

2019



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1990 SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE GERÇEKLİK ALGILARI

DOKTORA TEZİ

AYDOĞAN KARA

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ANKARA, 2019

DOKTORA TEZİ

Aydoğan KARA

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1990 SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE GERÇEKLİK ALGILARI

DOKTORA TEZİ
AYDOĞAN KARA

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

DR. ÖĞR. ÜYESİ CENGİZ KARATAŞ

DANIŞMAN

ANKARA, 2019

ONAY SAYFASI

Aydoğan KARA tarafından hazırlanan “1990 Sonrası Türk Şiirinde Gerçeklik Algıları” adlı tez çalışması, aşığıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvan, Ad, Soyad	Kurum	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz KARATAŞ	AYBÜ, TDE	
Prof. Dr. İbrahim TÜZER	AYBÜ, TDE	
Prof. Dr. Mustafa KURT	Gazi Ü., TDEE	
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN	Ankara Ü., TDE	
Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ	AYBÜ, TDE	

Tez Savunma Tarihi:

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici, etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum. 16/01/2020

İmza :

Adı SOYADI : Aydoğan KARA

ağa'ya ve *emmi*'ye
hep öyle oldukları için...

TEŐEKKÜR

Tezimin her aŐamasında Őahsıma olan güveni ve özgürleştirici telkinleriyle bilgi ve tecrübelerini paylaşan değerli danışman hocam *Dr. Öğr. Üyesi Cengiz KARATAŞ*'a teŐekkür ederim.

Ayrıca; doktora hayatımızın her aŐamasında yanı baŐımda olduğunu bildiğim ve kendilerine yakın olmanın kıvancını yaşadığım, çok kıymetli iki dosta, *Dr. İsmail SÜPHANDAğI* ile *Merve Sevda SELVİ*'ye, yüzü sonsuza dönük bir muhabbetle Őükranlarımı sunarım...

Özet

1990 Sonrası Türk Şiirinde Gerçeklik Algıları

Varlığı görme biçimi, ya gerçeklik ya hakikat düzleminde kalınarak mümkün olur. İlki, bir algısal bakış açısına, ikincisi doğrudan kabule denk düşer. Sanat da bu iki yoldan biriyle biçimlenir. Birincisinde sanatın bir araştırma ve kavrama çabasına karşılık geleceği; ikincisinde ise zaten mutlak olanın bilgisine sahip olduğu düşüncesiyle bir aktarıma, ideal bir yansıtma çabasına girileceği açıktır. Bu çalışmada gerçeklik kavramı merkeze alınmış ve sahici sanatın gerçeklikle ilişkili olması gerektiği savunulmuştur. Bu bağlamda, sanattaki gerçeklik, “estetik dolayım”, “şahsî tecrübe”, “realiteye uygunluk (sahicilik)”, “niyet ve bilinç”, “tutarlılık” ilkelerine bağlı olarak açıklanmıştır. “Kuşak” meselesi de ele alınan konulardan biridir ve kuşak kavramı yerine “temsil değeri” öne çıkarılmıştır. Ardından, 1990’dan bugüne uzanan süreçteki Türk şiirinin genel seyri araştırılmıştır. Türk şiirinin bu süreci için, “varoluşu sorgulayan, lirik-imgeci”, “entelektüel / düşünceyi merkez alan, lirizm karşıtı, metafiziği dışlayan” ve “deneysel / deneysel nitelikli” şiir çizgileri tespit edilmiştir. Ayrıca poetik yönelimler bağlamında “Yeni Hece Şiiri / Yeni Hececi Şiir”, “Neo-Epik Şiir”, “Deneysel / Somut / Görsel Şiir” değerlendirilmiştir. Tezin ana bölümünde ise “temsil değeri” taşıdığı savunulan on (10) şairin sanatı, Mehmet Kaplan’ın Eklektik Tahlil Yöntemi ile çözümlenmiştir. Çalışmanın temel amacı, şairlerin eserlerindeki gerçeklik algılarını saptamaktır.

Anahtar Kelimeler: 1990’larda Türk şiiri, 2000’lerde Türk şiiri, 2010’larda Türk şiiri, gerçek, gerçeklik, hakikat, şahsî tecrübe.

Abstract

Reality Perceptions In Turkish Poetry After 1990

The way of seeing existence is possible by staying in the plane of reality or *vérité*. The first corresponds to a perceptual perspective and the second directly to acceptance. Art is shaped in one of these two ways, too. First in, art would correspond to a research and comprehension effort; in the second, it's clear that an attempt to reflect on the ideal is reflected in the thought that the knowledge of the absolute is already possessed. In this study, "reality" concept was taken to the center and it has been argued that authentic (real) art should be related to reality. In this context, the reality in art has been explained based on the principles of "aesthetic transformation / conversion", "personal experience", "accordance with real (authenticity)", "intention and consciousness", "consistency". "Generation" matter is also one of the issues and "representation value" is emphasized instead of "generation" concept. Then, general course of Turkish poetry in the period from 1990 to today has been researched. For this process of Turkish poetry, "questioning existence, lyrical-imaginative", "intellectual / centered on thought, anti-lyric, excluding metaphysics" and "experimental / experimental quality" poetry lines were determined. In addition, "New Syllable Poetry / New Syllabist Poetry", "Neo-Epic Poetry", "Experimental / Concrete / Visual Poetry" was evaluated in the context of poetic orientations. In the main part of the thesis, the art of ten (10) poets who are claimed to have "representation value" were analyzed with Mehmet Kaplan's Eclectic Analysis Method. The main purpose of the study is to determine the perceptions of reality in works of the poets.

Keywords: Turkish poetry in 1990s, Turkish Poetry in 2000s, Turkish Poetry in 2010s, real, realty, *vérité*, personal experience.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
GİRİŞ.....	1
“GERÇEK”, “GERÇEKLİK” VE “HAKİKAT”	1
1.1. Kavram - Tanım.....	1
1.2. İslâm Literatür ve Düşüncesinde “Gerçeklik” ve “Hakikat”	4
1.3. Gerçeklik ve Hakikat’ın Ne’liğine (Mahiyetine) Dair	6
1.4. Gerçeklik Dolayımında Batı Felsefe ve Sanatının Genel Seyri.....	10
1.5. Sanatta Gerçeklik	20
1.5.1. Sanatsal Gerçekliğin Ontolojik Hüviyeti.....	20
1.5.2. Sanatsal Gerçekliğin Temel İlkeleri	23
1.5.2.1. Estetik Dolayımına	23
1.5.2.2. Şahsî Tecrübe	26
1.5.2.3. Realiteye Uygunluk (Sahicilik)	27
1.5.2.4. Niyet ve Bilinç.....	28
1.5.2.5. Tutarlılık	29
2. YÖNTEM	31
2.1. Mehmet Kaplan’ın Eklektik Tahlil Yöntemi	31
3. “KUŞAK” MESELESİ VE TEMSİL DEĞERİ	35
3.1. Kuşak Kavramı	35
3.2. Temsil Değeri.....	40
4. 1980 KUŞAĞI TÜRK ŞİİRİNİ HATIRLAMAK.....	44
1. BÖLÜM.....	48
1990’LARDAN BUGÜNE MODERN TÜRK ŞİİRİ	48
1.1. Poetik Yönelimler ve Manifestolar	54
1.1.1 Yeni Hece Şiiri / Yeni Hececi Şiir	55

1.1.2. Neo-Epik Şiir	57
1.1.3. Deneysel / Somut / Görsel Şiir	61
1.1.3.1. Deneysel Şiir için Gerçeklik Perspektifi	70
1. BÖLÜM.....	75
TEMSİL DEĞERİYLE ON ŞAİR VE ŞİİR-GERÇEKLIK İLİŞKİSİ.....	75
2.1. NECMİ ZEKÂ	76
2.2. ENİS AKIN.....	92
2.3. OSMAN ÇAKMAKÇI	108
2.4. MEHMET CAN DOĞAN	121
2.5. ÖMER ERDEM	144
2.6. HAYRİYE ÜNAL	159
2.7. MEHMET BUTAKIN	181
2.8. SEYYİDHAN KÖMÜRCÜ	189
2.9. ERCAN YILMAZ.....	199
2.10. ÖMER ŞİŞMAN	209
SONUÇ	221
KAYNAKÇA.....	232

GİRİŞ

“GERÇEK”, “GERÇEKLİK” VE “HAKİKAT”

1.1. Kavram - Tanım

Bilimsel kavramlaştırmalarda Batı literatürü baskın ve genelgeçer kabul edildiğinden, gerçek ve hakikat gibi derinlikli ve gönderim alanı epeyce geniş olan kavramlarda da doğrudan doğruya Batı felsefesinin belirlediği literatüre başvurmak, yanıltıcı bir kolaylık nedeni olabilir. Bu bakımdan öncelikle gerçek kavramının Türkçedeki köken bilimsel geçmişini, kullanımını ve Türklerin İslamlaşmasıyla beraber Arapçadan aldığı “hakikat” sözcüğünü irdelemek daha sağlıklı bir çıkış noktası olabilir.

11. yüzyıla kadar “*kerti, kirtü, köni*” sözcükleriyle karşılanan “gerçek” ve “hakikat” kavramları, İslamlaşma etkisiyle “hakikat” kelimesinin baskınlığında arkaikleşmeye yüz tutar. 14. yüzyılda “kirtü” kökünden “gerçek” sözcüğü türer ve sıkça kullanılan “hakikat” kelimesine karşın Türkçe açısından direnç, “gerçek” sözcüğüyle sağlanır. Yine hakikat kelimesinin alındığı süreci izleyen metinlerde Farsçadaki “rast” sözcüğü de kullanıma girerek Türkçedeki “gerçek” ile “doğru” kavramlarını karşılar (İsi, 2015: 181). TDK sözlüğünde gerçek kavramı;

yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat; / gerçeklik; / doğruluk; / yalan olmayan; / bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, özbeöz, hakiki, reel; / aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici; / temel, başlıca, asıl; / doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan; / yapay olmayan” / “düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan” (Akalın vd, 2019: 930).

karşılıklarıyla tanımlanır. Gerçeklik kavramı ise; “*gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, hakikilik, şeniyet, realite, reellik*” biçiminde belirlenerek nesnel, somut, görünür, algılanabilir, değişmez olana; aynı zamanda da metafizik olmayana karşılık gelir. Ancak tanımlamalarda, kavramların birbirinin yerine geçecek şekilde kullanıldığı, farklarının belirtilmediği açıktır. Bu durum, günlük hayatta ve kavram ayrımı gözetmeyen,

genel bir dille örölü metinlerdeki kullanımlara uygundur. TDK sözlüğünde hakikat kavramı, ad olarak “gerçek” ve “gerçeklik”; zarf olarak da “gerçekten” kelimeleriyle karşılanır. Söylenen karşılıklar, esaslı ve ayırıcı bir anlamı işaretlemez.

Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'nde “gerçek” ile “hakikat” kavramları arasında anlamsal ayrımlara gidilir. Hançerlioğlu; “gerçek” kavramının bilinçten bağımsız, somut ve nesnel oluşuna vurgu yapar: “*Gerçek deyimini özellikle hakikat ve hakikî deyimlerinden titizlikle ayırmalıdır. Gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunmaktadır. Hakikat'se, gerçeğin bilinçteki yansımasıdır*” (2002: 131-132). Gerçek kavramından başkalığının özellikle vurgulandığı aynı sözlükte hakikat kavramı; “*Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansımasıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir. Hakikat kavramı, felsefe alanında çok önemlidir ve özdekçilikle düşüncecilik arasındaki kavranın baş konusudur.*” (2002: 150) şeklinde temel bir ayrımla ifade edilir. Böylece hakikat kavramının sadece Batı felsefesi bağlamdaki karşılığı esas alınarak teolojik kabuller dolayımındaki kullanımlarına değinilmediği görülür. Ahmet Cevizci de gerçek'in duyulur-görülür olanı karşıladığı; gerçekliğin de somut olandan hareketle belirlendiği bilgisini verir. Ek olarak; gerçeklik kavramının inanç, Tanrı, ruh ve ideal nesnelere ilişkin bir kullanımının da olduğunu belirtir: “*(...) Ve nihayet, gerçeklik terimi, bireyin gerçekten varolduğuna inandığı ve gerçek varlığın ayrılmaz bir parçasını oluşturduğunu düşündüğü Tanrı, ruh ve ideal nesnelere de içerecek şekilde kullanılmaktadır*” (1999: 378). Cevizci; “doğruluk ve gerçeklik” anlamındaki kullanımlarının da olduğunu bildirdiği hakikat kavramını ise; “*(...) gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkararak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hâli.*” (1999: 395) şeklinde tanımlar. Bu tanım, fenomenolojik bir yorumlamaya yakındır. Bu tanımlamalara bakıldığında, gerçek, gerçeklik, sahil, doğru ve hakikat gibi kavramların yeterince seçik karşılıklara oturtulmadığı sonucuna varılır.

Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabında “gerçek” sözcüğünün başka dillerdeki kökeninde yatan somut ve nesnel oluşa vurgu yapar. Buna göre; “gerçek” kelimesi, Hint-Avrupa kökenli dillerdeki *mal* ve *mülkiyet* anlamlarına gelen “*re*” sözcüğünün, Latinceye *mal* ve *şey* anlamlarına gelen “*res*” biçiminde geçmesiyle oluşur. Çeşitli Batı dillerinde bu kelime “*res*” sözcüğünden kaynak bulur: Fransızcada “*rien, réel, réaliser, realite*”; İngilizcede “*real, realize, reality*”; Almancada “*real, realist, realisieren*” sözcükleri, “*res*” sözcüğünden türer (1985: 53-54). Öyleyse, “*realite*” kelimesinin görünen ve beş duyu organından en az biriyle algılanabilen bir kavram olduğu ve mevcut varlığı gösterdiği açıktır.

Yılmaz Onay'ın aktarımıyla Hasan Erkek, Latince ve Fransızcadan hareket ederek “vérité” sözcüğünün Türkçede “hakikat”i karşıladığını söyler ve bunu “verili gerçek” olarak anlar (Onay, 2012: 113). “Verili olma” ifadesi, aktarımı ima eden ve kişiyi edilgen kılan bir bilgilenme sürecini akla getirir. Hasan Erkek, sahicilik kelimesini ise “authenticité” (otantiklik) sözcüğüyle karşılar ve Türkçe kullanımdaki turistik terim olma durumundan şikâyet ederek “authenticité”nin “içtenlik, bozulmamışlık” anlamının da var olduğunu hatırlatır. “Authenticité”ye yakın bir başka sözcük de “açık yüreklilik ve içtenlik” anlamlarına gelen “sincérité”dir ve her ikisi de daha çok anlatımın niteliğine işaret eder. Oysa sahicilik konusunda öne çıkan, içeriktir. Dolayısıyla yazar, yine gerçekçilik sözcüğüne duyulan ihtiyaca bağlı olarak “gerçekleri saklamamak, onları ortaya çıkarmak” ilgisinden hareketle bir yazarın “sahici tutum”undan söz edilebileceğini ifade eder. Yılmaz Onay, burada “gerçekçilik” kavramının yalnızca sosyalizme özgüymüş gibi algılanarak Erkek'in de “aradığı şey için” “gerçekçilik” yerine “sahicilik” kavramında karar kılmasından yakınır. Buna karşılık Onay, “yalanın karşıtı nedir?” diye sorar ve sözcüklerin birbirini ne dereceye kadar karşıladığını irdeler. “*Yalının karşıtı nedir?*” gibi bir soruya herkesin “gerçek”, ya da eski dilde olsa “hakikat”, diyeceğinden eminizdir. Oysa “sahici” (dolayısıyla “hakiki”) diye yanıtlamak gramer açısından da (sıfat olması nedeniyle) anlamca da uygun değildir. Yani Onay, sözcüklerin sıfata kaçmayan anlamlarına odaklanır. Bu bağlamda; “gerçek” sözcüğünün sıfata hiç kaçmayan kesin isim hâlinin “gerçeklik” olduğunu ve “sahicilik” ile benzerlik içinde anlaşıldığını fakat “sahicilik”in “hakikat”i karşılamadığını dikkate sunar (2012: 116-117). Gerçekten de kavramsal düşüncelerde önemli ve geçerli olan sözcüklerin ad durumundaki karşılıkları olmalıdır. Çünkü bir dildeki adlar, temelde nesnel anlamlara gönderme yapar. Sıfat hâlindeyse öznel algılarla yüklenmeleri kaçınılmazdır.

Öyleyse bu kaynaklar ve değerlendirmeler ışığında; bizdeki kullanım farklılıklarına ayrıca dikkat kesilmek ve esasen kavramsal karşılığına odaklanmak şartıyla Türkçedeki “gerçek” ve “gerçeklik” kelimelerinin daha çok, somut ve nesnel duyular dünyasına bağlı bir algıyla ilgili olduğu; kavramın Hint-Avrupa kökenli dillerde de benzer anlam alanını işaret ettiği açığa kavuşur. “Vérité” ve “hakikat” kavramları beraberce düşünüldüğünde de algısal ve öznel yorumlamaların dışındaki kesin ve mutlak bir gönderim alanına vurgu yapıldığı anlamı çıkarılabilir. Bu noktada idealist tasavvurların; eşya ve fizik âlemin ötesinin yoklanıldığı anlaşılır. Çoğu zaman gerçek ve gerçekliğe dair tüm çetrefilli algı, bu ayrımın yapılmamasından doğar. Buna bağlı olarak gerçekliği açıklamaya ve belirginleştirmeye yönelik “sahih, sahic, sahiclik, sahicilik, hakiki, hakikilik” vb. sıfat ya da sıfat iması içeren kavramlar, devreye girer. Öyleyse adların belirliliğine karşın sıfatların tanımları ve işaret

edilenleri güçlendirmeye, vurgulamaya, belirginleştirmeye, anlamaya dönük olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Nihayet sözlük anlamları bağlamında şu çıkarımlara varılabilir: Gerçek; insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan her şeydir. Hakikat; nesnel gerçekliğin bilinçteki, kendine uygun kavramsal yansımasıdır (Gürkan, www.anadoluydinlanma.org). Ancak; “*Felsefede kullanılan hakikat kavramının ifade ettiği semantik bağlam aslında felsefenin değil, kadim dinlerin söyleminde ortaya çıkan tanrısal mahiyetin tezahürü için daha uygun bir kullanıma karşılık gelir*” (Erdem, 2012: 23). Dolayısıyla gerçeklik ve hakikat kavramlarını birbirinden ayırırken din, felsefe, Doğu-Batı, vahye dayanma, nesneyi esas alma gibi ana etken ve kaynaklar düzleminden sapmadan çıkarımlarda bulunma zorunluluğu doğar.

1.2. İslâm Literatür ve Düşüncesinde “Gerçeklik” ve “Hakikat”

“Hakikat” kelimesi, “*gerçek, sabit ve doğru olmak, gerekmek; bir şeyi gerçekleştirmek*” gibi anlamlara gelen “hakk” kökünden türetilmiştir. Araplarda “*hakikati himaye etme*” tabiri yaygın olarak kullanılır ve buradaki hakikatten genellikle ırz, namus, vefa, dostluk, bayrak, sancak gibi değerler kastedilirdi. Kavram, *Kur’an-ı Kerim*’de geçmez fakat bir hadiste yer alan “hakikatü’l-îmân” terkinde “*hâlis, künh, mahz*” sözcükleri ile açıklanır. Diğer bazı hadislerde ise “hakikat”ın “*en doğru, en mükemmel olan*” şeklindeki anlamı öne çıkar (Çağrı, 1997: 177).

“Hakikat” kavramı, İslam felsefesi tarihinde, çoğunlukla ontolojik¹ bir kavram olarak ele alınır. Farabi, “şeyin hakikati”ni “*bir şeyin kendine özgü varlığı*” diye açıklar. Hakikat konusuna ilk defa metafiziğinde önemli bir yer veren İbn-i Sina’ya göre ise her şeyin bir hakikati vardır ve o şey bu hakikatle kendi kendisi olur. Bu anlamda hakikat, filozofun “*özel varlık (el-vücûdü’l-has)*” diye adlandırdığı ve “*somut varlık ile (el-vücûdü’l-isbâtî)*” karıştırılmaması hususunda uyarıda bulunduğu şeydir. Yine İbn-i Sina’ya göre; hakikat, her bir varlığın kendisi için gerekli olan ve ona belli bir gerçeklik değeri kazandıran özelliğidir. Hakikati olmayanın ne dış dünyada ne de zihinde herhangi bir gerçekliğinden söz edilebilir. İbn-i Sina’nın idealist anlayışına göre; hakikat, zihinde hâsıl olan ve kavranabilen gerçeklik, vücut ise ona sonradan katılan bu gerçekliğin zihin dışında sabit olan varlığıdır. Gazzali’ye göre ise Allah, hem zâtı hem de sıfatları itibariyle zorunlu varlıktır. Mahiyetsiz ve hakikatsiz bir varlık düşünülemez; mahiyet yok olunca hakikat, hakikat yok olunca da zat ortadan

¹ Buna karşın, Batı felsefesinde “gerçeklik” kavramı, epistemolojinin konusu olarak ele alınır.

kalkar. Bu sebeple Allah'ın varlığı ve zatı gibi mahiyeti ve sıfatları da hakikattir (Çağrıcı, 1997: 177).

Klasik kelam kitaplarında, bilgi problemi işlenirken başlıca üç sofist akım (sûfistâiyye) tarafından ileri sürülen görüşlere karşı durulur. Zira söz konusu sofist akımlar, eşyanın hiçbir hakikat değeri taşımadığı veya taşısa bile bunun bilinemeyeceği ya da her şeyin ferdi kanaatlere göre değişen farklı hakikatlere sahip olduğu, böylece sabit hakikatlerin bulunmadığı şeklinde görüşler ileri sürer. Buna karşılık kelamcılar; eşyanın nesnel hakikatlere sahip olduğunu, bir şeyin zihindeki bilgisiyle objenin hakikati arasında tam bir uygunluk bulunduğunu genel bir ilke olarak benimser ve bu ilke, “Eşyanın hakikatleri sabittir” şeklindeki kategorik hükümlerle ifade edilir. Dolayısıyla kelamcılar, eşyanın sabit ve nesnel şekilde var olduğundan, ancak eşyaya yönelen insanın algılarının yanılabilirliğinden söz eder; izafiliği ve bilginin imkânsızlığını, kavranamaz oluşunu reddeder (Çağrıcı, 1997: 177-178).

Tasavvuftaki hakikat anlayışı ise; “*zahirin ardındaki örtülü ve gizli mana, dinî hayatın en yüksek seviyede yaşanarak ilahi sırlara aşına olunması*” şeklinde temellenir. Sufiler, hakikat'in sözle anlatılamayacağı görüşünden hareketle onun alâmet ve vasıflarını işaret etmeyi seçerler. Nitekim Serrac, hakikati, “*kalbin sürekli iman ettiği varlığın huzurunda bulunması (temaşâ)*” diye tarif ettikten sonra Cüneyd-i Bağdadi'nin, “*Hakikati hatırlıyor, sonra şunu şunu terk ediyorum*” dediğini bildirir. Şu hâlde, Cüneyd'e göre hatırlanan, fakat anlatılamayan hakikat, insanı masivadan uzaklaştırır. Ona göre; “*Hakikat ledün (tasavvuf) ilmidir*”; İbnü'l-Arabi içinse hakikat, “*Hakk'ın, kulun sıfatlarını alıp ona kendi sıfatlarını vermesidir*” (*fenâ hâli*). Mevlana'ya göre ise; şeriat bir meşale, tarikat bu meşale ile yol alma, hakikat ise maksada ulaşmadır. Mutasavvıflara göre; Hz. Peygamber'in sözleri, şeriat; fiilleri, tarikat; hâlleri, hakikattir. Daha sonra bu üç kavrama bir de “marifet” eklenerek dördümlü bir sınıflandırma yapılır. Bu kavramlar, bazen *şeriat-tarikat-marifet-hakikat*; bazen de *şeriat-tarikat-hakikat-marifet* şeklinde sıralanır. Hakikat, bir erme hâli olarak görülürse marifetten üstündür. Fakat marifet erme hâli neticesinde hâsıl olan bilgi olarak düşünülürse hakikatten sonra gelir. Çok defa hakikatle marifet bir sayılır (Demirci, 1997: 178-179).

Öyleyse sözlük anlamı itibarıyla hakikat kavramının doğruluk ve mutlak oluşla bir ilgisi olduğu görünürlük kazanır. İslam felsefecilerinde, görünenin ya da zat'ın ardındaki esas şey, var olanın aslı, zat'ın var olmasının zorunlu özü şeklinde ifade edilebilecek bir kavramdır. Tasavvufi bağlamdaysa, asıl olana (İlah) dair bilgi, görünür-duyulur olanın yani masivanın ötesindedir.

1.3. Gerçeklik ve Hakikat'ın Ne'liğine (Mahiyetine) Dair

İlk felsefecilerin çeşitli doğa unsurlarında, diyalektik felsefecilerin bir takım spekülatif çıkarımlarda, Platon'un idealar'da, Aristo'nun görünür gerçeklikte, kartezyen düşüncenin düşünen insanda, Kant'ın akılda, Hegel'in tarihte, Marksizm'in maddede, Sartre'ın özgürlük dolayımında, postmodernizmin çokseslilikte sürdürdüğü gerçeklik arayışı, kadim Doğu'da da hakikat bilgisi olarak görünür ve hakikat, kaynağı bizzat Tanrı'da -varlık ötesinde- olan bir yerden aktarılır. Demek ki gerçeklik/hakikat; evren kavrayışı, toplum, coğrafya, çağ, şartlar, meslek, bedensel durum, genetik miras, kısaca insanı çevreleyen ve insanla ilintili, ilişkili olan her şeyle bağlıdır.² Çünkü nihayet gerçeklik bir algıdır. Aynı yaklaşımla Oktay Taftalı, Hegel'den ilham alarak: “... her çağın / zamanın bilgisi, o çağa özgü obje yorumunda temellenir veya o çağa özgü obje yorumundan türer.” (2017: 31) der.

Ancak kavramsal derinlikleri ve gönderimleri bir yana bırakıldığında bile “gerçeklik” (reality) ile “hakikat” (vérité) sözcüklerinin farklı anlam alanlarını işaretlediği çıkarsanabilir. Hakikat, “aktarılan”; gerçek, “aranılan”dır. Buna göre; hakikat kavramı, görünen gerçekliği aşar; tüm gerçek kabullerinin ötesinde, doğrudan bir kemal noktasını ima eder. Çünkü hakikat, aranılarak bulunan bir “algılama” değil, kadim dinlerin ve kültürlerin verisi olarak kesin ve mutlak nitelikler kazanmış bir doğrudan kabuldür. Zaten sözlüklerde hakikat, “gerçekliğin zihindeki yansıması”; gerçek, “hakikatin vücuda gelişi” olarak temel bir uzlaşma tanımına oturur. Ancak bu tanımlamalar gerçeklikle hakikati birbirine bağlı ya da hakikati gerçekliğin aslı gibi sunmaları bakımından felsefi yorumların sınırlarında tutar. Bununla birlikte, gerçeklik algısının gücü yettiği oranda hakikat kabulünü doğrulaması da mantıksal çelişmezlik ilkesinin gereğidir. Gerçek kavramı, -her ne kadar onun ne olduğuna dair mutlak bir sonuca varılamamışsa da- öz'e ait, tözsel bir kavram şeklinde alınırlar. Bu yüzden gerçek, temelde hakikat kavramını karşılar. Ancak kavramın “gerçeklik” şeklinde öznellediği noktadan itibaren gerçek, görünür olanla sınırlanırken hakikat, düşünsel (idealist) bir sınırsızlık ve yücelik niteliğini içkin biçimde kullanılır. Bu durumda gerçeklik algısı, öznenin yorumlarının dâhil olduğu göreceli bir niteleme gibi durur ve gerçek arayışına dair tüm atıflar, gerçekliği ifade eder. Oysa hakikat, mutlak kabuldür ve kozmik düzende

² Örneğin “büyülü gerçeklik” kavramı, burada açılımlayıcı bir karaktere sahip gibi görünüyor. Hem “büyülü” hem “gerçekçi” olmasına, *Narcos* (Baiz, 2017) adlı dizi filmde şu sözlerle değinilir: “Büyülü gerçekliğin Kolombiya'da ortaya çıkmasının bir sebebi var. Kolombiya hayallerin ve gerçeklerin birleştiği bir ülkedir. İnsanların kafalarının İkarus kadar güzel olduğu bir ülke. Ancak büyüülü gerçekliğin bile sınırları var. Güneşe çok yaklaştığınız zaman hayalleriniz, erir gider” (3. Sezon, 1 bölüm).

insanla Tanrı arasındaki dikey doğrultulu ilişkiye gönderme yapar. Dikey ilişkideyse daima konforlu olan bir taraf vardır. Nitekim Taftalı, bu kavramın ontolojisini şöyle dile getirir:

Hakikatin bilgisinin genel geçer, kavramsal olması, onun paylaşılabilen bir bilgi olduğu anlamına geliyor. Paylaşılabilir bilgiden pay alan herkes, hakikatin ortağı olarak toplumsal kolektif tîne katılma ve hakikat hazzının yaşanabildiği bir anayurt fikrine ulaşma imkânına sahiptir. Anayurdunda insan kendini güvende hisseder. O hâlde hakikatin kavramsal bilgisi ile güvenli bir hayat arasında doğrudan bir bağlantı olduğu sonucuna ulaşıyoruz (2017: 137).

Hakikatin “doğrudan kabul” oluşu, Taftalı’nın söylediği güven duygusu ile ilgili olmalıdır. Ne var ki, “onun paylaşılabilen bir bilgi olduğu” saptamasının doğruluğunun yanında, bütün mutlaklığına rağmen “hakikat” tümüyle gizemli kalır. İlahî/dinî bağlamıyla yüz yüze gelindiğinde hakikat kavramının gizemlilik ölçüsü, ona boyun eğişin derecesini ve ona dayandırılan tüm üretimlerin formunu da belirler. İlki, onun kendi özünün gereği iken, ikincisini (teslimiyet biçimini ve üretilenin formunu) belirleyen öge, yönelenin o hakikati tanıma yolu ve tahayyül şeklidir. Dolayısıyla “tahkik” ile “taklit” arasındaki “değerli-soylu” oluş ile “sıradanlık-adiyet” ayırımına gelinmiş olunur.

Gerçeklik ise yatay bir doğrultuda gelişen “sürekli arayış” olgusudur. Bu hâliyle hakikat, mistik-metafizik bir kabul olarak daha çok Doğulu bir kavramken; gerçeklik, Batılı oluşun tam da merkezinde durur ve “hakikat olmayışı” nedeniyle çeşitlidir. Ne kadar insan varsa o kadar gerçeklik algısı vardır, denilebilir. Çünkü gerçek, inanılan şeydir. Batı felsefesinin karmaşık ve kararsız, bir o kadar da sürekli “gelişen” karakterini kendinde somutlaştırmış düşüncelerinin sabitkadem olmayışı bir süreliğine paranteze alınarak hatırlanırsa Nietzsche’nin; “*Değişik çeşitli gözler... bundan dolayı da, birçok hakikat vardır, yani, demek ki hakikat yoktur*” (akt. Suçkov, 2009: 244) demesi, bütün Batı düşüncesinde esasen hakikatin (gerçeklik diye anlaşılmalı) “yokluğu” değil, “çokluğu” şeklinde düşünülmalıdır. Bununla beraber gerçeklik kavramı, daha seküler ve epistemolojik temelde nesnenin bilgisi ile ilintili bir çağrışım değeriyle kullanılırken hakikat kavramı kişiyi dinî-metafizik alana zorlar. Tam da bu noktada, mutlak belirlemeler olmamak şartıyla, gerçekliğin Batılı düşünüşü, hakikatinse Doğulu kabulleri temsil eden çağrışımıyla karşılaşılır. Bu bağlamda kalmak üzere gerçeklik, insanın dünyada, hatta bütün evrende durduğu yere göre varlık kazanan anlam alanı, hayatı esasen eşyadan hareketle anlamlandırma çabasının karşılığıdır. Bu bakımdan, Ayhan Bıçak’a göre, tarih düşüncesi çerçevesinde insanın nitelikleri ve insanın varoluşunun kökeni, süreci ve geleceği hakkındaki bilgisini içeren kendilik bilinci, bir köken açıklaması olduğu için aynı zamanda

tarih düşüncesine de şekil verir. Bu durumda kozmogonik açıklamalar, efsanevi bir hüviyet taşısa da genellikle “*Tanrıların hikâyesi, evrenin kuruluşu, ilk insanın ortaya çıkışı, toplumsallaşma süreci, ölüm ve sonrası*” biçimindeki aşamalar zinciri olarak ortaya çıkar (2013: 37-38). Bu kökensel ve tarihsel sıralamada akla, inşa ve deneyimlemeye doğru bir gidiş vardır; Doğulu ve Müslüman³ düşüncesinin genel karakterinin aksine somut varlığın yadsınması, daha doğrusu hakikatin görünüşte olmadığı inancı, kendini göstermez.

Kişinin, evreni zihninde dar-geniş (mikro-makro) alanda uyumlu ve anlamlı bir düzen olarak kurgulaması, keşfedildiği düşünülen gerçeklik algısına göre sağlanır. Evrende öylece var olduğu kabul edilse dahi, bu da karmaşadan (kaos) düzene (kozmos) evrilmiş olan bir anlamlılık hâlidir. Zira kişide gerçeklik öncesi, karmaşadır. Kendisinden şüphe edildiği her durumda ve potansiyel olarak trajedin eşiğinde olduğu söylenebilir. Sonunda anlamsızlık ve dünyaya terk edilmiş olduğu düşüncesine varılsa bile gerçeklik, dünya ile barışma çabasının (dünyaya “evet” demenin) karşılığıdır.

Gerçeklik, insanın eşyaya yönelen ilişkisi içinde kendi konumunu sorgulaması ve araştırması ile doğan bir epistemolojik algılama sürecidir. Dolayısıyla her şey, bir “öteki”dir. Varlığa “varlık” diyen ve onu anlamlı parçalara ayırarak daima “öteki”ler belirleyen insan için *dilden öncesi yoktur* (Heidegger). Dolayısıyla gerçekliğin öznenin bilinçli ve düşünsel algılama sürecinin sonunda mümkün olmasıyla beraber, bir toplum içinde ancak dil ile var olabilen insanın neye ne kadar, hangi bakımlardan, ne biçimde, niçin değer vereceğini/vermeyeceğini salt kendisinin belirlediği iddia edilemez. Foucault’nun *söylemin dışına çıkılamayacağı* yönündeki belirlemeleri de bu bağlamda doğrulanabilir. Dolayısıyla verili bir gerçeklik birikimi de söz konusudur ve insan, kendisini verili olanı çöze çöze kendi gerçeğini ve gerçekliğini inşa etmekle yükümlü durumda bulur. Nihayet; insanın seküler bir tavırla her şeyin anlamını arayacağı ve yine bulgusuyla eşyayı anlamlı kılacağı tavır alış biçimi, tutumu⁴, dünyadaki konumlanışı, anlamlar bütünüyle inşa edilmiş öznel dünyası, onun gerçekliği nasıl algıladığının ifadesi olur. Bu da bir süreci gerekli kılar. Oysa hakikat kabulü, zamansal bir donmuşluğu içine alır; bu yüzden dikey eksenli yapıdadır. Algısal süreçlerle belirlenen gerçeklik, zihinsel bir tasarım olarak ve her zaman dış dünyaya yönelen sınamalarla güçlenir ya da zayıflar. O, ele geçtiği düşünüldüğünde kendisinden yeniden şüpheye düşülebilen bir keşiftir. Nitekim Sisifos’un yazgısını andıran bu olgu, Batılı insanın

³ Doğu ile İslam kavramlarının birbiriyle keşiştiği yanlar olmakla beraber bu ikisinin birbirinden ayrı oluşu, dikkatin daima uyanık kalmasını gerektirir. İslam’ın Doğulu kültür ve geleneklerin ağırlığıyla “kültürleşme” sürecini temelli biçimde ayırmak gerekiyorsa da bu mesele, derinlikli bir çalışmanın konusu olabilir. Dolayısıyla burada ve devam eden yerlerdeki kullanımlarda bu yaklaşım devam ettirilecektir.

⁴ Yılmaz Onay, Berthold Brecht’in gerçekliği öncelikle bir sanatsal akım ya da biçim olarak değil, yaşamsal bir “tutum” olarak değerlendirmek gerektiğini söyler (2012: 12, 16, 113).

trajedisini de doğurur. Buna göre, Doğu'da trajedinin olmamasının (olamamasının) esaslı nedenlerinden birinin de açıklığa kavuştuğu bir karşıtlıkla yüz yüze gelindiği ileri sürülebilir.

Sonuçta “batı düşüncesinde oluşan hakikate farklı bakışların telif edilemez yapısının kutuplaşmalara [varmasını] ve varlığı yorumlama farkının oluşturduğu yapıyı” (Erdem, 2012: 15) hakikatin/gerçeğin gerçeklik kavramına indirgenişi ile açıklamak gerektiği ortaya çıkar. Bu temel ayrıma dair bilinçle Crispin Sartwell, Batı felsefesine karşıt olarak edepsizlik ve ihlal kavramalarını öne sürdüğü *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik* adlı kitabında Batı felsefesinin gerçekliği dönüştürme, onu olduğu gibi kabullenmeme niteliğine saldırır ve şunları söyler:

Görülüyor ki dünyayı olumlama nosyonu insanın elini kolunu bağlar ya da değerlerin geleneksel olarak anlaşıldığı biçimiyle hiçbir yeni değere izin vermez. Batı felsefe tarihinde, etik ve estetik, olması gerekeni inceler: Batı felsefi geleneğinde hiçbir değer, şeyleri oldukları hâliyle sevmekle bağdaşmaz. Her değer bir dönüşüm talep eder: Olduğumuzdan daha iyi olmamız gerekir ya da sıklıkla duyulduğu gibi olduğundan daha iyi olman, yani, olduğun gibi olmaman gerekir (2015: 10).

Yazar, gerçekliğin Batı felsefesinde hep ters yüz edilerek “hakikat” anlamında kullanılmış olduğundan da yakınır. Dolayısıyla burada bir yandan Batı felsefesinin de etik felsefe ve gerçekliği sabitleme çabası bağlamında “hakikat”i aradığından bahsedilebilirse de neredeyse hakikat kavramının tüm metafizik-teolojik çağrışımlarından sıyrılmış, nesneye ya da zihni düşüncelere (spekülasyon) bağlı “dünyalı” bir felsefe ortaya koydukları gerçeğiyle karşılaşılır. Çünkü daima nesnelere dünyasından hareket edilir. Sartwell, bu indirgemeci gelişim ile Batılı düşüncenin ilişkisini “korkaklık” ve “acı” dolayımında değerlendirir:

Gerçeklik pervasızdır, aman vermez ve kaçış yolu bırakmaz. Ama gerçeklik bir acı, bazen dayanılmaz bir acı kaynağıdır. Batılı düşünce ve kültür tarihi gerçekliği inkâr, ondan kaçış, yoksama, kontrol etme ya da yok etme ve adına yaraşır bir kıvraklıkla, aynı gerçekliği olumlama, kabullenme, bağına basma ya da sevme tarihi olarak yazılabilir. Birincisi, belki mutlak anlamda zorunlu bir korkaklık olsa da, korkaklıktır. Derin, acınası ve patolojik idealizm tarihini kapsar ve Platon ve Hegel'in, Buddha ve Shankara'nın, Augustine ve Descartes'in felsefelerinde bir parazit gibi barınır... (2015: 16).

Sartwell'in çizdiği tabloya⁵ göre; Batılı düşüncenin onu “inşa eden”⁶ oryantalist tavrın izlerini taşır biçimde kutsar görüldüğü gerçeklik bilgisini bile nasıl ve niçin, hangi

⁵ “Korkaklık” ve “acı” bağlamına dâhil edilebilseler de Buddha ve Shankara için dahası genel olarak Hint düşüncesi için gerçeklik dolayımında değil, hakikat bağlamında konuşmak gerektiğini savunuyoruz.

⁶ Burada Batı'nın oryantalist bir tavırla kurguladığı “öteki”nin (Doğu'nun) karşısında kendisini bir “efendi” olarak “nüfuz eden” konumunda sabitkadem bilip her şeyi kendi için edilgen, müdahale edilebilir biçimde değerlendirmesi anlamındaki bütün literatüre gönderme yapıyoruz.

itkilerle bir hakikat gibi “yarattığı” ve “tapınır derecede” merkezileştirdiği olgusu açığa çıkar. Sartwell’in ifadesinden hareketle; Batı metafiziğinin gerçeğin ne olduğunu ararken daima eşyayı, dış dünyayı bir “yorum” olarak ele aldığı söylenebilir. Oysa ironik biçimde Batı, dış dünyayı “nasılsa öyle” algılamak ister. Fakat bunun mümkün olmadığı, her bakışın bir yorumlama olduğu, düşünürlerin “gerçek” konusundaki uzlaşsızlığı ile açıklığa kavuşur.

Buna karşın Doğulu kadim düşünce biçimi, gerçek arayışında görünmez; hakikat bilgisine yönelir ve onu (hakikati) bildirip aktarır; tanımlamaz ama tarif eder; tanımlamadan uzak durarak bir bakıma susmayı seçer.

1.4. Gerçeklik Dolayımında Batı Felsefe ve Sanatının Genel Seyri

“İnsanoğlunun ebedi krizi evreni tanımlamak zorunda olduğu hâlde tanımlayamaması değil, tanımlaması gerektiği hâlde tanımlamaya çalışmasıdır”
(Eco, 2001: 163).

Düşünce ve felsefe tarihi, arayış içindeki insanın sürekli olarak “gerçek” denilen şeyin ne olduğunu, onun mahiyetini anlayıp kavrama çabasına dair bir serüven olarak anlaşılabilir. Bu çaba, insanın hem eşyaya hükmedebilmesi, dünyayla ve bütün evrenle uyumlu yaşaması, varlığına bir anlam verebilmesi için kaçınılmazdır. Bu arayış, dolaymlanarak sanata da yansır. İnsanın dış dünyaya yönelen bakışı, evreni kavrayışı ve bu kavrayışın biçimi, gerek içerik gerek form gerekse de onun sunumu gibi çeşitli düzlemlerde sanat inşasının ilkelerine dönüşür. Çünkü anlamın üretici öznesi olan insan, neyi gerçek olarak değerleyip kendi kavradığı biçimde “gerçeklik” olarak yorumlarsa sanatta da ancak bunun dolaymlanması mümkün olabilir. Yıldız Ecevit’in ifadeleriyle; *“Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında, onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir. Her sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır, bu nedenle de gerçekçidir. Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanılan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür”* (2001: 17). Yani tek tek insanlardan bütün bir topluma ve çağa doğru eşyayı ve evreni kavrayışa ait bilgi, insanın her türlü estetik eylemlerinin, aktarımlarının ardında etkiliyen dinamik, dinamik olduğu kadar da kuşatıcı ögedir. Bu bakış açısına bağlı olarak Batı sanatının seyri de onun ardındaki gerçeklik yönelimlerini kuran düşünsel süreçleri takip edip anlamlandırarak mümkün olabilir.

İlk Çağ felsefesi şekillenmeye başladığında kadim Yunan'da akılcı yöntemle “maddeci/materyalist” bir tutum içinde tabiata yönelen doğa felsefecileri, evreni oluşturan bir ilk madde (arkhe, materia prima) olması gerektiğini düşünür; evrendeki çeşitliliği tek bir temele dayandırmaya gayret eder.

Antik Yunan'ın kozmoloji anlayışını Aristo'nun kozmik değerlendirmeleri şekillendirir. Aristo'dan Rönesans'a kadar kozmolojinin temelini oluşturan ve dünyayı evrenin merkezi olarak sabitleyen bu görüşe göre; dünyanın etrafında dönen saydam küreler vardır. Bu; uyumlu, dengeli, simetrik bir evren anlayışıdır. Çağın estetik anlayışı da söz konusu gerçeklik anlayışıyla bütünleşir ve sanatta uyuma, dengeye, simetriye, ölçüye ulaşma, ana erek olur. Dolayısıyla bu nitelikler, güzel(liğ)in ölçüsü olur. Aristo felsefesinin doğa görüşüne/gerçeklik anlayışına koşturulan bu ana tutum, sanattaki biçim düzlemine de taşınır (Ecevit, 2001: 18-19).

Orta Çağ'da ise doğru ve gerçek olanın zaten bildirilmiş olduğu kabul edilir. Hristiyan dogmalarının, inançlarının kavramsal ve sistematik bir forma oturtulmaya çalışıldığı bu dönemde kurum olarak Kilise ile din adamları, evreni açıklamaya, gerçeği göstermeye yeterli ve yetkilidir. Dolayısıyla Orta Çağ'ın gerçeklik anlayışı; kapalı ve değişmez niteliktedir; düzenli, uyumlu bir dünya kabulünü içerir. Bu yüzden hakikatçi bir hüviyet taşır.

Antik Çağ'ın “*yeniden doğması*” anlamıyla Orta Çağ'ı tamamen erdiren **Rönesans** ise İlk Çağ'ın birikimlerinden ortaya çıkar. Çünkü Rönesans döneminde eski çağa büyük bir ilgi doğar ve eldeki miras yeniden inceler. Dolayısıyla Rönesans da bir bakıma Aydınlanmayı doğuracak olan bir düşünce ve felsefe rahmine dönüşür. Zira E. H. Gombrich'in dile getirdiği üzere; arka planda bu diriliş fikri İtalyanların “Büyük Roma”nın yeniden doğmasına dair hayalleriyle çok yakın bir ilgi içindedir: “*Geriye baktıklarında gurur duydukları klasik çağ ile yeni tekrar doğuş çağı ortasındaki dönemin, sadece üzücü bir ara veriş, bir ‘Orta Dönem’ olduğunu umuyorlardı. Böylece yeniden doğuş ya da Rönesans, ortalarındaki dönemin adı da Ortaçağ olarak belirlendi*” (2007: 223). Bu zihinsel süreç ve tarihsel zemine bağlı olarak teolojik düşüncenin geri plana itildiği **Rönesans ve Aydınlanma** süreçlerinde insanın ve aklın merkezde tutulduğu gerçeklik kabulleri, yerini aklın, bilimin, deneyin yönlendiriciliğine bırakmaya başlar. Ecevit'in tespitleriyle; Aydınlanma döneminde Copernicus, Kepler ve Galilei'nin dünyanın evrendeki asıl yerini saptayarak onu her şeyin merkezine alan inançtan kurtarmasıyla İncil dogmalarına ve Kiliseye bağlı gerçeklik anlayışı, ters yüz edilir. Akılcı maddeciliğin şekillenmeye başladığı bu gelişim süreciyle insan, artık bütün doğaya egemen olabileceğini düşünür (2001: 21-22).

Rönesans kazanımlarının bir forma sokulduğu **XVII. yüzyıl felsefesinin** karakteri, Hümanizm, akılcılık/rasyonalizmdir. Bu dönemde gerçeğe akılla varılacağı düşünülür; akıl aracılığıyla Tanrı ve Tanrı'nın evreni nasıl ve niçin tasarladığı da anlaşılabilir. Deizmin karakteristik bir tutum olduğu bu dönemde Tanrı bile evrenin rasyonel, matematik-mekanik ilkelerine tâbidir; Tanrı, evreni rasyonel yasalarla yönetir. Ne var ki; sözü edilen akılcı felsefe, mutlak geçerli bir doğru ve gerçeklik peşinde olsa da şüpheli bir görünüm arz ettiğinden gerçeğin ne olduğu konusunda uzlaşsızlık devam eder. Bu düşünsel karışıklık, **Rene Descartes**'ın matematiği esas alan, akla ve düşünmeye odaklı yöntemiyle bir vuzuha kavuşur. Açık ve seçik bilginin ancak metodik şüphe (analiz yöntemi) ile mümkün olacağını savunan Descartes, mantıksal olarak Tanrı'ya varan yöntemiyle ikicil (düalist) bir varlık anlayışı sunsa da bu, aklın odak noktası olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu görünüm, çağın karakterini yansıtır. Tam da bu nedenle Ortega y Gasset; Descartes felsefesinden bu yana felsefi idealizm ile kökten ve temel bir gerçeklik olarak kabul edilen insanın kendisinin de *une chose qui pense, res cogitans*'a yani *düşünen bir şey*'e, düşünceye, fikre indirgenmesinden söz eder. Dolayısıyla dünyanın da bir gerçekliği yoktur; dünya bile düşüncededir (2011: 69).

Bu düşünsel süreçlerin getirisi olarak; Rabelais ve Montaigne'e, hatta Aristoteles'e kadar götürülebilecek olan **Klasisizm**, genel anlamda Rönesans'la Aydınlanma Çağı arasındaki sanat akımı (İnal, 2013: 19) olması dolayısıyla gerçeğin aktarımında "aklı" merkeze alır. Bu sanat akımında Descartesçı rasyonel mantık doğrultusunda bütün tutkuların (aşk, kin, istek, sevinç, keder...) akıl aracılığıyla iyiye kullanılması, bunların iradeyle dizginlenmesi gerektiği anlayışı hâkimdir. Klasisizmin kuramcılarında Boileau; "*Aklı seviniz, eserleriniz görkem ve değerini yalnız ondan almalı.*" der. Nitekim Klasik sanatın ilkelerinden biri, "*gerçeğe benzerlik*"tir. Yine Boileau, "*Gerçek, kimi zaman gerçeğe benzemez: Seyirciye inanılmayacak şey sunma*" derken hem gerçekler ile örtüşmeyi hem de konunun estetik bir inandırıcılıkla sunulmasını önerir (Solok, 1980: 3-6). Dolayısıyla dış dünya/doğal olan, "*gerçeğe uygun olarak*" sanatın konusu olur. Zaten Klasisizm, ideal ile gerçek arasında bir denge yaratma peşindedir (İnal, 2013, 33-35).

Aklın iyice kutsanıp mutlaklaştırıldığı **Aydınlanma Çağı** olan **XVIII. yüzyılda** gerçeklik aranırken metafizik ve dinî düşünce mümkün olduğunca kenara itilir.

“İnsanın yücelmesini” kendisine şiar edinen modernite, toplumu rasyonel ilkelere göre realize ederken meşruluğunu; aklın dışındaki otoriteleri reddederek, kendi akıyla ürettiklerinde aramıştır. Öncelikle din, akla uygun olarak yorumlanıp reforma tabi tutulmuştur. Dinsel buyrukların yaşamı tanzim eden hükümleri bu reformasyon süreciyle birlikte iptal edilerek, yerine aklın ve bilimin ilkeleri ikame edilmiştir (Şakar, 2015: 64).

Newton'un yer çekimini tanımlamasıyla da artık insanın ve doğanın tüm gizinin çözülebileceği, her şeyin hesaplanabilir gerçeklerden oluştuğu olduğu iddia edilir. Newton yasalarına bağlı olarak zaman ve mekânın belirliliği, insanın bu yasalar içinde tamamen güvende olduğu düşünülür (Ecevit, 2001: 23-24).

Erken romantik dönemin yapıtaşlarının dizildiği bu düşünsel süreçlere bağlı olarak dönemin estetik tını, fenomenlerin ötesini yoklayan romantik bir hüviyete sahip olur. Zaten klasik sanattaki ussal kavrayış ve ilkesel denge talebi, burjuvalaşma sürecinin insanı parçalayıcı getirilerine koşut olarak **Romantik sanatta** yerini gerçekliği bir başka yolla kavrayış isteğine terk eder. Descartes'ın düşüncelerine yaslanmanın yanında artık *“hissetme”*yi de varlığının göstergesi olarak gerçekliği kavrama yoluna ekleyen ve bu yolu yücelten Romantik sanatçı, dış dünyayı/nesnelere kendi prizmasından geçirerek *“yorum”*a dönüştürür. Coşumcu bir yorumdur bu ve öznenin dahil ile en sıradan nesnelere bile özlenen dünyanın nesnesine dönüşmeye başlar.

Ne var ki, romantizmin bütün birleştirici ve özlemlili tahayyülüne rağmen, arkasındaki itici güç olan Aydınlanma projesinin, Perry Anderson'a göre iki yönü vardır. Buna göre; *“bilim, ahlak ve sanat”* alanları, Aydınlanmayla beraber, bir din içerisinde ele alınmaktan çıkarak her biri, *“hakikat, adalet, güzellik”* normlarıyla işleyen özerk değer alanlarına ayrılır. Habermas'ın da estetik alanın özerkleşmesi olarak değerlendirdiği bu modern ve modern olduğu kadar da hümanist durum, sanatın metafizikle bağlarının kopması anlamına gelir. Dolayısıyla sanatçı, dış gerçekliği kendi özneliğiyle yoruma dönüştürerek eser verecektir ve modernite bunu *“özgünlük”* olarak yüceltir (Şakar, 2015: 65-66). Cemal Şakar; Aydınlanmayla beraber estetiğin, güzeli tanımlama, ona sınırlar belirleme çabasına girince güzel kavramının, bilimsel bir nesneye dönüştüğünü, arkasından da daha iyi çözümlenebilmesi için teşrih masasında parçalara ayrılması gerektiğine dair bir bakışın geliştiğini söyler. Böylece hakikatle bağları yok edilen güzel kavramı, gittikçe incelenerek entelektüel bir nesneye dönüşür. Dolayısıyla artık güzelin idraki, ondan zevk alınabilmesi, belli bir eğitim almış seçkinliği gerektirir (2015: 185).

XIX. yüzyıla damgasını vuran asıl olgu ise **A. Comte**'un deney ve gözleme dayalı **pozitivist felsefesidir**. Kant'ın *“Metafizik, bir bilim olamaz”* düşüncesini dayanak alarak

idealist düşüncenin karşısında duran pozitivizm, metafiziği tamamen reddedip felsefenin alanını gözlenebilen ve ölçülebilen somut varlıklarla sınırlar. Pozitivizmin açtığı alanda kalarak tarihi ekonomik bir yorumla ele alan ve bunu **determinizme** dayandıran, **bilimsel sosyalizmin** kurucusu **K. Marks**, gerçeği maddeye eşitleyerek Hegel'in metafizik diyalektiğini maddeci diyalektiğe dönüştürür.

Newton yasalarına bağlı anlayışın iyice serpiildiği uzun bir süreçten sonra Comte'un âdeta bir din gibi ("*insanlık dini*")⁷ sunduğu Pozitivizmin gerçeklik savları, maddeci-materyalist anlayışlar, temel ilkeleriyle sanatı da şekillendirir. Ecevit'in tespitleriyle; XIX. yy. sanatında (romantizm dışta kalmak şartıyla) insan-zaman-mekân öğelerinin yeri, matematiksel bir belirlilikle verilir. Örneğin bir romanda neyin "*ne zaman, nerede, nasıl ve neden*" olduğu sorularının neredeyse tamamı kesin yanıtlar bulur. Dolayısıyla XIX. yy. rasyonalizmi; gerçeği, duyulur dünyanın sınırlarındaki maddede arar ve ona sahip olduğunu düşünür (2001: 21-23). Gerçeği rasyonalitede bulduğunu iddia eden çağın sanatı da **Realizm** akımını doğuracaktır. Bu akım, dış dünyada olanı ve mümkünü sanata aktarır.

Ne var ki sanatta ilk realistlerin yanılgısı, ampirik yollara başvurarak insanı doğası ve kişiliği bakımından "mükemmelleştirip" toplumu tüm çarpıklıklarından kurtarma fikrine kapılmalarıdır. Bu yüzden realist metinlerde kahramanlar, ülküleştirilerek verilir. Realist sanatçılar; toplumsal çevreyi, tarihin akışını ve maddenin değişimini anlayıp kavrayarak gerçekliğin anlaşılabilirliği fikrine kapılır. Realist sanat anlayışına göre bireyin duyguları, tutkuları, düşünceleri ve kişiliği, yaşanan somut gerçeklerden doğar. İnsanın toplumsal ilişkileri, düşünce yapısı ve davranışları, özdeksel nedenlerle açıklanabilir (Özdemir, 2013: 99-100). Bununla birlikte Fischer; tüm nesnellik arayışlarına rağmen "sanatta gerçekçilik" kavramının her zaman için esnek ve belirsiz olduğunu belirtir. Ona göre, gerçekçilikten ne anlaşıldığı, Realizmin gerçeklik algısını çoğaltır. Çünkü gerçekçilik kavramı, bazen nesnel bir gerçekçiliği tanıyan "tutum", bazen bir "anlatım yolu" ya da "yöntem" olarak tanımlanır. Çünkü nesnenin sanat olarak ortaya konuluşu, bilimsel olarak tanımlanan doğasından kaynaklanmaz. Nesnenin sanattaki varlığı, sanatçının duyuş ve yaşantılarına koşuttur. Gerçekliğin bütünü, özne ile nesne arasındaki tüm ilişkilerin toplamıdır; yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; sadece olayların değil, bireysel yaşantıların; düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Nihayet sanat, gerçeklikle hayal gücünü birleştirir (2010: 103-105). Oysa gerçekliği kendi türünün egemen olma niteliğine bağlayan insan, XIX. yy. romanlarında birey-insan olarak kendi kaderini yazgılayabileceğini, hatta

⁷ Nitekim Comte'un M. Reşit Paşa'ya gönderdiği mektuplarında bu "din" niteliği açıkça görülebilir.

dünyayı değiştirebileceğini düşünen kahraman kimliği ile görünür. Yüzyılın ortalarına doğru insan, yerini tam anlamıyla materyalist-pozitivist düşüncelerin etkisi altında maddeye terk eder; maddeye egemen olmak, güçlü olmak, demektir. Nitekim bu düşüncenin doğurduğu Natüralist sanat, doğrudan doğruya maddenin/dış dünyanın bir aktarımı olur. Sanatın öznesi de pasif, edilgen bir kimliğe razı olur (Ecevit, 2001: 24-26).

Natüralistler, Realizmin gerçeği gözlemci tutumla aramasının ötesine geçerek bilimsel deneyi de sanata uygular. İnsanı her türlü manevi ve psikolojik değerlerin dışında bırakan bu akım, gerçeği sadece bilimsel bulgulara irca eder (Kantarcıoğlu, 2004: 37). Realizm ve Natüralizmin şiirdeki yansıması olarak doğan **Parnasizm** de gerçeği pozitivizme bağlı kalarak nesnel olanda, dış gerçeklikte arar. Güzeli mükemmel biçimlerle yakalamayı arzulayan bu sanat, gerçekliği dış dünyada görüldüğü ölçüde mevcut sayar.

XX. yy. felsefesinde de önceki dönemin getirisi olarak başta deneycilik, gerçeği bulmanın tek yolu kabul edilir; gerçeklik, mantıkta ve bilim kuramında aranır; nesnel gerçeklik fikri, hükmünü sürer. Ancak deneycilikten sezgiciliğe, sürrealist akımlara, avangardizme ve başka modernist gerçeklik arayışlarına, sonra da dil felsefelerine doğru bir gelişim söz konusu olur.

Bu sürecin hemen öncesindeki seyir üzerinde bilimsel gelişmeler, hem Newton yasalarının ana ilkelerini hem de determinizmin gösterdiği gerçeklik anlayışını sarsarak kuşkulu kılar. Artık modern fizikte somut gerçek, Newton fiziğinin savladığı gibi “somut” ve “mantıklı” olmaktan çıkar. **Einstein** fiziğiyle “zaman”, “madde” ve “uzam”ın göreceli niteliği anlaşılır. **Heisenberg**, çekirdek fiziğinde parçacığın hızlandıkça kaybolduğunu yani sabitlenemediğini söyleyerek maddeye “belirsizlik” katar, maddeyi “aşkın” bir boyuta taşır. Bu gelişmelerle dünyanın hiç de kendisinden emin olunabilecek bir gerçekliğinin olmadığı anlaşılır (Ecevit, 1996: 13). Sonuç, gerçeğin ele geçirilemezliğinin bir kez daha kavranması anlamını taşır.

Deneysel ve bilimsel çalışmaların sonunda kendisinden emin olunamayan bir evrende olunduğunun anlaşılmasının yeni gerçeklik algılarını doğuracağı tahmin edilebilir. Bu düzlemde Amerika’da ortaya çıkan **Faydacılık** (Pragmatizm), **Edmund Husserl**’in **Fenomenolojisi**, **Henri Bergson**’nla sistemleşen **Sezgililik** vs. doğar. Bu felsefi savların sanata yansıma yönü, sezgiye, insanın öznel bakışına ve içsel değerlendirmelerine, dış dünyanın insanla ve insanda kazandığı anlamına dönüktür. Bütün bu iklim üzerinde pozitif, deneyci ve determinist anlayışa karşı Schopenhauer’ın dünyanın, isteme ve iradenin tasarımı altında gerçekte bir hayalden başka bir şey olmadığı (Schopenhauer, 2009) yolundaki idealist felsefenin yaygın bir tutum olmasını takip eden süreçte -XIX. yüzyılın son çeyreğine

doğru- sanat, fizyolojiden psikolojiye, gözlem ve deney yolundan duygu ve bilinçaltı yoluna, nesnellikten öznelliğe dönmeğe başlar. 1885'ten sonra gelişen **Sembolizm**, eşyayı ve dış dünyayı değil, onun sanatçıda bıraktığı etkiyi şiire taşır. Bu akımın temsilcileri, insanın iç gerçeğiyle dış dünyanın gerçekliği arasında gizli bir bağ olduğuna inanarak insanla doğanın kaynaşmasını umut eder (Solok, 1980: 54-60).

Aşağı yukarı aynı etkenlere bağlı olarak gündeme gelen **Empresyonizm** (İzlenimcilik) ise saf ve yalın bir gerçekliğin dış dünyaya yönelen içten bir bakışla keşfedilebileceğine inanır. Bu anlayış, eşyada mevcut bir gerçeklik anlayışının uzağına kaçıran sanatçının, insanın kendi varlığına bile yabancılaşmış olduğunu itiraf ederek içtenlik ve samimiyet aramasını doğrulayan estetik bir tavır alıştıdır.

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımı da aynı bağlamdan doğar ve Husserl fenomenolojisini sanata uygulamayı amaçlar. Bu akım, “*sanatçının kendiliği*”ni ararken Hz. İsa, Darwin, Nietzsche, Marks ve Freud'u model olarak sunar. Husserl'e yaslanan biçimde dış gerçekliği, iç gerçekliğe ulaşmanın engeli gören bu akım, nesnelere şekli varlıklarıyla görmez; eşyanın anlamını keşfedip gösterebilmeyi vaat eder; nesneyi kopyalamanın gereksizliğini vurgular (Çetişli, 2010: 119-121).

Söz konusu gelişim çizgisi içinde, Hümanizmden kaynak bulan kökleriyle XX. yüzyılın en etkili felsefelerinden olan **Varoluşçuluk** (Egzistansiyalizm), boşlukta salınan insanın gerçekliği yine “birey”in kendi içine dönerek inşa etmesi, onu boşluktan kurtaracak değerleri kendinde araması fikrinin düşünsel sistemidir. Felsefi olarak Descartes'ın rasyonel mantığına dayanan bu akım, insanı *özgür olmaya mahkûm ve her eyleminden sorumlu* görür.

Böylece birey-öznenin etrafında gelişen sanatın da ima ettiği biçimde; XX. yüzyıldaki çalışmalar, bilimsel kesinliğin yerinden edilmesine kapı açar. Yeni doğa bilimsel saptamalar; “görecelilik”, “belirsizlik”, “olasılık” kavramlarının etki ettiği gerçeklik algılarını doğurur. Bu çerçevede, “**fantastik**” sanat ortaya çıkar ve insana yeni bir anlayış, yeni bir gerçeklik teklifi sunar. Kara delikler, paralel evrenler, görece zamanlarla bu fantastik kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla atom içi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağırıştırır. Öte yandan; XX. asrın ilk diliminde **Freud** ve **Jung**'un gerek kişisel gerek kolektif bilinçaltına dair saptamalarıyla doğa bilimlerinin uzak kaldığı bir başka gerçeklik ögesi de gündeme gelip epeyce açılım kazanır. Başka alanlardaki gelişmeler ve teknolojik sıçramalar da bunlara eklendiğinde gerçeklik kavramı, gerçek-dışılığı da içeren bir olguya dönüşür. Sanat, bu yeni şartlar altında “bilim-kurgusal” bir ton kazanır (Ecevit, 2001: 27-28). Üstelik giderek öncü (avangardist) kimlik kazanan **XX. yy. edebiyatı**, her türlü verili estetiğe ve koşullanmalara karşı bir karşı koyuş (protesto) hüviyetinde yıkıcılığı,

bozuculuğu, yerinden ediciliği ile varlık kazanır. Bu aykırı (protest) tavrın hem pozitivist hem teolojik söylemlere ve dünyanın anlamlı bir bütün olarak sabitlenmesi çabasına yöneldiği, öte yandan özü itibarıyla aslında toplumsal (toplumcu değil) bir bakış açısını haiz biçimde özne-bireyin varlığını, varoluşunu öne çıkardığı anlaşılabilir. Yıkıcı ve bozucu karakteriyle öncü (avangardist) sanat, sürekli olarak “bütüne” ve “anlama” saldırır. Bu doğrultuda gelişen form ve teknikler de bütünün karşısında parçalılık, anlamın karşısında anlamsızlık, rast gelelik, montaj-kolaj niteliğini taşır.

Yıldız Ecevit, bu gelişmelerin hemen öncesinde -XX. yüzyılın kapısında- Nietzsche'nin maddenin karşısında *Tanrı'nın mağlubiyetini* ilan edişini hatırlatır: “*Tanrı öldü.*” Dolayısıyla XX. yy. edebiyatına zemin oluşturan olgu, bütüncül bir anlamdan, güvenirlilikten ve sarsılmaz bir gerçeğin/hakikatin varlığından söz edilememesidir. Bütünlük ve güvenirlilik yoksa parçalılık vardır ve yeni estetik anlayış, dünyayı parçalara bölerek kavramayı seçer. Bu minvalde **J. Joyce, M. Proust, F. Kafka** ve başkaca öncüler, alışılmış anlama biçimine uymayan “*yeni gerçekliği*” edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşır. Artık neden-sonuç ilişkisi anlamsızdır ve metinler, grotesk nitelikli, soyuta açılan bir düzlemde var olarak belli bir konu bütünlüğüne sadık kalmaksızın okuru bellek/bilinç yolculuklarının kurgusuna çağırır. Bu olgu, dünyayı verili gerçekliğin belirginliğinde, kendisinden kuşku duyulmaz bir güvenle sunan geleneksel *mimesis-katharsis* estetiğinin de sonu demektir. Sanatçı, doğrudan doğruya yansıtamadığı bu “yeni gerçekliği” sanata taşımanın yolunu sezgi ve düş gücü ile form aracılığında yeniden üretmeyi dener (Ecevit, 2001: 28-29).

