

T.C.
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE BAŞKALDIRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevda GEÇEN

HAZİRAN-2014

ARDAHAN

T.C.
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE BAŞKALDIRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sevda GEÇEN

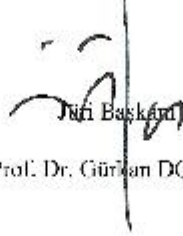
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

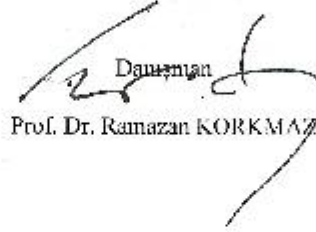
HAZİRAN-2014

ARDAHAN

ONAY

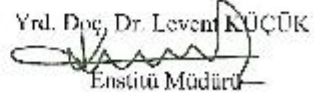
Sevda GEÇEN tarafından hazırlanan İkinci Yeni Şiirinde Başkaldırı adlı bu çalışma 08.08.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.


Jüri Başkanı
Prof. Dr. Gürhan DOĞAN


Danışman
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ


Jüri Üyesi
Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım. 08.08.2014

Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.



Sevdâ GEÇEN

08.08.2014

ÖN SÖZ

Edebi türler arasında hisse en çok hitap eden şiir; çoğu kez ruhsal kırılmalara, çatışmalara ve başkaldırıya ev sahipliği yapar. Ruhun kalemle şekillenen dili olan bu edebi tür, içerisinde taşıdığı varoluşsal öz ile yaşama dokunmak isteyen bireyin birincil aracıdır. Türk edebiyatında çeşitli hareketler ve akımlar ile farklı zeminlerde beliren şiir, 1950'li yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni ile birlikte farklı bir görünüme bürünür. Öyle ki bu şiir; bir bunalım döneminin protestosu olarak bilincin şekillendirdiği anlama, geleneğe, verili olana, baskı ve sınırlandırmalara, insanın ötelendiği düzene ve beraberinde pek çok unsura başkaldırır. Gerek biçimsel gerek izleksel düzlemde bir başkaldırı şiiri olan İkinci Yeni, yaşamı ve insanı öteleyen her şeye karşı çıkar.

Bu çalışmada Türk şiirini yeni bir boyuta taşıyan İkinci Yeni şiirindeki başkaldırı unsurları tespit edilmeye çalışıldı. İzleksel düzlemde fenomenolojik bir tahlil olarak yapılan çalışmada, başkaldırı unsurları yöneltildiği karşı değerler bağlamında incelendi.

Giriş ve iki ana bölümden oluşan çalışmada; giriş bölümünde, başkaldırı hakkında genel bilgiler verildi. Yine bu bölümde İkinci Yeni şiirinin oluşum zemini, arka plan kültürü üzerinde durularak İkinci Yeni şairlerinin hayatları ile ilgili bilgiler verildi. Çalışmanın birinci bölümünde İkinci Yeni şiirinde bireysellik zemininde gelişen başkaldırı unsurları ele alındı. Bu bölümdeki başkaldırı unsurlarının, İkinci Yeni şairlerinin çokça üzerinde durduğu yabancılaşma problemine, verili cinsel kimliğe ve cinselliğe yönelik sınırlandırmalara yönelik olduğu tespit edildi. Bununla birlikte şairlerin sanatsal duyarlılıkla şiir paydası altında karşı çıktığı unsurlara da bu bölümde yer verildi.

Çalışmanın ikinci bölümünde, İkinci Yeni şiirinde toplumsal düzlemde beliren başkaldırı unsurları tespit edildi. Bu düzlemde beliren başkaldırının; modernizmle boyut değiştiren toplumsal hayat, baskı/sınırlandırma ve otorite düzeni, kalıplaşmış gelenek anlayışı ve yoksulluk gibi sosyal problemler paralelinde ortaya çıktığı belirlendi. Bölümdeki şiir tahlilleri bu başlıklar altında yapıldı. Çalışmanın sonuç bölümünde İkinci Yeni şiirinde başkaldırı unsurları ile ilgili genel bir çıkarım yapıldı.

Akademik yaşamımın henüz ilk basamaklarında tamamlamış olduğum bu çalışmayı hazırlarken rehberliği, önderliği, motive edici gücü ve sabrıyla yanımda olan kıymetli hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Çalışmaya katkı sağlayan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Fatih Kanter'e, bu zorlu yolculukta beni yalnız bırakmayan değerli dostlarıma ve aileme teşekkür ediyorum.

Sevda GEÇEN

Haziran-2014

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
ŞEKİLLER LİSTESİ	IX
KISALTMALAR LİSTESİ	X
GİRİŞ	1-21

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE BİREYSELLİK ZEMİNİNDE BELİREN

BAŞKALDIRI.....	22-98
1.1. Yabancılaşma/Başkalaşma ile Gelen Başkaldırı	22
1.1.1. Yabancılaşan/ Başkalaşan Bireyin Varoluş Sorunu.....	22
1.1.2. Metafetişizm Girdabında Başkalaşan İnsan	50
1.1.3. Kültürel Çözümler Gölgesinde Topluma ve Değerlere Yabancılaşma	60
1.2. Cinsellik Düzleminde Beliren Başkaldırı.....	79
1.2.1. Toplumsal Normların Gölgesinde Kendi Ol(ama)ma: Eşcinsellik	79
1.2.2. Özgürlük Sorunsalı Olarak Cinsellik.....	94
1.3. Sanatsal Duyarlılıkla Gelen Başkaldırı.....	96

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE TOPLUMSAL ZEMİNDE BELİREN

BAŞKALDIRI.....	99-303
2.1. Modernizmin Eleştirisiyle Gelen Başkaldırı	99
2.1.1. Bireyin Kaybolduğu Mekân: Kent ve Kentleşme Bağlamında Başkaldırı..	100
2.2.2. Kapitalizm ve Sancıları.....	170

2.2. Mekanikleşmiş Gelenek Algısı ve Özgürlük Sorunsalı.....	187
2.3. Baskı-Otorite ve Zulüm Sorunsalıyla Beliren Başkaldırı	192
2.3.1. Emperyalizmin Konumlandığı Mekân: Ortadoğu ve Afrika	258
2.4. Yoksulluk Düzleminde Beliren Başkaldırı.....	272
ÇIKARIM	304
YARARLANILAN KAYNAKLAR	309
ÖZ GEÇMİŞ	320

ÖZET

Hemen her dönemde edebi eserlerde yer edinen başkaldırı, İkinci Yeni şiirinde de başat motiflerden biridir. Gerek biçimsel gerekse tematik anlamda bir başkaldırı şiiri olan İkinci Yeni, çağın değişen yüzüne karşı bir protesto olarak ortaya çıkar. Başkaldırının estetik öğelerle sentezlenerek biçim kazandığı bu şiir; geleneğe, verili olana, tüm otoritelere, baskı ve sınırlandırmalara, çağın insanı öteleyen anlayışına, bireyin içerisinde bulunduğu boşluk ve tükenmişlik duygusuna karşı bir isyan niteliği taşır. Şiirlerinde savaş, yoksulluk, değer kaybı gibi toplumsal problemlerle birlikte yabancılaşan ve yalnızlaşan insanın görüntüsünü çizen İkinci Yeni şairleri, söz konusu problemler karşısında ruhsal çatışmalar, kırılmalar yaşarlar ve bir tür yaşama müdahale etme biçimi olan başkaldırı ile yaşamı anlamlı kılmaya çalışırlar.

Karşı gelme, boyun eğmeme, ayaklanma anlamlarına gelen başkaldırı; bireyin karşısına çıkan tüm anlamsız/tutarsız/saçma olanları reddedip bunlara karşılık doğruluğuna inandığı değerleri savunmasının karşılığıdır. Kendilik değerleriyle dünya değerleri arasındaki kopukluk sonucu absürdün/saçmanın varlığını gören İkinci Yeni şairleri, bu saçma karşısında verilmişliğin simgesi olan dünya ile çatışma içerisine girerler. Buna karşılık ontolojik bütünlük içerisinde yaşanılabilir bir dünya tasarımı kurgulamaya çalışırlar. Anlamın derinliklere gizlendiği şiirlerde başkaldırı, kimi zaman gür bir nida ile varlık kazanırken kimi zaman gizil bir perde ile verilir.

Bu çalışmada İkinci Yeni şiirlerinde başkaldırı ele alınmıştır. İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer şiirlerinden hareketle yapılan çalışmada, başkaldırı unsurları yöneltildiği karşı değerler bağlamında incelenmiştir. Bireysel ve toplumsal nitelikli başkaldırı şeklinde, iki ana bölümde incelenen şiirler; bireysel düzlemde yabancılaşma, cinsellik ve sanatsal duyarlılık; toplumsal düzlemde ise modernizm, yoksulluk, gelenek, baskı ve sınırlandırma izleklerinden hareketle ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: İkinci Yeni, şiir, başkaldırı, varoluş

ABSTRACT

The rebellion theme that has always had a place in literature is one of the dominant motives in the Second New Generation poetry. The Second New Generation (İkinci Yeni), which is rebellious both in terms of its form and thematic terms, reveals itself as a protest against the changing face of the century. This poem, in which rebellion is synthesized and takes shape with aesthetic factors, is like an uprising against tradition, everything given and related to authority, pressure and restrictions, understanding of the century that puts people and the feeling of emptiness and being wasted that a person can wallow in. The Second New Generation poets that depict people who become estranged and alienated due to social problems such as wars, poverty, value loss in their poems experience spiritual conflicts, frustrations in the face of the subject matter problems and try to render life meaningful by means of being rebellious as a way of intervention in life.

Rebellious behavior meaning being defiant, unyielding, mutinous is displayed when a person rejects everything that is meaningless / inconsistent / absurd and instead defends the values he/she believes in. The Second New Generation poets that see the existence of absurd/nonsensical as a result of the disconnection between their self values and worldly values become conflicted with the world that is the symbol of everything given in the face of this absurdity. On the other hand, they also try to configure a world design that allows life to be lived in an ontological integrity. The rebellious feelings are aired either quite ferociously or behind a latent curtain in these poems, where meanings are deeply buried.

This study was conducted on the basis of the poems of leading poets of the Second New Generation, namely İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç and Ülkü Tamer, and the rebellious elements of these poems have been discussed and examined within the context of the contrary values against which they are directed. The poems have been examined in two main groups: personal, which includes alienation, sexuality and artistic sensitivity; and societal, which deals with the themes of modernism, poverty, tradition, pressure and limitations.

Key Words: Second New Generation, poem, rebellion, existence

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Şekil Nr.</u>	<u>Şekil Adı</u>	<u>Sayfa Nr.</u>
1.	Başkaldırımın Ortaya Çıkışı	3
2.	Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar Şiirinde Sebep-Sonuç- Simge İlişkisi.....	32
3.	Şehirden Biri Şiirinde Varlık- Simge-Kavram İlişkisi	117
4.	Kent- Doğa Çatışması.....	141
5.	Kiremit Damlı Kırmızı Ev Şiirinin Kora Şeması	148

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.,	: Adı geçen metin
Çev.	: Çeviren
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: Ve benzeri
Yay.	: Yayın
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
Dr.	: Doktor
Prof.	: Profesör
A.B.Y.M.K.A.S.M Mezmunur	: Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği

Giriş

Belli bir kütleye, cisme sahip olan ve bu özellikleriyle uzamda yer tutan tüm varlıklar, varoluşları ile ilgili soruların neden ve niçinlerini, görünen cisimlerinin tinsel boyutlarında saklı bulundurlar. Tinsel boyutta saklı olan bu neden ve niçinlerin her biri, yaşamın anlamlı kılınması için çözülmesi gereken bilmeceler gibidir. Bu bilmecelerin çözülmesi bireyin varlığını anlamlandırmasına ve oluşturduğu kendilik değerleriyle varoluşsal bütünlüğe ulaşmasına zemin hazırlar. Ben'ini yaşam içerisinde gerçek ve olağan kılmak isteyen birey, bu amacına ulaşmak için varlığının derinliklerine yönelerek yaşamı ve kendini sorgulamaya başlar.

Hayatı anlamlı kılma çabasıyla harekete geçen, böylelikle yaşamı ve yaşam içerisindeki ben'inin varlığını kavrayan birey, farkındalık sürecini başlatmış olur. Bu farkındalık sürecini oluşturan ilk aşama ise 'düşünme/ sorgulama' sürecidir. Öyle ki "*İnsana armağan edilmiş olmaktan çok uzak olan düşünce, yaşamayı başarabilmek*"¹ adına yapılan hayati bir edimdir. Ortega Gasset, "*Düşünmek için yaşamıyoruz, yaşamayı sürdürmek için, hayatta kalabilmek için düşünüyoruz.*"² diyerek varlık-düşünce ilişkisinin ayrılmazlığını vurgular. Bu bağlamda Descartes'ın "*Düşünüyorum, öyleyse varım.*" ifadesiyle varoluşsal bir önemin yüklendiği düşünme edimi, bireyin var olmasının temel koşuludur. Düşünmenin var-etme özelliği ile 'düşünüyorum' fiilinin verdiği hazzı yaşayan insan, birey olmanın verdiği ayrıcalığı duyumsar ve edilgenliğin sözde öznesinden sıyrılıp etkenliğin gerçek öznesi olma olabirliğini fark eder.

Radikal değişimleri imleyen bir gebelik hali olarak da ifade edilebilecek düşünme süreci, "*içe kapanma*" ile birlikte gelir. Campbell "*içe kapanmayı*" şöyle ifade eder: "*Arzulanan içe kapanma, gerçekte yaratıcı dehanın klasik belirtilerinden biridir ve önceden belirlenmiş bir araç olarak kullanılabilir. Ruhsal enerjileri derinlere yöneltir, bilinçdışı çocuksuluğun ve arketipsel imgelerin kayıp kıtasını ortaya çıkarır. Sonuç elbette bilincin hemen hemen tam bir ayrışması olabilir, fakat diğer yandan, eğer kişilik yeni güçler edinip bütünleşmeye yetenekliyse, neredeyse insanüstü ölçüde bir öz-bilinçlilik ve ustalıkla denetim yaşanacaktır.*"³ Bu bağlamda bireyin içe kapanma ile başlattığı süreç; yaratıcı dehanın aktif hale geçtiği, ruhsal enerjinin derinlere ve bilinçaltına yöneldiği, bireyin öz-bilinçliliğe ulaştığı bir dönemi içerir.

¹ Ortega Gasset, *İnsan ve Herkes*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.43

² Gasset, a.g.e., s.43

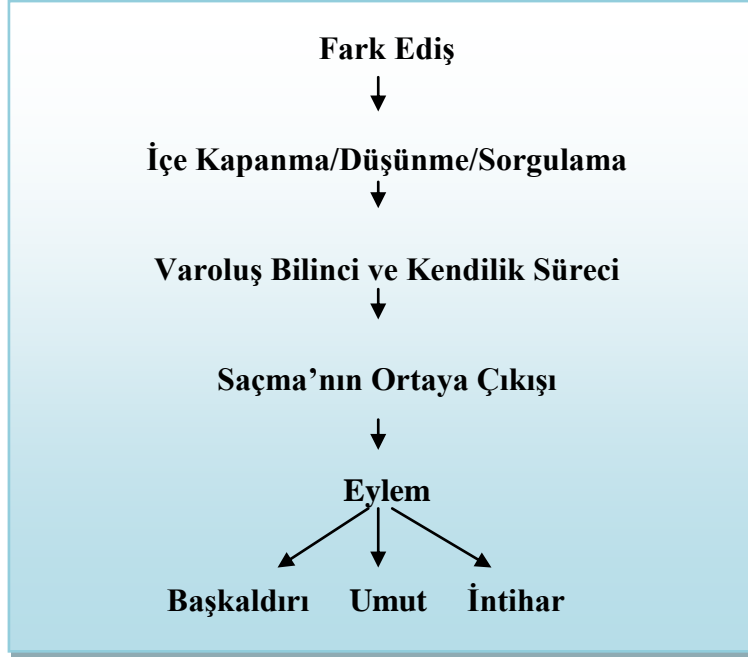
³ Joseph, Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalıcı Yay., İstanbul, 2000, s.79

Bireyin ie yönelmesi Ortega Gasset tarafından “benliğe dalma” olarak nitelendirilir: “İnsan güçlü bir çabayla kendi iç dünyasına çekilerek çevresindeki Şeyler ve onlara egemen olma olasılığı üstüne fikirler oluşturur; bu benliğe dalmadır.”⁴ Düşünmenin yoğun olarak gerçekleştiği benliğe dalma süreci, eylemin n aşamasıdır. Çevreden soyutlanarak kendi iç dünyasına çekilen kişi, benliğe dalma sürecinde; yaşamı, yaşam içerisindeki ben’ini, ben’ini konumlandırmaya çalıştığı dünyayı ve uzamı sorgular. Yoğun dŐnmelerin ve çatışmaların yaşandığı pek de kısa olmayan farkındalık sürecinde insan, kendilik değerlerini bulur; bu değerlerle varoluşunun kesinliğini ve gerçekliğini duyumsar.

Öte taraftan, oluşturduğu kendilik değerleriyle varolan dünya değerlerini kıyaslama ve öz olana ulaşma becerisini kazanan kişinin otantik gördüğü ve temel gerçeklik olarak benimsediği değerleri ile dünya/düzen değerleri arasında olabilecek uçurum-vari bir kopukluk, “absurde”(saçma, anlamsız, tutarsız)’un ortaya çıkmasına neden olur: “Akli olarak kavranabilecek bir dünya uman, ama umduğu dünyanın yerine kendi tecrübeleriyle akilla uzlaŐmayan, anlamdan yoksun ve kaos halinde bir dünyayla karŐılaŐan insan, absurde fikrine ulaşır.”⁵ İnsanın düzenle kuramadığı ilişkinin bir ürünü olan absurde/saçma, farkındalık süreciyle ulaŐılan bilinçlilik durumu ile ortaya çıkar. Bu bağlamda varolan bilinçlilik durumu, yapma-etme itkisine dönüşerek bireyin saçma karşısında eyleme geçmesini sağlar. Farkındalık ile bilinçlilik düzeyine ulaşan etken kişi, yaşamın diyalektik kurgu üzerine temellenen değerlerini fenomenolojik düzeyde algılama seviyesine gelir ve bu değerler üzerine söz söyleme, yaşama müdahale etme gücünü kendinde görerek aktif yaşam/eylem sürecine geçer. Fark ediş ile başlayan bu süreç ise Şöyle Őematize edilebilir:

⁴ Gasset, a.g.e., s.38

⁵ Ali Osman, Gündoğan, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, Birey Yayınları, İstanbul, 1997, s.71



Şekil 1. Başkaldırının Ortaya Çıkışı

Yaşama yöneltilecek küçük bir soru ile yaşanan anlık “fark ediş”, bireyin “içe kapanarak” yaşamı, yaşamı içerisindeki ben’ini, varlık nedenini sorgulamasını sağlar. Bu sorgulama sürecinde “kendilik değerlerini” oluşturan birey “varoluş” bilincine ulaşır. Bu süreç ise farkındalık sürecidir. Öte taraftan kendilik değerlerini oluşturan birey içe kapanma durumundan sıyrılıp yaşama döndüğünde düzen değerleriyle kendi değerleri arasındaki kopukluğu görür ve kendi değerlerine aykırı olan değerleri anlamsız/”saçma” olarak bulur. Varoluş bilincinin yönlendirdiği yaşama müdahale etme itkiyle anlamsız değerlerle dolu dünyayı anlamlı kılma adına “eyleme” geçer. Bu eylemin yansıması ise her biri biricik olan farklı psikik ve biyolojik özellikleri taşımanın etkisiyle farklı mizaçlara sahip olan bireylerde değişik görüngülerde ortaya çıkar. Bu görüngülerden biri de “başkaldırı”dır.

Sözcük olarak karşı gelme, boyun eğmeme, ayaklanma, isyan anlamlarına gelen başkaldırı; fenomenolojik anlamda insanın karşısına çıkan tüm anlamsız/tutarsız/saçma olanları reddedip, bunlara karşılık doğruluğuna inandığı değerleri savunması anlamına gelir. Kendilik değerleriyle dünya değerleri arasındaki kopukluk sonucu absürdün/saçmanın varlığını gören insan, bu saçma karşısında verilmişliğin simgesi olan dünya ile çatışma içerisine girer. Verilmiş olanı kabul etmeyen, ulaştığı benlik bilinciyle verilmiş değıştirme ve yaşama müdahale etme kudretini kendinde gören birey; yazgısallığa teslimiyet ya da yok oluş/kaçış olarak algılanan intihar hallerinin aksine başkaldırını seçer. Farkındalık sürecinin eylem aşamasından sonraki yönelimi olarak ortaya

çıkan başkaldırı, yaşamı anlamlı kılmak isteyen bireyin ona tutunma yollarından biridir. Nitekim başkaldırmayan birey, farkındalığın vermiş olduğu eylemsel gücü bu yönde kullanmazsa kendi içindeki çatışmayı durduramaz ve bu çatışma kendi yaşamına son verme/intihar olarak ortaya çıkar.

Albert Camus'nün "*Hayır diyen biri.*"⁶ olarak tanımladığı başkaldıran insan, bu hayır'ın karşısına "*evetlediği*"⁷/onayladığı değerleri koyar. Hayır'ın yanı sıra söylenen bir evet'in de olması başkaldırının temel koşuludur. Böylelikle nihilizmden ayrılan başkaldırı, bir ahlak olarak kabul edilir. Nitekim başkaldırı; kötülüğe ve saçmaya karşı ortaya çıkar, hırçın yapısında bir düzenin varlığını imleyerek ahlaki oluşlara gönderme yapar.

İçerdiği arketipsel öğelerle tarih boyunca insanlığa kendilik değerlerini bulması noktasında yol gösteren mitoloji, başkaldırı bağlamında da ahlaki değerlerin öncelendiği ipuçlarını verir. Yunan mitolojisinde, Tanrı'ya karşı gelerek başkaldırının evrensel boyuttaki simgesi haline gelen Prometheus, insanların daha iyi yaşam koşullarında yaşaması için Tanrı'dan ateşi çalar ve insanlığın hizmetine sunar. Öte taraftan ahlaki bir edim olan ve Tanrısal erk tarafından insan fitratına yerleştirilen başkaldırı, İslami inancın da özünü teşkil eder. İslamiyet'in temel esaslarından olan Kelime-i Tevhid, Arapçada "*Hayır, yok*" anlamına gelen "*La*" sözcüğü ile başlar. Bu bağlamda, Kelime-i Tevhid, Tanrının varlığını ve tekliğini mutlak gerçeklik olarak kabul eden bireyin bu gerçeklik karşısındaki her şeye karşı yapmış olduğu bir başkaldırısıdır. Tevhidin bir "*başkaldırı serbestisi*"⁸ olan "*La*" sözcüğü ile başlaması, başkaldırının -yönünün Tanrı'ya olmaması suretiyle- dini bir değer olduğunun sözcükbilimsel göstergesidir.

Öte taraftan ahlaki bir değer olan başkaldırının temelinde yatan şey "*haklı olma durumu ve adalet duygusu*"⁹dur. Dinamizmin tohumunu içinde taşıyan birey, bir noktadan sonra yanlış gördüğünü kabul etmez; boyun eğmez. Buna karşılık kendisi ve toplumu için faydalı olanın gerçekliğini savunarak geçer değer olması yolunda mücadele eder. Doğruluğuna inandığı değer yargularının karşısında saçma olanı gören birey, kendi haklılığına inanır ve bu haklılığını savunma ihtiyacı hisseder. Öteki tarafından varlık alanına saldırıda bulunulan, yaşamı sınırlandırılan kişi, ötekinin bu yaptırımlarını durdurma adına sınırları çizen bir hayır ifadesiyle kendi varlığını ve değerlerini önceleyerek ötekinin varlık alanına müdahale etmesini engeller.

⁶ Albert, Camus, *Başkaldıran İnsan*, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul, 1995, s. 21

⁷ Mutlu Deveci, *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, s. 195

⁸ Nazan, Bekiroğlu, *La Sonsuzluk Hecesi*, Timaş Yay. İstanbul, 2008, s. 7

⁹ Gündoğan, a.g.e., s. 115-116

Bununla birlikte belirtmelidir ki başkaldırı sınırsız özgürlük istemi değildir. Hatta “başkaldıran kişi kendinden güçlü olanın kendisine karşı kullandığı sınırsız özgürlüğe karşı çıkar. Bundan dolayı başkaldıran kendisi için özgürlük ister ama onun istediği özgürlük, başkasının varlığı üzerinde egemen olma ya da başkasının varlığını ortadan kaldırmaya yönelik bir özgürlük değildir.”¹⁰ O, sadece ben üzerine değil ben ve diğerleri üzerine kurulu bir düzen içerisinde, hak/hukuk paydası altında varolan bir özgürlük ister.

Haklarının ve varoluşunun bilincine varmış bir kişinin absurde karşısındaki tutumu olan başkaldırı ontolojik bir değer arz eder. Kişi saçma olana karşı gelerek, varoluşunu onaylar. Aklını rehber yapan, düşünen sorgulayan bireyin, ahlaki değerleri önceleyerek yaşama yön vermesi ile yaşam içerisinde radikal biçimde varım değişimi, varoluşunu onaylayan kesin bir ifadesi gibidir. Bununlar birlikte “Başkaldırmada insan sadece kendini onaylamakla kalmaz, aynı zamanda başkalarıyla dayanışma içine girerek, başkalarının da varlığını onaylar.”¹¹ Bu yönüyle varoluşun kesin bir ifadesi olan başkaldırı, “ille ve yalnızca ezilmişte doğmaz, başka birinin ezilişini görmekten de doğabilir.”¹² Bireysel olarak başlayan başkaldırı insanlığın felaketleri karşısında, toplumsal bir nitelik kazanır ve Camus’nün cogitosunda “Başkaldırıyorum öyleyse varız.” şeklini alarak toplumsal dayanışmayı sağlayan bir değer olarak belirir. Bu bağlamda başkaldırıya toplumsal sorumluluğun getirdiği bilincin ışığında varoluşsal bir anlam yüklenir.

Hemen her dönemde çeşitli eserler aracılığıyla varlık kazanan başkaldırı, İkinci Yeni şiirinde önemli bir yer tutar. Gerek biçimsel gerekse tematik anlamda bir başkaldırı şiiri olan İkinci Yeni şiirinin arka plan kültürü irdelendiğinde, hareketin oluşumunda pek çok sebebin varlığı görülür. II. Dünya Savaşı’nın dünya üzerinde yarattığı kaos ortamı, ülkedeki siyasi ve ekonomik olumsuzluklar, Türk şiirinin içerisinde bulunduğu tikanıklık, şair ve aydınların çağdaş düşünce akımlarından beslenmesi gibi etmenler İkinci Yeni şiirinin oluşum zeminini oluşturur.

1950’li dönemlerde devrin olumsuz sosyal ve siyasi şartlarının bunalım havası şiire de yansır, bu yansıma daha çok izleksel düzlemde belirir. Karamsarlık, umutsuzluk, baskı ve sınırlandırılma gibi izleklerin İkinci Yeni şiirinde başat rolü üstlenmesinde, dönemin sosyal ve siyasi şartlarının yarattığı psikolojik havanın etkisi yadsınamaz. Öte yandan bu durum şiir diline de yansır. Şiirde bilincin kurduğu düzene tümüyle başkaldıran İkinci Yeniciler; şiir dilini bozguna uğratarlar, dil kurallarını altüst ederler. Şiirde

¹⁰ Gündoğan, a.g.e., s. 149

¹¹ Gündoğan, a.g.e., s.169

¹² Gündoğan, a.g.e. s., 151

anlaşılacak gibi bir kaygı taşımazlar. Bu bağlamda dönemin sosyal ve siyasal şartları İkinci Yeni şiirinin arka plan kültüründe etkili olan faktörlerden biri olarak belirir.

İkinci Yeni şiirinin oluşumunda etkili olan düşünsel/sanatsal etmenler hem Dünya edebiyatından ve Türk edebiyatından izlerle yer edinir. Öyle ki “*devrin sosyal ve siyasal şartlarının olumsuzlaştığı “böyle bir dönemde; insan varlığının yabancılaşması ve anlamsızlaşması, hiçliğe ve saçmalığa itilmesi, yalnızlığa düşmesi temlerini değişik biçimlerde ve değişik açılardan işleyen J.P. Sartre, A.Camus, S. Beckett, E. Ionesco, F. Kafka, S.Kierkegaard gibi batılı yazarlardan dilimize çevrilmesi”*¹³ İkinci Yeni şiirinin oluşumunda önemli ölçüde etki eder. Yine o dönem Avrupa’ında ön plana çıkan Sürrealizm, Dadaizm ve Egzistansiyalizm akımları İkinci Yeni şiirinin doğuşuna zemin hazırlayan unsurların başında gelir.

Bir bunalım ve başkaldırı akımı olan Dadaizm, “1916’da Romanya’lı Tristan Tzara başkanlığında Zürih’te toplanan bir grup genç tarafından”¹⁴ I. Dünya Savaşı yıllarında başlatılır. Savaş yıllarında maddi düzlemde kıtlık, ölümlerle birlikte gelen acı, gözyaşı; manevi düzlemde ise güvensizlik, yaşanan değer ve inanç kaybı tüm bir insanlığı umutsuzluk ve karamsarlık duygularının içinde bırakır. Bu umutsuzluk ve karamsarlıkla gelen Dadaizm, bilincin/akılın kurduğu düzeni hiçe sayar. Kuralsızlığı benimser, sanatta her türlü geleneğe, kurala ve otoriteye karşı çıkar. İnsanların var ettiği düzenin yine insanlar tarafından yıkılması karşısında topyekûn bir başkaldırımı benimser. Bir başkaldırı akımı olan Dadaizm’in doğuşuyla ilgili olarak Tzara şunlar söyler:

*“Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın bütün görünüşlerinden nefret ediyorduk: bütün dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız, gülünç ve saçmanın bütün estetik değerleri alt üst ettiği biçimden kazanıyordu.(...) Dada, bir ahlaki zorunluluk, ahlaki bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanımaz iradesi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, bütün gençliğin ortak isyanından, tarihe, mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, daha ne bileyim, bütün insani değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü gereklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu.”*¹⁵

¹³ Asım, Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Yayınları, İstanbul, 2005, s. 60

¹⁴ İsmail, Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010, s. 131

¹⁵ Çetişli, a.g.e., s.132

Geleneğe, kurallara, verili dile başkaldıran İkinci Yeni şiiri; izlekleriyle de Dadaizm akımının etkilerini gösterir. Dadaizm'in İkinci Yeni şiirine yansması da bu şiirde başkaldırını tetikler. Dadaizm akımı 1924'te yerini Sürrealizm'e bırakır.

1924 yılında Paris'te, Fransız şair ve ruhbilimci Andre Breton öncülüğünde ortaya çıkan Sürrealizm Freudyan bir düşünce sistemi üzerine kurulur. Sürrealistlere göre sanattaki her türlü gerçek bilinçaltındadır. “Gerçeküstücüler, her türlü sanat kurallarına, ahlaki değer ve töreye, hatta deneye karşı çıkarlar. Zira aklın ürünü olan bu değerler, şuuraltının su yüzüne çıkmasına engel teşkil eder.”¹⁶ Temel gerçeğin akıl ve mantık yoluyla değil bilinçaltının açığa çıkmasıyla elde edilebileceğini savunan sürrealistler, bu gerçekliğe ulaşmak için otomatik yazı tekniğini kullanırlar. Öte yandan İkinci Yeni şiirinde çokça rastlanan “rüya, mizah, çılgınlık, çocukluk ve dilin”¹⁷ imajinatif kullanımı sürrealizmde de önemli unsurlardandır. Rüyaların bilinçaltını açığa çıkarmadaki rolü, onu sürrealistlerin üzerinde önemle durduğu bir unsur haline getirir. Bununla birlikte sarhoşluk, delilik, akli dengesizlik gibi çılgınlık belirtileri de akıl ve mantığın etkisi olmadan gerçek benliğin açığa çıkması yönüyle sürrealistlerin ilgiyle yaklaştığı konulardandır. Benliğin en gerçekçi olduğu çocukluk dönemi de akıl ve mantık etkisinin en az olduğu dönem olması itibarıyla üzerinde önemle durulan unsurlardan biri olarak belirir. Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin oluşumunda Sürrealizm akımının etkisi oldukça fazla olur ve bu akımın özellikleri şiirlerde kendini gösterir.

İkinci Yeni şiir hareketinin oluşumunda adı geçen akımların etkisinin yanı sıra resimde non-figüratif resimlerin, müzikte atonal müziğin ön plana çıkması, bu sanatsal zevklerin edebi eserlere de yansmasını sağlar. Öyle ki non-figüratif resimlerdeki soyut görüntü şiire yansır ve şiirde soyutluğu yakalamak temel amaçlardan biri olur. Öte yandan kendi şiirinin “atonal müzik”¹⁸ olduğunu söyleyen Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirinde müzik alanındaki gelişmelerinde etkisi olduğu görüşünü kanıtlar. Kelime anlamı “sesi/notası olmayan” atonal müzik, temelde kilisenin tonal müziğine başkaldırı olarak doğar. Nitekim kilise müziği ve ilahiler, müzikte uyumluluğu ve dinginliği içeren bir düzeni esas alırken, atonal müzik ile bu düzenin yıkıldığı, kuralsızlığın esas alındığı bir müzik hedeflenir. Bu bağlamda atonal müzik özünde kilise müziğine karşı başkaldırıdır. Bu müzikte tonalite ortadan kalkar, ani nota değişimleriyle dinleyici şaşkırtma esas alınır, çökseslilik ve çeşitlilik amaçlanır. Bu müzik akımının şiirdeki yansması ise İkinci Yeni şiiriyle olur.

¹⁶ Çetişli, a.g.e., s.138

¹⁷ Çetişli, a.g.e., 140-141

¹⁸ Ece, Ayhan, *Şiirin Bir Altınçağı/Yazılar, Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 1993, s. 85

İkinci Yeni şiiri de tıpkı atonal müzik gibi düzenli, alışlagelmiş ve dingin olanı reddeder; okuyucuyu değişik tonlar, sıçramalar ile şaşırtır.

İkinci yeni şiirinin oluşumunun başka bir nedeni ise “*ikinci yeni öncesindeki şiir anlayışlarının yetersizliği ve tıkanması*”¹⁹ dır. İkinci Yeni genel görüşle Garip şiir akımına karşı ortaya çıkan bir poetika olarak zihinlerde belirir. Öyle ki Garip şiiriyle şiirden uzaklaşan imge İkinci Yeni’yle birlikte yeniden şiire girer. Öte yandan modernizmle gelen yeni bir yaşam biçimi karşısında bir anda değişen değerler algısı edebiyat dünyasına da yansır. Yeni düzen “yabancılaşma, başkalaşma, kitleselleşme, kentleşme, yalnızlık, bunaltı” gibi pek çok izlekleri beraberinde getirir. Garip şiirinde kendine yer edinemeyen bu izlekler yeni bir şiirin varlığını gerektirir ve İkinci Yeni şiirinin oluşumuna zemin hazırlayan faktörlerden biri olur.

İkinci Yeni şiirinin oluşumunda şüphesiz ki mizaç unsurunun da büyük payı vardır. Bu akıma yön veren insanların şiirleriyle oluşan bu hareket temsilcilerinin mizaçlarından da izler taşır. Öyle ki aynı dönemde Toplumcu Gerçekçiler ve Toplumsal Gerçekçiler topluma dönük bakış açısıyla şiiri topluma araç yaparak edebi eserlerini verirken, İkinci Yeni şiirinin politikadan ve toplumu yönlendirme amacından uzak durması şüphesiz şiir hareketinin öncülerinin mizaçlarıyla da doğrudan ilişkilidir. Mizaç oluşumunda çevre, kalıtımsal özellikler, yaşamlardaki bireysel etmenler gibi pek çok unsur etkilidir. İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın babasız, Cemal Süreya’nın annesiz büyümesi, şairlerin yoksul bir yaşam sürmeleri gibi biyografik unsurlar şiir hareketinin şekillenmesine etki eden faktörler olarak belirir.

Yukarıda arka plan kültürü ile ilgili bilgiler verilen İkinci Yeni hareketi ilk olarak 1950’li yılların ortasında şekillenmeye başlar. Bir başkaldırı olarak ortaya çıkan İkinci Yeni şiiri, bir grup şairin birbirinden habersiz aynı tarzda şiirler ortaya çıkarması ve bu şiirlerini aynı dergilerde yayınlaması sonucunda kendiliğinden gelişir. “*İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi öncüler, birbirlerinden habersizce, 1950’li yılların ilk yarısından itibaren, Yenilik, Yeditepe, Şiir Sanatı, İstanbul, A, Pazar Postası gibi dergilerde dil, biçim, içerik ve söylem bakımından var olan şiirden tümüyle ‘başka’ şiirler yayımlamaya başlarlar. İkinci Yeni şairleri de bu hareketin ve yenileşmenin, başlangıçta habersizce, anlaşmadan, kendiliğinden doğduğunu belirtirler.*”²⁰ İkinci Yeni hareketi Fecr-i Ati ya da Garipçiler gibi ortak bir bildiri altında değil;

¹⁹ Cevat, Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2012, s. 16

²⁰ Alaattin, Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara, 2005, s. 90

kendiliğinden gelişen bir süreç sonrasında ortaya çıkarlar. Bu yönüyle İkinci Yeni şiiri bir akım olmaktan ziyade şiir hareketi olarak nitelendirilir. İlhan Berk dışında diğer İkinci Yeni şairleri bu şiirin bir akım olmadığını savunurlar. Cemal Süreya İkinci Yeni'nin oluşumuyla ilgili şu sözleri aktarır: “*II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Söz gelimi ben Edip Cansever’le 1956’da Turgut Uyar’la çok daha sonra tanıştım.*”²¹ Onlar, bir evin aynı çatısı altına farklı kapılardan girerek rastlantısallık sonucunda o çatı altında buluşurlar. Bununla birlikte İkinci yeni şairlerinin, bu hareketin içinde yer aldıktan sonra da poetik ilkeler bağlamında herhangi bir birleşme içerisinde olduğu söylenemez. Hepsinin ortak yönü; devrinin şiirlerini soyut-imgeci bir tarzda, estetik ve sanatsal etmenler çatısı altında meydana getirmek olur.

Muzaffer Erdost’ un 1956 yılında ‘Pazar Postası’ dergisinde ilk kez kullandığı İkinci Yeni ismi bu hareketin ismi olur. Ortaya çıkan ve gittikçe büyüyen bu yeni şiir; geleneğe, verili olana, tüm otoritelere başkaldırır. Boşluk duygusu, tükenmişlik, bezginlik, yalnızlık, sıkıntı ve bunalım, içe kapanma, yabancılaşma bu dönem şiirinde temel izlekler olarak ortaya çıkar. Disiplinler arası ilişkiler yönüyle de zengin bir içeriğe sahip olan bu imgeci şiir, Sürrealizm ve Dadaizm akımlarından etkilenen ve Varoluşçuluğun izlerini taşıyan bir şiirdir. Akımın öncüleri kapalı bir dili tercih ederler. Bilinçaltına yönelimin söz konusu olduğu bu şiir hareketinde bilincin topyekûn reddi söz konusudur. Bilincin var ettiği düzenin, problemlerini çözemeyişine tanık olan İkinci Yeniciler, bilincin ve aklın biçimlendirdiği yüzeysel anlamı dışlarlar. “*Bilincin kurduğu bütün düzenlerin insan ve problemlerini çözmediğine tanıklık eden bu nesil, bu nedenle bilincin biçimlendirdiği kurulu düzene ve onun biçimlendirdiği kurulu düzene ait her şeyi reddetmekle başlar.*”²² Bu bağlamda bir başkaldırı şiiri olan İkinci Yeni, anlamsızlığın içerisindeki anlama yönelir. Bilince karşı çıkarak bilinçaltına yönelir.

İkinci Yeni şiirinin öncü şairleri: İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Ülkü Tamer’dir. Bununla birlikte “*İkinci Yeni’nin kurulmasına, gelişmesine ve yayılmasına en az onlar kadar emeği geçmiş şairler vardır: Oktay Rifat, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Kemal Özer, Tevfik Akdağ, Nihat Ziyalan, Özdemir İnce, Seyfettin Başçılar,ERCÜMENT UÇARI, Alim Atay, Faruk Ergöktaş, Ersun Korkut, Ömer Nida, Gökalp Erturan, Ali Çulha, Güran Tatlıoğlu, Yavuz Örtten, Tekin*

²¹ Cemal Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 99

²² Ramazan Korkmaz ve diğerleri, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2005, s.269

Kipöz, Öksel Demir, Tekin Alagöz vb...”²³ İkinci Yeni'nin öncü isimlerinin hayatları ve edebi şahsiyetleriyle ilgili bilgiler şöyle ifade edilebilir:

Asıl adı Cemalettin Seber olan **Cemal Süreya**²⁴, 1931 yılında Erzincan'ın Pülümür ilçesinde(şimdi Tunceli'ye bağlı) doğar. Hüseyin Seber ve Gülbeyaz Seber'in ilk çocuğu olarak dünyaya gelen Süreya, dört kardeşinden birini -Kemal'i- küçük yaşta kaybeder ve ataerkil bir ailenin tek erkek çocuğu olarak yaşamına devam eder. Aile ortamında huzurlu ve mutlu olan Süreya; çocukluk yıllarını halalar, amcalar ve büyükanneden oluşan geniş aile içerisinde geçirir.

1930-1938 Dersim olayları esnasında haklarında verilen sürgün kararı ile aileden Hüseyin Seber ve ağabeyi Memo, Bilecik'e; diğer kardeşler Hasan Bey ve Fatma Hanım İstanbul'a göç ederler. Sürgün anılarını hiçbir zaman unutamayan Süreya, Erzincan'dan ayrılışını ikinci eşi Zühal Tekkanat'a yazdığı bir mektupta şöyle anlatır: *“Bizi bir kamyonla doldurdular. Tüfekli bir erin nezaretinde. Sonra iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki.”*²⁵ Erzincan'dayken ekonomik gelirleri iyi olan aile, sürgünden sonra yoksul bir yaşama sürüklenir. Cemal Süreya yoksulluk sebebini şöyle açıklar: *“Amcamla babam sürgüne giderken bütün mal varlığımız birkaç gün içinde paraya çevirmek zorunda kalmışlar. Daha sonra amcam bu parayı İstanbul'a gidip gayrimenkule yatırmış. Tapu kayıtları onun üzerine yapılmış. Aradan on yıl geçti, sürgün bitti. Amcam İstanbul'a gitti. Birlikte kazandıklarını kardeşiyle bölüşmeye yanaşmadı. Babam sürgün yerinde öldü. Böylece onlar varlıklı oldu, biz yoksul kaldık.”*²⁶ Süreya'nın, Bilecik'e geldikten altı ay sonra henüz yirmi üç yaşında olan annesini kaybetmesi onu derinden etkiler. Sürgün ile birleşen ölüm, yüreğinde onulmaz yaralar açar. Öyle ki bu hüznün sonraki yıllarda verdiği eserlerinde de kendine yer edinir. Süreya bu iki olayın(sürgün ve ölüm) hayatındaki etkisiyle ilgili yıllar sonra, *“O zaman yedi yasında idim. Bu ölüm ve sürgün olayı benim sanat duyarlılığında etkili olmuştur.”*²⁷ sözlerini sarf eder.

Annesinin ani ölümünden sonra Cemalettin Seber, eğitim görmek üzere Fatma halası ile Hasan amcasının yanına -İstanbul'a- gönderilir. İstanbul'da Beyoğlu 37.

²³ Bezirci, a.g.e., 111

²⁴Cemal Süreya'nın hayatıyla ilgili bilgiler için ağırlıklı olarak kendi kitaplarından, söyleşilerinden ve Mehmet Doğan'ın tezinden faydalanılmıştır.

²⁵ Cemal, Süreya, *On Üç Gün Mektupları*, YKY, İstanbul, 1998, s.85

²⁶ Cemal Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 114-115

²⁷Mehmet, Doğan, *Cemal Süreya'nın Şiiri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.3'ten aktarım

İlkokul'a yazdırılır. Oğlunun 3. sınıfa başladığı yıl Hüseyin Seber, fark edilmeyeceğini düşünerek kendisi de oğlunun yanına gider. Ailenin şehirden izinsiz ayrılışı ise altı ay içerisinde fark edilir ve aile yeniden Bilecik'e gönderilir. Bu olay üzerine Cemal Süreya eğitimine Bilecik Birinci İlkokulu'nda devam eder.

Süreya beşinci sınıftayken kendisine ve kardeşlerine babaannesi bakıma muhtaç hale gelince baba Hüseyin Seber ikinci evliliğini yapmak durumunda kalır. Hüseyin Seber'in ikinci eşi olan Esmâ, Süreya ve kardeşlerinin anne sevgisi beklentisini karşılamak bir yana onlara çeşitli işkenceler yapar. Üvey annenin kötü davranışlarına maruz kalan Süreya, *“ortaokula başladığı günlerde evden kaçarak amcasının evine sığınır. Daha sonra da evden tamamen uzaklaşmak için babasından gizleyerek parasız yatılı sınavına girer ve sınavı kazanır. Orta ve yükseköğrenim hayatı boyunca sürecektir olan parasız yatılı öğrenciliği, 1944 yılında Bilecik Ortaokulu'nda başlar.”*²⁸ Ortaokulu bitirdikten sonra Haydarpaşa Lisesi'nde eğitimini devam ettiren 1950'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye ve İktisat Bölümü'ne kaydını yaptırır ve 1954 yılında mezun olur.

Fakülteyi bitirdikten sonra Maliye Bakanlığı'nda müfettiş yardımcılığı ve müfettişlik, darphane müdürlüğü, Kültür Bakanlığı'nda kültür yayımları danışma kurulu üyeliği, Orta Doğu İktisat Bankası yönetim kurulu üyeliği, Türk Dil Kurumu üyeliği görevlerinde bulunan Cemal Süreya, yayınevlerinde danışmanlık, ansiklopedilerde redaktörlük, çevirmenlik yapmıştır. Beş evlilik yapan Süreya, 1990 yılında vefat etmiştir.

Edebiyata olan ilgisi ilk olarak çocukken annesinin kendisine anlattığı hikâyelerle başlayan Süreya, annesinin edebi hayatına olan etkisini *“şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim”* cümlesiyle ifade eder. Yazma serüveni ise ilk olarak *“ilkokul ikinci sınıfta, tatilde, halasının oğlusuyla giriştiği bir deneme sonrasında ortaya çıkar. Bu deneme için, ‘Bu, bana büyük bir haz verdi. Bu haz, herhalde, yazar oluşumun başlangıcıdır’ der.”*²⁹ Süreya'nın edebiyata yönelmesinde kitaplara olan ilgisinin de çok büyük etkisi vardır. Onun edebiyat ve şiir algısını şekillendiren dönüm noktası Ankara'daki üniversite ortamı olur. Üniversite yıllarında Sezai Karakoç ile yakın arkadaş olan Süreya, sonrasında Muzaffer Erdost, birçok şair ve yazarla tanışır. İlk şiiri 1953'te Mülkiye dergisinde yayınlanan *“Şarkısı Beyaz”*dır. 1954'ten itibaren ise şiirlerini *Yeditepe, Mavi, Kaynak, Evrim, Siir Sanatı, Açık Oturum, A, Yenilik* dergilerinde yayımlar. Şiirlerinde yöneldiği farklı söyleyiş biçimiyle dikkatleri üzerine çeken Süreya yayınladığı ilk şiiri kitabı Üvercinka ile de ikinci Yeni'ye katılır.

²⁸ Doğan, a.g.e., s. 5

²⁹ Doğan, a.g.e., s. 9

İkinci Yeni'nin “en özgün imge dünyasına sahip olan” Süreya, “şairini kelimeye yaslayacak kadar seçicidir.”³⁰ O çağdaş şairler gibi kelimeleri anlamlarından ve yerlerinden uğratmayı, sarsmayı, dilin sınırlarını zorlamayı tercih ederek şiirin kapısını imgeye sonuna kadar açar. “Anlam ve dilin alışılmış düzenin bozmada diğer İkinci Yeni şairleri kadar aşırılıklara kaçmasa da, getirdiği yeni söyleyiş, imgeler, ince espri, şaşırtmaca ve sıçramalarla o da İkinci Yeni şiirinin ‘başkalık’ında kendiliğinden yer almıştır.”³¹ İkinci Yeni’den önce herhangi bir şiir anlayışına yönelmemekle birlikte Nazım Hikmet’i beğenerek takip eder. Şiirlerini sadece bireysellik üzerine inşa etmez. Onun şiirlerinde topluma dair pek çok söylemin varlığı göze çarpar. Öyle ki “toplumcu gerçekçi yönüyle de dikkati çeken şair, yaşadığı coğrafyanın şiirini yazmakta ısrar etmiştir. Bu coğrafyada Orta Doğu ağırlıklı bir yer tutar. Onun şiiri, büyük bir göçün şiiridir. Bu göç bireysel düzeyde gücünü şairin bilinçaltından alırken; toplumsal düzeyde de, Anadolu insanının kolektif bilinçdışından beslenir.”³² Cemal Süreya’nın yayınlanan şiir kitapları Üvercinka, Göçebe, Beni Öp Sonra Doğur Beni, Uçurumda Açan, Sıcak Nal, Güz Bitigi” dir. Şairin tüm şiirleri Sevda Sözleri kitabında toplanmıştır.

Ece Ayhan Çağlar³³, 10 Eylül 1931’de babasının mal müdürlüğü göreviyle bulunduğu Muğla/Datça’da, ailenin ilk çocuğu olan İffet Çağlar’dan sonra, ikinci çocuk olarak dünyaya gelir. Babası Behzat Çağlar, Gelibolulu; annesi Ayşe Hanım ise baba tarafı Gelibolu’nun Kavak köyünden göçerek Eceabat’ın Yalova köyüne yerleşmiş bir ailenin kızıdır. Ece Ayhan, ilkokula 1938’de Eceabat’ta başlar, ikinci sınıfı Çanakkale’nin İstiklâl İlkokulu’nda okur. Ece Ayhan ailesiyle birlikte 1940 yılında Çanakkale’den ayrılarak İstanbul’a yerleşir. Ne var ki İstanbul’a yerleşmeleri aileye pek de huzur getirmez, aile kentte maddi sıkıntılar çeker. 1941’de annesi ve babası boşanan Ece Ayan, maddi durumlarının kötü oluşunu şöyle ifade eder: “7-8 yaşlarımızdayız, evden hemen hiç harçlık vermezlerdi. Biz de paramız olmadığı için çelikten yapılmış misketleri satın alamazdık yahu. Ama memur, subay çocukları Kubi’lerde yığınla vardı. Yaşıttık ama onlar uzun paçalı pantol giyerlerdi, biz kısa.”³⁴ Öte yandan daha sonra şiirlerinde de dile getirdiği ‘annesinin bir birahane de şarkı söylemesini’ şöyle anlatır: “Köydeyken adına Güzel Ayşe adıyla bir türkü çıkarılan annem Ayşe Deniz, (Deniz, Ayşe Hanım’ın kızlık soyadıdır.

³⁰ Korkmaz, a.g.e., s. 273

³¹ Karaca, a.g.e., s. 112

³² Korkmaz, a.g.e., s. 273

³³ Ece Ayhan’ın hayatı ile ilgili bilgiler için Erdoğan Kul’un doktora tezinden ve Ece Ayhan kitaplarından faydalanılmıştır.

³⁴ Erdoğan Kul, *Ece Ayhan Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 25

Ayhan, babasının soyadı olan Çağlar ifadesini kullanmaktan özellikle kaçınır) *Tepebaşı'ndaki Lala birahanesinde ya da az ileride Beşinci Daire'de Novotni çalgılı gazinosuna Nezahat takma adıyla çıkmaya hazırlanıyordu(...)*³⁵ İstanbul'da maddi-manevi zor günler geçiren Ayhan, yaşantısını şiirlerine de aksettirir.

Çanakkale'den sonra İstanbul'da eğitim hayatına devam eden Ayhan, ilköğrenimini, ortaokulu ve liseyi burada tamamlar. Yüksek öğrenimine 1953'te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde başlar ve 1959'da mezun olur. Aynı yıl, İstanbul maiyet memurluğunda başladığı stajını ve kaymakamlık kursunu tamamlar. 1962'de Deniz Hafize Hanım'la evlenir ve kaymakam olarak atandığı Gürün'de (Sivas) göreve başlar. 1963'te Alaca'da (Çorum) kaymakamlık ve belediye başkanlığı görevlerine atanır. Aynı yıl tek çocuğu olan Ege dünyaya gelir. 1964'te Tuzla Piyade Okulu'nda yedek subay olarak başladığı askerlik hizmetini tamamlar ve 1965'te Çardak (Denizli) kaymakamlığına atanır. 1966'da devlet memurluğu görevinden ayrılarak İstanbul'a yerleşir. İstanbul'da kısa aralıklarla çeşitli görevler yapar, ancak hayatı boyunca maddi sıkıntılar peşini bırakmaz. Kansere yakalanan eşi Deniz Hafize Hanım'ı 1968'de kaybeder. Ekonomik durumunun çok kötü olması ve yaşının küçüklüğü gibi nedenlerle oğlunun bakımını eşinin ebeveynine bırakır. Ece Ayhan, 1974'ten ölümüne kadar, beynindeki tümörün yol açtığı birtakım hastalıkların sıkıntılarıyla yaşamıştır. Sağ kulağının ileri derecede işitme engeline ve sağ gözünde de hasara sebebiyet veren tümör, ölümcül olmaktan çıkarılsa da tümörün diğer organlarda meydana getirdiği hasarlar, sanatçıya yaşamı boyunca sıkıntı verir. Sanat camiasındaki dostlarının, devlet büyüklerinin ve eserlerinin yayın hakkını alan Yapı Kredi Yayıncılık grubunun yardımlarıyla çeşitli tedaviler gören Çağlar, bütün bu tedavilerin sonucunda felçten kurtulup ayağa kalkabilir. Nisan 2001'de tekrar Çanakkale'ye yerleşir ve geçimini telif hakkını Yapı Kredi Yayınları'na verdiği eserlerinin geliriyle sağlar. Düzenli ve yerleşik bir yaşam tarzını bir türlü sevemeyen Ece Ayhan, tedavi görmekte olduğu Çanakkale'den Temmuz 2002'de ayrılır ve İzmir Büyükşehir Belediyesi Gürçeşme Huzurevi'ne yerleşir. 13 Temmuz 2002'de burada hayata gözlerini yuman Ayhan, 16 Temmuz 2002'de, Çanakkale'nin Eceabat ilçesi Yalova köyünde toprağa verilmiştir.

Edebiyatın hırçın, huysuz çocuğu Ece Ayhan; şiir yazmaya ortaokul yıllarında başlar. “Üç Gencin Kalbi” ve “Islak” şiirleri 1954 yılında Türk Dili dergisinde yayınlanan ilk şiirleridir. Sonraları mahalle ve lise arkadaşları arasında sanat ve edebiyatla yakından

³⁵ Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 1995, s. 8

ilgilenen arkadaşları ile birlikte şiire, musikiye olan ilgisi daha da artacak; yayınlanmamasına rağmen şiirlerini edebiyat dergilerine sürekli gönderecektir. 1956'da Pazar Postası'na gönderdiği "İbranice' den Çizmek" adlı şiirini gönderir ve şiir hemen yayınlanır. Bu şiirin ardından birçok şiiri ardı ardınca Pazar Postası'nda yayınlanmaya devam eder. Bununla birlikte şiirleri "A, Seçilmiş Hikayeler, Varlık, Yeditepe, Yeni Dergi ve Yenilik dergilerinde yayımlanır."³⁶ İlk şiirlerinde Garip akımının izleri görülse de daha sonra şair kendini İkinci Yeni şiir hareketi içerisinde bulur. Bu şiir hareketinin temelinde yatan olguyu ise "şiirimizin içine düştüğü bunalımın itmesi"³⁷ olarak açıklar ve ikinci şiir hareketini 'bir ayaklanma/başkaldırı' olarak değerlendirir. İkinci Yeni çerçevesinde şiirler veren Ayhan, etkilendiği isimler arasında Türk Edebiyatından "Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sait Faik Abasıyanık, Batı Edebiyatından ise Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud, Comte de Lautreamont, Plerre Reverdy, Rene Char, Benjamin Perret"³⁸ gibi isimleri sayar. Sürrealist(gerçeküstücü) şairlerin etkisi şiirlerinin ana çizgilerini de ortaya koyar. Bunaltı, karamsarlık, tarih, iktidar konularını çoğu zaman eleştiriyle birleşen ironi ve başkaldırıya dayanan bir söylemle dile getirir.

Edebiyatın uç beyi olan Ece Ayhan, şiir yazma sebebini şöyle açıklar: "Kimbilir belki de yerimi(hakkımı) aramak uğruna çiziktiriyorum. Issız bir uçta ve kendi kendine bir şeyleri yoklamak anlayacağınız."³⁹ Şiiri hak arama, kendini bulma eylemi olarak gören şair şiirinin uçta yer almasını ise değerli olmakla eşdeğer görür. Ona göre bir şiir ne kadar uçta yer alırsa o kadar kaliteli olur ve şiir çevresindeki kalite standardını da o belirler.

Ayhan, şiiri her şeyden önce bir dil sorunu olarak görür, verili dile karşı çıkar. Dili deformasyonlara uğratarak şiirde gerçeklik anlayışını çeşitli dilsel sapmalarla sunar. "Şiir dili okuyucuyu şaşırtma ve sarsma anlayışı üzerine kuruludur. Dilin aşırı uçlarında dolaşan ve geleneksel dili tahrip ederek kendine özgü yeni bir dil kurmaya çalışan Ayhan, sürrealist teknikleri şiirimize en ciddi biçimde uygulayan şairdir."⁴⁰ Verili dile karşı çıkarak kendi şiir dilini oluşturmaya çalışan ve oluşturduğu bu yeni şiir dili ve kurgusuyla kendini bulmaya çalışan Ayhan şiirinin ana temelleri gerçeküstücülük ve varoluşçuluk akımları üzerine temellenir. Varoluşçuluk akımındaki bunaltı, sıkıntı, yaşama atılmışlık ve mücadele, sürrealizmdeki akla karşı çıkış ve bilinçaltına yöneliş onun şiirlerinde kendini gösteren başlıca etkilerdir. Kendini bulma, hakkını(yerini) arama ve varoluş sebebi olarak

³⁶ Kul, a.g.e., s. 74

³⁷ Ece, Ayhan, *Şiirin Bir Altınçağı/Yazılar, Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 1993, s. 13

³⁸ Ayhan, a.g.e., s. 135

³⁹ Ayhan, a.g.e., s. 11

⁴⁰ Korkmaz, a.g.e., s. 275

gördüğü şiir aracılığıyla gerçeği bulmaya çalışır. “Gerçek nereye gidiyor, onun peşindeyim.”⁴¹ diyen Ayhan, gerçeklik arayışı içerisinde kendine yol gösteren şiirinin merkezine ise insanı koyar. İnsan merkezinde, etikçi/sorgulayıcı vasfıyla şiirler yazan şair, yaşam içerisinde kendi gerçekliğine uymayan her şeye başkaldırır.

Ahmet Turgut Uyar⁴², 4 Ağustos 1927 tarihinde Ankara’da Fatma Hanım ile Hayri Bey’in altı çocuğundan beşincisi olarak dünyaya gelir. Asker olan Hayri Bey’in 1931’de emekliye ayrılmasıyla aile Ankara’dan İstanbul’a taşınır. Turgut Uyar’ın çocukluğuna dair hatırladıkları ise İstanbul dönemine aittir. Uyar, ilkökul eğitimini Edirnekapı’daki Hırka-i Şerif İlkokulu’nda (19. İlk mektep) ve Molla Aşki’deki Beşinci İlkokul’unda yapar. Orta öğrenimini ekonomik nedenlerle askeri okullarda devam ettirir. İlk gurbetini Konya’da, askeri okula giderken yaşar. Bursa Işıklar Askeri Lisesi’nden sonra iki yıl da Askeri Memurlar Okulu’na gittikten sonra 1947 yılında öğrenimini tamamlar ve memur subay olarak göreve başlar. 1947 ile 1958 yılları arasında Posof (Kars-Ardahan), Terme(Samsun) ve Ankara’da personel subayı olarak görev yapan Uyar, 1958’de askeriyeden ayrılır ve Türkiye Selüloz ve Kâğıt Sanayii’nin (SEKA) Ankara şubesinde çalışmaya başlar. 1969 yılında emekliye ayrılan Turgut Uyar, İstanbul’a yerleşir ve ömrünün geri kalan kısmını burada geçirir.

Turgut Uyar, ilk evliliğini annesinin etkisiyle komşularının kızları Yezdan Şener ile yapar. Bu evliliğinden Semiramis, Şeyda ve Tunga adına üç çocuğu olur. 1966 yılında Yezdan Şener’den ayrılan Turgut Uyar, bir yıl sonra Tomris Uyar ile evlenir. Tomris Uyar’la olan evliliğinden Hayri Turgut adında bir oğlu dünyaya gelir. İçki alışkanlığı nedeniyle siroz hastalığına yakalanan Uyar, ömrünün son döneminde evine kapanarak inziva hayatı yaşar. 22 Ağustos 1985’te hayata gözlerini uman Uyar, Aşiyen Mezarlığı’na defnedilmiştir.

Uyar’ın sanata yönelmesi, ilk olarak müziğe olan ilgisinden başlar. Müzikle yakından ilgilenen bir aile ortamında yetişen Uyar; babasının ut, ablalarından birinin keman, bir diğerinin ise her türlü sazı çaldığını söyler. Şiire olan ilgisi çocukluk yıllarında başlar ve ilk şiirini de o yıllarda âşık olduğu bir kıza yazar. Şiirin yanı sıra romana da yakın ilgi duyan Uyar’ın şiire daha fazla ilgisi olduğundan roman tutkusu şiirin gölgesinde kalır.

Çocukluk yıllarında yazdığı roman ve şiir denemelerinin ardından Uyar’ın sanat hayatındaki ilk profesyonel adım, “Yâd” adlı ilk şiirinin yayımlanmasıyla olur. İlk

⁴¹ Ayhan, a.g.e., s. 150

⁴² Turgut Uyar’ın hayatı ile ilgili bilgiler için şairin kendi açıklamalarından, Alaattin Karaca kitabından, Zübeyde Şenderin, Fariz Yıldırım ve Fırat Caner’in tezlerinden faydalanılmıştır.

şairlerinde ulusçu/hececi şiirin ve Garip şiir akımının etkisi görülür. Bununla birlikte ilk şiir kitapları olan Arz-ı Hal ve Türkiyem’de ulusçu/hececi şiirin etkisi ağırlıktadır. “*Uyar bu ilk iki kitabındaki çoğu şiirde, ulusçu/halkçı düşünceye koşut biçimde, ağırlıklı olarak memleket sevgisini, Anadolu’yu, Anadolu’nun yoksul, yalnız, terk edilmiş insanlarını işler.*”⁴³ Uyar’ın şu ifadeleri onun İkinci Yeni’den önceki çizgisini belirtir: “*...yeni şiirimiz her şeyden evvel, memleketin ve Anadolu’nun şiiri olmak kaygısındadır. Benim gibi düşünen her şair, sanatkâr, bu memleketin kalkınmasında kendi omuzlarında da ufak bir yük taşımamanın sorumluluğunu duymakta ve bundan zevk almaktadır.*”⁴⁴ Dönemin şartları - modernizmin olumsuz etkileri, kentleşme, kapitalizm, sosyal siyasal baskılar- Ulusçu/hececi şiir ile Garip şiiri arasında gidip gelen ve bir şiir arayışı içerisinde olan Uyar’ı; bambaşka bir şiire, İkinci Yeni şiirine, götürür. “Dünyanın En Güzel Arabistanı” kitabıyla İkinci Yeni şiir hareketine katılan Uyar, “*şiirlerinde, içerik ve imge yükü ağır olmayan; buna karşın cümle mimarisi gelenekseli aşan ve ona inat giden bir dil anlayışını benimsemiştir.*”⁴⁵ O; kentleşme, modernizm, kapitalizm, otorite vs. izlekleri üzerine temellenen şiirlerinde başkaldırıya çokça yer verir.

İkinci Yeni şiirinin öncü isimlerinden **Ömer Edip Cansever**⁴⁶, 8 Ağustos 1928’de İstanbul’da doğar. Annesi Pembe Hanım ev hanımı, babası Fazlı Bey tüccardır. Edip Cansever, Mehmet H.Doğan’a 1970’li yıllarda gönderdiği mektupta ailesinden şöyle söz eder: “*Babam ve annem Çankırı’nın Atkaracalar köyünde doğmuşlar. İkinci Dünya Savaşında havacı çavuş yapmışlar babamı. Görevi İstanbul’da. Becerikli adammış ki çarşıda -Kapalıçarşı’da- bir şeyler alıp satmaya başlamış. Sonra Uzunköprü’de, Keşan’da, daha başka yerlerde sergilere katılmış. Sonra dedemle ortak olarak bir dükkân tutup işletmeye başlamışlar. Daha sonra dedemden ayrılıp bir başına sürdürmüş işini.*”⁴⁷ Cansever, ilköğrenimini Saraçhanebaşı’nda bulunan “56. İlkokul”da, ortaokulu Gelenbevi Ortaokulu ve Kumkapı Ortaokulu’nda tamamlar. Bu yıllarda ilk şiirlerini yazar ve çocuk dergilerinde yayımlar. Şair, lise öğrenimini ise İstanbul Erkek Lisesi’nde tamamlar. Lise eğitiminden sonra babasının ısrarıyla Yüksek Ticaret Mektebi’ne kaydolun Cansever, eğitimini yarım bırakarak mektepten ayrılır ve Kapalıçarşı’da ticaretle uğraşmaya başlar.

⁴³ Karaca, a.g.e., s. 101

⁴⁴ Karaca, a.g.e., s. 101’den aktarım

⁴⁵ Korkmaz, a.g.e., s.275

⁴⁶ Edip Cansever’in hayatı ve edebi görüşüyle ilgili bilgiler için şairin kendi yazılarından, Alaattin Karaca ve Oğuz Öcal’ın eserlerinden faydalanılmıştır.

⁴⁷ Oğuz Öcal, *Edip Cansever Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 16’den aktarım

19 yaşında Mefharet Cansever'le evlenir ve bu evliliğinden Nuran ve Ömer adından iki çocuğu olur.

Meslek hayatını Kapalıçarşı'da bir tüccar olarak sürdüren Cansever için Kapalıçarşı sadece bir işyeri değil; onun sanatının oluşumunda başat rolü üstlenen bir unsur olur. Özellikle 1954 yılında Kapalıçarşı'da çıkan yangında kendi dükkânının yanması ve Cansever'in Jak ile ortak olarak yeni bir dükkân açması onun çalışmalarında ve edebiyat hayatında dönüm noktası olur. Cansever bu olayı şöyle ifade eder:

“1954 yılında çıkan büyük Kapalıçarşı yangınında dükkânım tamamen yandı. Sigortadan aldığım para, yeniden bir iş yeri açamayacak kadar azdı. Günler, haftalar geçti. Sonunda bir dükkân buldumsa da dükkânın satış değeri elimdeki paranın hemen hemen iki katıydı. Kendime bir ortak aradım. (...) Ama daha önemlisi şuydu: Birkaç ay sonra ortağım bana alım satımla kendisinin uğraşabileceğini, benimse yukardaki asma katta istediğim gibi çalışabileceğimi, saatlerimin de kısıtlı olmadığını müjdeledi. İşte kitaplarımın dokuzunu bu asma katta yazdım. Tam yirmi yıl. Bugün düşünüyorum da ya o yangın olmasaydı?”⁴⁸

Cansever'in edebi çalışmalarına zemin hazırlayan Kapalıçarşı, şair için her zaman özel bir mekân olur. Kapalı Çarşı içerdiği malzemelerle de Cansever'in yaratıcı dehasına harekete geçirerek onun yaşam felsefesini ve eserlerini şekillendirir. Öyle ki şairin Kapalıçarşı'daki gözlemleri onun dünya görüşüne, diyalektik düşünce sistemine ve eserlerindeki karakterlerine katkıda bulunur. Cansever, benimsediği dünya görüşü ile birebir zıtlık gösteren kapitalizmin yuvalandığı bu sosyoekonomik çevrede 30 yılını geçirir. Birçok eserini ise Kapalıçarşı'daki dükkânının asma katında yazar.

Marksist ve sosyalist bir aydın olan Cansever, lise yıllarında yaptığı bu seçimi daha sonraki yıllarda da sürdürerek Türkiye İşçi Partisi'ne üye olur. Sonrasında bir anlaşmazlık sonucu TİP'ten ayrılan Cansever, Marksist sosyalist çizgisini yaşamının sonuna dek sürdürür. Cansever, 28 Mayıs 1986'da İstanbul'da vefat etmiştir.

Edebiyatla olan ilgisi ortaokul yıllarında başlayan Cansever, ilk şiirlerini ortaokul ikinci sınıfta yazar. Lise yıllarında devam eden bu tutkusu 1947 yılında yayınladığı “İkinci Üstü” kitabıyla somutla kavuşur. Cansever, İkinci Üstü, Dirlik Düzenlik kitaplarından sonra Yerçekimli Karanfil ile İkinci Yeni'ye katılır. Şair, İkinci Yeni ismi ile şekillenen bu

⁴⁸ Öcal, a.g.e., s. 20'den aktarım

yeni döneminde şiirlerinde makineleşmenin ve kentleşmenin insanda yarattığı bunalımı, iç çatışmalarını, yabancılaşma sorunsalını alışılmış dile uymayan bir anlatımla işler. Bununla birlikte toplumdan kopuk, yalnızca şairin anlayabileceği bir şiir dilini tasvip etmez. Ona göre; “*Ozanlar, halkın konuştuğu dille, onun gelecekte konuşacağı dil arasında yapıcı bir iletken durumundadırlar; yani halka; gene halkın kullandığı dilin tadını, gizlerini, inceliklerini, ulaştırmakla görevlidirler.*”⁴⁹ Cansever şiire yeni hazlar, tatlar katmak için şiir dilinin zorlanabileceğini; ancak bu yeni dilin toplumdan tamamen kopuk olmaması gerektiğini savunur. Cansever’in yayınlanan şiir kitapları “İkinci Üstü, Dirlik Düzenlik, Yerçekimli Karanfil, Umutsuzlar Parkı, Petrol, Nerde Antigone, Tragedyalar, Çağrılmayan Yakup, Kirli Ağustos, Sonrası Kalır, Ben Ruhi Bey Nasılım, Sevda ile Sevgi, Şairin Seyir Defteri, Yeniden, Bezik Oynayan Kadınlar, İlkyaz Şikayetçileri, Oteller Kenti, Öncesi de Kalır (kitaplarına girmeyen diğer şiirleri)”dır. Şairin tüm şiirleri “Sonrası Kalır I-II” ismiyle kitaplaştırılmıştır.

22 Ocak 1933’te Diyarbakır’ın Ergani ilçesinde doğan **Muhammed Sezai Karakoç**⁵⁰, tüccar olan Yasin Efendi ile Emine Hanım’ın oğlu olarak dünyaya gelir. Karakoç, ilkokulu Ergani’de, ortaokulu Maraş’ta, liseyi ise Gaziantep’te tamamlar. Sonrasında felsefe okumak için İstanbul’a giden Karakoç, maddi imkânsızlıklar yüzünden orada kalamaz parasız yatılı kısmı bulunan Ankara, Siyasal Bilgiler Fakültesi sınavına girer ve kazanır. Siyasal Bilgiler Fakültesine kaydolan Karakoç, 1955’te SBF Mali Şube’den mezun olur. Mezun olduktan sonra Maliye Bakanlığı’nda çeşitli zamanlarda çeşitli görevlerde bulunur. 1973’te daha önce istifa edip tekrar döndüğü memuriyetinden yine istifa eder ve bu tarihten sonra hiçbir resmi görevde yer almaz. “Büyük Doğu’da yayımlanan Sezai Karakoç’un yazıları 1963’ten itibaren *Yeni İstanbul, Babıalide Sabah* ve *Milli Gazete*’de” yayımlanır. 1960’lı yıllarda “Diriliş” dergisini çıkarmaya başlayan Karakoç, tüm şiir ve yazılarını bu dergide yayımlar. “*Diriliş, edebiyat ve sanat dergisi olmasının yanı sıra İslam düşüncesi ve siyasetinin şekillendiği bir yayın organı*”⁵¹ olur. Derginin de ismi olan “diriliş” kelimesi, Karakoç için manevi değerlerinde soyutlanmış ve maddeye yönelmiş insanın yeniden metafiziğe, manevi değerlerine yönelmesini ifade eder. Şairin İslam ülküsüyle şekillenmiş “diriliş” fikri onun tasavvur ettiği gençliğin ismidir. O, yaşam amacını “diriliş neslini” oluşturma fikrine bağlar ve tüm yazı/şiir ve çalışmalarını bu

⁴⁹ Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avuçlarımda, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 80*

⁵⁰ Sezai Karakoç’un hayatı ile ilgili bilgiler için kendi yazılarından, söyleşilerinden ve Kadir Analay’ın tezinden faydalanılmıştır.

⁵¹ Kadir Analay, *Sezai Karakoç ve Diriliş Düşüncesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 8

lks çerçevesinde verir. Şiirlerinde İslam mistisizmini işleyen Karakoç, “Şiirlerindeki imge kültürlerini ve düşünce tabakalarını İslam estetiği üzerine kurar.”⁵² Karakoç’un yayınlanan Şiir kitapları; Şiirler I-Hızır la Kırk Saat, Şiirler II-Taha’nın Kitabı/Gl MuŐtususu, Şiirler III-Körfez/Şahdamar/Sesler, Şiirler IV- Zamana Adanmış Sözler, Şiirler V Ayınler, Şiirler VI-Leyla ile Mecnun, Şiirler VII- Ateş Dansı, Şiirler VIII Alın yazısı Saati, Şiirler IX Monna Rosa’dır.

1918’de Manisa’da doğan **İlhan Berk**⁵³, yoksul bir ailenin altıncı ve en küçük çocuğudur. “*Yoksulluk, babasızlık ve deli bir abla Berk’in çocukluk tablosunda mutsuzluğu imleyen ve dolayısıyla ŐairliĐini de besleyen  önemli unsurdur.(...) Babasının başka bir kadınla evlenerek kendilerini terk etmesi ve küçük yaşta babasız kalması, evde sürekli çıplak dolaşan deli bir abla, bu ablanın, dŐmanlarca Manisa’nın yakılması sırasında evde yanarak ölmesi, Berk’in çocukluğunda onulmaz yaralar açar.*”⁵⁴ Yoksulluk nedeniyle küçük yaşta çalışmaya başlayan Berk, eğitimini de yoksulluğun getirdiği sıkıntılarla bitirir.

Ailenin okuyan tek çocuğu olan İlhan Berk’in edebiyatla olan ilgisi ilkokul yıllarında başlar, sonraki yıllarda artarak devam eder. İlk Şiirini Manisa Halkevi’nin dergisi Yeni Doğuş (Haziran 1935)’ta yayınlayan Berk, aynı yıl ilk Şiir kitabı olan “*Güneşi Yakanların Selamı*” nı çıkarır. Berk’in bu kitabında Ahmet HaŐim ve Nazım Hikmet’in etkileri görülür. Öte yandan o etkilendiği isimler arasında N.Fazıl, Cahit Sıtık Tarancı ve A. Muhip Dıranas da vardır: “*Ben Nazım’ın Őiirinden daha çok N.Fazıl’ın Şiirine daha açık bir insan olarak kaldım. Ahmet HaŐim’den sonra beni en çok ilgilendiren Necip Fazıl, Dıranas biraz da Tarancı oldu.*”⁵⁵ Şairliğinin ilk yıllarında saf Şiirden ve sembolist poetikadan etkilenen Berk, “İstanbul Kitabı”yla Toplumcu Gerçekçi poetikaya yönelir. İlhan Berk, Galile Denizi’yle birlikte Toplumcu Gerçekçi poetikadan uzaklaŐıp İkinci Yeni evresine girer. Bununla birlikte Şair, ideolojik anlamda Marksizme bağlılığını hep sürdürür. 1954’ten sonra söze dayalı Şiire karşı çıkmaya başlayan Berk’in İkinci Yeni’ye yönelmesinde etkili olan unsurlar ise Fransızca bilmesi, Fransız Őairlerini izlemesi ve Gerçeküstücü Şiirdir.

İlhan Berk sürekli değişim üzerine kurduğu poetikasına bağlı olarak dil, biçim ve teknik malzemeyi sürekli değiştirir. Berk, canlı bir varlık olarak gördüğü Şiiri, Őairinden

⁵² Korkmaz, a.g.e., s. 276

⁵³ İlhan Berk’in hayatı ile ilgili bilgiler için Alattin Karaca’nın İkinci Yeni Poetikası adlı eserinden faydalanılmıştır.

⁵⁴ Karaca, a.g.e., s. 149

⁵⁵ İlhan Berk, *Kanathı At, YKY, İstanbul, 1994, s. 161*

ayrı düşünür. Ona göre “*şiiir kendi buyruğunu sürdürür.*”⁵⁶ Şair ise sadece şiirin isteklerini yerine getirir. İkinci Yeni’yi duygusal değil; ussal bir şiir olarak gören Berk, “*anlatılmayan şiirden*”⁵⁷ yana olduğunu söyler. Şiirinde biçimsel değişikliklere gider.

İlhan Berk de diğer İkinci Yeni şairleri gibi dilde deformasyon yapar, bilerek dili bozmak ister. Bu bağlamda diğer İkinci Yeni şairleri gibi İlhan Berk de “*alışılmış gerçekliğe, akıl ve mantığın kavrayış biçimine onun aracı olan dil ile başkaldırır.*”⁵⁸ Aşk, erotizm, tarih ve mitoloji, ölüm şiirlerinde sıkça işlediği konulardır. Öte yandan şiirlerini görsel bir zemin üzerine kurgulayan İlhan Berk, şiirlerinde nesnelere fenomenolojik bir ilgi kurar ve şiirine zengin bir malzeme olanağı sağlar. O, “*anlamdan çok görüntünün*”⁵⁹ önemli olduğunu söyler; “*fenomenolojik alana oturttuğu nesneyi, kendi genel görüntü düzeninin dışına çıkararak mümkün olduğu kadar soyutlamaya çalışır.*”⁶⁰ Berk’in şiirinde önemli bir yer tutan nesnelere, çeşitli anlamlar dizgesini içinde barındırarak şiire derinlik katarken görsel bir zenginlik de oluşturmaktadır.

Galile Denizi (1958), *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Âşıkane* (1968), *Şenliknâme* (1972), *Taşbaskı* (1975), *Atlas* (1976), *Kül*(1979), *Deniz Eskisi* (1982), *Delta ve Çocuk* (1984), *Galata* (1985), *Güzel Irmak*(1988), *Pera* (1990), *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* (1993), *Avluya Düşen Gölge* (1996), *Şeyler Kitabı Ev* (1997), *Çok Yaşasın Sayılar* (1999) onun şiir kitaplarından bazılarıdır. İlhan Berk, 28 Ağustos 2008’de Bodrum’da hayatını kaybetmiştir.

İkinci Yeni’nin kolejli siması olan **Ülkü Tamer**⁶¹, 20 Şubat 1937’de Gaziantep’te doğmuştur. Ortaöğrenimini İstanbul’da tamamlayan Tamer, 1958’de Robert Koleji’ni bitirir. Tamer, İstanbul Üniversitesi, Gazetecilik Enstitüsünde okur, oyunculuk ve çevirmenlik yapar. Milliyet ve Karacan Yayınları’nı yöneten Tamer’in ilk şiiri Kaynak Dergisi’nde yayınlanır. 1959’da yayımladığı “Soğuk Otların Altında” ilk şiiri kitabıdır. Özgün imgelerle şiirlerini kurgulayan Tamer, yayınladığı ilk şiir kitabıyla İkinci Yeni içerisindeki yerini alır. Yetmişin üstünde kitap çeviren ve şiir antolojileri hazırlayan Tamer’in 1959’dan bu yana tüm şiirleri “Yanardağ’ın Üstündeki Kuş” kitabında toplanmıştır.

⁵⁶ Berk, *a.g.e.*, s. 18

⁵⁷ İlhan Berk, Şairin Toprağı, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 113

⁵⁸ Karaca, , *a.g.e.*, s. 297

⁵⁹ Akkanat, , *a.g.e.*, s. 112

⁶⁰ Korkmaz, , *a.g.e.*, s.272

⁶¹ Ülkü Tamer’in hayatı ile ilgili bilgiler için kendi yazılarından ve Okan Özkara’nın yüksek lisans tezinden faydalanılmıştır.

Şiiri hayatın kendisi olarak yorumlayan Ülkü Tamer, çocukluğunun Antep’inde “komşularla sahreye(pikniğe) gitmelerini, oyunlar oynanıp türküler söylenmesini, kız kulesi üstünde anlatılan masalları” özetle hayatın kendisini bir şiir olarak görür ve “hayat, şiir, etik” kavramlarının birbirinden ayrılamayacak bir bütün olduğunu ifade eder.⁶²

Şiirlerinde özgün bir dil kullanan Ülkü Tamer’de halk şiirinin etkisi görülür. Bu etkinin sebeplerini; mahalli çevreye, memleketi Gaziantep’e ve Zülfü Livaneli ile olan dostluğuna bağlar: “Ben şiirde Antep’e dönünce ister istemez halk şiirine yaklaştım. Biraz onu aradım. Tabi bir ara da Zülfü Livaneli’ye o dönemlerde çok şarkı sözü de yazıyordum. Onların da vezinli kafiyeli olması gerekiyordu. “Güneş Topla Benim İçin, Selam Olsun” gibi. İster istemez onlar da vezinli kafiyeli oldu. Ama tek neden o değil. Halk şiiriyle ilgileniyorsanız onun belirli kuralları var. O kurallar içinde oynamanız gerekiyor.”⁶³

Orhan Kemal, Sait Faik Tamer’in etkilendiği isimler arasındadır. Orhan Kemal ile ilgili görüşleri yazılarında şöyle yer edinir: “Orhan Kemal’in okuduğum ilk kitabı 'Baba Evi' olmuştu. 1950'lerin başlarında. Onu 'Avare Yıllar' izledi. Bu iki kitap, yazarını 'vazgeçemediklerim' arasına yerleştirdi hemen.”⁶⁴ İkinci Yeni şiiri üzerinde oldukça etkili olan “Âlem Dağda Var Bir Yılan” ın çıkış yıllarını Tamer şöyle anlatır: “Sait Faik hep en sevdiğim yazarlar arasında yer aldı. İlk öyküsünü okuduğum günden şu satırları yazmakta olduğum ana kadar.(...) 'Alemdağında Var Bir Yılan'ın yayımlanışını hatırlıyorum. Ne büyük bir yankı yapmıştı.”⁶⁵ Edebiyatın yerel kaynaklarından etkilenen Tamer’in şiir dünyasında bu kaynakların etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. O, dilin imkânlarını kullanarak kurguladığı şiirlerde imgesel bir anlatım kullanır.

⁶² Ülkü Tamer, *Hayat-Şiir- Etik*, Radikal Gazetesi, 12 Mayıs 2001

⁶³ Akkanat, a.g.e., s. 217

⁶⁴ Ülkü Tamer, “Benim Yazarlarım”, Radikal Gazetesi, 20 Ekim 2001

⁶⁵ Ülkü Tamer, “Benim Yazarlarım”, Radikal Gazetesi, 6 Ekim 2001

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE BİREYSELLİK ZEMİNİNDE BELİREN BAŞKALDIRI

1.1. Yabancılaşma/Başkalaşma ile Gelen Başkaldırı

1.1.1. Yabancılaşan/Başkalaşan Bireyin Varoluş Sorunu

Her çağda ve toplumda kendini hissettiren yabancılaşma olgusu, modern çağla birlikte hız kazanır ve çağın başat problemlerinden biri haline gelir. Yabancılaşma, insanın kendisine/çevresine karşı ilgisini yitirmesinin, ben'inden uzaklaşarak başkası olmasının karşılığıdır.

Latince *“başkası, yabancı”* anlamlarına gelen *“alienus”* kökenli olan yabancılaşma (alienation), *“benliğin dışına çıkma, başkası olma”*⁶⁶ anlamlarını içerir. İlk olarak J.J. Rousseau tarafından kullanılan “yabancılaşma” kavramı felsefi alana Hegel ve Marx ile birlikte girer. Hegel’e göre yabancılaşma, *“tinin, ide'nin kendi özüne yabancılaşarak doğa varlığı olarak dışlamasıdır. Hegel, dialektik'inin üçüncü aşamasında, tinin, ide'nin kendi özüne geri dönmesiyle bu yabancılaşma ortadan kalkar.”*⁶⁷ Hegel’e göre insan, fiziki ve ruhsal varlığı arasındaki ayırım sonucu kendisine ya da çevresine yabancılaşır. İnsan ruhu, kendi yarattığı maddi dünyadan uzaklaşarak çevresine yabancı bir varlığa dönüşür.

Dini insan özünün yabancılaşması olarak gören Feuerbach'e göre insan Tanrı'yı yaratarak kendi özünü nesneleştirir, kendine yabancılaşır. İnsan, yaratıp yüce varlık haline getirdiği Tanrı imgesinin kölesi olur. Üretilen üretime egemen, yaratılan yaratıcı olur.⁶⁸ Marx ise yabancılaşmanın ortaya çıkışını özel mülkiyete ve iş bölümüne bağlayarak emek yabancılaşması/nesneleşen emek üzerinde durur: *“Nesneleşmiş emek, canlı emek tarafından kendi ruhu ile donatılmıştır ve onun karşısında yabancı bir güç olarak yerleşmiştir.”*⁶⁹ Marx’a göre; insan emeğinin ürünü olan nesnelere, insan karşısında dev ve yabancı bir güce dönüşür. Bu ise emeğin nesneleşmesidir. Yabancılaşmış/nesneleşmiş emek ise insanın kendine, çevresine, öz etkinliğine yabancılaşmasını da beraberinde getirir.

⁶⁶ Sadık Kılıç, *Yabancılaşma*, Rahmet Yay., İstanbul, 1984, s. 13

⁶⁷ İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 153

⁶⁸ Karl Marx, *Yabancılaşma*, (Çev. Barışta Erdost), Sol Yayınları, Ankara, 2000, s. 55

⁶⁹ Marx, a.g.e., s. 120

Yabancılaşmanın 20. yüzyılın temel gerçeklerinden biri olduğunu söyleyen Yıldız Ecevit, aynı zamanda onu çağ edebiyatının da başat motifleri arasında görür.⁷⁰ Çağın temel izleklerinden biri olan yabancılaşma, edebi eserlerde yer edinirken; bu kavramın derin anlamıyla Türk şiirine girişi, İkinci Yeni şiiriyle birlikte olur.

İkinci Yeni şairlerinden yabancılaşma kavramı üzerinde en çok duran şair ise Edip Cansever'dir. "*Edip Cansever'de modern kent insanının içine düştüğü açmazlar metnin merkezine alınmış ve kimi zaman bu düşünce, kalabalıkları da kendi ruh hâlinin yansımaları olarak görmeye kadar vardırılmış olsa bile, onun şiirlerinde toplumdaki kopmuş, bunalımlı, yabancılaşmış bireyin ruh hâlini yansıttığından ve bu yönüyle modern çağın toplumsal yapısını şiire taşıdığından söz etmek mümkündür.*"⁷¹ Şiirlerinde bireyin kendine ve çevresine yabancılaşmasını irdeleyen Cansever, çağın bu büyük problemi karşısında ruhsal kırılmalar yaşar. Cansever, "*Salıncak*"⁷² şiirinde yaşamın ve varoluşun anlamını yitiren bireyin görüntüsünü başkaldırıya dayanan bir söylemle verir.

Şiirde iç içe geçmiş iki yaşam öyküsü sunulur. Bu yaşamlardan biri, varoluşun sorumluluğunu üstlenmeyen yabancılaşmış bir kadına; öteki, kadının anlamsızlıkla kuşatılmış yaşamı karşısında yabancılaşmaya ve yazgıya başkaldıran bir bireye aittir. Yabancılaşmanın trajedisini yaşayan kadın daire bir yaşamın kahramanıken erkek bu yaşamı anlatan ve başkaldıran kişidir. Kadın; kent yaşamı içerisinde farklılığını/bireyselliğini kaybetmiş, herkesleşmiş/başkalaşmış bir görüntü çizer. Erkek ise kadının bu yaşamı karşısında hayatı sorgulayan, eleştiren, düşünen ve birey olmanın bilincine/sorumluluğuna ulaşan kişidir. Şiirde kadının içerisinde bulunduğu anlamsız yaşam döngüsü şu şekilde verilir:

...

Aşağıda

İskemle gıcirtısı, ayak

Tütün kokusu, koku

...

Kadın

Sessizlik.

⁷⁰ Yıldız Ecevit, *Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma*, Virgül, S. 14, s. 45

⁷¹ Macit Balık, "Edip Cansever Tragedyalarında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.4, 2011, S. 18, s. 12

⁷² Edip Cansever, *Sonrası Kalır I- Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2011, s. 236

Edip Cansever'in tezde geçen tüm şiirleri, Cansever'in tüm şiirlerinin toplandığı "*Sonrası Kalır I-II*" kitaplarından alıntılanmıştır.

Tanrım bize bir salıncak!
Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri
Bir daha, bir daha, bir daha
Unutmak unutmak unutmak
Tanrım!
Taş kesilmemek için taş
...
Kadınsa kımıldamak ister, olmaz
Yer değiştirmek ister, olmaz
Solumak birdenbire
Gene olmaz
Olacak bir şey boşuna aranır, boşuna boşuna boşuna
...

Salıncak, Sonrası Kalır I, 236

Yaşamın ve üretkenliğin sembolü olan kadın, varoluşun yaratıcı özünü içerisinde taşır. O, “*bize yeniden gidiş’in, bize yeniden dönüş’ün başlangıcıdır.*”⁷³ Doğurganlığıyla biyolojik çoğalmanın ifadesi olan kadın, içinde taşıdığı sevgi ve aşk nüvesiyle de tinsel çoğalmanın simgesidir. Şiirde ise edilgen kimliğiyle ön plana çıkan kadın, hareket etme özelliğini yitirmiş, taşlaşmış bir görüntüyle sunulur. Öyle ki o, “*kımıldamak, yer değiştirmek, solumak*” eylemlerinden uzak, canlı oluşun tepkiselliğini yitirmiş biridir. Levinas’a göre ölüm, “*varlıkların canlı görünmesini sağlayan o ifadesel hareketlerin yok olmasıdır.*”⁷⁴ Yabancılaşmış görüntüsüyle ontolojik ölüm hali yaşayan kadına, özne tarafından ölümün somut gerçeklikleri yüklenir. Öyle ki kadının hareket etme özelliğinden yoksun oluşu, onu “ölü” bir varlık konumuna getirir. Kadının tarif biçimi olan “*sessizlik*” ise onun ölü bir yaşamın kahramanı olduğunu kanıtlayan diğer bir imgedir. Ses, kavramı yaşama ve varoluşa işaret ederken “*sessizlik*”, ölüme gönderme yapar. ‘Huzur imgesi olan evin’ içerisinde, sessizliği ve taşlaşmış görüntüsü ile ön plana çıkan kadın, mekâna da ölümün soğukluğunu getirir.

Öte yandan kadının yaptığı tüm eylemler ise kısır bir döngüden ibarettir. “*Tütün kokusu, gıcırta, sessizlik ve boşunalık*” üzerine kurulu bir yaşam biçimi, bu kısır döngünün yansımalarıdır. Evin ve ev içerisindeki eşyaların ruhu ile tinsel bir bağ kurmaktan yoksun olan

⁷³ Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 150

⁷⁴ Emmanuel Levinas, *Ölüm ve Zaman*, (Çev. Nami Başer), Ayrıntı Yay. İstanbul, 2006, s. 12

kadın, “*maddenin özünde saklı olan hayat hamlesinin gerçeküstü bir tarzda*”⁷⁵ ortaya çıkmasına olanak tanımaz. O; ruhsuz bir evde, yaşamını kent hayatının tekdüzeliği/gündelikliği üzerine kurar; statik bir varlığa dönüşerek kendi oluş’un uzağında kalır. Yaşamın monotonlaşması, otomatlaşması ve bireyin de yeni yaşam içerisinde mekaniksel davranış bütünlüğüne hapsolmesi yaşamın anlamsızlığını hazırlayan etmenlerdir. Öyle ki modern insan, mekanikleşmiş anlamsız bir yaşam içerisinde Sisifos trajedisini modern çağa taşıyan bir kahraman olarak belirir. Tanrılar tarafından cezalandırılan Sisifos, bir kayayı tepeye çıkarmak suretiyle ömür boyu sürecek bir kısır döngüye mahkûm olur. Sisifos’un tepeye çıkardığı kaya yeniden aşağı yuvarlanır, kayayı yukarı çıkarma serüveni tekrar tekrar devam eden bir trajediye dönüşür. Şiirde kadının içinde bulunduğu kısır döngü ise Tanrılar tarafından cezalandırılan Sisifos’un kayayı tepeye çıkarma trajedisinin eşdeğer görüngüsüdür.

Kadının içinde bulunduğu trajediğin sebebi ise V.Frankl tarafından “*varoluşsal boşluk*”⁷⁶ olarak ifadelendirilen anlamsızlık durumudur. Varoluşsal boşluk, değer algısını oluşturacak hiçbir şeyin kalmadığı yaşamda bireyin anlamsızlık içerisinde kayboluşunu ifade eder. Tüm bu durumun isyanı ise kadının davranışlarını dışarıdan gözlemleyen ve aynı mekân içerisinde olan anlatıcı ben/erkek’in ağzından verilir. Aynı evin içerisinde yaşayan kadın ve erkeğin birlikteliği gerçek anlamda bir birliktelik olmaz. Nitekim “*biri ölümlülüğün nesnesi(vücut) diğeri ölümsüzlüğü özleyen özne(ruh)*”⁷⁷ dir. Erkek, oluşturduğu ontolojik değerler ile ruhunu yabancılaşmaktan korur ve özne oluşunu sürdürür. Kadın ise metalar arasında kısır bir döngüye hapsolür. Öyle ki onun varlığı sadece bedeninden ibarettir. Kadının ontolojik ölümünü gözlemleyen erkek, farkındalığın getirdiği bilinçle ruhsal kırılmalar yaşar.

Şiirdeki başkaldırı, Tanrı’dan istenen ve simgesel anlamda bir kurtuluşu imleyen “*salıncak*” ile gerçekleşir. Salıncak metaforu yaşanan trajediden kurtulma arzusunun somut görüntüsüdür. Çocukluğun anayurdunda saklı olan “*salıncak*” hareketliliği/canlılığı ile yaşamı/yeniden varoluşu imler ve söz konusu yitikliği sonlandıracak bir nitelikte belirir. Şamanist inanca göre ruhlara sahip olan nesnelere, yaşanmışlıklar neticesinde bireyin ruhsal dünyasında derin anlamlar kazanır. Öyle ki “*nesne ve bilinç arasındaki eyitişimsel ilişkiden, kurguları insanlığın çocukluk dönemlerine uzanan hiyerarşik bir saygı, kutsama ve kurtarma*

⁷⁵ Ramazan Korkmaz, *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., Ankara, 2002, s. 91

⁷⁶ Victor e. Frankl, *İnsanın Anlam Arayışı*, (Çev. Selçuk Budak) Öteki Yay., Ankara, 1993, s. 101

Tezin genelinde kullanılan “varoluşsal boşluk” ifadesi, V.Frankl’in “İnsanın Anlam Arayışı” adlı eserinden alıntılanmıştır.

⁷⁷ Korkmaz ve diğerleri, a.g.e., s.130

öyküleri, kuralları ve inanç biçimleri”⁷⁸ ortaya çıkar. Bu bağlamda insanın nesne ile kurduğu tinsel bağ çerçevesinde değer kazanan “salıncak”, bireyin “nesnel belleği”nden⁷⁹ şimdiye yansıyan simge değerdir. Çocukluğun hayal dünyasından ödünçlenen bu nesne, “boşlukta” duran insanı “taşlaşmaktan” kurtaracak ve bu trajediyi “unutturacak” kurtarıcı bir işleve sahiptir. Şiirin devamında anlamsızlaşan hayat içerisinde geçen günler ironik bir söylemle karşılanır:

*Sonra ne? Sabah! İyi bir gün başlar ne de olsa
Tepeden turnağa beyazlar giyinmiştir kadın
Ne var ki bir kadın gibi değil, bir aşk, bir umut gibi değil
Bir aralık gibi durur dünyada
İşte bir soru!*

...

Salıncak, Sonrası Kalır I; 236

Gecenin ardından gelen ve yeryüzünün aydınlandığı zaman diliminin başlangıcı olan “sabah”, simgesel anlamda her gün yeniden varoluşu imler. Ne var ki aydınlığını kaybetmiş olan sabah, varoluşun bilincinde olan erkek için anlamını yitirmiştir. “İyi bir gün başlar ne de olsa” söylemiyle her gün yaşanan trajedin yeni bir günde de tekrarlanacağı haberi, ironik bir tarzda verilir. Aydınlık olmayan sabahların, insanlar tarafından hiçbir şey olmamış gibi karşılanması özneyi başkaldırıya sürükler. Kadının “kadın gibi değil, aşk, umut gibi değil” şeklinde sunulan görüntüsü yabancılaşmanın görüntüsüdür. Kadın, insani ve tinsel vasıflarını bununla birlikte ‘dişiliğini’ yitirmiş olarak belirir. Şiirde “beyaz” renginin güzelleştiren/masumlaştıran özelliği, kadının yitikliğini örtemez. Kadının “tepeden turnağa beyaz giyin”mesi, başka bir deyişle ‘yabancılaşan kadının ölü ruhunu taşıyan bedeni’ erkek için bir anlam ifade etmez. Nitekim kadın, “insanın yüzüne vuran Tanrısal bir aydınlık” olan “yaşamak”⁸⁰ eyleminin tinsel enerjisinden yoksundur. Yaşama’nın aydınlığından uzak olan kadın, bu aydınlığı renklerle sağlamak istese de başarılı olamaz. Özne, beyaz giyinmiş kadının yitik görüntüsünü “kadın gibi değil, bir aşk, bir umut gibi değil” ifadeleriyle verir. Kadının varoluşun uzağında “olmak ile olmamak” arasındaki hali, dünyada “bir aralık” gibi durmasıyla verilir. Şiirin devamında insanın yitikliğine yönelik başkaldırı vardır:

...

⁷⁸ Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 40

⁷⁹ Korkmaz, a.g.e., s. 40

⁸⁰ Ramazan Korkmaz, *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., Ankara, 2002, s. 92

İşte
Yaşamış bir kadın yaşıyor orada
Yitmek, hani durmadan yitmek, ulaşmak bir aşkınlığa
(...)
Tek imge kayalardır, işte orada
Yaşar hiç konuşmadıklarımız, işte orada
(...)
Tanrım ona bir salıncak!
Taş kesilmesin diye taş
Donakalmasın diye boşlukta.
...

Salıncak, Sonrası Kalır I; 236

Kadının şimdi'deki yabancılaşmış görüntüsü eskiye yönelik bir özlem duygusunu da beraberinde getirir. Kadının eskide varolan yaşama emareleri şimdide yok olmuştur. Yaşamış ifadesindeki “-miş” ekinin sunduğu eskide kalmışlık durumu, geçmişte ontolojik bütünlüğe sahip olan bireyin şimdide yabancılaşmış olmasına gönderme yapar. Anlatıcı özne, geçmişte “*yaşamış bir kadın*”ın şimdide “*yaşıyor*” gibi yapmasını geçmiş-şimdi arasındaki varoluş-yabancılaşma değişimi ile birlikte verir. Öte yandan “*yaşar hiç konuşmadıklarımız/işte orada*” ifadesiyle erkek ile kadın arasındaki “iletişimsizliğe” gönderme yapılır. Aynı mekân içerisinde yaşayan insanların iletişimsizliği ile gelen yabancılaşma durumu, boşvermişlik içerisinde olan kadını etkilememesine karşın varoluşun bilincinde olan erkeği derinden etkiler.

Yabancılaşma, kadın- erkek ilişkisinden sonra mekân-insan/erkek ilişkisine de yansır. Kadının yaşadığı mekân olarak verilen “*orada*”, anlatıcı ben için yabancı bir mekândır. Öyle ki yaşanan mekânın ismi söylenmez, mekân “*orada*” zamiriyle verilir. Kadın ve erkeğin aynı yerde yaşamalarına karşın iki yaşam arasındaki uçurum, aynı mekânı birbirinden uzak iki kutba çevirir. Aynı mekân içerisindeki birbirini anlamayan iki insan arasındaki uçurum-vari kopukluk; yaşamın anlamını yitirmemiş erkek için, hem kadın'a hem mekân'a karşı yabancılaşmayı beraberinde getirir. Bachelard'a göre “*burada ile orada diyalektiği*”,⁸¹ dışarı ile içerisinin taşıdığı “*biçimsel karşıtlıkla*” ortaya çıkar ve daha da ötede ikisi arasındaki yabancılaşmayı ifade eder. Varlığı “*orada olmak*” ile belirtmek, onu dıştaki bir yere atmakla eşdeğerdir. Kadının varlığını “*orada olan*” şeklinde tanımlayan erkek için kadın dışarıdaki

⁸¹ Gaston, Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 304-305

varlıktır. Ruhsal çatışmalar yaşayan erkek için labirent mekân olan ev, içerideki dışardalık halinin diyalektik görüntüsüdür.

Şiirdeki “kaya” imgesi kent hayatı içerisinde yaşamın anlamını kaybetmiş kadın ile Yunan mitolojisindeki Sisifos arasında bir benzerliği çağırır. Modern insanın yaşamı da Sisifos trajedisinin aynısıdır. Öyle ki yaşamı sadece bir vakit geçirmekten ibaret olan kadın varoluşun anlamının uzağında, modern hayatın tipik davranışlarını sergileyen ve bu döngü içerisinde varlığını sürdüren biridir. Bireylerin taşlaşan görüntüsünü imleyen “kaya” metaforu yabancılaşan insanın tüm insani özelliklerini yitirmesi ve canlılığını kaybetmesi/ ölümü yaşaması/taşlaşması anlamına gelir.

Cansever’ in “Aaaa” şiirinde, yabancılaşan insanın özellikleri karşısında hayretlere düşen anlatıcı öznenin, söz konusu olumsuz değişime karşı tepkisi verilir:

“Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımldamıyor

Oturmuş bir iskemleye

Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız

O nasıl şey, bu adam soyut mu ne?

(...)

Konuştum konuşmuyor

Dürttüm dürtülmüyor

Kızdım, bir bıçak salladım karnuna

Aaaa!

Yok yahu bana mısın demiyor.

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice

Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne?

Artık ölüm insanlardan olmuyor.”

Aaaa, Sonrası Kalır I; 96

“Süleyman” ismiyle nitelendirilen karakter şiirde yabancılaşmış, yabancılaşmanın etkisiyle bir nesne soğukluğuna/cansızlığına bürünmüş bir görüntüde belirir. Şiirdeki “soyut insan” ifadesi ise insan gerçekliğinin dışına çıkan yabancılaşmış insanın görüntüsüdür. Soyut insan kavramı Dostoyevski’nin “Yer Altından Notlar” kitabında şöyle geçer: “Bize insan olmak, yani etiyile kemiğiyle insan olmak bile yük geliyor; bundan utanıyoruz, ayıp sayıyoruz. “Soyut insan” diyebileceğim garip yaratıklar olmaya can atıyoruz. Biz ölü doğmuş kişileriz, zaten çoktandır canlı olmayan babaların soyundan ürüyoruz ve bu durumu gittikçe daha çok

beğeniyor, bundan zevk almaya başlıyoruz.”⁸² Cansever’in şiirde “...soyut mu ne?” şeklinde ifade ettiği “*Süleyman*” karakteri, Dostoyevski’nin soyut insanı ile benzer bir görüntü çizer.

Öte yandan soyutlaşarak bedensel/tensel özelliklerini yitiren insan, ontolojik ölümü yaşayarak insani gerçekliğini kaybetmiş görünümde belirir. O sadece bir varlık olarak yaşamını sürdürür. Nitekim o, insana ait olan “*konuşma, kıpırdama, acı çekme*” gibi vasıflardan uzaktır. Öyle ki “*soyut insan*” anlatıcı ben’in yaptıklarına karşı tepkisiz kalır. Yabancılaşma ile gelen bu durum anlatıcı beni, “*Çağ mı atladık ne?*” sorgulamasına götürür. Modern çağla birlikte daha da belirginleşen ve yaygınlaşan yabancılaşma sorunsalı, çağın değişen yüzünün insanlara olan yansımasına gönderme yapar. Bu çağda artık “*ölüm insanlardan*” değildir. Nitekim ölüm gerçekliği canlılara ait varlık alanını kapsar. Hayati vasıfları taşımayan nesnelere, ölüm gerçekliğinin uzağında olup sadece varlık ömürlerine sahiptirler. Onların dünya üzerindeki varlıkları sadece hacimlerinden ibarettir ve kullanım ömürleri bittiğinde varlıklarını çatı veya bodrum katında, sokakta ya da bir çöplükte sürdürürler.

Modern çağla birlikte yabancılaşan insan da eşya soğukluğuna/cansızlığına bürünür, insani vasıflarını kaybederek “varoluşun” ve “ölüm” gerçekliğinin uzağına düşer. Sadece canlılara mahsus olan ölüm, modern çağın metalaşmış insanına ait bir vasıf olmaktan çıkar. Şiirde yabancılaşmış insanın çevresine karşı kabullenilemez bir “duyarsızlık, ilgisizlik içerisinde olması, tüm insani vasıflarından uzaklaşması”, anlatıcı ben tarafından isyan dolu bir söylemle karşılanır. “*Konuştum konuşmuyor, dürttüm dürtülüyor*” dizeleri ölüm soğukluğuna bürünmüş bireyin eylemsizliğine karşı öznenin şaşkınlıkla beliren başkaldırısıdır.

Cansever’in “*Ben Bu Kadar Değilim*” şiirinde anlatıcı özne, kent yaşamının akışı ve değişimi içinde kendisini yitirdiğini, yabancılaştığını fark eder. Yitikliğine ve yabancılaşmasına isyan eder, sonrasında ise bu durumu aşarak kendisini yeniden bulur:

*Ben bu kadar değilim
Kışlada ölü bir zaman
...
Güneşi sormuyorum lekelenmiş dallardan
Dalları sormuyorum dallardan daha iyi
Yüzümü istiyorum bir süvari alayından
(...)*

⁸² F. Dostoyevski, *Yer Altından Notlar*, Can Yayınlar, İstanbul, 2011, s. 153

Modern hayatın bireyi bir kalıp içerisine hapseden “*dispositifleri*”⁸³ onu bireyselliğinden soyutlar ve kitleselliğin içerisinde kaybolmasına neden olur. Öyle ki birey modern yaşam içerisinde kendisine dayatılanları yapmakla meşgulken kendini hızlı bir değişimin içerisinde bulur. Hızla değişen nesnelere, yaşam koşullarının hızını takip etmek için insan da otomat bir hız içerisine hapsolür. Bu hızlı yaşam içerisinde kendine dönüp bakmaya fırsat bulamayan insan, kendiliğın uzağında herkes gibi yaşar ve herkesliğın kendine biçtiğı kaftanı giyer. Edip Cansever bu durumu şöyle ifade eder:

“Dolayısıyla o günlük edimleri içinde bir yığın çıkmazın buyruğunda direnmekle çevreye uymak arasında şaşkına dönüvermiştir. (...) Boyutsuz, anlamsız, sallantılı bir yaşama düzeyinde bocalıyoruz durmadan. İncancımızı somutlayan eylemlerle değil de, ancak bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz. Böylece düşüncelerimiz kuramsal, ilişkilerimiz soyut kalıyor. Her durumda aşınıyoruz, kişiliğımızden biraz daha yitiriyoruz. Düşünsek düşünemeyeceğimiz, duysak duyamayacağımız ‘göre’ bir yaşayış tutturmuşuz. (...)”⁸⁴

Kendiliğini yaşamakla çevreye uymak arasında kalan birey, bu ikilemin getirdiğı sallantılı yaşam içerisinde çevresinin kendisine uygun gördüğü verili düzeni seçerek ‘oluş’ olma özelliğini yitirir, soyutlaşır. Şiirde askeri bir otoriteye benzetilen yaşam, “*kışla, alay, asker*” sözcükleriyle imlenir. Kalabalık içerisinde herkes gibi olmayı tercih eden ve verili kimliğe bürünen birey, özne oluşun uzağına düşer. Askerlerin giydiğı üniformalarla tek bir kıyafet içerisinde olması ve ‘kıyafetin’ fenomenolojik anlamda “kimlik” algısının imi olması, kalabalıklar içerisinde herkesleşen bireyin kendine yabancılaşmasına gönderme yapar. Yabancılaşan birey, kendiliğın varoluşsallığını yitirir ve bir kitlenin içerisinde var olmayı tercih eder. Kent yaşamının “*kışla*”, kent içerisindeki herkeslerin “*alay*” sözcükleriyle imlendiğı şiirde, yabancılaşan ama bundan kurtulmak isteyen birey, “*alaydan yüzünü isteyen asker*” olarak belirir. Kentteki/kışladaki zamanın “*ölü bir zaman*” olması ise yitikleşen yaşamların, varoluşun anlamını kaybettiğı zamanların ifadesidir. “*Güneşin lekelenmesi*”, “*dalların*” kötücüllüğü varolan düzen algısına yönelik başkaldırı imleridir. Anlatıcı ben, kendine yabancılaşan/ herkesleşen yüzünü yok etmek ister ve sistemden/herkesten/alaydan, kendini/yüzünü geri ister.

⁸³ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay), Ayrıntı Yay, İstanbul, 2000, s. 78

⁸⁴ Edip Cansever, *Şiiri Bölmek*, Yeni İnsan, Ağustos, S. 8, 1963, s. 8

“*Ay Kırmızı Aylar Kırmızı*” şiirinde yolunu kaybeden bireyin varoluşsal sancıları verilir:

...
Bütün yüzler budur sanıyorum
Çok kaybettim niye olduğumu
Oynasam kazanırdım kendime göre
Belki de bir Tanrı bulup, sığınır ellerime
Büyütür dururdum korkunçluğumu.
Onu gezdiriyorum şimdi; o garip, anlaşılmaz
Ben ki ölmedim daha, ölümün yüzü bu

...

Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar, Sonrası Kalır, s. 218

Bireyin, varlığının ne’liğini ve niçin’liğini çözmesi, anlamlı ve yaşanılabilir bir hayat için vazgeçilmezdir. Şiirde anlatıcı özne, niye’liğini kaybetmiş bir görüntüde belirir. Öznenin “*bütün yüzleri bu*”dan ibaret sanması, kimliklerin yitirildiği düzende herkesin aynı yüze sahip olmasını imler. Özne; herkesleşmeye, farklılıkların yitirilmesine ve yabancılaşma ile gelen tinsel ölümlere başkaldırır. Bütün yüzlerin aynı olduğu bir mekânda herkesleşmenin gölgesinde kalan özne, varlık amacını yitirir.

Gasset, topluluğun insani bir şey olduğunu söyler. Ancak bu insaniliğin içeriğini “*insansız insanlık, ruhsuz insanlık, tinsiz insanlık, insanlığından çıkmış insanlık*”⁸⁵ olarak belirtir. Öte yandan söz konusu herkesleşme/ötekine dönüşme insanın en önemli değerlerini yok eder. Öyle ki “*hemen tüm dünya kendi kendisi olmaktan çıkmış durumda ve bu ötekileşmede insan en temel niteliğini yitirmekte: durup düşünceye dalma, kendi içine sığınıp kendiyle uzlaşma, neye inandığını, gerçekten değer verdiği ve gerçekten nefret ettiği şeylerin neler olduğunu belirleme olanağı. Ötekileşme onu sersemletmekte, körleştirmekte, bir uyurgezer telaşıyla, makine gibi harekete zorlamakta.*”⁸⁶ Ötekileşmenin/herkesleşmenin içerisinde kendiliğini yitiren özne; mekanik bir robota dönüşen, niye’liğini kaybeden bir yapıda belirir. O da ötekileşmeden nasibini alır ve üzerinde kendi yüzünü değil, herkesleşen/ötekileşen yüzünü taşır. Herkesleşen yüz ise “*korkunçluğun*” somut görüngüsüdür.

Şiirdeki Tanrı/din olgusu, bireyin içinde bulunduğu çatışmadan kaçış yolu olarak belirir. Her şeyi kabullenmek ve tüm halleri yazğıdan bilmek, bahanelerle örülen kaçış

⁸⁵ Gasset, a.g.e., s. 162

⁸⁶ Gasset, a.g.e., s. 32

mekanizmasının ürünüdür. Ne var ki kaderci bir anlayışla sınırsız bir kabullenilmişlik içerisinde olmak; bu korkunçluğu daha da arttıran/büyüten bir unsur olacaktır ki anlatıcı ben bu ikilem arasında yazgısına sığınmak yerine direnmeyi/karşı koymayı seçer. Anlatıcı öznenin üzerinde taşıdığı korkunçluk/ herkesleşen yüz, aynı zamanda “ölümün yüzü”dür. Nitekim bireyselliğini kaybeden kendi oluşun uzağında olan bireyler, herkesleşerek ontolojik ölümü yaşar ve dünya üzerinde varoluşun uzağında mekanik bir varlığa bürünür. Şiirde anlatıcı öznenin üzerinde taşıdığı yabancı yüz onu bir başka’sı yapar ve özne kendi varlığını değil de bir başkasının varlığını onaylar. Bu durum ise -kendi varlığında kendine ait bir şeyin olmaması durumu-tinsel/ontolojik ölüme neden olan bir sorun olarak belirir. Şiirde yabancılaşma izleğinin “sebep-sonuç-simge” ilişkisi aşağıdaki gibidir:

<u>Sebep</u>	<u>Sonuç</u>	<u>Simge</u>
Yabancılaşma/Herkesleşme	Ontolojik Ölüm	Korkunçluk

Şekil 2. Ay Kırmızı Aylar Kırmızılar Şiirinde Sebep-Sonuç- Simge İlişkisi

Birey, biyolojik varlığını sürdürmesine karşılık “herkese dönüşen yüzünü” diğer bir ifadeyle “ölümün yüzü” bir “korkunçluk” gibi üzerinde taşır. Bu durum ise onu, yabancılaşma ile gelen ontolojik ölüme sürükler. İçinde bulunduğu bu duruma isyan eden özne, “ölümün/korkunçluğun yüzünü” üzerinde taşımasına karşın “ben ki ölmedim daha” nidasıyla kendisi olmayan ben’e başkaldırır.

Cansever, şiirlerinde modern insanın sistemce belirlenmiş olan insan tipinin içerisine hapsedilmesine başkaldırır. Sistem tarafından yaratılan yeni insan modeli, iletişimsizlik içerisine hapsedilmiş, yabancılaşmış, verili olanlarla yetinen insan tipidir. Bu sınırların dışına çıkma eylemi ise onun toplum tarafından ötekileştirilmesine yol açar. Birey ile toplumun/herkesin, “biz ve siz” olarak ayrıldığı “*Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka*” şiirinde Cansever, öteki oluşun bunaltısını birbirini anlamayan/iletişimsizlik içerisinde olan iki grubun varlığı ile verir. İki grup arasındaki iletişimsizliğin umarsızlığı ise şiirde “*ne çıkar*” ironisiyle verilir:

“*Ne çıkar siz bizi anlamasanız da*

(...)

Bir adam kayboluyordur bir taşra sıkıntısıyla

Deriz ki, “şuram ağrıyor” bir de “başım dönüyor”, “yanıyor avuçlarım”

Belki de bir çılglık mı bu; bu seziş, bu yakınma

(...)

Nedir mi ellerimiz? –Korkunçtur bir elin bir köşesinde insan olmalarıyla

(...)

Korkunçtur insan olmaları; bir ceset, suda bir şapka gibi sallanaraktan

(...)

Ve korkunçtur eriyip kaybolmaların bir köşesinde insan olmalarıyla

Korkunçtur korkunç!

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I

Sonrası Kalır I, 247

Şiirde ontolojik ölümleri gerçekleştirmiş ancak biyolojik varlıkları süren insanların yaşamları, uzuvlarının ölüme ait vasıflarla bezenmesiyle sunulur. “*Kaybolan bir adamın*” hasta ruhunun yansımalarını, bedensel rahatsızlıklara atfetmesi içerisindeki çılgılığı bastırma yöntemidir. “*Şuram ağrıyor, başım dönüyor, avuçlarım yanıyor*” şikâyetleriyle gelen yakınmalar aslında ruhi bir tatminsizliğin bedene yansımalarıdır. Ruhun derinliklerinden gelen çılgınlıkların bir meta katılığına/soğukluğuna bürünmesi yaşamsal değerlerin anlamını kaybetmesini imler. Şiirde yabancılaşan bireyin özellikleri somutlaştırılarak verilir: “*Bir ceset gibi, suda sallanan bir şapka gibi*”, “*eriyen ve kaybolan*” bir görüntüyle beliren insanlar “ölü bedenlerini” gezdiren “ölü ruhlar” gibidirler. Öyle ki “*eller*” insan vücudunun bir uzvu değil, “*insan*” ellerinin köşesinde yaşayan bir uzuv olarak yer edinir. İnsan-uzuv ilişkisi bağlamında özne ve nesnenin yer değiştirmesi bireyin içinde bulunduğu yabancılaşmanın ifadesidir. Öyle ki kişiyi hareket ettiren/canlı olduğunu gösteren ruhu değil/ organlarının kendinden bağımsız hareketleridir. Nitekim yaşamakta olan, bireyin ruhu/tinsel varlığı değil; organları/biyolojik varlığı’dır. Bu durumun isyanı ise söz konusu hallerin “*korkunç*” olarak nitelendirilmesiyle gerçekleşir.

