuk bir zamana işaret eder. Dokunulan bir nesnede görülebilen zamanın donukluğu, şimdiki zamanla birlikte ortaya çıkar. Zamanla birlikte insanlar, mekânlar ve nesnelere de donuklaşır.

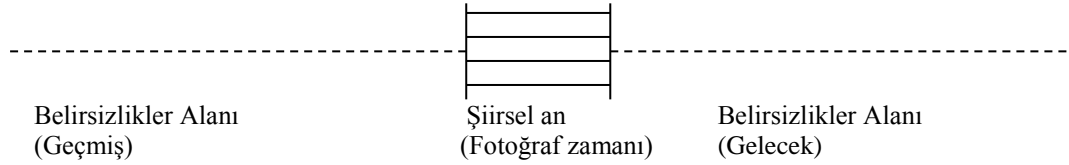
Bilincin karışıklığını öngören karmaşık yapıdaki mevcudiyet, Edip Cansever'in şiirlerinde zamanla birlikte yeniden şekillenirken nesnelere birey arasındaki ilişki, her an yeniden oluşturulan bir bilince işaret eder.

John Berger'e göre modern kişilik, dört şekilde vasfedilebilir:

1. Modern kişilik, alışılmışın dışında açıktır.
2. Modern kişilik, alışılmışın dışında, tuhaf denilecek derecede farklılıklar arzeder.
3. Modern kişilik, yansıtıcıdır.
4. Modern kişilik, aşırı derecede ferdiyetçidir.(P.Berger, 1985: 89-92)

Cansever'in şiirlerinde de bilinç, alışılmışın dışında açık, yalın bir şekilde dış dünyayı sorgulamalarla varlığını korur. Ancak bu sorgulama çoğu kez bir olumsuzluk olarak nitelendirilemez. Yansıtıcı niteliğiyle bilinç, sorgulamalarla yeniden şekillenirken edimini hep şimdiki zamanda ve 'ferdiyetçi' bir tutumla gerçekleştirir. Ancak şimdiki zaman da diğer zamanlarla bağıntısından dolayı Cansever'de özel bir öneme sahiptir. Şimdiki zaman hem geçmişe hem de gelecek zamana yakınlığı itibarıyla şaire geniş imkânlar sunar. Zaman algısında sınır kavramına yer vermeyen şair, bunun da ötesine geçerek işlevsel bir zamana yönelir. Onun şiirlerine bakıldığında tıpkı Melih Cevdet'in şiirlerinde gördüğümüz gibi zamanı ancak geçtiği anda ölçebiliriz ve yaşayabiliriz. Var olmayan geleceği yahut geçmişi değil de şu an yaşanan zamanı sürdürebiliriz.

Şiir sanatında geçmiş zamana ait imgelerin vurgusu, genellikle anı-imgeler aracılığıyla bellekte yer edinen bir hatıraya dayanılarak oluşturulurken geleceğe ait zaman imgeler de tasavvurlar ve temennilerle dile getirilir. Gelecek zaman, tasavvurlarla ütopyik bir yanılsama niteliği taşısa da hatırlamakla geçmişin herhangi bir dilimine ait imgesine, hayal ederek de geleceğin imgesine sahip olabiliriz. Dahası geçmiş bir imge, olayların bıraktığı bir izdir ve zihnimizde sabit olarak kalır. Cansever de geçmişe ve geleceğe ait bakışında yalnızca anı-imgelerle ya da tasavvurlarla yetinmeyip geçip giden, sayılabilen zamanı değil bizzat zamanı konu edinir. Zihnimizde yer edinen bu izleri zamansal imgelere dönüştürerek yeniden canlandırır. Bilincin zamanla olan bu içli dışlılığı, bizzat bilincin de zamanın bir sonucu olmasından kaynaklanır. Türk şiirinde belki de ilk kez bizzat zamandan yola çıkarak olaylara, insanlara ve nesnelere bakan Cansever, şiirlerinde geçmiş ve gelecek zamanlara ait kurgularını şimdiki zaman içerisinde oluşturur. Sözle birlikte ortaya çıkan geçmiş, şimdi ve gelecek, dile getirildiği anda gerçekleşir. Edip Cansever'in şimdiki zamana ait ısrarının bir başka göstergesi de onun çoğu şiirlerinde olduğu gibi sınırlanmış ve iç içe zamanlarla donatılmış "şiirsel ân"a fazlaca yer vermesidir.



Şekil 4.1. Şiirsel An'ların Alanı

Fotoğraflarda bilindiği gibi çekilen anın biraz öncesi ve sonrası vardır. Fotoğrafa bakıldığında resme bakan kişi fotoğraftaki figürasyon da dâhil olmak üzere birçok unsura dair anlık izlenimleri hatırlar ve çekim anı ile çekim sonrasında yaşadıklarını gözlerinin önüne getirir. Edip Cansever'deki şiirsel an da fotoğraf an'ına benzer. Nesnelere, durumlar, insanlar şiirde alabildiğine hızlı bir hareketlilik içindeyken şiir zamanının dışında varlıkları boşlukta sallanır gibidir. Şiirsel öznelerin imgelerle varolan şiirsel bilinci şimdiki zamanla donanmış bu kısacık fotoğraf an'ında sürekli bir düşünsel hareketlilik içinde kendi anlam haritalarını oluştururlar.

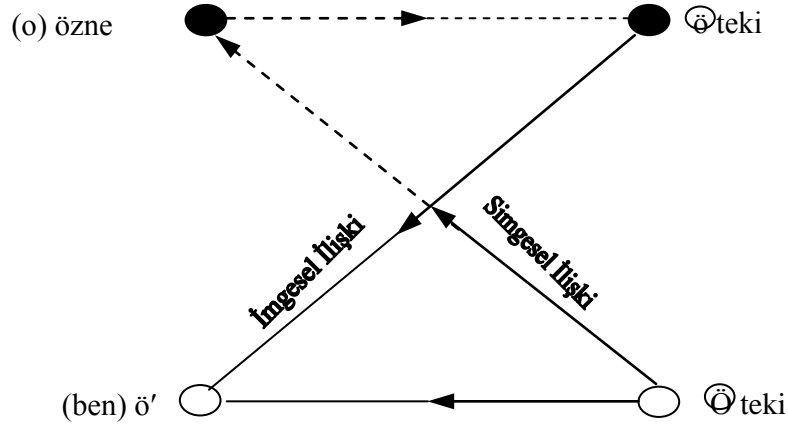
Şiirlerinde şimdiki zaman çevresinde odaklanan bu anlık zaman algısı ile Edip Cansever'in çoğu zaman bir kişi ya da durumu konu edindiğini görürüz. Bunu Trajediler, Ben Ruhi Bey Nasılım, Oteller Kenti gibi uzun şiirlerinde de görmemiz mümkündür. Popülerleştirmeye doğru giden bir süreç içinde Cansever'in üzerinde durduğu bu kişilikler, bilincin egemenliğinde ortaya çıkarak giderek evrenselleşirler.

Yine şekilden yola çıkılarak ifade edildiğinde öncesi ve sonrası tam bir belirsizlik ve karanlık içindeki bu ara süreçte üst üste birkaç şimdiki zamandan söz edilir. Her birinde yoğun ilişkilerin, anı ve algı-imgelerinin yer aldığı bu şiirlerde, anlatıcı seviyesindeki şiirsel öznenin bakış açısından yola çıkılarak kimi zaman bir otelin, kimi zaman birden fazla insanın hatta nesnelere o andaki durumları belirli bir hiyerarşik yapılanma içersinde sunulur. Öte yanda "şiirsel an"daki yoğunluk, imgelerin ardı ardınlığı, hareketli fotoğrafla içli dışlı Cansever'in bir farklılığını daha ortaya koyar.

Bir zamanlar hep fotoğraflar çekerdim
 Bütün gün orda burda dolaşım
 Gemi yolcularını, liman meyhanelerini
 Çan kulelerini, düğün törenlerini, kız kardeşlerimi
 Göğsünde düğmeler olan bir dilenciye
 Güllerden ve deniz kızlarından
 Sonra el olan ama parmakları olmayan denizi
 Yüz olan gözbebekleri olmayan
 Eski fotoğrafçı dükkânlarında çizgili mayo giymiş kadın
 Fotoğraflarını hep yeniden çekerdim (Cansever, 1996: 522)

Anlatımcı niteliğiyle Cansever, mekânlar ya da nesnelere trajedilerini insanileştirerek aktarırken aslında insanı konu edindiği için bir şiirde birden fazla şimdiki zamana ve dolayısıyla birden fazla bilinç yapılanmasına yer verir. Her biri bir diğerinden bağımsız ve kimi zaman da tamamen kopuk ilişkiler bütününde birbirine karışmayan bilinçlerin sergilendiği şiirlerde Cansever'in en önemli işlevi izleyici tavrıdır. Ben'in bu niteliği, varlığını oluşturan temel sebep gibidir.

Lacan'ın öznenin imgesel ve simgesel ilişki düzlemleriyle olan gerçeklik arayışı Cansever'in şiirlerinde de kendine bir yer bulur.



Şekil 4.2. İmgesel ve Sembolik İlişkiler (Balkaya: 47)

Cansever'in şiirsel özneleri, şekilde öngörüldüğü gibi ötekilerle ilişkilerinde nesnelere aracılığıyla hem imgesel hem de sembolik (simgesel) bir sürece bağlıdır. İmgesel düzeyde nesnelere muhayyiledeki yansımalarına bağlıyken sembolik düzeyde nesnelere varlıksal anlam ve konumlarıyla ilişkilidirler. Öte yandan bu ilişki süreçleri onların bilinçlerinde ötekinin konumlandırılmasına bağlı olarak gelişmektedir. Bir başka deyişle şiirsel özneler, imgesel ve sembolik süreçlerini ötekine duydukları ihtiyacın nesnelere aracılığıyla dile gelmesine bağlı olarak yaşarlar. Ancak bunun için kaçınılmaz şart zamana bağlı oluşlarıdır.

Başkası olmanın deneyimini üstlenen bu öznelerin ötekiyle paylaştıkları ben-alanı daha önce de belirttiğimiz gibi derin bir parçalanmayı beraberinde getirir de Cansever, bütünlüğü bu ikili oluşun da anlık bir zaman algısına sahip oluşuyla gerçekleştirir. Her iki tutumla öznenin parçalandığı her imgesel ve sembolik süreç, bir arada oluşun getirdiği bütünlükle yeni bir anlam ve belki de şiire yüklediği işlevin bir sonucu olarak görürüz. Bu beklentiyi, “varlığının bilincine ulaşmak” diye tanımlayan Cansever, aynı söyleşisinde şöyle belirtir: “Bireyde özellikle duruşum, onu toplumda canlı kılmak isteğinden geliyor. Bence toplumsal sanat başarısının ana kaynağı bu davranıştır.” (Cansever, 2000: 74)

Sonsuza kadar aynı kalınacak olan fotoğrafta olduğu gibi bu şiirlerde kişiler, mekânlar ya nesnelere, şiirsel anın sınırları içinde derin çatışmaların, ölüm ve hayat üzerine yorumların temsilcisi hatta imgelerine dönüştürülürler. Her biri sorularla

karşımıza çıkan bütün figürasyonlar, kendi bilinçlerinin dışavurumunu gerçekleştirirken gerçeküstü bir algı yapısında olduklarını düşündürmezler. Olağanüstü ya da gerçeküstü düşünceler ya da değer yargıları, bunların kendi gerçeklikleri olarak kabul edilir. Şiirsel öznelerin edilgen ve her zaman müşahit tavırları, ister istemez tasvire ve yoruma sevk eder.

Şiirsel ben, aralıksız bir aktarma sürecinin bir aracına kimi zaman da otelin de bir anlatı kişisi olduğunu hatırla tutarak söylersek mekânına dönüşür. Şimdiki zamandan ve dış dünyadan aldıklarını dönüştürerek gelecek zamana aktaran şiirsel ben, aynı zamanda aşkın (metafizik) alanı duyular dünyasından ayırmanın da telaşı içinde metafizik alanı da ilahî niteliklerinden soyutlar. Böylelikle bu yeni algı, sanatçının, başta kendisine, kendi varoluşuna, eşyaya ve zamana bakışını da yeniden düzenleme zorunluluğunu getirir.

Şiirde kişileştirme yapabilmek için şair, görünebilen ve görünmeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurmalıdır. Aşk, kıskançlık ve öfke, dilin yardımıyla kişilere dönüşürler, etsiz, kansız ama imgesel birer kimliklerdir.

Sanatçı, kimi zaman bir şiirsel ben olarak ötekilere ait yaşantıları dile getirirken gerçekçiliğin aradan çekildiği yeni konuma yeniden bir statü kazandırma; anonim bir söylemsel düzenle karşı karşıya kalındığında en azından şiirsel bir anlatıcıdan hareket ederek sanatçı-kahraman özdeşliğini modernlik eleştirisine bir cevap bulma çabasına girer.