Artık sanat, çoklu gerçekliklere yönelmiş durumdadır ve bu iklimde ortaya çıkan **Sembolizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm** gibi sanat akımları; akla ve mantığa uygun bakış açısının reddi, geleneğe başkaldırı, varlığı “negatif” olarak görülen yanı sıra da kavrama, anarşist tavır, bilinçdışını öne çıkarma, çağrışıma açık olma, dili bilinçaltının ve muhayyilenin anahtarı olarak kullanma gibi amaçlarla topluma ve dünyaya karşı az çok aynı tepkiyi gösterir. Bu durumda klasik tarih anlayışı, uzun dönemlerden *şimdiye* çekilir. Önemli olan, çoklu gerçeklik anlayışının izin verdiği biçimde kişisel/öznel duyular, algılamalardır. Bu göreceli anlayış, ardı ardına gelen öncü (avangart) akımlara temel olurken modern/ist akımların vardığı yer, yüzyılın sonlarında doruğa ulaşan **postmodernizm** olur.

Görülüyor ki; Batı düşünce dünyasında Antik Çağ'dan (post)modern zamanlara kadar -teolojik bağlamda konuşulduğunda bile- daima nesne ve somut dünya üzerinden bir kabul düzeyine varan gerçeklik algıları, esasen modern bilimlerin akli merkeze alışında da

aynı karakteri gösterir. Çünkü merkezde “aklın süzgecinden geçen nesne (obje)” vardır. Yani her hâlükârda Batılı felsefe, ya bu dünyanın ve insan yetilerinin sınırlarında kalır ya da yine buradan hareket ederek fizik ötesini araştırır. Bu ikinci durumda da bir gerçek/hakikat indirgemesi kaçınılmaz olur ve idealist düşünce, tamamen felsefenin sınırlarında kalır.

Gadamer’in ifadesiyle; modern bilim, “kesin bilgi”nin peşindedir. Dolayısıyla matematiği, “mükemmel bilme yöntemi” olarak ideal bilim kabul eder. Bu durumda ispat kavramı öncelenir. İspat ise sınırlanabilmeyi gerektirir:

(...) eğer hakikati (veritas) belirleyen şey sınama ise, o takdirde bilgiyi ölçecek olan kıstas da o bilginin hakikati değil kesinliği olmaktadır. Bu sebeple Descartes’ın kesin bilginin kurallarını modern bilimin asıl gayesi olarak vaz’ etmesinden beri modern bilim, sadece bilginin kesinlik şartlarını yerine getiren hususlara hakikat olmanın şartları olarak müsaade etmektedir (2004: 16).

Ne var ki Descartes’tan Newton’a, aklın merkeze alınarak analitik bilimsel bulguların kesin gerçek olarak kabullenildiği modern zamanlarda determinist mekaniklik içinde algılanan objeler ve buna bağlı gerçeklik algısı, **kuantum fiziğinin** “indeterminist” yani “belirsizlik” ve “olasılık” prensiplerini esas alan anlayışı ile temelden sarsılır. Böylece bilginin saltık ve kesin olmadığı sonucunun yanı sıra, gerçeğin de saltık ve kesin olmadığı gerçeği ile karşılaşılır. Einstein sonrası fizik biliminin genişlettiği bakış açısına göre, sadece bir kavram, tek başına bir olguyu açıklayamaz. Ancak kavramların birbiriyle ilişkisi ve ortaklığı, hatta giderek bir kuram, o olguyu açıklayabilir. Bu demektir ki “gerçek”, saltık ve soyut değil, bağıntılı ve somuttur (Gürkan, www.anadoluydinlanma.org). Öyleyse Batı felsefesinin tarihsel gelişim zinciri;

“... gerçeklik ve hakikat bağlamının nasıl birbirine indirgendiğine/karıştığına dair bir fikir vermektedir. Bu zihin (kavram) karışıklığı, batı düşüncesinde metafizik bağlama karşı mantıksal düşünce içinde kalarak, gerçekliğin ve buna dayalı doğruluk kriterinin ne olması gerektiği fikrini, dünyanın sınırları içine taşıyıp hâletme fikrini motive eder. Böylece hakikat nosyonunun kendi bağlamındaki delaleti, gerçeklik tartışmaları içinde erir. Aslında bu motivasyon felsefi düşüncenin kendi gelişim seyrinde doğal olarak aklın içinde kalıp insan merkezli bir çözümleme geleneği oluşturmasıyla da uyumu sağlar (Erdem, 2012: 21).

Bu yapıyla Batı felsefesi, “genel anlamda” Doğu epistemolojisinin karşıtı olarak “madde-akıl-zihin” çerçevesindeki bir “arayışlar yumağı” olarak durur. Söz konusu karmaşıklık durumu, bir bakıma Nietzsche’de somut örneğini kazanmış gibidir. Düşünceleri hakikatin/gerçeğin “çokluğu”nun esasen “yokluk” anlamına geldiği fikri olarak belirlenirse

Nietzsche'nin açtığı yolda Batı felsefesinin gelip dayandığı yer, postmodern gerçeklik anlayışı olarak belirir. Bu olgu, daha çok da dil felsefesinde açığa kavuşur:

Modern düşünce, hakikat kavramını nesne bağlamında dil ile sınırlar, bilgi mutlaktır ve akıl tek otoritedir. Buna karşın, postmodernizm, hakikat tartışmasında aklın otoritesine karşı çıkarken başka bir yanlışa düşer. Bu sapmanın temel nedeni, dili kendi başına meşruiyet aracı olarak görmesi ve onu varlık bağlamından koparmasıdır. Hakikatin hakikatsizliği, dili kendi başına otorite tayin etmekten kaynaklanmaktadır. Postmodern felsefenin çıkmazı da buradan beslenmekte ve yanılığa sürüp gitmektedir. Dil-varlık bağlamının tahribi bu sonucu doğurmuştur (Erdem, 2012: 13).

Öyleyse postmodern düşüncenin varlığı dil üzerinden yorumlayarak “metinselleştirdiği” söylenebilir. Gerçek fikri, artık kurgulanılan bir kabul olma keyfiyetini bile aşarak tamamen ortadan kaldırılır. Geçen yüzyılda, arkhe'si olan yekpare bir varlık düşüncesinden uzak şekilde Nietzsche'ye yaslanan **M. Foucault** ve **J. Derrida** gibi **postyapısalcılar**, dilin yapısındaki ele avuca sığmazlık ve mutlak anlamın yokluğu yahut bilinemeyeceği düşüncesinden hareketle varlığa dair sorgulamalar yapar. Batı metafiziğini temelinden sarsacak olan postyapısalcılık, Foucault'da Batı'nın yüceltiği bilgi ve iktidarın güç olmadığı fikrine varırken Derrida'da gerçek anlamın söze (logos) içkin olamayacağı, anlamın metnin bağlamında saklandığı; ne var ki bağlamın da yazıda kaybolduğu, dolayısıyla ele geçirilemeyeceği; Batı'nın şiddete ve ikili karşıtıklara bağlı olarak kurduğu gerçekliğin de bir yanılığa olduğu sonucuna gider.

Bu düşünsel arka planıyla sanatı şekillendiren ve metinlerde parodiyi, “oyun” kavramı, metinlerarasılığı ilke edinen postmodernizm, bunu tarihsel bir olgu olarak savunur. Zaten postmodernistler için tarih de bir parodidir. Bağlamından koparılan tarih, salt malzemeler yığına dönüştürülüp keyfi biçimde kullanılır. Öyleyse insanlık için tarihin hiçbir döneminde evrensel doğru olmamıştır ve her bir insan için genel geçer gerçeklikten de söz edilemez. Doğru kavramı, mekân-zaman sınırlarında göreceli bir kabuldür, daima yanlışılanma potansiyeli taşır (Şakar, 2015: 65-79).

Postmodern insan, artık anlamı kendi kişisel yolunu izleyerek bulmayı umut eder, gerçeğin yerine imajı koyar (günümüz mask insanı), aşırı göreceli tavır takınır. Bu bakımdan, postmodernizm ve postmodern sanat, yeni bir gerçeklik anlayışının peşindedir. Bu, gerçek ile düş'ün/kurmacanın iç içe olduğu bir gerçekliktir. Postmodern sanat, okura fantezi ve imajlar dünyası sunar; gerçekliğin göreceliliği ve tek gerçek düşüncesinin imkânsızlığını, gerçeğin ve anlamın çokluğunu gündeme taşır. Sonuçta insan, gerçeğin sadece bir parçasını bulabilir (Çetişli, 2010: 158-169).

Demek ki; gerçeği arayış serüveninde Batı sanatının bütün ekolleri, onu ararken öznellikten ayrılmamıştır, denilebilir. Bir gerçek vardır; anlamını insanda açığa çıkarabilir, ancak onun varoluşu asla insana bağlanamaz. Çünkü gerçek, hiçbir yorum ve inşa gerek duymadan zaten *orada öylece var olan* şeydir. Onu yakalamaya çalışan her türlü yönelim, ancak belli bir cephesini görebilir. Buna rağmen Batı sanat akımlarını doğuran her düşünsel yaklaşım, salt eşyayı ya da doğrudan sanatçıyı (insanı) merkeze alarak, en başta Hümanizmin düştüğü “tanrılaştırma” yanılışına düşmüştür, denilebilir. Kantarcıoğlu; T. S. Eliot’ın da bu bağlamda Batı sanatındaki “*hastalığa*” doğru teşhisi koyarak insanın tanrılaştırılmasına, edebiyatın da dinin yerine geçmesine karşı çıktığını hatırlatır (2004: 38). Ne var ki Batı sanat ve felsefesi, kozmolojik anlayışlara bağlı olarak dinamik bir değişim içinde olsa da daima eşya ve insan merkezinde kalarak gerçekliği bu çerçevede aramış; “hakikat” düşüncesini alaşağı ederek sanatı ve felsefeyi bir din gibi sunmuştur, denilebilir.

1.5. Sanatta Gerçeklik

“Tekrarlıyorum, sanat bir tür duadır. İnsan yalnızca dualarıyla yaşar.”
(Tarkovski, 2009: 206)

Sanat, gerçeklikten bir sapmadır. Gerçeği olduğu gibi yansıtma kaygısına dayandığı durumlarda bile onun varlık biçimi, olanın olduğu şekliyle görünmediği -yahut görülemediği- yolundaki bir iddiayı saklı tutar. Aksi takdirde estetik yaratım eyleminin mümkünü kadar meşruluğu da sorunlu hâle gelir. Öyleyse eser, hangi amaçla var ediliyor olursa olsun, sanatın gerçekliği, “alternatif” olmaya dayalı bir hüviyeti taşır.

1.5 1. Sanatsal Gerçekliğin Ontolojik Hüviyeti

İnsanın sürekli olarak peşinde olduğu “gerçek”, ontolojik hüviyetinin gereği olarak bilinip kavranılmayı gerektirir. Ne var ki; gerçeğin aranan bir şey oluşu, onu dilde ve imgelemde gizemli kılar. Bu aranma izleği; sanat eserlerindeki gerçeklik algısını ve ancak onunla söz konusu olabilen muhtevayı, sunuş biçiminin (çünkü sanattaki gerçeklik, daima dönüştürülmüş olandır) esası yapar. Yani gerçeklik algısı, sanatsal formu ve sunumu da belirler. Bu yüzden sanat eserine/metne, bu onun formu ve sunuluşunun aura’sı çözümlenerek nüfuz edilebilir. Öyleyse çözümlenme, eserde form olarak ortaya çıkan estetiğin -veya estetik yapının- anlaşılabilmesi olarak düşünülebilir. Onun paranteze/askıya

alınması (epokhé)⁸ ise eserdeki gerçek iddiasının (gerçeklik algısı) görünür kılınmasıdır. Burası, sanat ontolojisi ile fenomenolojik bakışın ortaklık alanıdır. Fenomenolojik bakış, o şey’i her neyse sadece ve tüm gerçekliğiyle kavramaya (bkz. Husserl, 2010 ve Mengüşoğlu, 1945: 47-74); sanat ontolojisi de “reel yapı” ile gerçekliği içeren “irrel yapı”nın organik ilişkisini anlamaya çalışır (bkz. Tunalı, 2011). Sonuçta, kuramsal ya da felsefi yaklaşım yoluyla sanat eserindeki “gizemin” bir “bakıma paranteze” alınması, alımlayıcı için en başta “durağanlık” ama aynı zamanda “belirsizlik” imgesini de üzerinde taşıyan gerçeğin ortaya çıkma eğilimi göstermeye başladığı (ortaya çıktığı değil) zamandır. Burada gerçeklik, belirsizliği belli bir miktarda üzerinden atmış durumdadır (esasen bu değişim, alımlayıcının bakışındaki değişiklikler) ve dinamik niteliktedir. Baştaki “durağan ama belirsiz” olma imgesi ile sonraki “dinamik ama daha belirli” olma imgesi arasındaki her iki çatışıklık durumudur ki gerçekliğin ne olduğu konusundaki kesin kavrayışı süreli erteler.

Öyleyse estetik gerçeklik -düşünsel ve felsefi anlamıyla- mutlak bir doğru, tek bir gerçeklik sunmak istese bile onu ele geçirip aktarabilme imkânından yoksundur. Fakat sanatçının gerçeği nasıl gördüğünü ve yapıta nasıl aktardığını (*sanatsal yalanı ne şekilde söylediğini*) kavramak, o eserin; giderek de aynı sanatçının öteki eserleriyle beraber sanatçının kendisinin, nihayet o toplumun ve çağın belli bir dönemde gerçeği, gerçekliği en azından bir cephesiyle, nasıl algıladığını saptamaya yol verir. G. Lukacs, bu bağlamda araştırmacının bakış açısını şöyle belirler:

Bir eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken nokta, bir yazarın anlatımındaki özellikleri bulmak değil, yazarın yöneldiği doğruyu belirlemek olmalıdır. Bu, üslubun önemsiz olduğu anlamına gelmez. Tersine, benim inancıma göre, bir yazarın eserindeki dünya görüşünün incelenmesi ile belli bir özün verildiği belli biçimin incelenmesi arasında ne kadar yakın bir bağ kurarsak, çözümlememiz de o ölçüde başarılı olur. Yani eleştirmen, eseri inceleyerek bir yazarın dünya görüşünün boğuntuyu benimsemesine mi, yoksa reddine mi dayandığını, gerçeklikten kaçmasına mı yoksa onunla yüz yüze gelmeye hazır olmasını mı öngördüğünü açıkça ortaya koymalıdır (2000: 93).

Boris Suçkov ise sanatçının gerçeklik algısını dondurulmuş bir zaman dışılığına hapsedmeden tarihsel değişime bağlı kalarak; “*Bir yazar gerçekliği çözümlerken, araştırmakta olduğu dünyanın hangi yönde hareket ettiği hakkında bir anlayışa varmak zorundadır.*” (2009: 111) der. Buna göre, sanatsal gerçekliğin toplumun ve dış dünyanın değişim ve gelişimine bağlı, pratik bir olgu olduğunu söylemiş olur. Benzer biçimde Osman

⁸ Edmund Husserl’in kullandığı anlamda kullanıyoruz.

Çakmakçı da; “Öncelikle şair nasıl bir çağda yaşadığını çok iyi çözümlmeli, çağa karşı bir tavır geliştirmeli ve şiirini ileride bir poetika hâline dönüşecek olan bu tavrın doğrultusunda yazmalıdır.” (Çakmakçı, 2012: 66) çıkarımında bulunur.

Gerçekliğin çeşitli ve öznelliğe açık olmasına karşın, sanattaki gerçekliği değerli kılan, sanatçının gerçeklikle kurabildiği ilişkinin “sahih/sahici” bir çabaya dayanmasında ve onu dönüştürerek somutlamasında yatar. Bu sahii/sahici çaba, onu diğer sanatçılarla aynı tutarlılık düzleminde muhafaza eder. Böylece gerçeklik, ona duyulan sadakat ölçüsünde varlığını korur; kaybolmaz. Görülen-algılanan dünyaya, eşyanın tabiatına uyan sanatçı, dış gerçekliği (reel dünyayı) hazır malzeme olarak kendi prizmasından geçirebilecektir: “*Dünya ne anlamlıdır, ne de saçmadır, diyor Robbe-Grillet, dünya sadece oradadır. ‘Çevremizdeki nesnelere sıfatlarımızla bir ruh ve amaç yüklenmeye kalkmamıza rağmen, nesnelere oradadır. Yüzeyleri temiz ve pürüzsüzdür, bozulmamıştır, belirsiz bir parlaklıkları ve saydamlıkları da yoktur*” (Fischer, 2010: 195). Öyleyse sanatçıya kalan, belli ilkesel tutumlarla dış gerçekliğe yönelerek sanatın araç ve yollarıyla kendi gerçeklik algısını aktarmaktır. Ernst Fischer, kapitalist düzendeki sanatçılar içinde gerçekliğin yitimi sorununun farkında olanların bu farkındalığı dolayımında onların “içten” ve “yetenekli” oluşlarını öne çıkarır. Yazar, bu sanatçıların gerçeklik karşısındaki sadakatlerini onların tutumlarını sıralayarak ilkesel bir düzenlemeye sokar. Buna göre onlar;

(...) günü geçmiş kalıplarla, kandırıcı sözlerle yanıltulamaz. Egemen “kamuoyu”nun onlara gerçeklik diye zorla benimsetmeye çalıştığı birtakım değerleri benimsememekte ve her şeyi olduğu gibi görmekte direnirler, her türlü propagandadan tiksiniirler, bütün öğretii kalıplarını kuşkuyla karşılarlar, gerçekliği aldatici olguların, sözlerin ve alışkanlıkların ötesinde ararlar. Yalnız görebildikleri, duyabildikleri, dokunabildikleri ya da doğrudan doğruya sezebildikleri şeyler üstüne konuşmaya kararlıdırılar. En küçük ayrıntıya, görülebilen, duyulabilen, gerçekliği yok edilemeyecek ayrıntıya sıkı sıkıya sarılırlar. Bu ayrıntıların ötesindeki her şey kuşku yaratır onlarda. Bu ayrıntılardan, özenle ve bir şey söylemeden gerçekliği yeniden kurmaya çalışırlar (2010: 194).

Fischer, yeni-olguculuk (neo-positivism) akımı dediği bu tutumu, önyargısız bir içtenlik dileğini yansıttığından büyük oranda olumlu bir tavır olarak görmeyi yeğler. Nitekim sanatın sahici oluşu da bu iki tutuma bağlı olarak en başta gerçek nasılsa onu öyle görmekle olur. Ancak ondan sonrası, dış gerçekliği aşan bir “gerçeklik” algısıyla ilgilidir. Burada Fischer, en azından metafizik kavramını dışta bırakmış olsa da, metafiziği sanatından atmayan bir sanatçının bile yeni-olguculuğun temel bakış açısından ve görme biçiminden bir pay alması, gerçekliğe olan sadakatin bir gereği olacaktır.

1.5.2. Sanatsal Gerçekliğin Temel İlkeleri

İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat için genel geçer ilkeler belirlemek, bir sanatçının ya da araştırmacının tekelinde olamaz. Ne var ki sanatın kadim tarihi ve birikimi, ondan birtakım temel ilkeler “çıkarsama” imkânı konusunda oldukça cömerttir. Bununla birlikte nesnel çıkarsamalara gidebilmenin ölçütleri olmalıdır. Bu ölçütler, sanatın somut birikimlerinden, varoluş gayesinden, sanatsal yaratımın insana, evrene, gerçekliğe dair amaçlarının anlaşılmasından hareketle ortaya konulabilir. Öyleyse sanatsal gerçekliğin temel ilkelerinin ne olduğu/olabileceği araştırması, sanat-insan arasındaki sahicilik zemininde kalarak, sanatın varlık nedenini ve biçimini irdelemeyi gerektirir. Nitekim Christopher Caudwell de, kitabında başka ilkeler üzerinde durmakla beraber; “*Şiirin temel özellikleri, zorunlu olarak, dilin yapısından ve şiirin topluma, insana ve gerçekliğe ilişkin etkin işlevinden gelmektedir.*” (1988: 160) der. Bu yaklaşıma bağlı kalarak genel ve temel bazı başlıklar belirlenebilir.

1.5.2.1. Estetik Dolayım

Bir gerçeklik arayışı, bir gelecek inşasının da tasarım çabasıdır. Sonunda “gerçek” olarak kanaat seviyesine çıkarılan algı, sanatçı-öznenin düşünsel olarak topluma ve bütün dış dünyaya açılmaya başlamasının temel şartı olur. Buna göre, eserdeki gerçeklik, bizce soylu olsun ya da olmasın, sanatçı tarafından pratik ya da pratik sonuçları haiz bir yarar olarak tasarlanmak ve sunulmak durumundadır. Çünkü sözgelimi en uç öncü (avangardist) bir eser bile kendi okurlarının ona katılımıyla söz konusu pratik yararı sağlamış olur. Caudwell, şiirin doğuşu bahsinde ilkel toplulukların ortak yaşamı içinde, insanın gerçeklikten daha yüce (üstün) bir gerçekliğe varmak için hayal yoluyla sanatı kullandığını, bu yeni gerçeklik kurgusunun bir sapma, bir yanılsama olduğunu ifade eder. Fakat bu yanılsama “ekonomiktir”. Çünkü olması gereken pratik eylemi yani toplumsal çabanın özünü değil, ama toplumsal karmaşayı, kolektif coşkuyu ve dinamik rolü yansıtır. Bu yüzden, şiirdeki “hakikat” bu coşku ve dinamizmdir (1988: 40-41).

Fischer’e göre de dış dünyadaki hazır, verili gerçekliğe karşı büyüden doğan (2010: 15-16) ve nihai ufkunda daima büyümlü ütopyalar inşa etmenin⁹ peşinde olan sanat, dış dünyanın dolayımınla yansıtılması ölçüsünde estetik ya da slogancı ve propagandacıdır. Natüralist -dolayısıyla salt eşyanın duyulurluğunda temerküz eden- sanat dahi, estetik

⁹ Büyümlü ütopyalar inşa etme ifadesinde sanatın doğuş nedenleri arasında sayılan topluma karşı “yabancılaşma” etkisini göz önünde bulunduruyoruz (bkz. Fischer, 2010: 41).

varlığıyla okuru büyüler; elverir ki slogancı ve propagandacı olmasın. Ve her iki durumda da sanat, hazır gerçekliği (realiteyi) keskin bir dönüştürmeye-değiştirmeye tâbi tutar. Nitekim sanat tarihi, hem en soylu ve hem de en bayağı sanat eserlerinin çoklukla bireyin ya da toplumun en buhranlı zamanlarında doğduğunu ispatlamaya yeterlidir. Yani kriz dönemlerindeki mutlak çözüme dönük arayışlar, tepkisel ve diyalektik olarak, sanatta da en soylu ya da en bayağı eserlerin ortaya konulmasını getirir.

Diğer taraftan, gerçeklik algısı, insanın gelecek inşasına bağlı tasarımlarını hem kurarak hem de onun eşliğine ihtiyaç duyarak, pratik hayata dâhil olur. Bu durumda sanat eserinden insanın geleceğe dönük tasarımlarını açmaması, ona katkı sağlaması, okuru “cesaret ve zarafet” (Süphandağı, 2017: 54-55) ile kuşatması beklenebilir. Nitekim “*Samuel Johnson, ‘yazarlığın tek amacı, okurun hayattan daha fazla zevk almasına ya da ona katlanmasına yardımcı olmaktır,’ der*” (akt. Shields, 2016: 193). Victor Shklovsky’nin düşünceleri de sanatın görünür-duyulur gerçekliği, bilinen ve ezberlenmiş biçimde değil de nesne üzerinden insan tinine değgin olan yanıya ele alması gerektiği yönündedir: “*Sanatın amacı, algılananları hissedildikleri şekliyle aktarmaktır, bilindikleri şekliyle değil. Sanat, kişi hayatın hissini yeniden yakalayabilsin diye var. İnsanlara bir şeyler hissettirmek, bir taşı taş gibi soğuk gösterebilmek için var*” (akt. Shields, 2016: 165). Öyleyse sanat, hayata karşı bir aşılama yoludur. Aksi hâlde ya sanat dışı bir poetik tutum ve amaçtan ya da gerçekliğin gereğinin ıskalandığından, dolayısıyla sanat dışılıktan söz etmek kaçınılmazdır.

Öyleyse bir tahlil için de sanatın sınırlarında kalmak, “dönüştürülmüş gerçekliğin” araştırılması anlamını taşır. Edebiyat metinlerinin çözümlenmesinde, tüm farklı adlandırmalara rağmen, genel olarak -sanat ontolojisi bakımından söylenirse- metnin organik ve inorganik tüm katmanlarına; yapısalcılık sonrası değerlendirmeye göre de metnin bağlamına nüfuz etme amacı yatar. Edebî metinlerin tahlilinden sonra bir senteze varırken onun var kılınmasına yol veren ve onunla beraber taşınan “dönüştürülmüş gerçekliğin” de ortaya çıktığı söylenebilir. Bu, edebî metnin ana omurgasının görünür kılınmasıdır. Ancak her gerçeklik iddiasının, Nietzsche’nin yobazlık olarak gördüğü yaklaşımıyla, “*ispat terbiyesizliği*”nin dar dairesine sığması da beklenemez. Çünkü doğası gereği modern sanat, *kendine özgülüğü* dolayımlayan bir özgürlük umudu üzerinde kurulur. Tahlil çalışmalarının temel amaçlarından biri, edebî metindeki bu dönüştürülmüş gerçekliği görünür kılabilme ve araştırmacı, metni parçalarına ayırıp çözümler yaparak sanatçının eserinde yansıttığı gerçeklik üzerinden bir genel senteze varır.

Gerçekliğin estetik alana taşınmasının ardında ve temelinde sanatçının varlık algısı yani insanın varlığı yorumlayışı yatar. Ancak bu yorumlayışın ifade biçimleri, sanatçının

duygu, düşünce, algı dünyasına göre “dönüştürülmüş” biçimde yansır. Aksi hâlde duygu ya da düşüncenin estetik eser ufkuna kavuşması, kuşku ve tartışılır olabilir. Sanattaki dönüştürüm işi, gerçekliğine inanılan iddianın görünür kılınması için *yalan söylemektir*: Sanat gerçeği ararken söylenen bir yalandır ve bunu dolayım lamayla yapar. Nitekim Picasso; “*Sanat doğruluk değildir. Sanat doğruyu tanımamıza yarayan bir yalandır*” (akt. Shields, 2016: 53) derken Emily Dickson, “*Doğruyu söyle ama çarpıtarak söyle*” (akt. Shields, 2016: 93) tavsiyesinde bulunarak sanatsal gerçekliğin dönüştürülmüş olması gerektiği yönündeki estetik birikimi destekler.¹⁰ Aksi takdirde sanatın o kendine has işlevi (gerçekliği kırması ya da gerçeklikten başka bir şey olarak var olması) söz konusu olamaz. Bugün hiçbir makul yaklaşım, sanat eserini “*yol boyunca gezdirilen bir ayna*”ya benzetme mekanikliğini ve edilgenliğini kabul edemez. Dönüştürülmemiş gerçeklik, estetik yapıtta barınmaz ya da estetik yaratım için yeterli sayılmaz. B. Suçkov, bu ayrımı şöyle dile getirir:

Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı, gerçekliğin bir benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelere bir hayli ayrılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlemesinden de bir ayrılık taşır; aynı zamanda insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini ve çevresindeki dünyaya olan ta[v]rını da yansıtır. Zihni ve entelektüel faaliyetin özel bir biçimi ve insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanıyorsa da belli bir dereceye kadar ondan bağımsızdır (2009: 11).

Çünkü dış gerçeklik, artık ona yönelen sanatçının algı süzgecinden geçerek esere dâhil olur ve içten içe onu inşa eder. İhsan Derman da algılamayı nesne ve onun yorumu olarak ele alır ve bireyin gerçeklik algısını eşyanın bir yenisunumu (representation) olarak tanımlar. Bu konuda da Picasso’nun yaklaşımını örnek verir: “*1920’lerde Picasso’ya neden nesnelere oldukları gibi çizmediği sorulduğunda, o da ‘zaten nesnelere oldukları gibi değillerdir,’ cevabını vermiştir. Bu, nesnenin kendisi ve görünümü arasındaki nitel farklılığı vurgular bir yanıt*” (2010: 45). Öyleyse sanattaki gerçekliğin dönüştürülmüş olarak sunulması, onu alımlayıcının ya da araştırmacının eserde “arayacağı” bir öz konumuna yerleştirir. Bu durumda form, metindeki gerçekliğin bir gösterim çabası, düşünsel/fikrî öz’ün dolayımıdır. Nihayet sanat, gerçekliğin estetik düzlemdeki somutlamasıdır.

¹⁰ Burada *sanatın yalan söylemesine* dair mecazın nihai amacında gerçek ve doğru olanın “gösterilmesi”nin durduğu, daima akıldaki tutulmak durumundadır. Tam da bu ilkeye bağlı kalarak belki Divan şiirinin mecaz sistemi ile bir hesaplaşmanın yapılması gerekir.

1.5.2.2. Şahsî Tecrübe

Bilimsel-düşünsel zeminde aranan gerçeklikten farklı olarak gerçekliğin sanattaki sunumu, ispata veya mantıksal çıkarıma değil, sanatçının deneyimlerine bağlanır. Ancak sanat eseri; bilim ve felsefeyle kesişim noktalarına da sahip olabilir. Bu anlamda bir eserde örneğin mantıksal nedenler içinde çeşitli sonuçlara varılabilir. Sanatçı, yaşantıladığı deneyimleri, dolaylı biçimde estetik alana dâhil eder. Çünkü *tecrübe aktarılamaz* yani kendisi değil, ancak ona dair bilgi aktarılabilir. Bu noktada, doğrudan bilgi aktarımının sanatın ontolojik varoluşuna ters olarak öğüt vermeye (nasihatçılığa) dönüşmesi, oldukça kolaylaşır. Sanat, tecrübenin *aktarılamama sorununa* karşı bir *somutlama* yoludur ve bunu öğüt vererek değil, dolayımlyarak aktardığı ölçüde “sahih/sahici” bir karakter kazanır. Söz gelimi; sinemayı roman ve hikâyeden daha etkili kılan somutlama işi, dolayısıyla da daha inandırıcı olabilme imkânı olmalıdır.

Gerçeklik kavramının sanata dahline dair düşünce ve etütler, genel anlamda “şahsî tecrübe” dolayımında ifade edilebilecek bir çıkarıma götürür. Nitekim bu ifade, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın sanat poetikası için de özel ve merkezi bir kavramdır. Tanpınar, sanatsal gerçekliği “*şahsî tecrübe*”ye sabitler (2015: 132). Buna göre, metinde anlatılanın yaşama temas kurması onu *sahici, gerçekçi, inandırıcı* kılabilir. Tanpınar’ın aktarımıyla Dante’nin; “*Bir şeyi resmetmek için evvela o şeyin kendisi olmak gerekir.*” sözü, deneyimlenmemiş olanı da sanata dâhil edebilmeye izin verir. Ancak Dante’nin söylediği bağlamda yorumlanırsa; sanata aktarılabilecek olana içtenlikli bir yaklaşım gerekir. Bu durumda, kimi zaman sanatçının sanat eseri yoluyla bir deneyimleme çabasına girebileceği de iddia edilebilir. Yani sanatçı, yaşantılamadığı bir durumu ve duyguyu esere konu alarak, dilsel bir gerçeklik alanı inşa edip onu tecrübeye dönüştürebilir. Örneğin; Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sında Raskolnikov’un tefeci kadını öldürmesi ve bunun ardından kahramanın yaşadığı ruh hâllerinin o çok gerçekçi, inandırıcı olarak kabul edilegelen anlatılışına bakılarak yazarın birini öldürmüş olma tecrübesinden söz edilemez. Görünüşte buna bir ihtimal verilse bile, söz gelimi *İki Yeni Gelinin Anıları*’nda kadınların türlü hâllerini son derece inandırıcı biçimde anlatabilen Balzac’ın ustalığı, okur nezdinde yazarın sahici tutumuna ve içten oluşuna ya da dil üzerinden bir tecrübe inşasına gittiği fikrine dayandırılabilir. İsmet Özel’in “Sevgilim Hayat” şiirindeki “*sen / her hafta oğlunu leğende yıkayan hayat*” (2009: 107-110) dizelerinde ya da Sezai Karakoç’un “Anneler ve Çocuklar”ındaki “*Kaçar herkesten / Durmaz bir yerde / Anne ölünce çocuk / Çocuk ölünce anne*” (2010: 91) dizelerinde şahsî tecrübenin izleri sürülebilir.

Bu örneklerde ya yaşanmışlıktan ya da bir bakıma gözlemin deneyime dönüşmesinden söz edilebilir. Dolayısıyla kişisel deneyime dayanan ya da bu izlenimi veren eserler, okura sahici ve tecrübe edilebilir olarak görünür; aksi ise yapaylık ve yapmacılıktır. Üstelik ispat değil, ama mantıksal bir tutarlılığın, gerçeğe uygunluk ilkesinin açığa çıkması da okurun beklentileri içindedir. Burada örneğin fantastik nitelikler taşıyan herhangi bir eserin ispat ve mantığa ters olmasının hiçbir açıklaması olamaz, fakat belirlenen ilkeler, birbiriyle geçişkenlik içinde olmak zorundadır ve bu muhtemel tepkiye karşı “niyet ve bilinç” ilkesinden söz etmek gerekecektir. Nihayet şahsî tecrübe ilkesi için sanatçının deneyimlerinin estetik dolayımamaya muhtaç olduğu, oysa bizzat yaşantılanmayan bilginin tecrübeye dayalı bir dil ve anlatım ile sunulması beklenebilir.

1.5.2.3. Realiteye Uygunluk (Sahicilik)

Kimi modernist, öncü (avangart) örnekler ve anlayışlar ya da postmodern tutumlar paranteze alınır¹¹ genel olarak sanatçının anlatımda inandırıcılık gibi bir ilkeyi daima göz önünde tuttuğu söylenebilir. Dolayısıyla gerçeklikle ilişki kurma iddiası taşıyan her metnin ya da sanatçının “*sahicilik*” iddiası olması beklenir. Ve sahicilik, okurun metinle kendi yaşantısı arasında paydaşlık kurabildiği ölçüde güç kazanır. Bunu metnin okura bir imkân olarak sunması, ama gerektiğinde okuru Umberto Eco’nun tabiriyle “*psikolojik bir işbirliği*”ne (2001: 11) çağırması gerekir. Eco’nun “*örnek okur*” (2012: 21) kavramında olduğu üzere sıkı bir orman (*jungle*) içindeki okurun ormandan çıkmak üzere kendi yolunu yine kendisinin bulması gerektiği metaforu, esasen okurun kendi deneyimlerini ve yaşantısını esere dâhil etmesi olarak anlaşılabilir. Deneyime dayanmayan bir “*psikolojik işbirliği*”nden de söz edilemez. Zira psikoloji, bir bilgi olarak değil, yaşantılanan hâl olarak mümkününe kavuşur.

Ancak sanatçı ile eserin gerçekliğinin farklı olabileceği de bir vakıdır. Yapıtla sanatçı arasındaki tutarlılık ilişkisine değinen David Shields; “*Zamanın başlangıcından bu yana, her sanat hareketi sanatçıların gerçeklik olarak gördükleri şeyi sanat eserinin içerisine gizlice nasıl daha fazla sokacaklarını bulma çabasıdır.*” (2016: 15) der ve Zola’nın “*Doğru dürüst her sanatçı kendi gözünde az çok realisttir.*” sözünü aktarır. Burada gerçekçilik (realizm) değil, ama gerçeklik konusunda önemli olan, Zola’nın “*her sanatçıyı*” bir ölçüde realist olmakla ilişkilendirmesi; üstelik bunu “*kendi gözünde*” diyerek yine o

¹¹ Burada öncü (avangart) ya da postmodern tutumların da ironik olarak gerçekliği ima ettiğini ya da onu özel bir dönüştürüme uğrattığını kabul etmek gerekir. Çünkü gerçekliği bir bilinç olarak taşımayan hiçbir *bozucu sanatsal eylem*, asla yeni bir gerçeklik de üretmez.

sanatçının değerlendirmesine göre belirlemesidir. Sanatçının şahsî tecrübelerinden hareketle yazdığını ima eden metinler, okur muhayyilesinde *o sanatçının sahici bir tutumunun olduğu* imajını doğurabilir; okurun hayata dair bilgisi ile örtüşümün sağlanmasına imkân verir. Esasen Tanpınar da, Yahya Kemal'in "*realist görüş ve ölçü fikri*"nden (2015: 357) haber verirken bu matematik ölçüyü gündeme getirir.

John Berger; "*Sahicilik tek bir sadakatten doğar: Deneyimlerin muğlaklığına duyulan sadakatten.*" (akt. Shields, 2016: 189) derken, merkeze aldığı muğlaklık, okura açılan özgürlük alanını ima ediyor olmalıdır. Okurun özgürlüğüne duyulan bu saygı, tecrübe edilmiş olanın aktarımında gerçeklik algısının *sahici/inandırıcı biçimde sunuluşunu* destekleyen bir tutum gibi durur. Çünkü muğlak bırakılan alan, özgür bırakılan okurun (burada yine Eco'nun "*örnek okur*"u hatırlanabilir) kendi deneyimleriyle doldurulur. Goethe'nin *insanın şahsî yeteneklerini harekete geçirmeyen her anlatıdan tiksinti duyduğunu* söylemesi, böyle bir "*örnek okur*" beklentisini gösterir. Çünkü metnin sahiciliği, okurda tamamlanabilecek açık uçlu bir *taleptir*. Dolayısıyla Goethe, bireyin yeteneklerini önemseyip dikkate almayı yeğlerken onun özgürlüğüne duyulan saygı mesafesini de ilkeleştirmiş olur.

Öyleyse sanattaki gerçeklik, hayatın pratiğiyle çelişmezlik içinde oluşu, aksi durumda da görünür-duyulur olanın bir bilinç ve niyete dayanılarak sanata dönüştürüldüğünün ima edilebilmesini talep eder. Bu bağlamda da okurun çok cepheli, etkin tutumuna ihtiyaç vardır.

1.5.2.4. Niyet ve Bilinç

Sanatta gerçekliği doğuran temel ilkelerden biri, "niyet ve bilinç" olarak belirlenebilir. Bunu "bilinçli ve istençli" olmakla dillendiren Nietzsche, yalnızca "*yalan söylemek zorunda olan, / bilerek ve isteyerek yalan söylemek zorunda olan*" (2019: 3) çılgın şairlerin, hakikati söyleyebileceğini dillendirir. Bunun gerçekten sadece şairlere ait olup olmaması bir yana, ama tesadüfün anaçlık ettiği bir gerçeğin ya da doğrunun, sanatın soylu alanında hemen hiçbir değeri ve devamlılığı olamaz. Zira estetik yapıt, her ne kadar tek başına bir etkin yaratım olsa da, yapıtın onu ortaya koyan sanatçıdan mutlak bağımsızlığı, en azından sanat tarihi bağlamında, mümkün görünmez.

Örneğin çingenelerin konu edildiği metinler, kuramsal düzlemde "bohem"ın tanım alanına epeyce dâhil olduğu hâlde, bohem tarzın Baudelaire ile başlatılması, çingene hayatının tarihsel olarak çok daha eski zamanlara uzanmasına rağmen. Türk edebiyatında

da Ahmet Midhat'ın eserlerindeki “postmodern”e yakın kimi niteliklerin postmodern olarak kabul edilememesi, aynı düzlemde değerlendirilebilir. Her iki örnek de, başka birtakım nedenlerle beraber, temelde bir “bilinç ve niyet”e dayanmama noktasında paydaştır. Burada kilit nokta, Ahmet Midhat'ın sadece eserlerine bakılmakla değil, yazarın kendisinin tarihsel açıdan ve gerçeklik algısı bakımından Lyotard'ın “*postmodern durum*” dediği olguyu yaşayıp yaşamadığının sorgulanmasıyla ilgilidir.

İmmanuel Kant da, arıların mükemmel geometrik şekiller üretmelerine rağmen petekleri sanat eseri saymıyor oluşumuzu, arıların akıldan yoksunluklarına ve içgüdüyle hareket etmelerine bağlar. Doğa ürünleri bir sanat olarak sayılacaksa bile doğanın güzelliği, ancak onların ardındaki yaratıcıya mâl edilebilir (Lenoir, 2004: 95). Çünkü bilme ve niyet, arılara değil, Tanrı'ya aittir. İslami geleneğe ait metinlerde de bütün *mevcudat* bir sanat eseri olarak görülür ve ardında bir *Sâni-i Mutlak* vardır. Ne var ki düşünen insanın sanatı, bütün bunların mevcut hâliyle var olmasından ayrı olarak görünür gerçekliğin kırılıp aşılmasının, gerçeklik arayışının niyet ve bilince dayandırılmasının sonunda doğabilir.

1.5.2.5. Tutarlılık

Bir metnin anlamı ya da anlamı reddedişi, belli bir gerçekliğe göre var olmak zorundadır. Form, imaj kuruluşları, anlatış biçimi, üslup vd. tüm ögeler, bu anlamın/reddin algılanışını belirler. Dolayısıyla okurun, metinde bunların toplamından bir edebî gerçekliğe varması beklenir. Sanatçı, sanatın imkânlarından yararlanarak gerçeği kendi algılarına göre, bir estetik düzleme doğru taşıyarak dönüştürür. Bu bağlamda metnin tüm ögeleri, birbiriyle tutarlı olmak durumundadır.

Bu çerçevede, sanatsal aktarımın iki bakımdan tutarlı olması beklenebilir: “Biçimsel/formel tutarlılık” ve “anlamsal/düşünsel tutarlılık”. Zira sanatçı, kendi gerçeklik algısının şartlarını bilir ama onu poetik amaçlarla önce kendi imgeleminde ve sonra eserinde dönüştür. Sanatsal gerçekliğin sunumuna karşılık gelen bu olay, ancak ve ancak kendisinden doğduğu gerçeklik algısının talep ettiği form olarak sunulabilir. Dolayısıyla eserin formel varlığı, onun tüm biçimsel unsurlarının aynı yöne bakmasının ve bir araya gelmesinin mümkün olmasını ister. Dolayısıyla estetik değer taşıyan eserin her ögesi, metnin gerçeklik olarak işaretlediği ufka bakmayı, her hareket, her eylem, her alt öge aynı yöne doğru akmayı gerektirir. Söz gelimi, herkesin mutluluğunu ima eden çağrışımlarla yüklü bir mekânın kurgulandığı şiirde her unsur, her malzeme ve şiiri kuran her estetik öge, bu mutluluk hâlini destekler. Ancak şunun yanıltıcı olmaması gerekir: Baştan ayağa mutluluğun olduğu bir

tabloda bir zıtlık da varsa (örneğin ikide bir kesilen elektrikler bir leitmotiv olarak devam ediyorsa) metnin nihayetinde bu iki zıt durum, şiirin nihai gerçekliğinde yine aynı yerde buluşacak veya aynı gerçekliğe hizmet edecektir. Öyleyse kuramsal açıdan da bir örnek olarak postmodern sanatın gerçekliği ve metinsel gerçekliği parçalaması, temerküz etmiş anlamı yerinden etmesi düşünüldüğünde birbirinden ayrı forma ve düşünsele dayanan gerçeklikler görünür. İlk elde tutarsız görünen bu durum, posmodernin mantığına uygun bilinçli bir yapma-etme olduğu için tutarlıdır. Oysa aynı işlem, klasik veya realist sanatta ya da Marksist felsefeye dayalı bir eserde söz konusu olmaz. Çünkü bunların kendi mutlakları, kendi gerçeklik algıları söz konusudur.

Örnek olarak; Orhan Veli'nin "Dalgacı Mahmut" şiiri düşünülürse; bu eserin mantığının yarı fantastik, yarı sürreal bir gerçeklikle temellendiği görülür. Okur, modern öncesi bir Şark anlatısındaki olağanüstü ile Orhan Veli'nin bu şiirindeki olağanüstü kurgu/tahayyül arasında anlatımın benzerliğine rağmen mantıklarının başkallığını; sanatçının da bunu bilinç ve niyet çerçevesinde yaptığını bilir. Bu yüzden O. Veli'nin şiirinde baştan sona bir anlamsal-düşünsel bütünlük ve tutarlılık vardır. Aynı şekilde seçilen kelimeler, anlatım, sadelik, kahramanla şiir dilinin örtüşümü vs. de tutarlılık arz eder. Öyleyse "tutarlılık" ilkesi, bir bilinç ve niyet üzerinde şekillenmekle mümkün olabileceğinden özel bir şiir metni için edebî ve estetik olma nitelikleri, metnin tamamıyla ilgili olabilir. Eğer metnin veya bir şiir kitabının kimi dizeleri gerçeklikle ilgi kurmuşsa ve estetik nitelikler taşıyor ise bunların ancak tesadüf ile açıklanması kaçınılmaz olur. Zaten bu tür eserler, belli bir bilinç ve birikim sahibi olan okur için sürekli bir estetik etki yapmaktan uzaktır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmanın geniş kapsamı dolayısıyla birçok şair ve metin ele alınacaktır. Bu yüzden, sınırlı imkânlar sunan bir yöntem ve tek bir kuramsal yaklaşım yerine Mehmet Kaplan'ın “devir-şahsiyet-eser” düzlemindeki “Eklektik Tahlil Yöntemi” temel alınacaktır. Yanı sıra, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eleştirel yaklaşımları, Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” kuramı, J. Derrida'nın Yapısöküme dayalı analiz mantığı, bu çalışmanın eleştiri ve yorum ufkunu biçimlendirecektir. Çalışma, temelde metin merkezlidir. Bu doğrultuda gerçeklik algılarının araştırılmasında metinlerin talep ettiği tüm yaklaşım ve kuramlardan yararlanılacaktır. Söz konusu seçmecilik ve genişlik, Kaplan'ın yöntemini dayanak alır.

2.1. Mehmet Kaplan'ın Eklektik Tahlil Yöntemi

Modern metin çözümlemesinin Türk edebiyatına bir yöntem olarak girişi, Mehmet Kaplan'ın çabaları ile olur. Kaplan, doğrudan doğruya özgün bir yöntem geliştirmez ama Batı'daki kuramsal gelişmelerin bilincinde, o dönem için Türk edebiyatındaki metin tahlili incelemelerinde var olan eksikliğin farkında olarak araştırmacılara ve okurlara modern yaklaşım yollarını sunan bir alan açar. Eklektik tahlil yöntemi, temelde metne nasıl nüfuz edileceğini anlama çabasıdır. Bu yöntemi “eklektik” kılan da tüm inceleme yöntem ve kuramlarını kucaklayan bir “seçmecilik” tavrını benimsemesidir. Kaplan'ın bu yolu seçme nedeni, Batı'da ortaya konulan hiçbir kuram ya da yöntemin, bir sanat eserini tüm yönleriyle açıklama, anlatma, değerlendirme imkânı veremeyeceğine dair kanaatidir. Kaplan'ın kendi döneminde metin tahlilini nasıl anladığı, geleneksel algıya karşı nesnel bir yerde durduğunu gösterir: “*Metni âdeta pertavsızla gözden geçirmek demek olan tahlil metodu, zayıf eserlerin kusur ve eksikliğini apaçık ortaya koyar. Bu metodun faydası ve tehlikesi buradadır. Şâirler hakkında ezbere verilmiş olan hükümler metnin sıkı bir tahlili ile iflâs eder*” (2009: 13). Tam da bu yüzden Kaplan, bir metni en iyi şekilde anlamak ama aynı zamanda da en tutarlı yorumlara gidebilmek için tüm çözümleme yöntemlerinin tahlil edilen metni açıkladığı oranda dikkate alınmasını teklif eder ve bunu “*Metne bağlı kalmak şartıyla ona tatbik edilen her görüş faydalıdır.*” (2006: 15) cümlesiyle özetler.

Onun analiz mantığı, Batı edebiyatındaki bazı bilimsel görüşlere, özellikle de Fransız edebiyatındaki çalışmalara; Hippolite Taine, Ferdinand Brunetière ve Gustave Lanson'un görüşlerine yaslanır. Bunlardan Taine; determinist mantıklı “ırk-çevre-çağ” ilişkisine dayalı bilimsel kuramının edebiyat, sanat ve sosyal bilimler alanında da uygulanabileceğini düşünür. Taine'den ilham alan Kaplan, metnin parçası ile (“*teferruat*”) “*bütün*”ü yani temel

fikirler ve prensipler arasında esaslı bağlar olduğunu söyler. Bu bağ; parçalardan fikirlere, fikirlerden metnin formuna kadar uzanır. Taine'nin temel tezi, Kaplan'da “devir-şahsiyet-eser”e dönüşür.

Bir başka referansı Ferdinand Brunetiére ise Darwin'in evrim teorisinden hareketle *edebî türlerin (edebî nev'iler) gelişimi ve birbirine intikalini* benimseyen bir metot uygular. Buna göre; canlı türlerindeki üst ve alt tür sınıflamasında olduğu gibi edebî metinler, bir edebî türün örneği olarak ortaya konulur; ait oldukları türün nitelikleriyle o türe bağlı kalır. Metinler, aynı tür içindeki öteki metinlerle alışveriş içerisinde oldukları gibi birbirleriyle karşılaştırılma imkânına kavuşur; açıklamaları, o türe bağlı kalınarak yapılır. Öyleyse Brunetiére'in yaklaşımı, nesnel ve bilimseldir.

Hem edebiyat tarihi hem de metin analizinde daha çok Lanson'u referans alan Kaplan, tahlillerinde esas olarak zihniyet ve fikir değişimlerinin izini sürer. Bu anlamda onun Lanson'dan aldığı en önemli yöntem, edebiyattan toplumbilime ulaşmasıdır. Yani toplumbilimcilerin yaptığı gibi toplumbilimin genel hükümlerinden yola çıkarak edebiyatı açıklamaya yönelmez; edebiyattan toplumbilime ulaşır. Yanı sıra, metin analizinin ardından bir senteze varmayı amaç edinir; tahlillerinden kültüre, zihniyete, millete uzanmak ister. Kaplan; “*Tabiat âlimi, tabiatı toptan tetkike kalkmaz. Küçük ve münferid bir hadiseyi veya varlığı inceler, ondan umumî neticeler çıkarır.*” 2009: 9) diyerek kuramsal tutumunu belirler. Devamında bu kuralın edebiyat için birebir geçerli olamayacağını, edebî eserler arasındaki benzerlikleri bulmak gerektiğini, bunun “*bazı ihtiyatlı tamimlere cevaz verir*” bir benzeşim (analoji) olduğunu söyler. Ayrıca sadece somut olanın tespitinde kalınmasının, bu yöntemin anlamsız ve yanlış kullanılması demek olacağını bildirip söz konusu tehlikeye karşı şöyle uyarır: “*Edebiyat tarihinin verdiği umumî fikirler müşahhas eserden ne kadar uzak ve faydasız ise, müşahhas eserden çıkarılan ve ne işe yarayacağı bilinmeyen teferruat bilgisi de o kadar boş ve hakikî sanat hayatına yabancısıdır*” (2009: 10). Yöntemin araştırmacıdan bu noktada beklediği ödev, somuttan soyuta yükselmek ve parça ile “*bütün*” arasındaki sıkı ilişkiyi ortaya koymak, analizden senteze ulaşmaktır.

Kaplan'a göre; “*Bir devri en iyi ifade eden şahsiyet, bize o devrin anahtarını verebilir*” (2009: 10). Bu yüzden bir eseri incelerken açığa çıkarılması gereken en temel öğelerden biri, onu ortaya koyan sanatçının psikolojisidir. Çünkü;

Bir edebî eserde aranılacak en mühim şey, her şeyden önce onun nasıl bir davranış tarzının ifadesi olduğudur. Bunu bulabilmek için esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, muhteva ve üslûba ait teferruatı bu ruha bağlamak icap eder.

Edibin kâinat, hayat, cemiyet, tabiat ve insan karşısında almış olduğu hususî tavırdan hareket etmek ve teferruattan daima ona varmak lâzım gelir (2009: 10).

Esasen bu bakış açısı ile Kaplan, bir sanat eserini kuran asıl dinamizm ögesi olan “gerçeklik algısı”nı açık etmiş sayılabilir. Ancak sanat eseri, her şeye rağmen, kendi başına bir bütün, bir yapıttır ve bu olgu merkeze alınarak incelenebilir. Bir estetik dolayım olma olduğu için asıl olan, daima metnin kendisidir ve “*Yazarın hayat ve muhiti eserini izah ettiği nispette işe yarar*” (1992: 476). Kaplan’a göre gerek sanatçı gerek metin ve gerekse diğer dış ögeler, tahlil işinin temel öğeleridir. Bu yüzden tahlil çabası, *bir metni oluşturucu unsurlarına ayırmaktır*. Ancak bir senteze (terkip) varmak da tahlil etme çabasının amaçlarından biridir. Bununla birlikte Kaplan, sentezin okur zihninde gerçekleştiği fikrinde sabit durarak; “*Bir terkip, kendisini yapan unsurların yekûnundan fazla ve başka bir şeydir*” diyen *Gestalt nazariyesi, mühim bir hakikati ifade eder. Hangi şiir olursa olsun, nesre çevirdiğimiz zaman, aynı intibai almayız.*” (2013: 204) der.

Mehmet Kaplan’ın metni esas alan analiz anlayışı, modern eleştiri yöntemlerinden Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık gibi kuramlarla örtüşen bir inceleme yöntemidir. Çünkü bunlar, doğrudan doğruya eserin yapısını araştırır. Bugünden bakıldığında, söz konusu yaklaşımlardan başka Kaplan’ın çözümleme çalışmalarının ve yönteminin *yansıtma anlayışı (mimesizm)*¹², *psikanaliz, izlenimcilik, duygusal etki kuramı, sosyolojik eleştiri, tarihsel eleştiri, arketipçi eleştiri ve metinlerarası ilişkiler kuramı* olmak üzere pek çok eleştiri kuramı/yöntemi/yaklaşımı ile ortak olduğu görülür. Nitekim kendisi de, metne bağlı kalmakla beraber, *çeşitli fikir ve usule başvurduğunu* (1992: 6) bildirir.

Onun, bir metne nüfuz edilebilmesi ve anlamın ortaya çıkarılması için yine metnin kendisini esas almasını, metnin etkin bir özne konumunda oluşuna saygı duyma kaygısı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu değerlendirmenin sabit referansı, Kaplan’ın daima metnin talep ettiği okuma yollarına başvurmasıdır. Dolayısıyla onun eklektik yöntemi, faydacı ve kolaycı bir savurganlık ya da her kuramdan “*işine geldiği gibi*” yararlanmak olarak anlaşılamaz. Kaplan’ın seçmeciliği, metne duyulan saygının doğrudan ifadesinden başka bir şey değildir. İnci Enginün’ün şu eleştirileri de bunu ifade eder gibidir: “*Bugün onun metodlarını yetersiz bulan ve eklektik çalışmalarla metin tahlillerine kalkışanlar, çoğu zaman kendi vehimlerini metinlere yansıtmaya çalışmaktadırlar ve asıl hazin olanı, dar bir dünya içinde dolaştıkları için bunlarla yetinmekten hiç de rahatsız olmamaktadırlar*” (2011:453). Demek ki eklektik olmak, yararcı tavra izin vermez; metnin ve onun ardındaki

¹² “Yansıtma kuramı” yerine “yansıtma anlayışı” dememizin nedeni, Platon ve Aristo’nun *mimesis*inin bir kuram ya da yöntem olmaması, Berna Moran’ın da kullandığı “Yansıtma Kuramı I” ifadesinin yanlışlığıdır.

sanatçının, dolaylı olarak da okurun özgürlüğünü garanti altına almasının bir yolu olarak anlaşıldığında tutarlılık arz eder.

Bu çok cepheli yaklaşımlara bakılarak Kaplan'ın çözümleme yönteminin metne yönelik kuşatıcı ve kucaklayıcı bir genişliği olduğu görülebilir. Bu durum, şiir türünün karakterindeki özgürlüğe her bakımdan saygı duyan bir tavidir. Dolayısıyla bu tez çalışmasının kapsadığı metinlerin çokluğu ve dönemsel yakınlık da düşünüldüğünde, Kaplan'ın yöntemindeki kuşatıcılık imkânını israf etmemek şartıyla, aşağıdaki prensiplere bağlı kalınması gerektiği sonucuna varılmıştır:

1. Metni esas alıp öteki öğeleri şiiri açılmadığı ve açıkladığı ölçüde değerlendirmeye katmak,
2. Tek tek şiir metinlerine bakılarak çıkarımların birbirlerini teyit ettikleri oranda o şair ve sanatı hakkında belli kanaate varmak,
3. Sanat eserlerinin “devir-şahsiyet-eser” ilişkisi içinde doğduğu gerçeğini öne çıkarmak,
4. Sanatçının hangi bakış açısıyla böyle bir şiir dünyasını kurduğunu anlayıp anlamlandırmak,
5. Eleştirel noktalarda zihniyet ve fikir değişimlerinin izini sürmek; zihniyet okuması yapmaya çalışmak.
6. Bir şiirdeki gerçeklik görünümünün şairi ne derece yansıttığı, mümkünse bunun kaynağının ve edebiyat tarihindeki yerinin ne olduğu,
7. Varsa ezbere ve klişe değerlendirmelerle verilmiş hükümleri metnin kendi gerçekliği içinde değiştirmek.

3. “KUŞAK” MESELESİ VE TEMSİL DEĞERİ

Edebiyat incelemelerinin ana kavramlarından biri olan kuşak, bizde genelde her on yıllık edebî süre göz önüne alınarak söz konusu edilse de bu ayrımların çok büyük ölçüde saymaca, en azından göreceli olduğu genel kabuldür. Dolayısıyla bu çalışmada kuşak kavramının eleştirilmesi ve onun kolaycı iktidarından uzak durulması esastır. Yanı sıra, belli bir döneme yön veren *tinsellik* olgusunun öne çıkarılmasına bağlı olarak “*temsil değeri*” kavramının kullanılması, daha isabetli olabilir.

3.1. Kuşak Kavramı

Edebiyat literatüründeki “kuşak” kavramı, sıklıkla tartışılır olmasına rağmen kullanılmaya devam edilir. Bu kavram, sanat ve fikir dünyasında bazen belli bir yaştaki “nesli”, kimi zaman belli bir edebiyat yönelimini ve bu yönelime dâhil olan sanatçı grubunu karşılar. Kavramın yerli yerine oturmamış olması, edebiyat tarihi araştırmalarında da bir belirsizlik yaratır.

Felsefî bağlamda, TDK sözlüğünün kuşak kavramına verdiği karşılık; “*Yaklaşık olarak aynı yıllarda doğmuş, aynı çağın şartlarını, dolayısıyla birbirine benzer sıkıntıları, kaderleri paylaşmış, benzer ödevlerle yükümlü olmuş kişilerin topluluğu*” (Akalin vd, 2019: 1542) şeklindedir. Aynı sözlükte toplumbilimi literatürü için; “*Yaklaşık yirmi beş, otuz yıllık yaş kümelerini oluşturan bireyler öbeği, göbek, nesil, batın, jenerasyon*” (2019: 1543) tanımlaması yapılır. Orhan Hançerlioğlu’nun *Toplumbilim Sözlüğü*’nde; “*Yakın yıllarda doğan ve benzer koşullarda yaşayan insanlar... Ekinse dilde yeni anlayışta birleşen insanlar anlamını dile getirir.*” (1996: 249) şeklinde karşılık bulurken Gordon Marshall’ın *Sosyoloji Sözlüğü*’nde kuşak (*generation*), doğrudan biyolojik yaş merkeze alınarak; “*toplumun yaklaşık olarak aynı zamanlarda doğan üyelerinden oluşan yaş grupları*” (2005: 439) diye tanımlanır. Özer Ozankaya da yaşı merkezde tutarak; “*Yaklaşık olarak 25-30 yıllık yaş kümelerini oluşturan bireyler öbeği.*” (1975: 67) belirlemesini yapar. Öyleyse bu sözlüklerin odağında doğum yılları ve aynı dış şartları yaşantılamak vardır. Bu ögeler, edebiyat-sanat alanında kullanıldığında kavramı çok genel ve dışarıdan karşılayabilir.

Konuyla ilgili olarak Ahmet H. Tanpınar, kendi döneminde kullanılan karşılığıyla “nesil” kavramı üzerinde durur. Yazar, kavrama yüklenen anlamdan çok edebiyat tarihini nesiller şeklinde değerlendirmeye karşı olumsuz bir tavır sergiler:

Bu nesil kelimesi maalesef benim anlayamadığım bir şey oldu. Aynı yahut yakın senelerde doğan insanların birbirini muhakkak surette takdir etmelerine bir türlü

alışamadım. Bana ihtiyar Nâilî, en saçı bitmemiş şairimizden her zaman için daha yeni, daha güzel ve daha yakın gelmiştir. Şüphesiz ki kendi içlerinde şairlerimizin çoğu böyle düşünüyor, fakat maksat, şöhretin zengin Amerika'sını ele geçirmek olduğu için, bir kol, bir takım şeklinde hareketi tercih ediyorlar ve az çok aynı esnan sahipleri birleşiyorlar (2015: 21-22).

Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı makalesinde de “nesil” kavramını kullanır ama bu defa önceki olumsuz yaklaşımı görülmez:

“Yeni Türk edebiyatını kurmak için gayret eden ilk iki neslin (1825 ve 1840 sıralarında doğanlar: Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal) zevk ve gayretleri hemen hemen aynıdır. Bu iki neslin ikisi de 17. asır Fransız klâsikleriyle beraber 18. asır Fransız filozoflarını ve gene Fransız romantiklerini okumuşlardır. Kendilerinden sonra gelen 1850 nesli ile beraber (...)” (2015: 107).

Burada yazarın kesin bir dille konuşmak yerine geçişkenliğe kapı araladığı söylenebilir. Yaş belirlemede 15-20 yıllık farkla doğanları aynı nesle dâhil ediyor olması da önemli bir esneklik payıdır. Yazının devamında onun nesil kavramını kullanımında kültürel, sosyal, siyasal süreçlerin belirlediği bağlam, söz konusu nesillerin kimliğini belirleyen ana etkenlerden biri olarak vurgulanır. Her yeni nesil, bu bağlamın oluşturduğu zemin üzerinde doğar ve karakterini bulur. Bununla beraber Tanpınar, nesil/kuşak anlayışında sanatçıların hem belli bir yaş aralığında olmalarına hem de benzer estetik ya da doğrudan estetiğe dönük olmayan kaygılara yöneldikleri noktalara dikkat çeker. Nihayet; sosyolojik, siyasal bağlama yaslanan tarafıyla nesiller, aşağı yukarı aynı yaşta ve aynı ortak sanatsal çabaya bağlı olan kişilerin kendiliğinden oluşturduğu bir olgu olarak sunulur. Ne var ki Tanpınar'ın 15-20 yıllık farkla doğanları aynı nesle dâhil etmesine bakıldığında, kavramın bu anlamıyla kullanımı -hele de zamanın teknolojik gelişim hızıyla ölçüldüğü ya da algılandığı günümüz için- edebiyat tarihinin kendi gerçekliğindeki tutarsızlıklarını açıklayabilmekten uzaktır.

Mehmet Kaplan da “Nesillerin Ruhü”nda edebî ve sosyolojik anlamıyla kuşak karşılığı olarak “nesil” sözcüğünü kullanır ve şunları söyler:

Fertlerin nasıl birbirinden ayrı bir duyma, düşünme ve hareket etme tarzları varsa, nesillerin de kendilerine has, önceki ve sonraki nesillerinkine benzemeyen bir duyma, düşünme ve hareket etme tarzları vardır. Aynı içtimaî, siyasî ve iktisadî şartlar altında yaşayan, aynı çeşit terbiye müesseselerinde yetişen, aynı endişe ve meselelerle meşgul olan ve aşağı yukarı aynı yaşta bulunan insan toplulukları arasında müşterek bir ruhun teşekkül etmesi gayet tabii bir hadisedir. Milletlerin tarihî hayatında nesiller, büyük fertlerden daha mühim rol oynarlar; zira devirlere şekil ve renk veren esas kitleyi onlar teşkil ederler (2001: 13).

Böylece yazar, hem nesillerin oluşumunun tabii bir olgu olduğunu ifade etmiş olur hem de onları kıymetli bir konuma yükselterek milletlerin tarihindeki işleviyle özneleştirir. Aynı makalede nesillerin ayrımı konusunda da somut örnekler verilir. Örneğin 1860-1876 yılları arasında faaliyette bulunan Namık Kemal-Ziya Paşa nesline mensup olanların devlet kalemlerinde yetişmiş olmaları dolayısıyla çok hayatî ve siyasi bir karakter taşıdıklarını, daha çok şarklı ve muhafazakâr bir terbiyeden geçmiş bulduklarını, yabancı dilleri ve Batılı yazarların kitaplarını ömürlerinin yarısından sonra öğrendiklerini, bundan dolayı da ruhlarında kuvvetli bir Şark-Garp mücadelesi olduğunu söyler. Ayrıca Kaplan, bu neslin dindar ve tarihe bağlı oluşundan Garp'a kendilerini fazla kaptırıp eziklik göstermediklerini, sonraki nesillerde bir hastalık gibi ortaya çıkacak olan aşağılık duygusunun bunlarda hemen hemen hiç olmadığını, büyük ideallere sahip olan, kahraman nitelikli kimseler olduklarını saptar. Bu tespitler Kaplan'ın, nesilleri/kuşakları ayırmadaki çok belirgin ve esaslı yönlerdir. Dolayısıyla onun kuşak konusuna yaklaşımında, esaslı ve belli bir dönemin aydınlarında genel özellikler olarak ortaya çıkan esaslı yanlar, öteki kuşaklarla ayırımın sınırlarını ve karakterini belirler.