Modern çağda insanın “*korkunç bir dramı*”⁸⁷ sürdürdüğünü ifade eden Cansever, onun bir bölünme içerisinde olduğunu ve giderek kimliğini yitirdiğini ifade eder. Şiirin devamında yok oluş trajedisinin içerisindeki insanın varoluş çarpınışları verilir. Bu çarpınış, öznenin herkeslerden uzaklaşma eve kapanma arzusuyla belirir. Ne var ki gerçekleşen eve kapanma, herkesler içerisinde kaybolan ben’in sıkıntılarını bertaraf etmez. Nitekim kendiliğin yitikliğini yaşayan bireyin kendine yeniden dönüşü oldukça zordur:

(...)

⁸⁷ Cansever, a.g.e., s. 8

*Kapansam, evlere kapansam, yıkanmış bir deniz bulacaksam orada
Anılar bulacaksam -Anılar mı dediniz? Ne sesli bir vuruşma
Odalar bulacaksam, odalarda kadınlar, çiçekler, çok aynalar
Rakılar, gene rakılar, kırıklar, sonsuz yaralar
Bulacaksam orada, bir koltuğu bir koltuğa doğru
Bir yüzü bir yüze, bir eli bir ele doğru yakınlaştıran çocuklar
Sinekler bulacaksam, kaskatı yapan boşluğu sinekler
Zorlanmış bir gülüşten -iğrenip birden- kusmalar,
Bulacaksam belki de: Susanlar, bilmem ki niye susarlar
Ölüler bulacaksam -ölü gözleri onlar, cesetler, giderek dışa vurmalar (...)*

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I

Sonrası Kalır I, 247

Eve kapanan özne, “anıları” bir sığınak olarak görse de anılar yeni bir “çatışmayı/vuruşmayı” beraberinde getirir. Geçmişteki yaşanmışlıkların şimdi’deki durumla çatışması, geçmiş-şimdi mukayesesi dâhilinde, bireyin başarısız bir hayat profili çıkardığının göstergesidir. Geçmişte, geleceğe yönelik kurulan hayaller, şimdi’de yerini kaybolmuş bir ben’in görüntüsüne bırakır. Anlatıcı benin, kendini bulmak istediği “oda” ve odanın içerisine yerleştirdiği eşyalar bunaltısının açığa çıkmış halidir. Odaya yerleştirilen “ayna” metaforu şiirde simge değer olarak belirir. Karşıdaki görüntüyü yansıtan ayna, aynı zamanda ben’in iç dünyasını yansıtan bir özelliğe sahiptir. Anlatıcı ben; ayna ile geçmişe, şimdiye ve kendi’ne bakar. Fenomenolojik anlamda “bireyin içeriden dışarıya çıkmasını sağlayan bir kendilik değeri”⁸⁸ olan “ayna”, bireyin iç dünyasına giden kapıdır. Odanın aynadan diğer bir deyişle öznenin iç dünyasından yansıyan görüntüsü ise “rakılar, kadınlar, sonsuz yaralar, karşılıklı iki koltuk, çocuklar, sinekler, ölüler, sahtelikler, yalnızlıklar” dır. “Karşı karşıya konulan iki koltuk” yalnızlığın bunaltısı imlerken “çocuklar” hayata neşe katacak ve kendine dönüşü sağlayacak simge değer olarak belirir.

“Boşluğu kaskatı yapan sinekler”in varlığı ise öznenin “varoluşsal boşluk” içerisindeki görüntüsüdür. Bu boşluk içerisinde kendiliğin yitikliğini yaşayan birey, bunaltı ile beliren bir görüntü çizer. Öte yandan belirtmelidir ki şiirdeki anlatıcı özne varoluşsal boşluğun ve söz konusu yitikliğin farkındadır. Bu farkındalık ise beraberinde başkaldırıyı getirir. “Sinekler”, “mekânı iğreti bir görüntüye büründüren sahte gülüşler”, “cesetler” ve tüm bunlardan arınma istemin dışavurumu olan “kusma” eylemi, anlatıcı özne’nin varolan düzene ve düzen

⁸⁸ Korkmaz, a.g.e., s. 161

içerisinde kaybolan ben'ine yönelik isyanıdır. Şiirin devamında gösterilen küçük çabaların bu boşluğu aşmadaki başarısı ironi ile birlikte verilir:

“(…)

Tavşansı sıçramalarla bitirsek şu ormanı

Böylece, niye olmasın, işte bir orman daha

Sanki bir gölgeye geldik; yorulduk, acıktık, susadık biraz

Ve doyduk, ve içtik, ayıldık bir anlamda

Ayıldık ve sorduk, baktık ki hep ormandayız

Kaç kere ölmemişiz, kaç kere sormamışız, bu kaçınıcı dalgınlığımız

“(…)

Biz şimdi ne yapsak, biz şimdi ne yapsak, biz işte bilmiyoruz ya

Diyoruz: yaşasak çıkmazları, sevişsek olmıyanlarla”

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I

Sonrası Kalır I, 247

Kurtuluş yolları arayan özne, kurtuluş adına yapılanların anlamsızlığını ve imkânsızlığı göstermek adına ironik çözümler sunar. “Çıkmazları yaşasak, olmıyanlarla sevişsek, tavşansı sıçramalarla aşsak ormanları” ifadeleri bu ironinin yansımalarıdır. “Olmıyanlarla sevişmek” ifadesi kendini anlamsızlığa/boşluğa bırakan bireyin bu boşluk içerisinde, sesi soluğu olmayan metalara adanmışlığının isyanıdır. Kentin labirentlerinde, çıkmazları yaşayan insanlara sunulan çözümün yine bu doğrultuda olması insanlara ne yaptıklarını göstermek adınadır. Öyle ki insanlar, dönüş’ün yollarını yine kentin çıkmazlarında ve “tavşansı adımlarla atılan adımlarda” ararlar. Bu koşullarda alınan mesafe ise bir arpa boyu kadardır. Kat edilen mesafe ile varolan “gölge”, bireyin yine karanlıkta oluşunu imler. “Saydam olmıyan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık”⁸⁹ın karşılığı olan gölge fenomenolojik açıdan aydınlığa ulaşmak isteyen bireyin önündeki engelleri simgeler. Birey, hayatında gölge yaratan cisimlerden kurtulamaz. Öte yandan “bir orman daha, yine acıktık, susadık, yorulduk, ayıldık ki aynı ormandayız” ifadeleri verilen yanlış uğraşların boşunalığını imler. İnsanların derin bir uykuda oluşunun isyanı ise “kaç kere ölmemişiz, kaç kere sormamışız, bu kaçınıcı dalgınlığımız” ifadeleriyle verilir.

Cansever, “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II”, şiirinde kaybolmuşluğun yitikliğini hekim-hasta öyküsüyle sunar:

⁸⁹ Türkçe Sözlük, 2005, s. 74

*Ben mutsuz kişiyim, size yüzümü getirdim bu anlamda
Nasıl seğirttim işte, kızmayın işte, dün o hekim dedi ki
Dönünce birden yüzüme, yüzümün bu en yitik çağına
Dedi ki siz niye yoksunuz acaba
(...)
Ölüversem şuracıkta
Bakınca herkes orama burama
Derler mi bir ağızdan: bu ölen de kim
Hey tanrım! bu ölen de kim, yani kim yaşamış kendi adına.
(...)*

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II

Sonrası Kalır I, 253

Varoluşsal boşluğun getirdiği mutsuzluk kendilik yitimiyle gerçekleşir. “*Mutsuzluk*” sorunuyla hekime giden anlatıcı özne, ona “*olmayan yüzünü*” götürür. Hekim’in “*siz niye yoksunuz*” sorusu, yabancılaşarak varoluşun uzağına düşen özne’nin “*olmak ile olmamak*” arasındaki görüntüsünün ifadesidir. Kendi adına sürülmeyen bir yaşamın başkalarına ait oluşuyla gelen bunaltı ben’i ortadan kaldırır ve birey’in varlığını hiçliğin görüntüsünden ibaret kılar. Yitikliğini doktorun sorusu üzerine fark eden özne, yabancılaşan görüntüsünün tanınmayacağı endişesini taşır.

Yabancılaşmanın/başkalaşmanın yarattığı değişimin boyutlarını ve trajedisini ortaya koymak isteyen Cansever, ruhsal değişimi fiziksel değişime yansıtarak öznenin yabancılaşmasını somut bir görüntüyle sunar. Özne, öldüğü zaman insanların kendisini tanımamalarından korkar. Nitekim “*kendi adına yaşanmış bir yaşam*”ı olmayan özne, kendine ait bir ben’e de sahip değildir. Kendiliğin kalmadığı bir ruhun bedene yansıyan yabancılaşması öldüğünde başkaları tarafından tanınmayacak olmasıyla verilir. Kent yaşamının getirdiği herkesleşme girdabı, insanı kendiliğin kıyısından alır ve onu ölü bir varlık konumuna getirir. Bu akıntıda herkes gibi olmak ya da başkasında var olmak, kendinde yok olmaktır. Nitekim kişiye ait bir ben yoktur, herkese ait bir görüntü vardır. Şiirinde devamında ise özne, başkasının görüntüsü olmaya yönelik başkaldırı mücadelesini “*herkes gibi bir şey olmaktansa*” “*kendini bulmayı*” tercih etmekle verir:

*Herkes gibi bir şey, niye olmalı.
Varken kendini bulmak, bulmalı
(...)*

*Sizlere, sizlere gelmeli bitirmiş gibi bir şiiri
Öyle ki, kalmadan artık, yapacak bir şey kalmadan
Üstelik -bilmiyorum ya- biliyormuş gibi en azından
Ben sizin hangi ülkenizde olduğumu o zaman
(...)*

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II

Sonrası Kalır I, 253

Herkes gibi olmaktansa kendini bulmayı tercih eden özne nihayetinde kendisini bulur. Herkeslere yönelik başkaldırıyla gelen zafer yine herkeslere yönelik söylemlerle devam eder. Özne, “siz” olarak nitelendirilen “herkes”e gitme ve onlara kendini gösterme arzusunu taşır. Kendini bulan öznenin herkese gidişi ise yarım kalan “bir şiiri bitirmiş gibi” olur. Nitekim o herkesleşmenin kuşatılmışlığından sıyrılmayı başarır ve yeniden kendine döner, “varken” yok olan varlığını yeniden bulur. Öte yandan siz’in yaşadığı “ülkenin” bilinmemesi ise özne’nin şimdiye dek yabancı bir mekânda olduğunun ifadesidir. Nitekim özne ait olmadığı bir mekânda ve kimlikte kendiliğinden uzak bir şekilde siz/herkes’in gölgesinde yaşamıştır. Herkeslerin bireyi yeniden yutma istemine karşı öznenin tepkisi ise kendiliğini/kimliğini koruyan bir tutumla gerçekleşir:

...

*Her şeyi nasıl teptim, bilmez mi
Oysa kaç kere yüz verdi, üstüme saldı gözlerini
Baktı ki iş yok bende, üstelik aldırmiyorum
Bir akşam yemeğinde, dostlarıyla birlikte
Eliyle dürterekten yanındaki erkeği
Beni göstererekten: Ha ha ha, hi hi hi...
Gerçi sarhoştü biraz, bana ne onun sarhoşluğundan
Sonra bilmem ki nasıl, öyle bir canlıydı ki elleri
Durmadım, çıktım sokağa, sokaksa ne güzeldi
O cansız, o soluk kilise resimleri gibi
Bir tanrı duruyordu az ötelere
Mutluydum, niye mi? çünkü ben yaratmıştım o tanrıyı, o şeyi*

...

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II

Sonrası Kalır I, 253

Kendiliği/ötekilerden farklı oluşu tercih ederek “gülüşmelere”, alaylara konu olan özne, “herkes baskısına” aldırış etmez. Kendisini etki altına almak isteyenleri, herkesleşmenin sunduğu tüm vaatleri geri teperek yeniden varolmanın hazzını yaşar. Özneyi herkesleştirmek isteyenlerin “sarhoş” halleri ise fenomenolojik anlamda yitik bir bilince sahip yabancılaşmış insanların uyuşturulmuş zihinlerine gönderme yapar.

Başkalarına aldırış etmeyerek onlardan uzaklaşan özne sokaklara -kendi olduğu mekâna- çıkar. Sokakta gördüğü görüntüler yaşamın niye’liğini ve ne’liğini çözmüş bireyin gözleriyle görülür. “soluk ve cansız kilise” resimlerindekine benzeyen bir “tanrı”nın varlığını gören özne, mutluluğunu gizleyemez. Herkesleşme paradoksunun getirisi olan sosyal fobinin şiirdeki simgesel değeri olarak yer edinen “tanrı”, şimdide soluk ve cansız olarak belirir. Öyle ki o, eski gücünü kaybetmiştir. Özne’nin kendi yarattığı ve büyüttüğü korkuların simgesel ifadesi olan “tanrı”nın artık özne üzerindeki hâkimiyetini yitirmesi, öznenin kendiliğine ulaşmasına kapı aralar. Onu bunaltıdan kurtararak mutlu ve kendi olan bir yüze kavuşturur; yaşamındaki varoluşsal boşluk yerini anlamlılığa bırakır.

“Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III” şiirinde ise kendinden memnun olmayan anlatıcı özne’nin “mezarlıklar”daki gezintisi varoluşsallık çerçevesinde verilir. Kendi uzuvlarının kendine ait olmadığını ifade eden özne yabancılaşmanın bunaltısını yaşar; onu bunaltıya iten herkese ve anlamsızlığa başkaldırır:

*Bir bir gezindim de ben bütün mezarlıkları
Zakkumları gördüm ve erguvanları
Ölüler gördüm ölüler, bir avuç o kemikle sonsuz
Onlar ki ne yaparlar, hiç bilmem –ben sevmem omuzlarımı
Ayaklarımı da
Takır da takır, takır da takır omuzlarımı*

...

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III

Sonrası Kalır I, 259

Öznenin mezarlıktaki gezintisi biyolojik ölüm-ontolojik ölüm üzerine gerçekleşen sorgulamalarla geçer. Mezardaki kişiler, biyolojik ölümü gerçekleştirmiş kendilerinden geriye “bir avuç kemik”in kaldığı kişilerdir. Öte yandan mezarlıkta gezinen özne ontolojik ölüme maruz kalmış biri olarak yabancılaşmanın bunaltısını yaşar. Şiirde gezinilen mekân olarak mezarlığın seçilmesi ise yabancılaşan bireyin kendilik ölümünü imler.

Öznenin kendine yabancılaşması bedenine yönelik kabullenmeme ile ifade edilir. Öyle ki öznenin uzuvları, bedeninin bir parçası olmaktan çıkar, yabancı bir nesneye dönüşür. Bu durum öznenin içerisinde bulunduğu ruhsal yabancılaşma bunaltısının ciddi bir boyuta ulaştığını imler. Yabancılaşmış bireyin beden algısı Lacan'ın “*parçalanmış beden (corps morcele)*” kavramıyla açıklanabilir. Lacan'a göre “*parçalanmış beden, analizin akışı sırasında belli bir düzeyde saldırgan bir çözülmeye karşılaşıldığı noktada ve genellikle rüyalarda kendini gösterir. Kanatlanıp uçan, bağırsak deşmek için silah kuşanmış kopuk uzuvlar ya da eksoskopide resmedildiği gibi büyütülmüş, yerinden çıkmış organlar*”⁹⁰ bütünselliğini kaybetmiş ya da ona ulaşamamış bir ruhun bilinçaltındaki yansımalarıdır. Lacan'ın parçalanmış beden algısında, genelde rüyalarda ortaya çıkan birbirinden kopuk uzuvlar, yerinden çıkmış organlar, parçalanmış benliğin bedene yansımaları olarak bilinçaltında kendini gösterir. Bilinçaltı tekniklerini şiirlerinde kullanan Cansever, öznenin yabancılaşma kaynaklı çatışmalarını öznenin bedenine yansıtır.

Bireyin “*fiziksel uyumsuzluğu*”⁹¹ ile ben'in yabancılaşmış kimliği arasında derin bir ilişki vardır. Şiirde “*aldatıcı bütünlük ve cehennemi parçalanış arasında sıkışıp kal*”⁹² özne, yabancılaşan/parçalanan ruhunun somut görüngüsünü bedenindeki parçalanmalar ile görür. Öznenin “*ben sevmem omuzlarımı, ayaklarımı da*”, “*dışımdayürürler*” ifadeleri, bedenini kabullenmeyen yabancılaşmış bir ruhun bedeniyle yaşadığı çatışmanın, ruhsal ve bedensel parçalanmışlığının görüntüsüdür. Şiirin devamında öznenin uzuvları için söylediği “*benden değiller gibi kaskatı*” ifadesi ölüm soğukluğunu imler:

(...)

Dışımdayürürler, ki benden değiller gibi kaskatı

Ah nasıl bilirim ben vakit olmadığını

Yaşarken olmadığını, sonra hiç olmadığını

Ve nasıl isterim ki, açınca bağırnı birden

Der gibi, diyerekten: ey Lazar çık dışarı!

Çık dışarı, çık dışarı!

Oysa ne mezarlar konuşur, ne Lazar çıkar dışarı

Ne de bir ses olur ağızda: kaygılı, titrek

Göstermek için sizlere yaşıyor diye insanı

⁹⁰ Malcolm Bowie, *Lacan*, (Çev. V. Pekel Şener), Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s. 34

⁹¹ Bowie, a.g.e., s. 33

⁹² Bowie, a.g.e., s. 35

*Ne sanki bir böcek gibi olduğumu yerde kurumak
Süpürün kabuklarımı!*

*Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III
Sonrası Kalır I, 259*

Öznenin, “cansız” bir madde gibi olan uzuvlarının “kaskatı” olduğunu hissetmesi onun daha önce yaşamış olduğunu müphem kılar. Yabancılaşan ve yabancılaştığının bilincinde olan ben, yaşadığı tinsel ölümü somutlamak istercesine uzuvlarını ölümün soğukluğuna terk eder. Ruhsal anlamda yaşadığı ölümü, uzuvları aracılığıyla bedenine de yaşatmak ister. Tüm bunlara karşılık, yeniden varolma arzusuyla gelen başkaldırı “*Ey Lazar çık dışarı!*” nidasıyla vücut bulur.

Hz. Meryem’in kardeşi olan ve öldükten sonra Hz. İsa tarafından diriltiren “Lazar”⁹³, şiirde bireyin içerisindeki bozulmamış ruhtur. Yabancılaşan/tinsel anlamda ölen ruhun yeniden dirilme/kendine dönme arzusu, “Lazar” imgesiyle varlık kazanır. Ne var ki yeniden dirilişin umuduyla beliren ben’e yönelik başkaldırı, olumsuzlukla sonuçlanır. Mezardaki ölümlerin yerinden kalkmayışı gibi içindeki yabancılaşan ruh da yeniden kendine dönemez. Öte yandan şiirdeki “kabuk” imgesi Kafka’nın Dönüşüm adlı eserinde irice bir hamam böceğine dönüşen Gregor Samsa’yı hatırlatır. Başkalaşma/yabancılaşma içerisindeki bireyin simgesi olan Samsa’nın şiirdeki görüntüsü, kabuklarından kurtulmak isteyen anlatıcı öznedir. “Lazar” imgesiyle gelen başkaldırı ve kurtulma isteği yerini “kabuk” imgesiyle gelen ve Samsa’yı çağrıştıran bir yok oluşa bırakır. Yabancılaşan ruhunu kendiliğın ontolojik alanına taşıyamayan özne, varlığını protesto edercesine yok oluşa bırakır. Öyle ki “*bir böcek gibi olduğu yerde kuru*”mak, varlığını sonlandırmak ve yaşadığı trajediden kurtulmak ister.

Şiirin devamında kendine dönüşün umutsuzluğu içerisinde kıvranan, ‘herkes’ler tarafından kuşatılan insan; kendini yeniden boş uğraşların içerisinde bulur:

⁹³ “Ama içlerinden bazıları, “Körün gözlerini açan bu kişi, Lazar’ın ölümünü de önleyemez miydi?” dediler. İsa yine derinden hüznlenerek mezara vardı. Mezar bir mağaraydı, girişinde de bir taş duruyordu. İsa, “Taşı çekin!” dedi. Ölenin kızkardeşi Marta, “Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu” dedi. İsa ona, “Ben sana, ‘İman edersen Tanrı’nın yüceliğini göreceksin’ demedim mi?” dedi. Bunun üzerine taşı çektiler. İsa gözlerini gökyüzüne kaldırarak şöyle dedi: “Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim.” Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, “Lazar, dışarı çık!” diye bağırdı. Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, “Onu çözün, bırakın gitsin” dedi. O zaman, Meryem’e gelen ve İsa’nın yaptıklarını gören Yahudiler’in birçoğu İsa’ya iman etti.” (Yuhanna 11:37-45; İncil, Yeni Yaşam Yay., İstanbul, 1988, s. 225)

...

Nedir mi insan? –ya nedir sahi, biraz anlatsanıza!...

Hadi anlatsanıza

-Elbette, anlatırız, niye anlatmayalım

-İnsan mı dedik, ne dedik? Haa, tamam, bize kalırsa...

-Evet, size kalırsa

-Hiç canım biraz oyalansanıza!...

...

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III

Sonrası Kalır I, 259

Varoluşun ne’liğinin sorgulanmadığı, yaşamdaki tek gerçekliğin vakit geçirmek olduğu düzende insan, boş uğraşlar arasında yitikleşmeye mahkûm kalır. Yaşamını oyalanarak geçiren insan, varoluşsallığın uzağında yitikliğin kısır döngüsüne hapsolür. Şiirde insanın “ne” olduğu sorusuyla gelen düşünme eyleminin herkesler tarafından engellenmesi bireyi sorgulamanın uzağına götürür. İnsanın ne olduğunu soran öznenin aldığı yanıt ise “*hiç canım biraz oyalansanıza*” söylemiyle ile gelen boşvermişlik olur. Düşünmek/sorgulamak istemeyen yaşamı bir vakit geçirmekten ibaret gören insanların arasında kalan özne varoluşsal sancılar çeker:

“(...)

*Dedim ya ne gelirse yapıyorum elimden -unutmak için- ah şu böceğin vızıltısı
Bastırıyor durmadan. Bense yalnızlığa daha bir yalnızlık koyuyorum, hepsi bu
Yani bir böcekte yaşıyorum -dersem inanın- onu deviniyorum hep, bilmem ki
Bilmem ki... Üstelik sevmiyorum da -neyi sevmiyorum ben- yalnızlığı öyle mi?*

...

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III

Sonrası Kalır I, 264

“*Bir böcekte yaşıyorum*” ifadesi bireyin yaşadığı başkalaşma bunaltısına işaret eder. Başkalaşma/yabancılaşma, kendi olamama ile gelen değişim süreci, özneyi insan olmanın otantikliğinden alır ve bir böceğe dönüştürür. Özne; hiçliğinin, yitikliğin simgesel ifadesi olan böcekten kurtulmak için her yolu dener. Ne var ki “*böceğin*” zihnindeki “*vızıltısını*” dindiremez, aksine vızıltı daha da bastırır. Varoluşsal sancılar çeken bireyin ona hiçliğini/yitikliğini fısıldayan böcekten kurtuluşu, ancak ‘başkalık’tan kurtulup ‘kendi

olmasıyla' mümkündür. Öte yandan kendini hayvanî bir dereceye indirgeyen bireyin hiçlik bunaltısında “yalnızlık” da önemli bir etken olarak ortaya çıkar.

Sosyal bir varlık olan insan başkalarıyla iletişim kurmaya, ilişki içerisinde olmaya mecburdur. Birlikliliklerle çoğalan ve başkalarının varlığı ile kendi varlığını onaylayan insanın öteki insanlardan soyutlanması onu yalnızlığa iter, bu yalnızlık ileri bir dereceye ulaştığında ise şizofrenik bir rahatsızlığa davetiye çıkarır. From'a göre; yalnızlığın ileri aşaması, “şizofrenik rahatsızlıkların anlatımı olan delilik durumu”⁹⁴dur. Dolayısıyla denilebilir ki insan; “‘hem bir ben, hem bir sen’ varlığıdır.”⁹⁵ Sadece ben ya da sadece sen üzerine kurulu bir yapı insanı ruhsal çatışmalara götürür; kendiyile ya da toplumla uyum içerisinde olmayan birey tipi ortaya çıkarır. Bireyin “ben olmayıp herkesleşmesi kadar herkesten kopması da insan olmanın bütünlüğünü zedeleyecek bir özdeşleşmedir. Her iki özdeşlikte de özne, insan olmanın bütünlüğünü yitirir.”⁹⁶ Dolayısıyla herkesleşmek kadar herkesten uzaklaşmak da yabancılaşmanın bir görüngüsü olarak belirir. Şiirde kendine yabancılaşmış birey aynı zamanda topluma da yabancılaşarak yalnızlığa mahkûm olur.

Şiirin devamında anlatıcı özne'nin yabancılaşan ben'ine yönelik başkaldırısı söz konusudur. Bireyin varoluş sancısı, onu “içsel bir bulantı”nın eşiğine götürür. Şiirdeki “çirkin gülüş, ışıksız bir lamba, güçsüz bir atılım, kıyasız bir deniz ve nedensiz bir üşüntü” ifadeleri bu sancının belirtileridir:

(...)

Ve içsel bir bulantıdan. Ve çirkin bir gülüşten...

(...)

...kıyasız bir denizden, ışıksız bir lambadan –Az konuşan, iletken

onların dillerinden, onların kuşkusundan, onların her şeyinden dışarıdan hiç bilinmeyen

Sinsi pis çentiklerden. Sanki bir tortu gibi. Arınmaz kirler gibi; gelişen, artan, insanı biriktiren

(...)

Yenilgen. Ve karşıt bir yörüngeden: dualarda eriyen, kutularda direnen, içkilerde küçülen

Atılgan bir duruşla o sonrasız, edilgen

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka III

⁹⁴ Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış* (Çev. Şemsa Yeğin) Payel Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 131

⁹⁵ Öcal, a.g.e., s. 54

⁹⁶ Öcal, a.g.e., s. 69

Öznenin içerisinde bulunduğu ruh hali çevresindeki yabancılaşmış kişilerden öğrenen ve söz konusu yabancılaşma girdabından kurtulmak isteyen bir görüntüde belirir. “*Aydınlatmayan bir lamba*” ile “*kıyısı olmayan bir denizde*” gerçekleşen kayboluş ve bireyin güçsüz atılımları, onu ölü bir varlığın edilgenliğine büründürür. O, bu “*yenilgen*”liği kabullenerek içkilere sığınır. Çizdiği bu görüntünün en büyük sebeplerinden biri de onlar’ın varlığıdır. Bireyin “*onların dillerinden, onların kuşkusundan ve onların her şeyinden*” aldığı etmenlerle oluşturduğu “ben”; varoluş mücadelesini kaybetmiş, kendiliğini kaybederek “onlar” kimliğine bürünmüş olarak belirir. Özne, kendine ait olmayan “*çirkin bir gülüşe*” sahip yeni ben’ine tiksintiyle bakar.

Mutluluğun biyolojik dışavurumu olan gülüş’ün çirkinleşmesi, onun otantiklikten uzak oluşuna gönderme yapar. Çevresinde yabancılaşarak kendilik değerlerini yitiren herkes gibi kendisinin de bu yabancılaşmaya dâhil olması, öznenin kendisine ve çevresine yönelik nefret duygularını harekete geçirir. Öte yandan özne bu yabancılaşmadan kurtulmak ister. Öyle ki öznenin “*içsel bulantı*” ile içindekileri kusma istemi, bir yandan yaşananlara karşı vücudun verdiği bir tepki olarak yorumlanabileceken diğer yandan öznenin başkalaşan benliğini, kendinin olmayan tüm yabancı unsurlardan temizleme arzusunun dışavurumu olarak yorumlanır. “*Arınmaz kirlere bulaşan, sinsi pis çentiklerle*” yolunu kaybeden özne için “*onlar*”, bu kayboluşun sebebi olarak belirir. Bu bağlamda özne’nin isyanı, hem onlar’a dönüşen ben’ine, hem de ben’ini kendilerine dönüştüren onlar’adır. Ne var ki isyanını kimselere duyuramaz:

(...)

Vardır ya sirenler gibi işte: "Size ben öğreteceğim dünyanın gizlerini!"

Gel gör ki anlatamam, vardıramamam sözlerimi. Bildiniz, hep o böceğin vızıltısı

(...)

Bakınca bir baş dönmesi -o kadar hızlı ki her şey- bir kalın testere bir gökyüzünü kesiyor tam ortasından

(...)

Bir oyun başka olamaz oyundan gibi

Bir söz başka olamaz sözden gibi

Bir şey başka olamaz şeyden gibi

Tam öyle gibi, varıyor gibi bir mutluluğa

Ne gelir elimizden insan olmaktan başka

Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka II

Sonrası Kalır I, 262

Sesiyle çevrede farkındalık yaratmanın simgesel görüntüsü olan “siren”, öznenin onlara sözlerini duyurma isteminin ifadesidir. Bu istemin sonuçsuz kalması ise “*anlatamam, vurduramamam sözlerimi*” söylemiyle verilir. Öte yandan çağın hızlı döngüsü içerisinde bir baş dönmesi geçiren özne, bu hızlı yaşamı olumsuzlar. Anlatıcı özne'nin “hızlı” yaşam karşısındaki şaşkın halinin başka bir görüntüsü Rousseau'nun “*Yeni Heloise*” romanının karakteri Preux'a aittir. Preux bir yazısında kentlerle ilgili şunları söyler: “*İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş oluşumu hissediyorum. Gözlerimin önünde geçip duran böylesine çok sayıda nesne başımı döndürüyor. Beni etkileyen tüm bu şeyler arasında yüreğimi saran tek bir şey bile yok. Yine de hepsi birden hislerimi sarstıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum.*”⁹⁷ Modern yaşam içerisinde kendiliğini kaybeden ve onlar tarafından yutulan öznenin yaşamın hızlılığı karşısında zihninde beliren vızıltı, Preux'un baş dönmesiyle özdeş bir görüntüdür. Bireyin bu sancıdan kurtulma ve kendine dönme çabası ise olumsuzlukla neticelenir.

Modern yaşamın “*baş döndüren*” hızlılığından bireyin kendisi de nasibini alır. Durmaksızın değişen düzen içerisinde yer edinen ve birer metaya dönüşen insanlar da tıpkı metalar gibi değişir. Öte yandan modern dünyanın etkileri sadece insanları değil, doğayı da tahrip eder. “*Gökyüzünü bir testere gibi ikiye bölen*” ve aydınlığı gölgeleyen dev binalardaki hızlı yaşam, insanları etkisi altına alır. Dolayısıyla birey bu hızlı yaşam içerisinde gerçekleşen değişimlerle kendine dönüşün başarısızlığını yaşar. Tüm bunlar ise modern yaşamın insanlara oynadığı bir “*oyun*”dur ve özne bu oyunu kaybeder. Hızlı değişimi, keşmekeşliği ve kalabalığıyla tüm canlıları etkisi altına alana kentler; insanı kendine uymaya zorlayan, ona hiçliğini, yabancılığını ve yalnızlığını duyuran bir yaşam alanıdır. Bu mekânlarda yaşama tutunmak ise kent “*oyun*”unu kurallarına göre oynamaya bağlıdır. Oyunda başarılı olmak kent içerisinde tutunmayı ancak kendiliklerinden vazgeçmeyi, yitmeyi; başarısız olmak ise tek başlılığı, yalnızlığı beraberinde getirir. Bu zor seçimi yapacak olan insan ise çaresizliğini duyumsar. Oyunu kazanmış, ancak canlılığını ve kendiliğini kaybetmiş olmanın trajikliğini “*ne gelir elimizden insan olmaktan başka*” isyanıyla duyurur.

⁹⁷ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 31

Edip Cansever, yabancılaşma girdabına kapılmış bir toplum içerisinde kendiliğini koruyan bireylerin yalnızlık problemiyle karşı karşıya kaldığını düşünür. Öyle ki birey yalnızlık ve yabancılaşma arasında bir seçim yapmaya zorlanır. Cansever, “*Uyanınca Çocuk Olmak*” şiirinde çevresindeki değerlerini yitiren ve yabancılaşan kişilerin hallerini gözlemleyen ancak kendiliğini koruyan özne'nin yalnızlığını, “*armut ağacı*” ile dertleşmesiyle sunar:

*Armut ağacı! İyi sabahlar! Sana bakınca yüzüm değişti!
Bütün gün çalışıyorum en kötü iş yerlerinde
Yorulup bunalınca hep o sana bakmayı deniyorum
Birden çarşığı gösteriyor dallarının inceliği
Bak! Şakur şukur şapka satın alan birisi
Yusyuvarlak bir kişilik ediniyor
Pis adam -ne kötü dünya- öyle değil mi?*

Uyanınca Çocuk Olmak, Sonrası Kalır I; 123

“*Armut ağacı*”yla gelen sihirli hayal dünyası, “*en kötü iş yerlerinde*” çalışan öznenin huzur bulduğu mekândır. Anlatıcı öznenin “*vahşî rekabetin ve yabancılaşmanın hüküm sürdüğü sosyoekonomik çevrede, sığınılacak bir unsur olarak armut ağacını görmesi, onunla konuşması, ona bakınca yüzünün değiştiğini söylemesi*”⁹⁸ çevresine yabancılaşan bir ruhun çektiği yalnızlık bunaltısına işaret eder. Öyle ki çalıştığı “*en kötü işyerlerinde*” samimiyetten uzak menfaatler üzerine kurulmuş dostluklar, sahtelikler ve bencillikler, anlatıcı benin çevresinden soyutlanmasına ve yalnızlaşmasına; bu yalnızlık içerisinde ise bir armut ağacına sığınmasına neden olur. Öznenin armut ağacı ile kurduğu ilişki ontolojik bir değer arz eder. Korkmaz’a göre; birey ile nesne arasında böyle bir ilişkinin kurulması, özneyi eşyanın örtük ve içkin anlamına taşımanın yanı sıra, söz konusu nesnenin öznenin kişilik yapısını ve ruhsal durumunu yansıtan ve onu tamamlayan norm karaktere dönüşmesini de sağlar.⁹⁹ Bu bağlamda armut ağacı, özneyi yaşadığı kötü dünyadan ve yalnızlıktan kurtaran, onu tamamlayan bir norm karakterdir.

Kötü dünyayı daha da kötüleştiren bireylerin varlığı ise satın aldıkları “*şapka*” sayesinde türlü kimliklere bürünen ikiyüzlü insanlar ile imlenir. Bireyin kendi oluşun uzağında, menfaatlere göre şekillenerek türlü maskeler takması, şiirde “*şapka*” ile simgeleştirilir. Kendisine ait olmayan bir kimliği yaşayan birey, bu durumunu edindiği

⁹⁸ Öcal, a.g.e., s. 59

⁹⁹ Korkmaz, a.g.e., s. 42

maskelerle gizlemeye çalışır. Bu bireylerin kişilikleri ise “yusuvarlak” nitelendirmesiyle verilir. Şiirdeki “yusuvarlak kişilik” görüntüsü Shondel’in daire adam tanımlamasını çağrıştırır. Shondel “türetim uğruna üreten ve üretim uğruna tüketen biri olarak hayatını tüketim- üretim üzerine kurgulamış olan bireye “daire adam”¹⁰⁰ der. Daire adamların trajik hali ise Tanrı tarafından cezalandırılarak bir ömür boyu taşı tepeye çıkarmaya çalışan Sisyphos’un sonu gelmez uğraşına benzer. Öyle ki daha fazla kazanmak, daha fazla tüketmek için daha fazla çalışmak zorunda olan insanın tüm yaşamı ev, iş ve alışveriş merkezi üçgeninde mekik dokumak ile geçer. Bu uğraş içerisinde olan kişi ise sınırsız sahip olma arzusuyla büründüğü vahşi bir hırsın kurbanı olur ve ben’in dışındaki her şeye karşı ilgisiz ve acımasız bir tavır alır. Gösteriş, menfaat, bencillik ve başkasının mutsuzluğu üzerine kurulu kirlili bir mutluluk döngüsü içerisinde sürüp giden yaşam, bireyleri bu daire içine hapseder ve yaşamlarının hep aynı çizgide ilerleyen bir girdaba dönüşeceğinin haberini verir.

Modern çağda yaşamın monotonlaşması, insanların kitleleşerek farklılığını yitirmesi ve aynı davranışsal kalıplar içerisine hapsolmesi bireyi olumsuz etkiler. Öyle ki birey, yaşamını kısır döngü içerisinde varoluşsal boşluk üzerine konumlandırır. V. Frankl’a göre; “dünyayı rasyonel bir kafese dönüştüren modernite bireye ne yapması gerektiğini söyler ve geleneksel değerleri yok eder. Yönlendirici değerlerini kaybeden birey ise başkalarının yaptığını yapar veya başkalarının ondan istediklerini yapar duruma gelir.”¹⁰¹ Dolayısıyla herkesleşmenin getirdiği geniş zaman kipine göre yaşayan birey, kitleleşmenin getirdiği aynılık içerisinde çoğu kez davranışlarının anlamını ve nedenini bilmeden yaşar. Bu ise eylemlerin anlamsızlaşmasına ve varoluşun anlamını yitirmesine neden olur. Gündoğan, anlamsızlığı “bireyin insanî özlemlerine karşı dünyanın sessiz kalması; öte yandan özlemlerini gideremeyen bireyin çaresizlik içinde yaşamını yeniden anlamlandırarak özlemler oluşturamaması; nihayet mekanik, monoton, yabancı ve geleceğe inancını yitirmiş bir şekilde yaşamını sürdürmesi”¹⁰² olarak tanımlar. Öcal’a göre ise “anlamsızlık, hem ölme cesaretini gösteremeyen, hem de varlığının sorumluluğunu üstlenemeyen insanın umutsuz, yabancı yaşamını sürdürmesidir.”¹⁰³ Yaşamını anlamsızlıklar üzerine konumlandıran insanın yaşadığı boşluk, onu yabancılaşma trajedisinin derin boyutlarına götürür. Bu trajedin İkinci Yeni şiirindeki başka bir yansıması ise İlhan Berk’te olur.

¹⁰⁰ Kılıç, a.g.e., s. 45’ten aktarım

¹⁰¹ Öcal, a.g.e., s. 60’tan aktarım

¹⁰² Gündoğan, a.g.e., s. 165

¹⁰³ Öcal, a.g.e., s. 61

İlhan Berk, şiirlerinde yabancılaşan bireyin içine hapsediği tekdüze yaşama başkaldırır. “*Bir Dağın Kederi*”¹⁰⁴ şiirinde kendilik yitimine uğrayan/yabancılaşan insanların aynı davranış kalıplarına hapsolmasını bir “*dağın*” gözlemleriyle anlatır

...

İnsanlar gidiyor, geliyor, el sallıyor, selam veriyor

Göğüslerinin inip kalktığını duyuyorum.

Kimi ip gibi

Kimi bir sümüklüböcek gibi yalnız

İnsanları yollar, çeşmeler yaparken görüyorum

İnsanlara bayılıyorum

...

Bir Dağın Kederi, Toplu Şiirler, 118

Berk, insanın içerisinde bulunduğu kısır döngüyü “*gidiyor, geliyor, el sallıyor, selam veriyor*” şeklinde, mekaniksel bir bütünlük içerisinde verir. Bu insanların yaşama dair taşıdıkları tek belirtileri ise “*göğüslerinin inip kalk*”masıdır. Varlığını ontolojik değerlerle değil de biyolojik eylemlerle kanıtlayan insan, yabancılaşmanın gölgesinde sadece bedensel varlığını devam ettirir. İnsanların büyük bir çaba ile “*yollar, çeşmeler*” yapması, kısır döngü içerisindeki boş uğraşlarını sergiler. Öte yandan bu insanları izleyen dağın insanlardaki yabancılaşma halinin farkında olması, canlı-cansız kavramı üzerinde okuru düşünmeye çağırır. Öyle ki cansız/ruhunu yitirmiş olan, soğuk taşlardan/kayalardan oluşan dağ değil; yabancılaşan insanların kendisidir. Bu insanların sürü psikolojisiyle ‘aynı’lık içerisinde hareket etmesi “*ip gibi*” benzetmesini beraberinde getirirken kalabalıklar içerisinde “*yalnız*” olması “*sümüklüböcek*” metaforuyla verilir.

İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç, yabancılaşarak ontolojik ölümleri gerçekleştiren bireylerin biyolojik varlıklarını sürdürmek için sergilediği uğraşa anlam veremez. Karakoç “*Ölüm ve Çerçeveler*” şiirinde bu durumu başkaldırı ile karşılar:

...

Gece kar yağacak sabah kadar.

Toprakta et, kemik çıtırtıları...

Yarı ölüleri bir korku tutar

Değince bir taş kafatasları.

¹⁰⁴ İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2003

İlhan Berk’in tezde geçen tüm şiirleri, Berk’in tüm şiirlerinin toplandığı “*Toplu Şiirler*” kitabından alıntılanmıştır.

-Ölüler ki yalnız turnakları var.

Ve yalnız burkulmuş diz kapakları...

Ölüm ve Çerçeveler, Mona Rosa, s. 22

Karakoç, şiirde manevi değerlerini yitiren bireylerin tinsel ölümlerini imler. Öyle ki “*et, kemik çıtırtıları*”, kendilik yitimine uğrayan insanları gözlemleyen öznenin ruhsal kırılmalarına işaret eder. Yabancılaşmanın farkında olan özne çevresindeki ontolojik ölümler karşısında başkaldırır. Manevi değerlerini yitiren bireyler, sadece fiziksel varlıklarını sürdüren “*yarı ölüler*”dir. Yarı ölülerin mezarlıktan gelen “*et, kemik çıtırtılarını*” duyduğu ve “*kafatasları bir taşta*” değdiği zaman büründükleri “*korku*” hali ise metafizikten soyutlanmış, maddeyle bütünleşmiş insanın yok oluş korkusuna işaret eder. Öyle ki sonsuzluk arzusunu içinde taşıyan insan, doğanın bir kanunu olan “ölüm”ü unuttur ve hep var olacakmış gibi yaşamını sürdürür. Karakoç ise beden bir gün toprak olacağını ölümsüz olanın ise ruh olduğu gerçeğini toprak altında olan ve bedenlerinden geriye “*yalnız turnakları ve burkulmuş diz kapakları*” kalan ölüleri hatırlatarak ifade eder. Ölümsüz olan ruhun dünyada iken ölmesi, varlığı bedeninden ibaret olan insan için sonsuzluk arzusunun son bulması demektir.

Ece Ayhan’ın “*Duba’dan Laternacı*”¹⁰⁵ şiirinde ise yabancılaşma girdabındaki ben’e yönelik başkaldırı, “*çocukluk*” anılarının ve masumiyetinin kaybedilişi ile gelir:

Hiç bakmasa bu kadar dikkatli

Laternacı geçiyor azınlıklarda arta kalanı

Çaldığı havayı ne tanır ne sever benim gibi

Adamlar geldi denizden ölmüş

Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan

İşe yaramayanların felsefesi bunlar

Bir uşak üçüncü katın balkonundan aşağı attı kendini

(çocukluğumu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada)

IV- Duba’dan Laternacı

(Bütün Yort Savullar, s. 16)

İtalyanca bir kelime olan ve “*kolu çevrilerek çalınan, sandık biçiminde bir tür org, müzik kutusu*” anlamına gelen laterna “*ilk olarak 1808’de İngiltere’de imal edilmiş, Osmanlı*

¹⁰⁵ Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar! Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2012 Ece Ayhan’ın tezde geçen tüm şiirleri, Ayhan’ın tüm şiirlerinin toplandığı “*Bütün Yort Savul’lar! Bütün Şiirleri*” kitabından alıntılanmıştır.

topraklarına ise 19. yy.ın ortalarında Levanten Guiseppe Turconi tarafından getirilmiştir."¹⁰⁶ Daha sonraları Rum tacirler tarafından Türkiye'ye getirilen bu çalgılar, yurt dışında üretilip getirildiği için yabancı ülkelere ait ezgilerin programlandığı müzik kutuları olarak yer edinir. Bu nedenle de ülke içerisinde yaşayan yabancıların kendi kültürlerinden bir şeyler bulduğu birincil müzik aleti olur. Şiirde de "azınlıklardan arta kalan", çaldığı müziğe, yaşadığı yere yabancılaşan, bu yabancılaşmanın etkisiyle hayattan ve çaldığı müziklerden zevk almayan bir laternacı belirir. Bu laternacı ise şairin dışarıdaki görüntüsüdür. Laternacı ile tinsel bir birliktelik içerisinde bulunan anlatıcı ben'in "benim gibi" ifadesi, laternacı ile aynı 'yabancılaşma ve ait olamama' hissini taşıyan anlatıcı özneyi imler.

Yaşama ait kurtarıcı imgenin "duba" nesnesi ile somutlaştırıldığı şiirde insanlar, elleri dubada olanlar ve olmayanlar olarak sınıflandırılır. İkinci grupta yer alanlar, hayattan ümidini kesmiş kimseler olarak çıkar. Deniz ise ölüm mekânıdır. Diyalektik bir kurgu üzerine temellenen "deniz" imgesi, kimi zaman varoluşun, dinginliğin, huzurun simgesiyken kimi zaman boğulmanın/ ölümün, kargaşanın simgesidir. Hem doğuran hem öldüren. Şiirde ölüm mekânı olarak beliren deniz, yaşamsal olanı değil ölümcülü ifade eder. Yaşamı gölgeleyendir.

Anlatıcı özne elleri dubadan ayrılanlar/ yaşamın karanlık yüzünde kalanlar tarafındadır. Bu karanlık yüzdeki kurtarıcı öge ise "çocukluk"tur. Ayhan'ın şiirlerinde çocukluk ve çocukluk anıları varoluşu imleyen bir tarzda belirir. Şiirde de çocukluğa ait izler/anılar 'yaşam vaat eden'dir. Ne var ki, an'daki yaşam çocukluğun uzağında kalır, çocukluk anıları zamanın unutturuculuğuna ve dünyanın kirli yüzüne yenik düşer. Kaybedilen anılar ise şimdi'nin ve geleceğin ölümüdür. Öte yandan çocukluktan uzaklık, masumiyetten uzak kirlenmiş bir yaşamı ifade eder. Şiirde masumiyetini ve geleceğe dair tüm umutlarını yitiren anlatıcının, çocukluğun uzağında cılız ve kirlenmiş sesi duyulur. Öyle ki geçmişe ait tüm anıların unutulması bireyi yabancılaşma girdabına sürükler ve ontolojik ölümle yüz yüze getirir. Şiirde ölüme terk edilen bir diğer kişi de yaşamın sosyal tabakasında alt sınıfta olan bir uşaktır. Şiirdeki karakterler ezilenlerin ölüme terk edildiği bunalım psikozunun örnekleridir.

Genel anlamıyla yabancılaşan bireyin varoluşsal problemleri, İkinci Yeni şiirinde başat izleklerden biri olarak ortaya çıkar. Bireyi yabancılaşmaya sürükleyerek ontolojik değerler sistemini yok eden etmenler, bireyin bu noktada beliren sancıları çoğu kez başkaldırı ile birlikte verilir. Edip Cansever, yabancılaşan veya yabancılaşmaya şahit olan bireyin çatışmalarını başkaldırıyla ve estetik öğelerle sentezleyerek verir. Sezai Karakoç, manevi

¹⁰⁶ Merve Özyaytekin, Posta gazetesi 20 Mart 2011/ Laternanın Yeniden Doğuş Hikayesi

değerlerinden uzaklaşan bireyin yeniden varoluşunu bu değerlere yönelmesine bağlayarak şiirlerinde yabancılaşan bireyin varoluşsal çatışmalarını dile getirir. Ece Ayhan ise bireyin kendi olmasına yönelik başkaldırını gizil bir söylemle verir.

1.1.2. Metafetişizm Girdabında Başkalaşan İnsan

Bireyin kendisi olmaktan çıkması anlamına gelen yabancılaşmanın başka bir görüntüsü ise metalaşama düzleminde ortaya çıkar. Özellikle modern çağda kapitalist düzenin getirdiği madde düşkünlüğü, bireyi metalarla kuşatılmış bir yaşam içerisinde hapseder. Bu yaşam içerisinde maddeyi temel gerçeklik olarak benimseyen insan meta-fetişist bir görüntü çizerek yaşamını madde üzerine konumlandırır. Bu bağlamda metafetişizmle gelen bireysel yabancılaşma, düzenin yozlaştırıcı etkisine dikkat çeker. Öyle ki eşyanın insan için var olduğu bir dönemde eşyanın esareti altına giren insan, varoluşsal özelliklerini yitirir ve birer meta görünümüne bürünür. Fromm'un da ifade ettiği gibi “*ekonomi, senin yaşamın ve insanlığından aldığı şeyler yerine, sana para ve zenginlik verir.*¹⁰⁷ Daha çok sahip olan insan yitirdiği insani değerleriyle daha az varolur.

İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya, madde tamahkârlığı ile gelen meta-fetişizme, başkalaşmaya, yabancılaşmaya başkaldırarak kendi oluş'un çağrısını yapar. “*Onlar İçin Minibüs Şarkısı*”¹⁰⁸ şiirinde modernizmle gelen meta-fetişizm ve yabancılaşma sorunsalı ironiyle beliren eleştirel bir söylemle vücut bulur:

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları
Pat pat pat diye gülerler bir motosiklet neşesiyle
Ama zariftirler de bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek kadar,*

...

Süreya, Onlar İçin Minibüs Şarkısı, s. 130

Tarih boyunca varolan her sistem, kendi ihtiyaç duyduğu insan tipini yaratmak için uğraşmıştır. Bu doğrultuda kapitalist sistem daha çok tüketen, yaşamı tüketimle eşitleyen ve madde üzerine konumlanan bir insan tipini yaratır. Öyle ki “*en az makinalar kadar modern zamanın icatları olan yeni insanlar*”¹⁰⁹ kendilik değerlerini yitirmiş ya da hiç oluşturmamış

¹⁰⁷ Kılıç, a.g.e., s. 19

¹⁰⁸ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 2000

Cemal Süreya'nın tezde geçen tüm şiirleri, Süreya'nın tüm şiirlerinin toplandığı “*Sevda Sözleri*” kitabından alıntılanmıştır.

¹⁰⁹ Berman, a.g.e., s. 34

olarak varoluş olmaktan ziyade varlık olma konumundadırlar. Süreya, şiirinde insanın kendini metaya adanmış görüntüsünü çizer.

Bireyin kendini metalaştırması “eşyanın rengini ve biçimini” almasıyla eleştirilirken “statü”yle gelen böbürlenmeleri eleştirinin diğer boyutu olarak varlık kazanır. Görüntülerinin sadece oturduğu “koltuk”tan, sahip olduğu mevki/makamdan ibaret olan kişilerin bu makamlarıyla birlikte fiziksel özelliklerinin ve kişiliklerinin de değişmesi, şiirde “boylarının bir kat daha uzaması”yla ifade edilir. Makam sahiplerinin madde ile gelen mutlulukları “motosikletin” çıkardığı kulağı tırmalayan bir sesle özdeşleştirilir ve mutluluğun geçici olduğunun altı çizilir. Öte yandan “motosiklet” sesiyle gülenlerin “bisiklet kazasında” kibar bir ölümü “akıl edecek kadar” nezaket sahibi olmaları, sahteliklerle örülen davranışlara yönelik eleştiridir. Varolan ikiyüzlülük ve istikrarsızlığın milli değerlere yansımaları ise başkaldırı ile karşılanır:

...

Bayramlarda trafik noktalarına gül lokumu kutuları bırakırlar,

Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kaseyle içerler

Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürececek kadar,

Hekimdirler güneş gözlüğüyle kürtaj yaparlar başarılılar da

Şapkaları güzel bir niyet gibidir, öfkeleri dört mevsim reklamı,

Lirik değillerdir olmayı da istemezler zaten isteseler de olamazlar

Ama hamarattırlar uyku hapları ve bir sürü zımbırtıyla ölümü magazinleştirecek kadar;

...

Süreya, Onlar İçin Minibüs Şarkısı, s. 130

İnsanların kültürel çözümlerle yitirdikleri değerlere başkaldıran Süreya, “ikiyüzlülükle” gelen gösteriş budalası olma haline ironik bir söylemle karşı çıkar. Modern çağ insanının büründüğü kimlikle davranışı zıtlık içerisindedir. “Ulusçu” görünümünde olan kişilerin kendi kültürlerinden uzak halleri yabancı bir kültüre ait olan “viskiyi kaseyle iç”meleri ile sunulur. Öte yandan modernleşmeyi şekilden ibaret sanan kişiler için modernizmin yansımaları gülünç olur. Halk arasında sonradan görme olarak da nitelendirilen bu kişilerin şiirdeki görüntüsü “lahmacuna havyar süren” ve “güneş gözlüğü ile kürtaj yapan” doktor tiplemesidir.

Şiirde geçen “kürtaj”, modernizmi yanlış algılayan ve kendilik değerlerini kaybederek eşyanın/maddenin esiri olan insanlar tarafından geleceğin baltalanmasına yönelik bir

eylemdir. Geleceğin/çocukların henüz anne karnındayken katledilmesi olan kürtaj, modernizmin simgesi “*doktor*” tarafından gerçekleştirilir. Tinsel değerlerin kaybedilmesi ve maddeyi ilah edinmeyle gelen metafetişizm karşısında, insan hayatı, hiçlenen bir olgu olarak belirir. Şiirde modernliği şekilden ibaret eden sanan bir kitlenin düştüğü komik durum ironi ve eleştiri ile reddedilir.

Bununla birlikte Süreya, bu kimseleri “ *lirik*” olmaktan uzak kılar. Öyle ki duygudan yoksun sadece kendi menfaatlerini düşünen ve maddeyi ilah yapan kişiler, tinsellikten ve “ *lirik*” olmaktan da uzaktır. Tüm bunlarla birlikte duygularından bu kadar yoksun kalanların “ölüm”ü “*magazinleştir*”ip bir reklam aracı olarak kullanmaları başkaldırıyla karşılaşılır. “*Uyku haplarıyla*” zihinde beliren intihar kavramı ölüme giden bir yol olmaktan ziyade bireylerin duygu sömürüsüyle kendini ön plana çıkarıp reklamlarını yapacakları bir araç hüviyetindedir.

İkinci Yeni şiirinde temel izleklerden olan bireyin metalaş(tır)ması, Sezai Karakoç şiirinde de başkaldırı ile karşılaşılır. Karakoç metafizik bir varlık olan insanın modern çağda metafizikten soyutlanıp madde ile örülü bir dünya ile kuşatılmasına, bu kuşatılma içinde gerçekleşen yabancılaşma/başkalaşma’ya başkaldırır. “*Ateş Dansı*” şiirinde ise söz konusu yabancılaşma “kadın” üzerinden verilir. Modern çağda kadının metalaşmasına başkaldırır:

*Ateşe düştüğünü gördüm kadının
Dans edişini durduramamıştı yine de
Suları titreyen sabah rüzgarı iğneleriyle
Parlayıp parlayıp sönüyordu tükenen bir mum gibi
Bahar iplikleriyle dokunmuş giysileri*

...

Ateş Dansı, Ateş Dansı, s. 7

Türk kültüründe her daim önemli bir yere sahip olan kadın, gelenekte annelik ve kahramanlık nitelikleriyle ön plana çıkarken modern çağda bu özellikler görünüm değiştirir. Öyle ki kadın, bedeninin teşhir edilmesiyle/fiziği ve güzelliği ile ön plana çıkan bir varlık olur. Kapitalist sistemin kadına bakış açısı ise cinselliğin tüketim ile birleştirilmesi esasına dayanan ve kadının değerini cinsel bir objeye indirgeyen bir tutumdur. Kadın; endüstri pazarını canlı tutan, tüm dikkatleri üzerinde toplayan bir reklam nesnesidir. Kadının tüm dikkatleri/bakışları üzerine çekmesi ve teşhir edilmesi ise onu nesne konumuna indirger. Öyle ki Foucault’nun belirlediği üç güç tipinden biri olan “*panoptik güç*”¹¹⁰ anlayışında

¹¹⁰ Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay) İmge Kitabevi, Ankara, 1992, s. 96

gözetleyen/bakan kişi özne, gözetlenen ise nesne konumundadır. Modern çağda kadının teşhir edilen bedenini seyredenler özne iken, kadın fetiş bir nesne konumuna indirgenir. Bu bağlamda kadının cinsel obje olarak sunulması ve dişiliğinin ön plana çıkarılarak kişiliğinin ötelenmesi kadının metalaşmasına neden olur.

Gelenekte özne olan kadının şimdide nesne olması/araçsallaşması Karakoç'u başkaldırıya iter. Karakoç'a göre mahremiyeti ve doğurganlığıyla geleceğin simgesi olan kadın, sistemin kurbanı olmamalı; o, anneliği ve kişiliği ile ön plana çıkmalıdır. Karakoç, modern çağdaki kadını, "*parlak giysiler*" içinde "*dans*" ederken verir. Şiirde mekân verilmez, ancak eğlencenin hâkim olduğu bir gece mekânı olduğu imajı verilir. Kadın, üzerindeki parıldayan elbiseyle bir yandan kapitalizmin sözcülüğünü yaparken diğer yandan tüm dikkatleri üzerinden toplayarak bakışların nesnesi olur. Öte yandan kadın, yaşantısı içerisinde kimliğini kaybederek temsil ettiği dönüşür. Nitekim "*kimlik temsilin içinde varolmaktır.*"¹¹¹ Bu bağlamda ideolojik sistemlerle oluşturulan temsil içerisinde varolmayı tercih eden kadın, zamanla temsile uyar ve vitrinleşen bir nesneye bürünerek başkalaşır/metalaşır, gerçek kimliğini kaybeder. Şık ve parlak kıyafetler içerisinde bir süs bebeğini, fetiş bir nesneyi temsil eden kadının kimliği de temsil ettiği görüntüden ibaret olur. Ne var ki bu durumun farkında olmayan kadın körelmiş bir bilince sahiptir. O, metalaştığının farkında olmadan dans eder; hatta "*ateşe düşmesi*"ne rağmen "*dans edişini*" durduramaz. Bu bağlamda "*dans*", bireyin bilincini törpüleyen ve onu Batı kültürüne ait vücut hareketleriyle meczup kılan karşı değerdir. Kadının "*ateş*" içerisinde "*dans*" etmesi ise cehennem ateşinin yeryüzüne inmiş görüntüsünü imler. Öyle ki manevi değerlerini kaybeden kadının dünyadaki "varoluşsal boşluk" hali çağın cehennemleşen yüzüne gönderme yapar.

Yeniden diriliş'i temel ülkü olarak benimseyen Karakoç, şiirlerinde bu ülküsünü "*Taha*" karakteriyle verir. Onun eserlerinde Taha, çağın yabancılaştırıcı etkisine ayak direyen ve gelecek ülküsünü korumaya çalışan birey tipidir. Karakoç "*Taha'nın Kitabı*"nda; Taha ile başkaldırır, Taha ile düşünür, Taha ile hayal kurar. Şairin gizlendiği bir kimlik olan "*Taha*", onun sesini içinde taşır. "*Doktorun Karşısında*" şiirinde Sezai Karakoç, Taha'yı Batı'yı temsil eden doktorun karşısına koyar. Taha'nın "...siz süryani misiniz?" sorusunu takip eden "*Bilirim bilirim incilden yola çıktığınızı/Ama yolu çabuk şaşırdınız*" ifadesi, Süryani doktorun temsil ettiği Batı'nın içinde bulunduğu yozlaşmanın ifadesidir. Doktorun karşısında bir "*kavis*"inden ve bu kavisten akan "*yarasalar*"dan bahseden Taha, rahatsızlığının/hastalığının

¹¹¹ İzlem Ali Kanlı ve Feriha Dikmen, "Kadının Metalaştırılma Sorununun Sosyal Medya Üzerinden Okunması: Ala Loca Üzerine Bir İnceleme", İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, S.3, s. 5'ten aktarım

temelinde yatanları anlatır. Bu arz-ı hal ise Batı'nın yozlaşması karşısında Taha'nın başkaldırısıdır:

...

Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz

Ama sonra tutup mermere taptınız

...

Ey mermer kusan ırk

Ey oruçsuz tiyatrosu

Acıkmış iftarsız acıkmışlar

...

Doktorun Karşısında, Değişim, Taha'nın Kitabı, s. 20

Batı'nın bir değer yozlaşması içine düştüğünü ifade eden Karakoç tüm bunları Taha aracılığıyla doktora söyler. Taha'nın doktora sitem etmesinin sebebi aslında Batı'nın kendisini ve ulusunu da etkisi altına alması, söz konusu değişim ve yitime, onları da dâhil etmesidir. Batı'nın doktor kılığında belirmesi ise “aklı” önceleyen ancak tinselliği öteleyen bir topluma gönderme yapar. Öte yandan Karakoç, hastalıklara şifa dağıtan bir doktoru yozlaşmış bir görüntüde vererek, o toplumun iyileşmesine yönelik umutları da yok eder.

Şiirde Taha, Batı'nın madde'ye yönelmesini başkaldırıyla karşılar. Öyle ki “*önce sevdiğinin resmini mermere*” çizen toplum, daha sonra sevdiğini aradan kaldırıp tüm sevgisini ve ilgisini “*mermere*” yöneltir. Maddeye yönelik bu aşırı sevgi Taha tarafından “*mermere tapma*” durumuyla özdeşleştirilir. Soğuk, sert ancak şık/beyaz bir cisim/taş olan “*mermer*”, Batı'nın şık görüntüsü altında manevi değerlerini kaybederek büründüğü soğuk ve cansız görüntüsünü imler. Yıllarca “*mermeri içen*”/maddeye yönelen Batı'nın meta-fetişizmle yok olan görüntüsü “*mermer kusan ırk*” söylemiyle metaforlaştırılır. İnsanın yediklerinin vücut tarafından kabul edilmemesiyle gelen “*kusma*” eylemi, ruhun maddeye yönelik tepkisidir. Batı'nın İncil'den/dinsel öğelerden, metafizikten ve ruh doyumundan uzak sadece akla/maddeye yönelmiş görüntüsü “*Ey oruçsuz tiyatrosu, iftarsız acıkmışlar*” söylemiyle belirir. Karakoç'a göre inançla desteklenmeyen akıl, sanat ve her türlü kültürel/fiziksel ihtiyaç, insan ruhunu maddenin dar cenderesine hapseder. Bununla birlikte Taha, Batı kültürünün her yerisonda da kendisini-kuşatmasına başkaldırır. Bu durumu ölümle özdeşleştirir. Tüm kenti saran kültürel yozlaşma şiirde “*yanlış yanan bir linç ampülü*” ifadesiyle somutlaştırılır:

...

İşte size bir kent ki

Yanlış yanan bir linç ampulünden

Size eşsiz bir şölen var

Kemiklerimin ışıklarından

İyi sanat doğrusu misyonerlik

Doktorun Karşısında, Değişim, Taha'nın Kitabı, s. 20

Milletlerin sahip olduğu milli ve manevi değerler bütünü olan kültür, nice yaşanmışlıkları içerisinde barındırır ve gelenekten geleceğe bir köprü olma özelliğini taşır. Geçmişten gelen atalar kültürünü bu yönüyle de içerisinde varoluşsal bir özü taşıyan kültürün yok olması, nesiller boyu sürecek ontolojik problemlerin oluşmasına ve bir milletin yok oluşa sürüklenmesine neden olur. Karakoç, şiirde Taha karakteri ile bu duruma karşı koyar ve başka kültürlerin etkisinde kalan bir topluma kendi değerlerini/kültürünü hatırlatır.

Şiirde “yanlış yanan” bir “ampul” ile aydınlatılmış olan kentler, kültürel çözümlerin ve kendilik yitimlerinin gerçekleştiği labirent mekândır. Buradaki aydınlık ise kaybedilen kültürel değerler üzerine kurulu yapay bir aydınlıktır. Öte yandan şiirde aklın/maddenin simgesi olan ampulün bir “linç”in ürünü olması Batı kültürüyle kuşatılan Taha'nın neslinin içinde bulunduğu kültürel çözümleri imler. Söz konusu çözümler ve yozlaşmayı ölümle özdeşleştiren Taha, kenti aydınlatan “linç ampülü” ile “kemikleri” arasında bir bağlantı kurar. Kentin yapay aydınlığını, yaşanan kendilik ölümlerine/kültürel çözümlere bağlar. Yaşanan kültürel çözümlerle gerçekleşen kendilik ölümlerinin “şölen” olarak adlandırılması Batı kültürüne yönelik başkaldırıdır.

Yabancı ideolojilerin, insanlar üzerinde “fikir kapitülasyonları” kurarak onları baskı altına aldığı ifade eden Karakoç, bu duruma karşı koymak/başkaldırmak gerektiğine inanır. Ona göre “yabancı ideolojiler, bizdeki duygu soyluluğunun doğurduğu yumuşak davranma, reddedememe, utanma gibi psikolojik elverişliliğimizden faydalanarak fikir kapitülasyonu kurmaya çalışır.”¹¹² Doğu ve Batı medeniyetinin “siz”/Batı ve “biz”/Doğu olarak kişileştirildiği şiirde Karakoç, “siz” in kurduğu baskı kadar “biz”in uysallığına da karşı çıkar.

“Şahdamar” şiirinde metanın/maddenin tanrılaştırıldığı bir zihniyete “siz ve biz” arasındaki çatışma ile karşı çıkan anlatıcı özne, “siz”in baskın tavrı karşısında “biz” in uysal ve verili olanı kabullenen görüntüsüne başkaldırır:

Siz hürsünüz; siz şartsız ve kayıtsızsınız

...

Rakı içen kadınların, çiçek yiyen kızların

¹¹² Analay, a.g.e., s. 26'dan aktarım

İyilikleri, günahları ve çeyizleri üzerine yemin edersiniz.

...

Şahdamar, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.15

Şiirde “siz” ile ifade edilenler, maddeyi önceleyen Batı medeniyetidir. Karakoç, Batı’nın metafizikten uzaklaşmış görüntüsünü, “siz”in olur olmadık her şeye “*yemin etmesiyle*” verir. Arapça karşılığı “*güç, kuvvet*” olan yemin “*kişinin bir haberi kuvvetlendirmek veya bir işi yapıp yapmamak hususundaki azim ve iddiaya güç vermek için Allah’a kase suretiyle akit etmesi*”¹¹³ anlamına gelir. Bir sözün katılığı/kesinliğini bildiren yemin çoğunlukla karşıdakini inandırmak için söylenir ve kutsal bir mahiyete sahiptir. Bu yüzden yemin edilen sözün mutlaka yapılması gereği, inanca göre yeminin özünü teşkil eder. Şiirde “siz”in her şeye “*yemin eden*” görüntüsü inancın uzağında oluşlarına gönderme yapar. Öte yandan yemin kutsal şeyler üzerine edilirken Batı’nın öncelediği madde üzerine “*kızların çeyizleri, rakı içen kadınların iyilikleri günahları üzerine*” yemin etmesi, kutsallığın/metafiziğin indirgenen değerine yönelik eleştiridir. Anlatıcı özne, “siz” olarak ifadelendirilenin karşısına manevi değerlerini yitirmemiş olan “biz”i koyar. Ne var ki “biz” olarak betimlenen grup ise “siz”in maneviyattan uzak hallerine, metalaşmanın yok edici etkisine tepkisiz kalan/başkaldırmayan insanlardır:

...

Biz mahcup ve onurlu çocuklarınız

Başımızı kaldırıp bir bakmayız

...

Biz yangında koşuyu kaybeden atlarınız

Biz kirli ve temiz çamaşırları

Aynı zaman aynı minval üzere katlarınız

Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarınız

...

Siz bize şahdamarımızdan daha yakın

...

Şahdamar, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.15

Sistem karşısına konulan “biz”; sorgulamayan, başkaldırmayan, “*kafasını kaldırmayan mahcup ve onurlu*” bir görüntüyle belirir. Ekonomik sistemlerle kuşatılan modern çağ toplumunun “susmayı ve kabullenmeyi” yücelik olarak benimsemesi, Karakoç’u özeleştirir

¹¹³ Şamil İslam Ansiklopedisi, Yemin maddesi, <http://www.necatiaksu.net/samisans/>

ve başkaldırıya yöneltir. Dünyada olup bitenlere “*kafasını kaldırıp bakma*”yan, suya sabuna dokunmayan topluma karşı çıkar. Özeleştirinin diğer boyutu ise “*Biz yangında koşuyu kaybeden atlarız/Biz kirli ve temiz çamaşırları/Aynı zaman aynı minval üzere katlarız /Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız*” dizeleriyle verilir. Doğru-gerçek, “*kirli-temiz*” nedir ayırt edemeyen insanların kendi halindeliği, onların da sistemin girdabına kapılacağıının haberini verir.

Şiirin son biriminde ise anlatıcı özne, maddenin tanrılaştırılan görüntüsüne başkaldırır. Modern çağda madde insan hayatının her karesine giren ve dünyayı çepeçevre saran bir görüntü ile belirir. Karakoç, insanları yok eden ve metalaştıran sistemin tüm insanlığı kuşatmasını başkaldırıyla karşılar. Maddenin insanlara “*şah damarından daha yakın*” olması modern insanın trajedisini imler. Kur’an-ı Kerim’de Kaf suresinde geçen “*Biz, ona/insana şah damarından daha yakınız*”¹¹⁴ ayetinin şiirdeki görüntüsü maddenin tanrılaştırılmasına yönelik başkaldırıdır. Öyle ki modern çağda yaratıcısını ve manevi değerlerini unutan insan, metalarla kuşatılmış bir hayat içerisinde yok oluşa sürüklenir. Karakoç ‘paraya ve insana’ tapan bu kişilerin yok oluşa sürüklenmelerini başkaldırıyla karşılar.

Karakoç, modern çağda bireyin tinselliği öteleyip maddeyi öncelemesini de metalaşmanın bir görüntüsü olarak sunar. Bir metaya dönüşen insan her gün biraz daha yiterek yok olur. Karakoç bu durumu “*Ova*” şiirinde başkaldırı ile karşılar:

...
Sabah kalkıp da tartılsak
Bilge bir kantarda
Biraz eksilmiştizdir
O kadarını yatak yemiş

Bir ülke de işte böyle kalkıyor ortadan
Halk artsa da çoğalsa da
Evler göğe ulaşmış yitiyor.

Ova, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.145

Modernitenin şekillendirdiği dünyada insanların kaygıları, varoluşsallığın uzağında belirir. Modern çağda insan, metafizik ve kültürel ihtiyaçlarını bir kenara bırakıp sadece fizyolojik ihtiyaçlarına cevap verir. Bu durum ise ruhun göz ardı edilerek bedenini/yani maddenin ön plana çıkarılmasına neden olur. Değişmeye ve yok olmaya mahkûm olan

¹¹⁴ Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Renkli Kelime Mealli Kur’an-ı Kerim*, Tuva Yay., 2010, s. 518, 50/16

maddenin/bedenin ruha tercih edilmesi insan varoluşunu da sadece madde ile sınırlı kılar. Karakoç'a göre; "*insanın varoluşuna anlam katan yegâne cevher ruh iken topraktan yaratılan beden yalnızca ruhun bir âletidir.*"¹¹⁵ Beden-ruh çatışmasında ruh'tan yana olan Karakoç, ruh'u fiziksel varlığın içerisinde metafizik varlığı kavramak için bir imkân olarak görür. Ona göre ruh varoluşun özüdür.

Modern çağda ruh doyumlarının göz ardı edilerek bedensel doyumların öncelenmesi, insanı trajik bir görüntü içerisine hapseder. Şiirde bedenlerinin güzelliği için her türlü uğraşı sergileyen insanların ruhlarının sağlığından bî-haber oluşları özne tarafından ironiyle birleşen başkaldırıyla karşılaşılır. Modern çağın en önemli ve titizlikle dikkat edilmesi gereken konusu her sabah, "*bilge bir kantarda*" tartılan insanların ne kadar "*eksildiği*"dir. Ne var ki eksilen sadece kiloları değil, insanların kendileridir. İnsanların tinsel değerlerinden uzak kalmaları ve salt maddeyi tercih etmeleriyle gelen ontolojik ölümler, onların her gün biraz daha eksildiğinin göstergesi olarak belirir. Bedenindeki çok küçük eksilmelerin farkında olan modern insan ruhundaki eksilmeleri duyumsamaz. Bu durum ruhuna yabancılaşan bireyin trajik halini sergiler. Özne ise bir "*ülke*"nin bu şekilde yitikleşmesine başkaldırır. Fizyolojik olarak sürekli "*artan, çoğalan*" bir halkın, ontolojik anlamda her gün "*eksilmesi*" ruh-beden arasındaki dengenin korunmamasıyla belirir. Bu yitikleşmenin modern çağa ait bir görüntü olması ise "*evlerin göğe*" ulaşarak yitmesiyle imlenir. Modern çağda göğe doğru yükselen gökdelenlerin üst kısımlarının gökyüzünde kaybolması/yitikleşmesi gibi insanlar da yabancılaşarak yitikleşir, madde ile örülü bir dünyada kaybolur.

Metafetişizm girdabında başkalaşan insan, Ece Ayhan şiirinde sözcük oyunları ile kurgulanan gizil bir başkaldırı ile verilir. "*Kocaman Putumuz Harmonie*" şiirinde nesnelere insana hizmet etmesinden ziyade, insanların nesnelere/metalara hizmet etmesi, altın/para düşkünlüğünün eleştirisi şiirde bir dil oyunu ile verilir:

...
yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış
Ve ne grevsizmiş hiç
ve ne İbrahim 'li yüreklerini düşürmüş de
İbrahim 'de oturuyor gördüm hiç.

...

Kocaman Putumuz Harmonie

Bütün Yort Savullar, s.3

¹¹⁵ Sezai Karakoç, *Yitik Cennet*, Diriliş Yay. İstanbul, 2001, s. 24

İnsanların metaları/maddeyi yönetmesinden ziyade maddenin insanı yönettiği bir çağda, meta-fetişizmle gelen altın/para tamahkârlığı şiirde özne ile nesnenin, etken ile edilgenin yer değiştirdiği bir dil oyunu ile verilir. “*Parmaklarında altın yüzükler takılıymış.*” şekliyle zihinlerde beliren dizelerde yer değiştiren sadece sözcükler değil, aynı zamanda meta-insan unsurlarıdır. Modern çağın tek gerçekliği olan maddenin temel amaç olduğu bir düzende takılan nesne, yüzükler değil; insanın bir uzvu olan parmaklardır. İnsan uzvunun maddi değerinin simgesi olan “*altın*”a bürünmesi ise “insan- meta” değişiminin hazin görüntüsü olarak verilir. Öte yandan Ayhan, söz konusu metalaşmaya başkaldırmayan kimselere de eleştiriyi karşı çıkar. Modern çağda maddi gerçekliklerle oluşturulan yeni değer algısına boyun eğen/başkaldırmayan insanlar, “*İbrahim’li yüreklerini düşürmüş*” olarak nitelendirilir ve “*grevsiz*” olmakla/hakkını aramamakla eleştirilir. Öyle ki bu kimseler, özü sözü bir olmayan kişiler gibi “*İbrahim’de oturup*” ama İbrahim’in yüreğini taşımayanlardır. Düzene boyun eğen/grevsiz/başkaldırısız bir yaşama sahip olan bu grup, yüreksizliklerinden ötürü “*hiç*” olgusuyla eşdeğer görülür.

Ayhan, “*Çocukların Ölüm Şarkıları*” şiirinde, yeryüzünün bozulmuşluğu ve doğanın metalaşması çocuk masumiyetinin karşısına konularak masalsi bir tarzda anlatılır:

...

Sokaklarda

ölümcül portakallar

ve

çivitsi

Ayhan, Bütün Yort Savullar, s.33

Çocuklar tarafından çok sevilen ve şekil itibarıyla “renkli bir dünya” görünümünde olan “*portakal*”ın ölümcül vasfı, çocuk güzelliğindeki her şeyin yaşamsal yönünü kaybettiğine işaret eder. Şiirde yer alan “*ölümcül ve çivitsi portakallar*” metaforları da çocuk dünyasına ait olan değerlerin, nesnelere olumsuzlukları yüklenmesiyle belirir. Kimyasal bir madde olan “*çivit*” ile özdeşleştirilen “*portakalların*” ölümcül olarak nitelendirilmesi, tabiata ait doğallıkların kimyasal ile kirletilerek yaşamın yok oluşa sürüklenmesine/metalaşmasına işaret eder.

İkinci Yeni şiirinde yabancılaşmanın bir görüngüsü olarak beliren metafetişist yabancılaşma bireyin maddeye esir olmasıyla ortaya çıkar. Sezai Karakoç maddeye ve insana tapan yabancılaşmış insana başkaldırırken Cemal Süreya bireyin nesnelere dünyasında

kaybolmasına, bireyin metalaşmasına karşı çıkar. Ece Ayhan ise metafetişizm düzleminde gerçekleşen başkaldırıcı dil oyunları verir.

1.1.3. Kültürel Çözümler Gölgesinde Topluma ve Değerlere Yabancılaşma

Tarihin en eski devirlerinden bu yana hemen her çağda kendini hissettiren yabancılaşma, bireyin kendine yabancılaşmasının ardından topluma ve değerlere yönelik bir tarzda belirir. Kendisi olmaktan çıkan ve ontolojik bütünlüğünü kaybeden bireyin “varoluşsal boşluk” üzerine konumlanan yaşamı, değerler dizgesinin uzağındadır. Sosyal bir varlık olan insanın başkasının varlığına muhtaç olması, onu “biz” olmanın içine yerleştirir. Öte yandan insanın kendi varlığını başkalarının varlığı ile tamamlaması ona birtakım sosyal sorumluluklar yükler. İnsan olmanın değerler dünyası, onu salt ben üzerine kurulu bencil bir yaşamın karanlığından alır; sen’le birlikte varolan yaşamın birlikteliğine ve dayanışmasına götürür. Bu dayanışmayı sağlayan, bireyi kolektif bilince götüren ise öncelikle kendilik bilincidir. Ne var ki kültürel çözümlerle kendilik değerlerini yitiren insan, “ötekilerin” varlığına karşı duyarsız hale gelir. Diğer insanlara, milli-manevi ve kültürel değerlerine yabancılaşır; daha ileri aşamada ise insani değerlerini de kaybederek sadece “ben” üzerine kurulu bir hayatı tercih eder.

Edip Cansever’in “*Benlik Duygusu*” şiirinde çevresindekilerin varlığını hiçleyen ve dünyanın merkezine kendini koyan benmerkezci anlayış, ironiyle birleşen bir söylemle reddedilir. Şiirde insani değerlere yabancılaşmış birey, kendilik yitimi içerisinde verilir:

*O sağduyulu insan sen misin
Göster öyleyse insan tarafını bize
...
Gördüğün her şey senin işte
Sen astığı astık kestiği kestiksin
Sultanlık efendilik senin için
(...)
Sensin anlayan dostluktan hürriyetten
Oyundan resimden şiirden
Sensin bizim iç dünyamızı ışıtan
Varsa sen yoksa sen
Sen değil misin yerle gök arasını
Sen değil misin toplumu karıştıran*

Edip Cansever'e göre modern çağın en önemli problemlerinden biri de insanın sadist ve narsist bir görüntü çizmesidir. Benlik duygusuyla kuşatılan insan, dünyanın merkezini kendi olarak belirler. Narsisizmin temel ilkesini oluşturan benmerkezci anlayışta birey kendi sınırlarının içine hapsolür. Öyle ki kendi dışında hiç kimseyi görmez, beğenmez; çevresindeki tüm canlıların varlığını kendi varlığına bağılı olarak görür. Ne var ki bu insan modern çağda varolan tüm problemlerin de sorumlusu olarak ortaya çıkar.

Yaşamını salt ben üzerine konumlandıran insan, “*seni yönetiyorum çünkü senin için en iyi olanı biliyorum, hiç karşı durmadan beni izlemek senin yararına olacaktır.*”¹¹⁶ görüşünü benimser ve diğler tüm insanların kendisine bağımlı olmasını ister. Şiirde benlik duygusuyla kendiliğini yitirmiş olan insan, dünyanın merkezi olarak kendisini görür. Öyle ki “*resimden, şiirden, oyundan*” en iyi anlayan kendisidir. “*Sultanlık, efendilik*” gibi tüm yüce vasıflara en çok o layıktır. Tüm bu özellikleriyle modern insan hem sadist hem de narsist bir görüntü çizer. “*Benlik duygusuyla*” kuşatılmış insanın, insanlıktan uzak bu görüntüsü ise özne tarafından “*Göster öyleyse insan tarafını bize!*” nidasıyla reddedilir.

Kuşatıldığı benlik duygusuyla merkeze kendisini yerleştiren insan, diğler tüm canlıları da kendisine hizmet etmek üzere varolan metalar olarak görür. Dolayısıyla kendi iyiliği/çıkarları için çevresindekilerin çektiğı sıkıntılar, onun için önem arz etmez. Bu ise modern çağda önüne geçilemeyecek problemlere, menfaatler uğruna yapılan insanlık dramlarına neden olur. Bu durum şiirde “*sen değil misin toplumu karıştıran*” eleştirisiyle varlık kazanır.

Bireyin kendine, çevresine ve insani değerlere yabancılaşmasını şiirlerinde irdeleyen Cansever, çoğı kez bireyin yabancılaşarak varoluşsallığını yitirmesine başkaldırır. Cansever, “*Saray Köftesi*” şiirinde, yoksul halk karşısında vurdumduymaz bir görüntüyle beliren burjuvazinin insanlık dışı hallerini isyan dolu söylemlerle verir. O, “*zengin bireylerin dış dünyaya kapandıkları evlerinde kötü işleri düşünmeyecek, yoksulları umursamayacak kadar yalıtılmış bir yaşam sürmeleri*”ni¹¹⁷ yabancılaşmanın bir boyutu olarak görür. İnsani değerlere yabancılaşma ile oluşan yozlaşmış düzene başkaldırır. Şiirde “*saray köftesi*” ile simgeleştirilen burjuva kesiminin, yoksul halkın çektiğı sıkıntılar karşısında kör ve sağır bir hale gelmesi, yabancılaşmanın boyutunu gözler önüne serer:

¹¹⁶ Fromm, a.g.e., s. 123

¹¹⁷ Beyhan Kanter, *Şiirsel Kimlikten Mekansal Sınırlara/ İkinci Yeni Şairlerinin Mekan Algısı*, Metamorfoz Yay., İstanbul, 2013, s. 348

...
Evin küçük beyi saray köftesi yiyor
Siz de yiyin iç odalara çekilin de
İçinize hüznü akıtın iyimser olun biraz
Para pul düşünmeyin sakın
Kötü işler gelmesin aklınıza
Kılı yok mu bir adamın yoksul demeyin
Ot mu yiyor ekmek mi görmemezlikten geleceksiniz

Saray Köftesi, Sonrası Kalır I; 54

Sosyal bir varlık olan insanın varlığı sadece kendi varlığına değil şüphesiz başka insanların varlığına da bağlıdır. Diğer insanlarla birlikte varolan insan bütünsel varoluşunu birtakım manevi/tinsel değerlerle tamamlar. Sevgi, fedakârlık, özveri gibi toplumsal dayanışmayı beraberinde getiren tinsel değerler, insanın varoluşsal bütünlüğünü sağlaması, manevi yaşam doyumuna ulaşması için büyük önem arz eder. Ne var ki modern çağ ve kapitalizmle birlikte daha da artan değer yozlaşması insanlardaki tinsel değerleri de yok eder; onları bencilliğin, umursamazlığın gölgesinde beliren karanlık bir yaşama mahkûm kılar. Öyle ki modern çağ içerisinde “benmerkezci bir anlayış”la hareket eden insan’ın tek gerçekliği “maddi değerler” olur. Bu durum ise zamanla ben’in metalar içerisinde kendisini kaybetmesine, ben’in nesneleşmesine yol açar ve yabancılaşmayı beraberinde getirir.

Kapitalizmle gelen madde tamahkârlığı ve menfaatçilik tinsel değerlerin yok olmasına neden olur, varolan yeni düzen yabancılaşmayı üst boyuta taşır. Öncesinde kendine yabancılaşma ile başlayan süreç sonrasında diğerlerine/başkalarına yabancılaşma ile devam eder. Birey kendisini ve çevresindeki insanları birer meta olarak görür. Benimsediği tek gerçeklik olan maddi değerler dışındaki her şeye karşı ilgisiz/duyarsız bir tavır içerisinde olur.

Yabancılaşan insanın çevresine karşı duyarsızlaşması ve sadece ben üzerine kurulu bir yaşamı benimsemesi Camus’nün Yabancı’sında Meursault¹¹⁸ ile örneklenir. Cansever,

¹¹⁸ Albert Camus’nün yabancıısı Simone De Beauvoir ise şöyle karşılık bulur: “Bir çocuk gördüm, ağlıyordu. Çünkü evlerinin kapıcısının oğlu ölmüştü. Anası-babası önce bıraktılar ağlasın, sonra sıklıldılar bundan. “Niye alıyorsun?” dediler “Senin kardeşin değil ki o!” çocuk gözyaşlarını sildi. Korkunç bir şey öğrenmişti. Demek ki yabancı bir çocuk için ağlamak gereksizdi! Peki ama kardeşi için niye ağlayacaktı? Onun için de ağlamayabilirdi. Kadın “Sus!” dedi “Çizmeyi aşma! Senin aklın ermez böyle işlere!” Hır çıkarmaya gelen kocasını önledi. Adamcağız yatıştı, uzaklaştı. Bir süre sonra kadın kocasını yardıma çağırırdı: “Yorulдум, üşüyorum, gel!” dedi. Yalnızlığa gömülen erkek şaşarak baktı karısına. Düşündü içinden: “Bana ne üşüyorsun?” Öyle ya karısından ona neydi? Düşüncelerini daha da ileriye götürdü: Hindistan onu ne ilgilendirirdi? Yunanistan nesineydi? Ne diye şu toprağı, şu kadını, şu çocukları benim saymalı? Gerçi şuradaki

modern çağın Meursault'larını ben'in haricindeki tüm varlıklara karşı umursamaz bir tavır takınan birey ile sembolize eder. Şiirde yoksulların hallerini görmezlikten gelen, tek gerçeklik olarak kendilerini ve maddi çıkarlarını kabul eden, ben'in dışındaki her şeye karşı yabancılaşan burjuva'nın tinsellikten uzak oluşları isyanla karşılanır. Şiirde saray köfteleri yiyen küçük beylerin zengin yaşantıları karşısına, "ot mu ekmek mi" yediği belli olmayan çoğu kez midelerinden hiçbir şey geçmeyen yoksul insanlar konulur. Ne var ki yoksul halkın bu sefalet dolu yaşantısı "küçük bey"lerin/burjuvanın dikkatini çekmez. Şiirde insanlık dışı tavır ironik bir söylemle reddedilir. Yaşam içerisindeki bu iki zıt görüntü ise şiirin devamında "kim demiş tabiatı düzen var?" söylemiyle eleştirilir:

...

*Kim demiş tabiatı düzen var diye
Aç bir kedi duvara sürtünüyor mu onu da görün
Atın kendinizi çalgıların çağanların içinde
Uygarlı insan işlerini bilginler düşünsün
(...)
Bu düzen size insanlığımızı unutturacak*

Saray Köftesi, Sonrası Kahr I; 54

Yoksul halkın simgesi olan "kedi"nin açlık içerisindeki hali karşısında "uygar", modern ve sadece kendini düşünen insanlar, "çalgıların çağanların" içerisinde. Şiirin sonunda yer alan "Bu düzen size insanlığınızı unutturacak" ifadesi başkaldırının gür bir nidaya dönüştüğü dizedir.

Değerlerine ve çevresindekilere karşı duyarsızlaşan/yabancılaşan birey, İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk'te de eleştiri ve başkaldırıyla karşılanır. Berk, "Kör Halit'in Bulutu" şiirinde halkın yoksulluğu karşısında, duyarsızlıkla zenginliğinin sefasını süren özneye başkaldırır. Ben üzerine kurulu, zenginlik dolu yaşamın öznesi olan Halit'in yoksul köylü karşısındaki duyarsızlığı, köylünün öteki alanına atılmasının görüntüsüdür:

...

*Kör Halit binmiş atına geliyor
At arap atı bilekleri incecik
Kurulmuş üstüne kuş uçurtmuyor*

...

çocuklar benim soyumdan, yanımdaki kadın benim karım, ayak bastığım yer benim toprağım; ama onlarla aramda bir bağ yok gerçekte: İşte böyle düşünür Camus'nün Yabancı'sı.(Gündoğan, a.g.e., s. 23'ten aktarım)

*Kör Halit çatmış kaşını
Tabanca belinde dolaşiyor
Üç köy yalınayak ayakta
Bir kendilerine bir Kör Halit'e bakıyor.*

...

Kör Halit'in Bulutu, Toplu Şiirler, 129

Sosyal bir varlık olan insanın varoluşunu başkalarıyla onaylaması, onu “biz”in hâkim olduğu bir yaşam alanına götürür. Toplumsal birlikteliğin ve kolektif şuurun ürünü olan “biz”in özne olduğu toplumlarda, birliktelik kavramı değerler algısının zirvesine konur. Öyle ki “özne “biz”de, hiç kimse nesne değildir. Biz, birbirlerini öznellik olarak kabul eden bir öznellikler çoğulluğunu kuşatır.”¹¹⁹ Biz’i oluşturan tüm bireylerin özne olduğu bir toplulukta özne’nin birliktelik gücü, bireyi ötekinin varlığına karşı duyarlı hale getirir. Öte yandan biz yerine ben’in hâkim olması, ben için diğerlerinin varlığını birer nesneden ibaret kılar. Ne var ki, “başkasının varoluşunun kendi varoluşuyla aynı yapıdaki bütüncül gerçeklik”¹²⁰ olduğunun farkında olmayan birey, aslında bu bütüncül gerçeklik içerisinde başkasının varlığı ile birlikte kendi varlığını da nesneleştirir. Bu bağlamda salt ben üzerine kurulu bir yaşamın öznesi, edilgenliğin gölgesinde nesneleşen kimliğiyle varolur.

Şiirde “varlığın varlığı içinde yalıtılmış olduğu ve kendinden olmayan şeyle münasebet kurmadığı”¹²¹ bir ilişkinin somut örneği olan Halit, “varlığın tekil bölgesine”¹²² hapsolmuş birey tipidir. Kolektif şuurun ve birlikteliğin hazzındansa bireysel hazzı tercih eden Halit, “birlikte varlık”¹²³ olmak yerine bencillikle kuşatılmış/salt ben üzerine konumlanmış bir yaşamın öznesi olmayı tercih eder. Tek gerçekliği kendisi olan Halit için diğerlerinin varlığı, birer nesneden ibarettir. Bu anlayış ise onu insani değerlerinden soyutlar ve bencilliğin gölgesinde başkasının varlığına duyarsızlaşmış/yabancılaşmış bir insan haline getirir. Öyle ki köylünün yoksulluğu karşısında, “incecik bileklere sahip Arap atıyla” gezinen Halit, insanlara zenginliğini ve gücünü gösterir. Halit, onların yoksulluğunu kendi yüceliğinin ve zenginliğinin görülmesi için bir fırsat olarak görür. Halit’in “kör” olması ise fiziksel bir âmâlıktan ziyade halkın yoksulluğunu görmeyen bir gözün tinsel anlamdaki körlüğüne işaret eder. Öte taraftan “yalınayak” köylünün karşısında zengin kimliğiyle beliren Halit’in

¹¹⁹ J.P. Sartre, *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen) İthaki Yay., İstanbul, 2009, s. 526

¹²⁰ Sartre, a.g.e., s. 311

¹²¹ Sartre, a.g.e., s. 43

¹²² Sartre, a.g.e., s. 43

¹²³ Sartre, a.g.e., s. 526

belindeki “*tabanca*” ise zorbalıkla sömürülen halkı imleyen simgesel öğedir. Halit’in şaşaalı geçişi esnasında “*yalınayak*” köylünün “*bir kendine bir Kör Halit’e*” bakması, söz konusu “sosyal eşitsizliğe” yönelik sitem/başkaldırı olarak belirir.

Uyar’ın “*Hasan’ın Mutluluğu*”¹²⁴ şiirinde kendilik bilincinden uzaklaşan bireyin eylemsizlik hali, onu değerler dünyasının uzağına atar. Hasan; yaşanan trajediler karşısında sessiz kalır, kirli bir rahatlık ve mutluluk içerisinde yaşamını sürdürmeye devam eder. Şiirde “*hem kendinden hem de başkalarından sorumlu*”¹²⁵ olması gereken insanın sadece kendinden sorumlu olması, diğer bir deyişle “ben varlığına” dönüşmesi, isyanla karşılaşır:

sen hainsin hasan, hasan sen
ölüler evlerden morga
morgtan mezarlara giderken
hasan
kendini mavi sanıp
masmavi sanıp
mavinin uzak bir kıyısında
büyük gürültünün tam ortasında
hasan sen
açların kanı pompalarla çekilirken
...
bir gün ısıtılmış bir tabakta
bir gün serin bir yatakta
kanların ve mutsuzluğun sağladığı
hasan
o nasılsa işte, mutluluktur
...
mutlu ol hasan

Hasan Mutluluğu, Büyük Saat; 494

Bireysel olarak başlayan başkaldırı insanlığın felaketleri karşısında, toplumsal bir nitelik kazanır ve Camus’nün cogitosunda “*Başkaldırıyorum öyleyse varız.*”¹²⁶ şeklini alarak toplumsal dayanışmayı sağlayan bir değer olarak belirir. Bu bağlamda başkaldırıya, toplumsal

¹²⁴ Turgut Uyar, *Büyük Saat- Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2012

Turgut Uyar’ın tezde geçen tüm şiirleri, Uyar’ın tüm şiirlerinin toplandığı “*Büyük Saat- Bütün Şiirleri*” kitabından alıntılanmıştır.

¹²⁵ J.P. Sartre, *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul, 1999, s. 89

¹²⁶ Gündoğan, a.g.e., s. 169

sorumluluğun getirdiği bilincin ışığında, varoluşsal bir anlam yüklenir. Öte yandan Gündoğan'a göre başkaldıran insan sadece kendini onaylamakla kalmaz, aynı zamanda başkalarıyla dayanışma içine girerek, başkalarının da varlığını onaylar. Bu yönüyle varoluşun kesin bir ifadesi olan başkaldırı, sadece ezilmişte doğmaz, başka birinin ezilişini görmekten de doğabilir.¹²⁷ Bu yönüyle başkası için başkaldıran birey, 'biz' olmanın birlikteliği ile insanî sorumlulukların bilincini taşır. Uyar, "*Hasan'ın Mutluluğu*" şiirinde varolan toplumsal dayanışmanın zıttı bir durumu değerlerine yabancılaşmış birey aracılığıyla sunar.

Başkasının ezilmişliğini görmezlikten gelen, duyarsız bir anlayışla hayat felsefesini oluşturan bireylerin varlığı, Uyar'ı isyana yöneltir. Çevresindeki insanların varlığına, insanî değerlere yabancılaşan "*Hasan*", "ben" üzerine kurulu bir yaşamı benimser. Onun için tek gerçeklik kendi mutluluğudur ve mutluluğu "*açların pompalarla çekilen kanları*" üzerine inşa edilmiş bir mutluluktur. Bu durum ise Uyar tarafından hayretle karşılanır. Mutluluğunu başkasının mutsuzluğu ve ezilmişliği üzerine inşa eden Hasan, şiirde kendini "*mavi*" sanıp aslında mavinin uzağında yer alan kişi olarak betimlenir. "*Mavi*" şiirde yaşamın simgesel görüntüsü olarak belirir. "Mavinin" dolayısıyla "yaşamak" kavramının uzak kıyısında yer alan kimseler, ontolojik anlamda ölümü gerçekleştirmiş kimselerdir. Ne var ki kendini mavinin/yaşamın tam ortasında zanneden Hasan/özne, ruhunu "*büyük gürültünün tam ortasında*" kaybetmiş, varlığı sadece bedeninden ibaret olan bir karakterdir. Öyle ki pek çok insanın yoksulluğu karşısında kendisi "*serin yataklarda*" uyuyan, "*sıcak yemekler*" yiyen ve dünyanın merkezine kendisini koyan özne, kendi iyiliğinden başkasını düşünmez; bencil bir tutumla yaşamını sürdürür. Yaşanan insanlık trajedilerini görmezlikten gelen Hasan, şiirin sonunda ironik bir üslupla "*mutlu ol*" nidasıyla eleştirilir. Toplumun problemlerine karşı duyarsızlık durumu başkaldırılan unsur olarak ortaya çıkar.

Değer yabancılaşmasının farklı bir görüngüsü Turgut Uyar'ın "*Şehitler*" şiirinde ikiyüzlülük ve sahtelik üzerine kurulu bir yapıda belirir. Öyle ki yaşanan savaşta en birincil gerçekliklerini/yaşamlarını feda eden "*şehitlerin*" hak ettiği değeri görmemesi Uyar'ı başkaldırıya yöneltir. Şiirde geçen savaş ise kapitalist sistemin yarattığı ekonomik çıkarlara dayalı savaşları imleyen bir tarzda belirir. Uyar; şiirdeki başkaldırıcıyı, Anadolu coğrafyasının çeşitli bölgelerinden seçtiği farklı görünüm, kişilik ve yaşam koşullarındaki insanları ortak bir payda/"*şehitlik*" altında toplayarak verir:

Sen,

Adını bilmediğim bir köyde doğmuşsun.

¹²⁷ Gündoğan, a.g.e., s. 169

Kucak kucağa büyümüşsün toprakla,

...

Sen,

Bir şehir çocuğuymuşsun,

Dev makinaların gıdası olmuş kanın.

Büyümemişsin.

...

Sen,

Ilık bir sahilde doğmuşsun.

Ölüm hiç aklına gelmemiş

...

Sen,

Bir orospu çocuğuymuşsun,

(...) Lanetlenmiş, kovulmuşsun.

Sen, şehir çocuğu,

Sen orospu çocuğu, hepiniz,

Toprağın nemli bekaretindensiniz.

Kitaplarda, türkülerdesiniz.

Hatıralarınız ıssız kasabalarda kaybolmuş,

Kiminizin kızı hizmetçi,

Kiminizin karısı metres tutulmuş, dünya nimetlerinden kırıntılar dışınızda...

Bir tükenmez bolluk içindeyken dünya

Harp gelmiş çatmış kader bu ya

Şehitler, Büyük Saat, s. 29

Şiir, yaşamın dört farklı kesiminden alınmış dört farklı karakter üzerine kurgulanır. Farklılıkların simgesi olan bu kahramanlar aynı zamanda yabancılaşmanın, ötekileştirilmenin, unutulmuşluğun simgesidir. Yozlaşan düzen içerisinde riyakârlığın, sahteliğin karşısına konulan masum yüzlerdir. Şiirde beliren ilk tip, bilinmeyen ücra bir köyde varlığını sürdürmeye çalışan bireydir. Anadolu'nun ücra kesimlerinde, "adı" dahi "bilinmeyen" yerleşim alanlarında, varlığı unutilan bireylerin söz konusu savaşta ölmesi düzenin yozlaşmış yönünü imler. Şiirdeki ikinci görüntü ise bir şehir çocuğunun görüntüsüdür. Bu ikinci görüntüde şehir eleştirilen unsurdur. Öyle ki şehir, "dev makinelerin" insanları yuttuğu

mekânlar olarak tasavvur edilir. İnsanları yutan ve onların “*kani*” ile beslenen alışveriş merkezleri tüm yaşamları hipnotize altına alarak yaşam sahiplerini yok oluşa sürükler. Öyle ki kentte yaşayan bu kişinin “*büyümemişsin*” ifadesiyle verilmesi, bireyin “*kanyla beslenen*” kapitalist sistemin, bireye yaşam alanı tanımamasının ifadesidir. Kentin ittiği varoluşsal boşluk içerisinde birey olamayışın görüngüsü, “*büyümemişsin*” ifadesiyle sunulur. Şehir insanı ise her şeyden habersiz yaşamaya devam ederken savaş durumu onları da etkiler.

Şiirdeki üçüncü kişi ise yaşamını ılık bir sahil kesiminde sürdüren “*deniz*” çocuğudur. Sıcak iklimde yetişen naif ruhlu bir kişi olarak sezdirilen deniz çocuğu da savaş yolcusudur. Savaşın son çocuğu ise hayatın yüzüne gülmediği, toplumun genel geçer ahlak kurallarına göre aforoz edilen, ötelenen/dışlanan biridir. Şiirde bu ötelenme argo bir söylemle verilir. Öte yandan toplum, şehir ya da insanlar tarafından ötelenen, hiçlenen bu kimselere Uyar, hak ettikleri değeri verir. Onların yaratılışını, toprağın “*nemli bekaretine*” bağlar ve onları namus kavramının zirvesine koyar. Hemen ardından da onların acılı durumunu gözler önüne serer. Nitekim geçmişten gelen acı yazgı, gelecekte de çocuklarını bekler. Öyle ki kendilerine miras olarak kalan ”yoksulluk, ötelenme, dışlanma” gibi durumlar kendilerinden de çocuklarına miras kalır. Nitekim şehit düşmelerinin ardından kiminin “*kızı hizmetçi*” olurken kiminin “*karısı metres*” tutulur, kimi ise anılarını yine bilinmezliğin gölgesindeki bir mekânda kaybeder. Ellerinden alınan bunca şeye karşılık onlara verilen ise “*dünya nimetlerinden kırıntılar*”dır:

...
Şimdi en sakın uykulardasınız
Vatan selamete, hürriyetle dolmuş,
Bayramlar, eğlenceler, şenlikler,
Siz uyuyun siz uyuyun şehitler,
Yattığınız yer artık hakkınız olmuş...

Şehitler, Büyük Saat, s. 29

Toplum ve erk sahipleri tarafından dışlanan, ötelenenlerin savaşta yaşamını yitirmesi bir yandan insanların ötekileştirilmesine yönelik başkaldırı unsuru olarak belirirken diğer yandan şehitlerin ölümünün ardından hak ettiği değeri görmemesi, değerlere yönelik yabancılaşmayı imler. Anadolu’nun çeşitli yerlerinden gelen insanların şehit olmasının ardından ise “*eğlenceler, şölenler*” in devam etmesi, değer yabancılaşmasına yönelik başkaldırı imidir. Savaşlarda ölenler ise çok çabuk unutulmuş onlardan geriye sadece mezarları kalmıştır.

Bencillik üzerine konumlanan bir yaşamın ürünü olan ikiyüzlülük durumu Cemal Süreya şiirinde de başkaldırı ile karşılanır. Öyle ki madde tamahkârlığı ile örülen bu yaşamın sahipleri, çıkarları doğrultusunda çeşitli kimlikler edinir. Cemal Süreya, “*Onlar İçin Minibüs Şarkısı*” şiirinde bireyin sahtekârlık, ikiyüzlülük ve bencillikle gelen hallerine eleştirel bir söylemle karşı çıkar:

...

İşbirlik konusunda yüce gönüllüdürler Svidrigaylov’luk taslarlar

Ama gerçekte su katılmadık birer Lujin’dirler

Taşarondurlar,

Yine de

Göçmen kuşları durumu söz konusu olunca

Bir yerlerinden birkaç Ahmet Cemil birden çıkarabilirler;

Durgun dönemlerdeyse kurbağa pislikleri gibi

...

Avukattırlar

Günoğludurlar

Nilüferleri kararta kararta

Kalırlar orda.

Onlar İçin Minibüs Şarkısı

Sevda Sözleri, s. 130

Halit Ziya Uşaklıgil’in “Mai ve Siyah” romanının başkahramanı olan “*Ahmet Cemil*”, melankolik kişiliğin simgesi olarak edebiyatta yer edinmiş bir karakterdir. Ahmet Cemil, şiirde duygudan uzak ikiyüzlü insanların üzücü bir durum karşısında takındıkları maskenin simgesel ifadesi olarak belirir. Bu kişilerin yeryüzünü karartan görüntüleri ise “*nilüferleri karartan kurbağa pislikleri*” olarak nitelendirilir. Onların ikiyüzlülükleriyle her kesimi idare etmeleri, kendi çıkarları doğrultusunda işlerini yürütmeleri, “*taşaron*” benzetmesini de beraberinde getirir. Kendilerini tüm yolsuzluk ve sahtekârlıklarına rağmen savunmaları ise “*avukat*” sözcüğüyle simgeleştirilir.

Dostoyevski’ye karşı ayrı bir hayranlığı olan ve onun hayatının dönüm noktası olduğunu ifade eden Süreya bu durumu şöyle dile getirir: “*On altı yaşında, bir gün Dostoyevski’yi okudum, o gün bugün huzurum yok.*” Cemal Süreya’yı derinden etkileyen, onu içine çektiği sosyal meselelerle ruhi çatışmalara sürükleyen Dostoyevski’nin romanı Suç ve Ceza, “etik ile adalet” anlayışının, sistemin sorgulandığı bir eser olarak belirir. Şiirde geçen

ve Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanında yarattığı karakterlerden ikisi olan "Luzhin ve Svidrigaylov" ise yoğun ve güçlü karakterlerdir.

Luzhin (Lujin), Dünya ile evlenmek isteyen burjuva kökenli yüksek bir memurdur. Luzhin'in Dünya ile evlenmek istemesi Dünya'yı sevmesinden değil; onu kendisini yüceltecek bir köle olarak görmesindedir. Luzhin "*aslında onun her türlü kaprisine boyun eğecek, parayla satın aldığı bir köle istemektedir.*"¹²⁸ Dünya'nın ona muhtaç olacak olması, Luzhin'in maddi üstünlüğünden dolayı Dünya'nın onu hep üstün göreceği fikri, Luzhin'i Dünya'ya bağlar. Bu ise Luzhin'i başkasının çaresizliğini kendi çıkarları için kullanan sadist bir ruhun kendisi yapar.

Üç farklı sadist eğilimin olduğundan söz eden Fromm'un tanımladığı sadist görüngülerden biri şu şekildedir: "*Başkalarını yalnız ve yalnız birer araç, "yoğrulacak hamur" durumuna getirmek üzere diğerlerini kendine bağımlı kılmak ve onlar üzerine kesin, sınırsız bir yetke uygulamaktır.*" Sadistliğin bu görüngüsü ise "*ben öylesine harikulade ve eşsizim ki, diğer insanların bana bağımlı olmasını istemeye hakkım var*" ya da "*seni yönetiyorum çünkü senin için en iyi olanı biliyorum, hiç karşı durmadan beni izlemek senin yararına olacaktır.*"¹²⁹ cümleleriyle somutlaştırılabilir. Romanda sadist kişiliği ile ön plana çıkan Luzhin'in tüm hayatı, kendisi ve çıkarları üzerine kuruludur.

Öte yandan Luzhin sadist kişiliğinin yanı sıra patolojik bir narsisttir de. Freud'un "*libidonun(cinsel enerjinin) ego'ya yönlendirilmesi*" olarak tanımladığı narsist kişiliğin en önemli özelliği, ben'in abartılı bir biçimde öne çıkması ve çevreye olan ilginin azalmasıdır. Lujin'in "*başkalarının zayıflıklarını kullanma, aşırı beğenilme ve övülme isteği, özel ve eşsiz biri olduğuna inanma, kendisine verdiği aşırı öneme karşın başkalarının varlığına ve isteklerine ilgisiz kalma*"¹³⁰ gibi özellikleri patolojik narsisizmin izleriyle birebir uyuşur ve Luzhin romanda narsist, sadist bir görüntü çizer. Şiirde ise benmerkezci, narsist ve sadist bir kişiliğin sahibi olan Luzhin'in karşısına konulan kişi ise Svidrigaylov'dur.

Svidrigaylov, Raskolnikov'un kız kardeşi Dünya'nın çocuklarına baktığı, evinde dadılık yaptığı kişidir. Dünya'ya sarkıntılık yapar, ona sahip olmak ister. Öte yandan Svidrigaylov'un Dünya'ya duyduğu sevgi Luzhin'in aksine gerçek sevgidir. Luzhin'in aksine, Svidrigaylov'un sevgisinin gerçekliğini, onun "*...duyduğu şehvetin üstesinden gelerek genç kızın çıkıp gitmesine izin verişinden anlamak olasıdır. (...)* Her sabah aynada kendisine bakıp

¹²⁸ E. Zeynep Günal, "Dostoyevski'nin Kapitali", TSA / Yıl: 16 S: 1, Nisan 2012, s. 21

¹²⁹ Fromm, a.g.e., s. 123

¹³⁰ Meryem Karaaziz ve İrem Erdem Atak, "Narsisizm ve Narsisizmle İlgili Araştırmalar Üzerine Bir Gözden Geçirme", *Nesne Dergisi*, 1 (2), s.44-59

hem fiziğine, hem de aklına hayran kalan Lujin ise kişilik bakımından ne denli değersiz olduğunu kavrayacak bilinçte değildir. Bu bakımdan Svidrigaylov romanın olumsuz karakterinden sayılmasına rağmen, Lujin'den daha üstün konumdadır.”¹³¹ Şiirde modernizm sonrası eşya içerisinde maddeleşen, tek gerçeklikleri madde olan insanların görüntüsü “Luzhin/Lujin” olarak verilir. “Svidrigaylov’luk taslayan aslında su katılmadık birer Lujin” olan bireyler; ruhundaki sadist ve narsist kişiliği, “Ahmet Cemil” maskesiyle, kibarlık ve nezaket perdesi altında taşıyan kişilerdir.

Bireyin insani değerlere yabancılaşmasıyla dünyayı kaosa gebe kılması, Sezai Karakoç tarafından da başkaldırı ile karşılanır. Karakoç’un “Av Edebiyatı” şiirinin “Tehlikeli Koro” bölümünde, varoluş amacını “avlanmak” olarak belirleyen insanın yabancılaşmış görüntüsü sunulur:

Medeniyet avla başlar

...

Avlanın varolduğunuzu bilmek için

İnsan insan olduğuna avla çıkar

Avla bulur tabiatı ve tabiat ötesini

...

Tehlikeli Koro/Av Edebiyatı, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.86

Medeniyeti tarihsel ve sosyolojik olarak ele alan Karakoç, medeniyetin ilk insanla birlikte başladığını ifade eder. Şiirde “medeniyet avla başlar” ifadesi ile Kâbil-Hâbil olayına atıfta bulunulur. İnsanlık tarihinin ölümle başlaması Karakoç’u medeniyetin kanlı tarihine yönelik başkaldırıya iter. Karakoç, yeryüzünde Kâbil’in neslinden gelen insanların varoluş amaçlarını, “avlanın varolduğunuzu bilmek için” söylemiyle açıklar. Yeryüzünü kaosa sürükleyen “tehlikeli koro”, avlanmayı/yok etmeyi kendi varoluş sebebi olarak gören bir zihniyetin insanlarıdır. Öyle ki insanî değerlere yabancılaşmış ve bencilliğin esaretiyle kuşatılmış insanlar, var olmak için yok etmeyi tercih ederler. “Tabiatı ve tabiat ötesini avla” bulan insanlar “insan olduklarının” farkına da “avlanma/yok etmeyle” varırlar. Anlatıcı özne ise insan olmanın yok etmeyle özdeşleştirildiği düzene karşı çıkar ve “Tehlikeli Koro”nun karşısına başkaldıran “Yeşil Aydınlik Koro”yu çıkarır:

...

Olağan avlarla yetinirim bir el bir eli sıkıyorsa o eli avlıyordur

...

¹³¹ Günal, a.g.m., s. 23

Avcı ortadan kalkmalı her alanda

Yeşil Aydınlık Koro/Av Edebiyatı, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.85

“*Tehlikeli Koro*”daki insanlar, kendi varlıkları için çevresindekileri “*av*”, yaşamı da “*avcılık*” olarak görürler. Tüm bu yok edici düzenin insanî değerlerle uyumsuzluğu, anlatıcı özneyi başkaldırıya iter. Öyle ki değerlerin yozlaştığı düzende insanların tokalaşması dahi bir av olarak görülür. Şiirdeki “*bir el bir eli sıkıyorsa o eli avlıyordur*” ifadesi insan ilişkilerinin bozulmuşluğuna gönderme yapar. Öte yandan bu düzende av doğaya ait bir eylem olmaktan çıkar, yaşamın her yanına kök salar. Herkesin karşısındakini av olarak gördüğü bir düzen, insani değerlerin anlamını kaybettiği ve insan olmanın yitikleştiği bir toplumun hâkim olduğu düzendir. Tüm bu düzenin değişmesi gereği “*avcı ortadan kalkmalı her alanda*” ifadesiyle verilir. Özne, değerlerine yabancılaşmış insanlara ve yozlaşmış düzene başkaldırırken insanî değerlerle örülü bir yaşamı arzular. Şiirin “*Kana Övgü*” bölümünde ise “*Tehlikeli Koro*”yu oluşturan “*Kabil*” neslinden insanların, kanla bütünleşen yaşam felsefeleri başkaldırıyla verilir:

Bir çaybardağı kan istiyoruz

...

Varın ölümün kökünü getirin kanla

Kandan köprü yapıp geçelim sonsuzluğa

Kandan yapılır gerçeğin ekmeği asfaltı

Kanla geçilir yolların en sağlamından

Kana Övgü/Av Edebiyatı, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.85

Kanın/ölümün ironik bir söylemle yüceltilerek ve sıradanlaştırılarak sunulması, insan yaşamını hiçleyen düzenin başkaldırısıdır. Bu sıradanlaşma “*bir çaybardağı kan*” istemiyle gerçekleşir. İnsanlığın temel ülküsü, daha insancıl ve yaşanılabilir bir dünyadan aşkınlığa/sonsuzluğa ulaşmak iken; insani değerlerin hiçlendiği düzende aşkınlık anlayışı değişim geçirir. Bu değişim ironik bir söylemle varlık kazanır ve insanlığın “*sonsuzluğa*” ulaşması için “*kandan köprüler*” bir yol olarak sunulur. İroniyle birleşen diğer bir başkaldırı unsuru ise kanla inşa edilen yolların “*sağlam*”lığıyla verilir. Modern dünyayla birlikte daha da artan değer yozlaşması, “*gerçeğin ekmeğinin ve asfaltının*” kanla yapılmasıyla imlenir.

Sezai Karakoç bireyin insani ve kültürel değerlere yabancılaşmasını milli-manevi değerlerinden soyutlanarak tarihine ve kültürel değerlerine karşı duyarsızlaşan birey tipiyle verilir. Karakoç, “*Sultanahmet Çeşmesi*” şiirinde kültürel değerlere yabancılaşmanın isyanını verir:

Su yerine süs akıyor

Deliklerinden

...

Tramvayın köşeleri sarıdır

Ortasında oturmuş mesut bir sağır

Bütün gün türkü çağırır

Erir çeşmenin iki göz bebeği

Ben o kanlı kızgın

Gözyaşlarıyım çeşmenin

Sultanahmet Çeşmesi, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.47

Yaşamın temel kaynağı olan su, arınmanın/temizlenmenin, saflığın ve berraklığın sembolüdür. Yaşamsal bir değer taşıyan su ve su kaynakları aynı zamanda bir medeniyet ve kültür göstergesidir. Ömer Faruk Şerifoğlu su'yun "Türk-İslam kültüründe sadece bir ihtiyaç maddesi olmadığını edebiyattan mimariye hatta musikiye kadar" her alanda yerini aldığını ifade eder. Öyle ki "Türk kültüründe susayanlara su vermek, bir yere su götürmek büyük hayır olarak kabul edilmiş; bu amaçla tarih boyunca gidilen her yere kuyu, çeşme, şadırvan, sebil, hamam gibi su tesisleri kurulmuştur."¹³² Bu bağlamda suyun korunması ve suya gereken değer verilmesi adına özenle yapılan çeşmeler, sebiller, şadırvanlar; zamanla kültürel birer simge haline dönüşür ve Türk sanatının izlerini taşır.

Türk-İslam geleneğinde, hem yaşamsal hem de kültürel bir değere sahip olan çeşmeler, Karakoç şiiirine de kültürel bir imge olarak girer. Şiire ismini veren "Sultanahmet Çeşmesi" İstanbul'da Topkapı Sarayı'nın giriş kapısı ile Ayasofya Cami arasında bulunur. 1729'da III. Ahmet tarafından yaptırılmıştır. Lale Devrinin en görkemli sanat eserlerinden olan çeşme, Klasik Osmanlı mimarisinden Batı mimarisine geçişin örneklerindedir. İçerisinde yaşamsal olanı/suyu barındıran Sultanahmet Çeşmesi aynı zamanda güzelliği ve zarafetiyle mimari bir abide olarak övgü ile anılır.

Şiirde "Sultanahmet Çeşmesi", eski-yeni kıyaslaması içerisinde verilir. "Su" imgesinin varoluşsallığı ile "tarihin" yaşam vaat eden gücünü içerisinde barındıran ve şiirde bir simge değer olarak beliren "Sultanahmet Çeşmesi", yeniden dirilişin kaynağıdır. Mimari bir abide olan çeşmenin modern çağdaki görünümü ise "su yerine süs"ün akmasıyla belirir. Bu ifadeyle bir yandan her yerinden "süs" akan mimari bir yapının kültür ve medeniyetteki önemi

¹³² Ömer Faruk Şerifoğlu, *Su Güzeli İstanbul Sebilleri*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 18

vurgulanırken diğerk yandan modern çağdaki kültürel yozlaşmalar vurgulanır. Öyle ki “çeşme”; gelenekte, gerek biyolojik gerek kültürel anlamda yaşamsal olanı imlerken; modern çağda anlamı ve önemi idrak edilemeyen bir süs nesnesi olarak varlığını sürdürür. İnsanlar, çeşmeyi su/yaşam veren bir varlık olarak değil, süslü bir meta olarak görürler.