Şiirsel benin bu tutumu, kendini topluma adayış ve toplumdaki kaçış paradoksuyla açıklanabilir. Bir başka deyişle Baudelaire'in hem hareket eden bir "peçe" olarak tanımladığı sokaktaki kalabalığın iç yüzünü aralayıp asıl ruhuna bakmak, dokunmak hem de küçümseyici bir bakışla hiçliğe sürmek için sabırsızlandığı kalabalıkla kendisi arasında bir mesafe koymak ister. Bu yüzden sanatçı, bu çelişkiyle birarada yaşamının yollarını arar. Öte yandan da Baudelaire tarzı şiirsel bilincin getirdiği 'lanet'lilik Baudelaire'den sonra gelen tüm şairleri etkileyen bir süreç olarak adlandırılır. Şiirlerde bilmenin, yaşamın lanetliliğini yaşayan Baudelaire ile "ifadenin öznesini, ifadenin müellifiyle aynı olarak anlamak gerekmiyor. Özne, gerçekte, bir cümlenin [bir dizenin] yazılı ya da sözlü ifadesi olan bu fenomenin sebebi, kaynağı veya hareket noktası değildir; o, sessiz bir biçimde kelimelere katılan, sezgisinin gözle görülebilir cismi gibi

onları düzenleyen, bu anlatımsal hedef de değildir. O, gerçekten farklı bireyler tarafından doldurulabilen belirli ve boş bir yerdir.” (Foucault, 1999: 124)

Cansever’in gerçeklik algısındaki yanılısamada Cansever’in kimi zaman şiiri gerçekdışı imgelerle örülüymüş gibi gösteren zamanın, nesnelere ve durumların iç içe oluşundan daha önce söz etmiştik. Kimi mısraların tek başına alındıklarında görülür ki Cansever, aslında gerçeküstüculüğe varırken gerçeklikten çokça yararlanmaktadır. Ancak öte yandan onu gerçeküstüne yönelten saik tıpkı varoluşçu felsefede olduğu gibi dünyanın “saçma” oluşuna benzer bir benimseyiştir.

Nesneler ya da mekânların insanın ölümlülüğü karşısında daha dayanıklı oluşu ve yaşanması gereken bir dünyada ölümle “cezalandırılması” gerçeklik algısını yeniden oluşturmak isteyen Cansever’e yeni bir kapı açar. Buna göre bilinenin aksine gerçeklik gerçekdışının bir yanılısamasıdır. Gerçekliğe bu tersten bakış, bir diğer deyişle gerçekliğin değil de gerçekdışılığın merkeze alındığı gerçeklik vurgusu, gerçeğin kendisini de dışarıda, anlamsız bir durum olarak görmemize yol açar. Sanatçı, bu yanılısamayla elde ettiği süreçte ölümle olan çatışmasını en aza indirgeme isteğini gündeme getirir. Bu halde bu algı, Cansever’in gerçeğe ait yanılısamalı bakışı, aynı zamanda poetikasının da bir ölçüsü olması gerekir. Dolayısıyla şiirlere bakıldığında ortak noktalardan biri de bu yanılısamadır:

Bu uyum muydu durgunluk, fırtınayı
Gökgürültüsünü de barındıran içinde
Duyuyordum o tanıdık sesi yeniden (Cansever, 1996: 489)

Durgunluk, fırtınayla birlikte. Gerçekliğin, gerçekdışı tarafından bakılmasına örnek olarak gösterilebilecek bu yaklaşım, durgunluğun aynı zamanda gök gürültüsünü barındırma gerekçesini de oluşturur. Yanılısamalara ilişkin olarak Cansever’in şiirlerinde karşımıza çıkan gerçeklik algılarından biri de duyguların, nesnelere, durumların, hatta bireylerin bile zaman zaman varlıklarını şüpheye düşürecek kadar gerçeklik yitimine uğramalarıdır. Nesnelere, durumlar ya da özneler hem var hem yok gibidirler.

Edip Cansever, bu şiirde de az önce vurguladığımız gibi kendi varlığını nesnelere zaviyesinden sorgular. Onun “Masa da Masaymış Ha” şiirinde de görülebileceği gibi varlık, gerçek anlamını, yerini bir türlü tayin edemez. Bu yüzden sorulara yönelir. Şiirde öznelerin bilinci, kendi kendini sorgulamalarla varlığının farkına varmak ister.

Asıl zaman bu şiirsel an'la tanzim edildiğinden yoğun ve yoğun olduğu kadar kaotik bir görünüm arz eden düşünsel eğilimler, gerçeküstü bir imge anlayışını da kendiliklerinden doğallaştırır görünürler. Gerçeküstü algı, bireylerin, nesnelere kendi gerçekliklerine dönüşürler.

Unutulmuş bir acıyım ben, suçu pek kesinleşmemiş
 Bir sanığım bu yüzden. Ve bilmem neden
 Sırası gelmemiş bir sanığım –o kadar bekledim ki
 Beni dinler misiniz... ne iyi... demek istediğim
 Sanırım çok önemli... beni... pek öyle değil
 Değil de... demek istiyorum ki... evet
 Sıram geldi... geçecek... eğer isterseniz- (Cansever, 1996: 446)

Dökümcü Niko'nun yaşadıklarının değil bilincinin gerçeküstü imgelere yaslanmış olması, kendi gerçekliklerini kabul etmelerine engel teşkil etmez. O, gerçekten de bir sanık olabilir ancak bu sanıklık, dış dünyaya karşı doğuştan kabul edilmiş hristiyanvari bir suçluluk olmasının yanında Raskalnikof'un direncine benzer bir acıyı dile getirmekle de mükelleftir. Okuyucunun da bu yorumu, Edip Cansever gibi baştan kabullenmesi ve benimsemesi gerekir. Bu yönüyle aralarında Dökümcü Niko da olmak üzere Cansever'in kimi öznelerini 'yansıtıcı bilinç'* olarak kullandığını görebiliriz. Başka insanları ya da durumları, nesnelere kendi bakış açıları ve algılarıyla okuyucuya aktaran bu öznelere roman ve hikâyelerde olduğu gibi şiirlerde de rastlamak mümkündür. Örneğin Cansever'in "Bezik Oynayan Kadınlar" adlı kitabında Cemile'nin mektup yazdığı Hilmi Bey, yansıtıcı bir bilinçtir. Cemile'nin iç dünyasını ona yazılan mektuplardan anlarız. Bu yönüyle kendi iç dünyasına ait gözlemlerini de aktaran Yakup ve Ruhi Bey de aynı zamanda birer yansıtıcı bilinç olarak karşımıza çıkarlar.

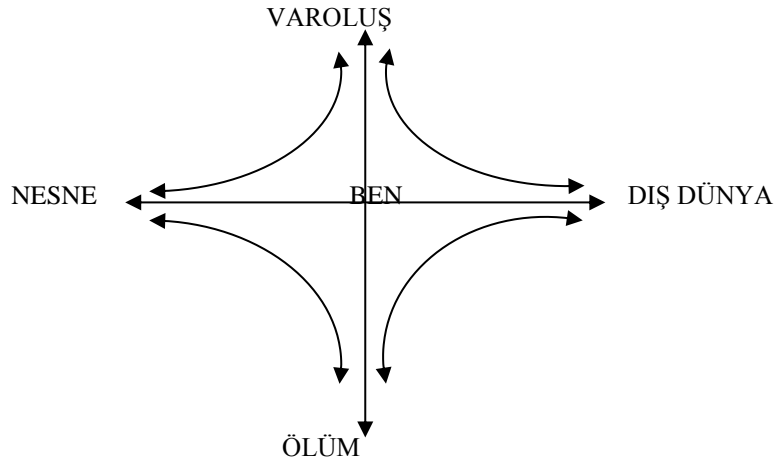
Ve sıram gelecektir, Siz bana Dökümcü Niko, diyorsunuz
 Doğmanın sonu yoktur ve sanık değilimdir
 Günün acılarını geçiyorum işte kendime iyilikler söyleyerek
 Tane tane yenilgiler bırakarak arkamda
 Birinde bir Eyüp'lük olan, birinde bir Salih'lik bulunan
 Firdevs'ler bırakıyorum ben
 Yahya'lar bırakıyorum, Sahyon'lar bırakıyorum, bilmiyorum
 Ve olması gereken bir şey oluyorum bu yüzden
 Direnen, baş eğen, tekrar direnen

* 'Yansıtıcı Bilinç' kavramını anlatı esasına dayalı eserlerde olaylar kadar durumları, bakış açısını okuyucuya yansıtan kahramanın bilincine atfen kullanılmaktadır. 'Yansıtıcı bilinç' anlatının herhangi bir kahramanı olabileceği gibi kimi zaman da anlatıcı-yazar, bu görevi üstlenebilir. Örneğin Cervantes'in Don Kişot romanında Sanço, romanın kahramanı olmakla birlikte aynı zamanda 'yansıtıcı bilinç'tir de.

Biz, yani dökümcü Niko
 Ölümsüzlümü tanımlıyorum sizlere
 Dünyanın sonsuz ve değişken bütünlüğünden (Cansever, 1996: 445)

Direncin daha çok içten, ancak düşünce düzeyinde geliştirildiği şiirsel bilinç, genel bir eğilimle ölüme karşı olmakla kendini var eder. Ölüm ve ölümsüzlük arasındaki çatışmada düğümlenen ara-oluş, şiirsel bilinçlerin neredeyse biricik ifade biçimine dönüşür. Direncin en aza indirildiği ifade biçimlerinden biri de şiirsel öznelerin müşahit tavrıdır. Nesnelere, mekânları, durumları, hatta kendini seyreden bilincin bu müşahit tavrında en önemli nitelik, hiç şüphesiz edilgen tavidir.

Olaylara ya da durumlara müdahâle edemeyen bilinç, ister istemez bütün gücünü dış dünyaya aktarır. Edip Cansever'in şiirsel öznelerinin bilinçlerindeki çatışma da burada düğümlenir. Eylemin olmadığı yerde düşüncenin içe doğru gelişmesi kaçınılmazdır. Cansever de bu yargıyı güçlendiren örneklerle dış dünyadan içe doğru bir düşünsel yolculuğa çıkmış gibidir. Bu yüzden özneler, varlıklarını bu düşünsel yoğunluğa borçludurlar. Bilinçlerini alt üst eden de bu bilinci var eden de bu düşünsel yoğunluklardır. İşte şiirsel an da öznelerin bu kısacık anda gerçekleştirdiği yoğunluk esnasında bilinçlerinin dökümü ile gerçekleşir. Edip Cansever'in imgesel bilincin oluşumu hakkında söylediklerimizi bir şekil üzerinde özetlemek gerekirse aşağıdaki sonuca ulaşabiliriz.



Şekil 4.3. Ben İmgesinin Oluşumu

Her biri bir diğeriyle iç içe olan bu ilişkiler bütününde Edip Cansever'in merkeze koyduğumuz şiirsel özne tasavvurunun temelinde de daha önce de belirttiğimiz gibi hem bağıntılılık hem de bağıntısızlık hâkimdir. Hem kendi içlerinde bir bütünlük oluşturma ve anlamlı kalma arzusu hem de diğerleriyle zorunlu bir ilişki, bu bağıntının doğrudan bir bağıntı arzusunu yansıtmadığını anlatır.

Cansever'in şiirlerinde yatay yönde yer alan nesnel ilişki sürecinde onun şiirsel öznelerinin nesnelere dış dünya arasında belirgin bir çatışma içinde oldukları görülür. Öte yandan dikey süreçte de yani varoluş ve ölüm düşüncesi arasında sıkışıp kalan tutumda da bu noktada bir karara varılabilmiş olduğunu söyleyemeyiz. Dolayısıyla çoğu şiirindeki şiirsel özne tasarımlarında ağırlığını daima hissettiren asıl imge, nesnelere, dış dünya, ölüm ve varoluş sorunsalı arasında sıkışıp kalan bireyin aşamadığı bu tereddüt yahut kopuş olduğunu söylememiz gerekmektedir. Bu kopuş aynı zamanda güçlü bir bağ kurma arzusunu da beraberinde getirir de şairin bu unsurlarla yaşadığı kopuştan dolayı derin bir iç çatışmayı da üstlendiğini belirtmeliyiz. Cansever'in şiirlerinde çoğunlukla görebileceğimiz bu yaklaşımı, onun başka bir niteliğiyle 'dönüştürücülük'le* de açıklayabiliriz.

Her sanatçıda az ya da çok var olan dönüştürücülük sürecinde Edip Cansever'in şiirsel bilincinin zamana bağlı olarak kaçınmadığı şey, bu dönüştürücü algı anlayışıdır. Bize göre bilincin şairdeki dönüştürücülüğü üç süreçte karşımıza çıkmaktadır.

Yalnızca somuttan soyuta, nesnel olandan öznel olana doğru değil tam tersi yönde de etkinliğini sürdüren bu dönüştürücülüğünün ilk veçhesinde nesnelere somutluklarıyla imgesel alana geçtiklerinde Cansever'in şiirlerinde soyut ve kimi zaman da yoklarmış gibi varlıklarını sürdürürler. Hem var olan hem yok olan nesnelere rastlarız. Nesnelere, soyutlukları itibarıyla dilsel bir gösterge olarak da kabul görmezler. Yalnızca kendi adlarının sınırlarında varlığını sürdüren anlamsal dünyalarıyla nesnelere soyut görünüşleriyle henüz şiirin başında bile okuyucunun dikkatini çeker.

Donmuş değil, bir akarsudan koparılmıştır sadece
Bu dizeler, dedi, durup dururken
Yaklaşıp yaklaşım itiyorum düzyazıyı
Neredeyse durduruyorum onu (şiiri) (Cansever, 1996: 140)

* 'Dönüştürücülük' kavramını sanatçının herhangi bir olay ya da durumla ilgili olarak herhangi bir nesneyi dile getirerek açıklaması olarak bakabiliriz. Örneğin yaşlanmakla ilgili olarak sonbaharın ya da kurumuş bir yaprağın söz konusu edilmesi gibi.

Donmamış bir akarsuyun getirdiği imgesel soyutlama, yalnızca bu şiirde değil hemen hemen bütün şiirlerde varlığını hissettirir. Somuttan soyuta geçerken nesnelere şairdeki öznel algılanışı da gözden uzak tutulmaz. Donmayan akarsuyu varlığı canlı, coşkulu bir ırmağı ve ardından şairin içerik ve biçime dönük estetiğinin ipuçlarını verir.