Nurettin Şazi Kösemihal, tarihsel araştırma ve incelemelerin birikimini dayanak gösterip edebiyat alanındaki kuşaklaşma için yaş konusunda kemal noktasının ne olduğunu ima eder: *“Edebiyat alanında yüz yıllar boyunca yaş piramitleri üzerinde yapılan incelemeler gösteriyor ki, bir önceki kuşak 40 yaşına ulaşmadan yeni bir edebiyat kuşağı doğamıyor”* (1967: 24). Ancak bu kemal noktası, sanatçıların yaşıyla ilgili değildir. Çünkü psikolojik ve biyolojik bir belirleme demek olan bu yaklaşım Kösemihal'in kuşak yerine *“ekip”* kavramını teklif ettiği yaklaşımlarına uymaz:

Görülüyor ki daha çok, yaş zümrelerini belirtmeğe yarayan “kuşak” kavramı, edebiyat zümrelerini anlatmağa pek elverişli değil. Onun için edebiyat alanında daha esnek, daha örgensel (organique) olan “ekip” terimini kuşak yerine kullanmak daha yerinde olacak. Ekip terimi, her yaştan yazarları içine alan bir zümre anlamını taşıyabilir. Bu anlamda bir zümre ya da ekip, edebiyat dünyasını sarar, edebiyat dünyasında söz sahibi olur, bilerek ya da bilmeyerek yeni akımların gerçekleşmesine de belirli bir süre engel olur (1967: 24).

Buna göre; Kösemihal'in ekip kavramı içine her yaştan sanatçıyı dâhil etmesi, öteki kuşak tanımlamalarından oldukça farklıdır. Yazarın belirlemede *“etkin”* duruma yükseltilecek sanatçıların doğrudan doğruya sanat ve estetiğe odaklanarak sosyal, siyasal, kültürel vd. etkilere kapalı kalmasını beklemek; en azından sosyoloji ve psikoloji verilerine terstir. Dış dünyaya kapalı kalmak, sanat yaratımının insanla en temel ilişkisi bakımından

mümkün olamaz. Kösemihal'in ekip olarak anladığı aynı kuşaktaki sanatçıların dış dünyaya aynı biçimde yaklaşıp aynı algılara varmasını gerektirir. Yine bu da sosyolojinin ve psikolojinin tüm birikimine ters bir sav olur. Ayrıca “*bilerek ya da bilmeyerek*” aynı düzleme oturan bir sanat yaratımında bulunulması, söz gelimi Yedi Meşaleciler’de (bilerek, planlayarak) ya da İkinci Yeni örneğinde (plansızca) olduğu gibi mümkün olsa bile “ekip” sözcüğünün bilinçli ve istemli birlik anlamına aykırı olur. Ekip kavramı, her ögeden önce bir ideal ve eylem birlikteliğini kapsamalıdır. Belli bildirilerle çıkan sanat gruplarının dışındakiler için bir “ekip” nitelmesi yapmak mümkün olamaz.

Gerek sözlüklerdeki belirlemelerin gerekse burada fikirlerine değinilen yazarlara ait yaklaşımların, tanımlamaların yanı sıra kuşak konusundaki başka birçok değerlendirmede hemen her araştırmacı; sanatçıların doğum yılları/yaşı, aynı dış şartları yaşantılamak ve estetik zevk ortaklığını temel ölçütler olarak kabul eder. Ancak bu “genel” ölçütler, kavramın tanımlanması ve her zaman aynı şekilde geçerli bir kapsama sahip olduğu anlamına gelmez. Bunların ilk ikisinde sosyolojik, ikincisinde sanata dair değerlendirmeler vardır ve ancak bu ölçütler beraber düşünüldüğünde edebiyat tarihinin konusu olan bir “kuşak”tan söz edilebilir. Ne var ki somut olguyu karşılayıp karşılayamaması ve böyle bir kavrama ihtiyaç olup olmadığı tartışmalarına açıklık da getirilmiş olamaz. Bu noktada, Bâki Asiltürk’ün, esasen Kaplan’ın nesil tanımlamasındaki “*duyma, düşünme ve hareket etme tarzları*”, “*müşterek bir ruhun teşekkül etmesi*” gibi ifadelerini ve genel yaklaşımını hatıra getirir biçimde, herhangi bir kuşağa mensup sanatçıların “*tepki verme biçimi*”nin aynı olacağına dair değerlendirmesi dikkat çekicidir. Çünkü Asiltürk, bir kavram etrafında durmakla beraber bir niteliğe de (*tepki verme biçimi*) dikkat çeker:

Doğum yıllarının yakın olması kuşağın üyelerini birbirine her yönüyle olmasa bile bazı yönlerden yaklaştıran bir özelliktir. Bunun nedeni, yakın yıllarda doğanların benzer toplumsal koşullardan geçmesi, benzer olaylara tanıklık etmesi ve bunun sonucu olarak da benzer duyarlık ve tavırlar geliştirmesi, hatta kimi zaman olaylar karşısında benzer tepkiler vermesidir. (...) Toplumsal anı ortaklığı, aynı kuşağa mensup kişilerin ortak duyarlıklara yol almasına neden olur. Kuşak bağlamında önemli olan, verilen tepkilerin karşıt kutuplarda yer alması değil, tepki verme biçimlerinin benzerliğidir (2013: 12).

Bu yaklaşım sosyolojik verilerle tutarlılık içindedir. “*Tepki verme biçimi*”nin saptanabilmesi, sanatçıların gerçeklik algılarının anlaşılabilmesi için de bir imkân olarak görülebilir. Estetik zevk ortaklığı ise bilinçli ya da bilinçsiz olarak gelişebilen bir olgudur. Örneğin, Servet-i Fünun edebiyatının ya da İkinci Yeni şiirinin gelişimi, benzer sanat dışı nedenlere bağlanabilir ve her iki edebiyat da çok büyük oranda estetik zevk ortaklığı

açısından bir kendiliğindenlik arz eder. Buna karşılık, bir bildiriyle ortaya çıkan Garip hareketi şairlerinin kendi aralarında şöyle veya böyle bir uzlaşımınla *garip şiirler* yazdıklarını, hatta Orhan Veli odağında kaldıkları söylenebilir. Nitekim onun ölümüyle de bu kulvardan çıkılır. Yani Garipçilerin seçimi, büyük oranda bilinçlidir. Bu bağlamda kuşak konusundaki yaklaşımlar, genelde söz konusu öğelerin bazen birinin öncelenmesi, bazen de birinin doğrudan veya dolaylı şekilde reddedilmesi ile yapılır. Örneğin, Mehmet Yaşar Bilen'in 1970'li yılların şiirine dair yaptığı soruşturmada düşüncelerini bildiren Veysel Çolak, - ideolojik ortaklığı da saymakla beraber- doğrudan estetiği merkeze aldığını ifade eder:

Kuşak kavramı bir bütünü oluşturacak estetik arayışları sürdüren, geliştiren şairlere yakıştırılabilir. Bu noktada estetik düzey ve katkı belirleyicisidir. Böyle derken ideolojik birliği de gözetiyorum. Çünkü, toplumların edebiyatı vardır. Giderek toplumsal sınıfların edebiyatı vardır. Bu, aynı zamanda sınıf estetiğinden de söz etmek anlamındadır. (...) Kısaca, temel ölçüt olarak 'estetik'i alıyorum (Bilen, 1985: 23).

Aynı soruşturmada Özkan Mert, kendi ölçütlerini şöyle sayar: “a) Belirli tarihsel bir süreç içinde oluşması. b) Belirli ideolojik ve estetik bir yapı. c) Duygusal bir bütünlük. d) Yaşamsal ve şiirsel bütünlük” (Bilen, 1985: 123). İki şairin de belirlemeleri tartışılabilir niteliktedir. Soruşturmanın yapıldığı dönemin şartlarına bakıldığında belli bir sosyal-psikolojik karşılığı olsa da bugün her sanatçının bir ideolojisi olduğunu varsaymak mümkün değildir. Estetik yapı ortaklığı belirlemesi de bağlayıcı sayılamaz. Çünkü aynı düşüncelere odaklanmış ama çok ayrı bir estetiğin izini süren sanatçılar da vardır. “*Duygusal bütünlük*” ifadesi ise büyük oranda özneldir. Ayrıca hayatla şiirin bütünlük içinde olmasına da gerek yoktur. Bir metnin gerçekliği, sanatçının gerçeklik algılarıyla da yaşam pratiğiyle de çatışabilir. Sanatçıdan doğrudan yaşadığı gibi yazmasını beklemek ya da tersine, yazdığı gibi yaşamasını ummak sanatın adalet ölçülerine dâhil olamaz. Önemli olan metinle sanatçının öteki metinleri arasındaki bağıdır. Sanatçının eserleri belli bir bütünlük arz ediyorsa o eserlere dair bir çıkarıma varılabilir ve o sanatçı belli bir “edebiyat kesitinin” içine dâhil edilebilir ya da edilemez. Bir “edebiyat kesitinin” içine dâhil edil(e)meyen sanatçılar da bir “edebiyat kesiti” olarak belirlenebilir. Öyleyse bu iki sanatçının değerlendirmelerinde 1970'lerin sosyal-siyasal durumundan etkilendiği savunulabilir.

İdeolojilerin, grup hareketlerinin, bir fikrin değişmez gerçek gibi kabul edilip onun süreğinde olmanın değerden düştüğü hatta yadırgandığı, büyük (makro) düşüncelerin iflas ettiği, aidiyet noktasında çokkimlikliliğin daha güvenli sayıldığı günümüzde sanattaki kuşak/nesil sınıflamaları fazlaca dikkate alınır olmaktan uzak görünüyor. Nitekim sanatçılar,

böyle bir düşüncenin içinde değildir. Bugünün edebiyatında “kaybolan özne” olgusuna rağmen bir tür özgünlük ve kendi başınlık çabası görülebilir.

1990'lara kadarki tüm kuşakların/nesillerin doğrudan ya da tam aksi şekilde sosyal, siyasi vd. etkenlere bağlı olarak en azından çok belirgin bazı ortak noktaları ortaya çıkmış durumdadır. Ancak günümüze yaklaşıldıkça bu ortaklıkların âdeta dağıldığı; çeşitlenmenin, ayrıksılığın, ayrılmaların, tekilliğin arttığı bir “zenginleşme” vardır. Bu farklı anlayışların aynı kuşak/nesil içinde olmasına rağmen ortaklıkların gittikçe azalması, kuşak tanımlamalarındaki sosyal-siyasal vb. dış, dış olduğu kadar da ikincil nedenlerin önemini kaybettiği, en azından dış etkilere karşı farklı ve daha zengin bir tepkinin ortaya konabildiği söylenebilir. Özellikle 2000'li yıllarla beraber, çeşitli internet araçları ve sosyal medyanın her türlü sanat yaratımını büyük bir hızla yayabildiği ortamda anonimleşme, kopyalanma, yeniden üretilme, hızla gündeme gelip aynı hızla ortadan kalkma gibi olgular, bugün edebiyatın/sanatın yazgısı hâline gelmişken kuşak ve kuşaklaşmanın anlamını, değerini ve işlevselliğini yitirdiği kabul edilebilir. Bu bağlamda doğrudan doğruya tekil olarak sanatçıların ve metinlerin merkezde olduğu bir edebiyat takibi ve tarihi daha isabetli ve nesnel sonuçlar verebilir. Ancak edebiyat tarihi, daima edebiyatın peşinde olmak durumundadır ve ister sanatçı ister metin odaklı olsun, bir değerlendirme yapılması kaçınılmazdır. Bu bağlamda, bir genel atmosfer/hava ya da toplumsal tinin kendisini kabul ettirerek ya da yadsıyarak sanatı ve sanatçıyı belli bir yöne sevk ettiği, metinlerin de bunlarla sıkı bir bağ içinde olduğu kabul edilirse “temsil değeri” kavramının daha kapsayıcı ve genelgeçer bir kavram olduğu savunulabilir.

3.2. Temsil Değeri

Edebiyat tarihi içinde belli bir “kuşağa” dair yapılmış saptamalar, ilgili dönemin hemen bütün “sanatçıları” bir edebî kesite/gruba “kendiliğinden” eklemleme potansiyeli taşır. Çünkü aslında edebiyata aşkın (dışsal) etkilerin doğurduğu nitelikler, genel anlamda belli bir dönemin hem sanatçıları hem diğer aydınlarını belli ölçülerde, gerek doğrudan doğruya gerek karşıt etki yaratarak etkiler. Aksi takdirde, okurun sanatçıyla kurduğu bağ; hiçbir tarihsel, sosyolojik, siyasi, kültürel, estetik veya felsefi-düşünsel zemine oturtulamaz. Öyleyse yalnızca “kuşak” vb. kavramların dar alandaki ayartıcı kullanımlarına değil, eldeki edebî olgunun tersinden ele alınmasına da ihtiyaç vardır.

Bu doğrultuda, belli bir toplumsal atmosfer, genel bir hava ya da -Hegel'deki ifadesiyle- bir *tinsel* olgunun şekillendirdiği dönemi öne çıkarmak, daha isabetli olabilir.

Yani ancak bir tinsel olgu, insanları -ya da daha dar dairede- sanatçıları bir yöne sevk edebilir. Bu, metinlerin ve sanatçıların tamamen edilgen olduğu anlamına gelmez. Ancak tamamen bağımsız oldukları gibi bir savunu da edebiyat tarihinin verileriyle çelişir. Bugün metinlerin hızla anonimleştiği edebiyat dünyasında kuşak kavramının işlevsizliği ve belirsizliği yerine “temsil değeri” ifadesinin kavramlaştırılarak kullanılması daha elverişli olabilir. Kaplan’ın da “devrin ruhu” dediği ifade ile uyumlu olan bu kavram, araştırmacıya kolaylık sağlayacağı gibi değerlendirmelerinde somut ölçütler saptayarak isabetli, tutarlı sonuçlara varmasına imkân verebilir. Buradan, somut ölçülerin sanat, sanatçı ve sanat dışı etkilerinin her birinin temsil edilecek olanın ne olduğuna dair birer gösterge olacağı sonucuna varılabilir. Bütün bu ögeler, aslında bir gerçeklik araştırmasının parçalarıdır.

Boris Suçkov; “*Bir yazar gerçekliği çözümlerken, araştırmakta olduğu dünyanın hangi yönde hareket ettiği hakkında bir anlayışa varmak zorundadır.*” (2009: 111) der. Eğer bir gerçeklik algısı, doğrudan sanatçıyı ve eserini ele veriyor ise o sanatçının, yaratımda bulunduğu sanatın, tüm estetik faaliyetlerinin ardında belli bir anlayışa iten/çeken, bir estetik ya da düşünsel kulvara oturtan öznenen söz edilmesi gerekir. Bu, o zamana ait olan ruhtur (zeitgeist) ve kuşatıcı bir etkiye sahiptir. Bu ruh, mistik gönderimlerden tamamen uzak olarak, bizatihi gerçekliği (realiteyi) karşılar. Sanat eserinin ve sanatçının, bu gerçeklikle örtüşebildiği, onun bilgisine egemen olduğu ölçüde gerçeklikle güçlü ilişkiler kurabildiği öne sürülebilir. Buna göre; bir dönemdeki sanatçıları ve eserlerini konumlandırabilmek, temelde şu iki ögeye bağlanabilir: İlki, söz konusu sanatçıların gerçeklik algılarına dair bir kanaate varabilmektir. Suçkov’un ifade ettiği açıdan bakılırsa bu öge, o dünyanın hangi yönde hareket ettiği konusunun sağlıklı şekilde analiz edilip anlaşılabilmesini de içkindir. İkincisi, o dönemde sanatsal kimliğini inşa etmiş olan belli başlı sanatçıların o dünyanın değişim yönüne bağlı olarak yani bir “temsil değeri” taşıyarak sanatçı kimliğini “değerli” kılmış olmasıdır. İlgili döneme dair temsil değerinin sınırlarının ve niteliklerinin ne olduğunu anlayıp ortaya koymak durumundaki araştırmacı, bu iki ögenin geçişken ve birbiriyle bağlı olduğunu fark ederek bütüncül bir kavrayışı geliştirmek zorundadır. Üstelik söz konusu iki öge arasında hemen hemen tam bir tutarlılık ve örtüşme olması beklenebilir.

Bu çerçevede, temsil değeri kavramıyla uygulamada neyin temsil edileceği sorusu doğar. Öncelikle, sanatçı ve metinlerin yeterli sanatsal değeri taşıdığına dair kanaatlerin oluşması gerekir. Bu kanaatler oluştuğça sanatın gelişim seyri, *kendiliğindenlik* içinde belli olguları dışlaştırarak belirgin bir olgu şeklinde ortaya koyar. Bu anlamda kimi zaman bir poetik yönelim ve akım, kimi zaman planlı bir sanat çevresi, bir olgusal ya da izleksel (varoluşçu şiir, imgeci şiir, toplumcu şiir vb.) çizgi ve çoğunlukla da bir şiir damarı vs. temsil

kaynağı olabilir. Örneğin; “*Neo-Epik şiiri kimler ve hangi metinler temsil eder?*”, “*Varoluşçu şiiri kimler ve hangi metinler temsil eder?*”, “*Görsel şiiri kim ve hangi metinler temsil eder?*” gibi sorular, yanıtlarını sonu sıfırlı on yıllık dönemlerin yapaylığına bağlanmadan almayı bekler. Her şeyden önce de kolay ve kalıp adlandırmaların önüne geçerek bir adlandırmanın arka planını irdelemeyi gerekli kılar. Burada önemli ve değerli olan, olgu ve adlandırmalar arasında gerçek bir “ayrışma”dan söz edilebiliyor olmasıdır. Bir ayrışma yoksa yapılan belirlemeler de yapay ve işlevsiz olur.

Temsil değeri, kuşak/nesil kavramında olduğu üzere ama kuşak belirlemelerini aşarak bazı somut dayanaklara yaslandırılabilir. Bu ölçütler, şöyle sıralanabilir:

1. Yazılanın estetik değer ve nitelik taşıması.
2. Sanatçıların belli bir yaş grubunda olması.
3. Sanatçının ilgili dönemdeki sanat yaratımı içinde eser vererek o dönemin sanat anlayış(lar)ını inşa etmesi. (Sanatçılar, sonradan katılarak önceki bir dönemin şairleriyle aynı doğrultuda eser verseler de sanat üretiminin sosyolojik yanını boşlamış olurlar. Çünkü sanatın üreticisi olduğu gibi bir de alımlayıcısı/okuru vardır ve bu noktada edebiyat sosyolojisinin dahli beklenebilir. Örneğin, 1990’larda ya da 2000’lerde 1980 Kuşağı şairleri gibi eser vermeye başlayan bir sanatçı, sonradan 80’lere dâhil edilemez. Zaten sanat gibi okur/alımlayıcı da değişmiş durumdadır. Bu noktada sanatın bir estetik zevk aracı da olduğu hesaba katılmalıdır. Aynı şekilde, 1980’lerde ya da daha önce asıl kimliğini bulmuş, asıl şiir çabasını ortaya koymuş bir sanatçının sonradan 1990’lar ve sonrasındaki şiire dâhil edilmesi de bir temsil değeri oluşturamaz).
4. Çok farklı kulvarlarda olsalar bile sanat ya da sanat dışı olay ve olgular karşısında belirgin şekilde dönem şairleri ile aynı ortak tutuma, aynı “*tepki verme biçimi*”ne (B. Asiltürk) sahip olmak.
5. Söz konusu dönemde en az bir kitap yayımlamış olmak. (Dergilerde ya da başka mecralarda yayımlanmış olsa bile tekil olarak metinler, hızla anonimleşme, kopyalanma vs. gibi olgularla yüz yüze kalır. Oysa bir yapıt olarak yayımlanan metinler, bu “*tehlikeyi*” büyük oranda üzerinden atabilir).
6. Sanatçının şiir üretimine devam ederek kayda değer bir olgunluk elde etme çabasında olduğu izlenimi vermesi. (Edebiyat tarihinde, kimi sanatçılar, bir süre sonra beklenen yönlendirici etkiyi yarıda bırakarak görünür alandan çekilebilir).

7. Sanatçının/eserin, ilgili dönemin tinselliğini, ruh dünyasını ve diğer dışsal olguları olumlayarak ya da reddederek yansıtması. (Temsil değeri, sanatçılar kadar metinler için de söz konusudur).

4. 1980 KUŞAĞI TÜRK ŞİİRİNİ HATIRLAMAK

1980 Kuşağı Türk şiiri, çok büyük ölçüde sınırları, temsilcileri, sanatı ile belirlenmiş bir kavrama karşılık gelir. Döneme dair en kayda değer çalışmayı ortaya koyduğu söylenebilecek olan Bâki Asiltürk, bu kuşağın kapsamını şöyle belirler:

Ben, 1980 Kuşağı derken 1950'lerin ortalarında doğanları veya doğum tarihleri sapmalar gösterse de 1970'lerin sonlarında kıpırdanmaya başlayarak 1980'lerin başlarında şiirde yeni bir anlayış için mücadele edenleri, birlikte dergiler çıkarıp dönemsel tartışmalara girenleri anlıyorum. Bu nedenle, 1980'lerde yazmayı sürdürseler de 80 öncesinde şiirlerini belirginleştirenleri kuşak içerisinde görmediğim gibi, dönemin başlarında doğrudan doğruya yenilikçi şiir anlayışını savunan kuşağın içinde yer almayıp kuşak şekillenmesi gerçekleşikten sonra katılanları da kuşağa dâhil saymıyorum (2013: 21).

Asiltürk, literatürdeki “1980’ler Şiiri”, “1980 Sonrası Şiiri”, “1980 Kuşağı” adlandırmalarının yarattığı kavram karmaşasına karşı bunların farklılığına dikkat çekerek kendi teklifini şöyle sunar: “*Oysa kavramı ‘1980 Kuşağı’ olarak belirlediğimizde bakış açımız daha farklı olacak ve bu kavrama ancak birbirlerine yakın yıllarda doğup poetikalarını esasen 1980’lerde belirginleştirenler dâhil edilecektir*” (2013: 21-22). Bu saptamanın doğruluğuna rağmen Asiltürk’ün Türk edebiyatındaki onar yıllık kuşak belirleme alışkanlığının dışına çıkmadığı da bir gerçektir. Ancak sosyal-siyasal anlamda keskin bir neden olarak duran 1980 İhtilali’nin bu sınıflandırmada belirgin olduğu bilinir.

Yeni Türk şiirine dair değerlendirmeler ve çalışmalar bağlamında “1980 Kuşağı Türk Şiiri” kavramının kabul edilmiş olduğu söylenebilir. Kesin sınırlar çizme imkânı yoktur ama 1980’lerin sonuna gelindiğinde de artık yeni bir kuşak ve farklılaşmaya başlayan bir şiir dünyası vardır. Seksenler şiirinin öncesinden ve sonrasında ayrılmasındaki en önemli sosyal-siyasal ana etken olan 1980 İhtilali dolayısıyla bu kuşağın şiiri değerlendirilirken sık sık *darbe ürünü olduğu* yönünde küçümser yaklaşımlar ortaya konulur. Buna dayanak olarak da kuşak sanatçılarının ve şiirinin karakteristik niteliklerinin apolitik olma, bireyi öne çıkarma, imgeci tutum, içe kapanma, postmodernist etkiler vb. olarak görünmesi söylenebilir. 1960-1970’li yılların küresel olarak politik çatışmalarla geçtiği, 1980’lerde siyasanın daha geri plana çekildiği düşünüldüğünde, 1960’larda Amerika’dan başlayarak yayılan postmodernizmin etkili olduğu 1980’ler Türkiye’deki şiirde de belli başlı postmodern olgu ve niteliklerin kendini göstermesi olağan bir durum olmalıdır. Buna göre; genel olarak döneme çeşitlilik olgusunun yön verdiği söylenebilir. Bunun getirileri; çokrenklilik, çokseslilik, çokkültürlülük, öteki’ne saygı/hoşgörü, kadının öne çıkması,

bireyin öncelenmesiyle bir tutum ve tavır hâline gelen bireyselcilik ile ifadesini bulabilir. Bu durumda kimilerince şairden ve şiirden beklenen toplumsal işlevin geri plana çekildiği söylenebilecek olan bu tabloda gelişimin olumlu olabilecek yanları, yeni Türk şiirinin çeşitli kalemlerle renkli bir seyir gösterme imkânı elde etmesi, uzun zamandır fazlasıyla ötelenmiş birey dünyasının işlenmesine fırsat doğmuş olması, estetik kaygının öne çıkarak şiir kalitesini yükseltebilecek olma ihtimali vb. olarak değerlendirilir.

1980’lerde Türk şiirinin olgun bir kimlik yakalayabilmesi için gerekli maddi unsurlar oldukça fazladır. Çünkü modern Türk şiiri, uzun bir gelişim aşaması kaydederek belli bir birikime kavuşmuş durumdadır. Nitekim Hulki Aktunç, 1991 yılındaki bir değerlendirmesinde 1980’leri “*Delta Dönemi*” (akt. Asiltürk, 2013: 47) olarak tanımlar ve bu dönem şiirinin tarihinde ancak *gerçek şairlerin barınabildiğinden* söz eder. Hangi kulvardan olursa olsun dönem şairleri, Aktunç’un saptamalarını doğrulayan bir tutumla geçmişin tüm birikimine, geleneğin verimlerine ilgiyle eğilir. Bu yüzden de “gelenek”, hem bir kavram hem de etken olarak şiirin ve şiire dair değerlendirmelerin başucu kavramı olur. Ancak geleneği poetik bir yönelim olarak şiirinin merkezine alan V. Bahadır Bayrıl, Sefa Kaplan, Osman Hakan A., daha kısmi olarak da Ali Günvar gibi isimler varsa da bu kavramın dönemin bütün şairleri için poetik merkez olduğu anlaşılmalıdır. Bâki Asiltürk’ün ifadesiyle gelenek, bu dönem şiirinin “*anahtar kavram*”larından (2013: 9) biri olarak önem arz eder. Mehmet H. Doğan da 1980 kuşağı şairlerinin geleneğe karşı sıcak tutumunu “*en azından onu bilme tanıma zorunluluğu temelinde de olsa*” “*bir bireşim arayışı içinde bulunm(ak)*” (akt. Asiltürk, 2013: 24) olarak tanımlar.

Araştırmacıların bu değerlendirmelerinin doğruluğu, kuşak şiirinin söylemi ve nitelikleri ile örtüşür. Söylem bakımından, Mehmet H. Doğan’ın ifadesiyle, “*‘Yazılan şeyin her şeyden önce şiir olması gerektiği’ motto’su*” (Doğan, 1993: 242) bu şiirin yakın geçmişle ayrımını belirleyen temel bir özelliğini gösterir. Dolayısıyla 1980 Kuşağı şairleri, şiiri, sanat dışı etkenlerden sıyrılmış olarak yeniden gündeme getirir. Bu hâliyle de önceki dönemin politik kaygılar taşıyan, bağdaşık (homojen) görünümlü şiirine karşın daha ayrışık (heterojen) duran 1980ler şiiri, Alphan Akgül’ün ifadesiyle bir “*başkaldırı*” olarak yorumlanabilir: “*Bu kuşağın şiirini, kendilerinden bir önceki kuşağın şiirine bir ‘başkaldırı’ olarak yorumlamak sanırım yanlış olmayacaktır. Belki benim söylememem gerekiyor ama, şiirin ‘sokakta’ unutulduğu bir sırada, onlar şiiri hatırlatarak ‘evlerine’ çekildiler. Şiir tek başına ‘evde’ yazılmaz mı zaten?..*” (2000: 46). Akgül, “ev” imgesinden hareketle bu dönem şiirinin en belirgin özelliklerinden birini, içe yönelme olgusunu, dikkatlere sunar. 1960-70 kuşağının sokağa çağırın şiirine karşı *evin hâlleri*, bundan kinaye de insanın hâlleri işlenerek

Türk şiirindeki ana değişim belirginleşir. Benzer bakış açısındaki bir değerlendirmeyi de Metin Cengiz yapar ve “80’li yıllar şiirinin 70’li yıllar şiirine köklü bir eleştirel bakışın şiiri gibi” (2002: 128) durduğunu söyler.

“1980 Kuşaağı” kavramı artık “oturmuş” bir belirleme olmakla beraber, “birey”in ve “şiir”in her şeyin önünde ve ötesinde tutulması, bu kuşak şairlerini “kuşaklaşma” düşüncesinden de uzak tutar. Doğan Hızlan, bunun nedenlerine değinirken bireysel yaratım ve birey olarak zenginleşme kaygısına vurgu yapar: “Akımlar dönemi bitti. Belki de akımların ortak havasını bireyler istemiyor. Kuşaklar aynı edebiyat beğenisini farklı kılacak zenginlikle uğraşmıyorlar artık. Siyasal darbeler, toplumsal değişimler, kuşak parçalanmasından ötürü belki de, bu toplu çıkışı önledi” (Hızlan, 2002). Bu bağlamda, 1980 Kuşaağı Türk şiirini değerlendirirken onun karakterine uygun olarak olsa olsa belli başlı poetik yönelimler saptamak tutarlı bir yol olabilir. Bu konuda Bâki Asiltürk’ün belirlediği sekiz yönelim vardır: *imge şiiri, anlatımcı şiir, folklorik/mitolojik şiir, metafizik şiir, gelenekselci şiir, toplumcu şiir, beatnik-marjinalci şiir, yeni Garipçi şiir* (2013: 100). Asiltürk, 1980 Kuşaağı denildiğinde şu şairlere öncelik verir: Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Lâle Müldür, Metin Celâl, Seyhan Erözçelik, Şavkar Altınel, Roni Margulies, İhsan Deniz, Adnan Özer, Osman Hakan A., Vural Bahadır Bayrıl, Ali Günvar, Murathan Mungan, Nevzat Çelik, Emirhan Oğuz, Akif Kurtuluş, Enver Ercan, Oktay Taftalı, Hüseyin Ferhad...(2013: 22).

1980 Kuşaağı şiirine dönük ve daha çok dönem şairlerinin merkezinden bakılarak ortaya konulan genele dair tabloya dil-gerçeklik ilişkisinden de bakmak gerekir. Çünkü bireyci şiir olması gibi eleştirilerden başka, 1980 Kuşaağı şiirinin tasfiyesi yönündeki tartışmalar da bu dönem şiirinin değerinin ne olduğu yönünde bir sorgulamayı dayatır. Değer sorgulaması ise kuşak şairlerinin dil odaklı poetik tutumlarının gereği olarak dil-gerçeklik bağlamında ele alındığında isabetli olabilir.

1980’lerle beraber Türkiye’deki sosyal iklim; dünyaya ve evrensele açılma, pazar/piyasa, tüketim, reklam gibi kavramlar etrafında anlaşılabilir. Nitekim bu dönem şairlerinin birçoğunun reklamcı olduğu, araştırmacıların dikkatini çeken önemli bir göstergedir. Ancak reklam dilinin bu dönem şiirinin ana karakterine önemli bir etkisinin olduğu savı tartışmalıdır. Türk edebiyatında bu dönemin postmodernizme denk geldiği düşünülünce, söz konusu iklimin değerleri, kültürü ve edebiyatı ne şekilde etkilediği üzerinde de düşünölmelidir. Buna göre, arkasında 1980 İhtilali’nin de olduğu şartlar içinde bilhassa aydın ve sanatçılar, büyük (makro) düşüncelere epeyce uzak kalmayı tercih eder. Bu tablonun arkasında doğrudan ya da dolaylı olarak özendirilen yeni yaşam biçimi, büyük

(makro) düşünceleri ve idealizmi yontmaya hatta gündemden kaldırmaya zorlar, köklü değer ve kavramları da sarsar ya da yerinden eder. Edebiyatta/şiiirde bunun yansıma yeri ve inşa aracı, dildir. Postmodernizmin egemenliğinde hakikat kaynaklı geleneğin aşınmaya başladığı bu şiiirde dil, kendini imgenin ardında sunmak durumundadır ve imgeci dil, her zaman bir muhayyilenin/tasavvurun süzgecinden geçerek kurgulanır. Şiiirdeki yeni dil, geleneğin verimlerini kullanıp dönüştürürken söz konusu dönüştürümü, yeni bağlamlar kazandırma yoluyla yapar. Kurulan yeni bağlamlar, hakikatle/gerçeklikle değil, doğrudan dil ile ilgilidir. İmgeye/imaja dönüşen şiiir dilinin hakikat temelli gelenekten alınan malzemesi, asıl kaynaklara gönderme yaptığıında bile yapay kalır. Yani bir bakıma öz'süzleşme söz konusudur. Cemal Şakar'a göre; "*hakikatle dil arasındaki köprünün atılması*" (2015: 138) olarak nitelendirdiği 1980'lerin şiiirinde imge ve imajın gittikçe artan kuşatıcı etkinliği, dilin asli kıymetini iyice zayıflatınca sözcükler, imajların arkasına çekilir; yazı ve söz, imajların daha iyi anlaşılması için kullanılmaya başlanır:

(...) imajlar, dilin temsil ve vekalet yapısını bozup söz konusu işlevi kendi üzerlerine aldılar. Keza gerçekliği temsil görevini üstlenen imajlar, gerçekliğin yerine vekaleten ve temsilen kondular. Böylelikle insanla gerçeklik arasında bir "tül perde" gibi girmiş oldular. Daha da önemlisi, bu tül perde Hakikat arayışındaki insan için elzem olan işaretlerin üzerinin örtülmeye çalışılmasıyla birlikte karanlık koyultulmuş oldu (2015: 137).

Bu değişim; Turgut Özal döneminin "liberal" olduğu savunulan politikaları, renkli televizyonların yaygınlaşması, yavaş yavaş internetle tanışan kitleler, küreselleşme ve dünyaya açılma gibi çok çeşitli nedenlerle bir ölçüde 1990'larda da devam eder. Ancak önceki dönem şairlerinin tasfiyesini sıklıkla gündeme getiren ve ona eleştirel yaklaşan 1990'lardaki Türk şairleri, farklı açılımlar oluşturarak dil-gerçeklik ilişkisindeki yapaylığı aşıp kendi meselesine sarılmayı amaçlar.

1. BÖLÜM

1990'LARDAN BUGÜNE MODERN TÜRK ŞİİRİ

Tarihsel, sosyolojik, politik, ekonomik, coğrafi ve sair etkiler, bir dönemin sanatına dair gelişim seyrini etkiler. Bu öğeler doğrudan doğruya sanat eserlerine dâhil olabileceği gibi, kimi zaman da sanatçının bunlara kayıtsız kalması da söz konusudur. Yani kayıtsız kalmak da eserin sanatçıya bakan yönüne dair bir fikir verebilir. Dolayısıyla 1990'lardan bugüne kadarki süreçte Türk şiirinin ne yönde ve hangi dışsal etkilerle şekillendiği konusuna zemin oluşturan şartları bilmeye ihtiyaç vardır. Sanat dışı olguların sanata etkisi, nihayet sanatçıların hayatına, yazılı-sözlü aktarımlarına ama en çok da ürünlerine bakılarak bir kanaat düzeyine taşınabilir. Her dönemin bir toplumsal tını vardır ve bütün bir olgular toplamının sonucudur. Bu bakış açısına sabitlenerek 1990'lardan bugüne gelinen süreçteki çok önemli olay ve olgular, şöyle serimlenebilir:

1980'lerde Turgut Özal iktidarıyla temellenmiş *kurumsallaşan modernizm*, 1990'larda yeni bir *liberal modernizm* vizyonuna dönüşür. Türkiye, küresel ekonomiye ve uluslararası pazara eklemlenme sürecindedir ve bu durum, yeni bir ideolojiyi üretecektir. Özelleştirmelerin temel bir politika hâlini alması ve rekabet ortamının hızla geliştirilmesi, yeni bir "tüketim" kültürünü yaygınlaştırır (Kahyaoğlu, 2015: 1183). Özallı yıllarda hızla "gelişen"/değişen Türkiye, onun ani ölümüyle beraber koalisyon hükümetlerinin uzlaşsızlığında istikrarsızlığa doğru evrilir. Artık iç siyaseti ağırlıklı olarak ekonomi, derin devlet odaklı suikastlar ve operasyonlar, Türk-Yunan gerilimleri, özellikle 90'ların ilk yarısında PKK ile yaşanan kanlı çatışmalar vs. belirler. Güneydoğu bölgesindeki insanların bir kısmı, çatışmalar dolayısıyla göç eder ya da köyler boşaltılır. İlerleyen yılları ise, "irtica" isnatlarıyla başlayan "28 Şubat" süreci şekillendirir. Ardından 1999'daki Marmara ve Düzce depremleri, ülkede şok etkisi yaratır, 1999 Şubat'ında terörist elebaşı Öcalan yakalanır. Bu yıllarda Türkiye'nin yakın çevresindeki gelişmeler de oldukça etkili olgulardır: İran-Irak çatışması, Saddam'ın Kuveyt'i işgaliyle başlayan Körfez Savaşı, SSCB'nin parçalanıp çökmesi ve buna bağlı olarak Özal'ın ve Türk halkının bağımsızlığını kazanmaya başlayan

genç Türk devletlerine yönelen ilgisi, Balkanlarda ortaya çıkan kanlı çatışmalar, Boşnakların yaşadığı soykırım felaketi...

Körfez Savaşı'nı televizyonlardan izleme "imkânı"na sahip olan Türkiye'nin sosyolojisi ise "popüler kültür"ün güdümündedir. Yeni yeni popçu ve raksçı şarkıcıların, Televole tarzı programların, TV yarışmalarının, hızlı "bilgilenme" sürecinin kuşattığı toplumun bu magazinsel uyuşmadan büyük bir haz duyarken bütün gerçeklik algıları sanallaşır, yapaylaşır: "*Yazıdan ani bir şekilde görsel ve onu da tüketip hızla sanal bir âleme kayma bilinci felç edecek şiddet ve dozda gerçekleş(ir)*" (Erol, 2007: 94). Renkli ve çok kanallı özel televizyonların, sayıca çoğalan radyoların olumlu etkisi de olur; halk devletin kimi siyasetçilerce kirletilen yüzünün, rüşvet ve yolsuzluk gerçeğinin, yoksulluğun vs. medyaya yansısıyla kamusal bir bilinçlenme sürecine girer.

1994 krizinde yapılmayan yapısal reformların etkisiyle devam eden ekonomik sıkıntılar ve siyasal açmazlarla Marmara ve Düzce depremlerinin olumsuz getirileri eşliğinde 2000 yılından itibaren konuşulmaya başlanan muhtemel ekonomik kriz, 19 Şubat 2001'deki MGK'de Cumhurbaşkanı A. Necdet Sezer'in Başbakan Bülent Ecevit'e Anayasa kitapçığı fırlatmasıyla iyice görünür olur ve olay "devlet krizi"ne dönüşür. Nitekim daha sonra kriz, 2002 seçimlerinde AKP'nin beklenmedik bir başarıyla iktidara gelmesinde en önemli nedenlerden biri olacaktır. Bürokrasi ve devletteki türlü sıkıntılar bir tarafa; Türk TV'lerine 2000'lerle giren *reality show*'lar ve BBG türü programlar; toplumun uyuşukluğunu, yozlaşmışlığını, gerçeklikten ne ölçüde kopuk olduğunu ve aynı zamanda ne kadar kolay yönlendirilebileceğini gösterir. Futbolda ve müzik yarışmalarında kazanılan bazı başarılar da bir yönüyle bunlara eklenebilir. İlerleyen yıllar, 1990'lardan çok da farklı olmayan olaylara gebe dir. Bu konuda şunlar sıralanabilir: MGK'deki kitapçık fırlatma olayı, 2002'de Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelişi, ABD'de tüm dünyayı etkileyen ve etkilemeye devam eden 11 Eylül 2001 saldırıları ve bu olaylarla beraber Fukuyama'nın 1989 tarihli "tarihin sonu" tezi ile Huntington'un "medeniyetler çatışması" (1996) tezinin fazlaca gündeme gelmesi, ABD askerlerinin Irak'a geçmesi için getirilen 1 Mart 2003 tezkeresinin TBMM'de reddedilmesi, 2003'te Irak'ın yeniden işgali, aynı yıl İstanbul'daki saldırılar, Çuval Olayı, 2004 Aralık ayında AB müzakereleri için tarih alınması, 2006'da Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü alması, 2007 ile beraber Ergenekon soruşturmalarının ve davalarının gündeme gelmesi, 27 Nisan 2007 e-muhtırası, Hrant Dink suikastı, Abdullah Gül'ün 2007'de cumhurbaşkanı seçilmesi, 2008 ekonomik krizi, AYM'nin Adalet ve Kalkınma Partisi'ni kapatmama yönündeki kararı, 2009'da Kürt açılımı olarak adlandırılan

sürecin başlatılması, Arap Baharı'nın patlak vermesi ile özellikle Suriye savaşı olmak üzere yakın coğrafyada yaşanan olaylar ve Gezi Olayları'nın gelişmesi...¹³

1990'larda hızla dünyaya, daha doğrusu küreselleşme sürecine entegre olan Türkiye, postmodern etkilere saha fazla açılmış olur. Bu gidişat üzere Türk şiirinde kuşaklaşma, bir akımın izini sürme, grup hareketleri gibi alışkanlıklar geri çekilir. Kimi istisnai çıkışlarsa alışılmış etkiyi yapmaz; 80'lerden beri önemli olan bireydir (ancak ironik olarak tam da birey-özne'nin hızla ölmeye yüz tuttuğu zamanlardır). Nitekim sonraki yıllarda yayımlanan manifesto, bildirge, bildirgel yazılar vs. belirgin bir etki yapmayarak sözü edilen durumu doğrular. Üstelik şiirin belli bir poetik ya da düşünsel yönde seyrettiği de kolaylıkla söylenemez. Dolayısıyla bu süreç, şiirin gelişim göstermesi, poetik bağımsızlığın vaat ettiği özgürlük, çokseselilik gibi açılardan türlü kazanımların yatağı olur. Küreselleşmeye uyum sağlanması ve postmodern etkilere bağlı olarak tekseleli bir görünüm ve alternatifsiz şiir yönelimleri yerine çok yönlü sanatsal açılımlar, ülkenin ve toplumun dönüşümüyle uyumlu olur. Çeşitlenen poetik çıkışlar, açılımlar ve yaklaşımlar gündeme gelir.¹⁴

Orhan Kahyaoğlu'nun saptamalarına göre; sözü edilen açılımlardan biri, doğudaki çatışmalara bağlı olarak doğudan batıya göç etmek zorunda kalan şairlerin şiir üretimiyle gerçekleşir. Hafızalarında taşıdıkları bölgesel kültür öğeleri; mitik, dinî vb. kaynaklar, bu sanatçıların eserlerinde duygusal ve varlıksal çatışmalar barındıran özgün bir şiire malzeme sağlar. 2000'li yıllarda sayıları daha da artan bu şairlerin ortaya koyduğu kuşku ve kaygı yüklü şiir damarı, alışılmış “doğu şiiri” olgusundan farklılıklar içerir. Bu şairlerin çoğu, şiirlerini 2000'lerde yayımlar. Diğer yandan; muhafazakâr çizgiden gelerek şiirini bir sorunsala dönüştürenler ve ilerici-devrimci ideolojide olup ötekilerden başka karakterli bir sorgu alanında kaygan bir zemine doğru yol alanlar vardır. Yanı sıra modernist ve modern gelenekle köprüler kurup yeni yazım biçimlerini denerken anılan eksenlerin dışında duranlar da görülür. Diğer bir gelişme, sayıca artan “kadın şairler”¹⁵ konusudur. Bu şairlerin çoğu, kadın kimliklerini şiirin parçası kılar, varlık sorununun derinleşmesiyle gitgide biricikleşen bir şiirin yaratıcısı olarak ortaya çıkıp izlenmeye değer kimlikler oluşturur. Kimileri de cinsiyeti öne çıkarmayan şiirler yazar (2015: 1186-1187). Söylenen açılımların mensupları, çeşitli eğilimlerdeki dergilerde kendilerini gösterme imkânı bulur. Ancak muhafazakâr-

¹³ Burada çok daha yakın yıllarda gerek Türkiye'de gerek yakın coğrafyada ve dünya çapında etkili olan olayları ele almak üzerlerindeki belirsizlik ve tartışmalara fazlasıyla açık olmaları dolayısıyla tarihin/tarihçilerin daha isabetli okumalarına terk edilmek durumundadır.

¹⁴ Ancak çeşitliliğin gerçekten bir başarıyı da getirip getirmediği, hem bu çalışmanın hem yapılacak başkaca çalışmaların ortaya koyup tartışacağı bir sürecin sonucunda değerlendirilebilir.

¹⁵ “Kadın şairler” ve benzer türden adlandırmalar, genelde “yapay” karşılanmakla birlikte sosyolojik değişimin edebiyata yansması bakımından bu olguların tespiti anlamlı olabilir.

milliyetçi ve bunun karşıtı gibi değerlendirilebilen sol eğilimli şairlerin birer kesim gibi algılanması isabetli olmaz. Zira söz konusu dönemin şiirinde ideolojik ve grupsal ayrımların değersizleştiği gerçeği, baskın bir durumdur. 1980’lerde olduğu gibi 1990’lardaki şiirde de hiçbir şairin belirgin öncü rolü olduğu söylenemez. Dolayısıyla bu dönem şiirinin gelişimini anlama ölçütü, sanatın kendisi olduğunda daha tutarlı ve isabetli olunabilir.

Dergiler bağlamında *Dergâh*, *Yedi İklim*, *Hece*, *Geniş Zamanlar*, *Bürde Kayıtlar*, *Şehrengiz*, *Atlılar*, *Kaşgar*, *Merdiven Şiir* gibi İslami/mistik, muhafazakâr, yanı sıra milliyetçi duyarlılığa açık olan merkez dergiler, bunlardan bazılarının uzun soluklu yayım hayatına da bağlı olarak, nicelikçe verimli bir gelişim çizgisi tutturur. Dolayısıyla bu dergiler, belli bir merkezi temsil etmeleriyle Türk şiirine yön verir. Bir karşıtlık olarak alınmamak kaydıyla (çünkü bu, o yılların geçişkenlik arz eden edebiyat ortamını çok da doğrulayamaz); diğer merkezi oluşturan daha çok laik/seküler çizgideki *Sombahar*, *Ludingirra*, *Adam-Sanat*, *Göçebe*, *Düşler*, *Kül* gibi dergilerdeyse Türk şiirinin modern seyri öncelenir. Bu bağlamda sanat-şiir alanında çeşitli poetik sorgulamalar, kuramsal konular, şiirin sorunları ele alınır (Kahyaoğlu, 2015: 1187-1188). Bu tutum, geniş açılımlı bir sanat ortamına dönük çabaları gösterir. Diğer yandan, iki merkezdeki dergiler de çeşitli dosyalar ve özel sayılar hazırlar. Dosya ve özel sayılarda ideolojiden uzak kalınarak geçmişin önemli sanatçılarının gündeme getirilmesi, okur ve sanatçıların bakışını sanatın ortak değerler alanına doğru yöneltir.

1990’lara dair eleştirel yazılara bakıldığında genel olarak sol değerleri önemseyen şiir ve şairlerin fazla görünür olmadığı, sanat üretimine önemli katkılar sağlayamadığı; oysa sağ eğilimli diğer merkezde yükseliş olduğu yönünde bir kanaat vardır. Ne var ki genel bir taraf tutma durumunun gözlenebileceği bu yazılarda yeterince araştırma yapıldığı ve dönem şiirinin estetik niteliğinin gerektiği gibi saptanabildiği söylenemez. Savunmacı değerlendirmelerden çok, somut biçimde metinlere göz atıldığında, söz konusu yıllardan bugüne doğru şiirin niceliğine göre fazlasıyla değer kaybetmiş olduğu olgusuyla karşılaşmak mümkün görünür. Bu durum, her iki merkez için ve bunların dışında kalmayı seçen şairlerin oluşturduğu olgu için de geçerlidir.

Enis Akın, 1990’ların en olumlu yanı olarak, yarım kalmış olmasına rağmen, Ahmethan Yılmaz, Bülent Ata, Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir, Hayriye Ünal, Murat Menteş, Osman Özbahçe gibi şairlerin eserleri ile İslamcı duyarlılıkla (ya da Sünni) şiirin merkeze doğru hamle yapmış olduğunu öne sürer. Ne var ki Akın’ın iddia ettiği başarı, fazlaca öne çıkabilen bir şairle pekişme imkânı bulamaz hatta birçok yeni isim, “sahici şiirler” ortaya koyduğu hâlde 3-4 yıl içinde kaybolup gider (Akın, 2008a). Akın’a göre;

anılan yarım kalma durumunun temel nedenlerinden biri, esasen 1980’lerde yazılan şiirin ana niteliği hâline gelen bireyselleşme olgusunun 90’larda bir hayat tarzına yahut algısına dönüşmeye başlamış olmasıdır. Bireyselleşmenin sanattaki sosyo-politik görünümü ise Ali Emre’nin ifadesiyle; şairlerin merkez dergilere ve “*kanona diklenme uçarılıkları*”nı, savrulmaları ve bencilliği de getirir. “*Bayrak yarışı*” anlayışında sürmekten uzaklaşan şiir, bir bellek anlayışına yönelmekte de zorlanır. Okurun edebiyat takibi güçleşir; çeşitli şiir istikametleri oluşur. Dağınıklık, çok uçluluk, farklılıkların bir aradalığı görünürlük kazanır (2010: 49). Bütün bunlarla beraber sanatın öznesi olan şairlerin “şahsiyeti”, şiirin ardında etkiyen asıl ögedir. Ali Emre’nin bir bakıma yakınlıkla söylediği bu saptamalar, Türk edebiyatındaki kutuplaşma geleneğinin aksine olumlu bir süreç şeklinde de görülebilir.

1990’lara dair burada çizilen sanat dışı tablo, düşünce dünyasında, sanat ve sanatçılarda etraflı ve derin uyarımlar yapma potansiyeli taşır. Çünkü olumlu-olumsuz yanlarıyla çok yönlü açılım ve değişimler; eşyaya, dünyaya, coğrafyaya dair yeni bir gerçeklik değişimini getirmeye başlar. Söz konusu başkalaşım, toplumda gerçeklik algılarının değişimini (bir yönüyle de yitimini) sonuç verirken sanatın/sanatçının dünyasındaki dönüşüm, önceki şairler kuşağında kaybolduğu iddia edilen gerçekliğin yeniden ikamesi yönündedir. Enis Akın’a göre; şair ve şiir, 80’lerin sosyal-siyasal şartlarına bağlı olarak gerçeklikten uzaklaştığından dönüşümü gerçekleştirme ödevi 90’larda şiir yazarlara kalır. 1990’larda Türk şiirinin tek amacı, 1980 darbesiyle gerçeklik duygusunu kaybettiği savunulan sözcüğe yeniden sahip çıkmak ya da kendine ait bir söz dağarcığı oluşturmaktır. O yıllardaki şiirlerde dile, kelimelere, söze, aynaya, şiir yazım sürecinin kendisine, boş kâğıda yönelik vurguların çokluğunu bu sorumluluğun farkında olma bilincine bağlayan Akın, yine 90’lardaki “*yeni bir dil bulmamız gerekiyor*” ifadesini oldukça ilginç bulur. Çünkü kelimeler, birer plastik araç durumunda, ifade gücünden yoksun hâldedir. Bu yüzden dönem şiirinde sahicilik en çok aranan özelliklerdendir diyen Akın, sahteliğe karşı *sahici tutumun nerede (şiirde mi yoksa hayatta mı?) gerçekleşmesi gerektiği* şeklindeki metafizik sorunun peşine düştüğünü ifade eder (Akın, 2008a).

Orhan Kahyaoğlu da bu dönem şiirinde gerçekçi (realiteye dönük) tutumdan büyük ölçüde uzak durulduğunu söyler ve istisnai olarak neo-epik eğilimin varlığını hatırlatır. Kahyaoğlu’nun değerlendirmeleri; şairlerin yöneldiği izlekler ve içine düştükleri “hiçlik” duygusuyla ilgili olmalıdır. Onun tespitleriyle; 1980’lerdeki kültürel kırılmaların ve poetik kaygıların yerini 90’larda *düşünsel parçalanış* alır. Hayatın hızlanan ritmi, iletişim araçlarının yoğun etkisi karşısında artan varlıksal meseleler, bu dönemin şairlerinde düşünsel-duygusal kökenli bir hiçlik algısına dönüşmeye başlayarak şiirin merkezine oturur.

Şiirin seyri, şairin kendi varlığıyla hesaplaşan ve çatışan bir iç tutarsızlığı imler. Şairlerdeki yalnızlaşma, kopuş, varoluş durumlarının sorgulanması, hiçlik, boşluk duygusu, yabancılık, parçalanmış özne, aynı şekilde şiiri kuran öğelere dönüşür (2015: 1184-1185). Osman Çakmakçı da; “90’lı yıllar öznenin askıya alındığı yıllardı.” (2012: 104) der ve; “Aynaya baktığımızda bambaşka bir yüzle karşılaşıyorduk. Hatta bir boşlukla karşılaşıyorduk; yüzümüzün [yüzümüz] olması gereken yerde bir boşluk vardı. Varlığımız tehdit altındaydı; hiçlikle karşı karşıyaydık.” (2012: 105-106) sözleriyle dönem şairlerinin gerçekliği ne şekilde alımladıklarını resmeder. Cenk Gündoğdu da aynı yönde saptamalarda bulunur: “Şiirimizde nihilist damarın bu yıllarda derinleştiğini, boyut kazandığını, ‘dünya sancısı’ nı duyan ve bunu hayatının merkezine yerleştiren şairin yokluğunu, didiştigi şiiriyle ifade ettiğini söylememiz mümkündür” (2016: 26). O yıllardan bugüne doğru varoluşsal sorgulamalar, anlamsızlık, hiçlik gibi temel izlekler; Türk şiirinin ana cephelelerinden birini oluşturur. Ancak önemli bir irtifa kazanan ve popüler hâle gelen Neo-Epik şiir, bu tespitlerden büyük oranda sapma gösterir. ne var ki bugün yapılan değerlendirmeler, Neo-Epik şiirin nitelik bakımından ana damarı belirleme gücünden yoksun olduğu yönündedir.

Daha yakın zamana doğruysa sürekli çeşitlenen bir şiir ortamı söz konusudur. 2000’lerden biraz önceki yıllardan bu yana internet kullanımının yaygınlaşması; sosyal medyanın yeni bir alan olarak açılması (“yitikulke.com” (1997’de) “altzine.net” (1998’de), deneysel şiirin ana mecraları olan “zinhar.com” (2003’te) ile “poetikhars.com” (2006’da) ve çeşitli blog siteleri), sayıca artsa da nitelik bakımından çoğunun bir yenilik ve değer ortaya koyamadığı dergiler¹⁶, fanzinler; şiir kitapları, şiir ödülleri ve “şair” sayısındaki artış; çok düşük fiyata satılmaya başlanan şiir kitapları; ikincilleştirilen “kadın şair” ya da “taşra şiiri”- “merkez şiiri” vb. kavramların anlamsızlaşması gibi belli başlı olguların, olumlu-olumsuz getirileriyle Türk şiir ortamı dağınık bir görünüm arz eder. Cenk Gündoğdu’nun; “Şairin tanınma, fark edilme, görünme arzusunun depreştiği dönemler...” (2016: 28) diye nitelediği bu yıllardaki dağınıklık, yapılacak çeşitli çalışmalarla belirginleşmeyi bekler.

Bütün bu çerçevede; yapay, alışılmış ve şiir dışı kalıp belirlemeler bir tarafa bırakıldığında, 1990lardan bu yana uzanan süreçteki Türk şiirinin çok temel olarak “varoluş durumlarını sorgulayan, lirik-imgeci”, “entelektüel-düşünceyi merkez alan, lirizm karşıtı, metafiziği dışlayan” ve “deneysel/deneysel nitelikli” şiir çizgileri üzerinde geliştiği söylenebilir.¹⁷

¹⁶ Dergilerle ilgili bir çalışma için bkz. Önder, 2010. Ayrıca Utku Özmakas da 2000’lerde dergilerin durumuna dair bir özetleme yapar (2008: 31-38).

¹⁷ Burada, mevcut ve detaylı saptamaları bu çalışmaya dâhil etmenin ana eksenenden uzaklaşma tehlikesi doğuracağı düşünesiyle belirsiz noktalarda fazlasıyla tartışılır ve öznel değerlendirmelere gitmemek için genel bir görünümü

1.1. Poetik Yönelimler ve Manifestolar

1990’lardan bu yana en belirgin poetik eğilimler **Yeni Hece Şiiri**, **Neo-Epik Şiir**, **Deneysel/Somut/Görsel Şiir** olmakla beraber, bir yönelim olmaktan ziyade bireysel manifesto olarak gündeme gelen ve daha çok da yayımlayan kişilerle özdeşleşen ya da oldukça sınırlı kalan yaklaşımlar vardır. Bunlardan az çok ses getiren ya da belli ölçülerde tartışma/değerlendirme konusu olanlar şöyle sıralanabilir: “**Şair Kapıkulu Değildir**” (1990) adlı bildiri; “**Dördüncü Yeni Şiir Manifestosu: Silkinin Ey Şairler**” (1994); Enis Akın, “**Kekeme Türk Şiiri**” (2001); “**Yenibinyıl Şiir Bildirgesi**” (2001); Bâki Ayhan T. [Bâki Asiltürk], “**Soylu Yenilikçi Şiir**” (2003); Yücel Kayıran, “**Felsefi Şiir**” (2003); Efe Murat - Cem Kurtuluş, “**Madde Akımı Manifestosu**” (2004); Serkan Engin, “**İmgeci Toplumcu Şiir Manifestosu**” (2004); “**Görsel ve Somut Şiir Kılavuzu**” (2005); Ahmet Güntan, “**Parçalı, Ham. Taşıyıcı Monolog**” (2005); Fuat Çiftçi, “**Bağımlılık-Şiir Bildirgesi**” (2006); Hayriye Ünal, “**Çoksesli Şiir Poetikası**” (2007); Mustafa Ergin Kılıç, “**Modern Elit Dinamik Şiir Bildirgesi**” (2009); Celâl Fedai, “**Neo Klasik Poetika**” (2012).

Manifestoların bittiği genel fikrine rağmen özellikle 2000’li yıllarda ardı ardına ortaya çıkan bu manifesto ve bildirgel yazıların Türk şiirine doğrudan-genel bir etki yapmaması ve yeterince önemsenmemiş olması, ironik biçimde, manifestoların bittiği genel fikrini doğrular. Öte yandan Şeref Bilsel, 2000’li yıllardaki Türk şiirine dair şu sınıflandırmaların tespit edilebileceğini öne sürer: “**doğu şiiri**”, “**mistik şiir**”, “**ayrıntı şiiri**”, “**nutuk şiiri**”, “**deneysel şiir**”, “**perdesiz şiir**”, “**eksilteli şiir**”, “**yeni divancı şiir**”, “**yeni hececi şiir**”, “**kaotik şiir**”, “**eylemci şiir**” (2009: 90-93). Ancak bu belirlemelerin, zorlama ve seçmeci bir yaklaşımın ürünü olduğu da kolaylıkla savunulabilir görünmektedir. Bu yüzden, öncelikle dönem şiirinin estetik değerine dair nesnel çalışmaların yapılmasına ihtiyaç vardır.

1990’ların ilk yıllarından başlayarak 2000’li ve 2010’lu yıllarda Yeni Hececi Şiir, Neo-Epik Şiir, Deneysel/Somut/Görsel Şiir yönelimlerinin belli bir kulvar açtığı izlenebilir. Bu yüzden söz konusu üç yönelime dair belli başlı bir çerçeve çizmek, son dönem şiirinin panoramasını belirleme bağlamında yararlı olabilir.

vurgulamakla yetiniyoruz. Ancak “temsil değeri” kavramını ölçüt alarak, gerçeklikle ilişki kurabildiğini değerlendirdiğimiz, temsil hüviyetini haiz olduğu düşünülen bazı şairlerin şiirlerini derinlikli bir incelemeye tabi tutarken çalışmaya dâhil edilmeyen fakat incelenmeyi gerektiren öteki şairlerin de ayrıca ele alınması gerektiğini vurguluyoruz.

1.1.1 Yeni Hece Şiiri / Yeni Hececi Şiir

Yeni Hece Şiiri / Yeni Hececi şiir, çağın getirilerini gözeterek *hececi şiiri ihya etme* çabasıdır. “Yeni Hece Şiiri” adlandırması, Hakan Arslanbenzer’in şiir yıllıklarında ve yer yer başka yazılarında kavramlaştırarak oturtmaya çalıştığı bir belirlemeyi karşılar. Bu şiir tarzı için “şehirli hece”, “modern hece”, “yeni hece şiiri” gibi adlandırmalar da yapılır. Şehirli olup olmadığı tartışılması gereken bu şiirde merkezde olan şeyin “hece” ya da klasik hececi şiirin dize, kafiye, redif gibi öğeleri olmadığı, hatta çoğunlukla şiirlerde hece ölçüsüne uyulmadığı düşünüldüğünde hece ritminin ve şiirin dağılmasını önleyen iç nizamın esas alındığı, bütünlüklü bir şiire yönelindiği, eserde bütün Türk şiirinin tınısının duyulmasının istendiği ve hececi geleneğin sunduğu tüm öğelerin modernize edilmek istendiği çıkarsanabilir. Bu bakımdan da “yeni” olanın hece değil, hececiliğin iç nizamı olduğu kabul edilirse adlandırmanın “Yeni Hececi Şiir”¹⁸ biçiminde daha uygun düşeceği açıktır.

1990’larda Süleyman Çobanoğlu, Murat Menteş, Ahmet Murat ve İbrahim Tenekeci gibi isimlerle belli bir görünümde ele alınabilecek olan bu modern çaba, İsmet Özel’in “Süleyman Çobanoğlu: Heyhat!” adlı meşhur yazısıyla edebiyat kamuoyunda önemli bir meşruiyet kazanır. Anılan yazıda İ. Özel, “*şiirin gelişini*” muştular:

Şiir geldi. (...). Kelimeli, mısralı, bütünlüklü şiiri bekliyorduk. Gelen odur. Nereden mi biliyorum? İyi şiirleri (iyi müzikte olduğu gibi) okuduktan (dinledikten) sonra eserde kendimize ait ve hiç kimseden ödünç almadığımız bir şeyi unutmuş, kaybetmiş, bırakmış gibi oluruz. Kendimize ait o şeyden vazgeçemediğimiz yahut o şeysizlikten duyduğumuz mahrumiyet acısına duçar olduğumuz zaman bir daha, biraz daha yanaşırız esere. Kendimize ait başka bir şeyi oralarda düşürmek pahasına (Özel, 1995: 1).

İsmet Özel’i kendinden sonra gelen genç bir şairin şiirini değerlendirmeye götüren, Çobanoğlu’nun şiirindeki modernizasyonun yanı sıra kadim birikimin getirdiği aidiyet hissi olabilir. Bu yüzden Yeni Hececi Şiir’in bir zemini olduğu söylenebilir. Sonraları Çobanoğlu’nun uzun süren sessizliğine uyarak suskunlaşan Yeni Hececi Şiir’in bugün de takipçileri olsa bile H. Arslanbenzer, bu şiirin ilk yıllarındaki biçim ve üslup deneylerini terk edip tekrarın imkânlarına sığındığını söyler. Üstelik sıkça karşılaşılan bu şiirlerin okura bir şey öğrettiğini, Türk şiirine bir yön verdiğini söylemenin zor olduğunu düşünür (2008: 24). Aynı çerçevede bu şiirin başını çeken Çobanoğlu hakkında İsmet Özel’in sonraki değerlendirmesi, bir yakınma biçimindedir:

¹⁸ Şeref Bilsel de bu adlandırmayı kullanır (2009: 90-93).

Şiir yazmak sadece donanım değil, aynı zamanda da bir iddia meselesidir. Yani bir adam çıkacak “Ben Türk şiirinde şunu yapacağım” ya da “Şiire şunu getireceğim” diyecek. Ben niye Süleyman Çobanoğlu’na “Heyhat” dedim. Dedim ve adam sonunda televizyon dizisi yazarı oldu. Ama en azından hece vezniyle yazıyor olması falan. O çocuk şiiri ciddiye almış olsaydı bugün “Türkiye’deki metinler ancak bu ruha sadık kalınarak üretilebiliyor” diyebilecektik (akt. Tüzer, 2012: 336).

Genelde muhafazakârların hayatın gerçekliğinden, gerçek hayattan söz eden şiire uzak durduklarını söyleyen Arslanbenzer, 2010 yılındaki bir değerlendirmesinde de Yeni Hececi Şiir’in muhafazakâr arka planı bağlamında bir “eşikte” olduğunu, bir seçim yapması gerektiğini ifade eder:

Dergâh’ın Süleyman Çobanoğlu eliyle başlattığı, “Hece Veznini İhya Hareketi” bugün kritik bir eşikte duruyor. Ya gerçekçiliği iyice benimseyerek, temel kazıye kabul ederek geleceğe doğru hareket edecek ve günlük hayata sızacak. Ya da şimdiye kadarki nostalji, ütopya, uhreviyat-maneviyat imgesiyle yetinecek ve nabzı atmamaya başlayacak. Yani kısaca, mortu çekecek (Arslanbenzer, 2010a).

Bu yorumu haklı çıkarır şekilde Mustafa Nurullah Celep de 2017’deki bir yazısında Yeni Hececi Şiir’i mücadeleden/direnmeden uzak “*modern bir kaçış şiiri*” olarak tanımlayıp “*gerçeklik’le mukabele ve mukarebe etmek*” niyetinden yoksun olduğunu ileri sürer. Celep, bu şiirin takipçisi olan kimi genç şairlerin eserlerinde ve “ustaları” İbrahim Tenekeci’nin şiirlerinde görülen bir olguyu dile getirir: “(...) şairin şiir beni kendi küçük ve hudutlu şiir evreninden lirik hikmetler devşirme derdindedir daha çok. Nazım Hikmet’in sevdiğim tabiriyle bu şiir, ‘muazzam bir şehir senfonisi’ni duyurmaktan oldukça uzaktır. Yani Yeni Hece Şiiri, büyük şiire güç yetiremeyen bir şiirdir” (Celep, 2017). Dolayısıyla -genel anlamda- gerçekliğe yönelerek onu ele geçirebilme eğiliminde olmayan, belki bunun için kendisini güvensiz ve yetersiz de gören bir şiirin yegâne sığınağı olan geçmişin birikimiyle söyleyiş düzeyinde çağrışımsal ilişki kurmak, biçimsel birikimin gücüne yaslanma rahatlığı ve Celep’in ifadesiyle; “*şairane bir duyarlık*” ve “*romantik bir imgelemi eskiterek yol alan bir tutum*” Yeni Hececi Şiir’i kısır döngüye terk eder. Dolayısıyla bu şiir, döneminin hatta çağın sesi olabilme imkânını bizzat kendi şairleri eliyle geri itmiş bir çıkış olmakla yetinir: “*Kısaca ve ezcümle Yeni Hece Şiiri, sınırlı şiirsel ağıntısı, sönük edebi enerjisi, enez yazınsal performansı, etkisiz şiir dağarcığı ve kültürel haritasıyla günümüz şiirini dinamize etmekten uzak bir şiirdir*” (Celep, 2017).