Karakoç’a göre modern çağda insan; ancak tarihine, milli ve manevi değerlerine tutunarak kendiliğini koruyabilir. Ne var ki tarihin ebedi imgesi olan çeşme, insanlığa yaşam/su yerine meta/“süs” sunar. Bu durum ise modern çağda tarihten uzak kalan bir toplumun yozlaşmışlığının ifadesidir. Kültürel çözümlerle gelen bu değişim ise çevredeki insanlar tarafından duyarsızlıkla karşılanır. İstanbul’da uzun yıllardan beri varlığını sürdüren tarihi “*tramvayın*” ortasında oturmuş insanın, yaşananlar karşısındaki görüntüsü; “*mesut bir sağır*” olarak betimlenir. Şiirdeki “*tramvayın ortasında oturmuş*” kişinin vatman olduğu söylenebilir. Bu bağlamda günde onlarca kez bu tarihi çeşmeyi gören vatmanın, çeşmenin acısını görmemesi; tarihe ve değerlere sağır olan bireyin yabancılaşmış görüntüsünü imler. Yabancılaşmış bireyin tarihi değerleri karşısındaki duyarsızlığı ise akşama kadar “*türkü çağır*”masıyla vurgulanır. Tüm bu yozlaşmalar karşısında anlatıcı öznenin yaşadığı ruhsal kırılmalar, acı ve başkaldırıyla belirir. Kendini “*çeşmenin eriyen iki gözbebeğinden akan kanlı, kızgın gözyaşları*” olarak tanımlayan özne, çok şey anlatan tarihi çeşmenin kimse tarafından duyulmamasına, insanların değerlerine yabancılaşmasına başkaldırır.

“*Geçmiş Zaman*” şiirinde Karakoç, kendi kültüründen uzaklaşan ve Batı kültürünün esareti altına giren bireye başkaldırır:

...

Yılbaşlarını kutladık kar helvalarında

Kendi yılbaşımızı susarak kutladık petrol lambasında

...

Geçmiş Zaman/Arayışlar, Taha'nın Kitabı, s. 33

Sezai Karakoç, milletlerin kendi kültürüne ve değerlerine yabancılaşmasını, varoluşa yönelik bir tehdit olarak görür. Şiirde bu durumu özeleştirici ile ifade eder. Öyle ki “*kar helvalarında*”, Batıya ait kültürel bir öge olan Noel’i/“*yılbaşlarını*” kutlarken “*kendi yılbaşı*”nı, “*susarak*” “*petrol lambası*” ışığında kutlayan insanlar, kendi kültürel değerlerine yabancılaşarak başkasının değerlerini kendine değer edinen bir toplumun özneleridir. Kültürel çözümleri işaret eden bu durum, Taha’nın başkaldırmasına neden olur. Başkaldırı kültürel değerlere yönelik yabancılaşmaya karşı gerçekleşir.

Milli manevi değerlerinden uzaklaşmayı, yabancılaşmanın bir boyutu olarak yorumlayan Karakoç'a göre; “*insan ve toplum olarak en kişilikli öz ve görünümlü olan Müslümanlar, ilkin haçlılar ve Moğolların, daha sonra da modern çağda batıların sürekli hücumları sonucunda maruz kaldıkları sokun etkisiyle kimliklerini yitirme ya da kuşku duyma noktasına*”¹³³ gelmiştir. Bununla birlikte insan, en olumsuz durumlarda dahi umudunu korumalı ve en tehlikeli anda bile “*Hz. Nuh’un her canlıdan bir çift kurtarıp ikinci yaratılışa yol açışını, Hz. İsa’nın ölüyü diriltmesi*”¹³⁴ni düşünerek ‘diri’lik/diriliş fikrini hep canlı tutmalıdır. İnsanlığın içinde bulunduğu yabancılaşmadan, yitiklikten kurtulmanın yolunu ise yeniden dirilişten geçtiğini düşünür. Karakoç’un yazılarında ve şiirlerinde üzerinde durduğu “diriliş” ideali, onun temel ülküsüdür. Ona göre; “*Diriliş, geçmiş uygarlığın rönesansını temel alan insan ruhunun yeni bastan kendini bir soru olarak vaz’etmesi ve ona bir cevap arayıp bulması ülküsüdür. Diriliş, ruhun yanıp kavrulma şartlarından doğacaktır. Yanıp kavrulmuş, sonra diriliş. Yoksa konu sadece tarihi veya sosyal bir değişimden ibaret değildir. Temelde metafizik problem yatmaktadır.*”¹³⁵ İnsanlığın modern çağda Batı kültürünün etkisiyle içine düştüğü yabancılaşma probleminin altında metafizik problemlerin yattığını düşünen Karakoç; bu durumdan kurtuluşu da yine metafiziğe bağlar. Metafizikle gelen bir “diriliş” eylemini, insanlığın kurtuluşu olarak görür.

Karakoç şiirinde “ölüm” izleği, bireye ait en temel ve özel gerçeklik olarak verilir. Bununla birlikte Karakoç; gelenekte kutsal olan ölümün modern çağda bu kutsiyetini yitirmesini, insanların değerlerine yönelik yabancılaşması olarak görür. “*Taha’nın Ölümü*” şiirinde kültürüne, değerlerine yabancılaşan bireyin yaşadığı tinsel ölüme işaret edilir:

...

Ölüler kalmamış haykırdı Taha ne de babalardan bir anı

...

Ölü kalmamış ama ölüm hayat halini almış

İçine girdiğimiz yılan turşulu ölümlerle

Değişe değişe bozulmuş ölüm bile

Nerde ölümün o ak yeşil rengi

...

Aynalar kırılmış Taha’nın yatağına bir adım ırakta

Taha ırakta aynalar ırakta

¹³³ Sezai Karakoç, *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998, s.123

¹³⁴ Sezai Karakoç, *Dirilişin Çevresinde*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 83

¹³⁵ Sezai Karakoç, *İnsanlığın Dirilişi*, Diriliş Yay. İstanbul, 1987, s. 80

...

Taha'nın Ölümü, Taha'nın Kitabı, s. 60-61

Şiirde geçmişten gelen atalar kültürünün ve tüm kutsal/manevi değerlerin yeryüzünü terk etmesiyle gelen ontolojik ölümler imlenir. Bireyin yaşadığı mekâna hâkim olan ideolojik sistemler; metafizik değerleri öteleyen, maddeyi önceleyen bir anlayışla mekânı bireyin değer yargılarına karşı kapalı bir konuma getirir. “*Atalardan arta kalan*”ı barındıran “*kültürel bellek*”¹³⁶ öğelerine tamamen kapalı olan mekân, geçmişten geleceğe akan tinsel akışı durdurur. Öyle ki bu tinsel akış geçmişin yaşanmışlıklarını, atalar kültürünü, manevi ve kültürel değerleri içerisinde barındırmasıyla varoluşsal bir nitelik taşır. Bu akışın durdurumu ise şimdide ve gelecekte gerçekleşecek ontolojik ölümlere kapı aralar. Şiirin öznesi olan Taha, bu tinsel akışın durduruma uğradığı bir mekânda yozlaşmışlığın/ bozulmuşluğun isyanını verir. Bozulmuşluğun şiirdeki görüngüsü ise “*babalar*”ın ve “*ölülerin*” kalmamış olmasıdır.

Bireyin biyolojik varlığının ön koşulu olan “*baba*”; Türk kültüründe gücü, güveni ve geleneği simgeler. Şimdi ile geçmiş arasında atalar kültürünün taşıyıcısı olan baba'nın varlığı, değerlerin devamının ifadesidir. Baba figürünün ölümlerle birlikte şehri terk etmesi, mekânda gerçekleşen kültürel yıkımın ifadesidir. Türk kültüründe her daim kutsal bir yere sahip olan “*ölüler*”in gömüldüğü mekân olan mezarlıklar, “*bireyin ölümlerini anarak kimliğini ona*”dığı “*bir yeniden doğuş yeridir.*”¹³⁷ Bu bağlamda yeniden varoluş mekânı olan mezarlık; kent insanı için, atalarının mitik sesini duyacağı, kimliğini onaylayacağı bir kurtuluş ve yeniden diriliş mekânıdır. Ancak, “*halkın yaratıcı güçler ve atalar kültürüyle buluştuğu bu sembolik mekân*”¹³⁸ modern çağla birlikte değer yitimine uğrar ve uğraksızlığın mekânı olur.

Taha'nın “*ölüler kalmamış, ne de babalardan bir anı*” haykırışı fenomenolojik açıdan geçmişin/ataların koruyuculuğuna sığınan bireyin sığınak mekânını kaybetmesinin haykırışıdır. Birey, kendini bu yazgıya iten tüm sebeplere başkaldırır. Öte yandan değişim girdabından ve yozlaşmalardan nasibini alan “*ölüm*” olgusu da kutsallığını yitirir. Ölümün “*ak ve yeşil*” renginin şimdide olmayışı, değer yozlaşmasının görüntüsüdür. Bireyin en özel gerçekliği olan ölüm, bir yok oluş değil; bireyin atalarıyla buluştuğu ve mekân değiştirdiği bir geçiş anıdır. Ölümün değer kaybına uğradığı ve anlamının değiştiği düzende Taha, “*yaşam*”ın “*ölüm*” halini aldığını söyler. Kültürel çözümler ve yozlaşmalarla gelen yeni düzen, biyolojik varlığın içerisinde yaşam süren ölü bir ruhun varlığına işarete eder.

¹³⁶ Korkmaz, a.g.e., s. 71

¹³⁷ Korkmaz, a.g.e., s. 75-76

¹³⁸ Korkmaz, a.g.e., s. 78

Taha'nın bu ölümden nasibini alması ise özne tarafından dışarıdan bir gözle verilir. Taha'nın "kırılan ayna"lardan uzak görüntüsü, fenomenolojik anlamda benliğinin derinliğine inemeyen/kendine yönelemeyen bireyin görüntüsüdür. Kişinin kendisini görmesini sağlayan ayna, "bireyin içeriden dışarıya çıkmasını sağlayan bir kendilik değeri"¹³⁹ dir. Aynanın "kırılması" ve Taha'nın aynalardan "ırak" düşmesi, Taha'nın iç dünyası ile dış dünyasının bağlantısının kesildiğini imler. Öyle ki dış âlemden iç âleme yönelebilecek ve kendisini seyredebilecek bir simge değerin yok oluşu, bireyin ebediyen iç âlemden uzak kalması demektir. Bu durum ise fenomenolojik anlamda "benliğe dalma"¹⁴⁰ olarak ifadelendirilen "içe yönelme" durumunun engellenmesinin karşılığıdır. Uyanış ve farkındalık halinin ilk aşaması olan "içe yönelme" nin engellenmesi, ebedi bir yitikliğe ve bireyin hiçbir zaman farkındalık haline ulaşamayacak olmasına işaret eder. Bu durum ise bireyin ontolojik anlamda ölüme yürümesinin göstergesidir. Değerlerin yozlaştığı şehirde iç dünyasıyla bağlantısı kesilen Taha, ontolojik ölüme mahkûm olur.

Bireyin değerlerine yabancılaşmasını milli-manevi değerlerinden uzaklaşmaya bağlayan Karakoç, bu yabancılaşmadan kurtuluş yolunu da yine değerlere yönelmeye bağlar. "Çile" şiirinde yabancılaşan bireyin/Taha'nın uyanışı ve yeniden "dirilmek" için gösterdiği çaba sunulur. Yeniden diriliş, geçmişin kutsallığında ve bozulmamışlığında saklıdır:

*Taha anladı birden bunu
Çarpıklık şimdiki zamandan gelmiyordu
Yarasalar yok değildi elbet vardı
Ama şartlar değişse yarasalar da susardı
Onları yaşatan özü bulmalı
Ortamını düzeltmeli doğrultmalı
Yüzünü birden geçmiş zamana döndü Taha
...
Yahya'nın dudaklarında duydu taha
Ve surları rüzgarla deviren Süleyman
Titredi korkusuz bir karıncadan
Yahya'nın sözleri dirildi Taha'da
İsa'nın gözleri görüldü Taha'da
...*

Çile/Taha Sabır Kentinde, Taha'nın Kitabı, s. 55-57

¹³⁹ Korkmaz, a.g.e., s. 161

¹⁴⁰ Gasset, a.g.e., s. 38

Modern çağın en büyük problemi olarak metafiziğin ötelenmesini, maddenin öncelenmesini gören Karakoç'un bu durumun çözümü için sunduğu diriliş eylemi, "ruhi bir değişim" üzerine kurulur. O, "*metafizik canlanma*" olarak gördüğü dirilişi "*peygamber geleneğini diriltmek, insanı gerçek özgürlüğüne kavuşturmak demek olan ruh devrimi*"¹⁴¹ olarak yorumlar. Ona göre; modern çağda kendilik yitimi yaşayan kent insanı, metafizik öğelerle bir ruh devrimi yapabilir ve yeniden kendi oluş'a ulaşabilir. Şiirde Taha kendi oluş'un ön aşaması olarak "uyanış/farkındalık" hali yaşar. Öyle ki o "yarasalar" tarafından bir kaosa sürüklendiğinin, yabancılaşma girdabına kapıldığının bilincindedir. Çözüm yolu arayan "çarpıklığın" şimdiden gelmediği kanaatine varan Taha, "yarasaların", "fırsat bulduklarında" zarar verdiklerini düşünür. Önemli olanın bireyin hayatındaki manevi boşluklarla yarasalara fırsat vermemesi olduğunu anlar.

İnsanı yabancılaştıran ve ontolojik ölümlere sürükleyen sistem, "yarasalar" ile somutlaştırılır. Gece ortaya çıkan yarasalar, aynı zamanda kentlerdeki kaosun simgesidir. Kaostan ve düzenin sürüklediği yitiklikten kurtulmak isteyen Taha, "*yüzünü geçmiş zamana*" çevirir. Geçmişin bozulmamışlığını şimdi'ye getirerek insanın içine düştüğü "anlamsızlık" durumunu "anamlılığa" çevirmek ister. Taha insanı anlamsızlığa iten ve onu kuşatan tüm unsurlara karşı, metafizik güçlerin koruyuculuğuyla başkaldırır. Ona göre, bireyin içine düştüğü değer kısırlaşması durumu onu "yarasalar"dan gelebilecek tüm saldırılara açık kılarken metafizikle bütünleşmiş bir hayat onun için kalkan görevi görür. Taha, bu bağlamda uyku/ya da ölüm halinde olan ruhunu yeniden diriltmek ister.

Taha, yüzünü geçmişe çevirdiğinde ise peygamberleri ve onların yaşamı müjdeleyen özelliklerini görür. Peygamberler, Karakoç'un modern çağdaki diriliş arzusunun "*kültürel bellek*" öğeleridir: "*Nuh Peygamberin her canlıdan bir çifti kurtarıp, bir nevi ikinci yaratılışa yol açısı, Hz. Yahya'nın bizzat isminde "Dirilişin bulunuşu, Hz. İsa'nın ölüyü diriltmesi, Hızırın, "Ab-ı Hayat"ın ebedi yasamanın, diriliğin sınırına erişi. Bütün bunlar, ilahi vazifeleri olan, halkların gerçek dirilişe ermelerine çalışmak şuur ve mükellefiyetlerinin birer belirtisidir.*"¹⁴² Dirilişin geçmişteki temsilcileri olan peygamberlerin modern çağa olan etkisi, Taha'nın yüzünü onlara çevirmesiyle belirir. Yeniden dirilmek isteyen Taha, diriliş gücünü "*Yahya'nın dudaklarından ve sözlerinden; İsa'nın gözlerinden; Süleyman'ın hâkimiyetinden*" alır. Kültürel bellek öğelerinin, geçmişin varoluş ırmağında akan suyu şimdi'ye taşıyarak koruyucu bir kalkan oluşturması, Taha'yı yabancılaşma girdabından kurtarır. Özne,

¹⁴¹ Sezai Karakoç, *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998, s. 45

¹⁴² Sezai Karakoç, *Dirilişin Çevresinde*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 82-83

Peygamberlerin gücünü kuşanarak düzene meydan okur. Öte yandan “İsa”, “*tutunamayanların arketipidir.*”¹⁴³ Taha, yabancı/uyumsuz kaldığı/tutunamadığı toplumda, İsa'nın ölümü dirilttiği gibi yabancılaşan ruhları yeniden diriltmek ister.

İkinci Yeni şiirinde kültürel çözümlerle gelen topluma ve değerlerine yabancılaşma sorunsalı kimi zaman hüznle kimi zaman başkaldırı ile verilir. İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç, bireyin milli-manevi ve kültürel değerlerine yabancılaşmasını şiirlerinde verirken; İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar ve Cemal Süreya insani ve sosyokültürel değerlere yabancılaşmaya başkaldırır.

1.2. Cinsellik Düzleminde Beliren Başkaldırı

1.2.1. Toplumsal Normların Gölgesinde Kendi Ol(ama)ma: Eşcinsellik

Fiziksel, ruhsal, duygusal ve biyolojik bütünlük olarak tanımlanabilecek olan cinsellik; bireyin sadece anatomisini değil kişiliğini, kimliğini daha da genel çerçevede yaşamını etkileyecek bir niteliğe sahiptir. İnsan doğasının bir parçası olan cinsellik, “*biyolojik cinsiyet, cinsel kimlik, cinsel yönelim ve cinsiyet rolü*”¹⁴⁴ olmak üzere dört faktörden oluşur ve bu faktörler arasındaki uyum çerçevesinde toplum tarafından kabul görür. Cinselliği oluşturan bu unsurların genel geçer kalıplara uygun olmaması halinde ise ötelenme, dışlanma ile gelen problemler belirir.

Toplumun sosyokültürel yapısı tarafından sınırları çizilen cinsellik olgusu, insana verili olarak sunulur. Bireylerin biyolojik cinsiyetlerine uygun cinsel kimliği tercih etmemesi durumunda ortaya çıkan cinsel yönelim şekilleri olan homoseksüel (hemcinsel karşı cinsel yönelim) ve biseksüel (iki cinsel karşı cinsel yönelim) yönelim ise yine toplum tarafından yargılanan, genel anlamıyla kabul görmeyen bir tutumdur. İkinci Yeni şiirinde farklı cinsel yönelimleri yoğunlukla konu edinen ise Ece Ayhan olur.

Ece Ayhan şiirinde çokça yer edinen cinsellik, bir başkaldırı niteliği taşır. Toplumsal normlar gölgesinde yaşanan bir hayatı kabullenmeyen Ayhan, şiirlerinde bazen açık ve radikal söylemlerle, bazen gizil bir perde altında çeşitli dil oyunları ile bu başkaldırıya yer verir. Onun şiirlerinde cinsellik, erotizmle harmanlanmış bir biçimde belirmez. Daha çok toplumsal normlara ve tüm otoritelere başkaldırı olarak yer edinen cinsellik, “*kadın-erkek arasında ve toplumsal normlara göre “normal” kabul edilen biçimiyle değil; enstest ilişki,*

¹⁴³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 282

¹⁴⁴ Çiğdem, Amanat, *Erkek Homoseksüel ve Heteroseksüellerde Depresyon ve Suçluluk-Utanç Düzeylerinin Cinsiyet Rolüne Göre Karşılaştırılması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 5'ten aktarım

erselik(hünsalık) ve özellikle de eşcinsellik(homoseksüellik) boyutlarıyla yer tutar.”¹⁴⁵ Ayhan şiirinde cinsel kimliği nedeniyle toplum tarafından dışlanan, gerçek kimliğini saklayan bireylerin haykırışları duyulur.

Metinler arası ilişkiler bağlamında Edgar Allen Poe’nun “Kara Kedi” isimli hikâyesiyle ilişkilendirilebilecek “*Bakışsız Bir Kedi Kara*” şiirinde, dilin derinliklerine gizlenmiş bir başkaldırının sesi duyulur. Cinsel kimlik bastırılmışlığının ve ruh-beden çatışmasının yer aldığı şiirde Ayhan, bu başkaldırımı masalsı bir tarzda “*ödipal bir kabus*”¹⁴⁶ aracılığıyla dile getirir. Gecenin geç vakitlerinde gerçekleşen bu ruhsal psikoz, melankoliyle beliren bir sitem ve yazgısına yönelik bir başkaldırıdır:

Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda kör bir kadın. Hısim. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzüncü Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze.

Bakışsız Bir Kedi Kara

Bütün Yort Savullar, s. 75

Gece imgesi, Ayhan şiirlerinde kaos/kargaşa ortamını imlemesinin yanı sıra arzulanan bir öge olarak da belirir. Nitekim gece, bireyin ‘kendiyile’ baş başa kaldığı bir zaman dilimidir. Öte yandan karanlık oluşuyla gizlenmenin sembolik ifadesidir. Şiirde anlatıcı ben’in, ruhsal kırılmalarına ortak olan ve tüm sırlarını gizleyen “*gece*”, aynı zamanda ona kendi olması için olanak tanır. Birey, bu ‘kendilik anında’ tüm sırları ve bastırdıklarıyla yüzleşir. Bu yönüyle şiirde diyalektik bir kurgu üzerine temellenen gece metaforu, “kendi oluş” anı olmasının yanı sıra ‘toplum içerisinde kendi olamayışın getirdiği bunalımı’ tetikler ve ruhsal çatışmalara ev sahipliği yapar.

Gecenin gelişi, özne tarafından beklenen bir olgudur. Nitekim “*üfler lambayı*” ifadesi bu karanlık arzusunun “gizlenme içgüdüleriyle” birleştiği ve gece özleminin yoğun bastığı bir dize olarak belirir. Bu gecede yaşananlar ise cinsellikle kuşatılan bir kabusun dışavurumudur. Anlatıcı ben’in içinde bulunduğu ruh psikozunu rüyalar aracılığıyla anlatması bir yandan

¹⁴⁵ Kul, a.g.e., s. 236

¹⁴⁶ Özcan Türkmen, (2012) “Ece Ayhan-Bakışsız Bir Kedi Kara”, <http://www.workmanofchild.com/tr/essays/ece-ayhan-bakissiz-bir-kedi-kara.html>, (10.06.2013)

gerçekliğin trajedisinden uzaklaşma arzusunun ifadesi, diğer yandan bilinçaltında yaşananların açığa çıkmasıdır.

Yaşananların rüya ile anlatılması, iyi bir rüya yorumlayıcısı olan “*Danyal Yalvaç*” ismiyle daha da kuvvetlenir. Danyal Yalvaç, “*Milâttan 700 yıl önce yaşadığı söylenen bir İsrail peygamberidir. Rüya yorumlarıyla ün yapmıştır.*”¹⁴⁷ Buht-Nassar döneminde yaşayan ve zindana atılan Danyal Peygamber, atıldığı zindandan Buht-Nassar’ın gördüğü bir rüyayı tabir etmesi üzerine kurtulur. Buht-Nassar, rüyasında vücudunun her yeri farklı farklı maddelerden yapılmış bir heykel görür. Hikâyede, rüyada görülen heykelin her bir uzvunun farklı maddelerden yapılmış olması ile anlatıcı ben’in içerisinde bulunduğu beden yabancılaşması arasında bir bağ kurulabilir. Öyle ki öznenin bedenine ait uzuvlara yabancı bir görünümüdür. “*Aşağıda kör bir kadın*” imgesi; varlığına erkeklik duygusu katmayan bir örgeğin gizil ifadesi, erkek bedeninin dışı ruh içerisindeki kaybolmuş görüntüsüdür. Öte yandan bu örgeğin/uzvun, öznenin “*bilmediği bir dilde istekler sayıklaması*” ruh-beden çatışmasıyla şekillenen beden yabancılaşmasını imler.

Biyolojik anlamda bir erkek vücuduna, ancak kadın ruhuna sahip olan öznenin bilmediği/yabancı olduğu bir vücudun isteklerini anlayamaması, onu yabancılaşmanın en derin boyutuna götürür. Vücudunun isteklerini anlamayan bir ruhun, vücuduyla barışık olmama durumu yabancı bir bedende yaşamının bunaltısını imler. Bununla birlikte “*aşağıda kör bir kadın*” metaforunun “*görü sahibi Danyal Peygamber’den hemen sonra gelmesi, akla Thebai’li kör bilici kahin Tiresias’ı getirir.*”¹⁴⁸ Tiresias’ın daha önce erkek iken kadın bedeninde yedi yıl yaşaması, yani iki cinsiyete de bürünmüş olması, ikincislilik yönelimini ifade eder. Danyal Yalvaç ifadesinin hemen ardından gelen “*kör kadın*” metaforu ise mitolojideki hikayeye belirgin bir anlam kazanır. Metinde yaşanan cinsiyet sendromuna atıfta bulunulur.

Bilinçaltının sembolik ifadesi olan “*tavan arası*” şiirde, ikincisliliğin getirdiği hüznlerin mekânıdır. Tavan arasında bulunan “*kırık çekmeceler*” ve “*gergef işleyen Üzüncü Teyze*”, dışı ruhun ıstırabının şiirdeki simgesidir. Öte yandan “*gergefin çağrıştırdığı başka bir*

¹⁴⁷ Ender Erenel, “Ece Ayhan Sözlüğü”(Yort Savul İçinde),Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul, 1977

¹⁴⁸ *Tiresias, tanrıça Athena’yi çıplak yıkanırken gördüğü için gözlerinden olmuş, fakat buna karşılık – annesinin tanrıçaya yalvarmaları sonucunda - kendisine bilicilik yetisi bahşedilmiştir. Başka bir olayda Tiresias, çiftleşen yılanların üzerine asasıyla vurunca tanrıça Hera’yi sinirlendirir ve ceza olarak bir kadına dönüştürülür. Kadın bedeninde yedi yıl yaşayan Tiresias, nihayet Sofokles’in Kral Ödipus tragedyasında, bu kez babasının katilinin kim olduğunu soruşturan krala acı gerçeği açıklayan kör kahin olarak tekrar karşımıza çıkar: Katil, gerçekte kaderin cilvesi sonucunda çocuklarının hem babası hem kardeşi, annesinin hem kocası hem de oğlu olmak bahtsızlığına uğramış Ödipus’tan başkası değildir.*”(Türkmen, a.g.e.,)

mitolojik kahraman vardır: Arakhne.”¹⁴⁹ Gergef işlemede oldukça usta olan “Lydiyalı güzel kız Arakhne, ustalığına güvenerek tanrıçalarla boy ölçüşünce Athena tarafından örümceğe”¹⁵⁰ çevrilir. Şiirde “tavan arası” ndaki “Üzünç Teyze”, -mitolojiden hareketle örümceğe dönüşen bir genç kızı hatırlatmasıyla- bilinçaltındaki üzgün kadının açığa çıkmasının simgesel görüntüsüdür.

Tüm bu yaşanan trajik durum ise “kara kedinin” çuvalında “yeni ölmüş bir çocuk” ile simgeleştirilir. Yukarıda da ifade edildiği üzere Edgar Allan Poe’nun hikâyesindeki “kara kedi”, Ayhan şiirine görünüm değiştirerek girer. Poe’nun hikâyesinde¹⁵¹ küçüklüğünden beri hayvanları çok seven, merhametli ve uysal bir kişiliğe sahip birinin kedisini ve karısını nasıl öldürdüğü anlatılır. Poe’nun hikâyesindeki katilin Ayhan şiirindeki görüntüsü, “kara kedi”dir. Aynı zamanda “kara kedi”, bireyin kendi oluşunun önündeki en büyük engel olan toplumu simgeler; bu yönüyle toplum katil olarak nitelendirilir. Cinsel bastırılmışlığın getirdiği tinsel ölümlerin sorumlusu olarak görülen toplumsal normlar, toplumun katilliğine karşı yapılan göndermelerdir. Şiirde “kara kedinin çuvalında” yer alan bir “çocuk” cesedi bu katliamın simgesidir.

Öte yandan şiirde kanat imgesi, cinsel etkinlikte beliren bir imge olarak sunulur. Kanatları olan bir canlı için uçma eyleminin gerçekleştirilememesi onun ölümünü hazırlayan temel etkidir. Şiirde “kanat” imgesiyle sembolleştirilen cinselliğin çocuk denecek yaşta törpülenmesi, bireyin tüm bir varoluşunun olumsuzlukla kuşatılmasına neden olur. Ayhan’a göre insanlar, çocuk yaşta gelen bastırmalarla bilinçaltının karanlık dehlizlerine gömülerek ontolojik ölümlere sürüklenirler. Öte yandan şiirde cinselliğin bir diğer boyutu ise “gemi-körfez” ilişkisi bağlamında sunulur. “Korsan gemisi” tamlamasındaki yabancılaştırma ise anlatıcı ben’in cinsel kimlikle gelen öteki oluş durumunu imler.

¹⁴⁹ Türkmen, a.g.e.

¹⁵⁰ Şefik Can, *Klasik Yunan Mitolojisi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011, s. 68-69

¹⁵¹ Öyküde geçen olaylar başkarakterin kendisi tarafından anlatılır. Olayın kahramanı eşiyile birlikte evinde türlü hayvanlar besler. Bunlardan birisi de Pluto adlı kara bir kedir. Anlatıcı, bir gece eve sarhoş gelir ve ayaklarına dolanan Pluto’nun bir gözünü çakısıyla oyarak gözünü çıkarır. Yaptığından pişman olan anlatıcının bu pişmanlığı kısa sürer ve artık Pluto’yu görmeye dahi tahammülü kalmaz. Bir gün onu bahçedeki ağaca asarak öldürür ve aynı gece evi yanar. Daha sonra vicdan azabını dindirmek için eve, Pluto’ya benzeyen ve bir gözü olmayan başka bir kedi alır. Ne var ki bir süre sonra ayaklarına dolanan yeni kedisini de öldürmeye kalkar ve kendisini engellemek isteyen karısını baltayla öldürür. Karısını evin bir duvarının tuğlalarını yerinde çıkararak duvarın içine gömer ve tuğlaları yeniden örür. Bu sırada kedinin de o duvarın içinde kaldığını fark etmez. Polislerin evdeki araştırması esnasında, duvarın içinde canlı kalmayı başaran kedinin miyavlar. Kedinin sesini duyan polisler duvarı söker ve kadının cesedini bulurlar. Böylelikle anlatıcının katilliği açığa çıkar ve yakalanır. (Edgar Allan Poe, *Kara Kedi*, (Çev. Bilge Ceren Şekerciler), Kolektif Kitap, İstanbul, 2012)

Ayhan'ın “*Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*” adlı şiirinde ise ‘cinsel bastırılmışlık ve çocuk’ paydasında birleşen bir başkaldırı söz konusudur:

*Erkek ölümden konuşuyoruz yeni ormanlardan
dahi “dikenini seven gülüne katlanır bir kadın”dan.
Haramiler ki kırkın üstünde artık sayıları
Bir küçük tabut tabakada gezdirirler ölüleri fakfon
Burunlarına çekmek üzere, ince çağrışımlıdır.*

Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler

Bütün Yort Savullar, s. 126

Halk edebiyatı geleneğinden çokça yararlanan Ayhan, “*Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*” şiirinde bir halk hikâyesinden, kırk haramiler hikâyesinden, yola çıkarak şiiri iki yönlü bir çağırışım üzerine kurgular. “*Haramiler*” metaforu birinci bağlamda düzenin eşkıyalarını, zorbalarını, insanların varlık alanlarını işgal eden kimseleri imler. Bu zorbarların artık masallardaki gibi kırk değil, “*kırkın üzerinde*” bir sayıya sahip olmaları ise düzenin yozlaşmışlığına ve haramilere yönelik bir başkaldırıdır. Öte yandan Ece Ayhan şiiri’nin dişil bir şiir olduğu göz önünde tutulacak olursa şiirde “cinsel bastırılmışlığın” gizil ifadesi görülür. “*Diken-gül*” arasındaki erillik-dişilik, “*fakfon/gümüş*” kelimesinin dişil bir kavram olması cinselliğe örtük bir biçimde göndermeler yapan imajinatif bir yapıdır.

Enis Batur’un anlatısı şiirin yorumlanmasına ışık tutar: “*Pertev Naili Boratav, kırk haramiler öyküsünün Anadolu’da yayılmış değişkenlerini araştırırken hayli özgün bir örnekle karşılaşmış. Bu değişkende, haramilerin sayısı kırk değil, kırk bir: Yanlarında bir tabutta gizledikleri kız kardeşlerini taşıyorlar. (...) Kırkbirinci haraminin, eril bir kavram olan ‘diken’i dişil bir kavram olan ‘gül’e yeğlemesi son kertede doğal. Tabutta gezdirilen haraminin fakfon olması da aynı koşutlukta görülmelidir.*”¹⁵² Boratav anlatısında, tabut içerisinde taşınan ve herkesten gizlenen dişil; Ayhan şiirinde, erkek beden içerisinde hapsedilen dişil ruhun toplumdan gizlendiği gerçeğinin görüntüsüdür. Bu bağlamda şiir cinsel kimlik paniğiyle gelen bastırılmışlık/gizlenmişliğin dışavurumudur. Şiirdeki “*fakfon*” kelimesinin “*gümüş renkli metal alaşım*” demek olduğu ve gümüşün de “*simya geleneğinde dişinin/dişilik’in karşılığı*”¹⁵³ olduğu göz önüne alınırsa, “cinsel bastırılmışlık/gizlenme” izleği hikâyeye birebir örtüşür. Hikâyede “*küçük bir fakfon tabut*” içerisinde gezdirilen/gizlenen küçük kız, erkek öznenin içerisinde varolan ve herkesten gizlenen dişil

¹⁵² Enis Batur, *Tahta Troya*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1981, s. 161

¹⁵³ Batur, a.g.e., s. 161

ruhun simgesidir. Bu bağlamda hikâyedeki küçük kızın gizlendiği ve şiirde fakfon rengiyle beliren “tabut” ise “erkek bedenini” simgesidir. Dişi bir ruha ve erkek bir bedene sahip bireyin bedenini bir “*tabut*” olarak görmesi, yaşanan tinsel/cinsel ölümü ve beden yabancılaşmasını imler. Dişiliğin/kadının simgesel görüntüsü olan “*orman*”larda gerçekleşen “*erkek ölümler*” ise ruhun dişillik-erillik arasındaki çatışmasının görüntüsüdür. Anlamın derinliklere gizlendiği şiirde, verili cinsel kimliğe, gizil bir perde ile başkaldırılır.

Şiir devamında “*orta ikiden ölerek ayrılan çocuklar*”, bir cenaze töreniyle birlikte anılır. Şiirdeki cenaze töreni toplum ve aile tarafında baskı ve otoriteyle kuşatılan çocukların bedensel ve tinsel ölümlerine işaret eder:

*Ey orta ikiden ölerek ayrılan çocuklar! ahlına başlayan
askerler tabiatta hâlâ tramvaydan Sirkeci’de mi inerler?
Süsüne kaçılmamış bir cenaze törenine gitmek için.*

...

Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler

Bütün Yort Savullar, s. 126

Ece Ayhan orta ikinci sınıfı, çocukların dönüm noktası olarak görür: “*Çocuklar için ‘Orta İki’ bir dönüm noktasıdır. Fiziğin, kimyanın konulmasından da denebilir ama doğrusu hayatın ve toplumun kendisindedir.*”¹⁵⁴ Orta ikinci sınıftaki derslerin ağırlığının yanı sıra bu dönemde çocukların ergenlik çağında olması dönüm noktasının temelini teşkil eder. Ne var ki bu dönüm noktasında, toplumun çocuklar üzerindeki baskıcı ve yok edici tutumu, onları ölümü kurtuluş olarak gören bir anlayışa sürükler. Ayhan, “*bir şiiri bitirdikten sonra gazetede, ‘orta ikiden belge alan bir çocuğun intihar ettiği’ haberini okur. Aynı gazetede ertesi gün o çocukla ilgili ailesinin vermiş olduğu ‘gecikmiş’ bir ilan yayımlanır: ‘Eve dön oğlum, seni affettik!’*”¹⁵⁵ Çocuklar üzerinde aile ve toplum tarafından kurulan baskı ve otorite, onları ölüme sürükleyen bir unsur olarak belirir.

Öte yandan çocukların bu çağda yaşadığı cinsel değişim ve farkındalık Ayhan tarafından şöyle ifade edilir: “*Güngörmüş bir babaanne orta ikide okuyan küçük torunları için şu sözleri söylüyordu. Ayşe’den duydum: ‘Orta iki mi: O zaman bu çocukları iplerle bağlamak gerekir.’*”¹⁵⁶ Ergenlik çağına denk gelen bu dönem, çocukların fiziksel ve ruhsal değişimler geçirdiği, bireyleşmeye başladığı süreçtir. Ne var ki Ayhan’a göre bu dönem aynı zamanda, süpergonun/toplumsal normların yaptırımlarıyla çocukların kendi olmaktan

¹⁵⁴ Ece Ayhan, Ece Ayhan Çağlar Anlatıyor, (Haz. Eren Barış) Dipnot Yay., Ankara, 2012, s. 75

¹⁵⁵ Kul, a.g.e., s. 332

¹⁵⁶ Ece Ayhan, Morötesi Requiem, YKY, İstanbul, 1997, s. 68

çıktıkları, toplumun istediği birer fert olma psikozuna girdikleri, dolayısıyla tinsel ölümü yaşadıkları dönemdir. Bu durum şiirde başkaldırıyla karşılaşılır. “*Ey orta ikiden ölecek ayrılan çocuklar!*” nidası ergenlik çağındaki çocukları, baskı ve sınırlandırmalarla kısıtlayan, tinsel ölümlere sürükleyen otorite ve kurallara yönelik başkaldırıdır. Şiirdeki “*cenaze töreni*” ise çocukların ruhsal ve cinsel anlamda kısıtlanmalarını diğer bir deyişle tinsel ölümlere sürüklenmelerini ifade eder.

Ayhan şiirlerinde bireyin kendi oluş’unun önündeki unsurlardan biri de toplumsal normlardır. Bedenin inşasında başat rolü oynayan toplum, bireylerin cinsiyet tercihlerinde de etkilidir. Öyle ki psiko-sosyal özellikler bağlamında kadın ve erkeğe biçilen cinsiyet rolleri, toplum tarafından kati sınırlarla çizilir. Toplum, insanlara biyolojik varlığına/bedenine uygun cinsiyeti verir ve bu verili cinsiyetin dışına çıkmasına müsaade etmez. Onu, toplumun diğer fertleri gibi olmaya zorlar. Aksi bir tutumu sergileyenleri ise ötekileştirir, dışlar.

Ayhan ise toplumun dayatma ve yaptırımlarını kabullenmez, toplumun bu tutumunu “*iğdiş etme*” ile eşdeğer görür ve tüm bunlara şiirlerinde gür bir sesle, ama gizil bir perde altından çeşitli dil oyunları ile başkaldırır. “*Mısrayim*” şiirinde cinsel tercihiyle toplumdan farklı olan bireylerin cinsel kimlik arayışı ve bireyler üzerinde toplum tarafından gerçekleştirilen infazın boyutları anlatılır. Hayali bir “*cinler*” ülkesinin “*padişahi*” olarak nitelendirilen kahramanın arzulan/ütopik mekândaki görüntüsü masalsi bir anlatımla belirir:

“Kaçtığı bilinmeyen bir ülkesinde cinler padişahının, bir yeni yetme. Değiştirmişdir adını, saçlarını kazıtmıştır. Soğuk bir tabanca yastığının altında, uyuyabilir ancak. Bir yelek giymiştir dimi; kuşbilime çalışır, omzunda simruğ kuşu, eskiden ötermiş.”

Mısrayim

Bütün Yort Savullar, s. 78

Şiirde “kendi oluş’un önündeki engellerin kalktığı, özgürlük ortamının oluştuğu açık-geniş mekân olarak ütopik bir ülke olan “*Mısrayim/cinler ülkesi*” tasavvur edilir. “*Eski İbrani metinlerinde Mısır’ın ismi*”¹⁵⁷ olan Mısrayim; sıcak bir coğrafyayı imlemesiyle güneşin, aydınlığın, umudun simgesidir. Öte yandan Mısrayim, cinsel kimlik sorunsalı karşısında bir kaçış/sığınak mekânıdır. Gerçek hayatta otorite ve dayatmalara maruz kalan çocuk; bu ülkede, “*padişah*” olarak Süleyman Peygamber’in gücüne sahip bir görünümde belirir. Toplumun dayatmalarından kurtulma ve yeni bir hayat kurma arzusunu taşır. Bu arzunun şiirdeki somut görüntüsü ise kahramanın “*ismini değiştirmiş ve saçlarını kazıtmış*” olmasıyla ortaya çıkar. Ait ol(amadığı)duğu toplumundan ve dayatmalarla dolu geçmişinden kaçan kahraman;

¹⁵⁷ Erenel, a.g.m.

tanınmamak, eskiyle olan bağlarını koparmak adına geçmişe ait her şeyden vazgeçer. Öyle ki isim bireyin en birincil kendiliği, özeli ve gelenekle olan temel bağıdır. Şiirde isim değiştirme eylemi gelenekle olan tüm bağların kopuşu anlamına gelir. Nitekim Ayhan'a göre gelenek birey üzerindeki otoritenin görüntüsüdür.

Kahraman yeni ülkesinde geleneğin ve toplumun otoritesinden uzak; "kendi" olacağı yeni bir hayatın ve tinsel anlamda yeniden doğuşun haberini verir. Saçların kazıtılması ise bu değişimin radikal boyutu, geleneğe başkaldırının görsel biçimde ifade edilmiştir.

Öte yandan şiirde, yeni bir ülkenin kapılarını açan kahramanın bu ülkede bir "arayış" içerisinde olduğu görülür. Kahramanın omzunda taşıdığı "simruğ"/simurg kuşu, benlik arayışının simgesel ifadesidir. "Simurg, Attar'a göre gizli ben'in simgesi, kişinin benliğini aramaya koyuluşunun yerinel karşılığıdır."¹⁵⁸ Şiirde simurg ile sembolize edilen benlik arayışı, bireyin toplumdan ve gelenekten uzak olduğu bir mekânda masalsi bir anlatımla gerçekleşir. Öte yandan "kuşbilim" ise "kendilik bilimi"nin simgesel ifadesidir. Birey kendini arar, kendini bulmak ister. Ne var ki ütopyik mekândaki tüm arayışlar gerçek hayatın dayatmalarıyla son bulur, masalsi anlatım yerini realiteye bırakır. Kahramanın masallar ülkesi Mısrayim'deki padişahlığı gerçek hayatta elinden alınır; kendilik ülkesindeki her şey, yerini yokluğa/hiçliğe bırakır. Birey kendi olamadığı yaşamından ve toplumdan kaçamaz:

Bir tehlikeye yaslanmıştır; uçurtma uçurur, yüzlüğü düşmüş. Yakalanır ming izleyicilere, bileği incecik. Bir kılıçla keserler kirpiklerini uzun. Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp gümüş bir şamdana oturturlar, zifile boğarlar tekne, damgalarlar.

Uçsuz bucaksız kucağındadır barbar anasının, bir yeniyetme. Büyük bir alınlı karşılar ölümü de, alkışlayarak karşılar, unuttun beni mavisinden bir yelkenliye binmiştir. Hamsin yelleri eser Mısrayim'den, kırk gün. Saçlarını uzatmıştır, yalnızlığı sever."

Mısrayim, Bütün

Yort Savullar, s. 78

Ayhan'ın "çocukluk yıllarında izlediği bir filmdeki kötü adam ismi olan Ming"¹⁵⁹ şiirde, çocuğu hayaller ülkesinden gerçek dünyaya döndüren ve onu türlü işkencelere maruz bırakan "toplumun" simgesel görüntüsüdür. Çocuğun, "kılıçla kirpiklerinin kesilmesi, pantolonunun sıyırılıp gümüş bir şamdana oturtulması, eklemlerinin kırılması, zifte boğulması

¹⁵⁸ Batur, a.g.e., s. 154

¹⁵⁹ Erenel, a.g.m.

ve damgalanması” yönündeki yaptırımlar, toplum tarafından çocuk üzerinde gerçekleştirilen cinsel sınırlandırmaların safhaları olarak belirir. Bu durum ise iğdiş edilmeyi çağırır.

Freud, “Dostoyevski ve Baba Katilliği”¹⁶⁰ adlı makalesinde, çocuğun “iğdiş edilmesi ile baba nefretini” birbirine paralel bir biçimde üç durumda açıklar. İlk durumda, anneye sahip olmak isteyen çocuk, babasından nefret eder ve onu ortadan kaldırmak ister. İkinci durumda ise çocuk, babaya karşı bir ölçüde sevgi duyar. Babaya karşı duyulan sevgi ve hayranlık kendini babayla özdeşleştirme, babanın yerine geçme arzusunu doğurur. Sonuç olarak çocuk, babanın yerine geçmek için babayı ortadan kaldırmak ister. İki durumda da varolan “babanın ortadan kaldırılması” arzusu, baba tarafından verilecek olan “iğdiş edilme” cezasıyla son bulur. Son görüntü düzeyi ise “ikicinslilik” (bisexuality) durumlarında beliren iğdiş edilme korkusudur. Freud bu durumu şöyle açıklar:

“Bir çocukta ikicinslilik(bisexuality) dediğimiz temel faktör gerektiğinden daha güçlü bir biçimde gelişmişse, başka bir düzensizlik ortaya çıkar. O zaman, iğdiş edilme tehlikesi karşısında, çocuğun eğiliminin kadın yönüne doğru saptığı; kendisini anasının yerine koyarak, babasının sevgisinin nesnesi (konusu) olması bakımından ananın oynadığı rolü kendisine aktarmağa kalktığı görülür. Ama iğdiş edilme korkusu bu çözüm biçimini de engeller. Çocuk babası tarafından bir kadın gibi sevilme istiyorsa, iğdiş edilmeyi yeniden göze alması gerektiğini anlar.”¹⁶¹

Dolayısıyla iğdiş edilme her şartta çocuk için korkuyla karşılanan ve istenmeyen bir durumdur. Freudyen bakış açısındaki iğdiş eden “baba”nın yerini Ayhan şiirinde “toplum” alır. Özne, kendi zihninde korkunç bir işkence biçimi olarak beliren “iğdiş edilme” ile eşdeğer bir yaptırıma maruz kalır. Söz konusu yaptırım ise kişinin ruhuna ve bedenine yöneliktir. İğdiş edilen özne, yaşama dair tüm beklentilerini yitirmiş bir tarzda ortaya çıkar. Korkuyla karşılanan iğdiş edilme, ‘kendi hayaller ülkesinin padişahı’ olan çocuk için ‘erk yitimi’dir. Bireyi sınırlandıran ve istemediği muamelelere maruz bırakan toplumsal normlar, onu kendi oluş’un uzak kıyılarına taşır ve bir anlamda tinsel ölüme sürükler. Öte yandan şiirde geçen yaptırımlar, toplumun “verili cinsel kimlik dayatması”nın bir görüntüsü olabileceği gibi erkek çocuklar için din ve geleneklere göre bir zorunluluk olan sünneti imlediği yorumu da yapılabilir. Nitekim şiirde, çocuğun yaptırımlar sonrası “barbar annesinin kucağında, ölümü alkışla karşılaması” bu fikre yönelir. Ayhan şiirlerinde hep bir sığınak olarak ön plana çıkan

¹⁶⁰ Freud, “Dostoyevski ve Baba Katilliği”, *Freud, Jung, Adler/Psikanaliz Açısından Edebiyat* içinde,(Çev. Selahattin Hilav), Dost Yay. Ankara,1981, s. 16

¹⁶¹ Freud, a.g.m., s. 16-17

kadın/anne imgesinin bu şiirde “*barbar*” bir görüntüyle çıkması, annenin de çocuk tarafından istenilmeyen yaptırımlara destek veren kişilerden olduğunu imler. Çocuğun annesinin ve toplumun sevgisini kazanma adına göze aldığı yaptırım, onların çocuğun hayal dünyasında olumsuz bir görüntüye sahip olmalarına sebep olur.

İğdiş edilme sonrasında hayaller ülkesindeki gücünü yitiren çocuk, gerçek dünyaya ve eski görüntüsüne geri döner. Hayaller ülkesinde “*saçlarını kazıtan*” çocuk tüm bu yaşananlar sonunda yeniden “*saçlarını uzat*”ır; geçmişe/ toplumsal kurallara ve ait olduğu geleneğe yeniden döner. Ne var ki bu dönüş cinsel kimlikle gelen bir travmanın ardından ontolojik ölümün gölgesinde gerçekleşen bir dönüştür.

Mısrayim’den dönüşün birey üzerindeki yarattığı mutsuzluk hali “*Kılıç*” şiirinde de yer edinir. Bu ülkeye duyulan özlem, oradan bir kadınla konuşularak giderilmeye çalışılır. “*Kılıç*” şiiri, cinsel kimlik karmaşası yaşayan bireyin aradakalmışlık psikozu içerisindeki bunaltısını ve bu bunaltıyla gelen başkaldırısını imler. “Cinsel örgen” ile “*kılıç*” imgesinin özdeşleştirilmesinin yanı sıra kılıcın iğdiş edici özelliğe sahip olması toplum baskısının simgesel görünümüdür:

Ey serseriliğin denizleri! Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya mutsuzluğun! Bir de kraliçedir oğlum kanatlarını açmış. Örtünür canfes. Unutur gitgide yakılmış babası büyücü. Selanik’te geçirir kışı.

Gelmiş bir kadınla konuşur Mısrayim’den. (...) Ey sürgün karaltıları! Ağlayan bir melez ben. Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karadıygululuk.

Kılıç, Bütün Yort

Savullar, s. 77

Toplumsal normlar karşısında, bireyin cinsel kimlik tercihiyle gelen ‘aradakalmışlığı’ başkaldırısıyla sunulur. Birey, toplum dayatmalarından ötürü verili cinsel kimlik ile kendi olamazken bu durum onun iç dünyasında pek çok çatışmaya sebep olur. Dışlanma/öteki olma ile kendi olamama arasında kalan birey, arada kalmışlık psikolojisini başkaldırıyla aşmaya çalışır. Ne var ki bu başkaldırı topluma değil yazgıya yönelik bir başkaldırıdır.

Bireyin karşı koyuş mücadelesi, doğaya yönelik güçlü seslenmeler ile vücut bulur. Mücadelenin sınırlarını ve gücünü hırçın denizden alışı, “*serseri denizler*” nitelendirmesini beraberinde getirir. Öte yandan bireyin cinsel kimlik arayışının getirdiği mutsuzluk hali belirtilir. Öyle ki şiir, “*Ağlayan bir melez’in kendini aramaya koyulduğu deniz kıyısı*”¹⁶² olarak belirir. Arayışlarla ve arada kalmışlıkla gelen mutsuzluk hali, dört bir yandan gelen

¹⁶² Batur, a.g.e., s. 155

sıkıntılarının “*ahtapot*” ile simgeleştirilmesiyle belirir. Bununla birlikte şiirde “cinsel kimlik bunalımı”nın söz konusu olduğu düşünülürse “*ahtapot*” cinsel örgeğin simgesel ifadesi olarak ele alınabilir. Erkek beden ile gelen mutsuzluk hali, kıyıda beliren arayış ve arada kalma bunalıtısı ile devam eder.

Öte yandan varolan cinsel kimlik farklılığı, babadan oğla kalan bir miras hüviyetini alır ve oğul da baba ile aynı kaderi paylaşır. Öyle ki “*kanat*” imgesi bir dişiye/“*kraliçe*”ye ait uzuv şeklinde belirir. “*Kanat*” simgesel anlamda; uçma, kanatlanma, özgürlüğe kavuşma, toplumsal normlardan ve sınırlardan kurtulma arzusunun somut görüngüsüdür. Şiirde ise özne ile aynı yazgıyı paylaşan oğlunun kaçma/kurtulma isteğini içeren bir imge olarak ortaya çıkar. “*Kuş imgesi gizli ben’e kavuşabilme ereğinin yanında, topraktan kopma özlemini de içleştiriyor. Bir göçebelik imi, bir aşkınlık belirtisi de taşıyor kuş imgesi.*”¹⁶³ Sınırlandırmalardan ve dayatmalardan kurtulmak isteyen çocuk, kendiliğine ulaşmak için aşkınlığa kanat açmak ister.

Babadan oğula geçen yazgının diğer bir ifadesi “*canfes*” imgesidir. “*Parlak, ince, çoğu zaman iki renkli gibi görünen ipek kumaş.*”¹⁶⁴ anlamında kullanılan canfes, “*iki renkli*” gibi görünmesiyle “*ikicinslilik*” durumunu imler. Öte yandan babasıyla aynı kaderi paylaşan çocuğun dünyaya gelişine sebep olan baba, yazgısını çocuğa vermesiyle “*büyücü*” olarak nitelendirilir. Büyücü olarak nitelendirilen kişilerin tarihte Engizisyon Mahkemeleri tarafından cezalandırıldığı, ruhlarının geri dönmemesi için yakılarak öldürüldüğü bilinir. Şiirde “*yakılmış babası büyücü*” ifadesi, bireylerin üzerindeki yok edici tutumuyla Engizisyon Mahkemelerini andıran “*toplum kurallarına*” yönelik bir başkaldırıdır.

Metinde dar-labirent mekândan kurtulma isteği, “*Mısrayim*” aracılığıyla dile getirilir. Ayhan şiirlerinde, dayatmaların olmadığı bir özgürlük mekânı olarak beliren Mısrayim, “*Kılıç*” şiirinde arzulanan/özlenen mekândır. Bu mekâna duyulan özlem Mısrayim’den gelen bir “*kadınla konuş*” olarak giderilmeye çalışılır. Şiirde geçen “*Gelmiş bir kadınla konuşur Mısrayim’den.*” dizesi Mısrayim’e duyulan özlemin ifadesidir. Bu simgesel yapının altındaki anlam ise şöyle açığa çıkar. Şiirde asıl özlenen bireyin kendilik ülkesi olan Mısrayim’deki bastırılmayan dişi görüntüsüdür. Nitekim bu ütöpk ülke, bireyin kendilik mekândır. Oradan gelen kadın ise bireyin kendisi/gizli ben’idir, bastırılan ruhudur. Birey, bastırılan/gizlenen ruhunun özlemini, gizli ben’iyle konuşmasıyla giderir. Bu gizli ben ise şiirde Mısrayim ülkesinden gelen kadın ile simgeleştirilir. Öte yandan “*Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk*” ifadesi beden yabancılaşması ile gelen bunalıtıyı imler. Cinsel

¹⁶³ Batur, a.g.e., s. 158

¹⁶⁴ Erenel, a.g.m.

örge­nin simge­sel görü­nüşü olan “kılıç”, bireyin “karaduygululuk” olarak taşıdığı bir yük/hüzün halini imler. “Öznenin belinde taşıdığı, doğrudan doğruya karaduygululuk-eşcinselliğin ve çoğalmanın (kendi eşcinselliğinin yanında, eşcinsel olan oğlunu üretmenin) duygu yüküdür.”¹⁶⁵ Karaduygululuk ile gelen ruhsal psikoz ise bireyi cinsel kimlik çatışmasına götürür.

Ayhan, “Kılıç şiirinde oğlunun hem dişi, hem erkek olma durumundan usulca, örtülü bir şekilde söz ederken Ortodoksluklar’da bunu çekinmeden, «göğse yazdırılmış, kezlerce yinelenmiş» bir sözcükle açık seçik belirtmiştir.”¹⁶⁶ Bu bağlamda “Ortodoksluklar şiiri genel anlamıyla verili cinsel kimlik dayatmasına yönelik bir başkaldırı şiiri olarak varlık kazanır:

Arik bir çocuğun yüreğindeki eğriliktir.

...

Yazdırır göğsüne zafranla. Yinelediği bir sözcük kezlerce: Erselik!

Ortodoksluklar-I, Bütün Yort Savullar, s.87

Hem erkek hem dişi özellikleri taşıma durumu olarak tanımlanabilecek “erselik”, şiirde çocuğun göğsüne yazılı olarak ortaya çıkar. Kılıç şiirinde gizil bir perde ile sunulan erselik, Ortodoksluklar’da başkaldırı ile birlikte, tüm topluma meydan okurcasına verilen bir gerçeklik görünümünü alır. “Ortodokslular III” şiirinde başkaldırı, zoraki bir başkalaştırmaya yöneliktir:

İğdiş atlar koşturulmaktadır her yöreye. Metamorfosis gömütlüğüne akıyordu bir yüzyazısı.

Ortodokslular -III-, Bütün Yort Savullar, s. 89

Çocukların cinsel bastırılmışlık ile kuşatılmasını iğdiş edilme ile eşdeğer gören Ayhan, onların zoraki bir “başkalaşıma” uğradıklarını ifade eder. “Metamorfosis(başkalaşım) gömütlüğü” ile cinsel anlamda psikolojik baskılara maruz kalanların başkalaşması imlenir. Bu durumun isyanı ise yazgıya yönelik bir tarzda belirir. Şiirde “yüzyazısı” olarak ifadelendirilen alinyazısı/kader, başkalaşım/değişime uğrayan çocukların mezarlarının barınağı konumundadır. Öyle ki tercihi ne olursa olsun toplumun dayatmasıyla beliren verili kimlik, bireyin alinyazısı olarak belirir. Öte yandan şiirde “yazgı” babadan oğul’a kalan miras görünümünde belirir:

...

Bindallı, hortlamış, sürpik ağızları kullanan bir Akkadın.

¹⁶⁵ Batur, a.g.e., s. 132

¹⁶⁶ Erenel, a.g.m.

Emzirir bir taşçocuğa yazgısınımor. Nerden kalmıştırdı takılıp bir gelin teli saçlarında darmadağın. Toka gümüş.

Ortodokslular -III-, Bütün Yort Savullar, s. 89

Başkaldırının rengini “*akkor*” olarak nitelendiren Ayhan, şiirde kadını da “*Akkadın*” olarak nitelendirir. Şiirdeki “*Akkadın*”; “*hortlayan*”, geleneksel gelin kıyafeti/“*bindalli*” giyen, ağzı bozuk/“*sürpik ağızlı*” biridir. Simya geleneğinde dişi olanın karşılığı olan “*gümüş*” şiirde “*toka*”nın rengi olur. Öyle ki tüm vasıflar tamamlanarak (gelin, anne, toka/süs) kadın, dişilik özelliği ile ön plana çıkarılır. Çocuğuna “*yazgısını emziren*” kadın, yazgısıyla birlikte tüm acılarını da çocuğuna bırakır. Ayhan şiirinde acının ve cinselliğin rengi olarak beliren “*mor*”, şiirde yazgının rengi olur ve bu yazgı ise çocuğa bırakılır. Çocuğun da tüm bu acıları yaşayacak olması karşısında yazgıya yönelik isyan söz konusudur. Varolan yazgı ortaklığının acı yükü “*İki Tekerlekli At*” şiirinde gizil bir perde ile sunulur:

Oğlum ve arkadaşı Bünyamin. Kaç yıllar uçamıyorlardı. Ey kullanılmayan bahçe kapıları! Sarmaşıklar!

Yıkımlar getiriyorlar imparatorluğa. Yangınlar. Uğulduyorsunuz kışın ey yapraklarını döken kadınlar!

...

İki Tekerlekli At, Bütün Yort Savullar, s. 75

Cinsel yazgının tevarüs ettiği baba-oğul ilişkisi içerisinde, oğlunun acısını çekmek de yine babaya düşer. “*Tekerlek sözcüğünün argodaki karşılığı eşcinsel olduğu düşünülürse*”¹⁶⁷ “*İki Tekerlekli At*” şiirinin iki öznesi olan “*oğlu ve arkadaşı Bünyamin*”in yaşadığı cinsel kimlik problemi dişi ruhlu bir babanın derin haykırıışlarına neden olur. Öte yandan uçma eyleminin cinsel bir dürtüye yönelik bir kavram olduğu düşünülürse, “*oğlunun ve Bünyamin*”in uçamaması durumu, çocukların aynı yazgıyı paylaştığını imler.

Eşcinsellik sorunsalı karşısında çocuğun kaçma/kurtulma arzusu ise “*Ey Kanatsızlık*” şiirinde derin haykırıışlarla gelir:

Anlaşılmayacaksın. Ey kanatsızlık! Koyulaşır ve bir denizin denizinde ağlarken. Bekleyen bir çocuk. Yelkenli.

Ey Kanatsızlık, Bütün Yort Savullar, s. 81

¹⁶⁷ Batur, a.g.e., s. 140

Farklı cinsel tercihin toplum tarafından anlaşılması; bireyi kaçıp/kurtulma isteğine, derin “denizlere” kavuşma arzusuna götürür. Öyle ki şiir, anlam yüklü bir tablonun görüntüsüdür. “Anlaşılmadığı” bir mekândan ayrılmak/okyanuslara açılmak üzere bekleyen bir “çocuk” ve çocuğu uzaklara götürmek üzere kıyıya yaklaşan bir “yelkenli”nin resmi çizilir şiirde.

Ayhan şiirinde çocuklara yönelik iğdiş edilme olayının bir başka görüntüsü “Ortodoksluklar XVIII” şiirinde belirir. Şiirde başkaldırı, küçük çocuğun ağzından kendini “eğerlemek/ iğdiş etmek” isteyen topluma yönelik bir tarzda vücut bulur:

Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyrıp gümüş bir şamdana oturturlar.

Şamdan olacağım! Diyecek bağıyordu bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla.

(...)Çocukları eğerleyecekler. Biner binmez doludizgin.

Ortodokslular -XVIII-, Bütün Yort Savullar, s. 104

Şiirde iki boyutlu bir görüntüyle beliren “şamdan” ifadesi birinci bağlamda iğdiş etme aracı, ikinci bağlamda ise erkeklik örgeni olarak belirir. Çocuğun “gümüş bir şamdana oturtulması, eklemlerin kırılması”, baskı ve sınırlandırılmanın görüntüsüdür. Öte yandan şiirdeki cinselliği imleyen diğer bir imge ise “horoz” imgesidir. “İmlenen dimdoğru bir cinsel örgendir bu alıntıda. (...) Şamdan ve horoz imgeleri bakışımı bir durumda yer alıyorlar. Horoz sözcüğü üç anlam boyutunu birden yüklenabiliyor bu örnekte: 1) Erkek kümes hayvanı; 2) erkeğin cinsellik örgeni, 3) Tabancada merminin ateş almasını sağlayan parça.”¹⁶⁸ Üç açıdan da cinsellik üzerine oturtulan “horoz” imgesi, çocuğun karşı koyuşunun geleneklere yönelik olduğunu imler. Küçük çocuğun söz konusu iğdiş edilme karşısındaki başkaldırısı ise “Şamdan olacağım!” nidasıyla simgesel bir düzlemde belirtilir.

Çocuk üzerindeki yaptırımların görüntü ise çocukların “eğerlenmesi” olarak belirir. Hayvanî bir dereceye indirgenen ve meta değeri verilen çocuklar toplumun istediği gibi yaşamaya mahkûm edilir.

Toplumda daimi olarak dışlanan/ötelenen konumunda olan hayat kadınları, Ayhan tarafından aynı muameleyi görmez. Fuhuş sözcüğüne herkesten farklı bir bakış açısıyla bakan Ayhan’a göre; “dışarıdan karanlık ve çetrefil görülebilen ama içerisine dalınca içli, acıklı ve pırıl pırıl aydınlık olan fuhuş dünyası”¹⁶⁹ çaresizliklerle kuşatılmış kadınların sığınak mekânı olarak belirir. Öte yandan pek çok trajediyi de içinde barındırır. “Cinselliğin ticari bir olgu

¹⁶⁸ Batur, a.g.e., s. 145

¹⁶⁹ Ayhan, a.g.e., s. 19

haline getirilip insanların bu sektörde birer metaya dönüşmesini mümkün kılan”¹⁷⁰ zihniyete başkaldıran Ayhan, şiirlerinde bu dünyanın insanlarına yer verir. Ayhan, “Melahat Geçilmez” şiirinde hayat kadınlarının ötelenmesine başkaldırır:

...

3. Gönderilen çelenklerde ‘Geçilmez’ yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de ‘fuhşun anısına’.

Melahat Geçilmez

Bütün Yort Savullar, s. 181

Çanakkaleli Melahat’ı abideleştiren ve şiirde temel figür yapan Ayhan, bu figürle toplumun kalıp yargılarına başkaldırır. “Melahat Geçilmez” şiirinde, Ayhan, “Geçilmez” soyadını “Melahat”a vererek Melahat figürünü ölümsüz kılmaya çalışır.

“Ürkü” şiirinde ise hayvan vahşiliğindeki erkekler tarafından cinsel ilişkiye zorlanan bir kadının ürkme ile gelen tepkisinin başkaldırıya dönüşmesi anlatılır:

1. Yazın. Bir dal yapayalnız kasabadan köyü dönüyordur. Bir sürü boz ayıyla karşılaşır dar bir geçitte
2. Umarsız. Üstündekileri başındakileri fora eder. Anadan doğma çırılçıplak.
3. Ayılar duraklarlar, homurtuları kesilmiştir. Ormanlarında böyle bir aykırılık görmemişlerdir.

Ürkü, Bütün Yort Savullar, s. 185

Kadınların erkekler tarafından gördüğü cinsel zorbalığa yönelik başkaldırı, şiirde bir kadın aracılığıyla verilir. Cinsel haz isteğiyle başkalarının varlık alanına tecavüz edenler, şiirde hayvan vahşiliğini imleyen “ayı” benzetmesiyle belirir. Savunmasız bir kadının bir sürü “boz ayı” ile karşılaşması, kadın için tecavüzün korkunç çağrışımlarını zihinde uyandırır. Bu olaya yönelik başkaldırı ise kadın tarafından “çırılçıplak soyunma” protestosu ile gelir. Bu protestonun ardından “homurtuları” kesilen insanlar, şiirde hayvani dereceye indirgenerek değer algısı belirlenir. Kadını “homurtularıyla” rahatsız edenler ise daha önce görmedikleri böyle bir tepki karşısında eylemsiz kalırlar.

1.2.2. Özgürlük Sorunsalı Olarak Cinsellik

¹⁷⁰ Kul, a.g.e., s. 310

İnsan doğasının bir parçası olan cinsellik, genel itibariyle toplumlar tarafından günahkâr bir doğayla özdeşleştirilir ve çoğu kez bastırılma/gizlenme ile birlikte belirir. Cinselliğin ya da cinsel etkinliklerin, ayıplanan bir olgu olarak belirmesinde ise pek çok etkenin varlığından söz edilebilir. Aile kurumu ile meşru bir görünüm kazanan cinsellik, bu yönüyle kabul görür. Bununla birlikte cinsel eylem etkinliği insanlık tarihi boyunca bastırılmaya devam eder; konuşulması dahi sakıncalı kabul edilir.

Toplum içerisinde “*cinsel etkinliğin günahkâr doğası*”ndan¹⁷¹ kurtulmak isteyen şair/yazarlar ise cinselliği tüm gerçekliği ve aykırılığıyla söylemine konu edindir; çoğu kez sınırlandırmalara başkaldırırlar: “*Eğer cinsellik bastırılıyor; yani yasak, yok sayılma ve suskunluğa itiliyorsa, salt onun ve bastırılmasının sözünü etmek bile kararlı bir karşı çıkma havası taşır. Bu dili konuşan kişi, belli bir noktaya kadar iktidar dışında kalır; yasayı sarsar, mütevazî bir biçimde de olsa gelecekteki özgürlüğün koşullarını hazırlar.*”¹⁷² Yaşamın ve insan yaratılışının bir parçası olan cinsellik, İkinci Yeni şiirinde kendine yer edinmiş bir izlek olarak belirir. İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya, cinsel etkinliği bir özgürlük sorunsalı olarak ele alır.

“*Önceleyin*” şiirinde, cinsellik sorunsalında hareketle toplum ve ahlak kurallarına başkaldırı, sınırlandırmalardan yoksun bir özgürlük istemine yöneliktir:

*Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Şarabın yanısıra felekte bir Cumartesi
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi*

*Yeni çizilmiş gözlerinle namuslu, gerçek
Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
Sen çıkardın utancını duvara astın
Ben aldım masanın üstüne koydum kuralları
Herşey işte böyle oldu önce*

Önceleyin

Sevda Sözleri, s.13

¹⁷¹ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver) Ayrıntı Yay. İstanbul, 2012, s. 16

¹⁷² Foucault, a.g.e., s. 14

Cemal Süreya, cinsel sınırlandırmaları çoğu zaman şiirlerinde bir özgürlük sorunsalı olarak ele alır. Toplumsal normları, ahlak kurallarını sınırlandırma olarak kabul eden Süreya, bu sınırlandırmalardan kurtulma isteğini “Önceleyin” şiirinde cinsel birleşme ile verir. “*Utanma*” duygusunun ve “*kuralların*” bir kenara bırakıldığı şiirde, sınırları olmayan bir özgürlük arzulanır. Bu özgürlük adına yapılan kural tanımazlık ve normlara aykırı davranma, cesareti imleyen bir tarzda belirir. İki bireyin birbirini tutkuyla istemesiyle gelen cinsel arzu, erotizmi imleyen bir tarzda tüm ahlak ve toplum kurallarına başkaldırı olarak belirir. “*Bu Bizimki*” şiirinde ise savunulan yasadışı aşk başkaldırı ile verilir:

*Yasadışı bir aşk,
Evlenmeyi
Hiç mi hiç düşünmüyor.
...
İşgalci bir aşk bu,
Samanlık sevişenin diyor.
Başka şey demiyor.*

Bu Bizimki, Sevda Sözleri, s. 189

“*Aşk meşru olamaz. O da şiir gibi meşrulaşınca ölür.*” diyen Cemal Süreya, şiirlerinde tüm toplumsal normlara aykırı bir aşkın varlığını savunur. Geleneğe ve genel geçer ahlak kurallarına başkaldırır. “*Bu Bizimki*” şiirinde kendi aşk tanımlamasını sınırsızlığın bir görüngüsü olarak ifade eden Süreya, “*yasadışı ve işgalci aşk*” tanımlamasıyla sınır tanımayan bir aşkın resmini çizer.

“*Tabanca*” şiiri “*ateş etmeyiniz*” söylemiyle halka yönelik bir çağrı görünümündedir. Toplumun eleştiri okları, kendinden olmayanlara karşı daimi surette daha acımasız, daha yaralayıcı olur. Şiirde bu eleştirel söylemler, “*tabanca/kurşun*” ile sembolize edilir. Şiirde tüm toplumsal normlara karşı gelerek evli bir kadınla rakı içmenin görüntüsü sunulur:

*Sigara içenlere ateş etmeyiniz
Evli bir kadınla rakı içerken
Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini
Ben Mitridat’tan söz ettim siz etmeyiniz*

Tabanca, Sevda Sözleri, s. 53

Toplumsal kuralların ve ahlaki normların insanlar üzerindeki sınırlandırmasını kabullenmeyen Süreya, bu sınırlandırmaların dışına çıkan hallerini şiirlerinde normlara yönelik bir başkaldırı olarak dile getirir. “*Sigara, alkol ve kadın*” üçgeni içerisinde oluşturulan

şiiir, kadının evli olmasıyla daha da “aykırı” bir görünüm kazanır. Toplumsal normlar karşısında evli bir kadının yabancı erkekle rakı içmesi, cesaret gerektiren bir durum olarak görülür ve bu durum “cesaret rozetiyle” simgeleştirilir. Öte yandan anlatıcı özne, kendi durumunu ise “Mitridat” ile özdeşleştirir. Küçükken annesi tarafından zehirlenmek istenen Kral Mitridat, 7 sene Pontus dağlarında yaşar; tüm bitkileri ve zehirleri tanır. Zehirleri vücuduna yavaş ve az miktarda da enjekte etmesiyle zehirlere karşı bağışıklık kazanır. Öte yandan kendi ürettiği zehirlerle de düşmanlarını alt eden Mitridat, ilk zehir bilimcidir.¹⁷³ Şiirde simgesel anlamda zehir bilimci olan özne, kuralların ve genel geçer yargıların dışına çıktığı için düşmanlarından gelecek tehlikelere karşı hazırlıklıdır. Özne; cesareti, gelecek tüm tehlikelere ve zehirlere karşı hazırlanmış bir panzehir olarak sunar.

Sonuç olarak denilebilir ki; verili olan her şeye, tüm sınırlandırmalara başkaldıran İkinci Yeni şairleri; cinsellik bağlamında gerçekleşen sınırlandırmalara, verili cinsel kimliğe başkaldırırlar. Bu başkaldırı ise çoğunlukla Süreya ve Ayhan şiirinde belirir.

1.3. Sanatsal Duyarlılıkla Gelen Başkaldırı

İkinci Yeni şiirinde sanatsal duyarlılıkla gelen başkaldırının izleri de görülür. Şairler, kendi sanat anlayışlarını eleştirenlere ve sanatsal duyarlılığı taşımayan kimselere şiirleri aracılığıyla başkaldırırlar.

İkinci yeni hareketi başta Garip şiir akımına olmak üzere beraberinde pek çok şiir hareketine karşı çıkararak ortaya çıkmış şiirsel bir başkaldırı hareketidir. Şairler, bilincin kurduğu düzenin insan problemlerini çözmemesinden kaynaklı olarak bilincin biçimlendirdiği kurulu düzene ait her şeyi reddederler, bilinçaltına yönelirler. Anlama ve konuşma diline karşı çıkarlar. Bu ve çeşitli yönleriyle farklı ve aykırı bir çizgide yürüyen şairler, İkinci Yeni adı altında toplanırlar. Süreya'nın “*Kan Var Bütün Kelimelerin Altında*” şiiri ise İkinci Yeni Şiirinin bir manifestosu gibidir:

Posta arabalarından söz et bana
Kan var bütün kelimelerin altında
Ezop'un şu lanetli dilinden söz et
Kan var bütün kelimelerin altında
...
Kan var bütün kelimelerin altında
Umulmadık bir gün olabilir bugün

¹⁷³ Meydan Larousse Büyük Ansiklopedi ve Lûgat, “Mitridat/Mitridatizm”, Meydan Yayınevi, C.8, 1990, s. 848

Bir çeşme gibi akabilir cumartesi
Çığlığındaki sessiz harfler

...

Kan Var Bütün Kelimelerin Altında

Sevda Sözleri, s. 98

İkinci Yeni hareketinin özünü/imgelemine ifade eden şiir, bu hareketle ilgili eleştiride bulunanlara karşı bir başkaldırı niteliğindedir. “*Kan var bütün kelimelerin altında*”, “*Ezop’un lanetli dili*” ifadeleri çağdaş düşünürlerden etkilenen ancak kabul görmeyen bir şiir anlayışının varlığını sezdirirken bu şiir hareketinin diğerlerinden farklı oluşu ve diğerlerine başkaldırdığı yine “*kan var tüm kelimelerin altında*” ifadesiyle vurgulanır. “*Cumartesi*”nin bir çeşme gibi akması, “*sessiz harflerin bir çığlık*” görünümünü alması bu şiirin imge kuruluşunu, sözcük oyunlarını ve sürrealist bakış açısını seziren ifadelerdir. Şiirde “*kan, lanet ve çığlık*” ifadeleri başkaldırı imi olarak belirir. Öte yandan “*posta arabaları*” ifadesi ile İkinci Yeni’nin çıkış yeri olan “Pazar Postası” dergisinin imlendiği söylenebilir.

İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever, şiiri her şeyden önce “düşüncenin somutlanması” olarak tanımlar. Ona göre şiir, birey ve toplumu kapsayan, şairin mizacından ve yaşantısından izler taşıyan, bununla birlikte estetiksel öğeleri bünyesinde barındıran bütünsel bir bileşimdir. O, sanat anlayışını estetiksel öğelerle öz’ün birleşiminden oluşan bir sentez üzerine inşa eder. Salt estetizmle kuşatılmış şiire karşı çıkar. Bu durumun isyanını “*Halkın Görüşü*” adlı şiirinde dile getirir:

Sizi biz şımarttık bu kadar
Şişirdik göklere çıkardık
Yaşasın dedik şiir diye buna derler
Görülmemiştir böylesi mehtabın

...

Ha babam yazıp çizdiniz
Aştı mehtaptı canına okudunuz tabiatın
Kiminiz sürdürüp gitti yalnızlığını
Bir düşüncedir tutturdu kiminiz
Ağlamaklı ettiniz en sonunda halkı

Halkın Görüşü, Sonrası Kalır I; 51

Estetizm, “her şeyden önce sanatın kendisi dışındaki her şeye yabancılaşması, hayat ve hayat pratikleriyle bağını koparması, kendisine dilin içinde yapay bir cennet oluşturmaması;

dış dünyanın yabancılığına, yapaylığına, aşırı hız ve değişime karşı bir sığınağa dönüştürülmesidir. Estetizm sadece yabancılaşma değil, aynı zamanda sanatı saflaştırma girişimidir. Estetizmle sanat, etik ve sosyal işlevlerinden ayrılır, sadece kendisine has amaca hizmet edecek bir konuma yükselir. Her iki tavrıyla da estetizm, bir yabancılaşmadır.”¹⁷⁴ Öte yandan belirtmelidir ki sanatçıyı salt estetizme yönelten sebep, baskı ve sınırlandırmalarla sanatçıya müdahale eden, onu dar bir kalıp içerisinde hapsedmeye çalışan sistemin varlığıdır. Cansever, böyle bir sisteme boyun eğmez; şiirlerini estetiksel öğelerden uzak tutmamakla birlikte salt estetiğin gölgesi altında da bırakmaz.

“*Halkın Görüşü*” şiirinde Cansever halkın sanat ve estetikle ilgili görüşlerinin sözcüsü gibidir. Sanatı, doğayı, insanı estetizmle insandan ve toplumdan uzak bir konuma götüren ve sanatı kendi sınırları içine hapseden anlayışa başkaldırır. “*Sizi biz şımarttık*” ifadesiyle sanatı yabancılaştıran şairlere verilen değere karşı çıkılırken “*mehtabın*” daha önce “*hiç görülmemiş*” olarak sunulması, şairlerin “*tabiatın canına okuması*”, salt estetizmle örülü şiire yönelik başkaldırıdır.

İkinci Yeni şiirinde bireysellik düzleminde beliren başkaldırı, birey için yaşanılabilir bir dünya kurma tasarımı temelinde gerçekleşir. Bireyin yabancılaşarak kendilik yitimine uğramasına, herkesleşmesine, metalaşmasına, verili olanlara hapsedilmesine karşı çıkan İkinci Yeni şairleri, bu durumu şiirlerinde başkaldırıyla verirler. Çeşitli dil oyunları ile anlamın derinliklere gizlendiği şiirlerde başkaldırı kimi zaman gür bir sesle belirirken kimi zaman gizli bir söylemiyle varlık kazanır.

¹⁷⁴ Öcal, a.g.e., s. 53

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE TOPLUMSAL ZEMİNDE BELİREN BAŞKALDIRI

2.1. Modernizmin Eleştirisiyle Gelen Başkaldırı

Akılcılığı esas alması itibariyle insanlık tarihine aydınlatma çağı yaşatan modernizm; bilimin gelişmesi, toplumun ilerlemesi, yaşam koşullarının iyileşmesi, refah seviyesinin yükselmesi gibi pek çok yönde olumlu koşulları sağlamasının yanı sıra çeşitli olumsuzlukların da var olmasına yol açar.

Berman modern olmayı, “*modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi.*”¹⁷⁵ şeklinde tanımlar. Bu bağlamda modernizmin insanlığa olumsuz yansımaları ise insanları manevi değerlerinden uzaklaştırma, yabancılaştırma, kitleselleştirme, aynileştirme ve tüketiciliğe sürüklenme yönünde olur. Sahip olduğu hayat ile bir anda kendini olanaklar bolluğu içerisinde bulan insan, bu bollukta yaşadığı değer kısırlığının ruhunda yarattığı boşluk ile hezeyana uğrar. Bu hezeyan ise çoğunlukla kendilik değerlerinden uzaklaşan bireyin, modernizmin kölesi olması ile son bulur.

İkinci Yeni şiirinde modernizmin eleştirisi; insanı öteleyen kentsel dönüşüm, yabancılaşma, kapitalizm düzleminde gerçekleşir. Modernizmin insanlığa olumsuz yansımalarına başkaldırılır. Modernizmin yabancılaşma ile ilgili etkileri tezin ilk bölümünde ele alınmıştır. Kentsel dönüşüm ve kapitalist düzenin etkileri ise tezin bu bölümünde ele alınacaktır.

¹⁷⁵ Berman, a.g.e., s. 279

2.1.1. Bireyin Kaybolduğu Mekân: Kent ve Kentleşme Bağlamında Başkaldırı

İnsanların yerleşik hayata geçmeleriyle ortaya çıkan şehirler, en eski devirlerden bu yana değişimin odak noktası olma özelliğine sahiptir. Özellikle sanayileşme/modernleşmeyle birlikte boyut değiştiren şehirlerin sosyoekonomik ve toplumsal yapılarında pek çok farklılık meydana gelir

Mekân algısının değişmesine ve kentsel dönüşümün hızla ilerlemesine modern çağın büyük etkisi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu dönüşümün etkileri ise her zaman olumlu manada olmamıştır. Öyle ki “*modernitenin ya da kapitalizmin insanlık tarihinde en önemli dönüşümlerinden biri, geleneksel hayat algısının yerine, modern hayat algısını ikamet etmek; şehri, kente ve metropole dönüştürmek*”¹⁷⁶ olur. Modern çağ kentinin sunduğu yaşam alanı içerisinde “*duygular, coşkular, arzular, korkular, sevinçler, şüpheler mekânla iç içe yaşanır. Mekân bunları kısıtlayıcı, sınırlandırıcı bir işlev görerek insanın kendine yabancılaşmasına neden olabilir.*”¹⁷⁷ Dolayısıyla insanların daha iyi koşullarda, uygarlık içerisinde yaşamaları için tasarlanmış ve modern yaşam tarzı üzerine inşa edilmiş kentler; bütünüyle insanların çıkarına yönelik bir görüntü çizmez. Kalabalığın hâkim olduğu bir mekânda, gündelik yaşam içerisinde, kendi ses’inden uzak kalan birey; yabancılaşma, yalnızlaşma sorunsallarıyla yüz yüze gelerek varoluşsal sıkıntılar yaşar.

Modernizmle birlikte dönüşüm geçiren şehir olgusu, İkinci Yeni şairlerinin üzerinde durdukları izleklerin başında gelir. İkinci Yeniciler, bireyin varoluşsal problemlerini kentin somut gerçekliği içerisinde irdelerler. Turgut Uyar ise İkinci Yeni şairleri arasında kent üzerinde en çok duran şairdir. O, şiirlerinde beton yığını haline dönüştürülen kent içerisinde, tüketime sevk edilen bireyin metalaştırılmasını, kent insanının yaşadığı yalnızlık, kaos ve çatışma hallerini; şiirlerinde bazen hüznün, bazen ironi, bazen de başkaldırıya dayanan bir söylemle anlatır. Kent insanın yaşadığı sorunları sorgular ve insan hayatının kent içerisinde kaybolmasına karşı çıkar. Onun şiirlerinde kent olumsuzlanan bir değer olarak belirirken köy olumlanan, arzulanan mekân olarak belirir:

...

¹⁷⁶ Abdurrahim Karadeniz, “Kentin Çağrısı, Köye Dönüşün İmkansızlığı”, Hece Dergisi, Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı içinde, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara, 2009, s. 116

¹⁷⁷ Ramazan Yelken, “Modernizmin Emlakçı Marketinden Postmodernizmin Binbir Çeşit Çarşısına: Kent”, Hece Dergisi, Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı içinde, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara, 2009, s. 172

*Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar
Şu aranıp duran korkak ellerimi tut
Bu evleri atla bu evleri de bunları da
Göğe bakalım*

...

*Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğe bakalım
Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum*

...

Göğe Bakma Durağı, Büyük Saat, s. 133

“İnsan elinin değmediği yer ve bölge”¹⁷⁸ anlamını karşılayan “doğa”, modern çağda, tümüyle insan ürünü olan kentten çekilir ve son emaresi olan “gökyüzünü” de yüksek binaların, gökdelenlerin gölgesi altında insanlara sunmak durumunda kalır. Şiirde doğa ve doğaya ait unsurlar “gökyüzü” metaforuyla imlenir. Kentin, doğaya ait unsurları gölgede bırakması birey-doğa ilişkisini yok eder ve birey, ait olduğu özden/doğadan uzaklaşarak yabancılaşma içerisine girer. Nitekim doğadan gelmiş olan insanın kendini bir anda yapılar yığını içerisinde bulması onu “yabancı” oluşun kıyısına sürükler. “Marx’a göre yabancılaşma, emeğin işçinin dışında olması, onun özüne ilişkin olmaması ve işçinin kendi emeğini, üretimini yadsıması sonucu işine, emeğine, içinde yaşadığı doğaya, kendi öz doğasına ve diğer insanlara uzaklaşmasına neden olan eylemdir.”¹⁷⁹ Modern çağda bireyin ürettiği nesne, onu üretenden bağımsız yabancı bir güç olarak belirir. Dolayısıyla emek kavramının metalaştığı ve bu metaların her yanı kuşatıp karşı konulamaz bir güç haline geldiği düzende birey yaşadığı mekâna yabancılaşır.

Bununla birlikte bireyin yabancılaşmasında metalar arasında kaybolmanın etkisi olduğu kadar doğadan uzak kalışı da etkindir. Öyle ki topraktan gelen insan her daim doğa ile temas içerisinde olmuştur. İnsanın doğadan gelişi Kur’an-ı Kerim’de şöyle ifade edilir: “O sizi topraktan yarattı. Ve sizi o yerde yaşattı.”¹⁸⁰ Topraktan/doğadan gelen insanın doğadan uzak kalması, kent karmaşası içerisine hapsolmesi, onun özünden uzaklaşması anlamına gelir ki bu ise Bezm-i Elest’ten Kavs-i Nüzul ile gurbete çıkan insanın dünya üzerinde de ikinci kez gurbete hapsolmesi, öz vatanı olan doğadan ayrılması demektir.

¹⁷⁸ Ali Volkan Erdemir, Japon Toplum ve Doğa, *Doğu Batı Düşünce Dergisi* içinde, Yıl 15, S. 60, Doğu Batı Yay. Ankara, Şubat, Mart, Nisan 2012, s. 120

¹⁷⁹ Gökhan Ofluoğlu ve Ozan Büyükyılmaz, “Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri”, *Kamu-iş*, C:10, S.1, 2008, s. 116

¹⁸⁰ Yazır, a.g.e., s. 227, 11/61

Şiirde kent karmaşasının aşılması arzusu “*bu evi atla bunu da atla göğe bakalım*” ifadesi ile varlık kazanır. Birey, yeryüzünün kaotik ortamından kaçıp kozmosun sınırsızlığına ulaşmak ister. Modern dünyanın yansıması olan kentler bitip tükenmeyen bir değişim ve yapılar yığını olarak vücut bulur. Kentin insanlara sunduğu nesnelere vitrini içerisinde çevresine bakmaktan kendi içine bakamayan insan, “*gözler*”inin bakma eylemini “*boşa harcanmış*” olarak değerlendirir.

Üst üste yığılan evlerin gökyüzünün görülmesini engellemesiyle yaşanan ruhsal psikoz, ruhun labirentleşen mekân/kent içerisinde kayboluşunun göstergesidir. Birey kent karmaşası içerisinde, doğanın olumluyan yönünde uzak kalır. Öte yandan kentin devliği karşısında yaşanan ruhsal çatışmalarla gelen korku durumu ise sevgilinin birlikteliği ile aşılmaya çalışılır. Sevgilinin ellerini tuttukça gerçekleşen “*çoğalma, kalabalıklaşma*” durumu “yeniden varoluşun”, “tinsel anlamdaki doğuşun” simgesidir. Var oldukça güçlenen bireyin başkaldırısı, göğe ulaşma arzusunu gerçekleştirmeye yöneliktir.

Kentleşmeye yönelik başkaldırının başka bir izi “*(Bir Kantar Memuru İçin) İncil*” şiirinde geçer:

Bastonuma dayandım, bu meydanda gökyüzünün görünüşü hoşuma gitmiyordu, çatılar çatılar çatılar bölüp duruyordu, hemşerilerim de sevmeyecekti biliyordum, bastonumla gösterdim, şu şu şu yapıları yıkın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım. (...)bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komuşlar, ne günaydın.

(Bir Kantar Memuru İçin) İncil

Büyük Saat, s. 148

Akçaburgazlı Yekta kentteki yapılar yığını, doğanın varlığını engellemesiyle suçlar. Tüm düzene başkaldırırcasına binaları yıkar, yok eder. Fromm, insanda yıkıcılığın kökenlerini irdelerken insanın yaşamsal çıkarlarına yönelik bir tehdidin onu saldırganlığa iteceğini ifade eder. Bu durumu “*savunmacı saldırganlık*” olarak nitelendirir ve bu tür saldırganlığın amacını ise “*yıkım susuzluğu değil, yaşamın korunması*”¹⁸¹ olarak ifade eder. Şiirde Akçaburgazlı Yekta, kendi doğal yaşam çevrelerine yönelik bir müdahale olan yapıları yıkmak, kenti yok etmek ister. Öyle ki kent yaşamı öznenin bedensel varlığını sürdürmesine izin verse de ruhsal varlığına zarar verir. “*İnsanın işlevde bulunma yeteneğini yitirmemek için belli bir ruhsal dengeyi sürdürmesi gerekir; insan için ruhsal dengenin korunması bakımından gerekli olan her şey, aynen bedensel dengesinin sürdürülmesine yarayan her şey kadar yaşamsal çıkar*

¹⁸¹ Erich Fromm, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1*, (Çev. Şükrü Alpagut) Payel Yay., İstanbul, 1995, s. 247

*niteliğine sahiptir.*¹⁸² Şiirde öznenin ve tüm insanların ruhsal dengesini bozan kentler aydınlık'tan yoksundur. Gökyüzünün maviliğini, güneşin ışıklarını engelleyen ve yapay ışıklarla aydınlatılan kent; aydınlık günlerin/"*günaydın*"ların olmadığı mekândır.

Kentteki binaların yok edilmesi beraberinde sistemin, modernizmin olumsuz etkilerinin ve tüm yapaylığın yok edilmesidir. Öte yandan anlatıdaki "*baston ve eski bir şehir*" ifadeleri, eskiye duyulan özlemin ifadesidir. Başkaldırının bastonlu Yekta tarafından gerçekleştirilmesi ise modern çağın geleceğin simgesi olan gençleri de hipnotize ettiği hissini uyandırır. Huysuz bir "yaşlı" görünümüyle beliren Yekta, eskinin doğasını yok eden şimdiki yapılara/kente başkaldırır. Yekta'nın düzene yönelik başkaldırısı; geleceği ve mekânı yeniden kurgulamaya, doğa ile iç içe bir yaşam alanı oluşturmaya yöneliktir.

"*Büyük Ev Ablukada*" şiirinde Uyar, bozulmuş düzeni ironik bir üslupla ele alır. Ona göre bireylerin hayatları kent tarafından ablukaya alınmıştır. Uyar, bu kuşatılmışlığa başkaldırır:

(Ekmek vardı tereyağı vardı utanılacak bir şey yoktu

Bir şey daha yoktu ama kavrayamıyordum)

...

Göğe baktım yerli yerinde

Haydutlar dalavereciler yerli yerinde

Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle

İyi dedim içim rahatladı

Düzen bozulmamış dedim sevindim

Tenhaca bir bölgelerinden şehre girdim

...

Büyük Ev Ablukada, Büyük Saat, s. 186

Şiirde doğallığın, bozulmamışlığın simgesel açılımları "*ekmek, tereyağı*" olarak vücut bulur. Ekmek ve tereyağı metaforlarının hemen ardından gelen "*utanılacak bir şey yoktu*" açıklaması, bir yandan modern çağda doğallığın ilkellik olarak değerlendirilmesine yapılan bir gönderme iken; diğer yandan bu ifadeyle modern çağda yitirilen mahremiyet anlayışının eskideki varlığı imlenir. Bununla birlikte ekmek ve tereyağının varlığı, farkına varılamayan "*bir şey*"in yokluğunu kapatamaz. Bu şeyin yokluğu düzenin yozlaşmasının/bozulmasının temel sebebidir. Bu sebebin bilinmemesi ise problemin giderilmesinin önüne geçer. Öyle ki özne kaybettiği şeyin varlığını bilmez. Yokluğu hissedilen ama ne olduğu bilinmeyen bu

¹⁸² Fromm, a.g.e., s. 250

unsur, şüphesiz modern insanın kaybettiği ‘kendilik değerleri’dir. Yokluğu bilinen bu varlığın ne olduğu ise çevreye dönük gözlemlerle sunulur. Öyle ki evrende değişen hiçbir şey yoktur. “Gök yerli yerinde”dir, “düzen” aynıdır; “haydutlar, dalavereciler, vurguncular ve hayınlar” da değişmeksizin yerli yerindedir. Bu statiklik ise düzenin iyileşme göstermediğinin/değişmediğinin ifadesidir. Düzenin yozlaşmışlığının devam ettiğini gösteren bu unsurlar, ironik bir dille eleştirilir ve şiirde “iyi içim rahatladı” ifadesiyle verilir. Şiirin devamında ise kent yaşamının insanı yok oluşa sürüklemesi, başkaldırılan unsurdur:

Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim

...

Ben sevemezsem sevmek kimselerin elinden gelemez

Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına

Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara

Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara

Yalana dolana itliklere keten elbiselere

...

Büyük Ev Ablukada, Büyük Saat, s. 186

İnsan ürünü olan kentler, sonrasında insanı yutan dev bir yabancı güce dönüşür; insanın duvarları arasında erimesine, metalaşmasına neden olur. Turgut Uyar, insan eliyle kurulan şehirlerin “sonunda bizim olmayışlarını, hatta bize karşı çıkışlarını “abluka edilmek” sembolü ile canlandırıyor. Şehirleri, mutluluğun için kuruyorsun, ama onlar sonunda mutluluğun kuyusunu kazıyor, seni abluka ediyor. Besle kargayı oysun gözünü gibi bir şey oluyor.”¹⁸³ İnsanın yaşadığı büyük evin/mekânın ablukaya alınması bir nevi insanın kendi eliyle yaşamı kaosa gebe kılmasının görüntüsüdür.

Doğallığın uzağında kent yaşamına uyum sağlayan modern insan, kente ait türlü alışkanlıklar kazanır. Ne var ki bu alışkanlıklar, “sürü sürü mutsuz”lukları da beraberinde getirir. Kent yaşamına alışmışlığın şiirdeki simgesel açılımları ise “keten elbiseler, yalan, dolan, telefon, sinema, radyo, sosise, otobüs ve kancık sevdalar” olarak belirir. Kişiyi türlü alışkanlıklarla kuşatarak onun kaçışının önüne geçen modern yaşam, bireyi kendine mahkûm kılar. Modern hayatın metaları arasında yer edinen “telefon, radyo”, bireyin metalaşan yaşamını imlerken; “tereyağı-sosise” kıyaslaması “doğallık-yapaylık” değişimine gönderme yapar. “Keten elbiseler” dış görünüşün/maddenin emaresi, “kancık sevdalar” ise sahteliğin,

¹⁸³ Hüseyin Cöntürk- Asım Bezirci, *Turgut Uyar-Edip Cansever*, De Yayınevi, İstanbul, 1961, s. 14

anlamını yitiren değerlerin simgesidir. Öyle ki modern hayat, insanlığa sunduğu olanaklar bolluğunun yanı sıra tinsel değerleri ve doğallığı yok eder. İnsanın zamanını ve manevi değerlerini ondan alarak yerine bir “*sürü mutsuz alışkanlıklar*” sunan kentler, onu anlamını yitirmiş sevdalara mahkûm eder. Öyle ki düzendeki “*tutku ve sevdalar*”, kişilere değil; metalara yönelik bir şekilde gerçekleşir. Kent içerisinde madde ile kuşatılan insan; nesnelere seven, metalarla evlenen bir trajedinin görüntüsünü çizer. Zamanla kendisi de o metalden/eşyalardan biri haline dönüşerek başkalaşır ve kendi olma özelliğini yitirir. Şiirde kent yaşamıyla birlikte gelen başkalaşmaya yönelik başkaldırı söz konusudur.

“*Kan Kentleri*” şiirinde modern çağın evlerini konu edinen Uyar, ölü bedenlerin yaşamlarını “*ev*” imgesiyle verir:

*Kan akıyor penceresi karanlık evlerden
Ölü kadınların üstüne tuğlaların üstüne
Denizse aydınlık ve incili ve mavi taşrada
Kana doğru ürkek en güzel yaban balıklar
Bu kandır akıttığımız sıkıntılı pazarlarda
Üstüste yergökyüzüne içki şişelerine*

Kan Kentleri, Büyük Saat, s. 189

Ev, Korkmaz’a göre, “*işlediği ilk günah nedeniyle kaosa sürülen insanın, dünyada kurmaya çalıştığı mikro ölçekli bir cennet tasarımıdır. İçtenliğin bu muhkem kalesi, ruhu ve bedeni yaşamın tüm olumsuz saldırılarına karşı aynı kararlılıkla korur ve kollar.*”¹⁸⁴ Birey kutsal saydığı bu tasarımı, içinde bulunduğu kaosu aşmak ve kozmosa ulaşmak için koruyucu bir kalkan olarak görür. Evrenin/doğanın içerisindeki bu kalkan, onu tüm kötülüklerden korumasının yanı sıra; ona sevgi, huzur ve ruh dinginliğinin olduğu bir yaşam alanı sağlar. İçtenlik mekânı olan evin huzur, sevgi ve samimiyet gibi vasıflardan yoksun olması cennet tasarımı olan mekânın cehenneme dönüşmesine neden olur.

Modern çağla birlikte kendilik değerlerini yitiren, doğallıktan uzaklaşarak sistemin bir metası haline dönüşen insanların varlığı, evlerin “*karanlık*” olmasına neden olur. En birincil yaşam alanı olan evin karanlık olması, yaşamların da karanlığa hapsolmesi demektir. Eskiden masallarla, sohbetlerle, birlik ve beraberlikle aydınlanan evler, modern çağda bu özelliğini yitirir. Masalların yerini televizyonlar alırken tüm aile fertleri iletişimsizliğin gölgesinde metalara müptela olur. İletişimin sihirli gücünün olmadığı kent evleri, duvarların soğukluğu içerisinde karanlıkta kalmaya mahkûm bir görüntü çizer. Şiirde “*Kan akıyor penceresi*

¹⁸⁴ Korkmaz, a.g.e., s. 143

karanlık evlerden” ifadesi ise iki anlam düzeyinde değerlendirilebilir. İlk olarak uyuşturucu alkol, esrara ya da bir kargaşa/kaos’a kurban giderek yaşamını yitiren insanların sayısı kentlerde daimi bir fazlalıkla belirir. Suç oranlarının daima yüksek olduğu kentler, ölümün her an, her yerden geleceği güvenlikten uzak mekânlar hüviyetindedir. İkinci bağlamda ise bu “*karanlık evler*”de yaşayan kişilerin tinsel ölümlerinin gerçekleştiği yorumu yapılabilir. Modern hayat insanlara kent içerisinde yüksek binaların gölgesi altında, demirden kafesler içinde sürececek bir yaşam tarzı sunar. Bu kafesler içerisinde metalaşan/başkalaşan kişi ise ontolojik ölümlere mahkûm olur. Daha da kötü olan ise kadınların bu ölümü yaşamamasıdır. Gelecek nesillere gebe olan kadın, üretkenliği/doğurganlığı ile süreğenliğin/devamlılığın simgesidir. Ebedi bir varoluşun kaynağıdır. Şiirde ise kadınlar “*ölü*” vasfıyla nitelendirilir.

Öte yandan şiirde kent-taşra kıyaslaması “*taşra*”nın güzelliğini ve doğallığını korumuş olmasıyla sunulur. Kent karanlıklara boğulurken taşra “*aydınlık, incili ve mavi*” bir denize sahiptir. Kent içerisindeki bireylerin tatil günleri olan “*Pazar*”lar ise sıkıntılı bir günün tanımı olarak verilir. Metalar içerisine hapsolmuş, yaşamın anlamını ve insanî duygularını yitirmiş bireylerin iletişim özelliklerini kaybettiği, bir eşya/nesne soğukluğuna bürüdüğü kentte bunalım psikozuna bürünmesi tabiidir. Bunalım psikozu içerisinde ve nesnelere arasında yalnızlığa mahkûm olan birey, içkiyi sığınak olarak görür. Kent içerisinde yalnızlaşan ve yabancılaşan insanın avunma yollarından biri olan “*içki*”, bireyi bunalımdan kurtarmaz; aksine yaşamını alt üst eder. Dolayısıyla günler ve boş zamanlar içki’nin esareti altında geçer. Şiirde “*üstüste yergökyüzüne*” ifadeleri ise üst üste yığılmış duvarlar yığını olan kentin karmaşasına yönelik bir göndermedir. Şiirin devamında ise kent yaşamının ölü hayatlar doğurmasına yönelik başkaldırı gür bir nida ile sunulur:

...

Kentlerin kan üstüne kan yaması

Ölü kadınların öpölü çocuklar doğurması

Kuşsuz ve balıksız konsollu odalarda

...

Kan Kentleri, Büyük Saat, s. 189

Şiirde “*kuşsuz ve balıksız*” olan evler, yaşama ait izleri (çiçekler, hayvanlar) barındırmak yerine modern çağın nesnelere olan “*konsol*”ları barındırmayı tercih eder. Öte yandan doğurganlığın/süreğenliğin simgesi olan ve geleceğe gebe olan kadınların tinsel ölümleri, doğacak çocukların da canlı bir beden içerisinde ölü bir ruha sahip olmasına neden

olur. Geleceğin ölü olarak doğması ise varolan düzenin kısır döngü halinde devam edeceğinin göstergesidir.

Uyar'ın “*Geyikli Gece*” şiirinde “*Geyikli Gece*”, kent yaşamına başkaldırıyla gelen arzulanın mekân ve insanların düzene başkaldıracağı beklenen gece olması itibarıyla zaman ve mekânın simgesel görüntüsüdür. Şiirde kentlerde varolan yapaylık ironiyle birlikte verilir:

Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta
Her şey naylondandı o kadar
Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı.
Ama geyikli geceyi bulmadan önce
Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk

Geyikli Gece, Büyük Saat, s. 111

Modernizmin konumlandığı mekân olan kentler, nesnelere gelen suni bir hayatın yerleşkesidir. Şiirin “*ilk dizeleri, kent yaşamı, modern zaman imkânlarına karşı tavır alısın bildirisini taşır.*”¹⁸⁵ Kent içerisinde suniliğin gölgesinde yaşamaya mahkûm olan insan, bir süre sonra özünden/doğallığından kopar ve kendisi de suni bir yaşamın sahibi olur. Yaşanılan yapaylık halinin trajik boyutu en üst seviyedeyken şiirde bir problemin olmadığı, ironik bir dille sunulur. “*Korkulacak bir şey yoktu*”, “*her şey naylondandı kadar*” söylemleri, ironiyle gelen bir başkaldırının ifadesidir.

Öte yandan düzen içerisinde yaşanan trajedilere karşı duyarsızlık, eleştiri ve başkaldırı ile karşılanan diğer bir husustur. “*Beş on bin birden*” gerçekleşen ölümler ve her şeyin naylondan oluşu modernizmin alt üst ettiği değerler sisteminin simgesel ifadesi olarak belirir. Geyikli gecenin varlığı ise bozuk düzenin devam etmeyeceğini imler. Nitekim tüm “*korkular*”, “*geyikli gece*”nin bulunmasıyla son bulur. Şiirin devamında geyikli gecenin kurtuluşu, bütün bir insanlığın kurtuluşu ile özdeşleştirilirken mücadele sonrasında kazanılan bu başarı şehirlere yönelik bir başkaldırıdır:

...

Bir yandan toprağı sürdük
Bir yandan kaybolduk
Gladyatörlerden ve dişlilerden
Ve büyük şehirlere
Gizleyerek yahut döğüşerek

¹⁸⁵ Fariz Yıldırım, *Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 25

Geyikli geceyi kurtardık

Geyikli Gece, Büyük Saat, s. 111

Şehrin “*dişlilerden*” oluşan dev fabrikalara sahip oluşu, onu simgesel anlamda “*gladyatörler*”in barınağı yapar. Öyle ki şehir, insanları yutan dev alışveriş merkezleri ve atıklarıyla yaşamı kirleten fabrikalar tarafından kuşatılmıştır. Başkaldırı ise bu dev canavar görünümünde olan şehirden gizlice yapılan eylemler silsilesi sonucunda belirir. “*Toprağı gizlice sürerek*” depolanan tinsel enerji, başkaldırının nüvesini oluşturur. Kurtarılan geyikli gece, insanlığın doğallık içerisinde yaşayacağı yeni bir mekânın ismidir. Türk destan ve efsanelerinde de çokça yer edinen geyik çoğu kez kutsal olandır; kurtuluş imidir. Ala Geyik Efsanesinde Avcı Halil’i eşinden, gerdek gecesinden ayıracak kadar derin bir etkiye sahip olan geyik, Maral Ana efsanesinde kurtarıcı bir imge olarak belirir. Öte yandan “*Türk inanişında geyiğin boynuzları günümüzde, güçlü bir nazarlık olarak kabul edilmekte ve evlerde duvarlara asılmaktadır.*”¹⁸⁶ Şiirde, dağlarda yaşayan ve yabani bir hayvan olan geyik’in ismini alan mekân, doğallığa ulaşma arzusunun somut görüngüsüdür. Geyik sözcüğünün dağlardan getirdiği esintiye sahip olan bu mekân; kentin gürültüsünden, dev makinelerinden uzak, huzur dolu bir mekândır. Fabrikaların yok edici “*dişliler*”inden geyikli geceyi kurtaran insanlar, aslında kendi kurtuluşlarını sağlarlar. Bu kurtuluş gelecek günlere yönelik umudu besleyen temel etkendir:

...

Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız

Örneğin üç şarap içsek kurtulurduk

Yahut bir adam bıçaklasak

Yahut sokaklara tükürsek

Ama en iyisi çeker giderdik

Geyikli gecede uyurduk

Geyikli Gece, Büyük Saat, s. 111

Şiirin son biriminde anlatıcı ben “ilkel” görüntüsüyle ortaya çıkar. Şehrin karşısına ilkelliği/bozulmamışlığı koyan Uyar, bu durumu şiirde “*sokaklara tükürme, adam bıçaklama, şarap içme*” olarak verir. Öte yandan “*bıçaklanma*” ifadesi bireyin sistemi yok etme arzusunun dışavurumudur.

¹⁸⁶ Zekeriya Karadavut- Ünsal Yılmaz Yeşildal, “Anadolu Türk Folklorunda Geyik”, Milli Folklor Dergisi, Yıl 19, Sayı 76, s. 102-112., 2007, s. 109

“Denize Gidip Gelen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü” şiirinde üç yaşamsal unsur olarak beliren “su, deniz ve gökyüzünün” maviliği, kent yaşamında bire indirgenir ve kentteki tek yaşamsal öge gökyüzünün maviliği olarak belirir. Şiirde kent olgusu reddedilerek yerine yeni bir mekân ve beraberinde yeni bir yaşam yaratma arzusu vücut bulur:

Bir gözsüz kulaksız elsiz ayaksız güdük bir gün

...

Şu kadar binler yıllık karalarım karışıklığım üstüste

Usul usul insan insan ölüm ölüm üstüste

Şu kadar güneş şu kadar su yılanı şu kadar düzen

Ben sebepliyim denizlere aylara kavgalara umutsuzluğa

...

Denize Gidip Gelen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü

Büyük Saat, s. 129

Şiirde “gözsüz kulaksız elsiz ayaksız güdük bir gün” varoluşun uzağında sadece varlık olarak sürdürülen bir yaşamın kesitidir. Kentlerde süren yaşamlar; nesneleşmiş bir görünümde, tüm duygulardan ve tinsellikten soyutlanmış olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla kentlerde, canlı olma özelliğini yitiren ‘yaşam’, varlığı sadece ismiyle bilinen bir kavram hüviyetine bürünür. “Gözsüz, kulaksız, ayaksız” olarak beliren yontulmuş gün ise varoluşun kısıtlandığı kentsel yaşam alanında geçer. Şiirde “*usul usul insan insan ölüm ölüm üstüne*” ifadesi evlerin, evlerle birlikte yaşamların da üst üste yığıldığı kent karmaşasına yapılan göndermedir. Öyle ki “*modern teknolojinin imkanlarıyla beton, çelik, cam gibi sert malzemelerin kullanımına eşlik eden sonsuz bir planlama gücü, önceleri seri imalatı sağlayarak sonra kenti her amaca uygun binanın bulunabileceği büyük bir emlak marketine dönüştürmüştür.*”¹⁸⁷ Koca bir emlak marketine dönüşen kentler, evlerle birlikte yaşamların da üst üste yığılmasına, yığılan hayatların metalaşmasına neden olur. Yığılma içerisindeki ölümler ise farkındalığın uzağında “*usul usul*” gerçekleşir. Tüm bu düzene, modernleşme ile gelen kentleşmeye yönelik başkaldırı ise “*kavgalara sebepli olma*” durumu ile verilir. Şiirin devamında ise varolan düzeni yıkarak yeni bir yaşam alanı inşa etme eylemi mevcut düzene başkaldırıdır:

...

Bu kırgın karanlığı bir ıştalım ilkin

Yeniden şehirler kuralım şimdikilerine benzeyen

¹⁸⁷ Yelken, a.g.m., s. 171

Baştan başlayalım susamlara ekmeklere denizaşırılarına sevmelere

...

Ben taş çekerim yılmam çamur kararım yol döşerim

...

Senin de gürül gürül saçların var nasıl olsa.

Denize Gidip Gelen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü

Büyük Saat, s. 129

Uyar'ın “şimdikilere benzeyen” şehir profili; medeniyetle örülü, doğallığın öldürülmediği bir şehirdir. Ona göre uygarlık ve medeniyetin doğallıkla harmanlandığı şehirler, yaşamın da daha iyi koşullarda sürmesini sağlar. Modernizmin akılcı ve olumlu taraflarını içeren, doğallığın öldürülmediği yeni şehirleri kurma girişimi, Uyar'ın “çamur kararım, yol döşerim” ifadeleriyle verilir. Bu girişimdeki sevgili/kadın imgesinin verdiği tinsel güç ise “saç” metaforuyla imlenir.

Uyar'ın “Yatağım Simsiyah Olmalıydı” şiirinde, varolan düzene başkaldırı, “geleceği kurgulama” arzusuyla belirir. Şiirde yaşanan ruhsal çatışmalar, başkaldırı söylemleriyle verilir:

Benim yatağım simsiyah olmalıydı

Pul pul yıldızların altında.

Kın olsun bir hançere düşüncelerim

Bir yalnız miras kalsın, türkü gibi

Torunumun torununa yedinci göbekten.

Yatağım Simsiyah Olmalıydı, Büyük Saat, s. 66

İnsanların biyolojik ihtiyacı olan uyku için ayrılmış bir zaman dilimi olan gece, fenomenolojik anlamda bireyin kendiyile baş başa kaldığı, modern yaşamın keşmekeşliğinden bir an da olsa kurtulduğu bir süreçtir. Varoluşun farkındalığına ulaşmış birey için ise düşünme ve sorgulama eylemleri için gerekli zaman, mekân ve koşulların sağlandığı an olarak belirir. Yaşamını anlamlı kılmaya çalışan birey çoğu kez bu zaman diliminde kendini yoğun düşünceler/sorgulamalar içerisinde bulur; geleceğini kurgulamaya çalışır. Ne var ki kendi gerçeklik algısıyla sitem arasındaki uçurumvâri kopukluk, onu ruhi çatışmalara ve kırılmalara götürür. Nietzsche, gecenin sorgulamalarını gündüz bulunamayan sorulara bağlar: “On tane

*gerçek bulman gerekir gündüz vakti... Yoksa gerçeği aramayı gece de sürdürürsün.”*¹⁸⁸

Uyar’ın cevapsız kalan soruları, gecede açığa çıkar ve onu derin sorgulamalara götürür. Öyle ki gece, Uyar’da dinlenmeyi değil; huzursuzluğu ve çatışmaları ifade eder. “*Yatağın simsiyah olması*”, bu huzursuzluğun simgesel ifadesidir. Değer çatışmasıyla gelen bu huzursuzluk sonrasında yerini başkaldırıya bırakır.

Anlatıcı ben’in düzene yönelik başkaldırısı geleceği kurgulamayla şekillenir. Bu kurgulama ise gecenin aydınlığı olan “*pul pul yıldızlar*” altında gerçekleşir. Modern çağda neon lambalarla aydınlatılan gece, anlatıcı benin muhayyilesinde yaşamın doğallığını simgeleyen yıldızlar ile aydınlatılır. “*Kın olsun bir hançere düşüncelerim*” ifadesi düşünme ve sorgulama eylemlerinin akabinde gelecek olan bir yeniliği imler. Bu yeniliğin varolan düzeni yok edeceği ise “*hançer*” imgesiyle imlenir. Varolan düzenin yıkılarak yerine doğallığın hâkim olduğu yepyeni bir düzenin getirilmesi arzusu, düzene/modernizme yönelik bir yıkımın imlenmesiyle varlık kazanır. “*Türkü*” ise gelecek günleri ışılatan, aydınlık günlere işaret eden simge değerdir. Gecenin içinde çatışmalar yaşayan birey “*karanlığın içinde sakladığı, örttüğü, bünyesinde beslediği felaketlere karşı, türküler aracılığıyla bir direnç noktası*”¹⁸⁹ oluşturmaya, kaosu/geceyi türkü ile aşmaya çalışır. Özne, geçmişten şimdiye miras kalan türkülerini, içinde barındırdığı kültürel değerlerle şimdiden de geleceğe miras bırakarak geleceği aydınlatmayı arzular.

“*Yanık Tarlalara*” şiirinde aidiyet sorunuyla gelen bunaltının başkaldırıya dönüşümü söz konusudur. Uyar, kendini şehre ait hissetmez; şehre karşı hep yabancı kalır. Tarlalara, dağlara, doğanın hâlâ yok olamadığı köylere özlem duyar. Bu mekânları kendi oluş mekânları olarak görür:

Olmamak gibi şehirlerden olmak gibi dağlardan

Ah gelini tarlalar gelincikli tarlalar

...

Vakit biraz akşamdı

Dağlardan birer çığlık gibi geldiler

Üçer beşerdiler, onbeşerdiler

Elleri kalın ve silaha alışkın

Çiçeksiz ve turnaksız parmaklarıyla

¹⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (Çev. Murat Demir), Nilüfer Yay., Ankara, 2010, s. 31

¹⁸⁹ Ramazan Korkmaz, “Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 26. Sayı, 2011, s. 43

...
Çul çaput ve saç sakal getirdiler
Garları, otobüs duraklarını, otelleri
Pazarları, bankaları, caddeleri
Ve zoraki karmaşıklığını gördüler
Kan dökmenin ve ucuza gitmenin

...

Yanık Tarlalara, Büyük Saat, s.447

Şiirde doğal yaşamın yok edildiği kentlerde yaşamın yok oluşa sürüklenmesi, dağlardan gelen kişilerin başkaldırısıyla aşılır. Karanlığın çökmek üzere olduğu bir vakitte dağlardan bir “çığlık” gibi gelen kişiler; karanlıkları çığlıklarıyla yok etmek isteyen, dağların yaşam veren esintisini kentlere getiren kişilerdir. Keskin ve tiz özelliklere sahip işitsel ve soyut bir kavram olan “çığlık”; ruhun hapsediği sıkıştırılmışlık içerisinde kurtulma arzusunun dışavurumudur. Şiirde ise başkaldırı imidir. Çığlığın sahibi olan ve başkaldıran kişilerin fiziksel görüntüsü, dağlara/kırsal kesime ait bir özellik, “*elleri kalın, silaha alışkın*” olmasıyla “*saç ve sakalları, turnaksız parmaklarıyla*” çizilir. Kentin zarafetinden uzak, kırsal yaşama ait fiziksel özellikleriyle dağlardan gelen insanlar; kent yaşamına başkaldırırlar. Kentteki olumsuzlanan yaşam biçimi ise “*oteller, otobüs durakları, bankalar, caddeler*” ile verilir. “Zoraki bir karmaşıklık” yaratıldığı, hoşgörünün anlamını yitirdiği, maddi öğelerin birincil değer olduğu, insan yaşamının hiçlendiği ve “*kan dökmenin*” sıradanlaştığı düzende insan hayatı, ucuzlaşmış/metalaşmış bir görüntüyle belirir. Tüm bu kaosa “hayır” deneceği gün ise beklenen gündür:

...
Hep onları bekledim
Ağzımda kullanılmamış bir ses
Elimde bir bıçak
Şehir bir ihanet gibi karşımda
Ah tarlalar tarlalar tarlalar

Yanık Tarlalar’a, Büyük Saat; 447

“Ağzımda kullanılmamış bir ses” ifadesi, kent içerisinde varlığını sürdüren ancak yaşamın uzak kıyısında olan, şehre bulaşmayan bireyin görüntüsüdür. Öyle ki ses yaşamın/canlılığın en belirgin özelliği, simgesel anlamda da varoluşun özüdür. Hiç kullanılmayan ve ‘bugün’e saklanan ses, şehre bulaşmak istemeyen bireyin başkaldırının gerçekleşeceği güne

olan özlemine ifade eder. Nitekim “*bir ihanet gibi*” beliren şehir, bireylerin varoluşları önündeki en büyük engeldir. Sunduğu olanaklar ve nesnelere bolluğu ile kuşattığı yaşamları nesneleştiren şehir hayatı, bireyleri varoluşun uzak kıyısına götürür. Şiirde uygarlık- doğa kıyaslaması “*şehir- dağlar, tarlalar*” kıyaslamasıyla verilir.

