



T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET KAÇAR'IN ŞİİRLERİNDE RADİKAL İMGELER

Okan DAŞDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ardahan-2018



T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

AHMET KAÇAR'IN ŞİİRLERİNDE RADİKAL İMGELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Okan DAŞDEMİR

DANIŞMAN

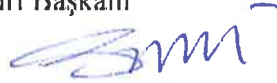
Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Ardahan-2018

KABUL VE ONAY

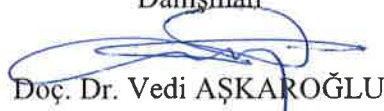
Okan DAŞDEMİR tarafından hazırlanan 'Ahmet Kaçar'ın Şiirlerinde Radikal İmgeler' başlıklı bu çalışma, 09.11.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı



Doç. Dr. Mustafa ŞENEL

Danışman



Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU

Jüri Üyesi



Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım. 20/11/2018

Enstitü Müdürü

Dr. Öğr. Üyesi Zafar AYKANAT





T.C.
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum '*Ahmet Kaçar'ın Şiirlerinde Radikal İmgeler*' adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

09.11.2018

Okan DAŞDEMİR

ÖNSÖZ

Giresun'a bağlı Görele ilçesinin Sağlık Köyü'nde yaşayan ve hayatının kapısını '*Ben bir geçim yolu buldum sor sana da anlatayım / Şarkılara şerh yazarım makamlara şed gardaşım*' diyerek bana açan, Türk edebiyatının belki de çok geç tanıdığı şair ve bestekârı; Ahmet Kaçar'a başta olmak üzere ve bu değeri tanımama vesile olan sayın hocam; Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK' a sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarken, yine konunun belirlenmesi, tez projesine bakış açımın netleşmesi ve çalışmalarımın düzene girmesi konusundaki yönlendirmeleri ile bana ışığa karışmayı sağlayan çok kıymetli danışman hocam; Sayın Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU' na teşekkürü de ayrıca bir borç bilirim.

ÖZET

İmge sözcüğü, sanat ve bilim dünyasında geniş bir yelpazede kullanılan bir kavramdır. Günlük hayatta kullandığımız kalıplaşmış metaforların çoğu, imgesel ifadelerdir. İmge üzerinde gerek tanım gerekse sınıflandırma hususlarında farklı görüş ve düşünceler mevcuttur. Bu sebeple her ne kadar imge kavramı bir sorunsal haline gelse de İmge, zihinlerde kurulan resimler ve görüntüler olup şiirin anlamını, yapısını etkileyen, şiire farklı bakış açıları kazandıran bir kavramdır. İmgenin oluşumunda şairin dış dünyaya ait gözlemleri, sanatçı duyarlılığı, hayal gücü, nesnelere arasında kurduğu bağıntılar ön plandadır. Bu nedenle imge, şairlerin üslup incelemelerinde önemli bir yere sahiptir. Üslup, şairin özgün tasvir ve anlatım gücünü ifade eder. Şairin bilinçli şekilde oluşturduğu imgeler, onun üslup dünyasıyla yakından ilgilidir. İmgenin oluşmasında sözcüklerin anlam değiştirmesi başta gelen husustur. Dolayısıyla şiirdeki imgeler, günlük dilde pek kullanılmayan, farklı anlam kategorilerine bağlı sözcüklerin şaşırtıcı ve orijinal biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkarken, bu durum özellikle şairlerin şiirlerde, kendine özgü bir bilinç oluşturmasına yani poetik bir duruşa yol açmaktadır.

Her şair gibi Ahmet Kaçar'da şiirlerinde kullandığı imgelerle, hem üslup dünyası açısından hem de poetik duruşu açısından ayrı bir yerde durur. Özellikle zihinsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlayan radikal imgeler, Kaçar'ın şiirlerinin ana temini oluşturan aşk, yalnızlık ve ölüm gibi temlere yeni açılımlar sağlarken, bu temlerin uyandırdığı duygusal ve düşünsel çatışmalar çok katmanlı ikiliklerin/zıtlıkların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Kendi duygu ve düşüncelerini bu çatışmaların perspektifinde belli bir ahenkle açıklama ya da iletme yolunu tercih ederken; ses ve sözcük tekrarlarına, kelimelerin çağrışımlarına, mecazlı, tezatlı, çok katmanlı ve çokanlamlı sözcüklere de yer vermektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, Kaçar'ın şiirlerinde sığındığı ve hayal evrenini dolduran bu duygusal ve düşünsel çatışma durumlarıyla, kullandığı radikal imgelerin çıkış noktaları belirlenirken; aynı zaman da bu imgelerin aşk, yalnızlık ve ölüm gibi temlerle bağlantı olarak şiire nasıl yansıdığı ve hangi kaynaktan hareketle üretildiği incelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca çalışmada, Kaçar'ın şiirlerinde yer alan imgeler tasnif edilerek poetik yaklaşımı çözümlenmeye çalışılmış ve kullanılan imgelerin incelenmesinde H.Wells'in 'Poetic Imagery' adlı çalışmasında yer alan imge tasnifi esas alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Kaçar, Şiir, Poetika, İmge, Aşk, Yalnızlık, Ölüm, Tema

ABSTRACT

Images of the word, a concept used in a wide range of art and science in the world. Most of the stereotyped metaphors we use in everyday life are imaginary expressions. There are different opinions and opinions on image and classification. For this reason, although the concept of image becomes a problematic, images are images and images established in minds, and this is a concept that influences the meaning and structure of poetry and gives different viewpoints to poetry. In the formation of the image, the observations of the poet from the outside world, the sensitivity of the artist, the imagination, and the relations he established between the objects stand out. For this reason, the image has an important place in the style of poets. The style refers to the original depiction and expression power of the poet. The images created by the poet consciously are closely related to the stylistic world. Changing the meaning of words in the formation of the image is the main concern. Therefore, the images in the poem emerge from the surprising and original use of words that are not used in everyday language and are bound to different categories of meaning, this situation leads to poetic poetry, in particular poetry, which creates a specific consciousness.

Like every poet, Ahmet Kaçar stands in a separate place both in terms of his style and poetic stance by the images he uses in his poems. The radical images, which provide a very suitable environment for the expression of mental conflict situations, provide new expansions to the themes of love, loneliness and death, which are the main sources of Kaçar's poems, and the emotional and intellectual conflicts aroused by these themes will lead to the emergence of multilayered / contradictions. While preferring to express or convey their own feelings and thoughts with a certain harmony in the perspective of these conflicts; it also includes sound and word repetitions, connotations of words, metaphorical, contrasted, multilayered and multicolored words. Therefore, in this study, the emotional and the intellectual conflict situations and imagination that fills the universe refuge in Kaçar's poetry, it uses when determining the starting point of radical image; at the same time, it is tried to examine how these images are reflected in poetry as a connection with the themes of love, loneliness and death and from which source they are produced. Also in the study, the images in the poems of Kaçar's are classified and tried to analyze the poetic approach and in the examination of the images used, the image in the work named in 'Poetic Imagery' in by H.Wells was taken as the basis.

Keywords: Ahmet Kaçar, Poetry, Poetics, Image, Love, Loneliness, Death, Theme

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	III
BİLDİRİM	IV
ONSOZ	V
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
KISALTMALAR	IX
GİRİŞ	1
1. BİRİNCİ BÖLÜM	7
1.1. AHMET KAÇAR'IN HAYATI.....	7
1.1.1. Aile Hayatı:	7
1.1.2. Eğitim Hayatı:	8
1.1.3. Sanat Hayatı:	11
1.2. EDEBİ KİŞİLİĞİ	15
1.3.ESERLERİ	19
2. BÖLÜM	20
2.1. İMGE (İMAJ)	20
2.2. ŞİİRSEL İMGE.....	22
2.2.1. Şiirsel İmge ve Mazmun	26
2.2.2. Şiirsel İmge ve Benzetme (Teşbih)	29
2.2.3. Şiirsel İmge ve İstiare (Eğretileme).....	31
2.3. ŞİİRSEL İMGE ÜZERİNE TARTIŞMALAR.....	34
2.4. ŞİİRSEL İMGE TÜRLERİ	43
2.4.1. Yayılğan (Gelegen) İmge	44
2.4.2. Batık İmge	45
2.4.3. Radikal İmge	46
2.4.4. Yoğun İmge.....	48
2.4.5. Süsleyici, Coşkun ve Bayat İmge.....	49
3. BÖLÜM	51
3.1. AHMET KAÇAR'IN ŞİİRLERİNDE RADİKAL İMGELER	51
3.1.1. Yaşanılmayan Duygu: Aşk.....	57
3.1.2. Tek Başınalığın Karanlık Dünyası: Yalnızlık	63
3.1.3. Yaşamın Kaçınılmaz Sonu: Ölüm.....	70
SONUÇ	79
RÖPORTAJ: Ahmet Kaçar ile Hayatı, Sanatı ve Türk edebiyatı Üzerine Bir Söyleşi	81
KAYNAKÇA.....	88
ÖZGEÇMİŞ	95

KISALTMALAR

- a. g. e. : Adı geçen eser
a. g. m. : Adı geçen makale
vb. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri
vs. : Vesaire
C.: Cilt
S. : Sayı
s. : Sayfa
Y. : Yıl
Haz. : Hazırlayan
ev. : Çeviren
Yay. : Yayınları
Ed. : Editör
TDK. : Türk Dil Kurumu
Ank. : Ankara
İst. : İstanbul

GİRİŞ

Türk dili ve edebiyatının tarihî geçmişi, Türk milletinin tarih sahnesinde görüldüğü günlere kadar geri gider ve yüzyıllardır değişik coğrafyalarda değişik dil ve lehçelerde gelişerek içinde yaşadığımız zaman sürecine kadar uzanır. Bu bağlamda, kökü ta tarihimizin derinliklerine dayanan halk şiiri geleneğinin İslamiyet'in başlangıç yıllarında ve ondan sonraki dönemlerde de yaşayıp geliştiği bilinmektedir. Dedem Korkut'tan anlaşıldığına göre, toplumun yapıp ettiklerini anlatanlar ilk ozanlardır. Bu nedenle halk şiirinin bir destan değerinin olduğu da ortadadır. Başlangıçta epik bir değer taşıyan bu şiirlerin sonradan lirikleştiği de söylenebilir. Yani gelenek olarak halk ozanları, anlatıcılık yerine, duyguları etkileyici lirik şiirler söyleme yolunu yeğlemişlerdir. Bunda, anlatıcılığı üstlenen kimi anlatım geleneklerinin ortaya çıkmasının etkisi büyüktür. Ancak, bilinen bir gerçek vardır ki, o da, bu halk şiirlerinin toplumsal bir değer taşıdıklarıdır. Sözelimi, dinin yaygınlaştığı ve *'Türklerin akın akın İslamiyet'i kabul ettiği bir dönemde ozanlar, yeni dinin ilkelerini yayıcı ve yorumlayıcı bir görev üstlenmişlerdir'* (Başgör, 1968:7-8). Böylece her yeni fikir sistemi gibi, İslamiyet de Türkler arasında yayılırken sanatın ve sanatçının gücünden faydalanmıştır. Yeni dini halka aşlamak isteyen ozanlar (dervişler), onun emirlerini ve yasaklarını şiire ve saza da söyletmek suretiyle daha yumuşak, kolay anlaşılır ve sevilir bir hale getirmişlerdir.

Bir yandan bir dinin yayılma aracı olan, öte yandan da belli bir bölgenin beğeni olanaklarıyla sınırlanan halk şiiri, giderek etkisinden çok şeyler yitirmiştir. Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan gibi büyük ozanlar yetiştirmiş olan bu alanın, modern dünyanın gerçeklerine ayak uyduramadığı bir gerçektir. Özellikle, sanayileşme ile birlikte yapısal değişikliğe uğrayan toplumlarda bilinen sanat değerlerinin de önemsizleşeceği bir gerçektir. Ama ödünç alınan geçici birikimlerin de bir toplumun sanatını, kültürünü oluşturamayacağı da söz konusudur.

Bu bağlamda, *'çağımız halk ozanlarında köy hayatına ait izler derece derece silinmiş, yerini şehir ve kasabalarda hakim olan yukarı sınıfın kültürü görülmeye başlamıştır (Başgör, 1968:10)*. Ne var ki, halk şiiri geleneğiyle yukarı sınıfın beğenisi ve kültürü arasındaki kopukluk, bu şiirin gelişen bir dünyaya ayak uydurması olanağını da ortadan kaldırmıştır. Zaman zaman Doğu'ya, zaman zaman da Batı'ya dönük kültürümüzün, halk kaynaklarından kopukluğu, halk ürünlerinin değerlendirilmesini engellemekle kalmamış, bu kültürün değersizliği gibi yanlış bir kanının doğmasını da sağlamıştır ki, en büyük sakınca da bu olmuştur. Ama bütün bunlara karşın, gerçek anlamda ulusal Türk sanatının doğmasında bu birikimlerin katkısı kesinlikle inkâr edilemez ve bu nedenle halk şiirine, öbür halk birikimleri gibi ölmüş gözüyle bakmak toplumsal bir yanlıgı yaratacaktır.

Cumhuriyet'in ilanı kuşkusuz uzun bir tarihî geçmişi olan Türk milleti için yeni bir başlangıç noktasıdır. Ancak, devirlerin ve dönemlerin değişmesiyle edebî nesiller ve onların savundukları sanat ve edebiyat anlayışları eşzamanlı olarak kolay bir biçimde değişmez. Bundan ötürü, tarihsel olarak var olanının kadrini bilme arzusu ile yeni olarak takdim edilenler arasında doğruyu seçme konusundaki çarpınışlar olarak yorumlanabilecek tartışmalar sosyal, siyasal ve kültürel alandakine benzer bir biçimde sanat ve edebiyatta da yaşanır. Bu devirde, *'şiir alanında geniş boyutlu tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmalar eski şiir-yeni şiir çatışmasından doğmuştur. Eski olan direnmekte, yeni ise yerleşme savaşımı vermektedir. Cumhuriyet öncesinden gelen şairler yenileri kendilerini devam ettirmekle suçlarken, gençler de edebiyattaki değer bunalımını öne sürerek eski anlayışı yıkmaya çalışmaktadırlar. Genç kuşağın eski şiire ve şairlere yönelttiği bütün yıkıcı eleştiriler yeniye yerleştirme çabasıdan kaynaklanır'* (Özçelebi, 1998:248). Tanzimat yıllarından itibaren her alanda birlik düşüncesinin terk edilmesiyle başlayan ikilik, başlangıçta Doğu-Batı ikilemi şeklinde başlamışken, ilerleyen süreçte Batı'dan yana takınılan tavırla birlikte gelişerek eski ile özdeşleştirilen Doğu eleştirisi ve yeni ile özdeşleştirilen Batı övgüsü biçiminde bu devirde

gerçekleştirilen bütün edebî tartışmalarda -küçük istisnalar dışında- yerini korumuştur. Bu, Türk şiirinin bir yandan kendi geleneksel ve tarihî bağlarının zayıflatması pahasına Batı kaynakları ile ilerleyen yıllarda başka sahalara yaklaşması problemini doğurmuştur.

Cumhuriyet'in ilanından harf inkılâbına kadar geçen süre içinde eserlerini eski tarzda kaleme alıp yayımlayan şairler, inkılâp sonrası yeni dil anlayışını benimsemişlerdir. *'Türk Dil Kurumu'nun oluşturulmasıyla birlikte yeni bir dil anlayışı egemen olmuş, merkezî yetkinin devamı sayılabilecek bu etkinlik tüm bir Cumhuriyet üretimini kuşatmıştır. O dönemde şiirini gelişen dil anlayışına direnerek kurmaya çalışan bir tek şairi örnek olarak göstermek mümkün değildir'*(Kahraman, 2000:137). Aslında Cumhuriyet öncesi, eski-yeni tartışmaları bağlamında eski dil-yeni dil ve aruz-hece tartışmaları dil alanında belli bir aşama sağlayarak Cumhuriyet devri şiir dilinin oluşumunun alt yapısını oluşturmuştur.

Öte yandan, Tanzimat yıllardan itibaren Batı şiirinin çeviri yoluyla tanınmış olması bu süreçte şiiri besleyen bir kaynak olarak işlevsel olmuştur. Cumhuriyet öncesi dönemde şiire başlayıp bu dönemde eser veren şairler ile yeni neslin gerek toplumsal değişim ve dönüşüme ve gerekse batı düşünce ve şiir akımlarına bağlı olarak ileri sürdükleri şiir anlayışlarının hakim olduğu *'bu dönemde zevkte ve şiir anlayışında benzerlikten çok ayrılıklar dikkati çeker. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, bu zemin üzerinde gelişmesini sürdürecektir. Sözü edilen zeminin, Tanzimat'ı takip eden yıllardan itibaren oluşturulmaya başlandığını hatırdan çıkarmamak gerekir'* (Aktaş, 2006:111-112). Bu itibarla, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri yer yer geleneğe yaslansa bile bu batı etkisinde ve yepyeni bir çizgide gelişme göstermiştir.

O halde denilebilir ki, Cumhuriyet devri boyunca dünyada ve ülkemizde gelişen düşünce ve sanat akımları, hem bu dönemin şiirini hem de kendisinden sonra gelecek olan dönemlerin şiirlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Bu bağlamda; *'1923'ten 1960'lı yıllara ve oradan günümüze değin etkileyen düşünce akımları olarak başta Atatürkçülük olmak üzere, Milliyetçilik, Sosyaltizm ve İslamcılık sayılabilir* (Maruş, 1998:2898). Yine bu yıllar boyunca

Türk şiirinde etkin olan sanat, edebiyat ve şiir akımları olarak da, Cumhuriyet öncesi dönemden itibaren bu devrin ilk yıllarında da etkin olan Millî Edebiyat akımı hariç tutulacak olursa, Yedi Meş'aleciler, Toplumcu Gerçekçiler, Garipçiler (Birinci Yeniler), Hisarcılar, Maviciler, İkinci Yeniler, Yeni İslâmî Akım, Yeni Gelenekçi Akım, Üçüncü Yeniler, Yeni Bütüncüler ... vb. şeklinde sıralanabilir.

Bütün bunların ışığında Türk edebiyatı, Türk tarihindeki sosyal, siyasî ve dinî ... vb. pek çok tesire açık ve onlarla paralel bir biçimde gerek nazım ve gerekse nesir türlerinde sayısız eserler veren şahsiyetlerle doludur. İşte Ahmet Kaçar böyle bir değer ve birikimin yetiştirdiği şairlerimizdendir. Giresun'un ve o bölgenin doğal güzelliklerinden, tarihinden ve kültürel ikliminden ilham alarak hayata dair her şeyi manzum bir şekilde analiz edebilen bir düşünce adamı, şair, güfte yazarı ve bestekârdır.

Sanatını hem halk şiiri gelenekleriyle, hem de -yukarıda ifade ettiğimiz- Cumhuriyet devri boyunca ülkemizde ve dünyada gelişen sanat ve düşünce akımlarını kendine özgü bir şekilde harmanlayarak ortaya koymaktadır. Bunu yaparken de, 2000'li yıllarda Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki dilini, tarihini ve kültürünü içinde bulunduğu şartlardan, tabiattan, yaşadığı çevreden ya da coğrafyadan, ait olduğu medeniyet dairesinden büyük ölçüde yararlanmaktadır. O halde denilebilir ki, Ahmet Kaçar kendi şiir geleneğini, hem yerel hem de milli şiir gelenekleriyle harmanlayan toplum dinamiklerini birey üzerine yoğunlaştırarak poetikasını bu ekseninde oluşturan bir şairdir. Ayrıca bunları oluştururken, dışsal öğelerle değil imgesel bir yapı içinde verir. Çünkü şair başka yolla anlatamayacağı kendine ait bir gerçekliği imgelerin gücüyle anlatır. Böylece şiirin kullandığı asıl madde olan insan yaşantısı ve onun getirdiklerini kaleme dökme (şiirleştirmek) işinde imge etkin rol alır.

Bu nedenle Kaçar'ın, gerek düşünsel arka planda gerekse poetik  sl bunda imgeler, kabul görür bir gerçeğe denk gelir. Böylece imge olgusu, Kaçar'ın şiir dilinde metinlerarası etkileşimde, dünyayı daha iyi anlamının estetik imk nını dıŐa vurur. Bu etkileşim şairin çoğu zaman üzerinde sıklıkla durduğu kliŐeleri yeniden bulgulamaya yöneliktir. Ama Şu açıktır ki Kaçar, kimi zaman varlıkbilimsel açıdan ciddi ontolojik problemlere dönüşebilecek 'ŐyleŐme' ve 'herkesleŐme' bakımından şiirsel anlatımın imge ve bağlam uzantılarını, tek düze olmaktan çıkarıp bilinçli bir dönüşüme tabi tutar. Denilebilir ki Kaçar, Doğu ve Batı'ya ait değerleri dengeli Şekilde kendi medeniyet dairesinde kökensel olana yaklaŐtırarak çözümlenmiŐtir. Bu, gelenek içinde yeni anlam arayıŐlarının aslı unsurlara zarar vermeden bir sonuca bağlanması adına önemlidir. Dolayısıyla hem geleneğin hem de imgelerin şiir dilinde ciddi bir felsefi kültür kazanması, Kaçar'ın kimliğini doğru bir Şekilde ortaya koymasını sağlayacaktır. Bu durum, sahip olduğu değerlerin merkezinde, kendi meselelerine hiçbir oryantalist algılama hozukluğuna izin vermeyen bir tutumla hakabilmesini ve görebilmesini beraberinde getirmiştir.

Bu alıŐma, Ahmet Kaçar'ın '*Kimbilir (1963)*', '*Yalancı (1984)*', '*Son Ufuklar (1995)*', '*Yıllar (2012)*' adlı şiir kitaplarını kapsarken, Kaçar'ın imgelem dünyası H.W.Wells'in nitelik ve nicelik itibariyle yaptığı kurumsal sınıflamaya göre esas alınarak, hem imge kavramı hem de imgenin (yaygın, batık, radikal, yoğun ve süsleyici) türleri ele alınıp incelenecektir. Amaç, şairin biyografisinden hareketle imge kavramının ve özellikle radikal imgelerin, şairin şiir poetikasındaki yerini tespit etmektir. Ayrıca bu tez, Ahmet Kaçar'ın hem Türk edebiyatındaki yerini belirlemek hem de şairin sanat ve edebiyat anlayışını değerlendirmek açısından genel bir şair-eser-edebiyat kapsamı içerecektir.

Çalışmada benimsenen yöntem ise, başlangıçta Türk edebiyatının oluşumunda en önemli kaynaklarından bir olan şiirin, gencl bir tarihçesi yorumlamaya tabi tutulduktan sonra, imge (imaj) kavramı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede imgenin genel bir tanımı yapıldıktan sonra şiirsel imge, Kaçar'ın imge dünyasıyla paralel bir şekilde açıklanmıştır. Bu açıklamada şiirsel imgenin söz sanatları ile -özellikle benzetme (teşbih) ve istiare (eğretileme) ile- olan bağlantıları örnek verilerek ele alınırken, Türk edebiyatında şiirsel imge üzerine yapılan tartışmalara da kapsamlı bir şekilde yer verilmiştir. Son olarak imge türleri (yaygın, batık, radikal, yoğun ve süsleyici) örneklerle açıklandıktan sonra, Kaçar'ın şiirlerindeki radikal imgeler -şiirlerinin ana temini oluşturan- aşk, yalnızlık ve ölüm temleriyle bağlantılı olarak değerlendirilirken, şiirlerindeki radikal imgelere yönelik tespitler de yapılmıştır.

1. BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. AHMET KAÇAR'IN HAYATI

1.1.1. Aile Hayatı:

Ahmet Kaçar, Giresun'un Görele ilçesine bağlı Sağlık Köyü'nde 1926 yılında doğmuştur. Aslında doğum tarihinin daha eski tarihlerde olduğu, 1926 olarak kaydedildiği ihtimali ağır basmaktadır. Çünkü o tarihlerde çocuk ölümü çok fazla olduğu için çocuk doğduğunda hemen nüfusa kaydettirilmez. Üç dört yaşına gelip de yaşayacağına dair kanaat güçlendikten sonra kaydettirilmektedir. Kaçar kendi beyanına göre, ailesinin kabile halinde Doğu'dan, Horasan'dan çok eski tarihlerde geldiğini dedesinden dinlemiştir. Ailesinin geliş nedeni Yavuz Sultan Selim ve Şah İsmail çekişmesi ile ilgili olduğu tahmin edilmektedir. Ahmet Kaçar'a göre ailenin Orta Karadeniz Bölgesi'nde başka kolları da vardır. Ailenin bir kolu yine Giresun'un Bulancak ilçesine bağlı olup ilçeye 23 km uzaklıkta yer alan Kuz Köyü'nde yaşamaktadır. Bu köyde yaşayan aile mensupları ile tanışıklıkları vardır. Ailenin Kaçar soyadını alışı ise 1794'te Kaçar Hânedanlığı'nı kuran ve 1925'e kadar hâkimiyetini sürdüren Kaçarlar ile ilgili olduğu tahmin edilmektedir.

Anadolu, Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış ve halk daha nefes almadan II. Dünya Savaşı kendini göstermiştir. Anadolu'nun tamamında olduğu gibi Karadeniz Bölgesi'nde de savaşın neden olduğu açlık, kıtlık ve zorlu doğa koşulları ile mücadele halkı büyük ölçüde yıpratmıştır. Bu nedenle geçimini sağlamak isteyen insanlar genellikle uzak yerlere gidip düşük ücretle çalışmak zorunda kalırlar. İşte Ahmet Kaçar'ın babası Hasan Efendi de bunlardan biridir. O, Samsun'a çalışmaya gider. 1943'te, bir süre çalışıp bir miktar para biriktirdikten sonra Ahmet Kaçar 17 yaşında iken, Samsun'dan memleketine dönerken, muhtemelen Ordu'nun Turna Suyu Köyü civarında, yolda bilinmeyen bir sebeple kaybolmuştur. O tarihten itibaren kendisi ile ilgili herhangi bir haber alınamamıştır.

İmkânsızlıklardan dolayı olay incelenip aydınlığa da kavuşturulamamıştır. Kaçar'ın Annesi ise İpek Fadime Hanım'dır. Aynı ilçede (Görece'de) yaşayan Usta ailesinin tek kızıdır. Üç kardeşi olan Kaçar'ın kendisi, ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. En büyükleri yani ağabeyi rahmetli olduktan sonra erken yaşta aile reisi olmuş ve ailenin geçimini sağlamak için büyük sorumluluklar üstlenmiştir. Bu nedenle hiç evlenmemiştir. Kendisinden küçük erkek kardeşi Bahri Bey, emekli öğretmen olup İstanbul'da yaşarken, en küçükleri olan kız kardeşi ise rahmetli olmuştur.

1.1.2. Eğitim Hayatı:

Ahmet Kaçar, ilkokulu Görece Merkez İlkokulunda okumuştur. Köy ile Görece arasında yaklaşık 4 km yolu her gün gidip gelmiştir. O kadar uzun yolu nasıl gidip geldiniz sorusuna cevabı şöyledir:

'Burada okudum. Biz çok çile çektik. Eskiden kar çok da yağardı. Adam boyunda kar yağardı. O karda düşse kalka, bata çıka okula giderdik. Sen bizi bırak, yukarı köylerden de gelen olurdu' (Demir, 2015:496).

Ahmet Kaçar, ilkokul yıllarını şöyle anlatmaktadır:

'İlkokulda okurken bir duvar gazetesi çıkıyordu. Ben beşinci sınıftaydım. O zaman okul numaram: 611. Bunu hiç unutmam. Kimse yardım etmezdi. Kâğıdını verirlerdi bana. Ben hem derslerimi yapar, hem de duvar gazetesini çıkarırdım. Benim okuduğumda adı Merkez İlkokulu'ydu. Sonradan Hasan Ali Yücel oldu bu mektebin adı' (Demir, 2015:496).

Kaçar'a şairlik unvanı daha ilkokul 4. sınıftayken öğretmeni tarafından verilmiştir. Kendisi bu durumu şöyle ifade etmiştir:

‘İlkokul 4. sınıftaydım. Eskişehirli bir Burhan Bey vardı. Başmuallim Burhan Erdoğan. O hem herhalde ilçelerin maarif müdürüydü. Her okula bakıyordu. Bir de Muammer Bey vardı. Türkçe dersine Burhan Bey gelirdi. Çok olgun adamdı. O dergide mi gördü, nereden bildi bir yazdığımı bilmiyorum. Bana deniz hakkında bir şiir yaz da getir, dedi. Ben de yazıp götürdüm. Fakat kitaplarda da Faruk Nafiz'in bir dizesi var: ‘Denize girmiş tuzlu yeşil dalgalı kenarlarını süsler bazen yeşil bir yalı’ O çok güzel. Ben onu geçemiyorum, kıyılarda kalıyorum, kendi yazdığımı beğenmiyorum ama onlar beğenmiş. Sonra sınıf muallimi geldi, sen şair misin, dedi. Ne demek bu bilemiyorum ki ben de ne diyeyim’ (Demir, 2015:497).