Bu şiirin temsilcileri arasında **Süleyman Çobanoğlu¹⁹, İbrahim Tenekeci, Ali Ayçil, Mustafa Akar, Ahmet Edip Başaran, Ünsal Ünlü, Furkan Çalışkan, Emel Özkan, Mustafa Köneçoğlu, İbrahim Gökburun, Bülent Parlak, Muhammed Mücahit Yılmaz, Berat Demirci, Ali Emre** gibi isimler sayılır.

1.1.2. Neo-Epik Şiir

Epik yani destansı şiir, temel anlamda kahramanlık ve hamaset sanatıdır. Mitik dönemlerden bu yana “kahraman”ın ana özelliği, her zaman merkezde olma, dünyayı kendi konum ve konumlanışına göre tanımlama, irade sahibi olduğu kadar bu iradesinden şüphe de etmeyen, etkin kişi olmasıdır. Epik kahramanın bu özellikleri, şiirde hem kurguyu hem formu belirler.

Modern dönem epiğindeki kahraman, klasik destansı kahramanla benzerlik içindedir. Ancak bağlam değişimi ve tarihsel başkalık, yeni epik şiirin kadim formunu atar; şair-kahramanın iradesini, aykırı ve muhalif kişiliğini öne çıkarır; “sözü olan” şair-kahramanın sözünü yüklenerek ve serbest şiir biçiminde kurulur; çeşitli biçim ve sunum denemelerine de açıktır. Genel olarak modern epikte, muhalif bir söyleme bağlı kalınarak toplumu ilgilendiren her türlü mesele ve siyasi konu işlenir. Bu çağın şair-kahramanı, sorunu/meselesi olan kişidir ve bu dolayında imgeci, lirik, romantik şiirden çok büyük ölçüde uzak durarak konuşan, sözü olan, gerçekçi, hayatın ve insanın şartlarına odaklanan bir şiir yazmayı ister. Bu tavır, Neo-Epik Şiir’in varoluş gerekçelerindedir. Yanı sıra, günlük dilin, hayatın, toplumsal şartların, iktidar ilişkilerinin ve İslamcı tutumun neo-epik yönelimlerin eksenini belirlediği söylenebilir.

Batı edebiyatında modern epik şiirin merkezinde Ezra Pound ve T. S. Eliot durur. Diğer önemli isimler arasında W. B. Yeats, W. Whitman, T. E. Hulme ve Amiri Baraka sayılabilir. Türk şiirinde ise bu tarzı takip eden şairler, anılan Batılı isimlerin birikimini dayanak almakla beraber onların Neo-Epik Şiir’e doğrudan bir etkisi olmadığını vurgular. Daha gerilere gidildiğinde Ahmet Kutsi Tecer; *Ülkü* ve *Oluş* dergilerindeki makalelerinde modern zamanların hakiki şiirinin epik olması lazım geldiğini ve *destaninin dışında şiir olamayacağını* söyler (Tanpınar, 2015: 30). Tanpınar da; “*Destanî şiir, edebiyatımızın büyük noksanıdır. Aşağı yukarı Nef’î’den başka destanî unsur kullanan şâirimiz hemen hemen yoktur. Bâkî’nin ‘Kanunî Mersiyesi’ ve Nef’î’nin bazı kasideleri Türkçenin bu husustaki*

¹⁹ İsmet Özel’in ve diğer eleştiricilerin ifadelerine rağmen özellikle Süleyman Çobanoğlu’nun şiirinin nitelik ve nicelik olarak ne şekilde yol alacağı konusunda bugünden kesin hüküm verilmesi mümkün değildir.

yegâne denemeleridir. Hâlbuki şiirin en yüksek zirvesi destanı şiirdir.” (2015: 325) der. Ona göre, Yahya Kemal’in kimi manzumelerinde, Türkçenin bu eksikliğini telafiye çalışan ilk şair olduğu görülebilir. Bu yönelimin mensubu olarak 1990’larda etkin olan ve bu şiirin karakteri gereği aykırı, toplumsal sorunlara duyarlı, muhalif dil kullanan Neo-Epik şairler, Nef’î gibi bir hiciv ustasını da hatırlamakla beraber, Tanzimatçıların iktidar karşısında duruşlarını yüceltip Namık Kemal’i destansı söyleyişin temel taşlarından kabul eder. Daha sonraysa T. Fikret, M. Âkif, N. Hikmet anılırken esas vurgu, İkinci Yeni şairlerinden S. Karakoç, T. Uyar, E. Cansever, Ü. Tamer isimlerine yapılır. 1970’lerde C. Zarifoğlu da önemli bir kaynak olur ama sürekli göndermede bulunulan asıl güçlü ses, İsmet Özel’dir. Bu noktada Neo-Epikçilerin kendilerini her fırsatta İsmet Özel’e bağlama çabası içinde olduğu gözlenebilir. Zaten Özel de hem şiiri hem de doğrudan belirlemeleriyle bu olguyu besler. *Şiir Okuma Kılavuzu*’nda epik ve lirik şairleri ayıran Özel; “Fikret, Âkif ve Nâzım”ı “ethos” ağırlıklı çizgide; “Y. Kemal ve A. Haşım”i ise “pathos” ağırlıklı güdümlü şiir çizgisinde ele alır (2000: 58-59). Dolayısıyla ilk grup, Neo-Epik Şiir’i besleyen bir damardır. Bununla beraber, İkinci Yeni şairlerinin ve Özel ile Zarifoğlu’nun destansı/epik şiir örnekleri verdiğini, şiir karakterlerinin bu tarza uygun olduğunu iddia etmek, sağlıklı bir değerlendirme gibi görünmez. Öncelikle bu isimlerin insanın gerçekliğine odaklanan, modern insanı merkeze alan şairler olduğu bir gerçektir. Oysa epik şiir için merkezde olan, ideal ve tipik bir kahramandır. Nitekim Neo-Epik şairlerin savlarına itiraz eden Hayriye Ünal, tam da bu noktaya eğilerek *kahramanın mümkün olup olmadığını* sorgular ve S. Karakoç, T. Uyar, E. Cansever, Ü. Tamer, C. Zarifoğlu gibi şairlerin kahramanlarının toplumun verili yüce değerlerini yüklenmemiş olması bakımından Neo-Epik şairlerin yanlış değerlendirmelere gittiklerini ifade eder (2011: 43-58).

Neo-Epikçiler, eleştirel olarak ise 1980 Kuşağı şiirini hedef alırlar ve bu şiiri sürekli sürekli aşağılarlar. Bu şairler, 1980 Kuşağı’nı “meselesizlik”, “toplumdan kopuk olma”, “şiiri salt sanat eseri olarak görme” (Hakan Arslanbenzer); “okurun arzusuna göre şiir yazarak kurumsal algının dışına çıkamama”, “gündelik dili yakalayamama”, “otoriteye karşı olmama” (Hakan Şarkdemir); “toplumdan kopuk bir imge üretimi” (Osman Özbahçe), “apolitik söylem”, “geleneği sahiplenmek” (Hayriye Ünal), “edilgenlik” ve “içe kapanma” (Murat Üstübal) (Şengül, 2016: 319-323) gibi konularda eleştirip kendilerinin tam aksini yaptığını/yapacağını söylerler.

Türk edebiyatında Neo-Epik Şiir’in bir hareket olarak ortaya çıkışı, “1995 yazında Ankara Seyranbağlar’da bir bodrum katındaki öğrenci evinde” Hakan Arslanbenzer ile olur. Harekete ilk katılanlar, 1997 yılında *Şehrengiz* dergisinde (1996-97; 12 sayı) bir ekip olarak

görünen İcabi Akçaoğlu, Hakan Şarkdemir ve Murat Menteş'tir. Esasen Arslanbenzer, Şarkdemir ve Menteş, 1996 yılı boyunca hareketi *Yedi İklim*'de başlatmayı denese de derginin tek bir şiir hareketine özgü olması zor olduğu için hareket, İcabi Akçaoğlu'nun çıkardığı *Şehrengiz*'e taşınır. 1997 Mart'ında Neo-Epik hareketin ilk manifestosu "Türk şiirinin hâli ne olacak ağabeyler?" başlığıyla ve "Şehrengiz" imzasıyla çıkar. Bunun üzerine gazete manşetlerine, radyo ve televizyon programlarına taşınan tartışmalar başlar ve genel olarak hareket, kuramdan yoksun olmak bakımından eleştirilir (Arslanbenzer, 2010b).

Ardından Neo-Epik Şiir'in bir hareket görünümü kazanmasında *Ahlular* dergisi (1999-2005; 15 sayı) de önemli bir mecra ve aşama olur. Öteki mecralar arasında, Arslanbenzer'in çıkardığı *Huruç* (2002; 2 sayı), *Dergâh*, *Kökler*, yine Arslanbenzer'in çıkardığı *Fayrap*'in (2005'ten beri) yanında *Karagöz*, *Aşkar*, *Mahfil* ve *Heves* sayılabilir. Bu dergilerde beraber görünen isimler, bir süre sonra yollarını ayırarak kendi dergilerini çıkarır ya da başka poetik eğilimlere dâhil olur. Neo-Epik Şiir'in bir hareket olarak bittiği söylendikten sonra da olmak üzere bu çizgide şiir yayımlayanlar arasında şunlar sayılabilir: **Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir, Emine Edibe, Oğuz Karakaş, İbrahim Aladağ, Osman Özbahçe, Mehmet Erdoğan, Hayriye Ünal, Ali K. Metin, Eser Gürson, Selçuk Orhan, Murat Güzel, Melek Arslanbenzer, Ahmethan Yılmaz, Hakan Kalkan, Serkan Işın, Eren Safi, Murat Menteş, Esmâ Toksoy, Vural Kaya, Mustafa Nurullah Celep, Mustafa Akar, Evren Kuçlu, Didem Madak, Murat Küçükçiftçi, Elyasa Koytak, Esmâ Güneş, Dursun Göksu, Muhammed Sarı** vd. Ancak bu şairlerin hepsinin gerçekten Neo-Epik şair olduğunun düşünülmemesi daha isabetli olacaktır. Özellikle Hayriye Ünal'ın bazı şiirleriyle bu harekete dâhil olup olmadığı konusundaki tartışmalar bağlamında Arslanbenzer, daha sonra kesin bir şekilde Ünal'ın Neo-Epik şiir içinde sayılamayacağını söyler (2012: 351-357).

1990'ların yarısından başlayarak bir ivme kazanmış ve aslında epeyce de etkin olmuş olsa da bu hareketin 2000'li yılların başlarından itibaren epeyce geri plana çekildiği hatta bir hareket/akım olmaktan çıktığı (Arslanbenzer, 2008: 23) görülür. Ali Emre; bu tarzın 80'lerdeki şiire olan eleştirileri, imgeyi sorgulanması gibi noktalarda önemli katkılar sağladığını düşünür (Emre, 2007). Hakan Şarkdemir ise; "önceleri kendisinin de haşır neşir olduğu" Neo-Epik Şiir'in 2000'lerden bu yana birtakım saptırmalar üzerinden okunduğundan kuramsal anlamda büyük çatlaklar oluştuğunu, hareketin birtakım polemiklerle bulanıklaştırıldığını ve yazılan şiirin bayağı bir zevke hitap etmeye başladığını söyler. Bu durumun nedeni olarak kendi kurallarını sürekli dönüştürdüğü iddiasındaki bu anlayışın, şiirin belli yanılısalar içine kapanmasına yönelik gereksiz bir baskı

oluşturmasını öne sürer ve dar anlamda modern epik şiirin kendini ilân ettiği yerde, şiirimize yeni bir açılım sağlama imkânının da sona erdiğini savunur (Şarkdemir, 2008). Aslında Şarkdemir'in yakınmaları, bu hareketin karakterini belirleyen tarihsel arka planın ve bu şiire ses katan ustaların birikiminden güç alarak modern topluma hitap edebilmek yerine popülerliği tercih etmesi, bununla beraber kendini belli bir konuma oturtmaya çalışıp sınırlandırmış olması, diye de anlaşılabilir.

Bu şiir hareketinin yanlıgılarına dışarıdan ve bugünden bakınca, temelden bir takım problemlerle doğduğu ve kendisini sorgulamadığı fark edilebilir. Neo-Epik şiir, bugünün şiirinin gerçekçi olması gerektiğini söyler ve hayalden, romantizmden, lirizmden uzak durmayı zorunlu görür. Bu şairler, gerçekliği esasen küçümsedikleri “politik düzlemde” ararlar. Bu bağlamda bir örnekleme olarak, Tanpınar'ın roman yazmak için köylere gidip gözlem yapan ama başarısız olacağı mukadder olan dostuna gıyaben söyledikleri, şiirde “mesele” edilecek olanı nasıl anlamak gerektiğine, sanatın merkezinde nihayet birey-insan olduğuna dair bir bakış açısı sunar:

Sen tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hattâ bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuşur, yani kendini konuşur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir ki, güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvelâ, her şeyden evvel bir roman işçisi ol (2015: 53).

Buna göre sanatın gerçekliği, seçilen konuyu ya da odaklanılan meseleyi değil, öncelikle ve nihai olarak “insan”ı yakalamayı ve anlatmayı ister. Nitekim bu şairlerin değerlendirmelerine, imalarına bakıldığında tam da İsmet Özel'in şiiri gibi yazmak istedikleri fikrine varılabilir. Tanpınar'ın romancı dostuna tavsiyeleri ile Özel'in şiiri karşılaştırılırsa gerçeklik, tecrübe ve dil arasında büyük bir örtüşme görülebilir. Ancak bu örtüşme, Neo-Epikçilerin iddia ettiği gibi bireyin lirizmini anlatmakla sınırlı bir dünyaya karşılık gelmez.

Neo-Epik şiirin kendini popülist ve “bayağı” çizgide bulmasının nedeniyse modern insanın modernizm karşısında örselenen insanîyetini bizzat onun kendisinde değil, toplumun genel meselelerinde arayıp çözüme kavuşturmaya dönük güdümlü çabası olarak saptanabilir görünür. Şiire sanat olmasının dışında yüklenen her ödev propagandaya ve bayağılığa sürükler. Sadece bugünün değil, her dönemin, her çağın bir meselesi vardır. Tanzimatçıların, ya da Âkif'in yöneldiği sorunlar kadar belirgin maddi problemler sıralamak zor olmakla

beraber, Garip'in ya da İkinci Yenicilerin de bir meselesi vardır. *Günümüz şiirinin "mesele" üzerinden şekillenmesi dolayısıyla imgeye uzak durması gerektiğini* savunan Neo-Epikçiler, bir çelişkiye düşerler. Çünkü Neo-Epikçiler, 1980 Kuşağı'nın imgenin ve sözcüğün gerçek/hakikat talebini boşlayıp imgeyi dilde sabitlemiş olduklarını eleştirirler fakat Karakoç'un, Uyar'ın, Zarifoğlu'nun ya da Özel'in "mesele" edindiği konuları işlerken imgeci olduklarını görmek istemezler. Nitekim bir örnek olarak İbrahim Tüzer; imgeyi İsmet Özel şiirinin en temel özelliklerinden biri olarak belirler (2012: 371). Dolayısıyla mesele, imgeci olup olmak değil gerçeklikle kurulan ilişkinin dil üzerinden (ya da dil olarak) nasıl sağlanabileceği konusu olabilir.

Diğer taraftan, bir sanat hareketi, içeriden ve dışarıdan sürekli sorgulanmaya muhtaçtır. Neo-Epikçi şairler, bunu yapamaz ve şiire dair eleştirilerinde gerekçesiz tespitlerde bulunur, entelektüel çıkarımlara gitmez. Böylece, temel iddia ve amaçlarından olan gerçekçi olmak ve gerçekliği yakalamak ilkeleri, şiirlerinin en büyük eksiklerinden biri olur. Yine de bu şiir girişiminin Türk şiir sanatına önceki kuşağın sorgulanması, anlamsızlaşan imgeciliğin geri plana itilmesi, şairaneliğin karşısında sadeliğin değerlendirilmesi bağlamında doğrudan ya da dolaylı kazanımlar sağladığı tespit edilebilir.

1.1.3. Deneysel / Somut / Görsel Şiir

Türk edebiyatında deneysel şiir (*experimentelle poesie / experimental poetry*), somut şiir (*konkrete poesie / concrete poetry*) ve görsel şiir (*visual poetry*) kavramlarının kullanımında genel olarak bir belirsizlik, bir karmaşa hâli vardır. Öncelikle bu üç tarz arasında ortaklıklar kadar, önemli ayırım noktaları da vardır:

Somut şiir harfler, heceler ve sözcüklerin bir arada kullanımından ortaya çıkan uyuma dayalıdır. Bu tür şiirlerde sözcükler arasında ve, veya, ama, fakat gibi bağlaçlar ve özne+nesne+fiil'den oluşan düzgün sıralı cümleler kullanılmaz. Sözcük, hece ve harfler tek başlarına bir uyum içerisinde bulunur. Deneysel şiirde ise sıralı cümleler kullanılır, fakat kullanılan bu cümlelerin bir figür, bir resim ortaya çıkarmasına dikkat edilir, böylece içerik biçimle (form) birlikte verilir. Deneysel şiire bakan bir okuyucu, şiiri okumadan önce onun biçiminden yola çıkarak içeriği ile ilgili tahminlerde bulunabilir (Balcı-Darancık, 2007: 114).

Dolayısıyla bu şiir tarzlarının kökenine dikkat edilmesi ve yöneldikleri amaçların ayırım sürecinin (gelişim süreci) nihayete ermemiş olduğu dikkate alınmalıdır. Üstelik "deneysel" kavramının sürekli bir devingenlik ve gelişim içinde olan edebiyat/sanat için kullanımına kimi itirazlar da görülür. Çünkü zaten sanat, sürekli bir deneysellik gösterir.

Bugün için deneysel şiir kavramının geniş kullanımına yaslanılarak somut ve görsel şiir, deneysel şiirin alt türleri diye ele alınır.²⁰

Tarihsel köken bakımından yazının görsellikle ilişkisi, bilinen tarihin çok öncelerine, mağara duvarlarındaki resimlere kadar götürülür. Metin Kayahan Özgül, yazı-şiir birlikteliğinin ortaklıklarını söz konusu ederek Çin ve Kiril alfabelerinin hâlâ devam eden resimsel yanlarını örnekler; ayrıca Hurufi eğilimleri de hatırlatır (1997: 13-15). Bu dikkatle bakıldığında Köktürk harflerinde de benzer özellikler saptanabilir. Örneğin “𐰇” (ince b) harfi, “eb” (ev) demektir. Abide Doğan ve Eser Demirkan’ın ortak araştırmalarına göre, yazının görsel öğelerle iç içe olduğu ilk örnekler, Helenistik dönem kalıntılarına ve Roma eserlerine aittir (1998: 456-457). Benzer denemelerin çok eski Arap-Mısır şiirlerinde de görülebildiği bilinir. Yüksel Pazarkaya, benzer örneklerin Selçuklu dış mimarisinde, Osmanlı’nın bezemecilik, el yazmacılığı ve güzel sanatlarında da görülebildiğini hatırlatır (1992: 45). Zaten hat sanatı da bütün İslam medeniyeti için başlı başına bir örnektir. Osmanlı şiirindeki görsellik denemeleri de oldukça kayda değerdir.²¹ Başkaca örnekler, öteki medeniyetlerden ve uzak-yakın dönemlerden saptanabilir. Bu durum; estetiğe, sanata yönelen insanoğlunun ortak bir zevkini işaret eder. Öyleyse görsel/somut şiirin salt öncü (avangardist) ya da postmodernist olduğunu iddia edenler, buradan bir tartışma zemini oluşturarak söz konusu ortak insani zevki “ıskalama” hatasına düşmüş sayılabilirler. Somut/görsel şiir, evrensel ve arka planı güçlü olan, aynı zamanda da çeşitli imkânları barındıran bir tarzıdır.

Erken modern döneme gelindiğinde, somut/görsel şiirin örnekleri ve belli başlı usta isimleri de belirginleşir. Augusto de Campos tarafından yazılan “Somut Şiir Manifestosu”nda (1956);

Stéphane Mallarmé (bir zar atımı, 1897), James Joyce (finnegans wake), Ezra Pound (kantolar, ideogramlar), Edward Estlin Cummings ve ikincil düzlemde Guillaume Apollinaire (kaligramlar) ve de Fütürist ve Dadacıların deneysel atakları bu biçimsel birimi dize olan geleneksel yapıyı ortadan kaldırmaya çalışan yeni şiirsel hareketin, temelinde duruyor.

denilir. Ayrıca buraya Letrizm (harfçilik) akımı da dâhildir. Ancak asıl yönelimli çalışmalar belirlendiğinde görülür ki Avrupa merkezli olarak Fütürizm, Dadaizm, Letrizm gibi akımları doğuran krizler, I. ve II. Dünya Savaşları, sanatçıları yeni bir gerçeklik düzlemi

²⁰ Bu çalışmada; edebiyat literatüründe ve özellikle Türk şiirindeki baskın kullanımına uyularak deneysel şiir kavramı üst tür olarak, somut/görsel şiir türleri de bir evrim içinde gelişen alt dal(lar) olarak ele alınmak durumundadır.

²¹ Bir örnek çalışma için bkz. Şenödeyici, 2012.

yaratmaya zorlar. G. G. Gökalp-Alpaslan da buna değinerek; somut şiirin II. Dünya Savaşı sonrasındaki karmaşık toplumsal ve duygusal atmosferin sonucu olarak ortaya çıktığını; yaygınlaşarak bir akım hâline gelmesininse 1950'lerle 1970'ler arasında mümkün olduğunu söyler (2005: 5). Öyleyse bu şiir türüne dair en genel ve temel bilgi şöyle özetlenebilir: Arkaik ilgisi bakımından tarihin en uzak dönemlerinde yazı-görsellik ilişkisine rastlanan, çeşitli medeniyetlerde bu yönde de örnekleri bulunan somut/görsel şiir, erken modern dönemde belli başlı isimler tarafından denenmiş ama asıl belirgin örneklerini II. Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte bulmaya başlamış olup 1950'den sonra bir akım olarak ortaya çıkan, temelde deneysel edebiyatın bir kolu olan deneysel şiirin alt türleri içindeki somut şiir 1960'larda daha çok görsel şiire dönüşüm seyri izleyen bir "şiir" yazma/yapma tarzıdır. Bilinçli bir çıkışı dayanak alan biçimdeyse Brunner-Moritz'in verdiği bilgiye göre; "*Somut şiir kavramı ilk olarak 1953'te İsviçreli Öyvind Fahlström'ün 'Somut Şiir Manifestosu' adlı kavramsal yazısıyla ortaya çıkar. 1953'te ayrıca Eugen Gomringer'in Bern'de yayımladığı 'konstellation' ve 1954'teki 'Mısradan Konstellationa' adlı çalışmaları yayımlanır*" (akt. Balcı-Darancık, 2007: 115). Somut şiirin "görsel şiir" adıyla bir harekete dönüşmesiye İtalya'da Eugenio Miccini ve Lamberto Pignotti'nin kurduğu şairler, ressamlar ve müzisyenlerden oluşan "Grup 70" tarafından 1963 yılında gerçekleşir (Kozan, 2008: 133). Yüksel Pazarkaya, somut şiiri bir akım olarak temellendireninse Stuttgart Üniversitesi'nden hocası olan felsefe, imbilim, estetik, bilim kuramı ordinaryüsü Max Bense olduğunu söyler (2010: 32).

Somut şiir; temelde sözcükleri, heceleri ve harfleri kullanır: "*Somutçu şair kelimelerden vazgeçmez. Kelimelerle kapalı imalarda bulunmaz. O kelimeleri yaşatmak, gerçekliğe döndürmek, canlandırmak için onların merkezine doğru yol alır* (Campos, 1956)." Şair, bu dil parçalarını kâğıt üzerinde konumlandırarak sayfayı özgür bir uzama dönüştürmeyi; uzam üzerinde sözcüğün imgesel ya da göstergel anlamını aşarak somut hâle gelmesini ister. Sözcük, yazının/dilin birimi olmanın ötesinde görsel-çizgisel, uzamsal yanlarıyla farklı boyutları açan bir düzlemde ele alınır. Böylece; "*Şiirsel öz, artık dizenin ardışık ve çizgisel zincirleme görüntüsünde mevkilendirilmeyecek, şiirin bütün parçalarının arasındaki dengeler ve ilişkiler düzeninde kendini konumlandırarak(tır)*" (Campos, 1956). Dış dünyada gördüklerini, gözlemlediklerini dil öğeleriyle ifade edebilen şair, G. Gökalp Alpaslan'ın ifadesiyle; "desen şiiri", "şekilli şiir", "görsel şiir" olarak da anılan somut şiir aracılığıyla, *dilsel olanı -farklı bir biçimde- yeniden görsel olana dönüştürür* (2005: 3-4). Geleneksel şiirde yapılınsa görsel alana değil, imajinatif ve simgesel düzleme taşımaktır. Dolayısıyla somut şiir, sözcüğün maddi yanını öne çıkarır; dolayımlanmış somutluğunu

yazılı bir kelime olmasından doğan görsel imge olarak sunar. Nihayet “*Somut şiir: zaman-uzam ’daki nesne-kelime gerilimidir*” (Campos, 1956).

Bir sanat türünü/tarzını var eden sanat dışı koşullar, ortaya çıkan yeni sanatın örneklerinde bir gerçeklik olarak hem form hem de içerik düzleminde doğrudan, dolaylı ya da tersinden yansıtılmış biçimde görünmeyi gerektirir. Somut/görsel şiirin sunumundaki öncü (avangart) görünüm de bu türleri doğuran sanat dışı koşulların geleneksel dil dizgeleri, yapısalcılığın öğrettiği gösteren-gösterilen sistemi, düzenli anlamsal yapılar, alışılmış imgelemeler, dizeler, sanatlar, mecazlar vs. ile ifade edilemeyeceği yönündeki kanaate dayanır: “*Somut şiir, yerleşik dile ve şiir diline karşı olmanın yanı sıra şiirin yazımında belirlenmiş uzamı da reddeder. Konvansiyonel şiirde olduğu gibi sözcüklerin nerede bulunacağını belirleyen verili bilgiler ve sınırlamalar somut şiirde bulunmaz; sözcükler, uzamda devingen bir yapı içerisindedir*” (Campos vd., 1986). Çünkü modernist sanatı ortaya çıkaran temel kozmik olgu, mutlak gerçekliğin sarsılarak görecelileşmesidir. Gerçeklik de nihayet insanın bir algılaması olduğundan sanatta asıl görünen ya da ima edilen şey, yeni gerçekliğin öznesi olan modern insandır. Gerçeklik, kendini belirli ya da sınırlandırılmış olmayanın özgürlüğünde açık eder fakat ele geçmez; çünkü ele geçirilebilecek kesin bir hüviyeti yoktur, görecelidir. Bu yüzden de somut şiir, gelişim seyrini biçimin bozuma uğratılmasıyla biçimsizliğe (informel) doğru açarak görsel imgeye dönüşmenin çoksesliliğinde deneyler. Umberto Eco’nun *Açık Yapıt*’ında ilkeleştirdiği gibi bu değişimler; birey zihninin özgürlüğünü, bireyin kayıt altına alınmamış bilincini işlevsel kılmasını gerektirir. Eco; “*Açık yapıdaki bir ileti, umulanın öngörüsünden ziyade, öngörülmeyenin umulmasıdır.*” (2001: 107) der ve alışılmış, olağan iletilere karşı açık yapıtların okura/izleyene sonsuz olasılıkları bir “*kriz*” biçiminde sunduğunu; bu krizler arasındaki zorunlu seçim hakkının okurun/izleyenin özgürlüğüyle eşleştiğini değerlendirir. Ancak yazar, açık yapıtların “açıklığını” onun çeşitli yorumlara imkân vermesinin yanında, formunun sağladığı olanaklarla da ilgili bulur. Bu bağlamda, formu iletişimin temeli olarak gören Eco, çağdaş sanatın önemli bir yanını oluşturan biçimsiz (informel) sanatın mantığını açık eder: “*‘İnformel sanat’ açıktır çünkü geniş yorum olanakları önerir, tözündeki belirsizlik pek çok olası okumaya uygundur ve her türlü karşılıklı ilişkiye açık bir öğeler ‘takımı’ sağlar*” (2001: 111). Bu durumda biçimsiz (informel) sanat, tek anlamlı klasik formları yadsır. Ancak biçimsiz (informel) sanat örneklerinin, her açık yapıt örneğinde olduğu gibi, bizi formun tükenişinin ilanına değil, daha esnek bir form kavramına yönelttiğini söyler; formu bir olanaklıklar alanı olarak tanımlar (2001: 136). Bu bakış açısı ile denilebilir ki, somut/görsel şiir türü, klasik şiirdeki gibi bir anlama ya da öyküye

odaklanmaz, örneklerini birer form olarak doğurur ve kendini git gide biçimsiz (informel) olanın çoksesli, özgür yorumlarında meşrulaştırır. Bu amaca dönük olarak görsel şiire evrildiği yerde, “*Şiirin okunacak değil algılanacak bir nesne olarak sunulması*” (Gökalp-Alpaslan, 2005: 4-5) için her türlü çağdaş teknolojik araç gereci, tekniği, yazı-dil dışındaki materyalleri ile divit ve hokka gibi eski yazı araçlarını üretime dâhil eder. Böylece ve bütün olarak söz konusu şiir türleri;

Grafik ve sessel, işlevler ve bağıntılar ('benzerlik ve yakınlık unsurları') ve bir kompozisyon ögesi olarak uzamın özgürce kullanımı, anlamın ideogramik sentezleriyle bağlaşıklık gözüün ve sesin eşzamanlı diyalektiğini besler, 'sözsessselgörsel' (verbivocovisual) bir bütünlük yaratılır. Böylece öncelikle sözcükler ve deneyim, sağlam bir görüngübilimsel olanaksız yapı tarafından bitştirilir (Campos, 1956).

Öyleyse bu şiir türünde amaç, bir sözel anlamı iletmek değil, bir uzam üzerinde sözün yazı olmuş hâlinde ortaya çıkan göze dayalı imgeyi üç boyutuyla birden sunmaktır. Bu sunumda okur, alışılmış şiirde olduğu gibi belli bir düzene ve sisteme göre değil, yukarıdan aşağıya ya da sağdan sola veya çaprazlama “okuyarak” çoklu bir alımlama eylemine girebilir.

Türk edebiyatı tarihine bakıldığında; Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerinin kültür mirasındaki yazı-görsellik ilişkisinden başkaa Ara Nesil’de ve Servet-i Fünun’da görülen tablo altı şiirler, Ahmet Haşim’in “alev” kelimesinin yazımına dair değerlendirmeleri, Parnas şiirinin etkisiyle Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin’in kimi şiirlerinde görülebilen pitoresk etkilerden sonra 2000’lere kadar Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde somut/görsel şiir bağlamında temelli eserler verildiği ya da bunun belirgin bir çizgi oluşturduğu söylenemez. Sadece belli başlı şairlerin bazı şiirleri vardır. Bu şairler arasında sıralanan **Nazım Hikmet,ERCÜMEND BEHZAD LAV, İLHAN BERK, YÜKSEL PAZARKAYA, BEHÇET NECATİGİL, CAN YÜCEL, METİN ALTIOK, AĞÜN AKOVA, AHMET TELLİ, HÜSEYİN YURTTAŞ, MEHMET MÜMTAZ TUZCU, AHMET GÜNTAN** isimlerinden sonra, belki en ciddi olarak **Tarık Günersel**, bu türde şiirler verir.

2000’lere gelindiğinde derli toplu denilebilecek bir damar ortaya çıkar. Serkan Işın ve arkadaşları, 2003 yılında somut/görsel şiir için bir mecra olarak “zinhar.com”da bir çabaya girer ve bu şiir türü kapsamında bir e-dergi de çıkarır. Derginin bazı sayıları matbu olarak yayımlanır. Türk şiirindeki somut/görsel şiir türünün bildirgel içerikli sunuluşu da ilk defa burada, *Zinhar no:3*’te, gerçekleşir. Ancak bütünlüklü bir yayın olarak Kasım 2005’te derlenip yazarlarının adları olmadan, karışık şekilde “Görsel ve Somut Şiir Kılavuzu” adıyla

yayımlanır. Bu kılavuz, görsel ve somut şiirle uğraşanlar için “yardımcı bir metin olarak” hazırlanır. Kılavuz’u yazarlar, temel olarak somut/görsel şiiri, “yazı”nın görsellik imkânı ile ele alınması bakımından değerli bulur ve eski yazı aletlerini, günün teknolojisini (bilgisayar, yazıcı, yazı programları vs.) kullanarak her türlü yazı formunu denemeyi teklif eder. Böylece “görsel şiirin en hakiki gösterisi” olarak sundukları dil’in gizli enerjileri ile teknik birleşecektir. Görselliğin sağlanabilmesi içinse “sunum, ahenk, tasvir, belagat, retorik, yineleme, benzeşim” tekniklerinden yararlanılması olanağına değinilir. Anlam değil, kâğıt üzerinde somutlaşan yazının ve ortaya çıkan görselliğin esas olması savunulur. Kılavuz’da ayrıca görsel şiir, “harflerin hiyerarşisine yapılacak bir saldırı” olarak tanımlanır. Görsel şiirin, alışılmışın dışında bir şey ortaya koyduğu, doğrudan varlığa yönelerek, soyut olguların somutlaştırılmasını amaçladığı açıklanır. Kâğıttaki boşluklar, yokluk değildir; yazının kapladığı uzamın varlığına imkân verir; öyleyse hiçliğe saygı duyulmalıdır. Harfler, kelimeler kâğıtta belli bir konumlanışa sahiptir. Şiir, görme duyusuyla okunmalıdır. Sözün ve sözlü kültürün karşısında yazı, esastır. Kılavuz’a katkıda bulunan isimler, şunlardır: Serkan Işın, Barış Özgür, Volkan Çelebi, Deniz Tuncel, Şakir Özudoğru. *Zinhar*’dan sonra 2006’da *Poetik Har(s)* (“<https://poetikhars.com/>”) yayıma başlar ve “(...) hem basılı hem de elektronik ortamlarda ‘kişisel deneyimi’ görselleştirmeye ve ‘kod’lanmış 21. yy yaşantısının kodlarını yapı bozumuna uğratarak, şiir tarihi içinde yeni yollar aramaya koyul(ur)” (Işın, 2005). Daha önce yayımı durmuş olsa da sonradan “zinharpost.blogspot.com/”, “www.poetikhars.com/” ve en son da “barbar.poetikhars.com/” adreslerinden somut/görsel şiirin örnekleri ve bu bağlamdaki yazılar, eleştiriler yayımlanmaya devam eder.

Artık Türk şiirinde de belli bir birikime kavuşmuş sayılabilecek olan deneysel/somit/görsel şiire dair kimi dergiler; özel sayı veya dosya da hazırlamıştır. 2000’li yıllardakilerden bazıları şöyledir: *Siyahi* dergisi, 8. sayısında (2006-Güz) “Görsel / Deneysel Şiir” dosyası; *Hayal* dergisi, 21. sayısında (Nisan-Mayıs-Haziran 2007) “Şiir ve Görsellik” dosyası; *Yasakmeyve* dergisinin 28. sayısında (Eylül 2007) Serkan Işın’ın hazırladığı “Görsel Şiir” dosyası; *Kurşunkalem* dergisinde Murat Üstübal ve Ayşegül Tözeren editörlüğünde hazırlanan “Deneysel ve Görsel Şiir” (2013) dosyası... *Zinhar* ve poetikhars.com’dan başka; *Heves*, *Ücra*, *Karagöz*, *mahfil*, *Japonya*, *cehd*, *gak*, *gard* gibi dergiler/fanzinler ile *160. Kilometre yayınları*, bu şiirin ana mecraları olmuştur.

Bugün; Serkan Işın, Efe Murad, Suzan Sarı, Ayşegül Tözeren, Şakir Özudoğru, Barış Özgür, Deniz Tuncel, Murat Üstübal, Derya Vural, Zeynep Cansu Başeren, Volkan Çelebi, Ali Ömer Akbulut, Barış Çetinkol, Zafer Yalçınpınar, Mehmet Öztekin, Ömer Şişman, Aslı Serin, Burak Acar, Liman Mehmetcihat... gibi somut/görsel şiirler

yazan/yapan birçok ismin 2000’li yılların başlarından bu yana belirgin bir yönelim oluşturduğu söylenebilir.

Somut ve görsel şiire dair eleştiri yazıları ya da onu anlamaya, anlatmaya çalışan yorumlamalar yeterli olmadığından mevcut şiirin seyri, alımlanması da zorlaşır. Bu bağlamda, Türk şiirindeki somut/görsel şiir örneklerini ele alan Gökhan Tunç, tasnif amaçlı bir makalesinde bu şiirin temel nitelikleri ve amacı bağlamında dört değerlendirme başlığı önerir: Birincisi; görselliğin ön planda tutulduğu bazı şiirler; Rus Biçimcilerinin “*farklılaştırma/yadırgatma (ostranenie)*” kavramıyla ilişkili olarak ele alınabilir. Bu kapsamdaki şiirlerde amaç görsel yapıyı öne çıkararak okurun otomatikleşmiş şiirsel algısını farklılaştırmak ve doğadaki nesnelere belirlenmiş olarak değil de tekil ve öznel bir şekilde duyumsatmaktır. İkincisi; görselliğin ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanıldığı bazı şiirler, Bertolt Brecht’in “*yabancılaştırma etkisi (verfremdungseffekt)*” kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bu kavram, tiyatro seyircilerini kışkırtarak toplumsal gerçekliği değiştirmeyi hedefler. İdeoloji tarafından çarpıtıla gelen nesnenin asıl gerçekliğinin fark edilmesi, kapitalizminin arkasındaki gerçeklik etkilerinin yok edilmesi, bu kışkırtmaya bağlıdır. Üçüncüsü; sözcük, hece ve harfler aracılığıyla görselliğin esas alındığı şiirler somut şiir kapsamı içinde değerlendirilebilir. Dördüncüsü; sözcükleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlar ve reklam diliyle birlikte kullanan şairlerin ürünlerinin görsel şiir kavramıyla yorumlanması gerekir (2015: 249-270). Öyleyse, bu türdeki şiirlere yöneltilen poetik eleştiriler bir yana bırakıldığında görsel/somut şiirin de bugünün insanına ait gerçeklikleri karşılayabileceği görülebilir. Eğer bu şiirlerle farklılaştırma/yadırgatma, yabancılaştırma, alımlayıcıdaki verili gerçekliği kırma, algıyı değiştirme gibi etkiler sağlanabiliyorsa o şiirin gerçeklikle ilişki kurabildiği söylenebilir.

Bu şiir türüne dair genel yaklaşımları yansıtan poetik değerlendirmelerden de söz etmek mümkündür. Deneysel/somut/görsel şiir, “yazılan şey”den ötede “yapılan şey” olmanın sınırlarındadır. Dolayısıyla bu tarzın örnekleri, alımlayıcıyı bir taraftan hayal gücünün imkânlarıyla özgür bırakırken bir taraftan da “okunulmaz” olmanın sonucu olarak güçsüzleştirir. Ancak bu şiirin eleştiriye tâbi tutulma yönü, yalnızca “okunmazlık” değildir; onun kelimelerden başka her türlü göstergeyi birer öge olarak kullanması, şiiri resmin ve görüntünün araçlarıyla kurması; şiirin görselliğini öne çıkarmak amacıyla her türlü şematik yapıdan, grafiksel, kaligrafik, efektif ögeden yararlanması, bu tarzın eleştiri oklarını çektiği haklı/haksız, tutarlı/tutarsız yanlarıdır. Bu noktalardan hareketle deneysel/somut/görsel şiirin “şiir” olup olmadığı sorgulanır.

Hatice Saka'nın “*Deneysel şiir ne kadar şiir*” (Saka, 2008) başlığıyla yaptığı Şubat 2008 tarihli soruşturmada sözü edilen konuya dair bazı isimlerin olumlu ya da olumsuz görüşleri sunulur. İlk değerlendirme Şeref Bilsel'e aittir. Deneysel şiirin adlandırılmasında, şiirin doğasına uymayan bir muğlaklık olduğunu söyleyen Şeref Bilsel, kimi yönleriyle bu şiirin çağı anlaşılır kılmasını olumlu bulsa da söz'ün arka plâna atıldığı, sözcüğün madeni tarafının öne çıkarıldığı gerekçesiyle bu şiirin sahici bir duyarlığa götürmediğini ileri sürer. Mehmet Öztekin ise adlandırmadaki soruna dikkat çekerek şiirdeki deneyselliği artık geleneğe eklenmiş ve Türk şiirinde belli bir yer edinmiş, kalıcı şiirlerin başat yöntemlerinden biri olarak gördüğünü belirtip deneyselliği klasikleşmenin şartlarından biri olarak vurgular. Öztekin'i doğrulayan şekilde zaten benzer bir yaklaşımla “*Gerçek dada, dadaya karşıdır.*” diyen Dadaizm, şiirin bu özsel gerçeğini çok daha önceden gündeme getiriyordu. Dadaizmin ve aslında bütün öncü (avangart) hareketlerin kendilerinin de zamanla geleneğe ekleneneceğini bilmesiyle her türlü gelenekselliği reddetmesi, içinde bulunulan zaman ve şartların ifadesindeki donuklaşmaya karşı bir estetik devrimin zorunlu olduğuna dair sanat-tarihsel tecrübeyi gündeme getirir. Öztekin de bu bağlamdaki düşüncelerini ifade ederek deneyselliğin ortaya çıkmasında verili şiirsel olanakların yeni bir deneyimi aktarmadaki yetersizliğini, bu olanakları genişletme ihtiyacını, bazı durumlardaysa verili imkânları topyekûn reddetme ihtiyacını öne sürer ve bu şiirin gelenek denilen uzlaşma alanıyla bir meselesi olduğunu belirtir. Ayrıca bu şiiri, dile yeni sıçramalar yaptırtan, gerçekliğin algısallığında dönüşüm sağlayan bir yol ve yöntem olarak da anlamak gerektiği yönünde görüşler beyan eder; Şeyh Galib ya da Orhan Veli, bunun iki örneğidir. Sabit Kemal Bayıldırana göre deneysel şiirin asıl sıçrama alanı Dadaizmdir ve bugünkü deneysel şiirler, Batı'da eskitilmiş bir estetiğin, yeni bir şeymiş gibi piyasaya sürüldüğü özentiye dayalı şiirlerdir; daha o zaman bunun sürdürülebilir olmadığı görülür. Ancak hem Dadaizmin hem de Sürrealizm kendilerinden sonraki şiire geniş ufuklar açtığı da bir gerçektir. Yani önemli olan, deneysellikte yatan muhalifliktir. Nihayet Bayıldırana, böyle bir şiirden “şiir” çıkacağına inanmadığını ifade eder. Ömer Şişman, deneysel şiir takipçilerinin meselesinin oturup somut şiirler yazmak olmadığını söyledikten sonra verili/mevcut iletişim olanaklarıyla, uzlaşımlarla, klişelerle şiir kurmaya kalkışmanın “*ehlileştirdiğini*” öne sürer. Oysa şiir, eleştiri getirme ödevini uzlaşmış dile rağmen yapar: “*Dilsel tasavvurlarınızı kâğıt üzerinde gerçekleştirerek, uzlaşmış dilin üzerine gittiğinizdeyse dilin ardındaki iktidarı, toplumsal mutabakatı sorgulama ihtimaliniz doğar. Öbür türlü söz ustalığına meylederseniz, o da reklamcılığın alanı artık.*” Şairin dikkat etmeye çalıştığı şeyin “gerçekliklerin toplamı” olduğunu söyleyen Serkan Işın, dil'in [dilsel göstergelerin]

saymacılığına dikkat çekerek dilin kapsamındaki her ögeyi (konuşma dili, şiir dili, yazı dili, grafik dili vb.) şiire dâhil olarak görmeyi yeğler. Can Bahadır Yüce, tekrarlar yerine yenilik yapma arayışında olmanın hem şiire hem de has şairlere ait bir aşama olduğu yolundaki görüşlerini ifade ettikten sonra aynı dilin bütün şairlerinin ister istemez aynı mirası paylaştığını hatırlatarak deneysel şiirin uçlara gitmeyi gerektirdiğini, ne var ki dilin mirası olan gelenekten bağımsız hiçbir yenilik çabasının kalıcı olmadığını söyler. Ona göre, kalıcı sanat için gelenekten mutlak kopuş kuramsal olarak imkânsızdır. Deneyselliğin araçtan amaca dönüşmesini de bizdeki kısır tartışmaların ana nedeni olarak gören Yüce, bu yüzden de deneysellik üzerinden bir poetika kurulamayacağını belirtir. Hayriye Ünal, deneyselliğin iyi şiire dâhil olduğunu düşünür ve Jean Cohen'in şiiri dildeki patolojik bir form ve tümüyle bir olumsuzluk olarak görmesini örneklendirir. Bu bağlamda söz konusu şiir tarzının deneysel araçlarının fonksiyonel kullanımını zorunlu görür; şiirdeki açılımda bunların payı olmalıdır ama açılımın kendisi olarak değil. Tarık Günersel, deneysel şiiri “*alışılmış imkânlarla yetinmeyerek yeni imkân yaratma eğilimi*” olarak tanımlarken hayal gücüne sınır konulamamasını üst bir değer olarak tutar. Ancak yalnızca bu veya bu tarzda yazmaya hapsolmayı da bir çeşit tutuculuk olarak görür (Saka, 2008).

Enis Akın da bir değerlendirmesinde, “Deneysel Şiir” ve “Görsel Şiir”in öne çıkmaya başlamasına rağmen bu tarz çalışmaların henüz kendilerini yerleştirebilecekleri bir bağlam oluşturamadıklarını belirtir. Deneysel kavramını şiirsel ifadenin imkânlarını keşfetme ve genişletme arayışı olarak ifade eden Akın, deneyin öncelikle ilkeleri, normları reddedişini, deneyde çevrelerin olamayacağını hatırlatır. Bu bakımdan sürekli ödülleri dağıtıldığı Türk şiirini eleştirir ve temel beklentisini şöyle belirtir:

Herkesin deneyciliği kendisiyle başlatmak istemesi bir yere kadar anlaşılabilir; şiir içinde gelenekle belirli bir ret ilişkisine girmek vardır ve gereklidir. Ancak ‘gelenek reddi’ bir hesaplaşma ilişkisi içinde, yok saymak için değil, var etmek için yapılabilirse değerlidir. Orhan Koçak’ın deyimiyle, buna, ‘babayı doğurmak’ da diyebiliriz. Deneyci şairlerden deney yaptıkları bağlamı kurmalarını bekliyorum (Akın, 2008a).

Aynı değerlendirmesinde Akın, deneysel şiir bağlamındaki birçok eleştiriyi, görsel şiir alanına da yöneltir. Söz konusu şairler hayattan çok kopuk çalışmalar yaptıklarından bu eserlerin kendilerine bir sahicilik inşa etmeleri gerekir. Aksi takdirde “çeviri şiir” çerçevesinde kalmak ve ciddiyetin kayboluşu muhtemeldir. Görsel şiir üretenlerin bağlam kurma eksiklikleri yoktur ama çoğunlukla internet ortamında gerçekleşen yazı-çizilerin, sorunları her zaman gerekli bir ciddiyetle ele almadıkları bir gerçektir. Akın, bu ciddiyet

başarırsa ve bu dilin içinden kaynaklanan bir sahicilik inşa edilebilirse, plâstik sanatların imkânlarıyla söylenebilecek çok söz olduğunu da dile getirir. Bu eleştirilere bakıldığında Enis Akın'ın geleneği yadsımanın mümkün olmadığını söyleyen Can Bahadır Yüce ve bu şairlerde sahicilik duyarlılığının olmadığını söyleyen Şeref Bilsel ile yakın değerlendirmeler yaptığı görülür. Ancak Enis Akın'ın da deneysel şiire yönelmesi, ironiktir. Hakan Şarkdemir ise bütün Türk şiirinin aslında deneysel olduğunu, bunun ayrı bir çizgi olarak düşünülmemesi gerektiğini belirtir (Şarkdemir, 2008).

1.1.3.1. Deneysel Şiir için Gerçeklik Perspektifi

Deneysel şiirin modernist ve postmodernist sanat ile form, teknik, niyet, tavır alış gibi açılardan birçok kesişim alanından söz edilebilir. Ancak deneysel şiir poetikalarının konumlandırılması, daha geniş çaplı araştırma ve incelemeleri gerektirir. Bu yöndeki temellendirmeler, öncelikle deneysel şiirin gerçekliği nasıl “yapılandırıldığı” dolayımında düşünmeyi gerektirir.

Modernite krizini yaşayan sanatçılarda lirik öznenin parçalanmışlığına karşı “bütünlük” ve bir “ana kaynağa ulaşma” çabası esastır. 2000’li yıllarda öne çıkan deneysel Türk şiirinde, şiir kişinin/öznenin kendi durumunu sergilemeyi, aslında şiirlerini bir bakıma “itirafname”ye dönüştürmeyi seçtiği, bu yolla da yine kendisini onarmaya çalıştığı söylenebilir. Özne, merkezde olmadığı gibi yerini ve değerini sabitlemekte de çaresizdir. Kendini gerçekliğe karşı tahakküm etme ve iktidar olma konumunda göstermez; gerçekliğin tanımlayıcısı değildir. Bu hâliyle o, postmodern sanattaki özneleşememiş kahramanı akla getirir de deneysel şiirin temelde “oyun”u amaçlamaması, bu şiirin ondan ayrıldığı yeri gösterir. Nitekim deneysel şiirdeki özne, bir iktidar ögesi olmadığını öne çıkarırken de son derece ciddi bir tutum içindedir. Bu anlamda örneğin Ahmet Güntan'ın “Parçalı, Ham. Taşıyıcı Monolog” (2005) poetikasında, şiiri “*bir karın ağrısı olarak*” (Selamet, 2007: 66-93) kabul etmesi, söz konusu ciddiyetin varoluşsal düzlemdeki değerini ortaya koyan bir göstergedir. Öyleyse deneysel şiirdeki özne, kendini (henüz) güvenli biçimde var edememiş olmanın sancısını yaşayan bir gerçeklik arz eder.

Söylenen bağlamda; İkinci Yeni'deki sınırlı çözümler ve parça-bütün ayrışmasına karşın deneysel şiirde öznenin iyice çaresizliğe ve yok oluşa gittiğini söyleyen Erhan Altan, lirik öznenin gerçekten ortadan kalkıp kalkmadığını sorgular: “*Hayır, lirik özne çözümler dağılır gibi yaptığı durumda da aslında özne olmaya çabılıyor. Ya başaramadığını göstermek istiyor ya da böyle bir varlık hâlini kendine en uygun olanı olarak görüyor. Çözümle tam tersine öznenin kendini var etme çabası, kendine sarılması olarak da*

görülebilir” (2013: 15). Bu özne, dışarıya (gerçeklere, topluma) karşı “söylem”de irdeleyici ve formda bozguncu bir tutumla aykırı hüviyetini dışa vurur. Fakat bu, daha çok ironik bir ima olarak ortaya konulur. Kimi eleştirilerinin yanı sıra İkinci Yeni’ye büyük bir saygı duyan deneysel şairler, dilin deforme edilmesini, parçaların bütünden iyice kopmasını, öznenin bütünleşme çabasından vaz geçmiş görünmesini olumlamış olur. Çünkü gerçekliğin benzeşime dayalı (analojik) bir temsille sunulabilmesi mümkün görünmez. Dil; anlamı ve gerçekliği sabitleyemiyorsa öznenin kendini alışılmış şiir dizgeleriyle keşfetmesine de imkân yoktur. Deneysel şiirdeki öznenin durumuna ilişkin olarak Altan’ın “*yitim duygusu*” dediği bu olgunun ve “*Tüm bu çözülme ve ayrışmaların ardında yaşamın parçalılaşması ve olumsuzlaşması var(dır)*” (2013: 17). Gerçi parçalılık, modern dönemin en belirgin getirilerindendir ve modern sanat, tam da onun içinden, yine ona karşı, bütünlük arzusuyla bir mücadele vermek üzere var olur. Ne var ki olumsuzluk, postmodern sürece dâhildir. Fakat deneysel şiir, olumsuzluğu aynı çerçevede ele almayı tersine bir yorumlamayla başka bir gerçeklik algısı olarak değerli kılar. Artık iyice çözülmüş olan ve bunu bir bilinç olarak taşıyan, hayatı ciddiye alan, sancılı bir özne vardır. Modernist sanattan mutlak bağımsızlığı iddia edilemez görünen deneysel şiirin karakteristiğini kazandığı yer, böylece açığa çıkar. Zira deneysel şiir, anlamın ve gerçekliğin sabitlenememesi üzerine bir “kaçış”a yönelmeyip kendi durumunu dil düzleminde yansıtarak bir “itiraf”ta bulunmuş sayılabilir. Bu durumda tekil özneyi aşkın olarak dış gerçekliğin bir görünümü ortaya konulmuş olur. Ancak “itiraf”, bir “günah çıkarma” değil, insanların ve çağın “günahlarını” göstermek amacına dönüktür. Bu şiir, politikliğini ve gerçekliğe değginliğini bu amaç üzerinde inşa eder.

Öyleyse postmodernizmdeki olumsuzluk, bir sabit gerçek/hakikat olmadığına dair çoklu gerçeklikler kabulüne dair hoşgörü demekken deneysel şiirin olumsuzluk tutumu, çağa ait gerçekliğin getirdiği güvensizliğin, yıkımın dilde mutlak göstergeler ve belirlenmiş-düzenli formlar olarak temsil edilemeyeceğine dair bir olumsuzluktur. İlki, felsefik bir çıkarımı dayanak alırken sonraki, yaşantılanan zamanla temellenen bir “güvensizlik” duygusunu vurgular. Bu düzlemde deneysel şiir, hem “somut” hem de “görsel” olanın gerçekliğini merkeze taşıyarak bugüne ait gerçeği yansıtan bir “tutamak” bulmaya çalışır. Dilin somut ve görsel varlığını da yine göstergenin keyfiliğinden/saymacılığından hareketle öznel, sabitlenemez, mutlak anlamı kodlamayan, “açık” uçlu varlığıyla kurar. Burada somut ve görsel olan, -Efe Murat ile Cem Kurtuluş ikilisinin ifadesiyle- “*dışa olan iç devşirme*” (Selamet, 2007: 54) yorumuna karşılık geldiği için dilin bozumuyla ancak okurun zihninde ortaya çıkması beklenen öznel anlama ya da “anlamsızlık”a karşılık gelir. Ama hem anlamın

hem anlamsızlığın uç bulduğu bir dış gerçeklik, bir toplumsal yaşam, bir çağ ve bir kuşatılmışlık gerçeği olduğu da unutturulmaz.

Erhan Altan, incelediği şiir kitaplarında deneyselliğin söz konusu olup olmadığını temellendirmek için; “*Açıklık (rastlantı)*”, “*Gerçeklik araştırması (demontaj)*”, “*Hayat-sanat (montaj)*”, “*Sınır aşmaları*” olmak üzere dört başlık belirler ve bunları örnekler üzerinden açıklar” (2013: 23-44). Burada “*açıklık*”, farklılık arz etmekle birlikte Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” kavramını akla getirir. Ancak yazar, Eco’yu anmaz. Altan’ın açıklık kavramı; eserlerdeki çizgiselliğin getirdiği bütünlük ve kestirilebilirlik, parametrelere dayalı olma durumundan farklı olarak belli bir iz’in sürülebilmesine, verili biçimlerin olmayışına bağlı olarak ortaya çıkar. Bu anlamda Eco’nun informel sanatlardaki muğlaklığın özgür ve açık uçlu yorumlamalara imkân alanı açtığına dair savları hatırlanabilir. Altan’a göre; açık eserlerde hep başlangıçlar vardır. Sonraki adımın öngörülemezliği, sınırlamanın olmayışı, yasak ve zorunluluğa izin vermeyişi gibi nitelikler, deneyselliğin göstergesidir. Bu eserlerde temel özellik olan “*rastlantı*”; sözcüğün biçimsel bozumu, gramatik düzenlemeler ve montajla mümkün olur. Göstergelerin keyfiliği; deforme edilmiş metinlerdeki ses benzerliklerinin çağrışımsal olarak başka sözcükleri akla getirmesiyle sürekli yeni başlangıçlar yapılmasına, yeni bağlantılar kurulmasına olanak verir. Böylece tesadüfle çoğalan “*anlam*”ın çözüldüğü uç noktalara kadar gidilir” (2013: 23-24).

Anlamın rastlantı ve tesadüflerle mümkün olabilmesi, Altan’ın ikinci maddesi olan “*gerçeklik*” konusunda şairin iktidar sahibi olmadığını, daha doğrusu bir iktidar ikamesinin olamayacağını gösterir. Mevcut gerçeklik, verilidir. Verili olanın inşa edildiğine dair kanaat, gerçeklik kurgusuna dayalı anlatımı ve bu kurgunun nedenselliğini ortadan kaldırır; metin öğelerini olumsuzluk alanında tutar. Bu bakımdan deneysel şiirdeki demontajı, “*gerçekliğin bir iktidar manipülasyonu olduğunun ayırında olan şairlerin gerçeklik sorgusunun aracı*” biçiminde ifade eden yazar; “*Gerçekliğe duyulan kuşku, ‘doğru’ dili bulmak veya alternatif bir gerçeklik üretmek yerine, dil aracılığıyla gerçekliğin nasıl kurgulandığının ve kurgu sınırlarının araştırılmasına varıyordu.*” (2013: 24-25) diyerek yeni bir gerçeklik inşa etme çelişkisi yerine her türlü gerçeklik iddiasının bir iktidar kurgusu olduğuna dair bilince dikkat çeker. Dolayısıyla deneysel şiirdeki demontajın bir yapısöküm (dekonstrüksiyon) mantığını içerdiği anlaşılabilir. Ne var ki Derrida’nın anlamı bağlamda aramasına karşın deneysel şiirin anlamı çoklukla rastlantıya ve okurun açık uçlu yorumlamalarına terk ettiği görülür. Şiirin dilsel gösterge olarak belli bir iletisi ya da sanatçının kendisi, gerçekliği kesinlemez. Buna göre deneysel şiirin açık biçimde muhatabın muhayyilesine sınırsız bir saygı duyduğu anlaşılabilir.

“Hayat-sanat (montaj)” ise bu iki kavram arasındaki sınırların mümkün olduğunca ortadan kaldırılması yahut aşındırılması ile varlık kazanır. Bunun yolu; “çeşitli dillerin (günlük dil, şiir dili, terminolojiler, jargonlar), birbirleriyle ve öznenin diliyle iç içe geçirilmesi”dir. Bu noktada teknik olarak hem postmodernizmle hem de çoksesli poetikalarla ortaklık kurulur. Ancak Altan, gerçeklikten ya da ondan hareketle kurgulanmış metinlerden devşirilen malzemelerin kendi bağlamından koparılarak yeni bir bağlamda ele alınmasının demontajı da beraberinde getirdiğine dikkat çeker. Yine de hayata dair bir farkındalığın oluşmasını değerli bulur (2013: 25-26). Son madde olarak “Sınır aşımaları” ise şiirin görsel, işitsel, somut şiir olma sürecinde malzeme olarak öne çıkıp görsel sanatlara ve müziğe açılmasını ifade eder (2013: 27).

Deneysel şiir, hem modernist hem postmodernist sanat ve anlayışla yakınlık içindedir. Şair, gerçekliği bulgulama ve ele geçirme arzusuna karşı “güvensizlik” ile karşılaştığında önü (avangart) bir tavır takınarak alışılmış dil paradigmasını, her türlü düzenli dizgeyi yapısöküme uğratar. Ne var ki bu noktada sanatı varoluşsal bir alımlamayla değerlemesi ve ciddiyeti koruyan tutumu ile modernist bir poetika olarak şekillenir.

Deneysel şiir, kendini yapılandığı dil düzleminde kendi altını oyma tehlikesiyle de karşı karşıya kalmış görünür. Önünde sonunda bir sanat olarak deneysel şiirin “vaatlerine” karşılık bu ironik olgu, şiirlerin birer dil içi uygulamaya dönüşmesini, gerçekliğin belli tahayyüllerin tekrarı olarak insan gerçeğinden kopmasını getirme riskini canlı tutar. Bu çerçevede Osman Çakmakçı, bozuma uğramış bir dünyada olduğumuz gerçeğini görünür kılmanın yeterli olmadığını söyleyerek deneysel şairlere/şiire bir eleştiri yönelir: “Zira şiir dünyanın edilgin bir yansıması olmakla yetinemez. Eleştirel bir karşı duruşu, bir arayışı da yansıtmalıdır. Dünyanın yansıtılmasıyla yetinmek onun devam etmesini de sağlamaktır bir bakıma” (Çakmakçı, 2017). Öyleyse kendini dilsel olguya karşı konumlandıran bu şiirin, salt dilsel yapıp etmeler olarak alımlanması yani gerçekliğin metinsel gerçeklik olarak yapaylaşması tehlikesine karşı bir söylem olarak değil, ama bir ufuk olarak politikasını, politik eleştirilerini belirginleştirmesi; daima hayatın kendisine sadık, yıkıma/bozuma karşı özgürleştirici ve onarıcı bir tavrı esas aldığını ortaya koyması; kaçınılmaz gerekliliktir.

2000’lerden beri deneysel şiir bağlamında Serkan Işın’la bir kulvara oturan görsel şiir, somut şiire göre daha güvenli bir imkân alanı sunar gibi görünür. Çünkü daha baştan, dili değil, görsel imgeleri merkezde tutarak modernist egemenliğe karşı bir “semiyotik gerilla savaşı” (Işın, 2007: 42-43) verir. Zaten; “Modernist dizgeselliğin bastırıldığı veya manipüle ettiği her türlü anlam-anlamsızlık ve duyum potansiyelinin (enerjilerinin) en

barbar ve en avangart tekniklerle sunumlanması ve/veya boşaltılması görsel şiirin temel stratejisini oluşturmaktadır” (Metin, 2008). Görsel şiir, sürekli edilgenleştirilen ve kapitalizmin zoraki tüketicisi yapılan insanın aynı düzlemde ve benzer yollarla bir mücadeleye girişip özgürlüğünü elde etme çabası olarak görülebilir: “*İktidar ilişkilerinin dil ve imajlar yoluyla yeniden üretildiği koşullarda dilin ve imajların uyguladığı sembolik şiddete karşı, karşı-sembolik şiddet uygulamak*” (Ertuğrul, 2007: 38). Öyleyse görsel şiirin politik olarak doğrudan doğruya yaşantıya ve tecrübe edilmiş olana yaslanma imkânları sunmaya elverişli olduğu anlaşılabilir. Görsel imajların “açık” üretimler olması, alımlayıcının deneyimleri ve algılarıyla örtüşme imkânlarını çoğaltırken gerçekliğini de açığa çıkarmış olur.

Bütün bu çerçeveye içinde deneysel (somut ve görsel) şiirin gerçeklikle ilintisi ve genel özellikleri şu başlıklar altında özetlenebilir:

1. Öznenin hüküm ve iktidar sahibi olmayışı.
2. Gerçekliği sabitlemeyen yapışökümcü mantığa dayalı “anlam”.
3. Biçimsel, dizgesel, anlamsal, gramatik bozum.
4. Malzeme ve madde olarak dil.
5. Somutluk, görsellik, görsel imgeler.
6. Çoklu anlam, çoğul okuma imkânı.
7. Okur muhayyilesinin özgürlüğü ve “açık yapıt” niyeti.
8. Somut gerçekliğin somutluk ve görsellik olarak imlenmesi (Çağa bağlı olarak insanın somutluk-görsellik talebinin dışavurumu).
9. Ortak (kolektif) bilinç ile bağ kuran görsel imgeler; bu imgelerin okur tarafından gelenekle bağ kurularak anlamlanması (Kimi görsel imgeler, sembolik nitelikli olarak belirli bir anlam alanını işaretler).
10. Görsel imgelerin bireysel olarak bilinçaltı gerçekliğinde anlamlanması (Kimi görsel imgeler, tekil yorumlamalarla âdeta sonsuz *açıklık* imkânını saklar).
11. Anlamsızlık (Şairin modernist-avangartçı tutuma bağlı olarak anlamsızlığı yoklayan denemelerde bulunması).
12. Tecrübeye dönüştürme / deneyimin deney olarak estetik sunumu (Eco’nun “*deneyimin düzensizliği*” dediği olgu, bir “düzensizlik” olarak düzenlenir ve okurun/alımlayıcının ortaklığını talep eder. Yanı sıra; deneysel şiirdeki görsellik, sessel (akustik) denemeler veya biçim bozumuna dayalı somutluk; öznenin kendi tecrübesinin görselleştirilmesi, sesselleştirilmesi ya da somutlaştırılmasıdır. Örneğin, sözcüğün eksiltilmesi yaşantılanan bir eksikliği imleyebilir).

1. BÖLÜM

TEMSİL DEĞERİYLE ON ŞAİR VE ŞİİR-GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

1990'dan bugüne Türk şiirinde kimlerin temsil değeri taşıdığı araştırılan ve çalışmanın ana omurgasını oluşturan bu bölüm dâhilinde yüzden çok şairin metinlerine bakılarak çeşitli kanaatlere varılmıştır. Bu bağlamda hem edebiyat kamuoyunu yönlendiren kanon hem de estetik değer göz önüne alınmış ancak temelde gerçeklikle kurulan ilişkinin izi sürülmüştür. Sonuçta kırkın (40) biraz üzerinde olan şairler listesindeki isimlerin dikkate değer olduğu sonucuna varılarak bunlar içindeki elemeler büyük ölçüde; ya bazılarının şiiri askıya almış görünmesi ya bazılarının estetik değeri ötelemeleri ya da gerçeklik konusunda çok önemli estetik hatalara ve yanılsamalara düştükleri kimi örneklerin saptanması ile incelenmeye alınmamıştır. Yanı sıra burada çözümlenen söz gelimi Ömer Şişman'ın bir örneklem olarak alınmasıyla deneysel şiir yazar/yapan öteki şairlerin incelenmesi yapılmayıp tez çalışmasının yapısal olarak bir dengede seyretmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla buradaki şairlerden başka değerli isimlerin ve metinlerin olduğu da baştan kabul ve tespit edilir. Daha yakın ve genç şairler konusunda ise ister istemez temkinli bir mesafede durmak gerekir. Fakat çalışmanın bütünü gözetildiğinde ortaya bir şiir haritası çıkartılması amaçlanmıştır.