“*Güverteden Biri*” şiirinde Uyar, gemi ile simgeleştirdiği kent yaşamını ve bu kuşatılmışlık içerisinde kalan insanları konu edinir. Şiire ismini veren “*güverteden biri*”, diğerlerinden farklı olarak kentin hapisliğine karşı özgürlük mücadelesi içerisinde giren, başkaldıran insandır:

Suyu bir araç diye kullanan gemiye yaklaşık olarak

Otuzbin kişi bindi

...

Ne kadar sürer bir kurdun özgürlük rüyası, pençeleri

yabancı güvertede aşırırsa şimdi

Hele gemi zabıtları ve tayfalar, kokulu büyük sigaralarını

gölüşerek birbirlerinden yakıyorlarsa

Ne kadar sürebilir ölümün en son düşünülmesi gereken

bir kurtuluş olduğu

Bazıları susmayı aldılar, kimileri “evet” demeyi, avunup

yansılamaı, herkes bir türlü silah

...

Güverteden Biri, Büyük Saat; 419

Kent yaşamı, daha genel bir yelpazeyle kapitalist sistem, tüm varlıkları birer nesne olarak görür. Öyle ki bu düzen içerisindeki her şey tüket(il)mesi gereken birer metadan ibarettir. İnsan bedenleri, tekstil ürünlerinin satışını yapabilmek için bir vitrin şeklinde kullanılırken; yaşamsal ihtiyaçlar, sosyopsikolojik gereklilikler, kadınlar, erkekler, çocuklar ve tüm canlılar tüketim çizgisi altında toplanan birer metadan ibarettir. Şiirde “*suyu bir araç diye kullanan gemideki otuzbin kişi*”, doğayı ve dolayısıyla yaşamı metalaştıran “kentin gönüllü misafirleri”dir. Kent yaşamının “*gemi*” metaforuyla simgeleştirildiği şiirde “*güvertedeki biri*” gemideki diğer tüm insanlardan farklı olarak belirir. O, kapitalist sistemin konumlandığı mekânda kendilik değerlerini koruyan ve metalaşma trajedisinin farkındalığını yaşayan bireydir. Özne, mücadeleciliği ve kent yaşamına karşı koyuşuyla “*kurt*” motifi ile simgeleştirilir. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan kurt/bozkurt, “*evcilleştirilemeyen,*

insanların kendi istek ve arzularına göre kullanamadıkları tek hayvan”¹⁹⁰ olması itibariyle şiirde özgürlüğü imler ve başkaldırı imi olarak belirir.

Kurt’un “*yabancı bir güvertede pençeleri aşın*”mış görüntüsü, yaşamın doğal yönünün kent yapaylığı ile gölgelenmesi endişesini yansıtır. Kente karışmamanın ve doğallığa kavuşmanın mücadelesini veren bireyin görüntüsü, “*özgürlük rüyası gören kurt*” ile verilir. Kentin kuşatılmışlığından kurtulmak ve doğaya yönelerek özgürleşmek isteyen birey, metalarla kuşatılan kent içerisindeki başkaldıran kişidir. Öte yandan şiirde bu özgürlük rüyasının uzun sürmeyeceği korkusu hâkimdir. “*Gemi zabitleri ve tayfalar*” ile simgeleştirilen kapitalist sistemi ve kent yaşamını canlı tutan bireylerin sisteme/düzene verdiği destek, başkaldıran birey karşısında bir güç olarak belirir. Gemide bulunan ve sistemi canlı/diri tutanların gücü karşısında “*kurt*”un “*özgürlük rüyasının*” sona ermesi, su ile bütünleşen bir ölüm/intihar fikrini beraberinde getirir.

Çoğunluğun karşı koymadığı/başkaldırmadığı kentte, söz konusu kabulleniş hali özneyi sessiz bir isyana sürükler. Nitekim herkesin bir silah edindiği gemide/kentte, kimi “*evet*” diyerek her şeyi kabullenmeyi/boyun eğmeyi alırken, kimi gerçeği görmeyi istemeyerek yanılmayı tercih eder ve bununla avunur; kimi ise tamamen susmayı tercih eder. Güverteden biri olarak beliren başkaldıran insan ise “*soylu, doğurgan coşkunluğu*” ile başkaldırıcıyı tercih eder:

O da bir silah edindi.

...

Elimden en son alacağın işte bu, soyuma yaraşan

Doğurgan coşkunluktur

...

Otuzbin kişinin yarısını ve zabitanın ve tayfaların

Tümünü ergeç yenerim

O yendi.

Şimdi bir geminin kış kasarasında biliyorum

O, bir yolcuya savaşı anlatıyordu

Kanın bir cephe olarak kullanıldığı

Ve ölümün bir silah olarak.

Güverteden Biri, Büyük Saat; 419

¹⁹⁰ Vural Egemen,(2013) Türklerde Bozkurt ve Kartal Motifleri
[http://blog.radikal.com.tr/Sayfa/turklerde-bozkurt-ve-kartal-motifleri-10960\(10.12.2013\)](http://blog.radikal.com.tr/Sayfa/turklerde-bozkurt-ve-kartal-motifleri-10960(10.12.2013))

Kent/gemi içerisinde kuşatılmış yaşama başkaldıran kişi, beraberinde yabancılaşan “*otuzbin kişiye, geminin kaptanına, tayfalarına*” ve tüm çalışanlarına isyan bayraklarını çeker. Öte yandan şiirde “o” şeklinde ifadelendirilen kişi ise başkaldıran kişinin tinsel enerjisi olarak varlık kazanır. Cesaret imi olarak beliren “*ölüm, kan, cephe*” üçlüsü, kent kuşatılmışlığına yönelik özgürlük mücadelesi için yapılan başkaldırının simgesel görüntüsüdür.

Kentin kuşatma ve sınırlandırma ile gelen esaret morfinlerine karşı bir başka başkaldırı ise Uyar’ın “*Şehirden Biri*” şiirinde imajinatif bir yapı kazanır. Şiirde kent içerisinde herkesten farklı bir bireyin farklılığının anormal olarak karşılanması ve durumun yarattığı sıkıntı söz konusudur. Yaşam içerisinde kitle psikolojisi ile birbirinin aynı şekilde türeyen davranış akımları, bir süre sonra insanları bireyselliğin getirdiği farklılıklardan soyutlayarak kitleselliğin aynılığı içerisine hapseder. İnsanlar, sistem tarafından moda ya da trend furysı içerisinde aynı şeyleri yapmaya zorlanır; aynı şeylerden zevk almak durumunda bırakılır. Bu duruma ayak uyduramayan, modern kent yaşamının hızla değişen trendini yakalayamayan bireyler ise diğerlerinden farklı oluşun getirdiği sıkıntıları yaşar. Tektipin hâkim olduğu homojen bir toplum içerisinde farklı olan bireyler, bulunduğu çevreye yabancılaşarak aidiyet sorunsalı içine girer. Normalliğin-anormallik durumunun kapitalist düzende geçirdiği değişimi Arno Gruen şöyle izah eder: “*Normallik ve sağlamlık; kapitalist ekonomi modelinin cereyan ettiği bir düzende, insan tininin ekonomikleşmesi, şeyleşmesi, kişiliksizleşmesi gibi sağlıksız durumların kendisini normalmiş gibi göstermesi; öte yandan duyarlı, sorumlu ve eleştirel bakabilen insanların anormal ve hastalıklı görülmesi durumudur.*”¹⁹¹ Dolayısıyla herkesin sisteme boyun eğdiği bir düzende, kendiliğini koruyan insanlar; anormal olarak görülür ve anlaşılama durumuyla karşı karşıya kalır.

“*Şehirden Biri*” şiirinde kentin getirdiği kitlesel psikolojiden uzak durmayı başaran kente uyumsuz bir bireyin herkesten farklılığı, beraberindeki sıkıntılar (anormal olma durumu) ile birlikte verilir. “*Güverteden Biri*” şiirinde olduğu gibi “*Şehirden Biri*” şiirinde de anlatıcı; başkaldıran, mücadele eden bir ruhu dışarıdan izler. Öyle ki başkaldıran bu kişi, anlatıcı ben’in içindeki başkaldıran ruhun kendisidir. Anlatıcı özne, olmak istediği ama olamadığı ben’ini kişileştirerek onu dışarıdan izler:

Denize bakıyorum, tersine bir yaşamının tadsızlığı

Bir hüüzün olarak alıyor içimdeki yerini

Bu yüzden meyve suyu içiyorum durmadan ve galiba bu yüzden

Durmadan seğıimlere gidiyorum

¹⁹¹ Öcal, a.g.e., s. 55’ten aktarım

*ayı oynatanları seyrediyorum, dağın dizginlerini, bilmeden
satın alıyorum salon çiçeklerini
Ve sanırım bu ilk bende olmuyor, çünkü denize bulaştım. bunu
ellerimin maviliğinden anlıyorum*

...

Şehirden Biri, Büyük Saat; 421

Diğerlerinden farklı olmaya ve kendiliğini korumaya/başkalaşmamaya çalışan bireyin yaşam içerisindeki görüntüsü, “deniz” içerisindeki “ters” akıntı gibidir. Anlatıcının tüm uğraşlarına rağmen kentteki diğer kişilere benzemesi/ aynileşmesi; “seçimlere git”mesi, tabiattan koparılarak “salon” nesnesine dönüştürülen “çiçekleri” satın alması ve “ayı oynatanları seyret”mesiyle sunulur. Sosyal bir varlık olan insan, ister istemez çevresine uyum sağlar; kentteki diğer insanlar gibi başkalaşır/aynileşir. Öte yandan şiirde bireyselliğinin farklılığını yitirerek ötekilere benzeyen birey, diğerlerinden farklı olarak başkalaştığının/ötekileştığinin farkındadır. Bu farkındalık ise şiirde denize bulaşması ve “ellerinin mavi” olmasıyla ifade edilir. Yaşamın deniz metaforuyla simgeleştirildiği şiirde gemiler, kent yaşamının simgesidir. Kent içerisinde başkalaştığının farkında olmayan bireylerin halleri ise “uygarlıktan gözlerinin patlamış” olmasıyla verilir:

...

*Birtakım adamlar ki elleri ceplerinde ve artık gözleri patlamış uygarlıktan
Mavilik ve hendese ve gemilerin gidip gelmesi bir tutku olarak yer alıyor
yaşamlarında*

...

*Denize bakıyorum, başımız dönüyor her şeyden, imkandan ve kullanılmamış
sınırsızlıktan
Atıyorum sinema biletlerini, matinenin de suarenin de ve satın aldığım bütün
çiçekleri*

...

*Şimdi bir köşede bir bakkalda biliyorum
O, bir kadına bir savaşı anlatıyordur
Hüznün bir cephe olarak kullanıldığı
Ve yoksulluğun bir silah olarak.*

Şehirden Biri, Büyük Saat; 421

Kentleşmeyi medenileşme yolunda tek ilke olarak benimseyen şehirlilerin, hayatı kentlerden ibaret sanmaları şiirde simgesel bir anlatımla sunulur. Şiirdeki simgesel anlatımın şematik görüntüsü ise şöyledir:

Varlık	Simge	Kavram
Yaşam/Evren/Dünya	Deniz	Sınırsızlık Sonsuzluk Güzellik
Kent	Gemi	Kuşatılmışlık Sınırlandırılmışlık

Şekil 3. Şehirden Biri Şiirinde Varlık- Simge-Kavram İlişkisi

Denizin “*sınırsızlığı*” içerisinde gemilerle kendilerini sınırlandıran insanlar, yaşamın ve evrenin sınırsızlığı içerisinde de kendilerini kentin sınırlandırılmışlığına hapsederler. Öyle ki kentler, tüm olanakları içerisinde barındırmasına karşın, sınırsızlığın görüntüsü olan evrenin içerisinde, insanlara sınırlı bir hayat standardı sunar. İnsan yaşamları, kentlerle gelen kuşatılmışlığa/sınırlandırılmışlığa mahkûm olmuş bir görüntüde belirir. Oysaki dünya denizlerden, dağlardan ve koca bir tabiattan oluşan sınırsız bir coğrafyanın ta kendisidir. Tabiatı tahrip ederek ya da görmezlikten gelerek kent içerisindeki yaşama hapsolme, sınırsızlığın görülmeyişinden başka bir şey değildir. Dünyanın sınırsızlığına/evrene/doğaya gözünü kapayarak kentle sınırlı bir alanda varlığını sınırlayan “*kimseler, tüm zihinsel ve bedensel yetenekleri içinde yalnız kafaları gelişmiş öteki yetenekleriye güdük kalmış bir ucube*”¹⁹² görüntüsü çizerler.

Şiirde kent içerisine hapsolan bireylerin halleri, deniz içerisinde sadece “*maviliği, hendeseyi ve gemileri*” görmeleriyle sunulur. Denizin/yaşamın “*kullanılmayan sınırsızlığı*” ve imkanları ise özneyi başkaldırıya iter. Farkındalık sonucunda gelen sorgulamalar nihayetinde başkaldırı, başkalaşmış bireyin yeniden kendine dönüşüyle sunulur. Bu dönüş, kentin sunduğu sınırlı tüm olanaklardan vazgeçiş/“*biletlerin ve satın alınan çiçeklerin atılması*” ile belirir. Öncesinde başkalaşan, aynileşen; sonrasında ise sorgulamalarla özüne yönelen anlatıcı ben, şiirin son biriminde içindeki başkaldıran ruhu açığa çıkarır. Öyle ki başkaldıran “*şehirden biri*”, anlatıcı ben’in arzuladığı iç görüntüsü olarak belirir. Öncesinde dışarı çıkaramadığı, dışarıdan gözlemlendiği ve hep bir başkası olarak betimlediği başkaldıran ben’i nihayetinde

¹⁹² Alan Watts, Tinsellik ve Cinsellik
[http://www.aymavisi.org/makale/Tinsellik%20Ve%20Cinsellik%20-%20Alan%20Watts.html\(02.15.2013\)](http://www.aymavisi.org/makale/Tinsellik%20Ve%20Cinsellik%20-%20Alan%20Watts.html(02.15.2013))

kişiliği ile bütünleşir; anlatıcı ben olmak istediği ben'e kavuşur. Şiirde bu ben/anlatıcı ben, “*hüznü bir cephe*”, “*yoksulluğu ise bir silah*” olarak kullanan bir görüntüyle bir kadına savaşı anlatırken görülür. Bu görüntü ise olumsuzlukları kendine tinsel güç kaynağı edinen Uyar'ın görüntüsüdür.

“*Dünyada*” şiirinde “*uğultu*” olarak nitelendirilen “kent” olumsuzlanan bir değer olarak belirir.

Kent sabahıdır, bilmemek olmaz, çıkardı
Kendisiyle bir uğultuyu çıkarırdı sokaklara
Yıkanmış o ağız kokularından, çoğalmalardan
Sen bir susun, bağırma benim işim
Ağırım, isyanlara doğruyum, yataklardanım
-üstüme sinmişliğin var-
İşe yaramaz şeylerin güzelleştirdiği dünyada
Sen bakma ey, seslenmeliyim
Aşka hiç benzemiyen o yalnızlıktan
-üstüme sinmişliğin var-

Dünyada, Büyük Saat, s. 197

Kentin uğultusunu “*çığlık*” ile bastırmaya çalışan Uyar, kentin gürültüsü içinde gerçekleşen yok oluşu isyanla karşılar. Sokaklardaki kalabalığın “*ağız kokusuyla*” iğreti bir görünüm aldığı şiirde, kente ait unsurların bireye sinmiş olmasının isyanı verilir. Çığlık, derin çatışmalar yaşayan ruhun içinde bulunduğu psikozu aşmak için yeryüzüne gönderdiği varoluşsal bir protestodur. Varoluşun ses imgesiyle somutluğa ulaştırılmak istendiği bir ifade biçimidir. Canlılığın birincil göstergesi olan “*ses*”, kentin keşmekeşliği arasında varoluşsal özünü kaybeder; kalabalıklar yığınının özelliği olur. Varoluşsal etmenlerin kente ait özellikler haline geldiği düzende anlamını yitiren tüm ontolojik değerler gibi ses de anlamsızlığa bürünür. Kentin uğultusuna karşı çığlığı ile varoluş mücadelesi veren birey, bu mücadelesini başkaldırı ile harmanlar. Ne var ki kentin uğultusu, daimi bir “*çoğalma*” ile belirir. Bu çoğalma karşısında bireyselliğini yitiren ve kalabalıklar içerisinde kaybolan birey, varoluş sancısı çeker. Kentin uğultusunu susturarak başkaldırır. Şiirde kentin bireyin üstüne sinmişliği “*ağırım*” ifadesiyle verilirken bu ağırlığı üstünden atmak isteyen bireyin başkaldırısı, “*isyanlara doğruyum*” şeklinde varlık kazanır. “*İşe yaramaz*” şeylerin güzelleştirdiği kentte birey, kalabalıklar içerisinde yalnızlığa hapsolür. Bu yalnızlık kendi oluşun uzağında bir yalnızlıktır. Öyle ki söz konusu yalnızlık, aşka benzemeyen bir yalnızlık olarak nitelendirilir

ve kentin getirisi olarak yorumlanır. Şiirin devamında ise kent içerisinde yaşanan her sabah bir intihar olarak nitelendirilir:

Her sabah bir intihardı çıkışlarım, dünyada
...
Konuşmak bizi çıkmaz bir sokağa götürürdü
Bir yalnızlığa böyle
Kim varsa bir yalnızlığa giderdi, dünyada
Kim varsa bir isyandı, dünyada
Bütün çiçekler, bütün kelimeler bir isyandı
...

Dünyada, Büyük Saat, s. 197

Tüm dünyayı etkisi altına alan kent ve kentleşme, sunduğu sanallıklar ile iletişimi yok eder; bireyleri kalabalıklar içerisinde yalnızlığa iter. Kalabalıkların yalnızlaştıran etkisi, şiirde başkaldırıyla karşılanırken insanların varlığı kente ve dünyaya karşı bir isyan olarak yorumlanır. Öte yandan birbirlerini anlamayan bireylerin “konuşma” eylemleri “iletişim” in uzağında bir görüntü çizer. Bu durum ise konuşma eyleminin “çıkılmaz bir sokağa” götüren yol olarak betimlenmesine neden olur. Konuşmanın çıkmaz bir sokağa götürdüğü düzende bireyler konuşmanın/iletişimin uzağında yalnızlığa hapsolurlar. Dünya üzerindeki tüm canlıların hapsediği bu yalnızlık, yine dünya üzerindeki tüm canlıların dünyaya yönelik bir isyan oluşuyla karşılanır. Öyle ki yeryüzünü güzelleştiren “çiçek”ler ve “kelimeler” de başkaldırıya dâhil olur. Duyguların ve düşüncelerin söze dönüşen hali olan “kelimeler” içerisindeki varoluşsal tılsım ile yaşamı simgeler. Varoluş imi olan çiçek ve kelimelerin bir isyan halini alması, bireyin içindeki ruhsal çatışmaların dış dünyaya gönderilen somut görüngüsüdür.

Turgut Uyar, “Acının Coğrafyası” şiirinde acılar mekânı olarak gördüğü yeryüzünde, bireyin verdiği yaşam mücadelesini konu edinir. Varoluş sancısını başkaldırı ile aşmaya çalışır:

kente kapandık kaldık tutanaklarla belli
sirk izlenimlerinden seçmen kütüklerinden
...
ve her köşe bir tuzaktır
birer darağacıdır her meydan saati
öğle vaktini kesinlikle gösteren

*oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır
çılgılığım uzun uzun kalır içimde
yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde
rüzgar bir dirimi dört yöne bölerken tepelerde
ve gece duruşmasından yeni çıkmışken
sabahın terazisi eksik tartar gölgemi*

...

Acının Coğrafyası, Büyük Saat, s. 425

Büyükliklerin mekânı olan kentler, aynı zamanda bürokrasinin konumlandığı yer olarak belirir. “*Tutanaklarla, seçmen kütükleriyle*” kuşatılmışlık içerisinde bulunan yaşamlar, bürokrasinin gölgesini üzerinde taşırlar. Bu kuşatılmışlık ve esaretten kurtulamama durumu ise bireyi bunalıtı psikozuna sürükler. Öyle ki kent içerisinde sıkışıp kalan birey, hareket etme olanağı bulamaz; kentin müsaade ettiği şekilde yaşamaya mahkûm olur ve bu kısıtlanmışlık içerisinde günlerini geçirir. Şiirde zaman birimi olan ve hemen her şehrin meydanına konumlanan meydan saatleri “*darağacı*” vasfıyla nitelendirilir. Kentin keşmekeşliği içerisinde su gibi akıp geçen zamanın insanların ömrünü bir adım daha sona yaklaştırması, saatlerin de darağacı olarak nitelendirilmesine neden olur.

Modern yaşamın sunduğu olanaklar bolluğu, şiirde “*tuzak*” metaforuyla imlenir. Her köşe başını tutan “*tuzak*”lar bireyin zamanını çoğu kez boşa geçirmesine neden olur. Tüm bu kaos ortamından kurtuluş arzusu “*çığlık*” ile sembolize edilen başkaldırı ile gelir. “*Bağırma/çığlık*” imgeleriyle soyut bir görünüme sahip olan başkaldırı, “*güçlü dağlar*” imgesiyle somutluğa ulaştırılır. Zirvelerin mekânı olan dağlar, bireyi kent karmaşasından uzaklaştıracak, onu huzura ve feraha erdirecek geniş mekândır. Özne dağlara yönelik arzusunu ise başkaldırıya dayanan bir söylemle ifade eder.

Şiirde “*gece duruşması*” ile beliren sorgulamalar ve ruhsal çatışmalar, zaman kavramının yaşam ile olan fenomenolojik ilişkisine işaret eder. Öyle ki her şeyin bir birime ayrıldığı modern yaşam içerisinde, varoluş sancısı çeken bireyin varlığı da parçalanarak birimlere ayrılır. Parçalanmışlığın getirdiği bunalım ve varoluşsal kaygı şiirde “*gölge*” metaforuyla ifade edilir. Gece boyunca süren çatışma ve sorgulamaların akabinde “*sabaha çıkan*” “*eksik*” beden/dirim, ruhsal parçalanmışlığa ve bunalıya işaret eder.

“*Kurtarmak Bütün Kaygılar*” şiirinde kente yönelik isyan “*birgün*” her şeyin düzeleceği, “*çiçeklerin dağlarda açacağı*” inancıyla desteklenir:

Ey birgün
Çiçek açmak bir gün
Dağlara dağlara birer birer dağlara
...
Su yürümeğe güneş bilmek
...
Ey yorgun atlar, sayı bilmeyen çocuklar
Ey bütün hazır elbiseciler ey,
Bir gün olmak, (...)
Dağlara dağlara çıkmak sular köprüler sular birgün çıkmak
...

Kurtarmak Bütün Kaygılar, Büyük Saat, s. 206

Şiirde “dağlarda çiçeklerin açması” geleceğe dönük umut dolu bakışın simgesel ifadesidir. Doğa ile bütünleşen bir mekânda yeniden varolma arayışının hâkim olduğu şiirde, “su ve güneş” ifadeleri başkaldırıcı destekleyen imgeler olarak belirir. Birincil yaşamsal değerler olan “su ve güneş”, tabiatın ve tabiattaki canlıların hayatlarını devam ettirebilmeleri için gerekli olan iki temel unsurdur. Öte yandan fiziksel varlığın yanı sıra simgesel anlamda da ontolojik varlığın gerekleri olarak nitelendirilir ve “yürümeğe, bilmek” sözcükleriyle yaşamı anlamlandırmanın/farkında olmanın açılımları olarak vücut bulur. Öznenin şimdideki ölü bedenlerden kurtulup gelecekte yeniden varolma arzusu “bir gün olmak” ifadesiyle verilir. “Bir gün olmak” için yapılan başkaldırı ise “hazır elbisecilere” yönelik “yorgun atlar” ve “sayı bilmeyen çocuklarla” yapılıdır. Sayı bilmeyen çocuklar, dünya içerisinde düzenin henüz kendileştiremediği, kalabalıklara katamadığı kişilerdir. Başkaldırının geleceğin simgesi olan ve henüz dünya içerisindeki bireyselliklerini koruyan çocuklarla gerçekleştirilmesi, geleceği ve dünyayı yeniden/şimdiki halden uzak bir görüntüde kurgulama isteğinin görüntüsüdür. Uyar’ın hayalindeki yeni dünya, dağlar ve çiçeklerle bezenmiş/doğallığını kaybetmemiş, varoluşun anlam ve farkındalığına ulaşarak/“su bilerek ve güneş yürüyerek” gerçekleşen bir dünyadır.

Uyar’ın “Ölüm Yıkanması” şiirinde, kent içerisinde düzene “boyun eğdirilerek” tinsel anlamda ölüme terk edilen kişilerin tekdüze yaşantıları verilir:

Kadınlarla yatanlar kazandırlar ve parlamentocular
Şimdilik
Güneşin doğuşunu ve batışını hiçleyip

Sonra sessiz sedasız dünya işleri

...

Dayanaksız duvarları düşünüyorum

62 santimlik toplara dayanıp

Bir yabanî incire dayanamayan

...

Çünkü kimleri kimleri yıkadıklarını gördüm

Yıkamak boyun eğdirmektir onlar adına

Önce tanrı adına sonra öbürü sonra doğa

Ölüm Yıkanması, Büyük Saat; 456

Şiirde kent içerisinde rutin bir gün sunulur. Bu rutin günde kent içerisinde beliren kişiler ise “kadınlarla yatanlar, parlamentocular, güneşin doğuşunu ve batışını hiçleyip dünya işleriyle uğraşanlar” olarak verilir. Evrenin en büyük ve gizemli bir döngüsü olan güneşin doğuşu ve batışının hiçlenmesi, kent içerisindeki yabancılaşmış bireyin doğaya ait güzellikleri görmeyişinin ifadesidir. Doğaya yabancılaşan insan, kentin tekdüzeliği arasında rutin bir yaşama hapsedilmiş olarak belirir. “Sessiz sedasız dünya işleriyle” uğraşanlar; doğayı, yaşamın bunun yanı sıra kadını bir meta olarak görürler. Bu durum şiirde olumsuzlanan bir söyleyişle “kadınlarla yatma” ifadesiyle verilir.

Öte yandan bireyi doğanın yok edildiği kent yaşamına hapseden düzen ve düzen öncülleri “ölü yıkayıcısı” olarak nitelendirilir. Kapitalist sistemin kendi istekleri doğrultusunda hareket eden/boyun eğen insanları yaratma girişimleri sistem öncüllerinin “ölü yıkayıcıları” kimliği ile ortaya çıkmalarına neden olur. Nitekim önce insana tüm kendilikleri unutturularak yeni değerlerin/sistem değerlerinin benimsetilmesi, bireyin varoluşsal özellikleri olan düşünme/sorgulama edimlerinden soyutlanması onları ölü bir ruhun hamallığına terk eder, varoluşlarını elinden alır. Şiirde bireylerin varoluşlarını engelleyen düzen patronları “ölü yıkayıcılar” olarak nitelendirilir. Öte yandan İnsanları bu yaşam biçimine hapsedenler asıl gerçekleri gizleyerek sözde amaçlar uydururlar. Öyle ki düzenin, insana ve insanın yaşam alanına yönelik müdahalesi kimi zaman “tanrı adına” kimi zaman “sistem/öbürü adına” kimi zaman ise “doğa adına” yapılır.

Şiirde düzen öncüllerine yönelik başkaldırı “incir” imgesiyle verilir. Başkaldırının temelleri ise İstanbul (Konstantinopolis)’a telmihle varlık kazanır. İstanbul, Fatih’in fethine kadar defalarca kuşatılmış ancak çevresindeki dev kalın surlar nedeniyle alınamamıştır. Şiirde “kalın surlar”la modern kentlerin ham maddesi olan duvarların dayanıklılığı imlenirken bu

dayanıklı duvarların küçük bir incirin mücadelesine yenik düşmesi, kent-doğa çatışmasına gönderme yapar. Toprağın altında yatay olarak hareket eden incir ağacının kökleri toprak altında da gelişimini sürdürür. Öyle ki incir ağacı, yapıların temel taşları arasına girip “*çok kolay büyüyebilmekte ve duvarları rahatlıkla yıkabilmektedir.*”¹⁹³ Bu nedenle incir ağaçlarının yapılardan uzak yerlerde olmasına önem gösterilir. Türk kültüründeki “Ocağına incir ağacı dikmek” deyiminin de özünde incir ağacının bu özelliği yatmaktadır. Şiirde incir yeryüzünün yabancı yapılarını yok etmek üzere tasarlanmış doğal bir panzehir görünümünde beliren simgesel değerdir. İnatçılığı ve gücüyle başkaldırının sembolü olan incirin “*yumuşacık kökleriyle doğanın en katı maddelerinden biri olan kayayı delme başarısı*”¹⁹⁴ bir direniş, karşı koyuştur. Doğaya ait bir panzehir olan incirin kent yapısına, kentlerdeki doğaya yabancı betonlara/binalara yönelik bir tehdit oluşu kent-doğa çatışmasında doğanın başkaldırısı olarak yorumlanır.

Modern hayatla birlikte günlük hayata giren unsurların konu edildiği “*Karpit Lambası*” şiirinde Uyar, geçmişe duyduğu özlemi şimdideki kapitalist sisteme yönelik başkaldırı ile dile getirir:

Yıldızların sustuğu yerde Turnam,

Biz konuşmalyız.

...

Ufaklığımdan korkuyorum yaşarken;

Bu vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları

...

Gecemi sen ısıt karpit lambası

Gelmiş geçmiş aşkların saçağından.

Karpit Lambası, Büyük Saat, s. 67

Modern yaşamın simgeleri olan “*vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları*”nın olumsuzlanan değerler olarak verildiği şiirde eskiye dönük yaşam tarzı, tercih edilen unsurdur. “*Karpit lambası*” eskinin simgesi olarak belirir. Şiirde geçmişe ait bir simgenin şimdi’de ‘karanlığı gideren/ışık saçan’ olduğu görülür. “*Su etkisiyle asetilen gazı vermesi ve bu gazın yakılmasıyla ışık elde edilen lamba*”¹⁹⁵ anlamına gelen karpit lambası, daha çok maden işçileri ve mağara araştırmacıları tarafından kullanılır. Bu bağlamda aydınlatan öge olarak ‘*karpit lambasının*’ seçilmesi, ‘yeryüzü/mağara/yer altı benzetmesini çağırıştırır. Modernizmin

¹⁹³ Çimen Özçam, ““Ocağına İncir Dikmek” Deyimi Üzerine”, *Turkish Studies*, Volume 4/8, 2009, s. 1951

¹⁹⁴ Doğan, a.g.e., s. 121

¹⁹⁵ Türkçe Sözlük, s. 1092

getirdiği labirent mekânlara/kentlere hapsolan birey, elindeki karpit lambasıyla bir çıkış yolu arar; varoluş mücadelesi verir. Özne, modern düzene geçmişe ait simgesel değerlerle ve aşkın gücüyle başkaldırır. “*Turna*” ise anlatıcı ben’in yoldaş olarak seçtiği simge değerdir. Gökyüzünün haber getiren kuşu olarak bilinen turna, şiirde özgürlüğün simgesidir. Modern yaşamın tüm sınırlandırmalarından ve esaretinden kurtulmak üzere gerçekleşen “*konuşma*” eylemi; özgürlüğe giden bir adım, esarete yönelik bir başkaldırıdır.

Modern dünyanın getirdiği teknolojik nimetlerin pek de faydalı olmadığını Uyar, “*Uzak Kaderler İçin*” şiirinde şöyle dile getirir:

Asır yirminci asırdır, amenna

Bir yanımda sevgilerim, bir yanımda sancım

Neon lambaları büsbütün karatır gecemizi

...

Uzak Kaderler İçin, Büyük Saat, s.69

Modern çağın birincil yerleşim mekânları olan kentler, insana sınırları geniş bir olanaklılık sunmasına karşın onu mekanikleşmiş bir hayat içerisine hapseden bir kuşatılmışlığı ifade eder. “*Makineleşmenin ve savaşların, insanları benliğinden uzaklaştırdığı bir bunaltı dönemi olan yirminci asır*”¹⁹⁶, bireyin varoluşsal problemleri yoğunlukla yaşadığı bir zaman dilimi olarak belirir. Çağın sunduğu teknolojik olanaklar, birey için kentlerin sunduğu kaotik ortamda “*sancı*”nın egemen olduğu bir dünya yaratır. Öyle ki sevgileri ve sancıları arasında kalan özne, “*yirminci asrın bir kaos ve ikilem çağı*”¹⁹⁷ olduğunun somut görüngüsüdür.

Şiirde “*neon lambaları*” ile fiziksel anlamda aydınlatılan mekân, tinsel anlamda karanlıklara bürünür. Modernizmin getirdiği teknolojik unsurlar ise istenmeyen, reddedilen unsurlar olarak belirir. Uyar, modernizmin ve teknolojinin getirdiği unsurlar ile yarattığı değerler boşluğu içerisindeki çatışmalarını ve bunu şiirine yansıtmasını şöyle ifade eder: “*Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu.*”¹⁹⁸ Akabinde ise kent yaşamındaki çatışmalarını şiirlerine yansıtır. Uyar’ın

¹⁹⁶ Fatih Kanter, “Turgut Uyar’ın “Uzak Kaderler İçin” Adlı Şiiri Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, *Ada Dergisi*, Kış-Bahar, 2005, s. 15

¹⁹⁷ Kanter, a.g.m., s. 15

¹⁹⁸ Fatih Özgüven, “Turgut Uyar: Hangi Soruyu Niye” *Sonsuz ve Öbürü*, Tomris Uyar, Seyyit Nezir, Broy Yayınları, İstanbul, 1985, s. 107

“Güneşi Kötü O Evler” şiirinde kent-tabiat ilişkisi dâhilinde kente ait öğelerin kabullenilmediği görülür:

...

*O benim bildiğim sevdiğim bellediğim güneş diye bellediğim güneş değildi odadaki
Mor tozlu halılarda iplik döküntülerinde oymalı cigara masalarında o değildi
Perdenin arkalarındaki oydu bir çıksam karşılaşışacaktım oydu vurulurdum çıksam*

...

Güneşi Kötü O Evler, Büyük Saat, s. 130

Kente uyumsuz birey, kente ait öğelerin doğanın yerini almasına hüznü dolu bir söylemle karşı çıkar. Modern hayatta yapay aydınlıklar ile güneş aydınlığı kıyaslanır. Öyle ki evler artık güneş ile aydınlanmaz. Güneşin aydınlığı yeğlenirken güneş aydınlığının yerini almak isteyen kentin devasa ışıkları reddedilir. Güneş ışığının eve girmesini engelleyen “perde” evle birlikte ev içerisindeki bireyi de karanlığa hapseder. Perde, “güneşle ev arasında kapatıcı bir engel iç ile dış”ı ayıran olumsuzlayıcı bir kopuş nesnesi¹⁹⁹dir. Öte yandan “odanın içindeki ışığın” güneş olmadığı gerçeği, kenti suniliğin hâkim olduğu bir nesnelere yığılı yapar. Yapaylığın doğallık olarak kabullenilmesini getiren kent yaşamı, kente uyum sağlayamayan ve doğallığı arzulayan bireyin kent içerisindeki bunaltısını imler. Bu bunaltı, kente ve kent yaşamına yönelik başkaldırıyla aşılmaya çalışılır.

İlhan Berk şiirinde kent, bireyin yabancılaşması ile birlikte imajinatif bir yapı kazanır. Kent yaşamının tek düzeligi içerisinde hapsolan birey varoluş mücadelesi verir. İlhan Berk’in kimlik-mekân özdeşliği içerisinde kurguladığı “İstanbul” şiirinde, kent içerisinde kaybolan bireylerin yitik görüntüsü başkaldırı ile verilir:

...

*İnsanlar sokak sokak çarşı çarşı ev ev
İnsanlar sırt sırta omuz omuza verip durmuşlar
Boyunları bükük
Yorgun asabi kederli kindar
Yığın yığın olmuşlar hepsi köprüünün açılmasını bekliyor
Bir anda şehrin dört bucağına akacaklar*

...

İstanbul, Toplu Şiirler, 41

¹⁹⁹Beyhan Kanter, *Şiirsel Kimlikten Mekansal Sınırlara/ İkinci Yeni Şairlerinin Mekan Algısı*, Metamorfoz Yay., İstanbul, 2013, s. 340

Birey-mekân ilişkisinin bütünlüğü, mekânı bireyin hayatında hayati yapar. İstanbul içerisindeki bireyin kentsel öğelerle kuşatılmış yaşantısı, onun ruhunu da bu keşmekeşliğin içerisine hapseder. Öyle ki şiirde kente ait görüntüler olan “*sokaklar, çarşılar, evler*” aynı zamanda insana ait tanımlamalar olarak belirir. Öte yandan bu sözcüklerin ikileme şeklinde, “*sokak sokak, çarşı çarşı, ev ev*” olarak verilmesi, “kalabalık bir mekân”ın keşmekeşliğine gönderme yapar. Mekânın karışıklığından/yitikliğinden payına düşeni alan insan da kente ait bir görüntüyle yitikleşmenin bunaltısını yaşar ve bu bunaltıyı birliktelik ile aşmaya çalışır, karşı koyar. Öyle ki kent içerisinde iç içe geçen ve birbirine yaslanan evler, çarşılar ve sokaklar gibi insanlar da “*omuz omuza, sırt sırta*” bir görüntü çizer. Bu durum ise iki bağlamda yorumlanabilir. Bu ifadeyle bir taraftan yaşadığı mekâna/kente dönüşen insanın kendine yabancılaşmış görüntüsünü imlenir. Diğer yandan ise birliktelik/başkaldırı imi olarak varlık kazanır.

Omuz omuza, sırt sırta olmanın verdiği güçlülük çağrışımı, kent yaşamının ağır yükünü birliktelik ile aşmaya çalışan bir gruhun varlığını imler. Ne var ki bu gruhun kent yaşamının ağır yükü karşısındaki halleri, “*boyunları bükük*”, “*yorgun, asabi, kederli ve kindar*” olarak verilir. Öyle ki kent karşısında insanların boynu “bükük olması”, kentin kuşatıcı ve sindirici gücüne işaret ederken “*yorgun, asabi kederli ve kindar*” vasıfları, kent yaşamının insan üzerindeki olumsuzlukları karşısında bireyin başkaldıran ruhunu imler. Öte yandan kent içerisindeki insanlar, yığınlar halinde her gün aynı kısır döngünün içerisinde bulurlar kendini. Öyle ki “*yığın yığın*” insanların, “*şehrin dört bucağına ak*”mak için “*köprüünün açılmasını*” beklemesi, kalabalıklar içerisinde yitikleşen bireylerin gündelik yaşamın kısır döngüsüne hapsolmuşluğunun görüntüsüdür.

Edip Cansever’in şiirlerinde “kentleşme” ye yönelik başkaldırı metalaşma/başkalaşma, herkesleşme izlekleriyle birlikte verilir. O, modernizmle birlikte barınak mekânları olan insan ürünü kentlerin; dev ve yabancı bir güce dönüşerek insanı yutmasına, insanın kent içerisinde yitmesine başkaldırır. Cansever, beş bölümden oluşan “*Kül*” şiirinde, kent yaşamlarının ve insanların küle dönüşmesinin isyanını verir:

Puhu kuşu muydu, neydi, kanatlarını toparlayıp durdu

Boşluktan yontulmuş tüneğinde

...

Kül/ Küle Başlangıç, Sonrası Kalır I, 548

Yanan nesnenin girdiği reaksiyondan fiziksel değişime uğrayarak çıkmasının görüntüsü olan kül; varlığın ve varoluşun yok oluşu anlamına gelir. Şiirde insanların ve

yaşamların külden varlıklar olarak verilmesi; insanın yitmesini/gölge varlıklara dönüşmesini, yaşamların ontolojik ölümlerle sonlanmasını imler. Şiirin ilk biriminde baykuşgiller familyasından puhu kuşunun, “boşluktan yontulmuş tüneği” üzerindeki hali verilir. Yunan mitolojisinde bilgelik tanrıçası Athena’ya eşlik eden baykuş’un zekâ ile bir ilişkisi olduğu düşünülür. Bu yönüyle puhu kuşu, bilincin merkezi olan insanın karşılığıdır. Boşluktan yontulmuş/olmayan bir tünek üzerinde varlığını sürdürmeye çalışan kuşun hali, yaşamını anlamsızlıklar üzerine kurmuş insanların simgesel ifadesidir.

Edip Cansever, modernizmle şekillenen kentleri dev bir yangının hüküm sürdüğü yok oluş mekânları olarak ifade eder. Diyalektik bir oluş olma özelliğine sahip ateş, bir taraftan yakıp yıkan/kül eden iken diğer taraftan doğuran, var eden, çoğaltandır. Ateşi dıştan ve içten olarak iki boyutta ele alan Bachelard, dıştan ateşi “*yakıp yıkan, kül eden*” şeklinde tanımlar. “*Mısırlılar ateşin çok acıkmış ve doymaz bir hayvan olduğunu söylerlerdi. O doğan ve büyüyen her şeyi yiyip yutardı. İyice yiyip tıka basa dolunca ve yiyeceği bir şey kalmayınca kendini yer; çünkü ısı ve devinimi vardır, bu nedenle besinsiz ve soluyacak havasız yapamaz.*”²⁰⁰ Şiirde kentlerde hüküm süren ve dıştan özelliğiyle beliren bu ateş, acıkmış ve doymaz görüntüsüyle her şeyi yok eder. Bu yok oluştan insan da nasibini alır ve kentteki her şeyle birlikte koca bir yangının içerisinde bulur kendini. Cansever, bu yok oluş trajedisini “*Sızar Kül*” şiiriyle dile getirir. Şiirde kente ait mekânlardan sızan küller ile yok oluş’un görüntüsü çizilir. Biten yangından geriye kalan küller, yaşamın her yönüne sızmıştır. Nitekim yangın, tüm kenti sarmış ve kentlerden geriye yok oluş’un simgesi olan küller kalmıştır. Şiirde kent yaşamına ve kent içerisinde yok oluşa sürüklenen, yabancılaşan gürüha yönelik nefret ve isyan dile getirilir:

Sızar saçaklardan, su borularından
Camlardan, kapılardan, yangın merdivenlerinden
Bir dönemeçten, ayaküstü konuşmalarından
...
Bundan böyle konuşulmayacak bir yaşantıdan
(...)
Vitrinlerden, mağaza patronlarından, sokak satıcılarından
Çanlardan
Bir doğurmamışlıktan, bir doğurma korkusundan
Çelenklerden ve cenaze levazimatından

²⁰⁰ Gaston Bachelard, *Ateşin Tin Çözümlemesi*, (Çev. Nail Bezel) Öteki Yay., İstanbul, 2007, s. 78

Bir ölüye kadar her şeyden

Kül/ Sızar Kül, Sonrası Kalır I, 552

Kapitalizmin ve ‘sahip olduğun kadar varsın’ anlayışının temel gerçeklik olduğu kentlerde, insanlar mekanikleşmiş bir varlık görüntüsü çizerler. Öyle ki çağa ayak uydurma zorunluluğu insanları tek bir amaca, “daha fazla kazanma/ sahip olma/tüketme” amacına koşullandırır. Bu koşullanma ile robotlaşan insanlar tüm kendiliklerini unutarak ben’e yabancı varlıklar olarak yaşamlarını sürdürürler. Modern insan, daha fazla kazanma programına ayarlanan ve bu program dahilinde işlevlerini yerine getiren bir makine kimliğine bürünür; dolayısıyla canlılığını ve insan olmanın değerlerini yitirerek yok oluşa mahkûm olur.

Şiirde bu yok oluşun izleri, kentleri ve kentlerdeki insanları içine alan “yangın” ile verilir. Öyle ki bu yangından sonra geriye kalan tek şey küllerdir. Şiirde küllerin “*su borularından, yangın merdivenlerinden, evlerin camlarından kapılarından*” sızması yok oluşun tüm kenti sardığını imler. “*Ayaküstü konuşmalardan*” sızan küller ise fiziksel varlıklarını sürdürdükleri halde ontolojik ölümü yaşayan bireylerin gerçekte olmayan bedenlerindeki yok oluş belirtileridir. Öte yandan bu yok oluş imlerinin “*kentin gürültüsünden, alışverişlerden, vitrinlerden ve mağaza patronlarında*” sızması modernizmin olumsuz etkilerine yönelik göndermelerdir. “*Konuşulmayacak yaşamlardan, doğurmamışlıktan ve ölüye kadar her şeyden*” sızan küller ise ölüm halini almış yaşamların ifadesidir. Öyle ki varoluşu/üremeyi ifade eden doğum’un doğurmamışlık halini almasını, ateşten geriye kalan külü sızdırmasını ve gelecekte ölü doğacak yaşamları imler. Hem diriden hem ölüden sızan küller, bir yangına dönüşen dünyanın işaretleridir. Şiirin “*Külden Adamlar*” ismi verilen bir sonraki bölümünde ise yaşamları varoluşsal boşluk üzerine konumlanan kül adamlardan bahsedilir:

Koşar bakışları külden adamlar

Ordan oraya

Soğuk etlere, sosislere, yumurtalara

Konservelere ve jambonlara

İtişirler, üşüşürler, saatlerine bakarlar

Koşuşurlar masalara, bardaklara, ayakta durmalara

(...)

Yavaş yavaş çiftleşir kalabalık

Yağlı kâğıtlar, sigara izmaritleri, ruj lekeleri kalır ortalıkta

Ve doğar ıslak cesedi külün

Bir daha doğar

Kurudukça savrulmaya başlar havada.

Her şey kül için! Her şey kül için! Her şey!

...

Kül/Külden Adamlar, Sonrası Kalır I, 553

Modernizmin hipnoz ettiği insanlar verilen telkinlere göre bilincin uzağında yaşarlar. Le Bon kitle içerisindeki bireylerin hipnoz edilmişlerini şöyle açıklar: “İpnotize edilen kişi, kendisine telkin edilen belli davranışları gerçekleştirmek için karşı durulmaz içgüdüsel zorlamayla harekete geçer. Bu içgüdüsel zorlama, kitlelerde, ipnotize edilen tek kişiye göre çok daha önüne geçilmez bir nitelik taşır; çünkü kitlede bireyleri egemenliği altında tutan telkin, bireyler arası etkileşim sonucu daha da güçlenip büyür.”²⁰¹ Kentlerde modernizmin telkinleriyle belirlenen “eylemler silsilesi”, kitleliliğin yayılğanlığı ile daha da büyür ve koca bir insan güruhu yaptıklarının nedenini sorgulamayı bir kenara bırakarak kısır bir döngü içerisinde hapsolür. “Külden Adamlar” şiirinde “Niçin?” ve “Neden?” sorularından uzak, kalıplaşmış davranışlar bütünlüğüne hapsolan insanlar, “kül”e dönüşmüş görüntüleriyle sunulur. Kül adamların göze çarpan ilk özellikleri ise “bakışlarının” kül olmasıdır.

İç dünya ile dış dünyanın bağlantısının sağlayan sihirli bir pencere görevini gören göz/bakış, insanın en değerli varlıklarındandır. “Ruhun aynası olan gözler, bize öteki hakkında en fazla ipucu veren şeydir, çünkü bakışlar gibi içeriden gelen pek az şey vardır. (...) Bakışlar yalnız içeriden gelmekle kalmaz, hangi derinlikten baktığını da görürüz.”²⁰² Cansever, derinliğini kaybetmiş bakışların, görme eyleminden uzak sadece bakmaktan ibaret hallerini, şiirde hüznle birleşen bir başkaldırı ile karşılar. “Bakışları külden adamlar” metaforu yaşamın uzak kıyısında ontolojik ölümlere maruz kalan bireylerin canlılığını yitirdiğini imler. Donuk bakışlara sahip insanın gözlerindeki bu canlılığı yitirmesi, onun robotlaştığının/meکانikleştığının göstergesidir.

Oradan oraya yapılan “koşturmaca”lar, kent yaşamı içerisinde varoluşlarından habersiz, koşullanmış bir hayatın edilgen öznelere olan insanların yaşadığı trajediye gönderme yapar. Bu trajedi ise ‘herkes’in sürü psikolojisiyle aynı eylemleri yapmasıyla şekillenir. Hep birlikte “saatlerine bakan” insanlar, varlıkları itibariyle zamanla olan ontolojik ilişkinin uzağında belirirler. Doğrusal bir ilişki içerisinde bulunan zaman ve varlık fenomenleri

²⁰¹ Sigmund Freud, Kitle Psikolojisi, (Çev. Kamuran Şipal) Cem Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 15

²⁰² Gasset, a.g.e., s. 96

bütünsel bir yapı arz eder. Öyle ki “*varlığı, evreni ve insanı anlamak için zamanı anlamak ve kavramak zorunlu olduğu kadar zamanı anlamak için de varlığı anlamak gerek*”ir.²⁰³ Bu bağlamda zamanın mahiyetinin kavranması için varlığın mahiyetinin kavranması zorunludur. Varlığı küle dönüşmüş “*adamların*” ontolojik bir yitiklik içerisinde bulunması onların “*saatlerine bakma*” eylemlerini de kısır bir döngüden ibaret kılar. Heidegger’e göre “*varlığın kendi hakikati*”²⁰⁴ olan zaman/zamansallık, varlığı küle dönüşmüş insanlar için yalnızca bir birim olarak anlam ifade eder.

İnsanların varoluşsal anlamsızlık üzerine konumlanan yaşamları, kent yaşamının tek düzeliği içerisindeki koşturmayla verilir. Öyle ki “*soşis, jambon konserve*” gibi yapay ürünlere “*masalara, bardaklara, ayakta durmalara*” koşturan insanların aynı anlamsız eylemler silsilesi içerisinde olmaları, kentleşmenin getirdiği aynılığın/herkesleşmenin görüntüleridir. Freud’a göre kitleler; “*çağrışım yoluyla birbirini sürükleyip getiren ve yalıtık bireylerin özgür düşlemlerinde rastlanıp ussal hiçbir mekânizma tarafından gerçeğe uygunluğu denetlenmeyen imgelerle düşünür.*”²⁰⁵ Bu nedenle kitleler içerisinde yaşamayı tercih eden modern insanın eylemleri, anlamsallığın ve bilincin uzağındadır.

Şiirde modern insanların yeryüzündeki görüntüsü; bireyselliklerini kaybetmiş, yığın içerisinde var olmayı tercih eden kurulmaya yatkın bir oyuncak şeklindedir. Modern çağın hastalık gibi yayılan alışkınları, bireyi etkisi altına olan ve kendi oluşuna müsaade etmeyene diğer unsurlardır. Kalabalıkların yavaş yavaş “*çiftleşerek*” kâğıt masalarına oturmaları ardında “*sigara izmaritlerini ve ruj lekelerini*” bırakır. Bu durum ise boşluktan ibaret olan yaşamların boşa geçen zaman dilimlerinin/oyalanmalarının görüntüsüdür. Bu oyalanmanın kısır bir döngü halinde devinim içerisinde olduğu ise “*doğar ıslak cesedi külün*” söylemiyle verilir. Küllerinden doğarak yeniden varolması itibariyle Anka kuşuna çağrışım yapan “*doğma*” eylemi şiirde yeniden varoluşu değil; yok oluşu simgeler. Öyle ki “*sigara izmaritlerinin ve ruj lekelerinin*” arasında yeniden doğan külün ıslak cesedi, ölümün kendisidir. Birey yeniden yok olmak üzere varolur. Mekânın ölümü doğurduğu bir düzende, yaşam süren tüm varlıkların görüntüsü de zamanla küle dönüşen bir meta görünümünde belirir.

Cansever, kent içerisinde yanıp küle dönen, varoluşlarını yitiren ve yığınlara ait türlü alışkanlıklarla yaşamlarını bir oyalanma ile geçiren insanlara başkaldırır. Başkaldırının en belirgin ve gür sesi ise “*Her şey kül için!*” söylemiyle varlık kazanır. Öyle ki insanların yaşam içerisinde yaptıkları her şey kendilerini yok etmek için verdiği uğraşlardır.

²⁰³ A. Kadir Çüçen, *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, Sentez Yay. İstanbul, 2012, s. 114

²⁰⁴ Çüçen, a.g.e., s. 114

²⁰⁵ Freud, a.g.e., 17

Cansever, “*Şahinin Kopardığı Elmas*” şiirinde modern yaşamın kentler içerisindeki ölümleri barındırmasını başkaldırıyla verir. Ontolojik ölümlere meydan okuyan öznenin varoluş mücadelesi ise kent tarafından engellenmek istenir:

Ey Galata rıhtımlı sonbahar, ey gök kuyusu!
Ölü bir martıyı tekrarlıyordun boyuna
Ağzında güneşten bir solucanla
Düşürüp yükseltiyordun onu
Sen, dişi kent, sense
Az kalsın dişi bir şiir yazdıracaktın gittikçe azalan yaşıma
Ayaklarımı denize sallandırarak gözlerimi bir deniz kuşuna doğru uzattıkça
Tuğba ağacında kesilmiş iki dal parçası gibi
Yazdıracaktın nasıl olsa, yazdıracaktın da...

Şahinin Kopardığı Elmas I, Sonrası Kalır I, 522

Yoğun kentleşmenin hâkim olduğu İstanbul’da yaşamını sürdürmekte olan anlatıcı özne, mevsimlerden “*sonbaharı*” yaşar. Kışın habercisi olan sonbahar gün içerisindeki ikinci vaktinin görüntüsü, akşamın habercisidir. Güneşin batıp yerini karanlıklara bırakması durumu, kentleşme ile gelen ölümleri imler. Bu ölümlerin şiirdeki başka bir ifadesi ise gökyüzünde süzülen “*ölü bir martı*”dır. Kentleşmenin getirdiği modern ve dev binaların gökyüzünün görüntüsünü engellemiş olması, yeryüzünden sadece dar bir görüntüyle görülebilen gökyüzünün “*kuyu*” ile simgeleştirilmesini getirir.

Öte yandan psikanalitik bağlamda irdelendiğinde bilinçaltının simgesi olan “*kuyu*” benliğimizin karanlık yönlerini, tüm bastırılmışlıkları içerisinde barındıran bir birikim deposudur. “Gökyüzü-kuyu-bilinçaltı”, “geçmiş-şimdi-gelecek” zamansallığı içerisinde, bireyle birlikte varolan unsurlar olarak belirir. Öyle ki “*gök kuyusu*”, içinde nice yaşanmışlıkları barındıran, geçmişe şimdiye ve geleceğe tanıklık eden geçmişin özlemlerini şimdi’de yaşanan ontolojik ölümleri gören ve gelecekte de yaşanacakları görecek olan varlıktır. Şimdi’de gerçekleşen bir eylem ise “*ölü martının tekrarlanmasıdır boyuna.*” Gökyüzünün mavilikleri arasında beyaz rengiyle güzelliğin, aydınlığın simgesi olan martı’nın ölü olarak süzülmesi kent yaşamının getirdiği ontolojik ölümlerin ifadesidir.

Dev binaların/duvarların müsaade ettiği ölçüde gökyüzünü görebilen insan için gökyüzü sınırsızlığını/sonsuzluğunu yitirmiş dar ve kara bir kuyuya dönüşmüş bir görüntü çizer. Gökyüzünün böyle bir değişim içerisinde olması yaşamsal değerlerin anlamını kaybettiğinin ifadesidir. Birey ise bu yok oluşu hüznle beliren bir isyanla karşılaşır. Öte

yandan kentin içindekileri öldürürken kendini hiç tükenmemek üzere sürekli yenilemesi, ona “*dişilik*” vasfını kazandırır. “*Dişi kentin*” her şeyi ve herkesi kendine dönüştürmesine/öldürmesine isyan eden özne, ölmek/dönüşmemek adına mücadele eder. Cennetin kapsının önündeki ağaç olan “*Tuba ağacından kesilmiş iki dal*” olarak nitelendirdiği ve denize uzattığı ayakları ile kentin yok ediciliğinden kutsiyetin koruyucu tılsımıyla kurtulmaya çalışır. Kentin özneyi yok etme çabası ise “*az kalsın*” ifadesiyle verilir.

Cansever’in “*Gökanlam*” şiirinde kendilik değerlerinden uzaklaşmış yitik insanlar eleştirel bir tavırla ele alınır ve yaşamdaki silik görüntüleri başkaldırıyla karşılanır:

Gecelerden sabaha usulca kanayanlar

Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar

...

Onlar, o hiçbir şeyden yapılmamış adamlar

Üşümüş, yorgun ve bütün gün adres soranlar

Gökanlam I, Sonrası Kalır I, 493

Edip Cansever, varolmanın çerçevesini sadece bedensel/biyolojik yaşamla sınırlamaz. O, ruh-beden bütünlüğü içerisinde, biyolojik varlığın ontolojik varlık ile tamamlanması gerektiğini düşünür. Şiirde sadece bedensel varlıklarını sürdüren bireyler soyut bir varlık olarak değerlendirilir. Öyle ki “*hiçbir şeyden yapılmamış adamlar*” olarak nitelendirilen insanlar “*olmayan görüntüleri*” ile sunulurlar. Gideceği yeri bilmeyenlerin tüm gün “*adres sor*”maları ise kimlik arayışı içerisindeki bireyin çırpınışlarını imler. Bu insanların kaybolmuşluk içerisindeki arayış halleri “*üşümüş ve yorgun*” olmalarıyla verilir. Öte yandan bu kayboluş fiziksel bir kayboluştan ziyade tinsel bir kayboluştur. Kendi ruhunun derinliklerinde kaybolan, ne istediğini/ne yapacağını bilemeyen kent insanı, başkalarının kendi için tasarladığı kendinin olmayan bir yaşamı sürer. Şiirin ikinci bölümünde ise modern kentler içerisinde varoluş sancısı çeken bireylerin umut ile umutsuzluk arasındaki halleri, hüznle beliren bir isyanla sunulur:

Durur ya masmavi otomobiller garajlarda

Biz oralarda buralarda

Hiçbir yerde tutmayan yaşanmış soğuklarda

Ne umutsuz ne değil, acıyla aynı yaşta

Dolaşır ölür bir av hayvanı gölgesi ayaklarımızda

Buruşup kıvrıldığımız, asılıp teklediğimiz biraz da

Evlerde, sokaklarda ve asıl çıkmazlarda düğümlü kravatlarda

Şiirde insan ve meta aynı sınıfta kategorize edilerek bir kıyaslamaya tabi tutulur. Öyle ki “mavi/masmavi otomobiller garajlarda” yerini alırken insan “oralarda buralarda” olmanın ‘yurtsuzluğunu’ yaşar. Diğer yandan gökyüzünün rengini alan “masmavi otomobiller” doğanın metalaşmasına yapılan göndermelerdir. Kent, bireylerin herkesleştiği kitleler içerisinde kaybolduğu bir mekândır. Bu herkesleşme şiirde “tekleştiğimiz” ifadesiyle verilir. “Kitle içerisinde birey davranışlarının bilincinde olmaktan çıkar, ipnotize edilen kişideki gibi bazı yeteneklerin silinip giderken, bazıları alabildiğine güçlülük kazanır.”²⁰⁶ Kentte yaşayan bireyler düşünme, sorgulama yeteneklerini kaybederken tüketim ve tekdüzeliğin esiri olurlar. Bu koşullar içerisinde yaşayan ve kendilik sancısı çeken birey, gölgesini bir “av hayvanı”na benzetir. Öyle ki sistem, onu bir av olarak görür ve insanî vasıflarından soyutlayarak, eylemselliğini aldığı komut ile gerçekleştiren bir hayvan niteliğine büründürür.

Öznenin “kravat” ile bütünlenen kıyafeti ise sistemin uygun gördüğü yaşama hapsolmuşlüğüne ifadesidir. Baudelaire’e göre modern çağın şık kıyafetleri aslında “acı çeken ruhumuzun; zayıf, siyah omuzlarında ebedi matemini taşıyan çağımızın giysisidir.(...) Şık yaşamın seyirlikleri ve büyük şehrin altında sürüklenen binlerce başı-boş varoluş- mücrim”²⁰⁷, bu şık giysilerle gerçekte olmayan varlıklarına şıklık/canlılık kazandırmaya çalışırlar. Şiirde “düğüm” ile birlikte kullanılan “kravat”, başıboş bir varoluş olarak gezinen ve modernliğin belirlediği şık giysileri giyerek robot uyumluluğuna giren bireyin yaşadığı ruhsal travmaları imler. O, sistemin sınırları içerisinde hapsediğinin bilincindedir. Evler ve sokaklar darlaşır, birey bu darlaşan mekânlarda kendi gölgesinden dahi iğrenir.

Öznenin umut ile umutsuzluk arasındaki görüntüsü çaresizlikle kuşatılmış tarzda belirir. Modern yaşamın içine sıkışan insanın bu yaşamdan soyutlanması, topluma karşı yabancılaşmayı, yalnızlığa itilmeyi; kent yaşamına karışması ise kendiliğin yitikliğini getirir. Bu çatışma ve çaresizlik hali ise insanı “soğuk bir yaşam” içerisinde acıya boğar. Tüm bu çatışma ve sancılar, kent yaşamına diğer ifadeyle olağan yaşama karışmamak adınadır. Nitekim modern çağda olağan olmak çirkinliğin kendisidir. Şiirin devamında “çirkinlik” metaforu başkaldırı imi olarak varlık kazanır:

(...)

²⁰⁶ Freud, a.g.e., s. 15

²⁰⁷ Berman, a.g.e., s. 197

*Güçlenir yalnızlığımız -çünkü bir gün nasılsa
Çirkindir bir görünmek, yarışmak olağanlıkla-
Sanki böyle kalmışsak ne çıkar karanlıkta
Yaşanır yaşanırsa azıcık ayrıntılarda
Sen sıkıntı mavi ve uzun
Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun
Gökanlam II, Sonrası Kalır I, 494*

Kent yaşamının getirdiği gündelikliğin/tekdüzeliğin normalleşmesi, yabancılaşma ve yitikleşmeyi olağan kılarken bu olağan durumun aksine bir eylem ise anormal olarak karşılanır. Cansever ise tekdüzelikten oluşan ve normal kabul edilen/olağan yaşam biçimini “çirkinlik” olarak kabul eder. Cansever’e göre “*olağan yaşam*”, anormalleşen insanların çoğunluk bakımından normal kabul edilerek normalliğin anormalleştirilmesi; dolayısıyla olağan olmayanın kabul edilebilir bir görünüm kazanmasıdır. Bununla birlikte bu yaşam; insanları tektipleştiren, kendisine uyum sağlayanları öldüren, sağlamayanları ise öteleyen/ötekileştiren ve yalnızlığa mahkûm eden bir yaşamın kendisidir. Bu olumsuzlukları normal karşılayarak sistemin tüm dayatmalarına boyun eğmek ve onun öngördüğü bir biçimde yaşamak “olağan olma”nın temel yoludur. Tüm bunlardan ötürü anlatıcı özne, olağan yaşamı çirkinlik olarak nitelendirir ve bu çirkinlikten kurtulmanın yolunu ise “*yalnızlıkta*” bulur.

Diyalektik bir öge olan “*yalnızlık*” hali, kimi zaman bireyi yok oluşa sürüklerken kimi zaman kendini bulmasına ve ontolojik varlığını yeniden oluşturmasına yardım eder. Şiirde özne olağanlığın içerisine karışıp çirkinleşmektense yalnız kalmayı tercih eder. Yalnızlık ile gelen diğerlerinden ve kentin olağanlığından uzak olma hali, onu kalabalıklar içerisinde gerçekleşecek ölümden kurtarır. Özne’nin tercih ettiği bu yalnızlık, Sartre’ın varoluşçuluğunda yalnızlığın koruyucu işlevinin paralel bir görüntüsüdür. Sartre’ın “varoluşçuluğunda”, insan; varoluşunun önündeki tuzaklara düşmemek, “*kendi varlığında yabancılaşmamak, kendi kendisinden vazgeçmemek için (alienation), yukarıdan aşağıya maddeye ve tabiata doğru inerek bilincinin, varlığa ve başkalarına tamamıyla kapalı ve yoklukla çevrilmiş koyu yalnızlığına kapanyor.*”²⁰⁸ Olağan yaşam içerisinde yabancılaşmamak/herkesleşmemek adına tercih edilen yalnızlık bir direniş eylemidir.

Yalnızlığı bir karşı koyma şekli, yeniden varolma adına beliren bir umut olarak gören Cansever, şunları söyler: “*Övgüye de yönelse, yergiye de, karşısına çıkan ilk varlık “ben”*

²⁰⁸ Charles Moeller, *J.P. Sartre ve Tabiat Üstünün Bilinmemesi*, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1969, s. 40

oluyor. Böylece her şeyde kendine benzer bir şey bulduğu gibi yazdığı şiirlerde de herkesin kendisine benzer bir şeyler bulmasına alan hazırlıyor o. Bence böylesi bir yalnızlık çok doğal ve olumludur; övülmeye değer.”²⁰⁹ Yabancılaşmamak/herkesleşmemek adına bir geri çekilme olan yalnızlık, şiirde bir direniş unsuru olarak çıkar. Yalnızlık direnişiyle gelen yeni yaşam ise mavi/aydınlık ve sonsuz olmasına karşın uzun ve meşakkatlidir de. Alkolü imleyen “boşalan bardaklar”, bir kaçış/sığınak değil; “olağan yaşama karışmama adına edilen yalnızlıkla beliren bir karşı koyuş/başkaldırıdır.

Cansever modern dünyanın davranış kalıpları ile kendi olmak arasında sıkışıp kalan insanın trajedisini “Şiiri Bölmek” yazısında şöyle dile getirir:

“Boyutsuz, anlamsız, sallantılı bir yaşama düzeyinde bocalıyoruz durmadan. İnancımızı somutlayan eylemlerle değil de, ancak bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz. Böylece düşüncelerimiz kuramsal, ilişkilerimiz soyut kalıyor. Her durumda aşınıyoruz, kişiliğimizden biraz daha yitiriyoruz. Düşünsek düşünemeyeceğimiz, duysak duyamayacağımız ‘göre’ bir yaşayış tutturmuşuz. (...)” Dolayısıyla o “günlük edimleri içinde bir yağın çıkmazın buyruğunda direnmekle çevreye uymak arasında şaşkına dönüvermiştir.”²¹⁰

Cansever, “Altın Ayak” şiirinde kendi olmak ile herkesleşmek arasında sıkışıp kalan, ancak sonrasında kendi olmaktan vazgeçen insanların tekdüze yaşamlarını kısır döngü içerisinde isyanla beliren söylemle sunar:

Büyük bir tiyatrodaki Molière’i oynuyorlar, bizse -alışkanlık
İşte- sosislere, siyah havyalara, patates kızartmalarına gülüyoruz
O kadar gülüyoruz ki ağlamışa dönüyoruz bir bakıma
Sonra çocuk olarak gülmeyi tekrarlatıyoruz kırmızı balonlara
Sonra da özür diliyoruz; öyle ya balon çok önemli bir yuvarlaktır;
Sabahları göbeğim erisin diye
Ayaklarımı çevirdiğim
Balondur işte
(...)

Altın Ayak II, Sonrası Kalır I, s. 130

²⁰⁹ Edip Cansever, “Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşanlar Üzerine”, *Yeditepe*, 16–31 Mayıs 1960, S.25, s.3

²¹⁰ Edip Cansever, “Şiiri Bölmek”, *Yeni İnsan*, Ağustos, S. 8, 1963, s. 8

Şiirde bir tiyatro oyununda, oyunu bırakıp “*alışkanlıklara, sosislere, siyah havyarlara, patates kızartmalarına*” yönelmek/gülmek insanın anlamsız eylemler silsilesi içerisinde olduğunun göstergesidir. Öte yandan “*Sosisler, siyah havyarlar, patates kızartmaları*”, doymak bilmeyen bir tüketim girdabını işaret eder. İnsanların yapay mutluluk içerisindeki ağlamaklı halleri ise “*gülerken*” gözlerinden boşalan yaşlarla ifade edilir. Tüketim insanının Sisifos trajedisi tüm bir hayatın aynı eylemler etrafından dönmesiyle gerçekleşir. Öyle ki o, oburluğunu durduramaz ve daha sonra aldığı kiloları vermek için çaba gösterir; çok tüketir ve daha fazla tüketmek için daha fazla kazanmayı amaç edinir. Tüketim üzerine kurulu bu kısır döngü ise insan ruhunu otantik alanın dışına atar. Şiirde anlatıcı özne, bu trajikliğin farkında olsa da tepkisi düşünsel boyutta kalır; başkaldırı eyleme dönüşmez.

“*Bir Yitişten Sonra I*” şiirinde kentler, dev binaların yükseldiği taşlar yığını olarak çıkar. Cansever, insanın kendi eliyle yarattığı bu yeni dünya/kentler içerisinde kaybolmasına isyan eder:

Hangi adalardan topladık bu taşları

Bir öle üstü girip de Pan kılığına. Hani

İçimizde o baş dönmesi. Güney bulantısı

...

Deyin bana ey Zümrüdüanka, ishak kuşu, eabil

Ey kayalar okyanusu, kartal yuvaları

Deyin bana, hangi adalardan topladık biz bu taşları

Bir Yitişten Sonra I, Sonrası Kalır I; s. 511

Doğayı tahrip eden ekolojik dengeyi bozarak yaşam alanlarını taşların soğukluğuyla katılaştıran insan, kendi eliyle ürettiği binalara bir süre sonra yabancı hale gelir. Öyle ki insan emeğinin ürünü olan binalar/kentler, hızlı bir değişim içerisinde dev ve yabancı bir güce dönüşür. Bu bağlamda denilebilir ki insan, öncesinde bir “*Pan*” kılığındaiken daha sonra ‘Medusa’laşır ve göz değdirdiği her şeyi taşa çevirir. Çobanların ve satirlerin tanrısı olan Pan, “*Hermes ve Dryops’un çocuğu olarak keçi ayakları ve keçi kuyruğu ile dünyaya geldi. Alnında iki boynuz vardı. Çenesinde bir tekesakalı sarkıyordu. O doğar doğmaz, atlaya atlaya dağları aşmaya, bir karaca gibi kayalar üstünde zıplamaya, kahkahalar ve feryatlar atarak oynamaya başladı. Karlarla örtülü dağlar, taşlı keçi yolları, ıssız tepeler, vahşi kırlar, onun en çok sevdiği yerlerdir.(...) Akşama doğru çayların kenarlarında yahut kaynak başlarında*

uzanıyor, dinleniyor ve flüt çalıyordu.”²¹¹ Şiirdeki Pan imgesi doğanın içerisinde yaşayan mutlu insanın simgesel açılımıdır. Pan’ın modernizmle birlikte Medusalaşması ise şiirde “hangi adadan topladık bu taşları” ifadesiyle belirir. Yeniden diriliş istemi ise efsanevi kuşlarla gelen başkaldırıya bağlanır.

Arap yazınında Zümrüd-ü Anka, Fars yazınında Simurg, batıda ise Phoenix adıyla bilinen efsanevi kuş, kişinin kendilik arayışını simgelemesinin yanında kurtarıcı özelliğiyle de bilinir. Simurg, konakladığı yerlere birkaç tüyünü bırakır. Yardıma ihtiyacı olanlar bu tüyleri yaktığında ne denli uzakta olursa olsun, iyileştirici gücünü kullanmak üzere tüyünün yakıldığı yere gelir.²¹² Şiirde kent içerisinde sıkışıp kalan insan, “nesnelere belleğinde” saklı olan doğanın efsanevi varlıklarına yönelir. Öyle ki “kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta toplumsal geçmişiyle bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu bağlamda bellek mekânları, mitin kahramanı Antheus’un toprağı gibi, kendisiyle temasa geçildiğinde ölen’i diriltiren bir tinsel varoluştur.”²¹³ Özne, bellek mekânında yer edinen mitik öğeleri şimdije taşıyarak kendine koruyucu bir kalkan oluşturmak ister.

Anlatıcı özne, yaşadığı çatışma içerisinde nasıl bu hale geldiğini Zümrüd-ü Anka’ya, İshak Kuşu’na ve ebabil kuşlarına sorar. Kutsal Kitap’ta Kâbe’yi yıkmaya gelen Ebrehe ve ordusunu gökyüzünden kuşatıp taş yağmuruna tutan ebabil kuşları, onların Kabe’yi yıkmasına izin vermez.²¹⁴ İshak kuşuyla ilgili bir söylenceye göre İshak Kuşu, eski zamanda yaşamış güzeller güzeli bir kızdır. Bir delikanlıya gönlünü kaptıran İshak’ın ona kavuşması mümkün olmaz. O da Allah’tan bir kuşa dönüşmesini ister ve duası kabul olur. “Derler ki; o gün bu gündür İshak Kuşu sevdiğine kavuşamamanın verdiği hüznün, istediğini elde edememenin burukluğu nedeniyle kendini yalnızlar rıhtımının müdavimi yapmış. Kalabalıklar içine girmekten, ulu orta görünmekten kaçınmış.”²¹⁵ Zümrüd-ü Anka, Ebabil ve İshak kuşu ile gelen sorgulama bireyin aslında kendine dönük sorgulamasıdır. Bu bağlamda, İshak Kuşunun çaresizliği ve arayışı içerisinde olan öznenin, Zümrüd-ü Anka’dan gelecek yardımı beklediği ve ebabil kuşlarının Ebrehe’nin ordusunu yerle bir etmesi gibi kenti saran dev binaları da yerle bir etmesini arzuladığı yorumu yapılabilir. Tüm bunlar kent yaşamına yönelik

²¹¹ Can, a.g.e., s. 101

²¹² Batur, a.g.e., s.154

²¹³ Korkmaz, a.g.e., s. 31

²¹⁴ Yazır, a.g.e., s. 601, 105/1-5

²¹⁵ TRT Prodüktörü Lütfi Kılınc’ın, Mustafa Yörü’nün ‘İshak Kuşu’ romanı için yaptığı değerlendirme yazısından alıntıdır.

başkaldırının belirtileridir. Öte yandan insanın kendi elleriyle yarattığı kentlerin/dev binaların yabancı bir güce dönüşmesi ve insanı yok edecek olması özneyi eylemlerinden dolayı pişmanlığa götürür:

...
Peki biz bu kentte doğmadık mı, bu kentte yaşamadık mı
...
Ne ettik de yitirdik böyle kendimizi
Ölüm ne, dirim ne, bilmiyoruz anlaşılan
Kimimiz ateş yakıyor durup dururken, dağılan tavus tüyleri renginde
Gecenin içinde, olduğundan da büyük kimi zaman
Sanırım böyle yaratmışlar tanrıyı da
Bir gün ateşin başında doğurmuşlar onu
Bir kişi doğurmuştur bana kalırsa
Sonra birlikte beslemişler el ele verip
Büyüyünceye dek

Bir Yitişten Sonra I, Sonrası Kalır I; s. 511

Kentler bir yandan insanın doğup büyüdüğü mekân olmasıyla yurdu/eviyken diğer yandan hızla değişip devleşmesiyle insanı yutan bir canavar görünümündedir. Öznenin doğduğu ve yaşadığı mekân olan kentin sonrasında geçirdiği değişim/başkalaşım ile yabancı bir yüze dönüşmesi onu çatışmaya götürür. Çatışma ile gelen başkaldırı tüm bu başkalaşımın faili olan insana yöneliktir. Öyle ki karşı konulmaz bir tanrı görünümündeki kent, “*ateşin başında*” doğmuş ve insanlarca el ele verilip büyütülmüş olarak ortaya çıkar. Şiirdeki ateş imgesi Faust’un Mefisto’ya (şeytana) dönüşümünü imleyen bir simge değerdir.

Tüm ömrünü bilim uğruna harcamış, nefesine tüm dünya hazlarını yasak etmiş olan Faust, Mefisto ile tanışmasından sonra bir başkalaşım içerisinde girer ve projeleriyle bir trajedinin kahramanı olur. “*Faust, kişisel gelişme ve toplumsal ilerlemenin önemli insani bedeller olmaksızın elde edebileceği bir dünya tasarlar ve kurmak için çabalar. İronik olan ise onun trajedisinin hayatı trajediden arındırma arzusundan kaynaklanmasıdır.*”²¹⁶

Romadaki yaşlı kadın inşaat alanının kenarında oturup yaşananları şöyle anlatır: “*Gündüzleri hizmetliler gürültü patırtı ile çalışıyor; kazmalar, kürekler habire işleyip duruyordu. Geceleyin de küçük alevler, yılanlar gibi havada kıvrılıyordu. (...) Kurban giden insanların kanı akıyordu. İnleyenlerin çığlıkları geceleyin her yanı kaplıyordu. Denize doğru uzanan*

²¹⁶ Berman, a.g.e., s. 99

kızıl ateşlerden ertesi sabah bir kanal oluşuyordu."²¹⁷ Modern dünya yaratma arzusunun bir trajediye dönüşmesinin sembolik ifadesi olan Faust, şiirde kendi elleriyle kendi yitikliğine neden olacak kentleri tasarlayan insanın başka bir görüntüsüdür.

İkinci Yeni şairlerinden Ülkü Tamer'in kente yönelik tutumu ise kentin bireye kendi olma olanağını sağlama(ma)sı düzleminde belirir. Tamer şiirinde kentler, doğal olandan kopuşun karşısına konulur ve kentlerin insanı kuşatan/yok eden yapısı başkaldırı unsuru olarak belirir. Tamer'in "*O Eski Bir Güvercindi*"²¹⁸ şiirinde bu durumun yansıması görülür:

*Nasil olduysa oldu, sardılar beni birden:
Kadınlar ve erkekler, kemikleri de ortada
Anlamadım bir türlü, durmadan yürüdüler,
Durmadan toprak kazdılar, şapka giydiler;
Hürlük vardı, verdiler onu, istemek için yeniden,
Belki aldılar geri, beni bağladılar ama;
O eski bir güvercindi, şaşırıldı olanlara*

O Eski Bir Güvercindi

Yanardağın Üstündeki Kuş, s.13

Kent yaşamının kuşatıcı etkisi bireyi ontolojik ölümlere sürükleyen temel etkidir. Söz konusu ölümler, şiirde "*kemik*" imgesiyle sunulur. Şiirde kent kalabalığı arasında sıkışıp kalan anlatıcı özne, henüz kentleşmediği için iki dünya arasındaki farkı ve kentlilerin "*kemik*" yığına dönüşmüş bedenlerini görür. İnsan bedeninin yapısını oluşturan "*iskelet*", küçük farklar dışında birbirinin aynısıdır. Öyle ki insan iskeletlerine bakarak o iskeletin kime ait olduğunu bilme imkânsızlığı, fiziksel anlamda insanları birbirinden ayıran özelliğin "*yüz*" olduğunu ispatlar. Şiirde kent insanının kemiklerden ibaret/iskelet görünümünde olmaları; herkesin aynı görünüme bürünmesi, tektipleşmesi, robotlaşması anlamına gelir.

Kalabalıklar içerisinde farklı olmanın yalnızlığını kaldıramayan birey, kendi benliğinden ve değerlerinden vazgeçerek "*kültürel kalıpların kendine sunduğu kişiliği tümüyle benimser; böylece tıpkı diğerleri gibi ve onların kendisinden beklediği gibi*"²¹⁹ olmayı, robotlaşmayı tercih eder. Bireyin etrafını saran kent kalabalığının özneyi de kente dahil etme

²¹⁷ Berman, a.g.e., s. 96

²¹⁸ Ülkü, Tamer, *Yanardağın Üstündeki Kuş(Toplu Şiirler)*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006

Ülkü Tamer'in tezde geçen tüm şiirleri, Tamer'in tüm şiirlerinin toplandığı "*Yanardağın Üstündeki Kuş(Toplu Şiirler)*" kitabından alıntılanmıştır.

²¹⁹ Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış* (Çev. Şemsa Yeğin) Payel Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 152

çabaları onun için “*toprak/mezar kazma, geçici bir özgürlük verme*” eylemleri ile somutlaştırılır. Bu durum şiirde “*durmadan toprak kazdılar.../ hürlük vardı, verdiler onu, istemek için yeniden*” dizeleriyle ifade edilir. Kent yaşamı önce insana geçici ve lezzetli bir özgürlük alanı sunarken sonrasında bu özgürlüğü elinden alır ve bireyi taş yığınlar, beton binalar arasına hapseder. Beton binalar arasında sınırları belli olan özgürlüğün karşılığı ise bireyden alınan manevi değerler, tinsellik yerine ona sınırsız bir tüketim alanının bahşedilmesidir. Birey, bu yaşam alanı içerisinde kendisine verilen sınırlı özgürlüğe “robot uyumluluğu” ile uymak zorunda kalır.

Alışkanlıkların bağımlılığı ile kentten vazgeçemeyen insan, ebedi bir esarete mahkûm olur. Şiirde bu durum “*beni bağladılar*” ifadesiyle verilir. Eskinin/doğalın ve özgürlüğünün “*güvercin*” ile simgeleştirildiği şiirde, özgürlüğün geride kalmış olma durumu “*eski bir güvercindi*” ibaresiyle verilir. Eskiden özgür olan bir güvercinin kent yaşamı içerisinde yaşananlar karşısındaki durumu ise “*şaşknlık*”tan ibarettir.

Değişen dünya düzeni ve hızla yayılan kentler karşısında birey ya bu yeniliğe karışıp çağa ayak uydurmak ya da farklılığın yalnızlığını yaşamak zorundadır. Bu nedenle ister istemez kente yönelmek durumunda kalır. Kente karışmayı modern çağ insanı için bir mahkûmiyet olarak gören Ülkü Tamer, “*Soğuk Otların Altında*” şiirinde bu durumu hüznü ve pasif bir karşı koyuş ile karşılar:

Ey benim yalnızlığım!

(...) Ne aptal adamlar! Oysa ki nasıl olsa bırakacağım buraları bir gün. Gidip evlerinde otursalar ya, okula bile başlamamış ölü çocukların gezindiği büyük sobalarda. Nasıl olsa, oysa ki nasıl olsa bir gün kapılarını çalacağım. “Ben ormandan geldim,” diyeceğim. “Beni yanınıza alın,” diyeceğim. Soğuk otların altında büyük çocuklar. Oraya da gitmesek ey benim yalnızlığım! Evet, soğuk otların altında kuş mezarları vardır belki.

(...)

Neden, anlamıyorum bir türlü, neden bu ormanı istedim ve neden anlamıyorum bir türlü, neden beni istiyor bu kaçtığım atlılar? Gizliden gizliye onları istediğim için mi?

Soğuk Otların Altında, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.16

Kente karışma ve yalnızlık ikilemi arasında kalan özne bilinçaltında “*ormana, atlılara*” yönelirken bilinç düzeyinde “*kente*” yönelir. Ne var ki bilinç düzeyinde gerçekleşen bu eylem/kente yöneliş, arzulanmayandır. Arada kalmışlığın çaresizliğini yaşayan birey

kaçınılmaz bir çıkmaza ve bu çıkmazda gerçekleşecek bir tercihe sürüklenir. Bu tercihin sonuçları şematik olarak şöyle ifade edilebilir:

Tercih	Sonuç
Kente Yöneliş	Kendilik Yitimi, Tinsel Ölüm
Ormana/Doğaya Yöneliş	Yalnızlık ve Olanaksızlık Hali

Şekil 4. Kent- Doğa Çatışması

Kent yaşamının tercih edilmesiyle gelecek olan kendilik yitimi ve tinsel ölüm, köy yaşamının tercih edilmesiyle gelecek olan yalnızlık ve olanaksızlık hali, tercihi daha da zor bir hale getirir. Birey istemeyerek de olsa sonuçlarına katlanarak kente yönelişi seçer.

Şüphesiz ki sosyal bir varlık olan insan, diğer insanların varlığına muhtaçtır. Öyle ki yalnızlığın bir sonraki boyutunun “*şizofrenik bir hastalık*” olduğunu ifade eden Fromm, ileri düzeydeki yalnızlığı bireyi yok oluşa sürükleyen bir aşama olarak görür. Ona göre fiziksel açlık insanı nasıl bedeni bir ölüme götürürse yalnızlık ve soyutlanmışlık hissi de aynı şekilde zihni bir parçalanmaya götürür.²²⁰ Şiirde kent- köy çatışmasını ruhunda yaşayan özne, ruhunun derinliklerinde, köyün/doğanın güzelliğini ve sonsuzluğunu arzulasa da köyün olanaksızlıkları karşısında kente yönelmek zorunda kalır. Bu durum “*Oysa ki nasıl olsa bırakacağım buraları bir gün/.../Beni yanınıza alın, diyeceğim./ Oraya da gitmesek ey benim yalnızlığım!/ Evet, soğuk otların altında kuş mezarları vardır belki.*” dizeleriyle -yalnızlık ve çaresizlik üzerine kurulu bir mahkûmiyet ile- verilir. Köyün olanaksızlıkları kuşatılmış olması ise “*soğuk otların altında kuş mezarları*” ile ifade edilir. Olanaksızlıkları kuşatılan mekân/köy’de gerçekleşen “*kuş ölümleri*” imkânsızlıkların insan varoluşunun önündeki engel olarak yorumlanır.

Kenti, “*okula bile başlamamış ölü çocukların gezindiği büyük sobalar*” olarak nitelendiren anlatıcı özne, kente yönelişi ölümle eşdeğer görür. Kentler de tıpkı “*sobalar*” gibi içindeki nesnelere yakıp küle çeviren ve yok eden bir özellikte belirir. Diyalektik bir öge olan ateş ve “*soba*” imgesi bir yandan var eden/çoğaltan; diğer yandan yok edendir. Çevresindekileri ısıtan ancak içindekileri yok eden “*soba*”, kapitalist sistemi yaşatan/ısıtan ancak bunun için, içindeki her şeyi yakıp yok eden kentleri sembolize eder. Şiirde yok edici özelliği ile verilen ateş/soba cehennemini dünya üzerindeki küçük bir prototipidir. “*Yakıtı*

²²⁰ Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış* (Çev. Şemsa Yeğin) Payel Yayınevi, İstanbul, 1988, s.31

*insanlar olan cehennem ateşi*²²¹ nin yeryüzüne inmiş halidir. Bu cehennemî mekânda insan, *“tasarımları olmayan günübirlik insan’a dönüş*²²² ür.

İnsanların sistem için yakıt olarak kullanıldığı bir yaşamda, bu yok oluştan en çok etkilenenler ise daha okula başlamamış çocuklardır. *“Büyük sobalarda gezinen ölü çocuklar”* kapitalizmin yarattığı ontolojik ölümlere, geleceğin kaosa gebe kılınışına ve insanların sistemler tarafından birer yakıt olarak kullanılmasına yönelik isyan söylemidir. Köyde/dağlarda *“soğuk otların altında”* köyün imkânsızlıklarıyla olgunlaşan *“büyük çocuklar”*ın, kentlerdeki akıbeti dev bir soba görünümüyle beliren kapitalizmin onlara sunduğu ontolojik ölümlerdir.

Şiirin son biriminde kent-doğa/orman çatışması içerisinde olan anlatıcı özne, bilinçaltının yansımalarından kurtulamaz; *“gizliden gizliye ormanları”* ve doğayı ister. Anlatıcı özne’nin peşinde olan ve onu götürmek isteyen *“atlılar”*, bilinçaltında kentten kurtulma arzusunun somut görüngüsüdür.

Tamer şiirlerinde kentlere yönelik başkaldırının diğer dayanak noktası, kapitalizme ev sahipliği yapan kentlerin insanî değerlerin hiçlendiği mekânlar olmasıdır. *“Nereye Giden Gemi”* şiirinde Tamer, kapitalizmle değişen kent mimarisinin insanların değer yargılarıyla uyuşmamasını başkaldırı ile karşılar. Şiirde, şehrin kalın ve dev duvarlara sahip binalarına rağmen mahremi ortada oluşuna isyan edilir:

Şehir büyüdükçe başkaları gözetliyor beni. O ne? Utancın bir başka türüsü. Meşelerimden yüksek, gürgenlerimden dayanıklı, ama yaprakları olmayan yapılar: Saklanışın ortada olanı. Neden yaprakları yok?

Nereye Giden Gemi, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.18

Tamer, dünyanın içerisinde bulunduğu çıkmaz ve amaçsızlık halini eleştirel bir söylemle karşılar. Doğa- kent karşılaştırmasıyla gelen başkaldırı, kentin doğanın yerini alma girişimini ve bu durumdan en çok etkilenenin yine insan olduğunu ifade eder. Öyle ki *“meşelerden yüksek, gürgenlerden dayanıklı”* ancak *“yaprakları olmayan yapılar”*, kentin dev ve güçlü binalarının mahremi gizlemekten yoksun oluşuna gönderme yapar.

Geleneksel yapıda her biri birer *“mahremiyet imgesi”*²²³ olan evler modern çağ mimarisiyle birlikte şeffaflaşmaya, özel alan olma özelliğini yitirmeye başlar. Mekân algısındaki değişiklik *“iç-dış”* kavramları üzerinde bir görecelik yaratır ve nerenin iç nerenin dış olduğu sorgulanır. Colomina’nın ifadesiyle *“mekânın “içinde” olmak, görmekten başka*

²²¹ Yazır, a.g.e., s. 3, 2/24

²²² Korkmaz, a.g.e., s. 165

²²³ Gaston, Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 81

*bir şey değildir. “Dışında” olmak ise, görüntünün içinde olmak, görülmektir.”*²²⁴ Dolayısıyla iç-dış kavramının görmek/gözetlemek ya da görülmek/gözetlenmek ile ilişkilendirilmesi, modern çağda özel alanın olup olmadığı sorusunu beraberinde getirir. Şiirde mahrem/özel alanın kentlerdeki yitirilmiş görüntüsü “*gözetleme*” eylemiyle verilir. Mahremiyetin önemini yitirdiği ve evlerin şeffaflaştığı bir çağda birbirlerini “*gözetleme*” ile gelen kent yaşamı, kendi içerisinde oluşturduğu gösteriş toplumu ile kapitalizmi hep diri tutar.

Varolan ideolojik sistemlerin hemen hepsi kendi insan tipini yaratmak için uğraşır. Kapitalist sistemin arzuladığı insan tipi ise daha çok tüketen, daha çok sahip olmak isteyen insan tipidir. Makinelerin hızla ürettiği yeni dünya düzeninde sistem, insanları tüketmeye teşvik eder. Bunu gerçekleştiremediği durumda ise “özentilik” durumunu yaratarak gösteriş toplumu oluşturmayı hedefler. Öyle ki kapitalist sistemin şekillendirdiği yeni dünyadaki yeni değerler, “daha çok sahip olma, sahip olduğunu teşhir etme, gösteriş yapma” olarak belirir.

Gösteriş toplumunun özentisi insanların sadece kendi yaşamları değil, başkalarının yaşamları (yedikleri, içtikleri, giydikleri, satın aldıkları) da ilgilendirir. Başkası gibi yaşamayı öngören ve popüler kültürü özümsetmeye çalışan kapitalist sistem, bireylerdeki merak duygusunu kendi çıkarları doğrultusunda kullanır. Böylelikle modern dünyada özentisi ve gösteriş toplumu oluşturularak tüketim endüstrisi sürekli canlı tutulur. Tüketim endüstrisinden nasibini alan mimari de büyük bir değişim içerisinde girer ve mekân algısı tamamıyla gelenekten farklı bir yolda ilerler.

Modern çağda, birbirine gösteriş yapmak için yenilenen mobilyalar, milyonlarca para dökülerek satın alınan eşyalar, sergilenmesi gereken değerli varlıklar niteliğindedir. Bu bağlamda “evler”, dış dünyadan kopuşun aksine boydan boya camekânlardan oluşan pahalı eşyaların sergilendiği gösteriş mekânlarıdır. Öte yandan teşhir edilen sadece eşyalar değil, aynı zaman da insanların kendisidir. Üzerinde taşıdığı pek çok nesneyle birlikte kendisini de teşhir eden insan kendiliğinden yitikliğini yaşar, başkalaşır/metalaşır.

Öte yandan şiirde, Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yasak meyveyi yedikten sonra çırılçıplak kalması ve çıplaklıklarını ağaç yapraklarıyla örtmesi olayına atıfta bulunulur; doğanın bireyi koruyan, gizleyen, saklayan yanı olumlanır. Kent ise bu özellikten yoksundur. Öyle ki “*saklanışın ortada olan*” görüntüsü, “*utancın bir başka türüsü*” olarak yorumlanır ve

²²⁴ Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusalılık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 7

kent yaşamında mahremiyetin yok oluşu, insanların kendini bir meta gibi teşhir etmesi isyanla karşılanır.

Tamer, “*Büyücü*” şiirinde kent karşısına konumlandırılan doğanın yok olmasına ve bu yok oluşun insan eliyle gerçekleştirilmesine başkaldırır:

...

Neden söndürdü ateşini yağmur? Dün geceydi!

Seni öldürmek için!

Kulüben! Neden çürüyor içindeki böcekler?

Seni öldürmek için!

Neden kurudu balıklar? Hiç kılçıkları yoktu.

Seni öldürmek için!

Seni öldürmek için iniyor dağlardan tabut yüklü kamyonlar; herkes seni duymuş, kafesler taşıyorlar şehirden, çelenkler getiriyorlar akın akın kendi cenazelerine.

Büyücü, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.19

İnsanın varoluş mekânı olan doğa, çoğu kez insan tarafından tahrip edilerek yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Kutsal Kitaplara göre topraktan yaratılan insan diğer tüm yaratılış mitoslarına göre de yine doğadan (sudan, gökyüzünden, ağaçtan vs.) gelmiştir. Öte yandan insanın yaşamı boyunca da yakın temas içerisinde olduğu toprak ve doğa, onun için her daim hayati bir önem arz eder. Dolayısıyla doğadan gelen insanın doğayı yok etmesi, kendi yok oluşunu hazırlaması anlamına gelir. *Büyücü* şiirinde doğayı yok eden diğer bir deyişle kendi sonunu hazırlayan insanların bu girişimleri isyanla karşılanır.

Her mevsim ayrı güzellikler bahşeden, kendini yenileyen/tazeleyen ve insana yaşam veren tabiat, şiirde tüm bu olağanüstü vasıflarıyla “*büyücü*” olarak nitelendirilir. *Büyücü*’yü öldürmek için gelen “*tabut yüklü kamyonlar, şehirden taşınan kafesler ve çelenkler*” sadece doğanın/*büyücünün* cenazesini için değil, aynı zamanda bu ölümü gerçekleştiren insanların “*kendi cenazeleri*” içindir. Nitekim doğanın bir parçası olan insan yaşamak için doğaya muhtaçtır. Doğanın ölümü, insanın ölümü demektir. Şiirde geçen “*yağmurun ateşi söndürmesi*”, doğanın ışığını kaybetmesidir. Öyle ki “*ateş, onsuz hiçbir şey yapılamayan doğadır.*”²²⁵ Dolayısıyla ateşin sönmesi doğanın/insanın yok oluşu demektir. Aynı zamanda ateşin sönmesi, “*halk arasında kullanılan bir deyişle ocağının sönmesi anlamına gelir ki bu*

²²⁵ Gaston Bachelard, *Ateşin Tin Çözümlemesi*, (Çev. Nail Bezel) Öteki Yay., İstanbul, 2007, s. 86

da yaşamın sonu”²²⁶ demektir. “Balıkların kuruması”, “kulübedeki böceklerin çürümesi” doğadaki canlıların yaşamlarını yitirmesini imler. Gerçekleşen ölümler doğanın yok oluşa sürüklenmesinin somut görüntüsüdür.

Modern hayat ile şekillenen yeni dünya içerisinde hoşnutsuz olan Tamer, eskiye ve doğal olana özlem duyar. Kent yaşamının doğal olanı istila etmesini ise “Dokuma” şiirinde başkaldırı ile karşılar:

...
Kim açtı bilmiyorum kapısını dünyanın,
Kim gösterdi ormanımın yolunu kime;
Boyalar, makaslar, çakıllarla geldiler,
Saklandım arkasına ipliklerimin,
Birdenbire yüzüm eskidi, kurudu saçlarım,
Dokumam kendi sıcaklığımdan yandı.
O günkü çılgılığımı unutamam.

...
İnsanlara bağlıyoruz bakır telleri,
“Sevin,” diyorlar bana...

...

Dokuma, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.21

Dünyadan ve kent yaşamında uzak, kimselerin yolunu bilmediği gizli bir mekân olarak beliren “orman”, doğal olanı simgeler ve bireyin huzur bulduğu mekân olarak ortaya çıkar. Öte yandan bir sınırsızlık ifadesi ve “ben-öncesi, biz- öncesi olan ormanlar”²²⁷ bireyin bilinçaltında, geçmişin bozulmamış doğasını şimdiye taşıma isteminin dışavurumudur.

Ne var ki birey, dünyanın/kentin varlık alanını işgal etmesiyle ait olduğu mekânda/ormanda da huzur bulamaz. Ormanlar, kentin/dünyanın istilasına uğrar. Modern dünyaya ait nesnelere olan “boyalar, makaslar, çakıllar”, doğal yaşamın sonunu getiren unsurlar olarak belirir. Kentin bireylerin yaşamlarını istila etmesiyle gerçekleşen trajedi, bireyin yaşamsal özelliklerini kaybetmesiyle neticelenir. Şiirde geçen “yüzün eskimesi, saçların kuruması”, doğadan kopan bireyin ölüme yaklaştığını imler. Kentin istilasına yönelik

²²⁶ Okan Özkara, *Ülkü Tamer’in Şiirlerinde İzleksel Yapı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s. 78

²²⁷ Gaston, Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 273

başkaldırı ise “çığlık” metaforuyla verilir. Çığlık, yaşananları kabul edemeyen ruhun doğayı istila eden kent yaşamını protestosudur. Öte yandan makineleşen yeni dünya düzeninde insanların mekanikleşmesi, şiirde “insanlara bağlıyoruz bakır telleri” söylemiyle eleştirilir. İnsanların değerlerini yitirerek mekanikleştiği bir düzende yaşananların hoşnutlukla karşılanması “*sevin diyorlar bana*” nidasıyla reddedilir.

Modernizmin olumsuz yansımalarından en etkin olanı, doğal yaşamı yok ederek yayılan kent hayatının insan üzerindeki yansımaları olur. Kent hayatı sadece doğal olanı yok etmekle kalmaz. Öyle ki kentler, modernizmin kötücül bir dokunuşu olan kapitalizmin konumlandığı mekânlardır. Kapitalizmin getirisi olan daha “çok tüketme, daha fazla sahip olma, kazanma” arzuları, hırsla örülü bir yaşama davetiye çıkarır. Salt madde üzerine kurulu, tinsellikten yoksun yaşamların temel amacı tüketim olur. Kentler ise tüketim ile anlam kazanan bu hayatlara ev sahipliği yapar. Kent yaşamından doğaya kaçmaya çalışan Ülkü Tamer, kalabalığa karışmış olmanın hüznünü yaşar ve yaralanan ruhunun ıstırabını “*Çünkü Çarşılardan Geçtim*” şiirinde ifade eder.

...

*Kendi ülkeme yıldızlar değmez, sular akmaz, yağmur işlemez ağaçlarıma;
Bırakmaz beni kalabalık, çünkü çarşılardan geçtim!
Neden öldüğümü anlamayacaklar, doğururken de bilmediler bunu,
Minareler gösterdiler yalnız, hep elimden tuttular. Üstelik üzülüyor benimle,
oldukça ağladılar,
Kimbilir nerelerden düştüm, nerelerim kanadı, hiç anlamadılar;
Baksam sevişirler şimdi ve salıncak kurarlar.*

...

Çünkü Çarşılardan Geçtim, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.23

Şiirde “*kendi ülkem*” olarak nitelendirilen doğa, yok oluşa yüz tutmuş bir surette belirir. Evrenin sınırsızlığını ve güzelliğini ifade eden, gökyüzünün birer “*ziynet eşyası*”²²⁸ olan “*yıldızlar*”, aynı zamanda bireyi aşkın olana taşıyan bir simgedir. Gecenin yol göstereni, karanlığı aydınlatan olan yıldızların öznenin ülkesine ışığını gönderemeyişi, ülkeyi karanlıkta bırakır. Kent yaşamının gece beliren renkli ve ısıtılı hayatı, doğanın ışığını yok eder ve onun yerine yapay bir ışık sunar. Yapay ışıklarla aydınlanmış mekânda doğal olanı arayan özne ise “*kendi ülkeme yıldızlar değmez*” söylemiyle başkaldırır. Öte yandan “*suların akması, yağmurun ağaçlara işlememesi*” yaşamın doğal yönünün yok oluşa sürüklendiğinin işaretidir.

²²⁸ Yazır, a.g.e., 37/6, s.445

Canlı hayatın birincil ihtiyacı olan suyun yokluğu ölümün habercisidir. Tüm bu yok oluşun sebebi ise “çarşılardan geçen” öznenin “kalabalığa karışmış” olmasıdır.

Kent kalabalığının “koskoca bir ruhsuzluk”²²⁹ olduğunun farkında olan özne, kente karışmakla başkalaşacağını/yitikleşeceğini de bilincindedir. Ne var ki kendiliğini yitiren ve ontolojik anlamda çoktan ölmüş olan kalabalıklar, gerçekleşen tinsel ölümlerin farkında değildirler. Ulaştığı farkındalık hali ile derin ruhsal kırılmalar yaşayan öznenin kalabalıklar tarafından anlaşılmayacak olması ise özneyi umutsuzluğa sürükler. Bu durumun isyanı “kimbilir nerelerden düştüm, nerelerim kanadı, hiç anlamadılar” dizesiyle verilir. Öte yandan binlerce başkalaşmış varlığın bilinçten uzak görüntüsü, “baksam sevişirler şimdi ve salıncak kurarlar.” dizeleriyle verilir. Verili hayatın tekdüzeliği içerisinde monoton eylemlerle yaşamlarını süren ve bilinçsiz bir mutluluk hali yaşayan kalabalıkların rahatlıkları, özne tarafından başkaldırı ile karşılanır.

Modern dünyanın sunduğu maddi yaşamdan sıyrılıp sürekli doğal olana ulaşmayı arzulayan Ülkü Tamer, kent- doğa çatışmasını “Kiremit Damlı Kırmızı Ev” şiirinde bedensel ve ruhsal ölüm kıyaslamasıyla ifade eder. Şiirde kimin gerçekten öldüğü kimin yaşamaya devam ettiği ise zihinlerde uyandırılan bir soru işareti ile sunulur:

Ama kimler öldü şimdi? Yaşamaya başlayan kim? Yoksa bu ev mi?

Bir ormanın köklerine yürüttüğümüz yalnızlık köylerinde

...

Gelir dokunur, yıkar? Ah görür gibiyim uzaklaşan bir çarşıdan.

Yangını duyduktan sonra merakla gömmeye geldiklerini:

-Artık bu ev yanmış.

-Artık bunlar ölmüş.

-Kömür olmuş zavallılar.

-Duymamışlar mı sıcaklığı?

...

-Zavallı ölüler.

-Daha o kadar gençtiler ki

Yaşamaya bile vakit bulamadılar.

-Şu eve bakın, nasıl da yanmış.

-(İyi ki ölen ben değilim.)

-(İyi ki yaşıyorum hala)

²²⁹ Gasset, a.g.e., s. 26

(...)

Kiremit Damlı Kırmızı Ev, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.26

Şiirde, “*Kiremit Damlı Kırmızı Ev*” de yaşayan karı-koca’nın varoluşlarını koruma çabası verilir. Kalabalıklardan, herkesleşmekten/başkalaşmaktan kendilerini bu ev ile koruyan anlatıcı özne ve kadın, kalabalığın eve hücum etmesi ve kendilerini de öldürmek istemesi üzerine evi ateşe verir; “*kiremit damlı kırmızı ev*” ile birlikte kendilerini de ölümün kurtarıcılığına bırakırlar.²³⁰ Şiirdeki simge, kavram ve kişilerin Kora şemasındaki²³¹ görüntüsü şöyledir:

	Ülkü Değer	Karşı Değer
Kişi	Anlatıcı ben Kadın	Kent Kalabalığı Çarşıdan Gelenler
Simge	Orman,Kiremit Damlı Kırmızı Ev	Kent, Çarşı Duman, Yangın, Et Parçaları
Kavram	Biyolojik Ölüm Kendi Oluş Yalnızlık	Ontolojik Ölüm Başkalaşmak/ Herkesleşmek

Şekil 5. Kiremit Damlı Kırmızı Ev Şiirinin Kora Şeması

Ev, bireyi “*evrenin düşmanlığıyla insanın düşmanlığının üst üste yığıldığı*”²³² dışarıdan koruyan, aynı zamanda ona kendi oluş imkânı veren tek mekândır. Öyle ki “*hem beden hem de ruh*”²³³ olan ev, bir yandan içindekileri fiziksel tehlikelere karşı korurken diğer yandan ona ruhunu dinleyebileceği huzur alanı sağlar. Şiirde masalsi bir anlatımla tanımlanan “*kiremit damlı kırmızı ev*” kadın ve erkeğin kendileri olduğu, kalabalıklara karışıp

²³⁰ Bkz. Ülkü Tamer, *Yanardağın Üstündeki Kuş*, 25-31

²³¹ Ramazan Korkmaz, "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", *Scholarly Dept and Accuracy*, Grafiker Yay., Ankara 2002. s. 273

²³² Bachelard, a.g.e., s. 42

²³³ Bachelard, a.g.e., s. 41

herkesleşmediği “içtenlik mekânı”dır.²³⁴ Şiirde “ev” imgesinin “dam”ın koruyuculuğu ile birlikte verilmesi anlatıcı öznenin korunma, sığınma ihtiyacının dışavurumudur. Ev, içindekileri gerek duvarlarıyla gerek çatısıyla/damıyla çevreye/dış dünyadan gelebilecek tüm tehlikelere karşı korur.

Varoluşunu korumak adına, evini çarşıdan/kentten ve kalabalıklardan uzak bir mekânda “ormanın köklerine yürütülen yalnızlık köylerinde” kuran özne, yalnızlığın ayrıcalığını yaşamak ister. Öyle ki modern dünyanın çarşıları, imaj ve tüketim alanına dönüşmüş mekânlardır. Türlü nesnelere sergilendiği, tüketime programlanmış insanların kitleler halinde alışveriş yaptığı mekânlar olan çarşılar, aynı zamanda kitlelerin ruhunu kaybettiği mekânlardır. “Orman” ise bozulmamış olanı simgeler. Özne, modern çağda bozulmamışlık ve ıssızlık içerisinde saklanarak kendiliğini korumak ister. Ne var ki her yeri kuşatan kent, onları ormandaki evlerinde de yalnız bırakmaz. Kalabalığa girip herkesleşmek ve geriye kalan dünyadallığını yaşayan bir ölü gibi devam ettirmek istemeyen özne, kendisi ve karısıyla birlikte ‘düşlerini barındıran’ evini yakar. Bu bağlamda yangın ölüme kapı aralamasıyla olumsuz bir değer olarak görünse de özünde bireyi ontolojik ölümden, başkalaşmaktan kurtardığı için olumlu bir değere dönüşür ve başkaldırı imi olarak belirir. Kent tarafından kuşatılan özne, yaşamının anlamsızlığın gölgesinde devam etmesine müsaade etmez ve yaşamını kendi eliyle sonlandırır. Kentte yaşayanların “ontolojik ölümlerine” karşılık “ormanda/kiremit damlı kırmızı evde” yaşayanların “fiziksel ölümlerle” son bulan yaşamları “başkalaşmaktan” uzak, “kendi oluş”un huzuruyla gerçekleşir.

Çarşıdan gelen meraklı kalabalık ise ruhları ölmelerine karşın bedenleri hâlâ hayatta olanlardır. Anlatıcı özne, ölümü sadece beden ölümünden ibaret zanneden zihniyete yönelik isyanını “Ama kimler öldü şimdi? Yaşamaya başlayan kim?” sorularıyla yöneltir. Kendi ontolojik ölümlerinden habersiz “kiremit damlı kırmızı evde” yaşamını yitiren kadın ve erkek için üzülenlerin “İyi ki ölen ben değilim./İyi ki yaşıyorum hala” şeklinde beliren sevinç nidaları öldüğünün farkında olmayan bireylerin trajik görüntüsüdür. Bu insanların anlatıcı öznenin önce ölmüş olduğu şiirde duman imgesiyle verilir:

...

Duman. Gözlerime kaçan başkası değil sanki. İnsanlar değil sanki. Duman.

İsli bir paçavrayı yırtıyor şimdi usulca kalabalık.

Et parçalarıyla akan bir dereden geliyor sesim kulaklarıma.

²³⁴ Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 143

...

Kiremit Damlı Kırmızı Ev, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.26

Duman ve insanın özdeşleştirilerek sunulduğu şiirde, insanın yanıp kül olduğu gerçeği gizil bir tarzda verilir. Modern çağın madde üzerine kurulu dünyası bireyi farkında olmadan kuşatır ve bireyin kalabalıklar arasında başkalaşmasına/metalaşmasına neden olur. Şiirde “gözlerine kaçan” şeyin “duman” mı yoksa “insan” mı olduğu sorusu şeyleşen/metalaşan insanın yok oluşuna gönderme yapar. Bu yok oluş ise anlatıcı özne tarafından başkaldırı ile karşılanır. Göze herhangi bir nesnenin kaçması durumunda yaşarması dikkate alınırsa “içine insan kaçmış bir gözün” gözyaşı ile beliren görüntüsü, öznenin yaşananlar karşısındaki hüznünü ifade eder. Öte yandan bu durum, öznenin de diğer insanlara benzemesine/herkesleşmesine gönderme yapar. Kendiliğini koruma çabası içerisinde olan öznenin çevresindeki binlerce başkalaşmış kişi tarafından kuşatılması, “*et parçalarıyla akan bir dereden geliyor sesim kulaklarıma*” dizesiyle ifade edilir. Yaşamsal bir unsur olan suyun/derenin “*et parçalarıyla*”/insan etleriyle akması, tüm evrenin/doğanın bozulmuşluğuna ve insanların yaşadığı ontolojik ölümlere işaret eder.

Tamer şiirlerinde olumsuzlama ile beliren kalabalık, kaos ortamını imler. Tamer, “*İstanbul*” şiirinde kalabalık içerisinde gerçekleşen kendilik yitimlerine isyan eder:

...

*Kalabalık durmadan büyür, kumlar büyür,
Uzanır altın ışıklar kulesinden kanlara,
Sevgilerin eridiği kanlara her yapıyla biraz,*

...

İstanbul, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.38

Modern çağın tüm özelliklerini barındıran kozmopolit bir kent olan İstanbul bir tarih, kültür ve medeniyet kenti olmasına karşın şimdi’de kalabalıkları barındıran kaos mekânıdır. Bu yönüyle dar-labirent mekân olan İstanbul, gerçek “*sevgilerin*” yerini yapaylığa bıraktığı mekândır. Öyle ki menfaatler üzerine kurulan insan ilişkileri, tinsel değerlerin içinin boşalmasına neden olur. Nitekim maddenin öncelendiği, tinselliğin ötelendiği kentlerde binalar yükselirken duygular eksilir. Bu durum “*her yapıyla*” birlikte “*sevgilerin erime*” ve “*kan*” göletlerinin oluşmasıyla ifade edilir. “*Yapıların*” ve “*kalabalıkların*” hızla büyüdüğü, ışıkların her yeri yapay bir aydınlığa bıraktığı mekânda her “*yapı*”, ölümü imleyen ve kan kokan bir geleceği beraberinde getirir. Kadın ve erkek olmak üzere iki özne üzerine kurgulanan şiirde kadın varoluş bilincini yitirmemiş kendiliğini koruyan birey olarak belirir.

Erkek ise kentin yitikleşmiş insanını simgeler. Şiirde erkek özne, hayati vasıfları sadece organlarının hareketlerinden ibaret bir görüntüyle belirir:

Uyanır Osman'lardan bir Kara Osman,

...

Biner tramvaya önce ayakları,

Bilet ister dudakları, elleri alır,

...

İstanbul, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.38

“Kara Osman” imgesi, zihinlerde heybetli ve dimdik duruşuyla beliren bir karakteri canlandırır. Öte yandan bu ismin tercih edilmesi İstanbul’u fetheden Osmanlı İmparatorluğu’nun kurucusu Osman Bey’e çağrışım yapar. Ne var ki modern çağın Osman’ı heybetli bir görüntü çizmesine karşın yitik bir karakter olarak ortaya çıkar. Öyle ki “Kara Osman”dan bahsedilirken bir bütün ya da bir kişi olarak bahsedilmez, parçalanmış bir bedenin birbirinden ayırık organlarından bahsedilir: “*Biner tramvaya önce ayakları/ Bilet ister dudakları, elleri alır*” dizesiyle beliren görüntü, “*parçalanmış beden*”²³⁵ algısına işaret eder. Yabancılaşmış bireyin ruhsal ve bedensel parçalanmışlığın somut görüngüsü, uzuvların ayrıklığı ile ifade edilir ve uzuvlar otomatlaşmış bir görüntüyle bireyden bağımsız olarak sunulur. Söz konusu yabancılaşmaya yönelik varoluş imi ise kadın tarafından bilinçaltının derinliklerinde varlığını koruyan bir ışık ile aranır.

...

İstanbul bir kuyudur geceleri büyüyen;

Yıllara bırakıp erkeğinin sesini

İner kadın karanlığa, nerde eski erkeği?

Yankılanır sular ve çığlıkları kadının,

İner bulamaz, iner ağlar, iner inilder:

Çelik bıçak kalk!

İliklerime kan doldu, uyan!

Azalırsın yalnızlığa...

...

Gelir kocası her akşam mezarından,

Yeni taşlar dikerler çocuklarına.

Kadın her uykusunda biraz kin bulur.

²³⁵ Bowie, a.g.e., s. 34

...

İstanbul, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.38

Bilinçaltının simgesi olan kuyu benliğimizin karanlık yönlerini, tüm bastırılmışlıkları içerisinde barındıran bir birikim deposudur. Şiirde “bir kuyu” olarak tanımlanan “İstanbul”; geçmişin özlemlerine, şimdi’de yaşanan ontolojik ölümlere tanıklık eden ve gelecekte bu tanıklığı sürdürecektir olan bir varlık olarak belirir. Dolayısıyla bireyin türlü yaşanmışlıklarını içerisinde barındıran ve “kuyu” ile özdeşleştirilen “İstanbul”, bireyin bilinçaltının yansımalarını içerisinde barındıran bir mekândır.

Şimdinin kaosundan eskinin huzuruna ulaşmak isteyen Tamer, bu arzusunu kadının arayışları ile dile getirir. Kendiliğini koruyan kadının bilinci uyuşturulmuş erkek ile sürdürdüğü birlikteliği ıstırap ile geçer. Herkesleşen/başkalaşan “erkek”, “çocuklar/gelecek” için yeryüzüne her gün “yeni taşlar diken” ve yaşamı daha çok kaosa gebe kılan bir düzenin simgesidir. Kalabalık İstanbul sokaklarının “mezar” olarak nitelendirildiği şiirde, erkeğin her akşam aynı yitiklekle geri dönmesi kadının varolan düzene ve kocasına yönelik “kin” duymasına neden olur. Bilinçaltının derinliklerinde saklı olan ve uyku halinde açığa çıkan “kin”, söz konusu yapılaşmaya ve yabancılaşmaya yönelik başkaldırıdır.

Öte yandan kadın, varoluş bilincini yitirmemiş kendiliğini korumak isteyen birey olarak belirirken erkek, “bir mezarın doğurduğu” yitik bir karakter olarak ortaya çıkar. Kadın, varoluşsallığını geçmişte bırakan “erkeğinin sesini”/bozulmamışlığını bilinçaltının karanlıklarında/“kuyularda” arar. Ses, yaşamın nüvesini içerisinde taşıyan bir varoluş imidir. Sesini geçmişin karanlık kuyularında kaybeden erkek şimdide yabancılaşır, yitikleşir. Kadının tüm bu yitiklik içerisindeki “çıgıllıkları, ağlamaları” ile şekillenen hali, sonrasında başkaldırıya dönüşür. Yitikliğin arasında “iliklerine kan dolan” bir ruhun tüm dünyaya başkaldırısı “Çelik bıçak kalk/ uyan!” nidasıyla gerçekleşir.

Kentin kuşatıcılığından doğaya kaçma isteyen Tamer, “Yolculuk” şiirinde yeni bir mekânda başlayacağı yeni bir hayat için bir yolculuk tasavvur eder. Bu yolculuk ise bireyi kuşatan kent yaşamına yönelik başkaldırı ile başlar:

Gecenin ürkekliğini vuran baltacılarım! Asıp omuzlarınıza baltaları, gelin! Tüylü denizlerden başlarız... Yıldızların hışırtısı yardım edecek bize.

Ben artık olmam ülkenizde. (...)

Solgun başlıklardan, gökyüzüne bırakılan avlulardan başlarız...

(...)

Nemli yelkenlileri bırakın bana. Sicimleri, halatları güverteye uzatın. Gelin!

(...)

Yolculuk, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.80

Şiirde “*ben artık olmam ülkenizde*” sitemiyle gelen başkaldırı, öznenin yeni arayışlar içerisinde oluşunun göstergesidir. Kent yaşamının kuşatıcılığından bunalan birey, bu yaşama isyan eder ve kuşatmaların olmadığı mekânlar bulmak üzere yolculuğa çıkar. Bu yolculukta onlara yardım edecek olan “*yıldızların hışirtısı*”, “*ışık ve ses*”in varoluşsal gücünü içerisinde taşıyarak başkaldırının dayanak noktası olur. Anlatıcı öznenin kent yaşamını yok etmek üzere çağırdığı “*baltacılar*”, özne ile birlikte yeni ve yaşanılabilir bir dünyaya yelken açacak kişilerdir. Kentin sınırsız yapılaşmasına yönelik başkaldırı “*gökyüzüne bırakılan avluların*” diğer bir deyişle balkonların yıkımıyla başlar. Arzulanan mekâna yolculuk ise, “*nemli yelkenliler, sicimler ve halatlar*” ile “*tüylü denizlerde*”n başlanır. Sonsuzluğun ifadesi olan deniz, arzulanan mekâna giden yoldur.