Bu gelişmelerden sonra öğretmeni Burhan Bey ondan duvar gazetesinin düzenlemesini istemiştir. Kaçar, bundan sonra okulda, yazıları ve şiirlerin tümünü kendi yazdığı, resimlerini kendi çizdiği Duvar Gazetesi’ni çıkarmıştır.

Kaçar, ortaokulu Görele’de olmadığı için Giresun’da okumuştur. Okulda görev yapan Türkçe öğretmeni Saffet Tunay’ı hatırlamaktadır. Kaçar, Saffet öğretmenin şiirler yazdığını ve bu şiirleri çok güzel bir şekilde okuduğu özellikle belirtir. Hatta *‘İhtiyarların Şarkısı’* adlı şiiri okuyuşunu hala unutamamıştır. Kaçar, çekindiğinden öğretmenine kendisinin de şiir yazdığını söyleyememiştir.

Müziğe ortaokul yıllarında düdükle çalarak başlayan Kaçar, bu durumu da şöyle anlatmaktadır:

‘O yıllarda düdükle çalardım. Hem de üst düzeyde. Oyun havalarını, horan havalarını çalardım hep. Kemançe havalarını düdükle çalardım. Askerden sonra klarnet çalmaya başladım. Ama iyi çaldığım söylenemez. Parmaklarım uygun düşmedi. Klarnetteki mandallar daha sert geldi parmaklarıma’ (Demir, 2015:500).

Kaçar, 1941'de Trabzon Lisesine kaydolmuş, ancak o yıl okula devam edememiştir. Bir yıl sonra 1942'de lise tahsiline başlamıştır. Kendi ifadesi ile lise birinci sınıfa, imkânsızlıklar nedeniyle okulun açılışından yaklaşık bir ay sonra gidebilmiştir. O yıllarda Görele'den Trabzon'a genellikle yürüyerek gidilip gelinmektedir. Bu durumu kendisi de yaşamış ve Görele'den Trabzon'a yürürken yaşadığı sıkıntıları şöyle anlatmaktadır:

'Ben okumak istiyordum. Öyle bir şey vardı içimde. Ortaokulu bitirdik. Gidemiyorsun bir yere. Ben Giresun-Trabzon arasını çok yürüdüm kendi başıma. İki üç günde ulaşabiliyordum Trabzon'a. Geceleri bulduğum uygun yerde, bazen kahvede yatarım. Hatta bir gün Trabzon'dan geliyorum. Ayağım çıplak. Ayakkabıyı tartamıyorum. Boynuma astım, bağladım. Öyle geldim'(Demir, 2015:501).

O yıllarda Trabzon Lisesi, Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki tek lisedir aynı zamanda. Kaçar'ın anlattıklarına göre okuduğu lisenin o yıllarda edebiyat ve sanatla ilgilenen belli grupları vardır. Kaçar, çekingenlikten dolayı onlara pek yaklaşmamış ve onları hep uzaktan takip etmiştir. Şair, bu lisede okurken *Sırrı Bilge* adlı öğretmeninden çok etkilendiğini ve şiirlerindeki vurguları ondan aldığını şu cümlelerle belirtmiştir:

'Trabzon Lisesinde okurken Sırrı Bilge adlı öğretmenim bir derste edebiyat ve şiir ile ilgili önemli şeyler söyledi. Hiç unutmam, bana göre önemli şeylerdi. Ezgisiyle birlikte türküler söylerdi. Bağdatlı Ruhi'den gazeller, kasideler okurdu'(Demir, 2015:502).

Kaçar, Trabzon Lisesi'nde bir yıl okuduktan sonra, 1943'ün mart ayında, ailevi sebeplerin yanında II. Dünya Savaşı'nın getirdiği yoksulluk, ekonomik durumdan dolayı okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Sonuç itibarıyla lise tahsilinin daha başında okuldan ayrılmak zorunda kalmıştır. Kaçar, liseden ayrıldıktan on yıl sonra yani 1953'te Tapu Sicil Memuru olarak devlet memuriyetine başlar. Memuriyetle birlikte ekonomik olarak rahatlamıştır. 31 yıl hizmet verdikten sonra 1984 yılında Eynesil Tapu Memurluğu'ndan emekliye ayrılmıştır.

1.1.3. Sanat Hayatı:

Bazı değerler vardır ki maddî gücün sonucu değil de sadece sabırlı birikim ve yorucu bir eğitim sürecinde ortaya çıkarlar. Bu birikim bazen nesiller boyu yaşanan tecrübelerle gelişir, bazen de tarihin tecrübe havuzundan seçilen yorucu eğitim ile sağlanabilir. Her iki yoldan da nasibini alarak kendini geliştirebilen ve sonra da elde ettiği bu kazanıma kendi yeteneğini de katarak topluma bir sanat üslubu ile sunabilen insan sayısı çok fazla değildir. İşte Ahmet Kaçar'ın sanat hayatı böyle bir kültürel, sosyal ve sanatsal birikimin sonucunda meydana gelmektedir.

Kaçar'ın sanat hayatını ana hatlarıyla değerlendirdiğimizde karşımıza bir şair ve bestekârın, duyguyu ses ve söz içinde yoğurarak sanatını ortaya koyduğu görülmektedir. Ona belki de bestekâr şair demek doğru olacaktır. Yani onun sanat hayatını bu iki ana konu üzerinden değerlendirmek gerekmektedir. Bütün bunların yanında yaşadığı çevrenin halk kültürüne hakim olduğu için şiirlerinde yörenin halk kültürünü de yoğurmuştur. Ayrıca Türk ve dünya kültürü ile ilgili edindiği bilgileri birbiriyle harmanlayarak ortaya koyması, sanat hayatına ve şiirlerine önemli kaynaklar sağlamaktadır. Bütün bunların ışığında Kaçar'ın sanat hayatına özetle bakacak olursak;

Kaçar'ın şiiri ilk kez 1953'te bestelenmiştir. Hafız Kemal Gürses'in amcasının oğlu Selahattin Gürses aracılığı ile *'Hayal Dolu Bir Gençlik'* başlıklı şiirini, devrin meşhur bestecilerinden Hafız Kemal Gürses'e gönderir:

'Hayal dolu bir gençlik ümit dolu bir aşk bitti

Bülbül bile goncaları hıçkırıkla terk etti

Çiler bülbül gider bülbül ayrılık

Sevda yaman bir çile, çekerim bile bile

Ayrılıyoruz artık ey yolcu güle güle

Çiler bülbül gider bülbül ayrılık

Hayat esen bir rüzgâr onun peşinde yıllar

Sürünürüz bilmeden neden Allah'ım neden ayrılık

Çiler bülbül gider bülbül ayrılık'

Hafız Kemal Gürses, bu şiiri besteler ve Kaçar daha sonraki gelişmeleri şöyle anlatmaktadır:

'İşin doğrusu şiir gönderdim ama beste yapılacağını ummuyordum. Öylesine göndermiştim. Yaklaşık bir ay sonra radyolarda bir fırtına esmeye başladı ki sormayın. Her gün benim yazdığım şarkı çalınıyor. Ankara Radyosunda benim şiirimden yapılan beste her gün çalardı. Behiye Aksoy... O Ankara Radyosundaydı. Eşi, Halil Aksoy ile İstanbul'a gitmişler. İstanbul'da Kemal Gürses'ten almışlar besteyi. Şarkıyı ondan almışlar... O yıllarda güfte yazarlarının bir önemi yoktu, adı bile anılmazdı. Plaklara bestecilerin adları yazılırdı çoğunlukla. Selahattin gene geldi Görele'ye. Bir de plak getirmiş. Sahibinin Sesi'nden. Perihan Altındağ okumuş. Beste Kemal Gürses. Sözle ilgili bir şey yok. Bizim adımızı anan pek yok ama yine de az çok merak ediyor insanlar kimin bu şiir diye' (Demir, 2015:504).

Kaçar, o arada bir süreliğine İstanbul'a gitmiş ve 1953'te Hafız Kemal Gürses ile tanışmıştır. Şarkı yapılan şiirlerin vesilesi ile Ahmet Kaçar ismi yavaş yavaş insanların belleğine girmeye başlar ve yine o yıllarda Şükrü Tunar ile tanışır. Perihan Sözeri bir Karadeniz turnesine çıkmıştır. Trabzon'a gelirler. Kaçar, Şükrü Tunar ile otelde sabaha kadar şiir, müzik ve sanat üzerine konuşurlar. Şükrü Tunar onu bırakmaz. Zira Şükrü Tunar beste yapmış, söz bulamamaktadır. Yani müziği bulmuş, söz aramaktadır. O ezgiyi seslendirmekte, Ahmet Kaçar ise müziğe göre söz yazmaktadır. Trabzon'da iki dost

ayrıldıktan bir süre sonra Şükrü Tunar, Ahmet Kaçar'a mektup yazıp güfte istemiştir. Bu önemli bir durumdur. Çünkü Tunar'a o yıllarda bestelesin diye her gün onlarca şiir gönderilmekte ve kendisi, bunlara bakmayıp Ahmet Kaçar'dan güfte istemektedir. Mektuba cevap olarak Kaçar, şu şiirlerini gönderir:

'Anar ömrümce gönül giden sevgilileri

Bilmez bîçare kalpler giden dönmez ki geri

Gözüm yıllarda kaldı bunca yıllardan beri

Bilmez bîçare kalpler giden dönmez ki geri...'

'Unut beni kalbimdeki hicranla yalnız kalayım

Kimsesiz bir yavru gibi kucagında ağlayayım

Bu kaçırıcı söz verişin söyle nasıl inanayım

Kimsesiz bir yavru gibi kucagında ağlayayım...'

'Dinmez hicran yarasının yaktığı yerler kanyor

Gözlerimden bitmiyor yaş ruhum hasretle yanıyor

Bilmiyorum deli gönlüm sana neden aldanyor

Gözlerimden bitmiyor yaş ruhum hasretle yanıyor...' (Demir, 2015:505)

Şükrü Tunar, bu üç şiiri de bestelemiştir. Ahmet Kaçar'ın şarkıları ile Şükrü Tunar'ın müziği uyumlu bir ikili haline gelmiş ve böylece Ahmet Kaçar da şarkılarını artık radyodan dinlemeye başlamıştır. Şükrü Tunar ile tanıştıktan sonra Kaçar'ın sanat dünyası da renklenmeye başlamıştır. Tunar, Ahmet Kaçar'ı sanat çevresi ile tanıştırır: Hakkı Derman, Zeki Müren gibi önemli kişilerle hep Tunar aracılığı ile tanışmıştır. Zaman zaman Zeki Müren, Ahmet Kaçar, Şükrü Tunar, Şerif İçli, Ahmet Yatman, Haki Derman gibi önemli sanatçı ve bestekârlar, Maksim Gazinosu'nda bir araya gelip sanat ile ilgili fikirlerini paylaşmışlardır.

Bütün bunların ışığında, Kaçar'ın sanat hayatı Türk sanat musikisinin altın çağına denk gelmiş ve kendisi hem bu altın çağdan faydalanmış hem de bu altın çağa şiirleri ve besteleriyle önemli katkılar sağlamıştır. Eserleri rast, acemkürdi, uşşak, hüzzam,... gibi çeşitli makamlarda bestelenmiş ve bu bestekârlar arasında Şükrü Tunar, Avni Anıl, Fethi Karamahmudoğlu, Selahattin İnal, Kemal Gürses, Erol Uzunömeroğlu, Yusuf Yıldırım, Süleyman Mertkanlı, Sabri Özdemir, Bekir Mutlu, Ferit Sıdal,... gibi meşhur isimler bulunmaktadır. Ayrıca Kaçar'ın; Anar Ömrümce Gönül, Ben Bir Hazan Sen Bir Bahar, Bir Selmiş Hayatın Durmaz Akışı, Bitmeyen Bir Çiledir Senden Ayrı Her Günüm, Boş Gelin Odası, Bu Bir Son Gidiş Değil Döneceğim Demiştin, Kalbimdeki Yaralar, Dinmez Hicran Yarası, Gülen Yüzün Solmuş, Hayal Dolu Bir Gençlik, Unutmadın mı?, Şimdi, Çağrı, Kopar Gider İçimden, Nasıl Başlarsa Hayat Öyle Bitermiş Yine, Aşkı Bir Su Gibi Tat, Kuşlar Göçerken, Birisi Var, Gurbet, Olur, Silinmeyen Bir Yara Bırakır Gönüllerde, İlk Göz Ağrısı, Unut Beni Kalbimdeki, Ayrılanı Ağlanır, Serap, Tükenir Gidersin, Bana Hiç Kimse Değil Talihim Yar Olmadı, Bayrağım Ayla Yıldız, Bilmez Kimse, Bir Dert Gibi, Bir Haber Sordu, Seninle Saklanan Acı Günleri, Giresun, Gittin De Yollarını Çok Dekledim Senin, Yaşasam İki Mevsim Bütün Ömrüm Boyunca, Görele'de Bahar, Kederli Nice Günler Bırakarak Yerine, Dereli'de Salon Çayır, Ömrümde, Önce Sonsuz Bir Sevgi Hiç Yokmuş Gibi Sonu, Sanma Kurtuluşudur Gidenlerin Allah'a, Yanarı Andıkça, Birisi Var, Yıkılmıyor Kader Seti, Bir Gün Sorarsan Eğer Beni Gitmiş Bulursun, Yarın Olmayacağız bestelenen şiirleridir.

1.2. EDEBİ KİŞİLİĞİ

Şiir, kelimelerin şairin elinde yeni anlamlar kazanmasıyla oluşur. Günlük hayatımızda sık sık kullandığımız kelimeler, sanatçı hüneriyle özel anlamlarla okur karşısına çıkar. Cümledeki kullanımında; mısradaki duruşunda, yan yana olduğu kelimeler arasındaki özel yerinde bir aykırılık hemen sezilir. Sıkça kullandığımız bir kelimeye şair tarafından, bulunduğu yere ve temaya uygun yeni anlam yüklenmiştir. Kelimenin bizim bildiğimiz önceki anlamı değişmiş yeni bir anlamla okuyucunun karşısına çıkmıştır. Kelimelerin şiir olmaya başladığı, şiir olduğu nokta burasıdır. Dilin üstdil haline gelmesinde yetenek sahibi sanatçılar, kelimeleri birden çok anlamda, insanların çözebileceği imgeler terkihi haline koyarken, aynı şiir içinde her biri farklı çağrışımları getiren yeni buluşlarıyla okur karşısına çıkar.

Bu da gösteriyor ki şiir metnini oluştururken ilgi çekici bir tema seçmek yeterli değildir. İlginçliğin rağbet görmesi için okurun dikkatinin sürekli canlı tutulması gerekmektedir. Dikkatin canlı tutulması sanatçının şiir dilinde kullanacağı tekniklere bağlıdır. Bunların en önemlileri arasında karşıtlık ve karşılaştırmaları saymak mümkündür. Sanatçı, şiirde karşılaştırmalar yapmak için imgelerden, mecazlardan yararlanarak anlatımı algılanabilir hale getirir. Bu durum Kaçar'ın edebi anlayışının temel noktalarından birisini oluşturur. Çünkü Kaçar şiirlerinde, okurun bu karşıtlık öğelerini değerlendirirken tarafını belirlemesini ve aynı zamanda tercihini de yapmasını istemektedir.

Başlangıçta geleneksel bir şiir anlayışı ile sanat hayatına başlayan Kaçar'ın ilk şiirlerini, gelenekten gelen şiir anlayışı ile dörtlüklerle, beyitlerle, çeşitli sayıda hecelerden oluşan hece ölçüsüyle aynı zamanda aruz ölçüsüyle kaleme aldığı görülmektedir. Bu durumda ahenk, kafiye ve redifler aracılığıyla ilk şiirlerinde estetik anlayışı sağladığı söylenebilir. Kaçar'ın ilk şiirlerini okurken, insan manzaralarından trajik durumlara, memleketin ikliminden coğrafyasına kadar bütün renkler desen desen nakış nakış işlenmiştir. Ona göre, Anadolu'nun

büyüsü onun üzerinde yaşayan insanların özelliklerinden gelir. Aynı coğrafyanın sağı, solu, kuzeyi ve güneyi farklı iken Anadolu'nun bu kadar ayrı bir kimliğe kavuşması tesadüfi değildir. Mevlana, Hacı Bektaş-ı Veli, Hacı Bayram-ı Veli ve Yunus Emreler hep bu topraklardan çıkmıştır. Kaçar'ın şiirlerinde ideolojisinin birer nesnesi haline getirdiği Anadolu insanı, her biri en az bu isimler kadar masum ve değerli figürlerdir.

Ayrıca bu dönemde, yazgı, insan ve tabiat ilişkileri, aşk, yalnızlık, ölüm ve ölümden şikâyet, yaşama sevinci, ölümsüzlük gibi konu ve temalara ağırlık verdiği söylenebilir. Yine şiirleri arasında konusu taşlama olan yüzlerce manzumesi bulunmaktadır. Ona göre taşlama yapmak ayrı bir iş, bir davranış biçimi, ustalık isteyen, isabet ettirilmesi gereken bir konudur. Güldürme, düşündürme, ders verme, akılda kalma, söz uyumu özelliklerinin yanında, bir yerlere, bir şeylere dokunup ve bazı bozuklukları düzelterek hedefine de ulaşmış olmalıdır. Bu durum Kaçar'ın, halk şiiri ve folklorundan büyük ölçüde yaralandığını, yararlanırken de belli bir bölgeye bağlı kalmadan Giresun'un yerel kültüründen hareketle Anadolu'nun bütün coğrafyasına uzandığını bizlere göstermektedir.

Kaçar'ın sonraki dönemlerinde, yine geleneksel şiir anlayışı ile birlikte yeni arayışlara girdiği gözlemlenir. Bu dönemde yazdığı şiirlerde 'Dünyaya niçin geldik?', 'Aradığımız nedir?', 'Bütünün neresindeyiz?', 'Sorularımızın cevapları niçin yarım kalıyor?', 'Evrendeki sır nedir?', 'Nedir bu sevilmemekten ve unutulmaktan korkmak?' soruları ve bu sorulara aranan cevaplar ön plandadır. Bu durum Kaçar'ın, kendini anlamlandırma çabasını özgürlükle taçlandırmış, sanat ve kültürde bu özgürlüğün verdiği atılımla yeni ufuklara açıldığı söylenebilir. Bu yolculuk, onun kendine sunulan sınırların daha da dar olduğunu görmesine yol açmış ve olup bitenleri sorgulamaya götürmüştür. Bu sorgulama yaşamın ve toplumların tarihsel gelişmelerinin bütünsel bir süreç olduğunu, kültürlerin birbirlerini etkilediğini ve geliştirdiğini, insan varlığı ve bilincinin bütün bunlardan beslenerek benzerlikler gösterdiğine işaret etmektedir.

Bu bağlamda, Ahmet Kaçar'ın şiirlerinde ağırlıklı olarak, felsefe, estetik, serbest yazdığı şiirler nadiren olsa da (hece veya aruz ya da her ikisi aynı şiirde) ölçü, musiki ve resim hep ön plandadır. Bu nedenle özellikle musikiyi yakalamak için şiirlerinde nefes ve ses öğelerini ritmik bir bütünlük içinde verir. Çünkü ona göre bu ritmik bütünlük tek sesli değildir; tabiatın değişkenliğine bağlı olarak durmadan değişen çok sesliliktir. Kaçar bu çok seslilik âlemini içimizde kurmaya çalışır.

Yine Kaçar'ın şiir dünyasının temel taşlarından bir diğeri de zıtlık ve ironidir. Bu durum onun hemen bütün şiirlerinde karşımıza çıkar. Kaçar, düşünce ve duyguların dile getirilişi sırasında birbirine karşıt kavramları, olay ve durumları bir araya getirerek, şiirlerinde güçlü ve etkileyici bir anlatım sağladığı görülmektedir. Gece-gündüz, gün-akşam, dert-neşe, düş-gerçek, yaşlılık-gençlik, kara-deniz, zengin-fakir, hayat-ölüm, dost-düşman gibi karşıtlıkları şiirlerinde sıkça kullanılmıştır. Bu kelimeler sözlükteki anlamlarının yanı sıra farklı anlamlara da bürünerek şiirde yer almış ve şair, okurun hayal dünyasında yeni çağrışımlar uyandırmasına ortam hazırlamıştır. Bu nedenle Kaçar, gerek günlük dilde, gerekse şiir dilinde karşıt kavramları ve anlamca birbirine karşıt olan önermeleri bir arada kullanarak, okuyan/dinleyenin zihninde şiirlerinin daha belirgin bir biçimde canlanmasına olanak sağlamıştır.

Şiiri bir zekâ işi olarak değerlendiren Kaçar, şiirlerinde ironiyi gülmece için kullanmaz. Ele aldığı konularda derinden derine bir gülümseme ya da düşündürme meydana getirirse de konuların felsefi boyutu daha ön plandadır. Kaçar'ın şiirlerine anlam olarak bakıldığında ironi, zıtlığı da içinde barındırır. Çünkü kelimelerle ifade edilen, söylenen söz; gerçekte söylenmeyeni ifade eder. İronide söylenen söylenmeyene, gösterilen gösterilmeyene işaret eder. Bu zıtlık bir nevi mantıksal sözün zıtlığıdır. İşte Kaçar şiirlerinde bu ironiden doğan zıtlığı kullanarak, toplumsal aksaklıkları dile getirmeyi, bozuk işleyen sistemi eleştirmeyi,

değişen değer yargıları ve yozlaşma karşısında kaybedilen değerleri hatırlatmayı, bireylerin olaylar ve durumlar karşısında düşünmesini sağlamayı hedef edindiği söylenebilir.

Son olarak, Kaçar'ın şiir dünyasında fizik ve matematiğin ayrı bir öneme sahip olduğu görülür. Bilindiği üzere, fizik ve matematiğin sözlüklerde ve ansiklopedilerde değişik tanımlarını bir araya getirirsek, ancak onların işlevlerini ortaya çıkarabiliriz. Çünkü '*fizik ve matematik insanlığın ortak dilidir, bilimdir, bilimin vazgeçilmez aracıdır*' (Pesen, 2002:130-134). Bu bağlamda fizik ve matematik, her ne kadar doğruyu ve açıklamayı temsil etse de Kaçar'ın şiirlerin de ilgi çekici bir gizemlilik ortaya koyduğu söylenebilir. Kendisi ile yapılan röportajda şiiri '*varılmazın ötesinde dört kenarlı, açısız bir üçgen*' (Kaçar, 2016) olarak tanımlayan Kaçar, bir nevi bilinen sözcüklerle bilinmeyen sözler yapmaktadır. Bu durum Kaçar'ın şiirlerinin çoğunda mevcuttur. Kaçar sanki şiirlerinde okuyan ve dinleyeni bilinmezliğe ulaşması için fizik ve matematiğin bilinen terimleri ile bilmeyen kapılar aralar. Birtakım göstergelerle, o derinliklere çeker ve oradaki tatları bu tatlardan faydalanmak isteyenlere duyumsatır.

Bütün bunların ışığında, Kaçar'ın şiirleri geleneksel Türk kültür ve sanat birikimini bir hazine olarak görme, yeni ve özgün bir edebiyatın 'gelenekten süzerek' üretilebileceği düşüncesinin bir sonucudur. Şair, geleneği olduğu gibi aktarma yerine, kendi duyarlılığıyla zamanın ihtiyaçlarına göre yorumlayarak farklı bir şekilde bizlere sunar. Bu nedenle yararlandığı kültürel birikimlerin bütünü, şiirlerinin hareket noktasını oluşturur. Bunların en başında da Türk kültürü, Türk düşünce tarzı ve Türk yaşayış tarzı gelir. Bunları da sade, arı, duru ve temiz bir Türkçe ile bizlere aktarır. Yani şekil Türk, içerik Türk kültürü, anlatımı Türkçedir. Dolayısıyla şairimiz Türk düşünce tarzını Türkçe ile dikkatlere sunmuş bir Türk şairidir.

1.3. ESERLERİ

1.3.1. Kimbilir (1963): Kaçar'ın yayınlanan ilk şiir kitabıdır. Şiir yazmaya başladığı tarihten 1963 yılına kadar kaleme aldığı şiirleri bu eserde yer almıştır. Bu eser Kaçar'ın arkadaşları tarafından yayınlanmıştır.

1.3.2. Yalancı (1984): Kaçar'ın yayınlanan ikinci şiir kitabıdır. Bu eser de 1963'ten 1984'e kadar yazdığı şiirleri yer almıştır.

1.3.3. Son Ufuklar (1995): Kaçar'ın, özellikle Cem Karaahmetoğlu'nun çabalarıyla 1995'te yayımlanan üçüncü şiir kitabıdır. Bu eser de Kaçar'ın 1984-1995 yılları arasında kaleme aldığı şiirleri yer almaktadır.

1.3.4. Yıllar (2012): Kaçar'ın yayınlanan dördüncü şiir kitabıdır. Bu eser, yine Cem Karaahmetoğlu'nun bireysel çabalarıyla 2012 yılında 'Görel Kaymakamlığı' tarafından yayımlanmıştır. 'Yıllar' adlı eserde, Ahmet Kaçar'ın hem bütün şiirleri toplanmaya çalışılmış hem de 1995-2012 yılları arasında kaleme aldığı şiirler yer almıştır.

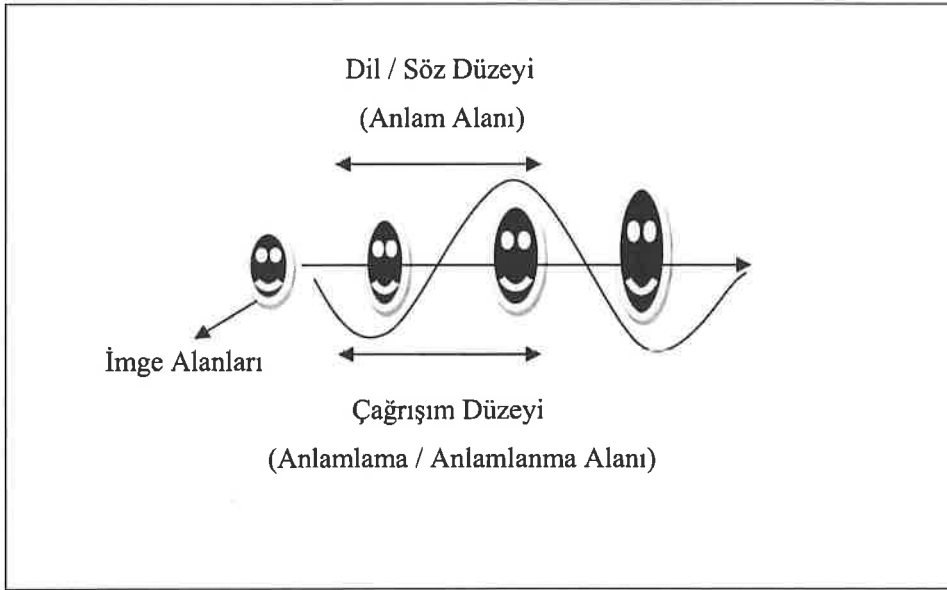
2. BÖLÜM

2.1. İMGE (İMAJ)

İmgeyi, duygularımızla algıladıklarımızın dış dünyaya canlı bir şekilde aktarımı olarak tanımlamak mümkündür. Türkçe kökenli bir sözcük olan imge, *im-* köküne, *-ge* yapım eki getirilerek türetilmiştir. İşaret anlamına gelen *im-*, başka takılar alarak benzer anlamlı sözcükler türetir. Bunlardan biri *imlemek*'tir. Bu sözcüğün de 'işaret etmek, dolaylı anlatmak, ima etmek' gibi karşılıkları vardır. İmgenin terim anlamıyla ilgili olarak sözlükler birbirinden farklı birtakım açıklamalar içerir. Özellikle Türkçe Sözlük'te şu ifadeler yer verilir: 1. *"Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.* 2. *Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.* 3. *Duyularla alınan bir uyarın söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj."* (2005, 962) Bu üç açıklama ortak bir özellik içerir; İmgenin oluşum yeri insan bilincidir. İmge, bilincin aktif eyleminin sonucu olarak gerçekleşir. Bilincin yokluğu imgenin de yokluğu anlamına geldiğinden onu bir edimin ürünü olarak düşünmek gerekir.

Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğünün verdiği karşılıklar, imgenin kaynağını belirtmesi bakımından önemlidir. Özellikle ikincisinde imgenin kaynağının dış gerçeklik olduğu belirtilmiştir. Diğer ikisinde imgenin dışarıdan bağımsız bir şekilde üretildiği sezdirilmişse de burada doğrudan görünmeyen bir şey vardır. Bu açıklamalarda imge ile dış gerçeklik arasındaki ilişki dolaylıdır. Çünkü imgeleme eylemi daha önceden edinilmiş bazı imgelerle yapılır. Bu da insanın belli bir nesneyle bir deneyim yaşamış olmasını gerektirir. Sözgelimi daha önce araba nesnesine tanık olup onun varlığını bilen biri, güzel bir arabaya sahip olmayı imgeleyebilir. Bunun için de zihninde bir araba fotoğrafı canlandırabilir. Bu eylemi 'araba' olgusunu bildiği için yapabilecektir. Buna karşılık bilmediği şeyleri imgeleyemeyecektir.