Otel, bir mekân olarak varlığını sürdürürken onun şiirlerinde daha önce de belirttiğimiz gibi öznel bir mekâna, şairin kendi bilincine dönüşür.

Arka kapıdan dışarı çıktım
Tenis kortuma, yüzme havuzuma
Uzun uzun baktım
Ve dedim: Sanki bir tanrı mevsimiydi, hiçbir zamandı
Ki her şey yepyenydi, biraz şaşırdım. (Cansever, 1985: 25)

Kendine ait dünyanın kimi zaman aşırı öznelci yaklaşımıyla dış dünyaya bakışında Edip Cansever, “Otel Otel” şiirindeki gibi bu oteli de kendine has niteliklerle kurgular. “Otel Kenti” gibi diğer kitaplarındaki şiirlerinde de bu tavrını sürdüren Cansever, bu otelde tenis kortuna, yüzme havuzuna sahiptir. Ama aynı zamanda tanrı mevsimindedir ve her şey “hiçbir zamanda” yaşanır.

Edip Cansever’deki dönüştürücülüğün ikinci vechesi, nesnelereki durumların varlıksal konum değiştirmeleridir.

Parmağını sürsen elmaya rengini anlarsın
Gözünle görsen elmayı, sesini duyarsın
Onu işitsen, yuvarlağı sende kalır
Her başlangıçta yeni bir anlam vardır (Cansever, 1981: 96)

Bu mısralarda olduğu gibi Cansever, beş duyuya ait temel yargıları alt üst ederek nesnelere arasında yeni bir ilişki biçimi geliştirir. Bu yeni bakış açısına göre gözle görülebilen elmanın sesi duyulabilir, parmağın sürülmesiyle elmanın rengi anlaşılabilir. Çünkü ona göre “Her başlangıçta yeni bir anlam vardır.”

Bir diğer deyişle şairin gözünde nesnelere, varlıksal konumlarını değiştirseler bile anlam dünyalarından hiçbir şey kaybetmezler.

Cansever’in sıkça başvurduğu bu dönüştürücülük biçimi “Bezik Oynayan Kadınlar” adlı kitabın önemli şiirsel öznelerinden olan Cemal’in iç konuşmalarına ayrılmış şiirine de yansır:

Nisanın ıslak sesi
—Kocaman bir gül haziran (Cansever, 1981: 33)

Dönüştürücülüğün son veçhesi de gerçekliğin de gerçekdışılık olarak algılanmasıdır. Okuyucunun muhayyilesinde somuttan soyuta, nesnel olandan öznel olana doğru ilerleyen gerçeklik bile kimi zaman gerçekdışı olarak görülmeye başlar.

Ne tuhaf, herkes bir yerlere bakıyor
 Hiç kımıldamadan
 Bir ışık paçası düşüyor annemin yüzüne
 Arada kovmak için elini sallıyor yalnız
 - Dalgalılık, başka değil -
 Neyi bitiriyoruz, eyi başlatıyoruz
 Neyi bekliyoruz, bilmem ki
 Kapı mı çalınıyor ne - gidip açıyorum -
 Kimse yok
 Peki
 Nasıl karşılanır yok olan bir şey
 Karşılıyorum
 Birlikte salona geçiyoruz. (Cansever, 1981: 43)

Bu şiirde de göze çarpan şey, az önce belirttiğimiz gibi bilincin dönüştürücülüğüyle şair, okurun muhayyilesine de müdahâle ederek kimi zaman gerçekliği de gerçekdışılığa doğru sürükler. Kapı somutken soyut bir algının tesiriyle çalınır. Kapının ardında kimse yoktur. Bir bekleyişin ifade edildiği şiirde şiirsel özne, varlığını borçlu olduğu bekleyiş imgesine bürünerek gerçekliği de yıkar. Oysa görünürde gerçekliğin sıradanlığı vardır ama şairin bilinci, bu sıradanlığı da aşarak yeni bir dönüştürücülüğün sınırlarını zorlar.

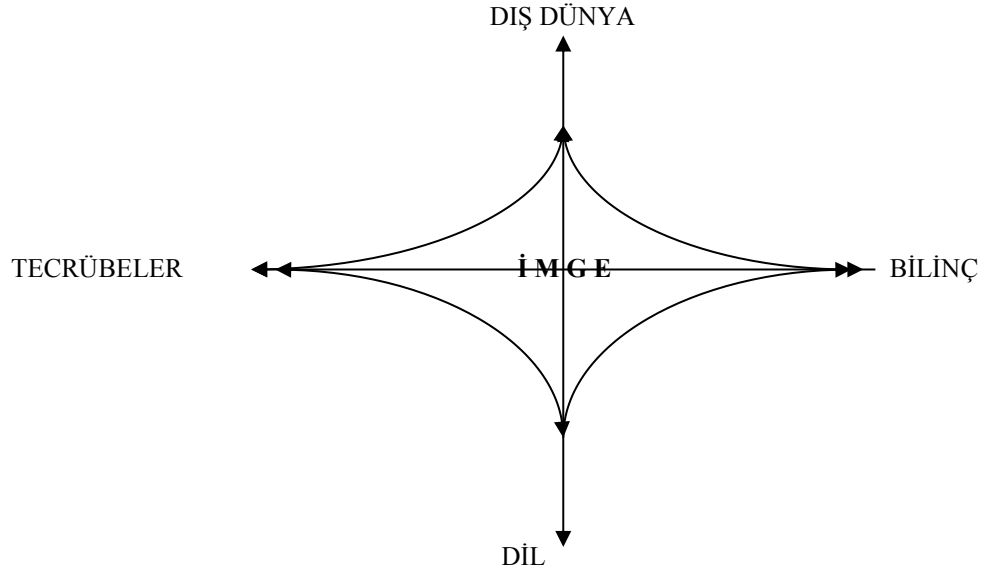
Bu dönüştürücülüğe bir başka örnek de “Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği” adlı şiiridir. Mitolojik bir öyküden yola çıkarak oluşturduğu şiirdeki şu mısralar da gerçeklikle gerçekdışılığın iç içe sürdürdüğü ilişkisine güzel bir örnektir:

Ve oydum: kendime alıştım, uzunca boyluydum
 Gözleri vardı onların, ölümle ve yaşamla değişmeyen balık
 Gözleri
 İnanılmaz yapardık bir gerçeği, bir şeyi. Kendimize
 Efsane idik. Yemek yememiz
 Uykudan uyanmamız, bir yerden bir yere gitmemiz
 Sigara, gazete, daha bir sürü şeyler satın almamız
 Armasın bakmamız su içtiğimiz bir çeşmenin
 Efsane idi (Cansever, 1996: 507)

Evrensel insan bilinci, şiirin modernleşme sürecinde yeni bir şekil alır. Gerçeküstücü yorumda göstergelere yaslanan dil bakımından insan, ifadelendiriliş yönünden derin bir kırılmaya uğrasa da özde konumunu korur. Modern şiir, kırılmalarla

parçalanmış bir evren bilincine varan evrensel insanın şiiridir. Bireyin yalnızlığı, eşyaya, dünyaya, insana yabancılaşması ama aynı zamanda yabancılaşmaya karşı da bir isyanıdır. Dış dünyaya, görünen yapıya ait farklılaştırmalar da bu yabancılaşmanın sonucu olarak tezahür eder.

Aşağıda anlamlandırmaya çalıştığımız şekilde olduğu gibi imgenin oluşumunda yer alan sanatçı, dil, tecrübeler ve bilincin ilişki biçimleri, bu yabancılaşmayı daha da belirgin hâle getirir. Aşağıdaki bağıntının birbirinden bağımsızlaşarak kopması, modern sanatın özünü oluştururken kimi sanatçılar, hem yabancılaşmanın, birbirinden kopuk imge oluşumlarının içinde yer alırlar hem de yabancılaşmaya karşı belirgin bir tavır geliştirirler.



Şekil 4.4. İmgenin Dış Dünyası

Biçim ve özün mutlak sonsuzluğunu üstlenen imgeden dışa taşan her tezahür, yine imgede, imgeye ait kalmakla birlikte şiirin olası giriş noktalarında kendini hissettirir. Kaçınılmaz olan imgenin nesnesine sahip olması değildir. Aksine kendi bütünlüğünü kaybetmeksizin şiirde bir dağılış ve yeniden bir bütün olma arayışıdır. İmge bu yönüyle kendini çağıran parça oluşa kendi bütünlüğünü eklerken birçok bütünden yalnızca biri olduğunu ve nihayet kendi bütünü de ilk ve temel oluştan aldığını unutturmaz. Yukarıdaki şeklin özünde de yatan şey, nihayet Edip Cansever'in imgesel oluşumunu ortaya çıkarma gayretidir.

Şeklin merkezinde yer alan muhayyile ya da onun çekirdeğinde yer alan imge ile imgeyi kuşatan ve hemen her sanatçıda var olan dil, dış dünya, tecrübeler ve hiç şüphesiz bizatihi bilinci buluruz. Ancak Cansever’i farklı kılan onun bu unsurlara bakış tarzı ve sıralanış şeklidir. Tecrübeler ve bilinç düzeyinin yer aldığı şimdiki zaman süreci, onu ister istemez dikey süreç olan dış dünya ve dile bağlar. Bir diğer deyişle dil ve dış dünyanın dikey ilişkisi aracılığı ile Cansever’in bir önceki şekilde sözü edilen ölüm ve varoluş ağrısından kurtulduğunu söyleyebilmemiz mümkün görünmektedir. Dolayısıyla Cansever, imgesel bilinci ile dil ve dış dünyaya bakışı ile nesnelere her yönüde kendine yeni bir bilinç bulmakta ve birbirine benzemeyen yüzlerce şiirde hemen hemen aynı gibi görünen ama daha dikkatli bakıldığında farklı bilinçlere sahip olabilmektedir. Her şiirinde görülebilen tazeliğin, yeniliğin temeli de burada yatmaktadır. Her şiirde nesnelere farklı açıdan bakan Cansever’in farklılığı değişik şiirsel öznelerin trajedilerini konu edinmesi değil, nesnelere ve dış dünyayı şimdiki zaman potasında eritirken imgelere birden fazla anlam yüklemesidir. Dolayısıyla, imgelere birden fazla anlam yükleyen bilinç de farklı bir bilinçtir.

Modern şiirde ya da modern sanatta en belirgin şey, tam tersi bir durumdur. Batıdaki gerçeküstücü süreci konu ettiğimiz bölümde de belirttiğimiz gibi imgeler, öznel sürecin ve sanatçının sanat anlayışının tekil ürünleriydi. Dolayısıyla “Van Gogh sarısı” gibi bir imge, başkasına ait olamayacak kadar şahsileşmiştir. Bu noktada Cansever ise modern bir şair olmakla birlikte aynı mazmunlarla yüzyıllar boyu şaheserlere sahip olan Divan şiirinin mazmun anlayışında olduğu gibi aynı imgeyi farklı şiirlerde farklı imgesel alana sürüklediği ve her kullanımında da tekrara düşmediğini söyleyebiliriz.

Mutlak imgeden kopup gelen bütünlük ne kadar parçalanırsa parçalansın yeni bir bütünlük olarak anlaşılmalıdır. Mutlak töz, imgeyi her şey’e eklerken şairin eyleyenlerden yalnızca biri olduğu gerçeği bir kez daha ortaya çıkar. İnsanın özneleştirme süreci ise, onun biyolojik nitelikleri olan bir arzu ve isteme varlığı olarak ele almakla birlikte, bir kişiyi o kişi yapan mizaç ve karakter özelliklerinin içeriğini oluşturan, o kişinin değerlere ve insan başarılarına bağlılığı içinde nesne edinmek anlamına gelir.

Edip Cansever’de varoluş bilinci, Freud’un daha önceden vurguladığı “uygarlığın huzursuzluğuna²³ bağlı olarak nesneyle gerçekleşirken, varlıkla etkileşim, nesneyle temas eden öznenin, ona anlam vermesiyle eşzamanlı olarak kendi varlığına da anlam vermesiyle de birlikte düşünülmelidir. Bir başka deyişle, Edip Cansever, varlığı anlamakla kendini de anlamış olur. Bu yüzden şiirsel özneleri, ilişki içinde bulunduğu öteki/şeyler üzerinden kendi varlığına bir anlam kazandırma arzusunu taşır.

İnsan kendi varlığını, dolayimsız bir şekilde kavrayamayacağından dolayı bu bilinç tasavvuru da araç olarak nesnelere ya da daha genel olarak varlığı seçmiştir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi bütün bu gerçeklik arzuları bilinç üzerinden tasarılanırken bilinç, Edip Cansever’in şiirlerinde zamanla birlikte şekillenen ve zamanla birlikte ilerleyen şiirsel an’la bir anlam kazanır. Zamana ait her tasarruf, felsefi olarak zamanı konu edinen bir iç hesaplaşmaya dönüşmüştür. Bu iç hesaplaşmada en önemli imge ise ölümdür. Zaman, onda ölümü ve ölümsüzlüğü ifade etmek için bir araçtır. Şiirlerinin bütününe bakıldığında ölüm ve ölüme ait kelimelerin sayısı, bu yargıyı güçlendiren bir sonuç ortaya koyar. Bu yüzden denilebilir ki Edip Cansever, iç dünyanın ve daha özelden modern birey bilincinin dışavurumuna ait şiirler yazan ancak zamanın baskısını üzerinden atabilmek için tıpkı Proust gibi yazma zamanının sonsuz şimdiliğinde mutlu olabilen bir şairdir. Onu farklı kılan ayrımlardan biri de bu olsa gerek.