Şairin Hançer şiiri kentlerdeki doğayı yok eden yapılaşmaya yönelik başkaldırı ile kurgulanır:

...

Geçen sonbahar gömmüştük hançerimizi

Kare taşlardan yapılmış bir avluya

...

İskeletine kan yapışmıştır yer altında,

Solucanların, atmacaların kanı.

Avluyu örten kan taşlarına düşüp

Derinlere dağınık bir çizgi biçiminde

Uçmalarını gönderen atmacaların kanı.

Hançer, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.136

Kentlerin doğayı ve doğada yaşam bulan tüm canlıları ölüme sürüklemesi Tamer’i başkaldırıya sürükler. Şiirde yer altına gömülen hançerin ve beraberinde bu hançeri gömen bir milletin akıbeti sunulur. Şiirde kişileştirilerek sunulan “*hançer*”, doğaya ait bir toplumu kente karışmaktan koruyan savunma silahıdır. Öte yandan “*öfkenin, kinin, başkaldırının*” imidir. Öfkesini “*kare taşlardan yapılmış bir avlu*”ya gömerek kentın esaretine teslim olan bireyler, kent yaşamı karşısında başkaldırıdan ve doğadan vazgeçerek yenilgiyi kabullenirler. Ölümü getiren beton binalarla kuşatılmış kent, şiirde “*kan taşları*”ndan oluşan bir yapı içerisinde verilir. Öyle ki bu “*kan taşları*”-diğer bir deyişle kent içerisindeki beton binalar- doğanın ve

hayvanların ölümünü de beraberinde getirir. Şiirde yer altına gömülen hançerin “iskeletine”, “avluyu örten kan taşlarına düşüp” ölen “atmacaların” yer altına sızan “kan”ları yapışır. Bu ise doğanın ve doğadaki tüm canlıların, hançeri yer altına gömen ve yenilgiyi kabul eden bir topluma yönelik sitemi, başkaldırısıdır.

Kentlerden doğanın güzelliğinden uzak olduğu için kaçan Tamer, doğaya varoluşsal bir anlam yükler. Tamer, “Bruegel” şiirinde doğayı yok edenleri “avcı” vasfıyla eleştirir, doğayı yok edenlere başkaldırır:

...
Yüreklere birleşir, geniş bir av ülkesi olur,
İçinde tazılar yaban ördeklerini,
Çantalı okullar kar tanelerini avlar.
Norveç’in nüfusunu bilir de okullular
Karın nüfusunu bilmezler nedense.
...
Gökyüzü ayaklarımın ucundan başlıyor.
...
Bir kayığın yelkeni geçseydi elime;
Unutmazdım, yelkenin bir köşesine
Tabut başlı bir avcı yerleştirdim.
İçime çektiğim hava değil gökyüzüdür.

Bruegel, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.135

“Peyzaj çalışmaları ve köy betimlemeleriyle ünlü Hollandalı ünlü Rönesans ressamı” olan Bruegel “köylülerin Bruegel”i lakabıyla anılır.²³⁶ Bruegel başlığıyla sunulan şiirde “gökyüzünün ayakların ucunda” başladığı bir köy tasviri verilir. Köyün/doğanın tüm güzelliği karşısında bu mekânı “geniş bir av ülkesi”ne dönüştüren avcılarının varlığı olumsuz bir değer olarak belirir. Hayvanları canlı, yaralı ya da ölü olarak ele geçirme işini yapan “avcılarının” modern çağdaki tanımları daha da geniş sınırlar içerisinde çizilir. Öyle ki doğayı tahrip eden, öteleyen, doğanın güzelliği üzerine kendi menfaatlerini inşa eden herkes modern çağdaki avcılardır. Öte yandan anlatıcı öznenin muhayyilesinde “tabut başlı” olarak çizilen “avcı”, bu yönüyle ölümü getirendir. Doğayı dolayısıyla kendini yok ederek ontolojik ölümü yaşayan avcı, beraberinde tüm doğayı ve canlıları da ölüme sürükler. Doğanın yok oluşunu başkaldırı ile karşılayan özne, çocukların da bu yok oluşa sürüklenmelerine karşı çıkar. Öyle ki tüm

²³⁶ AnaBritannica, “Bruegel”, Ana Yayıncılık, 1986, C.5, s.66

sayısal verileri/Norveç'in nüfusunu bilen okullu çocuklar doğanın/karın gizemini bilmekten yoksun olarak büyürler. Tüm bunlara ve avcılara rağmen “gökyüzünün” yaşam bahşeden güzelliği ile yaşama bağlanan özne, “geniş bir av ülkesine” dönüşen doğada “gökyüzü” aracılığıyla nefes alır ve yaşananlara umut ile başkaldırır.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk'in kente yönelik tutumu çoğu kez hüznle kimi zaman ise başkaldırı ve eleştiriyiyle belirir. O, doğayı insanın huzur ve mutluluk mekânı olarak görür. Şiirlerinde doğadan uzaklaşarak kente hapsolan bireylerin problemlerine yer verir. Berk, “Sis” şiirinde kozmopolit bir kent olan İstanbul'daki bireylerin yaşadığı ontolojik ölümleri yabancılaşma sorunsalıyla verir:

...

İner kente(İstanbul'a?). bir kıyınlar alanına. Felçli. Dul. Ve de frengili. Artık tanımlar birbirini kovalar.

Sis, Toplu Şiirler, 356

İlhan Berk, “Sis” şiirinde İstanbul'u bir “kıyınlar alanı” olarak görür. Kuşatılan metalar ile değerler boşluğuna ev sahipliği yapan kentler, bireylerin kendilik yitimine uğradığı yerler olarak belirir. Bu mekânda kendilik yitimine uğrayan insanların yaşadığı ontolojik ölüm hali bir kıyın olarak nitelendirilir. Öte yandan kıyın ifadesi somut anlamda ele alındığında ise mekânda tarih boyunca gerçekleşen zulümlere yönelik başkaldırı olarak yorumlanır. Şiirdeki “felçli, dul ve frengili” imgeleri, mekânın labirentleşen görüntüsüne gönderme yapar ve gerek anatomik gerekse ontolojik anlamda kent içerisinde hasta görüntüsüyle beliren insanlara işaret eder.

İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç şiirlerinde ise kent, bireyin kendilik değerlerini yitirerek yabancılaştığı/herkesleştigi mekânlar olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda soğuk duvarları/betonları ile insanı yutan kentler başkaldırı unsuru olarak belirir.

Sezai Karakoç'un modern çağın eleştirisi olarak varlık kazanan “Balkon” şiiri, modernite ile gelen taşlaşmış düzene başkaldırı niteliği taşır. Hammaddesi “beton” olan “balkon”, düzenin taşlaşmasının/metalaşmasının görüntüsüdür. Şiirde modernizmin simgesi olan “balkon”, bireyin kendilik mekânı olan “ev” imgesiyle bütünleştirilerek verilir. Değişen kent mimarisiyle ortaya çıkan “balkonlu evler”, bireyin doğadan dolayısıyla kendi özünden uzaklaşmasına neden olur:

Çocuk düşerse ölür çünkü balkon

Ölümün cesur körfezidir evlerde

...

*İçimde ve evlerde balkon
Bir tabut kadar yer tutar
Çamaşırlarınızı asarsınız hazır kefen
Şezlongunuza uzanın ölü*

Balkon, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.53

Modern çağda değişen kent mimarisiyle yaşamsal alana giren balkonlar, çok katlı apartmanlarda insan ile dışarı/çevre arasındaki bağı kuran alandır. Modern çağda dönüşüm geçiren yeni ev profilini, gelenekteki tek katlı evler yerine çok katlı binalar oluşturur. Nitekim kalabalıkları barındıran kentlerde, belli büyüklükteki bir arsaya tek ev yapmak yerine çok katlı apartmanlar dikmek; hem maddi anlamda daha fazla kâr demek, hem de kentleşmenin/kalabalıklaşmanın kolaylaşması demektir. Bu bağlamda modern kent mimarisi, insan yerine tasarrufu, parayı/kazancı esas alarak yeni ev modelleri oluşturur. Bu durum ise insana sınırı tahmin edilemeyecek zararlar verir. Öyle ki kent evleri, insana mekanikleşmenin türlü görüntülerini sunar; onu doğadan/tabiatın ve diğer insanlardan kopararak yabancılaşma ile yüz yüze getirir. Bununla birlikte insan yaşamı üzerinde büyük etki sahibi olan evler, kentlerdeki mekaniklik ve sıkışıklık/iç içelik özelliğini insana da yansıtır. Mekanikleşmiş evler içinde mekanikleşen insanlar doğadan/topraktan uzak kalmanın bunaltısını yaşar.

Apartmanlarla gelen yeni yaşam tarzında topraktan uzak kalan insanın doğa ile olan tek temasını sağlayan “balkon”, şiirde modern yaşamın/evlerin simgesidir. “*Balkon’un modern dönemin ev içine/apartman katlarına hapsedilen birey için doğaya/dış dünyaya açılan dar ve sınırlı bir kapı olması, doğaya etkin katılım yerine sadece görmeye dayalı bir “dış bakış”a işaret eder.*”²³⁷ Şiirde olumsuzlanan bir değer olarak beliren balkon, “*çocukların*” ölüme yaklaştığı mekân olarak belirir. İnsanın korunmak için inşa ettiği dünya üzerindeki bir “*cennet tasarımı*”²³⁸ olan ev, modern çağ mimarisiyle ölümcül olmaya başlar. Masumiyetin ve ailenin simgesi olan çocuk için balkonun bir tehdit oluşu, aynı zamanda geleceğe ve mahremiyete yönelik bir tehdittir. Ölümü getiren bir unsur olmasına rağmen balkonların evlerin vazgeçilmezi olması, özne tarafından balkonun “*ölümün cesur körfezidir evlerde*” tanımlanmasına neden olur.

Doğanın uçsuz bucaksızlığı karşısında sınırlı bir alan sunan balkon, şekil itibarıyla de tabutu andırır ve evlerde “*bir tabut kadar yer tutar.*” Öte yandan balkonlar sadece fizyolojik ölümleri değil; ontolojik ölümleri de beraberinde getirir. Öyle ki doğadan/tabiatın ve

²³⁷ Beyhan Kanter, *Şiirsel Kimlikten Mekansal Sınırlara/ İkinci Yeni Şairlerinin Mekan Algısı*, Metamorfoz Yay., İstanbul, 2013, s. 351

²³⁸ Korkmaz, a.g.e., s.143

çevresinden koparak yabancılaşan insan, apartmanların sunduğu yalnız ve yalıtık bir yaşamı sürer. Bireyin böyle bir yaşam içerisindeki görüntüsü, balkonunda “*şezlonguna uzanan bir ölü*” ifadesiyle somutlaştırılır. Balkonlara asılan çamaşırların “*kefen*”e benzetilmesi ise balkonlu evlerde/apartmanlarda yaşayan insanların yaşadığı ontolojik ölümleri imler. Şiirin devamında ise insanlığın an’ı ve geleceği gibi sonunun da betonlara mahkum olması Karakoç’u başkaldırıya iter:

*Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da*

*Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların*

Balkon, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.53

İnsanların apartmanlarla doğadan koparılışına başkaldıran Karakoç’a göre balkonlar, modern çağın mezarlarıdır. Öyle ki Karakoç, öldükten sonra toprağa gömülme geleneğiyle doğayla yeniden buluşan insanın modern çağda bu özgürlüğünün de elinden alındığını ifade eder ve bu durumu “*ölüleri balkona gömecekler*” ironik söylemiyle dile getirir. Doğadan koparılan insanın ölümünden sonra toprak yerine betonlar içerisine gömülmesi, yabancılaşmanın ve metalaşmanın trajik boyutunu ifade eder. Nitekim mezarlıklar sadece “*bedenlerin gömüldüğü bir kabir değil, ölümlü insanın bir tohum gibi ebediyete ekildiği bir yeniden doğuş yeridir; ölümlü yaşamların parçaladığı ruhların, sonsuzluktaki buluşma adresidir.*”²³⁹ Doğadan koparılarak yaşayan ve bir ölüye çevrilen insanın ölümünden sonra da doğaya dönmesine izin verilmez. Karakoç değişen düzene başkaldırır ve geleneği modern olana tercih eder. Öyle ki öznenin “*evleri balkonsuz yapan mimarların*” alnından öpmek için “*koşa koşa*” gitmesi modern çağın yok edici etkisinden uzaklaşma arzusunun somut görüngüsüdür.

Sezai Karakoç, “*Köpük*” şiirinde kentlerde yaşanan ontolojik ölümlere, metalaşmaya karşı çıkar. Hızla yayılan/çoğalan ancak kısa ömürlü olan köpük, bu özellikleriyle modernizmi simgeler. Modernizmle gelen yeni düzen de tıpkı köpük gibi hızla yayılarak her

²³⁹ Korkmaz, a.g.e., s.75

yeri kuşatır. Bu düzen içerisindeki her şeyin ömrü de köpük gibi kısa ömürlüdür. Karakoç; modernizmle gelen metalaşmaya, kuşatılmaya ve kuşatma içerisinde insanın yok oluşuna başkaldırır:

...
Bir kere kente girdin
Bir kadını al onu yont yont anne olsun
...
Artık her şey öbürüne ışık tutmakla ödevli
Otomobilin ışığı yol için söz gelimi
Birinci Dünya Harbi
İkinci Dünya Harbi
...

Köpük, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.107

Modern çağda makinenin dişlileri gibi her şey birbirine girişik bir yapıda belirir. Öyle ki modernizm kapitalizmi, kapitalizm tüketimi, tüketim parayı ve metalaşmayı, tüm bunlar ise emperyalizmi, savaş ve vahşetin hâkim olduğu bir dünyayı berberinde getirir. Bu silsilenin en çok zarar verdiği varlık ise insan olur. Modernite ile gelen yeni yaşam biçiminde kent insanı, metalaşmış bir görüntüde belirir. Öyle ki yaşamın doğurgan kaynağı olan “kadın”ın yontularak “anne” yapılması metalaşmanın trajik görüntüsünü imler. Yaşamın süreğenliğini ifade eden “anne”nin tahtadan bir kukla olarak belirmesi sadece an’ın değil; geleceğin de yok oluşa sürüklendiğinin ifadesidir. Tüm bunların sebebi ise modernizm ile birbiri ardınca gelen ve silsile olarak devam eden dönüşüm/değişim sürecidir. Şiirde “her şey birbirine ışık tutar” söyleminin modernizmin simgesi olan “otomobil” ile örneklendirilmesi modern çağın yozlaştırıcı etkisine gönderme yapar. Öte yandan birbirini izleyenler sadece metalar, değişimler değildir. Savaşların da birbiri ardınca gelmesi, “Birinci Dünya Harbi’nin İkinci Dünya Harbi’ne” ışık tutması bu savaşların da gelecekteki savaşlara ışık tutacağı kehanetidir. Özne, silsilelerin oluşturduğu yok edici düzene başkaldırır. Şiirin devamında ise eskiye yönelik özlem medeniyetlerin kıyaslanmasıyla verilir ve Batı medeniyeti başkaldırılan unsur olarak belirir:

-O gün kasabada
Antik her şey başkaldırmıştı
Her şey Asur’du
...

Güneşti önleyen çağın siyahını
Kafka'yi kemiren
Camus'ü tedirgin eden
Sartre'a zaman zaman yıldı veren
Heidegger'i düşündüren

...

Köpük, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.110

Şiirde “kasaba”daki “her şeyin başkaldır”ması modern çağda yozlaşan düzene yönelik geçmişî arayışla gelen başkaldırıdır. Öyle ki kasabada bulunan her şey geçmişte köklü bir medeniyet olan “Asur”a dönüşür. M.Ö. 2000 yıllarında hüküm süren Asurlular İlkçağ’da Ortadoğu’nun en büyük imparatorluklarından biridir. Günümüzde Anadolu’da tarihi ve kültürel izleri bulunan Asurlular bilinen en büyük Doğu medeniyetlerindedir. Bu bağlamda şiirde Doğu-Batı medeniyeti kıyaslanır ve bu kıyaslama Batı medeniyetinin içine düştüğü varlık bunalımı ile verilir. Sezai Karakoç’a göre; Rönesans üzerine temellenen Batı medeniyeti metafizikten yoksun olduğu için temelleri sağlam değildir. Medeniyetin temelleri insanlığın öz ihtiyacına, temel ruh ihtiyacına ne denli cevap verirse o kadar uzun ömürlü olur.²⁴⁰ Akıl ve maddeyi önceleyen Batı medeniyeti ise insanlığın ihtiyacı olan manevi tözü içerisinde barındırmaktan yoksundur. Batı’nın varlık probleminin temelinde de bu manevi tözden ve metafizikten yoksun oluşu yatmaktadır.

Medeniyet anlayışını İslam Medeniyeti üzerine temellendiren Karakoç, Doğu’nun bir “akıl miyopluluğu”, Batı’nın “akıl hipermetropluluğu” içerisinde olduğunu, İslam Medeniyetinin ise “sıhhatli bir akılı kucakla”dığını ifade eder. Öyle ki “Doğu sadece anatomi ve Batı sadece fizyoloji iken, İslam canlı vücuttur. Diğer bir deyişle, Doğu natür-mort, Batı non-figuratif, İslam, portre’dir.(...) İslam ortadadır. Başın ve yüreğin, bir vücudun simetrik yapısında, eksen etrafına düşmesi gibi ortada.”²⁴¹ Sadece aklın ya da sadece yüreğin esas alınmasından ziyade, akıl ve yüreğin sentezinden oluşan bir bileşimi destekleyen Karakoç; bu bağlamda akılı ön plana çıkarıp metafiziği öteleyen Batı medeniyetini eleştirel bir tavırla karşılar. Öyle ki Batılı düşünülerden, “Kafka’nın, Camus’nün, Sartre’ın, Heidegger”in varlık problematiği ruhu/metafiziği geri plana atan bir medeniyetin sorunsalı olarak verilir. Öte yandan modern çağda Batı medeniyetinin her yeri kuşatması “çağın siyah renge” bürünmesiyle verilir.

²⁴⁰ Volkan Binici, *Sezai Karakoç’ta Medeniyet Kavramı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s. 108’den aktarım

²⁴¹ Sezai Karakoç, *İslam*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013, s. 99-100

Görsel anlamda “*güneş*” ışığıyla aydınlanan çağ, gerçekte karanlığa bürünmüş olarak çıkar. Sezai Karakoç’un medeniyet anlayışını İslam Medeniyeti üzerine şekillendirdiği dikkate alınırsa çağı aydınlatanın İslam Medeniyeti olduğu yorumu yapılabilir. Tüm bunlara yönelik başkaldırı ise “*antik her şeyin başkaldırması*” ile verilir. Öyle ki geçmişten şimdیه kalan varlıkların geçmişteki medeniyete dönmek istemesi şimdideki medeniyet anlayışına yönelik başkaldırıdır.

Sezai Karakoç’un kente/şehre ve kentleşmeye/şehirleşmeye yönelik başkaldırısının bir nedeni de kentlerin maneviyattan ve kutsallıktan uzak görüntüsüdür. Öyle ki kapitalizmin, metalaşmanın ve insanlığın uğradığı değer yitiminin mekânı olan kentler, modern çağla birlikte manevi değerlere ve metafiziğe kapısını kapatır. Öyle ki gelenekte ölüm/ölüler, sürekli yâd edilip ölülerin bazı gecelerde yaşayan yakınlarını ziyaret ettiğine inanılırken modern çağla birlikte ölüm/ölüler tabulaşmış bir görüntüyle belirir. Eskiden “*bizlerle birlikte yaşayan ölülerimiz*”, modern çağda “*Hıristiyânî teolojinin zombileri, hortlakları, şeytanları*”²⁴² olarak beynimize nüfuz eder. Bu durum mezarlıklar için de benzer niteliktedir. Modern çağla birlikte ise değer kaybına uğrayan mezarlıklar yaşamın uzağına atılır. Tökel’e göre; Anadolu şehirlerine Türklerin yaptığı akınlarda şehit olan bir gazinin mezarı daha sonra Türkler tarafından tespit edildiğinde bu bölge, Türk yerleşmesinin anahtarı haline geliyordu.²⁴³ Bu bağlamda gelenekte şehrin göbeğinde olan mezarlıklar, modern çağda değişen kent mimarisiyle şehrin dışına atılır. Tüm manevi değerler gibi mezarlıkların da ötelenmesine karşı çıkan Karakoç, mezarlıkları öte âlemi hatırlatan kutsal mekânlar olarak görür.

Sezai Karakoç “*Ödünç Gece*” şiirinde, gelenek-modernite çatışması çerçevesinde kutsallığı ve tinselliği simgeleyen “*ölülerin*” yaşamın uzağına atılmasına başkaldırır. Yaşamın uzağına atılan “*ölülerin şehirleri terk etmesiyle*” birlikte şehirlerin savunmasız ve korunaksız kaldığını ifade eden Karakoç, ölüleri diğer bir deyişle kutsal değerleri bu dünyayı koruyan bir tılsım olarak görür. Ölülerin şehri terk etmesini ise pozitivist anlayışın hâkim olduğu yeni düzene bağlar:

*Bu gece ölüler şehri terk etmiş
Otomobil tekerleğindeki hava gibi
Ateşin üstünde bir topak kar
Mezarları bir şimşek ikiye bölmüş sanki*

²⁴² Dursun Ali Tökel, “Mezarlıklar Şehrin Nesi Olurlar?”, *Hece Dergisi*, Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı içinde, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara, 2009, s. 164

²⁴³ Tökel, a.g.m., s. 166

*Bu şehir yerden bile ağır bu gece
Altında bir tek ölü olsun kalmamış
Ölenlerdir incelten hafifleten oysa
Uçacakmış gibi yapan şehirleri*

Ödünç Gece, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.126

Türk kültüründe ölümler ve mezarlıklar kutsal bir önem arz eder. Öyle ki mezarlıklar, geçmişin arketipsel değerlerini ve atalar kültürünü içerisinde barındıran “*kültürel bellek*”²⁴⁴ mekânlarıdır. Korkmaz’a göre; “*atalardan arta kalanı*” barındıran bu bellek mekânları, mekânsal “*dinamizmin genel karakteristiği doğrultusunda ‘anlam aktarıcı bir öge’*”²⁴⁵ olarak ortaya çıkar. Geçmişten geleceğe tarihi, maneviyatı ve inancı taşıyan mezarlıklar “*kendisini gerçekleştirecek birey için bir olanaklar gömüsüdür. Tarihselliğini kavramış kişi, bu anımsama mekânlarından atalarının sesini, gücünü ve yaratıcı dehasını bir özgürlük hamlesi için ödünçleyebilir.*”²⁴⁶ Ne var ki modern çağla birlikte anlam yitimine uğrayan ölüm/ölüler ve mezarlıklar, unutmaya/bastırma istemiyle günlük yaşamdan dışlanmaya başlanır.

Şiirde modern zamanın bir gecesinden bir kesit sunulur. “*Ölümlerin şehri terk ettiği*” bir gecede, şehir de tüm kutsallığını yitirmiş olarak ortaya çıkar. Gelenek-modernite çatışmasının görüntüsü olan bu durum kültürel çözümlerle gelen değer yozlaşmasını imler. Öyle ki tüm kutsallığını yitiren şehrin tüm tehlikelere açık hale geldiği ifade edilir. Nitekim ruhları öte âleme göç etmiş ölümler, bedenlerinin dünya üzerindeki varlıklarıyla bu dünyayı koruyan tinsel bir güce sahiplerdir. Öte yandan terk etme eylemi modernitenin simgesel görüntüsü olan “*otomobil*” ile ilişkilendirilerek varolan kutsallık ve değer yitimi modernite ile gelen yeni yaşam düzenine bağlanır. “*Otomobil tekerleğindeki hava*”nın uçmasıyla kullanılamaz duruma gelecek olan “*tekerlek*”, şiirde yuvarlak olma ve dönme özelliğiyle “*dünya*”yı sembolize eder. Karakoç’a göre; “*ölülerin*”/manevi değerlerin dünyayı terk etmesiyle dünya yaşanılabilir yönünü kaybeder. Dünyanın içinde bulunduğu çıkmaz durum ise “*ateşin üstünde bir topak kar*” ifadesiyle açıklanır. “*Ateş*” ile “*kar*” arasında koruyucu bir güç olan ölümlerin gitmesiyle kar, ateşin eritici gücünden nasibini alır ve dünya beyazlığını yitirerek tüm kötülöklere açık hale gelir.

Öte yandan şehir içerisindeki bozulmuşluk, mezarların zarar görmesiyle verilir. Bir “*şimşekle ikiye bölünen mezarlıklar*” kutsallığın yitikleştiği bir dünyaya gönderme yapar.

²⁴⁴ Korkmaz, a.g.e., s. 70

²⁴⁵ Korkmaz, a.g.e., s. 71

²⁴⁶ Korkmaz, a.g.e., s. 78

Gerek sesiyle gerek etkisiyle korkutan/ürperten bir özelliğe sahip olan şimşek, yeryüzünde büyük tahribatlara yol açar. Şiirde “*mezarlıkları ikiye bölerek*” ölülerin şehirden gitmesine neden olan “*şimşek*”, modernitenin kendisi olarak yorumlanabilir. Öyle ki modernitenin yarattığı yeni düzen, insanın manevi değerlerinden soyutlandığı metalarla kuşatıldığı düzendir. İnsan hayatlarındaki bu değişim ve kutsal olandan uzaklaşma, “*şimşek*” etkisiyle metaforlaştırılır.

Ölülerin terk etmesiyle şehirlerin yükünün artması/ağırlaşması, şehrin kutsal olandan uzak düşmesiyle kendi içerisinde boğulması olarak yorumlanır. Toprağın altına gömülen ölüler, hacimsel ağırlıklarına karşın yaşama tinsel bir hafiflik katarak dünyayı yaşanılabilir bir mekân kılar. Onların, diğer bir deyişle metafiziğin/tinselliğin dünyayı terk etmesiyle yaşam daha da ağırlaşır. Bununla birlikte Kur’an-ı Kerim’de kıyamet tasviri olarak geçen “*Yer, içindeki ağırlıkları çıkarıp dışarı attığı ve insan: "Ona ne oluyor?" dediği zaman.*”²⁴⁷ ifadesi ölülerin kabirlerinden çıkmasının görüntüsüdür. Bu bağlamda şiirde mezarlarını ve şehri terk eden ölüler, modern çağın kıyameti andıran görüntüsü olarak belirir.

Kentleri bireyin yitikleştiği mekânlar olarak gören Karakoç, “*Kav*” şiirinde bu duruma eleştirel bir söylemle karşı koyar. “*Ağaçların gövdesinde veya dallarında yetişen ve çabuk tutuşan bir tür madde*”²⁴⁸ olan kav, modern çağda tutuşmaya/yanmaya hazır insanı simgeler. “*Kav*” şiirinde “*birden yoldan çıkan otomobil*” in uçurum kenarında durmasıyla geçmişe doğru başlayan yolculuk öznenin şimdi’ye ve kente dönmesiyle son bulur. Şiirde kent içerisinde gündelik yaşamın tekdüzeliği içerisine sıkışıp kalan insan otomatlaşmış davranışlarla sunulur:

...

Gün bir bomba gibi düşer ve batar

Arkaya son bir göz atılır otomobile doluşulur

Şimdi sizi tabiattan koparan geri alan bir asfalt

Şehrin düşüncelerini yayınlayan kalorifer bacaları

Oraya buraya koşuşan insanlar

Ve bütün ışıklar yanar

Kav, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.117

Güneşle birlikte ağaran gün modern çağda cazibesini ve yaşamsallığını kaybetmiş bir görüntüde belirir. Öyle ki “*bir bomba gibi düş*”en ve “*batan*” gün, insanların metalarla

²⁴⁷ Yazır, a.g.e., s. 599, 99/1-3

²⁴⁸ Türkçe Sözlük, s. 1108

birlikteliğini ifade eden bir zaman diliminin karşılığıdır. Kent içerisinde bir makine gibi otomatikleşen insan aynı davranışları sergiler. Kısır bir döngü içerisinde Yunan mitolojisindeki Sisifos'u modern çağa taşıyan insan, yaşamın tekdüzeliği içerisinde zaman geçirir. “*Oraya buraya koşuşan*”, “*otomobillere doluşan*” insanları “*tabiattan koparan asfalt*”, kent içerisindeki siyah/karanlık yaşamın ifadesidir. Bu yaşamın başka bir ifadesi ise “*kalorifer bacalarından*” yayılan ve aslında “*şehrin düşüncelerini yayınlayan*” siyah/kirli dumanlardır. Aydınlık doğadan koparılmış insanın kent içerisindeki karanlık yaşamının simgesi olan “*kalorifer bacaları*”, modern çağın insanı kuşatmasının görüntüsüdür. Öte taraftan daha çok televizyon programları için kullanılan “*yayınlama*” sözcüğü, otomobilden sonra modernitenin ikinci simgesi olan “televizyon”u imler. Modern çağın en güçlü kitle iletişim aracı olan ve insanların düşüncelerini/kültürlerini/yaşam biçimlerini büyük ölçüde etkileyen “*televizyon*”, şiirde kirlilik yayan “*kalorifer bacaları*”yla aynı görevi görür. Kentteki tüm bu karanlıkların, yapaylığın ifadesi olan elektrik lambalarıyla/“*yanan ışıklarla*” aydınlatılması modern çağın suniliğinin göstergesidir. Şiirde özne, yaptığı kent tasviri ile tabiattan koparılan ve kent içerisinde suni, kirli/karanlık bir yaşama mahkûm edilen insanın otomatlaşmasına başkaldırır.

Karakoç’un “*Gök Gürültüsü Anıtı*” şiirinde modernizmin eleştirisi kentlerdeki fabrikalar aracılığıyla verilir. Sanayileşmenin doğayı yok eden yönüne başkaldıran özne, bu başkaldırıcı küçük bir çocuğun annesine sorduğu soruyla verir:

...
Ve bir şehir büyüklüğünde bir tabut
Bacaların siyah ellerinin üstünde gider
Ve çocuk der anne bu bağırın
Hayvanın adı ne
Cevapsız bir sorudur bu
Ama çocuk bir boğa gibi düşünür onu

Gök Gürültüsü Anıtı, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.130

Kuruluşu çok eski tarihlere dayanan ve insanların yerleşim alanlarını oluşturan şehirler/kentler, modernizm ve sanayileşme ile birlikte büyük bir dönüşüm içerisine girer. Modern kentlerin tüm olanakları içerisinde barındırmasına karşın insanlara yönelik derin olumsuz yansımaları da olur. Öyle ki metafizik bir varlık olan insan, kalabalığın hâkim olduğu ve doğanın yok edildiği bu mekânda nefes almakta zorlanır. Tüm bunlarla birlikte sanayileşmenin doğaya olan olumsuz etkisi, kentleri büsbütün yaşanılmaz kılar. Nitekim

doğanın yok edildiği bir mekân, doğanın/tabiatın mikrokozmosik görüntüsü olan insan için yaşanılmaz olur. İnsanın doğadan kopuşu, canlılığını yitirmesiyle özdeştir.

Şiirde “*şehrin*” bir “*tabut*”a benzetilmesi modernizm ile dönüşüm geçiren şehirlerin canlı ve yaşamsal olanı sunmamasının eleştirisidir. Öyle ki bu şehirlerde doğadan kopan birey, herkes gibi olur ve şehrin kendisine sunduğu kirli yaşam içerisinde hayatını sürdürmeye çalışır. Ne var ki bu yaşam biçimi varoluştan uzak bir görüntü çizer. Özne tarafından “*tabut*” olarak tanımlanan şehirler, “*bacaların siyah elleri üstünde giden*” bir görüntüyle belirir. Sanayileşme ile doğanın yok edilmesi insanı ve şehri adım adım ölüme yaklaştırırken fabrikalardan çıkan “*siyah dumanlar*”, tabut taşıyıcısının elleri olarak belirir. Özne doğadan koparılan insanın, sanayilerin zehirli dumanlarıyla kirlenen kentlerde ölüme gönderilmesine başkaldırır. Bu başkaldırı ise fabrikaları bir “*boğaya*” benzeten küçük bir çocuğun sorusuyla gelir. Annesine “*Bu hayvanın adı ne?*” sorusunu soran çocuk kentlerdeki trajik görüntüyü ifade eder. Çocuğun zihninde, çizgi filmlerde kulaklarından duman çıkaran “*kızgın boğa*” figüründe beliren fabrikalar, doğayı ve insanı ölüme sürükleyen bir tabut taşıyıcısı olarak belirir.

Kentlerin tabiata göre değil de tabiatın kentlere göre değiştirilmesi Karakoç tarafından başkaldırıyla karşılanır. “*Samanyolu Destanı*” şiirinde bu durumu ironiyle birlikte veren Karakoç; mutluluğu, kentlerin tabiatı gölgelememesine bağlar:

...

Cadde sokak ev bütün kent uygun kurulmamışsa samanyollarına

Mutluluk ne mümkün o kentin insanlarına

...

Samanyolu Destanı/ Değişim, Taha'nın Kitabı, s. 13

Modernliğin akıl-ruh/madde-metafizik birlikteliği olarak algılanması gerektiğini düşünen Sezai Karakoç, bunlardan birinin öncelenmesi durumunda diğersinin eksikliği ile topal bir adam gibi ilerleneceğini düşünür. Modern çağla birlikte gelen kentleşme aklın önderliğini ön plana çıkarırken ruhun barınağı olan tabiatın ötelenmesi insanı mutsuz bir yaşama sürükler. Bu durumu şiirde başkaldırı ile veren Karakoç, kentlerin gökyüzünün görülmesini engellemeyecek şekilde kurulması gerektiğini ifade eder. Ona göre “*cadde, sokak, ev*” hatta bütün kentler, “*samanyollarına uygun kurulmamışsa*” kent insanı mutsuzlukla örülen bir kadere mahkûmdur.

“*Taha Kapının Önünde*” şiirinde, kent kapısının önünde duran Taha içeri giremez. Kentin kapısında kulak kesilir ve bir muştı duymayı bekler:

...
Evet kapının ta yanında Taha
Bir muştı ummakta bir ses hala
Ham mermerden bir kar çiçeği bekler gibi
...
Gelip geçmiş o dost bu kenti delik deşik ederek
Dost kan gibi boşanmış atardamardan
Bir tabut içi kadar soğuk bırakmış bizi burada
Kent bir tabuttur ki artık çivisi insan
Boşala boşala kapının önünde Taha
Dönüştü yıllar yılı boşalan bir mezara
...
Taha Kapının Önünde/ Arayışlar, Taha'nın Kitabı, s. 39

Kentte içerisinde, geleceğe dair umut besleyen Taha'nın kentten bir muştı beklemesi özne tarafından imkânsızlık çerçevesinde verilir. Öyle ki Taha'nın bekleyişi “*ham mermerden bir kar çiçeği*” beklemeyle benzetilir. Beyaz görüntüsüyle şık bir görüntüye sahip olan mermer, sert ve soğuk olmasıyla cansızlığın ifadesidir. Şiirde mermerin bir kar çiçeği doğurmasını beklemek; ölünün bir canlıyı dünya getirmesini, yapaylıktan doğalın türemesini beklemekle eşdeğerdir. Öyle ki soğuk ve sert olan mermer, kent içerisindeki ölü yaşamının simgesidir. Taha'nın bekleyişi ise bu bağlamda özne tarafından sonuçsuz ve umutsuz bir şekilde verilir ve Taha beklediği muştuyu alamaz. Nitekim beklenen “*o dost*”, “*gelip geçmiş*”tir kentten. Kentten geçen “*o dost*” ise Karakoç'un imge dünyası dikkate alınacak olursa Hızır ya da başka bir kutsal kişi olarak yorumlanabilir. Beklenen muştı onun gelmesine bağlanır. Kentten geçen o dost/Hızır ise kenti delik deşik eder ve “*atardamardan boşalan kan*” gibi kentten ayrılır. Dostun gidişiyle karanlıklarda kalan kent, “*tabut*” ile özdeşleştirilir. Tabut içi kadar “*soğuk*” olan kentin içerisindeki insan ise “*çivi*” olarak nitelendirilir. Tabutu sağlam ve bir arada tutmaya yarayan bir meta olan “*çivi*”, kent içerisindeki insanın somut görüngüsüdür. Modern çağda insan, kent yaşamını ve kentlerle özdeşleşen kapitalizmi diri/canlı tutan bir meta konumuna indirgenir. Bununla birlikte kenti canlı/diri tutan birey, bu durum için ağır bir bedel öder ve kendi diriliğini kente vererek tinsel ölüme mahkûm olur.

Kent, ontolojik ölümlerin/kendilik yitimlerinin gerçekleştiği labirent mekândır. Kente karışmayarak/kapısında diri kalmayı başarabilen Taha ise “*yıllar yılı*” şahit olduğu ölümlerle

“boşalan” kent karşısında “boşalan bir mezara” dönüşür. Kalabalığı içerisinde barındıran kentler, içerisindeki insanlara teker teker tinsel ölümü yaşatmalarıyla “boşalmış” bir mekân olarak belirir. Öyle ki kentler, somut anlamda kalabalık/canlı görünse de tinsel anlamda canlı kimsenin kalmadığı ölü bir kente/mezara dönüşür. Şiirde boşalan kent gibi Taha da boşalan bir mezar görünümünde belirir.

“Kaçış ve Dönüş” şiirinde kentten kaçan ve geri dönen Taha’nın yaşadığı aradakalmışlık durumu imlenir. Öyle ki çağın getirdiği kente karışma zorunluluğu kentin bir cehennem alevi olmasıyla özneyi ikileme sürükler. Özne kutsallığın gücüyle şehrin yok ediliciliğinden korunmaya çalışır:

...

İsa’yı düşünüyordu bir kez daha

Ateşe söz geçiren neydi

İbrahim’in etinde kemiğinde

Şehir bir kere daha cehennem bir kere daha cehennem

Yanar mıyım ona yaklaşmayı denesem

Kaçış ve Dönüş, Taha Sabır Kentinde

Taha’nın Kitabı, s. 48

Modern çağda çeşitli ideolojik sistemler ve yitirilen manevi değerlerle yozlaşan “şehir”, insanları yok oluşa sürüklemesiyle yakıcı bir “cehennem ateşi” ne benzetilir. Sezai Karakoç, şehirleri insanı köleleştiren/tinsel anlamda ölüme sürükleyen mekânlar olarak görür. Öyle ki her şeyin makineleştiği bu mekânlarda, “dönen makine çarkları; insanı zamanı tasarruf eden bir efendi olmaktan çıkararak bir vida gibi ayarlanıp dönen, duyma ve düşünmeden mahrum, giderek zamanın bir parçası haline gelmiş, yaşayan bir ölü kılmak için dönmekte”²⁴⁹dir. Bu bağlamda modern çağda kent insanı kendiliğini ve özgürlüğünü makinelerin dişlilerine kaptırarak yitikleşir. Şiirde içindekileri yutan ve “fenomenolojik açıdan insanın en önemli özelliği kabul edilen değerlerden gelecek ‘olması gereken ses’e tamamen kapalı”²⁵⁰ olan bu mekân cehennemleşen bir yapıda belirir. Şehrin dışında olan özne, şehirden/kentten korunma yollarını arar ve peygamberlerin hayatlarındaki mucizelere sığınır. Kur’an-ı Kerim’de geçen Hz. İbrahim ile Nemrut kıssasına göre; Nemrut, İbrahim’i putları yıktığı için mancınıkla koca bir ateşin içerisine atıp yok etmek ister. Ancak, ateş

²⁴⁹ Sezai Karakoç, *Diriliş Muştusu*, Diriliş Yay. İst. 2014, s. 115

²⁵⁰ Korkmaz, a.g.e., s. 70

İbrahim'i yakmaz. Aksine ateşin ortası ve İbrahim'in ayak bastığı her yer pınar ve yeşillik olur.²⁵¹ Hz. İbrahim ile birlikte şiirde adı geçen Hz. İsa ise ölüleri diriltmesiyle bilinir.

İbrahim'i saran somut ateşin yerini modern çağda soyut bir ateş alır. Öyle ki bu soyut ateş, insanları farkında olmadan sarıp yok oluşa sürüklerken şehri de “*cehennem*”den bir çukur kılar. Özne, İbrahim'in ateşe karşı koyduğu gibi ateşe karşı koymak ister. Şehre ve ateşe başkaldırımı kutsallığın koruyucu özünde arar. Hz. İbrahim'in atıldığı ateşte yanamaması, Hz. İsa'nın mucizeleri, özne'yi kutsallığın barındırdığı varoluşsal özü düşünmeye yakınlaştırır. Karakoç'a göre insan, “*her zaman ateşle çevrili olduğunu düşünmelidir. Ama bu onu ümitsizliğe değil, aleladdenin üstünde bir ruh cehdine götürmelidir. Ruhundaki yüce inanç ona Hazreti İbrahim'in ateş içindeki güveninden bir güven sağlamalıdır.*”²⁵² Bu bağlamda Karakoç'a göre, modern çağda insanı kuşatan ateşten kurtulmanın yolu Hz. İbrahim gibi derin bir inanca sahip olmaktan geçer. Kentlerin cehennemleşen yüzünden birey ancak bu inançla kurtulabilir.

“*Yanardağ Kıyısında Yaşama*” şiirinde kente alışan ve yabancılaşan Taha'nın yanardağın kıyısında ölüm ile yaşam arasındaki hali sunulur:

...

Kahvelerinde dayanılmaz bir çağrıyla

Çağırın gecelerine alıştı Taha

Geceye bir alkol gibi alıştı

Kışlarında terlediği üşüdüğü yazlarında

Bu şehre alıştı Taha

Gül açmayan baharlara

Yaprak düşmez sonbahara

Kurbansız bayramlara

...

Yanardağ Kıyısında Yaşama/Taha Sabır Kentinde

Taha'nın Kitabı, s. 52

Taha'yı uzaktan izleyen özne, Taha'nın içinde bulunduğu durumu tasvir ederken kenti tasvir eder. Kent kutsallığın anlamını yitirdiği, insanın varoluş amacını unuttuğu ve pozitivist düzenin içerisinde kendini kaybettiği bir mekândır. Taha bu mekânda “*geceye, alkole ve kahvelere*”/kahvehanelere alışır. İnsan sağlığına zararlı olan ve dini açıdan da yasak olan alkol

²⁵¹ Yazır, a.g.e., s. 325- 326, 21/51-79

²⁵² Analay, a.g.e., s.118'den aktarım

şiiirde bireyin varoluşsal boşluk içerisindeki görüntüsünü sunar. Öte yandan “gece” kavramının alkol ile birleşmesi zihinlerde kentlerdeki eğlence hayatını çağırıştırır. Alkolle bütünleşen gece hayatı ve insanların vakitlerini öldürdüğü “kahvehaneler”, bireyi yitikleştiren ve varoluş amacını unutturan mekânlardır. Karakoç’a göre ruh, beden ve nefis sahibi olan; belirli bir amaç/kulluk için dünyaya gönderilen insan, cüzi iradesiyle karar verme/seçme yetisine sahip olan bilinçli bir varlıktır. O iradesiyle bu dünyadaki seçimini yapar ve bu seçim sadece bu dünyayı değil, metafizik âlemi de etkiler. Karakoç’un insan anlayışındaki “seçim yapma” özelliği varoluşçu felsefede de kendini gösterir.

Varoluşçu felsefeye göre; dünyaya atılmış olan insan, seçim yapma yetisine sahiptir. O, “kendi kendini seç”erek²⁵³ olmak istediği gibi olur. Seçebilme yetisi onu “oluş” içerisinde bir varlık/varoluş yapar. Öte yandan “sürekli seçtiği tipte kalan bir varolan, varlık içinde katlaşır ve varoluş olmaktan çıkar. Diğer bir anlatımla varolmak için önceki seçimlerimizin bir sonucu olan yeni varlıktaki olanaklara bakıp, hangisini olmak istiyorsak, onu sürekli bir şekilde ayırt etmemiz gerek”ir.²⁵⁴ Tüm bunlarla birlikte bilinçli bir varlık olan insanın modern çağda seçimlerini özgürce yapabildiği müphemdir. Öyle ki kendi özgür iradesiyle yaptığını düşündüğünü seçimleri sistemin “dispositifleri”²⁵⁵ aracılığıyla herkesin istediği doğrultuda yapar. Çünkü herkesleşen birey, varoluşsallığını yitirir ve kendisi olmaktan çıkar. Bu duruma karşı çıkan Karakoç; Taha aracılığıyla, herkes gibi düşünen/seçen ve kendiliğini yitiren bireye; bireyi bu yaşama sürükleyen kente başkaldırır.

Seçimini herkes gibi yapan Taha kent içerisinde tinin/metafizikğin ötelendiği, madde ve eğlencenin öncelendiği bir düzene alışır ve dünyaya geliş amacını unuttur. Şiiirde geçen “kurbansız bayramlar” ifadesi dini-manevi değerlerin anlamını yitirdiği bir düzene gönderme yapar. Öte yandan bozulan/yozaşan sadece manevi değerler ve kutsallık değildir. Her şeyin tersine aktığı düzenden evren de nasibini alır, doğanın tüm kanunları alt üstü olmuş bir görünümde belirir. Öyle ki “gül açmayan baharlar, yaprakların düşmediği sonbahar” gibi “kışların terletmesi, yazların üşütmesi” de evren düzeninin bozulduğunun göstergesidir.

Sezai Karakoç, doğanın yok edilmesiyle ilerleyen kentsel mekân yerine doğanın katledilmeden oluşturulduğu medeniyet mekânları arzular. “Yeşil Koro” şiiirinde doğayı yok eden “avcı” yok oluş üzerine kurulu kentleşmeye yönelik başkaldırır:

...

Avcı tüfeğini yöneltmiş avcı vurma bu kuşu

²⁵³ Sartre, a.g.e., s. 65

²⁵⁴ Talip Karakaya, *Jean- Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, Elis Yay. Ankara, 2004, s. 64

²⁵⁵ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay), Ayrıntı Yay, İstanbul, 2000, s. 78

Bu rengi bozma bu düzeni değiştirme
Bu altın tüyler kan görmesin
Seni evde beklerken çocuklar
Onun da yuvasında bekleyen yavruları var

...

Yeşil Koro/Av Edebiyatı, şahdamar/Körfez/Sesler, s.85

“*Yeşil Koro*” doğanın simgesidir. Doğa tarafından avcıya yapılan yakarış, öznenin doğanın dilinden başkaldırısıdır. Doğadaki canlıların yok edilmesiyle gerçekleşen av, tüm doğanın “*rengini bozacak, düzenini değiştirecek*” cinstendir. Kuşların vurulması, “*altın tüyler kan görmesin*” şeklinde yapılan yakarış ile olumsuzlanır. Öte yandan avcı ile vurulmak üzere olan kuş benzetilerek bu katliamın önüne geçilmeye çalışılır. Her ikisinin de evinde kendisini bekleyen çocuklarının olması, ikisini de ortak paydada birleştirir. Karakoç doğanın yok edilmesine karşı çıkar, başkaldırır.

Modernizmle ve sanayileşme ile birlikte büyük bir değişim içerisinde giren kent ve kentleşmenin insan ve doğaya yönelik olumsuz etkileri, İkinci Yeni şiirinde başkaldırı ile karşılanır. İkinci Yeni şairleri; kapitalizmin, sanayileşmenin konumlandığı kaos ortamı olarak gördükleri kenti, aynı zamanda bireyin yabancılaştığı mekan olarak ifade ederler. Öyle ki kent kalabalığının kitleselliği içerisinde tekdüze bir yaşama hapsolan insan, kendi oluşun uzağında bir görüntü çizer. İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar, kentin doğanın yok edilerek inşa edilmesine başkaldırır. O; uygarlık, gelişmişlik ve doğanın birlikteliği içerisinde varolan bir kent tasarımı kurgular. İlhan Berk ise, kenti kalabalığın/keşmekeşin hâkim olduğu mekânlar olarak görür ve bu duruma başkaldırır. Sezai Karakoç, kenti metafizik bir varlık olan insanın tinselliğini kaybedip maddeye esir olduğu bir mekân olarak görür; bireyin kent içerisinde değerlerine ve kendine yabancılaşmasına, kentin yabancılaştırıcı etkisine başkaldırır. Edip Cansever de kenti yabancılaşma bağlamında ele alır ve kentte yaşayan bireyleri varlığın ontolojik alanına davet eder. Ülkü Tamer ise kentin betonları arasında sürülen kaotik yaşama, doğanın huzurunu ve dinginliğini yansıtan özlem ile başkaldırır. Onun şiirlerinde doğa-kent çatışması vardır.

2.1.2. Kapitalizm ve Sancları

Modern çağ ile birlikte tüm dünyaya yön veren kapitalizm; İkinci Yeni şiirinde eleştirilen, çoğu kez karşı çıkılan bir sistem olarak belirir. Nitekim temel gerçekliği para olan kapitalizm, insanı bir meta olarak görür ve ontolojik değerler sistemini öter.

Modernizmin Medusa görünümlü bir dokunuşu olan kapitalizm, bir tüketim toplumu yaratır ve tüm insanlığı etkisi altına alarak onları değer yargılarından uzaklaştırır. Öte yandan kapitalizmin yarattığı yeni insan tipi/tüketici insan, “normal” olarak kabul edilerek bu tipin dışındakiler ise anormallikle suçlanır. Farklılığın zorluğunu kaldıramayan insan ise çevresine uyum sağlamak, herkesleşmek zorunda kalır ve kendi düşüncelerini bir kenara bırakarak herkes gibi/sistemin istediği gibi düşünme hipnozuna kapılır. Heidegger; insanın herkesleşmesini, kendi alanından çıkarak onlar alanına girmesini şöyle açıklar:

“Bu ötekilerle-birlikte-olma’da insanın kendisi ötekiler içinde erir ve her ötekinin kendi farklılık ve özelliği artan biçimde ortadan kalkar. Bu “göze batmazlık” ve “belirsizlik” içinde “herkes alanı” ve bu alanın egemenliği gelişir. Herkes neden hoşlanır ve nasıl eğlenirse biz de ondan hoşlanır ve öğle eğleniriz. Sanat ve edebiyatı herkes nasıl okur, görür ve yargılsa, biz de öyle okur, görür ve yargılarız. Kalabalıktan herkes nasıl kaçınırsa, biz de öyle kaçınıyoruz. Herkesi öfkeliendiren, bizi de öfkeliendirir. Belirlilikten yoksun ve hepimizden oluşan “herkes” alanı, insana günlük varoluş biçimini dikte eder”²⁵⁶

Kapitalist sistemle kuşatılan modern çağın insanı ise “herkes alanı” içerisinde yaşamını sürdürür. Modernizmin insanlığa olumsuz yansımalarına başkaldıran İkinci Yeniciler, şiirlerinde bu durumu topluma açılan bir söylemle dile getirirler. İlhan Berk, kapitalist sisteme yönelik tepkisini Marksist bir duyuşla verir. Emek kavramının kutsallığını dile getiren şair, makineleşen dünyada emeğin sömürülmesine karşı çıkar. Kanter’e göre; “gözlemleyen ve gözlemlediğini yorumlayan İlhan Berk, mutlu bir İstanbul’un hayalini kurarken ve yaşadığı zamanı yadsırken sadece ontolojik değil aynı zamanda Marksist kaygılarından da kurtulamaz.”²⁵⁷ Berk, “İstanbul” şiirinde, Anadolu halkının yoksulluğunu ve bu yoksulluk karşısında kapitalist dünyanın acımasızlığını eleştirel bir söylemle verir:

...

Dünyaya sade çalışmaya ve cefa çekmeye geldiklerine inanmışlardır

²⁵⁶ Martin Heidegger, *Çağdaş Felsefe Akımları*, (Çev. Akın Etan, Bedia Akarsu), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979, s. 232

²⁵⁷ Beyhan Kanter, a.g.e., s. 80

*Bütün fukara sokaklarda kalabalık halk mahallerinde
Durgun ve düşünceli yüzleriyle onlar vardır.*

...

*Yeniden açılacak köprü dükkanlar fabrikalar
Yeniden katledilecek emeği
Fukara halkın*

...

İstanbul, Toplu Şiirler, 41-59

Sosyal eşitsizliğin hâkim olduğu kentte, ezilen insanların varlığı; Berk'i ruhsal kırılmalara iter. Marksist duyarlılıkla yazdığı şiirde, “emek” in sömürülmesine karşı çıkan İlhan Berk, “*fukara halkın*” yoksulluğa terk edilmesine karşı çıkar. Tek gerçekliğini para olarak belirleyen kapitalizm, bu gerçekliğe ulaşabilmek için tüm insanları araç/meta/yakıt olarak görür. Öyle ki insanlar kapitalizmin büyümesi için sömürülen, kullanılan bir nesne görünümündedir. Bu bağlamda yoksul insanlara bu dünyada cehennemi bir hayat sunan kapitalizm, emek ve alın teri kavramının kutsallığını de yerle bir eder. Kapitalist sistemle kuşatılan İstanbul'daki insanlar ise söz konusu haksızlığı kabullenmiş olarak “*durgun ve düşünceli*” bir şekilde yaşamını sürdürmenin yolunu arar.

Makinelerle sağlanan yığınsal üretim, “nesneleşmiş emek” kavramını çağırır. Bir emek alışverişi içerisinde bulunan insan, “*nesneleşmiş emek-zamanının eşdeğerini alır, ve kendi değer yaratan, değer çoğaltan canlı emek zamanını verir. Kendisini bir etki olarak satar. Neden olarak etkinlik olarak sermaye tarafından soğurulur ve sermayenin bir parçası haline gelir.*”²⁵⁸ Bu bağlamda emeğiyle sermayenin bir parçası haline gelen insan, kapitalizmin bir parçası olur ve sahip olduğu emekle “*ötekinin mülkiyeti*”²⁵⁹ alanına girer. Kapitalizm tarafından emeği sömürülen halk, kendinin olmayan bir yaşam sürer.

Yaptığı işle/emeğiyle varoluşunu olanaklı kılmaya çalışan birey, kapitalist dünyanın etkilerinden korunmaya çalışsa da başarılı olamaz. Bireyin emeğinin sömürülmesi onun varoluşsal çabalarını boşa çıkarır. O yoksulluğu bir yazgı olarak kabul eder, verili olanla yetinir. Öyle ki “*dünyaya çalışmaya ve cefa çekmeye*” geldiklerine inanan halk, söz konusu duruma karşı koymaz, boyun eğer. Bu kabulleniş ise onların yoksulluğunu ebedi kılar. Yoksullar için labirent mekan olan İstanbul, bir yandan zenginliklerin mekânıyken diğer yandan yoksulluğun/sömürünün mekânıdır. Her gün “*dükkanların, fabrikaların*” açılmasıyla

²⁵⁸ Marx, a.g.e., s. 150

²⁵⁹ Marx, a.g.e., s. 150

kapitalizm tarafından emek sömürüsüne maruz kalan halk; gerek biyolojik gerekse ontolojik anlamda varoluş mücadelesi verir. Emeginden başka hiçbir şeye sahip olmayan yoksul halk, sahip olduğu tek varlığı da kapitalizme verir. Kapitalizm ise onları büyük meblağların kırıntılarıyla besler. Şiirin devamında yoksul halkın görüntüleri sunulurken; başkaldırı, kapitalist sistemle kuşatılan düzenin devam etmeyeceğine yöneliktir:

...

*Bundan böyle dünyanın ölmez şairleri sizinledir
Bundan böyle paydos pisliklere çirkeflere cebre
Paydos yolunu kesen çamura kelepçelere boyunduruğa
Paydos zincirlere kara günlere topyekun paydos
İstanbul, Toplu Şiirler, 41-59*

Şairlerin ve şiirin gücünü yoksul halkın yanına koyan İlhan Berk, düzene başkaldırı çağrısı yapar. Berk; halkı sömüren, “kelepçelerle boyunduruğa” alan zihniyete, tüm “pisliklere, çirkeflere, zincirlere ve kara günlere” başkaldırır.

İlhan Berk’in kapitalizme yönelik tepkisi “Massey Harris” makineleşme bağlamında gerçekleşir. Sanayileşmenin ürünü olan makineler, pek çok alanda insan yaşamını kolaylaştırmasının yanı sıra olumsuz sonuçların doğmasına da neden olur. İlhan Berk tarafından insan-doğa bağı koparan yabancı nesnelere olarak görülen makineler; “Massey Harris” şiirinde başkaldırıya dayanan bir söylemle verilir:

...

*Halbuki peşin peşin sevinerek bakmıştı insanlar
Massey Harris 'lere
Hatırlarım, tekerlekleri, bıçakları, vidaları, somunları okşamışlardı.*

...

*Massey Harris gurbet demekti
İnsanı üşüten bir gökyüzü, yavan bir su, kel bir dağ demekti
Tavuksuzluk, köpeksizlik, hayvansızlık demekti
Ve her şeyden önce de bu demekti
Yani toprağı yok bilmek
Yani topraksız, köpeksiz yaşamak*

...

Massey Harris, Toplu Şiirler, 132-135

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak ilerleme gösteren makineleşme, bir yandan yaşam koşullarını daha ileri ve refah bir seviyeye ulaştırırken diğer yanda dengeler dünyasını değiştirir. Öyle ki insan gücünün yerini alan makineler, sonraki süreçlerde işsizlik problemini ortaya çıkarır. Bu bağlamda sürecin insana dönük yansıması hem olumlu hem olumsuz yönde olur.

1950’li yıllarda Amerika’da ithal edilen bir traktör markası olan “*Massey Harris*”²⁶⁰, simgesel anlamda modernizmle gelen makineleşmenin görüntüsüdür. Berk, insanlar tarafından başlangıçta büyük bir sevinçle karşılanan makineleşmenin sonrasında olumsuz etkileriyle istenmeyen olduğunu ifade eder. Öyle ki “*Massey Harris*”lerle ilk defa tanışan insanların sevinçli halleri; onların “*tekerlekleri, bıçakları, vidaları ve somunları*” okşamalarıyla verilir. Ne var ki makineleşmenin insanı ve doğayı ötelemesi, insanı yaşamsal bir mücadelenin içine iter. İnsan yerini alan makinelerin “*gurbet*” olarak tanımlanması, bireyin kendi yurdunda girdiği yabancılaşma psikozuna işaret eder. Öte taraftan mekânı gurbete dönüştüren makineler, doğayı da kısır bir döngü içerisine hapseder. Öyle ki “*üşüten bir gökyüzü, yavan bir su ve kel bir dağ*”, doğayı; ağaçların yeşilliğinden, gökyüzünün maviliğinden ve suyun yaşamsallığından yoksun bir yapaylığa bırakır. Berk şiirlerinde daimi olarak umudu simgeleyen gökyüzünün şiirdeki “*üşüten*” görüntüsü, evrenin güzelliğini ve yaşatıcı etkisini kaybetmesine gönderme yapar. “*Tavuksuz, köpeksiz, hayvansız*” olarak çizilen görüntü ise canlılığın uzağında, makinelerle kuşatılan bir mekânı imler. Şiirdeki “*toprak*” imgesi ise varoluş imi olarak belirir.

İnsan yaşamını tümleyen canlı bir varlık olan toprak, “*nesnel belleği*”²⁶¹’nin koruyucu ve cömert bir ögesidir. Toprağı emeğiyle işleyen insan, aynı zamanda toprak ile ontolojik bir bağ kurar. Bu bağlamda toprak insan için sadece doğanın parçası değil; geçmişin hatıralarını barındıran kutsal bir ögedir. İnsanın bu kutsal ögeye yönelik tavrı ise her zaman saygı ve hürmet duyguları eşliğinde belirir. Bireyin hayatını devam ettirebilmesi için ihtiyacı olan tüm mahsullerin/yemişlerin barınağı olan toprak, aynı zamanda “*kendisine emek veren(...)bu ölümlü varlığı*” ölümünden sonra da “*yaşlı bir anne şefkatiyle kucaklar.*”²⁶² Toprakta yaratılan insan, ölümünden sonra da ona/toprağa dönüşerek toprakla olan ontolojik ilişkisini ebediyete taşımış olur.

²⁶⁰ 18 Nisan 1949 Akşam Gazetesi, [http://www.gecmisgazete.com/haber/amerika-marshall-planina-istinaden-turkiyeye-700-dev-tekerlekli-traktor-gonderecektir\(11.20.2013\)](http://www.gecmisgazete.com/haber/amerika-marshall-planina-istinaden-turkiyeye-700-dev-tekerlekli-traktor-gonderecektir(11.20.2013))

²⁶¹ Korkmaz, a.g.e., s.40

²⁶² Korkmaz, a.g.e., s.41

Makineleşmenin insana ve değerler dünyasına olumsuz etkilerini şiirlere taşıyan Berk, insanların yerini alan makinelerin insan-toprak/mekân ilişkisine zarar verdiğini ifade eder. Şiirde toprak, makinelerin gelişiyle duyguları olmayan bir nesnenin hâkimiyeti altına girer. Mekânı ve insanları “*topraksız*” bir yaşama hapsetmek onları yok oluşa sürüklemekle eşdeğerdir. Anlatıcı öznenin Massey Harris’lerle ilgili gördüğü gerçeği insanlar çok sonra görür. Öyle ki insanlar tarafından öncesinde sevinçle karşılanan makineler, sonrasında mekânı onlara gurbet yapar. Çalışmayı yaşamın kendisi olarak gören köylüler, tüm işlerin makineler tarafından yapıldığı bir yerde durmaz; yaşadığı toprakları terk ederler. Massey Harris’lerin gelişi onların kendi vatanlarından “*çekip git*”melerine neden olur:

Massey Harris’ler yorgundu

Toprak yorgundu

Ağaçlar yeniden kök uzatmışlar

Su yeniden akmaya başlamıştı.

Yeniden havada dönüyordu kuşlar

Massey Harris’ler dünyayı ilk defa görüyormuş gibi baktılar

Baktılar ki ortalıkta kimseler yoktu

İnsanlar çekip gitmişlerdi.

...

Massye Harris:

Türküsüz

Aşksız

Cigarasız

Umutsuz

...

Massey Harris, Toplu Şiirler, 132-135

Makinelerin “*yorgun*” düşmesi/ömrünü tamamlaması ile coğrafya eski günlerine geri döner. Toprak, sürülmekten yorgun düşse de makinelerin durmasıyla ağaçlar yeniden “*kök uzat*”ır, “*su yeniden ak*”ar, “*kuşlar*” yeniden uçuşur, özetle mekân eski güzelliğine bürünür. Doğanın güzelliği karşısında şaşkına dönen Massey Harris’ler ise “*dünyayı ilk defa görüyormuş gibi*” bakarlar. Ne var ki Harrisler, yorgun düştüğünde insanlar çoktan gitmiş olur. Şiirin sonraki biriminde ise insanların yerini alan makinelerin ruhsuzluğu gözler önüne serilir. Öyle ki “*türküsüz, aşksız, cigarasız, umutsuz*” olan makinelerin, insanın yerini alamayacağı gerçeği hüznü bir hayır söylemiyle belirir.

İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar, şiirlerinde kapitalizmin tüketim girdabına kapılan insanlara kendine dönüş çağrısı yapar; sistemin insanları birer meta olarak görmesine başkaldırır. O, şiirlerinde kapitalizmi doymak bilmeyen bir yaratık görünümüyle çizer. Uyar, “*Sunak*” şiirinde yeryüzündeki tüm canlıların kapitalist sisteme ve emperyalizme karşı bir sunak oluşunun isyanını dile getirir. “*Tapınaklarda, üzerinde kurban kesilen, günlük yakılan, dini tören yapılan taş masa*”²⁶³ anlamına gelen “*sunak*”, şiirde “düzene kurban edilen” türlü canlıların üzerinde durduğu zemini yani yeryüzünü/dünyayı sembolize eder. Düzenin öncülüğünü yapan kişiler ise menfaatlerinin her şeyden önce geldiği insanlardır. Şiirin ilk biriminde menfaatleri için zulüm sayılabilecek yaptırımlardan çekinmeyen insanların görüntüleri verilir:

I

*ilkin bir kadını kestiler soyup giysilerini
sonra kitapları yaktılar, suları kestiler
su bir ulusun özlemidir bu yüzden dağlara bakarlar
bir silah olarak alınır satılır
ve ıslatır esirgemedi bir rençberin boğazını*

Sunak, Büyük Saat; 432

Şiirde “*kitapların yakılması, suların kesilmesi ve bir kadının soyulup kesilmesi*” zorbalığın simgesel açılımlarıdır. Yaşamın ve tüm canlıların birincil ihtiyacı olan su hayatî bir önem arz eder; şiirde ise “yaşamın/varoluşun ve özgürlüğün” simgesel ifadesidir. Su’yun dahi sistemin elinde olduğu, “*alınıp satıldığı*” bir düzende bir ulusun su’ya/özgürlüğe duyduğu özlem; metalaşan hayatların sürdüğü düzenden kaçıp kurtulma arzusunun simgesidir. “*Suya*” özlem duyan bir ulusun yüzünü “*dağlara*” çevirmesi, içinde bulunduğu sınırlandırılmışlıktan kurtulma arzusunun dışavurumudur.

Her şeyin maddi boyutuyla anlam ifade ettiği düzende, insanların varoluşları ve özgürlükleri; sistem öncülerinin iradelerine bağlanır. İnsanları su’ya/varoluşsal değerlere muhtaç kılarak onlar üzerinde sınırsız bir etki alanına sahip olan düzen öncüleri, su’yu kendilerini koruyan, başkalarınınsa hayatına son veren bir “*silah*” olarak görürler. Bu durum ise kapitalist sistemle gelen emperyalizmin bir sonucudur. Öte yandan “*alınıp satılan*” su, yaşamın metalaştığının ve insan hayatının hiçlendiğinin göstergesidir. Erk sahipleri ancak menfaatleri ölçüsünde yeterli miktarda başkalarına verirler. Bu durum, şiirde kendisi için çalışan bir “*rençbere*” suyun, “*boğazını ıslatacak kadar*” verilmesiyle ifade edilir. Öte yandan

²⁶³ Türkçe Sözlük, s. 1819

kitapların yakılmasıyla imlenen “cehalet” zorbalarmın en belirgin özelliği olarak ortaya çıkar. Şiirin devamında ise düzene yönelik başkaldırı görülür:

...
oysa ay bir ateş gibi yağıyor
usul usul terliyor bir batık gemi
kan sızıyor bir halkın dinemeyen uğultusundan
...
durmadan kurban, durmadan sunu
tükenmeyen açlığına düzenin
döğüşmeyi ve kanı hazırlıyor
aşkın son kertesini
onu, durmadan

Sunak, Büyük Saat; 432

Gecenin karanlığında “ay”ın bir ateş gibi yağması başkaldırı imi olarak vücut bulur. “Bir halkın dinmeyen uğultusundan sızan kan” ise başkaldırı ile gelecek kargaşa ortamının işareti olarak yorumlanabileceği gibi “düzene sunulan kurbanların”/kapitalist sistemin bir yakıt olarak gördüğü insanların yok oluşları olarak da yorumlanabilir. “Düzenin tükenmeyen açlığına” durmadan sunulan kurbanlar, kapitalizmin yuttuğu insanlardır. Kapitalizmin insan kanıyla beslendiği düzende “dünya”daki insanlar, düzene/sisteme sunulan bir “sunak” olarak nitelendirilir. “Döğüşme, kan ve aşkın son kertesini” sözcükleri başkaldırı imgeleri olarak belirir. Şiirin son biriminde ise düzene sunulanların yelpazesi genişler:

III
Dünya bir sunaktır
Sonunda kalemlerin bile sunulduğu
İşte benim kanım ortada
Akıyor artık

Sunak, Büyük Saat; 432

Tüm yaşamın güç sahiplerine hizmet ettiği düzende dünya üzerindeki her şey ve herkes onlar için vardır. Öyle ki dünya, şiirde erk sahiplerine sunuların yapıldığı bir nesne/meta olarak betimlenir. Daha öncesinde başkaldırı ile karşılanan bu sunular, şiirin son biriminde şaşkınlıkla karşılanır. Nitekim artık sunulanlar arasına “kalemler” de girer. Şiirde aydınları/bilgiyi sembolize eden “kalemlerin” de bir sunu olması düzenin parayla donanmış

tanrılarına en büyük armağandır. Nitekim bilgi, içerisinde taşıdığı devasa güç ile artık sisteme hizmet eder. Şiirde tüm bu durumlar karşısında öznenin şaşkınlığı “*kanının donması*” ile ifade edilir. Uyar, yaşamsal bir anlam taşıyan “*yazının/kalem*”in de “düzenin beşeri tanrılarına” sunulmasıyla yaşadığı dehşet durumunu “*kanının akmamasıyla*” ifade eder.

Uyar’ın “*O Zaman Av Bitti*” şiirinde kapitalist sistem içerisindeki kadınların tüketim bağımlılığı isyanla karşılaşılır. Öyle ki gelecek nesillerin simgesi olan anne/kadın; kapitalist sistem içerisinde kendi oluş’un anlamını yitirmiş, düzenin esiri olmuş görüntüyle belirir:

...

*Kadınları hiç düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar dayanıklı Tanrılarla
Karasız dağsız hiç kimsenin akınla filistin milistin düşmeden daha
Akşam derler kadınlar erkekler doluşurlar yataklara
Su tükenir güneş bilinir el sevilir
Kaçılır yüzyıllık avcılardan evlere girilir*

...

O Zaman Av Bitti, Büyük Saat, s. 160

Uyar’a göre tüm dünya olaylarından, yaşanan insanlık dramlarından, “*filistin*”den bihaber olan kadınların tek amacı alışveriş/tüketimdir. Kapitalizm ve Filistin’in şiire konumlanması kapitalist sistemin yarattığı savaşları imler. Paranın “Tanrı” olarak nitelendirildiği şiirde kadınların gamsızlığı eleştirilir. Öte yandan şiirde cinsellik de bireyin tekdüze ve her şeyden bihaber yaşantılarındaki bir aktivite olarak sunulur. Yaşamın tüketim ve cinsellikten ibaret olduğunu sanan kent insanına yönelik başkaldırı ise yine kadınlar aracılığıyla verilir:

O zaman kadınlar gizliden göğüslerini ellediler. Güçlerinden gönendiler. Bu yetti onlara. Ağ sallandı, balık vurdu. Tavşanların ot kesen ön dişleri durdu. Kuşlar açıldı. Torbalar kana belendi. Ormanı bozduk.

Sağır kadınlar denize karşı konuştular.

Köşebaşlarında bakışlar kaldı. Adamlar kaçıştı her yerlerden.

O Zaman Av Bitti, Büyük Saat, s. 160

Önceki birimde cinselliği ve meta düşkünlüğü ile ön plana çıkan kadın, şiirin devamında doğurganlığı/üretkenliği ile belirir ve geleceğin kurtarıcısı olarak ilan edilir. Kadının cinsellekle birleşen var edici gücü, başkaldırının nüvesini oluşturur. Öyle ki kadınların “*göğüslerini elle*”mesiyle gelen güçlerini gönlenme hali, varoluşun getirdiği tinsel enerji ile meydana gelir. Olağanüstü bir biyolojik bir mekanizmaya sahip olan kadın,

memesinde çocuğun temel besin maddesi olan sütün kaynağını taşır. Bu menşe ise simgesel anlamda tüm bir geleceğin kurtuluşunu imler. Çocuğun/geleceğin varlığını sürdürmesi için gerekli olan besinin kaynağı olan anne, doğurganlığı/üretkenliği ile geleceği simgeler.

Turgut Uyar; “*Yad*” şiirinde, kapitalist dünyanın nesnelерinin doğanın/ilkelliğin yerini almasına karşı çıkarken eskiyi özlemle anar:

...
Odanın ortasında yanan petrol lambası
Neş’elerim vardı yağmurlarla ıslanan,
O doğduğum diyarda, o kuru ıssız yerde,
Petrol değil masaldı lambalarında yanan
Neş’elerim geride kaldı eski günlerde...

Yâd, Büyük Saat, s. 15

Modenizmle boyut atlayan ve kapitalizmin tüketim nesnesi olan “*petrol*”, tarih boyunca nice katliamların, savaşların ve kıyımların da sebebi olmuştur. Enerji maddesi olan petrol şiirde suni bir aydınlığın yakıtıdır. Görsel anlamda aydınlatan ancak getirdiği hüznü ve kederlerle insanları karanlıklara hapseden petrolün getirdiği aydınlık, olumsuzlanan bir varlık olarak belirir. Şiirde eskiye duyulan özlem eski- yeni kıyaslaması dâhilinde gerçekleşir. Özne, ‘şimdi’de petrol ile gerçekleşen ‘*aydınlanma*’nın eskiden “*masalların*” var edici büyüyle gerçekleştiğini ifade eder ve geçmişi özlemle anar.

Geçmişin ve mitin tılsımlı gücünü şimdiye taşıyan masallar; “*kişinin kendini bulduğu, tarihselliğini kavradığı kültürel bellek mekânlarıdır. Kendisini gerçekleştirecek birey için bu mekânlar, bir olanaklar gömüsüdür*”²⁶⁴ Masallar, atalar ruhunu an’a taşıyarak tinsel ruhu ayakta tutar; birey ile kültürel değerleri/geleneği arasında varoluşsal bir iletişim bağı kurar. Ne var ki modern çağda masallar, an’a taşınmaz; masalların aydınlatıcı gücü yerini petrole bırakır. Eski zamanlarda mum ışığı aydınlığında sohbetler, masallar ve türkülerle geçen zaman dilimi, tinsel enerjinin yayıldığı sevgi anları olarak belirir. Bu durum aile içerisindeki iletişimi pekiştirir; bireylerin, aile/ev ocağından gelen var edici güçle, kişisel bütünlüklerini ve kendilik değerlerini oluşturmalarında gerekli koşulların oluşmasını sağlar. Modern zamanla birlikte insan hayatına giren pek çok unsur ise aile içerisindeki bu büyülü anları yok etmiş bir görüntüyle belirir. Bu durum ise anlatıcı ben’i hüznü sürükleyen ve modern zamanın getirdiklerini reddeden bir hayır söylemine götürür. Eskinin ‘manevi değerleri’nin şimdinin

²⁶⁴ Korkmaz, a.g.e., s. 78

‘maddi değerleri’ tarafından yok edilmesi maddi değerlere yönelik başkaldırıyı da beraberinde getirir.

Uyar’ın “*Anlatı*” şiirinde parayı tanrı edinen ve tek gerçeklik olarak benimseyen bireylerin kendinden olmayanları öteleyişi başkaldırıyla karşılaşır:

...
herif baştanberi vardı
suyu o tutardı, ışığı o satardı
kağıdı bir basımevinde paraya çevirince
gemileri buğdaydan petrole çevirince
sen de kimsin diye sorardı

Anlatı, Büyük Saat; 429

Kapitalizmin yeryüzündeki temsilcileri olan insanların şiirdeki görüntüsü; “*ışığı satan, suyu tutan ve buğdayı petrole çeviren*” olarak sunulur. Yaşamsal değerlerin maddi öğelere dönüştürülmesi, yaşamın da bir metaya dönüştürülmesini imler. Söz konusu dönüşüm yaşamın doğallığından uzaklaştırılmasına, yaşamsal değerlerin para ile ölçülmesine neden olur. “*Işık, su ve buğday*” yaşam için vazgeçilemeyen üç unsurdur. Hayata dair öğelerin alınıp satıldığı ve kapitalizm hükmünün her şeyi kapsadığı bir anlayış, düzenin bozulmuşluğunun ifadesidir. Maddi değerlerin değer algısını belirleyen temel gerçeklik olduğu kapitalist sistemde, “para” birincilliğini korur. Dolayısıyla fiziksel yaşamı sürdürebilmek için gerekli olan tüm yaşamsal etmenler de para/güç sahibi olanlarda toplanır. Bu nedenle ki “*ışık, su, buğday*” gibi tüm yaşamsal etmenler onların elindedir. Paraya sahip olan bu insanların ‘ötekileri’ ötelemesi ise “*Sen de kimsin?*” sorusuyla belirir.

“*Kadırga/Sonu*” şiirinde kapitalist sistemin simgesi olan para, mutluluk kaynağı ve güç simgesi olarak belirir. Manevi değerlerin içinin para ile doldurulması kabul edilmeyen bir tavırla söylem kazanır:

Satın aldıkça güçlü ve
Mutlu. Satın aldıkça...
Yoksa kahraman.
Akşamlara doğru her zaman kara...
Sensin, kahraman kadırga!..

Kadırga/Sonu, Büyük Saat, s. 256

Mutluluğun kaynağı olan para aynı zamanda getirdiği güç unsuruyla “*kahraman*”lık belirtisi olarak nitelendirilir. Kapitalist sistemde değişen kahramanlık algısı, para ile eşdeğer

bir görünüm kazanır. Söz konusu mutluluk ve kahramanlıklar, paranın varlığına bağlanır. Para yaşamdaki her şeyin özü olur ve para ile gelen madde düşkünlüğü manevi değerlerin içinin boşaltılmasına neden olur. Bu durum ise akşamın “kara”lığının tüm yaşama yayılmasına neden olur. Bir tip savaş gemisi olan “kadırğa” ise simgesel anlamda varoluşsal bir savaşın verildiğini imler.

“Kim Çağırıyor Maviyi” şiirinde Turgut Uyar, kapitalist sistemin sorgulaması ile gelen bir arayış içerisindedir. Öznenin arayışı ise kapitalist düzene başkaldıracak kurtarıcıyı bulmaya yöneliktir:

...
nerden baksan zehir gibi kapkara
tuzla ekmek arasında suyla benim aramda
maviyi çağıran kim şimdi, kimin
uygunsuz elleri dolaşüyor aramızda
şimdi bu her şey nedir
dükkanların bankaların borsaların adı ne
...
gündüzü hızlandıran, geceyi bölen öfke
maviyi çağıran kim, kimdir çağıran maviyi
...

Kim Çağırıyor Maviyi, Büyük Saat; 406

Şiirde düzenin bozulmuşluğu içerisinde anlatıcı ben’in içinde bulunduğu ruh hali, “zehir gibi kapkara” ifadesiyle imlenir. Bu karalığın “tuzla ekmek arasında”, “suyla ben arasında” belirmesi ise yaşamsal değerlerin yoksulluğun gölgesinde kaybolduğunun göstergesidir. Bir yandan yoksulluğun olanaksızlığı ile kuşatılan diğer yandan kentin yabancılığı karşısında yok oluşa sürüklenen bireyler, günlerini kendi oluşun uzağında yaşarlar. Bireyi bu düzene hapseden kapitalist sistem ise şiirde “kimin uygunsuz elleri dolaşıyor aramızda” ifadesiyle olumsuzlanır. “Borsaların, bankaların, dükkânların adı ne?” şeklinde gelen kentsel öğelerin yabancılığı bireyi sorgulama ile gelen bir çatışmaya sürükler.

Kapitalist sistemin konumlandığı mekân olan kentler, keşmekeşliği ile “günü hızlandıran”, insanları boş uğraşlarla zamansızlığa hapseden bir etkiye sahiptir. Gündüzün boş uğraşları ile gelen ruhun tatminsizliği, geceye uykuları kaçırın “öfke” duygusuyla yansır. Söz konusu kaos ortamı ise insanın kendi eliyle inşa ettiği kent içerisinde meydana gelir. Dolayısıyla tüm bu uyuşmazlığın, kargaşanın müsebbibi, “kent insanı” olarak belirir. Uyar’ın,

kapitalizme ve kapitalizmin konumlandığı kente yönelik başkaldırısı “mavi” sözcüğü ile vücut bulur. “Maviyi çağırın ve mavinin çağırdığı kişi” düzene boyun eğmeyen ve deniz sonsuzluğunu yaşamsal alana getirerek kentin yok ediciliğine başkaldıran bir kurtarıcı olarak belirir. Şiirde bu kurtarıcının arayışı söz konusudur:

“*Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü*” şiirinde değer algısının belirlenmesinde paranın önemli etken olması isyanla karşılanır. Öyle ki aydınlar/sanatkârlar dahi değer görmezken “*karaborsacı*” düzenin saygın kişilerindendir:

...

Beni övün demiyorum ama

Baksanıza günün adamı oldum

Benim için yüzüyor bu gemiler

Bu insanlar benim için çalışıyor

Bu dağ gibi çuvallar benim mi sizin mi

İşiniz yoksa beni çekiştirin durun

Şair misiniz masalcı mısınız ne

Size nasıl anlatayım bilmem

Yazdıklarınız bile okunmuyor memlekette

Bir Karaborsacının Şairlere Öğüdü

Sonrası Kalır I; 62

Şiirde “*karaborsacı*”, şairlere/aydınlara “*rastgele bir adam olmadığını göstermek*”²⁶⁵ adına bir savunma yapar. Maddi gerçeklikler üzerine kurulu olan bu savunma ise kendini gerçekleştirememiş insanın görüntüsüdür. Karaborsacının tutumu aslında aşağılık kompleksi içerisinde bulunan bireyin psikolojideki “yansıtma” eylemiyle beliren görüntüsüdür. Psikolojide “*bireyin kendi duygu ve itkilerini başka insanlara atfettiği bilinçsiz bir süreç*”²⁶⁶’in karşılığı olan yansıtma karaborsacının içinde bulunduğu ruhsal psikoz halidir. Kötü yanlarını bastırmaya çalışan borsacı aslında yitikliğinin farkındadır. Kendi yitikliğini ise şair ve yazarlara yönelttiği olumsuz vasıflarla örtmeye çalışır.

Öte yandan karaborsacının ağzından verilen ironik söylemler, acı gerçekler niteliğindedir. Hak edenlerin maddi-manevi değer görmediği düzende “*şair*” ve yazarlar, yoksullukla mücadele eden ve değer görmeyen olarak belirirken “*karaborsacı*” değer gören

²⁶⁵ Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 70

²⁶⁶ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürçü) Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 803

ve düzene yön veren kişidir. Yeni düzende, maddi değerler tek ve temel güç; sömürü ise yaygınlaşan ve kabul gören bir eylem olarak vücut bulur. “*Kapitalist ekonomi modeli içinde sömürünün ne kadar normalleştiğini gösteren*” şiirde “*anlatıcı konumunda bulunan karaborsacı, bencilliğini, hastalıklı ve kişiliksiz tavrını över; sömürüsünü normalmiş gibi gösterir. Kendisine karşı çıkan, sömürüye göz yummayan, sömürü karşısında en azından kayıtsız kalmayan şairleri ise eleştirir*”²⁶⁷ Metanın tek gerçeklik olduğu düzende birey kendi varoluşunu sahip olduklarına bağlar ve çevresindekilere bakış açısını da bu fikir üzerine temellendirir.

Şiirde karaborsacı sahip olduklarını sayarken kendini şairlerle kıyaslar ve bu kıyaslamada şairlerin değersizliğinden dem vurur. Her şeyin para ile şekillendiği kapitalist sistemde; şair ve yazarlık işini “boş bir uğraş” olarak gören karaborsacı, “*yazdıklarınız bile okunmuyor*” ifadesiyle paranın/maddenin bilgiden üstün olduğu bir dönemin trajik görüntüsünü yansıtır.

Cansever’in sömürü ve değişen değer algısını isyanla karşıladığı bir diğer şiir ise “*Hoşaf*” şiiridir. Para’nın ve maddi değerlerin, insanların değerini belirleyen temel ölçüt olması ironik bir üslupla reddedilir:

Sen insansın hoşaftan anlarsın
Biz de anlarız
Ama sen üst insansın yerin şurada
Bu hoşaf yalnız senin sofranda
...
Düşün bir neydin ne oldun
Soyluyum dedin bizi yenlerimize baktırdın
Çalışın dedin bizi yenlerimize baktırdın
...
Sen kiiiiim
Hoşaftan anlamak kim

Hoşaf, Sonrası Kalır I; 63

Şiirde “*düşün neydin ne oldun*” sorgulamasıyla gelen başkaldırı; önce-sonra ilişkisi içerisinde, maddi gerçekliklerle değişen değer algısına yöneliktir. Değişen yeni düzende, değer gören insanların aslında insan olmaktan çıkmış bir görüntü çizdikleri “*hoşaf*” sözcüğü ile imlenir. “*Üst insan*” betimlemesiyle gelen ironik söylem, hoşafın sadece onun sofrasında

²⁶⁷ Öcal, a.g.e., s. 55

olmasıyla eleştirilir. Şiirde zenginlikle gelen “üst insan” olma ironisinin temelinde ise sadece ben’in çıkarları üzerine kurulan ve ben’in dışındaki varlıkların sıkıntılarına karşı umursamaz bir tavır takınan insanların varlığı yatar. Soylu olma durumu diğer insanların varlığının aşağılanması, başkalarının değerini hayvani bir çizgiye indirgenmesine bağlanır. Şiirde bu durum bir “emir”le gelen “yenlerine” bakma durumuyla verilir.

Varlık alanları arasında geçiş olmadığı gerçeği, tensel anlamda mümkün değilken; insanların bencillikleriyle büründüğü insanlık dışı halleri, tinsel anlamda bir geçişin varlığını mümkün kılar. Nitekim sosyal bir varlık olan insanın diğer insanların varlığını hiçleyerek ‘ben’ üzerine kurulu bir dünya içerisine hapsolması onu duygularından soyutlar; değerini hayvani bir statüye indirger. Sitemin beynini kendine akıl/beyin edinen duygulardan yoksun olan özne; insan olmanın anlamını kaybetmiş, hayvani bir varlık alanına indirgenmiş olarak çıkar. Şiirin sonunda ise başkalarını hor gören ve insana değer vermeyen bir anlayışın insanlık dışı olduğu vurgulanarak varolan düzene, kapitalizmle değişen değer algısına başkaldırılır.

Edip Cansever, kapitalizmin dünyanın kaderini belirleyen tek ve temel güç olmasına karşı çıkar. Ekonomik menfaatler nedeniyle iktidar sahiplerinin her şeye müdahale etmesi bu durumdan zararlı çıkanların ise halk olması, Cansever’i isyana sürükler. Bu durumun isyanını Tragedyalar’da da dile getirir. Kapitalist sisteme karşı başkaldırmak, direnmek olasıyken başkasının tasarladığı bir yaşamı yaşamak; insan olmanın onurunu yerle bir eder. Şair bu durumun isyanını “koro” aracılığıyla dile getirir:

Direnmek elinizdeydi, bu neydi

Çünkü ey paralar, bültenler, sabah gazeteleri

Banka müdürleri, şirketler, tröstler ve karteller

Ey papa XXIII. John, ey bütün din kitapları, nükleer denemeler

Ey sizi bir şeylerle durmadan değiştirenler

Koro, Tragedyalar II, Sonrası Kalır I, s. 289

Modern yaşamdaki güç algısı sınıflar hiyerarşisini ikiye indirger: erk sahipleri ve diğerleri. Düzenin patronları olarak beliren erk sahipleri yaşamı yönetenler, diğerlerine ne yapacağını söyleyenlerdir. Diğerleri ise erk sahiplerinin kendileri için belirlediği kalıplara girerek onlara hizmet eden insanların kendisidir. Düzeni belirleyen iktidar sahipleri, aynı zamanda uygun gördüklerinde düzeni ve düzeni oluşturanları değiştirmekte bir sakınca görmezler. Modern dünyanın kahramanları olan “paralar, bültenler, gazeteler, şirketler ve müdürler”le birlikte “din kitapları ve papalar” da bu değişimden nasibini alırlar.

Şiirdeki “tröst ve kartel” sözcükleri ise diğerlerine/ötekilere karşı düzen patronlarının arasındaki dayanışmanın ve birleşmenin görüntüsünü sunar. “Birden fazla işletmenin ekonomik, hukuki ve teknik bakımdan tek bir işletme olarak birleşmeleri ile ortaya çıkan iktisadi kuruluş”²⁶⁸ olan tröstler, tekelci mantıkla oluşturulan şirketler birliğidir. Tröst sözcüğüyle desteklenen karteller ise erk sahiplerinin diğerleri karşısında birleşmesinin ifadesidir. Ekonomiye ait bir terim olan kartel, “Tekelci sermaye piyasasında, birtakım ticaret, üretim kuruluşlarının genellikle kazanma ve ya başka kuruluşlara karşı tutunabilme vb. amaçlarla aralarında kurdukları dayanışma birliği”²⁶⁹ olarak tanımlanır. Öyle ki rekabetin zararlı olmaya başladığı durumda, çıkarlara ters düşen rekabeti önlemek için yapılan bir anlaşma olan kartel, şiirde kapitalist sistemin insanlara kurduğu tuzaklarından biri olarak belirir. Kapitalist ve emperyalist güçlerin birbiriyle rekabet halinde olmaları, diğerleri üzerindeki sömürü faaliyetlerinin düşüşüne neden olur ve bu durum sistem öncülerinin çıkarlarına ters düşer. Çıkar devamlılığı erk sahipleri arasında gerçekleşecek bir birleşmeyi ateşlerken, halk arasındaki birleşememe durumu sömürüyü devamlı kılar.

Gücün tek elde toplandığı düzende, bu tekelleşmenin sahibi olan iktidar; her şeyin hâkimi konumundadır ve düzendeki her şey onların yön vermesiyle gelişir/değişir. Öte yandan söz konusu değişimler diğerlerinin yaşamlarını da tehlikeye sokacak cinstendir. “Nükleer deneme” çalışmalarının varlığı modern dünyanın korkulu rüyasıdır. Çıkar amaçları doğrultusunda insanların yaşamlarının hiçlenmesi cehennemi yeryüzüne indirir. Öyle ki Susan Sontag’ın da belirttiği gibi “Kıyamet artık uzun bir dizi filmidir: Ama, adı ‘Kıyamet, şimdi’ değil, ‘kıyamet, bu andan itibaren’dir.”²⁷⁰ Modern insanın gelişen teknolojik gelişmelere mukabil “yaşamsal tehdit oluşturan yüksek yoğunluktaki tehlikelerle birlikte yaşaması”²⁷¹ erk sahiplerinin güç kavgaları sonucudur. Cansever tüm bunların isyanını “direnmek elimizdekken” ifadesiyle verir. İktidarın güç gösterilerini izlemek, yaşamlarına müdahale etmesini beklemek yerine başkaldırıyı tercih eder ve halkı/diğerlerini başkaldırıya davet eder.

Varoluşun tilsimiyle dünyayı anlamlandırmaya çalışan Ülkü Tamer, modern çağın etkisi altına alan kapitalist sistemin toplumda yarattığı değer yozlaşmasına karşı çıkar. Onun hayalindeki dünya tasarımı geleneğin değer yargılarıyla modernizmin birleştiği ve bireyin kendi olduğu bir dünyadır. Bu bağlamda kapitalist sistemi, kendi dünya tasarımının önündeki

²⁶⁸ Türkçe Sözlük, s. 2005

²⁶⁹ Türkçe Sözlük, s. 1095

²⁷⁰ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 122

²⁷¹ Giddens, a.g.e., s. 120

en büyük engel olarak görür. Tamer, “*Kan*” adlı şiirinde kapitalist sistemi tüm “*dünyayı yiyen ancak doymayan bir canavar*” görünümünde sunar:

...

*Ağzının kenarındaki kan
Kimbilir kimin yüreğidir;*

...

*Dayasam ellerimi duvarlar yok,
Ansızın bir avın ortasındayız,
Koştukça uzar mağaralar,
Oklar fırlatılır çarşılarından.*

*Ağzının kenarındaki dünya
Kimbilir kimin silahıdır;*

...

Kan, Yanardağın Üstündeki Kuş, s.45

Modern çağ; eşyaların, yapıların, cadde ve sokakların kısacası her şeyin hızla değiştiği bir dönüşüm çağıdır. Varolan bu hızlı değişimi avantaj olarak kullanan kapitalist sistem, bu değişimin merkezine tüketimi yerleştirerek hızlı değişim/hızlı tüketim paradigmasını insanların zihnine yerleştirir. Böylelikle çağa ve değişime ayak uydurmak isteyen insan, kendini tüketim girdabının içerisinde bulur. İnsanları ontolojik ölümlere sürükleyen bu girdabın müsebbibi olan kapitalist sistem, şiirde başkaldırının yöneltildiği temel unsurdur. Şiirde “*ağzının kenarındaki kan/.../ ağzının kenarındaki dünya*” dizeleri “*insanların kanını emen*”, “her şeyi yiyip bitiren, yok eden” kapitalizmin görüntüsüdür.

Öte yandan modern dünyada tüketim girdabıyla kuşatılan birey, “*duvarları olmayan/ korunaksız*” bir mekânda diğer bir deyişle “*çarşılarda*” gerçekleşen “*bir avın ortasında*”dır. Sert ve dik bir yapıya sahip olan “*duvarlar*”, bireyi dış dünyadaki tehlikelerden koruyan bir korunak/dayanaktır. Duvarları olmayan bir mekânda/çarşılarda tüm tehlikelere açık olarak yaşayan birey, kapitalizmin ölümcül tuzaklarından kendini koruyamaz. Şiirde kapitalizmin ölümcül tuzakları “*çarşılardan gelen oklar*” ile ifade edilir. Öte yandan şiirdeki “*mağara*” imgesi karanlık ve dar bir labirenti andıran görüntüyle belirir; bireyin içerisinde bulunduğu zorlu yaşam koşullarına ve kaos ortamına işaret eder. Kapitalist sistemin konumlandığı çarşılarından kaçıp kurtulmak isteyen birey, kurtuluş yolları arar. Bu arayış ise öznenin “*mağarada*” gerçekleştirdiği “*koşma*” eylemiyle verilir. Ne var ki düzen içerisinde kendiliğini

arayan özne, kaostan kurtulamaz; “*koştukça uzayan mağaralarda*” bir çıkış yolu bulamaz ve yitikliğine isyan eder.

İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan da kapitalizmi değerler algısını yerle bir eden, düzeni yozlaştıran bir sistem olarak görür ve şiirlerinde kapitalizmi başkaldırıyla karşılar. Kapitalizmin etkilerinden tüm dünyayı özellikle de çocukları korumak isteyen Ayhan, onlara güzel bir yaşam bırakmak için çabalar. O, tüm çocukları Akdenizlileştirmek ister. “*Akdeniz Pencereleeri*” şiirinde çocuklara kapitalizm bataklığına batmış bir yeryüzü bırakmamak adına geleceğe yönelik somut adımlar atılması gerektiğini haykırır. Geleceğe yönelik umut dolu haykırış, bozulmuş dünya düzenine yönelik başkaldırıyla birlikte verilir:

Açın pencereleri açın

akdeniz’de sabah oluyor

küçük harfli musa

hep böyle gökyüzünde

...

Kıvanç duyuyorum bu akçalı güneşten

çürümüş bankalar borsalar

birazdan açılacak yeryüzüne

...

aydınlık yüzlü bir kadın bize sesleniyor

birdenbire

...

ve küçük harfli musa için

açın pencereleri açın.

Akdeniz Pencereleeri, Bütün Yort Savullar, s.44

“*Musa*” imgesi şiirde geleceğin tohumunu içerisinde barındıran küçük bir çocuğu simgeler. Küçük çocuğa verilen küçük harfli “*musa*” ismi, bir Akdeniz sabahında gökyüzünün semaviliği ile gelen, tüm kötülükleri yok edecek bir umut tohumu gibidir. Çocukların gelecekte yüzleşmek zorunda kalacakları yeryüzü kokuşmuş/yozlaşmış olarak belirir. Öyle ki bir “*sabah*” vakti, aydınlık yüzüyle çürümüş düzeni seyreden bir tanık olarak sunulur.

Sabahın erken vakitlerinde “*deniz, çay ve gazete*” unsurlarının huzur dolu yönüne karşılık; “*kepenklerini*” açarak tüm yeryüzüne kokuşmuşluğu yayacak kapitalist sistemin kurumları, yeryüzünü kirleten etmenlerdir. Yozlaşmış/“*çürümüş*” özelliğiyle beliren ve kendisiyle birlikte düzeni de çürüten “*bankalar, borsalar*” ise bireyleri ekonomik çıkmaza

sürükleyen kurumlar olarak belirir. Tüm bu kokuşmuşlukta; halkın içerisinde “*aydınlık yüzlü bir kadın*”ın varlığı, şiirde umut aşıl原因an ölkü değeridir. Kadın ve çocuk imgeleri daha güzel bir dünya ve gelecek için beliren umut imgeleridir. Çocuk temizliğini taşıyan kurtarıcı Musa’nın yardımı için söylenen “*kapıları açın*” nidası kapitalist sisteme yönelik başkaldırıdır.

Modernizmin kötücül bir dokunuşu olan, bireyi ve toplumu hiçleyerek metâyı önceleyen kapitalizm, İkinci Yeni şiirinde başkaldırı ile karşılanan temel unsurlardandır. Ontolojik değerler bütünlüğü içerisinde yaşanılabilir bir dünya tasarımı kurgulayan şairler, insanı öteleyen kapitalist sisteme başkaldırırlar.

2.2. Mekanikleşmiş Gelenek Algısı ve Özgürlük Sorunsalı

İkinci Yeni şiirinin tematik anlamda başkaldırdığı unsurlardan birisi de bireyleri kısıtlayan, sınırlandıran toplumsal normlar, geleneklerdir. Onlar, bazı katı çizgilerle sınırları çizilmiş ve kesinlikte değiştirilemeyecek olan gelenek algısına karşı çıkarlar. Geleneklerin toplum ve toplumu oluşturan bireyler üzerindeki baskısını özgürlük sorunsalı olarak görürler ve şiirlerinde buna başkaldırırlar. Bu durum özellikle Turgut Uyar, Cemal Süreya ve Ece Ayhan şiirlerinde daha baskındır.

Tugut Uyar, “*Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur*” şiirinde “*Akçaburgazlı Yekta’nın*” trajik hikâyesini sunar. Yekta, “*yanılğan insanlığı*”na yenik düşer ve işvereni/arkadaşı olan “*Sinan*”ın eşiyle, “*Gülbeyaz*”la, yasak aşk yaşar. Yalnızlığın ve yalıtıklığın sıkıntısını yaşayan Yekta’nın “*kendini aklama çabası ve eylemine aşka dayalı bir kutsiyet araması sorgulanan ahlaki kodları yıkmaya yönelik bir tavır içerir.*”²⁷² Yekta’nın mahkeme karşısındaki savunması ise tüm toplumsal normlara ve ahlak kurallarına başkaldırı niteliğini taşır:

...

Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kaldım.

Üç gece dört gündüz Sinan’ın yatağında kaldım.

Gülbeyaz’la Allahın emri olduk.

Ne o beni kandırmıştı,

Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki.

Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik. (...) Gülbeyaz benim toprağımı işleyen

²⁷² Beyhan Kanter, a.g.e., s. 341

kazmaydı. Günah olamazdı bu yaptığımız. Ben onun çeliğine göreydim ancak. Biz her şeye inanmıştık.

A.Y.M.K.A.S.M., Büyük Saat, s. 134

Yaşanan yasak ilişkide kimsenin kimseyi kandırmadığı, baştan çıkarmadığı ifade edilerek ortada bir suçlunun olmadığı vurgulanır. Yekta, Gülbeyaz ile olan cinsel birlikteliğinin tenlerin değil; ruhların birleşmesi olduğunu savunur. Bu durumu Yekta, “*bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik*”, “*biz her şeye inanmıştık*” söylemleriyle savunur. Aşkla gerçekleşen tensel birleşmenin çiftleşme değil; tekleşme olduğunu Octava Paz şöyle ifade eder: “*Sevgilinin bedeni bir form olmaktan çıkar, içinde kendimizi yitirdiğimiz, hem de yeniden bulduğumuz uçsuz bucaksız bir şey olur. Kendimizi kişi olarak yitirir, duyum olarak yeniden buluruz. Duyum yoğunlaştıkça, kucakladığımız beden daha da uçsuz bucaksız bir hale gelir. Bir sonsuzluk duyumu: Bedenimizi o bedende yitiririz. Tensel kucaklaşma bedenin hem doruğu hem de yitimidir.*”²⁷³ Gülbeyaz’ın ruh eşi olduğunu düşünen Yekta, Sinan’a karşı duyduğu vicdan azabına rağmen “*inan*”dığını yaşar.

Yekta’ya göre aşk, arzu ve inançla gelen birleşmenin “*günah*” olarak nitelendirmesi ise onu başkaldırıya iter. Yekta bu karşı koyuşunu “*Günah olamazdı bu yaptığımız*” ifadesiyle verir. Bireyin değer algısıyla toplumun değer algısının uyuşmaması, birey ile toplum arasında çatışma halinin oluşmasına neden olur ve birey, anlaşılmadığını düşünerek topluma, toplumun değer yargılarına/etik anlayışına başkaldırır. Toplumun Gülbeyaz ile Yekta’yı cezalandırışı, Yekta’nın mahkemede sunduğu savunmada görülür:

...

Bizi yakaladılar.

Yani Gülbeyaz’ı ve beni, Beni. Akçaburgazlı Yekta’yı, otuzunda.

Yargıçların katına diktiler umudum nerededir.

Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerededir.

Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.

Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.

Benim donumu ve Gülbeyaz’ın donunu

Ve yattığımız yatağın örtüsünü

Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.

Halbuki biz o örtülerde yatarken,

²⁷³ Octavio Paz, *Çifte Alev, Aşk ve Erotizm*, (Çev. Tomris Uyar) Okuyan us Yayınları, İstanbul, 2002, s. 190

Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz.

A.Y.M.K.A.S.M.; Büyük Saat, s. 134

Cinselliğin eskiden beri süregelen lanetli doğası, toplumsal normların getirdiği kati sınırlarla da kuşatılınca Gülbeyaz-Yekta ilişkisi günahkâr olmaktan kurtulamaz. Şiirde “yakaladılar, tükürdüler, kirlettiler, yerlere çaldılar” söylemleri toplumun Yekta ve Gülbeyaz’ın ilişkisine yönelik tepkileri olarak verilirken; “*umudum nerededir, ululuğu nerededir*” soruları toplumun değer yargılarına yönelik sorgulamalar olarak belirir. İnancın kutsal olduğu gerçeği, inanarak yapılan bir eylemin toplum tarafından yerle bir edilmesiyle anlamını kaybeder.

Öte yandan mahremin topluma aşikâr edilmesi ve toplum tarafından ayıpla karşılanması, Yekta ve Gülbeyaz’ın ‘aşkın yüceliğine’ olan inançlarını yok eder. Yekta ve Gülbeyaz’ın “*donunu(n)*”, yattıkları “*yatak örtüsünü(n)*”, “*yüreksiz kişilere*” gösterilip onların güldürülmesi karşısında Yekta, topluma isyan bayraklarını çeker. Yekta’ya göre toplumun değer yargısında “aşk”, sınırları çizilmiş; hangi biçimde, türde, zamanda ve mekânda yaşanacağı kati kurallarla belirlenmiş olarak ortaya çıkar. Bu sınırların dışına çıkanlar ise toplum tarafından dışlanan, ötelenen ve günahkâr ilan edilen kişiler olur. Şiirde günahkâr ilan edilen Yekta’nın söylemleri ahlak kurallarına ve tüm toplumsal normlara başkaldırı niteliğindedir.

Toplumsal normlara ve ahlak kurallarına yönelik bir başka başkaldırı ise “*Toprak Çömlek Hikayesi*”nde vücut bulur. “*Adile*”nin kendisini ayıplayan, kınayan tüm kadınlara yönelik söylediği sözler, toplumun kalıplaşmış zihniyetine ve törelere yönelik bir başkaldırıdır:

İçeri girer girmez sezdim benden konuşulduğunu, anlıyorum iyi niyetlerini, beni tedirgin etmek istiyorlar, kınamak istiyorlar kendi güçsüzlüklerinde bulamadıklarının yankısı var bende. Ama bu kalabalık iyi bir fırsat, söyleyeceğim, söylemeliyim daha mutlu olmak için, bütün tadını duymalıyım söylemenin açığa vurmanın herkese herkese...

(...)

Artık töreler değil örneğim

Örneğim uçmak

Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor

Umurumda değil başka hiçbir şey

Bu gece de işte istekle onu bekliyorum

Toprak Çömlek Hikayesi, Büyük Saat, s. 159-160

Ortega Gasset; görenekleri bireyi otomatlaştıran, bireysellikten çıkarıp herkesleştiren, aynı zamanda birer baskı oluşturan davranış kalıpları olarak görür. Ona göre görenekler; bireyin şu ya da bu biçimde, şu ya da bu oranda, başka çaresi olmadığından ötürü benimseyip uyguladığı insani davranış biçimleridir ve birlikte yaşadığı çevresi tarafından ona zorla benimsetilmiştir. Öyle düşünülür diye düşündüğümüz ya da öyle söylenir diye söylediğimiz şeyler; öyle yapılır diye yaptığımız şeyler bütünü olan görenekler, insanları “herkesin” yaptığı davranışları yapmaya zorlar. Bu durumda ise birey özne olmaktan çıkar. Çünkü o eylemlerin kaynağı birey değildir; o onların salt uygulayıcısı olmuştur, tıpkı konulan plağı seslendiren gramofon ya da belli mekanik hareketlerini uygulayan bir robot gibi.²⁷⁴

Şiirde Adile, herkes’in arasından sıyrılıp mekanikleşen bir davranış tarzından kurtulan ve özne olmayı başarabilen bir görünümle belirir. Herkes’in ahlak anlayışı ise bilincin ya da anlamsallığın ışığı ile değil kitleliliğin kabullenilirliği ile oluşan bir nitelik taşır. Le Bon, “*Kitlele Psikolojisi*” kitabında kitleyi “*düpedüz tutucu karakter taşıyan, tüm yenilik ve ilerlemelerden enikonu nefret eden, geleneğe sınırsız bir saygı duyan*”²⁷⁵ topluluk olarak tanımlar. Ona göre kitle, güce saygı duyar; bir çeşit güçsüzlük belirtisi diye baktığı iyilikçi davranışların etkisi altında fazla kalmaz. Üstün bildiği kişilerde aradığı ise güçlülük hatta zorbalıktır. Bu nedenle kendisi de genele, geleneğe ve dolayısıyla kitleye aykırı bir durumla karşılaştığında zorbalığı tercih eder.

Şiirde göreneklere, toplumsala ve herkes’e başkaldıran “*Adile*”, toplumun istediği gibi davranmak yerine kendi iradesinin öngördüğü şekilde davranır. Böylelikle insan olmanın bilincine ulaşır. Gasset’e göre; bireyin ancak kendi amaçları doğrultusunda yaptığı şey, dar ve ilkel anlamıyla insani sayılabilir. Başka bir deyişle insani olay, her zaman için kişisel bir olaydır. Öyle ki ben’de tam anlamıyla insani olan şeyler, ancak kendi düşündüğü, istediği, duyumsadığı ve bedeniyle uyguladığı, benin yaratıcı özne olduğu şeyler ya da onunla aynı kapıya çıkan, benin ben olarak başından geçenlerdir.²⁷⁶ Bu bağlamda göreneklerin, törelerin tüm baskısına rağmen yaratıcı özne olmayı başarabilen Adile, kendi olarak davranmayı seçmiş bir karakter olarak belirir.

Yaptığı tercih ile toplumun istediği gibi biri olmayan Adile; onların suçlamalarına, ayıplamalarına maruz kalır. Aykırı ilan edilir ve toplumun seçtiği günahkârlardan biri de o

²⁷⁴ Gasset, a.g.e., s. 26-27

²⁷⁵ Gustave Le Bon, *Kitleler Psikolojisi* (Çev. Hasan İlhan), Alter Yayınları, Ankara, 2009, s. 25

²⁷⁶ Gasset, a.g.e., s. 25

olur. Söz ile ifade edilmese de hal ve hareketlerle Adile üzerinde baskı oluşturmaya çalışan topluma Adile boyun eğmez; baskı yapmalarının sebebinin ise “güçsüzlükleri” ve cesaretsizlikleri olduğunu bilir. Onlar, Adile gibi cesur ve toplumun baskıları karşısında ayakta duracak ve başkaldıracak kadar güçlü değillerdir. Adile’nin kendisini “kınayan” kadınlara yönelik söylediği sözler ise toplumsal normlara, göreneklere başkaldırıdır. Şiirde özgürlük “uçmak” metaforuyla simgelenir. Töreleri aşarak, birey/özne olmanın aşkınlığına ulaşan Adile, kitleler içerisinde sınırlarını aşarak özgürlüğü adına başkaldırır:

Ara Parça

Sevmek ve söylemek

Ardından iyilik gelir ister istemez

Bir orman buduyoruz uyanın farkına varın

Bir kasırgaya karşı duruyoruz

Bitkice değil şüphesiz ama tam insanca

Korkmayın dalgalardan yılmayın

Çekin kürekleri

Toprak Çömlek Hikayesi, Büyük Saat, s. 160

Şiirde “Ara Parça” olarak verilen bölümde “sevmek, söylemek ve iyilik” üçlüsü üzerine kurgulanmış bir mesajın varlığı söz konusudur. Törelerin belirlediği yasaklar/günahlar grubunun en birincil ögesi şüphesiz aşk olarak belirir. Törelerin etkisiyle sınırlandırılan kadın, toplum tarafından günahkar ilan edilen aşk’a müptela olunca bu durumu bir kabahat olarak görür ve herkesten gizlenmesi gereken bir sır olarak saklar. Ayıp/günah anlayışıyla dillere ve gönüllere vurulan kilitler yüzyıllardır süregelmiş; çoğu kez duyulan sevgi/aşk çeşitli simgelerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Şiirde ise bu durumun isyanı “sevmek ve söylemek” ifadeleriyle belirir. Söz konusu düzeni değiştirmeye yönelik yapılan eylemler ise “kasırgaya duruyoruz, orman buduyoruz” ifadeleriyle verilir. Toplumun doğru olmayan taraflarını törpülemeye yönelik budama eylemi “çekin kürekleri” başkaldırısıyla varlık kazanır.

2.3. Baskı -Otorite ve Zulüm Sorunsalıyla Beliren Başkaldırı

Toplum içerisinde farklı yüzlerle kendini gösteren baskı, güçlü olanın diğerleri üzerinde eylemde bulunması halidir. İktidar kavramının olumsuz sonucu olan baskı, bireylerin hak ve özgürlüklerine yönelik bir müdahaledir.

Foucault tarafından “*başka eylemler üzerindeki eylemler kümesi*”²⁷⁷ olarak tanımlanan iktidar kavramı, en eski dönemlerden beri toplumu şekillendiren bir gücün ifadesidir. Daha çok siyasi bir kavram olarak zihinlerde şekillenen iktidar, toplumla ve toplumun her tabakasıyla iç içe geçmiş; bu yönüyle salt siyasi bir erk olmaktan ziyade yaşamın hemen her alanında varolan bir güç görünümünü kazanmıştır. “*Bir toplum içindeki iktidar ilişkilerinin analizi bir dizi kurumun incelenmesine, hatta “siyasi” sıfatını hak eden bütün kurumların incelenmesine indirgenemeyeceği*” bir gerçektir. Öyle ki “*iktidar ilişkileri, toplumsal ağlar bütününe kök salmıştır.*”²⁷⁸ Salt siyasi bir terime indirgenemeyecek olan iktidar kavramı insanı ruhsal, bedensel, duygusal ve düşünsel anlamda saran ve onun üzerinde etkili olan tüm etkinlikleri kapsar. Bu bağlamda iktidarın kötücül bir dokunuşu olan baskı ve sınırlandırmalar da iktidarın olduğu her yerde ortaya çıkar.

Toplum ya da birey üzerinde tek ve belirleyici güç olmak isteyen iktidar sahibi, tüm bu arzularını yerine getirmek, egemenliğini korumak için diğerleri üzerinde zorbalığa dayanan bir baskı ve otorite düzeni kurmayı temel çözüm yolu olarak görür. İkinci Yeni şiirinde baskı-otorite kimi zamana siyasi bir sınırlandırma olarak belirirken kimi zaman çocuk üzerindeki baba otoritesini imleyen kimi zaman da kadın üzerindeki baskıyı ifade eden bir tarzda belirir. Öte yandan baskı ve sınırlandırmaların ileri aşaması olarak beliren zulüm ise insani olmanın uzağında bir yaptırım olmasıyla eleştirilir. İnsan değerlerin yitirildiği bir düzeni imleyen zulüm, dünyanın çeşitli yerlerinde hüküm süren insanlık trajedilerinin bir görüngüsü olarak belirir.

Baskı, otorite ve zulme yönelik tavrını şiirlerinde başkaldırıya dayanan bir söylemle belirleyen İkinci Yeni şairleri; zulmün olmadığı, özgürlük ve refahın hâkim olduğu bir düzeni arzular. Cemal Süreya, “*Kanto*” şiirinde yapılan zulüm ve haksızlıklara, ironi ve eleştiriyle birleşen bir söylemle karşı çıkar:

...

Ben nereye gittimse bütün zulumlardı

Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm

²⁷⁷ Foucault, a.g.e., s. 77

²⁷⁸ Foucault, a.g.e., s. 79

*Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun
-Garson rakı getir
Garsonun adı Hakki*

...

Kanto, Sevda Sözleri, s.19

Çağın bozuk ve yozlaşmış düzenini eleştiren Süreya, toplumsal sorunlara değinir. “Açlık, kavga, zulüm ve kötülüklerin” egemen olduğu bir düzende rakı getiren garsonun adının “Hakki” olması ise manidardır. Kötülerin ve kötülüklerin egemen olduğu bir düzende zulmedenler karşısına konumlandırılan ezilen insanlar, çağın adaletten yoksun bir niteliğe sahip oluşunun göstergesidir. Hak-hukuk, adalet kavramlarının anlamını yitirdiği bir çağda “Hak/ki” ise ancak rakı sunan bir garsonun ismi olarak vücut bulur. Yaşanan kötülükler ve zulümler karşısında başkaldırı düşünsel başkaldırıdan öteye geçmez. Eylemselliğin olmamasıyla gelen ruh haliyle rakının/alkolün uyuşturucu, unutturucu işlevi kurtarıcı sığınak olarak belirir.

“Cellat Havası” şiirinde zulümlerle gelen ölüm trajedileri ironi ve eleştiriyle verilir, çeşitli ülkelerdeki idam cezaları anlatılır. Öte yandan “Cellat Havası”nda, Cemal Süreya’ nın “Faşizm bir düşünce değil, bir kötülüktür” dediği sadece faşizmin işlediği suçlar değil, Fransa’da “Burjuva İhtilalı”nın, Amerika’da “kapitalizm”in örgütlediği suçlar da sergilenir.”²⁷⁹ Şiirin her biriminde kişileştirilen zulüm araçları, tüm dünyayı saran bir mahiyette verilirken zulme karşı başkaldırı da evrensel bir boyut kazanır. Şiirde insanları ölüme götüren sistemler bütünü, “cellat” metaforu ile simgeleştirilir. Dünyanın her yerinde varolan ve farklı görünümde ortaya çıkan cellatlara eleştirel söylemle karşı çıkılır:

*Burjuva ihtilalinden sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşarır sabahları
Okuduğu intiharlara*

Cellat Havası, Sevda Sözleri, s. 56

Fransa da üretilen giyotin²⁸⁰, Fransız İhtilalı’ndan sonra idam cezalarının daha insancıl hale getirmek üzere tasarlanmış bir idam makinesidir. İhtilal öncesi balta ve kılıçla ya da

²⁷⁹ Doğan, a.g.e., s. 172

²⁸⁰ AnaBritannica, “Giyotin”, Ana Yayıncılık, 1986, C.9, s.487

yakılarak gerçekleştirilen idam cezası, ihtilal sonrasında giyotinle gerçekleştirilir. İlk kez 20 Mart 1792 yılında kullanılan giyotin son kez 1977’de kullanılır. Giyotin 1981 yılında, idam cezasının kaldırılmasına dek, resmi idam aleti olmayı sürdürmüştür. Şiirde “*burjuva ihtilali*” olarak nitelendirilen Fransız İhtilali’nin -bir halk devrimi gibi gözükse de- burjuva devrimi olduğu ifade edilir. “*Mösyö*” hitabıyla kullanılan giyotin, ironik bir söylemle eleştirilir. Yaklaşık 150 yıl boyunca zulmün taşıyıcılığını yapan giyotin can alan bir ölüm makinesidir. Öte yandan yaşanan zulümler sonrasında burjuva sınıftan bir kimsenin hüznü ise ironik bir söylemle/“*Parisli bir avukatın gözyaşı dökmesiyle*” verilir. Şiirin devamında İspanya’daki faşizm terörüne yönelik başkaldırı söz konusudur:

*Sinyor Kurşun. İspanya.
Asılıp gidebilir bakışlarınız
Bir bulutun yedeğinde
Tabii Lorca gibi sizin de
Gözlerinizi bağlamazlarsa*

Cellat Havası, Sevda Sözleri, s. 56

İspanya’nın “*Sinyor Kurşun*” olarak nitelendirildiği ve zulümle özdeşleştirildiği şiirde otoriteyle susturulan bireylerin trajedisi verilir; zulme ve susturulmuşluğa başkaldırılır. İspanya’nın önde gelen şair ve sanatkârlarından biri olan, “*kurşuna dizile(en)*”²⁸¹, bu yönüyle özgürlüğün ve direnişin sembolü haline gelen Garcia Lorca; şiirde direnişin/başkaldırının simgesi olarak belirir. “*Göz-bulut*” imgesi geleceğe dönük umut dolu bakışı imlerken “*gözlerin Lorca gibi bağlanması*” sistem tarafından bu direnişin engellenmesini ve bireylerin susturulmuşluğa itilmesini sembolize eder. Ruhun hayata ve dış dünyaya açılan kapısı olan gözlerin yokluğu, dış dünya ile irtibatın kesilmesi demektir. Bu eylem; simgesel anlamda düşünen sorgulayan bireyleri pasifize etmenin, onların kendi kabuklarına çekilmelerini sağlayarak sistemin işleyişi önünde bir engel olmalarının, önüne geçmenin ifadesidir. Şiirde bu söylemler direnişin engellenişine yönelik bir uyarı, anlatıcı ben tarafından bir direniş çağrısı, başkaldırı söylemleridir. Şiirin diğer biriminde ise kapitalizmin öncülüğünü yapan Amerika’nın söylemleri ve davranışları arasındaki zıtlık sunulur:

*Ya ne buyrulur Mister
Elektirik Sandalyasına
Kredi yatırım bir yana
İyi özetler Amerika ’yı*

²⁸¹ AnaBritannica, “Garcia Lorca”, s. 287,

William James'ten daha

Cellat Havası, Sevda Sözleri, s. 56

“Kredi ve yatırım” sözcükleriyle tanımlanan Amerika, “Mister” unvanıyla kapitalizmin öncüsü konumunda belirir. Amerika’yı tanımlayan “kredi ve yatırım” sözcüklerinin “William James” ile bağdaştırılması “pragmatizm ve kapitalizm” ile şekillenen yeni dünya algısını vurgulamaya yöneliktir. Amerikalı bir psikolog ve filozof olan William James, pragmatizmin kurucusudur. “Her nosyonun, pratik sonuçlarının saptanarak yorumlanması çabası”²⁸² olarak tanımlanan pragmatizm; pratikte sağladığı fayda ile şekillenir. İyinin/doğrunun sağladığı “fayda” ile belirlendiği bu akım, “bilgiyi pratik yararlığıyla ve bireyin öznel çıkarlarıyla”²⁸³ belirler. Modern çağda ise pragmatizmin değer algısı, maddi gerçeklikler üzerine oturtulmuş bir tarzda belirir. Süreya, şiirinde pragmatizmin faydacılığını ve uygulanabilirliğini kapitalizme ait bir görünümle sunar.