İmgesel anlam ise; 'Sözcüğün birincil (temel, ilk, başat...) anlamı ile ikincil (metinsel, çağrışımsal, yan...) anlamları arasındaki anlam yoğunlaşmasında doğan, ancak her ikisinden de farklı bir anlam ve anlamlama içeriğine sahip olan durum' (Durmuş, 2011:745-762) şeklinde yorumlanabilir. Bu durum, metin karşısındaki okurun donanımına, tasarlama yetisine bağlı olarak yayılan, genişleyen bir anlamlamayı işaret eder. Aşağıdaki görsel çizimde 'imge alanı olarak tanımlanan bölge, imgesel anlam/laman/ın da doğduğu bölge' (Durmuş, 2011:745-762) olarak gösterilir.



Görsel çizimden de anlaşılacağı üzere imge, bir anlamlar dizgesidir. 'Durgun suya atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi, imge de anlamları bünyesinde toplamış durgun su gibidir. Metin ya da ifadenin anlam dünyasını irdeleyen okur, bu durgun anlam denizine taş atmış olur. Okurun metin karşısındaki donanımı, suya atılan taşın hacmi ile doğru orantılıdır. Anlamın genişlemesi yahut daralması bu hacim ile ilişkilidir' (Durmuş, 2011:745-762). Bu bağlamda, bilinçte söz konusu imgeyi oluşturmak için zihinsel bir davranış sergilemek gerekir. Ancak bu davranışın sonucunda zihinsel imge oluşur. Zihinsel imge de Orhan Hançerlioğlu'na göre 'bir nesnenin, bir kişinin, bir görünümün vb. yokluğunda, o nesne, o kişi

ya da o görünümün, uyanıklık etkinliği sırasında ortaya çıkıveren öznel ve güncel tasarımıdır' (Hançerlioğlu, 2002). Bu bakımdan bir yaratma etkinliği söz konusudur. Bilinçte oluşturulan imge, çoğu zaman nesnel gerçeklikteki varlığın tam aynısı değil; o imgeyi yaratanın kişisel özelliklerinin de karıştığı, dışarıdakine benzemesine karşın ondan farklı olan özel bir varlıktır. Bu farklılık, artık klasikleşmiş bir örnek olan farklı ressamların aynı manzarayı resmetmesi sonucunda ortaya çıkan farklı tablolarla net bir şekilde görülebilir.

2.2. ŞİİRSEL İMGE

'Şiir yalnız ve yalnız imgelemdir.'

Baudelaire

İmgenin pek çok tanımı olduğu halde üzerinde kesin bir karara varılmış değildir. Bazı şair ve edebiyat eleştirmenleri imgeyi şiirin merkezi olarak görürken, bazıları imgeyi gereksiz bulmuştur. İmgenin bilinçaltının aynası ve şiirin olmazsa olmazlarından biri olarak kabul edenlerin sayısı da çoktur. Erdoğan Alkan, Şiir Sanatı adlı eserinde imgeyi, *'bir varlık, bir nesne ya da bir düşün'ü çağrıştıran varlık ya da nesne'* (Alkan, 2005:608) olarak tanımlar. Bu sebeple, imgenin soyut veya somut farklı çağrışımlara açık ifadeler olduğunu söylemek mümkündür. Aksan'a göre ise; *'Dış dünyanın, duyumsamaların ve izlenimlerin zihinde resimsel bir değer kazanmasıdır'* (Aksan, 1993:32). Karabulut ise imgeyi, *'şiiri tekdüzelikten kurtarmak, şiirdeki anlam zenginliğini güçlendirmek için kullanılan zihinsel tasarımlar'* (Karabulut, 2013:125) olarak değerlendirmektedir. Bu nedenle imge ile şairler kendi dünyalarına ait ipuçlarını okurlarına sunar. Kelimelerin gücünden ve imgelerin çağrışımsal gücünden faydalanan şair, şiirine hayallerinden pencereler aralar.

Korkmaz ise imgeyi, 'gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılması ve sözcüklerin herkesleşerek kaybolan anlamını, yaratıcı bir özde yeniden kurmak' (Korkmaz, 2014:298) şeklinde yorumlar. Korkmaz böylece, şairin bilinçaltından gelen duygu yoğunlaşmalarının bilinçten edebi metne taşınmasıyla imgeyi meydana getirdiğine vurgu yapar. Özdemir de imgeyi 'şiirin ana yapı taşı' (Özdemir, 2002:39) saymaktadır. Şiirin etki gücünü imgelerin örüntüsüyle açıklayan Özdemir, şiiri de 'imgelerle düşünme sanatı' (Özdemir, 2002:57) olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda imgenin görevi, ayrı ayrı nesnelere bir araya getirilerek bilinmeyenle bilinenle açıklamaktır. Amacı, açıkladığı şeyin anlamını kavramamıza yardım etmek olan imge, okura açıkladığı şeyden daha yakın olmaktır.

Bu durum için T.S. Eliot, 'bir şiiri anlamak için, şiirin amacının ne olduğunu kavramaya çaba sarf etmek de çok gereklidir. Yani bir şiirin gerçekleştirdiği özün ne olduğunu kavramaya çalışmak gereklidir' (Eliot, 1990:261) der. Bu bağlamda, şiirin özünü ortaya çıkarmada imge çözümlemelerinin önemli yeri vardır. Çünkü imge, hem şiirin anlam dünyasını derinleştiren bir unsur, hem de şairin hayal dünyasıyla yakından ilgili olup varlıklara kendine has anlamlar yükleyerek meydana getirdiği bir yapıdır. Bu nedenle, 'bir dil mimarı olan şair, şiir evini kurarken günlük dil içerisinde birtakım seçimler yapmasının yanı sıra kelime kombinasyonları vasıtasıyla şiirini arındırma ve süsleme işine girer' (Özcan, 2003:117). Böylece şair, bu süslemeyi yaparken ve şiirini vücuda getirirken imgelerden sürekli yararlanır.

Bütün bunların ışığında denilebilir ki; Şiirsel imge, şiir yoluyla insan beyninde oluşan her şeydir. Şiirin oluşumunda yer alan her türlü öge, şiirsel bir imge yaratabilir. Bunlardan en önemlisi, şiirde kullanılan dilsel göstergelerin gösteren yönünün sağladığı ses imgeleri ve gösterilen yönünün sağladığı kavramsal imgelerdir. Bunun yanında, şiirin bütünü ve şiirin içindeki çeşitli birimlerin sağladığı imgeler de söz konusudur. Şiirin dizelerini okumaya

başlayan okur, yorumlama işlemini başlatır ve şiirde yer almayan, ancak izleri bulunan bazı gerçeklikleri zihinsel olarak çağırmaya başlar. Şiirde imge böyle bir düşünce etkinliği sonucunda belirir. Mehmet Rifat, Anday'dan şöyle bir cümle aktarır; '*Bilinen sözlerle bilinmedik imgeler yaratmak*' (Rifat, 2000:116). Bunun gerçekleşmesi doğal dilde kullanılan birtakım dilsel öğelerin şiirin bağlamı ve şiirsel imgenin kimliğinde özel bir yapılaşma içine girerek şiirsel bir gösterge hâline gelmesine bağlıdır. Bu durumu Kaçar'ın şiirlerinde sürekli görmek mümkündür. Kaçar şiirlerinde, hem yöresel deyişlere ait kelimeleri hem de matematik ve fizik alanlarına ait terimleri kullanarak bilinmedik imgeler meydana getirir. Bu imgeler okur ve dinleyeni gizemli yolculuklara çıkarır.

Şiirsel imgelerin en etkileyici biçimleri, dış dünyada yer alan nesnelere ya da olguların sahip olduğu niteliklerden sıyrılıp şiire farklı nitelikler içinde yansıtılmasıyla yapılır. Bu bağlamda, 'yokluk' dış dünyaya ait nesnel gerçeklik içinde olumsuz bir değere sahipken, bir şiirde olumlu bir değer kazanabilir. Bu özellik, şiir içindeki düzenlemeyle sağlanır. Aynı şekilde 'sevmek' duygusu olumlu bir değere sahipken belli bir şiirde istenmeyen, olumsuz bir durumu çağırabilir. Böyle durumlarda okur, yeni oluşumlara tanık olur. Bu oluşumları; 1. *Yer Değiştirme*, 2. *Anlamı Çelişkili ya da Anlamsız Kılma*, 3. *Yaratma* (İşgüven, 1995:98-133) şeklinde sayabiliriz. Bunlar, okur için şiirsel imgelerin bir nevi üretilme biçimleridir.

Bu bağlamda Aşkaroğlu, Ahmet Haşim'in '*Karanfil*' adlı şiiri ile ilgili 'karanfil' sözcüğünü şiirin açar sözcüklerinden birisi olarak değerlendirirken, 'karanfil' sözcüğünü ateş ve aşkla ilişkilendirmiştir. '*Karanfil, ateş halini, kıvılcımı ve dolayısı ile ateş içindeki aşık insanı*' (Aşkaroğlu, 2010:155-162) imlediğini söyler. Yine Aşkaroğlu, Ataol Behramoğlu'nun '*Aşk İki Kişiliktir*' adlı şiirinde, yalnızlığı ve bu duygunun yarattığı bunaltıyı betimlerken, '*İçinde biriken zehir / Sadece kendini öldürecektir; / Ölümdür yaşanan tek başına / Aşk iki kişiliktir dizelerinde yalnızlığın insana verdiği bunaltı sonucu insanın içinde zehrin birikmesi*' (Aşkaroğlu, 2015:163-174) ile bağdaştırır. İnsanın yalnızlığı zehir gibi insanı öldürebilecek

bir güç olarak sunulur. Kaplan ise, Asaf Halet Çelebi'nin 'Mağara' adlı şiirinde 'mağara' sözcüğünü şairin 'iç ben'i (Kaplan, 2007:167) ile ilişkilendirir. 'Nigâr-ı Çin' adlı şiirinde ise 'mağara' sözcüğünü 'şairin 'iç beni'nde muhayyel sevgilisinin dolaştığı bir saray' (Kaplan, 2007:171) olarak gösterir. Son olarak Cahit Sıtkı'nın şiirleri üzerinde kapsamlı bir çalışma ortaya koyan Korkmaz ise, Cahit Sıtkı'nın 'Ölüm Tehlikesi' adlı şiirinde 'ölüm' sözcüğünü 'sonsuz bir uyku' (Korkmaz, 2014:255) ile bağdaştırırken, zaman ve mekân boyutundan sildiği insanları tek bir noktada buluşturur. O da sonsuz uyku diye tabir ettiği ölüm.

Bütün bu çözümler gösteriyor ki şair; Şiirsel imgelerini oluştururken (yukarıda da bahsettiğimiz gibi), dış dünyaya ait nesnelere ya da olgulara sahip olduğu niteliklerden sıyrılıp, şiirlerine farklı nitelikler içinde yer verir. Bu durum, okuru bir yandan tamamlanmamış açık anlamlara, tasarımlara ve çağrışımlara sürüklerken, diğer yandan da okura her okuyuşunda farklı pencereler aralatıp, farklı anlamlandırmalar sağlayacaktır.

Son olarak şiirsel imgeler, bir şiirin içinde varlık kazanır. Şiirden çıkarıldığı zaman o da yok olur. Şiir, dilsel imgeyi kullanarak şiirsel imgeyi yaratır. Bu nedenle, şiirsel imgeler genellikle söz sanatları ile yapılır ve özel bir dil kullanımını olarak kendini gösterir. Cahit Sıtkı'nın 'Talihsiz' adlı şiirinde kullandığı 'iğneli beşik' (Tarancı, 1994:26), Oktay Rifat'ın 'Gemi' adlı şiirinde kullandığı 'uyuşuk sahil' (Horozcu, 1982:73), Behramoğlu'nun 'Bir Arka Odada' adlı şiirinde kullandığı 'doğurgan şiir' (Behramoğlu, 2008:13), Attila İlhan'ın 'Ben Sana Mecburum' adlı şiirinde kullandığı 'yoksul gramofon' (İlhan, 1992:100), Kaçar'ın 'Rubailer' adı altında toplanan dördüklüklerinin birinde kullandığı 'siyah fecr/ siyah aydınlık' (Demir, 2015:358) vb. gibi örnekler için denilebilir ki, doğal dildeki sözcüklerin bir dizide belli bir sözcükle yan yana -özellikle söz sanatları ile bağlantılı bir şekilde- geldiğinde onun doğal dildeki anlamsal içeriğinde bazı değişikliklere neden olur. Kimi yönlerini yitirir ve yeni özellikler kazanır. İlişkide olduğu diğer sözcükler bu süreci işletir. Böylece bir doğal dil

göstergesi, şiirsel bir imge hâline gelmeye başlar. Burada okura cazip gelen şey, şiirsel imgelerin oluşumundaki dil göstergelerinden çok onların birbirine bağlanma biçimleridir.

2.2.1. Şiirsel imge ve Mazmun

Mazmun kelimesi Arapça zımn (ن م ض) kökünden gelir. Edebiyat terimi olarak sözlük ve ansiklopedilerde karşımıza iki farklı anlamı çıkmaktadır. Bunlardan *'birincisi mefhum, mana ve meal; ikincisi ise nükteli, cinash ve sanatlı sözdür'* (Demirel, 2002:117-141). Gerçekte mazmun her iki tanımdan da izler taşımaktadır. Yani öz itibarıyla şairin dolaylı bir şekilde dile getirmek istediği mana, meal; biçim açısından ise söz konusu anlamın teşbih, istiare ve telmih gibi söz sanatları aracılığıyla ortaya konulması şeklinde yorumlanabilir. Akün mazmun hakkında; *'Divan şiiri estetiğinde bir objenin ya da bir hâlin, kendisini açıkça söylemek yerine onun, arka planda bağlı bulunduğu unsurlarda mevcut vasıflarından birini veya daha fazlasını bulmaya yarayacak ipuçlarını vererek dolaylı; fakat ince, zarif ve orijinal bir şekilde ifade edilmesidir'* (Akün, 1994:389-424) der. Mengi ise mazmunu; *'Divan edebiyatının kendi dünyası içindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımı'* (Mengi, 2000:49) şeklinde yorumlamaktadır.

Böylece mazmunun bir dolaylı anlatım sonucu meydana geldiğini belirterek, Akün gibi mazmunun bir dolaylı anlatım aracı olduğuna işaret etmektedir. Pala ise, *'bir mana ya da mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatı'* (Pala, 1993:11) olarak tanımladığı mazmunun, sözün altında yatan gizli anlamına/manasına vurgu yapmaktadır. O halde mazmun, hem şairlerin hayal dünyasının ürünü, hem de şairlerin neyi kastettiklerini okuyucuya birtakım ipuçları vererek, onların da bu hayal dünyasına ulaşmasını sağlayan bir dilsel gösterge ürünü olarak değerlendirilebilir.

Mazmun ve şiirsel imge arasındaki benzerlik, hem şiirsel imgeyi hem de mazmunu meydana getiren kelime veya kelime gruplarının kendi gerçek anlamının dışında başka bir anlamı çağrıştırıyor olmasıdır. Farklılık ise mazmunda çağrıştırma gerçekleştirilirken birtakım ipuçlarının devreye sokulmasıdır. Hoca Dehhânî'nin *'Yüzi güldür saçı sümbül boyu serv ü lebi şeker / Melek-sîret hasen-sûret kaşı fettân gözi câzu'* (Canpolat, 1983:54) beytinde sevgili söylenmemiş; ancak sevgiliye ait bazı özellikler değişik unsurlara benzetilerek verilmiştir. Beyitte yapılan yüz-gül, saç-sümbül, boy-serv, leb-şeker gibi benzetmelerde; şair sadece gül, sümbül, serv ve şeker gibi kelimeleri kullanarak, bunlarla sevgilinin yüzünü ya da yanağını, saçını, boyunu ve dudaklarını kastettiğini anlayabiliriz. Bu nedenle gül, sümbül, serv ve şeker kelimeleri, ilgili oldukları kelimelerin (yüz, saç, boy ve dudak) zamanla mazmunu durumuna gelmişlerdir. Yine Nesîmî'nin *'Neçe benzettiler anun saçına şâmu ne aceb / Şol sebebden kim anun saçına Leylâ dediler'* (Erbay, 2015:154) beytinde 'Leylâ' bir kadın kimliğinden ziyade bir mazmun olarak ele alınmıştır. Çünkü şairler, *'çoğu zaman Leylâ'nın lügat anlamı yani 'karanlık ve gece' sözcükleri üzerinde sanat yapmışlar; sevgilinin saçını bir mazmun hâline getirmişler; tenasüp, tevriye, telmih gibi sanatlarla da Leylâ ve Mecnûn hikâyesinden bahsetmişlerdir'* (Kazan Nas, 2017:251-271). Bu bağlamda beyitte, Leylâ'nın saç ile gece arasında ilgi kuran şair, bir yandan saçın hem siyah rengini hem de uzunluğunu ele alırken, diğer yandan Leylâ mazmununa göndermede bulunmuştur.

Modern şiirin imgeler dünyasının, klâsik şiirin mazmunlar dünyasına nazaran şahsî, kapalı ve karmaşık olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü mazmunlar klâsik şiirde, kültürün ve medeniyetin birikimi olarak karşımıza çıkarken şiirsel imgeler, sadece o imgeyi kuran şaire aittir diyebiliriz. Yine klâsik şiirde bir medeniyetin ortak hayalleri ve hassasiyetleri dile getirilirken, modern şiirde cemiyetin değil, bireyin ön planda olması, daha öznel ifadelerin söylenmesine yol açmıştır. Özdem bu durumu *'karmaşılaşan toplumsal ilişkilerin, insanın doğa karşısındaki bugünkü konumunun, bireyin var olma çabasının ve yabancılaşmanın'*

(Özdem, 2005:52) bir sonucu olarak değerlendirir. Bu bağlamda, Şeyhülislam Yahya'nın '*Seng gelse yardan âşık öper başına kor / Güyüya ihsan ider han-ı keremden nan atar*' (Keskin, 2009: 530) beytinde kültür ve medeniyetimizde saygı duyulan ve kutsal kabul edilen şeyler için yapılan 'öpüp başa koymak' âdetine atıfta bulunurken; âşıkların sevgiliden gelen taşı bile ekmek gibi kutsal sayıp, öpüp başlarına koymaları bir mazmun değeri kazanmıştır.

Necip Fazıl'ın '*Beklenen*' adlı şiirindeki '*Ne hasta bekler sabahı / Ne taze ölüyü mezar / Ne de şeytan bir günahı / Seni beklediğim kadar*' (Kısakürek, 2010:16) dizelerinde aşık olan kişinin sabrının derinliği ve sevgisinin büyüklüğü ele alınırken, '*bir hasta, bir mezar ya da şeytanla kurulan analogik ilişki*' (Aşkaroğlu, 2016:147-160) şairin duygularını yansıtarak, öznel imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görüldüğü üzere klâsik şiirdeki mazmunlar, kültür ve medeniyetin getirdiği bütün değer yargıları ve inanç sistemini içinde barındırarak varlığını sürdürmüştü; ancak zamanla kültür, sanat ve edebiyatta meydana gelen değişimler sonucunda yerini daha çok bireysel konuların öne çıktığı modern şiirin imgelerine bırakmıştır. Bu nedenle mazmunlar önceden bilindiği hâlde şiirde bir muamma gibi gizlenen, tabiri yerindeyse söz ve söz sanatlarıyla üzeri örtülen değer yargılar ve inanç sistemlerinden kurulu, sınırları belli mefhumlardır. Şiirsel imgeler ise mazmunlara göre daha özgün ve öznel nitelikler taşımaktadır. Çünkü modern şiirde, her şair kendi imgesini oluşturabildiği gibi yazdığı şiire göre imgeler de kurabilir. Bu nedenle şiirsel imgeler '*her şairde özgün olduğu için düşünceden bile daha sınırsızdır*' (Sartre, 2009:18) diyebiliriz. Ancak şairler tarafından sözle geçici olarak sınırlandırılıp dile getirilebilirler. Bu bağlamda klâsik şiirdeki mazmunlara oranla, modern şiirin şairlere sağladığı sınır tanımaz özgürlük, nicelik itibarıyla olduğu kadar nitelik itibarıyla de hem özgün hem de zengin bir imge dünyası ortaya çıkardığı söylenebilir.

2.2.2. Şiirsel İmge-Benzetme (Teşbih)

Söz sanatlarının edebiyat metinlerinin -özellikle şiirin- anlaşılmasında ve yorumlanmasında önemli bir yeri vardır. Bunların çoğu hem şiirde hem de düzyazıda kullanılırken, bazıları da ya şiire ya da düzyazıya özgüdür. Benzetme (teşbih) için şiirde daha çok kullanıldığı söylenebilir. Çolak benzetmeyi, '*anlama güç katmak için, aralarında çeşitli yönden ilgi, benzerlik bulunan en az iki varlıktan ya da eylemden birinin diğeri için örnek olarak öne çıkartılması*' (Çolak, 2004:63-72) şeklinde tanımlamaktadır. Aksan ise, '*niteliği belirlenmek istenen 'şey'in, bir başka nesneye dayanarak onunla benzerliği ortaya konarak daha canlı, daha güçlü bir biçimde ifade edilmesi*' (Aksan, 2003:43) olarak yorumlarken; Özkırmırlı, benzetmenin anlaşılabilmesini '*şeyler arasındaki benzerlik ilişkilerine*' (Özkırmırlı, 2001:202-204) bağlamaktadır.

O halde benzetme (teşbih) için denilebilir ki, sözü daha etkili bir duruma getirmek için aralarında türlü yönlerden ilgi bulunan iki şey'den, benzerlik bakımından güçsüz durumda olanı nitelik yönünden daha üstün olana benzetmek şeklinde yorumlanabilir. Dilçin, benzetme öğelerini (Erkân-ı Teşbih) adı verilen dört öğeye ayırırken: '*1. Benzetilen (Müşebbeh), 2. Benzetmelik (Müşebbehün-bih), 3. Benzetme Yönü (Maksad-ı Teşbih), 4. Benzetme Edatı (Vasıta-i Teşbih)*' (Dilçin, 1983:406) şeklinde sıralamaktadır. Bu durum hem iki 'şey'in arasındaki benzetme öğelerinin aşamalarını sırasıyla ortaya koyarken, hem de anlatım yolunun örneklerini meydana getirmiştir.

Benzetmelere gerek günlük konuşmalarda gerekse yazılı metinlerde hemen her dilde başvurulur. Özellikle kalıplaşmış sözler (deyimler) olmak üzere, hem düzyazıda hem de şiir dilinde -yukarıda da bahsettiğimiz gibi- anlamı somutlaştırmak, sözü daha da etkili hale getirmek amacıyla sıkça kullanılır. Ancak her benzetme sanat değeri taşımayabilir. Özellikle bir benzetmenin şiirde imge görevini üstlenmesi için, belli amaçlarla esere taşınan bir varlığı ya da eylemi, dış gerçeklik içinde bulunduğu haliyle değil, benzetme aracılığıyla ya çeşitli

dönüşümlere uğratarak ya da birtakım çağrışımlar sağlayarak kullanılması gerekmektedir. Bu durum, bir yandan varlık ya da cylemlerin insan zihnindeki alışılmışlığını ve sıradanlığını ortadan kaldıracak, diğer yandan onların benzetme (teşbih) ile ilişkilendirilmeleri sonucu imgelemde bir karşılık bularak, istenilen değeri (imgeyi) kazanmasını sağlayacaktır.

Eyüboğlu'nun 'Sitem' adlı şiirinde kullandığı 'Yâr yâr / Seni kara saplı bıçak gibi sineme sapladılar' (Eyüboğlu, 1996:76) dizeleri sevgiliye duyulan aşk, sineye saplanan kara saplı bir bıçak benzetmesiyle anlatılmaktadır. Bıçak ve onun verdiği acı ile aşk acısı ilişkilendirilerek çeşitli çağrışımlar sağlanmış ve benzetme imge değeri kazanmıştır. Yine Necip Fazıl'ın 'Kaldırımlar' adlı şiirinde kullandığı 'Gözüne mil çekilmiş âmâ gibi evler' (Kısakürek, 1979:117) dizesinde ev hem gözlerine mil çekilmiş bir âmâyâ benzetmiş hem de kişileştirme sanatı kullanılarak eve insana ait özellikler yüklenmiştir. Bu durum benzeyen ile benzetilen arasında kurulan çağrışım dizinin bütününe bir imge değeri sağlamıştır. Son olarak Atilla İlhan'ın 'Cinayet Saati' adlı şiirinde kullandığı 'Şafak nabız gibi atıyordu' (Aksan, 1993:36) dizesinde de şafak vaktinin ne denli heyecanlı, tehlikeli, şüpheli ve hatta karanlık olaylara gebe olduğunu, yapılan benzetmenin imge değeri kazanarak sağladığı çağrışımlardan anlayabiliriz.

O halde denilebilir ki, imgeyi meydana getiren kelime veya kelime gruplarının kendi gerçek anlamının dışında başka bir anlamı çağrıştırıyor olmasıdır. Bu nedenle imge, söz sanatlarından olan benzetmeyi kendisini hakkıyla ifade edecek bir biçime sokarken, benzetme de imgeyi somutlaştırıp anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda aralarında güçlü bir uyum söz konusudur. İmgenin, benzetme (teşbih) sanatıyla bir sözcüğün sözlükteki anlamını kırdığını, onun dışına taşıtığını, anlamını genişlettiğini, derinleştirdiğini ve çoğalttığını; bununla birlikte sözcüğün belirtme ve gösterme yeteneğine çağrışım da bulunduğunu söylersek yanlış olmaz.

2.2.3. Şiirsel İmge ve İstiare (Eğretileme)

İstiare, Arapça avr (روى) kökünden gelir. Anlamı ise, 'bir kimseden bir nesneyi ödünç alma, âriyete vermeyi istemek' (Sâmi, 2012:101) şeklindedir. Terim anlamı ise 'bir kelimenin manasını muvakkaten başka bir kelime hakkında kullanma' (Devellioğlu, 1993:153) veya Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğüne göre 'bir şeyi anlatmak için ona benzetilen başka bir şeyin anlamını eğreti olarak kullanma, eğretileme' (2005, 1214) demektir. Aksan istiare (eğretileme) için; 'Aralarında uzak yakın ilgi bulunan iki şey arasında bir benzetme yoluyla ilişki kuran, birinin adını ötekine aktaran bir eğilim, bir dil olayıdır' (Aksan, 1971:123) demektedir. Bu durum, çoğunlukla anlatıma güç kazandırmak, etkili olmak amacıyla ya da kısa yoldan kolay anlatmak üzere bir kelimeyi yeni bir anlamla, değişik bir kavramı yansıtmak üzere kullanma isteğinden gelen bir anlatım yolu şeklinde değerlendirilebilir.

İstiare, açık ifadeden daha çok tesir gücüne sahiptir. Bu yüzden de 'okuyucunun veya dinleyicinin tasavvur ve tahayyül imkânlarını' (Bilgegil, 1989:154) zenginleştirir. Bir ifadeyi gerçek anlamının dışında kullanarak, hem okuyucuyu zihinsel çağrışımlara götürür hem de okuyucuyu şaşırtıcı yollardan hedefe ulaştırarak tesiri altına almaktadır. Karataş istiareyi, temeli benzetmeye dayandığı için 'benzeyen veya benzetilenden biri eksik olan teşbih' (Karataş, 2011:239) şeklinde tanımlar. Habib bu nedenle, 'benzeyenin kaldırılmasıyla yapılan istiareyi 'açık istiare', benzetilenin kaldırılmasıyla yapılan istiareyi ise 'kapalı istiare' (Habib, 1942:357-360) şeklinde yorumlar. Dilçin ise bir istiarede şu üç niteliğin; '1. Sözcüğün gerçek anlamının dışında herhangi bir kavrama ya da nesneye ad olması, 2. Engelleyici ipucu bulunması yani sözcüğün kendi anlamında kullanılmasının olanaksız olması, 3. Benzetme amacının bulunması' (Dilçin, 1983:412) gerektiğini savunmaktadır. O halde denilebilir ki, teşbih bir anlam aktarımı iken, istiare ise hem anlam hem de ad aktarımı sanatıdır. Yani bir kavramın herhangi bir bakımdan benzediği başka bir kavramla

adlandırılması şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda, istiarede benzerlik ilgisiyle herhangi bir kavramın adı, başka bir kavram için ödünç alınır ve geçici olarak kullanılabilir.