Edip Cansever, imgelerini genellikle şehirlerden, nesnelere ve modern yaşayış imgelerinden seçer. Bütün bu imge seçiciliğiyle onun özellikle insan ve insan durumlarını öne çıkardığını görürüz. Bakmak, çıkmak, geçmek gibi fiilleri birer durum imgesine çeviren Cansever, bu imgelerin yalnızca fiil yönüne değil aynı zamanda insanda oluşturdukları durumlarına da eğilir. Ancak durumlar Cansever’de sergilenmekle kalmaz aynı zamanda imgeler aracılığıyla birtakım göstergelere dönüşürler. Modern insan yaşayışının temel durumlarının temel imgeler aracılığıyla öne çıkan şiirlerinde Cansever, yeni bir insana ulaşma çabasındadır. Modern yaşayış içerisinde her birinin birer anlamı olan bu fiiller, insanın yalnızca bir yere bakmadığını her şeye, her yöne baktığını belirtmek içindir.

Bir ölü nedir ki bir ölüm nedir

Acıyla kirlenmektir, acıya sevinmektir. (Cenaze Kaldırıcısı Adem)

²³ Edip Cansever’in şiirlerinde tabiatla uygarlığın belirgin bir çatışması yoktur. Var olabileceği düşünülen çatışmanın tabiata ait unsurların uygarlıkla uzlaştırılmasıyla aşıldığı rahatlıkla görülür.

“Kirlenmek” fiili yalnızca nesnenin kirlenmesine ait bir durum değildir. Aynı zamanda insanın da yaşayışın da ölümlle kirlenmesidir. Onu dönemin diğer şairlerinden ayıran taraflarından biri de budur. O, durumların şairidir. Ancak Cansever’i en çok meşgul eden durumların başında hiç kuşkusuz ölüm gelir. Varlığın kaçınılmaz olarak ölümü, ona göre en göze çarpan durumdur ve bu durumu aşabilmek imkânsızdır. Ondaki bu temel çıkış noktası, diğer durumları da içine alacak şekilde yaşayışın bütününe sirayet eder. Bu yüzden denilebilir ki Edip Cansever’in arayışının bir adımı da insan ve bu insanın bir varlık olarak sergilediği durumlar ve bu durumları aşma çabasında düğümlenir.

Edip Cansever’in şiirsel bilinci genel olarak ifade edildiğinde mekân, tabiat yahut insanla değil insan fıtratının reddettikleri ama daha çok reddedemedikleriyle yaşadığı bir umutsuzluğu taşırlar. Bu umutsuzluk ya da daha doğru bir deyişle uyumsuzluk, Cansever’de bireyin reddedemedikleri tarafında yer alan ölüm çatışmasıyla ortaya çıkar. Uyumsuzluğun aşamayacağı düşüncesi ile aşma arzusu arasında kalan bilinç, zorunlu olarak ölümlle uzlaşmayı değilse bile dil aracılığıyla ölümün retoriğine uzak durarak aşmaya çalışır. Bu çaba, zaman aracılığıyla yeniden kurgulanan bilincin en önemli çıkış noktasını oluşturur.

Genel olarak ifade edildiğinde Cansever’in nesnelere adını telaffuz etmekle şiirini ‘doldurma’ hamlesine değil de nesnelere aracılığıyla tanımlanabilen bir dünyanın sınırlarını çizme arzusu içinde olduğunu düşünüyoruz. Buna göre nesnelere, adlandırıldıkça dünya küçülecek ve sınırlandırılacaktır. Bu da dünyanın varolan sınırlarını dilin sınırları içinde tutabilmenin bir başka yoludur. Cansever, dil aracılığıyla tanımladığı dünyayı kuşatmış ve imge evrenini nesnelere üzerine kurgulamış olduğuna göre mutmain bir şair olduğuna hükmedebiliriz. Ancak durum hiç de öyle değildir. Huzursuz bir bilinç, mutmain olmanın önündeki perde görevini görmektedir. Yakından bakıldığında Edip Cansever’in dil aracılığıyla tanımladığı dünyanın bir kurgu ama gerçekliği henüz sınanmamış bir kurgu olduğunun farkına varmasıdır.

Nesnelere adlandırılarak dilin sınırları içine hapsedilebilmesinin tabiat aracılığıyla değil de uygarlıkla ilişkilendirilerek gerçekleştirilmesi, insanın tabiat karşısındaki tutumuyla ilgilidir. İnsanın uygarlık sürecinde tabiatı uzaklaşarak kendisini tekniklerle özdeşleştirmesini varoluşunu nesnelere aracılığıyla idame ettirmesine bağlamak mümkündür. Bunun bilinci sanatçı için de kaçınılmaz bir tercih olarak göze

çarpar. Edip Cansever, insanın tabiatı aşarak kendisiyle baş başa kalabileceği şehirde yani uygarlığın temsili olan bu yapay ortamda dünyayı kuşatabilecek gücü elde edilebileceğinin farkındadır. Bu da insanlık için önemli bir adım yahut yabancılaşmanın önüne geçebilecek bir eşik olarak görülebilir. O da tıpkı Baudelaire gibi uygarlığa bağlıdır. Ancak onun gibi tabiatı tıksınma yerine tabiatı da nesneleştirerek onu aşma yoluna gider. Nesne, varoluşun önündeki en büyük engel gibi görülse de aynı zamanda insanın varoluşunun da aracıdır. Bu yüzdendir ki nesnelere, aşılma zorundadır. Bu da Edip Cansever'in şiirinde üç aşamalı bir süreçte işaret eder.

İlk süreçte insan, nesnelere ve dolayısıyla tabiatı adlandırabilmektedir. Bunun için tabiatı yönelmesi gerekmez. Parklar, hayvanat bahçeleri gibi soyutlanmış bir tabiat, onlar için yeterli sayılabilmektedir. Şair de bunun farkındadır. Ancak bu sayede varoluşuyla kendiliğini karşılaştırabilme imkânına sahiptir. Oysa gerçek tabiat bu kadar az bir tehlikeyi barındırmaz.

Her şeyin birbirine bağlı olduğu bu ilişkiler bütününe sahip olan uygarlık beğenisi yerine uygarlığın huzursuzluğunun da aşılması gerektiğini düşünen sanatçı, ikinci aşamada adlandırma eyleminin de ötesine geçerek yeni bir anlamlandırma sürecini işletir. Nesne, adlandırılmakla kalmayıp yeni ve soyut anlamlarla varoluşu yerinden edilir. Daha ötede soyut bir anlamla özdeşleştirilir. Örneğin kurbağa artık tabiatı ait somut bir hayvanı işaret etmez. Şairin muhayyilesinde nesnelik niteliğini yitirdiği gibi sembolik bir adlandırma hatta soyut bir varlık olmaya doğru itilir.

Kurbağa, parça bütün ilişkisinden hareketle tabiat da değildir. Tek başına tabiatı ifade etmez. Ancak tabiatın bir görünümü olarak karşımızdadır. Üçüncü aşamada yeni anlamlar kazanmış olan kurbağa, nesne olmadığı gibi soyutlaştırılmış bir varlık olmanın da ötesinde artık yalnızca öznel anlamlandırmalara sahip bir varlıktır. Tabiatı içine aldığı gibi insanı da içine alan bir dönüşme durumudur. Artık insan, bu zaferini coşkuyla kutlayabilir. Kurbağalara bakılıp gelinmiştir. Bir diğer deyişle önceki iki süreç gibi nesnelere durumlaşma süreci de başarıyla tamamlanmış, insan tabiat ya da dış dünya karşısında hâkimiyetini bir kez daha ilan etmiştir.

Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup
Bunu kendine üç kere söyledi
Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar
O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşardım (Cansever, 1996: 379)

Cansever imge ve şiir arasındaki bağıntılarını ilk aşamada bir kişiye (Yakup, Manastırlı Hilmi Bey vs.) nesneye (masa) ya da mekâna (Otel) gönderme yaparak kurar. Bu göndermeyi bir imge ile özdeşleştirir ve imgeyi şiire yayar. İkinci aşamada bir dış metne (İncil, Tevrat, Kafka, Dostoyevski) ya da bir duruma (Oteller Kenti'nde olduğu gibi teşhis yoluyla insanı mekâna dönüştürme) yaptığı göndermelerle o metnin ana karakteri ile kendi metninin ana karakteri arasında öyküleme ile özdeşlik kurar. Dış metne ait kişi ile şiirsel özne arasındaki ilişkiler belirsizleşinceye kadar girişik bir olay dizisi yaşanır. Şair, son aşamada ana metne bağlı alt-metinleri bir leitmotif (Otel, karanfil, kurbağa) aracılığıyla onları birbiriyle ilişkilendirir.

İmgeler, temsil ettikleri nesnelere daha az güçlüdürler. Bu sebeple, bu güçsüzlüklerini aşabilmek için kimi canlandırıcı etmenlere ihtiyaç duyarlar. Edip Cansever'in şiirlerinde canlandırıcı niteliği o nesnenin ardılı sayılabilecek olan ikincil nesnelere zihinsel tasarımıyla oluşturulmuş ikincil değerdeki imgeler sağlar. Örneğin "Çağrılmayan Yakup" adlı şiirde kurbağalar Yakup'un karşılığı olan nesnelere.

Ve içimden durgun ve çürük bir suyu düşüreyim
Ceplerimdeki eskimiş kâğıt parçalarını atayım
Sonra bir güzel yıkanayım da (Cansever, 1996: 379)

Kurbağa imgesinin tabiattaki karşılığı kadar canlı olabilmesi için onun yerine ikincil değerde bir imgenin varlığı gerekmektedir. Bu da şiirde "durgun ve çürük su" imgesiyle sağlanır. Kurbağa ile Yakup arasındaki bağ ise "yıkanma" fiiliyle belirtilir. Yakup, kurbağa imgesinden daha canlı bir tabiat-nesne ve özne ilişkisine kavuşturulmuş olur. Böylelikle nesnelere zihinsel imgelerle ilerleyerek hem nesneyi hem de nesnenin öngördüğü soyut ve somut anlamları üstlenir. Bir diğer deyişle nesnelere, işlevsellikleriyle hem yeni anlamlara hem de daha güçlü bir şekilde canlılığa kavuşmuş olurlar.

Nesneyle biçimsel özdeşleşmeye girerek oluşturulan modern imge anlayışında nesne, anlamsal içeriğini biçimsellikten alır. Bir diğer deyişle nesne, aklın sınırladığı gerçeklikten uzaklaştırılarak düşler ve bilinçaltının yönlendirmeleriyle, içeriğini biçimsel adlandırmalarla kazanır. Bu, nesnenin de gerçekliğin de yeniden kurgulanmasıdır. Ancak baştan beri belirttiğimiz gibi dönüşen nesne değil, nesneyi de düşleyen insan ve onun gerçeklik algısıdır. Bu yönüyle gerçeküstüçülük, yüzyıllardan

beri gelen tabiat ve nesne ilişkisindeki taklit (mimesis) eşiğinin yeniden gözden geçirilmesi olarak da anlaşılabilir.

Son olarak ifade edildiğinde Cansever ve imge ilişkisinde tabiatın dengesi canlı ancak biçimsel imgelerle korunur. Bu dengenin varlığı, iç dünyanın anlatımına daha çok imkân tanımakla birlikte lirizmi de zaman zaman kesintiye uğratma tehlikesini de barındırabilir.

SONUÇ

Gerçeküstücü düşünce, tabiatla bütünü kuşatıcı bilgiden ve zaman fikrinden yoksun yeni bir mit yaratma peşinde olmuştur. Bu yeni mitoloji, yeni bir insan fikrini de beraberinde getirmektedir. Bu fikri güçlü ve çekici kılan şey insanın bunu tabiatın yardımıyla değil de bilincin itici gücüyle elde edilebileceğine olan inancıdır. Bu gücü pekiştiren bir başka unsur da modernliğin bilgiyle arasındaki ilişki ve insanın bilgiye olan bağımlılığından dolayı kendinden uzaklaşmasıdır.

Modern şiirin çıkış noktalarından biri de modern bir mit yaratma arzusudur. Sanatın ve daha önemlisi insanın özgürlüğü henüz tam olarak şekillenmemişken modern bir mitoloji, modern bir bilinç ve nihayet özgür bir dil arayışı hep arzulananagelmektedir. Bu dil arayışını temellendiren kışkırtıcı verilerden biri de imge ve imge anlayışlarıdır. Bu bağlamda sanatın bu özgürleştirici güçlerden azami derecede faydalanarak yeni açılımlar elde etmesi düşünülmektedir.

Bedenin ölümlü olduğu düşüncesi ve bilinç sürecinde hem edilgen hem de müşahit oluşu, katlanılamaz bir durumdur. Buna karşılık modern sanatçı, özneliğinin biricikliğini korumak ve kanıtlamak için engellerin üstesinden gelmeye çalışır. Bu da ister istemez bilincin yeniden üretimini yani imgelerin üretilmesini beraberinde getirir. Dolayısıyla modern çağlarla birlikte de sanatta da yeniden üretilen imgelere ve dolayısıyla tabiattan kopuk gerçeküstü imgelere tesadüf etmemiz boşuna değildir.

Yeniden üretilen imgeler ve ifade yollarıyla ortaya çıkan eserlerin varlığı hiç şüphesiz, insanın varoluşunda bulunduğu ve ölüm hakkındaki yargılarını da kabartan tasarımlara dönüşmektedir. Bu sebeple sanatçının kaçamadığı ölüm karşısında sürekliliğin daha çok öne çıkması bir tesadüf değildir. Bu sebeple olsa gerek, yaşanan bütün sanatsal ve düşünsel tecrübelerinin sonucunu hülasa eden düşüncedeki bu çatışma, gerçeküstücü sanatçıda vazgeçilmez bir aşama olarak algılanır. O, artık sınırlanmış, özgürlüğü elinden alınmış biri değildir. Onun sanat yoluyla elde ettiği mutlak özgürlük duygusu içinde yalnızca kısacık bir an içinde varlığının farkında olması bile önemli bir ayrıntıdır. Çünkü bu ayrıntı, kısacık bir zaman dilimi içinde ölümsüzlüğü de beraberinde getirir.