Şiirde, maddi gerçekliklerle gelen yaşam tarzının felsefi boyutunu temsil eden pragmatizm; değer yitimini korkunç boyutlara ulaştığı, insanlığın ve tinsel değerlerin anlamını yitirdiği bir dünya sunar. Öyle ki James’in şekillendirdiği pragmatizm, modern çağla birlikte görünüm değiştirir; pragmatizmin yeni temelleri maddi gerçekliklerle gelen zevk ilkesi üzerine atılır. Bununla birlikte yine modern çağda pragmatizm kelimesi; “paranın en birincil gerçeklik olduğu” anlamına gelen, ancak bunu “paranın kölesi olma” olarak değil de “faydacılık” karşılığı ile sunan, asıl amacı felsefi bir kılıfla örten kelime görünümüne bürünür. Şiirde ise Amerika’nın andaki pragmatik anlayışı kapitalizmin varlığıdır. Süreya, Amerika’nın yeni tanımını James’in pragmatizm ilkeleriyle değil; pragmatizmin yeni karşılığı olan kapitalizme ait kelimeler ile yapar. “Kredi ve yatırım” sözcükleriyle kapitalizme eleştiri oklarını yönlendiren Süreya, kapitalizmin zulüm ortaklığını ise “elektrik sandalyesi” metaforuyla verir. Öyle ki elektrikli sandalyenin idam aleti olarak kullanması insanlık dışı bir davranış olarak belirir.

Şiirin devamında ise dünya üzerindeki tüm haksızlıklara yönelik başkaldırı, evrensele açılan söylemlerle ve “kan selamlarıyla” gerçekleşir. Şiir biriminde hâkim olan “suç ve ceza” algısının, kanunlardaki karşılığı ile insani değerler sistemindeki karşılığının aynı olup olmadığı sorusu “Raskolnikov” ismiyle sunulur. Süreya’nın edebi hayatında “Suç ve Ceza” romanı büyük bir önem arz eder. Güvercin Curnatası’nda Anıl Meriçelli ile yaptığı konuşmada bunu şöyle ifade eder: “Hayatımı belirleyen bir olay da, 1948’de Bilecik

²⁸² Marshall, a.g.e., s. 600

²⁸³ İvan, Frolov, *Felsefe Sözlüğü*, (Çev. Aziz Çalışırlar) Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 390

Ortaokulu Kitaplığı'nda Dostoyevski'yi keşfetmem oldu. O gün bugün huzurum yoktur."²⁸⁴
Şairi, yaşamı boyunca sürececek sorgulamalara ve derin düşüncelere götüren romanın başkarakteri "Raskolnikov", şiirde açar sözcüklerden birisi olarak belirir:

...
Sıçrayan kan selamlarıdır
Kaabil'e Ezra Pound'a
Parantez içinde Raskolnikov'a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta
...

Cellat Havası, Sevda Sözleri, s. 56

Şiirde "cinayet" eylemi üzerinde birleşen üç isim, temel açar sözcük olarak belirir: "Ezra Pound, Kabil ve Raskolnikov." Amerikalı şair, yazar, çevirmen Ezra Loomis Pound, "1924/45 yıllarında, faşizmin sözcüsü haline geldiği Rapolla'da (İtalya) yaşamıştır. 1945'te Birleşik Devletler birliklerince Pisa'da yakalanıp vatana ihanetle suçlanmasına karşın, bir tımarhaneye kaçarak yargılanmaktan kurtulur; 1958'de de buradan 'zararsız' diye çıkarılır."²⁸⁵ Faşizmin destekçisi olarak nitelendirilen Ezra Pound'un Kabil ismiyle birlikte anılması Pound'un bir cinayet suçlamasıyla birlikte düşünülmesine neden olur. Öyle ki "bu dizelerde, Kabil'den sonra anılan şair Ezra Pound'un faşizme verdiği destekle, yine bir şairi, Lorca'yı kurşuna dizen faşizmin kötülüğüne ortak oluşu, ironik bir durum olarak sergilenir."²⁸⁶ Ezra Pound, faşizme verdiği destekle dolaylı olarak başka bir şairin/ Lorca'nın öldürülmesine sebep olur. İki şahsın da şair oluşu, şiir kardeşliği paydası altında Kabil'e açılan bir gönderme ile vücut bulur. "Kardeşini öldüren Kabil'den Ezra Pound'a bir kan selâmı getiren ironik söyleyiş, kardeş katliyle durum ironisini de yansıtır."²⁸⁷ Öte taraftan başka bir katil olarak beliren Raskolnikov'un ise parantez içinde verilmesi, onun hikâyesinin diğerlerinden farklı olduğunu sezdirir.

Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanının başkahramanı olan Raskolnikov, kasten öldürdüğü kadının bunu hak ettiğini düşünür. Öyle ki o paraya doymayan, açgözlü, ölmeyi hak eden bir kadındır. Şiirde ise gerçekleşen bu cinayet pek de olumsuzlanan bir değer olarak

²⁸⁴ Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, (Haz. Nursel Duruel) YKY, İstanbul, 1997, s. 21

²⁸⁵ Frolov, a.g.e., s. 373

²⁸⁶ Doğan, a.g.e., s. 233

²⁸⁷ Doğan, a.g.e., s. 233

ortaya çıkmaz. Aksine zorbalara yönelik verilen “*kan selamlarıyla*” arzulanan bir hedefdir. Söz konusu cinayet; yoksulluk karşısında beliren burjuvanın, daha genel anlamda kapitalizmin ortadan kaldırılması istemiyle gelen içgüdünün Raskolnikov imgesiyle gelen başkaldırısıdır. Kapitalist sistemin ve önceki birimlerde başkaldırılan tüm unsurların karşısına, onları yok etmek üzere çıkarılan “*Raskolnikov*”, tüm bu bozuk düzenin yok edilmesi arzusunun simgesel ifadesidir. Bununla birlikte anlatıcı ben, şiirde değişen “suç algısı” üzerinde durur. Ezra Pound’un -gerçek anlamda bir katil olmamışsa da- faşizme verdiği destekle pek çok şairin ölümüne ortak olması, anlatıcı ben’in onu “*Kabil*” ile eşit görmesine neden olur. Raskolnikov’ un ise paraya düşkün bir kadının öldürmesi, kapitalizme yönelik bir baltalama olarak görülür. Dolayısıyla hangisinin gerçek anlamda suç(lu) olduğu üzerinde soru işareti oluşturulur ve Raskolnikov, cinayet çatısından alınarak “*parantez içerisin(d)e*” konulur.

Öte yandan Süreya, “*Herr Balta*” ifadesiyle Raskolnikov’ un baltayla öldürdüğü kadına atıfta bulunur. Düşünemeyen sorgulamayan ancak çokbilmiş olan bireylerin bir görüntüsü olan kadın/“*Herr Balta*”ın ölümü tüm emredenlerin, iktidarların, maddi değerler sisteminin ve kapitalizmin ölüm istemidir. Şiirde geçen “*sıçrayan kan selamları*”, Kabil’den Pound’a gönderilen ve kardeş ölümünü hatırlatan bir metafor olmasının yanı sıra ölümle gelen başkaldırının izleridir. “*Selam*” sözcüğü yeni bir başlangıç imlerken şiirde bu başlangıcın kanlı olacağı izlenimleri sezdirilir. Yeni bir başlangıç, kanlı bir başkaldırının başlangıcıdır. Varolan düzene yönelik başkaldırı, Raskolnikov tarafından vahşi kapitalizme, bozuk düzene gönderilen “*kan selamlarıyla*” belirir. Şiirin son biriminde şair, bozuk düzen içerisinde yaşayan bireye acı gerçekleri anlatarak sisteme başkaldırır:

*Ey idama hükümlü yurttaş
Altından çekilince iskemle
İdare edebilirsen soluğunu
Yaşarsın kısa da olsa bir süre
Çünkü İp Efendinin sunduğu
Ölümler kibarca sürüncemede*

Cellat Havası, Sevda Sözleri, s. 56

Dünyanın çeşitli yerlerindeki idam biçimlerini sunan ve idamın her türlüsüne karşı olan Süreya, son olarak asılma ile gelen idam biçimini verir. Asılmak üzere olan “*yurttaş*”ın hayatının son anlarını uzatmak için yaptığı eylemler ise boş bir uğraş olarak görülür.

Boynunda “*İp Efendinin*” dolanmış olduğu şekilde yaşamak bir “*sürünceme*”, ölüm için boş yere olan bir gecikmedir.

Süreya'nın “*Resim*” şiirinde, sürrealist bir resim çizilerek okuyucunun bu resimdeki görüntüleri yorumlaması beklenir. Resimde beliren Spartaküs ise başkaldırının simgesel görüntüsüdür:

...
Bir mavi: Spartaküs
Bir soru: niçin Spartaküs
Bir kuş: nereye gidiyon kuşu
Bir çiçek: bilmem ki çiçeği
Bir su: şüpheli

Resim, Sevda Sözleri, s. 57

Şiirde sorulara bilmem ki yanıtını veren “*bilmem ki çiçeği*”, “*nereye gidiyon kuşu*” ve “*şüpheli bir su*” ile oluşturulan resim, belirsizlikler ve arayışlar içerisinde susturulmuşluğa itilen bir toplumun yaşadığı ruh halinin yansımasıdır. “*Spartaküs*” ise tüm yaşananlara, susturulmuşluğa ve geleceğin belirsizliğine yönelik başkaldırının simgesi olarak belirir. “*Spartaküs, “Tabanca” adlı şiirde anılan Mitridat’ın ordusunda Roma’ya karşı savaştığı söylenen bir gladyatördür. Mitridat öldükten sonra Roma’da bir köle ayaklanması başlatmıştır. Sonuçta ayaklanma bastırılıp, Spartaküs öldürülse de, köleci düzene karşı özgürlüğün simgesi olarak anılagelmiş; “adı 18. yüzyıl sonlarında Adam Weishaupt, daha sonra Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi devrimcilere ve Alman Spartakistlerine (1916-19) esin kaynağı olmuştur.”*²⁸⁸ Şiirde Spartaküs’ün “*mavi*” rengiyle birlikte anılması, öte yandan oluşturulan gerçeküstücü resme “*kuş ve çiçek*” figürünün de eklenmesi “özgürlük ve sonsuzluk” temalarını ön plana çıkarır. Şiirin devamında yer alan Ahmet Arif ise Spartaküs’ün ardından diğer bir özgürlük simgesi olarak belirir. Spartaküs’le başlayan başkaldırı Ahmet Arif ile simgesel bir boyutta devam eder:

Bir belge: noterlerinden
Elbet Başkent noterlerinden
Bir şair: Ahmed Arif
Toplar dağların rüzgarlarını
Dağıtır çocuklara erken
Bir çocuk: ince burunlu

²⁸⁸ Doğan, a.g.e., s. 173

Cemal Süreya kent-köy ayrımını “başkent-dağlar” kıyaslamasıyla dile getirir. Bürokrasinin mekânı olan “başkent”, “dağların” esintisinden/özgürlüğünden uzak dar labirent mekân olarak belirir. Başkent'in karşısına konulan mekân ise kırsal kesim olan dağlardır. Bürokrasinin gölgesinde olmayan geniş-açık mekân olarak tasavvur edilen dağlar, “Ahmet Arif” ismiyle vurgulanır. “Dağların rüzgarlarını çocuklara dağıtan” şair, mekanın/başkent'in gölgesini üzerinde taşır.

Öte taraftan “noterleri” ifadesindeki aidiyet eki ötekileşme-ötelenme sendromunu da beraberinde getirir. Öyle ki başkent-kırsal sözcüklerindeki zıtlık, bu iki mekânı algısal anlamda da birbirinden uzak kılar. Şiirin önceki kısmında özgürlük için mücadele edenlerin resmi, ikinci biriminde kent- dağ ilişkisine döner ve kent'in gölgesinin dağlardaki ruhu yok ettiği gerçeği verilir. Otorite ve sınırlandırmalarla gelen bunaltı ise yine votka/içki metaforuyla kendilik arayışı içerisindeki bireyin kayboluşu ile devam eder:

Ey ince burunlu Güneyli çocuk

Ne soracaksan işte sor

Bir çalgı: fayton

Bir içki: rakı hayır votka

Bir tabanca: tabii dolu

Bir haber: ölümüm yakın

Bir imza: okunmuyor

Şiirde ölüm gerçeğinin sunulması, bireyin yaşananlar karşısında çözüm olarak ölümü tercih etmesiyle sunulur. Düşünsel başkaldırının eylemsel başkaldırıya dönüşmemesiyle gelen ölüm istemi, baskı ve sınırlandırmaya, susturulmuşluğa yönelik bir protestodur. Şiirin son biriminde yer alan “Bir imza: okunmuyor” ifadesi, birinci düzlemde aidiyet sorunuyla gelen kimlik algısı problemini imler. Bu durum; bireyin sistem değerleri ile kendi değerleri arasında sıkışıp kalmasına, kendilik değerlerini yitirmesine, dolayısıyla kimlik problemleriyle karşı karşıya gelmesine neden olur.

Öte yandan “okunmayan imza”, baskı ve sınırlandırmalarla gelen susturulmuşluğun etkisi olarak da belirir. Öyle ki baskı ve sınırlandırmalar, aydınların çeşitli anksiyetelere sahip olmasına neden olur. Bu anksiyetelerin sonucunda ortaya çıkan gizlenme eylemi, otorite yaptırımlarından korunma/uzak kalma adına tercih edilen bir yol olarak belirir. Şiirde bu

durum eleştirisiyle karşılanır. Aydınları gizlenmek zorunda bırakan sisteme yönelik başkaldırı, şiirin sonuna atılan ve kime ait olduğu gizlenen/okunmayan bir imza ile sunulur. “*Güneyli bir çocuğun*” soruları karşısında ölümün belirmesi ise geleceğe yönelik umutların tükenişidir.

Baskı ve otorite karşıtlığını şiirleri aracılığıyla dile getiren Süreya, şimdi’deki sınırlandırmaların yanı sıra geçmişteki sınırlandırmalara da başkaldırır. Süreya, “*Kısa Türkiye Tarihi*” şiirinde, Anadolu topraklarında geçmişte yaşanan sınırlandırmaları “Celali” imgesiyle eleştirir:

Şelaleye

Düşmüştür

Zeytinin dalı;

Celaliyim

Celalisin

Celali

Kısa Türkiye Tarihi -II-

Sevda Sözleri, s. 220

Şelaleye düşen zeytin dalı barışın yok olduğu kaos/kargaşa ortamı imler. “*Celaliyim/ Celalisin/ Celali*” ifadesiyle gelen başkaldırı ise düzene yöneliktir. Tarihteki Celali İsyanları’nı çağrıştıran “Celali” ifadesi, aynı zamanda tarihten bu yana gelen ve hoşgörüyü düzelmeyen kaos ortamına yönelik başkaldırıcıyı imler. “*İlk olarak Yavuz Sultan Selim döneminde ortaya çıkıp devlete isyan eden Bozoklu Derviş Celal’in adamlarına ve ondan yana olanlara, sonraları da ortaya çıkan bütün eşkıyalara verilen ad*”²⁸⁹ olan “Celali”, bireylerin de düzene yönelik isyanına/başkaldırısına işaret eder. Öyle ki “*zeytin dalının*” artık “*şelaleye düştüğü*”, barışa dair umutların tükendiği ve hoşgörünün bir anlam ifade etmediği düzende çözüm olarak başkaldırı eylemi sunulur ve “*celali*” ifadesi başkaldırı söylemi olarak vücut bulur. Diyalektik bir öge olan “*su/şelale*” yaşamsal olmasının yanı sıra debisi ve akış gücüyle yok oluşun da ifadesidir. İnce ve narin olan “*zeytin dalının*” karşı konulmaz gücü ifade eden “*şelaleye*” düşmesi zeytin dalının/barışın sonunu ifade eder.

“*Kısa Türkiye Tarihi II*” şiirinde ise durmaksızın değişen sistemin görüntüsü anayasaların değişmesi ile sunulur. Öte yandan değişen sistem ileriye dönük olarak gelişme yerine gerilemeyle, daha da kuvvetlenen bir kötüleşmeyle vücut bulur. Bu durum ise anayasaların çiçek isimleriyle ifadelendirilmesiyle eleştirilir:

Üç anayasa

²⁸⁹ Türkçe Sözlük, s. 356

Ortasında büyüdüm:

Biri akasya

Biri gül

Biri zakkum.

Kısa Türkiye Tarihi -II-, Sevda Sözleri, s. 220

Beyaz renkli bir çiçek olan akasya, yerini kırmızı rengiyle zihinlerde beliren ve rengini kan'dan alan güle bırakır. Sonrasında ise zakkum çiçeğine dönüşür. Cehennem çiçeği olarak da bilinen zakkum yaprakları zehirli olan bir bitkidir. Türk inanışına göre uğursuzluk getirir. Öyle ki “zakkum çiçeği, iyi sayılmaz, zakkum eve sokulmaz.”²⁹⁰ Bununla birlikte “zakkum çiçeğini koklayanın cehenneme gideceğine inanılır.”²⁹¹ Anlatıcı özne, şiirde Türkiye’de değişen anayasalarla çiçekleri özdeşleştirilerek söz konusu kötüleşmeye karşı çıkar. Hak ve özgürlükleri genişletmek yerine daha da kısıtlayan anayasalar, ülkeyi aydınlık yarınlar yerine daha da gerilere götürür.

Süreya, “Hükümet” şiirinde halkın temsilcisi olan sanatkârların dolayısıyla da halkın ötelendiği, baskı ve sınırlandırmalara maruz kaldığı düzeni ironik bir üslupla eleştirir:

Bu hükümet

Pir Sultan’a pasaport vermiyor,

Onu anladık.

Yunus Emre’ye de

Basın kartı vermiyor,

Onu da anladık.

Ama bu hükümet

Ferman çıkarmış

Karacaoğlan’ı

Otobüs’e bindirtmiyor.

Hükümet, Sevda Sözleri, s. 299

²⁹⁰ Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç (Orman) Kültü*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s. 437

²⁹¹ Şerife Gelmez, *Serik ve Anamur Folklorundan Örnekler*, Atatürk Üniversitesi, Bitirme Tezi, 1986, s. 37

Toplumun gelişiminde önemli rol oynayan sanat ve sanatçılar, toplumsal hayattan bağımsız düşünülemez. Ne var ki sanatçının hak ettiği değeri görmemesi sanatın baltalanması anlamına gelir ki bu durum çoğu kez çeşitli toplumlarda varolan bir problemdir. Şiirde halkın içerisinde gelen ve nice eserler vererek onların sesi olan şahısların/“*Yunus Emre, Pir Sultan, Karacaoğlan*”ın seçilmesi, yapılan sınırlandırmaların “halka” yönelik olduğunu imler. Halkın temsilci olan sanatkarların şahsında halk, türlü haklarından mahrum kalmış olarak belirir. Şiirde bu duruma olan sitem ve başkaldırı, hükümetin/iktidarın sanatçılara dolayısıyla da halka yönelik tutumlarının eleştirisiyle gelişir.

Gelenekteki isimleri modern çağdaki sosyal unsurlarla birlikte veren Süreya, geçmişten günümüze kadar devam eden ve gelecekte de devam edecek olan halkın ötelenmesi problemine başkaldırıdır. Öte yandan sınırlandırmanın boyutunun gittikçe artması, şairin tahammül sınırlarını zorlayan unsur olarak göze çarpar. Özgürlüğe yapılan müdahalelerle başlayan sınırlandırmalar; sosyal yaşama müdahaleye, sanatçıyı toplumdan dışlamaya/soyutlamaya kadar varır. Şiirde tüm bu sınırlandırma ve haksızlıklar, anlatıcı ben’i başkaldırıya götürür.

Süreya’nın “*Karacaoğlan*” şiirinde özgürleşememe sorunsalı, baskı ve sınırlandırmalardan kaçışın sorumlularına yönelik başkaldırı ile ortaya çıkar:

...
Ülkemin ırmakları dışarı akar
Neden bilmem ki can havliyle akar
...
Akarsuların hepsi karasu
Dağ doruklarında denizyıldızı çakıllar

Akıntılar akıntılar ters akıntılar
Üstünde simürg uçar

Karacaoğlan

Sevda Sözleri, s. 207

Zihinlere müdahale ederek bireyleri verili düşünce sistemi içerisinde hapseden sistem, düşünen/sorgulayan bireyler yerine uyan/verileni yapan kimseler ister. Arzulanan insan tipinin oluşturulması ise aydınların susturulmasına yönelik bir anlayışı beraberinde getirir. Baskı ve otorite düzeninde aydın ve düşünürlerin sınırlandırma problemiyle karşılaşması, onları susmak ile konuşmak arasındaki çatışmaya iter. Bu çatışma ise beraberinde aydın ve

düşünürlerin “dışarı”ya yönelmesini diğer bir deyişle “beyin göçü”nü kaçınılmaz kılar. Şiirde bu düzen hüznle beliren bir hayır söylemiyle reddedilir. Ülke için bir erozyon görünümünde beliren “beyin göçü”, şiirde “ülke ırmaklarının can havliyle dışarı akmasıyla” somutlaştırılır. Tüm bu problemlere yönelik sitem ve başkaldırı; bir halk şairinin, Karacaoğlan’ın, şahsında varlık kazanır. Karacaoğlan şiirde tüm şair ve aydınların sesidir.

Sonraki birimde geçen “simurg” Anadolu imgesi üzerinden kurgulanan bir yapıda belirir. Efsanevi bir kuş olan Simurg’un kelime anlamı otuz kuş(si-murg)’tur. Fars yazınındaki efsaneye göre kuşlar, Kafdağı’nda yaşayan Simurg’u görmek için zorlu yolculuğa çıkarlar. Zorlu yolculuktan sonra Kafdağı’na ulaşan sadece otuz kuş kalır. Sonunda ise yolculuğa çıkan kuşlar, Simurg’un otuz kuşun kendisi olduğunu görürler. Bu bağlamda “Simurg” imgesi, ‘kimlik arayışının ve Anadolu’daki mozaik kültürel dokunun’ simgesel görüntüsüdür. Çok dinli, çok inançlı ve çok kültürlü bir yapının sentezi olan Anadolu; tarih boyunca bu farklılıkların yarattığı zenginliğe ev sahipliği yapar. Ne var ki kimi zaman, baskı ve sınırlandırmaların hâkim olduğu düzende, çoğulluğu ve farklılığı yok sayan/ötekileştiren bir anlayışın var olması tekdüze bir toplum meydana getirir.

Şiirde sınırlandırmalar ile zarar gören kültürel ve sanatsal doku, şairi başkaldırıya sürükler. Öyle ki otorite düzeni, hepsi yaratıcı birer “akarsu” olan düşünürlerin “karasu”ya dönüşümüne neden olur. Şiirde suyun varoluşsal özelliği ile aydınlar arasında bir bağ kurulur. Ülkeye, sanata ve bilime yaptığı katkılarla ülkenin can damarlarından birini oluşturan aydınlar; su gibi var edici/yaratıcı nüveyi içlerinde barındırırlar. Ne var ki aydınların baskı ve sınırlandırmalar ile dar bir cendere içerisine hapsedilmesi, çoğu kez içlerinde taşıdığı varoluşsal nüveyi açığa çıkaramamasını beraberinde getirir. Bu durum ise şiirde “akarsuların” “karasu”ya dönüşmesiyle sembolize edilir. Geleceğin kaosa gebe kılındığı bir düzende baskı ve sınırlandırmaların gölgesi suya yansımış; yaşam vaat eden aydınlık/berrak su kara bir görünüme bürünmüş olarak belirir. Şiirin devamında ise karanlık sularla çevrili bu dünyanın adalet anlayışı eleştirilerek aydınların ve halkın masumiyeti haksızlık izleği çerçevesinde verilir:

Mahpusta beyaz elli Musa

Balıkçıl yürüyüşlü firavunlar

Kedim adımlı dışışleri bakanları

Onun parmaklarıyla konuşurlar

Karacaoğlan

Halkın ve halkın simgesi olan aydınların masumiyetine rağmen suçlu damgasını yemesi ve haksız bir cezaya mahkûm edilmesi şiirde “*beyaz elli Musa*”nın “*mahpus*”taki görüntüsüyle sunulur. “Musa”, şiirde masumiyet imgesi olarak belirir. Öte yandan söz konusu baskı ve sınırlandırmalar, haksızlıkların hâkim olduğu sistem, Firavun görünümündeki kişilerle somutlaştırılırken sistem yanlıları, düzen öncülerinin parmaklarıyla konuşan “*dışışleri bakanları*” olarak simgeleştirilir.

Cemal Süreya, otorite kavramını salt siyasi düzeyde irdelemez. O, toplumun her kesimine inmiş olan otoriteye, baskı ve sınırlandırmalara başkaldırır. Süreya, “*Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm*” şiirinde baskı ve sınırlandırmalara yönelik tepkisini “kadın” imgesiyle verir ve kadınların sosyal problemlerine değinir. Anadolu topraklarındaki kadınların acı ve ezilmişlikle birleşen yaşantıları, kaderci anlayışa teslim edilir. Kadınlar üzerinde ezilmişlik ve susturulmuşlukla beliren sınırlandırma, şiirde isyan dolu söylemlerle verilir:

...
Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
Yenilmek
Kadınlar

Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm

Sevda Sözlere, s. 33

Ezilmişliğe, baskı ve sınırlandırmaya karşı çıkan Süreya; Ortadoğu’nun uzantısı olarak gördüğü Anadolu’da coğrafya ile kadın arasında bir bağlantı kurar. Öyle ki “*memleket*”teki kadınların ezilmişliği “*aslında coğrafyanın insan kaderine etkisinin göstergesidir. Varlığını ailesine adayan ve kendisini unutan*”²⁹² Anadolu kadınının fedakârlığı ve özverisine karşılık, sınırlandırmalar içerisindeki ezilmiş görüntüsü Süreya’yı başkaldırıya iter.

Anadolu kadınlarının ataerkil bir toplum anlayışıyla şekillenen ötelenmişliği/ezilmişliği, onlara “*ağlamak ve susmak*” halleri dışında başka bir tercih sunmaz.

²⁹² Fatih Kanter, “Doğuyu İçeriden Okumak: Doğu Şiirleri Üzerine”, *Turkish Studies*, Volume 7/1 Winter 2012, s. 1350

Memleket/Anadolu ile özdeşleşen kadınlar; ezilmişliğin, susturulmuşluğun simgeleridir. Öyle ki varlıkları olmak ile olmamak arasındaki çizgide sıkışıp kalan kadınlar düzenin, kalıplaşmış törelerin ve karanlık zihniyetin mağdurlarıdır; kazansa da kaybetse de paylarına düşen hep “yenilgi”dir. Ataerkil bir yaşam biçiminin hâkim olduğu Anadolu’da kadın, çoğu kez ezilen, ötelenen/ötekileştirilen olarak ortaya çıkar. Anadolu’da “yazılmamış kurallar ve dayatılan roller ile erkek egemenliği veya baskısı altında bir alt kültür olmaya zorlanan Türk kadını”²⁹³ ataerkil toplum yapısının kuşatmasına maruz kalır; kendi olamamanın gölgesinde verili olanla yetinir. Erkek olmanın avantaj olduğu düzende kadın olmak, erkeklerin sınırlarını çizdiği bir yaşam biçimine hapsolmayı da beraberinde getirir. Şiirde kadınların “bıçakla kemik” arasındaki halleri, “Bıçak kemiğe dayandı.” ifadesini çağrıştıran “sabır taşması” eyleminin görüntüsüdür.

Süreya’nın “555 K” şiirinde baskı ve otorite ile ötelenen halkın “öfkesi” konu edinilirken toplumsal ve bürokratik çürümenin izleri görülür. Bozuk düzenin isyanı değerlerini yitirmiş, yozlaşmış düzen öncülerine yöneliktir. Bu düzen içerisinde en çok zarar gören ise Anadolu insanıdır:

...
Derindir, ıssızdır, korkunçtur gözleri
Sabahın demiri girdikçe toprağa
Hınçlarını gömmektedir içine yerin
Çünkü millet hayınları Ankaralarda
Çünkü İzmirlerde, çünkü İstanbullarda
...
İşte onun için karanlıktır gözleri
Şimdi Erzurumda çift sürenlerin.

555 K

Sevda Sözleri, s. 288

Kent-köy kıyaslaması dâhilinde gerçekleşen eleştiri halk- bürokrasi çatışmasına döner. Öyle ki kentlerde gerçekleşen söz konusu yozlaşma ve bürokratik çürümelerden en çok etkilenen Anadolu insanıdır. Şiirde “millet hayınlarının” yaşadığı “Ankara, İzmir, İstanbul” bürokratik ve toplumsal çürümenin gerçekleştiği, ahlaki değerlerin kaybedildiği mekânlar olarak belirir.

²⁹³ Ülkü Eliuz, “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, *Turkish Studies*, Volume 6/3 Summer 2011, s. 222

Düzenin ve bürokrasinin yozlaşmışlığı karşısında halkın görüntüsü, “*Erzurum’da çift sürenler*” le verilir. Öte yandan söz konusu yozlaşma ve çürümeler, Anadolu insanı tarafından öfkeyle karşılanır ve bu öfke “*gözler*” aracılığıyla verilir. Ruhun dış dünya ile ilişkisini kuran ve insanı yaşamla bütünleyen “*gözlerin*” “*derin, ıssız, korkunç*” olması, yaşamın kaosa sürüklendiği haberini verir. Kimsenin olmadığı, تنها yer anlamına gelen “*ıssız*”lık şiirde gözlere atfedilir. Gözlerin “*ıssız*” bir görünüm alması bireyin öfkenin cehennemindeki tek başınalığına işaret ederken “*derin ve korkunç*” olması yaşanan ruhsal çatışmaları imler. Öte yandan şiirde Anadolu insanı “*çift süren*”, toprak karan bir görünümle verilir. Köylünün bu eylem üzerindeki hali, anlatıcı ben’in ruhundaki karmaşıklığı/çatışmayı imler. “*Karanlık gözlerle*” her sabah “*hıncını*” “*toprağa gömen*” “*Erzurumlu*” köylü yine de içindeki öfkeyi kusamaz, geleceğin simgesi olan gençlerin yozlaşmış düzene uydurulmasına isyan eder. Şiirin devamında ise halkın düzen öncüleri tarafından “*cebren ve hile*” kandırılması, halka karşı yapılan haksızlık ve zorbalıklar başkaldırıya dayanan bir söylemle eleştirilir:

...
Şimdi ay doğar bulutlar arasından
Kavat derebeyleri yüreksiz Bolu beyleri
Hırsızlar, yüzde oncular, kumar erleri
Cebren ve hile ile haklarımızı alan
...
Türkülerini duyuyor musunuz nice derin
Yakılmış çoban ateşleriyle dağlarda
Karanlığı tutuşturup bir köşesinden
Geceyi gündüze çevirenlerin

555 K

Sevda Sözleri, s. 288

Feodal bir yapının kuşatması altında göreceli bir özgürlüğe sahip olan köylüler, çoğu kez haksızlığa ve zulme uğrayan kişiler olarak belirirler. Süreya, halka zulmedenleri “*yüreksiz Bolu Beyleri, kavat derebeyleri*” şeklinde nitelendirilirken halkın hakkını yiyen kişileri ise “*hırsızlar, kumar erleri*” metaforlarıyla simgeleştirir. Tüm bu kaos içerisinde umudunu yitirmeyen birey, bu umudu içindeki öfkeyle birleştirerek başkaldırının özüne yerleştirir. Kentlerden uzak olan dağlarda, ateşle “*karanlığın tutuşturulması*”; aydınlık yarınların beklendiğini ifade eder. “*Türküler, ay ve orman*” metaforları başkaldırını alevleyen imgeler olarak belirir.

Türküler, çeşitli anlamlar ve değerler dizgesini bünyesinde barındırarak ses imgesiyle bütünleşen, bireyin varoluşunu ve buradalığını onaylayan kültürel değerlerdir. Dağlarda ateş yakan çobanların gecede söylediği türküler karanlıklara yönelik aydınlık çağrısıyla gelen başkaldırıdır. Kaostan kurtuluşun yollarını arayan insan, “*karanlığın içinde sakladığı, örttüğü, bünyesinde beslediği felaketlere karşı, türküler söyleyerek bir direnç noktası oluşturmak*”²⁹⁴ ister. Şiirde aydınlığa eriştirici özelliğiyle beliren türküler “*geceyi gündüze çeviren*” ve “*bulutlar ardındaki ay*”ın doğuşunu hazırlayan var edici güçtür. Şiirin bir sonraki biriminde ise şimdiki sessizliğin gelecekteki başkaldırının hazırlık süreci olduğu ifade edilir:

*Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya
Sessizce birleşip sessizce ayrılıyorz ya
...
Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız
Bu, böyle gidecek demek değil bu işler
Biz şimdi yan yana geliyor ve çoğalıyoruz
Ama bir ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğün havasını
İşte o gün sizi Tanrılar bile kurtaramaz.*

555 K

Sevda Sözleri, s. 288

“*Alçak sesle konuşmak, sessizce, sessiz sedasız*” ifadelerinin arından gelen “*böyle gidecek değil*” söylemi köylüyü “ağzı var dili yok” kalıbının içerisine koyan ve onu sömürülecek bir araç olarak gören yapıya yönelik gelecekteki başkaldırımı imleyen bir tehdit olarak belirir. Tüm baskı ve sınırlandırmalardan, zorbalıklardan kurtularak hürlük, özgürlük adına verilen mücadele; birlik beraberlik içinde tinsel ve tensel anlamda bir çoğalma ile gerçekleşir. Öyle ki tensel anlamda “*hürlük*” için mücadele eden insanların artmasıyla gerçekleşen çoğalma, tinsel anlamda inançla gelen varoluşsal bir çoğalma şeklinde gerçekleşir. Şiirde başkaldırının gür nidası ise “*İşte o gün sizi Tanrılar bile kurtaramaz.*” ifadesi olur.

Cemal Süreya şiirlerinde, sınırlandırma dönemlerine yönelik bir başka başkaldırı sürgün yılları çerçevesinde belirir. Dersim olayları sonrasında ailesiyle birlikte Bilecik’e sürgün edilen Süreya, sürgün yıllarını şöyle anlatır: “*Bizi bir kamyonu doldurdular. Tüfekli*

²⁹⁴ Ramazan Korkmaz, “Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 26. Sayı, 2011, s. 43

bir erin nezaretinde. Sonra iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki.”²⁹⁵ Öte taraftan çocukluk yıllarında sürgün olmasıyla arkadaş çevresi tarafından dışlanan Süreya, sürgünlüğü daha kabul edilebilir bir kelime -göçmen- ile kabullenir. Bir gün babaannesine “Neyiz biz?” diye soran Süreya, sürgün kelimesiyle gelen ötelenmişliği göçmen olma ile aşmaya çalışır. Günlüklerinde bu durum şöyle geçer: “Bir şey anlamadı. ‘Sürgün ne demek?’ diye yineledim. Sürgün ‘menfi’ demekmiş. ‘Menfa’ya gönderilenlere ‘menfi’ denirmiş. Bir an aklıma Yavrutürk Dergisi’ndeki bir tefrika geldi, ‘Bir Göçmen Çocuğun Anıları’. ‘Göçmen miyiz yoksa biz?’ diye soruyu değiştirdim. ‘Evet, işte buldun, göçmeniz biz’ dedi. Rahatlamıştım. Ondan sonra kendimi bir süre göçmen olarak düşündüm.”²⁹⁶ Tüm bu yaşanmışlıklar şiirlerinde de yer bulur. “Kışne Kirazını, Göç ve Mevsim” şiirinde sürgün/göçmen bir ailenin değişen mevsimlerde yaşadıkları, gizli bir başkaldırıyla birlikte imajinatif bir yapı kazanır:

...
*Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yurtulmuş gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.*

Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim

Sevda Sözleri, s. 81

Süreya, sürgün yıllarının anılarını şiirde “haksızlık” izleği çerçevesinde verir. Yusuf benzetmesiyle gelen masumiyet, “yük vagonu” ile imlenen “sürgün” ile sunulur. Beş yaşındaki bir çocukken yaşadığı sürgün olayını bir haksızlıkla bütünleyen Süreya, bu durumu ise “Firavun- Yusuf” karakterleriyle verir. Kur’an-ı Kerim ve pek çok dini kaynakta yer alan Yusuf Peygamber kıssası şöyle bilinir: Hz. Yakup’un on iki çocuğundan biri olan Yusuf, zekiliği ve güzelliği ile diğer kardeşlerinin kıskançlıklarına maruz kalır. Yusuf; rüyasında on bir yıldızın, güneş ve ayın kendisine secde ettiğini görür ve rüyasını babasına anlatır. Bu rüyanın diğer kardeşleri tarafından da duyulması nihayetinde Yusuf, kardeşleri tarafından kuyuya atılır ve herkese öldüğü duyurulur.

²⁹⁵ Cemal Süreya, *On Üç Gün Mektupları*, YKY, İstanbul, 1998, s.85

²⁹⁶ Feyza Perinçek- Nursel Duruel, *Cemal Süreya- Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995, s. 64-65

Kuyunun yanından geçen bir kabile Yusuf'u bulur, Mısır'a götürürler. Orada az bir fiyatla Mısırlı bir tüccara satarlar. Yusuf'un dillere destan güzelliğine kapılan azizin karısı onunla birlikte olmak ister. *"Derken, evinde bulunduğu hanım, onun nefisinden murad alıp yararlanmak istedi. Kapıları kilitledi ve "Haydi beri gel!" dedi. Yusuf: "Allah'a sığınırım! Muhakkak ki, o (kocan) benim efendim, bana çok güzel baktı. Doğrusu zalimler hiç iflah olmazlar" dedi.*"O hanım, ona gerçekten niyeti bozmuştu. İkisi de kapıya koştular. Hanım, onun gömleğini arkadan yırttı. Ve kapının yanında hanımın efendisiyle karşı karşıya geldiler. Hanım hemen dedi ki: *"Senin eşine fenalık yapmak isteyeninin cezası, zindana atılmaktan veya acı bir azaba uğratılmaktan başka ne olabilir?"*²⁹⁷ Gömleğinin arkadan yırtılması onun masumiyetini gösterse de yine de Yusuf, zindana atılır ve senelerce orada kalır. Daha sonra Mısır hükümdarı Firavun'un bir rüyasını yorumlaması üzerine maliye bakanlığına getirilen Yusuf, gelecek yıllardaki kıtlığın önüne geçer. Kıtlık kendisini kuyuya atan kardeşleri dâhil olmak üzere tüm civar ülkeleri etkiler. Mısır ise Yusuf'un aldığı tedbirler sonucunda kıtlıktan etkilenmeyerek tüm civar ülkelere de ürün satar. Kendisinden ürün almaya gelen kardeşlerini tanıyan Yusuf, babasına da o zaman kavuşur.

Şiirde kuyuya atılan ve uğradığı iftira sonucunda yıllarca zindanda kalan Yusuf'un daha sonra Firavun'un sarayında, *"ekinlerini yönet(mesi)"*, *"yaşamın sunduğu adaleti"* simgeler. Anlatıcı ben-Yusuf özdeşleştirilmesiyle gelen masumiyet/haksızlığa uğrama, geçmişin sürgün yıllarına yönelik başkaldırıcı da beraberinde getirir. Şiirin devamında ise yaşanan tüm sıkıntılar, *"konuşsun"* nidasıyla aşılacak istenir. Susturulmuşluğa itilen bir ruhun başkaldırdığı şiirde aydınlık yarınları yaratma arzusunun varlığı görülür:

...

Konuş akkavakkızı dereden tepeden

Yağmursa da karsa da yağ içindekini

Düzmece töreler arasından

Dağların büyük uğultusuna doğru

Terle iliğindeki o en eski, o en etkin,

O en uyarıcı zambak vahşetini

Ve sen, kıyı, yan! Alart çevremizi.

Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim

Sevda Sözleri, s. 81

²⁹⁷ Yazır, a.g.e., s. 237, 12/23-25

Doğaya ait unsurların yer aldığı şiirde “yağmak, akkavakkızı, dere-tepe, yağmur-kar, zambak vahşeti, dağların uğultusu” ifadeleri doğayla gelen bir başkaldırıyı imler. Tüm “düzmece törelere”, karanlık geçmişe, haksızlık ve zalimliğe yönelik başkaldırı; doğaya ait unsurlarla bir kadın aracılığıyla yapılır. Doğa-kadın özdeşleşmesi ile gelen “yeni bir dünya” yaratma arzusu, “alart çevremizi” nidasıyla başkaldırıya dayanan bir söylemle vücut bulur. Şiirin bir sonraki biriminde ise dağların karşısına konulan kent, kirliliği ile olumsuzlanan bir olarak belirir:

*Kent,
Kibar ve fahişe sıfatlarla
Kus barsaklarında tembelleştirdiğin ilkeyi.*

*Ve öteden gelen sarı tef sesi
İşte onbir taze başak dizdik bir sapa
Kargışla bizi.*

*Gözlerim. Gözlerim yanıyor.
Kışne kirazını ve göç, mevsim.*

Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim

Sevda Sözleri, s. 81

Kentin “fahişe sıfatlarla” çevrelenen yüzü; sahtekârlığın, yolsuzlukların “nezaket” perdesi altında kibarca örtülmesini ve varolan kaosu imler. Bu kaostan kurtulma isteği ise “kusma” eylemiyle verilir. Öte yandan Yusuf Peygamber kıssasında, Yusuf’u kuyuya atan on bir kardeşinin daha sonra ondan af dilemesi ve ona muhtaç olması; kıtlıktan kurtulmak için ekin istemeleri şiirde “on bir taze başak dizdik sapa” ifadesiyle belirir. Geleceğe dönük umut dolu bakışların hâkim olduğu şiirde geçmiş-şimdi dâhilinde varolan haksızlıklar dile getirilir ve tüm bu haksızlıklara başkaldırı ile karşılık verilir.

Cemal Süreya’nın “Cellat Havasında” olumsuzlanan “giyotin”in Ülkü Tamer’deki karşılığı ise yine zulüm ve değer yitimi çerçevesinde verilir. Tamer, baskı ve otoriteye, yaşamsal değerleri hiç sayan tutuma “Giyotin” şiiriyle başkaldırır:

...
*Sonra uşaklar giyotini kaldırırılar masadan,
Kaseleri koyarlar, kupaları dizerler
Kesik bebek başının çevresine.*

*İşte tam o sıralarda iki şehir ötede
Alkışlanmış bir cellat ellerini bile yıkamadan
Bir barakada yemek yer, içki içer.*

Giyotin, Yanardağın Üstündeki Kuş, 185

Şiirde hiçlenen insan yaşamları ve değişen/yozlaşan değer algısı, hiyerarşinin zirvesinde umursamazlıkla karşılanır. Bir yemek öncesi “*giyotin*” ile gerçekleştirilen idam, kimse tarafından yadırganmaz. Aristokrat bir grubun bir bebeğin ölümü karşısındaki tavrı sıradanlığın gölgesinde verilir. İdam sonrasında “*kesik bebek başının*” çevresine yemek yemek üzere dizilen “*kaseler ve kupalar*”, sıradan bir günün/gecenin göstergesidir. Bu umursamazlığın ve alışmışlığın başka bir göstergesi ise “*alkışlanmış bir celladın ellerini bile yıkamadan*” yemek yemesiyle verilir. Zulmün sıradanlaştığı ve alkışlandığı bir düzende; aristokratların halk üzerindeki yaptırımları, yaşamsal değerlerin hiçlenmesi ve yaşanan insanlık trajedileri şiirde başkaldırının yöneltildiği izlekler olarak belirir. Öte yandan *giyotin*, sadece fiziksel anlamda ölüme sürükleyen bir idam aleti değil; simgesel anlamda yok edici vasfıyla da yorumlanabilir. Öyle ki “*keskin bıçağının inmesine neden olan giyotin fiziki bir temasın dışında insanın kimliğine, toplumsal değerlerine*”²⁹⁸ ve zihinlerine yöneltilir; düşünemeyen sorgulamayan mekanik insanlar oluşturma amacı güdülür.

Tamer’in “*Bir Mektup*” şiirinde zulmün boyutları ele alınır ve hiçlenen insan yaşamlarının zulme kurban verilmesi başkaldırı ile karşılanır:

...
*İki fotoğraf gönderiyorum sana.
Birini bir dergiden kestim,
1919’da Amerika’da çekilmiş, Nebraska’da,
bir zenciye linç edenlerin, yakanların yüzlerini göreceksin,*
...
*Bizim kelitemiz sevgidir,
ama sözlükte nefret daha önce gelir*

Bir Mektup, Yanardağın Üstündeki Kuş, 206-207

Yaşananları zulmün bir göstergesi olarak nitelendiren Ülkü Tamer, zulüm ve baskıya evrensele ulaşan bir söylemle karşı çıkar. Anlatıcı öznenin içindeki fırtınaları paylaştığı “*bir mektup*” görünümünde olan şiir, zulüm/baskı ve kapitalizmle gelen insanlık trajedileri olmak üzere iki izlek üzerine oturtulur. Başkaldırının oluşum sebebi olan bu iki izlek şiirde “*iki*

²⁹⁸ Özkara, a.g.e., s. 18

fotoğraf’ aracılığıyla sunulur. Fotoğraflardan biri 1919’da Amerika’da “*Nebraska’da linç edilen bir zenciye*” aittir:



The burning of Will Brown's body, Omaha, Nebraska, Sept. 28, 1919. Source — NSHS, RG2281-69.

25 Eylül 1919’da, Omaha/Nebraska’da, beyaz bir kadının-Agnes Loebeck’in-bir zenci tarafından saldırıya uğradığını bildirmesi ayaklanmaların çıkmasına neden olur. Çıkan ayaklanmalarda olayın faili olarak görülen Will Brown adındaki zenci, linç edilmek istenir. Kalabalıklar tarafından ele geçirilen Brown, asılarak kurşuna dizilir. Ardından da Brown’un bedeni yakılır ve kömürleşmiş bedeni kentin sokaklarında sürüklenir. Olaylar sırasında henüz 14 yaşında olan Nebraska doğumlu aktör Henry Fonda, “*Bu şimdiye kadar gördüğüm en korkunç manzaraydı.(...) Benim tüm düşünebildiğim bir ipin ucunda sallanan bu genç siyah adamdı.*” ifadelerini kullanır.²⁹⁹

Şiirde, Brown’un trajik ölümü anlatıcı özneyi dünya düzenine yönelik başkaldırıya iter. Varolan dünya düzeni ötekileştirmenin ve ötekileştirme ile gelen trajedilerin hâkim olduğu bir düzendir. Öyle ki “*bir varlığın, kendi otantik cemaati uğruna, diğer varlık*

²⁹⁹ “Racial Tensions in Omaha/ A Horrible Lynching” (28 September 1919) http://www.nebraskastudies.org/0700/frameset_reset.html?http://www.nebraskastudies.org/0700/stories/0701_0134.html, (03.03.2014)

alanlarını ihlal edici bir ilerleme ve gelişmeye yönelişi”³⁰⁰ kendinden olmayana yönelik olumsuz tavırları da beraberinde getirir. Bu ise daha ileri safhalarda insanlık trajedilerinin yaşanmalarına kapı aralar. Şiirde iki grup arasındaki (beyaz insanlar ve siyah insanlar) öteki olma durumu, çatışmalara neden olur ve bu çatışma baskın olanın hâkimiyeti, pasif olanın ezilmişliği ile neticelenir. Sevgi, barış, kardeşliğin hâkim olduğu bir dünya tasarımı kurgulayan özne, gerçek-kurgu çatışması yaşar ve gerçek hayatta yaşananların arzulanandan uzak oluşuna “*bizim kelitemiz sevgidir/ama sözlükte nefret daha önce gelir*” dizesiyle sitem eder. Bir zencinin vahşetle gelen ölümü, zulmün hâkim olduğu bir dünya düzeninin varlığını imler. Özne bu dünya düzenine ve bu düzen içerisindekileri zulüm öncülerine başkaldırır.

Fotoğraflardan ikincisi ise kapitalist sistem ile gelen zulüm düzenine aittir. Özne, insan yaşamlarının hiçlendiği maddi değerlerin temel gerçeklik olduğu düzene ve düzen öncülerine başkaldırır:

...

İkinci fotoğraftaki katillere biraz daha acıyarak bakabilirsin.

Vietnam. 1965. Bir Amerikan müzikalini seyreden askerler.

Akıtılmış kanları su diye kullanan pirinçlerin üstünde çektirmişler bu fotoğrafı.

Kimbilir, belki başka bir müzikali seyrediyorlardır bugün Kamboçya’da.

yarın bir başka ülkeye taşınacaklardır;

milyarlarını çoğaltmak uğruna bir Bob Hope

...

Bir Mektup, Yanardağın Üstündeki Kuş, 206-207

Şiirde “1965 Vietnam Savaşı”na³⁰¹ atıfta bulunulur. Savaş ülkelerinden Amerika ise tüm dünyayı etkisi altına alan kapitalizmin öncüsü olarak sunulur. Kapitalist sistem, yarattığı hızlı tüketim girdabıyla kaynakların tükenmesine dolayısıyla hegemonik güçlerin yeni kaynak arayışına çıkmasına neden olur. Bu arayış ise baskın olan gücün pasif olan üzerinde hâkimiyet kurması ve tüm dünya düzeninin, baskın olan gücün çıkarları doğrultusunda değişmesi durumlarını dolayısıyla emperyalizmi beraberinde getirir. Emperyalizm ile gelen zulüm ve savaşlar ise dünya düzenindeki güç algısının belirlenmesinde merkez noktayı teşkil eder. Özetle kapitalizm emperyalizmi, emperyalizm ise savaş ve zulümleri beraberinde getirir.

³⁰⁰ Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 18

³⁰¹ Mehtap Şimşek, “Türk Basınında Vietnam Savaşı: Ulus Gazetesi Örneği”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkulâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S 42, Kasım 2008, s. 311-330

Varlık alanını ihlal etmenin somut görüngüsü olan sömürge ve savaşlar, ontolojik bir katliamın habercisidir. Maddi çıkarlar üzerine kurulu bir düzen içerisinde hiçlenen insan yaşamları, farklılıkların yitmesine dünyanın tekelleşmesine neden olur.

Şiirde kapitalist sistem ve bu düzenin öncüleri, dünya üzerinde yarattığı kaos ile başkaldırı oklarının hedefi olur. Nitekim sömürge ve savaşlarla gelen “özel alan işgali”, değer yitimine ve insan yaşamlarının hiçlenmesine neden olur. Şiirde “*akıtılmış kanlar*” ile sulanan “*pirinçlerin*” üzerinde çekilen “*fotoğraf*”, kapitalist sistemin yarattığı vahşetin görüntüsünü çizer. Bu fotoğrafta yer alan ve “*katil*” olarak nitelendirilenler ise “*daha da acınacak*” bir halde insani duygularını kaybetmiş olarak sunulurlar. Öte yandan yaşanan insanlık dramı karşısında hegemonik güçlerin tavrı, umursamazlık içerisinde “*bir Amerikan müzikalini seyredelerken*” verilir. Söz konusu trajedinin sadece Vietnam’la sınırlı kalmayıp tüm dünyayı saracağı endişesi “*Kimbilir, belki başka bir müzikali seyrediyorlardır bugün Kamboçya’da/yarın bir başka ülkeye taşınacaklardır*” dizeleriyle verilir. Tüm bu yaşanan trajedilerin kapitalist sistemi sembolize eden “*Bob Hope*”un zenginleşmesi için yapılması ise başkaldırı ile karşılaşılır. Şiirin devamında başkaldırı, ruhsal çatışmalarla gelen gür nida ile varlık kazanır:

...

Sevgili dostum,

Benim mektubum değil, bu fotoğraflar birer hançer olsun sana,

Dünyanın acısından renk kapan birer hançer.

Tükür bu fotoğraflara, duvarlarını kazımaya başla,

Taşa sürünen bıçağın sesi bir dinamit gürültüsüne dönecek,

Göreceksin,

İçindeki inilti bir haykırış olarak yükselecek dudaklarından.

Bir Mektup, Yanardağın Üstündeki Kuş, 206-207

Tüm dünyada gerçekleşen ve değişik biçimlerle ortaya çıkan zulümler karşısında anlatıcı öznenin ruhsal kırılmaları, gür nidayla söylenen başkaldırı söylemlerini beraberinde getirir. Şiirde geçen “*hançer, dinamit, bıçak ve haykırış*” sözcükleri başkaldırı imi olarak belirir. Yeryüzündeki vahşetin görüntüsü olan fotoğraflar, yürekleri dağlayan bir hançere benzetilir. Bu hançer dünyanın çeşitli yerlerinde boy gösteren zulmün ve “*acının renk*”lerini üzerinde taşır. Yaralayıcı, öldürücü özelliğe sahip bir nesne olan “*hançer*”in bürüneceği renk ise kanlardan alınan kırmızı rengi olarak çağrışım yapmaktadır. Bu yönüyle hançerin üzerinde taşıdığı ve “*dünyanın acısından*” aldığı “*renkler*”, zulüm ile beliren ölümlerin/kanların

rengidir. Öznenin vahşete yönelik gerçekleştirdiği başkaldırı ise nefretle birlikte belirir. Öyle ki “*tükür bu fotoğraflara*” ifadesi bu nefretin dışavurumudur. Şiirdeki “*taşa sürünen bıçak*”, “*bıçağın bilenmesini*” dolayısıyla düşünsel başkaldırının eylemsel başkaldırıya dönüşmesini imler. Bilenen bıçağın çıkardığı sesin “*dinamit gürültüsüne*”, “*iniltinin bir haykırışa*” döneceği ifadesi ise ruhun derinliklerinde çatışmalarla başlayan başkaldırının büyük bir direnişe dönüşeceğini imler.

Ülkü Tamer “*Allenden İçin*” şiirini Salvador Allende için yazar. “*Şili’de 1970’de devlet başkanlığına seçilen ilk Marksist yönetici olan Allende, 11 Eylül 1973’te General Augusto Pinochet tarafından yapılan askeri darbe ile devrilir. Allende, silahlı kuvvetler tarafından bombalanan Santiago Moneda’daki devlet başkanlığı sarayında mermiyle vurularak ölmüştür.*”³⁰² Şiirde ilk Marksist yönetici olan Allende’nin devrilmesi anlatıcı özneyi başkaldırıya iter. Öte yandan kapitalist sisteme yönelik başkaldırı gür bir nida ile varlık kazanırken tekrarlanan “*unutma*” uyarısı bireye geçmiştekileri hatırlatma eylemidir:

Öğren bu adları, unutma:

Augusto Pinochet,

Gustavo Leigh,

Jose Toribino,

Cesar Mendoza,

Unutma bunların hiçbirini.

Korurlar özgürlüğü, demokrasiyi,

Sonradan bombalayabilmek için.

Yakıt yerine dolar kullanırlar uçaklarında.

Villaları vardır,

Pıhtıdan yapılmış kasalarıdır ülkenin;

...

Şapkasını bırakıp olduğu yerde

Onurunu alıp giden Allende’yi unutma.

Allende İçin, Yanardağın Üstündeki Kuş, 216

Allende’yi deviren Pinochet ve yanlıları şiirde başkaldırı oklarının hedefi olur. 1973’te yapılan darbeye silahlı kuvvetler bir ultimatoma yayımlayarak Başkan Allende’nin en kısa

³⁰² URL,(2011) “O naaş Salvador Allende’ye ait”

<http://www.cnnturk.com/2011/dunya/05/27/o.naas.salvador.allendeya.ait/618159.0/index.html>(12.04.2013)

zamanda istifa etmesini ister. Yayınlanan “*ültimatom Kara Kuvvetleri Komutanı General Augusto Pinochet, Hava Kuvvetleri Komutanı General Gustavo Leigh, Donanma Komutanı Amiral Jose Toribino ve Ulusal Polis Birlikleri Komutanı General Cesar Mendoza tarafından imzalanmıştır.*”³⁰³ Şiirde, Marksist lider Allende’yi deviren Pinochet ve beraberinde bulunanlar, aynı zamanda kapitalist sistemin öncüleri olarak verilir. Allende şiirde, kapitalizm üzerine inşa edilmiş bir imparatorluğun karşısına konulur.

Dünya üzerinde hegemonik güçlerin sözde demokrasiyi götürmek amacıyla ülkeler üzerinde gerçekleştirdikleri sömürgeler, vahşi kapitalizmin yansımaları olarak vücut bulur. Asıl amaçlarını gizleyen hegemonik güçler, bir tür “*yüceltme (sublimation)*” psikozuyla gizil bir perde altında kendileri için gerekli ortamı yaratırlar. Psikolojide toplumca onaylanmayan dürtü, eğilim ve isteklerin toplumca beğenilen etkinliklere dönüştürerek yani biçim değiştirilerek doyurulması olarak tanımlanan “*yüceltme(sublimation)*”³⁰⁴ modern çağda kapitalizmle şekillenen arzuların demokrasi adı altına doyurulmasının karşılığıdır. Diğer bir deyişle modern çağda sömürgecilik kılık değiştirir ve şık bir görüntüyle -demokrasi dağıtıcılığı vasfıyla- sunulur. Şiirde bu durum ise başkaldırı ile karşılanır. “*Korurlar özgürlüğü, demokrasiyi/Sonradan bombalayabilmek için.*” dizeleri bu duruma yönelik başkaldırı söylemleridir. Nitekim emperyalist güçler amaçları doğrultusunda hareket alanı sağlayabilmek için önce “*koruma*” görevlerini yerine getirirlerken sonrasında sömürge mekânlarını zulmün ve savaşların barınağı yaparlar.

Varolan zulüm ve savaşlar ise emperyalizmin daha da özünde kapitalizmin sonucudur. Öyle ki demokrasi yerine savaş getirenlerin sahip olduğu “*villalar, pıhtıdan yapılmış kasalar ve uçaklarda yakıt olarak kullanılan dolarlar*”, kapitalist sistemle gelen savaş ve vahşeti imler. Bir sıvının katı duruma gelmiş hali olarak tanımlanan pıhtı, şiirde “*para kasalarının*” hammaddesi olur ve “*katılaştıran insan kanlarını, metalaştıran ve hiçlenen hayatları*” imleyerek yaşanan vahşeti gözler önüne serer.

Şiirin son biriminde ise kapitalist sistem karşısına konulan Allende’nin ölümüne atıfta bulunulur. Darbeciler tarafından bombalanan devlet başkanlığı sarayında mermiyle vurularak ölen Allende’nin ölümü konusunda bir netlik olmamakla birlikte intihar ettiği fikri yaygındır. Allende’nin “*ölümünden sonra yapılan otopsiye göre çenesinin altından kendini vurarak intihar ettiği*”³⁰⁵ bilinmektedir. Son ana kadar istifa etmeyen Allende, askerlerce kuşatılan

³⁰³ 12 Eylül 1973, Cumhuriyet Gazetesi, <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1973/9/12.xhtml>

³⁰⁴ Marshall, a.g.e., s. 834

³⁰⁵ URL,(2011) “O naaş Salvador Allende’ye ait”

<http://www.cnntrk.com/2011/dunya/05/27/o.naas.salvador.allendeya.ait/618159.0/index.html> (12.04.2013)

sarayda ele geçirilince intihar eder. Şiirde zulmün ve vahşetin karşısına konumlandırılan Allende'nin zulme teslim olmak yerine ölümü seçmesi şair tarafından “*onurlu bir gidiş*” olarak ifadelendirilir.

Zulme yönelik başkaldırı; Sezai Karakoç şiirinde, evrensele açılan bir söylemle varlık kazanır. Dünyayı saran zulüm ve savaşlara başkaldıran Karakoç, “*Kan İçinde Güneş*” şiirinde Macaristan ve Polonya'nın işgal edilmesine başkaldırır:

*Polonya'nın kanı beyazdı
İsyan bir bayraktı süt içinde*

...

Kan İçinde Güneş, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.48

Karakoç, şiirde Sovyetlerin Macaristan ve Polonya'yı işgal etmesini ele alır ve bunu bir yazısında şöyle ifade eder: “*Alman işgalinden kurtulan Polonyalılar, 20 yıllık bağımsızlıktan sonra bu sefer Rus işgaline uğramışlar ama Ruslara karşı Macarlarla birlikte ilk ayaklanmayı yine onlar başlatmışlardır. Onların bu mücadelesini yıllar önce şöyle şiirleştirmiştik.*”³⁰⁶ Sovyetlere karşı ilk ayaklanmayı başlatan Polonya'da yaşanan gelişmeler Macaristan da etkili olmuş, Macar halkı da Sovyetlere karşı başkaldırarak işgalin önüne geçmeye çalışmıştır.

Şiirde savaşları ve ölümleri olumsuzlayan Karakoç, Polonya ve Budapeşte/Macaristan'da yaşanan işgallere, savaşlara başkaldırır. Orta Avrupa'da bulunan ve Almanya, Slovakya, Rusya, Ukrayna, Çek Cumhuriyeti ülkelerine komşu olan Polonya gerek iklim açısından -kar yağışlı bölge olması dolayısıyla- gerek insanların ten rengi açısından “*beyaz*” rengini çağrıştırır. Öte yandan saflığın rengi olan “*beyaz*” şiirde Polonyalıların masumiyetine atıfta bulunan simge değerdir. Beyazın diğer ifadesi olan “*süt*”ü “*isyan bayrağına*” zemin kılan Karakoç, Polonya başkaldırısına haklı bir mahiyet kazandırır. Polonya'nın ardından yönünü Macaristan'a çeviren Karakoç, Budapeşte'de yaşanan ölümleri başkaldırıyla söylemleştirebilir:

...

*Ama ben Peşte'ye dönüyorum
Peşte bir kan çemberi
Işıklı çemberler içinde ölümler
Konuşturuyorlar sfenksleri*

³⁰⁶ Sezai Karakoç, “Polonya'yı Bağımsızlığına Nasıl Kavuşturduk”, (16.01.2008)
<http://www.habervaktim.com/haber/3711/polonyayi-bagimsizligina-nasil-kavusturduk.html>(18.05.2013)

Öğretiyorlar kelimeyi doğan

Çocuklara kutsal kelimeleri

Kelime en güçlü silahtır

Tutar şehri ve insanı

...

Kan İçinde Güneş

Şahdamar/Körfez/Sesler, s.48

Tuna Nehri ile ikiye ayrılan Budapeşte'nin doğusunda kalan kısmı olan Peşte'nin savaşa bütünleşen görüntüsü "*kan çemberi*" içerisinde sunulur. II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Sovyetlerin Peşte'yi kuşatması şiirde Peşte'nin "*kan çemberi*" içerisinde kalmasıyla sunulur. Söz konusu olan bu "*kan çemberi*"; silahlarla/kurşunlarla gelen ateş hattının çepeçevre sardığı ölümün ve zulmün gerçekleştiği bir çember olarak belirir. Bu durum şiirde "*ışıklı çemberler içinde ölümler*" ifadesiyle sunulur. Silahların ateşlenmesiyle ortaya çıkan kıvılcımlarının/"*ışıkların*" içerisinde kalan insanların ölümleri, zulmün trajik göstergesidir. Öte yandan şiirde geçen "*sfenks*" sözcüğü, temel açar sözcüklerden biri olarak belirir. Antik efsanevi bir yaratık olan sfenkslerin en yaygın olarak bilinenleri, Antik Mısır'da ve Yunan mitolojisinde görülür. Mısır sfenksi; "*insan başlı bir aslan*" şeklindedir. Başı ise genellikle Firavun'un kafasından oluşur. En büyük ve ünlü olanı ise Büyük Gize Sfenksi'dir. "*Güneş tanrısıyla özdeşleştirilen Mısır sfenksi, hükümdarlık erkinin iyileri koruyan, isyancıları korkutan bir simgesidir. (...) İyiliksever ve koruyucu bir tanrı olan Mısır sfenksi, anlayış bakımından, Yunanlılar'ın zalim dişi sfenksinden çok farklıdır.*"³⁰⁷ Yunan mitolojisinde yer alan sfenks ise "*Thebaililer'den öç almak üzere bir tanrı tarafından gönderilen*"³⁰⁸ yıkım ve kötülüğü temsil eden bir canavardır. Pençeleri, tırnakları ve göğsü aslandan; kuyruğu yılandan oluşan Yunan sfenksi, kanatları olan bir kadın şeklindedir.

Şiirde "*konuşturulan sfenkslerin*" kim tarafından (ölüler ya da öldürenler) konuşturulduğu okuyucunun alımlamasına bırakılır. Bu bağlamda iki yorum ön plana çıkar. Sfenkslerin "*ışıklı çemberler içerisindeki ölümler*" tarafından konuşturulduğu dikkate alınırsa; bu bağlamda "*sfenks*" imgesi, gerçekleşen zulüm karşısında taşlaşmış varlıkların dahi dile geldiğini imler. Konuşan sfenks, zulme karşı dile gelerek başkaldırının simgesi olur ve geleceğin simgesi olan "*yeni doğan çocuklara*" "*kutsal kelimeleri*" öğreterek kurtuluşun umudunu verir. Sözün sese dönüşmesiyle beliren kelimeler, içerisinde taşıdığı büyülü güçle

³⁰⁷ Büyük Larousse, "Sfenks", İnterpress Yay. C.20, 1986, s. 10433

³⁰⁸ Büyük Larousse, "Sfenks", İnterpress Yay. C.20, 1986, s. 10433

tüm dünyaya yön verecek niteliktedir. Şiirde kelimelerin gücü, kutsallıkla bağdaştırılarak Antik Mısır'da kutsal sayılan sfenkslere emanet edilir.

Diğer bağlamda, sfenkslerin öldürenler tarafından konuşurulduğu fikri esas alındığında, Yunan mitolojisindeki sfenks figürü ön plana çıkar. Yunan mitolojisinde kötülüğün simgesi olan sfenks; şiirde zulmü, savaşı ve ölümü getiren insanların “taşlaşmış/sfenksleşmiş” görüntüsü olarak belirir. Zulmedenlerin insani değerlerden yoksun oluşlarına gönderme yapar. Sfenksleşen insanların şimdiki ve geleceği, kaosa ve savaşa gebe kılması “yeni doğan çocuklara” kendi “kutsal kelimelerini” öğretmesiyle sunulur. Şiirin devamında varolan zulmün trajik boyutu sergilenir:

Elektrik lambalarının altında

Kadın kanları

...

Günah duvarına düşmüş

Şehrin beyaz kaderi

...

Dünyaya kan ismini veriniz

Kan İçinde Güneş

Şahdamar/Körfez/Sesler, s.48

Cadde ve sokakları aydınlatan elektrik lambalarının “kadın kanları”nı aydınlatması varolan zulmün trajik göstergesidir. Elektrik lambalarının gece yanması ise şiirdeki zaman diliminin gece olduğunu ifade ederken “gece” karanlığın, kaosun ve zulmün simgesi olarak belirir. Gecenin içerisindeki aydınlatma aracı olarak beliren elektrik lambalarının aydınlattığı unsur ise ölümün görüngüsü olan “kadın kanları”dır. Öte yandan şehirdeki masum insanların kanla boyanan bir trajige mahkum olması şiirde “şehrin beyaz kaderi”nin “günah duvarına düş”mesiyle somutlaştırılır. Şiirin son biriminde söylenen “Dünyaya kan ismini veriniz” söylemi ise tüm dünyayı saran zulüm ve ölümlere yönelik başkaldırıdır.

İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan'ın otorite ve iktidara karşı bakış açısı anarşist bir tarzda belirir. O bir masada otoritenin görüntüsü olan iktidarın karşısında oturmayı dahi reddeder. Çünkü ona göre önemli olan o masaya oturmamaktır: “(...) masanın bir yanıyla öbür yanı arasında kesinlikle bir ayrım yoktur.”, “(...) işte bundan dolayı bu masaya oturmuyorum o kadar. Oturmuyacağım.”³⁰⁹ O, iktidarın yanında olmakla yakınında ya da

³⁰⁹ Karaca, a.g.e., s. 287

karşısında olmanın farksız olduğunu söyler ve iktidarın hiç olmadığı bir mekân arzular. Bu bağlamda onun otoriteye ve iktidara olan tavrı da radikal bir başkaldırı biçiminde gerçekleşir.

Zulme, baskı ve otoriteye karşı olan Ece Ayhan; tarihin baskı ve zulmü imleyen hatıraları barındırması yönüyle tarihe ve tarihteki çoğu karaktere karşı da sert bir tutum takınır. “*Usta İşi*” şiirinde Moğolların yaptığı kültürel katliama yönelik başkaldırının izleri görülür:

1. *Fakir kuş hiç unutmaz, kitapların yakıldığı yıld*

Kırk kapıdan birden devletle girdiğini gördük

Başsız bir at ve içindeki solgun süslü binicisinin

Dervişlere göre parçalanmış ölüm doğudan dönüyordur

...

Usta İşi

Bütün Yort Savullar, s. 138

Moğolların tarihi süreç içerisinde fethettikleri topraklardaki kütüphaneleri yaktığı bilinmektedir. Öte yandan pek çok dönemde baskı ve sınırlandırmalar ile ortaya çıkan kaos ortamında, kitaplar tehlikeli varlıklar olarak görülmüş; çeşitli sınırlandırmalara uğramıştır. Şiirde baskı ve sınırlandırma düzenine başkaldırılır; kitapların yakılmasıyla gelen “kültürel katliam”, “*fakir kuş*”un gözlemleriyle anlatılır. Şiirde “*ölümün doğudan dönüyor*” olması bahsedilen kişinin Moğol Hanı olduğu yorumunu güçlendirir. Geçmişin, tüm yaşanmışlıkların izlerini taşıyan kitaplar/yazılar, geçmişin ruhunu geleceğe taşıyan dolayısıyla milletlerin varoluşunu sağlayan kültürel değerlerdir. Geçmiş ile gelecek arasında köprü kurarak erişirici ve var edici bir gücün kaynağını oluştururlar. Öte yandan bir milletin hafızasının somut görüngüsü olması itibariyle ontolojik bir değer arz ederler. Kitapların yok edilmesi ise bir milletin milli kimliğinin/benliğinin yok edilmesi demektir. Kitapların yakılmasıyla gerçekleşen “kültürel katliam” şiirde başkaldırı ile karşılanır. Katliamı gerçekleştiren kişinin “*başsız bir at*” üzerindeki “*solgun süslü*” görüntüsü ontolojik ölümü gerçekleştirmiş bir ruhun sadece fiziksel olarak var olduğunu ifade eder.

Siyasi alanda beliren iktidar kavramını kabul etmeyen Ayhan, rejimlerin ardı ardınca/hızla değişmesini toplum için tehlike olarak görür. Hızla değişen rejimleri ve rejim liderlerini ise “*Vedha’ların Birinde/I-Kumarcı Musa*” şiirinde ironik bir söylem çatısı altında “yüceltilmiş” vasıflarla verir:

Vedha'lardan birinde bir küçük tanrı
Küçük işler için
(Ben görmemiş olayım)
(...)
(Siz kendinizin kaçınıcı peygamber olduğunı sanıyorsunuz)
Hangi rejim için
(O kadar çabuk değişiyorlar ki)
Birinci katları dinamitlenmiş evlere benzer yıkılıveririz
Sokak başlarında görür ve fotoğraflarını çekeriz
(Vedha sana ne dedi)
(Dedi ki)

Vedha'ların Birinde/ I-Kumarıcı Musa

Bütün Yort Savullar, s. 13

Hinduizm'in kutsal metinleri olan "Vedalar"ın "Vedha" olarak verildiği şiirde "Tanrı, karikatüristik bir öğe"³¹⁰ olarak sunulur. "Küçük" bir görüntüyle beliren "tanrı", öznenin "ben görmemiş olayım" ifadesiyle karşılanır. Ardı ardınca değişen rejimlere dinsel özellikler yükleyen Ayhan, rejimlerin dinler gibi kutsanmasına karşı çıkar. Öte yandan ideolojilerin "uydumculuğu"³¹¹ ile yüceltilen rejim liderleri ise ironik bir tarzda "peygamber" olarak nitelendirilir.

Dini kaynaklarda hadislere göre "124 bin peygamber"³¹² gönderilmiştir. Bu bağlamda dünyaya gelen çok sayıdaki peygamberler ile rejimler arasında "çokluk" ilişkisiyle bir benzerlik kurulur ve rejimlerin hızla değişmesi eleştiriyle karşılanır. Bu eleştiri ise şiirde "hangi rejimin peygamberi" olduğu sorusuyla gelir. Hızla değişen rejimlerin ve liderlerin toplumda yarattığı etki ise olumsuz yöndedir. Ardı ardınca değişen rejimlerin toplum üzerindeki yıkıcılığı, "birinci katları dinamitlenmiş evler" benzetmesiyle ifade edilir. Temelden yıkılan bir evin yıkımı ile toplumun yıkımı özdeşleştirilir. Bu yıkımın insanlar tarafından duyarsızlıkla karşılanması ise "fotoğrafların" çekilmesiyle imlenir.

Ayhan, şimdideki iktidara olduğu kadar tarihteki iktidarlara da sıcak bakmaz. O, "Ortodokslular XXIV" şiirinde iktidarı simgeleyen unvanların bireyi "kara" rengine büründürdüğünü ifade eder:

³¹⁰ Kul, a.g.e., s. 258

³¹¹ Frankl, a.g.e., s. 120

³¹² İbni Hibban- Nureddin El Heysemi, *Sahih-i İbni Hibban Zevaidi*, (Çev. Hanefi Akın- Hasan Yıldız), Ocak Yayınları, İstanbul, 2012, 77/2

Yatıştırır kaygılarını. Verebilmiştir ürperişlerine biçim. Her Todori kişi, alacaktır adını Paşa Karatodori.

Ortodokslular -XXIV-

Bütün Yort Savullar, s. 110

Tarihin etikçi vasfıyla derinlemesine irdelenmesi gerektiğini düşünen Ayhan, iktidarın tarihteki görünümünü başkaldırı ile ele alır. Şiirde adı geçen Todori, Kalamış'ta bir meyhaneye adını vermiş bir Rum'dur. Güler yüzlü ve yemeklerinde de usta bir meyhaneci olan Todori, çoğu yazar ve şairi de müdavimleri arasına katmıştır.³¹³ Öte yandan Karatodori(Karathedori) Paşa ise, Berlin'de doğmuş bir dönem Osmanlı paşalığı yapmıştır. Abdulmecid'in özel doktorluğunu yapmış olan Stefanos Karathedori' nin oğludur. Tam ismi 'Karathedori' olan paşanın, şiirde ismi Todori olarak sunulur. 'Kara' lakabı ise iktidarı simgeleyen 'Paşa' unvanını almasıyla verilir. Şiirde 'paşa ve kara' sözcükleri arasında bir bağ kurularak erk sahibi olmayla başlayan olumsuz yöndeki değişimlere karşı çıkılır. İktidar kavramının kendisine karşı olan Ayhan'a göre birey, aldığı unvanla "kara"lığa bürünür. İsimlerdeki çağrışım benzerliği nedeniyle iki farklı kişiyi iktidar kavramıyla iyiden kötüye geçiş yaptıran şair, neşeli bir meyhaneciyi kara rengini alan bir kimseye dönüştürerek başkaldırır.

Ayhan, "Amatörler ve Profesyoneller" şiirinde "Vrangel'in orduları" imgesiyle geçmişin ve şimdinin otorite düzenine başkaldırır:

Bir ay vardı

Ay çıkınca gitmeliydim oysa

Gidin unutulmuş diyordular

Vrangel'in orduları bile unutuldu masaların başında

Viski bize bir profesyonel orospu kadar pahalı geliyor

...

II- Amatörler ve Profesyoneller

Bütün Yort Savullar, s.14

Karanlığın aydınlık yüzü olan "ay", güneşten aldığı ışıkla geceyi aydınlatan bir özelliğe sahiptir. Öte yandan ayın varlığı gecenin/karanlığın işaretidir. Şiirde "ay" metaforu, "gitme ve unutma" eylemleriyle birlikte verilir. Karanlık gecede yaşananlar ayın çıkmasıyla birlikte unutturulmak istenir. Unutma eyleminin fayda-zarar ilişkisi bağlamında bireye

³¹³ Artun Ünsal, "Geçmişten Günümüze İstanbul'un Lokantaları", *Şehir ve Kültür: İstanbul* içinde, (Ed. Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili), 2010, s. 414, <http://issuu.com/ibbturizmzabita/docs/sehirvekultur> (15.01.2013)

yönelik katkısı şiirde olumsuz bir anlam ile belirir. Nitekim insanın unutmaya özelliği, kimi zaman kötülükleri geriye atma ile yaşanılabilir bir dünyayı beraberinde getirirken kimi zaman yitikliğe yol açar. Şiirde “gece”de yaşananların unutulması bireyleri, daha genel çerçevede toplumları, aynı hataları tekrar yaşatmaya yöneltir. Böylelikle düzen öncüleri toplumları istediği gibi yönetmeye varan bir tutum için gerekli zemini hazırlar. Şiirde bu unutmaya/unutturulma eyleminin geçmişteki yansımaları dile getirilir. “Vrangel”, Kızıl Ordu’nun karşısına Beyaz Ordu’suyla çıkan, Sovyetlere karşı savaşan ve bu yönüyle tarihte yer edinen bir generaldir.³¹⁴ Vrangel’in ve Beyaz Ordu’nun unutulması gibi geçmişte yaşanan olayların unutulması/unutturulması düzen öncüleri tarafından bellek yitimine dair uygulanan stratejiler olarak belirir. Şiirde ‘başkası’ tarafından söylenen “gidin ve unutun” söylemleri, otorite öncüleri tarafından bireylerin yaşadıkları unutmaya zorlanmasını, daha da genelde bellek mekânlarına yapılan müdahalenin varlığını imler.

Ayhan; tarih kelimesini tarihi süreç içerisinde incelerken “bilmeye çalışmak, anlamak ya da bilmek anlamlarını” içerdiğini, ‘historien’ sözcüğünün daha sonra “zaman içinde olup bitenlerin hepsi” anlamında geldiğini ifade eder. Dolayısıyla ona göre tarih, sadece olup biten olaylar bütünü değil; olaylarla birlikte bilmek, anlamak, anlamaya çalışmak eylemlerini de içeren bir olgudur. Ayhan’ın tarihin “geçmişteki olaylara ilişkin bilgiler toplamını içeren statik bir alan değil; insanı, yaşamı, insani gerçeklikleri anlamaya çalışırken, yaşamın, bugünün, bugünkü olay ve insanların geçmişteki izlerini ya da karşılıklarını gözlemlemeyi sağlayan dinamik bir kaynak”³¹⁵ olduğunu düşünür. Tarihi “insan-yaşam-gerçeklik” çerçevesinde irdelemek gerektiğini düşünen Ayhan, tarihi düzünden okumaya karşı çıkar.

Ona göre tarihi düzünden okumak, geçmişteki olayları derinlemesine araştırmadan, sorgulamadan kabul etmektir. “Düztarih özel deyimi; geçmiş olguları, olayları ve oluşları pek de kurcalamadan, (iktidarların dışında kalmayarak) irdelenmeden ve (otopsi yapar gibi neşterle) deşmeden olup bitenlere bakmaktır bence.”³¹⁶ Bu bağlamda tarihi etikçi sıfatıyla, derinlemesine irdeleyerek okumak gerektiğini savunur. O, tarihi düzünden okumaya karşı koyan bireyler arzular. Bu arzusu “Yort Savul” şiirinde başkaldırıyla birlikte şekillenir:

...

3. Bir, Yeryüzüne nasıl dağılmıştır

Tarihi düzünden okumaya ayaklanan çocuklar?

4. İki, Daha yavuz bir belge var mıdır ha

³¹⁴ Meydan Larousse Büyük Ansiklopedi ve Lûgat, “Vrangel”, Meydan Yayınevi, C.12, 1990, s. 635

³¹⁵ Kul, a.g.e., s. 177

³¹⁶ Ece, Ayhan, *Şiirin Bir Altınçağı/Yazılar, Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 1993, s. 44

Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzlerden?

5. Üç, Boğaziçi bir İstanbul ırmağıdır

Nice akar huruc alessultanlarda bayraksız davulsuz?

Yort Savul, Bütün Yort Savullar, s. 123

Derin çatışmalar yaşayan ve düzenden memnun olmayan özne, zihinlerde soru işareti oluşturmak için tüm insanlığa ve sisteme üç soru sorar. Geçmişin daha iyi anlaşılması için tarihin bir “etikçi” gibi yorumlanması gerektiğini düşünen Ayhan’ın zihnindeki birey tipi, “tarihi düzünden okumayan, okumaya ayaklanan çocuklar” olur. Öte yandan gerçek algısı üzerine insanları düşünmeye çağıran Ayhan, şiirde gerçeklik algısının çerçevesini çizer; gerçeğin “belge”lerden ibaret sayıldığı anlayışının karşısına, “gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzler”i koyar.

Üçüncü soru ile beraber gelen ve “isyan etmek/ayaklanmak”³¹⁷ anlamında kullanılan “huruc alessultan” ifadesi ise başkaldırının alenen ilan edildiği bir imge olarak ortaya çıkar. Bir “İstanbul ırmağı olan Boğaziçi”nin coşkun suları ile ayaklanma arasında kurulan bağ, varolan düzen ve anlayış karşısında tabiatın da sessiz kalmayışının ifadesidir. Tabiat ve özne ile gelen başkaldırının bayram havasına bürünmesi “bayrak ve davul” imgeleriyle açıklanır. Şiirin devamında ise geçmiş-an mukayesesi, başkaldırı ile verilir:

...

7. Çocuklar! ile bile muhbirler! ve bütün ahali!

Hep birlikte, üç kez, bağıarak, yazınız

8. Kurşunkalemle de olabilir

Yort Savul!

Yort Savul

Bütün Yort Savullar, s. 123

Ayhan; halkın ayaklanmasını, yine halk arasında çokça kullanılan “Yort Savul!” ifadesiyle gerçekleştirir. Yunus Emre’nin “İşitin Ey Yarenler” adlı şiirinde de geçen “Yort Savul” ifadesi, Eski Anadolu Türkçesinde “Çekilin, dağılın! Efendim geliyor!”³¹⁸ anlamında kullanılır. Öte yandan Osmanlı döneminde de padişahların geçişi sırasında askerlerin kalabalıkları dağıtmak, padişah yolunu boşaltmak için halka söylenen bir ifade olarak bilinir. Şiirde geçmişte halka söylenen “Yort Savul!”, şimdi’de halk tarafından otoriteye yöneltilir;

³¹⁷ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2001, s. 385

³¹⁸ Sadık Yalsızuçanlar (22 Haziran 2008), “Yort Savul!”, Zaman Gazetesi./Zaman-Yorum

değişen halk olgusu ile gelen ayaklanma diyalektik bir kurguyla sunulur. “Çocuklar, tüm ahali, hatta muhbirler” bile sisteme, tarihe ve insanlığın önüne engel olarak ortaya çıkan tüm otoritelere karşı başkaldırının sembolik ifadesi olan “Yort Savul!” ile ayaklanmaya çağrılır.

Ayhan, “Yalınayak Şiirdir”de tüzüklerle sınırlandırılan düzene boyun eğmediğini “çarpışma” imgesiyle verir:

1. Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim

...

Yalınayak Şiirdir

(Bütün Yort Savullar, s. 131)

Modern dünyanın bürokrasiyle gelen yönetim anlayışının terimlerinden biri olan “tüzük”ler, yasalarca belirlenen işlerin nasıl yapılacağını belirten maddeler bütünüdür. Ayhan’a göre yaşamın ve yaşam içerisindeki her şeyin tüzüklere bağlı olduğu bir düzende insan ve toplum, otoriteyle kuşatılmıştır. İnsanın edilgen bir konuma indirildiği, yasaların ve tüzüklerin temel güç/etkin unsur olarak belirlediği şiirde başkaldırı tüzükler aracılığıyla devlet otoritesine yöneltilir. Şiirin devamında ise söz konusu erkten en çok zarar gören, yaşamın dışına atılmış insanların trajedisi sunulur.

Tüzüklerle gelen yaptırımlarla otoriteye yöneltilen bir başka eleştiri “Ortodoksluklar XIX” şiirinde ortaya çıkar.

“Aldırıışızdı. Kesik sağ elinin parmakları, kendi tüzüğünün gerektirdiği işareti yapmıştır.”

Ortodokslular -XIX-

Bütün Yort Savullar, s. 105

Enis Batur, “Tahta Troya” adlı eserinde Ayhan’ın bu şiiri Protopop Avvakum’dan etkilenecek şekilde oluşturduğunu ifade eder. Protopop, Ortodoks Kilisesinin bünyesinde doğan bir uyuşmazlığın sonucunda ruhban sınıfının yönlendirdiği ayinlerde de önemli değişiklikler olageldiğini anlatır. Yandaşları, tüzükte belirtildiği üzere, istavroz işaretini üç parmakla çıkartmayı yadsırlar. Bu nedenle de üzerlerindeki baskı yoğunlaşır ve işkenceye dönüşür.³¹⁹ Baskı ve işkenceler sonrasında tüzüğün/otoritenin baskın çıkması ise trajediyle beliren bir ironiyle söylem kazanır: “Sadece omuz silktim ve açlıktan ölmeğe karar verdim... Yere düşen,

³¹⁹ Batur, a.g.e., s. 142(1.Oda metin)

kesik sağ elinin parmakları tüzüğün gerektirdiği şekilde istavroz işareti yaptı.”³²⁰
Avvakum’dan esinlenen Ayhan, Batı’nın dinsel erk ile gelen otoritesi karşısında insan yaşamlarının hiçlenmesine başkaldırır. Öyle ki otorite düzeninde değiştirilemez gerçekliklerini simgeleyen tüzükler, her şeyin üstündedir ve kati surette uygulanması gerekir. Gerçekte insan ve toplum yararına olması gereken tüzüklerin/yasaların insan yaşamlarını hiçleyen bir anlayışla uygulanması, baskı ve otorite düzeninin trajedisini yansıtır. Şiirde, dinsel ve siyasal iktidarın baskılarına yönelik başkaldırı batı kültüründen izlerle verilir. Ayhan, otorite ve kuralların öncelenerek insan hayatının hiçlendiği düzene başkaldırır ve bu başkaldırışı evrensel açılan bir boyutta verir.

“*Ayşe Dolley’in Bulunmadığı Bölge*” şiirinde ise otorite düzeninde öncelikleri ve gelecek hayalleri elinden alınan bireyin isyanı verilir:

...

Ben ikinci gözümü bir kurşunla değiştim

Ne denilebilir benim gözüm maviydi

V- Ayşe Dolley’in bulunmadığı Bölge

Bütün Yort Savullar, s. 17

“*Göz, kurşun, mavi*” metaforları üzerine temellenen şiir; cılız bir sesin hayatın acımasız yönüne yönelttiği başkaldırıdır. Ruhun dış dünyaya yönelik penceresi olan “*göz*”, denizin sonsuzluğu çağrıştıran “*mavi*” rengini alır ve şiirde de sonsuzluğun/sınırsızlığın/özgürlüğün simgesi olarak belirir. Ne var ki bu sonsuzluğun, sınırsızlığın yerini zulmün simgesi olan ve ölümü zihinlerde çağrıştıran “*kurşun*” alır. Kurşunun yok edici etkisi, maviliğe galebe çalan konumdadır. Yaşamsal güzelliklerin yerini kurşuna/zulme bırakması, hayatî değerlerin hiçlendiğinin göstergesidir.

Otorite düzeninde sanatçının kısıtlanmasına, baskı altında tutulmasına karşı başkaldıran Ayhan; “*Çocukların Ölüm Şarkıları*” şiirinde bu isyanının yansımalarını verir:

Lağım yollarından girdi metropollere

Uyandırdı türkçeledi barok bilincini

Alkazar nedir bilmemiş alışılmamış parmaklı kötü

Uyandı türkçelendi Fikret mualla bir deli

Ve cumhuriyetin her ilanında üç

³²⁰ Batur, a.g.e., s. 141(1.Oda metin)

Bitmek üzere siyah bira içen eski babam

Metropoller ortası fikret mualla digan

Kovalar şiirsizler düşmanlarım ayağa kalksınlar.

Çocukların Ölüm Şarkıları -II-

Bütün Yort Savullar, s. 57

Gerçeğin taklit edilmesi veya gerçeğin zihinde yeniden biçimlendirilerek yansıtılması şeklinde tanımlanabilecek olan sanat, yaratıcılığı ve üretkenliği ile doğasında tükenmez bir gücü taşır. Bu nedendir ki iktidar her daim sanatın ve sanatçının kendisine hizmet etmesini/kendi yanında olmasını ister. Ne var ki özgürlüğün nüvesini içinde barındıran sanat ve sanatçı ise otorite ile daimi bir çatışma içerisinde olur, sınırlandırmalarla mücadele eder.

Cumhuriyeti, Osmanlının/iktidarın kılık değiştirmiş hali olarak gören Ayhan; bu yüzden cumhuriyete de pek sıcak bakmaz. Ona göre birbiri ardınca gelen rejimler, küçük şekil farklılıkları dışında birbirinin devamıdır. Bu rejimlerin yarattığı etki ise şiirde “*üç siyah bira*” ile imajinatif bir yapı kazanır. Öyle ki rengi ve türü/tadı aynı olan rejimlerin birbirlerinden farklılığı sadece sırası itibariyledir. Baskı ve sınırlandırma ise her rejimde yer edinmiş olarak belirir. Bununla birlikte rejimlerin olumsuz etkilerinin toplum üzerindeki yansıması biraların “*siyah*” olmasıyla sembolize edilir. Sarhoş edici etkisiyle gerçeklerden, sıkıntılardan uzaklaşma adına geçici bir çözüm olarak görülen “*bira*”, siyah rengine bürünür ve rejimlerin yarattığı sıkıntılardan uzaklaşma isteminin dışavurumu olarak şiirde yer edinir.

Şiirde her yönetim biçiminde devam eden baskı ve sınırlandırmaların isyanı “*Fikret Mualla*” ile verilir. Fikret Mualla olumsuz etkilerle/kovuşturmalarla yaşamın uç noktasına atılan, bastırılan kimselerin temsilcisi olarak belirir. Çağdaş Türk ressamı olan Fikret Mualla Saygı³²¹, çalkantılı ve bohem yaşam tarzını resimlerine de aksettirerek çağdaş resmin beğenilen ürünlerini verir. Dev bir panoda toplu halde portrelerini çizmekte olduğu devlet büyükleri hakkında sarhoş ve sinirli bir anında uygunsuz sözler sarf eden Fikret Mualla, bu sözlerinden ötürü çeşitli soruşturmalar geçirir. Bununla birlikte ‘Ses’ dergisi için çizdiği desenlerden bazılarının müstehcen bulunmasıyla hakkında dava açılır. Davadan beraat etse de ömür boyu sürecektir olan polis fobisi ve alkolik yaşam tarzı, bu davalar ve soruşturmalar sonucunda belirir. Beraatından hemen sonra Paris’e giderek orada alkolle bütünleşen bohem bir yaşam tarzını benimsemesi ölümüne kadar devam eder. Şiirde Fikret Mualla ismi, Ayhan’ın baskı ve sınırlandırmalara yönelik eleştirisi olarak belirir.

³²¹ URL, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Fikret_Mualla%C3%A2\(10.11.2013\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Fikret_Mualla%C3%A2(10.11.2013))

Düzen bozucu insanların, sanattan anlamayan kimseleri “*şiiirsizler*” olarak nitelendiren Ayhan, *şiiirsizlerin* yaptıkları karşısında başkaldırı çağrısını “*ayağa kalksınlar*” ifadesi ile verir. Barok bilinci ile imlenen sanatsal gelişmeleri/değişmeleri ülkede tanıtan kimselerin anlaşılmadığı gerçeği ise bu gelişmelerin “*lağım yolları*” ile imlenen zorlu yollarla getirilmesi durumunu imler. Sanata verilen değerin aşağı olması durumu eleştirilen bir tutum olarak belirir.

Toplumun her tabakasıyla iç içe geçmiş olan iktidar kavramının farklı görüngüleri toplum içerisinde görülür. Ayhan şiirinde daimi bir olumsuzlama ile beliren iktidar kavramı, salt siyasi düzeye indirgenmez; insandan topluma açılan perspektifte tüm boyutlarıyla ele alınır. Ona göre iktidar, sahip oldukları erkle ötekiler üzerinde egemen olanlardır. İktidarı her yönüyle bir sınırlandırma, kuşatma, insanlar üzerindeki bir otorite/güç olarak gören Ayhan, iktidarın hiçbir türüne boyun eğmez. Siyasi manada halkın kanını emen, tüm haksızlıkların sorumlusu olarak gördüğü iktidarı, sosyokültürel bağlamda başkasının varlık alanına müdahale eden zorbalılar olarak görür.

Ece Ayhan’ın “*Mor Külhani*” şiirinde iktidar kavramı halk arasındaki görüntüyle sunulur. Toplumsal düzlemde gür sesin derin haykırırlara dönüştüğü bir başkaldırı bildirisi olan “*Mor Külhani*” şiirinde, “*külhani*” söyleyişin “*mor*” rengiyle birlikte başlık/açar sözcük olduğu görülür. Bu başlık ise şiirin, “ezilen halkın hakları” üzerine kurulu oluşunun ipuçlarını verir. “*Kendilerine özgü giyiniş ve konuşma tarzları olan, argo kullanan, kabadayı...*”³²² gibi anlamları olan “*külhanbeyi*” aynı zamanda “*hamamların altında bulunan ocağa*”³²³ kömür atan kişi olarak tanımlanır. Külhanbeyi olmanın pek çok kuralı olmakla birlikte bu kurallardan bazıları; güçlü-kuvvetli olmak, insanların iyiliğini istemek, öksüz ve yetim olmaktır. Bu özellikleriyle halkın hakkını savunan kahraman görünümlü bireyler olarak beliren külhanbeylerinin şiirdeki temsilcisi Ece Ayhan’dır. Ayhan’a göre; “*kabadayılar haksızlığa uğrayanları, horlananları kanatları altına alırlar.*”³²⁴ Şiirdeki külhanbeyi söyleyiş; Ayhan’a, şiirin ve halkın koruyuculuğunu üstlenme gibi bir vazife yükler. Öte yandan “*mor*” renginin ezilmişliğin, dışlanmışlığın rengi olmasının yanı sıra feminel bir renk olması; şiirdeki iki temel izlek olan “cinsellik ve toplumsallık” kavramlarının başlıkta ‘*mor külhani*’ olarak özetlendiği yorumunu kuvvetlendirir.

Şiirin her bölümünde, yozlaşmış düzen ve bu düzen içerisinde sıkışıp kalmış insanların sıkıntıları dile getirilir. Bu sıkıntı tanımlamaları ise yaşamın türlü yönlerine tanıklık

³²² Türkçe Sözlük, s. 1281

³²³ Türkçe Sözlük, s. 1281

³²⁴ Ayhan, a.g.e., s. 68

eden, çağına ve toplumuna ayna tutan “*şiiir*” metaforu ile birlikte verilir. Şiirin ilk biriminde düzenin yozlaşmışlığı şiiiri de yozlaşmaya sürükler. Bu durum ise yine şiiirin var edici gücüyle aşılmaya çalışılır. Şiiirdeki külhanbeyi söyleyiş, düzeni yozlaştıran bireylere yönelik başkaldırı olarak belirir:

1. *Şiiirimiz karadır abiler*

*Kendi kendine çalan bir davul zurna
Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan
Taşınır mal helalarında kara kamunun
Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiiridir
Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler*

...

Mor Külhani, Bütün Yort Savullar, s. 124-125

Şiiir, yaşamın var edici nüvesini içinde taşıyan bir öz; bireyin kendiliğini oluşturduğu, yaşamı ve dünyayı anlamlı kılmaya çalıştığı bir söz cennetidir. Bir “*başkaldırma ve yaratma eylemi*”³²⁵ olan şiiir, aynı zamanda yaratıcı dehanın geleceği kurmaya çalıştığı küçük bir dünya tasarımıdır. Şairin kendini yaratma, özne oluş’unu duyumsama edimlerini ve yaşama müdahale edebilirliğini barındıran bir başkaldırı eylemidir. Öte yandan tüm edebi türler gibi çağına ve toplumuna ayna tutan bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda şiiirler, düzenin ve toplumun bozulmuşluğuna/yozlaşmışlığına da ayna tutar. Bozuk düzenin içerisinde varoluşun özünü içerisinde taşıyan şiiirin de “*kara*” rengini alması yaşamın yok oluşa sürüklenmesi anlamına gelir. Varoluşun özünü içinde taşıyan değerlerin yozlaşması ise geleceğin ve tüm dünyanın tinsel ölüme sürükleneceğinin kehanetidir.

Şiiirdeki başkaldırının muhatabı ise erk sahibi “*abiler*”³²⁶dir. Nitekim “*abiler*”, halk üzerinde baskı uygulayarak zorbalıkla istediklerini yapan ve alan bir görünümde olumsuzlanan olarak belirirler. Öznenin külhanbeyi söyleyişi ise ağabeylere yönelik bir

³²⁵ Jean-Louis Joubert, *Şiiir Nedir?*(Çev. Ece Korkut), Öteki Yayınları, Ankara, 1993, s. 91

³²⁶ “*Bilirsiniz, taşrada bulunan konsomatrisler dışarıda son derece ürkek davranırlar. Tıpkı bir gazal ya da karaca yavrusu gibi. Ve gece çalıştığı pavyona gidinceye kadar zorunlu olamadıkça otellerinden dışarı adım atmazlar. Bu kadınlar hep ve herkese karşı alttan alırlar ya da alttan almak zorundadırlar. Söz gelimi kadının yaşı 35-40 olsa bile zamparalık için köyden kente inen 17-18 yaşındaki bir ağanın oğluna da “abi!” derler ya da diyebilirler. Hele babası çok zenginse. Müşterinin yaşı ne olursa olsun bir velinimettir onlar için. Güruh ya da sözde kızgın davranan kalabalık, otelinden her nasılsa çıkmış bir pavyonda kadınına rastlar. Yine bilirsiniz, taşrada yabancılar, hele söz konusu kişi bir pavyon kadınıysa giyiminden, kuşamından ve davranışlarından hemen anlaşılır. Kadını sokak ortasında çırılçıplak soyamak isterler. Akıllarınca, çevrelerine ahlakçı gözükecekler! Kadın onlara; “Abiler!” der “beni öldürün ama bana bunu yapmayın!”. Bu olayın haberini olayın ertesi bir gazetede okumuştum. İşte “abiler!” yumuşak çığlığı bana çın! diye vurmuştu. Sarsılmıştım.” (Ayhan a.g.e., s. 47)*

başkaldırıcı imler. Bozuk düzenin ağabeylerine yapılan bir gönderme olan “*Şiirimiz karadır abiler!*” nidasıyla başlayan başkaldırı, bozuk düzenin “*kara*” rengini şiire bulaştırmasıyla başlar. Bürokrasiyi, kamu organlarını daimi surette olumsuzlayan Ayhan, bu sistem içerisinde koşturmaca içerisine hapsolan insanın kendiliklerini yitirerek metalaştığını düşünür. Eşyaların taşınır/taşınmaz mal şeklinde sınıflandırıldığı sistemde, metalaşan/eşyalaşan insan da bu sınıflandırmadan nasibini alır ve “*taşınır mal*”lar sınıfına konur.

İnsanların “*taşınır mal*” olarak görüldüğü sistemde düzen öncülerine ait bir unsur haline gelen şiir, kara rengine bürünür ve artık düzenin şık giyimli, ince, zarif delikanlılarının şiiri olur. “*Aşk örgütlenmektir*” ifadesi ise aşkın var edici gücü ile toplumun var edici gücünün birleşmesine yapılan göndermedir. Varolan düzene karşı başkaldıranların örgütlendiği birlik-beraberlik yumağıyla gerçekleşecek olan halk ayaklanması, şiirde “*aşk*” şeklinde tanımlanır. Aynı zamanda bu “*aşk*”; kara kamu düzenine ve düzen öncülerine yönelik başkaldırının menşesindeki güçtür.

Azınlıklara, ezilenlere, toplumun dışladığı kimselere karşı her daim yakın bir ilgi duyan Ayhan; ötelenen insanları şiirin merkezine koyar. Öyle ki onun şiiri erk sahiplerinin değil; ezilenlerin/ötelenenlerin şiiridir. Ayhan, toplumda ötelenen hayat kadınlarının yaşadığı dram ile şiirin yozlaşmasını bağdaştırarak düzene isyan eder:

2. *Şiirimiz her işi yapar abiler*

Valde Atik’de Eski Şair Çıkmazı’nda oturur

Saçları bir sözle örülür bir sözle çözülür

Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta

Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir

Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler

...

Mor Külhani, Bütün Yort Savullar, s. 124-125

Bozulmuş düzen içerisinde sanatın da bozuk düzene ayak uydurması demek bir milletin duygularının, düşüncelerinin ve beraberinde tüm kendiliklerinin yozlaşması demektir ki bu durum ise o toplumu yok oluşturan sürükleyen bir etmendir. Sanatın bozulduğu bir toplumdan olumlu yönde hiçbir gelişme beklenemez. “*Şiirimiz her işi yapar/ ... / saçları bir sözle örülür bir sözle çözülür*” ifadeleriyle ısmarlama şiirlerin yazıldığı, şiirlerin düzene hizmet ettiği bir anlayışın isyanı dile getirilir. Öte yandan Ayhan, şiirde kötü yola düşmüş bir

kadın imgesi yaratır ve şiirini erk sahiplerinin değil; dışlanan/ötelenen insanların emrine verilir. Bu durum ise “*kötü yola düşmüş bir tazenin*” şiiri olmasıyla imlenir. Şiirde geçen ‘*saatlerin çıkarılması*’ eyleminin hikayesi Mor Ötesi Requiem kitabında cinsellikle gelen bir işkence unsuru olarak şöyle ifade edilir: “*Pantolonlarımızın kayışlarını çıkarmaya başlayınca başına ne geleceğini anlamaz. Ama garip bir şekilde saatleri bileğimizden çıkarmaya başlayınca... Sonra vur Allah vur! Her yerini çürük içinde bıraktık abi.*”³²⁷ Saatleri çıkarmanın işkencenin ön aşaması/hazırlığı olarak yorumlanabileceği şiirde; şiirin tecavüze/işkenceye uğrayanların şiiri olacağı haberi, erk sahiplerine yönelik bir başkaldırıdır. Bu başkaldırı ise “*cehennet*” kelimesiyle belirir. Cennet ve cehennem kelimelerinin bileşiminden oluşan cehennet kelimesi Ayhan’ın derin ruhsal çatışmalarının bir ürünüdür. “*Cennetten farksız bir cehennem, cehennemden farksız bir cennet*”³²⁸ görünümündeki bir mekânın karışlığı olan “*cehennet*”i Ayhan kendi mekânı olarak seçer.

Şiirin bir sonraki bölümü ise cinsellik ve toplum üzerine örülü bir yapı ile belirir. Mor renginin ezilmişliğin, dışlanmışlığın yanında feminel bir renk olduğu göz önünde tutulursa “*mor külhani*” ifadesi ile şiirin geneli özetlenir: cinsellik ve toplumsallık. Ayhan, şiirin bu bölümünde bu iki izlekten(cinsellik ve toplum) diğer bir deyişle “*mor külhani*”den bahseder:

4. Şiirimiz mor külhanidir abiler

*Topağacından aparthanlarda odası bulunamaz
Yarısı silinmiş bir ejderhanın düzüşüm üzre eylemde
Kiralık bir kentin giriş kapılarına kara kireçle
Şairlerin ümüğüne çökerken işaretlenmesinin şiiridir*

...

Mor Külhani , Bütün Yort Savullar, s. 124-125

Ece Ayhan’ın çokça kullandığı renklerden biri olan mor rengi, ezilmişliğin simgesi olması itibariyle şiire ve şaire atfedilir. Nitekim şairlerin ve şiirlerin değer görmediği bir toplumda şiir ya kara ya mor rengini alır. Şiire ismini veren “*Mor Külhani*”, ‘*mor*’ rengiyle ‘ezilmişliği ve dışlanmışlığı’, ‘*külhani*’ ifadesiyle tüm bunlara karşı ‘başkaldırıcı, mücadele etmeyi’ imler. Öte yandan mor renginin çağrıştırdığı feminelik, anlatıcı öznenin yaşadığı cinsel kimlik karmaşasını imler. Bu durum “*yarısı silinmiş ejderha*” ile metaforlaştırılır.

³²⁷ Ece Ayhan, *Morötesi Requiem*, YKY, İstanbul, 1997, s. 35

³²⁸ Kul, a.g.e., s.382

Türk şiirinde çokça kullanılan motiflerden biri olan ejderha, “*çeşitli hayvanların özelliklerini bünyesinde toplayan ve bundan dolayı -belki- bütün hayvanların gücünü ve niteliklerini toplu olarak sembolize*”³²⁹ eden bir figürdür. Ateş imgesiyle bütünleştiğinde cinselliği çağrıştıran bir görünüm alır ve erilliği ifade eder. Ancak şiirde belirtilen “*yarısı silinmiş bir ejderha*”dır. Dişi bir ruh ile erkek beden arasındaki çatışmanın görüntüsü “*yarısı silinmiş bir ejderha*” imgesiyle verilir. Dişi bir ruha sahip olmak ile yarısı silinen erkeksi özelliklere sahip olmak arasında bunalım yaşayan birey, şiirde cinsel bir eylem üzere görülür. Ne var ki bu cinsel eylemde de sınırlandırılma ile gelen otorite söz konusudur. Ayhan, otorite düzeninin şairler üzerindeki baskısına karşı çıkar. Şiirlerinde halk edebiyatı unsurlarından çokça yararlanan Ayhan anlamın derinliklerinde sezdiği “haramiler” motifini otorite düzeninin bir görüntüsü olarak sunar. Kırk haramilerin altın bulunan evin kapısına/Ali Baba’nın evine işaret koyması, şiirde “*kara kireçle konulan işaret*” ile simgelenir. Kırk haramilerin bu baskıları otorite toplumlarında şairlere uygulanır. Şairlerin yerlerinin tespit edilerek “*ümüğüne çökülmesi*” durumu düzen içerisinde susturulan/baskı altına alınan kişilerin durumunu imler.

Toplum içerisinde varolan tüm kural ve kanunları bir tür sınırlandırma olarak gören Ayhan, kuralların hâkim olduğu kurumlara da başkaldırır. Okullar ise bunların başında gelir. Ona göre okullar çocukların türlü kurallarla sınırlandırıldığı, yaratıcı dehanın törpülediği otorite mekânlarıdır. Bu nedenle şiirlerinde bu kurumları eleştirel bir tavırla çoğu kez başkaldırarak ele alır.

Okullarda yürütülen eğitim sisteminin yanlış bir politika üzerine temellendirildiğini düşünen Ayhan, bu görüşünü “*Meçhul Öğrenci Anıtı*” şiirinde başkaldırıyla dile getirir. Ayhan’ın Battal Mehetoğlu³³⁰ için yazdığı şiir, sistemin eleştirisi olarak vücut bulur:

...

Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:

Maveraiünnehir nereye dökülür?

En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:

³²⁹ Altan Armutak, “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi”, *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, C.30, S.2, 2004, s. 9

³³⁰ Yıldız Devlet ve Mühendislik Akademisinde öğrenci olan Battal Mehetoğlu’nun 14 Aralık 1969’daki ölümü üzerine derin üzüntü duyan Ece Ayhan şunları söyler: “(...)Battal’ın annesi *İnsaf Ana*’ya cenazesinde birisi neler hissettiğini sorar. Şöyle der *İnsaf Ana*: “*Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler. Meçhul Öğrenci Anıtı budur.*”(Ece, Ayhan, *Şiirin Bir Altınçağı/Yazılar, Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 1993, s. 71)

Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine! dir.

...

Meçhul Öğrenci Anıtı, Bütün Yort Savullar, s. 123

Şiirde sistemin yanlış eğitim politikası zihinlere yöneltilen “yanlış bir soruyla” eleştirilir. Bu yanlış soruya verilen “doğru” cevap ise eğitim sistemine yönelik bir başkaldırı olarak belirir. Nehrin ötesi/ardı anlamına gelen “Maveraünnehir”, “Orta Asya’da Ceyhan’un (Amu Derya) doğusuyla ile Seyhan’un (Sirderya) batısı arasında kalan tarihi bölge”³³¹dir. Şiirde bir yer ismi olarak değil de nehir ismi olarak algılanan “Maveraiinnehir”, sistemin yanlış eğitim politikasının simgesel ifadesidir. Öte yandan bu yanlış politikaya karşı verilen “tek ve doğru” cevap olan “Solgun bir halk çocuklarının ayaklanmasının kalbine!” ifadesi, toplum tarafından dışlanan/ötelenen kimselerin sınıf içerisindeki yeri olan “arka sıra”lardan gelir. Öğrencinin cevabı bir yandan olanaksızlıklarla kuşatılmış bir yaşama sahip bireylerin “solgun” görüntülerini imlerken diğer yandan uygulanan eğitim politikasına karşı çakan insanların düzen karşısındaki tavırlarını ifade eder.

...

Bu ölümü de bastırmak için boynuna mekik oyalı mor

Bir yazma bağlayan eski eskici babası yazmıştır:

Yani ki onu oyuncakları olduğuna inandırmıştım

...

Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler

Meçhul Öğrenci Anıtı, Bütün Yort Savullar, s. 123

Metinde mor renkli yazma acının simgesel ifadesidir. Ailenin yoksulluk sıkıntısıyla kuşatılması ise babanın ağzından verilir. Babanın oğlunu “olmayan oyuncakları” olduğuna inandırması taşranın olanaksızlıklarla çevrili yaşantısını imler. Yoksullukla kuşatılan yaşamdan kurtulmak için hayalin gücüne sığınılır. Ailenin, tüm bu varoluş mücadelesine karşı bireyin ölüme uğurlaması özneyi başkaldırıya iter. Başkaldırı İnsaf Ana’nın söylemiyle verilir: “Oğlumun emeğini eline verdiler.”³³² Şiirde “İnsan Ana”nın dilinden ölümlerin yaşandığı kaos ve kargaşanın hâkim olduğu düzene karşı çıkılır. Şiirin devamında ise yaşanan tüm trajedilere rağmen, geleceğin tasarımı olan çocukların şahsıyla ölü bedenlere mesaj gönderilir:

³³¹ AnaBritannica, “Maveraünnehir”, s .449

³³² Ayhan, a.g.e., s.71

*Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir şu şiiri:
Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabit okullarında
Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır
Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek.*

Meçhul Öğrenci Anıtı

Bütün Yort Savullar, s. 123

Ayhan şiirlerinde tercih edilen çiçekler daimi olarak mor renkli çiçeklerdir. Nitekim Ayhan'a göre mor rengi halkın rengidir, acının ve ikinci sınıf insanların rengidir. Şiirin bir önceki bölümünde geçen “*mor renkli yazma*”, burada yerini “*zakkum*” çiçeklerine bırakır. Meçhul öğrenci anıtının mor renkli zakkum çiçekleriyle örülmesi ise yoksulluğa ve yoksullukla beliren varoluş mücadelesine yönelik simgesel bir eleştiridir. Öte yandan öğrencilik hayatının sürekli anılan bir ifadesi olan öğrenci numaraları şiirde öznenin yerini alan pozisyonudur. Bu sayısal ifadeyle bir yandan öznelere metalaştıran ve hiçleyen anlayışa başkaldırılırken diğer yandan mezardaki gencin hala öğrenci olduğuna/yaşadığına dair teselli verildiği yorumu yapılabilir. Öte yandan Ece Ayhan, Cihat Burak'la yaptığı bir söyleşisinde yakın dostu Nilgün Marmara'yı da “128”³³³ diye anar. Bu bağlamda Ayhan, hatıralarına döner ve genç yaşta intihar eden Marmara'yı da şiire dahil eder. İntihar eden Nilgün Marmara'nın unutulmayacağı “*parasız yatılı okullar*”daki küçük çocukların yaşamları aracılığıyla ifade edilirken geleceğe dönük umut dolu bakış vardır. Şiirde umudu sembolize eden diğer metaforlar, “*kuşlar ve çocuk bayramları*”dır.

Ayhan, “*Açık Atlas*” şiirinde okul ile arası iyi olmayan çocukların yaşadığı hüznün dolu anlardan, gördükleri baskılardan söz eder:

*Çocukluk doyastıya oyun oynamak
Kangrenleşen bir probleme dönüşen yoksulluk,
Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul isa asi olmuş
İkinci karnede babası yarısını silahıyla dışarıda bırakıp
Öyle öğretildiği için saygılı, sınıfa giren parmak çocuğun
...
Hayatın orta öğretmeni sustu, dondu gülmeleri çocukların
Bir cenaze töreninde daha ölümü karşılamaya götürüleceğiz*

Efendiler! Eşekler susabilirler

³³³ Ayhan, a.g.e., s. 195

Ne yani çocuklar hiç gülmeyecekler mi?

Açık Atlas

Bütün Yort Savullar, s. 132

Okul başarısı düştüğü için “babası” tarafından cezalandırılan “çocuk”, saygıyı korkudan öğrenen bir görüntü çizer. Çocuğun kötü notlarla gelen “karnesi” karşısında “baba”nın “silah”la beliren görüntüsü çocuğun şiddetle eğitime çalışıldığının emaresidir. Ne var ki dayak/şiddet, çocukları terbiye etmek yerine onları “asi” bir mizaca büründürür. Şiirde “İsa-asi” sözcük oyunları baskılar sonucunda değişen, hırçınlaşan çocuk mizaçlarına atıfta bulunulur. Peygamber ismi olan “İsa”nın, “asi”ye dönüşmesi şiddet ve baskıların ürünü olarak uysallığın bir anda hırçınlığa dönüşmesini imler.

Şiirde geçen “cenaze töreni” ise yine şairin anılarında yer edinen bir olayla belirir. Ayhan’ın 10 yaşında, Cankurtaran İlkokulu’nda eğitim gördüğü sırada, yurttaşlık bilgisi uygulaması için götürüldüğü meydana şahit olduğu idam görüntüleri³³⁴ imlenir. Bu idamların çocuklar üzerindeki yansıması ise “gülüşleri dondur”acak niteliktedir. Bu durum ise an’ın ve geleceğin yıkımı, yaşamın anlamını kaybetmesinin ön aşamasıdır. Şiirdeki başkaldırı ise ‘çocuğa verilen değer’in boyutu üzerinden, zihinlerde soru işareti bırakan bir kıyaslama ile gelir. “Susma” eyleminin “eşekler”e mahsus olduğu uyarısı, geleceğin simgesi olan çocukların sorgulama/düşünme eylemlerinden uzak bir şekilde yetiştirilmelerine yönelik başkaldırı imidir. Çocukların baskı ile sınırlandırılmış görüntüsü özneyi başkaldırıya iter ve başkaldırı “Ne yani çocuklar hiç gülmeyecekler mi?” sorusuyla gelir.

Militan bir ruha sahip olan Ece Ayhan, kanun ve kuralla belirlenmiş her şeye karşı çıktığı gibi okullardaki kurallar bütününe de karşı çıkar. Öyle ki çocukların kurallara aykırı davranmaları durumunda dahi ceza almalarına başkaldırır; onların kurallarla sınırlandırılmasını kabul etmez. “Zambaklı Padişah-IX” şiirinde Ayhan’ın bu durumu kabullenmeyişin izleri görülür:

IX

Duyduk ki, bir daha

Kuş getirmek sınıfa

İntihar olmuş cezası

Hal ve gidiş tüzüğünde

Zambaklı Padişah, IX, Bütün Yort Savullar,

³³⁴ Ayhan, a.g.e., s. 120

Tüzüklerin insan yaşamını sınırlayan görüntüsü Ayhan'ı başkaldırıya iter. Genel anlamıyla edebi metinlerde yaşamı, özgürlüğü ve aşkın olanı simgeleyen “kuş”un sınıfa getirilmesinin cezasının “tüzük”lere göre “intihar” olması, Ayhan'ın sistemi ve okulları ironik bir söylemle eleştirmesinin karşılığıdır. Ayhan'a göre çocukların kurallara aykırı davranması halinde aldığı ağır cezalar, onları psikolojik bir çıkmaza sürükler. Bu bağlamda şair, bireylerin özellikle de çocukların kurallar ve kanunlarla sınırlandırılmasına başkaldırır.