Benzetmede olduğu gibi istiarede de asıl nokta kendinde değil, onun yarattığı imgelerde ve bu imgelerin yapısındadır. Özellikle şairin şiirlerinde kullandığı istiareler, bir benzerliği işaret etmekten başlayıp, bir çağrışım yumağı oluşturmaya kadar genişleyebilir. İşlevi şiire güzel anlamlar katmak olabileceği gibi, şiirin bütünlüğünü yönlendiren bir imgeye de dönüşebilir. Bu bağlamda Bilgegil, *'istiaresinin açık bir ifadeden daha fazla tesir ve hayal gücüne sahip olduğunu'* (Bilgegil, 1989:155) vurgulamaktadır. Yani günlük dilde varlığını sürdüren çok sayıdaki sözcük, şairlerin şiirlerinde hem istiare sanatının çağrışım ve ödünç alma süzgecinden geçerek yeni ve özgün birer imgeye dönüşmekte, hem de çok anlamlılığın bir nedenini oluşturarak şiirdeki dilin anlatım gücünü artırmaktadır dersek yanlış olmaz.

Orhan Veli'nin *'Uzun Bir İstirabın Sonunda ve Bir Saadet Ânında Gelecek Ölümün Türküsü'* adlı şiirinde kullandığı *'Bir sahile varacak günlerimiz'* (Orhan Veli, 2003:167) dizesinde hayatı denizin sahiline vuran herhangi bir sandala ya da gemiye benzeterek anlatmaktadır. Burada 'sahile vuracak' ifadesi bizlere sandal veya gemiyi hatırlatırken, hayatın bir yolculuk olduğunu ve bunu bir deniz yolculuğu ile eşleştirmektedir. Yolculuğun sonu, sahile varışı yani ölümü imlerken, kullanılan istiare imge değeri kazanmıştır. Yine Faruk Nafiz'in *'Eriyen Adam'* adlı şiirinde kullandığı *'Yanımda damla damla bittiğimi duyarım'* (Çamlıbel, 2010:169) dizesi aşğın sevgilisi ile olan ilişkisini damla damla eriyerek biten bir maddeye benzeterek anlatmaktadır. Şair burada, 'damla damla eriyerek' ifadesiyle aşğın bir maddeye benzetirken, hem maddenin katı halden sıvı hale geçişini vurgular, hem de aşğın zerrelere yaklaştığında çözüldüğünü imlemektedir. Böylece kullanılan istiare imge görevini üstlenmiş, okuyucuyu insan ve madde kavramları arasındaki ilişkiye götürmüştür. Son olarak Dıranas'ın *'Heyhat'* adlı şiirinde kullandığı *'Doğrulun mezarlarınızdan / Boş yere harcadığım günler!'* (Dıranas, 2009:84) gibi dizelerindeki zaman

kavramı, ölen bir insana benzetilerek aktarılmaktadır. Şair, zamanın sınırlı bir kaynak olduğu ve tüketildiği fikrini imlerken, yaptığı istiare ile ortaya çıkan imge; mezarlarından doğrulan günleri öldürülmüş vakitlere, yani zamanın canlılığına götürmektedir. Böylece okuyan ve dinleyeni zamanın canlı bir varlık olduğu, akıp gittiği ve önüne geçilemeyeceği gibi çağrışımlara götürmektedir.

O halde denilebilir ki, istiare (eğretileme) ve benzetme (teşbih) gibi söz sanatları nesnel/dış gerçeklikte var olan bir varlığın dildeki simgesidir. Bu simge sayesinde somut veya soyut herhangi bir varlık kendi tabiatından farklı bir niteliğe kavuşturularak anlatılır. Bunun da temelinde ilgi kurma veya benzetme vardır diyebiliriz. Çünkü doğal bir varlık, ya bir ilgiyle ya da benzerliğinden ötürü bir başka varlığın anlamını yüklenir. Özellikle istiare (eğretileme), dinleyen veya okuyanın imgelem zenginliğine çok geniş alanlar ve anlamlar bırakan bir benzetmedir. Burada -yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi- neyin neye, hangi ölçüde ve neden benzetildiğini okuyucu keşfetmek zorundadır ve bu zorlu keşif onun düşünme gücünü devreye sokmasını, zevk almasını sağlarken, ona düşlerini zenginleştirme deneyimi de kazandırır. Bu da şair ve okur arasında en üst düzeyde üstü kapalı, sezgisel, yaratıcı, duygusal ve derinlikli bir iletişim demektir.

2.3. ŞİİRSEL İMGE ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Bir şiiri anlamak, anlamlandırmak ve yorumlamak öncelikle söz konusu şiirin malzemesini tanımak ve bu malzemenin niteliğini (özünü) gerektiği gibi bilmekle, kavramakla mümkündür. Edebiyatta ve özellikle de şiir alanında kullanılan dil, alışlagelmiş ve anlama noktasında herkesin üzerinde hemfikir olduğu 'dil'den farklılık göstermektedir. Bu edebi dil, muhataplarının -şair ve okurun- her birinin üzerinde çok sayıda birbirinden değişik anlam ve algı çeşitliliğine fırsat veren ve bu anlamda daha değişken yapıdaki 'söz'e yakın bir durum arz eder. Bu nedenle şairler, soyutlamaya ve akıl dışı söyleyişe gitmede -imgeler kullanarak- dilin bu imkânından en geniş şekilde -mümkün oldukça- yararlanmaya çalışmışlardır. Böylece imge, şiirin vazgeçilmez bir ögesi olarak geleneksel şiirimizde olduğu gibi modern şiirimizde de başköşede oturmaya devam etmiştir. Durum böyle olunca, Cumhuriyet döneminde şiirsel imgenin yeri ve işlevi sorgulanmaya başlanmış ve şiirsel imge üzerine derin tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar ve edebiyat eleştirmenleri imgeyi duygu ve düşünceleri daha açık hale getirmeye çalışan bir araç olarak görürken; bazıları da şiirin bir imgeler sanatı olduğunu ve onsuz hiçbir şeyin anlatılamayacağını -araç değil, amaç olduğunu- savunmuştur.

Bu durum ilk olarak Garip şiir akımının (1937-1950), ortak şiir kitaplarının önsözünde belirttikleri, *'şiir, yani söz söyleme sanatı, geçmiş asırlar içinde birçok değişikliklere uğramış; en sonunda da bugünkü noktaya gelmiş. Bu noktadaki şiirin doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı olduğunu kabul etmek lazım'* (Kanık, 2003:21) diyerek şiirde her türlü imge, anlam ve söz sanatlarından vazgeçilmesi gerektiğini savunarak, şiiri mümkün olduğunca konuşmaya yaklaştırmayla başlar. Orhan Veli'nin *'Güzel kız, sen küçüklüğümde / Bahçemizdeki erik ağacının / En yüksek dalına kurduğum / Öksenin üstünde dolaşan / Saka kuşu kadar / Sevimli değilsin.'* (Kanık, 2003:202) dizelerinden meydana gelen ve okuyucusunu koşar adım peşinden sürükleyen *'Saka Kuşu'*, Melih Cevdet'in *'Hayvanlar*

konuşmadıkları için / Kim bilir ne güzel düşünürler, / Tıpkı ellerimiz gibi! / Ah, okumaya başlamadan önce / Çiçeklere su vermek lazımdır.' (Anday, 2003:32) birbirinden bağımsız gibi görünen ve iki birimden meydana gelen 'Ellerimiz Gibi', Oktay Rifat'ın 'Yaramazlık eden çocukları / Kömürlüğe kapatırlar / Hırsızlara verirler / Tavana usarlar bacağından / Peki ama hepsi de mi yaramaz / Polonyalı çocukların' (Horozcu, 2013:41) İkinci Dünya Savaşı'ndan bir sahneyi canlandırdığı 'Polonyalı Çocuklar' adlı şiirlerinde görüldüğü gibi, Orhan Veli ve arkadaşlarının söylenegelmiş basmakalıp, formel şiir anlayışını sarstıkları gibi konuşmaya yaklaştırmaya çalıştıkları şiir -yani şiir olarak sundukları şeylerin-, konuşmaya ne kadar yakın olsa da ondan farklı ve üstün olduğu mesajını vermek amacındadırlar aslında. Bu durum, hem şiirin birdenbire konuşmaya yaklaştırılması karşısında duyulacak şaşkınlığı kendi taraflarına çekmenin bir yolu, hem de bu şaşkınlıktan bir şeyler çıkarmanın göstergesidir denilebilir.

Eskiye ait olan her şeyin yıkılması ve şiirlerinde bu düşüncenin örneklerini vermeye gayret gösteren Garip şiir akımının şairlerinden Orhan Veli, eskiyi niçin yıkmak gerektiğini şöyle açıklar: *'Yapıyı temelinden değiştirmek lazımdır. Biz, senelerden beri zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatların sıkıcı, bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o seviyeyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telakkimiz değil, bütün telakkilerimiz değişmeli. Yeni unsurlar, yeni malzemeler, yeni söyleyiş tarzları bulmalıyız'* (Kamık, 2014:339). Orhan Veli'nin formel, basmakalıp şiir anlayışını değiştirmek için yaptığı ilk şey öncekilerin şiir adına ortaya koydukları her şeyi inkar etmektir.

Böylece şairaneliği kovma adına edebî sanatlara, duyguya ve imgenin şiirdeki yerine boş vererek sokaktaki insanı -hayatı ve diliyle- şiire sokan şair ve arkadaşları; beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkânlar aramak için yola çıkan hiçbir şeyin şiir dışı kalmaması gerektiğini savunmuşlardır. Bu düşüncelerini gerçekleştirmek için de işe, eski şiirin yüksekte konuşan edasına karşılık, alelâde imge ve sanattan yoksun bir konuşmayı ve küçük, alelâde olayları ve insanları şiire sokmakla başlamışlardır.

İkinci Yeniler (1950-1960) ise, şiirin en önemli öğelerinden biri olarak imgeyi görmüşler ve Garipçilerin şiirden kovduğu imgeye kapılarını sonuna kadar açmışlardır. İkinci Yeniler, Garip şiirinin '*sıradan ve basit dil kullanımı, sıradan insanın ve onun trajik, yavan, önemsiz yaşantısını ana konu olarak işlemesi gibi ilkelerine karşı çıkan bir sanat ve estetik anlayışı*' (Aşkaroğlu, 2016:1) benimsemiştir. Şiirlerinin en belirgin özelliklerinden biri olan kapalı anlatım ve soyutlamayı, büyük oranda imgenin yardımıyla gerçekleştirmişlerdir. Özellikle Garipçilerin tersine, şiirin bir şey anlatmak için yazılmadığını savunmuşlar ve şiiri bir görüntü (imge) sanatı olarak kabul etmişlerdir. Bu nedenle Cemal Süreya, İkinci Yeni'yle başlayan imge çılgınlığını, Türkçe 'de bir 'iç ses' arama çabalarına bağlamaktadır. Şiirin aslında dil içinde bir dil olduğunu, 'kuşdili' kullanılmadığına göre, imgenin mutlaka bir şeyin karşılığı olduğunu savunmakta ve imgeyi '*bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha ... nasıl söyleyeyim, daha kendisi*' (Süreya, 1997:177) şeklinde tanımlamaktadır. Ece Ayhan ise, '*şiirin imgeyle kurulduğunu ve imgenin aslında anlam, anlam taşıyıcısı, şiirin birimi olduğunu*' (Ayhan, 1996:76) söylerken, onsuz hiç bir şeyin anlatılamayacağını savunmuş ve şiiri de bir 'imgeler sanatı' olarak görmüştür diyebiliriz.

Bu bağlamda İkinci Yeni şairleri, anlama doğrudan yönelmek yerine onu okura sezdirmeye çalışmış ve bunun için de imgeyi kullanmışlardır. Onlara göre; anlamdan uzaklaşan şiir, ondan beklenen coşkuyu ve etkiyi imgeyle sağlayacaktır. Bu nedenle imgeler sözcüklerin çağrışım alanlarında belirip, belli bir anlam ve yeni araçlarla iletildiğinde -dolaylı bir şekilde- oluşmaya başlayacaktır. Böylece İkinci Yeni şairleri, dilin ve düşüncenin bu yapısını başarılı bir şekilde kullanarak, dili alışlagelmişin dışında kullanmaya başlamışlardır: *'Sözdizimi bozulur, letrizmin (harfçilik) etkisiyle anlamsız ses (harf) kümeleri kullanılır, yeni sözcükler türetilir'* (Doğan, 2008:283). Bunun en güzel örneklerini *'Gözleri göz değil gözistan'* (Süreya, *'Bun'*, 2013:37) dizesinde göz sözcüğüne, ülke anlamına gelen Farsça *'istan'* ekini getirerek göz ülkesi anlamında alışılmamış bir sözcük türeten Süreya dâhil, bütün İkinci Yeni şairlerinde görebiliriz.

Oysa bu eğilimler, toplumsal bir kurum olan dili zorlamak demektir. Özellikle Batının sembolizm ve sürrealizm akımlarından etkilenen İkinci Yeni sanatçıları, bu akımların okura anlam boşlukları bırakan dil kullanımlarından da esinlenerek kapalı bir anlatım tarzını şiir dillerinin karakteristik özelliği haline getirdiği söylenebilir. Okurun şımartıldığını, sarsılması gerektiğini düşünen İkinci Yeniler, okur tarafından anlaşılma endişesi de taşımadıklarından, Garip şiirindeki imgeden yoksun konuşma dilinin tersine, alışılmadık söyleyişlere ve imgelere sıkça yer vermekten kaçınmamışlardır. Bu durum, İkinci Yenileri yazdıkları şiirlerde toplumu önemsemeyen bir sonuca götürecektir. Böylece, içerik bakımından yapılan yenilikler, İkinci Yeni şiirinin aldığı ağır eleştirilerin en önde gelen sebeplerinden biri olacaktır.

Nâzım Hikmet'in 1938'de hapse girmesi ve şiirlerinin yasaklanması üzerine, şiirde içerik ve teknik özellikler yönüyle onun izinden giden şairleri kapsayan 'Toplumcu Gerçekçilik' anlayışın, -başka bir deyişle 1940 Kuşağı'nın- başlıca şairi arasında yer alan Arif Damar (1925-2010), bir süre sonra sanat anlayışı yönüyle toplumcu gerçekçilerden ayrılarak farklı çizgiler yakalayabilmiş bir sanatçıdır. Sanatında özellikle toplumcu gerçekçilerin aksine, Garip ve İkinci Yeni hareketlerinin etkisiyle, kendine özgü buluş ve imge gücüne dayanan bir şiir kurmaya yönelir. Ancak, bu şiirler bazı temsilcilerinin işi anlamsızlığa kadar götürdüğü İkinci Yeni akımının tersine; toplumsal içeriği dışlamayan, yine yüksek sesle okunacak 'coşkun söyleyişler' olduğu bir gerçektir.

Şiirlerini 1959'a kadar sanat anlayışını savunduğu 'Toplumcu Gerçekçilik' çizgisi içinde yazan Arif Damar, hem Garip şairlerinin konuşmaya yakın ve imgeden yoksun olan şiirlerine, hem de İkinci Yeni şairlerinin toplumu önemsemeyen fakat imgelere ağırlık veren eserlerine sürrealist bir bakış açısıyla özgün açılımlar getirerek kendi sanat çizgisini ortaya koymuştur diyebiliriz. Bu bağlamda, sürrealist akımın devrimci bir akım olduğunu kavrayan - bir nevi savunan- şair, toplumcu gerçekçilerin dışına çıkarak; uzak çağrışıma, dolaylı anlatıma ve özellikle imgeleme yaslanan bir şiir anlayışına ulaşır:

'O dönemde bu konu ile ilgili kuramsal bir kitap dilimize çevrilmemişti. Yalnızca bazı kitaplarda Marx'tan Engels'ten kısa örnek sözler vardı. Örneğin Engels şiirde toplumsal mesajın bir elmanın kokusu gibi olması gerektiğini söylemiştir. Marx, Shakespeare'i ezbere bildiği gibi Latin şairlerini de çok iyi tanırdı. Marx biçime çok önem verirdi; bir şiir için günlerce uğraşırdı' (Damar, 2006: arka kapak yazısı).

Birinci Dünya Savaşı'nın bütün değer yargılarını sarstığı bir umutsuzluk ortamında doğan sürrealizm diğer adıyla gerçeküstücülük, kapitalist Batı medeniyetinin biçimlendirdiği mantık, ahlâk, sanat, estetik, toplum düzeni vb. gibi değerlere başkaldırarak dünyaya yeni bir bakış açısı getirmeyi hedefleyen bir düşünce akımı haline gelir. *'Rimbaud'nun 'hayatı değiştirmek' parolasını benimseyen Gerçeküstücüler, sanatta mutlak başkaldırıcı bir dogma haline getirmişler; hayal gücünü ve gerçekleştirme yeteneğini frenlediği gerekçesiyle, şiirdeki alışılmış bütün kuralları reddetmişlerdir'* (Geçgel, 2008). Bu nedenle imgede, aralarında mantıksal bir ilişki bulunmayan iki gerçeğin rastlantısal yaklaşmasından ortaya çıkan bir güzellik aramışlardır. Şiirsel imgenin ve güzelliğin temeli olarak gördükleri bu arayış, birbirinden uzak iki gerçeğin bir araya getirilmesiyle, alışlagelmiş çağrışım mekanizmasını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Bunun için de, geleneksel imge yapısının ve dildeki sözdiziminin bozulması gerekli görülmüştür.

Bu durum, toplumcu gerçekçilerin *'halk için yazmak'* anlayışına ters düştüğü gibi, yazılan şiirlerin anlamdan uzak ve imgelerle dolu, kapalı bir anlayışa sürüklediği görüşünü ortaya koyar. Durum böyle olunca Arif Damar, 1960'tan sonra yazdığı şiirleriyle toplumcu gerçekçilerin *'halk için yazmak'* anlayışına karşı çıkar ve bunun *'halkın anlayacağı biçimde yazmak'* anlamına gelmediğini savunur. Bu şekilde yazılmayan ürünlerin *'kapalı şiir'* olarak değerlendirilmesini de doğru bulmaz:

'Toplumcu gerçekçilikte halk için yazmak diye bir şey var; halk için yazmak, halkın anlayacağı şekilde yazmak diye bir düşünce. Oysa halk için yazmak halkın anlayacağı biçimde yazmak değildir. Yanlış anımsamıyorsam Brecht: 'Halk için savaşan entelektüeller için de yazmak, halk için yazmaktır' demiştir. Bu şekilde yazılmayan şiirler için kapalı şiir diyorlar. Hâlbuki Ritsos, Neruda bizim ülkemizdeki toplumcular gibi mi yazıyor? Şimdi tekrar söylemem gerekirse; ben toplumcuyum, gerçekçiyim; ama toplumcu gerçekçi değilim?' (Damar, 2006: arka kapak yazısı).

Bu bağlamda Arif Damar, edebiyatımızda Tanzimat'ın birinci dönem sanatçılarıyla başlayan ve Cumhuriyet döneminde toplumcu gerçekçiler tarafından da sürdürülen '*sanat toplum içindedir*' anlayışının, sanattan ödün veren tutumuna karşıdır. Çünkü bu durum toplumcu gerçekçileri '*sanatın ne olduğu sorusundan çok, ne olması gerektiği sorusuna cevap veren bir akım (Moran, 1991:48)*' haline getirecektir. Söyleyişten çok, içeriğe önem veren toplumcu gerçekçiler, bir başka ifadeyle 'neyi' söyledikleri, 'nasıl' söylediklerinden daha önemli bir hal almıştır. Bu bağlamda, elinden geldiği kadar toplumcu şiir okurunun, şiir beğenisine katkıda bulunmak ve o beğeniye geliştirmek isteyen Arif Damar, dünya görüşünü ya da şiirlerinin içeriğini değiştirmemiş; ancak, sanatı algılayış biçiminde Garip ve İkinci Yeni şairlerinin etkisiyle büyük değişiklikler ortaya koymuştur. Çünkü sanatçı, artık şiirlerinin içeriği kadar biçimine, üslûbuna ve özellikle de imgelerine ağırlık vermiştir diyebiliriz.

İmge temeline dayalı özcü ve toplumsal sanatı savunan Attila İlhan (1925-2005) ise, şiirlerini Türk insanının duygusal ve estetik gelişimini, bireysel, ulusal ve evrensel değerler dizgesi içinde ele alarak ortaya koymuştur. Bu nedenle yazdığı şiirler, şairin gizli mitinin kaynaklarını imgeleyen göndergelere sahiptir diyebiliriz. Şiir yazmanın bir nevi düzyazıdan daha ciddi ve içten farkları olduğunu belirterek imgeyi öne çıkaran Attila İlhan, imgenin asla tek başına amaç olamayacağını savunarak o yıllarda bir harekete dönüşmekte olan 'İkinci Yeniler'den kendisini özenle ayrı tutar. Bu bağlamda, 1950'li yılların başından itibaren çok sayıda şiir ve edebiyat üzerine eleştiri yazısı yayımlasa da bunları bir kitapta toplamak için bir hayli beklemiş; ancak 1980, 1983 ve 1991 yıllarında, sırasıyla '*Gerçekçilik Savaşı*', '*İkinci Yeni Savaşı*', '*Hangi Edebiyat*' adıyla yayımlamıştır. Özellikle '*Gerçekçilik Savaşı*' ve '*İkinci Yeni Savaşı*' kitaplarında, Attila İlhan'ın edebiyat anlayışını görmeye olanak sağlayan ya da kendisinin tercih edeceği ifadeyle 'edebiyat savaşı'nı gösteren metinler bir araya getirilmiştir.

Bu metinlerin içinde o dönemin şair ve edebiyat toplulukları tarafından, kimi zaman dışlanan kimi zaman da başköşeye oturtulan imgede kendisine yer bulmuştur. İlhan, 1952 ile 1955 yılları arasında toplumcu edebiyatı, imgeyi ihmal ettiği; 1955'te Garip şiirini, imgeye muhtaç olmayan bir şiir yazdığı; 1960'larda ise İkinci Yenileri, imgeyi yanlış kullandığı gerekçesiyle eleştirir. İlhan'a göre, *'doğru imgenin kullanılması için öncelikle 'doğru öz' tespit edilmeli ve buna uygun estetik ifade bulunmalı, başka bir deyişle öz ve biçim arasında sentez yapılmalıdır'* (İlhan, 1983:49). İmgenin merkezî bir konum işgal ettiği bu eleştirel yaklaşımın arkasındaki zemin 'öz-biçim' ayrımıdır diyebiliriz. Çünkü hiçbir zaman ayrıntılı biçimde açıklanmayan bu ayrım açısından imge, öz ve biçim arasında senteze olanak sağlayan bir araç olarak sunulur. Her ne kadar sıkı bir yakın okuma sayesinde böyle genel bir tanımlama yapılabilse de aslında sentezin aracı olan imge; Garip şiiri, Toplumcu Edebiyat ve İkinci Yeni eleştirilirken, şair tarafından farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Nitekim İlhan'ın imge kuramında, imge birden çok anlama gelir ve hiçbir zaman belirgin bir biçimde açıklanmaz. Bu bağlamda ilk olarak, toplumculuktan yozlaştırdıkları bir sanat tutumuyla imgeyi şiirden atmak isteyen Garipçilerin, şiiri bir söz oyununa ve tekerleme yavanlığına düşürdüklerini savunarak imge karşısındaki tutumlarına itiraz etmiştir:

'Savımız şuydu: Has sanat toplumsal sanattır, toplumsal sanat bir içlem (öz, muhteva, contenu) sanatı, söyleyecek şeyi söyleyiş biçiminden ayırmaksızın öne alan sanat... Bu durumları bilgin de ozan da deyimleyebilir, aralarındaki fark ikincisinin, estetik kategorileri içerisinde ve imgelerle deyimlemesi. İmgeler, sanatı sanat kılan spécifique öğeler!... Edebiyatı, hele şiiri ondan tıraşladınız mı, bir rezalet, geriye sadece laf kalır, laf da tekerlemedir, espridir, alaydır, şudur budur, gelgelelim artistique değildir' (İlhan, 1983:92).

İlhan yaptığı bu tespitlerle, Garip şiirinin biçimci bir şiir olduğunu ve bu yüzden de toplumsal bir şiir sayılamayacağını kanıtlamaya çalışır. Ona göre Garip şiiri, özcü ya da toplumsal bir şiir olmadığı için imgeye muhtaç olmadan yazabilmektedir. İlhan ikinci olarak da, doğru özü tercih eden toplumcu edebiyatı; *'doğru biçimi bulamadığı, 'artistik metotlar' değil 'bilimsel metotlar'a yakın durduğu ve bu yüzden imgeyi yaratamadığı'* (İlhan, 1983:97) için eleştirirken, toplumcu edebiyatın tespit gerçekçiliğine takılıp kalması, yalnızca 'öz' ile ilgilenmesi ve anlatmanın estetik boyutunu ihmal ettiğine vurgu yapar. Bu bağlamda imgeyi hem dil hem de bakış açısı bağlamında merkezî bir konuma yerleştiren İlhan, mevcut edebiyatın estetik düzeyini yetersiz bulurken, 'imge' kavramı yoluyla edebiyatın estetik boyutunun da önemini vurgulamaktadır.

İlhan son olarak, Toplumcu Edebiyatı ve Garip hareketini farklı bağlamlarda, imge açısından eleştirdiği gibi 1956'dan itibaren tartışılmaya başlayan İkinci Yeni'yi de imgeyi yanlış anladığını iddia ederek eleştirir. Aslında Garip hareketinin şiirden kovmak istediği imgeyi yeniden şiire kazandırmak için mücadele verenlerin başında gelen Attila İlhan ve İkinci Yeniler, bu yönleriyle aralarında yakınlık bulunsa da İlhan, İkinci Yeni şiiriyle arasına kalın duvarlar örmüş ve bu harekete en ağır eleştirileri yapanların başında yer almıştır. O, İkinci Yeni'ye yönelik eleştirilerini, imgeyi boşa çalıştırarak şiiri toplumsal ve insancıl görevinden kopardıkları iddiası üzerinde odaklaştırmaktadır:

'Edebiyat tarihine elbette ikinci diktanın şiiri diye geçecek olan 'ikinci yeni' hikâyesinin bamteli işte buradadır. Tarih önünde sorumluluğunu bilen toplumcu bir şair ne yapar? Bu çeşit sapmalara ve kaymalara cephe alır' (İlhan, 1983:242).

İlhan, imge bağlamında İkinci Yeni eleştirisini 'imgenin yokluğu' ya da 'imgeye muhtaç olmadan' şiir yazma üzerinden değil, 'imgenin yanlış anlaşılması' üzerinden inşa eder. Böylece İkinci Yeni'nin imgeyi kullanan bir şiir olduğunu bir nevi kabul eder. Böylece İkinci Yeni eleştirisini yaparken imgenin yanlış anlaşıldığı iddiasından dolayı doğru imgenin tanımlanması daha yakıcı bir sorun haline gelmektedir. İlhan da bunun farkında olarak 'işlemsel imge' gibi birtakım alt-kavramlar icat etmek zorunda kalır. *'Onların şiirinde işlemsel imge kendini en iyi deyimleyen kelimeleri ozanın iç yaratıcı eylemi sırasında bulup giyinmez de, birtakım kelimeleri ozanın şöyle ya da böyle yakıştırmaları imgeleri yaratır: o da eninde sonunda işlemi olur giderek. İkinci Yeni kafasına çatışımızın temeli burada'* (İlhan, 1983:159). Buna rağmen İlhan, 'işlemsel imge' kavramını sonrasında tekrar kullanmaz. İkinci Yeni'nin imge kuramı bağlamında eleştirildiği bu tür yazılarda sunulan işlemsel imge, aslında önceki yazılarda kullandığı imgeden hayli farklıdır. İlkinde 'işlem'den (muhteva, içerik) imgeye gidiş ve bunun sonucunda 'kelime'yi kullanma vurgusu yokken, burada 'kelimeden imgeye gidiş' gibi bir eleştiri söz konusu olduğu söylenebilir.

2.4. ŞİİRSEL İMGE TÜRLERİ

Wellek ve Warren'ın *'Edebiyat Biliminin Temelleri'* adlı kitabında -H.W.Wells'in nitelik ve nicelik itibarıyla imge üzerine yaptığı kurumsal sınıflamayı kaynak göstererek yapmış oldukları sınıflamadan hareketle imgeyi ayrıntılı bir biçimde ele alan Korkmaz (2014:298-324), okurda bıraktığı etki ve algılanış bakımından şiirsel imgeyi beş genel başlık altında incelemektedir: 'yayılgan (gelegen)', 'batık', 'radikal', 'yoğun', 'süsleyici, coşkulu ve bayat' imge. Dolayısıyla bu imge türleri, tezin ana konusunu oluşturan Ahmet Kaçar'ın şiirleri merkez alınarak, Türk edebiyatından birtakım örnekler de verilerek açıklanıp değerlendirilecektir.