Sanat, yalnızca kendi içinde dolayımınarak beslenen dilden yola çıkarsa da Türk şiirindeki gerçeküstücü tavır, 1950 sonrasında oluşturduğu yeni ifade imkânlarıyla

popülerleşmiş, özellikle İkinci Yeni ile de asıl sürecini yaşamıştır. Bu dönemin ardından çok şaşkıncı olmayan bir ilişki biçimiyle gerçeküstücülük, yer yer geleneksel imge tasavvuruna yaslanarak oluşturulmuştur. Bu yönüyle Türk şiirindeki gerçeküstücü imge süreci, hemen her sanat alanında olduğu gibi şiirde de özellikle Divan şiirinin tasavvufi dünyası içinden seçtiği gerçeküstü imgelerden de faydalanılarak kullanılmıştır. Özellikle Sezai Karakoç, bu tavrın en güzel örneklerini sergiler.

Bir başka ifadeyle kültürel farklılık sebebiyle batıdaki kadar şiddetli duyumsanmayan gerçeküstücülük tecrübesi, nesnelere karşısında bireyi her an yeni bir oluşa doğru sürüklerken bu akımın bizdeki etkisi daha az hissedilmesine rağmen yine de popülerlikten de kurtulamamıştır.

Gerçeküstücü akımın bizdeki gelişimi iki yönlüdür. Bunlardan ilki, tıpkı Batıda olduğu gibi eleştirel yanıdır. Diğer yanda ise bu akımın daha yerelleşmiş hatta bireyleşmiş tavrıdır. Bir diğer deyişle Batı şiiri kendi içinde aynı modernlik dairesi içinde herhangi bir farklılık yaşamazken bu durum bizim sanatımıza daha spesifik sonuçlar bırakmıştır. Gerçeküstücülük, yalnızca 1954 ve 1959 yılları arasında değil daha sonraki dönemlerde de biçimsel olarak gelişen geleneksel şiir etkisini bu kez imgelerde sürdürmüştür. Bu şairlerde biçimsel olarak karşılaştığımız imge kullanımı, gerçeküstücülüğün geleneksel imge anlayışıyla harmanlanması olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla gerçeküstücülüğü ve gerçeküstü imgeleri de ele almış olmamızın gerekçesini de böylelikle vurgulamış olmaktadır.

İkinci Yeniyle ilgili olarak şu noktayı da özellikle belirtmek zorundayız. Bütün eleştirmenler gibi biz de bu akımın bir bütün hâlinde değerlendirmenin imkânsızlığının farkındayız. Bir diğer deyişle İkinci Yeni akımı şairleri, kimi ortak noktalarına rağmen derin farklılıklara sahiptirler. Bu farklılığı en çok duyumsayan ve dile getiren Edip Cansever de kendini bu akımın içinde kabul etmeyen şairlerden biridir.

1950 sonrasında ilk iki kitabını reddederek “Yerçekimli Karanfil” adlı kitabıyla başlayan süreçte Türk şiirine önemli katkılarda bulunan Edip Cansever ise gerçeküstücü şiir anlayışının gerçekçi ve toplumcu çizgideki anlayışlarını bir arada tutan güçlü şiir tasavvuru ile adını bugüne taşıyan önemli bir şairdir. Bir ara Garip akımı ve özellikle Orhan Veli’yle sürekli olarak özdeşleştirilen Edip Cansever’in aslında daha dikkatli bakıldığında bireyde bulduğu derinlik ve algı biçimiyle daha ilk dönemlerinde bile Garip şiirinin çok ötesinde durduğu anlaşılmaktadır.

Çatışmaları ifade etmekte ve belirsizliklerle kurduğu imgelerdeki ustalığı, onu Garip akımının gerçeküstücü tavidan uzak tutan sebeplerin başında gelir. Ancak kendine özgü gerçeküstüçülüğüyle kurduğu şiir dünyası onu İkinci Yeni şiirine de mesafeli kılar. Tersinden ifade edildiğinde Edip Cansever'i kendine has kılan üslubu, onu İkinci Yeni ve Garip akımına da aynı mesafede tutar. Edip Cansever'in üslubundaki özgünlüğüyle aşırı düşsellikle geliştirdiği yoğun imgeleri ve her şeyden önce İkinci Yeni'nin anlamsızlık vurgusuna kendi yorumunu katması onun yine ayırıcı vasıflarındandır.

Dil aracılığıyla bilincinin geniş mekânlarında yaşadıklarının hem şahidi hem de mağduru olması Edip Cansever'deki trajik durumun başlangıcını oluşturur. Onun şiirsel özneleri kimi eleştirmenlerin belirttiği gibi soyut ve toplumdaki uzak değildir. Aksine o, bireyden topluma varmak ister. Ondaki birey anlayışı, soyutlamanın aksine nesnelleşmek ve dahası var olmak savaşını verirler. Parçaya bakıp bütünü algılayamama alışkanlığımız sonucu, eleştirilerde gördüğümüz yanılgılar, Cansever'i tümünden toplum dışına iterken onun en önemli çabası, varlık sorununu aşabilmektir. Bir başka deyişle Edip Cansever, şiirleri aracılığıyla insanın yitirdiğini düşündüğü bütün nitelikleri yeniden kazanma arzusunu taşır. Bu niteliklerin başında 'insan olmak' vardır. Ancak 'olmak' fiiliyle 'ölmek' arasındaki kaçınılmaz ilişki sebebiyle Cansever, dil aracılığıyla 'olmak' tarafında olduğunu hep hatırlatmak ister. Ancak ne yazık ki ölüm, onun şiirlerinin en önemli imgelerini barındıran temel tasavvurlardandır. Yine de bu anlayış, onda gerçek ile gerçeküstü arasındaki çatışmayı hiç olmazsa uzlaştırma çabasına dönüşür. Bu sebeple şiirlerinde insana ait hiçbir şeye yabancı kalmamaya özen gösterir. Bu açıdan denilebilir ki Cansever, bireyci tarafıyla insana, insanın varoluş kaygısına; toplumcu yanıyla da evrensel insandaki öze atıfta bulunur. Ancak kaba bir genellemeyle ne bireyci ne de toplumdur. O, bireyin düşünsel temelindeki insanı ele alır. Bu düşünsel temel, bir zihniyet kırılmasını barındırır da evrensel olanın aidiyeti ile düşünselliğin aidiyetini birleştirmek anlamıyla şekillenir. Bir diğer deyişle Edip Cansever, verili dış dünya ile düşünsel aidiyetlerle kurulan iç dünyayı bireysellikle toplumsal olanın bir arada düşünülmesiyle dengelemek ister. Denge kimi zaman bozulur gibi olsa da düşünsel aidiyet hissi, dış dünyaya karşı en güçlü silahtır.

Edip Cansever’de nesnelere, mekânlar, insanlar ya da olaylar, insan oluşu öne alan varlık anlayışının figüratif araçlarıdır. Bu yüzden denilebilir ki o, bütün şiir serüveni boyunca tek bir şiiri, varlığın şiirini yazagelmıştır.

Edip Cansever’in imgelerindeki bağıntı ve bağıntısızlık üst başlığı altında aidiyet ve bunun tam karşısında da aidiyetin reddinin yaratacağı korkunun öne çıktığını belirtmiştik. Bir başka ifadeyle şiirsel öznelere nesnelere olan ilişkisindeki güçlü bağlarla yine nesnelere varlığın ölümünü hatırlatması açıkçası bağıntı ve bağıntısızlığı derin bir çatışmaya sürüklerken Edip Cansever’in öznelere, bu korkudan beslenen imgelerle kendini ifade ederler. Bu bağlamda onun şiirsel öznelere var kılan nesnelere ölümle eşdeğer hâline gelmesine vesile olan nesnelere aynıdır. Dolayısıyla şair, aynı değerden ortaya çıkan iki ayrı yola, bir çatışmanın verdiği yenilgiyle bakmak ve anlatmak zorundadır. Nesnelere bolluğuyla karşımıza çıkan imgeler, onun sanatsal çizgisini derinleştirmek için vardırlar. Bununla birlikte bir kitap arasına koyduğumuz yaprağın yüzyıl sonra bile varlığını koruyacak olması, bu derinleşmede kopmaları da beraberinde getirecektir. Bu bağlamda çatışmanın ortadan kalkması yani ölümün olmaması mümkün değilken şairin bu sorunun üzerinden ancak ve ancak yazarak ve nesnelere egemenliği altına alarak gelebileceğini düşünmesi, onun niçin bu kadar çok yazdığının da açıklaması olabilir.

Ancak bir değer olarak ölümü nesnelere açıklamanın bir durum olarak açıklamaktan daha kolay olmadığı da ortadadır. Çünkü nesnelere şiirselliği, durumların lirizmine yaklaşamaz bile. Bu da bize şairin imgelerinin kaynağının nesnelere değil, durumlar olduğunun da kanıtını oluşturur.

Nesnelere arkasında, onları destekleyen durumlar, bir nesnenin, eylemin sonucu ya da sebebidirler. Örneğin, güz mevsiminde yaprağın dalından düşmesini tabiattaki döngünün sebebi ve sonucu olarak görebiliriz. Bunu yaprağa bakan bir şair de bir sebep ve sonuç ilişkisiyle açıklayabilir. Ancak şair, bu durumu tabiattakine benzer bir temsil ve taklitle bir duruma dönüştürecektir. Yaprığın düşüşü onda ölümün varlığına ait bir durum olagelecektir. Dolayısıyla durumlarla nesnelere, aynı yerde bulunmakla birlikte imgelerin sıralanışı ve şairin bu imgelere yüklediği misyonla konuları farklılaşacaktır.

Edip Cansever de tam bu noktada nesnelere aracılığıyla durumları esas alan, durumlardan oluşturduğu bir imge dünyası kurmuştur şiirlerinde. Bir başka deyişle onun şiir dünyası nesnelere değil nesnelere elde ettiği durumlar oluşturur. Ölüm de

bu durumların başında gelir. Genellikle, hareketsiz, eylemsiz nesnelere imgelerin kullanılmasının getirdiği sonuçlardan biri de ölümdür. Cansever de nesnelere ve dolayısıyla imgelere yüklediği misyonla durumları çarpıcı bir dille oluşturmakta ustadır. Onun şiirlerindeki durumların soğukkanlı bir şekilde dile getirilişi, âdeta durumların söylemselliğine dönüşür.

Kimi şairlerde gördüğümüz gibi onun şiirlerinde durumlar, kendi sebep ve sonuçlardan farklı bir işlev yüklenmezler. Örneğin dönemin bir diğer önemli şairi olan Ece Ayhan'da da durum imgeleri öne çıkar. Ancak şair, bu imgelere kimi zaman tarihsel misyonlar yükleyerek tarihe, iktidarlara, haksızlığa karşı oluşuna bir sebep yaratırken Cansever, durumların yalnızca kendisini gündeme alır. Daha yalın bir ifadeyle ölüm, gerçek bir ölümdür. Oysa Ece Ayhan'da ölüm, tarihsel bir işlev de yüklenir.

Edip Cansever, bu bağlamda imgelerini Ece Ayhan gibi tarihin tozlu sayfalarından bulup çıkarmaz. Bizzat ölüm gibi keskin bir hakikatin kendi sebep ve sonuçlarından yani algılardan yola çıkar. Bu sebeple şair, durumları, anıların, anı-imgelerinin üstünde tutarak durumların imgesine dönüştürür. Ancak onun anı imgelerine aşırı bağımlıymış izlenimi veren kimi şiirleri dışında çoğu kez algı-imgelere yaklaştığını söyleyebiliriz. Örneklerle ilerleyecek olursak “ Ruhi Bey ve Limonluktaki Yangın” gibi örnekler dışında şairin anı-imgelerin güçsüzlüğünü bertaraf edebilmek ve öznelere geçmiş zamanın baskısından kurtarabilmek için şiirsel özneyi bugünde tanımamıza imkân veren yeni imgelere başvurur. Bir başka deyişle şair, geçmiş zamana atıfta bulunan anı-imgeler yerine şiirsel öznenin bugününü, şimdiki halini ifade eden algı-imgelere daha çok yer verir. Bu imgeler, az önce de ifade ettiğimiz gibi genellikle durumları ifade eden algı imgeleridir. Bilindiği gibi algı-imgeler, şiirsel öznenin ister geçmişin isterse bir olayın (örneğin yağmurun yağışı) o andaki bilinci üzerindeki etkisini sorgular. Yani yağmur yağarken bilincin duyduğu hislerin algı imgelerinin harekete geçmesi ile oluşması gibi.

Son olarak, sanatçıyı diğerlerinin arasından sıyrarak bugüne taşıyan asıl güç, imgenin kültürü taşıyıcı niteliğiyle sanatın anlaşılmasına yaptığı katkı gücüdür. Gerçeküstücülük, son yüzyıl Avrupa sanatı gibi bizde de önemli bir kırılmadır. Ancak en özgün üslubunu Edip Cansever'in şiirlerinde bulur. Modern ve evrensel olana biçimden değil de bireye bakışında bulan akımın ondaki görünümünün bir diğer önemli

niteliği hiç kuşkusuz gelenekle modernlik karşıtlığına ideolojik bir vasıf eklememesidir. Tarafını modernlikle belirleyen Edip Cansever'in şahsında imgeleri ele alırken biz son söz olarak sanatçıya ait bakışlarda olduğu gibi sanat eserinin de dar kıstaslarla sınırlandırılmaksızın anlaşılması ve değerlendirilmesi inancını taşıtmaktayız. Bu açıdan bakıldığında anlaşılmamak, şairin değer okurun aşması gereken bir engeldir. Unutulmamalıdır ki her sanat eseri, o sanatçının diğer insanlar tarafından anlaşılma arzusundan doğmaktadır.