Ayhan “*Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur*” şiirinde “*yetiştirme yurtlarında*” kalan çocukların kurallarla sınırlandırılmalarına karşı çıkar:

...

*4.Dağ hamamında yıkanmış bir kambur
Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk
Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından
Çakıyla kazımıştır içerden kapısına
Kuş dillerden olmaz bir helanın şahlığı mahlığı*

...

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

Çocuk üzerindeki sınırlandırmalara karşı çıkan Ayhan, şiirde “*yetiştirme yurtlarında*” baskı gören bir çocuğu konu edinir. Ayhan, yurtlardaki kurallar bütününe bir sınırlandırma mekânı olarak görür ve şiirinin başkarakterleri olan “aykırı bireyi” bu mekânların karşısına koyar. Şiirde “*kuş, hamamda yıkanmış kambur*” imgeleriyle “*yetiştirme yurtlarında*” otorite sahibi kimseler tarafından cezalandırılan çocuğun cinsellik temelli bir suç işlediği izlenimi verilir. “*Hamamda yıkanmış bir kambur*” ifadesiyle gelen kamburun edilgenliği, onu cinsel eğilimlerinden soyutlama, uzaklaştırma ile gelen başkalarının yaptırımlarını, kamburun pasifize edilmesini imler. Bu yaptırımın mekânı ise yetiştirme yurtlarıdır. Öte yandan şiirde “*yetiştirme yurtları*” “kaçılan” konumundayken, “*hela*”nın/tuvaletin “sığınılan mekân” olması çocuk için baskının trajedisini imler.

Sınırlandırma ve otoritenin okullar üzerindeki görünümüne Cemal Süreya ise “*Dikkat Okul Var!*” şiiriyle başkaldırır:

*Bütün çocuklar anlar da
Okul kitaplarına girmez benim şiirim,
Ben yanarken çıkardığım dumanlar
Bakarım şemsiye olmuş söz gelimi*

...

Alevdir çünkü benim şiirim

...

Bu şiir burada biter:

Dikkat okul var!

Dikkat Okul Var!, Sevda Sözleri, s. 321

“*Dikkat Okul Var*” şiirinde haksızlığa uğradığını düşünen Süreya, şiirlerinin okul kitaplarına girmemesinden yakınır. Bu durumun tepkisini ise “*Dikkat okul var!*” uyarısıyla dile getirir. Şiirinin ve şairliğinin gücünü sistemin sınırlandırmalarıyla gölgelendiğini ifade eden Süreya, bu durumu eleştirel bir söylemle karşılar.

Şiirinin ve şairliğinin gücünü “*alev*” sözcüğü ile ifade eden şair, şiirlerini üretmek adına ne denli bir uğraş sergilediğini “*yanarken çıkardığı duman*” ile açıklar. Şiirlerini üretirken kendisi tükenen, aleviyle çevresini aydınlatmak isteyen özne; bu durumun engellenişini “*şemsiye*” metaforuyla imler. Kendi alevinin dünyayı aydınlatmak yerine yine kendisine şemsiye olması anlatıcı ben’in huzursuzluğunun başlıca sebebidir. Çocuklarla kurduğu şiir bağıni sistemle kuramayan şair, sistemin sınırlandırmalarına karşı çıkar.

Cemal Süreya, otoriteyi sadece siyasal bir erk olarak yorumlamaz. Göçebe şiirinde, yurtsuzluğun bunaltısını yaşayan bireyin çevresine yönelik gözlemleri kadının baskıcı bir tutuma maruz kalması düzleminde belirir. Erk sahiplerinin ötekileri sınırlandırdığı bir yaşam, toplumsal ve bürokratik çürümelerin gölgesinde verilir. Bununla birlikte toplumsal yozlaşma, yolsuzluk ve adaletsizlik, susturulmuşluk gibi pek çok sosyal meseleleri dile getiren Süreya, tüm bunlara başkaldırır. Şiirin ilk biriminde yolsuzluk ve inanç problematiğiyle gelen kaos ortamı şehrin kirliliği ile birlikte verilirken “*dağlar*” geleceğe dönük umut mekânlarıdır:

Ay kana kana batıyor

Eşkiyalar gecenin yangınını izliyorlar uzakta

Kargapazarı dağlarını dolanan yaşlı ve öfkeli bir otobüsteyim

Jandarma daima nesirde kalacaktır

Eşkiyalar silahlarını çapraz astıkça türkülerine

Ve bu dağlar böyle eşkiya güzelliği taşıdııkça

Patronun karısını zimmetine geçirip

Amasya’dan Kars’a kaçmakta olan sayman yardımcısıyla

Alevilikten konuşuyoruz uzun süre

Yanımdaki hep bir gazetede Marilyn Monroe’nun resimlerine bakıyor

“Gerçeklik” peşinde olan bireyin arayışlarının konu edinildiği şiirde anlatıcı ben, “göçebe” görüntüsü ile ortaya çıkar. Gezdiği yerlerdeki insan ve mekân manzaralarını çizen bir görüntü sunar. Bu görüntü içerisinde ise öz gerçekliği bulmaya çalışır. “Göçebe” “gerçeklik ve aydınlık arayışı” içerisinde olan anlatıcı ben’in simgesel ifadesidir. Öte yandan yersizliğin/yurtsuzluğun simgesi olan göçebelik, -varoluş sancısı çeken bir birey için - sadece tensel değil tinsel bir olgu olarak da belirir.

Şiirde bir yolculuk esnasında yaşanan ruhi çatışmalar ve kırılmalarla gelen sorgulamalar, düşünceler sunulur. Yolculuğun “yaşlı ve öfkeli bir otobüste” geçmesi, geçmişe dönük yaşanmışlıkları ve yaşanmışlıklar sonucunda oluşan öfkenin varlığını imler. Biriken öfke ise başkaldırının nüvesini içinde taşır. “Gecenin yangını”, varolan kaos ortamıdır. Dünya içerisinde bozulan adalet ve ahlak anlayışı, insanlık trajedileri, ötelenme ve ötekileştirilme ile gelen sosyal problemler yaşamın aydınlık tarafını karanlığa iten ve kaos ortamı yaratan unsurlardır. Öte yandan şiirde varolan kaotik ortam, “ayın kana kana batması”yla sunulur. “Kana kana” ifadesinin çağrıştırdığı istek, ayın kaçarcasına dünyayı terk etmesi olarak yorumlanır. Tinsel anlamda karanlıklar içerisinde olan dünyanın somut bir biçimde de karanlığa hapsolmesi; dünya içerisindeki yolsuzluk, haksızlık ve zorbalıkların varlığına kozmosun başkaldırısı olarak sunulur.

Şiirde “Jandarma/nesir/şehir”, “eşkîya/şiir-türkü/dağlar” karşılaştırmaları söz konusudur. Jandarma dönemin baskıcı anlayışının istenmeyen görüntüsüdür. Jandarma-eşkîya kıyaslamasında yeğlenen olarak beliren “eşkîya”, “türkülerle” birlikte verilir. Öyle ki şiir, duyguların/kalbin/vicdanın sesi olarak yer edinirken nesir, düşüncenin/mantığın/realist bakış açısının simgesi olarak vücut bulur. “Jandarma/nesir”, “eşkîya/şiir” kıyaslamasıyla gelen özdeşleşme eşkıyayı, şiiri ve türkülerle birlikte olumlayan bir özellikte verir. Şiirdeki jandarma-eşkîya kıyaslamasını Karaca şöyle yorumlar:

“Şiir eşkıyaya özgüdür; çünkü kural tanımaz. Oysa jandarmalar hep düzyazıdır; düzyazı gibi kurallara uyarlar. Süreya, şiirin kural tanımazlığını, düzyazının kurallarla çalıştığını şöyle anlatır: “Şiir törelerle çatışma içindedir. Sanatın töreleriyle çatışır.(...) Şiirin düzyazının töreleriyle çatışır. (...) eşkıyaların tüfeklerini türkülerine çapraz asmaları bundandır. Jandarmaların daima düzyazıda kalacağı bundandır. (...) düzyazı töreyi yüklenir ya da iter. Şiir sadece itiyor.”³³⁵

³³⁵ Karaca, a.g.e., s. 284

Dolayısıyla kuralların jandarma ve nesirle ifade edildiği şiirde; kural tanımazlık, şiir ve eşkıya metaforlarıyla verilir. Öte taraftan eşkıyaların mekânı olarak verilen “*dağlar*”, açık geniş mekândır. Dağların karşısına konulan şehirler ise dar-labirent mekân olarak haksızlığın, yolsuzluğun hüküm sürdüğü yerler olarak belirir. Öyle ki bu mekânda ihanetle gelen sadakatsizlik durumu patronun tüm mal varlığının yanı sıra karısını dahi “*zimmetine geçiren bir sayman yardımcısı*” ile verilir. Sadakatsizlik ve sahip olma arzusuyla vahşileşen bir sayman yardımcısı ile konuşulan “*Alevilik*” konusu, sosyal meseleleri gündeme getirir. Özne, Alevilik meselesini toplum içerisinde güçlü ve soylu görünen ancak ihanetin simgesi olan bir “*saymanla*” konuşur. Yolsuzluk, adalet ve ihanet gibi konuşulması daha elzem olan konular varken Alevilikten konuşulması, gündemin asıl gerçeklerden uzak oluşunu ve varolan adaletsizliğin örtülmesi sorunsalını imler. Nitekim yolsuzluk ve haksızlıkların mevzu bahis edilmesi ve irdelenmesi gerekirken inançların asıl ve büyük problemmiş gibi sunulması arka planda beliren yolsuzlukların saklanması imler. Şiirde sosyal meselelere olan duyarsızlık ise “*Marilyn Monroe*”nin fotoğraflarına bakmakla meşgul olan kişi ile verilir. Şiirin devamında düşünsel başkaldırı, yerini bunaltı ile gelen bir hüzne bırakır. Bu hüznü söylemler ise eylemsel başkaldırıya geçerse de düşünsel anlamda başkaldırılı imleyen bir söylemle vücut bulur. Yaşanmışlıkları hatırlatan, simge değer olarak beliren “*şarkı*”, başkaldırının bunaltıya dönüşümüne tanıklık eder:

...

Bu şarkıyı ne zaman duysam aklıma

Sinirli bir elin uysal bir bardağa

Çok yukarıdan döktüğü bir içki gelir

...

Soyunarak ağlayan bir kadını

Acı bilincinde sonrasızlığın

Ama bırakalım bırakalım bunları

Yoldan piyade erleri geçiyor tahta bavullarıyla ve büyük yakalarıyla

Göçebe, Sevda Sözleri, s. 61

“*Sinirli*” bir elin “*uysal*” bir bardağın taşıdığı içkiye sığınması bunaltı ile gelen ruh halini imler. Varoluşçuluğun ilkelerinden biri olan bunaltı; bireyin absürd karşısında eylemselliğe geçememesiyle gelen ruh halinin bir sonucu olarak belirir. Başkaldırının düşünsellikten eylemselliğe geçememesiyle gelen bunaltı, anlatıcı ben’in içkinin uyuşturucu işlevine sığınmasına neden olur. Şiirde değinilen bir diğer sosyal mesele ise kadınların maruz

kaldığı zoraki yaptırımlardır. İçkinin uyuşturucu işleviyle yitirilen bilinç, an'ı tek taraflı olarak geçici bir güzelliğe büründürse de kadın için söz konusu olan hüznle beliren ağlama eylemidir. Şiirde kadınların ötelenmesi, ikinci plana atılması durumu ise bu durumun “*neyse bırakalım bunları*” şeklinde humorla beliren bir erteleme ile ifade edilir. Kadınlardan ve kadınların yaşadığı sıkıntılardan daha önemli sorunların olduğu yaşamda “kadınların güçsüz görüntüsü” bir kenara bırakılarak “gücün temsilcisi olan” gösterişli giyimleri ve heybetleriyle varlık bulan “*piyade erleri*” şiire dâhil edilir. Şiirin devamında ise güçsüz insanlar karşısına konumlandırılan “*tanrısal bıyıklı faytoncular*”, gücün simgesi olarak belirir:

...

Ve faytoncular görüyorum

Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için

Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren

Göçebe, Sevda Sözleri, s. 61

Piyade erlerinin yanı sıra fayton içerisindeki beyefendiler, “*tanrısal bıyıklarıyla*” güç gösterisi yapan erk sahipleridir. Şiirde erk sahiplerinden eleştirel bir tavırla söz edilirken yaşamın adaletsizliğine yönelik başkaldırı söz konusudur:

Yurdun değişik problemlerinden bahseden anlatıcı özne, erk sahiplerinin hemen ardından Anadolu’da ataerkil bir ailenin görüntüsünü sunar. Erkek egemen bir toplumun hâkim olduğu Anadolu, çoğu kez kadınların ezilmesine hor görülmesine tanıklık eden bir mekân olarak belirir. Bu mekânda kadınlar, edilgenliğin gölgesinde bir yaşam sürmesiyle belirir:

...

Ataerkil bir aile gözümü alıyor

Dedelerin yüzlerinde erozyon

Silip götürmüş bütün evetleri

Annelerinse ağızlarında hiyeroglif

Babalarınca ağustoslar atasözleri

Amcalarınca avdan boş dönüyor elleri

Teyzelerse elleriyle yargılıyor gök güzelliğini

...

Ya suya giden küçük kızlar

Onlar

Tıpkı o kuşlar gibi

*Uçan daha bir süre
Sonra da vurulduktan*

*Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri
Göçebe, Sevda Sözleri, s. 61*

Ataerki bir aile yapısı erkek egemen toplumlardaki aile yapısıdır. “*Literatürde erkek egemen toplumu işaret etmek üzere kullanılan bir kavram olan ataerki, erkeklerin kadınların emekleri ve bedenleri üzerinde tahakküm kurduğu eşitsiz cinsiyet ilişkileri sistemini ifade eder.*”³³⁶ Öte taraftan ataerkillik, tipolojik aile sınıflandırmasında bir tür aile yapısının ifade edilmiş biçimidir. Ataerki aile yapısı, erkeğin üstünlüğüne dayanan bir sistem üzerine kuruludur.

Anadolu’da çokça rastlanan ataerki aile yapısı, kadının ikinci plana itilmesine neden olur. Törenin ve baskıcı zihniyetin hâkimiyeti söz konusuysen kadın neredeyse hiçbir söz hakkına sahip değildir. Bu toplumda edilgen bir kişiliğe bürünen kadın, erkeğin gölgesinde yaşamaya mahkûm olur. Şiirde anlatılan ataerki ailede; kadının ne söylediği anlaşılmayan bir görüntü ile belirmesi, kadının susturulmuşluğunu imler ve bu durum şiirde “*ağzında hiyeroglif*” ifadesiyle verilir. Baba “*ağustos böceğini*” andıran bir görünümle tüm işleri kadına yaptıran kişi olarak belirir. Otoritenin simgesi olan “*dede*” ise tüm kararları veren ancak “*evet*” demeyi unutan sert bir görünüme sahiptir. Ağaçsızlığın başka bir ifadesi olan “*erozyon*” şiirde “*dede*”nin yüzünü tasvir etmek için kullanılır. Öte yandan ailenin diğer kadınları eve hapsolmuşlüğü ile belirir. Çocukların da bir süre sonra aynı kadere mahkûm olarak yarı ölü bir yaşam süreceğinin haberi verilir. Şiirde resmedilen bu görüntü ataerki aile yaşantısının, aile içerisindeki baskıcı tutumun eleştirisidir.

Öte yandan Süreya, ataerki bir yapı içerisinde yaşamını sürdüren kadınlar ile Anadolu’yu paralel bir görüntüde verir. Öyle ki Anadolu, varoluşun engellendiği bir coğrafya görünümünde belirir ve “*mezar*”la özdeşleştirilir. Bu coğrafyanın şiiri, mezardan/ölümden doğan ve kendi kendini yaratmaya çalışan “*iştahlı*” ve mücadeleci vasıflarıyla tanımlanır. Şiirde gür sesle vücut bulacak başkaldırı son birime saklanır. Gecenin ardından gelen sabahın farklı bir aydınlıkla geleceği müjdesi karanlıklara yönelik başkaldırıyla birlikte söylem kazanır. Başkaldırı ise şiirin gücüyle vücut bulur:

*Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi
Şu son dönemecini de aşınca gecenin*

³³⁶ Melda Yaman Öztürk, “Ataerki: Bir Kavramın Yeniden İnşası Eski Ataerki’den Ataerki Kapitalizme”, *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, C.10, S.38, Bahar 2012, s.73

*Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil
Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir
Bütün iş orda işte, ordan usturuplu geçmesini bil
Tutsaksan ellerin sıvışıp gider zincirlerinden
Ve balyozla vursalar mısralarına
Soylu bir demir sesi yükselir
Soylu büyük ve mavi bir demir sesi*

Göçebe, Sevda Sözleri, s. 61

Şiirde gerçekliği bulmaya çalışan bireyin simgesel görüntüsü “*şiiir arayıcısı*” olarak belirir. Şiir, çoğu kez varoluşsal sancuları bünyesinde taşıyan ve kendilik değerler bütününe ev sahipliği yapan bir türdür. Bir şair için yaşamla eşdeğer olan şiir; bir “*hak arama dili*”dir.³³⁷ Öyle ki şiir; çoğu kez ruhsal çatışmaların, sorgulamaların somut görüngüsü olarak vücut bulur. Göçebe şiirinde “*ey şiir arayıcısı*” olarak seslenilen kişi, yaşamın karanlık tarafında şiirle aydınlığı arayan bir görünümde belirir. “*Şiir arayıcısı*”nın düşünme, sorgulama ve çeşitli ruhsal çatışmalar ile gelen görüntüsü ise ona “*esrik*”lik vasfını kazandırır.

Yaşamın zor koşulları, sistemin değerleri ile kendilik değerleri arasında sıkışıp kalan bir ruhun yaşadığı çatışmaların sığınak görüntüsü olarak beliren esriklik, doğru-yanlış arasındaki çizginin bunaltısına işaret eder. Aşılması gereken bir dönüm noktası olan “*gece*”, şiirde ancak “*yürekle karşılanabilecek*” bir aydınlığın müjdesini de içinde barındırır. Yürekle karşılanabilecek sonsuz aydınlık, karşısında dimdik ve kararlı duracak bireylerin varlığını da beraberinde getirir. Yakın gelecekte yaşanacak aydınlıktan nasibini alacak kişiler, duruşunu kararlılıkla sürdürecektir insanlardır. Karanlıklara karşı aydınlık adına yapılan başkaldırının kıvılcımı ise “*şiiir*” imgesiyle verilir.

Şiirin başkaldırı tohumu olarak vücut bulduğu metinde gerçeklik/aydınlık arayışı “*şiiir arayışı*” ile özdeşleşir. Şiirle birlikte gelen bu arayış öylesine güçlüdür ki tutsaklığa son verecek soylu bir özgürlüğe kapı açacak kudreti bünyesinde taşır. Şiirin mısralarından yükselecek olan “*soylu büyük ve mavi demir sesi*” özgürlük adına gerçekleşen başkaldırının gür nidasıdır. Engin okyanusların, sonsuz gökyüzünün rengi olan mavi; özgürlüğün simgesidir. Şiirle yapılan başkaldırının engellenme, sınırlandırılma eylemleri ise şiire vurulan “*balyoz*” ile imlenir.

³³⁷ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şule Yayınları, İstanbul, 2010, s. 67

Şiirin devamında ise baskı ve zorbalıkla gelen susturulmanın/ölümün soğukluğu ve korkunçluğu karşısında, soğukkanlılığın varlığı söz konusudur. Telaşsız görünmeye çalışan bir ruhun ortaya çıkabilecek her türlü kötü duruma hazır olduğu “*giyotine abone olma*” durumuyla verilir.

Ellerim gece yatisına çağrılmış

Ve

Telaşsız görünmeye çalışan bir Kafka gibi

Yüzüm giyotine abone

Göçebe, Sevda Sözleri, s. 61

Şiirde ölüm’ü sembolize eden giyotin, Fransız Devrimi ile adını duyuran bir tür idam makinesidir. “*Yüzüm giyotine abone*” ifadesi; giyotinle gerçekleşen ölümlerin çokluğu karşısında, öznenin yüzünün giyotine aşına olduğunu imler. Diğer yandan bu ifade, ölüm karşısındaki umursamazlığın/korkusuzluğun ifadesidir. Süreya, inanca adanmış bir ruhun gerçekleştirdiği başkaldırı ile ölüm gerçekliği arasındaki yakınlığa dikkat çekerken ölüm gerçekliğinin soğukluğunu “*abone*” sözcüğü ile aşmaya çalışır. Ölüm karşısında kararlı ve dik bir duruşun görüntüsünü çizer.

Öte yandan Giyotin ve Kafka birlikteliği, Kafka’nın bir sözüne çağrışım yapar: “*Giyotin gibi bir inanç. Onun kadar ağır onun kadar hafif.*”³³⁸ İnançın getirdiği sorumlulukların ölüm/giyotin kadar ağır olması, inanç merkezli gerçekleşecek olan ölümün ise vicdani bir rahatlığın hafifliğinde olması gibi anlamlar dâhilinde yorumlanabilecek aforizma; sağlam bir inancın ve inanç adına gösterilecek kararlılığın özünü ifade eder. Şiirde de özgürlük adına yapılan başkaldırının kararlılığını imler.

Süreya, “*Cigarayı Attım Denize*” şiirinde kadınların kent içerisindeki sıkıntılarına, açmazlarına, “*hürriyet*” için mücadele eden bir tavırla başkaldırır:

...

Çalışan insanlar için akşama kadar

Toz duman içinde

Bir elinde de boyuna ekmek kesiyorsun

Biz eskiden de en aşağı böyleydik senlen

Bir bulut geçiyorsa onu görürdük

...

Ne zaman hürlüğün barışın sevginin aşkına

³³⁸ Franz Kafka, *Aforizmalar*(Çev. Osman Çakmakçı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 86

*Bir cigara atmışsak denize
Sabaha kadar yandı durdu*

Cigarayı Attım Denize, Sevda Sözleri, s. 21

Şiirde öznenin çevredeki tüm güzellikleri duyumsaması yaşamın/yaşamının güzelliğini imler. Geleceğe ve an'a dair umut dolu bakışı imleyen bu gözlemler özgürlük, barış ve sevginin nüvesini de içinde taşır. Şiirde “*kent törelerini yadsıyan şair, kadınların yaşam içindeki açmazlarına, çelişkilerini ve umutlarını, özgürlük aşkıyla dile getirir.*”³³⁹ Öte yandan barış, sevgi ve özgürlük adına geleceğin daha güzel olacağı umudunun bir diğer simgesi ise denize atılan “*sigara*”/kıvılcım’dır. Karanlık içerisinde küçük de olsa bir ışık yaratan ateş/kıvılcım, sonu olan su ile karşılaştığında da sönmez. Işığını/ateşini sürdürmeye devam eder. Kimyasal olarak imkânsız ifade eden bu reaksiyon, simgesel anlamda tüm kozmosun barış ve özgürlük adına yaptığı başkaldırısıdır. Ateşin “*sabaha kadar*” denizde yanmaya devam etmesi, dev dalgaların ve gücün barınağı olan denizin bu kıvılcıma/ateşe dokunmaması, kadının hürriyeti için toplumun verili kurallarına yönelik başkaldırısıdır.

Foucault tarafından “*başka eylemler üzerindeki eylemler kümesi*”³⁴⁰ olarak tanımlanan iktidar kavramının İkinci Yeni şiirindeki başka bir görüntüsü, “baba” imgesidir. Bireylerin biyolojik varlığının ön koşulu olan baba, psikolojik bağlamda irdelendiğinde çocuk için güç ve iktidarı temsil eder. Çocuk kimi zaman bu gücü arkasına alarak rahatlık ve güven içerisinde olurken kimi zaman babanın sahip olduğu bu güç, çocuğun ondan nefret etmesine neden olur. Baba, çocuğun yapmak istediklerinin önündeki otoriter bir engeldir. Bu bağlamda psikanalitik açıdan diyalektik bir öge olan baba imgesi hem güven, hem tehdittir. Gerek psikanalitik anlamda gerekse sosyokültürel anlamda otoriteyi temsil eden baba, bu yönüyle Ece Ayhan şiirinde başkaldırının odak noktası olur.

Ece Ayhan şiirinde baba imgesi, üç görüntü düzeyinde belirir. Birinci düzeyde, toplum üzerindeki “siyasal otoriteyi” temsil eden “devlet baba”; ikinci düzeyde, insanlık üzerindeki “dinsel otoriteyi” temsil eden insanlığın babası ilk insan “Hz. Âdem”; üçüncü düzeyde ise aile kurumu içerisinde “çocuk üzerindeki otoriteyi” temsil eden aile reisi/baba görünümündedir. Üç görüntü düzeyinde de otoritenin simgesi olan baba, bu yönüyle başkaldırılan, boyun eğilmeyen varlıktır. Ayhan’ın “*Arapların At Koşturmaları*” şiirinde zulüm ve baskı düzenine yönelik eleştirel tutumu baba imgesi çerçevesinde belirir:

...

³³⁹ Beyhan Kanter, a.g.e., s. 58

³⁴⁰ Foucault, a.g.e., s. 77

*Ve bacadan giren bir adamın kara gece
Ya öldürdüğünü ya öldürüldüğünü de bilerek
Bismillah tû hafız post
İnsanoğlu babasızdır
Bir daha ki gelişte dünyaya, nehir yollarından döneceğiz*

Arapların At Koşturmaları

Bütün Yort Savullar, s. 133

Bir “kara gece”de yaşananlar, otorite ile birleşen baba kavramına yönelik bir başkaldırı ile belirir. “Bacadan giren bir adamın”, “ya öldürdüğü ya da öldürüldüğü” gerçeği yozlaşmış düzene işaret eder. Öyle ki kişiye sunulan tercih “ölmek ya da öldürmek” tir. Ayhan düzenin yozlaşmışlığına yönelik başkaldırını ise otoritenin simgesel anlamdaki görüntüsü olan baba’ya yöneltir.

Şiirde “öldürdüğü ya da öldürüldüğü” ifadesinden sonra gelen “insanoğlu babasızdır” söylemi, baba’yı daha da genel de otoriteyi bir tehdit/engel olarak gören öznenin babaya/otoritelere yönelik başkaldırısıdır. Baba otoritesini her yönüyle reddediş; bütün toplumsal normlardan sıyrılma, baskı ve sınırlandırmalardan kurtulma isteğinin dışavurumudur. Tüm bu reddediş ve başkaldırının ardından dünyaya yeniden gelişin, yeniden varoluşun yolları aranır ve bu yollar, “su” yun var edici gücünü özünde taşıyan “nehir”lerde bulunur. Su’ yun yaşamsal ve doğurgan gücüne sığınan özne; biyolojik varlığını otoriteyi temsil eden babanın varlığına değil, suyun var edici gücüne bağlamayı tercih eder.

Ayhan şiirlerinde baba-oğul arasındaki çatışma “Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni” şiirinde tarihten ve mitolojiden hikâyelerle ifade edilir:

*Bir bakmışım baloncusu uçmuş kan mavisini balonlar
Kuşların vurulduğu mevsim Üsküdar iskele alanında
Bir bakmışım gökyüzünde gömülmez bir cenaze töreni
Ve aşağıda, yıkanmış balonlar demetinin başında
Kurşun ayaklı bir parmak çocuk, kırılır ağlamaz
Ölümü ustaca oyalayan babam öldürülmüş ben satarım
...
Kopmuş bir kocakarının da eteklerinde azat kuşları
Oğlum öldürülmüş ben satarım Üsküdar iskele alanında*

Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni

Bütün Yort Savullar, s. 136

Ayhan, modern çağda keşmekeş bir yaşamın içerisinde ölüp giden ancak ölümleri bile fark edilmeyen çocukların değersizleştirilmesine başkaldırır. “*Üsküdar iskele alanı*” ile şehrin ve yaşamın keşmekeşliğine, kalabalık oluşuna göndermeler yapılırken bu keşmekeşin içerisinde çocukların varlığı, olmak ile olmamak arasındaki ince çizgide belirir. Çocuk varlığının değersizleştirilmesi/hıçlenmesi ise “*gökyüzündeki kuşların vurulduğu mevsim*” ifadesiyle imlenir. Bununla birlikte vurulma ile gelen “*ölüm*”, aynı zamanda süper-ego ile gelen cinsel bastırılmışlığa ve tinsel ölümlere işaret eder. Çocukların ölümü ise Ayhan şiirlerine daimi bir olumsuzlama ile beliren ‘*baba*’nın varlığı ile ilişkilendirilir. “*Oğlum öldürülmüş ben satarım Üsküdar iskele alanında*” şeklinde tekerleme ile beliren söylem, yaşanan çocuk ölümlerinin baba tarafından duyarsızlıkla karşılanmasına işaret eder. “*Balonmavi ve kan*” sözcükleriyle örülen imge, “çocuk-sonsuzluk-ölüm” üçlüsüne gönderme yapar. Gökyüzünün “*maviliği ve balonlarla*” yaşama yaklaştırılan çocuklar, “*kan*” imgesiyle ölüme yaklaştırılır.

Öte taraftan şiirdeki baba-oğul çatışması, çocuksu bir tekerleme ve mitolojiden hatırlatmalarla belirir. Baba’nın çocuğu ölüme yaklaştırması ve çocuğun varoluşunun önündeki engel olması, çocuk için baba’nın varlığını ortadan kaldırmaya yönelik bir nefrete dönüşür. Ayhan, bu psikozu Yunan mitolojisinden bir hikâyeye gizil bir tarzda verir. Şiirde çocuk, Yunan mitolojisinden İkaros ile özdeşleştirilir. Mitolojide ilk uçan insan olan İkaros ve babası Deadleus, kapatıldıkları labirentte ölümü beklemek yerine, Deadleus’un zekice planı ile hapsedildikleri yerden kurtulmayı başarırlar. Kuşların yere dökülen kanatlarını balmumuyla yapıştırarak kendine ve oğluna kanatlar yapan Deadleus, “*ölümü ustaca oyalar*” ve labirentten kurtulmayı başarır. Ne var ki İkaros için bu kurtuluş, gökyüzünde gerçekleşen ölüme kapı aralar. Şiirde ise ölen, aslının aksine çocuk değil; babadır. Ayhan için varoluşun önündeki engel olarak görülen baba; şiirde bilinçaltı psikozun açığa çıkmasıyla ölümü arzulanan kişidir. Mitolojiden alınan hikâyede ölen kişinin “*baba*” olarak değiştirilmesi bu arzunun açığa vurulmasıdır. Baba’nın varlığına yönelik bir başkaldırısıdır.

Bu durum, Freud’un “*Dostoyevski ve Baba Katilliği*” adlı makalesinde başka bir görüntüyle belirir. Dostoyevski’nin bir sara hastası olduğunu ifade eden Freud; onun her sara nöbetinde kendi bedeniyle babasının bedenini özdeşleştirerek babasının ölümünü arzuladığını ve babasını hayalinde defalarca öldürdüğünü ifade eder.³⁴¹ Şiirde ise bu görüntü, İkaros hikâyesinde, ölen kişinin baba olarak değiştirilmesiyle belirir. Öte yandan “*oğlum öldürülmüş*

³⁴¹ Freud, “Dostoyevski ve Baba Katilliği”, *Freud, Jung, Adler/ Psikanaliz Açısından Edebiyat* içinde, (Çev. Selahattin Hilav), Dost Yay. Ankara, 1981, s. 5-15

ben satarım” dizesinin hemen ardından gelen “*babam öldürülmüş ben satarım*” söylemi baba-oğul çatışmasıyla birlikte anlatıcı öznenin yaşadığı ruhsal çatışmalara ve arada kalmışlığa işaret eder.

Mücadeleyi imleyen bir haykırış görünümündeki “*Ala Ala Hey!*” şiiri ise yoksul halkın dramına, ülkenin karanlık ve ölümlerle dolu geçmişine yöneltilen eleştirilerin yer aldığı bir başkaldırı şiiridir. Şiirde başkaldırı cinsel kimlik karmaşası içerisinde verilir:

Ey erkek Şehrazat! Suriye mantığı
Aydınlık bir el yazısını buruşturan
Ey son taksitlerini yatıranların kentindeki okuyucu!
Her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı

Bütünleyemez mi sanıyorsunuz çalışır bir şiir kara
Yukarda parçalanmış yüzleri
Türkiye mezarlığının derinliklerinden çıkarıp

İşte rih ve hokka!
Zulme karşı hadisler derleyen baba ve
Koşarlı ayaklarıyla oğul

Ala Ala Hey, Bütün Yort Savullar, s. 135

“*Ala Ala Hey*” şiiri, Ayhan’ın diğer şiirlerinden farklı bir tarzda belirir. Şiirde “baba” imgesi diğer şiirlerde olduğu gibi otoriteyi değil, kendisi de bir baba olan özneyi temsil eder. Ayhan şiirlerindeki erillik-dişillik çatışması dikkate alınırsa “*Erkek Şehrazat*” imgesiyle bu tespit daha da kuvvetlenir. “Binbir Gece Masallarının” masal anlatan kadın kahramanı Şehrazat, şiirde yarı dişi yarı erkek bir görünümde belirir. Anlattığı masallarla her gece ölümün/zulmün önüne geçen Şehrazat’ın an’daki temsilcisi, özne olarak belirir. Anlatıcı özne, “*Erkek Şehrazat*” imgesiyle bir taraftan içerisinde bulunduğu cinsel kimlik psikozunu açığa çıkarırken; diğer taraftan sözün gücüyle zulme karşı gelmeye çalışan mücadeleye atıfta bulunur.

‘Baba’ imgesinin her daim karşısında yer alan ve bu sözcüğü adeta zihinlerden silmek isteyen Ayhan’ın kendisinin de bir baba olması gerçeği, bu sözcüğü kabullenmesine neden olur. Ancak o zorba, otorite temsilcisi bir baba değil, oğluyla zulme karşı hadisler derleyen, şiirleriyle zulmün “*parçala(dığı) yüzleri*” birleştirmeye çalışan bir babadır. Baskı ve otoriteye, yoksul halkın dramına dikkat çekecek başkaldırı niteliğindeki şiirler, “*hadis*” kutsiyetinde

belirir. Özne, zulme karşı yazılanları yok edecek/silecek zulüm yanlılarına karşı “rız”ı bir silah olarak kullanır. Yazıyı kurutucu özelliğe sahip rız, şiirde yapılan mücadelenin kalıcılığına yönelik bir güç imgesi olarak belirir. Şiirde baba-oğul dayanışması ile zulme karşı gösterilen bir başkaldırının izleri görülür.

İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar, baskı ve otoritenin hâkim olduğu düzene başkaldırır. Öyle ki bu düzende birey arzuladığı yaşama uzaktır. Uyar’ın “*Bir Süregen İlkbahar*” şiirinde baskı ve sınırlandırma ile arzuladığı gibi yaşayamayan bireyler, “içeridelik ve dışarıdalık” haliyle öteleme/ötekileştirme izleği çerçevesinde verilir:

Dursun Ali 'yi mi sordunuz neşehir'den, dışardadır, almanya'da

...

Seyfettin'i mi sordunuz, dışarıdadır, almanya'da

...

ha süleyman'ı sorduysanız, o içerdedir, türkiye'de

Muzaffer'i sorduysanız, o da içerdedir, türkiye'de

...

Seçkin'i mi sordunuz içerdedir, türkiye'de

...

kardeşleri görünümündedirler bir asi karanlığın

hepsi

Dursun Ali, Seyfettin, Muzaffer'le Süleyman

Bir Süregen İlkbahar, Büyük Saat; 510

Baskı ve otoritenin hâkim olduğu düzende, bürokratik ve toplumsal çürümeler; öteleme/ötekileştirme problemlerine de kapı aralar. Farklılıkların ötelenerek egemen güçlerin yanında yer alanların yüceltiildiği, ötekilerin dışlandığı toplum; Uyar tarafından başkaldırı ile karşılanır.

Hyppolite dışarıyı ile içerisine ilişkin bir söylenceden şöyle söz eder: “*Dışarıyı ile içerisinin oluşum söylencesinin nasıl bir erime sahip olduğunu hissediyorsunuz: Söz konusu iki terime dayanan yabancılaştırmanın erimidir bu. Bu iki terimin taşıdığı biçimsel karşıtlıkla ortaya çıkan şey, daha ötede ikisi arasında bir yabancılaştırma ve düşmanlığa dönüşür.*”³⁴² Şiirde içeri-dışarı diyalektiği ile gelen ötekileştirme, otorite tarafından gerçekleştirilir. Öyle ki sistem, kendi yanında olanları yanında isterken karşı çıkanları/verili olanla yetinmeyenleri dışarı'ya mahkûm eder. Bu “dışarıdalık” ise fiziksel bir dışarıdalıktan ziyade tinsel anlamda

³⁴² Bachelard, a.g.e., s. 304

ötelenme ile gelen bir “dışarıdalık” halidir. Şiirde “*Dursun Ali, Seyfettin*” dışarıda/ötelenen olarak belirirken içeride olanlar “*Muzaffer, Süleyman ve Seçkin*”dir. İçeride olan “*Süleyman*”, Türk toplumunda güçlülere yönelik yapılan “Sultan Süleyman” benzetmesiyle “erk sahiplerini” temsil eder. Kelime anlamı “zafer kazanan” olan “*Muzaffer*” ve “seçilmiş” olan “*Seçkin*” ise sistemin yanında yer alan görüntüleriyle belirir. Dolayısıyla otoritenin ve otorite yanlılarının içeride istedikleri gibi yaşamasına karşılık, ötekilerin dışarıda olması Uyar tarafından isyanla karşılanır:

...

*hepsi solgundur evet, karanlıktadır şimdi hepsi
nerden biliyorum dersiniz, işte ordan buradan*

...

*şimdi biz haberi nerden verelim dersiniz
solgun ama aydınlık olanlardan*

...

Bir Sürengen İlkbahar, Büyük Saat; 510

Şiirde dışarıda olan “*Dursun Ali, Seyfettin*”, “*solgun ama aydınlık*” olarak nitelendirilirken “*Muzaffer ve Süleyman*” karanlıkta kalmış olarak belirir. “*Solgun ama aydınlık*” olanlar sisteme karşı başkaldıran ve hep dışlanan, ötelenendirler. Otorite ve yanlıları ise içeride ancak karanlıkta olanlardır.

“*Büyük Gurbetçi*” şiiri Uyar’ın, “*Senin adın bir deftere yazıldı/Eskimez bir mavi deftere/Adın/yazıldı*” sözleriyle ithaf ettiği bir şiirdir. Fariz Yıldırım’a göre “*Büyük Gurbetçi*” şiirinde Yahya Kemal konu edinilir.³⁴³ Turgut Uyar’ın “*Bir Şiirden*” adlı eserinde Yahya Kemal’i tasvir ederken söylediği şu sözler onun kültürel yokluk içerisinde geçmişe duyduğu özlemi ve şimdide yaşadığı gurbeti ifade eder: “*Bütün ömrü boyunca bir kültürün yokluğunun, ulusun kendi yaratıp geliştirdiği, salt kendi değerlerine dayanan bir kültürün yokluğunun azabını duyar, sıkıntısını çeker.*”³⁴⁴ Bu bağlamda şiirde geçmiş-şimdi mukayesesi dâhilinde Y.Kemal, “*Büyük Gurbetçi*” olarak belirir. Öte yandan “*Büyük Gurbetçi*” şiirinin ilk dizesi olan “*Erenköyünde bir bahar*” dizesi Y. Kemal’in imlendiği yorumunu kuvvetlendirir.

Bununla birlikte şiirin sonraki birimlerinde geçen “*Börklüce Mustafa*” ifadesi, şiirin uzun yıllar gurbette kalan Nazım Hikmet’e atfedildiği yorumunu beraberinde getirir. Bu bağlamda denilebilir ki Uyar, şiirini hem tinsel uzaklığı hem de fiziksel uzaklığı ifade eden

³⁴³ Yıldırım, a.g.e., s. 230

³⁴⁴ Yıldırım, a.g.e., s.231’den aktarım

“gurbet” imgesi üzerine konumlandırır ve gurbetin her türlüsüne karşı çıkar. Gurbetin pek çok kişiyi gerek fiziksel gerek psikolojik anlamda kuşatmasının isyanı, “*Gurbet bir yazgıdır ulusuna*” söylemiyle belirir:

...
Gurbet bir yazgıdır ulusuna
Güneşe çıkmak gibi, alınteri bilinir
Gurbet bilinir, bir duyarlıktır, bir meslektir
...
Aklığın, eskimez bir kış güzelliğinde
Sıcak evler, karlı yollar, bağlılıklar adına
Bir zorbalığa direnmek adına,
Anlaşılmazsa
Söğütler yeşermez, balıklar bırakmaz döllerini

Büyük Gurbetçi, Büyük Saat; 301

İnsanın yaşamını sürdürdüğü ve Mengüşoğlu’nun “*doğal varlık alanı*”³⁴⁵ olarak ifade ettiği mekân, şüphesiz ki ontolojik olarak bütünsellik arz eden bireyin varlık alanlarından biridir ve bu varlık alanı diğer varlık alanlarının da temelini oluşturur. Hamuru topraktan olan ve ezelden beri toprakla yakın temas içerisinde bulunan birey ile yaşadığı mekân/varlık alanı arasında zamanla manevi bağlar oluşur ve bu varlık alanı yurt/vatan imgesiyle ayrı bir değer ve kutsiyet kazanır. İşte bu değer ve kutsiyetten ötürüdür ki vatan toprağı kutsaldır ve bu toprağı manevi bağla bağlı olan her birey için vatan vazgeçilmezdir.

“*Büyük Gurbetçi*” şiirinde Uyar, bireyin gurbetçiliğini düzeni eleştiren bir tavırla ifade eder. O fiziksel gurbeti otoritenin bir sonucu olarak görür. Tarihi süreç boyunca pek çok yazar ve aydının sürgün yılları yaşaması “*gurbeti*” bir “*ulusun yazgısı*” kılar. Şiirde bu duruma yönelik başkaldırı ise “*zorbalığa direnmek*” eylemiyle verilir. Öte yandan doğanın ve tüm kozmosun bu başkaldırının yanında olduğu hissi verilir. Öyle ki “*söğütlerin yeşermemesi, balıkların döllerini bırakmaması*” tüm evrenin başkaldırısıdır. Şiirin devamında ise vatanından ve dilinden uzak bir ruhun “*mahzun ve yaşamaklı*” hali verilir:

...
Biliyorum nasıl yaşadığını senin Türkçen yokken
Mahzun ve yaşamaklı -eskimez elbet-
Ülkeni dirençle yaşamak, ülken olmayınca sözlüğünde

³⁴⁵ Takiyettin Mengüşoğlu, *Felsefeye Giriş*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, s. 276

...
Sürer gurbetçiliğin
Halksız bir yazarın acısını taşıyan
Kalebent bir şehzade gibi mahzun
Börklüce gibi sabırsız haklılığında
Öyle bir şey
Biraz uzak, biraz çıplak, ve yayan.

Büyük Gurbetçi, Büyük Saat; 301

Kelimeler insanın konuşmasını, düşüncesini belirleyen bir egemenliğe sahiptir. “*Bu egemenliğin bir başka dile geçmesinin ortaya çıkartacağı ve toplumsal anomi ile yabancılaşma bedelini kolayca ödemeyeceğimiz bir zafiyetin başlangıcı olacaktır.*”³⁴⁶ Kelimelerin/dilin bireylerin düşünce tarzlarını kimliklerini belirleyen temel unsur olduğu göz onuna alınacak olursa Türkçeden uzak bir yaşam sürmek bireyi dilsel ve kültürel yabancılaşma ile başlayacak bir girdabın içerisine hapseder. Bu bağlamda Uyar, gurbete mahkûm olan yazar ve aydınların ülkelerinden ve dillerinden uzak bir şekilde sürdürdükleri yaşamı “*mahzun ve eksik*” olarak nitelendirir.

“*Yaşamaklı*” sözcüğü tam anlamıyla yaşam sözcüğünü karşılamayan, yaşam’a yakın olan, “*mış gibi*”nin avuntusuyla yetinmeyi ifade eden bir anlam dizgesini içerir. Ülkesinin, dilinin ve sevdiklerinin uzağında “*yaşanmış gibi*” olan bir hayatın varlığı; kişi için hüznü bir yazgıdır. Öte yandan ülkesinin adının “*sözlüklerde geçmediği*” bir yerde yaşamak, bireyi “*unutmak*” eyleminin yok ediciliği ile karşı karşıya getirir. Ülkesinden ve dilinden uzakta değerlerini unutma korkusu, başkaldırıya dayanan bir söylemle aşılmaya çalışır. Unutma eylemine karşı “*direnç*” göstermek, “*ülkesini dirençle yaşamak*”, bireyin yabancılaşmaya karşı meydan okumasıdır. Şeyh Bedreddin’in müritlerinden olan Börklüce Mustafa, 14. yüzyılın ikinci yarısı ile 15. yüzyılın başlarında yaşamış, döneminde yönetime karşı çeşitli ayaklanmalar başlatmıştır.³⁴⁷ Baskı, otorite ve sınırlandırmalara karşı olan şair; şiirde “*Börklüce*”yi başkaldırı imi olarak verir.

İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever de baskı ve sınırlandırmalara göz yummaz, şiirlerinde bu durumun isyanını verir. Cansever 1971’de yaşanan darbe girişimiyle gelen sıkıyönetime “*Dostlar*” şiiriyle karşı çıkar:

Bin dokuz yüz yetmiş bir yazı, ey unutulmayan yaz

³⁴⁶ Feramuz Aydoğan, “Yabancılaşmadan Kurtulma Sürecinde Sosyolojik Açından Dilin Önemi”, *İÜ Sosyoloji Konferansları Dergisi*, S.25, 1998, s. 163

³⁴⁷ AnaBritannica, “Börklüce Mustafa”, Ana Yayıncılık, 1986, C. 4, s. 592

...
Günbatımı! yeni konuşmaya başlayan bir çocuğun diliyle
Kolumu tutuyor Fethi Naci, şu manzaraya bak diyor
Tam Galata köprüsü'nün üstünde
Diyor ya, biz alıştık, yüreklerimize bakıyoruz gene de
Uykusuz gecelerimize bakıyoruz onurun uykusuzluğu
Susturulmanın
Ve günbatımıyla bir leylek sürüsü
Hüzünlü bir görüntüyle akıtıyorlar Naci'nin yüzüne
Kırılmak, ama birlikte
...

Dostlar, Sonrası Kalır, s.600-601

Şiirde “Bin dokuz yüz yetmiş bir yazı, ey unutulmayan yaz” nidasıyla gelen başkaldırı darbelere yöneliktir. 1971 darbesinin³⁴⁸ sancılarını derinden duyumsayan Cansever, darbenin tezahürleri olan “susturulma” ve sınırlandırmalar karşısında başkaldırır. Fethi Naci’ye ithaf ettiği şiirde darbe karşısında “dostlar”la gelen birlikteliğin direnişi görülür. Yaşanan günbatımı; kötü günlerin bitimi, gelecek aydınlık yarınların habercisidir. Kötü günler, “uykusuz gece”lerin, “susturulmanın” yüreklerde bıraktığı derin yaralarla geride kalmış olarak belirir. Baskı ve zor kullanmayla yönetimi devirmeye yönelik eylemler bütünü olarak nitelendirebilecek “darbe” girişimi Uyar’ın hatırlarında hüzünlü bir yer tutar. 1971 de gerçekleşen askeri müdahale ile hükümeti devirme girişimleri başta aydınlar olmak üzere tüm halkı derinden etkiler. Otorite ve baskı ile sınırlandırılmak, susturulmak istenen bir topluma verilen bu yaşam tarzı toplumu huzursuzluğa sürükler.

“Galata Köprüsü” üzerinde “Fethi Naci” ile manzarayı seyretme eylemi, aydınlık yarınların müjdesi olarak belirir. Kötü günlerin ardından gelen yeniden varoluş, şiirde “yeni konuşmaya başlayan çocuk”a benzetilen F.Naci ile sunulur. Öte yandan yeni bir güne başlamanın sevinci geçmişin hüznünü kapatmaz. Nitekim seyredilen manzarada yer alan “leylekler”, bir göçün habercisi olarak anlam kazanır. Darbelerle, baskı ve sınırlandırmalarla bireylerin başka diyarlara gitmesine neden olan ülke, “hüzünlü bir görüntü” sunar. Geride kalanlar ise her şeye rağmen direnişi, mücadeleyi seçerler. Bu seçimin temelinde ise

³⁴⁸ Ercan Sözer, “Askeri Darbeler ve Toplumsal Etkileri: 1960, 1971 ve 1980 Darbeleri”, *Atılım Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Müdürlüğü Elektronik Bülten*, S.18, Yıl 5 Nisan/2010, <http://e-bulten.library.atilim.edu.tr/sayilar/2010-04/makale2.html> (15.12.2013)

dayanışma ve “birliktelikle” gelen umut vardır. Umutla birlikte beliren öfke ise egemen güçlerin zorbalıklarına yönelik bir başkaldırıdır:

...

Üstelik biliyorsun da

Öfkeliyiz, öfkeyse sonuçtur er geç

Bir aşk gibi yaşamak gerek öfkeyi

Sevginin ağıtıdır bir bakıma

Ve bir gün de gelebilir ki sevgilim

Kapkara bir davet olabilir kin

Zulmün ve tutsaklığın diyeti olabilir

Sen bunu bilmezsin

Bilsen de şairsin, havalarda soğudu, kendine iyi bak

Ve sakın unutma: sıra öfkenin

Dostlar, Sonrası Kalır, s.600-601

İnsanın yaşamsal değerlerine yönelik tüm saldırılar arasında özgürlüğüne yapılan bir saldırı, onun tüm koşulları göze alarak savunmaya geçmesine neden olur. Özgürlüğün nüvesini içinde taşıyan insan, varlığında “doğuştan, özgürlük için mücadele etme tepisi bulundurulur”³⁴⁹ Tarih boyunca kendisine yöneltilen birçok tehdide boyun eğen insanın özgürlüğüne yapılan bir müdahalede başkaldırması bu durumu açıklar niteliktedir. Fromm’un “savunucu saldırganlık” olarak nitelendirdiği bu durum diğer yandan bastırılmış duyguların açığa çıkmasına neden olduğu için “direnc” ögesini de bünyesinde barındırır. “Savunucu saldırganlığın başka önemli bir kaynağı, bastırılmış çabaları ya da düşlemleri bilince çıkarmaya yönelik herhangi bir girişime karşı gösterilen bir tepki olarak saldırganlıktır. Bu tip tepki, Freud’un ‘direnc’ olarak adlandırdığı olgunun yönlerinden birisidir.”³⁵⁰ Freud, çözümlemecinin bastırılmış veriye dokunmasıyla hastanın tedavi yaklaşımına direneceğini ifade eder.

Şiirde yönetimi devirmeye yönelik yapılan darbe girişimi tüm insanları etkiler; baskı ve sınırlandırmalar insanın istemediği bir yaşam biçimine, özgürlüğüne müdahale edilmesine neden olur. Bu durum insanın bastırılmış duygularını harekete geçirerek içte bir öfkenin birikmesine ve sonrasında öfke patlamasına dolayısıyla savunucu bir saldırganlığa neden olur. Öyle ki öznenin içinde biriken öfke, nefretin/kızgınlığın ifadesidir; darbeye gelen

³⁴⁹ Erich Fromm, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1*, (Çev. Şükrü Alpagut) Payel Yay., İstanbul, 1995, s. 259

³⁵⁰ Fromm, *a.g.e.*, s. 259

susturulmuşluğun birikimidir. Yaşanacak güzel günlerin engellenmesiyle “*sevgiye bir ağıt*”tır, zulmün ve tutsaklığın diyetidir. “*Kapkara bir davet*” olan kin bu öfkenin menşei olarak görünüm kazanırken “*sıra öfkenin*” söylemi şimdiye dek varlığını soyut olarak sürdüren öfkenin somut bir direnişe geçmesi, başkaldırmasıdır.

“*Kaybola*” şiirinde baskı ve sınırlandırmalara rağmen yaşanan aşk, gizlenmişlikle birlikte verilirken bu aşkın baskı ve sınırlandırmalara yönelik bir başkaldırı olduğu imlenir.

*“Sana her zaman söylüyorum, senin yüzünde gülmek var
Bakınca bir yaşama ordusu çıkıyor aydınlığa
Bir çiçek geliyorsun yeraltı çevresinden
Bir kartal gidiyorsun çıplağın ayaklarla
...*

Kaybola, Sonrası Kalır I; 116

“*Kaybola*” şiirinde otorite düzenine yönelik umut ve aşkla gelen başkaldırının izleri görülür. Düzenin baskıcı ortamı, “aşk”ın yaşanmasına engel olan, katı bir görünümde dir. Şiirde sevgilinin “*yer altından*” gelip bir “*kartal*” gibi gitmesi, bir yandan gizlenmişlik ve sınırlandırmalarla gelen korkulu buluşmaları imlerken diğer yandan sevgilinin aşkın gücüyle daha güçlü/“*kartal*” olarak geri dönmesini imler. Gökyüzünün avcı kuşu olan kartal, sisteme karşı koyuşun sembolüdür. Öte yandan şiirdeki başkaldırının başka bir imi ise sevgilinin yüzündeki “*gülüş*”tür. “Gülme” eyleminin getirdiği varoluşsal umut, aydınlığa çıkaracak “*yaşama ordusunu*”da beraberinde getirir. Mutluluğun biyolojik bir dışavurumu olan gülme eylemi, ses unsuruyla birleşerek oluşan ve yaşamı imleyen sahici bir değerdir. Şiirde “*gülüş*” imgesi, başkaldırının özünü oluşturan umudu içerisinde taşıyarak gelecekteki aydınlık günlerin varlığını imler.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, baskı ve zulmün çeşitli görüngülerini şiirlerinde birtakım yaşanmışlıklar çerçevesinde verir. Bir savaş çocuğu olan Berk’in çocukluk yıllarında yurdunun düşman tarafından işgal edilmesi, onun şiirlerine de yansır. Berk, “*1919*” şiirinde Yunanlılar tarafından yakılan Manisa’yı konu edinir ve yaşanan zulmü hüznün ve başkaldırıyla verir:

...
*Yunan Harbi’nde yanan şehirlerimizi bir dağdan seyrettim
O çadır çadır insanları askerleri esirleri
Arkalarında bir gömlekle kaçan halkımızı
İlk topu ve tayyareyi gördüm*

Anam kardeşim ve ben ayaktaydık

...

*Yanmış ve yakılmış şehrimize bir akşamüzeri askerlerimiz girdi
Kursaklarında bir parça ekmekle insanlar ayaktaydı*

...

1919, Toplu Şiirler, 75

Berk'in öz yaşam öyküsü dikkate alındığında geçmişin hüznünlü hatıralarının şiire yansıdığı görülür. Berk henüz beş yaşındayken Yunanlıların Manisa'yı ateşe vermesi, şairin hatıralarından silinmeyen bir olay olarak kalır. Büyük Taarruz zaferi sonrası ülkeden kaçan işgalciler; kaçarken çeşitli yangınlar çıkarmış, ülkeye çeşitli zararlar vermiştir. Yunanlılar tarafından çıkarılan yangında Manisa yerle bir olmuş, birçok insan hayatını kaybetmiştir. Bu yangın İlhan Berk'in hatıralarında şöyle yer alır: *“Ben çocuk olduğum dünyayı alevler içinde buldum. Beş yaşındaydım ve Manisa yanıyordu. Bütün kent bir gömlekle dağa çıkmıştı. Askerlerimiz aşağıda düşmanla çarpışıyordu. Silah sesini ilk o zaman duydum. İlk topu, ilk uçağı da o zaman gördüm. Düşman, sözcüğünü de ilk o gün öğrendim, bir daha da unutmadım. Düşman yangın, top, tüfek demektir; daha çok da ölüm. Yanan kenti bir zaman dağdan seyrettik. Bir akşam kente indiğimizde de evimizin yerinde yeller esiyordu. Dağa çıkışımızı, sonra da inişimizi hiç unutmayacağım.”*³⁵¹ Yaşanan işgal, Berk'in ve tüm Manisalıların hatırasında unutulmaz bir trajedi olarak yer tutar.

Öte yandan Berk, bu olaylar esnasında akli dengesi yerinde olmayan ablasını da kaybeder: *“Ablamı düşman Manisa'ya girince evde bırakıp dağa çıktık. Kent yanıyordu ve ablam bizimle dağa gelmek istememişti. Ben neden sonra onun, yangın evimizi sarınca, saçlarından tutuşarak yanıp kül olduğunu öğrendim. Benim çocuk dünyam da böylece yıkıldı. Yıkıklık, bana ondan kalmaz, ya da ben onun ölümüyle yıkıklığı bu yeryüzünde ilk böyle öğrendim.”*³⁵² Berk'in deli olan ablası Huriye, yangından dağa kaçan ailesiyle birlikte gitmek istemez. Aile onu şehirde bırakmak zorunda kalır. Gerçekleşen yangında yaşadığı evini, ablasını ve çocukluk hayallerini kaybeden Berk; bu anılarını “1919” şiirinde başkaldırıya dayanan bir söylemle ifade eder.

Kutsal vatan toprağının düşman tarafından işgal edilmesinin sancısı, yıkılan/yanan evler ve yaşanan ölümler, özneyi başkaldırıya sürükler. Şiirde bir kıyamet gününü andıran şehre dağdan bakan özne, hayatını kurtarmış olmasına rağmen kaybettiklerinin hüznünü

³⁵¹ İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 17

³⁵² Berk, a.g.e., s. 33

yaşar. Dağda, “yanan şehirler”den, “arkalarında bir gömlekle kaçan” insanları gören özne, halkının işgal karşısındaki çaresizliğini isyan ve hüznü dolu söylemlerle ifade eder. Yangın sırasında henüz beş yaşında olan Berk’in/bir çocuğun “ilk topu, tayyareyi” savaşta görmesi, savaşı ve savaşın dehşetli nesnelere unutulmaz kılar. Nitekim top ve tayyare ile bütünlenen savaş/kaos, sadece şehri yıkmaz; çocuğun gelecek hayallerini de yıkar.

Yanan/yıkılan evlerin yerine konulan “çadır”lar, evlerini kaybeden insanların sıkıntılarına işaret eder. Bireyin en birincil ve en güvenilir korunak mekanı olan ev’in yokluğu onu tüm tehlikelere açık hale getirir. Öte yandan ikileme olarak söyleme dönüşen “çadır çadır insanlar” ifadesi şehrin kaos ortamına işaret eden, kıyamet sahnesini andıran yansımalar olarak varlık kazanır. Yangında deli olan ablasını kaybeden Berk, bu durumu geride kalanlarla “anam, kardeşim ve ben”in varlığıyla verir. İşgale ve zorbalığa maruz kalan halkın yaralarını sarmak üzere gelen “askerler” ise ülkü değerlidir. Yakınlarını, evlerini ve tüm varlıklarını kaybeden insanların/hayatta kalanların “bir parça ekmekle” yaşamlarını sürdürmeye çalışmaları işgal sonrası şehirde yaşananların trajik görüntüsüdür.

Berk, II. Dünya Savaşı yıllarının kaos ortamını “1939” şiirinde anlatır. 1939’dan 1945 yılına kadar süren II. Dünya Savaşı, tüm dünyada onulmaz yaralar açar. Savaş ortamı, tüm dünyayı etkilediği gibi savaşa fiilen katılmayan Türkiye’yi de derinden etkiler.³⁵³ İlhan Berk, savaş yıllarının dünya üzerinde yarattığı kaosu gözler önüne serer:

...

Kendi şehrinizde kurtulmak için ne bekliyorsunuz esirler

Yaşamak için yarım bıraktığınız şarkılarda cinayet kırıntıları olmalı

...

Ağızına kurşun sıkılan kardeşim, seninleyim

Sen gözleri bağlanan

Senin arkandan benim de kurşuna dizilmem

...

Sen bu kadar insanı birden asılmış görecektin miydi kardeşim

Üst üste yığılmasını aziz ölümlerin

Bu baş hangi vücudun

...

Bu çocuğunu emzirerek giden kadına bir şeyler söylemeliyim

³⁵³ Cemil Koçak, Türkiye Tarihi-Çağdaş Türkiye 1908-1980, (Yay. Yön. Sina Akşin), C.4, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s. 126

...

1939, Toplu Şiirler, 76-77

Savaşlara ve zulme karşı çıkan İlhan Berk, zulmü bir insanlık trajedisi olarak görür. Şiirde “*kendi şehirlerinde esir*” düşen insanlara yönelik başkaldırı çağrısı, “*ne bekliyorsunuz*” nidasıyla yapılır. Bir insanlık dramı olan savaşlar, insanların varlık alanlarına yönelik tecavüzün görüntüsüdür. Temelde ekonomik çıkarlarla ortaya çıkan savaşların ötekinin hiçlenen hayatı üzerine konumlanması; yozlaşmış dünya düzeninin ve geri kalmış bir uygarlık anlayışının ifadesidir. İşgalci tutuma maruz kalan insanların, “*yaşamak için yarım bıraktığı şarkılar*”ında yer edinen “*cinayet kırıntıları*” yaşamın ölümlerle gölgelenmesinin ifadesidir. Öte yandan tüm bu baskı, zulüm ve savaşlara yönelik başkaldırı, öznenin zulüm görenlerin yanında olmasıyla verilir. “*Ağzına kurşun sıkılan, gözleri bağlanan*” bireyler zulmün trajik kurbanları olarak verilirken öznenin “*senin arkandan benim de kurşuna dizilmem*” ifadesi, yaşanan ölümler karşısında duyarsız kalamayan bir ruhun kırılmalarıdır.

Şiirde, savaş ortamının içinde bulunduğu kaos halinin başka bir görüntüsü ise “*bu baş hangi vücudun*” sorusuyla gelir. Toplu ölümlerin, “*asılmaların*” gerçekleştiği bir düzende; ölümlerin “*üst üste yığıl(dığı)*” bir görüntü, insani değerlerini kaybetmiş bir dünya düzeninin içinde bulunduğu trajikliği ifade eder. Şiirin son biriminde ise “Nene Hatun” kurtarıcı arketipsel öge olarak belirir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşlarında Aziziye Tabyası’nın savunulmasında kahramanca mücadele eden Nene Hatun, üç aylık kızını ve oğlunu evde bırakarak savaşa katılmıştır. Şiirde “*çocuğunu emzirerek giden kadın*” imgesiyle varlık kazanan Nene Hatun, savaş olumsuzluklarıyla bir çöküş içerisinde bulunan halka geçmişin kahraman ruhunu hatırlatan ve güzel günleri müjdeleyen arketipsel ögedir. Berk, “Nene Hatun” imgesiyle, Türkiye’nin geçmişten şimdije verdiği varoluş mücadelesi ışığında savaş ve zulme hayır der.

Sonuç olarak; baskı ve otorite düzeni, zulüm ve savaşlar İkinci Yeni şiirinde karşı çıkılan, olumsuzlanan unsurlardan biridir. İkinci Yeni şairleri ulusaldan evrensele açılan bir söylemle otorite düzenine, zulme ve savaşlara başkaldırırlar.

2.3.1. Emperyalizmin Konumlandığı Mekân: Ortadoğu ve Afrika

İlk olarak 1902 yılında Alfred Thayer Mahan tarafından kullanılan Ortadoğu³⁵⁴ sınırlarının bugün dahi net olmadığı bir bölgenin ismidir. Ortadoğu; genel anlamıyla Asya, Afrika ve Avrupa kıtalarını birleştiren, Doğu ile Batı arasında bir köprü olan, boğazlar ve Süveyş Kanalı ile Akdeniz, Karadeniz ve Hint Okyanusu'nu birbirine bağlayan bu yönüyle kıtalar arası ticari ve kültürel bağlantıları sağlayan bir bölgedir. Ekonomik ve jeopolitik açıdan önemli bir merkez olan Ortadoğu'nun 20. yüzyılda "petrol" cevherinin etkisiyle dünya üzerindeki değeri bir kat daha artar.

Son derece önemli bir jeopolitik konuma, zengin yer altı kaynaklarına, insan gücüne sahip olan Ortadoğu bu özellikleriyle zaman içerisinde emperyalizmin birincil hedefi haline gelir. Kapitalizmin en yüksek ve son aşaması olan emperyalizm, sınırsız sahip olma hırısının şiddet olgusuyla birleşen ve insani değerleri hiçleyen bir görüntüsüdür. Ortadoğu ile aynı kaderi paylaşan Afrika da tarih boyunca köle ticaretinin ve sömürgecinin merkezi haline gelmiş, sahip olduğu insan gücü ve yer altı kaynaklarıyla emperyalist güçlerin hedefleri arasında olmuştur. Emperyalist güçler tarafından endüstrileşmesine, gelişmesine fırsat verilmeyen Afrika açlık ve sefaletin hüküm sürdüğü mekân olarak belirir.

Yeryüzünde zulüm ve haksızlığın yapıldığı diğer mekânlar gibi Ortadoğu da İkinci Yeni şairlerinin üzerinde durduğu, yapılan zulüm ve sömürgelere başkaldırdığı bir izlek olur. Cemal Süreya şiirlerinde Ortadoğu ve Afrika sorunsalı toplumsal bağlamda irdelenen unsurların başında gelir. Bu konuda Ahmet Oktay şu tespiti yapar. "*Bireysel davranışların gölgesine saklanan utangaç bir toplumculuk da var. Bu yönü pek öyle belirgin değil. Hayatının bir parçası haline gelmemiş henüz. Daha çok genel sorunlar ilgilendiriyor onu. Afrika gibi, zenciler gibi.*"³⁵⁵ Cemal Süreya'nın Ortadoğu ve Afrika'ya olan ilgisinin sebebi çeşitli politik, kültürel, sosyo-psikolojik sebeplere bağlanabilir. Bu sebeplerden biri, "*Cemal Süreya'nın kendini Ortadoğulu bir şair olarak görmesi ve aynı zamanda Anadolu'yu Ortadoğu'nun doğal bir uzantısı olarak ele almasıdır.(...)Cemal Süreya'nın Ortadoğu ve Afrika'ya duyduğu ilginin ikinci nedeninin ise ideolojik olduğu söylenebilir. Bu da şairin antiemperyalist düşüncesidir*"³⁵⁶ Ortadoğu'nun geçmişte sahip olduğu uygarlık ve zenginliğin

³⁵⁴ Serdar Sakin-Can Deveci, "Ortadoğu Kavramı ve Sınırları Üzerine Bir Değerlendirme", *History Studies ABD ve Büyük Ortadoğu İlişkileri Özel Sayısı*, Ankara, 2011, s. 282

³⁵⁵ Ahmet Oktay, "Hoş Geldin Üvercinka", *Yeni Ufuklar*, S. 71, Nisan, 1958, s. 285

³⁵⁶ Murat Kacıroğlu, "İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika", *Türkiyat Mecmuası*, C. 21/Güz, 2011, s. 184

yerini şimdi'de geri kalmışlık ve yoksulluk alır. Emperyalizmin getirisi olan bu gerileme, Süreya tarafından “*Ortadoğu I*” şiirinde başkaldırıyla karşılanır:

*Anlat onu:
laledir
devesinin boynunda düğüm
gecedir
katırının gözünde sahtiyan
sestir akan
atının koşumlarından demir
ve o dilenir
sara taklidi yaparak*

Ortadoğu I- Sevda Sözleri, s. 105

Anadolu’yu Ortadoğu’nun bir uzantısı olarak gören Süreya, şiirlerinde “*Ortadoğulu bir şair olarak cüce kalışımızın hüznünü anlatır.*”³⁵⁷ Süreya Ortadoğu’nun geçmişte ileri bir uygarlık seviyesine sahip olduğunu, ancak çeşitli sömürge faaliyetleri nedeniyle geçmişin uygarlığından eser kalmadığını belirtir. Vecihi Timuroğlu şairin, Ortadoğu üzerine eğilmesini şöyle açıklar:

*“Yırtılan ipek sesinde bütün bir Orta Doğu uygarlığı var. Unutulmuş, uydurma sloganlarla Batılılaşma sürecine girilmiş. Bu süreçte hiçbir şey yapamamış Orta Doğu. Kendisine yabancılaşan bir ekin oluşturulmuş. Orta Doğu’da beş duyunun tarihsel gelişimini atıyor Cemal Süreya. Uygarlıksız kalmış bir ekinin biçimi önemli değil onun için, ekin olarak özü önemlidir.”*³⁵⁸

“*Anlat onu*” diye başlayan şiirde ileri bir medeniyetin geçmişte sahip olduğu erk vurgulanmak istenir. Ortadoğu’nun geçmişte sahip olduğu uygarlık ve zenginlik “*lale-deve, katır-sahtiyan, at-nal*” sözcükleriyle verilirken şimdideki geri kalmışlığı “*sara taklidi yapan bir dilenci*” olarak ifade edilir. Türk mitolojisinde gücün, kuvvetin, zenginliğin simgesi olan “*at*”; birçok efsane, destan ve hikâyede, çeşitli minyatürlerde özel bir yere sahiptir. Uzun yola dayanıklı ve çok yük götürebilen binek olan “*deve ve katır*” ise yine zenginliğin sembolü; “*lale ve sahtiyan*” ise şıklığın, zarafetin belirtisidir. Geçmişte; zarafet, şıklık, zenginlik, güç, kudret gibi vasıflara sahip olan Ortadoğu halkının şimdi’deki görüntüsü, yoksulluklarla dolu başkasına muhtaç bir yaşam biçimidir. Ortadoğu’nun ölümü imleyen bir hastalık olan “*saraya*

³⁵⁷ Muzaffer Buyrukçu, “Cemal Süreya Konyak İçiyor”, *Varlık*, S. 1060, Ocak 1996, s. 24

³⁵⁸ Vecihi Timuroğlu, “Beni Öp Sonra Doğur Beni”, *Yeni Ortam*, S. 518, 18 Şubat 1974, s. 7.

tutulmuş bir dilenci” olarak nitelendirilmesi tüm güzelliği ve zenginliği elinden alınan bu coğrafyanın terk edildiği yok oluş trajedisinin görüntüsüdür. Süreya, Ortadoğu halkını yok oluşa sürükleyen sömürge devletlerine isyan eder. Şiirin devamında “*işçiler*” metaforuyla iş gücü sömürülen Afrika’nın haksızlık ve ezilme içerisinde görüntüsü sunulur:

Nedir sandığa basılı bez
Aşevine giden işçiler
Neden ekmeklerini de yanlarında götürürler
Kimin gözleri tülbentle bağlı
...
Irmaklar ırmaklar
Irmak sözü ırmakları çoğaltmaktadır
...
Suçüstü bastırmaktadır karanlıkları

Ortadoğu I- Sevda Sözleri, s. 105

Şiirde ötelenen/ezilen kimseler olarak beliren “*işçiler*”, başkaldırı imi olarak belirir. “*Aşevine giden işçiler*”in “*kendi ekmeklerini de yanında götürmesi*” insan hakları karşısındaki duyarsızlığın, sömürülmenin, ötelenme ve dışlanmanın ifadesidir. Bu duruma yönelik başkaldırı ise yaşamın varoluşsal özünü içerisinde taşıyan “*ırmak*” metaforuyla ile vücut bulur. Öte yandan “*karanlıkları suçüstü bastır(acak)*” olan ırmaklar, aydınlık yarınların habercisidir. Debinin artmasıyla karşı konulmaz bir güce dönüşen ırmak/akarsu simgesel anlamda ezilen ve bu ezilmeyle birlikte başkaldıran insanların karşılığıdır. Başkaldıranların sayısı arttıkça güç kazanan başkaldırı, bir ırmak gücüne bürünecek ve tüm karanlıkları bastırarak aydınlık yarınları ortaya çıkaracak bir güç ile belirir. “*Irmaklar ırmaklar*” şeklinde yapılan yinelemeler ise başkaldırının çoğalması isteminin somut görüngüsü, ruhun içindeki coşku ve debdebenin dışavurumudur. Şiirin devamında ise Ortadoğu’ya yönelik yapılan kültürel yozlaştırma ve sömürüye karşı eleştiriyle beliren bir başkaldırının varlığı söz konusudur:

...
Anlat nasıl boşaltıldı o şehirler
Kumla çamurla tıkanı her biri
Çirkin kuşları ağulu böcekleri besledi
Sayda ’yı, Hatusas ’ı, Troya ’yı
Alfabe ihraç eden Fenike ’yi

Alfabe ithal eden Ankara'ya

Ortadoğu I- Sevda Sözleri, s. 105

“Şehirlerin boşaltılması”, “kumla çamurla tıkanması” suyun/ırmağın önünü tıkamak isteyen güçlerin varlığına işaret eder. Öyle ki coşkun akan bir ırmak olan Ortadoğu; kumla, çamurla tıkanmış, kurumaya yüz tutmuş bir görüntüyle belirir. Şiirde “ağulu böcekler”le beslenen “çirkin kuşlar” tarafından yapılan bu eylem, gerçekte Ortadoğu’yu sömürge mekânları haline getiren güçlü devletlerden başkası değildir. Öyle ki Ortadoğu’yu sömürge ve koloni olarak kullanan devletler, bu coğrafyadaki gelişmeleri ebediyete kadar yok edecek bir gelecek hazırlarlar. Uygarlığın atası olan Ortadoğu, tüm uygarlık ve medeniyet seviyesinden soyutlanarak ebedi bir karanlığa mahkûm edilir. Şiirde geçen “Sayda, Hattuşaş, Troya” tarihteki büyük medeniyetlere ev sahipliği yapan Ortadoğu’ya işaret eder. Anadolu’da kurulan Hitit İmparatorluğu’nun başkenti olan “Hattuşaş”, Antik Çağ’da önemli bir Fenike şehri olan “Sayda” ve bugün Çanakkale bölgesini temsil eden ve tarihin en önemli şehirlerinden biri olan “Troya”, Ortadoğu’nun bir uzantısı olan Anadolu toprakları üzerindeki medeniyet seviyesinin bir görüntüsü olarak sunulur. Ne var ki Süreya, bu medeniyet seviyesinin tarihte kaldığını, Ortadoğu ve Anadolu’nun geçmişteki uygarlık seviyesini, şimdi’de “çirkin kuşlar”la gelen eylemler neticesinde yitirdiğini ifade eder ve zulüm olarak gördüğü bu duruma başkaldırır.

Şiirde geçmişteki uygarlık seviyesiyle başka milletleri etkileyen bu coğrafya, şimdi’de başka kültürlerden etkilenir halde görülür. Bu coğrafyada eskiden “ihraç” edilen alfabe’nin sonrasında “ithal edilmesi” değişen uygarlık düzeyinin eleştirisi olarak belirir.

Dilin sadece bir iletişim aracı olmadığı, bireylerin ve milletlerin kimliklerinin var olmasında önemli bir role sahip olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Tarihi süreç Ortadoğu’nun şiirde “dil” ile simgelenen kültür ve yazınının geçmişte etkileyen konumdayken şimdi’de etkilenen olduğunu gösterir. Bu durum ise an’da beliren öz’den uzaklaşmaya, yabancılığa zemin hazırlar. Süreya’ya göre Ortadoğu’nun dilsel yabancılığa ile başlayan gerileme süreci tüm kültüre yayılır, bu coğrafya sahip olduğu medeniyeti devam ettirmekte zorlanarak yabancılığa problemiyle karşı karşıya kalır. Dilsel yabancılığa ile gelen kültürel yozlaşmayı Aydoğan şöyle izah eder:

“Toplumların birbirleri ile iletişim kurabilecekleri en güçlü silah olan dil, insanların günlük hayatlarındaki, ya da mikro-kozmoslarındaki ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma düşürülürse ya da bir başka dil karşısındaki fakirliği sürekli ön plana çıkartılır da, pek çok zenginliği göz ardı edilirse, sosyolojik olarak ithal

düşünme ve yaşam biçimleri dayatılırsa, psikolojik olarak da ferdi yaratıcılığın yerini taklitçilik ve tatminsizlik duyguları almış olur.”³⁵⁹

Dolayısıyla ithal edilen dilsel öğeler kendi öz'ünden uzak, başka bir medeniyet üzerine inşa edilecek milli bir kimliği beraberinde getirecektir. Bu bağlamda Süreya, Ortadoğu'ya yönelik dilsel, ekonomik, sosyal ve kültürel müdahalelere karşı çıkar. Nitekim yapılan müdahalelerle bu coğrafyada medeniyetin kökünü kazır. Süreya Ortadoğu medeniyetinin bu coğrafyayı terk edip Avrupa ülkelerine doğru çekilmesini şiirinde kişileştirme ile verir:

...
*İki nöbetçiyi anlat
Uygarlık kuzeye doğru çekilirken
Akdeniz kıyılarına iki nöbetçi dikti
Güneşi bir de şiiri*

Ortadoğu I- Sevda Sözleri, s. 105

Ortadoğu'yu terk eden uygarlığın “Akdeniz kıyılarına” çekilmesi; Avrupa ülkelerinin Ortadoğu'daki uygarlığı kendi ülkelerine götürmesi ve Ortadoğu'yu sömürge ve zulümlerle ebedi bir karanlığa terk etmesi olarak yorumlanır. Şiirde ise tüm bu karanlık günlere yönelik başkaldırı umut tohumuyla birlikte gelişir. Öyle ki geride bırakılan ve şiirde “iki nöbetçi” olarak ifadelendirilen “güneş ve şiir”, Ortadoğu halkını yeniden diriltecek varoluşsal özü içerisinde taşır. Umutla birleşen başkaldırı, şiirin son biriminde gür bir sesle belirir:

...
*Buradan göz alabildiğine
Tek ve seyrek göreceksin yağmuru
Ama her damla dopdoludur
Ve her damlada
Taşırın-damla onuru vardır
Bunun için kördür şerbet
Bunun için etoburdur petrol
Bunun için öfkeli dir özsu*

Morarıyor faltaşı

Ortadoğu I- Sevda Sözleri, s. 105

³⁵⁹ Aydoğan, a.g.m., s. 163

Doğaya ait yaşamsal değerlerin nüvesi olan yağmur/su damlacıkları; her biri aydınlık yarınlardan ümidini kesmeyen, insan olmanın onuruna ve bilincine varmış bireylerin simgesel ifadesidir. “*Tek ve seyrek*” görülmesine rağmen “*her biri dopdolu*” ve birleşince kuvvetlenip koca bir yağmur seline dönüşecek olan bireyler başkaldırının kahramanları olarak belirirler. Söz konusu başkaldırı ise Ortadoğu’nun makûs talihine, ona bu makûs talihi yazan sömürge devletlerine, maddi çıkarları insan hayatının önünde tutan zihniyete yöneliktir. Zenginliklerinin başına bela açtığı bu bölgede “*petrol*”; nice savaflara, katliamlara sebebiyet verdiğiinden “*etobur*” olarak nitelendir. Doğanın bu katliamlara yönelik başkaldırısı ise “*öz-suyun*” “*sinirli*” olmasıyla somutlaştırılır. Öte yandan bu zulümlere yönelik başkaldırının yakın gelecekteki varlığı, taşan sabırlarla imlenir. “*Taşırın damla onuru*” ile bir taraftan “taşan sabırlar”, zorlanan sınırlarla kaçınılmaz olan başkaldırının yakınlığı imlenir; öte yandan taşan suyun gücüne atıfta bulunularak başkaldırının gücü imlenir. Zorlanan sınırların bir diğer ifadesi ise “*fal taşı*” ile vücut bulur. Fiziksel olarak çatlamaya yakın bir zaman diliminde morarmaya başlayan fal taşı, şiirde “*taşan sabrın*” simgesel ifadesidir. Şiirin birinci bölümünde anlatılan Ortadoğu’daki ölümler, ikinci bölümde “*lacivert renkli bir çingirak*” görünümünde belirir:

II

*Savaştan da kırıandan da olsa
Veremle de sıtmayla da gelse
Lacivert bir çingiraktır ölüm
Patlar sarnıçların eski suyunda,
Kapaklanmış eski bir at resmi çizer
Havaleli çocukların kulaklarına
Ve avcıdır amansızdır coğrafya,
Oyuklar halinde yitmişliğidir
Yüzyılların bıraktığı iz taşta.*

Ortadoğu II- Sevda Sözleri, s. 107

Ortadoğu sadece savaşların mekânı değildir. Aynı zamanda yıllar boyu süren sömürgelerin etkisiyle gelişimi engellenmiş, olanaksızlıklarla kuşatılmış açlık ve sefalet mekânıdır. Bu geri kalmışlık ve olanaksızlığın etkisi ise Ortadoğu insanına ölüm olarak yansır. Cemal Süreya, şiirinde çeşitli yollarla -ancak hep sefaletten/geri kalmışlıktan ötürü gelen ölümün rengini “*lacivert*” olarak seçer. Mavi, kırmızı ve siyah renginin karışımıyla oluşan “*lacivert*”, aynı zamanda sonsuzluk/özgürlük arzusunun(mavi’nin) kan ve

ölümle(kırmızı ve siyahla) gölgelenmesinin metaforik açılımı olarak yorumlanır. Simgesel anlamda “*lacivert bir çingirak*” olarak nitelendirilen ölümün, olanaksızlığın hâkim olduğu bu coğrafyada, her an herkesin kapısını çalabileceği gerçeği sunulur. Öte yandan “*çingirak*” sesi, yakın gelecekteki ölümün şimdideki kehaneti olarak belirir.

Hastalıklardan, olanaksızlıklardan, savaş ve kıranlardan ötürü geleceğin sembolü olan çocukların ve nice insanların kapısını çalan ölüm; Ortadoğu’yla özdeşleşir ve şiirde bu coğrafya “*avcı*” benzetmesiyle sunulur. Bu coğrafyada yaşayan biri için ölüm, kaçınılmaz bir yakınlık ifade eder. Olanaksızlıkla kuşatılan bu “*amansız*” mekânın ölüm mekânı olması, yaşanan trajediyi gözler önüne serer. Öte yandan geçmişteki gelişmiş medeniyet ve uygarlık seviyesinin simgesi olan heybetli “*at*” figürü, şiirde “*yere kapaklanmış*” bir görüntüyle sunulur. Bu görüntü “*oyuklar halinde yiten*” bir medeniyetin an’da beliren görüntüsüdür. Şiirde Ortadoğu’yu bu kötü kadere mahkûm eden sömürgecilik anlayışına karşı başkaldırı vardır. Sonrasında ise yaşanan bu dram karşısında vurdumduymazlık eleştirel bir tavırla verilir:

...
Kuveyt’te
Sağ eliyle duaya dururken
Sol eliyle kışını kaşımaktadır
...
Her yerde
Morarıyor
Faltaşı.

Ortadoğu II- Sevda Sözleri, s. 107

Yaşanan vahşete göz yuman bireylerin bu durumlarını örtbas etmek için sığındıkları eylem, “*dua*” etme figürüyle verilir. Ortadoğu halkı için hiçbir eylemsellik içerisinde bulunmayanlar, “sözde üzüntülerini” onlar için yaptıkları “*dua*”larla ifade etmeye çalışırlar. Sosyal bir varlık olan insan, kendisinden sorumlu olduğu kadar çevresindekilerden de sorumludur. Öyle ki bireyin varlığı başkalarının varlığı ile anlam kazanır. Şark insanının yanı başında yaşananlara karşı tepkisi ise miskinlik ve atalet hali çerçevesinde verilir. “*Kuveyt’teki*” görüntüsüyle beliren şark insanı; insan olmanın birlikteliğinden uzak, ötekilerin varlığına duyarsızlaşmış bir görüntü çizer.

Ortadoğu’da yaşanan zulüm karşısında beliren “duyarsızlık ve suskunluk” hali özneyi başkaldırıya sürükler. Özne, bu coğrafyayı yazgısıyla baş başa bırakarak kenarda durmayı

tercih eden insanlara karşı çıkar. İnsanlık problemleri karşısında tepkisiz kalan bireyin “*dua*” etmesi, inançtan ziyade bir “*kaçış mekanizması*”³⁶⁰nın ürünüdür. Süreya, dua ederek sorumluluk duygusunu üzerinden atmak isteyen bireyin görüntüsünü ironik bir söylemle sunar. Bu durumun eleştirisinin hemen ardından ise “*morarıyor fal taşı*” ifadesiyle sabır sınırlarının zorlandığı ve gelecekteki karşı koyuşun/başkaldırının yakın gelecekteki haberi verilir. Yukarıda da ifade edildiği gibi çatlama yakın bir zaman diliminde morarmaya başlayan fal taşı, “çatlama” eylemiyle simgesel anlamda sabırların taşmasını ifade eder. Bununla birlikte yeni oluşların da habercisi olarak sunulur.

“*Ortadoğu IV*” şiirinde, Ortadoğu halkının kendi içlerinde de birbirine düşmesi/düşürülmesi durumunun başkaldırıyla gelen özeleştirisi söz konusudur:

IV

Biz kırıldık daha da kırılırız

Ama katil de bilmiyor öldürdüğünü

Hırsız da bilmiyor çaldığını biz yeni bir hayatın acemileriyiz

Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor

Şiirimiz, aşkımız yeniden,

Son kötü günleri yaşıyoruz belki

İlk güzel günleri de yaşarız belki

Kekre bir şey var havada

Geçmişe gelecek arasında

Acıyla sevinç arasında

Öfkeyle bağış arasında

Ortadoğu IV, Sevda Sözleri, s. 112

Sömürgelerle mücadele eden Ortadoğu, kendi içindeki savaşlarla da mücadele etmek zorunda kalır. Mezhep çatışmalarının olduğu bu coğrafyada; kardeşin kardeşi öldürmesiyle gelen trajedinin varlığı, değer yitiminin göstergesidir. Öte yandan bu coğrafyada insanının birçok vahşete sebebini bilmeden atılması; bilinçsizliğin, amaçsızlığın göstergesidir. “*Ama katil de bilmiyor öldürdüğünü/Hırsız da bilmiyor çaldığını*” ifadeleri varolan bilinçsizliğin, amaçsızlığın isyanıdır. Özne tarafından bilinçten yoksun bir tavırla yapılan tüm eylemler; onu özne olmaktan çıkarır, edilgenliğin gölgesinde bir araç/nesne konumuna indirger. Ortadoğu insanının “*modernleşmeyle birlikte uğradığı bilinç kaybı veya eksikliği*”³⁶¹ sömürge

³⁶⁰ Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış* (Çev. Şemsa Yeğin) Payel Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 117

³⁶¹ Kacıroğlu, a.g.m., s. 187

faaliyetlerine zemin hazırlar. Öyle ki kendine dönüşün ve bilincin uzağında olan bir halkın toplumsal beraberlikten de yoksun oluşu, bu coğrafyayı emperyalizmin mekânı yapar.

Şiirde bu bilinçsizliğin devam etmesine yönelik bir başkaldırı niteliğindeki “*biz kırılırız daha da kırılırız*” ifadesi, aynı zamanda bir özeleştirmedir. Bununla birlikte aydınlık günlere olan özlem, umutla beliren başkaldırı ile belirir. Gerçek/doğru olarak bilinenlerin yanlış, yanlış olarak bilinenlerin doğru olduğu ve tüm bilinenlerin yeniden şekillendiği düzende, geleceğini yeniden kurgulamak isteyen bir milletin umut tohumları serpilir şiirde. Değişen tüm dünya gerçekliklerinin içinde “*şiirin ve aşkın*” da yeniden biçimlenmesi, geleceğin yeniden kurgulanmasına yönelik umudu ifade eder.

Şiirin ve aşkın üstündeki ölü toprağını atıp silkinmek isteyen bir halkın “*acı ile sevinç*”, “*öfke ile bağış*”, “*geçmiş ile gelecek*” arasındaki arada kalmışlığı “*kekremsi bir tat*” ile imajinatif bir yapı kazanır. Öte yandan kekre'nin olgunlaşmamış/ham meyvenin “*acımsı/ekşimsi tadı*”³⁶² olduğu göz önüne alınırsa yeniden dirilişin olgunlaşması/tamamlanması için zamana bırakıldığı anlamı belirir. Şiirin devamında ise aydınlık yarınlara yönelik umut dolu bakış söz konusudur:

...

*Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer
İki ciğer arasında bağlantı kurar
Büyür, bir gün, zenginleşir orada,
Çünkü Ali 'yi diriltten iksir de saklı
Hasan'a sunulmuş ağuda,*

...

Ortadoğu IV

Sevda Sözleri, s. 112

Kardeşin kardeşe vurmasıyla beliren vahşet, her iki tarafı acı paydası altında birleştirir. Acının ortaklığı altında buluşan aynı halkın insanları, bu acıdan birlik ve beraberliğe ulaşırlar. Anlatıcı özne, Ortadoğu halkını olumsuzluklarda saklı olan güç ile başkaldırmaya ve yaşamı yeniden kurgulamaya davet eder. Öyle ki başkaldırının tinsel gücü, yaralı “*İki ciğer arasındaki bağlantıda/.../ Hasan'a sunulmuş ağuda*” saklıdır. Tarihte hilafet meselesi nedeniyle Muaviye ile karşı karşıya gelen Hz. Hasan'ın “*zehirlenerek öldüğü ve onu*

³⁶² Türkçe Sözlük, s. 1128

zehirleyenin kendi hanımı ve Kays oğlu Eş'as'ın kızı Ca'de olduğu meşhurdur."³⁶³ Hasan'ın varlığından rahatsız olan Muaviye hilafetin onuncu yılında onu öldürmek ister. Muaviye, Hasan'ın karısı Ca'de'ye kocasını zehirlediği takdirde onu yakında halife olacak olan oğlu Yezid ile evlendireceğini söyler ve ona yüz bin dirhem ile zehir gönderir. Cad'e, babasının da etkisiyle kocası Hasan'ı zehirler. Bu kuvvetli zehrin etkisiyle ciğerleri parçalanan Hasan, kırk gün hasta yattıktan sonra vefat eder. Şiirde Hz. Hasan'a eşi tarafından sunulan zehir, Ortadoğu'da birbirine düşürülmek istenen halkın başka bir görüntüsüdür.

Öte yandan geçmişin arketipsel değerleri ile şimdi'de kendine dönüş'ün yollarını arayan anlatıcı ben, kültürel değerlerin varoluşsal gücünü yeniden diriliş olarak görür. Hz. Ali'nin ve Hz. Hasan'ın tinsel varlıkları, geçmişten bugüne uzanan ve yaşam vaat eden sihirli bir iksir olarak kendine dönüşün yollarını sunar. Yeniden dirilişin kültürel değerlerde, geçmişin gizemli hazinesindeki diri ruh'ta saklı olduğuna inanan özne, kendi içerisinde parçalanmaya girmiş bir milletin diriliş yollarını arar.

Süreya'nın "*Afrika*" şiirinde "*garip*" bir kıta nitelendirmesiyle Afrika'nın çektiği sıkıntılara gönderme yapılır:

Afrika dediğin bir garip kıta

El bilir alem bilir

Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz'in

Hala eskisi gibi çizilir

Haritalarda

Afrika, Sevda Sözleri, s. 34

Zengin yer altı kaynaklarına ve insan gücüne sahip olan Afrika; bu özellikleriyle tarihin en eski devirlerinden bu yana, köle ticaretinin ve sömürgeciliğin merkezi olarak belirir. Mısır'da Firavunların hizmetlerini görmeleri için beslenen hizmetkârlar/insanlar, zamanla değerli eşyalar karşılığında alınıp satılan bir ticaret nesnesine dönüşür ve köle olarak isimlendirilirler. Sanayi Devrimi'nden önce çeşitli işlerde çalışacak insanlara ihtiyacı olan Avrupa, bu ihtiyacını Afrika'dan karşılar. Öte taraftan güçlü Akdeniz ülkeleri tarafından çeşitli hammadde kaynaklarına, iş gücüne ve pazarlarına el konulan Afrika; uzun yıllar bu devletlerin sömürge mekânı olur, emperyalizm vahşetiyle karşı karşıya kalır.

³⁶³ Ahmet Cevdet Paşa, *Peygamberler ve Halifeler Tarihi C.1*, (Sadeleştiren Metin Muhsin Bozkurt) Çelik Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 539

Sömürgelerden dolayı endüstrileşemeyen Afrika ülkeleri; sağlık, eğitim vb. pek çok yönde gelişim gösteremez. Bu durum ise pek çok yaşamsal sıkıntıyı da beraberinde getirir. Sömürgecilik sebebiyle ebedi bir yoksulluğa maruz kalan Afrika; insanlık trajedilerinin, zulüm ve haksızlığın mekânı olarak belirir. Şiirde Afrika'nın makûs talihi, ironiyle birleşen bir söylemle verilir. Öyle ki “*garip*” bir ülke olarak nitelendirilen Afrika; gerçekte bağımsızlığını yitiren, sadece haritalarda şekil itibarıyla var olan bir kıta hüviyetine bürünür. Şiirdeki “*harita*” metaforu Berlin Konferansı'nı çağrıştırarak Afrika kıtasına yönelik başka bir haksızlığa göndermede bulunur. 1884-85 Berlin Konferansı'yla sınırları çizilen Afrika, emperyalist güçlerin lehine bir bölünmeye uğrar.³⁶⁴ “*Akdeniz/köleci/sömürgeci ve modern/kapitalist/ emperyalist dünya kendi zengin ve lüks hayatını, toplumsal düzenini Afrika'nın bedeni, toprağı, taşı ve suyu üzerinde kurmuştur. Akdeniz'in şekli/huzuru/zenginliği bozulmasın diye Afrika hep aynı kalmıştır.*”³⁶⁵ Şiirde; sınırları, “*Akdeniz*” ülkeleri tarafından belirlenen Afrika'nın geçmişten günümüze uzanan trajik durumu ve bu durum karşısında haksızlığa yönelik bir hayır sesinin varlığı söz konusudur.

Sevgiliye duyulan aşkın erotizmle birleşen bir tarzda ifade edildiği “*Üvercinka*” şiirinde; bireysel duyuştan toplumsala açılan bir söylemle ötelenmişliğe, dışlanmışlığa başkaldırılır. Şiirin tüm birimlerini birbirine bağlayan “*Afrika dahil*” ifadesi dışlanan/ötelenen bu coğrafyanın kötü yazgısını değiştirmeye yönelik başkaldırıdır:

...

Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek

İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar

Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar

Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar

Bütün kara parçalarında

Afrika dahil

...

Üvercinka, Sevda Sözleri, s. 38

Şiirde “*kalabalık caddelerde hürlüğün şarkısına katılan, aydınca düşünmeyi bilen ve gününü kazanan*”³⁶⁶ bir sevgilinin mücadelecisi ruhu, anlatıcı ben'le birlikte toplum sorunlarının ortasında belirir. Süreya; iki mücadelecisi ruhun “*her şeyin düzelmesi*” için

³⁶⁴ E. Eyryce Tepeciklioğlu, “Afrika Kıtasının Dünya Politikasında Artan Önemi ve Türkiye-Afrika İlişkileri”, AÜ Afrika Çalışmaları Dergisi, C. 1, S. 2, 2012, s. 59

³⁶⁵ Kacıroğlu, a.g.m., s. 193

³⁶⁶ Doğan, a.g.e., s. 106

yapmak istedikleri eylemler silsilesini, “*mısra*” ve “*adım*” sözcükleriyle özetler. Öyle ki şiiri yaşamın anlamı olarak benimseyen şair, hayata şiirle müdahale eder; şiirle umut saçar; şiirle başkaldırır. Dünyadaki kaos ve zulmü durdurmak için şiirin var edici gücüne sığınır. Ne var ki sona çok yakinken “*iki adım daha*” atmakla düzelecek olan kaos ortamı düzelmez. Zulüm ve baskıyı mısranın/şiirin gücüyle aşma istemi, zorbalığın durdurumuna uğrar.“*İki adım daha, bir mısra daha*” ifadesiyle beliren umut ışığı, engellerle yok olur. Aydınlık günler adına yapılan eylemlerin/başkaldırının engellenmesi ise ölümle/kurşuna dizilmeyle eşdeğerdir.

Şiirde “*kurşunla gelen ölüm*” kavramı fizyolojik ve ontolojik ölüm üzerine kurulu bir yapıda verilir. Zulümlerle gelen fizyolojik ölümler, Afrika’da gerçekleşen ölümlere işaret ederken; bu ölümler karşısında umut ışıklarının yok edilmesi ve başkaldırıya dönük eylemlerin durdurulması, “*her gün*” gerçekleşen ölümlere yani tinsel ölümlere işaret eder. Dünyanın her yerinde varolan zulüm ve baskı, Afrika gibi kötü bir yazgıya sahip olan bir kıtayı es geçmez. Zulüm ve baskıların, durmaksızın gerçekleşen ölümlerin yaşandığı Afrika; bütün kara parçalarından daha yoğun bir çatışma ve trajedi içerisindedir. Yaşanan bu insanlık dramı karşısında başkaldırının engellenmesiyle gerçekleşen eylemsizlik hali ise şairi ölümle eşdeğer bir acıya sürükler. Şiirdeki kurşun/ölüm metaforu, hem varolan zulmün hem de susturulma ve sınırlandırılma ile gelen ruhsal çatışmaların simgesel ifadesidir.

İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç; Ortadoğu ve Afrika’nın sömürgelelere, zulüm ve katliamlara maruz kalması karşısında içsel çatışmalar yaşar. Şiirlerinde bu coğrafyanın öyküsünü başkaldırıyla veren Karakoç, emperyalist sisteme karşı çıkar. Karakoç’un “*Ötesini Söylemeyeceğim*” şiirinde, tarih boyunca gerek kültürel gerekse ekonomik anlamda emperyalizmin belirlediği çizgi üzerinde bir seyir gösteren Ortadoğu ele alınır. Şiirini Tunus ve Cezayir’deki savaşlar üzerine kaleme alan Karakoç, bu şiirle ilgili şunları söyler: “... *Tunus ve Cezayir’in bağımsızlık savaşlarında Fransızların yaptığı zulüm ve katliamlar, halkın çektiği çile, bende, ancak metafizikten politikaya kadar geniş kapsamlı bir diriliş atılımının bir çıkış, kurtuluş yolu bulmaya imkan vereceği düşüncesini doğurdu.*”³⁶⁷ Tunus’ta yaşanan zulüm ve baskılar karşısında sessiz kalamayan Karakoç, ruhsal kırılmalarını “*Ötesini Söylemeyeceğim*” şiiriyle dile getirir. Şiirde, emperyalist güçlere Tunuslu küçük bir kız çocuğunun dilinden karşı çıkılır. Öyle ki küçük kız, “*tahta evde*” sürdüğü yoksul yaşama ve Batı kültürünün tüm cazibesine rağmen Batılıları istemez; onlardan, yaşadığı toprağı terk etmelerini ister:

³⁶⁷ M. Fatih Andı, “Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları”, İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.33, 2005, s. 5’ten aktarım

...

Sizin defolup gitmenizi istiyorum işte o kadar

...

Halbuki siz insan öldürmezsiniz değil mi?
Gidiniz ve öteki yabancıları da götürünüz
Tuhaf ve acaip şapkalarınızı da beraber götürünüz emi
Boynunuzdaki o uzun ve süslü şeritleri de
Kirli çamaşırları tahta döşemelerin
Üzerinde bırakmamanızı yalvararak isteyeceğim
Yalvararak isteyeceğim diyorum Medenî Adam
Siz bilmezsiniz size anlatmak da istemem
Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir
Halbuki ben Bay Fransız sizin gömleğinizi
Hatta Matmazel Nikolun o kırmızı ipekli gömleğini
Hani etekleri şöyle kıvrım kıvrımdır ya
Bile giymek istemem istemeyeceğim

...

Ötesini Söylemeyeceğim, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.20

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri varolan medeniyet olgusu genel anlamıyla bir toplumun gelişmişlik düzeyinin ifadesidir. Karakoç'a göre medeniyet, tarihi ve sosyolojik açıdan ele alınmalıdır.³⁶⁸ O, medeniyeti salt bir döneme ait olarak görmez. Medeniyet, ilk insandan başlayıp günümüze kadar gelen gelecekte de devam edecek olan zamansal bir olgudur. Diğer yandan insanı ve insanlığı bütünsel olarak ele almalıdır. Öyle ki medeniyet, "insanın sadece fiziki ya da fizyolojik ihtiyaçlarına cevap veren bir sistem olmakla kalmaz, aynı zamanda manevi-ahlaki, metafizik ve kültürel isterlerini de karşılamak amacını taşır."³⁶⁹ Bu bağlamda modern çağda medeniyet kavramının Batı medeniyetiyle özdeşleştirilmesine ve medeni olmanın modern olma ile eş değer görülmesine karşı çıkar. Nitekim medenileşmenin salt modernleşme, modernleşmenin de maddi gerçeklikler üzerine inşa edildiği kültürden ve tarihten yoksun bir medeniyet anlayışı, insanlığı ileriye değil; geriye götürür.

Şiirde geçen "medenîlik" ise Karakoç'un medeniyet anlayışının uzağında bir görüntü çizer; bu nedenle başkaldırı ile karşılaşılır. Bir toplumun gelişmişliğinin ifadesi olan

³⁶⁸ Sezai Karakoç, *Düşünceler I-Kavramlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013, s. 7

³⁶⁹ Karakoç, a.g.e., s. 7

medeniyet, modern çağda anlam yitimine uğrar; dış görüntüyle/giyim kuşamla eş değer bir görüntü çizer. İnsanların ve toplumların medeniyet algısı, akıl ve ruh önderliğindeki ilerlemelerle değil; sahip olduğu madde limitinin doluluğu oranıyla şekillenir. Karakoç, modern çağda şık giyimli insanların vasfı olan “*medeni*”lik kavramını ironik bir söylemle kullanır. Ona göre çağın medeni insanları kapitalist ve emperyalist sistemin içerisinde ontolojik ölümlere maruz kalmış bireylerdir.

Emperyalizmin Ortadoğu/Tunus üzerindeki yansımaları, ölümü imleyen bir tarzda belirir. Sistemin içinde olanlar, kendilik değerlerini yitirerek ontolojik ölümlere mahkûm olurken; dışında olanlar, bu sisteme birer yakıt olarak fiziksel ölümlere maruz kalırlar. Anlatıcı özne, her yönüyle ölümü getiren emperyalist sisteme başkaldırır ve bu sistemi canlı tutan medeni insanları yaşadığı dünyada istemez. Nitekim “*medeni adamlar*” , “*yabancı*” görüntüleriyle bu topluma ait değillerdir. Başkalarının varlık alanında beliren ve orada istenmeyen kişiler olan “*medeni adamlar*”, şiirde emperyalist güçlerin simgesi olarak belirir. Tarih boyunca sömürgeci sistemin yaptırımlarına maruz kalan Ortadoğu halkı, bu sistemi ve sistem öncülerini varlık alanlarını ihlal eden bireyler olarak görür.

Özne, yaşadığı toplumu kurtarmak adına emperyalist güçleri ülkesinden ve evinden kovar; isyanını ise “*defolup gitmenizi istiyorum işte o kadar*” haykırışıyla dile getirir. Modern çağın kıyafetleri olan ve şiirde “*uzun ve süslü şeritler*” olarak isimlendirilen kravatlar ve “*şapkalar*”, şiirde “*tuhaf ve acaip*” bulunur. Nitekim çağın şık giyimli medeni insanları, bu şık giyimlerinin altında “*insan ölümlerini*”/kanlarını gizler. Sistemin insan ölümlerine neden olmaları, ironik bir söylemle “*Halbuki siz insan öldürmezsiniz değil mi?*” sorusuyla verilir ve düzene başkaldırılır.

Tüm bunlarla birlikte Batı'nın cezbeden tarafı; küçük bir kız çocuğunun ilgisini çekecek türden, “*etekleri şöyle kıvrım kıvrım*” olan “*Matmazel Nikolun o kırmızı ipeklî gömleği*” ile verilir. Süslü ve rengârenk kıyafetler, küçük kızın ilgisini çekse de küçük kız onları istemez. Nitekim çocuk, gördüklerinin/süslü kıyafetlerinin somutu/maddeyi diğer bir deyişle metayı ifade ettiğini bilir. Onun istediği ise madde değil, metafiziktir. “*Halbuki bizim ölümlerimizi teyzem görüyor*” ifadesi metafiziğin maddeye tercih edilmesinin görüntüsüdür.

Emperyalist güçlerin ülkesindeki izlerini bütünüyle silmek isteyen özne, “*Bay Fransız*”dan ülkesini terk etmesini ve kıyafetlerini de beraberinde götürmesini ister. Öte yandan küçük kızın, kardeşi Ali ile ilgili endişeleri ve onu koruma çabası ise “*Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir.*” söylemiyle belirir. İnsanın dış görünüşünün ifadesi olan “*kıyafetler*”, emperyalist güçlerin arta kalanlarını simgelemesinin yanı sıra “*kimlik*

sorunsalına” işaret eder. Öyle ki Batı’nın şık ve göze hitap eden kıyafetlerini giymek, kültürel çözümlerle gelen kimlik yitiminin simgesel ifadesidir. Küçük kız şık görüntüsüyle albeniyi sahip olan kıyafetleri giymenin kendi kimliğinden vazgeçip Batı kimliğini tercih etmekle aynı anlama geldiğinin bilincindedir. Kardeşi Ali’nin, diğer bir ifadeyle gelecek nesillerin, Batı kimliğine bürüneceği korkusu ise Batılılara yönelik “*kıyafetlerinizi de götürün*” nidasıyla başkaldırıya dönüşür.

Karakoç’un “Köpük” şiirinde Afrika, gerçekte olanın aksine güçlü olarak belirir. Tarihin eski dönemlerinden beri sömürgelere maruz kalan Afrika kendi olamamanın sıkıntısını yaşar. Karakoç ise şiirinde Afrika’ya kendi olma imkânı verir ve Afrika’nın kötü geçmişine yönelik başkaldırılı bir çocuk oyunuyla sunar:

...

Sonra o Afrika olan Ömer- çünkü biz Onu

Afrika yapmıştık oyunda O Ömer tek başına bizi yenerdi

...

Köpük, Şahdamar/Körfez/Sesler, s.112

Şiirde her çocuğun bir ülkeyi temsil ettiği oyunda Afrika’yı temsil eden Ömer, içlerinde en güçlü olan çocuktur. Karakoç şiirinin inanç merkezli şiir olduğu esas alınacak olursa Ömer ismiyle Hz. Ömer’in kahramanlığı, cesareti ve yenilmezliği imlenir. Karakoç’un Hz. Ömer’in yenilmezliğini Afrika’ya atfetmesi; Afrika’nın kötü talihini aşması isteminin dışavurumu, sömürge ve zulümlere yönelik başkaldırıdır.

Sonuç olarak; dünya üzerinde yaşanan tüm insanlık dışı hallere başkaldıran İkinci Yeni şairleri, Afrika ve Ortadoğu’nun içinde bulunduğu siyasi ve insani çıkmaza duyarsız kalmaz. Şairlerin hemen hepsi Ortadoğu ve Afrika’yı şiirlerinde konu edinirken Süreya ve Karakoç, bu mekânları başkaldırıya dayanan bir söylemle şiirlerine alırlar.

2.4. Yoksulluk Düzleminde Beliren Başkaldırı

Halkın çektiği sıkıntılara karşı göz yummayan İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde yoksulluk problemi üzerinde önemle dururlar. Kendileri de yaşamları boyunca maddi sıkıntılar çeken İkinci Yeniciler, halkın problemlerini göz ardı etmezler. Yoksulluk içerisindeki insanların yaşam mücadelesine, varoluşsal sıkıntılarına tanık olan şairler; bu problemler karşısında sanatçı duyarlılığıyla hareket eder ve şiirlerinde bu durum başkaldırıya dayanan bir söylemle verirler.

Ayhan, yaşamı ve şiir hayatı boyunca toplumunun sıkıntıları karşısında duyarsız kalmaz. O, şiirlerinde yaşanan insanlık trajedilerini çeşitli dil oyunları ile dile getirerek kimi zaman başkaldırıyla kimi zaman insanlığa sunmaya çalıştığı umut tohumlarıyla halkın yanında olmak için çaba gösterir. Onun karamsarlığı içerisinde daimi olarak barındırdığı bir ışık huzmesi vardır. Varolan düzen içerisinde “uçsuz bucaksız bir kötülük dayanışması(nın)”³⁷⁰ hâkim olduğunu, böylesi bir ortamda karamsarlığın kaçınılmaz olduğunu ifade eden Ayhan, umudunu da yitirmez. O, “Benim karanlığımın rengi ‘akkor’dur.”³⁷¹ derken insanlık trajedisi karşısında duyarsız kalınmaması gerektiğine, bununla birlikte varolan problemlerin/trajedilerin dile getirilmesinin ‘ışığı ve ateşi’(akkor) içinde taşıyan bir umut tohumuyla birlikte yapılmasına dikkat çeker. Kendisi de hiçbir zaman halkın yaşadığı sıkıntılara duyarsız kalmaz.

Bir öz yaşam öyküsü olan “*Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur*” şiiri, yaşamın acı yükünü kambur olarak taşıyanların haykırıışlarının duyulduğu bir başkaldırı olarak belirir. Anlatıcı benin sırtındaki kambur; yaşanan insanlık trajedileri karşısında, toplum problemlerine duyarsız kalamayan bir ruhun ‘farkındalık ve sorumluluk’la gelen buhranlarının/çatışmalarının fiziksel anlamdaki görüntüsüdür. Şiirde yoksul halkın çektiği sıkıntılar, isyanla karşılaşılır. Sırtında bu yükü/kamburu taşıyan anlatıcı öznenin, yoksulluk içerisinde kıvranan halkı uyarma vazifesi “*Kardeşler!*” nidasıyla başlar:

*1.Şöyle böğürüyor bir kambur
Kardeşler! Deniz geçen ahali! Erken kalkalım
Koroğlunun koynundan biraz
...
Gemi arslanı Bursalı bir anadır niçin
Ölü çocuğunu nüfusa yazdıracak

Niçin zurnalaşmış bir zurnacı
Göndere çekmiştir kendini kıçta*

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

³⁷⁰ Ayhan, a.g.e., s. 138

³⁷¹ Ayhan, a.g.e., s. 138

Yaşamın anlamını arayan birey, bu anlam yolculuğuna çevreden soyutlanıp kendi içine kapanarak başlar. Kendi içine kapanmasıyla gelen “*benliğe dalma*”³⁷² sürecinde türlü sorgulamalar gerçekleştiren birey; bireysel ve kolektif bilinçle şekillenen bir yapıda kendi ben’liğinden tüm insanlığa açılan bir çatı altında kendilik gerçekliklerini ve ontolojik değerlerini oluşturur, insan olmanın onurunu yaşar. Öte yandan ontolojik bütünlüğü sağlamakla gelen farkındalık, ona çevresindekiler karşı duyarsız kalamayan bir sorumluluk yükler. Ayhan bu yükü şiirde “*kambur*” benzetmesiyle sunar.

Anadolu insanının yıllardan beri maddi imkânsızlıklar içerisinde bocalaması, yoksulluk ve olanaksızlıklarla kuşatılması; şairi başkaldırıya iten sebeplerdir. Birçok hakkını çok sonra elde eden yoksul Anadolu insanının bu trajik hali, Aziz Nesin’in “*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*” romanını çağrıştırır. Yaşar Yaşamaz’ın trajikomik hikâyesi ise şiirde Anadolu insanının varoluşsal haklarından yoksun oluşunun getirdiği dram ile birlikte verilir. Yaşamı kayıtlarda bile var olmayan bir çocuğun yaşam içerisindeki varlığı, ölümünden sonra ispatlanmaya çalışılır. Bu durum “*ölü çocuğunu nüfusa yazdır(mak)*” isteyen annenin görüntüsüyle verilir. Varlığı kayıtlarda olmayan bir çocuğun yaşamı sadece “*ana(sı)*” tarafından bilinir. Varlığın kayıtlara bağlı olduğu bir düzende, yaşam; belgeler içine hapsolmuş/metalaşmış görünümde belirir.

Öte yandan maddenin saltanatının sürdüğü bir dönemde insanların metalaşması, “*zurnalaşan zurnacı*” olarak sembolize edilir. Bu bağlamda metalaşma ile gelen sürecin ontolojik ölümle sonuçlandığı vurgusu yapılır. Tüm bu yaşananları sorgulamaya yönelik halka sorulan “*niçin*” sorusu, başkaldırının kıvılcımını da içinde taşır. Ayhan, halkı sorgulamaya/düşünmeye davet eder ve Anadolu insanının içinde bulunduğu olanaksızlık halini, sorularla gelen başkaldırı ile verir.

İnsanın metalaşması; tüm manevi değerlerini yitirmesi/kendilik değerlerinden vazgeçmesi, maddenin esiri olması anlamına gelir. Modernizmle gelen metafetişizm, yaşamdaki değerler dizgesini altüst eder. Öyle ki nesnelere/metalar önem derecesinde birinci sıraya yerleşir, tinsel değerler ise çağın gerisinde kalmış bir mit hüviyetine büründürülür. Etkisi tüm evrene yayılan bir boyutta varlıkları kendileştirme yoluyla etkisi altına alan madde gerçekliği, yeryüzünün öznesi olan insanları da etkisi altına alır; onları birer metaya dönüştürür. Bu durum ise yaşama duygu ve düşünceleriyle yön veren, değerleri olan insanın ontolojik ölümünün gerçekleştiğinin göstergesidir. Yaşam içerisinde “*oluş*” halindeki bir özne olarak varoluş’un onurunu yaşamış olan birey, tinsel değerlerin yok olduğu canlıların birer

³⁷² Gasset, a.g.e., s. 38

meta halini aldığı bir düzene ayak uyduramaz ve yaşam mücadelesinde kaçıışı/intiharını tercih eder. Şiirde bu durum zurnalaşan bir zurnacının kendini “göndere çek”mesiyle/intihar etmesiyle metaforlaştırılır. Sonraki birimde Ayhan, öksüz çocukların yoksullukla kuşatılan yaşamlarını verir:

*2. Şöyle de böğürebilir bir kambur
Öksüz çocuklar! Deniz cenazesi babalarınızın
döşeginden, peki yetimler pazen?
Tabiatı eleştirmeyiniz sakın
Kuş yapraklarını döktüğü için
Dokunmayın çocuklara sabah
sabah ulan! Loncaya yazılmadan
Şairlikten kesilenler kolu! Hiç
olmazsa kamburların ölümünü tabiattan bilmeyiniz.*

*Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur
Bütün Yort Savullar, s. 127-130*

Çocuklar, yoksulluk içerisinde yaşam mücadelesi verirken; onların en birincil korunak/sığınak olan annenin varlığından yoksun oluşları, baba kavramını da ötelemelerine sebep olur. “Babaların cenazesi” ile özdeşleştirilen “deniz”, öksüzlere döşek olacak bir “pazen” görünümü alır zihinlerde. Özne, çocukların ve halkın yoksulluk içerisindeki haline başkaldırırken tabiatı da yanına alır. Öyle ki tabiat da kendi diliyle başkaldırır, yapraklarını döker.

Öte yandan şiirde maddi imkânsızlıklar yüzünden yaşanan sıkıntılardan çocuklar da nasibini alır. Erken yaşta çalışmak zorunda kalan çocukların yaşadığı yalnızlık ve yoksulluk trajedisi, şiirde “lonca” sözcüğü ile simgelenir. Esnaf, zanaatkâr ve sanayicilerin bir çatı altında toplandığı bir teşkilat olan lonca, çocukların eninde sonunda yazılacakları bir kurum olarak belirir. Özne; loncaya yazılmadan önce çocuklara dokunulmasına, çalıştırılmasına karşı çıkar. Gelecekte yaşanacak olan geçim derdini ötelemek isteyen özne, çocukları maddi problemlerin uzağında tutmak ister.

Henüz oyun yaşında iş hayatına atılan çocukların ellerinden oyuncaklarının alınıp yerine reel âlemin maddi dünyasını simgeleyen iş materyallerinin verilmesi, çocukların temiz dünyasına maddi değerlerin gölgesini düşürür. Çocuklar, henüz büyüyemeden yoksullukla gelen varoluş mücadelesi ile yüz yüze gelir. Ayhan’ın başkaldırısı ise çocukları koruma içgüdüsüyle gelen külhanbeyi haykırışlarla belirir. Akşamı/yeryüzünün karanlık dilimini,

erken yaşta fazlasıyla yaşayacak olan çocuklar için “*sabahlara dokun*”ulmamalıdır. Aydınlıklar ülkesi sabah; çocuklara ilişilmemesi gereken zaman dilimi olarak ortaya çıkar.

Çocuklarla gelen başkaldırı, şairlere yönelik haksızlıkları esas alarak devam eder. Bu başkaldırının muhatabı ise “*şairlikten kesilenler kolu*”dur. Kambur kimseler; hayatın acı yükünü, acı gerçeklerini sırtında taşıyan kimselerdir ki şiirde bu kamburlar hayatı yaşanılır kılma adına savaştıkları kimseler/şairler olarak belirir. Ne var ki sistem ve sistem öncüleri için kamburların/şairlerin varlığı bir tehlikeden başka bir şey değildir. Şiirde kamburların/şairlerin ölüme terk edilme nedenlerinin tabiata atfedilmesi, yaşamın onulmaz gerçeği olarak görülmesi, bir kaçış yolu olarak belirir. Gerçekleri görmeyen, görmek istemeyen “*şairlikten kesilenler*”e karşı yapılan bu uyarı; onlara gerçeği göstermeye yönelik bir sitemdir. Öte yandan Ayhan, dar gelirli kimselerin haksızlıklar karşısında sessiz kalmasına isyan eder:

3.Vaktinizi alacak bir kambur

Mor biletli yolcular! El değiştiren halk kartları!