2.4.1. Yayılğan (Gelegen) İmge

Yayılğan imgeler, okurda daha önce karşılaşılmamış düşsellikleri tetiklemeleri bakımından en değerli imge türü olarak kabul edilir. Yayılğan imgelerde yer alan sözcükler, kullanılagelen anlamlarından ziyade metnin bağlamı içerisinde okuyucunun hiç de alışık olmadığı bir söylemi oluşturmasını sağlamak üzere işlev görürler. Okuyucunun hayal dünyasında, durgun bir suya bırakılan sert bir cismin bıraktığı etkiye benzer bir etki bırakır ve dolayısıyla okuyucu, imgeyi her an daha da genişleyen/yayılan bir şekilde alımlar. Yayılğan imgelerde, *'şiiirde gösteren ile gösterilen, söylenen ile kastedilen arasındaki ilişki, doğrudan ve sıradan olmaktan öte daha kurgusal bir özellik taşımakta ve okuyucunun duyuş, seziş ve tecrid kabiliyetine göre muhayyilede şekillenmektedir'* (Korkmaz 2014:301). Bu durum, bir yandan okuyucunun sürekli yeni açılımlarına fırsat tanıyarak bir iç içe geçme ve etkilenme ağı üzerine kurulurken, öte yandan okuyucu için anlamın giderek derinleştiğini ve genişlediğini söylemek mümkündür.

Hayallerinin genişliği ve erişilemezliğiyle farklılığını ortaya koyan Ahmet Kaçar'da, yayılğan (gelegen) imgelere sıkça rastlamak mümkündür. Kaçar'ın *'Ne'* adlı şiirindeki *'Uzaklara bakan gözlerinizde / Hasretin bir başka derdini duydum'* (Demir, 2015:30) dizelerinde şair, farklı özellikte iki algılama unsurunu birini diğeri için çıkış noktası yaparak birbirini tamamlayıcı tek bir değer olarak kullanır. Şiiirde görmek ile duymak duyuları arasında dönüşümlü bir uyum ya da birbirlerinin görevlerini üstlenme dizgesi oluşturulmuştur. Hasretin o dayanılmaz derdini görmek ve duymak duyularıyla bizlere bir nevi hissettiren şair, duyular arasında aktarım yapmaktadır. Cahit Sıtkı'nın *'Peyzaj IV'* adlı şiirinde ise *'Sesinden semaya akseden bahçe'* (Tarancı, 1994:173) dizesi, insan sesinin kurucu, yaratıcı ve dönüştürücü gücüne gönderme yapılırken, sözün/sesin dikey boyutlu kurduğu yeni ve umut dolu bir dünyayı da haber vermektedir. Sevgili konuştuğça, onu dinleyen şair, dikey boyutlu bu ütöpik/hayalî dünyada yeniden doğacak ve varlık sınırları

'sema' gibi sonsuza açılacaktır. Son olarak Cemal Süreya'nın 'Göçebe' adlı şiirinde geçen 'Ay kana kana batıyor' (Süreya, 2013:61) ifadesiyle şair, bir taraftan kana kana su içmek deyimini ile ayın batış şeklini ilişkilendirirken, diğer taraftan da ayın battıktan sonra ufukta beliren kızılığa -kanın kızılığına/kırmızılığına- vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Bilindiği üzere kana kana su içmek deyimini; belli bir zaman susuz kaldıktan/bırakıldıktan sonra suyu doyuncaya/kanıncaya kadar içmek anlamını taşır. Ayın batmak için kana kana hareket etmesi de gitmesine engel olan durumun ortadan kalktığını ve bunun sonucunda meydana gelen kızılığın göstermektedir diyebiliriz.

2.4.2. Batık İmge

Yayılgan imgelerden sonra estetik değeri en yüksek imge sayılan batık imgeler; biçimin bulanıklaştırılarak tam görüntü seviyesinin altına düşürülmesi sonucu oluşur. 'Benzeyen ile benzetilen arasındaki ilgi, çekinik bırakılan görüntü düzeylerinin sezdirmeleri/imaları üzerine kurulur' (Korkmaz 2014:313). Bulanıklaştırılmış görüntülerin imaları altında daha çok doğa ve insan arasındaki örtük ve parçalanmış birlikteliğe gönderme yapan batık imgeler, zihinsel bir okuma çabası gerektirdiğinden, felsefi söylemler için de uygun bir yapıya sahiptir. Ayrıca, batık imgelerin bir başka özelliği de tabiata yönelik atıfları dolayısıyla insanın bireysel dünya serüveni ile bitkilerin tabiattaki yaşamsal doğal ritimleri arasında bir benzerlik olduğunu akla getirmesidir.

Yaşadığı yörenin tabiat ve sosyo-kültürel yapısı Kaçar'ın şiirlerine önemli esin kaynağı olurken, şairin tabiat-insan ikilemi arasındaki ilişkiye göndermeler yapması daha çok batık imge ekseninde gerçekleşir. Kaçar'ın 'Gülen Yüzün' adlı şiirindeki 'Gülen yüzün solmuş sevgilim senin' (Demir, 2015:516) dizesi sevgilisinin yüzünü çiçeğe benzeten şairin, tabiatın bir doğal ritmi olan açan çiçeğin solması durumunu sevgilinin yaşadıklarıyla ilişkilendirerek, onun gülen yüzünün zamanla bir çiçeğin rengini kaybederek solması gibi canlılığını yitirmesine ve artık gülmediğine vurgu yapar. Yine Kaçar'ın 'Görelde Bahar' adlı

şiiirindeki döörtlükte geçen dizeler *'Görele 'de dağ dere taçmış / Gül yasemen sümbül laleler açmış / Kim bilir kaç kalbe hülyalar açmış / Gül yasemen sümbül laleler açmış'* (Demir, 2015:478) Kaçar'ın yaşadığı bölgeden bizlere manzaralar sunarken, aynı zamanda insanın tabiatın kendini alamadığı doğal etkileşimine göndermeler yapar. Tabiatın karşı konulmaz döngüsünde, bahar ayının gelmesiyle birlikte insanların varoluşsal mücadelesinin daha da renklendiğini ve duygularının çağlayan bir nehir gibi taşıdığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Kaçar, bahçe kültüründen ödünç aldığı gül, yasemen, sümbül ve lale gibi çiçekleri insanların gönül bahçesi olan kalpte hülyalar kurarak açmasını sağlamıştır. Kalbi bir çiçek bahçesine benzeten şair, nasıl bahar ayı geldiğinde çiçek bahçesi canlanır ve her yer rengârenk çiçeklerle doluyorsa, insanların kalbini de tıpkı o çiçek bahçesi gibi rengârenk hülyalarla/hayallerle yeşertir. Son olarak Ahmet Haşim'in *'Merdiven'* adlı şiirinde geçen *'Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak / Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta'* (Hulusi, 1967:100) gibi dizelerle şair, tabiatın ritmi ile insan varlığı arasındaki ortak tükeniş ve çözülüşün örtük diline bir nevi gönderme yapar. Bunu yaparken de güneş rengi yaprak ve perde perde solmak gibi ifadelerle insanların, sonbaharda dökülen yapraklar gibi doğadan ödünç alınan imgelerle ölüme doğru sessizce gidişini anlatmaktadır.

2.4.3. Radikal İmge

Benzeyen unsurları kökten birleştiren radikal imgeler fazla teknik, faydacı veya basit olduğundan şiire uymayan bir özellik gösterir ve nesir diline uygun görünürler. Sade, zarif bir dil ekseninde, zengin çağrışımlı kelimelerin kullanıldığı bu tarz imgeler, *'şiirsel metafor ile keskin zıtlıkları karşılaştırmasıyla da oluşturduğundan, yoğun zihinsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlar'* (Korkmaz, 2014:318). Bu nedenle bir şiirsel metinde, belli bir etki yaratan ses benzeşimleri kadar, özellikle karşılaştırma ve eğretileme yoluyla art arda gelen ya da birbirini içeren sözcüklerin seçimi de büyük bir önem taşır. Bu sözcükler arasında çağrışımsal, göndergesel ve anlamsal gibi çeşitli türden bağlantılar

oluşturulur. Bunun yanında daha çok düşünsel ya da felsefi söylemler için uygun zemin oluşturan bu sözcükler; ancak şiirdeki lirizm ile beslendiği zaman birer radikal imgeye dönüşebilirler. Aksi takdirde şiirden çok nesir diline uygun birer sözcük görevi görürler.

Anlatma esasına bağlı bir şair olan Kaçar'ın şiirlerinde radikal imgeler kendini yoğun bir şekilde gösterir. 'Dünya' adlı şiirindeki dörtlükte '*Bazen hayal gibi bazen hakikat / Bir gerçek dünya var bir yalan dünya / Ayrılığa vuslat acıya şefkat / Bir veren dünya var bir alan dünya*' (Demir, 2015:52). Kaçar, insanın içinde bulunduğu dünya (hayat) karşısındaki trajedisini düşünsel bir söylemle anlatırken, 'hayal-hakikat, gerçek-yalan, ayrılık-vuslat, veren-alan' gibi zıtlıklara başvurarak insanın dünya içindeki varoluş nedenine bir nevi atıfta bulunur. Hiçbir şeyin insana ait olmadığı bu dünyada, insanlar sadece zıtlıklar arasındaki döngüde gidip gelmektedir. Necatigil'in 'Liman' adlı şiirinde ise '*Güçlü fırtınalarda direkleri kırılmış / Gemiler bize sığınır - - bulduk sanırız. / Görmezler. Varsa yoksa uzaklar - - / Onarırız. Giderler, kalırız*' (Necatigil, 2009:247). Uzakların çekiciliğine kapılarak engin denizlere açılmış ve güçlü fırtınalarda direkleri kırılarak limana sığınmış gemilerin, onarıldıktan sonra yeniden limandan ayrılması imgesi üzerine kurulu şiirde; kırmak-onarmak, kalmak-gitmek gibi zıtlıkların birliğinden meydana gelen oldukça teknik bir yapı anlayışı hakimdir. Şiire bakıldığında gemi insanı, liman ise evi ya da aileyi düşündürür. İnsanın cazibesine kapıldığı dış dünya, aslında acımasız ve kırııcıdır; hırpalanan insanı onaracak tek güç, sevgi ve güvendir. Bunu da sağlayabilecek tükenmez tek kaynak ev ve ailedir. Ama insan çoğu kez bunun farkında değildir ve her seferinde yeniden dışarıya koşar. Nerenin sakin ve huzurlu olduğunu anlaması ve eve dönmesi zaman alsa da sonunda gerçeği fark eder. Son olarak Tanpınar'ın 'Zaman Kırıntıları' adlı şiirinde '*Ben zamanı gördüm, / İçimde ve dışımda sessiz çalışıyordu, / Bir mezar böyle kazılırdı ancak*' (Tanpınar, 2009:72). Günden güne ölüme yaklaşmanın verdiği sıkıntı dile getirilirken, zamanın karşı konulmaz akışı bir yandan insanın içindeki yaşama sevincini, umutlarını ve sevgisini sömürürken, diğer yandan dış

görünüşünü yanan bir mum gibi eritir. Bu durum ölüm ile yaşam arasındaki keskin zıtlığın kökensel birliğine bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

2.4.4. Yoğun İmge

Yoğun imgeler, belirgin olmakla birlikte minyatür inceliğinde bir özellik taşır. Korkmaz bu durumu *'kaba hatlarıyla fakat minyatür inceliğinde bir resme benzeyen yoğun imgelerde ferdî ve kolektif plânda geleneksel boyutun ağırlıkta olması, metaforların birer sembol olarak değer kazanmasına neden olduğunu'* (Korkmaz, 2014:320) söyler. Bu semboller bir nevi metin içerisinde, şairin bireysel deneyimleriyle birlikte yeni anlam ve çağrışımlar kazanarak yoğun imgelerde, betimleyici ve simgesel anlatımın öne çıkmasını sağlar. Bu anlatım şiirsel göndergedeki açıklık ve yoğunluk değerlerinin resim sanatlarına ait bir tarzda birleştirirken; şiiri duygu ve düşüncenin soyut ifadesinden kurtararak, onlara gözle görülür bir şekil vermektedir.

Geleneksel ifadelerin ve görselliğin ağırlıklı bir şekilde yer tuttuğu Kaçar'ın şiirlerinde, sembol halini alan yoğun imgeler, minyatürü andıran bir anlatımına dönüşür. Kaçar'ın *'Siyah Oyalar'* adlı şiirinde geçen dizeler *'Meltem rüzgarının vardığı yerde / Ümitler kurumuş susuz tarladır'* (Demir, 2015:96). İnsanı yaşadığı dünyada tutan en önemli yaşam kaynaklarından biri olan ümit, 'kurumuş susuz tarla' ifadesi ile tablolastırılarak, görsellik ön plana çıkarılmıştır. Şiirdeki betimsel üslubun zihinde oluşturduğu tablo, geleneksel boyutta anlam kazanmış meltem rüzgârı ve tarla (bahçe) gibi sembollerle düzenlenmiştir. Şiirde kurumuş susuz tarla şairin iç dünyasını düşündürürken, gittiği her yere serinlik ve ferahlık götüren meltem rüzgârı, şairin iç dünyasına bir nevi yolculuk yapar. Bu varılan yer, onun serinlik ve ferahlık (yaşamsal belirtileri) götüreceği bir yer değildir artık. İlhan Berk'in *'Kuşlar'* adlı şiirinde ise *'Öğle düşmüştü, yaralı bir kuş gibi ovaya'* (Berk, 2001:322). Günün öğle vaktine vurgu yapılırken, bir türlü geçmek bilmeyen öğle vaktini 'ovaya düşmüş yaralı bir kuş' ifadesiyle tablolastırır. Kuş ile zaman arasındaki uyum şiirde, geleneksel boyutta anlam

kazanan bir sembolle dönüşür. Fakat şair için bu sembol zamanın işleyişinden çok durağanlığını temsil etmektedir. Çünkü şair, zamanı dondurulmuş küçük bir film karesi gibi tablolaştırarak, insan zihnindeki derin uyarımlara 'görme yetisi' ile ulaşmayı hedefler. Son olarak Karakoç'un 'Köpük' adlı şiirinde geçen 'Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi' (Karakoç, 1998:132) Bütün canlılar için kaçınılmaz son olan ölümü, 'aç bir köpek' şeklinde tablolaştıran şair, ölüm kavramı ve olgusunu bu metaforla daima hafızasında canlı tutar. Çünkü ölüm, varlığın ötesinde, iletişimin mümkün olmadığı bir yerdedir. Ölüme uygun bir anlam yükleyip ona hâkim olma girişimi hiçbir zaman sonuç vermemiştir. Bu nedenle ölüm, varoluşun temelinde insanoğlu için doğumundan itibaren tek gerçekken, aynı zamanda var olamama tehdidini de içermektedir. Bu durum, ölümden kaçamayacağına bilincinde olan insanoğlu için bir kaygı kaynağıdır. Bu kaygıyı da şair, bizlerin peşini bırakmayan 'aç bir köpek' ifadesiyle dile getirmektedir.

2.4.5. Süsleyici, Coşkun ve Bayat İmge

Estetik açıdan fazla bir değeri olmayan süsleyici imgelerde, benzeyen ile benzetilen arasında bire bir nicelik benzeşmesi vardır. 'Genellikle benzeyen ile benzetilen unsurların her ikisi de aykırılığı içinde barındıran iki ayrı somut değerdir' (Korkmaz, 2014:322). Bu durum süsleyici imgelerin hem egzotik hem de mantık dışı bir çağrışım taşımasına neden olur. Kaçar'ın 'Boş Bir Sema Altında' adlı şiirinde geçen 'Lekesiz bir ışığa / Hasret kalacak insan / Niçin yaşadığımı / Düşüneceği zaman' (Demir, 2015:24). Dörtlükte leke ile ışığın benzeşme yönleri arasında somut görünüme bağlı bir ilişki söz konusudur. Hasret ve düşünmek gibi soyut kavramları ışık ve leke gibi somut kavramlarla ilişkilendiren şair, insana varoluş nedenini sorgulaması için bir kapı aralar. Bu kapı onları daha çok bilinmezliğe götürürken, aynı zamanda bildiği şeylere de muhtaç bırakacaktır.

Coşkun imgeler ise, *'basit değerlendirmeler ve zayıf karşılaştırmalar yapmak için kullanılır (Korkmaz, 2014:323)*. Estetik açıdan fazla bir değer taşımayan coşkun imgeler, süsleyici imgelerin çok az incelenmiş biçimleridir. Kaçar'ın *'Yetmez mi?'* adlı şiirinde geçen *'Ben bir kara toprak, sen bir kara taş / Bu kadar yürekte sarı yetmez mi?'* (Demir, 2015:87). Ben ile sen ve toprak ile taş arasındaki karşılaştırmalı anlam ilişkisine vurgu yapan şair, toprak ve taş gibi iki oluşumu 'ben ile sen' de birleştirerek bir durum (sevgi ve şefkat) yoğunlaşması sağlamıştır. Toprağın taşı benimsemesi ve kendisindenmiş gibi ona yer vermesi ontolojik açıdan aidiyet duygusunu düşündürürken, şairde sevgiliye kendisinden yer verir. Ona sevgi ve şefkatle sarılarak bir nevi ait olduğu yeri hatırlatır.

Son olarak bayat imgeler, *'aslında imge özelliğini kaybetmiş ve önceden belirlenmiş bir anlam düzeneğine sembol bağlamında yapılan yüzeysel bir göndermelerden oluşur'* (Korkmaz, 2014:324). Bunlar genellikle gül-bülbül veya bahçe-bahar mazmunları üzerine kurulurken haliyle, Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi *'sanki mahsustan oyunun şartlarını güçleştirmek, zaferi en pahalıya satmak için daraltılmış bir imge âleminin bulunduğu Divan şiirinde'* (Tanpınar, 1995:180) sıkça kullanılır. Nitekim geleneğin bir halkası konumunda olan Kaçar'ın da bu tür imgeleri şiirlerinde zaman zaman kullandığı söylenebilir. *'Gelip Geçerken'* adlı şiirinde geçen dördlükte *'Sarılır sevinçle toprağa yeşeren filizler / Yeni bir dünya başlar baharla / Büyür nisanın getirdiği ikizler / Açar gönlünü tohum bekleyen bahçe'* (Demir, 2015:67) ve *'Şimdi'* adlı şiirinde geçen *'Baş başa, diz dize, gönül gönüle / Bülbüllerde yoktu bu sevgi güle'* (Demir, 2015:60). Kaçar'ın bu iki şiirinde kullandığı ve Doğu şiir geleneğinde sürekli aynı göndermeler doğrultusunda işlenen bahar-bahçe ve gül-bülbül gibi motifler; imgeden çok sembol değeri kazanmış birer unsura dönüşürken, bu durum okuyucuda alışlagelmiş bir duygu tepkisiyle karşılanmaktadır.

3. BÖLÜM

3.1. AHMET KAÇAR'IN ŞİİRLERİNDE RADİKAL İMGELER

Bir insanı bir başkasından ayıran, insanın kendisine özgü niteliklerinin bir toplamı olarak tanımlanabilecek kişilikle ilgili olarak TDK'nın *'Türkçe Sözlük'*ünde *'Bir kimseye özgü belirgin özellik, manevi ve ruhsal niteliklerinin bütünü, şahsiyet'* (2005:1188) şeklinde bir açıklama verilir. Ahmet Cevizci'nin *'Felsefe Sözlüğü'* adlı eserinde ise *'1. Gözlemin diğer nesnelere ayrı bir şey olarak, bene ilişkin öznel bilinçlilik; kendi beninin bilincinde olan kişinin psikolojik bakımdan söz konusu olan bireyselliği. 2. Bir kişinin temel ve genel davranış tarzı; bireyin davranışının, bireye bir toplum içinde anlam veren, değer kazandıran ve onu toplumdaki diğer bireylerden farklılaştıran yönlerinin toplamı'* (Cevizci, 2010:945) şeklinde biri daha çok felsefî, ötekisi ise sosyolojik iki karşılık verilir. M. Jerry Burger ise *'Kişilik'* adlı eserinde kavramın *'bireyin kendisinden kaynaklanan tutarlı davranış kalıpları ve kişilik içi süreçler olarak tanımlanabileceğini'* (Burger, 2006:23) belirtir. Bütün bu özellikler, bireyi diğer bütün kişilerden ayıran ruhsal ve manevi farklılıkların bir nevi bütünü olarak değerlendirilebilir. Söz konusu tanımların içerdiği 'özgü', 'şahsiyet', 'birey', 'ben', 'öznel bilinçlilik', 'bireysellik' gibi sözcüklerden de anlaşılacağı üzere kişilik kavramı özerklik ve özgünlüğe, sanatsal düzlemde ele alındığında da modernist bir yönelime imada bulunmaktadır.

Kişiliğin ve buna bağlı olarak özerkliğin bu şekilde vurgulanması, modernliğin de bir nevi belirleyicisi olur. Çünkü *'özerklik ve kişilikle yakından ilişkisi olan özgürlük ve özgünlük kavramları, modernist söylemin de temelini oluşturur'* (Wagner, 2005:27). Dolayısıyla kişilik kavramının, sahip olduğu bu içeriksel yükü, modernist sanat ve şiirle doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda kavram, sanatsal düzlemde değerlendirildiğinde, bir sanatçının ortaya koyduğu sanat eserinin kıymet ve niteliğinin

başlıca ölçütü, içerdiği özgünlük ve taşıdığı bireysel duyuş yani özerk bir durum olduğu; bu özelliklerin de kişilikten kaynaklandığı söylenebilir. O halde bir sanat eserine ilişkin olumlu kanaatlerin 'özgün', 'kişilikli', 'yeni', 'orijinal' veya 'yaratıcı' gibi sıfatlar içermesi de bununla ilişkilendirilebilir.

Yaşadığı coğrafi konum ve sosyo-kültürel yapı Kaçar'ın kişiliğini şiirlerine yaslamaında büyük bir etken oluşturmuştur. Şiirlerini kurarken tabiatı, eşyayı ve yaşamı bireysel bir algıyla kavraması, yaşadığı coğrafyadan yerel ve millî esin kaynakları sunması Kaçar'ı doğrudan doğruya modernist şiirin özgünlük ve özerklik söylemine götürmüştür. Bu söylem, Charles Taylor'un da belirttiği gibi '*köklerini şairin kişisel duyarlılığından alan*' (Taylor, 2011:74) modern şiirin dilidir. Dolayısıyla Kaçar'ın kişilik kavramıyla temsil ettiği bu modernist söylem, hem içinde bulunduğu gerçekliğin yansıması ve sonucu, hem de özgünlük ve özgürlüğe doğru atılmış bir adım olarak kendisini gösterir. Bu bağlamda Kaçar'ın şiirleri her ne kadar çeşitli temalar etrafında kurulsa da, şiirlerinde aktarmaya çalıştığı duygu ve düşünce durumları, doğrudan doğruya şairin kendi alımlama tarzı, kişilik özellikleri doğrultusunda gelişerek özgün ve yaratıcı bir nitelik kazanmıştır.

İlk şiiri bir çocuk dergisinde yayınlanan Kaçar, henüz ilkokul beşinci sınıftadır. Yayınlanan ilk şiirinin heyecanını şöyle dile getirir; '*Şimdi bir Çocuk Dergisi çıkar, 5 kuruş, derginin ismi de Çocuk. İstanbul'da çıkarmış. Okulundan bana şu filan dergiye sen de yaz dediler. Ben de yazıp gönderdim. Sonbahar diye bir şiir gönderdim; 'Sonbahar, soldun bahar / Sen niye soldun bahar / Otuz günün içinde / Sarardın soldun bahar...' Bu şiir çıkmış dergide. Görele Merkez Okulu 5. sınıf öğrencisi, 611 Ahmet Kaçar. Gerçekten Ahmet Kaçar yazıyor. İnsan inanamıyor. 5 kuruştü. Ben alamadım dergiyi. Bir arkadaşım bana verdi, acıdı o zaman. Cumartesiydi, pazar akşama kadar okudum, pazartesi verdim geri'* (Demir, 2015:499). Şiir yazmaya çocukluk yıllarında başlayan Kaçar, şairlik gelişiminde ve şairlik

kişiliğini kazanmasında şüphesiz en büyük rolü sosyal faktörler meydana getirmiştir. Bu faktörlerin en başta geleni ise ekonomik sıkıntılardır.

Yaşadığı ekonomik sıkıntılar yüzünden okuyamadığını ve istediği hayatı yaşayamadığını ifade eden Kaçar'a; bu zorluklar ilham kaynağı olmuş ve onu şiire yöneltmiştir. Kendisiyle yapılan röportajda '*Neden roman ya da hikâye değil de şiir yazdınız?*' sorusuna şöyle yanıt verir; '*Şiir fakir işidir. Masrafsız. Aklında da tutarsın, küçük bir kâğıda da yazarsın. Mesela, herifin attığı sigara kâğıdına alıp yazarsın. Ama diğerleri (roman ve hikâye) için en az bir top kâğıt lazım, masa lazım. Yani, bir malzeme lazım, o yüzden onlar zengin işidir*' (Kaçar, 2016). Yaşadığı coğrafyanın çetin koşulları, ekonomik dengesizliği ve bunun yol açtığı problemler Kaçar'ı ardi arkası kesilmeyen çeşitli hayat-olayları, hayat-ilişkileri ve hayat-kaygıları içinde bir varoluş mücadelesine sürükler. Bu nedenle şiirlerinde, içinde bulunduğu dünyayı yansıtan ya da bu dünya ile birey arasındaki birleşmeyi sağlayan, onun varoluş mücadelesinde hem maddî hem de manevî değişimin/oluşumun şartlarını hazırlar.

Bu bağlamda Kaçar'ın şiirsel çabası; insan duygusunun, imgeleminin ve dolaylı olarak düşüncesinin belli sınırlardan kurtulmasını ve özgürleşmesini amaç edinen bir mücadele haline dönüşür. Nitekim şiirleri de, kendine özgü esin kaynakları ve araçlarla öznel varlıkta, yani okurun bilincinde belirli bir değişiklik yaratır; bu değişiklik, nesnel (objektif) gerçeği etkileyerek onun değişikliğe uğratılmasında yardımcı bir unsur olarak devreye girerken, okura öznel (sübjektif) durumunda yani bilincinde dış gerçeği değişikliğe uğratması için pencereler aralar. Bu nedenle Kaçar'ın şiirlerinde yarattığı imgeler, onun var olan nesnel (objektif) gerçek ya da dünyadan bütünüyle bağımsız, kendine özgü alternatif bir dünya yaratma iddiasını ve okurla birlikte bu imgesel dünyanın alternatif dünya olarak, var olan dünyayla yer değiştirmesine yardımcı olur. Amaç, var olan (gerçek, somut) dünya ile var olması hedeflenen

(ideal, soyut) dünya ve bu dünyanın kişisi olan okur ile birlikte var oldukları bir gerçeklik bilinci uyandırmak.

Şiirlerinin biçimsel ve içeriksel oluşumunun geçmişe yönelik zengin temelleri olduğu gibi, kendisi de bu birikimleri hatıra ve izlenimleriyle yoğurarak; tamkılık ettiği çağın sosyal ve politik meselelerini, modern çağın çelişkilerini mistik ve metafizik temellere dayandırarak estetik bir doku içerisinde açık ve somut bir üslupla işler. Bu bağlamda şiirleri, içinde bulunulan modern çağın çelişkilerine ve bu çelişkilerin bireyde yarattığı trajik duruma dikkat çekmek için bir sesleniş/çağrı niteliğindedir. Bu sesleniş/çağrı, bireyin durağanlaşmış yaşamı içerisindeki sorgulama noktasında bir nevi varlığını anlamlandırmak ya da buradalığını sorgulamak anlamını içermektedir. Dolayısıyla bu durum, Kaçar'ın inandığı dünya ile bireysel dünyası arasındaki paralelliğin bir yansıması olarak şiirlerinde okunabilir.

Bu bağlamda hayatıyla kesişen/kesişmeyen başka yaşamları, akıp giden hayatın içindeki izlenimleri, durumları, ilişkileri ve kaygıları şiirleştiren Kaçar, hayatı şiirin vazgeçilmez kaynakları arasında görürken, şiirlerindeki birçok izlek hayatın kozasından çıkar ve tekrar ona döner. Kendisiyle yapılan röportajda '*Şiirlerinizde esin kaynağınız nelerdir?*' sorusuna; '*Yaşadığım, gördüğüm ve duyduğum her şeyden etkilenirdim*' (Kaçar, 2016) cevabını verir. Günlük hayatın gerçekliği, en basit anlamıyla alışkanlıklar üzerine ilerlerken her gün tekrarlanan davranışların sıkıcılığı, sanatın temelinde yer alan sıra dışına çıkmayı ister istemez tetikleyecektir. Bu nedenle, içinde bulunduğu sınırlı dünyanın dışına çıkma isteğinin bir ürünü olan şiir de; Kaçar'a sembol ve imgelerle alternatif evrenler ve hayatlar kurma olanağı sağlar. Böylece estetik hayatını, dış gerçekliğin dışında kendi çabasıyla oluşturduğu bir iç dünyanın duvarları arasında var eden Kaçar, bunu yaparken hem hayatın içindeki anlık durumlardan esinlenerek kaynak aldığı imgeleri, hem de geleneksel şiirin klişeleşmiş imgelerini kendine has bir şekilde dönüştürerek kullanır.