Bu bölümde şu şairlerin mevcut bütün şiir kitapları üzerinden birer inceleme yapılması isabetli görülmüştür: **Necmi Zekâ, Enis Akın, Osman Çakmakçı, Mehmet Can Doğan, Ömer Erdem, Hayriye Ünal, Mehmet Butakın, Seyyidhan Kömürcü, Ercan Yılmaz, Ömer Şişman**. Bu şairlerin şiirlerinin -istisnai metinler hariç- sanatta gerçeklik ilkeleri olarak belirlenen “*Estetik dolayım*lama”, “*Şahsî tecrübe*”, “*Realiteye uygunluk (sahicilik)*”, “*Niyet ve bilinç*”, “*Tutarlılık*” niteliklerini taşıdığı kabul edilir. Bu yüzden tahlillerde anılan ilkeler, birer alt başlık olarak ayrı ayrı alınmayacak, metinlerin sahiciliğini yansıttığı düşünülen taraflarının gerçekliğe ve deneyime yaslanış biçimlerinin bir bütün olarak ele alınmasına çalışılacaktır.

2.1. NECMÎ ZEKÂ

“mühlet ağacının dibine *sizi duyan yok* diyen dilleri gömdüm”
(Zekâ, 2009: 14).

Necmi Zekâ

Necmi Zekâ, 1963 yılında Mersin’de doğdu. İstanbul Alman Lisesi’nde (Lise 2. sınıfı burslu olarak Hamburg’da) okuduktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi bölümünden mezun oldu. Ardından İngiltere’deki Leicester Üniversitesi’nden M. Phil. derecesini aldı. Northwestern (Chicago) üniversitesindeki doktora çalışmalarını yarıda bıraktı. Uluslararası taşımacılık sektöründe büyük veri uzmanı olarak çalışan Zekâ; İstanbul ve Marsilya’da yaşamaktadır.

Şiir, çeviri ve düz yazıları; *Sanat Olayı, Defter, Adam Sanat, Varlık, Cumhuriyet Kitap, Adam Öykü, Öyküden Bir Bilet: Gidiş Dönüş, Hayalet Gemi, Kaşgar, E, Kitap-lık, İtaki, Cogito* vd. mecralarda yayımlandı. Şair, iki resim sergisi açtı. Almanca ve İngilizceden çeviriler yaptı.

Şiir Kitapları: *20 Ş.*(1994); *Roma’ya Varış* (1995), *Yavru Aslan’dan Konu Komşu’ya – Şiirler (1981-2001)* (2002; *Toplu şiirler: Yavru Aslan’dan; Roma’ya Varış; 20 Ş.; Yere Yığılanlar Yere Çakılanlar; Konu Komşu*], *Ben Ona O Bana Ne Oldu Sana Dedik* (2005), *Kitaba Adını Veren Şiir* (2009), *Kargacık İşleyiş – şiirler ve diğer şeyler* (2010), *Irgala Dur – Yadırga Dur* (2013), *Nasıllar* (2016), *Zarlar Sen Ben* (2016).

Yavru Aslan’dan Konu Komşu’ya içinde yer alan *Konu Komşu* ile 7. Antalya Altın Portakal Şiir Ödülü’nü (2003) aldı. Sempozyumdaki sunumlar, *Necmi Zekâ Şiiri* adıyla Ahmet Tüzün-İmam Demir tarafından kitap olarak yayımlandı.

Derleme, Çeviri vd. Kitapları: *Hürriyet bildirileri: Magna Carta’dan Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’ne* (çeviri-1983), *Wilhelm Reich* (çeviri-1984), *Franz Kafka* (çeviri-1984), *Batı Almanya’da Alternatif Hareket* (derleme-1985), *Akkor Bilmeceler* (Nelly Sachs’ın şiirleri-1985) *Postmodernizm* (derleme-1990), *Kafiyeler ve haftalar* (resim alanında-2008), *Kapalı ağızla konuşmalar=Chats with mouth shut...*(Ö. Kaplan’ın eseri, N.Z. çev.-2016).

Necmi Zekâ’nın Şiiri

Şiirlerini 1980’lerde yayımlamaya başlayan Necmi Zekâ, 1994’ten itibaren de kitaplarıyla okur karşısına çıkar. Şiirleri, 1980 Kuşağı şairlerinin ve 90’larda şiir yazarların

eserlerinden belirgin bir ayrıksılık arz eder. Bu, bir tür ayrıksılık ya da benzemezliktir ve tam da onun şiirinin karakteristiğini yansıtır.

Söyleyiş bakımından, kimi zaman söyleşimsel (diyalojik) kimi zaman tek sesli bir konuşma havasında kurulan Zekâ'nın şiirlerinde ilk dikkat çeken nitelik, şiirlerin konuşma sadeliğine rağmen anlamın kendini sürekli saklaması, bir diğer ifadeyle ertelemesidir. Varlığından kuşku duyulmaya başlandığında, kolayca ele geçmeyen anlamın üzerinin aslında bağlamsızlık ve kopuk kurguya bağlı olarak bilinçli, niyetli bir şekilde örtüldüğü görülür. Bu bakımdan entelektüel bir azınlık kitlesi oluşturan okura hitap ettiği çıkarsanabilecek şiirlerde anlam, okurun hazır beklentilerinde ya da şairin kendi tekelinde değildir; anlamın nerede olduğuna dair kesin bilgiler de verilemez. Bu anlamda postmodern ve yapısökümcü bir okuma mantığını dayanak aldığı anlaşılan şiirlerin bazen ima edilen, bazen doğrudan açıklanan meseleleri vardır. Bunlar, modern toplumun hayatına dair gerçekliklerde kendini gösterir. Eleştirel alanın kendini belli ettiği noktada şiir kişisi, hemen ortaya çıkar ve ironi ile kara mizahı kullanarak hem modern insanı hem toplumu konumlandıkları “güvenli” yerlerinden eder. Bu doğrultuda, bir nihai amacı olduğu görülen şair/şiir kişisi, modernist bütünlüğü işaretleyen tutumunu açık eder. Ne var ki şiir kişisinin ve şiirlerin bütün sözü sonunda bir oyuna dönüştürmesi ihtimali her zaman saklıdır. Okur bunu fark ettikten sonra dikkatini sürekli diri tutmak zorunda kalır. Bu noktada ve sık sık metinlerin yapısında da söyleşimsel (diyalojik) bir durum ortaya çıkar ve okur, bir gerçeklik sorgulaması yapma ihtiyacı hisseder.

Necmi Zekâ'nın Şiirinde Gerçeklik

Necmi Zekâ'nın şiirine yapılan değinilerde onun “zor şiir” olduğu sıklıkla vurgulanır. Çünkü bu şiirlerin ne kolayca anlaşılması mümkün görünür ne de dizeler hemen belli bir bağlamın kurulmasına izin verir: “*Yorumsayıcı bir okumayı dışlıyor gibidir Zekâ'nın şiiri: Metinden bağlama, ayrıntudan bütüne gidip gelerek elde edebileceğimiz, görece istikrârlı bir örtük anlam aramaya kalktığımızda, sadece çatışık bir niyetin belirtileriyle karşılaşırız: İşitilmek ama ele geçmemek isteyen bir sesleniş* (Koçak, 2005: 29). Şairin amacı, şiirin salt kendi kendine dönük bir kapalılık ya da söyleşimsizlik karakterine bürünmesi olamaz. İlk okuyuşta söz konusu değerlendirmelere yol açan niteliklerin ardında aslında şairin bilinçli-niyetli poetik amaçları durur. Zorluğun bir mantığı vardır: Anlamın sabitlenemediği postmodern çağda gerçek'ten, kesin bir anlamdan söz edilip edilemeyeceği konusu, bu şiirlerin imada bulunduğu ana meselelerdendir. Bununla birlikte, bu şiirleri belli

bir alımlamaya tabi tutmanın zorluğu, sadece anlamla ilgili değildir. Söz konusu zorluk, modern Türk şiirinin içinde değerlendirilmesi zorunlu bir bakış açısını da gerektirir. İkinci Yeni ve ona eklenen, bugün için alışılmış şiir anlayışlarının talep ettiği bakış açısı, Zekâ'nın şiirlerinde yeterli olmaz, postmodern bir ele alış kendini dayatır. Bu değişim noktasında Osman Çakmakçı, Zekâ'nın eserleri için şu değerlendirmede bulunur:

Dönemin şiirselliğinin, şiirsel söyleyişinin, bakış açısının, dünyasının, giderek evreninin dışında yer alıyor bu şiir. Tanımlanmasının zor olmasının öncelikli nedeni bu. 1980 şairlerinden de kendi bağımsız yürüyüşü ile ayrılır. Kendine özgü, kaotik yapıyla günlük yaşamın acımasız paranoyasını, şizofrenisini yansıtmaya çalışır. Her günkü tanıdık olaylar, sözler bu şiirde bir bıçak gibi saplanır insanın böğrüne (Çakmakçı, 2013).

Konuya bu metinlerin talep ettiği okuma biçimiyle yani postmodernist mantık ve onun metinsel teknikleriyle yaklaşan Tamer Gülbek; N. Zekâ şiirlerini anlamının ne şekilde olabileceğine dair şu değerlendirmelerde bulunur: *Yavru Aslan'dan Konu Komşu'ya'daki şiirlerin “ ‘var’lar üzerinden değil de ‘yok’lar üzerinden okunması gerektiğini”* düşünen yazar, bu şiirler için; *“Mesela bütünlük kaygısı yok, şiir başlıklarının şiirlerle uyumlu oluşu yok, kelime sivrilme yok, giriş ve bitiş yok, ritim ve müzik yok, şiirsellik yok, dille oynama, kelime oyunu yok, mecaz ve imge yok; ya da bunlar varsa da yok denecek kadar azlar.”* (2005: 101) belirlemesini yaptıktan sonra metinlerin post-yapısalcı bağlamda incelenip incelenemeyeceğini araştırır. Gülbek; öncelikle *“kaypaklaşan anlam ve dilin düzleştirilmesi”* üzerinde durur. Jacques Derrida'nın *“différance”* kavramından hareket ederek gösteren-gösterilen sisteminin saymaca ilişkisinin yok olmasına karşın anlamın da kaypaklaştığını, gösterenlerin anlamının zorunlu olarak öteki gösterenlerle girdiği sınırsız ilişkiler ağına bağlı olduğunu, böylece anlamın yakalanmasına imkân olmayıp sürekli biçimde ertelendiğini hatırlatır. Dolayısıyla bir gösteren olarak metnin de sarsılmaz, değişmez, belirli bir anlamı yoktur. Böylece şiir kişinin neyi, ne amaçla söylediğinin de bir ayrılığı kalmaz; *aslında hepsi birdir* (2005: 106). Söz konusu aynılık durumu, esasen hiçbir yorumun mutlaklaştırılmamasına karşılık gelir. Zira *“(…) Derrida metnin kavranamaz diriliğinin ondan yapılmış her yorumu nasıl yardığını ve tehdit ettiğini dikkatle göstermektedir”* (Almond, 2016: 48). Gülbek, örnek olarak da, *“bir yazarın gerçek serveti”* (2002: 146-147) adlı şiirdeki; *“şarkı mağaraları desem mesela / mağara şarkıları yerine”* dizelerini verir. Şiir kişinin her iki durumda da neyi kastettiğini anlayıp bir yorum düzeyinde sabitleyebilmenin bağlamsal verilerine sahip olunamaz. *Öyle ya da böyle demenin bir farkı olmayacaktır.*

Sanattaki gerçeklik, hem yaşanan geniş zamanı hem de zamanın insanını açılmaya dönük bir iddiadır. Ancak sanatçı, bunu doğrudan bir çözüm sunma biçiminde ya da saptadığı problemleri görünür kılma şeklinde yapabilir. Zekâ'nın şiirini gerçeklikle ilişkili yapan da en başta şairin bu dolayımındaki yönelimleridir: Zekâ, postmodern gerçeklik anlayışının merkezsizleşen dünyadaki parçalanmış, bütünlüğünü yitirmiş, sıkıştırılmış bireyinin bütün trajik varlığını, düşünce ve duygulanım biçimlerini hayatın içinde kalarak yani Tanpınar'ın öğrettiği üzere “şahsî tecrübe” ile ya da “*Şiire kendi düşünce, duygu ve deneyimlerinin yanı sıra dış dünyayı da o ruhtaki ve zihindeki yansıma ya da uzantıları ile*” (Alpay, 2005: 13) katar. Bunu da ironik söylemin, mizahın, kara mizahın, alayın imkânları içinde çeşitli yönleriyle, kışkırtıcı bir anlatımı seçerek, biçimsel olarak satranç oyununa dönen yadırgatıcı/yabancılaştırıcı dilsel oyunlara başvurarak yapar. Böylelikle Rus Biçimcilerinin “farklılaştırma/yadırgatma” (*ostranenie*) ve Bertolt Brecht'in “yabancılaştırma etkisi” (*verfremdungseffekt*) (bkz. Tunç, 2015: 249-270) kavramlarına benzeyen işlevsel kazanımlarla okuyucunun zihin uyuşukluğu kırılır.

Zekâ'nın şiirlerindeki yabancılaştırmanın bir başka yönü de okur-metin arasında anlamın kaypaklaşmasıdır. Tamer Gülbek, bu durumu “*yabancılaştırma ve rastlantısallık*” olarak başlıklandırır. Yazar, metinlerin/gösterenlerin anlamının kaypaklaşmasına bağlı olarak anlamın ancak rastlantısallıkla yakalanabileceğini ve sonra hemen geri yiteceğini söyler. Buna yol verense Yeni Eleştiri'nin (New Criticism) üzerinde ısrarla durduğu “bütünlük” ve “tutarlılık” kavramlarının eskimiş olmasıdır. Buna bağlı olarak; geleneksel şiirin ve belli kalıpların etrafında düşünmeye odaklanan, koşullanmış okur zihninin beklentisi, bir başka yabancılaştırma etkisiyle de boşa çıkarılabilecektir: “*Öyleyse, kelimelerin ve metnin metafizik yükü boşalıyor, her şey nötrleniyor, aynı boyda ve renkte olabiliyor*” (Gülbek, 2005: 105). Dolayısıyla metin üzerinden yabancılaştırılarak şiirin biçimsel/formel düzleminde yazınsal bir alana çağrılan muhatap, doğrudan metnin dünyasına girerek dile ve metnin kendisine sabitlenir. Ancak hemen sonra Zekâ'nın şiirindeki gerçekliği kavramaya başlar ve okur, yazınsal/metinsel muhatap olmaktan çıkarak metnin işaretlediği dünyada doğrudan kendini deneyimler: “*Bu şiir senin mi?.. / Hayır senin...*” (“Nasıl Bir Müzmin?”) (2016: 72). Böylece okur, postmodern sanatın okuru “*yazma sürecine*” dâhil edişine katılır. Hatta şiir kişisi, kendini de şiirine dâhil eder: “*Neşvem, burnunu karıştıran çocuk videosu. / Necmi Bey, kafayı mı yediniz?..*” (“Nasıl Bir Künye?”) (2016: 12). “butlan” (2010: 7) adlı şiirdeyse “şair”, “necmi zekâ” şeklinde ad ve soyadını on bir (11) defa kullanır. “Nasıl bir şirket?” (2016: 23) şiiri de benzer bir örnektir: “*Necmi Zekâ Dance Company – Varsın atılsın her adım yan- / lış.. Falso avcısıyız. Notalar*

yerli yerinde oturmuyor da... // Necmi Zekâ Data Center – Gizli değil foyamız, herkesin- / kinden.”

Zekâ'nın şiirlerindeki genel ve baskın atmosfer; 1980 Kuşağı Türk şiirinde görülen içe dönük oluş ile ağırlığını 1990'larda göstererek belirginleşen hiçlik duygusunun iç içeliği şeklinde gözlenir. Dünyanın anlamlı/anlamsız yorumunda okur ile bu duyguların somutlaştırdığı bir gerçeklik üzerinden bağ kurulur. Necmiye Alpay, bunun mutlak bir hiçlik olmadığına dikkat çeker ve şiirde konuşan kişinin hiçliğin çevresinde döndüğünü söyler. Alpay, bu hiçlik duygusunu, bir yanıyla “*geçersizleştirme mekanizmalarının ürünü olarak*” değerlendirir (2005: 12). Aynı olguya dikkat çekerek bunun için “*yüzeysellik ve benzeşim (simülasyon)*” saptamasını yapan Gülbek'e göre şair, mutlak bir hiççi/nihilist söylemi değil de nötr bir söylemi seçer. Söylenen düzlemde şiir kişisi, mesele edindiği konulara derinlemesine girmeyip değinilerle yetinir; her şeyi ve herkesi nesneleştirir (*benzeşim/simülasyon*); aşkınlığı değil, sıradanlığı öne çıkarır. Şiir kişisi, ironik çerçevedeki anlatımıyla yarı şizoid, yarı bilge bir tavır içinde kalarak şiirlerde kendini hissettiren hüznün parodiye ve benzeşime (simülasyon) dönmesine de kapı açar (2005: 104). İroninin bir işlevi de budur: Örneğin, “Nasıl bir patavat?” adlı şiirin şu bölümü, ilk konuşanın bilgece sözleriyle sonraki konuşanın hem konuşma biçimi hem de sığ tavrı yan yana geldiğinde bölünmüş bir kişilik izlenimi verir: “*Ruh besleyen ağırlaşmaz mı?.. / İki kral karmaşası daha mı kötü, kralsızlıktan? // Ne kralı ağa?... Biz neyi sürdürecektik, affedersin? / Yeni bir emanet arayışını mı yoksa?..*” (“Nasıl bir patavat”) (2016: 25). “zil” (2002: 163) şiirinde de ironi ve parodinin sinsiliği vardır:

böylesi daha zarif ısrarla değil kapı

kendi kendine açıla

sevgilisini bekleyen geç mi erken mi

şüphe ilahi bir esrardır

naz gibi hakikatli bir ilaçtır

kalbe kuvvet verir çabuk mu yavaş mı

izlenimler güzeldir

ama cevap gibi sunulunca

doğru mu yanlış mı

onlar da acayıpleşip renksizleşir

kapının zili boğuk boğuk çalar

küçücük rengi belirsiz bir nokta
kendini düğümlemiş gibi
boğuk boğuk çalıyor kapının zili
-yok sanmam bozuk değil-

İki örnekte de ciddiyet ve bir ölçüde bilgece, hikmetlice söylenen sözler, ardından gelen sözlerle değerini kaybeder. Esasen değersizleşen şey, ilk söylenenlerin dayanak aldığı geleneğin ve tekil olarak insanın lirik, bilgiç, ciddi yanlarıdır. Şiir kişisi; ironi ve parodiyi beraberce kullanarak bu algı ve birikimi sarsar. Sarsma niyetinin ardındaysa geleneğin mutlak göstergelerinin, genel geçer olmayan “gerçeklikler” olduğuna dair postmodernist inançtır. “şudur budur” (2010: 34-35) adlı şiir de bu bağlamda bir örnektir ve ironist-kurban diyalektiğinin tüm acımasızlığıyla bilimsel uzmanlığa ve içi boşaltılmış gelenekçi söylemin (b)ilim konusundaki ciddiyet iddiasına saldırılır. Şiirin ilk ve son bentleri şöyledir:

“tabure üstünde oturan uzmanlık dalları
kamu hizmeti adına bütün bozuk çalgılar
ilk acımasız ketumi sultan: belli ki gayet ciddi
şu renksiz domates meselesi
getirin onu da ezeyim...
(...)
kesici aletlerde tecrübe aramaktan vazgeçmiş
kendi kümesinde misafir tavuk
şöyle bir bakıyor ketumi sultan
insanlar insan gibi düşünmüyor tespitiyle
çıkıyor bir ilgilenen”

Bu örneklerde şiir kişisi, düşünsel olarak toplum ve gelenekle bir hesaplaşmaya girer. Onlara yönelttiği yerginin yanında bir ölçüde hiçlik duygusuna kapılır. Hiçlik, “eski şakalar” (2002: 31) şiirinde de bilinçli bir izlek olarak vurgulanır:

Renkler giydirilir ilkin duygu yüklenir
her şey bizden... kimi güler bu hâle

Güler geçeriz yazıkların olan bitene

-bunu diyen bir biz miyiz?-
neden saklayalım, ölenler de bizdense...
Azını tadıp hiçliğin, en kısa bir yerinden
feda etmişsek çoğunu, en uzun anını öfkenin
tabii ki merhamete, gerçeğin içyüzüne
ne yapalım feda olsun
(...)
Sen bekle dur bu kısmet banadır diye
Banaydı bu kısmet ben öyle anlamıştım

Burada hemen şiirin adında başlayan trajikomikliğin trajik yanını insanoğlunun dünya var olduğundan beri her şeyi kendisinden ve kendi için, “*kendi kısmeti*” bilmesine karşı uğradığı hayal kırıklığı oluşturur. İnsan, sadece sahiplenmez; aynı zamanda her şeyi kendiyile ilgili, ilintili, kendisine *musahhar* görür. Trajiğin yanına komiği koyarak bu yazgıyı “eski şakalar” a döndüren ise bütün insanlık tarihinde sürekli olarak tecrübe edilen sahiplenme-hayal kırıklığı olgusunun sürekliliğidir. N. Alpay’ın; “*son derece mutsuz ama cin gibi mizah yapan, üst orta sınıfa mensup bir okumuş*” (2005: 11) diye tarif ettiği şiir kişisi, insanoğlunun süregelen sahiplenme-hayal kırıklığı tecrübesine karşı “*kimi güler bu hâle*” derken genelden ayrılan, “*hiçliğin azını tadıp, hiçliğin de öfkenin de çoğunu feda eden*” biridir. Burada “feda etmek”, genelden ayrıksı olmaya dönük ironik bir kullanımdır. Modern insanın ve toplumun eleştirisini yaparken postmodern özelliklerle kurulan Necmi Zekâ şiiri, en başta postmodernizmin “merkezsizlik” odağında bir gerçeklik (mutlak gerçeğin yokluğu) algısıyla varlık kazanır. Bu bakımdan “eski şakalar”daki şiir kişisi, dünyayı sahiplenmenin ya da dünyanın merkezinde olma “*saçmalığının*” karşısında hiçliği seçerek “gerçeğin içyüzü” dediği “merhamet”i hatırlatır. Oysa bu genel insan yazgısına kapılıp giden, “eski şakalar” yapanlar, merhameti unutmaktadır. Hatırlatılan merhamet, bu tipolojik insanın en başta kendine karşı merhametidir.

Ne var ki burada Zekâ’nın dinî/mistik bir söylem geliştirdiğini düşünmek kesin bir yanılgıdır. Çünkü onun şiirlerinde gerek tarihsel akış içinde gerekse postmodern zamanlarda parçalanmış insanın kendi varoluşu içinden çıkarsanan ve gözlemi dayanak alan bir “örtük çıkış yolu” aradığı savunulabilir. Zekâ’nın şiiri, insanı gerçekliğin içinde kalarak, onu alışkanlık ve yanılgılar bağından çöze çöze “kurtulmayı”, bütünlüğünü böylece inşa etmeyi amaçlar. Bu yanılgıya da modernist bir tavır arz eden şiirin dayatmacı olması, söz konusu değildir. Çünkü postmodern metinlerin “merkezsizlik” özelliği, metnin merkezinde olup

dünyayı anlamlandıran bir mutlak öznenin varlığını kabul etmez; “merkezin reddini ve mutlak öznenin ölümü”nü yeğler. Bunun için, Zekâ’nın ironiyi fenomenolojik bir yöntemin gereği gibi kullandığı söylenebilir: Toplumsal gerçeklik kabullerine maruz kalan, (post)modernist etkilerle bütünlüğünü yitirmiş insana fenomenolojik anlamda “doğal bir bakış” sunulur. Bu anlamda ironi, var olanı onun varoluş gerçekliğiyle, çıplak şekilde görmesine hizmet eder. Ancak görünürde, fenomenolojinin umduğu gibi bir öz’e (ya da bir gerçeğe) ulaşma çabası yoktur.

Zekâ’nın şiirlerinde “boşa çıkarma” olarak tanımlanabilecek bir durum da vardır. Şiir kişisi, boşa çıkarma yoluyla fenomenolojik okumaya imkân veren bir “doğal bakış” arayışı çerçevesinde modern insana/topluma yönelik saldırılarını ironik düzleme taşır. Ciddiyet içinde çizilen modern insan manzaraları, anlamsız bir çaba içinde gösterilip mevcut kabuller, geçersiz kılınır; gerek toplumsal gerek kişisel değerlemeler boşa çıkarılır. “though waiting so be hell” (2002: 40-41) adlı şiir, bunun bir örneğidir:

“Her yan onun güvercinliği, onun pisliği
yola gelmeyişi, gözaçtırmazlık huyu, inat
hiçbir ihtiyaç duymama kararı, ilk son sevgilim
son ilk sevgilim, gel bekleyelim
biri gelip berbat etsin her şeyi”

Shakespeare’in cehennemine belirgin bir telmih yapılan “though waiting so be hell” adlı bu şiirde, yavaş yavaş ilerleyen akış, alıntılanan son bendin son dizesinde tepe taklak edilir. Bekleme işinin cehennem olarak dillendirildiği şiirde örneğin; “*Beklemek gövde kazanması zamanın*” (“İki Kalp”) (2007: 41) diyen Cemal Süreya’dan çok daha farklı olarak o lirik ve ıstıraplı ciddiyeti “*berbat eder*”, geçersizleştirir. Böylece verili gerçeklik, yerini komiğe terk eder. Üstelik şiir kişisi, boşa çıkarma yoluyla sızlanan, “ezik” özneyi rahatsız edip okuru gerçekliği kabullenme cesaretinin vaat ettiği güçlü, irade sahibi bir özne-birey olmaya çağırılmış olur. Dolayısıyla burada, postmodernizmin özneyi bütünlemekten uzak tavrından farklı olarak bütünlük peşinde olan modernist bir tutum açığa çıkar. Şiirde konuşan özne, insanı varoluşuyla ve olduğu gibi kabul etmeyen kalıp düşüncelere ve dayatmalara, insan gerçekliğinin ıskalanmasına yönelik bir anlamsızlaştırma saldırısına girer. Aynı düzlemde kalarak “bir yerde” (2002: 25) adlı şiirin;

“bir ömür yerine tek bir fikre harcanan zamanı

bu çizgiyi kader çizgisi sanıp oturduğumuz yerden
düşmanı kollarken iki başlı olmak
bunun ne olduğunu bilmeyen biri olmalı

o birini bulmalı
o güçlü iradesi irade dışı gücüyle
bizi rahatlatmalı”

dizelerinde de büyük (meta) söylemlerin, idealizmin, ideolojinin bir kader gibi kabullenilip insanın ve dünyanın gerçekliğini yok etmesine karşı, bir gerçeklik tasarımı olarak gerçekliği kabullenip “o güçlü iradesi irade dışı gücüyle” var olan birey niteliğini teklif eder.²² Bu teklif, şiirin ilk ve son cümleleri beraber okunduğunda bir tavır olarak somutlaşır: “*cihan bir yere gelmiş // bu yerde ne az ne çok kalmalı*”. Öyleyse Necmi Zekâ’nın tüm saldırılarının nihai amacı, toplumsal kalıp, klişe ve söylemlerin ya da verili gerçeklik algılarının yerinden edilmesi ile insanın özgürlüğünü elde etmesi şeklinde belirlenebilir. Nitekim sanatın varoluşsal esaslarından biri de fikrî ve zihnî bakımdan muhatabın özgürlüğünü kıymetlendiren bir çaba olmasında açığa çıkar. Ancak Zekâ’nın şiirinde özgürlük, doğrudan işaret edilen bir değer olarak durmaz. Şiir kişisi; ironi ve (kara) mizahı kullanarak insanı ima edilenin lehinde bir seçime “zorlar”. Bu konuda Orhan Koçak; “*Camus’nün Düşüş’teki kahramanı kendi yanılsamalarını geriye dönük olarak açığa çıkarırken son tahlilde arındırıcı ve bu yüzden de kurtarıcı bir amaca hizmet ediyordur; Necmi Zekâ’nın ahlakî araştırmasında bu türden bir nihai barışma çabasının izine rastlanmaz.*” (2005: 24) der. Ne var ki Koçak; Zekâ’nın poetik tavrını belirlemekle beraber sanat yapıtlarının ima yolunu kullanma niteliğine vurgu yapma gereği duymaz. Her ne kadar mizahın kendisi mutlakçı ontolojiyle varlık kazanan bir insan eylemiyse de, Zekâ’nın şiirlerinde baştan sona en temel teknikler olarak kullanılan ironi ve mizahın uyandırdığı “gülme”nin sosyolojik işlevi, Koçak’ın ifadesiyle “barışma” değilse de “düzeltme”dir. Zira gülme eyleminin rasyonel bir olgu olduğunu savunan Hegel ve Bergson gibi düşünörlere göre; “*gülme, zihindeki ‘rasyonel melekenin’, yani gerçeklik prensibine uyan mantıklı düşüncenin zaferidir*” (Cebeci, 2008: 18). Bergson’un zihnin sürekli uyanık olması gerektiği sabitlemesinden hareketle gülme eyleminin toplumsal davranışların dışına çıkılmasına karşı

²² Lyotard, postmodernist tutumu “üst-anlatılara karşı inançsızlık” olarak tanımlayıp kuşkuyu öne çıkarır. Çünkü “*Büyük anlatı, kendisine yüklenen birleştirme tarzı ne olursa olsun, yani ister spekülâtif anlatı ister özgürleşme anlatısı söz konusu olsun, artık inanılrlığını yitirmiştir*” (Lyotard, 2013: 8).

“gölerek utandırma” ve “küçük düşürme” mekanizmaları, uyum dışı olanı düzeltme ve hizaya çekme işlevi görür (Bergson, 2014). Zekâ'nın şiirlerinde eleştirilerin hedefine konulan toplumun kendisi olsa da şiirde konuşan kişi; parodi, mizah, ironi gibi tekniklerle gülmeyi toplumun alışılmış kalıplarını, gerçeklik algılarını kırmak için kullanır. Şiir kişisi, toplum karşısında kendi zaferini ilan eder. Dolayısıyla bu şiirler, örtük biçimde topluma bir “doğru”, bir “kurtuluş”, bir “çıkış” yolu imasında bulunur. Nihayet şiirlerdeki gerçeklik algısının inşası da bu dolayımında görünürlük kazanır.

Zekâ'nın şiir kişisi, aynı bağlamda kalarak, toplumun dayattığı verili gerçekliğin “ikiyüzlülüğünü” de açık eder. Çünkü toplum; bireyin algısına, duygusuna saygı ve ilgi sorumluluğunu taşımayan bir yığına dönüştüğünde yine toplumun güdülediği insan, öteki'ne yönelik haksız kınama/tahfif, aynı zamanda öteki'nin her türlü olumsuz durumundan zevk sağma fetişizmine de kapılır: “arkadaşlar köprüye gidip saatlerce / bir intihar olayı yakalayabilmek için / öyle bakıp durmasa / bitmeyen bir açık arttırmayı izler gibi // biri çıkıp atlasa” (“sağa sola bakıp durma”) (2002: 125).

Bu şiirlerde en çok dikkat çeken yanlardan biri, edebiyat ve sanatın da ısrarla eleştirilmesidir. Tamer Gülbek, bunu “modernizmin eleştirisi” başlığı altında değerlendirir. Yazara göre, verili gerçeklik algılarının yıkılması ve her şeyin *şeyleştirilmesi* ile oluşturulan postmodern söylem, bazen modernizmi hedef alarak eleştirel bir tavır içinde hem modern edebiyatın/sanatın yapısal bağlamda yıkımına çalışır hem de siyasi modernizmi, modern hayatı yerer (2005: 106-107). Bu dolayımında şiir kişisi, modern sanatın geleneksel algılarına, *inde edebiyat olan edebiyata*, şairaneliğe, sanat yapmaya (tasannu) karşı bir tiksinti duyar:

“bu edebiyattan niye tiksindim
güneş koca denizde bir karyola gıcirtısı
sıcak gülerkenki varlığınız sıcak bir sesle...
kokuşmuş bir balığın pulları iki savaş arasında
parlak tüylere dönüştüğünde hem de haddinden fazla
çok yapmacık bir neşe ve veda sesiyle
öyleyse gidebilirsiniz elbette gidebilirsiniz
beni bırakın öyleyse”

(“savaş stresi”) (2002: 108-109).

Sanat fetişizmi olarak anlaşılabilir bu olgu, şiiri insanın ve gerçeğin açılmasına dönük bir estetik olmaktan çıkararak yapmacıklığa düşürür. Örnek şiirde

italik yazılmış dizelerde görülen imgecilik, şiir kişinin eleştirdiği türden bir “edebiyat yapma” çabasıdır. Bunlar, italik yazılarak ima edilen metinlerin parodisi yapılır. Çünkü imgenin varlık nedeni, algının bir başka muhayyile ve zihnin süzgecinden geçerek estetik düzlemde sunulmasıdır. Gerçeklik aşınması/örselenmesi eleştirisine nesnelik eden bir başka parodi de, “bir yazarın gerçek serveti” (2002: 146-147) adlı şiirde şairaneliğin ve sanat eseri “üretim”inin altını boşaltma şeklinde görülür:

“şarkı mağaraları desem mesela
mağara şarkıları yerine
yerin yedi kat altında
kendi kendine çalan
garip aletler mi gelir aklına
yoksa disiplin düşmanı
delik deşik nota kağıtları mı”

Necmi Zekâ'nın şiirlerine özellikle kronolojik olarak bakıldığında geri planda lirizmin içselleştirilmiş, hazmedilmiş olduğunun işaretleri fark edilebilir. Ancak Zekâ, poetik olarak lirik ve şairane olandan kaçınır. Orhan Koçak; Zekâ'nın şairaneden ve lirizmden kaçınmasını onun metinlerini “zor şiir” yapan taraflardan biri olarak belirlemekle beraber, bu yargının genel bir değerlendirme olacağını söyledikten sonra, Zekâ'nın şiirlerindeki lirizmi kırma yönelimini; “*Farklı ya da karşıt öğelerin dengelenmesiyle sağlanan bir biçimsel bütünlük ve sözcükleri birer imgeye, yalnız duygusal bakımdan değil semantik açıdan da doyurucu bir haz kaynağına dönüştüren bir simgesellik.*” olarak tersine bir işlevsel okumaya tabi tutar. Koçak'a göre bu lirizm karşıtlığı, aynı zamanda basmakalıp olana karşı açılan bir savaştır; ama sadece buna da indirgenemez, ötesi vardır: “*Bazı şeylerin yapılmayabileceğini ya da yapılmaması gerektiğini bildiği kadar, istense de yapılamayacak bir şeyin olduğunu sezen bir şiir bu. Özgürlük kadar engeli de tanıyan bir şiir*” (2005: 26-27). Öyleyse Zekâ'nın bu tavrı, poetik bir niyet ve bilince dayanır. Bunun postmodernizmi besleyen yapısökümcü mantık olarak tespiti mümkün olabilir. Şairin özgürlük/engellenme ikili-karşıtlığında ilki kadar sonrakini de tanıması bunun göstergesidir. Nitekim Derrida, hiçbir ikileşimi/ikili-karşıtlığı (dikotomi) kabul etmediği gibi, bir gösterenin anlamının öteki bir gösterene muhtaç olduğunu yani başka gösterenlerin yokluğunun da tanınması gerektiğini söyler. Oysa; “*Sözmerkezci söylem, ikili-karşıtlıklarda (les oppositions binaires), terimlerden birinin öteki üzerinde üstünlüğünü kuran ‘zorba bir hiyerarşi’ üretmiştir.*”

(‘Zorba hiyerarşi’ deyimi Derrida’nın)’ (Yavuz, 1997: 55). Öyleyse, ikili-karşıtlıklarda bir ögenin ötekine bağımlı kılınması, sözmerkezcil (logocentrique) söylemi gösterir. Bu durumda, bir şeyin ötekine karşı üretilmiş olan “zorbaca” egemenliği, reddedilmelidir. Zaten hayatın kendisi, her türlü hiyerarşiyi dışlayan bir gerçekliktir. Bu benzeşimden hareketle Zekâ’nın şiirlerinde her türlü dilsel ya da anlamsal engellemelerin yapısökümcü çerçevede “adalet” düzlemine oturduğu açığa kavuşturulabilir.

Diğer yandan, sanatsal söyleyişin fetişleştirilmesinin bugünün insanında sahtelik algısı yarattığı düşüncesinde olduğu anlaşılan Necmi Zekâ, hem şairanelikten uzak durarak hem de düzyazı ve konuşma diline yakın bir üslupla şiirlerini kurarken sanatsal söylemin çoğunlukla ses-dil üzerinden telkin ve ima ettiği gerçekliğe asıl darbesini şiirlerini bitirirken vurur. Çünkü şiirlerinin birçoğu, çok sıradan ve sade biçimde biter. Örneğin; “*arkada kalanın kokusu // bu eşleşme mecburi // velhasıl*” dizeleri, “cereyan evi” (2005: 35) adlı şiirin birbirinden ayrı son üç dizesidir. “teşekkürler” (2005: 65-77) adlı uzun şiir de sadece italik şekilde yazılan “*teşekkürler*” dizesiyle biter. Aynı noktaya dikkat çeken Koçak, Zekâ’nın şiirini “*hafiflemiş sonranın şiiri*” (2005: 23-31) olarak tanımlamayı yeğler.

Necmi Zekâ’nın şiirlerinde yadsınan sanat “üretimi”nin yani sanatsal söyleyiş fetişizminin “özne”sinde bulunduğu sanılan “zevki selim”in başlık olarak seçildiği şiirdeki “*kaç çeşit maymun varsa / o kadar çeşit sanatçı var / hepsi de birbirine benzer*” (2002: 177) dizeleri de doğrudan sanatçı geçinenleri hedefleyerek onların ürettiği eserlerin ardında yatan sahteliğin bir gerçekliğe karşılık gelmediğini duyumsatır. İlginç olansa bu şiirin sonunda şiir kişinin kendini hedef alan ironisidir: “*bu gibi lafları sürekli tekrarlar / olsun*”. Böylece şiir kişisi, metni kısır bir döngüye sokarak bunun gerçekten bir şiir olup olmadığını, dediklerinin hangisinin gerçek olduğunu veya olmadığını sorgulatır. Bir yanıt vermenin güçleştiği, şiirin bir oyuna döndüğü metinde, postmodern şiirin mutlak gerçekliği kabul etmeyen anlayışıyla karşılaşılır. Dolaylı olarak da şiir kişisi, muhatabına bir fikri dayatmak yerine okuru şiir kişinin kendisinden de şüpheye düşürerek ucu açık bir okuma yapılmasının yolunu açar, muhatabının zihinsel devinimlerine saygı duyar ve kendisinin söylediklerini dahi sorgulatmayı esas alır. Gülbek’in “*entelektüel oyun*” dediği bu durum; bazı önemli isimlerin anılarak okurda çağrışımlar uyandırılması, kimi entelektüel göndermeler, dilin belli amaçlarla kullanılması türünden yollarla entelektüel bir azınlık okuyucuyu davet eden oyun kavramını karşılar (2005: 106).

Okurun söylenenden şüpheye düşürülmesinin bir yolu da şiir kişinin mutlakliyetinin sarsılmasıyla sağlanır. O; bazen bir belirleme, tanımlama ya da bildirim yaptıktan sonra parantez içinde “*belki değildir*”, “*öyle mi?*” türünden sorular sorar ya da ikinci bir ses,

denilenin aksini iddia eder; bazen de ifade, parantez içinde yazılmış bir soruya dönüştürülür: “(mümkün değil mi / *evet belki tabii tabii ki mümkün*)” (“yan yatmış bir katedral”) (2005: 43-44); “*Takılmış çocuk hafızası: Su! Su! Su! // Hayrola? Kireç mi söndürüyoruz?*” (“Nasıl bir hararet?”) (2016: 66). Aynı düzlemde, şiirin doğal akışı içinde bir konuşma havası oluşturulur ve konuşanın hâkimiyet kurması engellenir: “*çiftçi misiniz / yooo köylü / vallahi şehirli bu deniz / deniz var deniz*” (“suyla pişirmek”) (2009: 106). Böylece muktedir ve sabit bir özne yerine, postmodernin kaypak zemininde kuşkuya düşen birey, görünürlük kazanır. Ancak Zekâ'nın şiirlerindeki muğlak alanda kuşkuya düşen sadece şiir kişisi değildir. Mutlak anlam, kesinlenebilir bir gerçeklik yok ise okur da bundan payına düşeni almaya yazgılıdır. “chambre close” şiirinde, konuşan kişi, okurun kendinden emin oluşuna hem de dış dünyaya yönelen benmerkezci yorumlamasına karşı uyarıda bulunarak onun mutlakçı tavrının önüne geçer: “*hep bir hastanede yaşıyor gibi duruyorsan / kuşları mutluluk ayıbı olarak görmemelisin / (ayıbı nasıl kaybı olarak okuyabilirsin)*” (“chambre close”) (2002: 189).

Necmi Zekâ'nın şiirlerinde, konuşanın ve muhataplarının ele avuca sığmadığı, kimliksizleştiği, silikleştiği, belirsizleştiği olgusu dikkat çekicidir. Çünkü bu şiirlerin gerçekliği, alışlagelen her türlü gerçeklik algısının örselenerek yok edilmeye çalışılmasına dayanır. Açıkça, Zekâ'nın şiirlerinde topluma yöneltile eleştiriler dışında hemen hemen hiçbir kes(k)inlikten söz edilemez. Kişiler tipleşmeye, insanlar ve kavramlar sıradanlaşır şey'leşmeye doğru itilir. Burası bir sıfır noktasıdır. Gülbek'in ifadesiyle “*zamanın düzleştirilmesi ya da tarihsizleştirme*” de söz konusudur. Çünkü her şey gibi tarih de akıp giden zamanın içinde sabitlenemeyen bir metindir. Dolayısıyla bu şiirlerde tarihin dâhil olduğu metinler, dil aracılığıyla zaman derinliğinden çıkarak düzleşir (2005: 106). Örneğin “mevlana'nın düşmanları” (2002: 142-143) adlı şiirde geçen bazı dizeler şöyledir:

“çınçın mahallesinde yolları kaldırmışlar kimsenin gelip”

“biz kamuflaje alışkınız kamyon taşıyan kamyonlara sığışırız”

“daha az gergin bir unutuşa kavuşma merhaba ey mevlana demişler”

“arkadaşlar nihayet kelimesi ateşimizi nah dindirir”

“yaşasın annesiyle yaşayan adalet / yaşasın mevlananın gelmiş geçmişi”

Bu şiirin adı okunduğunda, Mevlana'nın tarihsel kimliği bağlamında ciddi bir metne koşullanılır. Fakat birden bire “çınçın mahallesi” ile başlayıp “kamuflej” ve “kamyonlar”la karşılaşan okurun tüm tarihsellik-zamansallık algısı, alt üst olur, düzleşir. Düzleşen tarihsiz

alandanda Mevlana ile kamyonlar arasında hiçbir ayrım kalmaz. İtalik yazılmış tek dizeden oluşan “Nasıl bir infial?” (2016: 30) şiiri de bir tarihsizleştirme-düzleştirme örneğidir: “*Gelme üzerime süzülen ruhsâr.*” Eski şiirde, “yanak, çehre, yüz, izâr” gibi anlamlarıyla *mâşukun* övülmesinde önemli bir güzellik unsuru olan “ruhsâr” kelimesi, Zekâ’nın şiirinde modern zamanın herhangi bir kadınına ad olarak kullanılır. Divan şiirinde örneğin;

“Gül-î ruhsârına karşı gözümde kanlı âkar sû
Habîbim fasl-ı güldür bû ahar sûlar bulanmaz mı”

(*Fuzûlî Divânı*, 1961: 141).

“Haddeden geçmiş nezâket yâl u bâl olmuş sana
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-i âl olmuş sana”

(*Nedîm Divânı*, 1951: 263-264).

“Rûhsârına sâye salsa müjgân
Başdan ayağa olurdu lerzan”

(Şeyh Gâlib, 2006: 32).

gibi örneklerle hatırlandığında, Necmi Zekâ’nın şiirinde sözcüğün gelenekteki anlamının ve yerinin “tepetakla” olduğu, böylece tüm derinliğinden uzaklaşarak düzleştiği görülür. Zira kendisine “*Gelme üzerime*” diye seslenilen kişi, Divan şiirindeki gibi arzulanan, peşinde koşulan *maşuk* olma hüviyetinden çıkarak tam tersine; elde edilmiş, sıradanlaşmış ve hatta rahatsızlık veren birine dönmüş, bugünün insanıdır. Hatta dize, “*Gelme*”den sonra ayrılarak okunursa “*üzerime süzülen ruhsâr*” ifadesi, onu bütünüyle aşağı çeker. Gelenekteki *maşuk*, yerinden edilerek mutlak’a ait tüm sabitesini ve mirasını kaybeder.

Bunlardan başka, Zekâ’nın şiirlerindeki kararsızlık ve çekişmeli/cedelleşmeli (güyâ) özne(ler) de şizoid/şizofrenik kişilik bölünmesini²³ akla getirir biçimde postmodern gerçeklik anlayışına yani kesinlenebilir gerçeklik yerine çoklu gerçekliklerin tanınmasına karşılık gelir. Çünkü bütünlüğünü yitiren, bütünlükten kuşku duyan postmodern insanın sanat metinlerindeki bir görünümü de şizofrenik bölünmüşlikle var olmasıdır. Üstelik konuşanın kimliği belirsizleştiğinden dolayı, konuşan kişinin kendini tam olarak hangi

²³ “Şizoid ve şizofrenik kişilerin varoluşsal-görüngübilimsel bir açıklaması” için; bkz. Laing, 2015.

konuma oturttuğu sorusunun yanıtı da belirlenemez. İkinci aşamadaysa muhatabın belirsizleşmesi vardır. Konuşan; kimle, tam olarak nerede ve ne zaman konuşmaktadır sorularına kesin yanıtlar verilemez. Bu belirsizlik durumları, postmodern şiirin gerçekliği örseleyen ve giderek ortadan kaldıran mantığıyla ve Zekâ'nın poetikasında beliren gerçeklik algısıyla tutarlılık gösterir. Üstelik bu bölünmüş benlik ve belirsizleşme olguları, her zaman için olumsuzluk anlamına gelmediği gibi çoğu zaman kişinin bütün yönleriyle varolma biçimine gösterilen saygının gösterimidir.²⁴

Nihai olarak; Necmi Zekâ'nın şiirleri her ne kadar 90'ların ilk safhası için “aykırı” bir poetik tavır göstererek çıkmışsa da şairin gerçekliği kavrayışı, o dönem şairlerinin *ortak tepkisi* ile uyumlu görünür. Söylenen doğrultuda, Zekâ'nın şiirlerinde “boşluk”, “anlamsızlık”, “hiçlik” “saçmalık”, “büyük (meta) söylemlerin sarsılması” gibi tema ve izleklerin merkezde olduğu çıkarılabilir. Dolayısıyla onun şiirlerindeki dil-gerçeklik ilişkisi, bu ana tema ve izleklerin bir somutlaması gibi durur. “Sığlaşan”, “bayağılaşan”, “saçma (absürt)” görüntü uyaran, “yüzeysel”, gündelik konuşmaya uygun kurulan dil ve üslup, doğrudan doğruya şairin gerçekliği kavrayışının bir yansımasıdır. Bu şiirlerde kesin ve mutlakçı bir dilin kullanılmaması, entelektüel oyuna başvurma, muhatabın metne dahil, şizofrenik bölünmeyi çağrıştıran ifadeler, düzleştirme/tarihsizleştirme, geçersizleştirme gibi uygulamalar ya da nitelikler, gerçekliğin ve anlamın kesinlenemeyeceğini, çoğul gerçekliklerin olabileceğini; dilin “dağınık” görüntü arz etmesi, gerçekliğin ve öznenin parçalanmış, dağılmış olduğunu ima eder. Zekânın şiirindeki bu dil, öznenin/şairin ciddi ve belirlenmiş alandan anlamsızlığa, boşluğa, hiçliğe doğru yönelen bir gerçeklik algısına sahip olduğunu gösterir. Ancak ironik bir dil kullanılması ve topluma, modern insana yapılan eleştiriler, dilin bir özgürleşme ve onarıma çabasını da içkin olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Sonuç

Necmi Zekâ'nın şiirleri; bazı formel uygulamalar, öznenin hayat ve topluma yönelik biçimi, kendisini merkezde değil herhangi bir yerde konumlandırması, metni oyunlaştırması,

²⁴ Dr. Laing, klasik psikiyatrinin insana dair yargılarına ve toplumun “hasta”yı algılayışına varoluşsal-görüngübilimsel bir değerlendirmeye yaklaşmasını önerir. Çünkü “ruhen rahatsız” denilen insanların esasen bir “varoluş krizi” yaşadıklarını düşünür. Bu doğrultuda, “hasta”ya Heidegger, Kierkegaard ve Sartre gibi varoluşa eğilmiş felsefecilerin düşünceleriyle yaklaşmak gerektiğini, onun bu yolla anlaşılabilirliğini düşünür. Yazar, kitabının özsözünde örneğin; atom bombasının kendi içinde olduğunu söylediği için “şizofren” ya da “psikotik” olduğu “düşünülebilecek” bir kızın hastalığına koşut olarak günümüz dünyasında atom bombasını üreten, her an bu bombaları kullanabilecek olan, bununla övünen kişilerin ne derece “sağlıklı” olduğunu sorgular. Buna göre, ikinci gruptakiler, ötekilerden daha tehlikeli ve “gerçekliğe” daha yabancı; “hasta” kabul edilenlerse daha “normal”dir. Ne var ki, çoğumuz, *sahte gerçekliklere uyum sağlamak için sahte bir benlik edinmede son derece başarılıyızdır*. “Normal” ve “uyumlu” olarak kabul edilen durumumuz *sıklıkla vecd hâlinde bir vazgeçiş, gerçek potansiyellerimize bir ihanettir* (Laing, 2015: 10).

anlamı sabitlememesi gibi belirgin nitelikleri ile modernist ve postmodernist olmak arasında sarkaçta bir şiir olarak değerlendirilebilir. Bu, bilinçli bir sonuçtur. Şairin sözünü teslim ettiği özne, temelde modern insanı ve toplumu merkeze alan bir eleştiri geliştirdiği şiirlerde bugünün insanını ima ile de olsa özgür ve bütünlüklü birey olmaya çağırır. Bu genel amaçların dışında onun herhangi bir *büyük (meta) ülküsü* yoktur. Aksine Zekâ'nın şiirleri, "ülküsüzlük" perspektifinin yüceltiği alanda inşa edilir. Bu hâliyle postmodern bir görüntüye açık olan şiirler, entelektüel bir "oyun"a dönüşür. Bu şiirler, postmodern bağlamda değerlendirilmek için yeterince imkân vermekle beraber, modernizm-postmodernizm tartışmalarının henüz bir sonuca varmamış olması, postmodern metinlerin içinde modernizmin köklerinin ve birçok uygulamalarının zaten var olması, Türkiye'deki "postmodern şiir" konusunda yeterli çalışmanın olmayışı, şairin modern toplum ve bireye eleştiriler yöneltmesi gibi konular düşünüldüğünde şairin mutlak anlamda modernist ya da postmodernist olduğuna dair bir kanaatin yanıltıcı olacağı sonucuna varılır. Bu durum bile, onun şiirleriyle tutarlılık arz eder.

Tam bir karar vermek zor olsa da (buna gerek olup olmadığı da kuşkuyla karşılanabilir) Zekâ'nın şiirlerinde somutlaşan gerçeklik algısı, postmodern gerçeklik anlayışıyla epeyce uyumlu görünür. Söz konusu gerçeklik algısı sanatsal alana taşındığında şair, derinlikli eleştirilere girmek yerine dış dünyaya, hayata ve insana yönelerek onlardan manzaralar devşirmenin getirdiği güvenli alanda kalıp sanatın gerçeklik ilkelerinden sapmadan gerçeklik ilişkisini korumaya çalışır. Nihayet şairin eleştirmeyi amaçladığı birtakım genel meseleleri ironi ve mizahın dolaylı mutlakçılığı dışında dayatmacılığa hemen hemen hiç ihtiyaç duymadan ortaya koyması, bunu da postmodernizmin çoksesliliğine dair bilinci taşıyarak yapması, onun şiirlerini gerçeklikle ilişkili saymaya imkân verir.

Bir gerçeklik algısı, bir gelecek inşasının da tasarımı olarak anlaşılırsa; Mehmet Kaplan'ın sanattan topluma ulaşan tahlil anlayışına uyarak, Necmi Zekâ'nın şiirlerinde seküler bağlamdaki her türlü mutlakın ve merkezin yerinden edildiği, büyük anlatılar yerine sıradanlığın öne çıktığı, şairin modern kalıplar ve tükenmez arzulara karşı insanı kendi gerçekliğine çağırdığı gibi olgular etrafında, şairin metinlerdeki çoksesliliği öne çıkarırken bir tasarım olarak gerçekte de çoksesli, çokkültürlü, çokrenkli toplum anlayışını ima ettiği yorumu yapılabilir. Çünkü her metnin politik gönderimleri ve önerileri vardır. Bu yorum, aynı zamanda şairin içinde yaşadığı toplumda henüz mevcut olmayanın özlemi olarak da anlaşılabilir.

2.2. ENİS AKIN

“anladım ki bir kitap /
bir kitabın içinden okunabilir sadece”
(Akın, 2011: 6).

Enis Akın

Tam adı, İbrahim Enis Akın olan şair, 1964 yılında İstanbul’da doğdu. İngiliz Erkek Lisesi’nden sonra 1989’da İTÜ Bilgisayar Mühendisliği Bölümünden, 1996’da Swinburne Institute of Technology’den mezun olan Akın, çevirmenlik, metin yazarlığı, veri tabanı danışmanlığı yaptı.

Akın, 1987 yılında *Edebiyat Dostları* dergisini çıkaranlar arasında yer aldı. 1991-1995 arası 6 sayı ve 2001-2014 arası 14 sayı olarak *beyazmanto* adlı bir edebiyat-şiir fanzini çıkardı. *Duvar* dergisinin yayın kurulunda bulundu. 2013’ten beri *Natama* dergisini çıkaranlar arasındadır.

Yazı ve şiirleri, *Edebiyat Dostları*, *Varlık*, *Birikim*, *Heves*, *Yasakmeyve*, *Siyahi*, *Hece*, *Defter*, *Edebiyat ve Eleştiri*, *Öküz*, *A’raf*, *Öteki-siz*, *Adam-Sanat*, *İmece*, *Virgül*, *Kitap-lık*, *Kavram Karmaşa*, *Karagöz*, *Duvar*, *Natama* vd. dergiler ile *beyazmanto* adlı fanzinde yayımlandı.

Şiir Kitapları: *Hiç Ama Birini* (1989), *Öyleyse Ayrılalım* (1995), *Puşt Ahali* (2002), *Öpünce Geçmez* (2003), *Çok Sevmek* (2006), *Güzel Boşluk* (2008), *Dağdaki Emirler* (2011), *Mutsuzluk* (2015), *Müjgân* (2019). Ayrıca ilk üç kitabı *Taş* (2012; *Toplu şiirler: Hiç Ama Birini, Öyleyse Ayrılalım, Puşt Ahali*] adıyla yayımlandı.

Araştırma-İnceleme Kitapları: *Tanrı’yla Bir daha Hiç Konuşmayacağım: Bir Sylvia Plath Kitabı* (2004), *Kekeme Türk Şiiri* (2009).

Enis Akın’ın Şiiri

Enis Akın, 1990’ların hemen öncesinde edebiyata girer; mevcut şiire göre “aşırı” ve “aykırı” bir şiir tarzı ile dikkat çeker. Şair, giderek kabullenilir ve bugüne doğru da etkinliğini koruyan bir şiir kurar.

Poetik anlayışının merkezine dil’i koyduğu söylenebilecek olan Akın’ın amacı, düzenli ve alışılmış dil kullanımının dışına çıkmaktır. Nitekim şiiri üzerinde yapılan değerlendirmelerde sıklıkla dil konusuna değinilir. Fakat sözü edilen aşırılık, dilin

anlamsızlaştırılması olarak gelişmez. Anlam, dilsel kalıpların kırılması ve dilin çağrışıma açılmasıdaki konforculuğun karşısına yerleşen tavırda ortaya çıkar. Okurun, dili yine dilin içinden ama bu defa “kusurlu” yanlarıyla fark etmesi beklenir. Dolayısıyla alışılmış algının kırılmasına yönelik zorunluluk, zihin konforunun bozulması anlamına geldiğinden “okur” ile “dil” sürekli mücadele içinde kalır. Böylelikle okurun, insanın mükemmelliğe yazgılı olmadığını bir de bozuma uğratılmış (deforme edilmiş) dil içinden keşfetmesi beklenir. Öte yandan Akın’ın şiir dili, neredeyse bütünüyle ironiye dönüşen bir üsluptadır. Şaka, ciddiyetsizlik ve çocukça bir dilinin saflığı da buna eşlik eder. Söyleyiş bakımındansa genel olarak konuşma diline yakın durmakla beraber belli ölçüde liriktir. Zaten şair, yer yer yüksek sesle okunan şiirleri yeğlediğini ifade eder.

Onun şiirindeki dikkate değer poetik yanlardan biri; “*gelenek geleneğin reddidir*” (Akın, 2019) düşüncesine rağmen geleneğe ve metinlerarasılığa uzak kalmamasıdır. Bu anlamda B. Necatigil, E. Cansever, E. Ayhan, İ. Özel gibi şairlerden ama en çok da T. Uyar’dan etkilendiği gözlenir. Ancak Akın’ın etkilenmelerin ötesine geçtiği ve kendisinin de özellikle deneysel şiiri besleyen şairler içinde bir temsil niteliğini kazandığı söylenebilir. Özgür Özkarcı, bu noktada çeşitli eleştiriler dile getirerek Enis Akın şiirine dair, gelenekten kopamayan, edaya hapsolan, makyajlı, modern Türk şiirindeki geleneksel edanın biçimsellik sosuyla tekrar edildiği, ufak değişikliklerle lirizmi yeniden üreten, 80 şiirinin tersinden yazılmış hâli, “*deneysel imgeci*” olması bakımından bağlam gözetken, şiirle oynayan ve kurguyu öne çıkaran bir şiir olduğu belirlemeleriyle nitelendirilir. Ona göre deneysel imgecilik, aslında deneysel bir gelenekçilikten farksızdır (2014: 248-251).

Enis Akın; “3. hikâye: yemin (bepanten suresi)” (2011: 16-19) adlı şiirde sanatsal eylemini, “*gerçeği baştan başlatma olanağı*” olarak tanımlarken daha özelden de şiir yazma işini -Picasso’dan hareketle- bir “*sahicilik kurma*” veya “*kurmaca bir sahicilik*” olarak görür (Akın, 2016). Ona göre sahicilik, mükemmel olmayandır. Bu yüzden eksik ve kusurlu olan yadsınmamalı hatta yüceltilmelidir. Bu bakış açısını esas alan Akın’ın şiirlerinde belirleyici karakteristik özellik, kekeme dilin öne çıkarılmasıdır. Bu poetik düşünce düzleminde şair, dili sorunsallaştırarak ya da dilin sorun olduğu düşünülen negatif yanından hareketle poetikasını ve gerçeklik algısını ortaya koyar.

Divan şiirinde “*Lisân-ı pepegî*”, “*peltek-nâme*”, “*kekeme-nâme*” kavramlarıyla karşılanan bir şiir tarzı vardır. Âmil Çelebioğlu’nun belirlemelerine göre genelde; “*Bunlar, kekemelerin konuşmalarını, yani aynı heceyi tekrarlamalarını takliden yazılmış şiirlerdir. Umumiyetle bu tekrarlar, kelimenin ilk hecesiyle yapılmaktadır*” (akt. Tökel, 2009: 267). Konuyla ilgili olarak Feyzî’nin; “*Se se sevdim be be ben bir ne ne nevrete güzel / Hü hü*

hüsnü ge ge gerçi me me mehtâba bedel” beytiyle başlayan gazelini örnek verir. Tökel, gelenekteki bu ayrıksı gazellerin deneysel şiir dâhilinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünür (2009: 267-276). Benzer bir düzlemde bazı modern Türk şairlerinin de form, söyleyiş ve sunum ya da içerik bağlamında “kekeme dili”ni bir imkân olarak gördüğü anlaşılır. Ancak kekemeliğin poetik bir değer olarak kavramsallaştırılması, Enis Akın’ın bu olguyu bütüncül şekilde ele alıp değerlendirmesi ile olur. Şairin bu konudaki incelemesi, 2001’de “*Orhan Veli’den İsmet Özel’e Bir Erdem Olarak Kekeme Büyük Türk Şiiri*” (2001: 223-247) adıyla yayımlanır. Anılan yazıda her ne kadar bazı şairlerin eserlerine dayanılsa da Akın’ın kekeme şiire bir arka plan bulmaktan ziyade modern Türk şiirini “kekeme” yanıyla okumaya çalışması ve yeni Türk şiirinin bu cephesini bir “erdem” olarak övgülemesi dikkat çeker. 2009’da çıkan *Kekeme Türk Şiiri* (2009) kitabıysa bu fikrin bütünlüklü olarak somutlaştırılmasındaki poetik takip fikri bakımından değerlidir. Akın, daha sonra Deleuze’ün, e.e. Cummings’in, Beat şairlerinden Robert Creeley’nin, Roman Jakobson’ın benzer yaklaşımları olduğunu öğrenir ve bunları ilgi çekici bulur.²⁵

Enis Akın, kekemeliği biyolojik engel olarak doğrudan yansıtan Divan şiirinden farklı bir yaklaşımla psikolojik bakımdan ele alır. Buna göre kekemelik; Sigmund Freud’da dil sürçmeleri ve istenmeden yapılan yanlışlıklar anlamına gelen “*parapraksi*” ya da “*kayma (slip)*” kavramlarını karşılayan genel konuşma bozukluklarının bir parçasıdır. Ancak Akın, parapraksi kavramının kökenine giderek kişinin konuşmasındaki bozuklukların yanı sıra davranışlarındaki kaymaları içeren anlamına da eğilir. Bu bakış açısı ile Akın’ın temel iddialarından biri, şairle şiiri ve şairin şiiriyle yaşamı arasındaki ayrılığın bazen zıtlık sınırında yaşanabileceği, bu zıtlığa göre, hayat karşısındaki beceriksizliklerden çok iyi bir şiir çıkartılabileceğidir (2001: 225).

Akın, modern Türk şiirine dair okumalar yaptığıında, kekemelik kavramından iki sonuca varır. Birincisi; bu yolu bilerek seçmiş şairlerin dili kasıtlı şekilde deforme ederek, esneterek ortaya koydukları deneyci şiirlerdir. Bu dolayımında, “iyi şair” sayılmaya dönük “*verili saygınlık kalıplarının kırılmasını*” esas alan bir aykırılık söz konusudur. İkincisi; hayattaki bir tutukluğu, bir sakatlığı, bir arızayı, bir endişeyi aktarmak için kurulmuş şiirlerdir. Böylece kekeme şair, hayatındaki hatalı pratiklerini aktarmayı ve sonraki şairlerin de bunları ifade edebilmesini mümkün kılar. Nihayet o, *reklamcılığın, tüccarlığın alıp başını*

²⁵ “Daha sonra Deleuze’ün de bu konuyla ilgili olarak, *stil kullanan her yazarın, dili dil olmaktan çıkardığını ve bunun dile bir kekeleme enjekte etmek anlamına geldiğini okudum. Deleuze dilin doğal olmayan her tür kullanımını dolayısıyla her edebi metni, kekelemek olarak, başka bir açıdan dilin içindeki yabancılık olarak ele alıyordu. Daha sonra örneğin Beat şairlerinden Robert Creeley’nin benzer bir kavram etrafında gezindiği, e.e.Cummings’in kelimeleri bölerek yazdığı gibi dünya şiiri örneklerini de gördüm*” (bkz. Akın, 2008c: 71).

gittiği, iletişimin her şeyi kusursuzlaştırmaya yeltendiği dünyaya karşı kekemeliği bir erdem olarak sunar (2001: 226). Demek ki Akın'ın şiir yaklaşımı, şiiri bir form olarak bozuma uğratma (deforme etme) çabasının ötesindedir. Kekeme şiir yazarlarının amacı; "(...) şiiri salt tekniğin ötesinde, hayatın ifade edilmemiş alanlarına yaymak ve hayatı önerdikleri yeni dilin olanaklarıyla bir daha göstermektir. Yeniyi ancak böyle ifade edebilecekleri için şiirde deneylere girişirler" (2001: 227). Bu bakımdan, dile ve şiire dair deney(leme)ler, hayatı aksaklıklar üzerinden anlamlandırma yolundaki muhalif bir "tavır"dır. Bu tavır, kekeme şiirin "teatral bir tarzla yazılarak yeni durumlar yaratıp daha kullanışlı bir hakikat ifade ve inşa etmeye" çalışmasını yansıtırken bu şiirin gerçekliği ne şekilde yakalamaya çalıştığını ve aslında şiirsel gerçekliğin doğrudan hayatla sabitlenmesi gerektiğini çıkarsamayı ima eder. Akın'ın *okurla empati kurma* yolu olarak ifade ettiği bu çaba, şahsî tecrübenin esasa ait bir tarafını verir. Bir yanıyla da hayatın yazı-şiir aracılığıyla tecrübe edilip kavranmasından söz edilebilir.

Akın'ın anılan yazısında Orhan Veli ve diğer Garip şairlerinden sonra İkinci Yenicilerden E. Cansever, E. Ayhan, C. Süreya; ardından B. Necatigil ve İ. Özel, kekeme şiir dairesinde sayılır; onların bazı şiirleri örneklenir. Bu minvalde endişeyi insan hayatında yaratıcı bir güç olarak tanımlayan şair, üç tür endişeye yer vererek üç dönemin üç ayrı tarzdaki şiirini örnek gösterir: Necatigil'de "ölüm ve sonluluk"; Cansever'de "boşluk ve anlamsızlık"; Özel'de "suç ve kınanma" endişesi (2001: 245). Özellikle bu saptamalara odaklanıldığında kekeme şiir poetikası, özünde insanın iç benliğini, saflığını, safiyetini, acemi yanlarını, kusurlu bir varlık oluşunu esas alan; şiirde de sahiciliğe yönelen bir tavır olarak okunabilir. Ayrıca kendisi, bu yaklaşımın son yıllardaki kimi şiirlerin (deneysel şiirlerin) ipuçları olarak görülmesini de yeğler.