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor (2004). *Edebiyat Yazıları*. (Çev.: Sabir Yücesoy-Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Akarsu, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK
- Aksan, Doğan, (1993). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Aksoy, Fahir (Şubat 1960). “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler II”, *Yeditepe*, Sayı: 11, 1-15 .
- Aktaş, Şerif (1986). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- (1990). “**Edip Cansever**” *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 462, Haziran,
- Aktaş, Uğur (2001). “**İlhan Berk İle Söyleşi**” *E Dergisi*, Sayı 32, İstanbul
- Alexandrian, Sarane (1993). *Erotik Edebiyat Tarihi*. (Çev.: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Althusser, Luois (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev.: Alp Tümertekin-Zühre İlkelen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Alper, Yusuf, (2001). *Şiir ve Psikiyatrinin Kavşağında*. İstanbul: Okuyanıs Yayınları.
- Anday, Melih Cevdet (2000). *Rahatı Kaçan Ağaç*. (4.Baskı), İstanbul: Adam Yayınları.
- Andruzac, Christophe (2005). *Metafizik Temaşa ve Mistik Deneyim*-René Guénon, (Çev.:Lütfi Fevzi Topaçoğlu), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ansiklopedik Kültür Sözlüğü* (1983). Haz.: Aziz Çalışlar, İstanbul: İdea Yayınları.
- Aragon, Louis (2000). *Elsa'ya Şiirler*. (Çev.: Sait Maden). İstanbul: Adam Yayınları.
- Arat, Necla (1977). *Sembolik Form Olarak Sanat*. İstanbul.
- Aristoteles (1963). *Poetika*, Çev.: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Yayınları.
- Armağan, Mustafa (1992). *Gelenek*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Arnheim, Rudolf (2007). *Görsel Düşünme*. (Çev: Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ashton, Dora (2001). *Picasso Konuşuyor*. (Çev.: Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz), İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Asiltürk, Bâki (1997). "**Hiç Kimsenin İlgilenmediği Bazı Olayların Tarihçisi Olarak Edip Cansever**", *Tömer Edebiyat Dergisi*, Sayı: 4,
- Kemal Atakay (2004). “**İmge**” (s. 67-73). *Kitaplık Dergisi*, Sayı:74, Temmuz-Ağustos

- Avcı, Artun (2004). “**Bir Büyük Reddiye Ya da Hakiki Bir Hayatı Yaşatmak**”.
Varlık, Sayı: 1167.
- Aydın, Ertuğrul (2001). “**Şiir ve Gerçeklik**”, (s.3). *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz Ankara.
- Aygün, Ömer (2001). “**Zamansallık Düşüncesi ve Düşüncenin Zamansallığı**”
Dünyanın Teni içinde, Haz.: Zeynep Direk, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ayhan, Ece, (1993). *Bütün Yort Savullar*, İstanbul: YKY
- Aysever, R. Levent (2004). “**Bu Çağın Metinleri**” (s. 99). *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2004 / Cilt: 21 / Sayı: 2 Ankara.
- Ayvazoğlu, Beşir (1995). *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Bachelard, Gaston, (1995). *Ateşin Tin Çözümlemesi*, Çev.: Nail Bezel, Ankara, Öteki Yayınları.
- (1999). - *Bir Kandilin Alevi*, Çev.: Fahrettin Aslan, İstanbul: Yedigece Yayınları
- (1996). - *Mekânın Poetikası*, Çev.: Aykut Derman, İstanbul: Çizgi Yayınları.
- (2000). - *Su ve Düşler* Çev.: Olcay Kunal, İstanbul: YKY,
- (1997). - “**Şiirsel An ve Fizikötesi An**” (s.62). Çev.: Fahrettin Arslan *Hece Dergisi*, Sayı 12,
- (1998). - “**Annin Sezgisi'nden Seçmeler**”, (s.62). Çev.: Alp Tümertekin, *Cogito Dergisi*, S. 11, 2. Baskı,
- Bahtin, Mihail (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (2004). (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Balkaya, Dursun (2005). *Lacan'ın Psikanalizi Ve Bir Yazınsal Yapıt Çözümlemesi*, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum,
- Bataille, Georges (1998). *Nietzsche Üzerine*, Çev.: Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- (1993). - *Erotizm*, Çev.: Mukadder M.Yakupoğlu, Ankara, İmge Yayınları.
- (1997). - *Eros'un Gözyaşları*, Çev.: M.Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe Yayınları.

- Batur, Enis, (1998). *Aziz Çağ, Faltaşları*, İstanbul: YKY,
- (1987). - **Gerçeküstücülük ve Hayat**, *Gergedan Dergisi*, Sayı 6,
- (1993). - *Yazının Ucu*, İstanbul: YKY,
- (2001). - *Smokinli Berduş – Şiir Yazıları 1974-2000*, İstanbul: YKY,
- Baudelaire, Charles, (2003). *Kötülük Çiçekleri*, Çev.: Erdoğan Alkan, İstanbul: Alkım Yayınları.
- (2003). - *Modern Hayatın Ressamı*, Çev.: Ali Berktaş, İstanbul: YKY
- Baudrillard, Jean, (1992). *Gerçeğin Yerini Alan Simülarkr'lar*, Çev.: Oğuz Adanır, İzmir, GSF. Yayınları.
- (1998). - *Kusursuz Cinayet*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baycanlar, Sema Çetin (2007). *Türk Edebiyatında 1951-1961 Yıllarında Edebi Eleştiri*, Basılmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana
- Benjamin, Walter (1995). *Pasajlar*, Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY,
- (1995). - *Son Bakışta Aşk*, Çev.: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları
- Berger, Jerry M. (2006). *Kişilik* Çev.: İnan D. Erguvan Sarıoğlu, İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Berger, John (1995). *Görme Biçimleri*, Çev.: Yurdanur Salman, 6. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları
- Berger, Peter L., (1985). *Modernleşme ve Bilinç* Çev.: Cevdet Cerit İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (2000). - *Kutsal Şemsiye*, Çev.: Ali Coşkun, İstanbul: Rabet Yayınları.
- Bergson, Henri (1998). *Metafizığe Giriş*, Çev.: Barış Karacasu, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- (2007). - *Madde ve Bellek*, Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Dost Yayınları.
- Berk, İlhan (2005). *Gerçeküstücülük*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- (2003). - *Toplu Şiirler*, İstanbul: YKY,
- (1994). - *İnferno*, İstanbul: YKY,
- (1998). - *Kült Kitap*, İstanbul: YKY,
- (2005). - *Poetika/Logos*, İstanbul: YKY,
- (1987). - *Atlas*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Bezirci, Asım (1974). *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Tel Yayınları

- (1961). - *Edip Cansever*, İstanbul: De Yayınevi
- Bilgegil, M. Kaya (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri, Belagat*, İstanbul 1989, 2. basım
- (2011). - *Cehennem Meyvası*, İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları.
- Blanchot, Maurice (2000). *Öteye Adım- Yok Ötesi*, Çev.:Nami Başer, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- (1993). - *Yazınsal Uzam*, Çev: Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY
- Bourdieu, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları*, Çev.: Kâmil Yüksel, İstanbul: YKY
- Breton Andre (1981). “**27 Ocak 1925 Bildirgesi**” Çev.: Bertan Onaran, *Türk Dili Dergisi*, Yazın Akımları Özel Sayısı, Sayı 349.
- (1988). - “*Gerçeküstücü Nesne*” Çev.: Sema Rifat, Modernizmin Serüveni içinde Der.: Enis Batur, İstanbul
- (2002). - *Nadja*, Çev.: İsmail Yerguz, İstanbul: Dost Yayınları.
- Budak, Selçuk (2000). *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları
- Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev.: Sabri Gürses İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Camus, Albert (2002). *Defterler I* Çev.: Ümit Moran Altan, İthaki Yayınları.İstanbul:
- Canberk, Eray (1996). *Şiir Üzerine Aykırı Düşünceler*, İstanbul: Ark Yayınları.
- Caner, Fırat (2006). *Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara
- Cankurt, Bahar (2002). “**Özgürleşme ve Yabancılaşma Bağlamında Düşüş İdeolojisi**” (s. 607). *Hece Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı*, Sayı 77-78-79, Ankara.
- Cansever, Edip, (2000). *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (1981). - *Bezik Oynayan Kadınlar*, İstanbul: Ada Yayınları.
- (1984). - *İlk yaz Şikâyetçileri*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (1982). - *Şairin Seyir Defteri*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (1985). - *Oteller Kenti*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2006). - *Sonrası Kalır I*, 2. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Celal, Metin (2006). *Şiir Ustalarından Öğrenilir*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Claudwell, Christopher (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik* (Çev.Mehmet H. Doğan). 2.Basım İstanbul: Payel Yayınları

- Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi- Birinci Kitap*, : İstanbul: YKY
- Condon, John C. (1995). *Kelimelerin Büyüklü Dünyası, Anlambilim ve İletişim*, Çev.: Murat Çiftkaya, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çüçen, A. Kadir (1996). “Ortaçağ Felsefesinde Zaman Kavramı” *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı: 20,
- Deleuze, Gilles (2005). *Bergsonculuk*, Çev.: Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayınları.
- (2003). - *İki Konferans* Çev.: Ulus Baker, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- (2007). - *Kritik ve Klinik* Çev.: İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- (2004). - *Proust ve Göstergeler*, Çev.: Ayşe Meral, İstanbul: Metis Yayınları.
- Demiralp, Oğuz (1998). *Yazı ve Yalnızlık*, İstanbul: YKY
- (2004). - “İmaj Değil, İmge” *Kitap-lık Dergisi*, Sayı:74,
- Dino, Arif (Tarihsiz). *Çok Yaşasın Ölüler*, İstanbul: Adam Yayınları,
- Dirlikyapan, Murat Devrim, (2003). “*İkinci Yeni*” *Dışında Bir Şair: Edip Cansever*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
- (2007). - *Phonex’in Evrimi: Edip Cansever’de Dramatik Monolog*, Bilkent Üniv. Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara,
- Doğan, Mehmet (1975). *100 Soruda Estetik*, İstanbul: Gerçek Yayınları
- Doğan, Memet H. (2004). “İmgeden Akla Giden Yol” Bütün Yüzyılları Yaşadım, İstanbul: Adam Yayınları.
- Duplessis, Yvonne (1991). Gerçeküstücülük, (s.24). Çev.: İsmail Yerguz-Esen Çamurdan İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durant, Gilbert (1998). *Sembolik İmgelem*, Çev: Ayşe Meral, İstanbul: İnsan Yayınları
- Eagleton, Terry (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*, Çev.: E. Tarım-S. Öztopbaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (Tarihsiz). - *Edebiyat Eleştirisi Üzerine* Çev.: H.Gönenç, İstanbul: Eleştiri Yayınları.
- (1998). - *Estetiğin İdeolojisi*, Çev.: Türker Armaner, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edgü, Ferit (1987). “Gerçeküstücü Resim: Önemi ve Çelişkileri” (s.68). *Gergedan Dergisi*, Ağustos, Sayı 6
- Eliade, Mircea (1992). *İmgeler Simgeler* Çev.: M.Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Yayınları.

- (1975). - “**Mit ve Gerçek**” (s.16). *Yeni Dergi*, S. 125
- Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çev.: Doç.Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür Bak. Yayınları.
- (1995). - “**Şiirin Üç Farklı Sesi**” 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı içinde (Haz: Hüseyin Salihoğlu-Çev. Mine İşgüven). Ankara, İmge Yayınları.
- Enç, Mithat, (1974). *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK
- Erdost, Muzaffer İlhan (1997). “**Bir Şey Söylemeyen Şiir**” Ankara, *İkinci Yeni Yazıları*,
- Erdost, Muzaffer (1956). “**Soyut**”, *Pazar Postası*, S. 19, 6 Mayıs
- (1956). - “**İlhan Berk**”, *Pazar Postası*, S. 31, 29 Temmuz
- (1956). - “**Artı Bir**”, *Pazar Postası*, S. 35, 25 Ağustos
- Ergüven, A.Rıza – Karakan, Hüseyin, (1963). *Fransız Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Şiir Yayınları
- Erzurumlu İbrahim Hakkı, (2006). *Marifetnâme*, İstanbul
- Fischer, Ernest (1995). *Sanatın Gerekliliği* Çev.: Cevat Çapan, İstanbul: E Yayınları.
- Norman Friedman (2004). “**İmge**” (s.80-89). *Kitaplık Dergisi*, Sayı:74, Temmuz-Ağustos
- Freud, Sigmund (1992). *Düşlerin Yorumu II*, Çev.: Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.
- (2001). - *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* Çev.: Kâmuran Şipal, İstanbul: YKY,
- (1996). - *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, Çev.: Kâmuran Şipal, İstanbul: Payel Yayınları
- (2004). - *Uygarlığın Huzursuzluğu*, İstanbul: Metis Yayınları2.Baskı
- Freud-Jung Mektuplaşmaları*, (1995). Çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul: Payel Yayınları.
- Fuat, Memet (2000). *Orhan Veli*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Foucault, Michel (1999). *Bilginin Arkeolojisi*, Çev.: Veli Urhan, Birey Yayınları.İstanbul
- (1993). - *Ders Özetleri*, Çev.: Selahattin Hilav, İstanbul: YKY,
- Gadamer, Hans George, (2002). “**Ölüm Tecrübesi**” (s.112). Çev.: Ali Rıza Aydın, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi II*, Sayı: 1 Ankara