Dolayısıyla Kaçar'ın şiirlerinde anı-imgelerle yazınsal imgeler iç içe geçerken, şiirleriyle kendisinin (bircyin) varlık probleminin, duygu hâllerinin, dış dünyadaki yerine bir başka özne olarak yaklaşmaya çalışarak; ben ve benlik kavramlarını şiirde belirginleştirir. Bu nedenle şiirlerinde kurduğu imgeler; kendisinin bütün bir yeniden kurduğu dünyasını, bu dünyanın kuruluş evrelerini, anlamını-anlamsızlığını, çıkış ve kaçış noktalarını içinde barındırır. Bu bağlamda çatışan unsurlarla belirlenen bir tema etrafında vücut bulan bu imgeler; Kaçar'ın kendi problemlerini, varoluşuna ait bilinmezleri düşünmeye çalışan sezgisel bir bilincin -daha yerinde bir ifadeyle- kendi varlığından haberdar olan öznenin, yani bircyin varlığı şiirdeki diğer tüm öğelerden hem güçlü hem de ön plandadır. O halde denilebilir ki, Kaçar şiirlerindeki imgeleri yaşamın (kurduğu dünyanın) görünen-görünmeyen ve gösterilen-gösterilmeyen düzleminin derinlerde oluşu nedeniyle, söz ve yaşam arasındaki benzeşim bağlamında ele alır. Bunu yaparken ses ve sözcük tekrarlarına, kelimelerin çağrışımlarına, mecazlı, tezatlı, çok katmanlı ve çok anlamlı sözcüklere de yer verir.

Kaçar'ın şiirindeki en temel özelliklerinden biri, kullandığı imgelerin -özellikle radikal imgeler- hem fikirsel hem de anlamsal çatışmalara ve tezatlara dayalı bir anlatıma okuru sürüklerken, kendi duygu ve düşüncelerini bu çatışma ve zıtlıklar perspektifinde belli bir ahenkle açıklama ya da iletme yolunu tercih etmesidir. Kendisiyle yapılan bir röportajında *'Şiirlerinizde yapısal olarak zıtlıklardan yararlandığınızı gördüm. Bu durum özellikle bir tercih mi yoksa yaşadığınızla ilgili bir durum mu?'* sorusuna; *'Benim yaradılışım öyle herhalde. Zıtlıklar bana daha cazip geliyor'* (Kaçar, 2016) cevabını verir. Bu bağlamda şiirlerinde şehir daima ve istisnasız bir biçimde karşısına tabiatı alırken; gece sabahı, hayat ölümü kovalar; madde ise mana ile karşılaştırılır. Böylece bazı çatışmalara yol açan imgelerin, okurun bakış açısına göre kimi zaman tamamlayıcı, kimi zaman da zıt olarak algılanması sağlanırken; zıtlık en aşağı ya da en yüzeysel şekilde, tamamlayıcılık ise daha yüksek ya da daha derin bir bakış açısına karşılık geldiği söylenebilir.

Şiirlerinin neredeyse tümünde karşıt kavramları yan yana getiren Kaçar, tüm kurguyu bu şekilde biçimlendirir. Gece-gündüz, aydınlık-karanlık, yaşam-ölüm, varlık-yokluk, dost-düşman, doğru-yalan, gerçek-düş gibi ikilikler, Kaçar'ın şiirlerinin en belirgin özelliklerindedir. Karşı karşıya gelen kavramların sonraları bir çatışma içerisinde bütünleşerek yan yana gelebildikleri de fark edilir. Böylelikle en başında karşıtlık halinde gibi görünen imgeler, bir karşıtlığın iki yanında yer almak yerine, olası tüm biçimleriyle birbiri etrafında döndürülerek bir çatışma halinde iç içe geçmeye başladıkları söylenebilir. Kaçar'ın ikiliklerini, bu bakımdan karşıtlıktan ziyade ortaya çıkardıkları çatışmaların iç içeliği olarak görmek daha doğru olacaktır. Bir başka açıdan da şiirlerindeki ikiliklerin hem kendi içinde ne oldukları hem de karşıt olma durumları sorgulanırken, Kaçar bunları keskin sınırlar içinde anlamlandırmaktan çok; sınırları belirsizleştirerek, o şeyin ne olduğunu okuruna sorgulatmak ister. Böylece okurunu yaşamın açmazları, çaresizlikleri, çözümsüzlükleri ve bunların duygusal yoğunluğu ile karşılaştırır.

Bütün bunların ışığında denilebilir ki Kaçar'ın şiirlerinde birbirine bağlanan ve açılan her bir izlek/tema çeşitli özgün şiirsel imgelerle beslenerek, şairin bu kavramlara bakışı ve bunları algılayışıyla ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Kaçar'ın bütün şiirlerine baktığımızda; modern yaşam, şehirleşme, makineleşme, içinde bulunan çağ ile mücadele, sosyal meseleler, millî-manevî değerler ve aşk gibi daha birçok konu ile yalnızlık, ölüm, iç âleme kaçış, arayış, yabancılaşma, tabiata karşı duyulan özlem ve inanç gibi temalar işlenir. Fakat bu temaların içinde asıl şiir temasının ana omurgasını oluşturan aşk, ölüm ve yalnızlık gibi en bilindik temaları kendi iç dünyasından hareketle işlerken, onlara yeni bir bakış getirmemiş; sadece söz konusu temaları kendi üslubuyla yeniden daha güzel ve daha çarpıcı bir şekilde anlatma yoluna gitmiştir. Başka bir ifadeyle Kaçar; yüzyıllardır sorgulanan ve çeşitli şekillerde cevaplanan aşkı, ölümü ve yalnızlığı yeniden sorgulamış, söz konusu kavramları hem kendi yaşadığı coğrafyanın hem de devrin dil özelliklerinin imkânlarından yararlanmak suretiyle

yeniden anlatmıştır. Bu bağlamda tezin asıl konusunu oluşturan Kaçar'ın şiirlerindeki radikal imgeler de bu üç tema/izlek etrafında değerlendirilip, açıklanacaktır.

3.1.1. Yaşanılmayan Duygu: Aşk

Şiirsel anlatımın temelini oluşturan en önemli temanın sevgi teması olduğu bilinen bir gerçektir. Öylesine çok işlenen ve sürekli şiirin gündeminde kalan bu tema, aslında doğrudan doğruya insanın kendi yazgısıyla iç içe olan bir durumdan beslenir. Bu nedenle Kaçar, '*Sevgi dalından alınmaz bir çiçektir ömrümüzde / Çekeriz yıllarca bunun hasretini gönlümüzde*' (Demir, 2015:216) diyerek hiç tatmadığı ve içinde hep bir burukluk bırakan sev/gi/mek duygusuna sitemde bulunur. Kaçar'ın sitemde bulunduğu sev/gi/mek eylemi; aslında onun için sevilene karşı gösterilen, kimi zaman gösterilemeyen, insanın iç dünyasında büyüyen ve değişen bir olgudur. Bu bağlamda Erich Fromm '*Sevme Sanatı*' adlı kitabında sevgiyi '*insanda hep var olan aktif bir güç ve bir etkinlik*' (Fromm, 2001:31) olarak yorumlarken, aslında insanların çoğu zaman duygularını ve hislerini yarınlar ertelediği gerçeğinin üzerinde pek durmamıştır. Oysa bu ertelenen her duygu ve his üzeri kapatıldıkça insanlarda içsel bir sancıya dönüşür. Böylece her sancılı irkilme, bireyi biraz daha kendi içine çekerek, duygusal bir sarsılma yaşamasına neden olur. Bu doğrultuda Kaçar'ın şiirlerindeki aşk, sevgiden farklı olarak daha çok özlemiyle, kavuşmasıyla beraber kendi iç dünyasında yaşadığı duygusal sarsılmanın neden olduğu çatışmaları da bünyesinde barındıran bir yapıya dönüşür.

Özellikle yaşadığı çağın getirdikleriyle birlikte bireyciliğin, hızlı yaşamın ve tüketimin bir kültürel değer haline gelmesi Kaçar'da, aşkın trajedisinin biçim değiştirmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, '*Lavı sonsuza akan bir sevda ateşidir özüm / Ben sönmüş bu alevden geriye kalan közüm / Varsın benim olmasın yeter ki gözüm görsün / Ben sönmüş bu alevden geriye kalan közüm*' (Demir, 2015:193) diyen Kaçar, yaşadığı aşkın kendi dünyasında uyandırdığı duygusal çatışmaların neden olduğu kırılmaları bir nevi dile getirir. Bu nedenle şiirlerinde, sevgililerin birleşmesini engelleyen sosyal ve ekonomik sorunlardan

daha çok, kişilerin kendi ruhsal dünyalarında yaşadığı ve duygusal çatışmalara sebep olduğu iç sorunlar önem kazanmıştır. Bu sorunlar Kaçar'da çevresel olmadığı için aşkın iki kişilik dünyasını içerden yıkarken, aşılması daha zor olan engelleri de beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda, bir zamanların o kendinden emin, çevresine güven dağıtan, kendisinin ve karşısındakinin sevgisinden kuşku duymadığı için, birleşmeye giden yoldaki dış engelleri kaldırmakta kararlı sevgililer gitmiş, onun yerine karşılıklı duygu ve hislerini ortaya koymaktan kaçan, kendi iç dünyalarında yaşadıkları duygusal kırılmaların neden olduğu platonik âşıkları ön plana çıkarmıştır. Bu platonik âşıklar Kaçar'ın şiirlerinde, bir taraftan iki insanın karşılaşmasını, birbirlerine çekilmesini, beraberliğe ulaşmasını engellerken, diğer taraftan bireyin aşk aracılığı ile eksiklik, anlamsızlık, bunaltı, umursanmamak ve özlem ile beklentilerin doğurduğu yalnızlık gibi duyguların üzerine bir güç uygulayarak, ruhsal mekanizması için rahatlatıcı/yapıcı bir otorite oluşturmasını da elinden almaktadır. Şüphesiz bu durum ve duyuş biçimi, Kaçar'ın şiirlerindeki radikal imgelerin ana karakteristiğini oluşturmaktadır.

Kaçar'ın 1963'te yayınlanan ve ilk şiir kitabının da adı olan '*Kim Bilir*' şiirinde, sevgiliye duyulan özlem sitemli bir şekilde ele alınırken, içinde bulunulan ruhsal ve düşüncel çatışma durumları radikal imgelerin çıkış noktalarını da belirlemektedir; '*Sabahsız bir gecenin doğmayan seherine / Sen de hülyalarını sarar mısın kim bilir*' (Demir, 2015:13). Özlem duygusu zamanı da kendisiyle birlikte çekilmez bir hale getirirken, şairi gece ile gündüz arasında sıkışan bir zamanın kışkacına alır. Bu durumdan kurtulmanın tek yolu hülyaya/uykuya dalmak olduğunu düşünen şair, bunu bir nevi sevgiliye de sorar. Fakat şiirin devamında, '*Hakikat değil artık hayal olsun uykuda / Beni bir an koynunda sanar mısın kim bilir*' (Demir, 2015:13) diyen şair, aslında uykunun da bir çıkış yolu olmadığını farkına varır. Bu nedenle sevgiliye bedensel birleşmeyi (koynuna almayı) teklif eder. Şiirin geneline bakıldığında anlatıcı ben (şair) ile dinleyici sen (sevgili) arasında, gece-sabah(gündüz), hayal-

hakikat, uyku-uyanıklık gibi karşıtlıkların yüzleşmesiyle yaşanan duygu aktarımı, ruhsal ve düşünsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlarken, içinde bulunulan durum aşkın iki kişilik dünyasında tek kalan şairin sıkışıklığını da imler.

Sevgiliye özlemin şairde uyandırdığı yoğun duygular *'Olur'* şiirinde ele alınırken, yaşanan duygusal kırılmalar beraberinde zıtlıklardan kurulu bir şiirsel yapıyı da ortaya koymaktadır; *'Ruhumda karanlık bir akşam olur / Bu derdi içimden nasıl bıraksam / Kırılır ümidim neş'em gam olur / Seni görmek için nereye baksam'* (Demir, 2015:29). Yaşadığı duygusal çatışmalardan ve kendi içine katlanan, içe doğru sarmal bir olumsuzlama ile çıkış yolu arayan şair, hayatını sanki bir ayna gibi sevgili ile eşitler. Bu ayna (sevgili) yalnızca iç ve dış dünyayı algılamada ya da yansıtmada değil, şairin içinde bulunduğu bütün olmazları bir 'olur'da toplar. Bu olur ise, ruha karanlık akşamların girmesini, ümitlerin kırılmasını ve neşelerin gama dönüşmesini engelleyen sevgiliden başka bir şey değildir. Buradaki en önemli nokta şüphesiz şairin ayna (sevgili) ile elde ettiği olurları/kazanımları kaybetmek istememesidir. Bu nedenle ayna yani sevgili, şairin ruhsal ve düşünsel bütünlüğünü olumlu yönde etkileyen bir imge olarak kendisini gösterir.

Sevgilisinden oldukça uzakta bulunan öznenin içinde bulunduğu duygusal geçişleri *'Doğru mu?'* şiirinde ele alan şair, aşkın sınır tanımazlığını da sitem ve özlem duygularıyla belirginleştirir; *'Yakıyor bizi burada karakış / Orada hep bahar varmış doğru mu?'* (Demir, 2015:50). İnsanın iç ve dış dünyasında önemli bir etkiye/niteliğe sahip olan mevsimler şiirde, birbirini kovan karakış ve bahar gibi iki karşıt birliktelik; insanın ruhu, yazgısı ve aşkı ile ilintili olarak ruhsal dünyasındaki kırılma/çatışma durumlarına belirginlik kazandırır. Şiirde karakış hasreti, bahar ise kavuşmayı düşündürürken, şairin 'burada' diye nitelediği ve bütün olumsuz durumları imleyen kendi iç dünyasına karşı, bütün olumlu durumları imleyen bir dış dünya yani 'orada'yı alır. Şiirin bütününde kavram olarak hiç anılmayan aşk teması, öznelerin kendi iç dünyalarında yaşadıkları ile değerlendirildiğinde belirginleşir. Bu nedenle karakış

şairin sevgiliye duyduğu aşkın, özlemin ve sitemin derecesini belirlerken, bahar ise sevgiliye kavuşmayı temsil eder.

Hüzün, umutsuzluk, sitem ve çaresizlik gibi duyguların açılım kazandığı 'Şimdi' şiirinde, bu duygularla oluşturulan karamsar atmosfer, öznenin çaresizlik içinde kendisini başkasında bulmasıyla daha da derinleşir; *'Kederli günleri sensiz yazımın / Acı bir hatıra dillerde şimdi / Telleri kırılmış gönül sazımın / Mızrabı bir başka ellerde şimdi'* (Demir, 2015:60). Kelimelerin düzeni ve aralarındaki anlamsal yakınlık ve uzaklıklarla birlikte zıtlık ve aynılıktan fazlasıyla yararlanan Kaçar, sensizlik-keder, gönül sazı-kırık tel gibi birbiriyle her ne kadar uyumlu görünen betimlemeleri kullansa da, aslında bütün bu durumlar öznenin sevgilisinden ayrı yaşadığı duygusal çatışmalarının 'şimdi'sini imler. Çoğu zaman âşık olan insan, baharın verdiği neşe ile hayatına canlılık katarken, içi de yaşama sevinci ile dolar. Ancak aşk umutsuz ve imkânsız bir hâl aldıysa, bahar mevsimi âşığın gönlüne ferahlık getirecek bir sebep olmaktan çıkar. O zaman çiçeklerin açması, güneşin doğması âşığın gönlünü hoş eden şeyler arasından çıkar. Bu nedenle şiirde bahar mevsiminde yaşanan kederli günler ilk duygusal çatışmayı imlerken, telleri kırılmış gönül sazı öznenin yaşadığı ikinci duygusal kırılmanın şiddetini ortaya koymaktadır. Bütün bu betimlemeler, bir taraftan öznenin sevgiliye duyduğu derin duygu geçişlerini yansıtırken, diğer taraftan gönül sazına hükmeden mızrabın başka ellere geçişinden dolayı duyulan hüznü ortaya koymaktadır.

Elde edilemeyen ve elde tutulamayan duyguların bir nevi itirafı olan 'İnanma' şiiri, sevgiliye yazılan bir mektup görevi görür; *'Sana mektup yazıp eğer burada / Yas bitti şenlik var dersem inanma / Gerçi çok geçmedi gönül, murada / Erdi diye haber versem inanma'* (Demir, 2015:64). Konuşma havasında yazılan bu mektup/şiir; inanmak ve inanmamak, muradına ermek ve ermemek, şenlik ve yas gibi birbirine karşıt ikilemlerin birlikteliğinden meydana gelen çatışmalar üzerine kuruludur. Şiirsel öznenin kendisini yaşamla uzlaştıracak gücü 'sana' diye seslendiği sevgilide bulurken, bu sesleniş özünde ben'in var olmak için

başka bir insana duyduğu ihtiyacın seslenişini barındırır. Öyle ki şiirsel özne, sana diye seslendiği sevgilisini birlikte bir varoluşa çağırmaktadır. Bu varoluş şiirsel öznenin içinde bulunduğu bütün karşıt ikilemlerin ve elde edemediği duyguların tek bir vücutta 'sen ve ben' son bulmasını imler.

Aşkın beklemekten başka bir anlamının olmadığını hissettiren '*Bir Selmiş*' şiirinde, şiirsel öznenin 'terk ediliş ile unutulmuş' arasındaki belirsizliği/var olamama evresi imlenir; '*Bekledim seni her lahza dönene kadar / Yanmayan lambalar sönene kadar*' (Demir, 2015:65). Şiirsel özne, dıştan bakıldığında karanlıkta kalan bir belirsizlikle tanımlanır. Bu belirsizlik şiirde, daha çok beklemekten kaynaklanan ve sınırları belirlenmemiş anlamlar içerse de, aslında şiirsel öznenin kendisini terk eden 'sen'in dönmesiyle son bulacağı bir durumu anlatır. Bu nedenle şiirdeki karşıt durumların ortaya çıkardığı fikirsel çatışmalar, şiirsel öznenin karanlıkta kalan belirsizliğinin kendisine ait bir tercih olmadığını da imlemektedir. O halde denilebilir ki sen'in (beklenen kişinin) şiirsel özneye dönüşü, hem yanmayan lambaların sönmesini sağlayacak, hem de şiirsel öznenin karanlıkta kaybolan belirsizliğine belirlilik kazandıracaktır.

Sevgilinin bedensel varlığına duyulan kaçınılmaz ihtiyacın dile getirildiği '*Yabancı*' şiirinde, özlemin, vefanın ve kavuşmanın şiirsel özneye uyandırdığı duygusal kırılmalar, içe doğru bir açılımla işlenir; '*Hasretin vefası karışmış derde / Gelmeyen vuslata ulaşma nerde / Bir zaman ürperir gördüğüm yerde / Gözleri aşına bakış yabancı*' (Demir, 2015:82). Şiirsel öznenin içinde bulunduğu ruhsal ve düşünsel durumlar 'nerde' sorusunda belirirken, ihtiyaç duyulan cevaba ulaşmak için sevgilinin bedensel varlığı aranır. Fakat bu varlık kendisine duyulan hasreti derde dönüştürecek kadar uzaklarda yani kayıplardadır. Bu nedenle aşkın ikili birlikteliğini arayan özne, karşısına çıkan tanıdık gözlerin yabancı bakışları arasında bocalar. Şiirin geneline bakıldığında gelmeyen vuslat, ürperen zaman, aşına-yabancı gibi

betimlemeler, bir taraftan radikal imgeler için uygun bir ortam sağlarken, diğer taraftan şiirsel öznenin iç dünyasına giden yolun kapılarını aralamaya yardımcı olur.

Şiirsel öznenin kendi iç benliğine yaptığı yolculuğu anlatan '*Konuşur*' şiirinde, aşk temasının ben ile sen arasında kurulamayan birlikteliği sorgulanır; '*Kollarım ayrılığa açılır seni sardığım an / İçimde beni bana soran bir ses konuşur*' (Demir, 2015:94). Genelde kavuşmak için sarılan kollar şiirsel öznedeki ayrılığı temsil ederken, ben ile sen arasında kurulamayan birliktelik özneyi kendi iç dünyasında ikiliğe sürükler. Bu durum, ben kişisi (özne) ile iç ses (başka kişi) arasında bir kimlik çatışması meydana getirir. Şiirin devamında baştan sona zıtlıkların birliğinden kurulu teknik bir yapı hâkimken; '*Özgür yasaklarımız sığmaz yaşanan ana / İzlediğin gölgeler gülümser başka yana / Ben kapıya varınca haber vermeye sana / İçimde beni sana soran bir ses konuşur*' (Demir, 2015:94) ben kişisi ile iç ses arasında kurulamayan birlikteliğe üçüncü bir şahıs olan sevgili de eklenir. Böylece şiirsel özne, benliğinin dış dünyadaki temsilcisi olan sevgiliyi, kendi iç dünyasındaki birlikteliği sağlaması için çağırır. Şiirin geneline bakıldığında ayrılığa açılan kollar, özgür yasaklar, gülümseyen gölgeler gibi durumlar, şiirdeki radikal imgelerin çıkış noktalarını belirlemektedir.

Sonuç olarak bütün bunların ışığında, Kaçar'ın aşk temasına bağlı olarak ortaya koyduğu imgeler, makro kozmik anlamda bireyin ruhsal dünyası ile mikro kozmik anlamda aşkın dünyası arasındaki ikilemin ortaya koyduğu çatışmaları ifade ettiği söylenebilir. Özellikle Kaçar'ın şiirsel öznelere ait göstergelerinde hem biçime hem de içeriğe dönük yaklaşımları dikkatleri çekerken, aşkın yaşanılmayan durumları radikal imgeler için uygun birer ortam sağlamaktadır. Bu nedenle Sevgiliyle yaşanan mekânsal ayrılık, içsel bir yalnızlığı ve bireyci bir aşkı beraberinde getirirken, içsel bir duyum halini alan aşk yapıbozumcu tarzıyla bireyin gündelik yaşamdaki bütün değer ve kurallarını yıpratır. Bu bağlamda Kaçar'ın şiirlerindeki aşk ve kadın izlekleri toplumdaki soyutlanmış bir biçimde

bireysel arzu ve özlemlerin ifadesi olarak ortaya konulurken; aşk izleği şairin 'ben'inden 'sen'e (sevgiliye) doğru bir yol çizerken, kadın izleği şiirsel öznelerin dünyasında yalnızca tensel olarak yer almaz. Kadın, hem aşkın nesnesi hem de var oluş sebebi olarak kendisine yer edindir.

3.1.2. Tek Başınalığın Karanlık Dünyası: Yalnızlık

Yalnızlık, yalnız olma ve hissetme hali her ne kadar modern yaşamın bir meselesi olarak görülse de aslında birey olma tarihi kadar eski bir durumdur. Yalnızlık özellikle psikolojide, kendini yalnız hissetme anlamında kavramsallaştırılırken, bu kavramın iki tür olduğundan da bahsedilir: *'İlki, kişinin kalabalıklar içinde kendisini yalnız hissetmesi; yani varoluşsal yalnızlık, ikincisi ise sosyal ilişkiler bakımından yetersizlikten kaynaklanan kişilerarası yalnızlık'* (Bilgin, 2003:422). Bu bağlamda yalnızlık, nedenine ve belirtilerine göre değişik isimlerle tanımlanırken, aslında modern yaşamın getirileri bireyi kalabalıkların içinde bile yalnızlaştırarak, onu kalabalıklardan uzakta tek başına kalma düşüncesine iter. Bu durum yaşadığımız çağın insanlarına hoş gelmekle birlikte var olma amacını irdeleyen bireyi varoluşsal yalnızlığını sorgulamaya götürecektir ve onu aynı zamanda düşünsel bir kriz'in/çatışma'nın içine de çekecektir. Böylece birey kendisini düşünsel ve ruhsal beklentilerine karşılık bulamayan, yakın/özel ilişkilerden yoksun ve dışarı yansıtılmayan ama içsel üzüntülerle dolu bir yalnızlığın içinde bulacaktır.

Diğer taraftan bireyin yaşadığı sosyal çevre ve ilişkilerden kaynaklanan yalnızlığı daha çok kimsesizliği ve tek başınalığı ifade ederken, genel anlamda kendi başına olan kişiyi temsil etmektedir. Ancak, birey fiziksel olmasa da yalnızlık hissini yaşayabilir ve bu hissi rahatsız edici bir durum olarak algılayabilir. Bu açıdan birey bazen kendini kalabalıklar içinde yalnız ve tanıdıklar içinde yabancı hissedebilir. Bu nedenle yalnızlık durumu, yaşanan sosyal çevre ile ilişkilerin sayı ve sıklığıyla pek alakalı değildir. Bu bağlamda *'nüfusun yüzde x'i yalnızdır'* (Svendsen, 2018:67) önermesi, kimi zaman aynı ailenin üyeleri bile yalnız oldukları için

üzüntü duyabilirlerken, bu durum olumsuz bir duyguyu/hissi ifade etse de aslında bu üyelerin bazen yalnızken de mutlu olduğu söylenebilir. Bu nedenle 'yüzde x' önermesi, yaşanan yalnızlığın sayısal veri ile psikolojik durum arasındaki bağımsızlığı ifade ederken, bizim için yalnızlıktan kasıt pek olumlu bir durumu ifade etmez. Haliyle kavramın anlamı, insanların - ister tek başlarına olsun, ister kalabalıkların içinde olsun- kendilerini yalnız hissetmeleri ve bunu olumsuz bir deneyim olarak algılamaları şeklinde yorumlanabilir.

Sosyal ve psikoloji alanlarında farklı düşünürlerce farklı şekillerde tanımlanan bu yalnızlık duygusu/kavramı; edebiyat sahasında da -bir tarih verecek olursak- yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren kaleme alınan roman, hikâye, şiir, vs. gibi türlerde sık sık işlenen temalardan biri olmuştur. Özellikle bu çağın edebiyatı, çok katmanlı bir yalnızlık evrenini yansıtırken; insan-doğa, insan-toplum, insan-birey arasında yaşanan yabancılaşma ya da madde-ruh, akıl-duygu boyutları arasında oluşan kopukluk, yalnızlığı edebiyat anlatılarının ana temalarından biri haline getirir. Bu bağlamda yalnızlık teması Kaçar'ın, neredeyse tüm şiirlerini çevreleyen, anlatım öğeleri ya da radikal imgeler arasında bırakılmış büyük boşluklar boyunca yankılanışıyla okura öncelikle ve süregelen bir biçimde kendini sunan en karakteristik duygu ve durumun ifadesi olarak işlenir.

Kaçar'ın yalnızlığı çocukluğunda başlar. Bu durum onun hem özel hayatındaki yalnızlığının hem de iş hayatındaki yalnızlığının bir nevi başlangıç noktası olur. Çünkü erken yaşta babasını kaybeden Kaçar, ailenin sorumluluğunu almak için okuldan ayrılır ve çalışmaya başlar. Bu durum onun yaşadığı hayata bakışını tamamıyla değiştirirken, sosyal ve ekonomik şartlar Kaçar'ı yaşadığı toplum ve aile bireyleri arasında tek başına bir mücadelenin içine sürükler. Cicero'nun, *'insan başkası ya da başkalarıyla topluluk oluşturmak için yaratılmış bir mahlûktur. Tek başınalık insan doğasıyla çelişir'* (Cicero, 2005:83) ifadesi, insanın yalnız olmadığının ve kendini bir başkası aracılığıyla gerçekleştirme ihtiyacı/arayışı içinde olduğunu kanıtlayan bir durumun ifadesiyken; Kaçar'ın hiç evlilik

yapmamış olması ve yaşadığı ekonomik sıkıntılar ister istemez, onu toplum ve aile bireyleri içinde kendisini gerçekleştirmekten alı koyacaktır. Bu durum Kaçar'da zamanla ortaya çıkacak olan ve insan doğasıyla çelişen tek başlılığı tetiklerken, aynı zamanda duygusal ve sosyal bir yalnızlık duygusuna/durumuna da sebep olacaktır. Bu nedenle yalnızlık/tek başlılık kavramı, Kaçar'ın -biyografisiyle doğru orantılı bir şekilde- şiirlerinin çıkış noktasını belirlerken, aynı zamanda ana temasını da oluşturmaktadır.

Kaçar'ın şiirlerinde betimlediği bu temaya bazen hüznün ve karamsarlık bazen de direnme ve umut duyguları eklenir. Bu duygular Kaçar'ın ruh halinin sınırları içinde kalan; kırılğan ve narin, canlı ve elemli, sessiz ve alacakaranlık, duyarlı ve hassas, içsel ve zaman zaman sırrına erilmez bir gizle kaplı yalnızlığının çığığına dönüşür. Bu nedenle Kaçar'ın içinde bulunduğu yalnızlık, ona artık hep eşlik edecek olan, ama dışarıdan fark edilemese de içinde türlü kıyım ve acıların yaşandığı karanlık bir dünya yani ruh hali sunacaktır. *'Tüter'* adlı şiirinde *'Bir hayal gibiyim ha var ha yokum / Bir yanda hep benim bir yanda yokum'* (Demir, 2015:105) diyen Kaçar, sözü edilen dünyasında -yalnızlığının içinde- olmakla olmamak arasında kaybolmuş diyebileceğimiz, artık görebilmek ve bulabilmek için âdeta türlü çabaların gerekeceği bir ruh hali yaşar. Bu ruh hali kuşkusuz, Kaçar'ın şiirlerindeki radikal imgelerinin gizemli bir ritimle ışıldamasını sağlarken, aynı zamanda şiirlerine de farklı bir duygusal yoğunluk katacaktır. Özellikle Kaçar'ın şiirlerinde kullandığı sözcüklerinin yanı sıra yalnızlığın neden olduğu duygusal kırılmaların zihninde uyandırdığı sessizlik/sözsüzlük anlarını da anlatım sürecine katarak, radikal imgelerinin bir tür anlamsal ve düşünsel derinliğe ulaşmasını sağlar.