Enis Akın'ın Şiirinde Gerçeklik

Enis Akın'ın şiiri, formel olarak kekemelik ve deneyselliği esas alır. Ancak şiirlerindeki deneyselliğin belli bir ölçüde kalarak ikinci kitap olan *Öyleyse Ayrılalım* (1995) ile başladığı; kekemeliğinse 2000'li yıllardaki şiirinde söz konusu olup *Öpünce Geçmez* (2003) ve *Çok Sevmek* (2006) ile karakteristik bir gelişim kazandığı saptanabilir. Geleneksel (konvansiyonel) şiir, alışılmış biçimsel yapılar ve dil kurallarıyla olan cedelleşmeyle ilk kitaptan başlayarak devam eder. 80'li yıllardan 90'lara geçilirken imgecilik ve geleneğe yaslanma, Türk şiirinde henüz geçerliliğini korur. Buna karşın Akın'ın "aşırılık"la nitelenen ve kendi döneminin sanatı içinde de farklılık gösterecek şiiri; dil düzeyindeki ayrışıklığı ile

mevcut şiirde baskın olmayan bir gerçeklik algısını işaret eder. Çünkü dili yine dil ile aşmak ister.

Sahici bir şiiri kuran temel niteliklerden biri, şairin bütün uğraşı içinde mesele edindiği olgunun ne ile ilgili / neye ilişkin olduğu meselesinden hareketle ortaya koyduğu gerçekliktir. Söz gelimi; O. Veli'nin geleneği ve geçmişin mutlakçı zihniyetini taşıyan dil ile; Necatigil'in iç sıkıntısı ve arada kalmışlıkla; T. Uyar'ın dünyayla; İ. Özel'in insan ve hayatla olan meselesi, E. Akın'ın şiirlerinde de insanın mükemmel olması gerektiğine dair mevcut verili düşünce ve algılarla ilgilidir. O, bu dolayında aradığı gerçekliği sanat alanında dil bozumları (deformasyon), alışılmış dil dizgelerinin kırılışı, deneysellik ve verili iletişim biçimlerini sorgulamakla somutlaştırır. Onun çıkış noktasında dil'in yetersiz olduğu düşüncesi; insanın kusurları, acemilikleri, hataları ile *varolan* bir gerçeklik olması durur. Şair, eldeki söz dağarcığını yetersiz bulur; dil'in ötesini yoklamayı önerir: “*Kendiyle dalga geçen, davranan ve davranışının sorumluluğunu sırtlanan, kendi sözünün son söz olmadığını bilen, söz dağarcığının hayatın anlamlandırılmasında en ileri noktayı işaretlemediğinin gayet farkında, mevcut söz dağarcıklarını gülünç kılmakta becerikli, eğlenceli ve güçlü bir şiir kurtarabilir bizi* (2001: 246-247). Bu durumda şair, hem dil ile bir çatışmaya girer hem de onun içinde kalma zorunluluğuyla dili onaylar görünür. Onaylar çünkü tersinden de olsa Heidegger'i hatırlatan biçimde; “*tanrım dilden sonra hayat var mı?*” (2011: 19) demek zorunda kalır. Esasen, *dilden öncesinin ve sonrasının olmadığını* bilir. Yine de dil ile çatışması devam eder. Zira onun esas çabası, parçalanmış bütünlüğüne yeniden kavuşma arzusundan beslenir. Sanat, bunun en tutarlı yoludur. Akın; yazı, şiir ve konuşmalarında sıklıkla Freud ve Lacan'ı söze dâhil ederek kendi gerçeklik görüşünü açık eder; parçalanmışlık, bütünlüğe olan arzu gibi olgular üzerinde durur. Bu nedenle şiirlerinin kendi deneyimlerine ve yaşantıladığı duygusal boşluklara yaslanarak sahici bir alanda kaldığı savunulabilir.

Lacan'ın “*insan yavrusu*” için “*ayna evresi*” olarak tanımladığı kuramına göre; insan yavrusu, önce, bir kimlik bilincine sahip değildir. 6-18 aylık olduğu dönem içinde ayna görevi gören herhangi bir yansıtıcıda kendi imgesini gördüğünde kendisinin parçalanmış değil (çünkü daha önce kendisini annesinin bir parçası olarak görür), “bütün” bir varlık olduğunu duyumsar; aynadaki imgesinin kendisi olduğunu düşünerek bu imgeyle özdeşlik kurar; şaşırır ve haz duyar. Fakat yine de kendilik bilincine karşı oluşan bu yeni kişi/lik arasında bir karışma, çelişki ve yabancılaşmayı yüklenerek devam eder. Bu simgesel kimlik oluşumu, insan yavrusunda öteki insanlardan başkalığının onlara bağlı olduğu ama onlarla da rekabet içinde olacağı; her hâlükârda önceki kendilik bilincinden koparak öteki ile ve

daha sonra da *Dil* ile karşılaşacağı için kendini kaçınılmaz bir dramın içinde bulur. Bu, süregelen bir yabancılaşmadır (Homer, 2013: 41-44). Çocuk, kendi varlığını fark edip büyülenmiş olsa da artık ana kaynaktan kopmuştur ve kopuşun acısını çekmeye yazgılıdır. Enis Akın; Turgut Uyar üzerine bir incelemesinde bu konuya değinir: “*Çocuğun dil öncesi benliğine ait duygularında, kelimededen önce her şey genel bir ‘her şey’in parçasıdır. Konuşmaya ve etrafını tanımaya başladıkça yavaş yavaş her şey diye bir genellik olmadığını fark eder çocuk ve acı çeker*” (2002: 161). Sanat, bu acının dil’e gelmesidir ama dil’in sınırlandırılmayan bir sistem oluşu dolayısıyla sonsuz bir göndermeler ağı olduğu da Derrida’nın yapısökümcü yaklaşımıyla açıklık kazanır. Dilsel göstergeler nasıl öteki göstergelerin varlığına muhtaç olduğu için anlam mutlak şekilde ele geçemiyorsa insan da ana kaynaktan kopuşla beraber kendi gerçeklik ve anlam arayışını bir türlü sabitleyemez. Önemli olanın bağlam olduğunu söyleyen yapısökümün görme biçimini akla getirir biçimde Enis Akın, bağlamlar oluşturmayı yeğler. Parçalanmış özne, bu bağlam içinden bir varlık kazanacak, bütünlük arzusunu tatmin etme hazzına yaklaşacaktır. Ancak dil aracılığıyla, daha doğrusu bir *dil olarak* var olması mümkün olabilen insanın varlığı da eksik, kusurlu, mükemmellikten uzak, hatalı, kekeme bir dil biçiminde görünürlük kazanır. Erdemli olan şey, insanın bu gerçek ile uyum içinde olmasıdır. Dolayısıyla şair, şiir kurgusu içinde kekemeliğin ve dil sürçmelerinin ardındaki gerçeklikleri, kısırılmışlıkları dolaylıdır. Nitekim Freud; “*Dil sürçmeleri de, çokluk, karşımızdakinden saklamaya çalıştığımız düşünceleri açığa vurur. Büyük ozanlar, dil sürçmelerini bu açıdan görerek onlara yapıtlarında yer vermiştir.*” (2012: 63) der. Bu gerçeğin estetik alana taşınması, gerçeklikle uzlaşma ve barışma çabası olarak görülebilir. Fakat şairin yapmak istediği, bu basit girişimin ötesinde, kökensel olanla yüzleşmedir. Çünkü T. Uyar’ın ifadesiyle; “*Erdemler ortaktır ama kusurlar kişiseldir, yani yeni bir kişiliği haber verirler çoğu zaman*” (akt. Akın, 2002: 150-151). Kişilikle ilgili olduğu için de Akın, kekemeliği biyolojik bir engel olarak ele almaktan ötede durarak kişinin davranışlarındaki “*kayma*” anlamında kodlar. Buna göre şiirdeki öznenin ayrıksı kişiliği tahmin edilebilir. Örneğin “*gökkuşağı*” (2003: 39) adlı şiirdeki: “*söyle elini kolunu şöyle / sallaya sallaya send send / sen de / neden sendelediğini / kır kelim / eleri kırık şişelerin ay ay aya / ğına battığını anlat / sesin niye sakat / diye dilini / çıkart soranlara*” dizelerinde kekeleyen, bizzat şiir kişisi olduğundan muhatabına kendi deneyimi üzerinden konuşur. Üstüne üstlük soranlara *dil çıkartır*. Burada bir “*tavrın*” öznelik kuşanması vardır; normal ve üstün olma kabullerine karşı kusurlu olma yüceltilir. Şiirin ardında duran sanatkar bilinci ise “*öteki*” konumuna itilenin (parçalanmış benliğinin)

onarıcılığını yüklediği için meselesi olan bir hüviyet kazanıp sahilliği gözetmiş olur. Bu, aynı zamanda simgesel olarak politik bir ufka, muhalifliğe kapı açar.

Akın, psikanalitik anlamdaki eksikliğin getirdiği psikozları ya da yapısökümün öğrettiği gibi *orada (présence)* olmayı anlatmayı seçerek şiir kişinin kimliğini somutlaştıracak bağlamları oluşturmak için de kekemelikten ve ona eşlik eden dize ya da kelime kırmadan yararlanır. Nitekim şair, bilinçli olarak bağlamlar inşa ettiğini ifade eder:

(...) “*bağlam her şeydir*”. Ben esasen şiirdeki işimi bağlamlar yaratmak olarak görüyorum, şiir hep biraz “burada değil” olmalıdır, sadece göstermelidir, arkasındaki bir duruşu, bir durumu gösteren levhalar yaratıp gitmelidir. Şöyle düşünüyorum “*ey okur sana her şeyi anlatacak değilim, işte sana bir harita, sen bilirsin istersen kullan, ama kullanmaya karar verirsen işinin kolay olmayacağını söyleyeyim, ayrıca nereye gideceğini ben bile bilmiyorum*” (Akın, 2004).

Dolayısıyla Akın’ın şiirindeki tüm bağdaşksız görünüme rağmen, metinleri daima bağlamsal zeminde tutan kurguya bir sadakat vardır. Örneğin, “on derste birisi ölünce ne yapmak gerekir” (2006: 21-22) adlı şiirdeki; “9: *geri geri zıplayan zaman, bütün bunları ezberle / dur durak bil ve hatırlan, / şiire yol aç: / annem seni istiyordu / sen beni iste- / miyordun / 5imde vardın da / neden 15imde yoktun / o kadar hızlı geçmeseydin / belki duyardın dediğimi / ‘seni özleyebilir miyim / baba / baba / baba’*” dizeleri, biçimsel oynamalardan ötede olarak, anlamın çoğaltılması sonucunda inşa edilen bağlamların aktarılması ve ertelenerek açılmasıdır. “Burada olmayan” şeye (babaya) dair yokluk durumu yavaş yavaş şiir kişinin “eksik olanı” açıklığa kavuşturur. Biçim ise kurgunun aktarımı için bağlamsal bir değer taşır. Çünkü; “(...) *kurgulanan kısırılmanın kendisi, kekeleme başladığında kurgulama (ya da biçimsel deneme) bitmiyor, tam tersine başka bir faza başlıyor. Kekemelik için kod adı, kısırılma olur, babasızlık olur, cevapsızlık olur...*” (Akın, 2004). Özne, kendini kısırılmış hissettikçe kendinde eksik olanı geriye dönük bir arayışla bulmaya çalışır. Bu yüzden zaman da “geri geri zıplayan”dır. Utku Özmakas, bu şiiri incelediği yazısında (2013, 143-151), “geri geri zıplayan zaman...” ifadesinde, iç hesaplaşmaya giren şiir kişinin geçmişten bugüne doğru bir hesaplaşma yolculuğuna çıkma sıradanlığı yerine geriye doğru dönüşler içinde bugünle çarpışmasını, bunu fonetik bakımdan sert sesler çıkararak yapmasını değerli ve yeni bulur. Çünkü şiir kişinin kekemeliği, geriye doğru tüm yaşantıyı dayanak alabildiği ölçüde sahici olur. Özne, yaşantılanmış olanı unutmak yerine ondan hayata karşı bir direniş kurgusu çıkarır. Zira “*Baskı koşullarında hatırlama bir direniş biçimi olabilir*” (Assmann, 2015: 81). Hâlihazırda baskı, erkin değişmesiyle (sosyal, politik vs. düzlemde) devam etmektedir.

Kekemelik, salt arayışın ve eksikliğin ifadesi olarak da dile gelmez. Aynı zamanda bilinçaltı engellenme süreçlerinden kök bulan acının uyandırdığı öfkenin ve aykırı tavrın karşılığıdır: “(...) *acı insanı dilinden eder, ifade edemez kılar. Kekemeliğe de salt bir aksama olarak bakarsanız yanılırsınız, kekemelik bir agresyondur, öfkedir. Acıdan insanın dili tutulur, öfkeyle kekelersiniz*” (Akın, 2004). Öfke, süreklilik içermez; varlığı, engellenmenin hatırlanmasına bağlıdır. Örneğin on altı tane ikişer dizelik bentlerden oluşan “burası istanbul buradan çıkış yok” (2015: 36-37) adlı şiirin akışına dikkat edildiğinde şiir kişinin kısıtlanmışlık duygusu söz konusu olana kadar hiçbir kekemelik olmadığı hâlde birden bire öfkeli tavırla gelen kekemelik başlar: “*kavgaya kapılmaktan başka çare bulamayan yumruklarım var / benbu haya tniç inden geçmek zorun dayım // (...) // benbu okul agit / mekzo / rund / ayım*”. Ancak bilinçaltı süreçleri öne çıkaran kişilik durumlarının örneklendiği şiirlerde görünürlük kazanan özne, *herkesçe* normal ve mutlu kabul edilen yaşantıya karşı kendi gerçekliğinden memnun görünür. “gökkuşağı” (2003: 39) şiirinde; “*ışıl ışıldı kekemeliğimiz*” diyen şiir kişisi; acı duymayı bir sorun biçiminde dile getirmez; sadece sergiler. Ancak acı, şikâyet edilen bir durum değilse de onun ardındaki engellenmişlik hissi, öznenin hem özgürlüğüne hem de kendi ontolojik varlığına müdahale anlamına gelir ve kötücüllüğün karşılığıdır. Bu yüzden o, toplumun dikte ettiği algıya karşın parçalı gerçekliğin hayata dâhil oluşunu teklif eder. Akın’ın şiirlerinde özne, bütünlük peşinde olan modernist-lirik niteliktedir fakat bütünlük, topluma/ötekilere ait olanı onlara iade edip kendi gerçeği ile barışmasında aranır.

İnsanda parçalı gerçekliğin yatağı, bilinçaltıdır ve şair, bunu görsel şiirlerinde somutlaştırarak sergiler. *Güzel Boşluk*’ta deneysel uygulamalar, fazlaca öne çıkar ve görsel şiir örnekleri verilir. Her kitabını belli izleklerin aylasında kuran Enis Akın, bu kitapta “boşluk” kavramının izini sürer ve “*boşluğu boş bir şey sanma / k*” (2008b: 13) dolayımındaki fikirlerini çoğaltır. Dolayısıyla şair, kitapta boşluğu anlamlandıran bir gerçeklik sunma gayretindedir. Bu düzlemde kalınarak bütün kitap, “bilinçaltı”na eşitlenmiş gibidir. Kitabın formasyonu, bilinçaltı kavramının muhayyilede uyandırdığı karmaşıklığı ve dağınıklığı yansıtır: Boş sayfalar, üzeri karalanmış metin parçaları, bir kısmı silinmiş yazılar, palimpsestler, “*harfin bilinçaltındaki lekesi*”ni imleyen metinsel-görsel düzenlemeler, el yazısıyla eklenmiş sözcükler, çizgi roman sayfaları, internetten alınmış yazılı reklam metinleri, belgeler, lügat maddesi (*abesiyun*), fotoğraflar, ilaç prospektüsleri, anlamlı-“anlamsız” metinler... Öyleyse şiirde dilin yetersiz geldiği ya da mutlak olmadığı düşüncesiyle kurulan bu biçimleme (formasyon), bilinçaltı gerçekliğinin temsili olarak somutlaştırılmış bir görüntüsünü yakalama çabası olarak anlaşılabilir. Enis Akın, Gamze

Gürses ile olan söyleşisinde, bütün bu dağınıklığın varoluşsal anlamda bir bütünlüğü ima ettiğini; bütünlüğün dağınıklıkla da anlatılabileceğini / gösterilebileceğini söyler (2008c: 68). Esasen şair; parçalanmışlığın, engellenmişliğin, eksik olma duygusunun masumiyetle olan ilgisi bakımından diğer tüm insanlarla, dolayısıyla normal ve mutlu olduğunu düşünen herkesle ilgili bir gerçeklik olduğunu duyurmak ister. Bu, insan teki'ne ait gerçekliktir; insan, daima trajinin eşiğinde durur. Hayata, gerçekliğe bu trajik noktadan baktığında acı duymanın, kusurlu olmanın erdemli oluşla bir bağı olduğu hissettirilmek istenilir.

Akın'ın şiirlerinde verili mutluluk şartlarına sürekli bir saldırı yapılır. Mutluluk, mutlu olma arzusu, mutlu olmanın nelere bağlı olduğuna dair kabuller gibi inşa edilmiş algılar; bir yanılma ve gerçekliğe karşı yanılısama sayılıp yadsınır. Ana izleklerden biri olan bu konu, bir mesele olarak topluma, modernizme, kente vs. doğru çeşitlenen eleştirilere dönüşür. Konuyla ilgili olarak T. Uyar'ın mutsuzluğa övgüsünden söz eden Akın, Uyar'ın şiirinde sıkılmanın, mutsuzluğun bir “*üretim aracı*” olarak işlev görmesine dikkat çeker. Ona göre mutsuzluk, sanki tembelleştirici bir konfor hâlinin yıkımıdır: “*Bir yazısında ‘Aslolan Mutsuzluktur’ diyen Uyar’ın mutsuzluğa övgüsünün nedeni, ‘küçük, gündelik dünya işleri içinde’ kendisini mutlu olacak bir şey bulamayacak kadar önemli hissetme ihtiyacında olması mıdır? Bilmiyorum*” (2002: 151). Buradan hareketle Akın'ın *Mutsuzluk ve Dağdaki Emirler* adlı kitaplarında yoğunlaştırdığı mutluluk/mutsuzluk sorgulamaları, “ben”den ötekilere, içinde olunan geniş zamana, çevreye, yaşanan hayata doğru bir bakış açısı ile şekillenir. Dahası mutlu olmak veya olmamak, aynı zamanda iyi ya da kötü olmakla ilişkilidir. Örneğin, mutluluk kavramını irdeleyen “uzun pas beklentisi üzerine” (2015: 17-22) şiiri, şu dizelerle başlar: “*bir gün iyiyle / kötü arasındaki savaşta / eğer biriyle karşılaşırsanız // ve yenilmişseniz iyice / yemin ederim yenilmekten / yapılır bir deniz*”.

Diğer taraftan şiir kişisi, bir çağ ve insan eleştirisi dolayımında, “iyi” olmanın da mümkün görünmeyişinden yakınır: “*nasil iyi olacağız, bu kadar paralar kazanmak zorunda, soruyorum*” (“işte geldik (XI) (o genel müdür bendim)”) (2015: 27-29). Olumsuz olduğu öne çıkarılan yanıt, insanı çepeçevre kuşatan modernitenin mutluluk algısının dayatımından ve onun edilgeni olan çağ insanının algılarından doğar. Bu bağlamda Akın, şiirlerinde modern insanın -ya da daha dar çerçevede düşünüldüğünde- etraftaki insanların mutluluğu nerede aradığını, bu insanların “*on emir*”inin ve bu “*emirlerin*”, kaynağının ne olduğunu, insanın gerçekten -alışılmış anlamda- mutlu olmak zorunda olup olmadığını ironik bir düzlemde sorgular. Bu yüzden *Dağdaki Emirler* kitabında devam ettirilen mutluluk-mutsuzluk konusu, modern hayata/insana tutulan bir ironi aynasına dönüşür. Şair, üç semavi dine gönderimde bulunduğu *Dağdaki Emirler* kitabında, “İbrahim” ismini çoğaltarak farklı

özneler yaratır. Bu özneler etrafında çeşitli gerçeklik algılarını ironik ve biraz da çocukça bir dille gündeme getirir. İlahi olanın alanından uzaklaşarak dünyalı bir bakış açısına yönelimli olan bu ironik eleştiriler, temelde bugünün insanının ve yanı sıra da Türk toplumunun mutluluk arzusunun altını boşaltır.

Dağdaki Emirler'in ilk "hikâye"sinde "birazdan mutluluk üzerine bir söylev çekmeye" başlayacağını bildiren şiir kişisi, mutluluk konusundaki sahte söylemle "dalga" geçme niyetinde olduğunu gösterir. Nitekim "2. hikâye: rahman ve rahim olan kanserin adıyla" (2011: 12-15) başlıklı ikinci şiirde; "tam mutluluk üzerine bir seminer vermeye hazırlanırken / tek kullanımlık kurtuluş teorilerim bitti / şirket aşkında mutluluk var mıdır, diye sordum tanrıya / şevim kaymıştı" diyerek kişisel gelişim kitaplarında mutluluk arayan; böylelikle hayata dâhil olmayı herhangi bir deneyim üzerinden düşünmeyen insanların mükemmelleşme, kusursuz olma, hatasızlık, eksiksizlik, mutsuz olmama arzularını öne çıkaran "sıgıllıklarını" yerer.

"6. hikâye: teneffüs (mutluluk üzerine bir seminer)" (2011: 28-31) şiirinde "insan hiçbir zaman mutlu olamamıştır, bugünkü dersimiz bu" diyerek insanın yazgısal gerçekliğine dair bir çıkarımda bulunan şiir kişisi, modern insanın "mutluluk"la "konfor"u eşitlemesini alaya alır: "mutluluk klimadır ve başlangıçta klima vardı (...)". Burada şiir kişisi, kutsal kitapların anlatım dilinden güç alarak modern insanın hayatını resmeder. Böylece *Dağdaki Emirler* kitabının okura (modern insana) dönük yanıyla söz konusu olan gerçek/hakikat indirgemesini ima eder ve devamında da âdeta bir din mutlakiyetini kazanan modern hayatın "emirlerini" ironik alana taşıyarak saçma (absürt) hâle getirip değersiz ve anlamsız kılar:

"mutluluk klimadır ve başlangıçta klima vardı (biri bu o'zatay tanrısını yerden kaldırmalı) ve tanrım bana burada bir su üstünde zıplamak ver ve olan hiçbir şey kelimelersiz ve klimasız olmadı ve klima bir gün, benim için camları kapatın, dedi, ben de şöyle yapalım o zaman dedim oğluma, kokularıyla okunan kitaplar yazalım ve mis gibi içimize çekelim sayfaları ve içine öldürmeyeceksin, kendin olacaksın, hatalı sollamayacaksın, gibi şeyler yazalım ve yazdıklarımıza inanalım ve b vitaminlerine ve bir bardak su içelim ve sonra saldıralım dünyayı anlaşılır kılan ne varsa ve kılık değiştir-

meyi unutmuş bir isyankâr olarak geçelim çarşıdan ve
bu oturma odası hiç ayağa kalkmayacak mı diye endişelenelim”

Şaire göre, çağ insanını bir din gibi kuşatan ve ona boyun büktüren modern algı, insanın gerçekliği karşısında sadece yanılısamadan ibarettir; sahte ve inşa edilmiştir. Nesneyi, arzuları, konforu merkeze alan bu gerçeklik yanılgısı içindeki insan, modern öncesi toplulukların tapınma biçiminden farksız bir görüntü sergiler: “*işte geldik, bir ev ve bir araba ve bir aşk için eteklerin- / de toplandığımız dağa, ellerimizi kaldırıyoruz, duyuyor / musun allahım, (...)*”. Çağın gerçeklik algısını yerinden eden şiir kişinin dünyayı ne ölçüde onayladığı da, onun kendi gerçeklik algısına karşılık gelir. Bu bağlamda *Dağdaki Emirler* kitabının bütün olarak öne çıkardığı gerçeklik, içindeki şiirler kadar kitabın parodi niteliğindeki formuyla da ilgilidir. Öncelikle kitabın adı, bir çatı başlık gibidir ve kitap 10 (on) bölümdür. Her biri, “hikâye” adını taşıyan bölümlerden önce/sonra bir giriş bir de sonuç bölümü gelir. Bu hâliyle bir bütünlük gösterir gibi duran kitap, esasen parçalı bir yapı da gösterir. Dolayısıyla şair, kutsal kitapların bütünlüğüne karşın formdan içeriğe uzanan parçalılığı modern insanın / toplumun / hayatın parçalanmış gerçekliğine bir ima gibi kurar. Bu ima, şairin (şiir kişinin) ilahi olanı parodileştirdiği ölçüde dünyayı olumlayan insana ait gerçekliği kıymetlendirirken, eleştiriye yöneldiği noktada da modern olanın içini boşaltır ve onu yerinden eder.

Kitabın giriş niteliğindeki metinde (2011: 5-6); “*merhaba ölüm usta / benim adım İbrahim / hayır / tanrının oğlu değilim*” diyen şiir kişisi, ne ya da kim olduğunu değil de “ne / kim olmadığını” ifade ederek mutlak’ın alanına (hakikate) koyduğu mesafeden yani gerçeklik alanından (dünyaya ait alandan) konuşur. Ama vahiy merkezli kadim literatürü çağrışım alanında tutarak devam ettiği için mistik-metafizik olanla gerilime dayalı bir alışveriş içinde görünür. Söylenen dizelerin ardından; “*ama bir gece uyandım / ve bu kitap vardı / günahkâr sağ elimde / ve adım benim ibrahim*” diyen şiir kişinin elinde buluverdiği kitabın kutsal kitap mı yoksa bizatihi *Dağdaki Emirler* mi olduğuna dair bir işaret yoktur. Bu belirsizliğe dikkat çekerek metnin bağlamının her iki yorumu da meşru kılışına odaklanan Necmiye Alpay; “*Bazen kutsallık duygumuz kabarıyor (‘fâtiha’, ‘yemin’, ‘miraç’), ama ‘rahman ve rahim’ sözünün hemen ardından, ‘rahim’le çok güncel bir çağrışıma giren ‘kanser’ sözcüğünü görünce, kutsallık duygusu tuzla buz oluyor, şiirin gündelik hayatı zihnimizi çeliyor*” (Alpay, 2008[?]) der. Kitaba ve genel olarak Enis Akın’ın gerçeklik algısına dair en önemli veri de bu noktada belirmeye başlar. Çünkü ilk durumda

hakikat'le ilgili bir uyarım varken ikincisinde konuşanın doğrudan doğruya şahsî tecrübelerinden ortaya çıkan bir gerçeklikler bütününden söz etmek gerekir. Bu ikisi arasında bırakılan okurun durumuna dair muğlaklık ve sarkaçta oluş, kitap boyunca devam eden bir bilinçle varlığını korur. Şairin amacı da budur. Nitekim şiir kişisi, yine giriş kısmında; “*anladım ki bir kitap / bir kitabın içinden okunabilir sadece*” diyerek söz konusu yargıyı doğrular. Bu yüzden kitabın dış kapağına konulan iç sayfa (*Taş*'ın dış kapağı da böyledir), belki de kitabın kendisini; kitabın kendisi de “kutsal” ve kuşatıcı olanı/mutlak'ı işaret eder. Bunların yanıtı yoktur ve amaçlanan da yanıtız kalmasıdır.

Şiir kişisi, kitaptaki “hikâyeler”/şiirler boyunca insanı ve dünyayı (dolayısıyla gerçekliği) anlamlandırmak, bütünlüğü elde etmek peşinde şahsî deneyimlere girer ve yine bunları aktarır. Özne olarak şiirden şiire dolaştırılan “İbrahim”, sürekli şekilde bir başka gerçekliğin mecazı/temsalcisi olur; okur bu özneler üzerinden deneyimlere şahit kılınır. Böylece kutsal ve kuşatıcı olanla ilişkisini tam olarak koparmayıp okuru, gerçeklik konusunda muğlak bir alanda tutmayı yeğler. Nihayet muğlaklık (Eco'nun deyişiyle “*açıklık*”), okurun özgürlük alanına karşı bir saygıyı ve onun deneyimlerine olan güveni ima etmesiyle de sanat eserlerinin sahilliğini kuran esaslardan sayılabilir.

Şiirlerindeki muğlaklık ve sarkaç hâlinde oluşa rağmen Enis Akın, mistik-metafizik gerilimi “gerçeklik” indirgemesini güçlendirmenin bir yolu olarak kullanır. Bunun araçları da en başta şaka, parodi, çağrışımsal anlatım ve dinî literatürden yararlanma şeklinde sayılabilir. Bu anlamda dikey eksenli (hiyerarşik) bir gerçeklik kurgusu yerine çoksesli bir bağlam içinde yatay eksenli gerçeklik kurgusu oluşturulur. Dolayısıyla Akın'ın şiirlerinde iktidar dilinden uzak durma kaygısı süregendir.

Poetik ve politik olarak her türlü iktidardan uzak durmayı ima eden Akın'ın şiirlerinde ideolojik söylemlerin ve üretilmiş gerçekliklerin egemenliği, yine bu iktidar alanlarına dair kaynağın nesneleştirilmesiyle yerinden edilir. Çünkü bu şiirlerdeki gerçeklik algısı, kuşatıcı söylemlerin edilgeni olmak yerine aykırı, aşırı, acemi, muğlak, kusurlu, eksik olandaki yaratıcılığı keşfeden birey oluşta şekillenir. Bu anlamda şiir kişisi, normal kabul edilen konuşma ve kusursuz dil beklentisi ile çatıştığı gibi söylemsel/ideolojik dil ve metafizik gerilime çağırın mutlak'ın dili ile de çatışma içindedir. Dolayısıyla özne, gerçeği dünyada ve insanın ötekileştiği noktada arar, iktidar alanlarını yıkmaya yönelimlidir. Bu bağlamda ironi, şaka, parodi, alay gibi teknikler, biz'in yerine ben'i koymanın araçlarıdır. Bu bağlamda Akın'ın en fazla -üretilmiş gerçeklik olan taraflıyla- milliyetçi (nasyonalizm anlamında) söyleme, Kemalist ideolojiye, dinî ve kültürel geleneğin gizemleştirilmesine (mistifikasyon) dönük yergileri görülür. Örneğin; *Dağdaki Emirler*'de “1. hikâye: fâtiha”

(2011: 7-11) şiirinde: “*ey türk milletiydik / ismimiz okunurdu tarih dersinde: / aya ayak basan ilk türk kimdir? / ellerimizi kaldırırdık havaya: adnan menderes!*”.

Dilsel düzeyde söylemsel olanı hedefe koyarak çıplak gerçekliği açığa çıkarmak isteyen şair, olağan hayat içindeki dil kullanımında görülen zihin uyuşukluğunu, yanılısamalı gerçekliği ve uyuşukluğu da bertaraf etmeyi ister. Gerçeklik her ne ise onun kavranabilmesi, zihnin alışkanlık kazandığı sıradan konuşmanın dil kalıplarını kırmak ve insanı düşünmeye zorlamaktır. Bu, kekemelikten başka, dil bozumları, birleştirilerek söylenen sözcükler, alışılmamış bağdaştırmalar, dizelerin/sözcüklerin kırılması, hatalı/eksik yazım, ilginç kelime türetmeleri, anlatım bozuklukları, mantıksal terslikler ile yapılır. Bu konuda Akın’ın ilk üç kitabından şu örnekler verilebilir:

“Molotofskiy ölümsemek süreçleri / arızî sürçmeleriyle dil
Mezartaşa kadar sürtünmek bedeni / dikentele kadar dil”
 (“mayakofskiy”) (2012: 28).

“**68inci adam/** düşürdü şanını suya elinden
dudağından celladını öptü/ *şu var, bu var*
78inci adam/ ../ Eğer saçlarımı üzülecek olursam,
Vakitler dar ve tedirgen”
 (“vahşi batının kızılderelelileri”) (2012: 66-68).

“*devrimin koşuşulduğu günlerdi, yırtılmaya zaman biliyorduk*”
 (“neden memnun olmayacaktık, iki”) (2012: 132-134).

Bu örneklerde şiir kişisi, doğrudan bir anlam iletiminde bulunmak yerine anlam akışının yönünü saptırır. Anlam, göstergelerden taşar; uzak ve çağrışıma açık bir alanda dilden özerk bir gerçekliği ima eder. Bu durumda gerçeklik, özneye bağlı olmaktan koparak okurun metne dahlini talep eder. Bu yüzden anlam, dizelerdeki çağrışımla koşullanır.

Akın’ın şiirlerine kronolojik olarak bakıldığında şahsî tecrübelerden çıkarsanan bir gerçeklik algısının sanat alanına taşındığı, yer yer Türkiye’nin hafızasındaki kimi sosyal-siyasal vakalara gönderimlerde bulunduğu ancak *Müjgân*’dan önceki kitaplarda bugüne dair toplumsal gerçekliğin şiirlere “serpiştirilerek” dâhil edildiği değerlendirilebilir. Oysa *Müjgân*’ın ilk şiiri, radikal bir netlikle toplumsal gerçeklik fotoğrafı çekme endişesini gösterir:

“Türban giymiş Eyüp Sultan’da memelerine mum dikeyor Deniz Abla
Gizli bahçenin güllerini satıyor şehir ahalisine bugün ve her gün.
Yolunu bir yokuşun tepesine düşürene, ayağı kaymalar bedava” (2019: 9).

Akın’ın şiirlerindeki karakterler, belli bir gerçeklik durumunun açıklanmasına hizmet etmesi için düşünülüp tasarlanmış kişilerdir. Bu bağlamda Deniz Abla karakteri için ilk olarak çelişkili oluşu dikkat çeker. Şairin görünür kılmak istediği de bu çelişik durumdur, çünkü şiirin ufkunda toplumsal bir eleştiri olduğu açıktır. “Türban”, “Eyüp Sultan Camii” “Deniz” ismi, uygunsuz davranışlar ve Deniz Abla’nın *şehir ahalisine gizli bahçenin güllerini satan* biri oluşu, iç içe zıtlıkların ve değerlerin bir karnaval anlayışıyla alt üst edilmesinin ifadesidir. Bu, Akın’ın toplumsal gerçekliği alımlayışını gösterir. Zaten bir çocuk olduğu bildirilen şiir kişinin özneye “abla” diye hitap etmesiyle merkezi bir konumda tutulan Deniz Abla, tekil olmanın ötesinde bir toplumsal gerçekliği yansıtmaya elverişli kılınır. Dolayısıyla toplumda, olumsuzlanan bir dönüşümün olduğu iddia edilmiş olur. Nitekim E. Topaloğlu da; “*Kitabın temel sorunsalının ya da ‘konseptinin’ bireysel ve toplumsal düzlemde yaşanan ‘kafa karışıklığı’ olduğu*” değerlendirmesinde bulunur ve; “*‘Kafa karışıklığı’ sanki bir ‘yaralı kaplan’ yaratmış, yoksa doğurmuş mu diyelim[?]. Kitapta, ana sorunsal olan ‘kafa karışıklığının’ yanı sıra bir de ‘yaralı kaplan’ geziniyor âdeta. Hatta ‘Müjgân’ için, ‘yaralı bir kaplanın tırnak izleri’ yorumunu da yapabiliriz.*” (Topaloğlu, 2019) der. “Müjgân”, kitaptaki bütünleyici ama kendi içinde parçalanmış öznelerin çatısını kuran bir simgesel karakterdir. Kitaptaki şiirler, bu karakter etrafında anlamını kazanır. Yanı sıra, çelişkili kişiliğiyle Deniz Abla’nın bir “özne” olup olmadığı da sorgulanmayı gerektirir. Zira her ne kadar bu karakter, merkezi tutmuş olsa da “tutarlı” olamayan hüviyetiyle simülatif bir kişilikten fazlası olamaz.

Topaloğlu’nun sözünü ettiği “yaralı kaplan” mecazı ise hem tekil insanın varoluş durumlarını hem insan gerçekliğindeki öze ait ortak gerçeklikleri hem de gerek bireysel gerek toplumsal düzeydeki “yaralanmışlıkları” yüklenir. Akın’ın önceki kitaplarında insanı kekeme yapan nedenler, burada da “yaralı bir kaplan” yapar: “*herkesin içinde yaralı bir kaplan yaşar*” (“Başka birinin Altın Avcısı (Director’s cut)” (2019: 13-26). Bu mecazın geçtiği şiirde özne, farklı şekillerde aynı soruyu sorar: “*yaralı bir kaplanı kim sever?*”. Fakat soruya hemen cevap verilmemesini söyleyerek ezber değil, tecrübe edilen üzerinden konuşma teklifinde bulunmuş olur. Konuşması gereken de, yaralı bir kaplanı sevmesi beklenen de “*bir gerçekten sağ çıkmış*” olandır: “*bir kartacalı, bir dersimli, bir erivanlı, bir*

hastalığa yakalanmış ve ölmemiş / bir bir gerçekten sağ çıkmış her insan mesela bir savaşı toka yapmış saçlarına". Ayrıca, "Kendine İyi / Ne Yaparsan Yap" adlı metinde; "İplere anlatmayı boş verelim düşen bir insan nasıl tutulur" (2019: 32) diyen şiir kişisi, insanı onaran, yaralarını sağaltan şey ne ise onu aradığı için sahici bir düzlemde kalır.

Bütün bu çerçevede; Enis Akın'ın gerçeklik iddialarını "dil" merkezinde sunduğu görülebilir. Dilin kurallı biçimi, gramatik ve sistemli yapısı; anlamın net ve kesin biçimde iletimini sağlamak üzere var olur. Öyleyse alışılmış şekliyle sanatçının kendi gerçeklik iddiasını sanat yoluyla aktarımı da tüm estetik dolayılımlamaya rağmen doğrudanlık arz eder. Bu durumda şiirindeki dilin temel olarak kekemeliğe ve bizzat dilin bozumuna dayandığı söylenebilecek Enis Akın'ın dil-gerçeklik ilişkisini "sorunlu" kabul edilen bir yolla sağladığı açıklık kazanır. Şiirini hayata, insana, gerçekliğe temas ederek inşa etmeye çalıştığı değerlendirilebilecek olan Akın'ın kekemelik, dil bozumu ve yazıya/dile alternatif olan deneysel uygulamalar aracılığıyla "negatif" olanı öne çıkardığı görülür. Burası, Akın'ın dil ile insanın gerçekliği arasındaki estetik alanı var ettiği söylenebilecek yerdir. Şair, bu estetik alanda dil'e temsilî bir hüviyet kazandırır. Bu temsilî dil, hem özne-birey'in bastırılmışlıklarını, bilinçaltı süreçlerini, ötekileştirilmelerini, maruz kalışlarını, eksik ve kusur olarak görülen yanlarını yansıtarak var olur hem de topluma, her türlü otoriteye karşı bir politik nitelik kazanır. Bu anlamda dil-gerçeklik ilişkisinde Enis Akın'ın şiiri aykırı, eleştirel, temsilî, politik olarak nitelendirilebilir. Yanı sıra; dil'in manipüle edilerek gerçekliğe dair bağlamları da sarstığı, böylece yeni bağlamlar yarattığı; bu yeni bağlamların da hakikat indirgemesini doğurduğu ve çoklu gerçeklik iddialarına imkân verdiği değerlendirilebilir. Sonuçta şair, daha baştan kekeme ve bozuma uğramış dili sahiplenmekle sistemli, yerleşik, ideolojik, tekseleli, belirlenmiş, dayatmacı, sabit olan her türlü ögeye ve anlama karşı tavır olarak alternatif bir gerçeklik algılaması olduğunu göstermiş olur.

Sonuç

Enis Akın, Türk şiirinin önemli isimleriyle hesaplaşma çabasında olduğu gibi onların birikiminden bir sonuca varma, bir verim elde etme fikri ile sahici bir tavır ortaya koyar. Bu anlamda Türk şiirinde kekemeliğin, eksik ve kusurlu oluşun, acemiliğin izini sürerek bazı şairlerde ortak bir tutumu saptayan şair, insana ait gerçekliği kekemelik üzerinden somutlaştırma çabası verir. Yanı sıra, deneysel örnekler ve dil üzerindeki deneylerle poetikasını kuran Akın, 90'lardaki şiirde ayırksı dursa da 2000'lerdeki deneysel şiir için

beslenme kaynaklarından biri durumuna geçer. Yine de onun deneyselliğini şiirinin bir tarafı olarak görmek gerekir. Bu anlamda, deneysellik esas değildir.

Poetik tutumlarına bağlı olarak, Enis Akın, gerçekliği temelde tekil insanın etrafında, onun davranışları ve bilinçaltı ile anlamaya çalışır. Fakat şair, burada kalmayarak diğer insanlarla ortaklıkların peşinde koşar. Amacı tek tek her insana nüfuz eden insan gerçekliklerini açık etmek ve bunun olağanlığını duyurmaktır. İnsanlardaki özsel ortaklıklar, varoluşsal bir alanda konuşmayı da gerektirir. Bu yüzden insanı kekeme kılan her türlü gerçeklik unsurunun anlaşılıp yine insanın onarılması, parçalanmış gerçekliğinin özlenen/arzulanan bütünlüğe doğru sağaltılması gerekir. Dolayısıyla Akın, insana dair gerçekliği gözettiği ölçüde sahici şiir örnekleri vermiş sayılabilir.

Bu şiir için sorun olarak saptanabilecek olansa öncelikle, şairin sözünü teslim ettiği kişinin, ideoloji/iktidar eleştirisi noktasında kendi ideolojisini ikame çelişmesine düşmesidir. Bu noktada gerçekliğin sahici sunumu, okur nezdinde örselenir. Öte yandan ele alınan meselelere derinlikli eleştiriler getirilmemesi; eleştirinin yanında yeterli çözüm önerilerinin sunulmaması gibi hususlar, bu şiirin kalıcılığını tehdit eder. Esaslı bir konu da, hakikat-gerçeklik arasında bir indirgemeye gidilmesinin hakikat'i zedeleyen nitelikte olmasının yanında gerçekliğin de değersizleşmesidir. Eleştirel noktalarda yeterince derinleşilememesinin ana nedenlerinden birinin bu olduğu ileri sürülebilir. Bir başka mesele, kekeme dilin hâkim olduğu örneklerde metinsel gerçekliğe bağlanılmak zorunda kalınması yani gerçekliğin metinselleşmesidir. Ne var ki bu durum, öncelikle deneysel şiirin bir zorunluluğudur.

2.3. OSMAN ÇAKMAKÇI

“... sabaha karşı içimde bir şiirle uyandım”
(Çakmakçı, 2019: 3)

Osman Çakmakçı

Tam adıyla Ali Osman Çakmakçı, 1965 yılında Trabzon’da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi psikoloji bölümüne bir süre (1984-89) devam ettikten sonra İstanbul Üniversitesi felsefe bölümüne geçti ve buradan mezun oldu (1989-1995). Yayınevlerinde ve *Radikal*’de editörlük ve düzeltmenlik yaptı.

1989-90 yıllarında 4 sayı olmak üzere *Yeryüzü Düşleri* dergisini; 1995-98’de 7 sayı olarak *Göçebe* dergisini çıkardı. Açık Radyo’da “Kitap Kullanma Kılavuzu” (1999) adlı programı hazırladı. 2009-2010 arasında 3 sayı yayımlanan *Haşhaşi*; 2016’da 3 sayı yayımlanan *Duygu Çağı* dergilerini çıkardı. Ocak 2019 itibarıyla da *Pathos* adlı bir dergi çıkarmaya başladı.

Şiirleri ve yazıları; *BirGün*, *Cumhuriyet Kitap*, *Felsefe ve Yazın*, *Geniş Zamanlar*, *Göçebe*, *Haşhaşi*, *Hürriyet Gösteri*, *İtaki*, *Kitap-lık*, *Ludingirra*, *Mahfil*, *Milliyet Sanat*, *Radikal*, *Radikal İki*, *Radikal Kitap*, *Sombahar*, *Stüdyo İmge*, *Virgül*, *Yeni Yaprak*, *Yeryüzü Düşleri*, *Pathos* gibi dergilerde yayımlandı.

Şiir Kitapları: *Zakkum Avı* (1991), *Uçuşan Ağaç* (1996), *Köryazı* (2005), *Bir Hiçlik Anatomisi* (Toplu şiirler-2011), *Oğul* (2019).

Deneme ve Çeviri: *Konuşmanın İmkânsızlığı Üzerine Bir Diyalog* (2000), *Aşağılık Sanat* (2012). Joyce, Kafka, Kierkegaard, Dostoyevski, J. London ve başka birçok Batılı sanatçıdan kitap çevirileri vardır.

Osman Çakmakçı’nın Şiiri

Osman Çakmakçı, az sayıda şiir yazmış bir şair olmakla birlikte 1990’lardan bu yana yazılan şiir içinde belirgin bir yer edinir. Kendi içinde tutarlı ve bütünlüklü bir poetik görüşü vardır.

Çakmakçı, bir şair olarak kendini konumlandırırken 1980 Kuşağı ile çatışma içine girer. Nitekim o kuşağın tasfiyesini gündeme getirir ve bu konu epeyce tartışma başlatır. Çakmakçı’nın geleneğe muhalif bir duruşu yoksa da; “(...) benim şiirim gelenekle kanlı bir hesaplaşma içindedir.” (Kuruş, 2008) der. Onun 1980 Kuşağı’nın tasfiye edilmesi gerektiği yönündeki tartışmaları, 1990’larda yazılan şiirin kimliğine dair değerlendirmelere de etki

eder. Çakmakçı'nın eleştirilerine göre 1980 Kuşağı'nın şiiri; yapay, plastik, hayattan uzak, tecrübeden yoksun, dili malzeme olarak alan, dünya ve toplum içinde bir yer edinememiş, dünya ve gerçeklik tasarımları olmayan bir sanattır (2012: 97-102). Dolayısıyla o, 1990'larda yazılan şiirin bütün bu sorunlu süreci tersine çevirerek onların çözüme kavuşturmadığı problemleri sahici bir şiirle çözmek durumunda olduğunu vurgular. Şair, 1980 Kuşağı şiirinin tasfiyesi ve o şiire yönelttiği eleştirilerle birlikte, *Göçebe* dergisinde kendi şiir anlayışı olan *barbarlık* ve *göçebelik* izleklerini de somutlaştırır. Buna göre; 1980 Kuşağı'nın plastik şiirini kaynak alan kentli, medeni, duygucu şiirinin karşısında ve ona saldırarak yüzünü duyguya değil, duyarlılığa; kente değil, kıra/doğaya; uygarlığa değil, barbarlığa dönen; anlaşılır, açık, gerçeklikle temellenen, düşünsel arka planı olan, varoluşu irdeleyen bir şiiri yeğler: “*Barbar şiir ise, şiirin metin olma özelliğinden uzak durup şiirin asıl gücünün geldiği yer olan tecrübenin taşıdığı şiir yükünü dikkate alır. (...) Şiirin ifade gücünü genişletme araştırmalarını dil düzeyinde değil, dil'in bir öncesi olan duygu düzeyinde yapar*” (2012: 22). Yücel Kayıran da; “Varoluşçuluğun Veraseti” adlı yazısında kendisini, Ayhan Kurt'u ve Osman Çakmakçı'yı 90'lı yıllarda Varoluşçu şiir yazarlar olarak sayar (2013: 149-159).

Şiiri bir sanat olarak görmeyen, yani şiiri güzel sanatların bir dalı kabul etmeyen, bunun yerine onu bir *ifade biçimi* diye tanımlayan Osman Çakmakçı, doğrudan bir “dışavurum” olması gerektiğini düşündüğü şiiri varoluşsal düzlemde ele alır. Dolayısıyla bu uğraş, sentetik yaratımı dışlarken organik şiiri zorunlu kılar. İkisi arasında temel ayrım noktası; ilkinin yapılan bir şey olması, duyguculuğu ve akla bağlılığı; ikincisinin yabancı, *techneyi* (teknik) önemsemekle birlikte sezgi ve *duyarlılığı* işçiliğe feda etmemesidir (2012: 95-96). Çakmakçı'nın bu tutumu, poetik anlayışının temel mantığıdır. *Zakkum Avı* (2002) kitabının kapak yazısındaki şu cümleler de Çakmakçı şiirinin ana karakterini ve temel izleklerini yansıtır:

90'lı yılların önde gelen şairlerinden Osman Çakmakçı, günümüzün “uygar dili”ne karşı, deneyimin “barbar dili”ni görünür kılmaya çalışıyor: Doğrudanlığın şiddeti. Şiirsellikten kaçan ve daha çok insanın yeryüzündeki duruşuna, dünyayı algılayışına işaret eden şiirlerinde ölüm ve yalnızlık gibi konuları felsefi açıdan dile getiriyor

Buna göre Çakmakçı'nın doğrudan doğruya gerçekliğe odaklanan bir poetikayı öncelediği söylenebilir ve ona göre gerçeklik, deneyimlenmiş olanı karşılar. Çakmakçı'nın metinsel düzeydeki gerçeklik algısı; ben dilini kullanma ve eleştiri oklarını yönelttiği insanın yitimi, uygarlık, çağ, simgesel düzlemde beden-ruh çatışması gibi sorunların onun birey-

özne olarak varoluşunu ve ontolojik varlığını tehdit etmesine karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. Zaten gerçeklik, bir algıdır ve Çakmakçı da bu bakış açısına bağlı olarak; “(...) *gerçekliğin insanın kurgusu bir şey olduğuna inanıyorum yani gerçeklik kurgusal bir şeydir, insan gerçekliği nasıl görüyorsa bilinçli veya bilinçsiz gerçek ona o şekilde yansır*” (2018: 65) der. Bu yüzden şairin gerçeklik algısı, her türlü baskı merkezine karşı özgürleşmeyi önceleyen bir tepki, bir karşı koyma ve itirazı tetikler. Ancak gerçeklik algısının sanattaki kıymeti, bu algının deneyimlere dayanan bir dille sunumunda açığa çıkabilir. Nitekim Çakmakçı'nın şiirlerinde ele aldığı meselelerin onu hangi seçimlere zorladığı ve neye/ne biçimde maruz bıraktığı tecrübeye dayalı dilsel ifadelerinde gözlenebilir. Yanı sıra onun şiirlerinde bireysel bir hayatın belli başlı olaylarından insanın günlük hâllerine uzanma değil, çeşitli deneyimlerden elde edilmiş sonuçlar görülebilir. Zira esas olan sanatçının hayatındaki belli bir olay ya da hayatın içindeki öznel görünüşler değildir. Hayat ve insan, ancak kendi gerçeklikleri ile kavranılarak sanata dâhil edilebilir. Sanattaki sahicilik böylece mümkün olur. Bu yüzden Çakmakçı, insanı yeryüzüne çağırır Nietzsche'den ilhamla; “*Benim şiirim beşeri dünyaya çağırır; beşeri dünyayı küçümsemez, hor görmez, abartmaz ve yüceltmez.*” (2012: 39) der.

Çakmakçı'nın şiirlerinde sahicilik, işlenen konuya değil de öncelikle “*hayatla bağlantı*”ya, “*canlılık*”a yaptığı vurguda ima edilen değerliliklerdir. Deneyim, yalnızca doğrudan doğruya yaşanmış olayları değil, daha genel düzlemde, maruz kalınan etkilerin ve problemlerin sonucu olan bilginin özne-ben'deki yansımalarının, yaralamalarının dillendirilmesi, bireyin varoluş trajedisine dair sorgulamaları olarak anlaşılabilir. Nitekim şair de bunu vurgular: “*Ben şiirin deneyimden fıskırması gerçeğine inanıyorum. Deneyim derken de sadece yaşantılar demek istemiyorum. (...) Ben olaylardan, ilişkilerden çok, duyuların gerçekliğinden, onların hakikiliğinden yola çıkarak yazmaya çalışıyorum*” (2012: 146-147). Deneyimin dillendirilmesi öznenin hareketle ortaya çıkarsa da dış dünyanın, toplumsal düzeydeki gerçeklerin ifadesi, bu dillendirmenin politik cephesini kurar. Bu olgular içinde şahsî tecrübe, öteki öğelerin kaynağı durumundadır.

Osman Çakmakçı'nın Şiirinde Gerçeklik

Sanat, varoluş gayesine bağlı olarak insanın özgürlük istemini ve sağaltım çarelerini dile getirir; dile getirmekle de kalmaz bunun bir yansıma düzlemi, gerçeklik kazanma aracı olur. Öyleyse sahici şiir, sanatın bu ana gayelerinden birini göz ardı etmemek için özgürleşme ve sağaltım ile herhangi bir şekilde bağ kuran/kurulmasına ön ayak olan estetik

üretim çabası olmak durumundadır. Gerçekliğin bir algılama olduğu bilinciyle verili gerçeklik söylemlerini olumlayıp merkeze alan tüm iktidar unsurlarına karşı aykırı, aksi, uyumsuz, “*anti-kariyerist*” bir sanat ortaya koyan Osman Çakmakçı’nın şiirlerinde de bütüncül anlamda özgürlüğün öne çıkarıldığı saptanabilir. O, iktidar unsurlarına karşı konumlanırken -basitçe- diyalektik bir tavır almaz; çünkü retlerine karşı kendi teklifleri vardır: “*göçebelik*”, “*barbarlık*”. Bunlar; çağdaş zamanların insanı edilgenleştiren, dahası kişiyi kendi olmaktan çıkaran nüfuzuna karşı “saflığa dönüş” simgeleri olarak yorumlanabilir. Ne var ki “göçebelik”, “barbarlık” salt çağa ve moderniteye değil, insanın dünyadaki varoluş biçimine, yazgısına ve insanı kuşatan gerçeğe yönelik itiraz edici bir teklifi de karşılar. Bu hâliyle, söz konusu kavramlar; isyanın, varoluşsal trajikle yüzleşmenin, trajik olanı anlama devşirme çabasının temsili olurlar. Bu yüzden “bir hiçlik anatomisi”nin etrafında gelişen şiirler, daha ilk adımda hiçlik, boşluk, dünyada bulunmanın acısı, kaybediş, *yersiz-yurtsuz* olma gibi kavramları gündeme getirir. Ama bu kavramlar, bütün olumsuz çağrışımlarına rağmen şair için yazgıya karşı “yazı”nın imkânları dâhilinde bir sığınak, bir yurt olur. Dolayısıyla Çakmakçı’nın şiirleri, *izleksel* bir seyir izler.

Çakmakçı’nın ilk kitabı *Zakkum Avı*, “İnkâr İkrardır” (2002: 9) yargısının başlık seçildiği şiirle başlar: “*Kendini inkâr ediyor dünya // mevsimler dönerken // Kalbimi yardım içimdeki boşluğa / İyi olmayı öğrendim / Kendimden çıkmayı / boşluğa*”. Kalbini yarıp boşluğa doğru açan, böylece *kendinden* boşluğa çıkan şiir kişisi, esasen bir gerçeklik dayatmasını reddederek zihnen özgürleşmeyi savlar. Necmi Zekâ, Çakmakçı’nın şiirini değerlendirirken “*öznellik yoluyla öznelliği aşma*” (2006: 126) şeklinde tanımladığı bu eylemin belki de sadece şiirde mümkün olabileceğini söyler. Şiirde, kendisinden kopularak özgürleşilen *dünyanın* reddedilmesi, teklif olarak alternatif bir gerçeklik sunar; tekliftir çünkü “ikrar” edilendir; boşluk, hiçlik, yok oluş kavramları, olumsuz anlamlarından sıyrılarak yüceltilir. Böylece Çakmakçı’nın şiirlerine adım atılırken öne sürülen alternatif gerçekliğin inşası için bu izleklerin “*Stalker*”i olunması, kitabın adından mülhem ifadeyle “*zakkum avına çıkılması*” gerekir. Burada şiir kişisi, boşluğa çıkabildiğini söylese de ızdırabı süreğendir ve “Bir nehrin İntiharı” (2002: 12-13) şiirindeki “*her yenilginin ardından kendime dönüyorum / Yeniden çıkmak için*” dizeleri, dünyayla yaşanan daimi cedelleşmeyi işaretler. Çünkü Varoluşçu felsefenin öğrettiği üzere insan, *özgürlüğe ve varoluşunu gerçekleştirilmeye mahkûmdur*. Bu varoluşsal ironide yatan trajedi, her defasında bir güç tarafından itilerek yeniden aşağıya yuvarlanan büyük bir kayayı sonsuza kadar bir tepenin zirvesine çıkarmaya mahkûm edilen Kral Sisifos’un yazgısını anımsatır. Homeros, Sisifos’u şu dizelerle anlatır:

“Sisyphos’u gördüm, korkunç işkenceler çekerken:
Yakalamış iki avcuyla kocaman bir kayayı,
ve de kollarıyla bacaklarıyla dayanmıştı kayaya,
ha bire itiyordu onu bir tepeye doğru,
işte kaya tepeye vardı varacak, işte tamam,
ama tepeye varmasına tam bir parmak kala,
bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri,
aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden başbelası kaya,
o da yeniden itiyordu kayayı tek mil kaslarını gere gere,
kopan toz toprak habire aşarken başının üstünden,
o da ha bire itiyordu kayayı, kan ter içinde”

(Homer, 2008: 212).

Aynı şekilde bu sürekli ızdırıp hâli, tanrılar tarafından zincire vurulan ve karaciğerini her gün tekrar yemesi için de bir karga gönderilen Prometheus’un trajedisini (Aiskhylos, 2013) de hatırlatır. Her iki mitostaki süreğen cedelleşme, insanın *dünyada olma* zorunluluğunu duyumsatır. Ama aynı yazgı, Prometheus’u kurtaran Herakles’in (Herkül) özgürleştirici eylemini de barındırır.

“İnkâr İkrardır” şiirinde *kendinden boşluğa çıkmayı öğrendiğini* söyleyen şiir kişinin iddiasına rağmen devamlılık arz eden cedelleşme, “İstedim İstenmeyecek Şeyleri” (2002: 14) şiirinde de insan olma gerçeğine karşı bir “kaçış” olarak görünür; insandan insana kaçış: “*Bir başkası olabilmek istedim / Herkes bir başkası olabilseydi dedim / Ne iyi olurdu / Öyle dedim ve gittim gidilmeyecek yerlere / Geriye döndüğümde her şey bıraktığım gibiydi / Hiçbir şey değişmemişti / Her şey aynıydı*”. Burada “*bir başkası olabilmek*” ifadesiyle kast edilen yalnızca biyolojik bir “*istenmeyecek şey*” değildir; şiir kişisi, bir başka hayatı yani kaçıp giderek âdeta bir başkasıymış gibi yaşamayı; bir başkasının gerçekliğini giyinmeyi umar. Ne var ki muhayyilesinin uzak yerlerinden dönüp geldiğinde her şeyi, terk ettiği gibi bulur. Üstelik sancısı çekilen gerçeklik, yalnızca bir mekân olarak *dünyada bulunuşa* bağlı değildir. Yapısökümcü okuma mantığından hareketle denilebilir ki; bir metindeki her bir gösterenin dolaylı olarak metindeki anlamı ötelemeye, kaypaklaştırmaya neden olması gibi bir mekân olarak dünya ve bütün varlık, her insan ve her etki öznesi bir gösteren olarak gerçekliği sürekli öteler. Nitekim Derrida’nın temel kavramı olan “(...) *Différance*, metinde anlamın her zaman ‘orada’ olmadığını, ertelendiğini ya da geriye alındığını göstermektedir” (Yavuz, 1997: 57). Öyleyse, “*Bir başkası olabilmek*”, bir başka “gösteren”

olmaya; anlamın ötelenmesi de hem gerçekliğin hem özgürlüğün sürekli olarak elden kaçıp gitmesine, ele geçmemesine karşılık gelir. Bu anlamda; “*Sen de mutluluk yapılır de yapılır!*” (“Sızı”) (2002: 21) dizesindeki ikili anlamda (yani “*yapılır dersin yapılır*” çıkarımı ile pekiştirme anlamındaki “*yapılır*”) baskın olan, *mutluluğun el yordamıyla yapılan/kurulan bir olgu olamayacağı gerçeğidir*. Çünkü şiir kişinin (ve aslında herkesin) aradığı mutluluk, varoluşsal bir meseledir; özünde dünyaya ait olana sahip olmak değil, dünyada olmanın trajikinden doğan “sızı”dan kurtulmaya bağlıdır ve mümkün olmayandır.

Uygar dünya ve modern zamanlar etrafında gelişen eleştiriler de Osman Çakmakçı'nın şiirlerindeki ana sorunsallardan ve izleklerdendir. Çünkü bunlar, evrendeki varlıksal düzeni bozuma uğratar, insanı hiçleştirir. Örneğin “Asrî Suçlar I / II / III” (2002: 25-29) şiirlerinde doğrudan çağ eleştirisi yapılır. II. şiirde, konuşan kişiyle gerçeklik çatışır:

“Yola çıktığımda kuşluktu
Sağda solda orda burda
Cezbedici sesler kesti yolumu gözlerim karardı
Nasıl görüyorsam öyledir her şey sandımdı
Çok konuşmayı öğrendim sonra da susmayı
Bir ölü rengiydim ben yalnızdım mahkûmdum kendime

Ordan burdan yoluma çıktı sesler yüzler ve onların umudu
Ordan burdan yağıyordu başıma yarım kalmış düşler
Hayâletleriyle çıktılar karşıma
Belki de sadece birer hayâlettiler”

Şiirde bir yanıltma ve yanılsatma öznesi olarak sunulan çağ, “*cezbedici sesler*” ile imlenir. Seslerin bu niteliği, kuşluk vakti bütün saflığı ile yola çıkan şiir kişinin görme algısının ters yüz edilebilmesinin ayartıcı nedenidir. Böylelikle çağın gerçekliği alt üst eden karakterinin görme eylemlerine etki edip mevcut gerçeklik algısına dair kuşku uyandırdığı bildirilir. Hatta filmografik bir görsel imge ile oluşturulan hayâletler akını, çağı karşılayan “*cezbedici sesler*”in varlığından da şüpheye düşürerek ironik bir anlam doğurur: “*Belki de sadece birer hayâlettiler*”. Bu durumda modern çağın yapaylığı, görecelilik, özne olamama, kişiliksizleşme gibi olgular ve sanal-simülatif gerçeklik söz konusu olur. Şiirin devamındaki; “*Bir hayâletler tarlasından geçtim / Yol çalılıktı / Ve binbir çeşit surat suratlarda burun yok / gözler ağzın yerinde ağız da alna oturmuş*” şeklinde süren dizeler, çağın çarpıklığının

imgesel anlatımları olurken modernitenin dayattığı gerçekliğin (uygarlık, uygar dünya) yanılısına olduğuna işaret eder. Uygar dünya, tuhaf canavar tipli yaratıklara benzeyen hayaletlerle imlenir. Buna karşı şiir kişisi; “*Uzakta kentin her zamanki uğultusu geliyordu / Kent uyuyordu uyuyordu uyuyordu / Sesi kısılmış bir deniz feneriydim / Deniz fenerinin sesi olur muydu / Suratlar tarlasında ne işim vardı*” diyerek iki gerçeklik arasındaki dehşete düşüren yarılmayı dillendirir. “*Deniz fenerinin sesi olur muydu*” denildiğindeyse okur, şiir kişinin gerçeklik algısından da şüpheye düşürülür. Dolayısıyla okur edilgenleştirilmez; kaotik tablonun ortaklaşa tamamlanması beklenir; okur da sorgulama yapmalıdır. III”te; saflıktan karmaşanın girdabına çekildikçe gerçeklik algısı kaypaklaşan hatta yok olan şiir kişinin de modern çağın bir mensubu olduğu ima edilir ama yine de onun bir karşı koyuşu (protesto) vardır: “*İftira değil itiraf ediyorum / Sizin cehenneminiz ben'im / Bana bakan kendini göreceğ bundan sonra*”. Öyleyse uygar/modern dünyanın inşa ettiği gerçeklik, bizzat kendisinin altını oyan bir yaratımdır ve uygar dünya, bu hâliyle mazoşist bir karakter arz eder.

Diğer yandan; çağa karşı “barbarlığı” ve “göçebeliği” öneren şaire/şiir kişisine karşıt olarak “Kutular” (2002: 33-43) üst başlıklı metinlerde²⁶, modern insanın çeşitli karakteristik görünümleri; yanılısamaya dayalı mevcut gerçeklik algılarının farklı yüzleri olarak yansıtılır. Örneğin; “Karakutu” başlıklı şiirde; “*Seni ilk kez / -bir işçi kahvesinde görmüştüm / ellerin ceplerinden uzak / -masadaydı- //-Dışarda yağmur yağıyordu / Biri düşüp ayağını kırıyordu / Uzaktan bir kara tren düdüğü duyuluyordu / Yağmur yağıyordu: / Her şey hazırda bir insanı sevmek için./*” dizeleriyle çizilen manzara, bir insanı sevmenin filmografik bir dekora bağlanmasını, sevmenin metinselleştirilişini, böylece de gerçeklik algısının yapaylık ve sahtelik üzerine kurulmuş (*Her şey hazırda*) olduğunu gösterir. Yaşanan, nostalji yüklü bir imajdır; hayatın gerçekliğini sınırlar ve saptırır. “Kapalıku”da; “*Robotlar canlanıyor ölüyor can'im / Melek gibi geliyorsun gidiyorsun / Gene de ölüyorsun*” dizeleriyle insanın bilimsel ve teknolojik gelişmelere koşut olarak metalaşması, şeyleşmesi ironikleştirilirken “Yalancı Kutu”da; modern insanın bölünmüş benliği, şizofrenik kişiliği görülebilir: “*Gözlerim ağzıma sarkmış / Şımarık surnaşık seni / İçimden öpmek geliyor beni / İneriz çıkarız kayboluruz / Işıkların karışık arasında / Sınarız birbirimizi / Yaşam ya bu buyabuuuu*”. Aynı parçalanmışlığın ve şizofrenikliğin görüldüğü “Cesur Kutu”da ise; “*Çekil ordan / Ben varım burda / Adsız sızlanmak / Kaçmak demektir yaşamdan / Nasılsa asacağım seni / Sessiz değil / Liğme liğme doğrarım beni / İn ordan aşağı / Ben varım burda*”

²⁶ Metinler; I-X arasında rakamlı, III. ve VII.’ler yok; fakat toplu şiirlerde bunlar da var.

dizeleriyle sen-ben çatışması, sahte cesaret düzleminde giderek bir sarmala dönüşür. Bu kaotik görünüş içinde çağın insanı, özne-birey olmaktan uzak, kişiliksiz bir egoist olarak, basitçe “var” olur. Bu da bir hiçlik ve beyhudelik demektir.