Ne kadar az yer kaplıyorsunuz

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

Mor renkli biletler, 1950’li yılların ikinci sınıf kompartıman vapur biletleridir. Bu bağlamda “*mor biletler*”, yoksul halkın simgesel değeri olarak belirir. Toplu taşıma araçlarında kullanılan “*halk kartları*”nın bilet kontrolü sırasında yoksul kişiler arasında el değiştirmesi ise toplumun aşına olduğu bir gerçektir. Şiirde tüm bu durumlar ile halkın yoksulluk trajedisi dile getirilir. Mor renginin yaşamlarındaki her ana mührünü vurduğu bu yolcular; hep arkada kalanlar, ezilenler, ikinci sınıf insan muamelesi görenlerdir. Mor renkli/ikinci sınıf biletlerin insanların değer belirleyicisi olduğu toplumda; bu insanların diğerleri için son derece önemsiz olması, ezilen halkın sesini duyuramamasına bağlanır. Ezilmişliği kabul ederek başkaldırmayan bir toplumun varlığı da çok “*az yer*” kaplar. Özne, halkının yoksulluk ve ezilmişlik karşısındaki suskunluğuna yönelik tavrını “*Ne kadar az yer kaplıyorsunuz*” ifadesiyle verir. Öte yandan bu ifadeyle fiziksel anlamda çoğunlukta olan yoksulların maddi dünyanın değer algısında yok sayılan varlıkları imlenir. Sonrasında ise yaşam ile ölüm arasındaki çizgi, yoksulluk paralelinde verilir:

...

Sırtını bacaya dayamış gece görevlisi bir ölü

yıkayıcısının yorgunluğu akıyor

Bilir misiniz kendisi yeryüzünden yanadır hayatta

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

“Ölü yıkayıcısı” ile “hayat” diyalektiği üzerine kurulu şiirde, yaşamın yeryüzündeki ışığının her bireyde varolan görüntüsü verilir. Yoksunluklarla dolu bir yaşamda, ölü yıkayıcısının dahi hayattan yana olması; yaşamın her şartta ve zamanda arzulan olduğunu imler. Geçimini ölü yıkayıcılığından kazanan ve koca bir hayatın yorgunluğunu yaşayan bireyin görevini yaşamak için yapması, hayat içerisindeki zıtlıkların çelişmesini de gözler önüne serer. Hemen akabinde ise toplumun bir başka acı gerçeği olan “kan davası” probleminde dikkat çekilir:

*Otuz üçlerde sudan başlamış bir kan
Davası üzre ayakta bir laz oğlu
Kasımpaşa zindanına işkencelere götürülüyordur
İki kurtun eşliğinde ve arasında*

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

“Sudan sebepler”le başlayan bir kan davasıyla hiçlenen yaşamlar ve karartılan gelecek hayalleri, geleceği zindanlara hapsedilen nice gencin trajedisi ile dile getirilir. Şiirde “su ve kan” metaforlarının birlikte kullanılması, hayat ile ölüm arasındaki ince çizgide yaşayan insanlara işaret eder. Hayatı sembolize eden su’nun ölüme sebep olması, bir yandan yaşanan trajedinin ironik yönünü vurgularken diğer yandan insan yaşamlarının ucuzlaşan/metalaşan görüntüsünü imler.

Toplumun içerisinde bulunduğu yoksulluk trajedisi; varolan sınıf farklılıkları dâhilinde, toplum yaşantısından örneklerle verilir. Öte yandan modern çağın maddi değerlerinin toplumda edindiği yer, eleştiri ve başkaldırıyla gelen dil oyunları ile belirir:

...
*6.Varolabilmek içindir bir kambur
Utaniyor Kısıklı’dan bir kızın eprimiş hırkası
Karşısındaki bir Üsküdar sultanıdır
Ezelden beri oturmuş bıyıklarının kapı önüne*

*Biletçiyle tartışıyor bir kocaoğlan
Biletsiz ayıcısı İcadiyeli çocuk nedeniyle*

*Hey gidi farketmeyen para kardeş!
Tedavülün kaldırıldığını töremizden.*

...

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

Hayatın yükü olarak omuzlarda taşınan kambur, dünyaya atılmış bireyin aşmak zorunda olduğu zorluklar/dünya gerçeklikleridir. Aynı zamanda ‘varolma sorumluluğunun’ kolektif bilinçle şekillenmiş görüntüsü; yaşanan insanlık trajedileri karşısında duyarlılığını yitirmemiş bireylerin simgesidir. Sadece birey olarak varolmanın dışında kolektif bilinçle gelen ‘varolma anlayışı’; bireyleri kendi bencilliklerinde boğulmaktan kurtarır, onları toplum sorularına karşı duyarlı bir kimliğe büründürür. Şiirde bu duyarlılığın simgesi olarak beliren kambur, ‘varoluşun temel özelliği’ olarak nitelendirilir.

Şiirde, kamburun bir parçasını oluşturan yoksulluk problemi üzerinde durulur. Varoluşları yoksulluk çıkmazına hapsedilmiş bireylerin olanaksızlıklarla kuşatılmış hali, sınıf farklılıkları gölgesinde verilir. Hayatın iki zıt yönünün, iki farklı yüzünün karşı karşıya getirildiği şiirde iki şahsın karşılaştırılması ilk aşamada mekân çatışmasıyla gelir. Bugün İstanbul’un Üsküdar semtine bağlı Çamlıca Tepesi’nin bulunduğu yer olan Kısıklı, Çamlıca Tesislerinin kurulmasından önce ‘şehrin öteki yüzü’ olarak beliren ve dışta kalanların barındığı bir mekândır. Üsküdar ise deniz kıyısını, yaşamın gülen yüzünü, zengin bir yaşamı ifade eder. Bu iki mekânda beliren iki karakter de farklı iki kesimin temsilcisi olarak karşı karşıya gelir. “*Hırkası eprimiş küçük bir kız çocuğu*” ile “*Üsküdar Sultanı*”nın karşılaştırılması; toplum içerisindeki sınıf farklılıklarına, geleceğin temsilcisi olan çocukların yoksulluklarına yönelik bir başkaldırıdır.

Bu karşılaştırmadan hemen sonra yoksulluk trajedisi, otobüse bir Kocaoğlan/ayı ile binmeye çalışan çocuğun mücadelesiyle, “*Kocaoğlan/çocuk*” yer değişiminin getirdiği dil oyunuyla okuyucuya sunulur. Öte yandan şiirdeki başka bir dil oyunu, başkaldırı ve eleştiriyle birleşen bir tarzda, “*para-tedavül*” ilişkisiyle yer alır. Tedavülden kalkma ifadesi, paraya/nesneye karşı kullanılan bir ifade olmasına karşın, şiirde bu durum tersine dönmüş düzen gibi aksi bir tarzda belirir. Kara düzende tanrılaştırılan para, her daim kalıcı hükmünde sahnededir. Tedavülden kalkan ise töreler, gelenekler, manevi değerler; bunlarla birlikte “*tedavül*”ün kendisi olmuştur. Bu durum ise metafetişizmin hâkim olduğu toplumda düzenin yozlaşmışlığına yönelik şiirle gelen başkaldırıdır.

Tüm bu yaşananlar karşısında ise şairler sorumluluklarıyla hayatın ve tüm insanlığın yükünü omuzlarında taşıyan bir kambur görünümünde belirirler:

8. (...)

*Çünkü her kambur biraz şair bir ailedendir
Toparlarsak kendi kendinin çırağı da olabilir
Ölü sözcüklere ve çocuklara can vermek için
Hangi marş iki kez çalınırsa yeryüzünde unutmayın
Hem usta hem çırak bir kambur içindir.*

Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur

Bütün Yort Savullar, s. 127-130

Hayatın ve tüm insanlığın yükünü taşıyanların/şairlerin yaralarını sarmak için kendilerinden başka sığınakları olmaması, onları kendi kendilerinin hem ustası hem çırağı yapar. Bilen de öğrenen de şairlerin kendileridir. İnsanların yaşadığı sıkıntılar, yaşanan acılar karşısında duyarsız kalamayan şairlerin omzuna bir yük gibi biner. İçindeki fırtınaları kalemin ve sözün gücüyle dışa vurmaya çalışan; mesuliyet duygusunun azabından ve yaşananlarla sarsılan ruh psikozundan şiirin gücüyle kurtulmaya çalışan şairlerin bu çıkmazdaki halleri, “her şair kambur bir ailedendir biraz” sırrının açık edilmesiyle belirir. Yaşanan trajediler karşısında şairlerin görevi ise “ölü sözcüklere ve çocuklara can vermek” suretiyle dünyayı yeniden yaşanılabilir kılmak, yok olan geleceği yeniden var etmektir.

Yoksulluk sancısı, “Okarina” şiirinde kapitalizm ve sömürüye yönelik başkaldırı ile birlikte verilir:

*Bin yılları katran ağaçları altında penceresiz
salı günleri sancılı bir sürü Akdeniz dudaklı çocuk
açık saçık el işaretleri yapıyor
metrelerle halis ipek dolu o hiç batmayana kayığa doğru
Ve limonsu okarina çalıyor kendi deniz lehçeleriyle
gülerek ağlayarak bağırarak limonsu okarina okarina.*

Okarina, Bütün Yort Savullar, s.47

Ayhan şiirlerinde geleceğin simgesi olan çocuklar, umut dolu yüzleriyle belirirler. Öte yandan Ayhan, şiirlerinde tüm çocukları Akdenizlileştirmek ister. Ona göre Akdeniz, tüm umutları bünyesinde barındıran ve gelecek vaat eden mutluluk mekânıdır. Akdeniz’in güneşini/aydınlığını, denizini/sonsuzluğunu; çocuklara armağan ederek onlara güzel bir yaşam sunmak ister. Ayhan, bu çocukları geleceğin kurtuluşu olarak görür; sisteme yönelik

başkaldırısını da yine bu çocuklar aracılığıyla dile getirir. Maddi imkânsızlıklar içerisinde sancılı bir yaşam geçiren çocukların maddi değerlerin taşıyıcısı görünümündeki “*halis ipek dolu hiç batmayan kayığa*” yaptığı “*açık saçık el işaretleri*”; kapitalist sisteme, yoksulluk karşısındaki zenginlik ve sömürüye yapılan başkaldırının simgesel açılımıdır. Şiirdeki diğer bir simge değer ise “*okarina*”dır. Geleneksel İtalyan çalgısı olan okarina, yumurta şeklinde sekiz delikli bir flütür.³⁷³ Deniz şarkılarının simgesel ifadesi olan okarina şiirde çocuklarla birleşen bir umut imgesidir.

Ayhan’ın başkaldırdığı bir diğer unsur ise yoksul halkın karşısında duyarsızlık içerisinde olan erk sahipleridir. Ona göre yozlaşan düzen içerisinde erk sahipleri kendi menfaatleri için ötekileri/halkı ezmekte bir sakınca görmezler. Öyle ki iktidarın sahip olduğu güç, yoksul halkın hiçlenen varlıkları üzerine inşa edilir. “*Unutmayın ki kentlerin surları köy evlerinin yıkıntılarıyla yapılır. Başkentte yükselen bir sarayı gördükçe bütün bir ülkenin yıkıntıya çevrildiğini görüyordum gibi gelir bana.*”³⁷⁴ Rousseau’nun kent-köy farklılığı üzerine söylediği bu söz Ayhan’ın iktidar-halk ilişkisinin başka bir deyişidir. Ayhan; iktidarın halk üzerindeki ezici üstünlüğü ile halkın yoksulluk girdabındaki trajik görüntüsünü “*Yalınayak Şiirdir*” şiirinde isyanla karşılar. Şiirde yoksulluğun başka bir ifadesi olan “*yalınayak*”lılık hali halkın görüntüsü olarak sunulur:

1. ...

Emrazı Zühreviye Hastanesi’ne kapatıldı anamız

Adıyla çalışan ermiş Sirkeci kadınlarından

...

Yalınayak Şiirdir, Bütün Yort Savullar, s. 131

“*Emrazı Zühreviye Hastanesi*”, cinsel sağlıkla ilgili problemlerin varlığının habercisi olarak belirir. Daimi olarak yaşamın karanlık tarafında yaşayan ötekilerin/ dışlanmışların görüntüsü olarak beliren hayat kadınları, Ayhan döneminde Sirkeci semtini mesken tutmuştur. Arka planda beliren hayat kadını imgesinin zihinlerde yarattığı ön yargı ve korku, “*ana*” sözcüğüyle yumuşatılmaya çalışılır; yaşamın karanlık yüzüne atılmış/dışlanmış bireylerin trajedisine dikkat çekilir. Öte yandan Emrazı Zühreviye Hastanesi’ne kapatılan bu kimselerle ilgili şairin söyleşilerinde şu bilgi yer alır: “*Ve rüzgarlı havalarda, demiryolunun Marmara Denizi tarafında, Mangana’lar Mahallesi ile Zührevi Hastalıklar Hastanesi arasındaki*

³⁷³ AnaBritannica, “Okarina”, C. 17, s. 66

³⁷⁴ J.J. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, (Çev. Vedat Günyol) Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 88

çimenlikte, büyük uçurtmalarımızı uçururduk.(...) Kapatılmış kadınlar bize, ikinci kat demirpamaklıkları pencerelerden çukulata ya da şeker atarlardı.”³⁷⁵ Bu anısı şiirin devamında şöyle yer bulur:

...
*Şeker atar hala mazgallardan Cankurtaran’da
Acı Bacı’nın acı bilmez uçurtma çocuklarına
Yıl sonu müsamerelerine kimler çıkarılmaz?*

*Yalınayak Şiirdir
Bütün Yort Savullar, s. 131*

Çocukların sevinç unsuru olarak beliren ve mutluluğun simgesi olan “şekerler”, “mazgallar” arkasına kapatılmış ötekileştirilen insanlardan gelir. Hayatın karanlık yüzüne kapatılan kadınlardan/dışlanmışlardan, yine kendileri gibi iyi bir geleceğe sahip olmayan yoksul yaşamın çocuklarına/dışlanmışlara gönderilir. Öte yandan dizdeki sözdizimi alışlagelmişin dışında bir tarzda belirir ve “acı- bilmez- çocuk- uçurtma” imgeleri arasındaki seçim, okuyucunun algılamasına bırakılır. Şiirdeki imgeler, “acı bilmez” “uçurtma çocukları” olarak yorumlanabileceği gibi “uçurtma bilmez” “acı çocuklarına” şeklinde de alımlanabilir. Her iki şekilde de başkaldırıcı imleyen dizde, ilk anlam; “çocuk aydınlığının karanlıkları yok edecek cinsten oluşu, olumsuzluk ve yoksunluklarla kuşatılmış bir yaşama rağmen uçurtmasını uçurmaktan vazgeçemeyen çocuklar”la gelen bir başkaldırıcı içerir. İkinci anlam ise “tüm olanaklardan ve uçurtmalardan yoksun” bir yaşamı çocuklara sunan düzene yönelik başkaldırıcı içerir. Yoksulluk içerisinde varoluş mücadelesi veren çocuklar, uçurtmanın ne demek olduğunu bilmezler. Bu durum ise özneyi isyana sürükler.

Gökyüzü, “sınırlandırılmış yeryüzü”ne karşın “sonsuzluk düşlerini”³⁷⁶ içerisinde barındıran bir simge değeridir. Gökyüzünün ev sahipliği yaptığı “uçurtmalar” ise insanların hayallerinde yer edinen uçuş, gökyüzünün maviliğine ulaşma arzusunun; özgürlüğün ve sınırsızlığın sembolik ifadesidir. Çocukların uçurtmayla birlikte nice hayallerini gökyüzüne bıraktığı en eğlenceli oyun zamanları olan uçurtma anları, çocukluk döneminin en unutulmaz anlarıdır. Şiirde “yer ile gök, hayal ile hakikat”³⁷⁷ arasında beliren uçurtma, yeryüzü ile sınırlandırılmış çocukların hayale ulaşma arzusunun imler. Öyle ki çocuklar, uçurtma ile birlikte nice hayallerini de gökyüzüne emanet ederler.

³⁷⁵ Ayhan, a.g.e., s. 120

³⁷⁶ Korkmaz ve diğerleri, a.g.e., s.130

³⁷⁷ Korkmaz ve diğerleri, a.g.e., s. 131

Ne var ki tüm güzellikleri ve hayalleri içinde barındıran “uçurtma”, “*Acı Bacı'nın çocukları*” tarafından henüz bilinmeyen yabancı bir nesnedir. Öte yandan bu sınır insanları/uçtakiler/dıştakiler grubunda yer alan çocukların başka bir dışlanmışlık belirtisi ise “*yılsonu müsamerelerine*” alınmayışlarıdır. Acı Bacı'nın çocukları, uçurtmanın ne demek olduğunu bilemezler ve yılsonu müsamerelerine alınmazlar. Hayatın herkese eşit olmaması durumu, çocuk dünyasını da içine alan bir trajediyle belirir. Bu trajedi sınıf farklılıklarının çocuklar arasında da var olduğu gerçeğini sunar. Öyle ki tüm çocukların “çocuk olduğu” gerçeğinin önüne geçen “erk sahiplerinin çocukları olma” ayrıcalığı, “*Acı Bacı*”nın çocuklarının erken yaşta tanıştığı bir durum olarak belirir. Şiirde sınıf farklılıklarına yönelik başkaldırı çocuk imgesiyle sunulur.

Tüm bir yaşamı ötelenerek geçiren insanların “*imrenme*”leri ise şiirde eleştirel bir başkaldırıyla verilir. Şiirde halk kavramı üzerinde durularak uysallık ve uyuşturulmuşluk içerisinde yaşayan topluma eleştirel göndermeler yapılır:

2. *Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim*

Babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede

Acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği

Dudullu'dan ta Salacak'a koşarak alkışlayalım

Fazla babalarıyla dondurma yiyen çocukları

Hangi çocukların neye imrenmesi yalınayak şiirdir?

Yalınayak Şiirdir

Bütün Yort Savullar, s. 131

Zihinleri uyandırmak amacıyla sorulan “*Halk nedir?*” sorusu, insanlara “halkın ne gibi haklara sahip olduğu”nu bildirmek/hatırlatmak amacıyla sorulur. Halkı oluşturan fertlerin yaşanan trajedilerle aklını kaybetmesi, bunun yanı sıra çeşitli işkencelere maruz kalması “*halk*” kavramı üzerine bir kez daha düşünülmesi gereğini vurgular. Öte yandan “*halk*” kelimesi “başkasından işitilen/anlamı bilinmeyen” konumundadır. Dışarıdan duyulan bu kavram ile “halk bilincini taşımayan, haklarının farkında olmayan” toplum eleştirilirken; halk kelimesini dilinden düşürmeyenlerin davranışlarıyla söylemleri arasındaki zıtlığa dikkat çekilir.

Şiirde sınıf farklılıklarının çocuk ayrımı yapmaksızın işlemesi, varolan düzen çarpıklığın başka bir göstergesidir. Otorite ve gücü simgeleyen “*baba*” kavramının dondurma yiyen çocuklara “*fazla*”sıyla atfedilmesi, iktidar çocuklarının zengin yaşantılarına yapılan

göndermelerdir. Yoksul çocuklar ise tüm bir yaşamı akranlarına imrenerek geçirirler. Şiirde yer alan “alkış” imgesi ise şairin çocukluğundaki bir hatırası ile anlam kazanır: “*Biz çocuklar için şerefli bir günü de hatırlıyorum: Fotoğraflarını okul kitaplığında, çocuk dergilerinde gördüğümüz Maarif vekili(müşekkel) Hasan Ali Yücel’in ikizleri Can ve Canan gibi, (...) İsmet İnönü’nün çocukları Ömer, Erdal ve Özden, Maçka’dan makam arabasıyla inip forsu açılmış Acar’la Heybeliada’da tüccar amcalarına geçmişlerdi. Biz de onları öyle çırılçıplak durumda alkışlamıştık!*”³⁷⁸ Ayhan; bu anısıyla hayatın farklı iki yüzünü, farklı iki dünyanın çocuklarıyla verir. Yoksul ve “çırılçıplak” çocukların zengin ve şık giyimli akranlarını alkışlaması, hiyerarşik düzenin büyük-küçük fark etmeksizin toplumun içerisinde yer edinmesinin göstergesi olarak belirir.

Ayhan, “*Vişneçürüğü Şiirler*”de yoksulluk karşısında varolma mücadelesi veren çocukların ölüm ile yaşam arasındaki ince çizgiye hapsolmuş halleri başkaldırıyla verir:

*Kapkaragümrüklü ölçüsüz ayaksız Ali çocuklar
Asılmak bilirsiniz kesin tehlikeli ve yasaktır
Edirnekapı- Bahçekapı sarı kamu tramvaylarına*

*Haramiler Durağı’ndan Beyoğlanlıları öne alır
Ve delip geçer yedi kenti saatlerin en köründe
Halk kipiyle voyvooo! Ölüm!- Ölüm! tramvayları
Ardınca siz vişneçürüğü şiirlerimi bırakmıştır*

...

Vişneçürüğü Şiirler

Bütün Yort Savullar, s. 139

İstanbul/Edirnekapı civarında kara surlarının girişinde bulunan Karagümrük semti, Osmanlı döneminde kente karadan giren malları denetlemek için kurulan gümrük idaresinden ötürü bu adı almıştır. Edebi metinlerde kenar/sınır yerler, daimi olarak sosyal tabakalaşmada en alt sınıfların barınakları görüntüsüyle belirir. Şiirde Karagümrük’ün “*kapkara çocuklarının*” yoksullukla gelen yaşam mücadelesi sınıf farklılıklarının mekâna yansımış görüntüsü(Beyoğlu-Karagümrük) ile birlikte verilir.

Yoksulluğun tüm yaşamda olduğu gibi bedende de çeşitli izler bırakması durumu “*ölçüsüz ayaksız*” nitelendirmesiyle yapılır. Bu ifadeyle, zor yaşam koşullarının varoluşlarının

³⁷⁸ Ece Ayhan, *Çanakaleli Melahat’a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi*, Piya Kitaplığı, İstanbul, 1997, s. 10

ve sağlıklarının önündeki en büyük problem olduğu mekânda, düzenli/ölçülü bir yaşama ve maddi olanaklara sahip olmayan ayakkabısız ve ayaksız çocukların varlığı imlenir. Nitekim yoksul çocuklar için ayakkabı, yalnızca özel günlerde giyilir. Şiire yansıyan yoksulluk izleri Ayhan anılarında şöyle yer edinir: “*Fazıl Ahmet Bayraklı türbesi önünde ayağıma dikenler batmıştı. Takunya ancak okul açıldığında giyiliyordu. Ve evet 50 şu kadar yıldan beri ben kendimi ağlamamak için tutarım.*”³⁷⁹ Kendisi de yoksul bir çocukluk dönemi geçiren Ayhan, yoksul çocukların olanaksızlık içerisindeki halini, hüznü bir isyanla dile getirir.

Öte yandan şiirde sosyal tabakalaşma ile gelen sınıf farklılıkları, bunaltı ile gelen bir başkaldırı ile verilir. Yoksul çocukların sadece arkadan asılarak/dışta kalarak yolculuk yapabilecekleri tramvaylarda “*Beyoğlanları/Beyoğlu çocukları*” önde/içeride oturarak konforlu bir yolculuk yaparlar. Yoksul çocukların dışta kalan yolculukları ise her an ölümü de beraberinde getiren tehlikeli bir yolculuktur. Zenginler için bir taşıtı ifade eden tramvaylar, yoksul kimseler için ölümü çağırıştırır. Ayhan, yaşanan tramvay kazaları nihayetinde gelen ölümlerle ilgili aydın kimselerin vurdumduymazlığını ise bir söyleşisinde şöyle ifade eder: “*Bağlarbaşı’nda bir çocuk arkada tramvaya asılırken tekerleklerin altına düşerek çiğnenir. O tramvayın vatmanı Altunizade sokaklarında belinde bir iple dolaşır dururmuş. Şimdi bizim okumuşlar (ya da aydınlar) önden çiğnedikleri halde aldırıyorlar! Aldırmazlar da!*”³⁸⁰ Çocukların ve insan yaşamlarının hiçlenmesine karşı çıkan Ayhan, insanların duyarsızlığını başkaldırı ile karşılar.

Tramvayların, “*sarı kamu tramvayları*” olarak nitelendirilmesi ise bu araçların halka değil; erk sahibi kimselere/iktidara hizmet verdiği eleştirisinin imajinatif görüntüsüdür. Nitekim Ayhan’a göre sarı, iktidarın rengidir. Beyoğlu çocuklarının “*Beyoğlanlıları*” olarak nitelendirmesi de yine sınıf farklarına karşı yapılan eleştiridir. Öte yandan şiirde “*haramiler durağı*” olarak nitelendirilen “*beyoğlanlıları(nın)*” alındığı yer; halkın yoksulluğunu görmezlikten gelen, halkı sömüren kimselerin mekânıdır. Şiirde tüm bu yaşananlara yönelik başkaldırı ise halk ağzından bir ünlem olan “*Voyvo!*” nidası ve “*vişneçürüğü şiirler*” ile gelir. “*Voyvo! Ünlemi İspanyolcada çürük yumurta demeye gelirken tulumbacı ağzında alaycı bir boyut almıştır.*”³⁸¹ Vişne rengi çürüğü şiirler ise yoksul halkın yaşam mücadelesinin, sınıf farklılıkları arasındaki adaletsizliğin simgesel ifadesidir.

Ayhan, şiirlerinde yoksul kimseleri merkeze koyarak onlardan yana olur. “*Galata Kantosu*” şiirinde “*otobüse*” para vermeyen özne, “*ev*”ine de gitmek istemez:

³⁷⁹ Ece, Ayhan, *Şiirin Bir Altınçağı/Yazular, Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 1993, s. 248

³⁸⁰ Ece, Ayhan, *Şiirin Bir Altınçağı/Yazular, Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 1993, s. 244

³⁸¹ Batur, a.g.e., s. 139

...

*hem ne demeye o Güllü Agop ukalası otobüs paramı çekecekmiş
eve gitmek istemiyorum pazarlık ederiz hamamda yatarız
ulan git şimdi milli gelirden söz açma bana defol bas git yıkıl*

...

Galata Kantosu

Bütün Yort Savullar, s.31

Güllü Agop, uzun yıllar Türk devlet kurumlarında çalışan ve Türk tiyatrosunda önemli bir yere sahip Ermeni asıllı bir sanatçıdır.³⁸² Ece Ayhan şiirlerinde; azınlıklar daimi olarak savunulan, arkasında durulan gruplar ya da şahıslar olarak belirirken Güllü Agop, devlet/ iktidarla olan iyi ilişkileri sebebiyle bu grupta yer almaz. Şiirde belediye otobüslerinde halkın parasını alan şoför görünümünde beliren Güllü Agop, iktidarın burjuvazi sınıfından biri olarak belirir.

Fiziksel korunmanın ve psikolojik rahatlık arzusunun ürünü olan evler, bireyin kendi oluş mekânı olmasının yanı sıra huzurun, sıcaklığın simgesidir. Metinde huzur mekânı ev'e ulaşmak için çağın birincil gerçekliği olan para'ya gereksinim vardır. Yoksullukla gelen bunalımın eve/huzura giden yolları kapatması, bireyi başka bir sığınak aramaya iter. Özne, yoksulluğun metafizik soğukluğunu aşmak için fiziksel bir sıcaklık imgesi olan "hamam"ı sığınak mekân olarak seçer. Ne var ki bu fiziksel sıcaklık mekânı, yine pazarlık yapılarak girilebilecek bir yerdir. Yoksul yaşamın argo söylemle radikal bir başkaldırıya dönüştüğü şiirde "milli gelir" gibi sadece söylemde kalan ve cismi belli olmayan bir gelirin varlığı eleştiriyile karşılaşılır. Yaşanan yoksulluk trajedisi karşısında yapılan başkaldırıları ise işkencelerle susturulur. Bu işkenceler ise bireyi kaçış mekânlarına yöneltir:

...

*anlat kimlerin yüreğinde Kız Kulesi gibi grev çivileri var
kimler boş sarnıçlara iğilmiş ha bağırır ha bağırır
sen kahır lanma bana gözlerim Çin'de benim çiçek bahçelerine
kaçmış
benim hiç Çin'de bir ablam olmamış hiç çiçekçi dükkanım
olmamış*

Galata Kantosu

Bütün Yort Savullar, s.31

³⁸² Meydan Larousse Büyük Ansiklopedi ve Lûgat, "Agopl", Meydan Yayınevi, C.1, 1990, s. 133

Yoksullukla gelen başkaldırı; geçmişteki hazin anıları yeniden hatırlatır, geçmişin karanlık yüzünü yeniden açığa çıkarır. Yaşanan zulümler karşısında boyun eğmeyenlerin karşılaştıkları sıkıntılar, işkence ve trajediler eleştiriyile karşılanır. Karanlıkların simgesel ifadesi olan “*sarnıçlar*”; başkaldıranların, “*grev*” yapanların işkence mekânları olarak belirir. Şiirde geçmişin sarnıçlarında geçen karanlık yaşamdan kaçma arzusunun sığınak mekânı “*Çin*” olarak belirir. Gerek coğrafi ve fiziksel anlamda gerekse zihinlerde uyandırdığı çağrışımla ‘uzaklığı’ ifade eden Çin, kaçış mekândır. Bu kaçış mekânının “*kadın ve çiçek*” imgeleriyle bezenmesi mekânı tüm kötülüklerden arındırır, ötelerdeki bu mekânı huzurlu bir sığınak yapar. Ne var ki arzulanan huzur mekânıyla arasındaki iletişimsizlik, ötelerdeki mekânı ütöpik kılar. Mekân-insan arasındaki iletişimsizlik ve uzaklık, anlatıcı ben’in kaçış arzusunun ve huzur arayışını olanaksızlığa sürükler. Şiirde olanaksızlık ve iletişimsizlik hali “*Çin’de hiç ablam olmamış, hiç çiçekçi dükkanım olmamış*” ifadeleriyle verilir. Ruhun dış dünyaya açılan penceresi olan “*gözlerin*” sığınak mekâna kaçması ise olanaksızlığın hayalin sınırsızlığı ile aşılması durumunu imler.

Unutulma eyleminin bir diğer boyuttaki yansıması ise “*Çocukların Ölüm Şarkıları*” şiirinde belirir. Yaşamları yoksulluk labirentine hapsedilen çocuklar, çocukluğa dair tüm güzellikleri unuturlar. İmkânsızlıklar, olanaksızlıklar içerisinde sıkıntılar çeken insanların yaşamın zevklerinden uzak halleri; mekâna yansıyan uzaklık ve dışalık halleriyle verilir:

...

*bay banliyo treni de birgün
unutacak elbet kaydırak oynamaları
ötmeleri unuttuğu gibi horoz şekerinin*

...

Çocukların Ölüm Şarkıları, Bütün Yort Savullar, s.33

Fransızca “*banlieu*” kelimesinden gelen “*şehir merkezinden uzakta veya sınırlara yakın yerler*”³⁸³ anlamlarına gelen “*banliyo*”, şiirde varoş semtlerinde yaşayan ötekilerin/dışta kalanların yaşamdan ve yaşamın zevklerinden uzak hallerine tanıklık etmesiyle ön plana çıkar. Varoş mekânların şehrin merkeziyle iletişimini sağlayan banliyö trenleri de tıpkı dışta kalan insanlar gibi ötekileştirilmiş bir görünüm alır. Edebi metinlerde genel anlamıyla kötü oluşların habercisi olan tren, burada da iki kopuk mekân arasında iletişimi sağlayan ama dışlanan mekâna ait olan bir unsur olarak belirir. Dışta/banliyö bölgelerinde kalan bireyler gibi tren de ismini varoşlardan alır ve varoşlara ait bir unsur olarak dışlanmış bir tarzda

³⁸³ Türkçe Sözlük, s. 198

belirir. Öte yandan bu dıştalık durumundan en fazla etkilenen çocuklardır. Çocukların bu durumu, “horoz şekerlerinden, kaydıraklardan” uzak olma durumlarıyla verilir. Şehirde yaşayan çocukların yaşadığı zevklerden, yoksulluk içerisindeki banliyo çocukları uzaktadır. Bu ise bir süre sonra içeri-dışarı ayrımıyla gelen ötekileştirme ve yabancılaşma sorunsalını da beraberinde getirir. Çocuklar ve çocukların şahsında yeni bir nesil, merkez-varoş arasındaki iletişimsizlikle gelen yabancılaşma girdabına sürüklenir. Birbiriyle kopuk ilişkiler içerisinde olan iki mekân arasındaki uzaklık sadece mekânlar arasında değil; mekân içerisindeki bireyler arasında da uçurumvâri bir kopukluk oluşturur. Şiirde yoksullukla başlayan ötekileşme ve yabancılaşma problemi, varoшта kalanların çığlıklarıyla duyurulur.

Şiirin devamında ise dışta kalanların/arkadaşlarının ölüm çığlıklarını atmak özneye düşer:

...
denizleri kirletiyor şimdi
boğulmuş arkadaşlarımın sesi
ayağa kalkmış

...

Çocukların Ölüm Şarkıları

Bütün Yort Savullar, s.33

Deniz; genel itibariyle edebi eserlerde güzelliğin, sınırsızlığın simgesi olarak varoluşsal zeminde belirir. Öte yandan içerisindeki tüm kirliliklerin enginliği karşısında küçük bir zerre olması, denizi her daim temiz ve kirlenmemiş kılar. Bu yönüyle deniz; bozulmamışlığı, saflığı sembolize eder. Ne var ki dışta kalanların kirli sular içerisindeki boğulmuş halleri, denizleri kirletecek denli büyük bir kirliliği beraberinde getirir. Denizlerin kirlenmesi ise tabiat ve yaşam için yok oluşun kehanetini içerisinde taşır. Yaşamı imleyen “deniz, ses” metaforlarının kirlilik ile birleştirilmesi dışta kalanların yok oluşa sürüklenişinin simgesel ifadesidir. Şiirde başkaldırı “ayağa kalkmış” ifadesiyle verilir. Tabiatın varolan kirlilik ve yok oluşa denizlerin diliyle “Hayır!” demesi, denizlerin kabarması/“ayağa kalkması” ile verilir.

Ayhan şiirlerinde tabiat, her daim sığınak ve koruyucu olarak belirir. Başkaldırısına tabiatı yenilmez güç olarak ortak yapan Ayhan, şiirde de tabiatın gücünü yanına alır. Öyle ki “Pazar” günü sadece işyerleri değil; tüm yeryüzü kapalıdır. Yeryüzünün, evrenin protestosu olarak algılanabilecek bu durum, yaşananlar karşısında karamsarlıkla beliren bir hayır’ın

ifadelendirilişidir. Öte yandan şiirde şimdi'nin korkunçluğu, bilinçaltına ait kurtarıcı arketipler ile aşılmaya çalışılır:

...
bugün Pazar
babam sendikaya gitmiş
ve yeryüzü kapalı
...
artık gözlerimden girme
korkunç amca sarnıçlara
selânik şimdi
çok uzaklarda kalmış.

Çocukların Ölüm Şarkıları
(Bütün Yort Savullar, s.33)

Şiirde “*korkunç*” bir görünümle beliren “*sarnıç*”; “*yağmur suyu biriktirmeye yarayan yer, su altı deposu*”³⁸⁴ anlamlarıyla bilinir. Su, dişilliyi/berraklığı/ kirlenmemişliği; yağmur suları ise gökten geleni, saflık ve temizlikle birlikte kutsiyeti, rahmeti sembolize eder. Bununla birlikte yeryüzüne düştükten sonra yeryüzünün kirliliği ile karışan yağmur suları, yer altında bulunan sarnıçlara kirlenmiş olarak iner. Şiirde bu kirlilik mekânı olan sarnıçlara giden yol bir “*çocuğun gözleri*”nden geçer.

Öte yandan sarnıçlar; yer altında olanı, mahzeni, gizemi yani bilinçaltını sembolize eder. Bu bilinçaltına yönelişin “*çocuğun gözlerinden*” gerçekleşmesi bireyin geçmişe yaptığı bir yolculuğu imler. Ruhun dış dünyaya açılan penceresinden bu defa dış dünyadan iç dünyaya yöneliş başlar. Bu yöneliş ise çocuk için istenilmeyen durumdur. Nitekim bilinçaltındaki öğeler şimdi uzakta olmalıdır. Şimdi'nin korkunçluğu karşısında arzulanan mekânın/“*Selanik*”in uzakta olması bilinçaltına yönelişi, geçmişi ve hatıraları reddetmeye neden olur. Şiirde Selanik ile Atatürk'ün çocukluğuna atıfta bulunulur. Mustafa Kemal Atatürk'ün doğduğu yer olan Selanik, şiirde ötelik mekândır. Öteliklerin çağrısı olarak gelen ve uzaktaki sığınak mekân olan, kurtuluşu imleyen Selanik'in ve Atatürk'ün uzaklarda ve geçmişte kalması; çocukların ölüm şarkılarını dindiren bir liderin yokluğunun bilinçaltındaki yansımasıdır. Şiirde çocukların ölüm şarkılarının söylendiği yeryüzünde kurtarıcı karakter olarak beliren Mustafa Kemal Atatürk, bir çocuğun arzusu ile yine çocuk olarak beklenir.

³⁸⁴ Türkçe Sözlük, s. 1707

Ayhan'ın “*Kambiyo*” şiirinde karanlık bir gecenin ortasında düşünceli bir ruh haliyle beliren öznenin yoksulluk karşısındaki sorgulamaları ve bu sorgulamalarla gelen isyanı görülür:

İstemiyorum biliyorsun
Geceleri kapkara düşünceli şapkasız
Birdenbire sokaklar arasında raslanmış bir kambiyo
Sterlinle dolarla lirayla biliyorsun istemiyorum

...

Kambiyo, Bütün Yort Savullar, s.46

Şiirde “*istemiyorum*” ifadesiyle gelen yaşamdan vazgeçiş, hayata ve hayat karşısında başarılı olamayan ben'in kendisine dönük başkaldırısıdır. Anlatıcı ben “*şapkasız, kapkara düşünceli*” olarak betimlenirken, kişinin bir “*kambiyo*” ile karşılaşması metnin ana izleğini verir. “*Para ya da para yerine geçen belgelerin değiştirilmesi işlemi ya da bu işlemi gösteren poliçe, senet, bu işlemin yapıldığı yer*”³⁸⁵ olarak tanımlanabilecek kambiyo, karanlık gecenin ortasında zihninde kapkara düşüncelerle kendini sokaklara atan ben'e yaşamın çekilmez yönünü bir kez daha hatırlatan bir simge değer olarak belirir. Maddi değerlerin, paranın, çeklerin, senetlerin kararttığı bir dünyada manevi ve yaşamsal değerlerin bu karanlıklar girdabında yok olup gittiği bir düzende, yoksullukla kuşatılmış ben'in cılız sesle beliren başkaldırısı tüm hayata ve hayat içerisindeki yozlaşmışlığa karşı söylenen ‘*istemiyorum*’ sözcüğü ile belirir. Bu durum, varolan değer yozlaşmasının yanı sıra yoksulluk içerisinde yaşayan bireyin çıkmazdaki görüntüsüdür.

...

belki bir gün belki eve dönmekten
Utaniyorum gölgesiz bomboş yenilmiş bir takım gibi
belki bir gün belki
küstahça şapkasız ters çevrilmiş eldivenlerle
pabuçlarımı sürüyerek ıslık çalarak kapıda

Kambiyo, Bütün Yort Savullar, s.46

Kendini gerçekleştirme eyleminden uzak, özsaygısını kaybetmiş bir bireyin kendisini bekleyenlere karşı taşıdığı mahcubiyet ve bu mahcubiyetle beliren yaşamdan kopuş duyguları yer alır şiirde. Yaşam içerisinde arzu edilen sağlıklı bir kimliğe sahip olamayışın isyanı “*gölgesiz, başıboş ve yenilmiş*” metaforlarıyla verilir. Tüm bunlarla birlikte özne; utanma

³⁸⁵ Türkçe Sözlük, s. 1052

duygusunu aşabilmenin, sorunları unutulabilmenin, vurdumduymaz olabilmenin özlemini duyar içinde. Bu tutumların özlemi ise şiirde arzulanan durum olan “*küstahça, şapkasız ve pabuçlarımı sürüyerek*” sözcükleriyle imlenir. Yaşamında çoğu kez şapka ile görülen Ece Ayhan için şapka; varlığını tümleyen, koruyan kollayan bir değer olarak belirir. Şiirde ise hayatın var edici gücünü kaybetmiş bireyin şapkası görülmez. Kurulan tinsel bağla bir giyim nesnesi olmaktan çıkıp vücudun bir parçası, azası olma ile dost görünümüne bürünen şapka; aynı zamanda bir saygı unsurudur da. Nitekim şapkanın yokluğu ile bürünen ruh hali küstahçadır. Bireyin arzuladığı “*küstahça ve vurdumduymaz*” tavırlar; içindeki fırtınalardan arınmanın, kurtulmanın yolu olarak betimlenir.

Yoksulluk izleği Cemal Süreya şiirinde de belirgin bir yer tutar. “*İşte Tam Bu Saatlerde*” şiirinde yoksul halkın ıstıraplı hüznüyle beliren bir isyan ile söylem kazanır:

...
Minübüslerle morarmış sokaklar
Buğdayın parayla değişildiği
Paranın ekmekle değişildiği
Ekmeğin tütünle değişildiği
Tütünün acıyla değişildiği
Ve artık hiçbir şeyle değişilmediği acının.

İşte Tam Bu Saatlerde, Sevdâ Sözlere, s. 68

Ece Ayhan gibi Cemal Süreya da mor rengini halkın rengi olarak tanımlar. Zira mor rengi canlılığın yerine cansızlığın/sönüklüğün rengidir ki bu da aslında acının dışa yansımalarını simgeler. Halkın yaşam içerisindeki görüntüsünü sunan Süreya sonunda halkın payına düşenin “acı” olduğu gerçeğini sunar. “*Buğday-para-ekmek*” ilişkisiyle varılan son yerin “*tütün*” olması, acı-tütün arasında ilişki kurar ve tütünün avuntuyla gelen kaçma arzusunun somut görüngüsü olduğunu imler. Dertlerden uzaklaşma, kurtulma arzusunun taşıyan birey; tütünü sığınak olarak tercih eder. Öte yandan söz konusu değişim/takas halkın yoksulluğunu imler. Yoksullukla gelen takas, değiştirilecek bir şey kalmadığında yerini acıya bırakır. Öyle ki bu acı, artık hiçbir şeyle değiştirilmez. Şiirde sitemle beliren ve gizil bir perde altında sunulan başkaldırının sesi duyulur.

Cemal Süreya’nın “*Sevincelik*” şiiri ise kapitalizm bataklığının, yoksulluğun, yapılan haksızlık ve adaletsizliklerin başkaldırısı olarak vücut bulur:

Kızkulesinin düş getiren pay senetleri
Kısa günde kapış kapış gitti

*İşçisi köylüsü öğrencisi şairi
Tam tamına 49,5 milyon kişi*

...

*Sevinçler acılar şarkılar ki
İstanbul'u an an görünür kılar*

*Fenerime uğru yeşil tatlı pembe sürülmüş
Yanında ne ki Koç'lar Sabancı'lar*

Sevincelik, Sevda Sözleri, s. 211

İstanbul'un simgesi, güzellik ve sanat abidesi olan “Kız Kulesi”, ekonomi ve hayaller arasında bağ kuran bir meta kimliğinde sunulur. Değişen düzen algısında insanların refah seviyesini belirleyen ekonomi, hayallerinin de başlangıç noktasını oluşturur. Öyle ki artık tüm hayaller para üzerine inşa edilir. Şiirde bu durum “*senet ve düş*” metaforlarıyla ifade edilir. Varolan bu sistem ise “*işçi*”sinden “*köylü*”süne “*öğrenci*”sinden “*şair*”ine kadar tüm halkı etkisi altına alan bir sistem olarak vücut bulur. Öte taraftan bu sistemden ezilen, yoksullukla mücadele eden herkes nasibini alır. Nitekim yoksul insanların yaşam içerisindeki en büyük sıkıntıları olan geçim derdinin tek çözümü, para ile açılacak olan olanaklar kapısıdır. Yoksul insanların en büyük düşü olan para, aynı zamanda toplumu ikiye böler. “*Koç'lar*” ve “*Sabancı'lar*”la gelen zenginlik, yoksul kesimin hayal ettiği bir düş görünümünde belirir. İstanbul ise arasında uçurumlar olan bu iki kesimin yaşam mekânıdır. Bu bağlamda İstanbul, bir taraftan “*sevinçler*” mekânıyken diğer taraftan “*acılar*”ın ev sahipliğini yapar. Öte yandan yapılan haksızlıklar, kurgulanan bir hikâye ile sunulur; söz konusu adaletsizlik, ironik bir üslupla reddedilir:

...

*Sonra 49,5 milyon düş senedi
Bir sabah törenle denize verildi
İçlerinden üç tanesi de
Şu şu şu kişilere ciro edildi:
Tarihin babası sayılan Heredots'a;
Tarihin bir babası daha varsa ona;
Ve uzun tartışmalardan sonra-
Nüfusumuzun geri kalan kısmına.*

Yaşam içerisinde zenginlerin kazandığı, ayrıcalıklı sayıldığı ve tüm güzelliklere sahip olduğu bir düzende “*düş senetleri*”nin sahibi de “*baba*” görünümünde beliren zenginler olur. Tarihten bu yana hep süregelen bu anlayış/düzen, tarihin babası “*Heredots*” imgesiyle simgeleştirilir. İnsanların hayallerini oluşturan düş senetlerinin birçoğu, erk/güç sahibi kimselere verilirken geri kalan kısmı “*uzun tartışmalardan sonra*”, “*49,5 milyon*” insan arasında paylaşılır. İnsanların “*deniz*”den gelen düşleri yine denize karışarak ölümü imleyen bir tarzda yok oluşa sürüklenir. Adaletsizlikle gelen yoksulluk Süreya’yı isyankâr bir söyleme yöneltir.

“*İki Şey*” şiirinde ise yoksullukla mücadele eden halkın bir kesimini oluşturan işçiler konu edinilir. İşçilerin yaşam koşulları, “emek” olgusuyla birlikte verilir:

Silmeye çalışma yavrum

Lekeni gözyaşlarınla,

Çünkü bitektir leke

Taşır görkemli düşlere

Mahvolmaz renklerini dehşetin

Karanlık yol açıp kendine

En yalın suda bile

Bir uçurum özü tanır

Güvenli derbentlere,

Sıfatıdır ölüm

Kavrulan işçi arınının

Azgın peteği içinde

İki Şey, Sevda Sözleri, s. 123

“*Karanlık bir yol, uçurum, ölüm*” metaforlarıyla işçilerin içerisinde bulunduğu olumsuz yaşam koşulları eleştirilir. “*Arı*” gibi çalışan işçilerin ölümü her an duyumsamaları, yaşam ile ölüm/“*güvenli derbentler*” ile “*uçurumlar*” arasındaki ince çizgide sürdürülen varoluş mücadelesine işaret eder. Tehlikeli işlerde her an ölümle yüz yüze gelebilecek olan işçilerin kara yazısı ise “*leke*” metaforuyla somutlaştırır. Düşlerin yerini ölümün aldığı bir yaşam tarzında, işçinin kaderini “*gözyaşları*” oluşturur.

Öte yandan çoğu kez işçilerin yüzünden veya üzerinden eksik olmayan “*leke*”, “emek” kavramının somut görüntüsüdür. Ne var ki söz konusu emek hak ettiği karşılığı bulamaz.

Varolan leke'nin onurlu bir anlamı olduğuna işaret eden Süreya, “*bitek*” kelimesi ile nitelendirdiği leke'yi “*görkemli düşlere*” açılan bir kapı olarak görür. “*Dehşetin*”/ölümün soğuk görüntüsünün leke/emek kavramıyla aşılmaya çalışıldığı şiirde işçilerin/emeğin hak ettiği karşılığı bulamaması hüznle beliren bir isyanla karşılaşılır. Öte yandan zorlu yaşam koşullarının yanı sıra ezilme, sömürülme ile gelen problemler ise işçilerin kaderini gözyaşlarına mahkûm kılar. Şiirin devamında ise emek'in somut görüntüsü olan leke; sömürüyü, adaletsizliği, ezilmişliği bünyesinde barındıran ve tüm dünyayı protesto eden bir manifesto niteliğinde sunulur.

...

Silmeye çalışma yavrum

Bir bildiridir leke

Günden ve bedenden

Yüreğe ve kansere.

İki Şey, Sevda Sözleri, s. 123

Sözlerle ifade edilebilecek pek çok şeyi görüntüsüyle ifade eden “*leke*”, bir protesto ve başkaldırıdır. Bu yüzden de silinmemesi ve hep taşınması gereken bir unsurdur. “*Kansere*” ve beraberinde pek çok hastalığa davetiye çıkaran çalışma standartları, işçileri ölümün soğuk yüzüne teslim eder. Bu ise gün aydınlığının karanlık günlere yerini bıraktığı bir yaşam biçimi olarak tezahür eder.

“*Türkü*” şiirinde yoksulluk içerisinde kıvranan halk ile haksızlık ve yolsuzluklarla zenginleşenleri eleştirel bir biçimde konu edinen Süreya, halkın yoksulluğuna karşı duyarsız kalan zihniyete ve yolsuzluklara başkaldırır:

Bir sürü Süleyman Vagon-Blö'de

İçlerinden biri Vagon Blö'de

En fazla kibarı en fazla penceresi olan

Çal-para çal-para

Açlığa saygısından olacak

Beni görünce şapkasını çıkarıyor.

Türkü, Sevda Sözleri, s. 24

Şiir dilini sözcüklerle gerçekleştirdiği bir oyun üzerine kuran Süreya'nın “*Blö*” sözcüğü ile “*Blue*”/mavi renginin imlediği yorumu yapılabilir. Nitekim “*Blö*” ve “*vagon*” sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulan “*Vagon Blö*” ifadesinin “*Blue Vagon/Mavi*

Vagon”u çağrıştırması bu yorumu destekler niteliktedir. “*Mavi Vagon*”³⁸⁶ diğer ismiyle “*Barış Vagonu*”, “*1943 yılında dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ile W. Churchill’in tarihi görüşmelerinin yapıldığı*”³⁸⁷ yer/vagon olarak bilinir. II. Dünya Savaşı yıllarında yapılan bu görüşmede, Türkiye de savaşın içine çekilmek istenir. Şiirde Blue ifadesinin “*Blö*”ye dönüştürülerek ürkütücü bir görünümle sunulması, varolan durumun eleştirel bir tarzda belirlediğini sezdirir. Öte yandan vagona yer alan “*Süleyman*” imgesinin ise gücün ve paranın simgesel ifadesi olarak Churchill’i daha da genelde kapitalizmi imlediği yorumu belirir.

Zengin ve güçlü kimselerin, iktidarın simgesi olan “*Süleyman*”lar, “*çal-para çal-para*” ifadesiyle yargılanır. Halkı sömüren, sahip olduğu tüm koşulları halkın çıkarı için değil; halkı kendi çıkarı için kullanan “*kibar*” beyefendiler, şiirde halkın kanını emen, gizlice çalıp çırpan kahraman görünümündeki kişiler olarak belirirler. Bu kibar beyefendilerin “*şapka çıkarma*” ile gelen nezaket selamlamaları humorla gelen bir söylemle eleştirilir. “*Şapka çıkarma*” eyleminin “*açlığa olan saygısından*” olacağı ifade edilerek bir taraftan halkın yoksulluk problemine değinilir, diğer taraftan yoksul halkı sömüren kahraman ve nezaket abidesi görünümündeki kimselere bu söylemlerle başkaldırılır.

Süreya, “*Sürek Avı*” şiirinde sosyalist bir duyarlılıkla yoksulluk izleği üzerinde durur. Halkı yoksulluk girdabına sürükleyen sisteme başkaldırır:

...
Bir denizkızı da denebilir ya da bir mısra güzeli
Ya da en iyisi bal gibi Prudhon sosyalisti
Çarşılara girdim ki adamlar galiba Müslüman
Dilimizdeki çarşı lafını hayvanla ot arasında
Doğudaki sultan celayir süreyya hazreti akşam
Kıtlıklar kırımlar başkaldırmalar uzakdoğudaki
En sessiz kelimeleri biriktiren dilimizdeki
Bütün tavşanlar antikadır sülalesinden

Sürek Avı, Sevda Sözleri, s. 41

Başkaldırının yüceltilerek sunulduğu şiirde, başkaldıran insan; “*denizkızı, mısra güzeli ya da Prudhon sosyalisti*” olarak nitelendirilir. 19. yy da yaşamış “*Fransız sosyalist düşünür*

³⁸⁶ URL, “İnönü- Churchill Görüşmesi-1943- Yenice/Çukurca- Mavi/Barış Vagonu” (15.12.2012) <http://blog.milliyet.com.tr/inonu-churchill-gorusmesi---1943---yenice---cukurova---mavi---baris-vagonu/Blog/?BlogNo=392660>

³⁸⁷ Bedirhan Toprak(Ed.), cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960, C. 2, YKY, İstanbul, 1998, s. 38

olan Prudhon, aynı zamanda siyasal anarşizmin kurucusu sayılmaktadır. Kendi takipçilerinin, toplumdaki çatışmayı sona erdirici araç olarak gördükleri adalet ihtiyacına vurgu yapan”³⁸⁸

Prudhon, şiirde başkaldırının sembolüdür. Yüceltilen başkaldıran insan; yaşam vaat eden denizle, mısrayla ve başkaldırının sembolü olan Prudhon’la özdeşleştirilir. Sözde “Müslümanların” eleştirildiği şiirde, bu Müslümanların çarşılarda özdeşleştirilmesi; kapitalizm bataklığında dinden ziyade parayla haşır neşir olan, parayı ilah edinen ancak Müslümanlıkta en önde görünen bireylerin eleştirisidir. Maddi unsurlara aşırı değer vermeyi tamahkârlık olarak nitelendiren din, insanlara maddenin geçici olduğu gerçeğini öte âlem fikriyle birlikte sunar; insanların tamahkârlıktan uzak durması gerektiğini öğütler. Din ve maddi değerlerin zıt kutuplarda yer aldığı anlayışta parayı ilah edinen “Müslümanlar”, şiirde eleştirilerek “galiba” nitelendirmesiyle sözde Müslüman grubuna konulur. Öte yandan yaşanan “kıtlıklar, kırımlar” karşısında bireylerin “çarşılarda” gezinmesi; din olgusunun birleştiriciliğinin geri planda kaldığını ifade eder.

Maddi değerlerin temel gerçeklik olduğu düzende, bir tarafta “sultan”ların yaşadığı cennet-vari yaşam söz konusuysen diğer tarafta “kıtlıkların, açlıkların” hüküm sürdüğü bir yaşam standardı söz konusudur. Böyle bir düzende adalet anlayışının yokluğunu isyan dolu sözlerle dile getiren şair, “Uzakdoğu”da varolan sosyal problemlere dikkat çeker ve bu problemler karşısında duyarsız kalan insana başkaldırır. Şiirde “Sultan Celâyir Süreya” bağdaştırması ile anlatıcı ben, kendisini Celâyir sultanı “Sultan Ahmet Celâyir” ile özdeşleştirir. Debdebeli bir yaşam süren Sultan Ahmet Celâyir, halkına zulmetmesiyle bilinir, bu yüzden de halkı tarafından sevilmez. Şairin kendisiyle Sultan Celâyir’i özdeşleştirilmesi ise Uzakdoğu’daki insanlık trajedileri karşısında ‘başkaldırmayan ben’ine yönelik zulme ortak olmayla gelen başkaldırısı/eleştirisidir. Geçmişte halka zulmeden, sefa içerisinde yaşayan bir sultanın karşısına şimdi’de Uzakdoğu’da kıtlıkla mücadele eden halkın sefaleti konulur. Yaşanan insanlık dramları karşısında susma/başkaldırmama ile gelen zulme ortak olma durumu, şimdi’deki anlatıcı ben’i geçmişteki zalim bir sultan ile eşdeğer kılar.

İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar, “Arz-ı Hal” şiirinde yoksullukla mücadele eden insanın halini Tanrı’ya yönelik isyanla sunar:

Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!..

Eğer bilmiyorsan haberin olsun işte, haberin olsun.

Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni.

İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini.

³⁸⁸ Marshall, a.g.e., s. 604

Zaten yediğimiz ne ki hatırdadır.

Benim gibi kulun çok dünyada, Allah'ım!..

Arz-ı Hâl, Büyük Saat, s. 16

Varoluşçu felsefede, dünyaya atılmış olan bireyin daha iyiye ulaşmak için gösterdiği varolma mücadelesi görülür. İlk günah sebebiyle Tanrı tarafından terk edilen insan, sürgün yeri olan dünyaya gönderilmiştir. Dünyaya atılmışlığın yalnızlığını ve terk edilmişliğini yaşayan insanların dünya üzerindeki hayatları ise bireysel aşma durumlarına bağlı olarak şekillenir. Öyle ki o, bırakılmışlığın başboşluğu içerisinde kendi yaptığı eylemlerin sorumluluklarını taşır. Heidegger, Dasein'in dünya içerisine kendisine danışılmadan atıldığını ve kendisinin önüne konan imkânları denemek üzere terk edilmiş olduğunu ifade eder. Sartre'a göre “*evrene atılmış ve terk edilmiş*” olan insan “*kendi başına varlık*”³⁸⁹tır. Varoluşçuluğun çıkış noktası olan Dostoyevski'nin “*Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu.*”³⁹⁰ Sözü, Tanrı tarafından terk edilen bireyin yaptığı tüm eylemleri, mubah kılar. Varoluşçu felsefede Tanrı'nın tüm yapılanlara ve sıkıntılara sessiz kalması, bireyi Tanrıya karşı isyana sürükler ve başkaldırısını haklı çıkarır.

Şiirde yoksul insanın arz-ı halinden Tanrı'ya haber verilir ve Tanrı'nın bireyin sıkıntıları karşısında sessiz kalması isyanla karşılanır. Bireyin fizyolojik ve biyolojik varlığını sürdürmek için gerekli ihtiyaçların karşılanmadığı yoksulluk hali, varoluşsal problemleri de beraberinde getirir. En yüce varlık olan Tanrı'nın bireyin yaşadığı problemler karşısında sessiz kalması ise onu isyana sürükler. Böylece bireyin başkaldırısı Tanrı'nın sessiz kaldığı bir dünyada haklılık kazanır.

Uyar, “*Açlık Çoğunluktadır*” şiirinde ülkenin sosyal problemlerinden olan yoksulluğa değinir. Yoksulluğun göz ardı edilerek varolan problemlerin görmezden gelinmesine karşı çıkar:

gülü çiğdemi filan bırak

sardunyayı karidesi filan bırak

acıyı ve ölümleri bırak

oy pusulalarını ve seçimleri bırak

evet

³⁸⁹N. Frank Magill, *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği*, (Çev.Vahap Mutal), Hareket Yay. İstanbul, 1971, s. 86

³⁹⁰Ali Osman Gündoğan, “Bırakılmışlık”, <http://aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Birakilmislik.pdf> (18.09.2013), s. 2

*seçimleri özellikle bırak
çünkü açlık çoğunluktadır*

...

Açlık Çoğunluktadır, Büyük Saat; 461

“Gül, çiğdem, sardunya, seçim, oy pusulaları”; yoksulluk problemini gölgeleyen konular belirir. İnsanların yaşamlarını devam ettirebilmek için zorunlu olan yeme-içme ihtiyacı, halkın büyük bir kesimi tarafından sağlıklı bir biçimde giderilemez; çoğu kez ölümlerle gelen trajedilere sebep olur. Bu durum ise gerek devlet yöneticileri gerekse tok olan halk tarafından bir problem olarak görülmez. Öyle ki onların gündemini farklı meseleler oluşturur. Uyar, halkın yoksullukla kuşatılan yaşamı karşısındaki duyarsızlığa başkaldırır ve böyle bir dünyayı “*cehennem*” benzetmesiyle sunar:

...

*artık her şeyi yaşadık
ve birlikte düşündük
ve düşündük ki her şey cehennem*

...

*çünkü açlık çoğunluktadır
ve ezecektir gücüyle dünyayı
-ikimize bir aşk elbette yetmez-
türlü şeylerin savunulduğu
diriliğe eşitliğe tokluğa artık ayıp olan tokluğa
çünkü açlık çoğunluktadır.*

Açlık Çoğunluktadır, Büyük Saat; 461

Şiirde yoksullukla gelen yaşam mücadeleleri, Uyar’ın başkaldırısıyla verilir. Çoğunlukta olan açlığın tüm dünyayı “*ezeceği*” düşüncesi, Uyar’ın “olumsuzlukların içinde taşıdığı tinsel güç” inancına işaret eder. O; tüm olumsuzlukları, direnişin temelinde yatan unsur olarak görür. Ona göre olumsuzluklar, insanları güdüleyen ve mücadeleye sevk eden bir misyona sahiptir. Şiirde de yoksullukla gelen yaşam mücadelesi, büyük bir acı olarak nitelendirilir. Bu acı ise direnişin ve yeni bir hayatın kıvılcımını içinde taşır. “*Dirilik, eşitlik*” gibi “*türlü şeylerin savunulduğu*”/konuşulduğu düzende insanların “yoksulluk/açlık” girdabında yaşam mücadelesi vermesi onu başkaldırıya iter. Uyar, “*toplumsal bilincin*

*sözcülüğünü yaptığı şiirde kolektif bir uyanış için (...) kitleleri harekete geçirmek*³⁹¹ ister. Yoksulluğun/açlığın hâkim olduğu düzeni iyileştirmek adına insanlara çağrı yapar. Öte yandan yaşanan düzende “*tokluğun ayıp*” olarak belirmesi açlığın çoğunlukta oluşuna yapılan bir göndermedir.

Ülkü Tamer şiirlerinde yoksulluk imgesi, çocuk dünyası üzerindeki etkisiyle verilir. “*Sinema*” şiirinde bir yandan modernitenin hâkim olduğu ve bireye olanaklar bolluğu sunan bir yaşam tarzı sunulurken; diğer yanda olanaksızlığın hâkim olduğu ve insanların hayatta kalma mücadelesi verdiği yoksul bir yaşam tarzı sunulur. Modernizmle birlikte hayatımıza giren “*sinema*”, şiirin ismi olarak varlık kazanırken şiirin içeriği olanaksızlıklarla kuşatılan bir yaşamın seyridir:

1

Yüreği kan tutmuş bir göl.

Arkadaşları kızak kayıyor üstünde

gördükleri renkli filmlerin adlarını sayarak.

Kış, balonlarını bile dondurdu gökte.

2

Uyan artık, bildiğim bütün ninniler bitti.

Yutma ağzındaki pıhtıyı.

...

Sinema/ Ölüm Seçen Çocuklar,

Yanardağın Üstündeki Kuş, 228

Şiirde fiziksel ve sosyal şartlarla gelen olanaksızlık ve bu olanaksızlık içerisinde varoluş mücadelesi veren çocukların halleri sunulur. Sosyal ve fiziki şartların insanların varoluşları önündeki engel olduğu yerde, kış; olumsuz bir anlam kazanır. Beyaz yüzü ve bereketiyle doğaya can veren “kar”, fiziksel şartların uygun olmadığı mekânlarda ölümün kapısını aralayan bir vasıf kazanır. Öyle ki soğuk bölgelerde buz tutan göller, şiirde “*yüreği kan tutmuş bir göl*” olarak belirir. Her şeyden yoksun oldukları gibi sosyal aktivitelerden de yoksun olan çocuklar ise kışın dondurucu soğuşunu bir oyuna çevirirler ve varolan olumsuzluğu “*kızaklarla kayarak*” “*gördükleri renkli filmlerin adını sayarak*” aşmaya çalışırlar. Öte yandan bu labirent mekânda çocukların yaşamasına imkan vermeyen “*kış*”, “*gökyüzündeki balonları donduran*” bir görüntüyle belirir. Bu durum, çocukların daha geniş bir yelpazeyle geleceğin ölümü demektir. Olumsuz coğrafi şartların hâkim olduğu mekânda,

³⁹¹ Beyhan Kanter, a.g.e., s. 49

çocukları göz göre göre ölüme göndermek; anlatıcı özneyi başkaldırıyı sürükler. Öyle ki bebekleri uyutmak için ezgiyle söylenen “ninniler” in tükenmesi ölümün gelişini imler. Anlatıcı öznenin çocukların yaşaması için verdiği mücadele, sesin ve yaşamın gizemini içinde barındıran “ninniler” ile sembolize edilir. İmkânsızlıkların verilen mücadeleye galip gelmesi ve çocuk ölümleri karşısındaki çaresizlik hali ise “*bildiğim bütün ninniler bitti*” nidasıyla verilir. Öte yandan olanaksızlık mekânındaki tükeniş karşısındaki isyan, “*yutma ağzındaki pıhtıyı*” haykırışıyla gelir. Tamer, yoksul yaşamın başka bir görüntüsünü ise “*Harita*” şiirinde çizer:

...
*Öğleye kadar kaynakçada çalışıyordu,
sonra okula gidip
kulaklarıyla görüyordu karatahtayı,
gözbebeklerine yürüyordu
elinde tuttuğu tebeşir.*

*Bilirdi yoksulluğun haritasını yapmayı,
ama öğretmeni
Avrupa haritası istiyordu ondan.*

Harita, Yanardağın Üstündeki Kuş, 237

Yoksul bir yaşam, bireye olanaksızlığın hâkim olduğu bir hareket alanı sunar. Birey, bu sınırlı hareket alanı içerisinde varolma mücadelesi verirken onu diğerleriyle eşit olmaya zorlayan hayat karşısında çaresizliğini duyumsar. Harita şiirinde yoksullukla kuşatılan yaşam içerisinde varolma mücadelesi veren çocuğun karşıdaki/diğerleri tarafından anlaşılması, gizil bir söylemle isyan kapılarını aralar. “*Öğlene kadar kaynakçada çalışıp*” sonrasında “*okula giden*” yoksul çocuğun “*karatahtayı kulaklarıyla görmesi*”, yoksul yaşamın gözlerdeki tahribatı olarak sunulur. Ne var ki ondan istenen ise yaşlılarından istenenlerle aynıdır. Yaşamın herkese eşit davranmadığı bir dünyada tüm bireylerden aynı performansı beklemek, tekdüze bir bakış açısının yansıması olacaktır. Bu durum ise şiirde “*yoksulluğun haritasını*” yapmayı bilen bir çocuktan hiç görmediği “*Avrupa haritası*”nın istenmesiyle eleştirilir. Şiirde yoksulluğun hâkim olduğu bir yaşamın başkahramanı olan öğrencinin çevresindekiler tarafından anlaşılması, anlatıcı özneyi bu anlayışa ve sisteme karşı çıkmaya yöneltir.

İkinci Yenicilerden İlhan Berk, halkın yoksullukla kuşatılan yaşamını Marksist duyuşla verir. “*Yedi Vilayet ve Bir Eski Başşehir Türküsü*”nde; işçinin, yoksul halkın

sıkıntıları verilirken düzendeki sosyal adaletsizlik başkaldırı ile karşılaşılır. Berk, şiire “Çankırı’daki emekçilerin sesiyle başlar.(...) Anadolu’daki imkânsızlıklar içinde üretim gerçekleştirmek zorunda kalan çaresiz insanların alın terlerini/emeklerini, toplumcu gerçekçi bir yönelimle okura duyurur.”³⁹² Çankırı’da bir gece yarısı çalışan insanların “düşüncelerle” dolu sıkıntılı bir yaşam sürmeleri, emeğin sömürülmesi durumunu imler:

Bir gece yarısı Çankırı’dan çalışan insanların sesleri geliyordu

Yol amelesiydiler kazma seslerinden anladım

...

Vatanımda insanlar ya çalışırlar ya uyurlar

...

İnsanlarımız baktım gariptiler kimsesizdiler yalnızdılar

Torbalarında kederli ekmekleri, ağızlarında cigaralarıyla

Sade düşünüyor ve hiç konuşmuyorlardı

Büyük ve mükemmel toprağın sırtında topraksız yaşıyorlardı

...

Yedi Vilayet ve Bir Eski Başşehir Türküsü

Toplu Şiirler, 78-79

Emeğin ve çalışmanın kutsallığına şiirlerinde yer veren Berk, bu eylemlerin sömürülmesine de karşı çıkar. Şiirde kutsallıkla beliren çalışma eylemi, emek ve alın teri ile birlikte verilir. Emeğin sömürülmesi ve Anadolu insanının yoksulluğa terk edilmesi ise Berk’i başkaldırıya iter. Öyle ki insanların “*ya çalışma ya uyuma*” ile beliren görünümleri söz konusu sosyal adaletsizliğe yönelik başkaldırıdır. Nitekim uyumayı tercih eden erk sahipleri, halka çalışmaktan başka bir seçenek bırakmazlar. Çalışan ve emeğiyle varoluşunu olanaklı kılmaya çalışan halkın yoksulluk ve sıkıntılarla kuşatılmış yaşamı, “*torbalarında kederli ekmekleri, ağızlarında cigara*” görüntüsüyle verilir.

Sosyal adaletsizliğin ve eşitsizliğin hâkim olduğu düzende “*garip, kimsesiz ve yalnız*” olarak betimlenen bireyin zorlu yaşam mücadelesi; onu sıkıntılı ve derin “*düşüncelere*” götürür. Öyle ki çalışan kişinin/köylünün/işçinin düşünceli ve suskun hali “*büyük ve mükemmel toprağın sırtında topraksız*” yaşamlarının bunaltısıdır. Evrenin uçsuz bucaksız doğal ve zengin kaynağı olan toprağın erk sahiplerine ait oluşu, bireyin yoksullukla beliren görüntüsünü imlediği gibi ait olamama hissini ve yurtsuzluk izleğini de beraberinde getirir. Öyle ki “*insan, yeryüzündeki iziyle toprağı kendine dönüştürmekte ve vatanlaşmasını*

³⁹² Beyhan Kanter, a.g.e., s. 222

sağlamaktadır.”³⁹³ Ne var ki başkasının toprağını işleyen, o toprakta yaşayan ve oradan beslenen işçi; kendinin olmayan bir mekânda yaşamının/çalışmanın yabancılığını yaşar. İşçinin emek ve alın teriyle beliren çalışmasının toprak sahibi tarafından sömürülmesi ise onu bir çıkmazın ve derin düşüncelerin içine sürükler.

Berk, “*Bir Halk Ayaklanması Notları*” şiirinde yoksul halkın sıkıntıları karşısındaki başkaldırısını “*Üsküdar cenginde sağ cenahı tutan Çomar Bölükbaşı*” ile dile getirir. Yaşadığı dönemde asi ilan edilen Çomar Bölükbaşı, şiirde yoksul halkın yanında yer alan görüntüyle belirir:

...

Celali haşeratındanım

Camili minareli şehirleri bilmem

Altın ve gümüş sahanlarda yemek yemedim

Adamlarım fukara kimselerdir

...

Hala görür gibi oluyorum

Çöp gibi çocukları

Kadit ihtiyarları

İmdi halleri nice dir.

...

Bir Halk Ayaklanması Notları, Toplu Şiirler, 66-67

Pertev Naili Boratav, Osmanlı toprakları üzerindeki ayaklanmaların 16. asrın ortalarından itibaren ortaya çıkan Celâl veya Celâli adlı bir adamın adıyla anılır olduğunu söyler. Öte yandan Celâli isyanları tabirinin çok umumi olduğunu söyleyen Boratav, “*bazen bu hareketler bir köylü veya daha umumi manasıyla bir halk isyanı hüviyetini gösterir.*”³⁹⁴ der. Çomar Bölükbaşı ise Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinde ³⁹⁵ yiğitliği ve savaşlığıyla övgü dolu sözlerle anlatılır. Şiirde bir Celâli olan Çomar Bölükbaşı, yoksul halkın sıkıntıları karşısında düzene başkaldıran bir simge değeridir. “*Altın ve gümüş sahanlarda yemek yemedim/Adamlarım fukara kimselerdir*” halkın yoksulluğu karşısında burjuvazi bir yaşam

³⁹³ Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2008, s. 115

³⁹⁴ İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2003, s. 65

³⁹⁵ Vehbi Tülek, “Tek Başına Bir Ordu “Çomar Bölükbaşı”

<http://www.etarih.org/makaleler.php?sayfa=makaledetay&makaleno=4799> (10.01.2014)

süren zenginlere yönelik başkaldırı imleridir. Bölükbaşı, “*çöp gibi çocuklar, kadit ihtiyarlar*” ile halkın içerisinde bulunduğu yoksulluk trajedisine karşı çıkar.

İlhan Berk, yoksulluğu konu edindiği “*Sebenli Halil’in Ardından*” şiirinde Semenli Halil’i eşkıya geleneğini hatırlatan bir özellikte düzenin zulmeden ağalarının/erk sahiplerinin karşısına koyar. “Eşkıya” kavramı Berk’in şiirlerine dönüşüm geçirerek girer. Öyle ki ona göre; şehirde halkı sömüren eşkıyalar, dağdaki eşkıyalardan daha tehlikelidir. Berk, dağdaki eşkıyaları yoksul halkı sömüren zengin eşkıyaların karşısına koyar. “*Semenli Halil*” şiirinde bu durumun yansıması görülür.

...

Bir zaman türkün söylenecek
Sonra her şey bitecek
Devraldıkça anlayacağın kötülükleri
Biz daha bir sarılacağız yaşayanlara
Ama bu dünya böyle gitmez
Zulümle yapılan çabuk yıkılır

Sebenli Halil’in Ardından, Toplu Şiirler, s. 142

Türk edebi metinlerde çokça karşılaşılan “eşkıyalık” kavramı üzerine iki farklı bakış açısı söz konusudur. Bu görüşlerden biri eşkıyayı halka zarar veren, halkla çatışan kişi olarak olumsuz düzlemde yorumlarken diğeri/”romantik bakış açısı, (...)eşkıyalığı direnişle ilişkilendir(ir)” ve eşkıyaları, “*güçlülere karşı zayıfların safında yer al*”an kişiler olarak görür.³⁹⁶ Halkın savunucusu olmasıyla olumlanan eşkıyalar, İsmail Beşikçi tarafından da direnen/başkaldıran insan olarak kabul edilir. Beşikçi, “*eşkıyalığı ağalığın, baskıcı rolüne karşı ortaya çıkan bir direnme şekli olarak kabul eder.*”³⁹⁷ Tavrı ve davranışlarıyla olumlu-olumsuz bakış açıları ile beliren eşkıyalar, İlhan Berk şiirlerine olumlanan özellikleriyle girerler. Şiirdeki “*Sebenli Halil, öşürçünün haksızlıklarına dayanamayıp dağa çıkmış, günlerce dağda gezmiş, halk tarafından sevilerek yardım görmüş, sonra da kendi eceliyle ölmüş*”³⁹⁸ biridir. Eşkıyalığı bir başkaldırı türü olarak gören Berk, şiirlerinde onları halkın yanına koyar. Sebenli Halil’in ağzından baskı ve otoriteye yönelik söylenen sözler, başkaldırı niteliği taşır. “*Bu dünya böyle gitmez/zulümle yapılan çabuk yıkılır*” söylemleri halka zulmedenlere karşı çıkan bireyin söylemleridir. Öte yandan yapılan zulümlere karşılık halkın

³⁹⁶ Serdar Öztürk, “Eşkıyalar, Kabadayılar, Külhanbeyiler ve Silah Toplama”, *Bilgi ve Bellek* S. 5, Mart, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., 2006, s. 138

³⁹⁷ Serdar Öztürk, a.g.m., s. 138’den aktarım

³⁹⁸ Berk, a.g.e., s. 140

birbirine kenetlenmesi, yaşama yönelik umut dolu bağlantı gelir ve bu durum, “*biz daha bir sarılacağız yaşayanlara*” söylemiyle verilir.

Genel anlamıyla yoksulluk izleği, İkinci Yeni şairleri tarafından çokça işlenen bir izlek olarak belirir. İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan, yoksul halkın yanında yer alırken; yoksulluk problemi karşısında duyarsız kalanlara başkaldırır. İlhan Berk halkın yoksulluğunu feodal bir yapıya başkaldırarak dile getirir. Turgut Uyar, Cemal Süreya ve Ülkü Tamer ise yoksulluk izleğini yine hüznün ve başkaldırıya dayanan bir söylemle verirler.

ÇIKARIM

Sözcük olarak karşı gelme, boyun eğmeme, ayaklanma, isyan anlamlarına gelen başkaldırı; fenomenolojik anlamda insanın karşısına çıkan tüm anlamsız/tutarsız/saçma olanları reddedip, bunlara karşılık doğruluğuna inandığı değerleri savunması anlamına gelir. Kendilik değerleriyle dünya değerleri arasındaki kopukluk sonucu absürdün/saçmanın varlığını gören insan, bu saçma karşısında verilmişliğin simgesi olan dünya ile çatışma içerisine girer. Verilmiş olanı kabul etmeyen, ulaştığı benlik bilinciyle verilmiş değıştirme ve yaşama müdahale etme kudretini kendinde gören birey; yazgısallığa teslimiyet ya da yok oluş/kaçış olarak algılanan intihar hallerinin aksine başkaldırımı seçer. Farkındalık sürecinin eylem aşamasından sonraki yönelimi olarak ortaya çıkan başkaldırı, yaşamı anlamlı kılmak isteyen bireyin ona tutunma yollarından biridir. Nitekim başkaldırmayan birey, farkındalığın vermiş olduğu eylemsel gücü bu yönde kullanmazsa kendi içindeki çatışmayı durduramaz ve bu çatışma kendi yaşamına son verme/intihar olarak ortaya çıkar.

Genel anlamıyla ‘hayır diyen, karşı çıkan biri’ olarak tanımlanan başkaldıran insan; bu hayır’ın karşısına onayladığı değerleri koyar. Hayır’ın yanı sıra söylenen bir evet’in de olması başkaldırının temel koşuludur. Böylelikle nihilizmden ayrılan başkaldırı, bir ahlâk olarak kabul edilir. Nitekim başkaldırı; kötülüğe ve saçmaya karşı ortaya çıkar, hırçın yapısında bir düzenin varlığını imleyerek ahlâki oluşlara gönderme yapar.

Başkaldırının temelinde yatan öz ise haklı olma durumudur. Ontolojik değerler bütünlüğünü oluşturan ve kendini gerçekleştiren birey, değerleri karşısına çıkan tüm absürdlere başkaldırır. Yanlış gördüğünü kabul etmez, boyun eğmez. Buna karşılık, kendisi ve toplumu için faydalı olanın gerçekliğini savunarak geçer değer olması yolunda mücadele eder. Bununla birlikte belirtilmelidir ki başkaldırı sınırsız özgürlük istemi değildir. Aksine başkaldıran kişi, sınırsız özgürlüğe karşı çıkar. O, özgürlük anlayışını başkasına zarar vermeyecek bir zemin üzerine kurgular.

Haklarının ve varoluşunun bilincine varmış bir kişinin absürd karşısındaki tutumu olan başkaldırı, ontolojik bir değer arz eder. Kişi, saçma olana karşı gelerek varoluşunu onaylar. Aklını rehber yapan, düşünen sorgulayan bireyin ahlaki değerleri önceleyerek yaşama yön vermesi ile yaşam içerisinde radikal biçimde varım deyiş; varoluşunu onaylayan kesin bir ifadesi gibidir. Bununla birlikte sadece kendi varlığını değil, kendisiyle birlikte başkalarının da varlığını onaylar. Nitekim başkaldırı, bireyin sadece kendisinin ezilmesinden kaynaklanmaz, başkasının ezilişini görmekten de kaynaklanabilir. Bu yönüyle başkaldırı

kolektif bilincin ışığında toplumsal dayanışmayı da beraberinde getirir. Başkaldırıya toplumsal sorumluluğun getirdiği farkındalıkla varoluşsal bir anlam yüklenir.

Başkaldırı, gerek Dünya edebiyatında gerekse Türk edebiyatında hemen her dönem çeşitli eserler aracılığıyla varlık kazanmıştır. İkinci Yeni şiiri de gerek biçimsel anlamda gerekse tematik anlamda bir başkaldırı şiiridir. Çeşitli izlekler aracılığıyla İkinci Yeni’de yer edinen başkaldırı, bireysel ve toplumsal duyuş zemininden doğar. Bireysellik zemininde başkaldırı, yoğunlukla yabancılaşma sorunuyla birlikte verilir. Bireyin kendine, değerlerine, kültürüne yabancılaşması ya da madde düşkünlüğü ile gelen yabancılaşma gibi çeşitli görüngülerle ortaya çıkan başkaldırı; estetik duyuşla verilir.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, yabancılaşan bireyin otomatlaşan davranışlar içerisinde kısır bir döngüye hapsolmasına karşı çıkar. Edip Cansever, yabancılaşan bireyin varoluş sorununa dikkat çeker. O, kendilik değerlerini yitiren ve modern kentler içerisinde kalabalıklara hapsolarak herkesleşen bireye kendine dönüş çağrısı yapar. Sezai Karakoç, yabancılaşmayı insanın manevi değerlerini yitirmesine bağlar. Yabancılaşmadan kurtulup yeniden varolmayı ise manevi/metafizik değerlere tutunarak gerçekleştirecek bir dirilişe bağlar. Bireyin madde düşkünlüğü ile düştüğü metafetişizm girdabı ve bu girdapta gerçekleşen yabancılaşma, Cemal Süreya şiirinde başkaldırıyla karşılaşır. O; modern çağın kapitalist dünyasını özümseyen insanının temel gerçekliklerini maddi çıkarlar üzerine inşa ettiğini, bu bağlamda kendini metalaştırdığını ifade eder ve bu duruma başkaldırır. Sezai Karakoç, başta kadının metalaşması/metalaştırılması olmak üzere metalaşmanın her boyutuna karşı çıkar ve yabancılaşmayı kültürel çözümlerle gelen değer kaybına bağlar. Şiirlerinde Taha karakteriyle bir diriliş nesli oluşturmaya çalışan Karakoç, gelecek nesilleri yabancılaşmadan korumak ister. Ayhan ise yabancılaşmanın metafetişizmle birleşen boyutunu yeryüzünün/doğanın metalaştırılmasıyla verir. İkinci Yeni şiirinde yabancılaşmanın farklı bir görüngüsü ise topluma ve değerlere yabancılaşma olarak belirir.

Sosyal bir varlık olan insanın başkasının varlığına muhtaç olması, onu “biz” olmanın içine yerleştirir. İnsanın kendi varlığını başkalarının varlığı ile tamamlaması ona birtakım sosyal sorumluluklar yükler. Öte yandan insan olmanın değerler dünyası, onu salt ben üzerine kurulu bencil bir yaşamın karanlığından alır; sen’le birlikte varolan yaşamın birlikteliğine ve dayanışmasına götürür. Bu dayanışmayı sağlayan, bireyi “kolektif bilince” götüren ise öncelikle “kendilik bilinci”dir. Ne var ki kültürel çözümlerle kendilik değerlerini yitiren insan, “ötekilerin” varlığına karşı duyarsız hale gelir. Diğer insanlara, milli-manevi ve

kültürel değerlerine yabancılaşır; daha ileri aşamada ise insani değerlerini de kaybederek sadece “ben” üzerine kurulu bir hayatı tercih eder.

İkinci Yeni şairleri, salt ben üzerine kurulu bir yaşamı insani olmanın uzağında görürler. Onlara göre biz’in içerisinde varolan birey, çevresindekilerin varlığına karşı duyarsızlaşmamalı; bununla birlikte insani ve kültürel değerlerini korumalıdır. Bu durumun aksi ise bireyin diğer insanların varlığına ve değerlerine yönelik yabancılaşmasını getirir. Şiirlerinde bu duruma karşı çıkan İkinci Yeni şairleri, insanı insan yapan değerlerin korunmasını arzulurlar. Salt ben üzerine kurulu bir yaşamı tercih eden bireye başkaldırırlar. Edip Cansever, İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya; bencil, narsist ve toplumsal problemlere karşı duyarsız kalan bireylere başkaldırır. Sezai Karakoç ise kültürel değerlere, topluma, geleneğe karşı yabancılaşmayı başkaldırıyla karşılar.

İkinci yeni şiirinde bireysel zeminde beliren başkaldırı unsurlardan biri de cinsellik temelli başkaldırıdır. Ece Ayhan ve Cemal Süreya şiirlerinde beliren başkaldırı, bir özgürlük sorunsalı olarak ortaya çıkar. Ece Ayhan verili cinsel kimliğe karşı çıkar ve cinsel kimlik sınırlarının toplumsal normlarla çizilmesine başkaldırır. Süreya şiirinde ise cinsellik erotizmle birlikte belirir. Süreya, cinsel birlikteliğin günahkâr bir doğa ile özdeşleştirilmesine karşı çıkar.

İkinci Yeni şiirlerinde toplumsal düzlemde beliren başkaldırı ise modernizm, baskı ve otorite, yoksulluk ve gelenek izlekleriyle belirir. Akılcılığı esas alması itibariyle insanlık tarihine aydınlatma çağı yaşatan modernizm; bilimin gelişmesi, toplumun ilerlemesi, yaşam koşullarının iyileşmesi, refah seviyesinin yükselmesi gibi pek çok yönde olumlu değerleri getirmesinin yanı sıra çeşitli olumsuzlukların var olmasına da yol açar. Modernizmin insanlığa olumsuz yansımaları ise, insanları manevi değerlerinden uzaklaştırma, yabancılaştırma, kiteselleştirme, aynileştirme ve tüketiciliğe sürüklenme yönünde olur. Sahip olduğu hayat ile bir anda kendini olanaklar bolluğu içerisinde bulan insan, bu bollukta yaşadığı değer kısırlığının ruhunda yarattığı boşluk ile hezeyana uğrar. Bu hezeyan ise çoğunlukla kendilik değerlerinden uzaklaşan bireyin, modernizmin kölesi olması ile son bulur. İkinci Yeni şiirinde modernizmin eleştirisi; insan merkezli olmayan kentsel dönüşüm, yabancılaşma, kapitalizm düzleminde gerçekleşir.

İnsanların daha iyi koşullarda, uygarlık içerisinde yaşamaları için tasarlanmış olan kentler; modern çağda bütünüyle insanların çıkarına yönelik bir görüntü çizmez. Kalabalığın hâkim olduğu bir mekânda, gündelik yaşam içerisinde, kendi ses’inden uzak kalan birey; yabancılaşma, yalnızlaşma sorunsallarıyla yüz yüze gelerek varoluşsal sıkıntılar yaşar.

Modernizmle birlikte dönüşüm geçiren şehir olgusu, İkinci Yeni şairlerinin üzerinde durdukları izleklerin başında gelir. İkinci Yeniciler, bireyin varoluşsal problemlerini kentin somut gerçekliği içerisinde irdelerler. Turgut Uyar; modern çağla birlikte dönüşüm geçiren kentleri, insanların yitikleştiği ve doğanın beton binalarla yok edildiği mekânlar olarak görür. O, şiirlerinde beton yığını haline dönüştürülen kent içerisinde, tüketime sevk edilen bireyin metalaştırılmasını, kent insanın yaşadığı yalnızlık, kaos ve çatışma hallerini; şiirlerinde bazen hüznün, bazen ironi, bazen de başkaldırıya dayanan bir söylemle anlatır. Kent insanın yaşadığı sorunları sorgular ve insan hayatının kent içerisinde kaybolmasına karşı çıkar. Onun şiirlerinde kent olumsuzlanan bir değer olarak belirirken köy olumlanan, arzulanen mekân olarak belirir. Öte yandan kentler, Uyar şiirinde kapitalizmin barınağı olması yönüyle de olumsuzlanan olarak belirir. Edip Cansever, kentleri bireyleri yabancılaştıran kalabalıklar mekânı olarak görürken; İlhan Berk, insanların görüntülerini “yığınlar” halinde yaşayan grup olarak çizer. Ülkü Tamer, kentleri yabancılan bireyin varoluş sancısı çektiği mekânlar olarak ele alır. Karakoç, ise bireyin manevi değerlerinden uzaklaştığı, yitikleştiği mekânlar olması yönüyle kenti ve kentleşmeyi şiirlerinde başkaldırıyla ele alırlar.

Modernizmin olumsuz sonuçlarından biri olan kapitalizm, İkinci Yeni şiirinde başkaldırı izleklerinden biri olarak yer edinir. Nitekim temel gerçekliği para olan kapitalizm, insanı bir meta olarak görür ve ontolojik değerler sistemini öter. Bu yönüyle emperyalizme davetiye çıkaran kapitalizm insanlık trajedilerine de kapı aralar. Turgut Uyar, şiirlerinde insanları birer meta olarak gören kapitalist sisteme başkaldırır. Edip Cansever, kapitalizmin dünyanın kaderini belirleyen tek ve temel güç olmasına karşı çıkar. Ekonomik menfaatler nedeniyle iktidar sahiplerinin her şeye müdahale etmesi bu durumdan zararlı çıkanların ise halk olması, Cansever’i isyana sürükler. Ülkü Tamer ve Ece Ayhan ise kapitalist sistemin yozlaştırmadığı bir dünya düzeni arzularlar ve maddi değerler üzerine kurulu sisteme başkaldırırlar.

İkinci Yeni şiirinin tematik anlamda başkaldırdığı unsurlardan birisi de bireyleri kısıtlayan, sınırlandıran toplumsal normlar, geleneklerdir. Onlar katı çizgilerle sınırları çizilmiş ve kesinlikle değiştirilemeyecek olan gelenek algısına karşı çıkarlar. Geleneklerin toplum ve toplumu oluşturan bireyler üzerindeki baskısını, özgürlük sorunsalı olarak görürler ve şiirlerinde bu duruma başkaldırırlar.

Öte yandan baskı, otorite ve zulme yönelik tavrını şiirlerinde başkaldırıya dayanan bir söylemle belirleyen İkinci Yeni şairleri; zulmün olmadığı, özgürlük ve refahın hâkim olduğu bir düzeni arzular. Cemal Süreya; baskı ve otorite düzenine, yapılan zulüm ve haksızlıklara,

şiiirlerinde ironi ve eleştiriyle birleşen bir söylemle karşı çıkar. Zulüm ve sömürge mekânı haline gelen Ortadoğu ve Afrika'nın içinde bulunduğu durumu şiiirlerinde başkaldırıyla veren Süreya, Anadolu'yu Ortadoğu'nun bir uzantısı olarak görür. Bu coğrafyanın geçmişte medeniyet beşiğiiken sömürgelerle şiiimdiki geri kalmışlığı itilmesine karşı çıkar.

Ülkü Tamer ve Sezai Karakoç, baskı ve otoriteye evrensele açılan bir söylemle başkaldırırlar. Karakoç, Ortadoğu ve Afrika'da yaşanan trajedilere karşı sessiz kalmaz. Onun "Ötesini Söylemeyeceğim" şiiiri Tunuslu küçük bir kızın dilinden zulme yönelik başkaldırıdır. Ülkü Tamer'in "Giyotin, Bir Mektup, Allende İçin" şiiirleri baskı, zulüm ve sınırlandırmalara yönelik başkaldırı niteliği taşır.

İlhan Berk, geçmişin yaşanmışlıkları dâhilinde baskı ve otorite düzenini savaşlarla verir ve bunları başkaldırıyla karşılar. Ece Ayhan'ın baskı ve otoriteye karşı başkaldırısı ise daha çok iktidar kavramı çerçevesinde belirir. O radikal bir tutumla iktidara ve iktidarın tüm görünümüne başkaldırır. Turgut Uyar ise tüm sınırlandırmalara karşı çıkarak özgürlüğün ve yaşamın hâkim olduğu bir dünya kurgular. Edip Cansever, geçmişin darbe dönemlerini hatırlatarak baskı ve sınırlandırmalara aşkın gücüyle karşı koymaya çalışır.

Halkın çektiği sıkıntılara karşı göz yummayan İkinci Yeni şiiirlerinin şiiirlerinde yoksulluk, önemli bir izlek olarak belirir. Kendileri de yaşamları boyunca maddi sıkıntılar içerisinde yaşayan İkinci Yeniciler halkın problemini göz ardı etmezler. Yoksulluk içerisindeki insanların yaşam mücadelesine, varoluşsal sıkıntılarına tanık olan şiiirler, bu problemler karşısında sanatçı duyarlığıyla hareket eder ve şiiirlerinde bu durumu başkaldırıya dayanan bir söylemle verirler.

Sonuç olarak; gerek biçimsel gerekse tematik anlamda bir başkaldırı şiiiri olan İkinci Yeni, bireyi ve toplumu ilgilendiren pek çok konuyu şiiirlerine taşırlar. Toplumu yönlendirme, şiiiri topluma araç yapma ya da anlaşılma gibi kaygılar taşımayan İkinci Yeniciler, şiiirlerini toplumdan kopuk bir şekilde de inşa etmezler. Onlar şiiirlerinde bireysel ve toplumsal duyusu harmanlayarak verirler. II. Dünya Savaşı'nın dünya üzerinde yarattığı kaos ortamı, ülkedeki siyasi ve ekonomik olumsuzluklar, Türk şiiirinin içerisinde bulunduğu tıkanıklık, şiiir ve aydınların çağdaş düşünce akımlarından beslenmesi gibi etmenler nihayetinde oluşan İkinci Yeni şiiiri; geleneğe, verili olana ve tüm otoritelere başkaldırır. Boşluk, tükenmişlik, bezginlik, yalnızlık, sıkıntı, bunalım, içe kapanma, yabancılık bu dönem şiiirinde temel izlekler olarak ortaya çıkar. Bilinçaltına yönelimin söz konusu olduğu bu şiiir hareketinde bilincin reddi söz konusudur. Onlar bilincin kurduğu düzene bilinçaltına yönelerek başkaldırırlar. Bu başkaldırının izlerini şiiirlerinde çeşitli izlekler çerçevesinde görmek mümkündür.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Ahmet Cevdet Paşa, *Peygamberler ve Halifeler Tarihi* C.1,(Sadeleştiren Metin Muhsin Bozkurt), 1. Baskı, Çelik Yayınevi, İstanbul, 2007
- Akkanat, Cevat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, 2. Baskı, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2012
- Aktaş, Şerif, *Edebiyatta Dil ve Üslup Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara, 2002
- AnaBirtannica Genel Kültür Ansiklopedisi* C.5, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1986
- Ayhan, Ece, *Başıbozuk Günceler*, 1. Baskı, YKY, İstanbul, 1993
- , —, *Şiirin Bir Altın Çağı/ Yazılar, Söyleşiler*, 1. Baskı, YKY, İstanbul, 1993
- , —, *Aynalı Denemeler*, 4. Baskı, YKY, İstanbul, 1995
- , —, *Morötesi Requiem*, 4. Baskı, YKY, İstanbul, 1997
- , —, *Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi*, Piya Kitaplığı, İstanbul, 1997
- , —, *Ece Ayhan Çağlar Anlatıyor*, (Haz. Eren Barış), 1. Baskı, Dipnot Yayınları, Ankara, 2012
- , —, *Bütün Yort Savul'lar! Bütün Şiirleri*, 9. Baskı, YKY, İstanbul, 2012
- Bachelard, Gaston (2007), **Ateşin Tin Çözümlemesi**,(Çev. Nail Bezel), 2. Basım, İstanbul: Öteki Yayınları.
- , —, **Uzamın Poetikası** (2008), (Çev. Alp Tümertekin), 1. Baskı, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batur, Enis, *Tahta Troya*, 1. Basım, Yazko Yayınları, İstanbul, 1981
- Bekiroğlu, Nazan, *La Sonsuzluk Hecesi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2008
- Berk, İlhan, *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992
- , —, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994
- , —, *Uzun Bir Adam*, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 1993
- , —, *Toplu Şiirler*, 1. Baskı, YKY, İstanbul, 2003
- Bezirci, Asım, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005
- , —, *İkinci Yeni Olayı*, 2. Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005
- Belge, Murat, *Marksist Estetik*, 1. Baskı, Birikim Yayınları, İstanbul, 1997
- Berman, Marshall (1999), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), 14. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C.20, İnterpress Yayınları, 1986

- Campbell, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Camus, Albert (1995), **Başkaldıran İnsan**, (Çev. Tahsin Yücel), 11. Baskı, İstanbul: Can Yayınları.
- Can, Şefik, *Klasik Yunan Mitolojisi*, 1. Basım, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011
- Cansever, Edip, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000
- , —, *Sonrası Kalır I- Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2011
- , —, *Sonrası Kalır II- Bütün Şiirleri*, 8. Baskı, YKY, İstanbul, 2011
- Colomina, Beatriz (2011), **Mahremiyet ve Kamusalılık**, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Cöntürk, Hüseyin-Bezirci, Asım, *Turgut Uyar-Edip Cansever*, 1. Basım, De Yayınevi, İstanbul, 1961
- Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 11. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010
- Çüçen, A. Kadir (2012), **Martin Heidegger: Varlık ve Zaman**, 4. Basım, İstanbul: Sentez Yayınları.
- Deveci, Mutlu, *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, 1. Basım, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2001
- Dostoyevski, F. *Yer Altından Notlar*, Can Yayınları, İstanbul, 2011
- , —, *Suç ve Ceza*, Can Yayınları, İstanbul, 2011
- Erenel, Ender, *Ece Ayhan Sözlüğü* (Yort Savul İçinde), Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul, 1977
- Frankl, Victor e. (1993), **İnsanın Anlam Arayışı**, (Çev. Selçuk Budak), 6. Baskı, Ankara: Öteki Yayınları.
- Freud, Sigmund (2011), **Kitle Psikolojisi**, (Çev. Kamuran Şipal) 4. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, Jung, Adler (1981), **Psikanaliz Açısından Edebiyat**, (Çev. Selahattin Hilav), 2. Baskı, Ankara: Dost Yayınları.
- Fromm, Erich (1982), **Psikanalizin Bunalımı** (Çev. Bedirhan Üstün-Cengiz Güleç), 2. Baskı, İstanbul: Dost Yayınları.
- , — (1988), **Özgürlükten Kaçış** (Çev. Şemsa Yeğin), 6. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi.
- , — (1995), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1**, (Çev. Şükrü Alpagut), 3. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi.

- , — (1995), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 2**, (Çev. Şükrü Alpagut) 2. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi.
- , — (2001), **İtaatsizlik Üzerine** (Çev. Ayşe Sayın), İstanbul: Kariyer Yayınları.
- , — (2004), **Çağdaş Toplumların Geleceği**, (Çev. Gülnur Kaya, Kaan H. Ökten), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Foucault, Michel (2000), **Özne ve İktidar/ Seçme Yazılar 2**, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay), 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- , — (1992), **Hapishanenin Doğuşu** (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- , — (2012), **Cinselliğin Tarihi**, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frolov, İvan (1991), **Felsefe Sözlüğü**, (Çev. Aziz Çalışırlar), 1. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gasset, Ortega Y (1995), **İnsan ve Herkes**, (Çev. Neyire Gül Işık), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, Anthony (1994), **Modernliğin Sonuçları**, (Çev. Ersin Kuşdil), 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gündoğan, Ali Osman, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, 2. Baskı, Birey Yayınları, İstanbul: 1997
- Hartmann, Heinz (2004), **Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu**, (Çev. Banu Büyükkal), İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, Martin (1979), **Çağdaş Felsefe Akımları**, (Çev. Akın Etan, Bedia Akarsu), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İbni Hibban, Nureddin El Heysemi (2012), **Sahih-i İbni Hibban Zevaidi**, (Çev. Hanefi Akın, Hasan Yıldız), İstanbul: Ocak Yayınları.
- İlhan, Attila, *İkinci Yeni Savaşı*, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul: 2004
- İncil*, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul, 1988
- Jacobson, Edith (2004), **Kendilik ve Nesne Dünyası**, (Çev. Selim Yazgan), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Joubert, Jean-Louis (1993), **Şiir Nedir?**, (Çev. Ece Korkut), Ankara: Öteki Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2003), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kafka, Franz, (2006), **Dönüşüm**, (Çev. Ahmet Cemal), 14. Basım, İstanbul: Can Yayınları.

- , —, (2010), **Aforizmalar**, (Çev. Osman Çakmakçı), 2. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kanter, Beyhan, *Şiirsel Kimlikten Mekansal Sınırlara/ İkinci Yeni Şairlerinin Mekan Algısı*, 1. Baskı, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2013
- Karabulut, Mustafa, *Edip Cansever Şiiri/Psikanalitik Bir İnceleme*, 1. Baskı, Öncü Kitap, Ankara, 2013
- Karaca, Alaattin, *İkinci Yeni Poetikası*, 2. Basım, Hece Yayınları, 2005
- Karakaya, Talip, *Jean- Paul Sartre ve Varoluşçuluk*, 1. Basım, Elis Yay. Ankara, 2004
- Karakoç, Sezai, *İnsanlığın Dirilişi*, 5. Baskı, Diriliş Yay. İstanbul, 1987
- , —, *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi I- Perde Devrildiği An*, 3. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998
- , —, *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi II-Diriliş Şoku*, 2. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998
- , —, *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III-Doğum Işığı*, 2. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998
- , —, *Dirilişin Çevresinde*, 6. Baskı, Diriliş Yay. İstanbul, 2011
- , —, *Yitik Cennet*, Diriliş Yay. İstanbul, 2001
- , —, *Diriliş Muştusu*, 8. Baskı, Diriliş Yay. İstanbul, 2014
- , —, *İslam*, 12. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013
- , —, *Düşünceler I-Kavramlar*, 5. Baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013
- , —, *Monna Rosa/ Şiirleri I*, 17. Baskı, Diriliş Yayınları, 2012
- , —, *Şahdamar- Körfez- Sesler/ Şiirler II*, 9. Baskı, Diriliş Yayınları, 2011
- , —, *Hızır ile Kırk Saat/ Şiirler III*, 11. Baskı, Diriliş Yayınları, 2012
- , —, *Taha'nın Kitabı Gül Muştusu/ Şiirler IV*, 9. Baskı, Diriliş Yayınları, 2012
- , —, *Zamana Adanmış Sözler/ Şiirler V*, 8. Baskı, Diriliş Yayınları, 2011
- , —, *Ayinler/Çeşmeler/ Şiirler VI*, 7. Baskı, Diriliş Yayınları, 2012
- , —, *Leyla ile Mecnun/ Şiirler VII*, 7. Baskı, Diriliş Yayınları, 2012
- , —, *Ateş Dansı/Şiirler VIII*, 5. Baskı, Diriliş Yayınları, 2011
- , —, *Alinyazısı Saati/Şiirler IX*, 5. Baskı, Diriliş Yayınları, 2012
- Kirkegaard, Soren (2010), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, (Çev. Mukadder Yakupoğlu), 5. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Koçak, Cemil, *Türkiye Tarihi-Çağdaş Türkiye 1908-1980 C.4*,(Yay. Yön. Sina Akşin) Cem Yayınevi, İstanbul, 1997
- Korkmaz, Ramazan, *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002
- , —, (Ed.) *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*,2. Basım, Grafiker Yayınları, Ankara, 2005
- , —, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, 2. Basım, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2008
- Kılıç, Sadık, *Yabancılaşma*, 1. Baskı, Rahmet Yayıncılık, İstanbul, 1984
- Bowie, Malcolm (2007), **Lacan**, (Çev. V. Pekel Şener), 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi.
- Laing, R.D (2011), **Bölnmüş Benlik**, (Çev. Ergün Akça), 1. Basım, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Le Bon, Gustave (2009), **Kitleler Psikolojisi** (Çev. Hasan İlhan), 1. Baskı, Ankara: Alter Yayınları.
- Levinas, Emmanuel (2006), **Ölüm ve Zaman**, Çev: Nami Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Magill, Frank N (1971), **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği**, (Çev.Vahap Mutal), 1. Baskı, İstanbul: Hareket Yayınları.
- Marshall, Gordon (1999) **Sosyoloji Sözlüğü**, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, Karl (2000), **Yabancılaşma**, (Çev.Barişta Erdost), Ankara: Sol Yayınları.
- Mengüşoğlu, Takiyettin, *Felsefeye Giriş*, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010
- Meydan Larousse, Büyük Lûgat ve Ansiklopedi, C.8, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1990
- Moeller, Charles (1969), **J.P. Sartre ve Tabiat Üstünün Bilinmemesi**, (Çev. Mehmet Toprak), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2, 14. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- Nietzsche, Friedrich (2010), **Böyle Buyurdu Zerdüş**, (Çev. Murat Demir), Ankara: Nilüfer Yayınları.
- Özel, İsmet, *Şiir Okuma Kılavuzu*, 12. Baskı, Şule Yayınları, İstanbul, 2010
- Uyar, Turgut, *Büyük Saat- Bütün Şiirleri*, 13. Baskı, YKY, İstanbul, 2012
- Paz, Octavio (2002), **Çifte Alev, Aşk ve Erotizm**, (Çev. Tomris Uyar), 1. Baskı, İstanbul: Okuyan us Yayınları.
- Poe, Edgar Allen (2012), **Kara Kedi**, (Çev. Bilge Ceren Şekerciler), İstanbul: Kolektif Kitap.

Rousseau, J.J. (2012), **Toplum Sözleşmesi**, (Çev. Vedat Günyol), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik, 1. Baskı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1976

——, ——, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, İnkılap Yay., 2002

Sartre, Jean-Paul (1999), **Varoluşçuluk**, (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları.

——, —— (2009), **Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), 5. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları.

Süreya, Cemal, *Günler*, YKY, İstanbul, 1996

——, ——, *Güvercin Curnatası*, (Haz. Nursel Duruel) YKY, İstanbul, 1997

——, ——, *On üç Gün Mektupları*, YKY, İstanbul, 1998

——, ——, *Sevda Sözleri*, 42. Baskı, YKY, İstanbul, 2000

Şerifoğlu, Ömer Faruk, *Su Güzeli İstanbul Sebilleri*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1995

Tamer, Ülkü, *Yanardağın Üstündeki Kuş(Toplu Şiirler)*, 4. Baskı, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006

Tekkanat, Zühal, *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi*, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1998

TDK Türkçe Sözlük, 10. Baskı, Ankara, 2005

Toprak, Bedirhan(Ed.), *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960, C.2*, 1998

Perinçek, Feyza- Duruel, Nursel, *Cemal Süreya- Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, Cilt I, YKY, İstanbul, 2001

YAZIR, Elmalılılı M. Hamdi, *Renkli Kelime Mealli Kur'an-ı Kerim*, Tuva Yayınları, 2010

Tezler

Amanat, Çiğdem (2011), **Erkek Homoseksüel ve Heteroseksüellerde Depresyon ve Suçluluk-Utanç Düzeylerinin Cinsiyet Rolüne Göre Karşılaştırılması**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Analay, Kadir (2009), **Sezai Karakoç ve Diriliş Düşüncesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Binici, Volkan (2012), **Sezai Karakoç'ta Medeniyet Kavramı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Caner, Fırat (2006), **Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

CANGÜLEÇ, Özgür (2006), **Franz Kafka'nın Die Verwandlung ve Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel Adlı Yapıtlarında Yabancılaşma ve Yalnızlık**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Doğan, Mehmet (2007), **Cemal Süreya'nın Şiiri(Yapı, Tema ve Anlatım)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ERGUN, Pervin (2002), **Türk Kültüründe Ağaç (Orman) Kültü**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

GELMEZ, Şerife (1986), **Serik ve Anamur Folklorundan Örnekler**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Bitirme Tezi

İpek, Halil (2011), **Edip Cansever'de Varoluşçuluk İzleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kanter, Fatih, (2008) **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kayhan, Şahan, (2007), **Edip Cansever'in Şiirinde Anlatı Öğeleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kul, Erdoğan, (2007), **Ece Ayhan Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Orhan, Ahmet (2002), **Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öcal, Oğuz, (2009), **Edip Cansever Şiirleri Üzerine Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Özkara, Okan (2013) **Ülkü Tamer'in Şiirlerinde İzleksel Yapı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yıldırım, Fariz (2007) **Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Makaleler

Andı, M. Fatih (2005) “Afrika Bağımsızlık Savaşlarının İkinci Yeni Şiirine Yansımaları”, **İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.33, 2005, s. 1-18

Armutak, Altan (2004) “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi II Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar”, **İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi**, C.30, S.2, s. 143-157

- Aydoğan, Feramuz (1998) “Yabancılaşmadan Kurtulma Sürecinde Sosyolojik Açıdan Dilin Önemi”, **İÜ Sosyoloji Konferansları Dergisi**, S. 25, s. 161-167
- Balık, Macit, (2011), “Edip Cansever Tragedyalarında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.4, S. 18, s. 7-23
- Şen, Can, (2013), “İlhan Berk’in Çocukluk ve Gençlik Hatırlarında Manisa”, **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.11, S.3, s.346-356
- Eliuz, Ülkü, (2011), “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, terature and History of Turkish or Turkic**, Volume 6/3 Summer, s. 221-232
- Emre, Ali (2004), “Yozlaşma ve Baskı Ortamında Sanat”, **Hece Dergisi/Hayat- Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı 90/91/92**, Hece Yayınları, Ankara
- Erdemir, Ali Volkan, “Japon Toplumunu ve Doğa”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Yıl 15, S. 60, Şubat, Mart, Nisan 2012, Doğu Batı Yayınları, Ankara, s.119-128
- Geçgel, Hulusi (2005), “Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri”, **Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı**, Sayı:3, Mart, s.1-18
- Günel, E. Zeynep, (2012), “Dostoyevski’nin Kapitali”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 16 S: 1, Nisan, s.11-26
- Kacıroğlu, Murat (2011), “İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika”, **Türkiyat Mecmuası**, C. 21/Güz, s. 177-210
- Kanlı, İzlem Ali ve Dikmen, Feriha, (2012), “Kadının Metalaştırılma Sorununun Sosyal Medya Üzerinden Okunması: Ala Loca Üzerine Bir İnceleme”, **İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi**, S.3, s. 20-37
- Kanter, Fatih (2005), “Turgut Uyar’ın “Uzak Kaderler İçin” Adlı Şiiri Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”, **Ada Dergisi** Kış-Bahar, s.13-17
- , ——— (2012), “Doğuyu İçeriden Okumak: Doğu Şiirleri Üzerine”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 7/1 Winter 201, s.1347-1352
- Karaaziz, M. ve Erdem Atak, İ. (2013), “Narsisizm ve Narsisizmle İlgili Araştırmalar Üzerine Bir Gözden Geçirme”, **Nesne Dergisi**, 1 (2), s.44-59.
- Karadavut, Zekeriya ve Yeşildal, Ünsal Yılmaz, (2007). “Anadolu Türk Folklorunda Geyik”, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl 19, Sayı 76, s. 102-112.

- Karadeniz, Abdurrahim (2009) “Kentin Çağrısı, Köye Dönüşün İmkansızlığı”, **Hece Dergisi/Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı**, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara
- Korkmaz, Ramazan, "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Dept and Accuracy**, Grafiker Yay., Ankara 2002.
- , ———, (2011) “Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler”, **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, 26. Sayı, s.41-48
- Metin, Ali K. (2009), “Şehir ve Ötekisi”, **Hece Dergisi, Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı**, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara
- Ofluoğlu, Gökhan ve Büyükyılmaz, Ozan, (2008), “Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri”, **Kamu-iş Dergisi**, C:10, S.1
- Öztürk, Serdar (2006), “Eşkıyalar, Kabadayılar, Külhanbeyiler ve Silah Toplama”, **Bilgi ve Bellek**, S. 5, Mart, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, Melda Yaman (2012), “Ataerki: Bir Kavramın Yeniden İnşası Eski Ataerki’den Ataerki Kapitalizme”, **Eğitim Bilim Toplum Dergisi**, C.10, S.38, Bahar 2012, s.72-115
- Sakin, Serdar ve Deveci, Can, (2011), “Ortadoğu Kavramı ve Sınırları Üzerine Bir Değerlendirme”, **History Studies ABD ve Büyük Ortadoğu İlişkileri Özel Sayısı**, Ankara, s.281-293
- Şimşek, Mehtap (2008), “Türk Basınında Vietnam Savaşı: Ulus Gazetesi Örneği”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, S 42, Kasım, s. 311-330
- Tepeciklioğlu, E. Eyrica (2012), “Afrika Kıtasının Dünya Politikasında Artan Önemi ve Türkiye-Afrika İlişkileri” **AÜ Afrika Çalışmaları Dergisi**, C. 1, S. 2, 2012, s. 59-94
- Tokdemir, Z.Aslıhan ve Diler. Elif (2004), “Franz Kafka ve Die Verwandlung(Değişim) İsimli Eseri”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Aralık, S. 11, s. 69-82
- Tökel, Dursun Ali, “Mezarlıklar Şehrin Nesi Olurlar?”, **Hece Dergisi/Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı**, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara, s.164-168
- Yelken, Ramazan (2009), “Modernizmin Emlakçı Marketinden Postmodernizmin Binbir Çeşit Çarşısına: Kent”, **Hece Dergisi, Medeniyet Edebiyat Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı**, Yıl 13, S. 150/151/152, Hece Yayınları, Ankara
- Yılmaz, Mehmet (2011), “Kente Alışamayan Uyumsuz Bireyin Öyküsü: Turgut Uyar’ın Geyikli Gece Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, **Turkish Studies**, Volume 6/3 Summer, s.1893-1906

Gazete ve Dergi Yazıları

- Buyrukçu, Muzaffer (1996), “Cemal Süreya Konyak İçiyor”, **Varlık**, S. 1060, Ocak, s. 24–27
- Cansever, Edip (1960), “Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşımlar Üzerine”, **Yeditepe**, 16–31 Mayıs, S.25, s.3
- Cansever, Edip (1963) “Şiiri Bölmek”, **Yeni İnsan**, Ağustos 1963, S.8, s.8.
- Ecevit, Yıldız (1998), “Edebiyatıta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma”, **Virgöl**, S.14, s. 45–47.
- Oktay, Ahmet (1958), “Hoş Geldin Üvercinka”, **Yeni Ufuklar**, S. 71, Nisan, s. 282–285.
- Özaytekin, Merve (20 Mart 2011), “Laternanın Yeniden Doğuş Hikayesi”, **Posta Gazetesi**
- Özgüven, Fatih (1985) “Turgut Uyar: Hangi Soruyu Niye”, **Sonsuz ve Öbürü**, Tomris Uyar, Seyyit Nezir, İstanbul, Broy Yayınları, s. 107
- Tamer, Ülkü (20 Ekim 2001), “Benim Yazarlarım”, **Radikal Gazetesi**
- Tamer, Ülkü (6 Ekim 2001), “Benim Yazarlarım”, **Radikal Gazetesi**
- Timuroğlu, Vecihi, “Beni Öp Sonra Doğur Beni”, **Yeni Ortam**, S. 518, 18 Şubat 1974, s. 7.
- Yalsızuçanlar, Sadık (22 Haziran 2008), “Yort Savul!”, **Zaman Gazetesi**,/Zaman-Yorum.

İnternet Kaynakları

- Arslan, Ezgi, (2013), “Ortadoğu Kavramının Ortaya Çıkışı”,
<http://www.yenimakale.com/ortadogu-kavraminin-ortaya-cikisi.html> (01.10.2013)
- Ünsal, Artun, (2010) “Geçmişten Günümüze İstanbul’un Lokantaları”, “Şehir ve Kültür: İstanbul” içinde, (Ed. Prof. Dr. Ahmet Emre Bilgili) sf. 414
<http://issuu.com/ibbturizmzabita/docs/sehirvekultur> (15.03.2014)
- Egemen, Vural, “Türklerde Bozkurt ve Kartal Motifleri”,
<http://blog.radikal.com.tr/Sayfa/turklerde-bozkurt-ve-kartal-motifleri-10960> (14.01.2013)
- Gündoğan, Ali Osman, Bırakılmışlık,
<http://aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Birakilmislik.pdf>
(01.10.2014)
- Sözer, Ercan (2010), “Askeri Darbeler ve Toplumsal Etkileri: 1960, 1971 ve 1980 Darbeleri”, Atılım Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Müdürlüğü Elektronik Bülten S.18, Yıl 5 Nisan,
<http://e-bulten.library.atilim.edu.tr/sayilar/2010-04/makale2.html> (18.09.2013)
- Tülek, Vehbi, “Tek Başına Bir Ordu Çomar Bölükbaşı”,
<http://www.e-tarih.org/makaleler.php?sayfa=mailedetay&makaleno=4799> (13.01.2014)

Türkmen, Özcan, (29.01.2012) “Ece Ayhan-Bakıssız Bir Kedi Kara”,

<http://www.workmanofchild.com/tr/essays/ece-ayhan-bakissiz-bir-kedi-kara.html>

(10.06.2013)

Alan Wats, “Tinsellik ve Cinsellik”,

<http://www.aymavisi.org/makale/Tinsellik%20Ve%20Cinsellik%20-%20Alan%20Watts.html>

(01.11.2013)

Şamil İslam Ansiklopedisi, Erişim Tarihi 01.15.2014

<http://ahmetberk.tripod.com/darulerkam/Kitablar.htm>

URL,(2011) “O naaş Salvador Allende’ye ait”

<http://www.cnnturk.com/2011/dunya/05/27/o.naas.salvador.allendeya.ait/618159.0/index.html>

(12.04.2013)

Sezai Karakoç, “Polonya’yı Bağımsızlığına Nasıl Kavuşturduk”, (16.01.2008)

<http://www.habervaktim.com/haber/3711/polonyayi-bagimsizligina-nasil-kavusturduk.html>

(18.12.2013)

ÖZ GEÇMİŞ

1987 yılında Malatya'da doğdum. 2005 yılında öğrenim görmeye başladığım Fırat Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2009 yılında mezun oldum. 2009-2010 eğitim ve öğretim döneminde Fırat Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda Tezsiz Yüksek Lisans yaptım. 2011-2012 eğitim ve öğretim döneminde Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda başladığım tezli yüksek lisans öğrenimime devam etmekteyim. 2010 yılından bu yana Bitlis Eren Üniversitesi'nde Türk Dili Okutmanı olarak görev yapmaktayım. Yabancı dilim İngilizcedir.