- Geçgel, Hulusi (2004). “**İkinci Yeni Şiirinde Sapmalar**” (s.3-4). Uluslararası IV. *Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu*. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 17-19 Haziran
- (2006). - “**Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine**” *Hayal*, Sayı: 19, Ekim-Kasım-Aralık
- Glicksberg, I. Charles (2004). *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*, Çev.:Yunus Balcı, Ankara, Hece Yayınları.
- Göktürk, Akşit (1997). *Ada, İngiliz Yazınında Ada Kavramı*, İstanbul: Adam Yayınları
- Guénon, René (2004). *Âlemin Hükümdarı-Dinlerde Merkez Sembolizmi* Çev.: İsmail Taşpınar, İstanbul: İnsan Yayınları.
- (2001). - *Dante- Ortaçağ'da Dinî Sembolizm*, Çev.: İsmail Taşpınar, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gündoğan, Ali Osman (1999/2). “**Yalnızlık Ve Dayanışma**” (s.37-38). *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı: 30
- Günvar, Ali (1999). *Doğru Yazılar*, İstanbul: Est Et Non Yayınları
- Gürson, Eser (2001). *Edebiyattan Yana*, İstanbul: YKY,
- Hançerlioğlu Orhan, (1977). *Felsefe Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haşim, Ahmet (1999). *Bütün Şiirleri* Haz.: Zeynep Kerman-İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Heidegger, Martin (2003). *Sanat Eserinin Kökeni* Çev.: Fatih Tepebaşı, Konya, Babil Yayınları
- Hilay, Selahattin – Ertem, Ergin – Maden, Sait, (1962). *Gerçeküstücülük Örnekler*, İstanbul: De Yayınları.
- Hökelekli, Hayati (1993). *Din Psikolojisi*, Ankara, İnsan Yayınları.
- İlhan, Attila, (2004). *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- (1991). - *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- İnal, Tuğrul (1981). “**Gerçeküstücülük**”, (s.262-313). *Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı*, S. 349, Ocak, Ankara
- İnce, Özdemir (2001). *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul: Can Yayınları
- (2002). - *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları.
- (1992). - *Tabula Rasa*, İstanbul: Can Yayınları.

- Jung, Carl Gustave (2003). *Dört Arketip*, Çev.: M.Bilgin Saydam, İstanbul: Metis Yayınları.
- (2002). - *Anılar, Düşler, Düşünceler*, Çev.: İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (2000). *Türk Şiiri-Modernizm-Şiir*, İstanbul: Büke Yayınları.
- (1997). - *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu Mu?*, İstanbul: YKY,
- Kanık, Orhan Veli (1998). *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları. İstanbul 35. Baskı
- Kant, Immanuel (2004). *Yaşamın Anlamı*, Çev.: Dr. Gürsel Uyanık-Ahmet Sarı, İstanbul: Birey Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1991). *Şiir Tahlilleri I*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (1992). - *Şiir Tahlilleri II*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Ramazan (1998). *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Eskişehir, Anadolu Ün. Yayınları
- (1981). - *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ank. Ün. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- Karakaş, S. -Bekçi, B. (2003). “**Zihin-Beden İlişkilerini Ele Alan Bilim Dallarının Doğuşu Ve Gelişimi**”, Sayı: 2, *NeuroQuantology Dergisi*;
- Karakoç Sezai, (1998). *Şiirler III*, 4.Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları
- (1982). - *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- (1986). - *Edebiyat Yazıları II*, İstanbul: Diriliş Yay.
- (1980). - *Şiirler VI, Leyla ile Mecnûn*, 3.Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları
- Keklik, Nihat (1990). *Felsefede Metafor*, İst. Ün. Edebiyat Fak Yayınları.İstanbul
- Kılıç, Mahmut Erol (2004). *Sûfî ve Şiir: Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kılıç, Sadık (1995). *Tabiattaki Metafizik ve Guenon'un Doğu Metafiziği*, Ankara, Hece Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1998). *Çile*, 34. Baskı, Büyük İstanbul: Doğu Yayınları
- Klee, Paul (Tarihsiz). *Çağdaş Sanat Kuramı*, Çev.: Mehmet Dünder, Ankara, Ürün Yayınları.
- Koç, Turan (1998). *Din Dili*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- (2001). - “**Şiir Dili**” (s.243). *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz

- Koçak, Evrim (2004). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerinde Hayaller*, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir,
- Koçak, Orhan (1992). “**Kalmak İmkânsız**”, *Defter Dergisi*, Kış, İstanbul: sayı 19
- Kolcu, Ali İhsan (2001). *Albatros'un Gölgesi*, Ankara, Salkım Söğüt Yayınları
- (2003). - *Batı Edebiyatı*, Ankara, Salkım Söğüt Yayınları.
- (2007). - *Modern Türk Şiiri I: Şiir Tahlilleri*, Ankara, Salkım Söğüt Yayınları.
- Kuçuradi, İonna (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara, Ayraç Yayınları.
- Kutlu, Nuran (1996). “*Gerçeküstücü Yazında Şiirsellik Sorunu*”, Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler, içinde, İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Lacan, Jacques (1994). *Fallus'un Anlamı*, (Çev.Saffet Murat Tura). , İstanbul: Afa Yayınları.
- Lav, Ercüment (1996). *Bütün Eserleri*, (Haz. Doğan Hızlan). İstanbul: YKY,
- Lenoir, Béatrice (2003). *Sanat Yapıtı*, Çev.: Aykut Derman, İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Leroy, Cathrin Klingsöhr (2006). *Gerçeküstücülük*, Çev.: Mehmet T.Yalım, İstanbul: Taschen-Remzi Kitabevi
- Levinas, Emmanuel (2006). *Ölüm ve Zaman*, Çev.: Nami Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukacs, George (1969). “**Marks ve Engels'in Estetik Yazıları**”, Çev.: B.Cömert-Z.Özcan, *Forum Dergisi*, sayı 356, Temmuz
- Mallarme, Stephan (2006). “**Şiir Krizi**”, (s.23). Çev.: Metin Cengiz, *Kül Eleştiri*, Mart-Nisan sayı 8
- Marks, Karl-Engels, Frederic (1980). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Çev.: Murat Belge İstanbul: Sosyal Yayınları,
- May, Rollo (1998). *Yaratma Cesareti* , Çev.:Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mehmet Emin (1939). *Filozofiye Başlangıç*, İstanbul: Maarif Matbaası,
- Mengi, Mine (2000). *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice (1996). *Göz ve Tin*, Çev.: Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları
- Mevlana (1988). *Mesnevî*, Çev.:Veled İzbudak C.I., Ankara, MEB Yayınları.

- Mitry, Jean (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, Çev: Oğuz Adanır, İzmir, 9 Eylül Üniv., Yayınları.
- Mitchelle, W.J.T. (2005). *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji*, (Çev. Hüsamettin Aslan). İstanbul: Paradigma Yayınları
- Mollaer, Fırat (2007). *Ruhun Metafizik Ayaklanması*, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Moran, Berna (1983). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murdoch, Iris (1992). *Ateş ve Güneş*, Çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Düzlem Yayınları
- Neruda, Pablo (1994). *Saf Şiir Yoktur*, 3.Baskı, İstanbul: Adam Yayınları
- Okay, Orhan (2005). *Poetika Dersleri*, Ankara, Hece Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2003). *Entelektüel Tereddüt*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2002). - *Metropol ve İmgelem*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2000). - *Şairin Kanı: Yazınsal Eleştiriler 1: 1954-2000*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2004). - *İmkansız Poetika*, İstanbul: Adam Yayınları
- Orhanoğlu, Hayrettin (2000). “**Anlatı Kişilerinde Özne Tavrının İşlevsellikleri Yahut Ben’in Halleri**” (s.48-71). *Hece Dergisi Öykü Özel Sayısı*, Ekim Kasım, Sayı 46-47
- (2003). - “**Şiirin Anlatıcıları**” (s.243-270). *Hece Dergisi Şiir Özel Sayısı*, S.53-55, Mayıs-Temmuz Ankara
- Orwell, George (1999). *1984* Çev.: Nuran Akgören, İstanbul: Can Yayınları.
- Öner, Necati (1989). *Stres ve Dinî İnanç*, 4. Baskı, Ankara, Hece Yayınları
- Öneş, Mustafa (1996). *Şair / Şiir Yazıları*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Öz, Erdal (1956). “**Edip Canseverle Konuştum**” *A Dergisi*, 1.Kasım.
- Özcan, Tarık (2003). “**Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulanması**” *F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1,.
- Özdemir, Emin (1981). “**Gerçekçilik Üzerine Yargılar**” *Türk Dili Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, Sayı 349, Ocak
- Özel, İsmet (2006). *Çenebazlık*, İstanbul: Şule Yayınları.
- (2004). *Şiir Okuma Kılavuzu*, 8.Baskı İstanbul: Şule Yayınları,
- (1965). “**İmge ve Açıklatımlı Şiir**”, *Devinim LX Dergisi*, S.1, Şubat
- Paund, Ezra (2004). “**İmajizm**” (s.93-94). *Kitap-lık*, Sayı:74, Temmuz-Ağustos

- Paz, Octavio (1997). *Öteki Ses*, Çev.: Murat Varlı, İstanbul: Armoni Yayınları.
- (1999). - *Yalnızlık Dolambacı*, Çev.: Bozkurt Güvenç, İstanbul: Can Yayınları.
- (1991). - *Yay ve Lir-I: Şiir Nedir?*, Çev.:Ö. Saruhanlıoğlu, İstanbul: Armoni Yayınları.
- (2002). - *Çifte Alev*, Çev.: Tomris Uyar, İstanbul: Can Yayınları.
- Ponty, Maurice Merleau (2006). *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*, Çev.: Yusuf Yıldırım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, Paul (2007). *Zaman ve Anlatı: Bir-Zaman-Olay Örgüsü- Üçlü Mimesis*, Çev.:M.Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul: YKY,
- (2007). - *Yorum Teorisi-Söylem ve Artı Anlam*, Çev: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: YKY,
- Rorty, Richard (2006). *Felsefe Ve Doğanın Aynası*, Çev.: Funda Günson Kaya, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2002). “Mescid-i Aksa’ Şiiri Örneğinde Bir Şiirin Dilbilim Terimleriyle Çözümlemesi”, (s.79-105).C.II, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı: 2
- Salman, Yurdanur (2003). “Dilin Düşvreni: Eğretileme” (s.53).*Kitap-lık Dergisi*, S.65, Ekim İstanbul
- (2004). “İmge-Zor Yakalanır Bir Görselleştirme”, (s.34-36). *Kitap-lık Dergisi*, Sayı:74, Temmuz-Ağustos.
- Sartre, Jean Paul (2003). *Ego'nun Aşkınlığı*, Çev.: Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Payel Yayınları.
- (2006). - *İmgelem* Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları,
- (2003). - *Baudelaire*, Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları
- Sayın, Zeynep (1999). *Mithat Şen ve Beden Sayısı*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- (2000). - *Noli Ma Tangere- Beden Yazısı II*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- (2001). - “Sunuş”, *Tersten Perspektif*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sazyek, Hakan Behçet (1995). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Akımın Yeri*, Ank. Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Scarry, Elaine (2006). *Kitapla Hayal Etmek*, Çev.: Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Schopenhauer, Arthur (2005). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Çev.: Levent Özşar, İstanbul: Biblos Yayınları.

- Searle, Jhon R. (2004). *Zihnin Yeniden Keşfi*, Çev.: Muhittin Macit, İstanbul: Litera Yayınları.
- Sezer, Sennur (1982). “Yeniden Üstüne Konuşma” (s.135-137.).*Yazko Edebiyat*, S.18, Nisan, Ankara
- Sloterdjik, Peter (2005). *Dünyaya Gelmek-Dile Gelmek*, Çev.: Gürsel Uyanık-Ahmet Sarı, Ankara, Salkım Söğüt Yayınları.
- Sorlin, Pierre (2004). *Düş Söylemleri*, Çev.: Süha Sertabipoğlu, İstanbul: YKY,
- Soysal, A.- Şebnem, Bodur- Hızlı, Şahin, F. Gökben, (2005). “Şimdi ve Burada Terapisi” (s.276). *Anadolu Psikiyatri Dergisi* S. 6,
- Stevens, Anthony (1999). *Jung*, Çev.: Ayda Çanyır, İstanbul: Düşün Yayınları
- Suad el-Hakîm (2005). *İbn’ül Arabî Sözlüğü* Çev.: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Süphandağı, İsmail (1996). *Şiir ve Mutlak*, İstanbul: İnsan Yayınları
- Şener, Sevda, (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 3. Bas., Ankara, Dost Yayınları
- Şeyh Galip (1992). *Hüsn ü Aşk*, Haz.: Orhan Okay-Hüseyin Ayan, İstanbul: Dergah Yayınları.
- (2002). - *Hüsn ü Aşk* Haz.: M.Nur Doğan, İstanbul: Ötüken Yayınları
- Şeyh Galib Kitabı*, (1995). Yayına Haz.: Beşir Ayvazoğlu, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Bel., Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tanilli, Server (1999). *Yüzyılların Gerçeği Ve Mirası*, Cilt: VI, İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976). *Şiirler*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- (2004). - *Yeni Ders Notları*, Haz.: Güler Güven, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- (1997). - *XIX. Türk Edebiyatı*, İstanbul: Çağlayan Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, İstanbul: İz Yayınları.
- Tanyeli, Uğur (2002/02). “Eskimiş Bir Kavramı Yenileme Çağrısı”, (s. 61-62). *Arredamento Mimarlık*,
- TDK, (1971). “Batı Kaynaklı Sözcüklere Karşılıklar” (s.734).*Türk Dili, Eleştiri Özel Sayısı II*, Sayı 234, Mart
- Tecimen, Habil (1997). “Kaosun Şairi Baudelaire” *Merdiven*, Sayı 3, Kasım İstanbul