Hiçlik izleğinin sürdürüldüğü bir başka şiir olan “İki” (2011: 45-47) adlı metinde şiir kişisi, bedensel niteliklerinin gerçeğe yabancı kılınmasıyla gerçeklik düzleminde bir ikiciliğe (düalite) ve trajiğe düşürülür. Gerçeklik, tuhaf bir dönüşüme uğrar. Ama bu yeni gerçeklik, aslında kendisinin değil, çağın kaotik tuhafılığıdır: “*Sabahları bir baş / ıssız ve yorgun / iki kol sarkık ve cılız / iki bacak yarım ve tuzak / buluyorum gövdemde / nasıl da güç / geriye dönmek*”. Sabahları uyanma zamanının vurgulandığı bu yabancılaştırma metni; okuru metinlerarası çağrışımla Kafka’nın *Dönüşüm* romanına, Gregor Samsa’nın modern çağa yönelik eleştirel gerçekçiliğine götürür. *Dönüşüm*’de bireyin sanayi toplumu/modern hayat karşısında ezik duruma düşmesi, şey’leşmesi, verili hayat kabullerine uyum sağlama zorunluluğu gibi temel sorunlar, “hiçleşme” olarak işlenir. Kafka’nın romanıyla metinlerarası ilişki kuran Çakmakçı’nın bu şiirinin de içinde olduğu *Bir Hiçlik Anatomisi* kitabının adı ve kapağı ile son sayfasında böcek resmi olması da hiçlik kavramına açık birer göndermedir. Çakmakçı’nın Kafka’dan *Aforizmalar*’ı (1995) ve *Dönüşüm*’ü (2005) çevirmesi de bunu destekler. Ayrıca daha uzak bağlamda çağrışımsal olarak, O. Veli’nin; “*Düşünme, / Arzu et sade! / Bak, böcekler de öyle yapıyor*” (2000: 51) dizelerini hatırlamak da mümkündür. Uyandığında vücudunu tuhaf bir dönüşüm içinde gören şiir kişinin Gregor Samsa gibi bir dönüşüm yaşamayı, bedensel yapıya değil, insanı bedeniyle öne çıkaran modern gerçeklik algısına dönük bir karşı koyuştur. Çünkü insan, varoluşunu kendi ontolojik ve tinsel varlığının dışında gerçekleştiremez. İnsanda esas olan, tinsel yanları olduğu için onun sadece biyolojik varlığıyla bir gerçeklik ifade ettiğini ima eden çağ/modern dünya, insanda daimi çatışmalar yaratır. Pablo Neruda da; “*Gün olur bakarsınız bıkarım insan olmaktan*” (1997: 47) diyerek az çok aynı bağlamda şikâyetlenir.

Çakmakçı’nın şiirlerinde eleştirel düzlemi kuran çatışma izleği, “*Uçuşan Ağaç*” (2011: 48-58) üst başlıklı şiirlerde de sürdürülür. “II” numaralı şiirdeki; “*sözlerim ah! dilimin mezarı / göv[d]em ah! ruhumun mezarı*” dizeleri, bu şiirlerin matrisini belirler. Teolojik-mistik bir kaynağa bağlanmasa da Heidegger’in “*onto-teolojik*” kavramına karşılık gelen bir düzlemde anlaşılabilir bu dizeler; “*Bir beden içinde barındığı için utanan*” (Gökberk, 2016: 117-119) Plotinos’un mistik duyumsamalarını hatırlatan bir algıya götürür. Esasen bu şiirde, çağın vücudu/bedeni öne çıkarmasına karşı insan, kendi gerçekliğine sığınır. Nitekim; “*Ürküyorum gözlerimi buruşturdum / Gövdemi unuttum*”, “*ağaç buharlaşan ruh*” (“I”); “*yangın sızısı kabuklarımda*” (“III”) gibi dizeler, insanın kendi

biyolojik varlığına karşı zoraki yabancılaşmasını ifade eder. Şiir kişinin bu olguyu doğaya ait (ağaç vd.) varlıklar üzerinden anlatması da bu varlıkların -meccazî olarak- ontolojik gerçekliğin bozumuna karşı yok olma eğilimini söz konusu eder. Öyle ki; “*Bir de göğsüme yürüyen yollar / (sapa, kimsesiz, tuhaf)*” (“V”) dizelerinde beden söz konusu olunca dünyaya/moderniteye ait olanın şiirde tam bir alt-üst oluş imajı doğurduğu görülür. Aynı şiirde, konuşan kişi; “*kaybettiğim gövdeyi şehrin ortasında buldum*” der. Görsel bir somutlukla ortaya konulan alt-üst oluş/bozgun hâlinde ruh’un aradığı *ona dar gelmeyecek* gövdeyi ararken şehrin ortasında kendi dar gövdesini bulması, toplumsal mekânı öne çıkarır. Soyut bir kavram olarak çağ, bir gerçeklik dayatımında bulunurken onu kabullenerek kendini inkâr eden toplumdaki başka bir somut varlığı ifade etmez. Bu yüzden Çakmakçı; “*Nihayet hemhâl olduğum insan belli bir çağda belli bir toplumun yitik kişisidir.*” (Kuruş, 2008) der.

Çakmakçı’nın “yitik kişisi”, esasen bütün modern sanatın yitiği olarak anlaşılabilir ve şair, bu yitik insanı aramaktaki sahici çabasını sanat üretiminde de gösterdiği sürece “tutarlı” sayılabilir. Sanatta tutarlılığın temel göstergelerinden biri, eserin bütün öğelerinin metinsel bağlamın organik yapısına ait olmasıdır. Bu ana gereksinime uygun olarak Osman Çakmakçı da; “*zaten dolaylı bir biçim olan şiirde dolaysız olma*”yı önerir. Bunun anlamı, “*daha doğrudan imgesel bir anlatım, daha yalın bir ifade*” çabasında olmaktır. Dolayısıyla; “*Şiirde kakofoni ve imge bombardımanından uzak kalınması gerektiğini, zira bunların bir tür fetişizm yaratarak şiirin üzerini örttüğünü*” (Kuruş, 2008) düşünen şair, sanattaki gerçekliğin şairane olanda değil, öncelikle sözcüklerin, imgelerin sahici olmasında aranması gerektiğini vurgular. Şair, bunu “uyum” çerçevesinde değerlendirir: “*Dil ancak duyusun sahiciliğini bu sahiciliği var edecek bir sahicilikte kullanılması gerektiğinde önemlidir. Yani sahiciliği bir duyusu ancak sahiciliği var edecek bir sahicilikte kullanılması gerektiğinde önemlidir. Yani sahiciliği bir duyusu ancak sahiciliği var edecek bir sahicilikte kullanılması gerektiğinde önemlidir. Yani sahiciliği bir duyusu ancak sahiciliği var edecek bir sahicilikte kullanılması gerektiğinde önemlidir.*” (Kuruş, 2008). Osman Çakmakçı’nın şiirlerinde bu anlamda tutarlılıktan hemen hemen hiç sapılmadığı görülebilir. Belirlenen çerçevede, “Buharlaştan Ruh” (2011: 59-70) şiirinde; “*Plastiğe dönüşen sözcükler çökeliyor böğrümde*” diyen şiir kişisi, sanatın çağdaş bir sahtelik “üretimi” olmasına itiraz ederken yine çağın yapay zevkini yansıtabilecek “plastik” sözcüğünü seçer. Bu imgenin ardında “özne”nin bilinçli yönelimi değil, modernitenin zevksiz tarafları görünür. Şiirin devamında; “*Ben posterden yüzleri sevmeyeceğim, iğreniyorum / Şiirselden. Halbuki tek tutar dalımdı. / Ne tuhaf, yazılmadığı sürece bir hiç yaşamım.*” dizeleri de derinliksiz, imaja dayalı, asıl’ı yansıtmayan şiirsel söyleyişin ayartıcı sahteliğini hedefe koyar. Burada şiir kişisi, gerçekten “*yazılmanın*” sahici

bir dille olabileceğini ima eder. “Levent, insanları o anki halleriyle görüyor, bir resim / olarak, boyutsuz.” dizeleri, şiir kişinin aksine çağ insanının talebini karşılayan bir gerçeklik kabulünü açık eder. Böylece şiirin devamında da Çakmakçı’nın şiir poetikasının bir başka yönü açığa çıkar: “Herkes kussun kendi kabuğunu / ki görebilelim ne kadardır / Yırtacağım bütün suretleri / çoktan yırttım benimkini / Sadece kendi olan öyle ürktür ki / sadece kendi olan / Denizden bir deniz / (ne derindir) / Çiçekten bir çiçek / (nasıl da suskun, korkusuz, kendi)”.

Çakmakçı’nın daima varoluşsal sorgulamalarla biçimlenen şiiri, ideal olarak ancak kendi olabilen özne-bireyi ve onun gerçeklik algısını yüceltir. Buna göre gerçeklik ancak özne olabilen insanın etrafında şekillendiğinde saygınken yine insanın fitri, ontolojik gerçekliğine karşı onu şey’leştiren her türlü gerçeklik kaygısı, beyhudeliğe karşılık gelir: “Her şey bir şey adına yapıldığında / her şey her şeyken boştur” (“Buharlaşan Ruh”) (2011: 59-70). Nitekim modernite de bir kalıplaştırma ve tek tipleştirmeyle sonuçlanmıştır. Öte yandan, kalıplaşma ve tek tipleşme, bir “mutlak gerçeklik” iddiasıdır. Oysa ancak “madde-akıl-zihin” üçgeninde şekillenebilen gerçeklik algısı, doğası gereği mutlak olandan uzaktır. Bu yüzden demokratiktir; her türlü algıyı kapsar. Öyleyse uygar dünyanın gösterdiği gerçekliğe karşı söz söyleyen şiir kişisi; “Kim gösterebilir bana denizin tersine akmadığını / baş aşağı sarkmadığını ağaçların / - O zaman bir mavilik olarak bağışlanırdı bize dünya!” diyerek, verili gerçekliğe karşı bir başka görme biçimi teklif eder. Bu teklif, insana var olmaya dair nahif bir bakışı açısı sunar. Çünkü “bağışlama” sözcüğü, insanın edilgen ama varoluşsal-ontolojik olarak kendi sınırlarını aşmayan bir konumda algılanmasını gerektirir. Yani o, diğer varlıkların üstünde ve merkezinde değildir; diğer varlıkların gibi onun da sınırları vardır. Ne var ki bunun idraki, belli bir görme biçimine, bilinç seviyesine yahut basiret gerektiren bir duyumsamaya bağlıdır. Çakmakçı’nın şiirlerinde varoluşsal gerçekliğini arayan şiir kişinin bir serüvene dönüşen arayışı, söz konusu idrak ve bilinç ufkuna yaklaştıkça olanı olduğu gibi görebilmenin eşliğinden atlar. Her şey nasılsa öyledir: “Bir giysi değil ki giyineyim / toprağı, havayı, ateşi ve suyu // Çıksa kabuğundan çıkamıyor / - Sen gerçeksin! Böyle bağıyorum / Az mı sarıldım ağaçlara var mı yok mu // Kazıyınca yüzeyi gri / metal bakışlarına saplanacak // hep böyleydi zaten”. Şiir kişisi “Asrî Suçlar” (2002: 25-29) şiirinde gerçeklikten kuşkuya düşerken burada gerçekliğin başından beri “böyle” olduğuna kanaat eder. Toprak, hava, ateş ve suyun birer gerçeklik olması gibi, şiir kişisi de (insan da) bir gerçekliktir. Ancak bu, bir onaylama değildir; sadece kaba gerçeklikle karşılaşmanın ifadesidir. Bu yüzden o; “Şimdi n’apıcam ben sığmıyorken gövdemin içine // Yer çektikçe daha çok günaha gireceğiz / ruh hor görüyor bedeni kararıyor” diyerek öteki

şairler boyunca yakındığı ruh-beden ikilemine karşı “- *Yokoluş sonsuzdur*” yargısıyla en başta olduğu gibi hiçliği seçer, boşluğu kucaklar: “*Kucaklıyorum boşluğu basıyorum bağrıma / yarılmış rengine boyanıyorum kalbimin*”. Fakat yine de gerçekliğe dair her kanaat, kişinin gerçeklik görüşüne bir başka gerçeklik ufkunu dâhil eder. Zira gerçeklik, asla ele geçmez, sürekli ötelenir.

Eşyanın gerçekliğini aradığı yerde kendi varlığını da anlamlandırarak varoluşunu gerçekleştirmeye ve *özgürlüğe mahkûm* olan insan; şiir kişinin “*bize yuvasızlığı öğreten bu boş mavi*” (“Silinmiş Yazım”) (2011: 71-78) dediği göğün altında, *dışarıdaki içeriliği* olan “evini” bulabilmek/inşa edebilmek konusunda tükenmez bir iştihak içinde olsa da, dünyada olmakla hükümlü olduğu kadar, “*Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhi*” (Tevfik Fikret, 2012: 142) göğün imlediği sonsuza bir türlü açılmamanın ağrısıyla da, trajedisiyle de yüklüdür. Bu yüzden şiir kişisi, yine yazgısına mahkûm olarak; “*kabuğumu sıyırdım da / sarıldım çıplak gövdesine / gökyüzüne uzanan / yere yazgılı olanların // okunaksız bir yazıyla yazmışlar yazımı*” demek zorunda kalır. Ancak zorunda kalma durumu, varoluş sancısı yaşayan insanın mutlak kabulünü belirleyemez. Çünkü *varoluşunu öz’e önceleyen* her insan, her türlü sınırlamaya karşı direnme potansiyelini fark etmiş sayılabilir; o, diğer varlıklardan farklı olmaya mecbur hisseder, tamamlanmamıştır. Nitekim “*kendinden*” sözcüğünün sıkça kullanılarak vurgulandığı “Köryazı / I” (2011: 83-93) şiiri, bu tamamlanmışlığa dönük bir bilinci gösterir: “*Bir ışık olsun / kendinden başlasın / kendinden başlasın / kendinden bitsin*”. Bunun gerekçesi de dile getirilir: “*Kendinden başlayan / kendinden biten / yazgıya karışmayacaktır*”. “*Kendinden*” vurgusu, Sartre’ın “*kendinde-varlık*” (être-en-soi) ile “*kendisi-için-varlık*” (être-pour-soi) kavramlarını akla getirir (bkz. Sartre, 2009). Buna göre, insan dışındaki her şey “*kendinde-varlık*”tır; şey’ler sadece ve basitçe “var”dır; bunun mantıklı bir izahı da yoktur; olumsuzdur. Oysa “*kendisi için-varlık*” olan insan bilinci, bitmiş, tamamlanmış değildir; kendi varoluşunu gerçekleştirmek durumundadır. Bu çerçevede, Sartre’ın varlıkla ilgili yaklaşımları, varlık ile bilinç ve bilinci kuşatan hiçlik kavramları üzerindeki ayrımlarıyla temellenir (bkz. Koç, 1992: 219-230). Ne ki, dünyada olmakla kaçınılmaz son ölüm arasındaki yazgısal trajedi, Nihilist anlamda bir hiççiliği de, Sartre’ın özgür seçimler yapmak ve seçimlerin sorumluluğunu üstlenmek savına da imkân verdiği noktada Çakmakçı’nın²⁷ şiir kişisi; “*Yazılmıyor ki yazgı yeniden // Okunmuyor da yazı // Unutulmuş bir dil / Hatırlanmıyor // Yazamıyorum yazımı yeniden*” diyerek ilk bakıştaki klasik kaderciliğin veya isyanın ya da Nihilist çaresizliğin uzağında bir tavır geliştirip

²⁷ Şair de, Sartre’ın *Varlık Ve Hiçlik* Kitabına dair bir yazısında (Çakmakçı, 2009) bu kavramlara değinir.

yazgısıyla “yüzleşmeyi” seçer. Necmi Zekâ da bu şiiri değerlendirirken “(...) *açık bir yüzleşmeye, trajik bir direnişe -nihayetinde bu (kör) hâliyle ‘yazgıya karışmama’ idealine- işaret ediyor*” (2006: 26) der. Bu yüzleşme, varoluşsal bağlamdaki bir erginleşme ufkunu belirler. Bu yüzden Çakmakçı’nın şiirinde varoluş sancısı, çaresizliğin, kaçınılmaz sonun erken bir ağıtına dönüşmekten uzak olarak en azından zihnî bir özgürlüğü ima eder:

“Ağlayacağımı sanmayın
bir ağı gibi içerim de yine de ağlamam
şenlenmeyin diye siz soytarılar
kendi varlığınızın çemberinin içinde
kendinizden geçerek
halbuki ne olduğunu bilemediğimiz
gerçek denilen gerçek
tıpkı girer gibi gerdeğe
içinize geçecek”

(“Deli Sarı”) (2011: 108-110).

Öyleyse; Çakmakçı’nın “göçebelik” ve “barbarlık” teklifi, temelde metinsel düzlemi işaret eder ve öncelikle şairin (insanın) kendi kendisine, zihin dünyasına, tinselliğine dönük bir gerçeklik çağrısı olarak açıklık kazanır; simgesel değer taşır.

Bütün olarak; Osman Çakmakçı, yazılarında sürekli olarak “gerçeklik” konusunu ele alır ve sanattaki gerçekliğin ancak deneyimle olabileceğini savunur. Bu doğrultuda onun şiirlerinin bütünüyle tecrübe dilini arayan metinler olduğu savunulabilir. Bunun temel poetik göstergesi, dilin yapaylık ve duygulanımdan uzak olarak kendi doğallığı içinde kurulmasıdır. Böylece gerçeklik, sahici/inandırıcı bir dil ile ortaya çıkarılmak istenir. Tecrübe edilen ne ise gerçeklik de odur ve şair, gerçekliği varoluşsal düzlemde “boşluk”, “hiçlik”, “yok oluş”, “anlamsızlık”, “trajedi”, “yazgı”, “dünyada bulunma” gibi tematik kavramlar etrafında dile getirir. Ancak yaşantılanan kamusal alanda toplumun, modern insanın ve çağın eleştirisine girildiğinde gerçekliğin yapaylaştığı, simülatif nitelik kazandığı, bozuma uğradığı, insanın ontolojik konumunu kaybettiği iddiaları görünürlük kazanır. Bunların antitezi olarak da şair, ontolojik inşaya odaklanarak insanı sembolik anlamıyla “bozkıra açılma”, “göçebelik” ve “barbarlık” yoluyla özgürleşmeye çağırır. Göçebe ve barbar dil, sentetik ve yapay olanın karşısındadır. Dolayısıyla Çakmakçı’nın şiir dili, uygar ve çağdaş insanın kendi gerçekliğine dönmesi için eleştirel ama özgürleştirici bir alan açmak üzere inşa edilir.

Sonuç

Osman Çakmakçı, hem şiirlerinde hem de şiir dışındaki, yazı, kitap ve söyleşilerinde gerçeklik konusunu sık sık ele alır. Onun gerçekliğe dair temel savı, gerçekliğin kurgulanabilen bir algı olduğu yönündedir. Bu bağlamda, düşünsel bakımdan dünyada bulunma ve varoluşa dair sorgulamalarla çağa, moderniteye ve uygar dünyaya yönelik eleştirileri, şairi verili gerçekliğin karşısında konumlandırır. Bu noktada onun şiirlerinin hiçlik ve boşluk kavramlarını yücelten bir gerçeklik çağrısına dönüştüğü gözlenebilir. Bu çağrı, esasen insanın uygar dünyanın “kısılcısından” zihnen de olsa kurtulup varlıklar içindeki ontolojik konumunu ve varoluşun anlamını yeni bir gerçeklik algısına kavuşturma çabasıdır. Bu yüzden Çakmakçı'nın şiir uğraşı, “yazı/şiir” üzerinden “yazgı”yla bir “yüzleşme” imkânı aramak olarak belirlenebilir.

Bir sanatçının eserlerinde dolayımıldığı düşünceler, aktarımın sahici olmasına bağlı olarak değerli olabilir. Sahiciliğin en temel gereği ise anlatılanların deneyime dayanması yahut o izlenimi veren bir inandırıcılıkla sunulmasıdır. Bu doğrultuda Çakmakçı'nın şiirlerinde doğrudan doğruya yaşanan belli bir takım olaylar değil, belli başlı izlekler etrafında gelişen hayat tecrübeleri işlenir. Şair, çatışmaya girdiği gerçeğin bilincinde olarak kendi tekliflerini sunar. Şaire göre; gerçeklik bir algı ise ve saf gerçeğe ulaşmak imkânsızsa zihinsel bir özgürlüğe yönelmek, mümkün olan tek çaredir ve bunun şartları da kendi varlığından onu kuşatan topluma ve çağa yönelik bir sorgulama sürecini zorunlu kılar.

2.4. MEHMET CAN DOĞAN

“-say ki kuşları da olan bir tren geçti-”
(Doğan, 2005: 8)

Mehmet Can Doğan

Asıl adı Mehmet Doğan olan şair, 1969 yılında Aksaray’da doğdu. Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü mezunudur. “1920-1940 Yılları Arası Şiir Tartışmaları” adlı teziyle Ankara Üniversitesi’nde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisansını tamamladı. 1990-98 yılları arasında Ankara’da (Ahmet Yesevî Lisesi) Türk dili ve edebiyatı öğretmenliği yaptı. Gazi Üniversitesi’nde, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı’nda “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)” adlı teziyle 2007 yılında doktor oldu. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde öğretim üyesi olarak çalıştı. Hâlen, Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi bünyesinde çalışmaktadır.

Şair; *Mim, A’raf, Son Duvar, Kurgan, Sonsuzluk ve Bir Gün* dergilerini kuranlar arasındadır. Bu dergilerde hem yöneticilik yaptı hem de şiirlerini, yazılarını yayımladı. *Polemik, Türkiye Günlüğü, Sombahar, Dergâh, Ludingirra, Defter, E, Hece, Hayâl, Kaşgar, Virgül, Kitap-lık, Akatalpa, Bahçe, Varlık...* yazı ve şiirlerini yayımladığı öteki dergiler arasındadır.

“Beş Şair Beş Poetika” adlı çalışması dolayısıyla “1993 Milliyet Edebiyat Ödülü”nü; *Camekân* adlı şiir kitabıyla, “2018 Attilâ İlhan Şiir Ödülü”nü aldı.

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

Araştırma-İnceleme-Eleştiri Kitapları: *Kitaplardan Bir Kitap* (2002), *A’dan Z’ye Asaf Halet Çelebi* (2003), *Şiiraze - Şiirin İç Dikişi Üzerine Yazılar* (2005), *Şair Sözü* (2006), *Türkiye’de Şiir Dergileri: Şairler Mezarlığı (1909–2008)* (2008), *Öncesi de Kalır (Kitaplarına Giremeyen Şiirler)* (Edip Cansever’in kitaplarına girmemiş şiirleri - 2009), *“Yitiksiz” (Kitaplarına Girmemiş Şiirleri)* (Turgut Uyar’ın kitaplarına girmemiş şiirleri - 2010), *Şiir Arkeolojisi* (2011), *Yedi Meşale* (2012), *Melih Cevdet Anday’ın Romancılığı* (2012), *Hümanist Bir Kültür Projesi: İnsan Dergisi* (2013), *Elli Yıl Sonra Değişim Dergisi* (2013), *Bir Durumun Dergisi: A’raf* (2014), *Dönüşen Bir Dergi: Resimli Şark’tan Evrensel Ay’a* (2014, Dinçer Apaydın ile birlikte), *Küçük Prens* (Arap harfleriyle – 2015), *Eleştirel*

Söyleşiler (2015), *Bu Dünya Herkese Güzel (Dışarıda Kalan Şiirler)* (Oktay Rıfat'ın kitaplarına girmemiş şiirleri - 2016), *Modern Türk Şiiri - Olgular, Eğilimler, Akımlar* (2018).

Mehmet Can Doğan'ın Şiiri

Mehmet Can Doğan, akademisyenliği ve dergiciliği dolayısıyla şiir birikimine oldukça hâkimdir. 1990'larla beraber özgün bir şiir çizgisini derinleştirmiş görünür. Zira şiirlerinde sık sık göndermelerde bulunduğu şairler, metinler ya da farklı alanlardaki sanatçılar, düşünürler, sanat eserleri, bir birikim hâlesi oluşturmakla birlikte herhangi bir usta ismin etkisinde değildir. Bu tutum, onun şiir poetikasının temelde yaban ve ayrık olma eğilimiyle örtüşür.

M. C. Doğan'ın eserlerinde şiir tekniğine daima dikkat edilir. Ancak bunun çok açık bir çaba olarak belirginleştiği *Camekân*'da şiirin estetik cazibesinin “zayıfladığı”, okunurlukta ve şiirsel hazda bir “düşüş” olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte söz konusu durum, lirizmi dizginleme niyetine ya da Doğan'ın şiir serüveninin (şimdilik) gelinen son aşamasındaki yönelimine bağlanabilir. Bunun gerekçeleri, *Mene Tekel Feres*'te yer alan “Po(em)tika” (1993: 5-7) başlıklı yazının satır aralarında duran “toplumsal” kaygılarda görülebilir. Bu yazıda şair, şiir anlayışını ve bir sanatçı olarak dünyaya yönelişinin (gerçeklik algılarının) izlerini az çok ortaya koyar. İlk kitabı ve şiirdeki ilk yılları için bu yazının -her ne kadar eksik sayılabirirse de- tutarlı ve şiirinin sonraki serüveni için de kapsayıcı olduğu tespit edilebilir. Bu yüzden Doğan'ın şiiri; akademisyenliğinin terbiyesiyle dizginlenen bir lirizmin aklın şiirine dönüşmesi olarak gelişir. Onun şiirleri, aklın verimidir; akıl ve bilinçle örüle örüle inşa edilir. Dahası o, şiir üzerinden bir tecrübe etme çabasına girişmiş görünür. Fakat bu yargılar, şiirlerin organik olmadığı anlamını taşımaz.

Şairin daha “Po(em)tika”nın ilk cümlesinden başlayarak yüzünü hayatın içinden kotarılan bir sanata çevirdiği görülür: “Yaşanılan zamanın içinde devinen, yoğun göndermeler, çağrışımlar, özgün imgeler ve aykırı, yaban söyleyişlerle kurulan yeni bir dünya tasarımının peşindedir şair” (1993: 5). Yanı sıra Doğan, şairin hayattan devşirdiklerini bir *dil işi* olarak iade etmesi gerektiğine dair bilince vurgu yapar. *Dil işi* olarak ortaya çıkan şiir, tasarımlanan yeni dünyada öncelikle sanatçının kendi varoluşunu gerçekleştirme çabasıdır. Bu noktada topluma ve onun değer yargılarına karşıt olmak durumunda olan sanatçı; “(...) şiiriyle o alana sızma, müdahalede bulunma, o alanı deşifre etme çabası içerisinde görünür” (1993: 5). Doğan, bu bakımdan şairi bütünüyle yalnız ve yaban görür; “kendi bireyliğinden başka türlü olamayandır o” (1993: 5). Söz konusu

hüviyeti ile şairin “*kurtarıcı özne*” ya da “*kılavuz*” olmadığı vurgulansa da “*öncü kimlik*” olarak ortaya çıkışına dikkat çekilir. Üstelik şairin öncülüğü onu peygamberlerle trajik bir ortaklıkta buluşturur. Bu kavşak noktasında “*toplumsal bakış*”ın sanatçıyı potansiyel bir tehlike olarak görüp çatışması başlar. Öyleyse poetik çerçevede “*toplumsal bakış*”a karşı konumlanan Mehmet C. Doğan’ın Edmund Husserl fenomenolojisini akla getiren bir bakış açısı geliştirdiği savunulabilir. Çünkü fenomenolojik bakış, öncelikle toplumsal ve verili kabulleri paranteze almayı öne çıkarır. Öte yandan Doğan, bir kaçış alanı olarak görmeyi reddettiği şiirin “*insanı ve onun insan olarak yapıp etmelerini koruyan bir direnme alanı*” (1993: 5) olmasındaki dönüştürücü işlevini öne çıkarır. Bu “toplumsal” bakışa rağmen şiirin işlevlerini çıkış noktası yapmayan Doğan, aynı zamanda, Haşim’i hatırlatarak şairin sözlerini “*resullerin sözleri*”ne benzettir.

Doğan, modern toplumda şaire üç farklı duruş belirler: İlki; kapitalist sistem içinde bireyi inşa etme ve koruma yolunda bir söylem ve söyleyiş imkânlarını bulup geliştirmektir. İkinci yol; Beatnik şiiri hatırlatan, yüksek sesli, keskin söyleyişli, teslimiyetçiliğe karşı uyandırıcı, sarsıcı, sorgulayıcı, verili olanı reddedici, ironiyi ve saçma (absürt) olanı kullanırken de umursamaz olmayan sanat yoludur. *Yorucu ve zor olandır* dediği üçüncü yol; yaşanan zamanın farklı boyutlarda ve farklı anlam düzeylerinde gerek profesyonel gerek sıradan okurda karşılık bulacak biçimde yeniden içeriklendirilmesini esas alır. Onun bütün büyük sanat eserlerinin ortak paydası olarak ele aldığı bu niteleme, Eco’nun sözünü ettiği “açıklık” olarak kavranabilir.

Şaire göre; sanatçı, *sözünün* peşinde olmak zorunda olduğundan *dile* sığırır; zaten dil, *sürgün öznenin* yegâne yurdudur. Herhangi bir erkin boyunduruğu altında olmayı reddettiği için sürgünlüğü, olumlu anlam taşır. Dolayısıyla sürgün şair, acıyı ön kabul olarak alır: “*Yaşayacak, acı çekecektir şair. Düzelmek ister ama düzelterek ya da düzelecek bir şey olmadığını da bilincindedir. Olmaması gereken burada oluştur. Artık bir sürekli cehennemdir arayış, güzeldir*” (1993: 7-8). Bu durumda şair, *dünyada oluşuyla* trajik kahramandır ve onu çepeçevre kuşatan her türlü etkiyi inşa ettiği *yeni dünya tasarımıyla* kırabilir, aşabilir.

İnşa öncesinde, yıkıcı karakteriyle bütün yoz sistemlere, totaliter yapılara direnen şairin dili; “*yıkıcı, sapmalar içeren, alışılmamış bağdaştırmalar bulunan, söz ve anlam sanatlarının inceliklerinden yararlanan bir yapı*” (1993: 8) olarak varlık kazanır. Ayrıca şiir, birikime dayalı olarak *ânu yaşama* peşindeki modern insana düşüncenin, tarihin, felsefenin konfor bozucu ağırlığını duyurmalıdır. Fakat Mehmet C. Doğan’a göre; “gelenekten yararlanma”, hâkim ideoloji söyleminin yaban şiiri evcilleştirme düşüncesinin uzantısı olan

saçma ve uydurma bir çabadır. Bununla beraber onun şiirlerindeki geçmişe atıflar ve metinlerarasılık oldukça fazladır ve bunu daha çok şairin “*imgenin arkaizmi*” (Doğan, 2017a) dediği düzlemde değerlendirmek isabetli bir tutum olabilir.

“Po(em)tika”daki bu görüş ve savunulara göre; Doğan, sanat anlayışını şiirin işlevi, şairin konumu, bir sanatçı olarak şairin hayata karşı tavır alışığı gibi temeller üzerine kurar. Bu hâliyle o, sanatın modern toplumda kolaylıkla bir karşılık bulamayacağı, bir düzeltme-değiştirme ortaya koyamayacağı ancak yaban, ayrık ve erk tanımaz şairin acı çekerek, dil üzerinden bir yeni dünya tasarımı yapıp varoluşunu gerçekleştirebileceği tezini savunur. Mehmet Can Doğan’ın şiirinin genel karakteristiğinin “Po(em)tika”daki varoluş temellendirmesiyle uyumlu olduğu çıkarılabilir. Bu şiirlerin ufkundaki mesele, *burada olma* üzerinde düşünülmesiyle ilgilidir ancak varoluşun kendini bir sorun olarak dayatması, daha çok şairin varoluşunu saldırı altında saymasıyla ilgilidir. Varoluşunu tehdit edense başta verili algıya sahip toplumsal bakış, çağ, postmodern bilincin merkezsizliği, anlamın, sözün ve değerliliğin yerinden edilmiş olması gibi olgular olarak sıralanabilir. Bu bağlamda modernin eleştirisi, anlamsızlık, hiçlik, kapitalizmin şey’leştiriciliği, tüketim toplumunun ruhsuzluğu, tinselliğin boşlanması gibi izlekler gündeme gelir. Söz, karşılık bulmayacaksa söylenmesinin de işlevsel bir anlamı olmayacağı için Doğan, eleştirel tavrı yüklenerek çağın ve çağ insanının kendi gerçekliğini yine onlara tuttuğu bir “ayna”ya dönüştürür. Yani modern/postmodern çağın doğası, karakteri, gerçekliği ne ise onun şiirinde somutlaşan da odur. Bu; ironik ve aykırı bir tavır alışığıdır. Söz konusu somut tavır, şairin söylemek istediği sözünün ironi, kara mizah, şiddetli aforizma, yer yer saçmalık (absürtlük) olarak ortaya konulmasını doğurur.

Tüm bu çerçevede M. C. Doğan’ın şiiri, kendi deneyimlediği, gözlemlendiği hayat parçalarından, insanlık hâllerinden hareketle sabitlendiği (sabitlenmeyi yeğlediği) gerçekliğin şahsî tecrübe olarak aktarımı şeklinde bütünlük kazanır. Nihayet; Doğan’ın gözleme ve tecrübeye dayalı bir bilinçle kurduğu *söz*üyle görünürlük kazanan bir gerçeklik algısı vardır. Ne var ki gerçekliğin sanat olarak deşifresi; içinde olunan çağda ve toplumda bir karşılık bulamayacağından şair, trajik olana yazgılıdır. Bu durumda o, maruz kalışlarını, tehdit altında oluşlarını giderek bir karşı çıkışa ve itiraza dönüştürür. Bu itiraz etme tavrına bağlı olarak; *Mene Tekel Feres, Törenler ve Komplolar* ile *Şaman*’da imgeci-lirik bir anlatım içinde özne-birey inşasına yönelik modern estetik çaba, devam eden lirizme rağmen *Boyunca*’dan başlayarak artan biçimde imgesel ve lirik dilden ziyade, açık eleştirilerle söylemlenen bir karaktere bürünür. Bu, şairin bilinçli eylemidir; nitekim şiirlerinin dergilerdeki yayımlanma tarihine bakıldığında kitaplaştırılırken kronolojik değil, izleksel bir

yol izlendiği ya da bir anlamın izinin sürüldüğü saptanabilir. Doğan'ın bu şiir serüveni, ilk şiir kitabında dediği gibidir: Mene tek el feres; “mene: allah senin krallığını saydı ve sona erdirdi. tek el: terazide tartıldın ve eksik bulundun. feres: ülken bölündü ve medlere ve farslara verildi” (1993: 10). Bu aşamalı bozgun, özne-birey merkezinden topluma doğru açılan bir kaybediştir ama “öncü kimliği” ile şair, bunun bilincinde olarak daima varoluşunun peşinde olduğundan onunki gerçek bir kaybediş olarak yorumlanamaz. Fakat şiirleri dolaylı olarak toplumun kaybedişine bir “ağıt” olduğu için o da kaybetmiş görünür. Bu son, esasen 90'lı yıllarda kimliğini belirginleştiren şairlerin ortak tinselliğine karşılık gelir.

Mehmet Can Doğan'ın Şiirinde Gerçeklik

Mehmet Can Doğan, şiirini birey-öznenin inşası dolayımında ortaya koyar. Ancak onun toplumsal düzleme doğru açılım kazanan şiiri, bu bağlamda yine toplumsal bir tasarım sürecini işaret ederek politikleşir.

Mehmet Can Doğan'ın şiirindeki özne, öncelikle kendi varlığının keşfine çıkmış ve belli bir olgunluk kazanmış olarak görünür. Bu özne, her şeyden önce varoluşunu inşa edebilmenin gayretindedir. Dünyayı bu gözlem noktasından seyreden şiir kişisi, kendini yalnız ve ayrıksı bulur. Nitekim ilk kitabın ilk şiiri olan “Mene Tekel Feres”te (1993: 11-13) “öncü kimliği” ile görünen şiir kişisi, ahvale ağıt yakarken kendisini tek başına bulur; insanlar/toplum onun ağıtını bir şarkı ya da seyirlik tiyatro imiş gibi alkışlar. Üstelik alkış, “sinsi” olarak nitelenir: “nasıl sarsılmaktayım ağlamaktan / belli bu sesin sonu sinsi bir alkış”. Bu yüzden toplumun yanılısamalı gerçeği ile şiir kişisinin gerçeği uzlaşmazlık içindedir. Toplumunki bilinçli bir yanılısama olduğu için okurun zihninde çürüme, anlamsızlık, hiçlik dolayımındaki imgeleri doğurur. Yanılısamanın bilinçli oluşuna bağlı olarak, çizilen manzara, bir peygamberi reddeden hatta yetinmeyip onunla alay eden insanların hâlini akla getirir. Toplum hakkında ima edilen, onun tinsel olanı boş vermesi, sadece zevkperestliğiyle var oluşudur. Dolayısıyla şiir kişisi, insanları gerçekliğe çağırırken başta kendisi “mutlu fotoğrafların karşısında” konumlanarak hüznü bir gerçeklik kapısı gibi gösterir; hayatı derinlikli yanıyla kavramayı teklif eder: “mutlu fotoğraflara karşı koyun beni / koruyacak ne kalmışsa hatırlayacak anılarda beyaz / bulunmaz yağmalanan saltanatta kayıp / bir geçmiştir çekilen ayaklarımın altından”. Bu dizelerle şiirin öznesi; çağ-toplum ile geçmiş arasında bir yarılma olduğunu haber verir. Bu yarılma, tüm değerler birikiminin reddidir. Geçmiş, bir saltanat zenginliğiyle yüceltilirken ona yapılan tüm vurgular, tek tek her insanın ve bütün toplumun belleğindeki insani yanlara dair hatırlamalar olarak

duyumsanır. Beyaz imgesi, anılardaki saflığın ve insaniliğin göstereni olarak simgeleşir. Doğan, “Po(em)tika”da Ahmet Haşim ile bir ortaklık kurup *şairler-resuller* arasındaki trajedi paydaşlığından söz eder. Onun şiirinde sözünü emanet ettiği özne, sözünün anlama dönüşmediği çürümüşlük ortamında, bir türlü yurt edinemediği dünyayı -yine bir peygamber gibi- terk edip gitmeyi seçer:

“fermanımı ve başımı alıp ben giderim kalır dünya
habersiz bu ayrılık en çok bilene dokunur
zamansız çağrı boğazımdan çekilen dikenli tel
takılır geçmiş zaman içinde kalmış bir/ine
anlamsız pişmanlıklar taşıyan vahşi savaştı
nasıl kırgındır dikeniyile kanayan güle
ölümdür ve ölüm öldürene malumdur
malumdur ferman başımı alıp giderim dünya kalır”

Kurguya bağlı olarak, şiir kişinin gidişi, zihinde iki türlü görüntü uyarır. İlki; açıkça ölüp gitmektir; dünya öylece kalır. Bunun şiirselliği, dünyada değil, ölenden tarafta durarak bakmayı gerektirir ve deneyime dayanmaz. İkinci gidiş anlamı; bir peygamberin *işitip itaat etmeyen* halkı terk edişi gibidir. Şiirde ferman sözcüğünün kullanılması bu bakımdan ilginçtir. Metinde bir gizemlileştirme (mistifiye etme) ya da vahiy merkezlilik yoktur; ancak fermanın kaynağı her ne olursa olsun yüce ve üstündür; toplum onunla çatışkıdadır. “*Yalvaç*” mizaçlı şiir kişisi, insanlardan bir karşılık bulamayacağını zaten bildiğinden “*en çok bilen*” durumundadır: “*habersiz bu ayrılık en çok bilene dokunur*” derken de kendisini öne çıkarmış gibidir ve gerçekliğin alıcısının bir şair olarak yalnızca kendisinin olduğunu ima eder. Fakat bu, bir ego ve benmerkezci tavır olarak anlaşılmasa da gerçekliği zedeler. Çünkü gerçekte bütün toplum için böyle mutlak ve kesin bir belirleme ispatlanamaz.

“Möbius şeridi” (1993: 19-20) şiirindeki “*yalvaçlığı yazgılı bu yalnızın etrafında*” dizesi de aynı ayrıklığın varoluşsal probleme dönüşmesinden doğar. Şiire ad veren Möbius şeridi, kapalı-sonsuz bir yüzey oluşturur. Eğer bu şeridin üzerinde devam eden bir çizgi çizilirse tek yüzeyinin olduğu fark edilir. Şiirin kendisine ithaf edildiği M. C. Escher, bu şeridi çizerek üzerinde karıncaları yürütmüştür. Şiirdeki ithaf, kapalı-sonsuz ve tek yüzeyli oluşa bir telmihtir. Dolayısıyla şiir, Möbius şeridiyle simgelenen kapalı-sonsuz olmadaki kısırlığı ve toplumda bir tasarım olarak inşa edilmediği için varlığından söz edilemeyecek olan gerçekliğin bir yanılısamadan ibaret oluşunu açıklar. “*gittiğin yerde yoksa olacak olan*

/ olacak olmuştur artık” dizeleriyle başlayan şiirde iki anlamlılıktan söz edilebilir. İlki bir teslimiyet, boyun bükme ya da tevekkül durumudur. İnsanın gittiği yerin bir yere varıp varmayacağı konusundaki olumsuzluğa karşılık gelen ikinci anlam, gerçekliğin ele geçirilmesiyle mümkün olacak bir huzur durumunun imkânsızlığını duyumsatır gibidir. Öyleyse kesinlenebilir bir gerçeklik yoktur. Dolayısıyla bu, hem insanın hem de içinde olunan dünyanın gerçekliğidir. Onun peşinde koşan insan, her türlü bilme aracının bir yanığı olabileceğini fark ettiğinde kendisine dönecektir; çünkü gerçeklik inşa edilen bir algı olduğu için insandan bağımsız değildir. Fakat sezgi ve bilgi de yanıltıcı olabilir: *“bilgi de yanıltır insanı bazen sezgi gibi”*. Burada indirgemeci bir şekilde de olsa Batı ile Doğu’yu simgelediği değerlendirilebilecek olan bilgi-sezgi kavramlarının kesin bir gerçekliğe eriştiremeyeceğine dair ima, Doğan’ın sıklıkla atıfta bulunduğu Nietzsche’nin; *“Değişik çeşitli gözler... bundan dolayı da, birçok hakikat vardır, yani, demek ki hakikat yoktur.”* (akt. Suçkov, 2009: 244) düşüncesi ile ondan beslenen postyapısalcılığın öncü ismi Foucault’nun bilginin mutlaklığını ve Batı’nın bilgiyi kutsayışına dönük eleştirilerini; öte yandan kadim zamanlardan bu yana Doğu medeniyetinin de sezginin mutlakçı bir düzleme taşınma yanılığını söz konusu etmiş olur. Bir mutlaka erişmek mümkün olmasa da esas olan, “sorgulama”nın beslediği arayış içinde olmaktır. Kişisel deneyimleme böylelikle imkân bulur. Bu noktada sanattaki gerçeklik, ahlakî tutarlılığa yani verili bilgiye/toplumsal bakışa karşı insanın kendi sorgulamasına dair bir tutumla örtüşür: *“soru benim sırat benimse / verili cevaplardan geçmek hayatın üzerinden / geçmek değil gidilmek istenen yer / gidilecek tek yerse eğer / eyvah gitmiş ve gidecek olanların hâline”*. Çünkü tecrübe, kişinin anlamı sabitleme yolundaki en sahici dayanağıdır: *“aman tescil edin sivil ayrıntılar var üzerimde”* diyen şiir kişisi; kendi iddiası, dayanağı ve deneyiminin güveniyle konuşur. Kişinin tecrübeden beslenen görüş biçimi, bir gerçeklik oluştursa da nihayet eşya/varlık düzleminde kalır. Bunlarla birlikte, Doğan’ın şiirlerinde gerçekliğin ötesinde daima mistik-metafizik bir ufkun da yoklandığı gözlenir. Gerçekliğin kesinlenemeyeceğini ve çoğulluğunu; her türlü gerçeklik fikir ve algısının eşit biçimde geçerli olduğunu savunan postmodern düşünce, şair için doyurucu olmaz ve postmodernizmin parçaladığı bütünlüğe olan ihtiyaç, kendini dayatır. Dolayısıyla şiir kişisi, parçalı gerçekliğe karşı kendi varoluşsal bütünlüğüne yönelir:

“burada sizin hiç görmediğiniz ve göremeyeceğiniz
bir yerde yani içimde kainatın kıblesi süveydâ
yalvaçlığa yazgılı bu yalnızın etrafında
ey kardeşler gezinmekte şeytanın gölgesi

gezinmekte ve ağlamakta

ey kardeşler

olacak olmuştur artık

bilesiz”

Möbius şeridindeki kapalı-sonsuz yüzey oluşa karşılık gelen kısır döngüyle postmodern düşüncenin merkezsizliğini eşitler görünen şiir kişisi, artık kendi ufkunda bir gerçek'i/"hakikat'i ima etmeye başlar. Herkesin bilemediği göremediği süveyda, J. L. Borges'in "Alef" hikâyesindeki kendisinde bütün evrenin ve geçmiş zamanın idrak edilebildiği "küre"yi akla getirebilir. Tabiatıyla burada fenomenolojik bir bakıştan söz edilebilir. Zira şiir kişisi, bütün verili bilgiden, topluma ait değerlendirme biçimlerinden, postmodern gerçeklik telkinlerinden sıyrılarak eşyanın anlamını bütünleme uğraşındadır. Bunu, mistik-metafizik duyumsamayla yapar. "Mene Tekel Feres" şiirinde çürümüş toplum karşısında *her şeyi en çok bilen* niteliğini üstlenen nitekim bundan dolayı yalnız ve ayrıksı olan şiir kişisi/şair, burada da yalnızdır çünkü "süveyda"yı yani evrenin izdüşümünü görür; bilmek yalnızlaştırır. Dolayısıyla Doğan'ın şiirinde öznenin, postmodernin parçalayıcılığına karşı modernist bir tutum içinde "bütünlük", "süreklilik", "kopuk olmayan anlam" peşinde olduğu tespit edilebilir.

Ne var ki şiir kişinin yalnızlığı da, acısı da, belli bir çağa ve topluma karşı gelişmez; zaten varoluşaldır. Sorunlu olan şey, hayatın kendisidir, *burada olmaktır*, bellek de buna eklenir: "*ölümü çoğaltmaktır var olmak her vakit / uyandırmak sızılı ve kırılğan belleği*" ("Var Oluş Güzelliği") (1993: 31-32). Bu yüzden hayata ve dünyaya açıkça bir reddiye yapılır: "*nereye dönsek bir yanımız kesilir çok keskin her yer*" ("İlm-i Hâl") (1993: 26-27) diyen özne, gerekçe olarak "*ne çok fark etmez diyoruz / fark edilmeyen bir iş oldu yaşamak*" savunusunu getirir. Ancak "İlm-i Hâl" denilerek bir çağ karakteri öne çıkarılan metinde dış dünyaya olduğu kadar şiir kişinin kendisine, hatta insan oluşa yönelik bir gerçekliği de açıkladığı görülür: "*istediğimiz bir şey değildi hayat / fakat çekildikçe üzgünüz yine de*". Böylece insan kendi trajediği ve ikiciliği (düalite) içinde bir varolan olarak sunulur. Bu noktada "hayat-acı-yalnızlık" birleşimiyle şiir, varoluş sorgulamasına dönüşür: "*söz yaralıdır ve yaralanacaktır hayat*". Şiir öznesi, kapıları kapatıp kendi evine çekilmeyi söz konusu etse de dış dünyanın anlamsızlığına koşut olarak iç dünya da anlamsızlaşmıştır: "*görülecek bir yer yok artık içimizde / yok ibrahim yalnızız*". Bu durumda mantıksal olarak şu fikre varılabilir: İnsan; dünya ve gerçeklik ile barışık olabildiği ölçüde ontolojik bir yer edinebilir; varoluşunu ancak bu konumlanmaya göre bina edebilir. Aksi durumda dış dünya

anlamsızlaştıkça şiir kişisi de anlamsızlığa ve hiçliğe doğru evrilir. Ama bu hiçlik, nihilist bir hiçleme değil, insanların/toplumun/çağın bir gerçekliği olarak doğan anlamsızlık duygusudur. Hiçlik ve anlamsızlık duygusu, bir bilinci işaret ettiğinden ayrıksılık da kaçınılmaz olur; “*dışarı karşı tetikte olmalı insan*”. Sonuçta en bağlamsal olarak yine “*mene, tekel, feres*”teki kaybediş hâline dönülür.

Yine de Mehmet Can doğanın şiirleri, dolaylı bir özgürlük çabası olarak değerlendirilebilir. Aksi takdirde ilk bakışta gerçekliğin rağmına “ezik” yani bütünüyle bozuma uğratıldığı düşünülen gerçekliğe teslim olmuş olan bir öznenin şiiri olarak anlaşılabilir ki “Po(em)tika”da şair de, bunun karşısında olduğunu belirtir. Nitekim kimi zaman doğrudan doğruya özgürlük öne çıkarılır. Örneğin *Şaman*’da yer alan “Deli Bilinç” (2005: 93-94) şiirinde acı ile özgürlük arasında bir ilişki kurulur: “*İçimde çiçek açtığında kırlar çağırdı beni / kim ki acısını bilmek istiyor çağrıldığı yere gitmeli / acısını avucunun içinde tutmayı öğrenmeli / öğrenmeli acıların hafifliğidir kuşun kanadındaki*”.

Şaman’ın en dikkat çeken şiirlerden biri, “Adamotu” (2005: 19-25) adlı metindir. “Adamotu”, şairin insan algısını, insanı konumlandırış biçimini ve gerçekliği varoluş üzerinden alımlayışını görme imkânı veren bir metindir. Şiire ismini veren adamotu bitkisi etrafında efsanevi, düşsel, gizemli denilebilecek birtakım inançlar vardır. Zaten görünüşüyle insana benzer. J. L. Borges ile M. Guerrero’nun birlikte yazdığı kitapta adamotu bitkisinin hayvanlar âleminin sınır boylarında dolaştığı; zira kökünden söküldüğünde çığlık attığı; bu çığlığın duyanları çıldırtabileceği anlatılır ve Shakespeare’in *Romeo ile Juliet*’teki; “*Ve topraktan yolunan adamotlarının attığı çığlıklar, / Her duyan ölümlünün aklını başından alan...*” dizeleri hatırlatılır. Ayrıca adamotunu koparanın başına büyük felaketler geleceği, insan biçiminde olması dolayısıyla bu bitkinin darağaçlarının dibinde yetiştiği gibi bir inancın ortaya çıktığı bildirilir (2015: 58-59). “Adamotu” şiirinde de bu inançlar miras alınarak imgeleştirilir. Şair, adamotunun sökülmesi ile kalbin sökülmesi arasında imgesel bir benzerlik bağı kurarak acıyı, ızdırabı ve hüznü bastırılmış bir “adamotu çığlığına” dönüştürür. Ancak bu, varoluşsal bir sancıdan çok insanın insana karşı inşa ettiği bir sahte gerçekliğin sancısından duyulan acının, ızdırabın ve hüznün çığlığı gibidir. Çünkü sahte bir gerçekliktir. Şiirin ikinci kısmı olan “*Engizisyon*”da kendini üstün ve cezadan vareste görenlerin, üstelik cezalandırma işini yapanların ürettiği bir değerler dizisi (paradigma) vardır. “*öfkesinden ve şehvetle kabarmış haklılığından usanır / ‘Biz cezalandırmasını biliriz, ait değiliz cezaya!’ diyenlerin*” dizelerinde bu sahte gerçekliğin ürettiği sözde “haklılık”, ironik bir dille verilir. Hegel’in köle-efendi diyalektiğini akla getiren söz konusu hiyerarşi, ontolojik ve varoluşsal bakımdan sorunlu olmasıyla birinci tarafta lirik bir manzara;

ikincisinde gaddar, muhafazakâr bir tutuma ait zorbalık imgesi yaratır. Şiirin başındaki lirik manzara, çok insani bir gerçeklik olarak şöyle sunulur: “*Herkesin kalbinin söküldüğü bir an vardır / yoksa- / olmalıdır / en azından kalbinin söküldüğünü hissettiği bir an / anne çocuk sevgili hayata hep geriden bakan / herkes ‘yıkılalım da hırslımız geçsin’ kadardır*”. Kadim anlatılara uyularak ayrı ayrı anılan “*kadınlar ve erkekler*”in hayatın içindeki hüznü, acıklı görüşleri birer siluet gibi aktarılır. Böylece kadınlar ve erkekler, kendi gerçeklikleri içinde gösterilmek istenilir: “*Yenmek için değil de yenilmek için yeşeren / otlar vardır acıya göçmüş kadınların gönlünde / bazı ağıtların bazı adamları / ve bazı adamların bazı kadınları vardır / daha başka şeyler de vardır kalp söküldüğünde*”. Kadınlar ve erkeklerin alışılmış hâlleri içinde görünmelerine karşın “*Masunuz, günah ve suç cehennem kadar uzak bizden.*” diyenler, tipolojik ve simgesel niteliklere bürünür. Bu karşıtlık bağlamında şair, adamotunun kökünden söküldüğünde duyulacak çılgılık ile *kalbi sökülen* insanların içlerinde bastırıldığı çılgılık arasındaki varoluşsal acıyı, hüznü imgeler. Öyleyse şairin insanlık tarihini bir yönüyle bu acıyı duyanlar yani varoluş sancısı çekenler (adamotu: kalbi sökülenler / ezilenler / köleler) ile insanın yarattığı sahte gerçekliğin mutlu ve mutlakçıları (engizisyon: cezalandıranlar / ezenler / efendiler) arasında diyalektik bir gerçeklik²⁸ çerçevesinde algıladığı yorumu yapılabilir. Diğer yandan birey-özne için de bu karşıtlık nahiflik ile kabalık arasındaki zihni, algısal ve duyumsal yarıkla ilgili bir dünya algısını simgeler:

“Zorbadır akıl yetişemez suça
yetişemez o uzun hayvana
çılgılığını yalnızca kalbi sökülmüşlerin duyduğu otlara
önce yeraltına yeraltına uzamak vardır
sonra siyah bir köpeğin boynuna
korkulardan ilâç yapma sanatı verilmiştir çünkü insana”

Bu dizelerde şiir kişinin de tarafı olduğu nahif insan algısının ontolojik bütünlüğü görülür. Serbest bir çağrışımla söylenirse bu bütünlük algısı, *sarı çiçekle* konuşan Yunus’un bütün varlığa/yaratılmışlara yaklaşımı gibi ontolojik tavra ait bir nahifliktir. “*çılgılığını yalnızca kalbi sökülmüşlerin duyduğu otlar*”, bir karşılıklılığı zorunlu kılar. Bu tavrın sahibi olan nahif insan, “*önce yeraltına yeraltına uza(yan)*”, sonra “*eğitilmiş bir köpeğin*” onu

²⁸ Burada M. C. Doğan’ın şiirinde Marksist bir eğilim olduğu gibi uzak bir anlamı ima etmiyor, genel bir insanlık manzarasının şiirsel lirizmle sunulduğunu/işlendiğini söylüyoruz.

yerinden sökmesiyle²⁹ “korkak” insanlara ilaç olacak olan adamotuyla özdeşleşir. Bu, şairin/şiir kişinin *dünyadaki bulunma* biçimi ve trajik gerçekliğidir.

Burada bulunmanın ızdırabına boyun eğmek yerine bir anlam inşasının ve özgürlüğün izini süren şiir kişisi, aynı kimliğin dokunduğu *Törenler ve Komplolar*’ın ilk şiiri “o olsaydı bahçesi”nde (1997: 7-8) yokluk, hiçlik, anlamsızlık duygusuna teslim olmayan öznenin mücadelesi görülür: “*Dondu su / kendimi kalkıp âteşlere tutayım / derinden akıyor olmalı nehir / derinden rüyalarda yokluğun buğusu*” dizelerinde *donmuş su* ve *nehirin derinden akması* imajlarıyla yokluk-yok olma korkusu duyumsatılır. “*derinden rüyalarda yokluğun buğusu*” denildiğinde ilk planda, bastırılmış olan yokluk korkusunun rüyalarda açığa çıktığı anlaşılabilir. Bu durumda bilinç-bilinçaltı karşıtlığı içinde trajik gerçeklik sergilenir. Derinden akan soğuk nehir suları ile şiir kişinin tinsel yanını dolduran boşluk, yok olma, hiçlik kaygıları arasında bir doğrusallık imgesi uyandırılır. Ancak burada şiir kişisi, yalnız ruhsal yanıyla değil, bedeniyle de bir *varolan* olmanın acısını duyar. “*bedenim nasıl da yıprattım seni*” diyen özne, “*gömülmüş baharların hıncı*”nı ve geçmişini hatırlar. Bu yüzden geçmiş ve yıpranan beden, şiir kişinin yok olma korkusunu çoğaltır: “*nereye gitsen –ne olacak– sorusu*”. Demek ki özne, *yersiz-yurtsuz*dur. Ancak Doğan’ın “Po(em)tika”da değindiği üzere şiir öznesi, *yersiz-yurtsuz* olmayı bir yükselme noktası olarak yüceltir. Çünkü insan ancak böyle bir meselesi varsa tinsel yanını kavrayıp varoluşunu gerçekleştirerek yok olmaya karşı direnebilir, anlamlılığa kavuşabilir. Açıkça insan, ancak yokluğa doğru giderken bir anlam devşirimi yapabilir. Dolayısıyla bu gerçeklik algısı, mistik olana da kapı açar. Nitekim şiir, acının ve hüznün övgülenmesi ile bir anlamlılık yaratılan ufka işaret edilerek bitirilir: “*Bedenim nasıl da yıprattım seni / dağlanmış güller içinde şimdi küskün / unutma her acının meleğidir hüznün / unutma içteki kor ateş yırtar okyanusu*”. Fakat bu ve öteki şiirlerle beraber insan, hep yalnız olarak sunulur; acı ve hüznün insana “muaffakiyet” getireceği kesinlenemez. Bunun en önemli somut nedeni, yalnızca kişinin kendisinde doğmayan ve onunla yok olmayacak olan varoluş problemini çoğaltan çağ, çağın mekânı olan şehir, şehrin şenliğini kutlayan, kutsayan insanlardır. Bu yüzden sahtelik içinde var olan şehir, “törenler” (1997: 11) şiirinde olduğu üzere bir tören alanı olarak çizilir. Anılan şiire ilham olduğu görülen “Köprü Üstü Âşıkları” (Carax, 1991) adlı film etrafında “şehir” ile “sancılı belleğin öznesi” karşıtlık arz eder. Paris

²⁹ “Plinius (...) bu otu toplamak isteyenlerin ilkin yere kılıçla üç daire çizip yüzlerini batıya çevirdiklerini, otu ondan sonra kopardıklarını, yapraklarının kokusunun insanın dilinin tutulmasına yol açabilecek kadar güçlü olduğunu da eklemiştir. Adamotu’nu koparmaya kalkışan, başına korkunç yıkımların gelebileceğini göze almalıydı. Flavius Josephus, *Yahudi Savaşları Tarihi* adlı yapıtının son kitabında bu işe, eğitilmiş bir köpeğin koşulmasını salık veriyordu; gerçi ot yerinden sökülünce köpek ölecekti, ama bu bitkinin yaprakları hem uyuşturucu ve peklilik giderici olarak, hem de büyü yapmak için kullanılabilir” (Borges - Guerrero, 2015: 58-59).

sokaklarında yaşayan Alex ile Michel'in filmin sonunda, kum taşıyan bir gemiye atlayıp Paris'i terk etme sahnesi, bu şiirin ilk dizelerine şöyle yön verir: “*Gidilir elbet kum taşıyan bir gemiyle / sonuna kadar aşkların gidilir / ne kalır geriye ne kalmışsa onca gidenden*”. Böylece filmin açtığı yorumsal-çağrışımsal alanda şiir kişisi; çağa, şehre, insanlara, “*estetize edilmiş aşklar*”a karşı yaban ve yabancı olmayı yüceltir. “*–seni çok özledim- içimde bir senaryo boşluğu*” ve “*en iyi neresinden incinir hayat –emin değilim–*” dizeleri, yabancığın estetik ifadeleri olmakla beraber boşluktaki insanın gerçeklik algısını “mevcut” olan ile değil, “olmayan” ile dile getirmesi bakımından da arayış izleğini vurgular. Ancak şiirdeki konuşan özne, ontolojik boşluğunu yine hüznle doldurmayı yeğler: “*–hüznüne yabancı olma o vahşiler şehrinde– / sesini bul ve boğul uğultulu ormanlar içinde*”.

Hüzün doğuran varoluşsal bir gerçek de elden kayıp giden çocukluğun yerini dolduran kaba gerçekliğin ağırlığıdır. “Bağ” (1997: 25-27) adlı şiirde; “*büyüdükçe öğrendim barbar dilini bedenim*” diyen özne, beden olarak büyümeyi gerçekliğe boyun eğme nedeni olarak işler. Elden kaçıp giden ve asla geri alınamayacak olan çocukluğun yokluğuna dair ağrı, kendisini sürekli olarak hissettirir. Çocukluğa uzaklık, *burada olmanın* yaşattığı “fantom ağrısı”³⁰ gibidir: “*sen ne kötü seyiriyorsun karanlıkta maktûl / rengini arıyor uzak bahçelere adanmış uzak geçmişte*”. Ancak şiir kişisi, kendi iç dünyası ile kaba gerçeklik arasındaki çatışmada boyun eğmiş, “*herkesleşmiş*” görünmek durumunda kalır. Çünkü nihayet dünyadadır: “*nicedir serin bir yel esiyor yüzümde / gizledim yankılarını parçalanan gerçeğin / kuytularında ölüm olduğunu bile bile*”. Buna göre şiir kişisi, *herkeslerin* gerçekliğinin parçalılığını, bir bütünlük arz etmediğini vurgular ama asıl olan, kendisinin *yekpare gerçeklik* arayışıdır. Bu hâliyle öteki insanlardan ayrık olan, başkalarına yaban kalan şiir kişisi, kendi hayatını sorgulamasıyla onlardan ayrılır. Burada; “*dönüp duruyor içimde ervah-ı ezelde levh-i kalemd*” diyen özne, sorularının kaynağını/nedenini, dolayısıyla yanıtlarını da gerçeklik sınırlarının dışında, aşkın bir yerde; hakikat merkezli inanç dünyasında arar. Bu yüzden Mehmet Can Doğan'ın şiirlerinde varoluşsal sorgulamaların nihai ufkunun seküler bir mesele olarak değil de Mevlana'nın kamışlıktan koparılma istiaresine yakın bir mistik-metafizik doğrultuda algılanması isabetli bir yorum olabilir. Şiirde çocukluğun safiyeti ve kaba gerçeklikten bihaber olmakla *ervah-ı ezeld*deki saf-günahsız olma, dünyada olmanın kaygılarından uzaklık örtüşerek dünyaya dair endişelerden basitliğe, basitçe yaşamaya dönük bir gerçeklik algısının yüceltilmesini doğurur. Yani bu; insanı saflığa, ontolojik varlığının sınırlarında kalmaya çağırır bir

³⁰ Bir tıp terimi olan bu kavram, kopan bir beden parçasının daha sonra ağrıdığına dair duyguyu ifade eder. Örneğin kolu kopan birinin, daha sonra kolum ağrıyor demesi, fantom ağrısı olarak adlandırılır.

gerçeklik algısıdır. Şiir kişisine göre bunun aksi hiçleşmektir ve bütün kaygılarına, çabalarına rağmen insan sonunda ölerек bütün hayatı reddetmiş olur.

Söz konusu reddediş, adıyla bir yapaylığa ve kurgu/plan dâhilinde yaşamaya gönderme yapan “Protokol” (1997: 33-35) şiirinde ironik bir reddiye olarak somutlaştırılır: *“El sallayacak hüznün ve hatıralar bile kalmıyor / en çabuk ölümüne yetişiyor insan / ama hâlâ en yalın en hazırlıksız yine de / hayatın reddi biçiminde uzaklaşıyor çarpması gibi / cama bir damla yağmurun sonra sızması kuruması”*. Cama çarpan bir yağmur damlasının sızıp kuruması imgesiyle özdeşleştirilen insan, hiçleşmiştir ama zaten daha önce de bir “özne” olma konumunda değildir. Özne olamama ve kişiliksizleşme; modern/postmodern gerçeklik telkinlerinin ürettiği bunalımlı/parçalı gerçekliği imler: *“Sorarım size kim çıktığı gibi dönebilir evine / ya da dönünce bulabilir evini bıraktığı gibi / huzur içinde her şey sigortalı ve garantili / bırakmamıştı sanırım kendini hiçbir çağda insan / korkuya iman edip başkalarının eline teslim / yaşadığını unutacak kadar vehim herkes diğerine”*. Burada “İman etmek” ve “teslim” sözcüklerinin kullanımı, dinî literatürü söz konusu etmeyi gerektirir. Bu bağlamda, Doğan’ın şiirlerinde, modern insanın “hakikat” kabulünü “gerçeklik” algısına indirgediği şeklindeki bir fikre gidilebilir. Aynı indirgeme “aslan yüzü” (1997: 44-45) adlı şiirde de vardır: *“durup durup gökyüzüne yani efendimize / yıldız olup yol göstericimize / bağıyorlar sokakların aydınlığına gizlenip / in artık in yeryüzüne”*. Toplumla çatışıklık içindeki şiir kişisinin tutumu ise temas ettiği eşyaya dair gerçekliği kurmaya çalışırken onun ötesini de kurcalamasında yatar. Zira görünen gerçeğin insanı tatmin etmediği noktadan itibaren, şiir kişisinin de ait olduğu Şark-İslam medeniyeti görünenin “hakikat” değil, birer yanılısına nedeni olduğunu/olabileceğini kabul eder: *“insanı aldatan yazık ki / gördükleriymiş çoğu zaman”* “ölü yıkayıcının ölüyü fark etmesi”) (1997: 49-53). Özne, gerçekliği maddede/dış dünyada sabit görmeyerek onun ötesini yoklar. Ama bu, doğrudan bir hakikat, bir mutlak kabulüne karşılık gelmez; çünkü burada öğrenilen geçmiş zaman kullanımlı ve tecrübe anlamı taşıyan dizeler, şiirde konuşanın eşyaya, dış dünyaya dair belli bir süreçteki edimlerine karşılık gelir. Bu süreç, konuşanın dış dünyaya yönelip daha sonra onun ötesini yoklamasını karşılar. Yani önce madde-zihin bağlamında bir gerçeklik arayışı olduğu gözlenir. Bunun tecrübe imasıyla aktarımı da sanattaki gerçeğin temel niteliklerinden olan deneyimleme ve deneyime dayanarak konuşmanın bir örneğidir.