Yalnızlığın Kaçar'a sunduğu karanlık dünyayı *'Bu Gecede'* adlı şiirinde betimlerken, yaşanan tek başlılık ve duygu kırılmaları şiirsel öznenin gecede yankılanan çılgınlığına dönüşür; *'Yalnızlığın melali çöktü akşamla yine / Öter bütün hüsrarla bir baykuş bu gecede'* (Demir, 2015:20). Akşamın şiirsel özneye tek getirisi yalnızlığın verdiği duygusal sıkıntıdır. Bu durum geceye doğru daha da dayanılmaz bir hal alarak, karanlığın içinde atılan bir çılgılığa dönüşür. Şiirde baykuş metaforu şairi düşündürürken, baykuşun gece hüsrarla ötmesi şiirsel öznenin çılgılığıyla ilişkilendirilebilir. Şiirin devamında, *'Sonsuz uzaklıkların birleşmeyen ucunda / Bir beklediğim var da gelecek sanki yolda / İçimdeki ümidin uçup gittiği dalda / Öter bütün hüsrarla bir baykuş bu gecede'* (Demir, 2015:20) şair, şiirsel öznenin yaşadığı yalnızlığı 'bir beklenilende' son buldurtmaya çalışır. Fakat bu beklenen aslında bir imkânsızlığın ifadesi olan 'sonsuz uzaklıkların birleşmeyen ucu' ile şiirsel öznenin yaşadığı tek başlılığı daha da derinleştirirken, aynı zamanda onu karamsarlığa da iter. Şiirde akşam-gece, sonsuz uzaklık-birleşmeyen uç, şiirsel özne-baykuş düşünceleri radikal imgeler için uygun birer ortam hazırlarken, bu düşüncelerin şiirsel öznedeyi uyandırdığı kırılmalar; öznenin iç dünyasında yaşadığı duygu çatışmalarının birer ifadesi olarak şiire yansır.

Yalnızlığın sahip olduğu bin bir çehreyi *'Gölgeler'* adlı şiirinde dile getiren Kaçar, mazisine yönelerek yalnızlığın; karanlık ve acılı, düşünceli ve kaygılı, nostaljik ve umutsuzluğa açık olan yanlarının yanı sıra, derinliğine dalmaya, bakmaya, hatta görüntüsünü yoklamaya çalışır; *'Kalbimde yalnızlığın verdiği düşünceler / Ruhumda karanlığı ıssızlaşan geceler / Rengi mazide kalmış meçhul yüzlü gölgeler / Şimdi maziye dönüp size yaklaşıyorum'* (Demir, 2015:35). Gizemli ve yer yer de acımasız olan bu mısralardan şüphesiz yalnızlığın karanlık ve acıklı hatları doğmaktadır. Yalnızlık simgesel bir şekilde bitkin düşmüş bir melankoliyi andıran meçhul yüzlü gölgelere nüfuz ederken, şiirsel öznedeyi uyandırdığı düşünce geriye dönüş ve hatıralara sığınmadır. Şiirde soyut ve somut bütün betimlemelerin olduğu nokta şüphesiz yalnızlıktır. Özellikle kalp-düşünce, ruh-gece ve renk-gölge gibi

birbiriyle çoğu zaman uzlaşmayacak fikirleri şiirsel yapıda birleştiren şair, yalnızlığın karanlık dünyasındaki çıkış noktasını belirlemeye çalışır. Bunu yaparken de birbiriyle örtüşmeyen bu ikiliklerin şiirsel özünde uyandırdığı çağrışımları/çatışmaları kullanır.

İç dünyasında yalnızlığın, iç sızlatan ve kurtarılamaz umutsuzluğun da sıkışan Kaçar, bu durumu '*Bir Yıl Şarkısı*' adlı şiirinde birbiriyle örtüşmeyen fikirlerle ele alır; '*Yıkılmış viran bir kalede mahsur / Etrafı dikenli zaman denen sur / Kilitli kapıları açmaya vurur / Çalan bir saatin duran yarısı*' (Demir, 2015:89). Şüphesiz her birimizin içinde yalnızlığın yarattığı bir mekân vardır. Bu mekânda bazen zamanın karşı konulmaz akışı ile gecenin karanlık sessizliği, içinden çıkılmaz bir hal alır. Bu durum en derin yalnızlığı uç bir gizliliğe kapanıp, kendi sonsuzluğunu içinde kendi kendisiyle yüzleştirirken, aynı zamanda kendi sınırları tarafından engellenmiş bir çaresizliğe insanı sürükler. Bu bağlamda yalnızlığın şiirsel özünde yarattığı mekân yıkılmış ve viran olmuş bir kaledir. Bu kalenin içindeki çık/ıl/mazlığı, şiirin bütününe hâkim olan ve her şeyi kendisiyle birlikte bir belirsizliğe sürükleyen zaman metaforu belirler. Zaman kendi kısımlarının (gün, ay, yıl ve mevsimlerin) dışında şiirsel öznenin içinde bulunduğu ruh halini yansıtırken, aynı zamanda onun yaşadığı mekânsal sıkışıklığını/mahsur kalışını bütün şiddetiyle ortaya koyar. Şiirde zaman ile sur arasında oluşturulmaya çalışılan düşünsel denge, keskin fikirlerin -kilitli kapılarını açmaya çalışan, çalan saatin duran yarısı gibi- birbiriyle örtüşmeyen dağınıklığı arasında bozulur.

Yalnızlığın insanın kendisiyle ve diğerleri arasındaki aşılmaz boşluğunu haykıran Kaçar, bir '*Rubai*' ile çağımız insanın birbirlerine kapalılığına ve bencilliğine gönderme yapar; '*Bir de şöyle bak da nasıl geliyor sana / Ben mi âleme küsüm yoksa âlem mi bana / Anlayamadım gitti bu talih kimden yana / Ben mi âleme küsüm yoksa âlem mi bana*' (Demir, 2015:137). Yalnızlık, gerçekleşmeyen sosyal ve duygusal beklentiler sonucunda oluşan bir boşluk duygusu şeklinde hissedilebilir. En yakındakilerden en uzaklardakine kadar herkes kendi dünyasına, kendi benliğine yoğunlaşmış ve 'öteki'ni göremez durumdadır. Bu nedenle

yaşadığımız çağın insanların çoğu aynı dünya içinde birbirini kaybetmiş durumdadırlar. Bu kaybetmeyi âlem ile ben / ben ile âlem arasında bir küskünlük şeklinde ifade eden Kaçar, kendini sanki dünyada tek başına kalmış ya da bir boşluğun içindeymiş gibi hisseder. Bu durum onu, tek başına bırakan ve boşluğun içine atan talihi sorgulamaya götürür. Borgna'nın, *'yalnızlık, onun farkına varmadığımızda da kaderimizdir'* (Borgna, 2014:123) ifadesi bu bağlamda, Kaçar'ı *'kaderini kabullenmişlik'*ten çok, onu sorgulamaya itecektir. Şiirin geneline bakıldığında, birbirine açılan ve kapanan girift düşüncelere çağrışım yapılırken, içinde bulunulan tek başınalık şiirsel özneyi parçadan bütüne / bütünden parçaya bir varoluşsal çatışmanın içine sürükler. Bu varoluşsal çatışma şüphesiz şiirsel öznenin kendisiyle diğerleri arasındaki aşılmaz boşluğu temsil etmektedir.

Kaçar'ın aşk temine yüklediği en önemli vurgu hüzündür. Bu hüznün, bir terk edilmiş ya da bir unutulmuşun ötesinde, yalnızlıktan veya tek başınalıktan kaynaklı bir durumun ifadesidir. Bu nedenle Kaçar *'Rubai'* sinde bu durumu, şiirin öznesine sıkıntı ve huzursuzluk verecek biçimde yansıtır; *'Yükler tek kaldığın gece karanlığı başucuna / Hayal etmez dönmesini güneş tükenmiş acuna / Sarmaz gönül yarasını bir çare buldu nihayet / Goncaları kesilen gül diken toplar avucuna'* (Demir, 2015:297). Çoğu insan bir yurt gibi barınak olan bir aşk anlayışına yönelir. Bu yöneliş, aşkın iki kişilik dünyasında bireylerin karşılıklı beklentiler içinde olduğu davranışlarını da şüphesiz etkiler. Ancak yaşanılacak karşılıklı bir kopma bireyleri yalnızlığa sürüklerken, aynı zamanda onları varoluşsal problemlerden kaynaklı duygusal çatışmalara da itecektir. Bu nedenle her ayrılık, bireyler için bir yalnızlık korkusudur. Gerek kendimizle, gerek geçmişimiz ve inançlarımızla, gerekse aşkın dünyasında olsun yaşadığımız her kopma bir korku duygusunu yaratır. Şiirde, acun (dünya) şiirsel özneyi, güneş ise sevgiliyi düşündürürken, şiirsel özne yalnızlığın neden olduğu karanlık dünyadan korkar ve kurtulmak için bir an önce güneşin doğmasını/gelmesini istemektedir. Fakat güneş (sevgili) sanki geri dönmek üzere gitmiştir. Bu kopuş şiirsel öznedeki içe doğru sarmal bir sıkıntıya ya da

huzursuzluğa neden olacaktır. Doğu edebiyatının önemli sembolik değerlerinden bir olan 'gül' şiirde, bilinen çağrışımlarının dışında daha çok tek başınalığın şiirsel öznedde uyandırdığı duyguların ifadesi olarak kullanılır. Bu bağlamda gerek gül'ün anlamsal kalıplarının dışına çıkması, gerekse karanlığın başucuna toplanması gibi çağrışımsal düşünceler, şiirde radikal imgelerin çıkış noktasını belirlemiştir.

Bütün bunların ışığında denilebilir ki; şüphesiz yalnız olmak için yaratılmadık, sadece başkalarının kaderiyle sürekli olarak ilişki içinde olarak yeniden keşfedebileceğimiz ve kendimizi tam olarak gerçekleştirmemizi sağlayacak anlam ufuklarında bulunmak üzere varız. Ancak Kaçar'ın da ifade ettiği gibi *'Kaçak yağmur ne işin var bu günler yok mu baharda / Bekle biraz unutsun kış donup kalacaksın karda'* (Demir, 2015:162) düşünsel ve ruhsal olarak bireyin ait olmadığı bir dünyada varoluşsal benliğini sorgularken, kendisini bir an yalnızlığın karanlık dünyasında bulur. Bu fark ediş ya da tek başınalık Kaçar'ın neredeyse bütün şiirlerinde birbirine zıt ya da çatışma durumlarını ortaya koyan düşüncelerle ifade edilir. Bu nedenle Kaçar'ın yalnızlığı şiirsel öznelerinin katlanmak durumunda kaldıkları iç karartıcı, rahatsızlık veren yabancılaştırıcı bir parçalanmışlık duygusu ile birlikte ait olamama, terk edilmeye gelen geride bırakılmışlığı yansıtırken, aynı zamanda şiirsel öznelerinin varoluşsal benliğini tamamlayamamaktan dolayı duyduğu ıstırabı, hüznü de barındırır. Bu bağlamda radikal imgelerini dostlarından ve sevdiklerinden uzak düşmüş/bırakılmış olan şiirsel öznelerinin tek başınalıklarından kaynaklı düşüncelerle duygular arasındaki çatışmalarıyla belirginleştiren Kaçar, onları yaşanan kırılmaların veya olumsuz tutumların birer yansıtıcısı olarak kullanır.

3.1.3. Yaşamın Kaçınılmaz Sonu: Ölüm

Birbirinden çok farklı kavramlar olarak görünse de bazı görüşlere göre yaşam ve ölüm bir bütünü oluşturmaktadır. Ölüm yaşamın amacı olarak kabul edilmekte ve yaşamı tamamlamaktadır. Bu bağlamda, yaşayan her şeyin ölümlü olduğu gerçeği şüphesiz bütün insanlar tarafından kabul edilmiştir. Ancak ölüm kapalı bir olgu olduğundan insanlar tarafından değişik şekillerde algılanmıştır. Sami, '*Kamus-i Türki*' adlı eserinde ölümü '*Yaşamaz olmak, can vermek, terk-i hayat etmek, vefat, irtihal etmek, fevt olmak, solmak, yumuşamak, pejmurde olmak, kıvamı gaib edip düşmek, pek ziyade sıkılmak, pek şiddetli korku veya dehşet ve ıstırap ve zahmet çekmek, hükmü kalmamak*' (Sami, 2012:222) şeklinde tanımlar. Ölümün bireyde uyandırdığı duygular aşamalı olarak sıralanırken, ölüm ile korku arasındaki yakınlığa ayrı bir parantez açılır. Bu durum Cevizci'nin '*Felsefe Sözlüğü*' adlı eserinde ölümü '*insan varlıklarının bu dünyadaki varoluşlarının son bulacağı gerçeği karşısında duydukları korku*' (Cevizci, 2010:529) şeklinde tanımlamasıyla da ortaya çıkar. Varoluşun bile çözemediği fakat yaşamak zorunda olduğu bu korku, belki de ölümün ya da yaşamın anlamsal değerlerinin içinde saklı olduğu en büyük gizemi ifade eder. Bu nedenle ölümü bir son, bir hiçlik, bir yok oluş veya kişiliğin sona ermesi olarak görenler için bu gizemlilik/korku; yaşamı ve ilişkileri kesen, bozan, sona erdiren bir düşman olarak da algılanabilir.

Ölümün tanımı gibi ölüme karşı tutumlar da kişisel özelliklere, topluma, dine veya kültüre göre değişkenlik göstermektedir. Bu değişkenlik kişinin kendi dışındaki insanların ölümü ya da kendi ölüm ihtimaline karşıda görülmektedir. Bu bağlamda, insanlar çevrelerindeki bireylerin ölümleriyle ilgili olarak yaşadıkları yaşantılardan yola çıkarak, ölüme ilişkin tutumlarını geliştirmektedirler. Özellikle ölümü kabullenme ya da kabullenmeme durumu insanın yaşamsal dengesini koruması açısından büyük bir önem arz eder. Ölüm karşısında geliştirilen tutumlar denge ve uyumunu yitirdikçe, bireyin yaşam

karşısındaki kaygı düzeyi artar ve çevresine uyum sağlaması güçleşir. İnsan bu bağlamda ne kadar çok ölümsüzlük yanılması içinde yaşarsa yaşasın, aslında kendi ölümlülüğünün farkındadır. Kaçar'ın *'Uyanışı bulunmayan bir rüyada tek başına / Kalan artık bu dünyada yaşamadığımı anlar'* (Demir, 2015:165) dizeleri şüphesiz ölümün, yaşamın bir parçası olduğunu açıkça ve cesaretle kabul ettiğinin bir ifadesiyken, aynı zamanda hayatı ve kendisini bir bütün olarak algılamasını sağlayan ölüme karşı tutumunun da bir göstergesidir. Kaçar'ın bu kabullenışı ya da teslimiyeti dünyanın geçiciliğini bilme, öte tarafta varılacak hayatın ölümsüzlüğüne duyulan güvenle de alakalı olabilir.

Bu bağlamda bir bireyin, toplumun ya da medeniyetin yaşam ve ölüm karşısındaki duruşu, hayatı ve ölümü duyuş, algılayış ve kavrayışı dünya görüşlerine göreler. Bu dünya görüşlerindeki değişim, şüphesiz yaşam ve ölüm karşısındaki duruşun değişmesine de neden olacaktır. Özellikle gelenek sonrası modernizm ideolojisinin şairler üzerinde bıraktığı temel izlerden birisi olan ölüm fikrinin ve duygusunun algılanışı, şiirdeki öznelerin büyük bir trajedisi olarak ortaya konulmuştur. Bu trajedi Kaçar'ın şiirlerinde öte tarafa sığınmayı ve kaçışı imlerken, aynı zamanda yaşadığı hayattan tecrit edilmenin de boyutlarını yansıtır. Bu tecrit edilme ölüm kavramına bağlı olarak kimi zaman biyolojik yaşamın sonlanışını, kimi zaman da -mecazlı bir kullanımla- hüznün, yalnızlık, çaresizlik, vb. gibi içinde bulunduğu kötü durumlardan çıkamamayı yani yaşam içinde olumsuz bir halin sürekliliğini imleyen bir çatışma durumunu anlatır. Bu yüzden Tanrı'ya *'Dünya oldu cana kafes / Uçur beni uçur tanrım'* (Demir, 2015:490) diye seslenen Kaçar, bu sıkışmışlığın içindeki sesleniş onu kendisine ya da dünyaya yabancı kılan bir yalnızlığı içinde barındırırken; sanki yaşamı sadece ve sadece ölmesi demektir. Hatta ölümü bekleme, yaşamı bekleme ile eşdeğerdir.

Bu nedenle ölüm, onun şiirlerinde yalnızlığın karanlık ve derin sessizliği içinde filizlenen, arzulanan ya da aranan bir kaçış/sığınma noktası olarak yorumlanır. Ölümü arzulayan öznenin yalnızlığı ise sessizliğin ve ifade edilemez uçurumlarını imlerken, ölüm karşısında yaşanan duygusal ve düşünsel çatışmalar şiirde radikal imgeler için uygun birer ortam sağlar. Bu nedenle Kaçar'ın radikal imgeleri sönmekte olan hayatın sessiz ve içsel yalnızlığı içinde zaman zaman kesintiye uğrayan, zaman zaman da olanaksız hale gelen yaşamın, ölüme sığınma ya da yalnızlıktan kurtulma durumlarını yansıtır.

Ölümü bir yerden bir yere göç etme ya da aldığı emaneti teslim etme şeklinde ele alan Kaçar, *'Meçhul İklim'* adlı şiirinde göç edilen (öte tarafın) kendince çözümlemesini yapar; *'Şu var ki saçların ak görmez yüzün kırışmaz / Gecedен çekinmezsin zaten gündüz ışımaz'* (Demir, 2015:14). Ölüm ve öldükten sonra ne olacağı insan için büyük bir belirsizlik olduğundan korku ve kaygı kaynağıdır. Şiirinde bu durumun yersiz olduğunu dile getiren Kaçar, insanın dünyada karşılaştığı ve faniliğini temsil eden -saçların beyazlaması, yüzün kırışması, gece ve karanlık gibi- korkuların veya durumların, öte tarafta olmadığını vurgular. Şiirin devamında kullanılan dizeler *'Bırakır kendisini bir tükenmez bahara / Muhtaç değildir çünkü beşer bu son bahara'* (Demir, 2015:14) ölümün bir son ya da bir tükeniş olmadığını aksine sonsuzluğun/tükenmezliğin başlangıcı olduğunu imler. Şiirin geneline bakıldığında 'meçhul iklim' adlandırması isim içerik ilişkisi bakımından; 'meçhul' ölümün bilinmezliğini, 'iklim' ise öte tarafta yaşanılacak hayatı düşündürür. Ayrıca şiirdeki çekinilen gece, ışımayan gündüz, tükenmez bahar gibi düşünceler, yaşam ile ölüm arasındaki keskin tezatlıkları ortaya koyar.

Ölüm, soyut bir imge olmasına rağmen çoğu kez somutlaştırılarak aktaran Kaçar, 'Meçhul' adlı şiirinde ölümü geniş bir karanlığa yayarak, hem onun bilinmezliğini sorgular, hem de onu görünür kılmaya çalışır; *'Koyu bir karanlıkta sıralanır asırlar / Ne giden gelir geri ne döner hatıralar / Kalbimde yedi renkten yeşil bir karanlık var / Uzakta çok uzakta bir akşam olmuş gibi'* (Demir, 2015:17). Ölüm ve hayatın bu iç içeliğinden kaynaklanan geçişkenlik -daha doğrusu yaşam ile ölüm arasında yaşanan gidip gelmeler-, Kaçar'ın kendi iç dünyasında bir belirsizliğe yol açmaktadır. Bu durum şiirin tümüne bir meçhul karanlık olarak yansır. Dolayısıyla zamana ait kavramlar karanlığın etkisiyle şairin iç dünyasında büyük bir zaman diliminden (asırlardan), küçük bir zaman dilimine (akşama) doğru küçülen bölümlere ayrılır. Şiirin devamındaki *'Gelen gider bilinmez bir esrardır ötesi / Saadete ulaşan gizli bir yolmuş gibi'* (Demir, 2015:17) dizeler, Kaçar'ın bu iç dünyasındaki kasvetli karanlığı sona erdiren, saadete ulaştıran ölümü imler. Şiirin geneline bakıldığında karanlıkta sıralanan asırlar, dönmeyen hatıralar, yeşil karanlık ve ötesi bilinmeyen esrar gibi düşünceler, radikal imgelerin çıkış noktasını belirler.

Bırakılması imkânsız bir yer olan dünyayı sorgulayan Kaçar, 'Dönsem' adlı şiirinde hayat ve ölüm arasında sıkışan şiirsel öznesinin yaşadığı duygusal çatışmaları -tamamıyla zıtlıkların birliğinden kurulu bir teknik yapıyla ifade eder: *'Varsın götürmesin kervan yükünden / Bu güne gelmeyen neler var dünden / Davetsiz şölene bu son düğünden / Atımı bağlayıp öylemi dönsem?'* (Demir, 2015:97). Dünya hayatına bir anlam bulma gayreti, Kaçar'da dünyadan sıyrılmakla, ölüme sığınmayla sonuçlanıyor. Bu nedenle dünyadan/hayattan el etek çekme isteği *'Atımı bağlayıp öylemi dönsem?'* sorusunda kendisini hissettirir. Dolayısıyla şiirde dünyaya tutunmak istememenin verdiği ağır kasvet, bir şölen edasıyla ölümü imlerken, ulaşılan anlam ise dünyanın yaşanılacak bir yer olmadığıdır. Şiirde davetsiz şölen ölümü, son düğün ise dünyayı düşündürürken; şiirsel öznenin içine düştüğü/sıkıştığı bu ikilik düşünsel bir çatışmaya neden olur.

Yaşamın çekilmez bazı zorluklarını dile getiren Kaçar, 'Rubai' sinde oradan oraya savrulan insanların yaşamaya vakit bulamayıp, zaman ile ömür arasındaki kayboluşunu sorgular; *'Tükenmiş halden ümitsiz artan yola vuracaksın / Ömür bitişine yarım nefes kala duracaksın / Vakti soran gecelerin aydınlığa dönüşüne / Zaman yok ki saatleri hangi güne kuracaksın'* (Demir, 2015:161). Kaçar'ın şiirlerinde genellikle zaman soyut bir kavram olarak ya da başlı başına bir sorunsal olarak işlenmez. Ancak belirli günler ve vakitler, yer yer farklı eylem ve niteliklerin kesiştiği süreçler olarak, kendilerine yüklenen özgün anlamlarla ve çarpıcı betimlemelerle karşımıza çıkar. Şiirde zamanın art arda akışı, aslında neticesini bildiğimiz bir sona doğru bizi sürüklemektedir. Bu sürüklenme gecelerin aydınlığa karışmasıyla başlayıp, kendilerine kurulacak bir gün/vakit bulamayan saatlerle son bulur. Zamanın bu önüne geçilmez akışı bir taraftan yarım nefeslik bir ömür bırakırken, diğer taraftan ölümün kapısını çalar. Şiirin geneline bakıldığında zamanın yaşanılan ömürle birlikte paralel ilerleyişi, insanı yaşadıkları ile yaşayamadıkları arasında hem düşünsel hem de duygusal bir ikiliğe sürüklediği söylenebilir.

Kaçar'ın zamanla hesaplaştığı bir diğer 'Rubai' sinde, geçen zamanın değerini ölüme doğru yürüdüğünde ya da hiç olmazsa ölümün yaklaştığının keskin ve acıklı bilincine sahip olduğunda gerçekleşir; *'Yiten seneler günleri bir yerde durup sizinle / Paylaşamadık bir türlü aramızda çok konu var / Ne çıkardı sanki anlar yıl kadar kalsa sizinle / Nasıl olsa başladı mı tükenecek bir son var'* (Demir, 2015:305). Zaman algısı, Kaçar'da hemen her imgede olduğu gibi çok yönlü bir ele alışla hem bedeninin ölümlülüğünü ve dolayısıyla 'ben'le ilgili derin şüpheyi barındırır hem de poetikasında vazgeçilmez imgelerden biridir. İçinde bulunduğu zamandan ve durumdan memnun olmayan Kaçar'ın genel olarak bütün şiirlerinde, mutlak zaman kavramı hiçbir şekilde görülmez. Anlatılan hep yılla (seneyle) ya da günle -akşam ve geceyle- sınırlandırılmış bir şahsi zamandır. Dolayısıyla şahsi zaman, şimdiki zamanı ifade ettiğinde şairin kötümser bir hava içinde olduğu görülür. Bu nedenle şair kurtuluşu, şimdiki

zamandan kaçmakta ve geçmiş zamanı şimdiki zamanda yeniden var etmekte arar. Şiirde zamana karşı kendini mutsuz ve yenilmiş hissedene şair, kendince hesap sorar. Bu hesap sorma zamanın onu sona yaklaştırması, yani ölüme uyandırması üzerinedir. Şiirin geneline bakıldığında birbirini takip eden genel zaman kavramları ile şahsi zaman kavramları şairi, geçmişle gelecek arasında sıkışan bir ikileme sürükler. Bu ikilem başlangıç (yaşam) ile son (ölüm) arasındaki keskin ve ayrıksı düşünceyle devam eder.

Ölümün herkeste eşit bir şekilde meydana geleceğini dile getiren Kaçar, başka bir 'Rubai' sinde alışılmış motiflerle ölüme ve insana bakışı toplumsal bir cevap niteliği taşıır; *'İster sokaklarda siürün ister saraylarda yaşa / Solacak servi revanlar gelince belli bir yaşa / Gönül isterdi ki böyle geçmesin zalim seneler / Kilitli kalmasın zaman renk körü bir kirlî taş'* (Demir, 2015:187). Ölüm düşüncesi kimi için stres kaynağı iken, kimi için stresten kurtulma yolu; kimi için bir yok oluşken, kimi için de herkesi sınıfsal durum fark etmeksizin eşit kılan bir sondur. Kaçar'ın şüphesiz dörtlükte üzerinde durduğu ölümün herkesi eşit kılmasıdır. Bu nedenle sokak ve saray metaforlarını ölümün adil dünyasıyla eşit kılar. Şiirdeki servi, Kaçar'ın şiirlerinde ölümle ilintili olarak kullandığı bir çiçektir. Bu çiçek Kaçar'ın imgelem dünyasında divan edebiyatından ödünç aldığı kavramlardan biri olarak kabul edilebilir olmasına rağmen Kaçar, çoğu zaman onu kullanıldığı anlamın dışında yorumlar. Servinin yaşamı ile insanın dünyevî serüveni şiirde; zaman kavramı ile birbirine bağlanarak, onları kaçınılmaz bir sona götürür. Bu son zamanın kilitli kaldığı renk körü bir taşta (mezar taşında) belirir. Şiirin geneline bakıldığında zalim seneler, kilitli kalan zaman ve renk körü taş gibi girift ve keskin düşünceler radikal imgeler için uygun birer ortam sağlarken; aynı zamanda şiirin bütününde kendisini hissettiren yaşam ile ölüm fikri arasındaki uçurumları da imler.

Kendi hayat ve ölüm deneyimlerindeki günlük ve ortak modelleri oluşturan ölümün ve ölmenin imge ve metaforlarını yansıtan Kaçar, bu 'Rubai' sinde de 'Tanrı'sına seslenir; *'Tanrım ilahi hükmünü yargılarken onu gördüm / Şölen bitti hiç ilgisi olmayan bir konu gördüm / Ölen savdı sırasını 'baki kalan bu kubbede' / Mezar taşında devamı musallada sonu gördüm'* (Demir, 2015:296). Her ne kadar ölüm, insanı dünyadan alıp götürmek durumunda olsa da yaşamın insanda oluşturduğu kirleri, bozuklukları, yanlışlıkları temizleyen, insanı bu eksikliklerden arındıran bir yeniden başlangıç gibidir. Aslında şiirlerinin gizli örüntüsünde daha çok bir duygu adamı izlenimi veren Kaçar'ın ölüme trajik yaklaşımı da bu bağlamda kaçınılmazdır. Kaçar'ın 'gördüm' dediği bu ifade ölüm vaktinin gelmiş olmasından ziyade şairin artık bu düğümü -ilahi hükmü- çözmeye kendinde güç bulmasına işaret etmektedir. Dörtlükte ölüm kavramının öne çıkmasıyla Tanrı inancı belirirken, herkesin dünyevî macerası 'şölen' adıyla nitelenir. Şiirdeki mezar taşı ile musalla taşı arasındaki ilinti, birinin devamı (başlangıcı), diğerrinin sonu temsil etmesidir. Bu bağlamda mezar taşı şiirde, ebedi hayatın başlangıcını, musalla taşı ise yaşanılan dünyanın (hayatın) sonunu imler. Dolayısıyla yaşam ile ölüm arasındaki kuruntuların cevabı bu taşlarla ilgilidir. Şiirin geneline bakıldığında, ilk iki dize birbiriyle bağlantısı olmayan hem anlamsal hem de düşünsel bir çatışmaya sebebiyet verirken, son iki dize yaşam ile ölüm arasındaki anlamsal zıtlığı işaret eder. Özellikle son iki dize de ölümlle ilintili olarak kullanılan metaforlar, artık şairin kendi ölümüne tamamıyla dönüşen ve kendi acısını dile getirdiği bir ölümün ağıtını yaktığı söylenebilir.