- Tokel, Dursun Ali (2003). *Divan Edebiyatında Harf Simgeciligi*, Ankara, Hece Yayınları.
- Tunalı, İsmail (1984). *Estetik*, İstanbul: Remzi Yayınları.
- Umran, Sedat (2004). *Şiirde Metafizik Gerçek*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Uzmen, Engin (1967). “Edebi Tenkitten İmaj İncelemesinin Yeri ve Bu Metodun, Shakespeare’in Romeo İle Juliet Oyununa Uygulanması”, (s.40-83). *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, CXXV, S.1-2, Ocak-Haziran
- Uyar, Tomris (1999). *Yaş ve Şiir Üstüne-Turgut Uyar Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları.
- Ünal, Hayriye (2007). , “Zıtlıklar-Tuzak Yaklaşımlar” (s.123).*Hece*, S. 129, Eylül 2007, s.123
- “Çoksesli Şiir Poetikası: Hipotezler” (s.55-69).*Hece*, S. 129, Eylül, s.55-69
- Valéry, Paul (2006). “Saf Şiir” Çev.: Cengiz Ertem, *Kül Eleştiri*, Mart-Nisan, Sayı 8
- Vardar, Berke (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 2. Basım İstanbul: TDK Yayınları
- Von Ditfurth, Hoimar, (1991). *Korku Ve Kaygı*, Çev.: Nasuh Barın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wellek, R.-Warren, A. (1982). *Yazın Kuramı*, Çev.: Yurdanur Salman-Suat Karantay, İstanbul: Altın Yayınları.
- Wellek, René (2005). “Edebiyat Tarihinde Realizm Kavramı” (s.318). Çev.: Sıddık Yüksel, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi V*, Sayı: 2
- Wolff, Janet (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev.: Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları.
- Yar, Erkan (2006). “Sözün Başlangıcı Ya Da Başlangıcın Sözü” (s.4). *Kelam Araştırmaları C.4:1*
- Yatkın, Ü. Nazan (2000). *Edip Cansever, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Fırat Üniv. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- Yavuz, Hilmi (1983). *Bakış Kuşu*, İstanbul: Üç Çiçek Yayınları.
- (1997). — *Kendime, İstanbul’a, Kadınlara Dair*, İstanbul: Boyut Yayınları.

Yenişehirlioğlu, Şahin (1978). “**Zaman, Tarih Ve Biz**”, *Felsefe Dergisi*, Sayı: 3, Ankara, 79-90

Yeşilyurt, Temel (1999). “**Teolojik Söylemde Sembolik Öğelerin Yeri**”, *Fırat Ün. İlahiyat Fak. Dergisi*, Sayı 4

http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp , 05.11.2007

EKLER 1-

EDİP CANSEVER'İN YAZDIĞI DERGİLER

a Dergisi: İstanbul: Her Ayın On Beşinde Yayınlanır, Aylık Sanat Dergisi, Sahibi ve Yazışlerini İdare Eden Sorumlu Müdür: Edip Özyörük.

15 Ocak 1956 – Haziran 1960, 29 sayı. **Kütüphaneler:** BDK (Olan sayılar: 6-11).,

Aksu: Giresun, Aylık Kültür ve Mevkure Mecmuası, Sahip ve Müdürü: Alâettin.

Eylül 1933 – Aralık 1949, 58 sayı. **Kütüphaneler:** AK (Olan sayılar: 1-12)., BDK

Broy: İstanbul: Aylık Şiir Dergisi, Sahibi: Meliha Akça, Yazışleri Müdürü: Mümin Dikduran, Yönetim Müdürü: Muharrem Akça.

Kasım 1985 – Ekim 1960, 57/60 sayı.²⁴

Çağdaş: İstanbul: Aylık Sanat Dergisi, Sahibi ve Sorumlu Yayın Müdürü: Şahinkaya Dil.

Ekim 1961 - Nisan 1965, 43 sayı. Mayıs 1978, 1 sayı. **Kütüphaneler:** BDK

Damla: Edirne, Aylık Edebî - İlmî Mecmua, Sahibi ve Umumî Neşriyat Müdürü: Uluğ Turanlıoğlu.

İlkteşrin 1942 – 24 Mart 1958, 111 sayı. **Kütüphaneler:** AK (Olan sayılar: 42-50)., BDK

Değişim: Ankara, Aylık Sanat Dergisi, Her Ayın On Beşinde Ankara'da Yayınlanır, Sahibi: Ümit Serdaroğlu, Sorumlu Yönetmen: Erdal Öz.

20 Kasım 1961 – 15 Ekim 1962, 12 sayı. **Kütüphaneler:** BDK

Dönem: İstanbul: Aylık Edebiyat Dergisi, Kurucuları: Bezirci, Cöntürk, Uyar, Danışmanlar: Edip Cansever - Konur Ertop, Sahibi ve Sorumlu Müdür: Hüseyin Cöntürk

Ekim 1963 – Mayıs/Haziran 1965, 20/21 sayı. **Kütüphaneler:** AK (Olmayan sayılar: 13-14)., BDK

Edebiyat Dünyası: İstanbul: Edebiyat – Sanat – Fikir – Aktüalite [Aylık], Sahibi ve Yazışlerini Fiilen İdare Eden: Mehmet Akuzun, Sekreter: Selahattin Batu.

15 Ocak 1948 – 15 Şubat 1950, 25/26 sayı.

Kütüphaneler: BDK

Elif: Bursa, Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, Kurucusu, Yaşar Faruk İnal, Sahibi: Rauf Usal, Mesul Müdür: Yavuz Gürgözü.

1 Kasım 1961 – Ekim 1964, 36 sayı. **Kütüphaneler:** BDK

²⁴ Derginin son otuz sayısı genelde birleşik sayı olarak yayımlanmıştır.

İstanbul: İstanbul: Her Ayın 1 ve 15. Günleri Çıkar, İstanbul Halkevi Dergisi, İmtiyaz Sahibi: Hâmit Ongunsu, Umum Neşriyat Müdürü: Neşet Halil Atay.

1 Birincikânun 1943 – 31 Aralık 1946, 75 sayı.

Ocak 1947 – Aralık 1947, 12 sayı.

Ocak/Şubat/Mart 1948 – Ekim/Kasım/Aralık 1948, 12 sayı.

Kütüphaneler: BDK

Kaynak [I]: Balıkesir, Balıkesir Halkevi Tarafından Çıkarılır, Aylık Kültür Mecmuası, İmtiyaz Sahibi: Tevfik Fikret, Neşriyat Müdürü: Esat Âdil.

Şubat 1933 – Kasım/Aralık 1946, 166/167 sayı.

Mayıs 1948 – Şubat/Ocak 1950/1951, 22/33 sayı.

Kütüphaneler: BDK

Kaynak [II]: Ankara, Aylık Şiir Dergisi, Sahibi: Avni Dökmeci, Yazışleri Müdürü: Turhan Dökmeci.

Ocak 1948 – Aralık 1954, 101 sayı. **Kütüphaneler:** AK (Olan sayılar: 49, 88-90), BDK

Kervan: İzmir, Aylık Sanat Dergisi, Kurucusu: Nedret Gürcan, Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Ziya M. Bakşan, Sekreter: Cengiz Tuncer.

Ekim 1951 – Temmuz 1952, 9 sayı. **Kütüphaneler:** BDK

Metis Çeviri: İstanbul: Yayın Kurulu: Müge Gürsoy, Suat Karantay, Levent Mollamustafaoğlu, Güzide Refiğ, Yurdanur Salman, Hür Yumer.

Güz 1987 – Yaz/Güz 1992, 20/21 sayı. **Kütüphaneler:** AK (Olmayan sayı: 16), BDK

Sanat: Kastamonu, Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, Sahibi: Yeni Kastamonu MTAO Adına Sevinç Özer, Yazışleri Müdürü: Siyami Özel.

15 Mayıs 1970 – Mayıs 1973, 31 sayı.

Sanat Olayı: İstanbul: Aylık Dergi, Genel Yayın Yönetmeni: Ülkü Tamer, Sorumlu Yazışleri Yönetmeni: Alpay Kabacalı.

Ocak 1981 – Kasım 1987, 66 sayı. **Kütüphaneler:** AK (Olmayan sayılar: 61-66), BDK (Olmayan sayılar: 13-18).

Somut: İstanbul: Aylık Yazın Dergisi, Sahibi ve Yazışleri Sorumlusu: Necdet Ökmen.

Ocak 1979 – Şubat 1981, 26 sayı. **Kütüphaneler:** BDK

Toprak: Adana, Edebiyat – Sanat Mecmuası [Aylık], Müessisi: İlhan Egemen, İmtiyaz Sahibi ve Neşriyat Müdürü: Dr. M. Sakıp Önal.

20 Temmuz 1945 – Ekim 1947, 24 sayı. **Kütüphaneler:** BDK

Varan: İzmir, Aylık Fikir – Sanat – Edebiyat Gazetesi, Sahibi: Hasan Telciler, Yazışleri Müdürü: Özdemir Hazar, Sekreter: Muzaffer Akçeli.

[1954]– 14 Kasım 1955, 12 sayı.

Kütüphaneler: AK

Yapraklar: İstanbul: Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, Sahibi ve Sorumlu Yönetmeni: Orhan Tercan.Cemil Çamb
Ağustos 1964 – Nisan 1965, 9 sayı. **Kütüphaneler: BDK**

Yaratış: İstanbul: On Beş Günlük Mecmua, Sahip ve Müessisi: Mürsel Kalyoncu, İmtiyaz Sahibi ve Neşriyat Müdürü: Kenan Kutay.
23 Kasım 1944 – 1 Mart 1946, 9 sayı.
Kütüphaneler: BDK

Yeditepe: İstanbul: On Beş Günlük Edebiyat ve Sanat Gazetesi, Sahibi ve Umumî Neşriyatı Fiilen İdare Eden: Hüsametdin Bozok.
1 Nisan 1950 – Mayıs/Haziran 1984, 453/454 sayı.²⁵ **Kütüphaneler: BDK**

Yelken: İstanbul: Aylık Sanat ve Edebiyat Dergisi, Her Ayın 15'inde Çıkar, Sahibi: Rüknettin Resuloğlu, Yazışleri Müdürü: M. Üstündağ.
15 Şubat 1955 - Mayıs 1978, 239 sayı. **Kütüphaneler: BDK**

Yeni a: İstanbul: Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sahibi: Ferit Öngören, Yazışleri Yönetmeni: Refik Durbaş.
Nisan 1972 – Haziran 1974, 27 sayı. **Kütüphaneler: BDK**,

Yeni İnsan: İstanbul: Aylık Sanat - Düşün - Edebiyat, Sahibi: Celal Sılay, Neşriyat Müdürü: Ziya Tiryakioğlu.
Ocak 1963 – Eylül 1971, 105 sayı. **Kütüphaneler: BDK**

Yenilik: İstanbul: Aylık Fikir ve Sanat Gazetesi, Sahibi ve Neşriyatı Fiilen İdare Eden: Naim Tirali, 15 Aralık 1952 / 15 Ocak 1953 - Kasım / Aralık 1957, 62 sayı.
Kütüphaneler: AK (Olan sayılar: 2, 3, 6, 24-62)., **BDK**

Yurd: İstanbul: Her Ayın Yirmisinde İstanbul'da Çıkar, Aylık Üniversitelilerin Mecmuası, Neşriyat Mesul Müdürü: Necaettin Atasagun, İmtiyaz Sahibi: Neş'et Adnan Zentürk, Genel Sekreter: Alâettin Üren.
Mart 1941 - Mart 1949, 58 sayı. **Kütüphaneler: BDK**

Yusufçuk: Ankara, Aylık Dergi, Sahibi: Ali Püsküllüoğlu, Sorumlu Yönetmeni: Özcan Yalım.
Ocak 1979 – Aralık 1980, 24 sayı. **Kütüphaneler: BDK**

Edip Cansever [Dosya], *Argos*, nr. 5, Ocak 1989, s. 147-63.

ÖZGEÇMİŞ

1965 yılında Antalya’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini yurdun çeşitli il ve ilçelerinde tamamladı.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 1989 yılında mezun oldu.

İlk görevi olan Erzincan’da Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak öğretmenlik yaptı.

Atatürk Üniversitesi Erzincan Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne araştırma görevlisi olarak atandı. Aynı yıl Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi alanında yüksek lisans eğitimini kazandı.

1998 yılında “Ferazicizade Mehmet Şakir ve Oyunlarının Tahlili” adlı çalışmasıyla master derecesini 2010 tarihinde ise doktora eğitimini tamamladı.

2000 tarihinde KTÜ. Fatih Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümüne öğretim görevlisi olarak atandı.

1989 tarihinden itibaren yurt içi ve dışında yayımlanan dergilerde şiir, hikâye, deneme ve makaleleri yayımlandı.

1991-1997 tarihleri arasında “Sanat Tiyatrosu” adıyla özel ekibiyle çeşitli oyunlar sahneledi.

1997-1999 tarihleri arasında Erzincan’da “Taşra Edebiyat” adlı felsefe ve edebiyat ağırlıklı bir dergi çıkarttı.

Hafız ile Katip (roman). ile Düş Gören Defter (Hikâye). adlı çalışmaları 2007 yılında yayımlandı.