Ölüm temasını ele aldığı bu son 'Rubai' sinde ise Kaçar, ölümün mekânı olan mezarı/kabri tasvir ederken, ölümün kendisinde bir saplantıya dönüştüğü ve şahsi zamanın daha önemli bir hâle geldiği ve daha fazla yer işgal ettiği hissedilir; *'Ecel ölümsüz aşını pişirir bir kaşık almaz / Geçmişe kal geleceğe dur demek yakışık almaz / Arar tükenmeze varmış olanlar kandili siyah / Ay görünmez geceleri bir yer ki hiç ışık almaz'* (Demir, 2015:169). Şiire kendi özel dil dünyası ile apayrı bir çizgi çeken Kaçar, öleceğiz düşüncesini zihninden atamaması kendisinde sanki bir saplantıya dönüşür. Şüphesiz bu saplantı Montaigne'de ifade ettiği gibi *'ölümümüz her şeyin ölümü olacak'* (Montaigne, 1992:69) cümlesini inleyen ve her insanda varlığını hissettiren, yaşadığımız tüm korkuların temeli olarak düşünülen, insanın artık var olmayacağını, kendisini ve dünyayı kaybedebileceğinin, bir hiç olabileceğinin farkındalığı sonrası gelişen bir durumdur. Öyle ki Kaçar'ın zihninde beslediği bu durum, ölümün kendisinden bile beterdir. Şiirde ölümü kabullenme öylesine ağır bir yaşam koşuludur ki ecelin pişirdiği bir aş benzetilir. Bu aş, kişide geriye dönüşü imkânsız kılan bir yolculuk halini yansıtırken, bu yolculukta kullanılan *'siyah kandil'* betimlemesi ölümüm karanlık dünyasını imler. Bu bağlamda mezar/kabir geceleri gün ışığının ve ayın görünmediği 'bir yer' dir. Şiirin geneline bakıldığında ölümsüz aş, tükenmeze varmak ve siyah kandil gibi düşünceler birbirine zıt ve çatışma durumlarını imlerken, ölüm istenmeyen bir durum olarak yansıtılır.

Bütün bunların ışında denilebilir ki modern birey, ölüm karşısında keder, korku, öfke, umutsuzluk, kırgınlık, katlanma ve karşı koyma gibi tutumlar takınabilir. Şüphesiz bu tutumların nedeni, bireyin kendi ölüm düşüncesi ile dünyanın onsuz nasıl devam edeceğinin vermiş olduğu düşünsel çatışmalardan kaynaklı olduğu söylenebilir. Dünyanın onsuz devam etmesini olanaksız olarak düşünen birey, ölüm üstüne düşünmeye başladığı her durumda bu tutumlara sığınmak zorunda kalır. Bu bağlamda Kaçar'ın şiirlerine bakıldığında, onun bilinenin dışında çoğu zaman yanıltıcı bir ölüm tutumu (yaklaşımı) geliştirdiği görülür.

Ölümü zaman zaman içinden çıkamadığı -özellikle yalnızlık duygusunun neden olduğu- iç sıkıntılardan, melankoliden dolayı bir kurtuluş olarak görürken, bu kurtuluşu da hayat perspektifini belirlerken '*Bırakmaz yaşlı bir gölge peşimi*' (Demir, 2015:88) diyerek, hayat ile ölümü geçişli olarak algıladığı temel bir eksenle bağdaştırır. Dolayısıyla şiirlerinde ölüm, bir son değil bir başlangıç olarak işlenir. Bu başlangıç da yaşamın insanda oluşturduğu kirleri, bozuklukları, yanlışlıkları ve sıkıntıları temizleyen, insanı bu eksikliklerden arındıran bir yeniden doğma hali olarak yorumlanabilir. Bu nedenle şairin şiirlerinde yarattığı ölüm imgeleri, bir taraftan Kaçar'ın ölümü nasıl algıladığına dair büyük izler taşıırken, diğer taraftan ölümün uyandırdığı korku ile ümit, son ile başlangıç gibi iki karşıt duygunun ve durumun düşünsel çatışmalarının ifadesi olur.

SONUÇ

Toplumunu ve insanı anlamak, o toplumu ve insanı var eden kültür ve tabiat unsurlarını anlamaktan geçer. İnsan hayatında kültürün ve tabiatın ne derece önem arz ettiği, sadece şiirle değil birçok bilimle de ispat edilmeye çalışılmış ve bu durum psikoloji ve psikanaliz gibi bilimlerden de açıklanmıştır. Şüphesiz bu durum, önceden ortaya konulanları devam ettirme anlamına gelen geleneğin, toplumun kendi kültürünü koruma refleksinin ve varlığını sürekli bir yenileşme bilinciyle devam ettirmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar -özellikle edebiyat sahasında- büyük ölçüde gelenekten bir kopuşun olduğu gözlemlenirken, cumhuriyetten sonra gelenekten beslenen şairlerin ortaya çıktığı ve reddedilen eski kültür birikimimizi yeniden kullanmaya başladıkları görülür. Bu bağlamda şairlik kendisiyle birlikte gerek kültürel, gerekse toplumsal birçok sorumluluğu beraberinde getirirken, özellikle -ele aldığı konular bakımından- hem insanı var eden unsurlar içinde kendini kanıtlama hem de yaşadığı kültürün içinde kendini tanımlama uğraşı içine girecektir.

Bu doğrultuda Kaçar şiirlerinde, geleneğin imaj dünyasından yararlanarak onu yenileyip tekrar üretebilmeyi başardığı görülürken, geleneğin onun şiirlerinde daha çok Türk İslâm kültür ve medeniyetinden beslenerek ifadesini bulduğu da söylenebilir. Ancak yaşanan çağın özellikle modernizmin ve sonrasında post-modernizmin, hayatın tüm dallarında -hem genel hem de özel kapsamlarıyla kültür ve tabiat unsurlarında- kendini gösterirken, insan yaşamındaki paradoksların ve tezatların artmasına da neden olmuştur. Bu durum şüphesiz Kaçar'ın şiirlerinin ana temini oluşturan ve geleneğin süzgecinden geçirerek yeni bir açılım kazandırdığı aşk, yalnızlık ve ölüm gibi temleri etkilerken, şiirlerindeki imgelerinin temel dinamiği de oluşturmuştur. Özellikle Kaçar'ın kullandığı -zihinsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlayan- radikal imgeler, şiirlerinde karşı karşıya gelen durum, düşünce ve kavramları bir çatışma içerisinde bütünleştirerek yan yana

getirirken, aynı zaman da okurun zihninde aşkın, yalnızlığın ve ölümün uyandırdığı ayrık ve bütünlüştürücü güçlerin özgün birer ifadesine dönüşmüştür.

O halde denilebilir ki radikal imgeler, Kaçar'ın şiirlerinde bilinçli bir şekilde yani işçilikle yer alırken; Kaçar'ın aşk teminde, aşkın iki kişilik dünyasının ifadesinden çok, seven bireyin kendi ruhsal dünyasında yaşadığı ve duygusal çatışmalara sebep olduğu iç sorunların birer ifadesi olarak yansımaktadır. Yalnızlık teminde ise, insan-doğa, insan-toplum ve insan-birey arasında yaşanan yabancılaşmanın ya da bunlar arasında meydana gelen kopukluğun ve bireyin tek başına kaldığı karanlık dünyasında yaşadığı duygusal kırılmaların sessiz birer çığlığına dönüşmektedir. Son olarak da ölüm teminde, yaşamın anlamsal değerlerinin içinde kendini gösteren ve ölüm kaynaklı duyguların -korku, kaygı ve yok oluşun- uçurumlarını, ölümün sonu çağrıştıran anlamından çok yeni bir başlangıcı, yeniden doğma halini imleyen göstergelere çağrışım imkânı sağlamaktadır.

RÖPORTAJ

Ahmet Kaçar ile Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatı Üzerine Bir Söyleşi

Okan DAŞDEMİR / 5 Ağustos 2016

- **Sayın Kaçar, öncelikle kendinizi tanıtır mısınız?**

Ahmet Kaçar, Giresun'un Görele ilçesine bağlı Sağlık Köyü'nde yaşıyorum. Şairim.

- **Sizi en çok etkileyen başınızdaki geçen olayı anlatır mısınız?**

Bütün olaylar etkiledi beni. Başından da çok olay geçti benim. Bunlar anlatılmaz. Ben burada bak ilkokul var ortaokul yok. Sene 1942' de Giresun da var Trabzon da ... Ben iki şehir arasında çok yürüdüm yaya. Kendi başıma. Okula gidiyorum güya. Neye gidiyorum belli değil. Düşüne biliyor musun yol yok iz yok kendi başınasın sen. İki günde geliyordun buraya Trabzon'dan yahut Giresun'dan buraya. Bu yollarda çok çektim.

- **Yazmaya ilk adımınızı nasıl attınız?**

Yazmaya ben ilkokulda başladım. Biz eskiden merkezdeydik. Bir Burhan Bey vardı. Burhan Erdoğan. Bu adam başöğretmendi. Çok büyük bir adamdı. Bu adam beni teşvik etti. İlk şiirimde bu adam verdi. Deniz diye bir şiirdi. Burhan beyin bende çok emeği vardır. Beşinci sınıfta okurken Çocuk Mecmuası çıkıyordu. Beş kuruştuk. Ama biz alamazdık. Fakirdik. Bende ona bir şiir gönderdim. 'Sonbahar'dı galiba şiirin adı. 1938 senesiydi. Bir gün uşaklar almış. Benim adımda vardı dergide.

Tabi insan heves ediyor. Görele Merkez İlkokulu, Beşinci sınıf, 611 numara, Ahmet Kaçar. Benim olduğum belli oluyor tabi. Şiir de bu;

...

Sonbahar, soldun bahar

Sen niye soldun bahar

Otuz günün içinde

Sarardın soldun bahar

...

Bir ara yazmadım hiç. Niye yazmadım. Edebiyat öğretmeni yok. Olsa bile öğretmenler hep sakın sen yazma derdi. Biz hep arka sıralarda otururduk. Bir şeyimiz yoktu. Yazdım bile deseydim sana inanmazdı. Okuyamadık şartlar çok ağırdı. Askere gittim...

- **Şairliğinizin aile içinde yansımaları nasıl oldu ve yazma eyleminiz aile yaşamınızı nasıl etkiledi?**

Bizim aile hep şairdi. Bizim buradaki insanların hepsinde bir benzetme var. Bak güzel fıkra anlatırlar. Bir şeyi bir şeylere uydurturlar. Var bu durum buralarda. Bir şeyler çalarlar. Çalması da söylerler. Bir deyişleri vardır ama buraya mahsus bir durum. Hep de esprilidir. Burada bu ortam vardır. Burada derken, Görele'nin bütün yöresinde değil. Bohçalı, Bozcaali ve Haydarlı köylerinde vardır. Diğer köylerde yok. Onlar, ticaretle uğraşiyor. Türkmen köyleri var onlarda da yok. Bu taraftakiler Çepni olduğu için buralarda var.

- **Şairliğinizde önemli iz bırakan, kırılma noktası sayılan olaylar var mı?**

Şiirlerimin, Türk sanat müziğinde bestelenmesidir. İlk bestelenen;

...

Hayal dolu bir gerçek,

Ümit dolu bir aşk bitti.

...

Bu benim ilk bestelenen şiirimdi. O zamanlar, bizim bir şeyimiz yoktu. Dinleyemiyorduk. Söyleyemiyorduk. Ancak radyo da çalarlarsa dinliyorduk. Dinlerken adımı söylemiyorlardı. Hatta ilk plakta benim adımı yazmamışlardı. Kendi adlarını yazmışlardı.

- **Çocukluğunuzda en çok etkilendiğiniz yazarlar ve kitaplar hangileri?**

Şimdi insan etkilenmedim diyorsa, yalan söyler. Ben okumayı çok severim. Hepsinden etkilendim.

- **Neden roman ya da hikâye değil de şiir yazdınız?**

Şiir fakir işidir. Masrafsız. Aklında da tutarsın, küçük bir kâğıda da yazarsın. Mesela, herifin attığı sigara kâğıdına alıp yazarsın. Ama diğerleri (roman ve hikâye) için en az bir top kâğıt lazım, masa lazım. Yani, bir malzeme lazım, o yüzden onlar zengin işidir.

- **Siz şiiri nasıl tanımlarsınız?**

Şiir, varılmazın ötesinde dört kenarlı açısız bir üçgendir. Şiir bir kafiye değil, iki satır yazı değil. Bilemezsin.

- **Şiirlerinizde esin kaynağınız nelerdir?**

Yaşadığım, gördüğüm ve duyduğum her şeyden etkilenirdim.

- **Şiirlerinizi yazarken nasıl bir çalışma sistemi izliyorsunuz ve şiirlerinizi ne kadar süre içinde yazıyorsunuz?**

Bir çalışma sisteminden ziyade bir düşünce oluyor. Çünkü yazdıklarınla bir şeye varmak istiyorsun. Mesela, neye yazmak istiyorsun ya da yazdığın şiiri o şeye nasıl bağlayabilirsin. Böyle bir düşünce içinde olmalıdır insan.

...

İlk ezelden ahir-i zaman

Ertesinde seferdeyiz

Dünya bu hızla tükenir

Evren biterse neredeyiz

Kızıl yörüngeden çıkmış

Mahşer zirvesine giden

En uçtaki son yıldızın

Doğusunda bir yerdeyiz

...

Madem şairsin, ustasın bir şeyler söylemen lazım. Bir şeyler meydana getirmen lazım.

Şiir yazmanın günü olmaz. Kimi şiirlere yazmaya başladım. Sonra bitirmeden öylece

bıraktım. Çünkü o an aynı temada olamıyorsun. Anlık bir duygu...

...

Tanrım ilahi hükmünü yargılarken onu gördüm

Şölen bitti hiç ilgisi olmayan bir konu gördüm

Gelen savdı sırasını baki kalan bu kubbede

Mezar taşında devamı musallada sonu gördüm

....

- **Sizi etkileyen şairler var mı?**

Okuduğum bütün şairlerden etkilendim. Hepsinin ayrı bir şeyi vardı. Bence bütün şairler aynıdır. Hepsinin kendine göre bir yorumu, bakışı vardır. Mesela, kahvenin ayrı çayın da ayrı bir tadı var. Bu şairlerde böyle işte hepsinin kendine özgü ayrı bir tadı vardır. İnsan beyni açıtır. Sanata doymaz.

- **Şiirleriniz bestelendiğinde neler hissettiniz?**

İnsan çok heyecanlanıyor. Bir şey okunuyor senin yazdığın gibi değil. Adam bestelemiş sana dokunuyor, etkileniyorsun. Yazdığın şiir senden artık çıkmış oluyor. Besteleyende kendisinden bir şeyler katmış. Duygu olsun, düşünce olsun. Çok ayrı bir şey olmuş artık. Bu durum da insanı teşvik ediyor tabi şiir yazmaya. Artık bir karşılıklı kültür akışı meydana geliyor. Bu akıştan da bir sınıf meydana geliyor. Mesela, fiziki manada hiç varamayacağın bir yerde (sanat dünyasında) eserin okunuyor.

- **Şairlik yetenek işi midir, yoksa çalışma, gayret ve eğitim işi midir?**

Bunları ayırmak doğru değil. Yetenek olacak tabi ama çalışmakta gerekir. Yeteneğin var diyelim ama kelime bilmiyorsun. O zaman yeteneğin ne işe yarar.

- **Türk Edebiyatı İle ilgili neler düşünüyorsunuz?**

Oralar bana ait değil... (Gülümsüyor)

- **Türkiye'deki şair ve şiirleri için neler düşünüyorsunuz?**

Onları yazana soracaksın değil mi... (Gülümsüyor)

- **Şiir ile toplum arasındaki ilişkiyi nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Toplumun işi şiirle olmaz. Şiir fantezi işidir. Toplum derken burada herkesi kastetmek doğru değil. Herkese şiir lazım değil.

- **Sizce şiir bu çağda gereken değeri alıyor mu?**

Sanmıyorum. Çünkü sanat toplumdan çok ileride oraya toplum varamıyor.

- **Günümüzdeki sanatçı ve bestekârları nasıl buluyorsunuz?**

Bu durum için bir şey diyemem. Ama sanatçı ve bestekâr derken yalnız İstanbul ve Ankara'da yazanlar değil de köylere de gideceksin. Bakın şimdi adam ne diyor;

...

Dün gece yar hanesinde yastığım bir taş idi

Üstüm yağmur altım çamur gene gönlüm hoş idi

...

Bu nerede yazıldı mesela. Kaynağı neresi. Anadolu'nun bir köşesinde yazıldı. Değil

mi...

- **Şiirlerinizde yapısal olarak zıtlıklardan yararlandığınızı gördüm. Bu durum özellikle bir tercih mi yoksa yaşantınızla ilgili bir durum mu?**

Benim yaradılışım öyle herhalde. Zıtlıklar bana daha cazip geliyor. Ama şarkı olarak yazarken ayrı bir düşünce ile yazıyorum. Çünkü orada musiki de olacak nağmede o şiiri tamamlayacak.

- **Başka bir gözle ve kişilikle Ahmet Kaçar'ın şiirlerini okuduğunuzda nasıl bir yorum yapardınız?**

Buna şöyle bir olayla cevap vereyim. Bizim burada bir uşak vardı. Sağlık memuruydu. Bu sağlık memuruna benim şiirimi vermişler. Okuyor. O kadar güzel okuyordu ki... Dedim ki Mehmet bunu kim yazdı. Sen bana geçen hafta verdin ya dedi. Şiir yazıldıktan sonra bitmiyor. O şiiri okuyan da önemli. Mehmet'in okuduğu şiiri ben yazarken o kadar beğenmemiştim ama onun okumasını dinledikten sonra hayran kaldım. Bu nedenle kendimi ancak Mehmet gibilerle yorumlayabilirim.

- **Şiir yazmaya başlamış şair adaylarına önerileriniz nelerdir?**

Bir insanda bir şeyler varsa yazar. Ona sen mani olamazsın. Mesela, Aşık Veysel tarif ile mi yazıyor onca şeyi. Mehmet Akif mesela değil mi...

- **Okurlarınız için bir iletiniz var mı?**

Bir mesajım yok. Türk edebiyatının beni geç tanınmasına gelince Türk edebiyatı yok ki... Onu siyasetçiler yapıyor. Edebiyatçılar yapmıyor ki. Bizde, her şey bir zümrenin elindedir. Ona göre şekil alır. Edebiyatta öyle ...

KAYNAKÇA

AKSAN, Doğan (1971). Anlambilim ve Türk Anlambilimi, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

AKSAN, Doğan (1993). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Ankara: Şafak Matbaası.

AKSAN, Doğan (2003). Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlenmeleri, Ankara: Bilgi Yayınevi.

AKTAŞ, Şerif “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, Türk Yurdu, S. 134, ss. 111-112; A.mlf., “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Hakkında”, Yeni Türkiye [Cumhuriyet Özel Sayısı IV / Kültürel Değerlendirme], s. 2888.

AKÜN, Ömer Faruk (1994). ‘Divan Edebiyatı’ mad. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 9;389-424, İstanbul.

ALKAN, Erdoğan (2005). Şiir Sanatı, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

ANDAY, Melih Cevdet (2003). Rahatı Kaçan Ağaç (Toplu Şiirler - I), İstanbul: Adam Yayınları.

AŞKAROĞLU, Vedi (2010). Ahmet Haşim’in Parıltı ve Karanfil Şiirlerinde Aşk İzleği, Karadeniz Dergi 2010, S.18/s.155-162

AŞKAROĞLU, Vedi (2015). Ataol Behramoğlu’nun Şiirlerinde Şiddetli İmge ve Bunaltı İzleği, Karadeniz Dergi 2015, S.28/s.163-174

AŞKAROĞLU, Vedi (2016). İkinci Yeni Aykırı Sözşörlere, Ankara: Kültür Ajans Yayınları, Karadeniz Dergi Serisi.

- AŞKAROĞLU, Vedi (2016). Şiirsel Yaratım, İmge ve Necip Fazıl'da 'Şiddetli İmge' Çözümlemesi, Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 11/4 Winter 2016, p.147-160.
- AYHAN, Ece (1996). Dipyazılar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAŞGÖR, İlhan (1968). İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi, İstanbul.
- BEHRAMOĞLU, Ataol (2008). Sevgilimsin, İstanbul: Tekin Yayınları
- BERK, İlhan (2001). Aşk tahtı (Toplu Şiirleri II), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİLGEGİL, M. Kaya (1989). Edebiyat Bilgi ve Teorileri – Belâgat, İstanbul: Enderun Kitabevi,
- BİLGİN, Nuri (2003). Sosyal Psikoloji Sözlüğü, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- BORGNA, Eugenio (2014). Ruhun Yalnızlığı, (Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BURGER, Jerry M. (2006). Kişilik, (Çev. İnan Deniz-Erguvan Sarıoğlu), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- CANPOLAT, Mustafa (1983). Ömer b. Mezîd; Mecmû'atu'n-Nezâir, Ankara: TDK Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2010). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- CİCERO, Marcus Tullius (2005). Dostluk Üzerine, (Çev. Çiğdem Dürüşken), İstanbul: Homer Yayınları.

- ÇAMLIBEL, Faruk Nafiz (2010). Han Duvarları Toplu Şiirler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇELİK, Abdullah (1996). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇOLAK, Veysel (2004). Şiir Nedir ve Nasıl Yazılır? İstanbul: Papirüs Yayınevi
- DAMAR, Arif (2006): Gitme Kal, Şiir Dizisi-Kendi Seçtikleri-, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- DEMİR, Necati (2015). Şiire Adanmış Bir Ömür: Ahmet Kaçar, İstanbul: Giresun İl Özel İdaresi Kültür Serisi
- DEMİREL, Şener (2002). 'Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme', bilig, S.21, Bahar 2002 s.117-141.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1993). Osmanlı Türkçesi Lügati, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- DIRANAS, Ahmet Muhip (2009). Şiirler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DİLÇİN, Cem (1983). Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, Ankara: TDK Yayınları.
- DOĞAN, Mehmet (2008). İkinci Yeni Şiir (Antoloji-Dosya), İstanbul: İkaros Yayınları.
- DURMUŞ, Mitat (2011). İmge- Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011, p. 745-762 Turkey
- ELIOT, T. S. (1990). Edebiyat Üzerine Düşünceler, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERBAY, Nazire (2015), Klasik Türk Şiiri Gazellerinde Leyla, İstanbul: Fenomen Yay.

FORMM, Erich (2001). Sevme Sanatı, İzmir: İlya Yayınları.

GEÇGEL, Hulusi (2008). Arif Damar'ın Sanat Anlayışına Genel Bir Bakış, Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, Sayı:6-7, Bahar-Güz 2008.

HABİB, İsmail Sevük (1942). Edebiyat Bilgileri. İstanbul: Remzi Kitabevi.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2002). Felsefe sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

HOROZCU, Oktay Rifat (1982). Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler, İstanbul: Adam Yayınları.

HOROZCU, Oktay Rifat (2013). Bütün Şiirleri I-II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HULUSİ, Şerif (1967). Ahmet Haşim (Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri), Ankara: Bilgi Yayınevi.

İLHAN, Attila (1983). İkinci Yeni Savaşı, İstanbul: Yazko Yayınları

İLHAN, Attila (1992). Bütün Şiirleri: 4, Ankara: Bilgi Yayınevi

İŞGÜVEN, Mine Mutlu (1995). Şiir Dilinde İmge, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 12/Sayı1-2 Eylül 1995/s. 98-133

KAÇAR, Ahmet (2016). Ahmet Kaçar ile Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatı Üzerine Bir Söyleşi, Yayınlanmamış Röportaj; DAŞDEMİR, Okan.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2000). "İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir", Türk Şiiri, Modernizm, Şiir, 1.bs., Büke yayınları, İstanbul, 2000, ss. 99-130.

- KANIK, Orhan Veli (2003). Bütün Şiirleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KANIK, Orhan Veli (2014). Garip - Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (2007). Şiir Tahlilleri (2), İstanbul: Dergâh Yayınları
- KARABULUT, Mustafa (2013). Edip Cansever Şiiri-Psikanalitik Bir Yaklaşım, Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (1998). Şiirler II: Şahdamar-Körfez-Sesler, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARATAŞ, Turan (2011). Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Sütun Yayınları
- KAZAN NAS, Şevkiye (2017). Klâsik Türk Şiirindeki Leylâ Mazmunundan Modern Türk Şiirindeki Leylâ İmgesine: Mehmet Akif'in Kaleminden Leylâ Şiiri, SUTAD, Güz 2017; (42): 251-271
- KESKİN, Neslihan İlknur (2009). Sosyal Hayatın 17.Yüzyıl Divan Şiirine Yansımaları ve Anlam Çerçevesi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Dr. Tezi, 2009.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (2010). Çile, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (2014). İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- MARAŞ, Mehmet Atilla (1998). "Cumhuriyet Devri Türk Şiirine Genel Bir Bakış", Yeni Türkiye [Cumhuriyet Özel Sayısı IV / Kültürel Değerlendirme], Yıl: 4, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 2898.

- MENGİ, Mine (2000). 'Mazmun Üzerine Düşünceler', Dergâh Dergisi, S.19; İstanbul.
- MONTAİGNE (1992). Denemeler, (Çev. S. Eyüboğlu), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- MORAN, Berna (1991). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul: Cem Yayınevi.
- NECATİGİL, Behçet (2009). Bütün Yapıtları: Şiirler (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZCAN, Tarık (2003). "Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulanması", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.13, 1.
- ÖZÇELEBİ, Betül (1998). Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1923-1938, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,1998, XI+306 s.
- ÖZDEM, Yavuz (2005). 'Benzetme, Eğretileme, İmge ve İşlev Bilgisi', Şiir ve Dil, İstanbul: Digraf Yayınları.
- ÖZDEMİR, Emin (2002). Yazınsal Türler. Ankara: Bilgi Yay.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (2001). Türk Dili: Dil ve Anlatım. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- PALA, İskender (1993). 'Mazmunun Mazmunu', Dergâh Dergisi, S.35; İstanbul.
- PESEN, C.(2002). Matematğin Estetiği Üzerine. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 130-134.
- R. Wellek - A. Warren (1983). Edebiyat Biliminin Temelleri, (Çev. Ahmet Edip Uysal) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

- RİFAT, Mehmet (2000). Gösterge Avcıları, Şiiri Okuyan Şairler. İstanbul: Om Yayınevi.
- SÂMÎ, Şemseddin (2012). Kâmus-i Türkî, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- SARTRE, Jean Paul (2009). İmgelem, (Çev. Alp TÜMERTEKİN), İstanbul: İthaki Yayınları.
- SÖZLÜK, Türkçe (2005). Ankara: TDK Yayınları.
- SÜREYA, Cemal (1997). 'Güvercin Curnatası' Cemal Süreya ile Konuşmalar (Haz. Nursel Duruel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SÜREYA, Cemal (2013). Sevda Sözleri (Bütün Şiirleri), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SVENDSEN, Lars (2018). Yalnızlığın Felsefesi, (Çev. Murat Erşen), İstanbul: Redingot Kitap.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1995), Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2009). Bütün Şiirleri (Haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TARANCI, Cahit Sıtkı (1994). Bütün Şiirleri, (Haz. Asım Bezirci), İstanbul: Can Yayınları
- TAYLOR, Charles (2011). Modernliğin Sıkıntıları, (Çev. Uğur Canbilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- WAGNER, Peter (2005). Modernliğin Sosyolojisi, (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Okan DAŞDEMİR
Doğum Yeri ve Yılı : Göle/Ardahan – 04.04.1988
Medeni Durumu : Bekar
Adres : Kaptanpaşa Mah. Çevre Yolu Sok. No: 8 Merkez/Ardahan
Telefon : 0542 341 71 98
E-mail : o.d1903@hotmail.com

EĞİTİM DURUMU

2009-2013 (Lisans) : Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul
2004-2007 (Lise) : Ardahan Halitpaşa Anadolu Lisesi, Ardahan
1996-2003 (İlköğretim) : Atatürk İlköğretim Okulu, Ardahan
Yabancı Dil :
İş Durumu : Öğrenci