Postmodern anlayışın arkasındaki postyapısalcılık dâhilinde düşünülürse Derrida, gerçeğin/anlamın sabitlenemezliğinden söz ediyordu. Gerçeklik/anlam ele geçmediğine göre mutlak iddiasının yerine çeşitli ve çok sayıda gerçeklik/anlam konulması kaçınılmazdır. Bu çoklu oluş, doğrudan “çokanlamlılık” (polysemeia) olarak anlaşılabilir. Ian Almond,

Derrida'nın bu konudaki sürekli uyarılarını hatırlatır. Buna göre Derrida; “dağılım” (dissemination) ile “çokanlamlılık” kavramlarının karıştırılmamasına vurgu yapar. Zira onun kastı, metni mümkün kılanın bağlamlar olduğu ancak bağlamların da metni kontrol edemediği, metnin daima göndergesinden/gösterileninden ayrılmış yapısal ihtimalleri taşımak zorunda olduğu yönündedir (Almond, 2016:103). Bununla ilintili bir düzlemde; postmodern bilincin esasına yönelik açık olgu, modern/ist sanatın da kullandığı ironi, kara mizah, anlamsızlaştırma (absürtleştirme), biçim bozumu gibi teknik ve yolları gündeme getirir. Anlam yok ise yahut sabit değilse, söz bitmişse bu tekniklerin karşı koyma gücü devreye girer. Aynı bakış açısı ile İbrahim Şahin de; M. C. Doğan'ın *Törenler ve Komplolar*'la sözü/anlamı bitirerek *çağdaş dünyanın temel paradigmasını temsil eden bir dili kurduğunu* ifade eder. Gösterenlerde sonsuz bir oyuna dönen anlam, ancak deneyimle beslenen kişisel bilinçle kavranabilecektir:

Hem şair hem okuyucu, post-modern dünyanın anlamsal kaypaklığını ancak, eşyanın ve olguların üzerinde kısa duruşlarla görebilir. Nitekim şiir dili, kısa ama sürekli /sürekli ama kısa duruşlarla, deneyimler üzerinden anlaşılabilir. Böylece günümüz şiiri, sessizlik ve konuşma / konuşma sessizlik zıtlığının ikisini de kullanarak bir protestoya dönüşecektir (Şahin, 2014: 25).

Bu sessizlik, dil bozumu ve dili çoğaltma çabası ile yapılan bir konuşma demektir. Burada şair, ironinin aykırı (protest) karakterine sığınır. Şahin; günümüz şiirindeki bu “*ironik susuş*”u Doğan'ın şiirinde temsili bir karaktere bürünmüş olarak tarif eder ve anlamın ta kendisi olarak belirler.

Boyunca'nın ilk şiiri, “Burada Söz Bitti” başlığını taşıırken *Mene Tekel Feres* kitabı, “*körelde bütün kelimeler*” diye biter. “Burada Söz Bitti” (2005: 7-8) şiirinin son dizeleri, ısrarlı bir vurguyla söz konusu körelmeyi/bitişini vurgular: “*-say ki kuşları da olan bir tren geçti- / burada söz bitti / anlamıyor musun anlamıyor musun hâlâ / bir de şöyle söyleyeyim / söz bitti burada*”. Yaşanılan zamanlarda artık anlamın, insanın, gerçekliğin bütünlüğünü imleyen bir tren gelip geçmiş, uzaklaşmıştır. İbrahim Şahin, bu bitiş ve başlayışla *Attar*'da devam eden aynı olguya dikkat çeker. Söz bittiyse anlam da ortadan kalkar yahut söz yerinde durmadığı için anlam da oynaklaşır. Bu yüzden Şahin, “*sürekli form değiştiren ve imkânsız bir süratle kılıktan kılığa giren 'oynak gerçeklik'*” (Şahin, 2014: 23) tanımlamasını yapar. Onun çıkarımlarına göre; Mehmet C. Doğan, bu sürekli ve düzensiz akışı, serüven bolluğunu form düzeyinde uzayıp birbirine ulanan dizelerle ve bu dizelerdeki birden fazla fiille yakalamak, anlamı bir akış içinde ele geçirmek ister. Nitekim Doğan'ın şiirlerinin birçoğu uzun metindir; kimilerinin içinden de yeni bir metin doğar. Yanı sıra bütün sanat birikimine

yapılan telmihlerden, açık göndermelerden, kurulan metinlerarası ilişkilerden başka şairin kendi şiirleriyle bağlar kurması da bir başka bütünlük oluşturma yoludur. Örneğin; “Şen Silgi”deki (2005: 23-31); “*Sormak öldürür / bilgeliği soru sanırdım önceleri / hattâ şiirimde / böbürlenene turnaklı bir dizeydi / ‘yanıtlar değil sorulardır önemli olan’ / katı ve lüzumsuz / pek lüzumsuz geliyor şimdi*” dizeleri, *Törenler ve Komplolar*’da yer alan “Bağ” (1997: 25-27) şiiriyle ilgilidir. Ancak ilgili şiirde geçen “yanıtlar değil sorulardır önemli olan” dizesinin olduğu kısımda; “*gizledim yankılarını parçalanana gerçeğin / kuytularında ölüm olduğunu bile bile*” denilir. Dolayısıyla esas olarak şiir kişisi, gerçekliğin “oynak” karakterini ima eder. Sabitlenemeyen gerçekliğin kendi parçalı görünümü, ölümle özdeşleştirildiği için söz konusu iki metnin ortak ufku, postmodern parçalanmaya, postmodern bilince bir karşı koyuş olarak kavranabilir: “*Çünkü Mehmet Can Doğan, bitmiş sürekliliklerin değil, hiç tükenmeyen anlamların peşindedir/şairidir*” (Şahin, 2014: 24). diyen İbrahim Şahin; aynı doğrultuda Baudrillard’ın benzetim (simülasyon) kavramına atıfta bulunarak çağın simülatif doğasının şiirdeki bir görünümünü imgelerin hızla ama peş peşe, dolayısıyla sürekli olarak değişimi biçiminde tespit eder. Şahin’e göre, Doğan’ın şiirinde de şair; “(...) gösterenin sonsuz oyununu, modern bilincin bir algı biçimi olarak keşfeder ve deneyimle besler. (...) Şüphesiz ki Üvey İkiz şairinin dili, imgelerin hızı ve sürekliliği itibarıyla post-modern bilincin siyasal çıkmazını da göstermektedir” (2014: 24). Bu yüzden de ona göre anlam, tek tek olgularda değil, bütünü sabitlenmesinde ele geçirilebilir.

Öyleyse sanatta da aynı şekilde bütünlükten/birlikten söz edilmesi gerekir. *Attar*’da yer alan “göydergi” (2009: 101-104) şiiri bu ufku işaretleyen bir metin olarak durur. Bir tür yüksek ateşli çıban anlamındaki göydergi, aynı adlı şiirde öznenin hayata dair algılamalarını, bakış açısını imler. Bu bakış açısında özne ile eşya arasında “şiirsel” yaklaşımla ortaya çıkan bir geçişkenlik bulunur: “*Şiir değil beklediğim / yalnızlığım belkemiğim / evvel kırılırdı için için / söylediğim yetişir artık / turnaya*” diyen özne, kendi hayatından soyutlanmış, bizzat yaşadıklarından kök bulmayan bir sanatın peşinde olmadığını; kendi yalnızlığına sabitlendiğini dile getirir. “Yalnızlığını” “mermi” kelimesinde “sahici” bir düzleme taşır: “*Sahici bir mermi ısırdım / sahici bir elma gibi / nerden çıktı mermi / yalancı seni doymuyorsun / elmaya*”. Mermi ve elmanın imgeleştirildiği bu dizelerde de önce mermiyle imlenen “yalnızlık”, olumsuz gönderiminden bir ölçüde sıyrılarak haz veren (lezzetli) bir imaja bürünür. *Yalnızlık haz verir mi?* sorusunun söz konusu olabileceği bu noktada şiir kişisi, olumlu bir yanıtta yana durur. Öteki şiirlerle beraber hep bir “bütün” ve “ana kaynak” peşinde olan özne, “yalnızlık” düşüncesinin karşısında söz konusu “bütün” ve ana kaynak” fikrinin öğelerini yerleştirir: “*Leylâ vü Mecnûn Hüsn ü Aşk / dururken iyi mi / Har-nâme gibi*

mesela / yanlış mesneviler geliyor / hatırıma // Hayvanlar bile bitkiler bile / kendileriyle değil de / yok Fuzûlî sen söyle - yok / Gâlib Dede gel sen söyle / Mehmed'e". Burada şiir kişinin şairle aynileşerek "Mehmed" ismiyle söze dâhil olmasının yanında "Mehmet Can Doğan"daki şekliyle değil, "Mehmed" diye yazılması da şairin kendisini bu birikime eklememesi olarak durur. Yani "d/t" değişimi üzerinden bir tarihsellik yaratılır. Bu da sanat düzleminde *geçmişe yapılan atıflarla kurulan sahilik* bağını karşılarken düşünsel anlamda öznenin bütünlüğünü bulacağı ana kaynağın ne olduğunu açık eder. Üstelik "Mehmed" diye sözü edilenin şairin kendisi olduğu da kesinleştirilmez. Yani ismi "Mehmed" olan eski şairleri de akla getirir. Bu belirsizlikle isimlerin değil, baştan beri izi sürülen "yalnızlık" kavramının sanata yansıdığındaki gerçeklik/sahicilik değeri belirginlik ve önem kazanmış olur. Yalnızlık kavramı bağlamında şiir kişisi, eşyaya yönelme biçimini bir gerçeklik algısı olarak ima eder: "*Masamı mı unutmuşum yok / uyumuşum bir iki kez oldu / bir daha olmaz söz / ağlamam uykumda / eşyaya.*" Bu doğrultuda sanat ile kendi yalnızlığını özdeşleştirilerek hayata karşı bir aşılama olarak belirlediği gerçeklik algısı, şiir kişinin kendisini eşyaya; eşyayı da kendisine yaklaştırdığı bir benzeşime dayalı (analojik) bakışı getirir: "*Kibrit çöpünün bile var / alevi sönünce boynu ince / karası fazla bunun – benim de / böyle bir kahrım olsun / yanmaya*". Böylece baştaki mermi-elma imgeleri arasındaki haz/lezzet iması, burada da tekrarlanarak hayata ve dünyaya yöneltilen nahif, trajik, hüznü duyuya bağlı gerçeklik algısını belirginleştirir.

Her şeyden önce görünen gerçekliğin ifşasına karşılık gelen "gerçeklik", eleştirel bir sunum içerisinde nihayet insanın/toplumun genel durumu ile ilgili olmak durumundadır. Ancak bu ifşa çabası, sanatçının "tamir" çabası olarak ortaya çıkar; kuru bir sayıp dökme değildir. "Metin Tamiri" (2009: 106-114) başlıklı şiir, kendi içinde derinleşmekten ve zihinsel konforunu bozmaktan kaçan modern/postmodern muhatabın tanrılaşma arzusu ve kendini tanrılaştırması, bir evrilme gibi hicvedilerek anlatılır. Buradaki muhatabın "kimliği" bütün gerçekliğiyle kodlanmaya çalışılırken ona dair şu nitelermeler dikkat çekicidir:

"Yatağa giriyorsun ya / çıkamayacağını düşün bir daha. / Seni beklediği yanılığın içinde her şeyin; / yaşadıklarını düşünmüyorsun avunmak için. / Düşünmedikçe mekân olmuyorlar sana. / Mekânsızsın, güvenmiyorsun hâfızana."

"Hızlı yaşıyorsun, geçip gidiyorsun. / Hareket hâlindedin, kozmik bir gezidesin."

"Medlûllerin var: / Mutasavvıfları getiriyorsun kimi zaman şâhitliğe, kimi zaman filozofları, yazarları, şairleri; / doğrulasınlar diye seni."

"Her bahar /yeniden çiçeklenir diye öğretilmiş ağaçlar. / Öğretilmişlerin adamısın."

"Hep başka yurtların adamısın ama / göçebelik de, yerleşiklik de kapalı sana."

“İzlediğin kadar izleniyorsun.”

“Güce inanıyorsun, / rüşvet veriyorsun işin yürümediğinde.”

“Şükür diyorsun - şükür, /Tanrı'nın adını çıkartarak aradan. / Bir Tanrın olmasından korkuyorsun ama / Yanıp tutuşuyorsun tanrılaşmak arzusuyla.”

“Ya küfür ya dua ediyorsun temizlenmek için.”

“Sen tutmadığında inanmıyorsun teraziye”

Şiirde çizilen tabloda muhatap alınan kişi, bir özne-birey olarak değil, sanal kişilik olarak varlık kazanır. Dolayısıyla onun gerçekliği de simülatif düzeydedir. Şiir uzadıkça herkesin kendi hayatından ve kendinden bir görünüm bulması umulduğu çıkarsanabilecek olan şiir, bu yönüyle sahici bir eleştiriye dönüşür. Okurda bir karşılık bulması bakımından, şairin kendi deneyimlemelerinden hareketle konuştuğu izlenimi doğar. Bu doğrultuda; “(...) deneyimi işaret ve ifşa eden bir yapı ile desteklenmemiş metin, şüphesiz, şiirin gücü açısından yeteri kadar doygunluk hissi vermeyecektir” (Şahin, 2014: 24) diyen İbrahim Şahin; “serüven” bolluğunu Doğan’ın aforizmalarla tamamlayıp anlamı açtığını söyler. Çünkü aforizmalar da açıkça şahsî tecrübelerden doğar. Fakat *sözün bittiği yerde* bir karşılık bulamayacak olan anlam, yine toplumdaki anlamsızlığın, derinliksizliğin bir anlam olarak sunulmasıyla mümkün olur.

Toplumdaki anlamsızlığın, derinliksizliğin “anlam” olarak sunulması meselesi, Doğan’ın şiir kitaplarında giderek artan; *Camekân* adlı kitabında ironik ve satirik dile kavuşan bir olgu olarak dikkat çeker. Örneğin *Üvey İkiz*’deki “Burcu Burcu” (2013: 25-28) şiiri, böyle bir sığılığın eleştirisini içerir. Şiirde iki ayrı dünya ya da hayat tarzı üzerinden bir yapaylık-sahihlik ayrımı hissettirilir. İlki; “Yıldız yağmuru varmış bu gece” diyerek dilek tutmak için balkonlara çıktığı bildirilen insanlara; ikincisi, sürüsüyle beraber her zamanki gibi geceyi bozkırda geçiren, tarlalarda, otların üzerinde uzanıp uyuyan çobana aittir. Diğer insanlar, yıldız yağmurunu “haber alma yoluyla” öğrenirken; “*Bunların bir derdi var bu gece / bunların bir derdi var bu gece*” diye kendi kendine söylenen Çoban, antropomorfik bir yaklaşım içindedir. Çobanın kendisini yıldızlarla ya da onları kendisiyle eşit-aynı gibi gördüğü anlaşılır. Bu, ontolojik bir bütünlük algısı olarak da anlaşılabilir. Fakat şairin amacı, Abdülhak Hamid’in şiirlerindeki romantik kır-kent ayrımından daha başka bir kutuplaştırmadır. Buradaki ayrışma, gerçek anlamıyla değil, mecazî anlamıyla geçerlidir. Şiirdeki iki öznenen başka, bir de şiir kişisi devreye girer: “*Çıkılmıyormuşum ben / balkonlara da bozkıra da / yıldızım zaten- / Hayır / çok erken*”. Bu hâliyle şiir kişisi, herkesten ayrıksı, herkese yaban olandır; “*Sözün içinde buluyorum kendimi*” demesi bu yüzdendir. Üstelik

kendisini zaten bir yıldız olarak tanımlamasıyla üst bir konuma yükseltmiş olur. Seyredilmesi gereken kendisi; esasen kendisinin yücelttiği şey ne ise odur. O “şey” ise şiirde “logos” olarak dillendirilir:

“Sözün içinde buluyorum kendimi
elleri bana doğru gözleri bana dönük
‘Logos’ diyor felsefe profesörü
“logos
hem Tanrı hem söz
anlamına gelirdi Eski Yunan’da.’

Ellerim balkona uzuyor
gözlerim bozkıra
söz de yerinden olmuş sanırım Tanrı da”

Şiir kişinin yaban ve ayrık oluşunun nedeni de tam olarak “logos”un ima ettiği “şey”in yerinden edilmiş olmasıdır. Herakleitos, logos kavramını “Oluş”un ardındaki değişmeyen yasalılık, ölçü, düzen, uyum anlamında terimleştirir (Gökberk, 2016: 24). Ancak daha teolojik ve mistik düşüncelerde ve hatta İslam bilginlerinin yaklaşımlarında genel olarak “tanrısal söz” (kelâm) anlamında kullanılan logos, bu şiirde eşyaya ve bütün evrene yöneltilen mistik bir alımlamayı içkin gibi görünür. Bu tavır, Doğan’ın öteki şiirlerindeki gerçeklik algısıyla uyumlu ve tutarlıdır. Ancak söylenen tavır, şiirde geçen “herkes” ve “çoban” öznelerinin ötesinde ve üstünde olarak dünyayı yüzeysel ya da tamamen mistik bir algılamanın değil, aynen logos kavramının diğer anlamlarında içkin olduğu üzere ussal, mantıksal ve teolojik bir kavrayışın yanı sıra doğadan kopmamış olma bilincinin “gerçeklik” olarak ima edilmesi şeklinde anlaşılabilir: “*Balkonunu bozkırdan yap sevgilim / atsız kalmayalım / ola ki bir uçuruma / ola ki bir düzlüğe / at sürelim ölesiye*”. Bu da bir “bütünlük” ve “ana kaynak” fikrini akla getirir gibidir.

Camekân’daki şiirlerse hem formu hem adı hem de içeriği bakımından dolayı ya da açık eleştiriler olarak toplumu ve onun her türlü alışılmış değerler dizgesini hedefe koyar. Kitabın adından başlayarak vitrin camlarının imgeleştirildiği şiirlere Behçet Necatigil’in; “*Hep paraya saygı camlar / Camların ardı sırnaşık kirlili / Yapışkan çarpar*” dizeleriyle giriş yapılması, metinlerde takip edilen ana izleğe dair fikir verir. Şiirlerin adları da izleksel bakımdan hemen göze çarpar. Bazıları şöyledir: “Ürünlerimiz Kendi İmalâtımızdır”, “Ash

Gibidir”, “Her Türlü Yazı Yazılır”, “Evlere Servis Yapılır”, “Kurs Kayıtlarımız Başlamıştır”, “İtirazlar Ödemeyi Durdurmaz”, “Çalışmak Özgürleştirir”, “Sigara İçmek Öldürür”, “Ürünlerimizin Hiçbir Çeşidinde Domuz Yağı Yoktur”, “% 70’e Varan İndirim”, “Servis Şiir”, “Her Şey 9+ Taksit”, “Otomatik Kapı Çarpar”, “24 Saat Kamera ile İzlenmektedir” vb. Dolayısıyla kitaptaki şiirler, sürekli iç içe olunan, sıklıkla temas edilen toplumsal gerçekliği gündeme getirir. Fakat şair, sadece hayata dair gerçekliği değil, insanın kendine dair bilişini ve bilme biçimini de sorgular. Bu yüzden iç-dış bilgisi, birbirine bağlanır ve *Şaman*’daki “*bir dışarı bilgisi işte içeriyi tanımlarken*” (“Askıda Olma Hâli”) (2005: 26-35) dizesi bu defa da epigraf olarak alınır. Kitaptaki şiirlerde göz önüne getirilen dışarıdaki gerçekliktir, hayattır fakat onu var eden, insanın kendisi, daha derinde de insanın kendini inşa biçimidir. Dışarıya ait her bilgi, her veri, modern insanın/toplumun kendine dair olanı da işaret eder, onun izdüşümüdür. Bu yüzden Doğan’ın ilk kitabından başlayarak süren varoluşsal ve ontolojik sorgulamalar; biçim ve söyleyiş değişimine rağmen bu metinlerde devam eder. Çünkü şiirlerinde varoluşunu tehdit altında görüp daha önce; “*Artık varoluş problemim var benim*” (“Kuş Seslerine Karşılama”) (1993: 35-36) diyen şair, izleksel olarak bir kopma içinde değildir; sanatın sürekli temas hâlinde olması gereken hayatı, dolayısıyla da insanı çepeçevre kuşatan olguları, onların ürettiği anlamsızlığı ve sığılığı gündeme getirerek bunlardan bir anlamlı alan yaratabilme çabası verir. Hatta böylece soyut düzlemde kalan tehdit unsurlarını ete kemiğe bürür. Sadece şiirlerin adlarına bakıldığında bile bu unsurlar; kapitalizm, tüketim şehveti, dilin mekanik ve kalıp hâle gelmesi, güvenin kayıt altına alınması ihtiyacı, otomatikleşme, cinsel açlık, sığılık vb. olarak saptanabilir. Bütün bunlar, içinde yaşanılan toplumun ve onun üyesi olan insanın gerçekliğini belirler. Bu çerçevedeki eleştiriler, toplumu kendi çürümüşlüğü içinde sergiler.

Kendi kendini, kendilik değerlerini ve varoluşsal yanlarını tüketen toplum, örneğin; “Evlere Servisimiz Vardır” (2017b: 23-25) şiirinde çürümüşlüğü ve değerlerin yerinden edilmişliği içinde gösterilir: “*Öyle kök salmış ki çürüme / öyle kokusuz ki bu evde*” diye tarif edilen çürüme, tek tek herkese sirayet ettiği hâlde kokusu bile duyulmaz. Çünkü çürümenin öznesi de nesnesi de insanın kendisidir. Bu bağlamda şiir kişisi, evdeki eşyaları insanın gerçekliğini anlatmanın aracı yapar. Şiirde somut bir çürüme var gibi anlatım devam ederken bütün tinselliğiyle çürüyen insanın ve toplumun *encamına* dair bir çıkışsızlık da ima edilir: “*Çürüyen bir şey var bu evde / hadi kalk – düğüne mi – ölümcül bir istekle / yeni bir hece taşı yeni bir adres / yeni bir mezar bul yerinden ettiklerine*”. “*hadi kalk – düğüne mi –*” ifadesi, İsmet Özel’in “Kalk, Düğüne Gidelim” (2009: 138-140) adlı şiirinden mülhem özel bir anlamı anımsatır. Özel’in şiirindeki; “*Anamın uyuşmuş ayağını harekete geçirmek için*

söylediği söz.” notu düşünülürken toplumsal uyusukluğa bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Eğer ağrılar, çürümeler devam edecekse telkin edilen “*yeni bir hece taşı yeni bir adres*” bulmanın da anlamı yoktur; çürüme orada da devam edecektir; mesele mekân değiştirmekle çözülemez. Dolayısıyla insan ve toplum bir çıkışsızlık içindedir; geriye sadece “*yeni bir mezar*” bulmak kalır. O da yok oluş, tükeniş, demektir.

Camekân'daki şiirlerin birçoğunun adıyla içeriği arasında doğrudan bir ilgi yoktur. Metinler genelde kafiyeli, rediflidir. Bununla birlikte kafiye, redif, ses benzerlikleri, düzenli/uyumlu bent yapıları, görünüşteki bütünlüğe rağmen hayatın sözde ciddiyetine yapılan parodi gibi durur. Diğer yandan güya bir uyum olarak söylemleştiren her türlü verili değerler dizisi (paradigma) bilgisinin aslında hiç de bütünlük arz etmediğine dair ironik bir dil ve form oluşturulmuş olur. Şairin alaycı/satirik bir tavır geliştirdiği saptanır. Bu yolla modernizme “maruz kalmış” toplumun/insanın *modern bilinci* bozuma uğratılmak istenir. Örneğin “*Aslı Gibidir*” (2017b: 17-19) şiiri, noterlik gibi oldukça hassas ve ciddi bir kurumun temsil ettiği bilinci doğuran güvensizliği hedef alır. Noterlik, bilinen tarihin en uzak zamanlarında dahi görülen bir kurum olsa da, modern zamanlarda her şeyin kayıt altına alınması gerektiğine dair düşünceden temellendiği değerlendirilebilecek olan bu şiir, insanın her şeyi kayıt altına alarak dünyaya sahip olabileceği yanılgısını hedef alır: “*On haziran Cuma bitti / saat tam gece on iki / iki şiir az değil ama şimdi / açık bir noter nasıl bulayım*”. Mesele bir kurumsallık değil, onun yarattığı modern bilinçle oluşan güvensiz toplumdur. “Henüz yazılmış” “şiir”lerin dahi “noter” tarafından kayıt altına alınması, çağın hastalıklı kimliğine dair bir alaydır. Böylece şiir kişisi, alaya aldığı “ciddi” hayatı parodileştirerek dünyanın ve eşyanın gerçekliğinin modern gerçeklik algısıyla olan çatışmasını gösterir.

Parodinin yanı sıra ironiden de sıklıkla yararlanır. *Camekân*'dan önceki kitaplarda daha az başvurulan ironi, bu şiirlerde gerçekliği zamanın ruhuna uygun ve yine onun diliyle anlatma kaygısını besler. Bunun bir örneği olarak, “*Her Türlü Yazı Yazılır*” (2017b: 20-22) şiirinde ironi, günümüz insanının kendi gerçekliğiyle yüz yüze getirilmesi işlevini görür. Eleştirilen konularsa yalnızca alışlagelen yozlaşmalarla sınırlı değildir. Tam onun karşısında bir inşacı olarak durması beklenen sanat, sanatçılar ya da bu bağlamda yapılan çalışmalar, akademisyenler de eleştiriye tâbi tutulur. Çünkü sanat ya da sanata dair çalışmalar, birçok kez gerçekliğin alt üst edildiği, daha doğrusu saptırıldığı ve bir yanılgıya dönüştüğü alan olarak görünür: “*Doktora tezi yazıyorum / azıyor muyum azaltıyor muyum / nerden baksan ihmal ihmal / nerden baksan farklı yorum*”. Dolayısıyla özne (ya da burada bir akademisyen olarak M. C. Doğan'ın kendisi), şahsî tecrübesinin kabul ettirdiği olguyu yani gerçeğin sahte, yapay, imaj inşa etmeye yönelik taraflarını ikrar ederek bunu

gerçekliğin ıskalanması, en azından gerçekliğin aşınması, törpülenmesi olarak tanımlamış olur. Nihayet bir yozlaşma ve tutarsızlıktır. Yapaylık ise yapılanın gerçek ile temassızlığından doğar. Oysa gerçek olan hayatın kendisidir: “*Gerçek olan sabahın bu saatinde / saksığının biçimli kuyruğu / ve de yaprakların canım yeşili- kafiye / misafir olacağım saksığana bölüm sonu*”. Şüphesiz, hayata değgin olduğu noktada akademik bir çalışma da, bir sanat üretimi de hayatın gerçekliğine dâhildir. Fakat şiir kişinin eleştirisi, onun modern kutsamaya tabi tutularak gerçekliğe alternatif bir dünyada var edilmesine yöneliktir. Sanat, bu modern kutsamanın hem aracı hem alanı olabilir. Devamında Orhan Veli’nin üslubunu anımsatan; “*Battı balık yan gider düz de gider / ama kuşları da ayartırsa yan gider / kuşlar mavilerin kuşları da geceleri / sabaha kadar düşünürüm nere gider*” dizeleri, hem sanatın hem de toplumsal gerçekliğin kültleşmesiyle ortaya çıkan bir zihin durumuna işaret eden öğütçülüğün üstün tutulmasına karşı kara mizah olarak görülebilir. Cemal Süreya’nın şiiriyle metinlerarası ilişki kurulan; “*Siz hiç doktora tezi yazdınız mı ben yazdım / nerdeyse babamı donduran bir ayazdım / metinlerarası deniliyor buna / ama babamı atlasta- bulamazdım*” dizeleri de sanat “üretim”inin parodisidir. Şiirin sonundaki; “*Kitap eşeğin yüküdür dipnot Mevlâna / çıldıracağım hangi rafta hangi a’rafta / amaaan atla- teze denk bi şiir oldu bu da / Turgut Uyar yahut Apollinaire ha ha ha*” dizeleri ise modern gerçeklik algısının popüler, sığ, yozlaşmış ama bir taraftan da bilgiç bir hâl kazanmasını, insanın kişiliksiz, silik oluşunu açık eder. Kullanılan dil, günümüzün insanının ciddiyetsizliğini, bilimsel, düşünsel çalışmada dahi gösterdiği vurdumduymaz tutumu bir gerçeklik olarak ortaya koyar. *Kur’an* ayetine dair bir benzetmenin -dolayısıyla bir somut gerçeğin- Mevlâna’ya atfedilerek saptırılması; bir şiirin T. Uyar’a mı yoksa Apollinair’e mi ait olduğunun önemsenmemesi; internette, sosyal medyada sık sık karşılaşılan ancak kaynağı araştırılmamış aforizma nitelikli sözlerin dolayısıyla gerçeğin ve bilginin kaynağının sabote edilmesinin parodisidir ki nihayet yine kara mizaha dönüşür.

Camekân’da belirginlik kazandırılan en büyük toplumsal çıkışsızlıklardan biri; gittikçe özne olmaktan uzaklaşan, kişiliksizleşen, sığlaşan, birey olma niteliklerini boşlayan, tinsel yanlarından sıyrılmış insanlardan oluşan toplumun hayata ve insana dair gerçekliği sadece taklide, ezbere dayalı olarak devralıp devam ettirmesidir. Üstelik çoğu zaman toplum, bunu bir kıymetlendirme olarak yapar. Burada, eksik olanın zihinsel dönüşüm ve bireysel sorgulamanın yokluğu şeklinde ima edilir. Böyle bir gelişimsizlik olgusunu işaretleyen “Köpekler Giremez ya da Eskiden Zenci” (2017b: 37-38) şiiri, tekerrür eden tarihin yarattığı romantik bakışın sonucu olarak insanı tek tek ve değerliliğiyle ele almak yerine öncelikle “harcamayı” seçmesi mesele edilir: “*Tekrar edesi geliyor insanın / ölürse hizmet eder*

öldürürse hizmet eder' ” / ve benzeri iri iri başka cümleler / bir reklamlık yer tutmuyor yürekte keder”. Mehmet Âkif’in “Berlin Hâtıraları” şiirindeki insanı ölüm ile ideal arasında idealden yana seçim yapmaya sevk eden “ölürse hizmet eder öldürürse hizmet eder!” (2006: 312) dizesi, şiirin kendi bağlamından koparılıp bugün ezberlenmiş gibi söylendiğinde tarihi romantize etmiş olacak algı, insanın kendi gerçekliği ve birey olarak varlığındaki değeri yadsımanı imler. İnsanın kederinden ayırıştırılması, onu değersiz kıldığı gibi varoluşuna da bir saldırıdır. Bu bağlamda şairin bir zihniyete, büyük (meta) söylemlere eleştiri getirmesi, onun gerçekliği kavrayışının esas göstergelerinden biridir. Bir anlamın ve bütünlüğün peşinde olmak, ona kök veren geçmişi yükleriyle üstlenmek, ezberleyerek tekrar etmek ya da bunun için birey olan insanı yadsımak değildir. Moretti’nin Jacques Le Goff’tan aktardığı üzere; “*Zihniyet en yavaş değişen şeydir. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir*” (2005: 16). Bu hâliyle Mehmet Can Doğan, her ne kadar karşılık bulmayacağını düşünse de, şiirlerinde birey-özne olarak bilinç yüklenmiş bir insan inşa etmenin çabasını verir.

Öz olarak, Mehmet Can Doğan’ın şiirinde dil; lirizm ve “*imgenin arkaizmi*” ile üsluplaşır. Bu nitelikleri ile Doğan’ın şiiri, geçmiş sanata bağlanır. Dili ve şiiri bir amaç olarak değil bütünlük inşası ve ana kaynağa ulaşmanın yolu olarak gördüğü söylenebilecek olan şair, dil-gerçeklik ilişkisi düzleminde o ana kaynağın ne/neresi olduğunu da ima etmiş olur. Şairin/modern öznenin bütünlük arayışı; postmodernist anlayışın ve çağın insanı ve toplumu kendi gerçekliğinden saptırması, hiçliğe, boşluğa, anlamsızlığa ve çürümeye düşürmüş olmasından kaynaklanır. Yani dil, gerçekliğin sabitlenmesi gerektiği düşünülen “geçmiş” ile “şimdi”nin parçalanmışlığı arasında bir sağaltım ögesidir. Bu anlamda şair, “öncü” rolündedir. Doğan, aynı nedenlerle kendinden ve deneyimlerinden hareket ederek varoluşsal sorgulamalar yapar. Bu doğrultuda onun şiirlerindeki dil-gerçeklik ilişkisi, şiirin tecrübe dili olarak varlık kazanmasında açığa çıkar. Yani şair için sanat, tecrübe edilmemiş olanın şahsî tecrübeye dönüştürüldüğü bir imkânı içkindir. Şair, bu imkânlara bağlanarak birey-özne’nin ontolojik inşasını ve toplumun onarılmasını mümkün kılan bir gerçek fikrinin izini sürer.

Sonuç

Mehmet Can Doğan’ın şiirlerinde, etkin bir özne olarak görülen şair; toplumun, toplumsal bakışın karşısında yaban ve ayrıksı olarak fakat üstün bir yerde konumlanır. Bu yüzden şair-özne varoluş inşasına bağlı nahif ve insanca bir gerçeklik tasarımı çabası

içindedir. Ancak gerçekiğin birey merkezinde lirik duyumsamalar ve keşifler olarak dile getirildiği şiirler, giderek nihai ufkunu toplumsal alanın eleştirisinde ve dolaylı olarak da inşasında olgunluğa eriştirir. Doğan'ın tasarladığı “gelecek”; geçmişin birikiminde, bütünlükte, anlamlı oluştta toplanabilir. Bu yüzden modern/postmodern zamanların yıkıcı, parçalayıcı ve giderek kişiliksizleştirici nitelikleri, onun şiirlerindeki gerçeklik kaygısının karşı kutbunu oluşturur. Bu düşünsel arka plana bağlı olarak şair, doğrudan kendi hayatına ve insanın/toplumun hâllerine odaklanarak şiirde tecrübe edilmiş olanı işler. Nitekim Doğan'ın şiirlerinde hemen hemen gerçekiği zedeleyen hiçbir durumla karşılaşılmadığı savunulabilir.

2.5. ÖMER ERDEM

“öyle konuşulur bir dil değil söyleştiğimiz”
(Erdem, 2015: 76).

Ömer Erdem

Ömer Erdem, 1967 yılında Konya’da doğdu. 1990 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü’nden mezun olduktan sonra aynı bölümde yüksek lisans ve doktora çalışmalarına devam etti. 1992 yılından başlayarak TRT’de çalışan şair, TRT 2 kanalında yöneticilik ve Kültür Dairesi Başkanlığı’nda bulundu.

İlk şiiri, öğrenciyken görev de aldığı *Diriliş*’te, 1988 yılında yayımlandı. 1997’de bir grup arkadaşıyla *Kaşgar* dergisini kuran Erdem, 38 sayı çıkarılan derginin editörlüğünü üstlendi. Şiir ve yazıları, *Diriliş*’ten başka; *Dergâh*, *Kaşgar*, *Düşler*, *Nar*, *Göçebe*, *Gösteri*, *Hece*, *Kitap-lık*, *Yasakmeyve* gibi birçok dergi ve *Yeni Şafak* ile *Zaman gazetesi* Cumartesi ekinde yayımladı. *Karar* gazetesinde köşe yazarıdır.

Ömer Erdem, *Yarım Ağaçlar* kitabıyla 2002’de “Cahit Zarifoğlu Şiir Ödülü”nü; *Pas* ile de 2015’te “Dağlarca Şiir Ödülü”nü (Şükrü Erbaş ile birlikte) aldı.

Şiir Kitapları: *Dünyaya Sarkıtılan İpler* (1996), *Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgâr* (1997), *Yitirişler* (1998), *Yarım Ağaçlar* (2002), *Evvel* (2006), [*Evvel*, 2010; *Toplu şiirler: Dünyaya Sarkıtılan İpler, Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgâr, Yitirişler, Yarım Ağaçlar, Evvel*]. *Kireç* (2010), *Pas* (2015), *Kör* (2012), *Azap* (2017), *İstanbul’a* (2019).

Ömer Erdem’in şiiri

Sanatın dili -ya da bir dil olarak sanat- yaşanılan çağın açımlayıcısı olabildiği ölçüde o zamana ait olan genel gerçeklik algısını yansıtabilmiş olur. Bu algı, kuşatıcı gerçeklerin fark edilmesine bağlı olarak görünürlük kazanır. Öyleyse sahici bir sanat yaratımı, içinde olunan çağın gerçeklik algısına koşulludur. Sahici eserler, çağları aşarak tüm beşerî olayların açımlayıcısı olma potansiyelini taşır. Bu durumda, sahici bir sanatın “kapsamlı” bir ufku olduğu tahmin edilebilir. Nitekim klasik eserler; belirli zaman, toplum ve insanları değil, tarihseli, toplumsal ve beşerî olanı öz nitelikleriyle gösterir.

Ömer Erdem de kendi şiirini Octavio Paz’ın tüm modern şiiri/sanati tanımlarken kullandığı “*kaplamalı şiir*” kavramını ödünç alarak niteler. Buna göre; yaşanılan zaman, modernizm içinde sınırların ortadan kalktığı, teknoloji aracılığıyla her an dünyanın başka

yerlerinde olunabilen, daima geçişkenliklerin söz konusu olduğu bir çağdır ve sanatın gerçekliği de bu geçişkenliğe koşuttur:

Artık bir zaman ve mekân koşuluna, yaşam pratiği açısından bağlı değiliz. Eğer bu bağlamda bağlı değilseniz, zihinsel bağlamda da bir şeye bağlı değiliz. Sadece kendi irademizle dünyanın alışıldık sınırlarını geçme noktasında değiliz. Dünyanın alışıldık sınırları da bize doğru geliyor. Bunu bir gerçeklik olarak algılayarak, şiir yazma zihnimi bunun üzerine inşâ ediyorum (Erdem, 2017a).

Şairin, “*şiir yazma zihni*” dediği, onun bütün varlığa dair geliştirdiği bakış açısı yani gerçekliği kavrayış biçimi olarak anlaşılabilir. Bir eylem olarak sanat, böyle bir bakış açısına, bilinçli ve niyetli bir tasarım olarak ortaya konulan gerçeklik algısına göre yaratılır. Form, imge kuruluşları, anlatış biçimi, üslup ve sair tüm öğeler, bu gerçekliğin estetiğini kurar. Metinde bunların toplamı olarak estetik gerçeklik yaratılır. Bu, daha baştan, “*kaplamlı şiir*” kavramının ifade ettiği poetik tutuma imkân hazırlar. Bu anlamda, Ömer Erdem’e göre; “*Kaplamlı olmak, (...) modern şairin duyarlılığında ve yazma biçiminde toplanır. Biz artık tekil değil çoğul, tek duygulu değil çok düşünceli şiirler yazıyoruz. Bunu hayatımızın çarpık olduğu kadar her yerde rastlanmayan kaotik ışıltısı da getiriyor*” (Erdem, 2017b). Dolayısıyla şair, modernitenin getirdiği çarpıklığı ve karmaşayı, yine modernin içinde bulunarak, sanatın imkânlarıyla bir estetik düzleme doğru taşıyıp dönüştürür. Bu dönüştürme sürecinde; “*Çağdaş sanat her bakımdan çağrışım, gönderme ve serbest duyuruşlarla ilerler. Bu bakımdan bağlayıcı değil bağlamlıdır*” (Erdem, 2016: 99) saptamasının işaretlediği alanda şairin “*kaplamlı şiir*”leri, modern çağın gerçekliğine dair bilincin farkında olarak okunmayı talep eder. Çizilen çerçevede, Erdem’in şiirlerine kronolojik çizgide bakılırsa bağlam yaratımının çağın gerçekliği ile uyumlu olarak inşa edildiği görülür. Onun ilk şiirlerinden itibaren büyük ölçüde “*yoğun imge*”lerle oluşturulan bağlam, göreceli olarak şair ustalaştıkça “*yayılgan*” ve “*batık imge*”lerle³¹ şekillenir. Böylece çağdaş sanatın açık uçlu karakterine daha uygun, serbest çağrışımlara imkân veren, okurun yorumlamaları için geniş alanlar açan -diğer bir ifadeyle zaten okura ait olana saygı duyan- şiirlerle karşılaşılır.

Ömer Erdem’in bütün şiir çabasının ardında varoluşu anlamlandırma ya da bir başka açıdan, varoluşun anlamına dair verili bilgiyi deneyimleyerek huzura kavuşma ihtiyacından doğan arzunun yattığı öne sürülebilir. İnsanoğlu için varoluşsallık arz eden anlamlı kılma ihtiyacı, her zaman ve herkes için bir arzuya dönüşmez. Anlamlandırmak, bilince muhtaçtır,

³¹ “Yoğun imge”; genelde tek kelime olan ve anlamının büyük ölçüde herkesçe aynı şekilde anlaşıldığı imge türüdür. “Yayılgan imge”; öznel bağdaştırmalar yapılarak anlamı sürekli açılan ve yayılan, geniş yorumlamalara elverişli imgelerdir. “Batık imge”; genelde iki ayrı duyuma dayanan imgenin üst üste gelmesiyle oluşan, görsel yanı ağır basan imge çeşididir (bkz. Korkmaz, 2002).

bilinç ise evreni/insanı bir gerçeklik algısı üzerinde muhkem kılma arzusunu eyleme dönüştürmeyi ister. Sanat, bu eylemselliğin en saf, en nahif ve en sahih yollarından biri olarak kabul edilir. Şiirinde görüldüğü biçimiyle Erdem'in varlık kavrayışı; kendisi ve eşya arasında kopmaz bağlar olduğuna baştan kanaat ettiği hakikat fikrinin estetik açılımıdır. Bununla birlikte onun varoluşu anlamlandırma çabasına dair bilinçli yönelimleri; ait olduğu coğrafya, kültür ve medeniyetin değerleriyle uyumludur. O, kendi aidiyetleri içinden bir bakış geliştirir ve gerçeklik, bir ontolojik kabuller bütününe esas alarak, onu açıklamak üzere sanatını besler. Nitekim kendisi; “*Şiir milletin kimliğini ortaya çıkartır. Açıkçası şiirde milliyetçi bir duygu algılamıyorum. Şiir ontolojik bir şeydir. Dil ve şiir ontolojiyle iç içedir.*” (Erdem, 2012a) diyerek bu temel tezi doğrular. Şair, kendi varoluşunu anlamlı kılma sürecinde, doğanın insana değil, insanın doğaya ait olduğu fikrine bağlanır:

Doğa insanın değil, insan doğanın parçasıdır. Ve bu düşünce bizi sonunda kimin kime karşı efendi olacağı tartışmasına götürür. Tecrübeler göstermiştir ki insan ne kadar doğaya yaklaşırsa o kadar medeni bir varlık olarak kalmakta ne denli ondan kopup onun tabiatına aykırı davranırsa o ölçüde şiddete yönelip barbarlaşmaktadır (Erdem, 2017c).

Şair, bu ontolojik hiyerarşiyi esas alarak insanı ve onun evrendeki yerini mistik, mütefekkir edayla okur. Bu bakımdan sanatında malzeme, nesiç ve duygu yönüyle bütün Türk ve İslam tarihini öne çıkaran Erdem'in şiiri, dil-estetik tarafıyla da Türk şiirinin süregelen tarihsel birikimine dâhil olma çabasını yücelterek “sahih” bir alanda kalınma çabasını görünür kılar. Zira şiirde sahilğin bir yönü de geçmişin birikimine bakar. Nitekim Erdem'e göre de şiir; “*tarihsel şuurla irtibatlı, ebedî insanın var olma hakkını savunan bir sanat(tır)*” (2013: 28). Tarihsel şuursa edebiyat, dil ve sanat mirasından bağımsız olamaz. Erdem, şiirin her şeyden önce bir *dil işi* olduğu dolayımında kalarak varolma meselesiyle ilintileyip gerçekliğin ruhuna dil olarak nüfuz edebilmenin en saf yolu olarak görür: “*Çevremizde görüp görmediğimiz ne kadar fiziksel ve fizikötesi olgu ve gerçeklik varsa onları kavrayamadığımız, ruhlarına nüfuz edemediğimiz vakit derin bir cehaletin içindeyiz demektir*” (Erdem, 2003). Şair, dili bu zorunlu kavrama ve nüfuz çabasını yani dünyada bulunuş “*mucizesini*” aydınlatabilecek tek değer olarak belirler.

Erdem'in şiirlerinde, Cahit Zarifoğlu'nun imge kurma biçimlerinin, kendini dilde bulma çabasının, insanın dış dünyayı onun bir parçası olarak algılayıp biçimlendirme zevkinin, detaylarda yüceliğin izlerini arayışının; Sezai Karakoç'un coğrafya ve medeniyet yorumlaması ile şiirdeki anlatım biçimlerinin izleri sürülebilir. Ancak Ömer Erdem, Zarifoğlu'nun şiir tekniğinden etkilenmediğini fakat başka bakımlardan izlerinin olduğunu

söyler: “*Ne var ki zamanla onun şiirine yöneldikçe şiirin ne’liği hakkında çok kıymetli incelikler öğrendim. Bu şiirin ne’liği, her okuyuşumda dünyaya sızmış kutlu ve esaslı bir acı olarak iliklerime, beynimin en uç noktalarına kadar yayılıyor*” (Erdem, 2003). Nihayet onun, Türk ulusunun tüm sanat, kültür ve medeniyet birikimini bir zemin olarak kabul edip yine ondan ve kendi deneyimlerinden devşirdiklerini modern-mistik bir duyuşla sunduğu söylenebilir. Onun modernliği, zamanının tinselliğini kavrayabilmesinden; mistikliği, Müslüman şair olma bilincinin ötesinde varlığı ontolojik bir bütün olarak anlamlandıran (sadece bilgi ve algı değil) duygulanımından doğar. Yani sadece teolojik bir duyuş değil, eşyayı kavrayış biçimi olarak mistik bir tavır söz konusudur.

Ömer Erdem’in Şiirinde Gerçeklik

Ömer Erdem’in şiirlerinde sözün teslim edildiği şiir kişisi, gerçekliği kavramaya çalışırken daima “varoluş sorgulamaları” yapar. Bu yüzden doğrudan doğruya kendisinden hareketle bütün varlığa yönelen bir bakış ve görme biçimi geliştirir. Bu şiirlerde esas olan, varoluş durumlarını sorgulayıp araştırırken kendini ontolojik bakımdan konumlandırmaya çalışan ve huzuru arayan bireyin deneyimleridir. Deneyimleme sürecinde özne, varoluş ızdırabı ve dünya sancısını vurguladığı arayışlarını gerçekliğin ele geçirilme yolu gibi sunar.

Dünyanın evveli ile sonrası arasındaki bulunuşun mekânı olan bu *ara yerde (dünyada) bulunmanın* anlamına dair süregelen sorgulamalar, devam eden varoluş sancısını dayattığı için özne, gerçekliği daima trajik bir oluş olarak dile getirir. Bu trajedi, doğrudan doğruya Batı sanatındaki kahramanın trajedisine benzemez. Ioanna Kuçuradi; Max Scheler’in düşünceleri bağlamında, trajik kavramının iki yüksek ve olumlu değer arasındaki “zorunlu” çatışma durumunda seçim yapılması ve sadece birinin gerçekleşmesinin mümkünlüğü ile ilgili olduğunu belirtir (1997: 11-26). Temelde aynı olmakla beraber F. Nietzsche’nin trajik görüşünderse “yüksek ama karşıt (biri olumlu, diğeri olumsuz) değerler çatışır; dolayısıyla “bir tek değere hem ‘evet’, hem de ‘hayır’ denilir” (Kuçuradi, 1997: 44). Ömer Erdem’in şiiri bağlamında ise trajik olan, varoluşun kendisidir yani arzu edilen, özlenen ile ona engel koyan varoluş arasında öznenin sıkışmışlık durumudur. Öyleyse Nietzsche’nin yaklaşımına yakın bir durum söz konusudur. Bu anlamda “evvel” (2010: 11-12) şiiri, bir anayurt bilgisine sahip şiir kişisinin trajiğini ve trajiğin kökenini gösteren bir metindir. Şiirin bazı dizeleri şöyledir:

“söylenecekler daha söylenmeden evvel

sen gelmeden ve ben gitmeden evvel
(...)
bilinen ve bilinmeyen ne varsa onlardan evvel
(...)
şiiir Allahın dilinden düşmeden evvel
kamuş dağlanmadan evvel kumaş biçilmeden evvel
(...)
şimdi neredeyiz diye soruyorsun ondan evvel
(...)
biz orada olmadan oradayken orada olanlardan evvel
üzümüñ ve incirin ve hurmanın çapağından evvel
(...)
yerin altından ve göğün kulelerinden evvel
(...)
biz ordaydık ve bunu bilmeden bildirilmeden evvel
çıplaklıktan evvel ve doymaktan ve açlıktan evvel
biz ordaydık ve bunu bilmeden bildirilmeden evvel
biz ordaydık ve burayı bilmeden buraya düşmeden evvel”

Ömer Erdem’in sanatında poetik bir metin olarak değeriendirilmeye elverişli durduğu savunulabilecek olan bu şiiir, sonunda bir yüklemle bağlanmaz ve tamamen zaman zarfi gibi yapılır. Ancak şiiirdeki zamansallığa rağmen duyuş, baskın biçimde mekânla ilgilidir. Şiiirin vahiy merkezli bağlamı içinde, bulunabilecek belki en uygun sözcük olan “evvel”in yerli yerinde, sıkça ve vurgulu biçimde kullanılması, bu sözcüğu insanın evvelden gelip bu dünyada bulunmak zorunda olmasının ve dünyaya karşı yabancığın idrakiyle çekilen sancının imleyicisi yapar. “*kamuş dağlanmadan evvel kumaş biçilmeden evvel*” dizesiyle Mevlana’ya uzanan metinlerarası bağ, ontolojik ve varoluşsal acının yine bu ontoloji ve varoluş ile ilgili olduğunu gösterir. Zira “*Acı, şiiirimizin mayasıdır.*” diyen şair, acıyı sadece etrafımızda olup bitenlerden, hazin olaylardan doğan duygu durumları gibi basit ve yüzeysel olarak ele almaz; çünkü bunlar insan ürünüdür ve ortadan kaldırılabilir. Bu yüzden acıyı daha varoluşsal bir mesele olarak değeriendirir: “*Acı, sevincin ve huzurun karşıtı değildir bende. Daha çok, daha metafizik, saf ve bir o kadar da yalın olandır. İnsan olmanın köküdür*” (2013: 35) Böylelikle şair; *acıyı bütün hayatı kuştan bir fenomen* olarak gören

Schopenhauer (Gökberk, 2016: 404) ile onun ardılı Nietzsche'yi anımsatan bir gerçeklik çizgisinde ele alır. Fakat onunki, nihilist bir temele oturmaz.

Acı izleği üzerinde gelişen “avuntu” (2015: 93) adlı şiirde insan, ney'in trajik ve sürgün kardeşi olarak dillendirilir: “*sen kederinden mutlak avuntu doğan / dile gel, / ney kardeşin değil miydi ayrılık çağında / öyle söyle, söküle söküle / bir dış gibi değil, ipeksi otlar gibi yumuşak topraktan*”. Metnin başında insan teki, dünyaya zorunlu ve asıl'dan kopmuş olmasıyla dolayısıyla “*sürgün*” diye tanımlanır. Kendinden kopulan kaynak Tanrı olduğu için şiir, seküler ya da felsefi bir varoluş düşüncesinden ayrıdır. Aynı düzlemde metin, mutlak bir acıya terk edilmiş olma fikrini de dışarıda bırakmış olur. Bunun yanında modern çağın “*kederinden mutlak avuntu doğan*” insanına; kendisinden kopulan kaynağa/Tanrı'ya geri döneceği hatırlatılır. Erdem'inki ilahiyatçı bir davet değil, modern insanın kendi varlık düzleminden kopuşuna karşı onu tinsel ve ontolojik olana geri çağırmadır. Şiirin ufku, insanın gerçeklikle olan yanılısamalı ilişkisinin altının boşaltılması, algı dünyasının tamiri yönündedir. “... *değil miydi*” sorusu, bunun üsluplaşması olarak anlaşılabilir. Zira zaten mutlak kabule (hakikate) yaslanan şiir kişinin alacağı muhtemel yanıtın “hayır” olması imkânsız görünür. Metnin sonunda; “*bize dünya / avuntunun büyük tırmanışı yokluk dağı*” denildiğinde Sisifos'u akla getiren (Sisyphian) şekilde bir kısırlığı imleyen modern insanın yanılısamalı avuntularına karşı “*yokluk dağı*” olarak ima edilen “*fenafillah*”ın yani mutlak yok oluşun yerine -ama yine de mutlak yokluk mecazıyla gelen-mutlak varoluş sunulur.

Ne var ki insan “*ipini sarkıttığı dünyadan*” bir avuntu ummaya devam eder. “Dünyaya Sarkıtılan İpler” (2010: 191) şiirinde bu umuttan uzakta durarak; “*Tan vakti konuşunca içimdeki yara*” diyen şiir kişisi, *herkesleşmeye* karşı ayak sürüyüp “evini” -ama asıl evini- arzular. Şiirin üçüncü ve beşinci bentleri şöyledir: “*Herkes bir ip sarkıtmış dünyayı bekliyor / Evlere bak kiralık evler / Oysa ben / Evime bir yabancı gibi dönemem // (...) // O cazibeli ırmağın ağzında / Gördüm / Sallanıyordu herkes / Kendi sarkıttığı ipin ucunda*”. Şiir kişisi, cazibeli bir ırmak gibi duran dünyayı arzulamayı, ona ait olmayı reddeder. Arzulayanlar, “*Kendi sarkıttığı ipin ucunda*” sallanan talihsizler olarak görsel bir imgeyle resmedilirken şiir kişisi, bu aldanişın ötesinde “evvel”i, kopup geldiği evini özler. Özne için emin olunacak yer/zaman odur. “*Oysa ben / Evime bir yabancı gibi dönemem*” diyerek varoluşsal arayışının ufkunu işaret eder. Bu söylenenlerin kendi başlarına yeni ve özgün bir bakış açısı getirdikleri söylenemez. Ancak Erdem'in öteki şiirlerinin bir parçası olarak ve hem teolojik ve ontolojik düzlemde hem de modernizmin gerçeklik saptırmasına yöneltelen eleştiriler bağlamında yaklaşıldığında, şairin sözünü ettiği “evinin” kendisini

aşarak evrensel düzeyde insanın tabii olandan kopukluğunun ve toplumsal planda da kültür-medeniyet ufkundan uzaklığının getirdiği acının da irdelendiği; bu ikisi birer zarf olarak alındığında insanın yaratılışından ve varlık amacından saptığı düşüncesinin esas alındığı çıkarılabilir. İnsanın, kendisini bütün tabiiliği içinde insan olarak tutan ontolojik değerlemeleri ile kutsal olan ve kutsal olanın gözetilerek inşa edildiği medeniyete ait değerleri, Erdem'in şiirlerinde aranan o yitik evin temel taşlarıdır:

Bu bağlamda evi düşünmek, evi kurmak ve bunu yaparken de hep doğayı akılda tutmak kadim ruhsal konumlanışımızla ilgilidir. Kendisini doğanın bir canlı süreği gören insanlık anlayışı uzun vadede sadece insan türünün değil bütün canlı ve cansız varlıkların da manevi güvencesidir. Ev doğayla kurduğumuz esaslı etkileşimin ilk ve en estetik formudur ve insan buradan adım adım şehre ve en sonu da kültür dediğimiz atmosfere çıkar (Erdem, 2017c).

Şiir kişisi, “evim” derken hem kul olma bilinciyle hem millet-medeniyet şuuruyla hem de moderniteye karşı direnen birey-özne olma duygusuyla konuşur. Her şeyden önce o, dünyada ve modern toplum içinde yalnızlıktan muzdariptir. “karanlık yani benim ışığım sana” (2010: 196-198) adlı şiirde onun yalnızlığına, iç benine, ironiyle güçlenen biçimde bir ışık bildiği kendi karanlığına sığınışı görülür:

“Çarpılmışım...
Çarpılmışım bir kere karanlığımın tadına
İnebilsem titrek yanlarımla kapkaranlık
Bir kökten yol bularak
İnebilsem karanlığımdaki ışığa
Bana doğru yönelen bir akrep öpüşünden
Benden sana yönelen bir akrep öpüşünde
(...)
Boş ve dokunaklı bir yıkık ev görünce
Başlayan karanlığım
Saçımın kokusundan bulanana yalnızlığım
Sana sana yalnız sana sığınırım”

“İnebilsem karanlığımdaki ışığa” diyen özne, varoluşsal anlam boşluğunu yine kendi karanlığından devşirmelerle doldurması gerektiğini düşünür. Bu yüzden “yalnız sana sığınırım” ifadesindeki teslimiyetin Allah’a değil de normalde olumsuzlanan bir kavrama

(yalnızlığa) yöneltilmesi, şiirde konuşanın bir sığınak olarak kendi yalnızlığında keşfettiği ya da keşfetmeyi umduğu dikey eksenli aşkınlık olarak anlaşılabilir. Bu aşkınlıkta karanlık imgesi, varoluşsal acı ile aynı gönderimi yapar gibidir. Nitekim Ömer Erdem; “*Benim duyduğum[,] ışığın içindeki acıyı görmekten ibaret. Karanlığın sesini, insan olarak, ölümlü bir varlık olarak duyuyor olmak. Yaşadığımız coğrafyanın insana ve varlığa vuran arkaik gölgesi bu duyuyu hep canlı tutuyor.*” (2013: 35) diyerek gerçeğe ulaşmanın yolunun yine kendi karanlığından, kendi yalnızlığından geçtiğini vurgular. Varoluşçu felsefede de gerçeklik, öznel bir algıdır; her birey kendi gerçekliğini inşa etmekle sorumludur. Onu inşa ederken daima bir öteki tarafından engellenmesi muhtemeldir. Dolayısıyla kendine yönelen insan, ister istemez ayrıksılığa ve “ötekiler”in yücelttiğini terk etmeye yazgılıdır. Bu doğrultuda Ömer Erdem’in şiirlerinde modern toplumun dünyayı bozuma uğratması, ısrarla işlenen izleklerdendir. Örneğin “aferin” (2015: 47) adlı şiirde konuşan kişi, modern insanın ontolojik bozgunculuğuna ironik bir eleştiri yönelir:

“tamam saldırdıklarınız adam değil aferin
onların da gözleri kanlı sizin kadar aferin
ya biz ne yapalım şu su zerrecikleri
ya biz nereye gidelim şu yıldız kümecikleri
zalimden kenar durmak kötü mü aferin
şu binaları kimler dikiyor böyle Tanrıya karşı
göklerin kalbini kimler çiziyor”

Bunca bozulma ve yıkım karşısında doğanın dile getirilerek şiirin öznesi olarak konumlandırılması, anlamlı bir yarılmayı işaretler. Şiirde etkiyen bilinç, kentten uzaklaşarak doğaya doğru açılır. Genel olarak ise Erdem’in şiirlerinde konuşan özne, doğanın dinginliğine ve tabii oluşuna sabitlenerek insani olana, mistik duyarlılığa doğru bir açılıma ve tefekküre girer. Zira şaire göre doğa, insanı konuşan tek dildir: “*Doğa ebediyen konuşacak ve hepimizi bürüyecek tek dil belki sonuçta. Ben doğaya her yönden açık bir özneyim. Doğaya çıkmasaydım, ona teslim olup diline kulak vermeseydim, takılacağım çalılığın çiziklerini tahayyül bile edemem. İlhan Berk, şair hayallerini değil, yaşantılarını yazar, der bir yerde*” (Erdem, 2017ç). Buradan, insanın kavraması gereken “gerçeğin”, doğanın gerçekliğinde bir cevher gibi yattığı düşüncesine ulaşılabilir. Ömer Erdem’in şiirlerinde bu cevherin keşfine çıkılmış gibidir. Saf cevher, kendini ancak saf bir bilince açar. Modern insansa saflığını çoktan yitirmiştir ve modernitenin yanısamalı gerçeklik dayatmalarının her

türlü baskı aracı altında insan, edilgenleşmiş olarak nesneyle eşitlenmeye itilir. Erdem'in şiir kişisi, özne-birey olarak her türlü baskı ve baskılayıcı etkiden, olgudan, güçten uzakta özgürlüğünün bilinciyle dünyayı saf biçimde anlayıp anlamlandırmaya çalışır. Bu özne-birey, onun bütün şiirlerinde az çok bir ruh gibi gezer. O, metinleri insandaki tinsel ve ontolojik boşluğun doyurulma ihtiyacı olarak örerken kendi varoluşunu da inşa eder. Bu şiirlerde doyum sağlanacak kaynak da belirsiz değildir. Ne var ki, doyumuna ulaşmamış tin, sürekli dalgalanmalar hâlinde, arayışlarla kendini inşa eder. Bu noktada, Zarifoğlu'nun; "burası bir adam / bir aşk çapında / bir çeşit hapishane tutulan" ("Orası Neresi Burası Bir Adam") (2017: 35-36) dizelerini hatırlatan "bir.adam" (2010: 108) adlı şiir, örnek verilebilir. Şiirin ilk kısmı şöyledir:

"bir. adam. var. odamda.
perdeleri sallayan.
bir adam. var.
havluda. sarındığım leylak.
bir adam var. mutfakta.
bir adam. yarım ekmeğimden ısırın."

Şiir metninde nokta işaretleriyle imlendiği üzere sürekli olarak engellenen, henüz ben'ini idrak ve inşa edememiş kişinin kendini yine kendine yabancılaştırmasından söz edilebilir. Yabancılık, şiirin adında ve formunda başlar. Nokta işaretleri, görsel bir imge olarak dururken durup düşünen, şaşırın, dış dünyaya karşı çocuk "bilgisizliğiyle" etrafı kolaçan eden şiir kişinin ruh dünyasındaki boşlukları, eksiklikleri, tamamlanmamışlıkları anlamsal düzleme yansıtır gibidir. *Yarım Ağaçlar* gibi (belki yarımca) sallanıp duran ruhuyla bu "adam", Lacan'ın "ayna evresi" (bkz. Homer, 2013: 41-44) kuramında tanımladığı üzere çocukların yansıtıcı bir yüzeyde kendi imgesini fark etmeye başlaması gibi bir sürece girer.³² Tinsel yanıyla şiirden şiire dolaşan bu adam, Ömer Erdem'in öteki metinlerinde özne-birey oluşuyla görünecektir. Örneğin; "kendim" (2017d: 30-31) başlıklı şiirin son kısmı, konuşanın kendine yönelen idrakiyle şekillenir:

"saymayı bıraktı
hızı ve yavaşlığı da

³² "Ayna evresi" kavramına Enis Akın'ın şiiri bahsinde değinilmiştir.

onu gördüler sokakta
işte, masada, trende
çiçek aldı bir yetim güzele
dünya çok dokundu,
yaşayan
yaşayan o değil bu şiirde
ters dönmüş bir kaplumbağa belki de”

Burada “dünya çok dokundu” diye anlatılan; “ters dönmüş bir kaplumbağa” hâliyle “adam”, zihnen kendinin idrakinde olan özne-bireydir ama eylemsel olarak etkin değildir. Daha doğrusu, Varoluşçu felsefenin belirttiği üzere dünya, bir öteki olarak onu sürekli engeller. Oysa varoluşunu gerçekleştirmek isteyen kişi, kendinden ve her şeyden sorumlu, etkin öznedir, eylemliliği ile vardır. Bu ideal nitelikteki kişi, ontolojik ve varoluşsal boşluğa karşı “kavga” verebilen sorumlu kişidir. Bu yüzden Erdem’in şiirinde kendi varoluşunu gerçekleştirmek için çarpınan şiir kişisi, en başta kendi kendisiyle “kavgaya” girer: “yumruğa gidiyor bir adam her gün kendisiyle / arka bahçede dövüşüyor yan duvarda vuruşuyor / kan ter içinde yaşa var ol vur kır yankısı içinde / gölge gölgeyi pençeliyor diş dişe geçiyor” (2017d: 19). Dolayısıyla varoluşun anlamını araştıran özne, artık edilgen değildir. Bu dolayımında Erdem’in bütün şiirleri düşünülürse konuşanın eleştirel kimliğiyle medeniyet, tarih, kültür, inanç, dil bilinci üzerinde sabitkadem oluşuyla; anlamlandırma süreçleri dâhilindeki sorumlu ve etkin duruşuyla; eylemselliğiyle kendi gerçeklik algısını inşa edip varoluşunu gerçekleştirmekte başarı gösterdiği söylenebilir. Fakat tamama ermemiş olmak, varoluş inşasının sürekli ve bitmeyen bir çaba olmasından doğar.

“kendim” şiirinde dünyanın kendisine çok dokunduğu görülen özne, dünyayı mevcut biçimiyle reddederken kendisini reddedilmişlerin yanında konumlandırır. Bunun en açık bir örneği olan “beni” (2017d: 41-44) adlı şiir; herkesin az çok şahit olduğu, tecrübe ettiği ya da gözlemediği hayat parçalarını gösterir. Bu yüzden okurun, metinle kendi hayatı arasında özdeşlik kurması beklenebilir. Şiirin bazı dizeleri şunlardır:

“beni eksikliğe yazın”
“pis kokulara yazın beni”
“güzel olmayan kadınların aynalarına”
“kurşunlanmış şehir tabelalarına”
“borçlu adamın dar uykusuna sokun”

“ekmeğin bayat dilimi / o bana düşsün”

“otobüslere / arka sıralara”

“yanıma oturtun şişmanları”

“kuyruklara ekleyin beni / üst aramalarına / şüpheliler odasına / simit satmanın yalvarışına”

“şehirlere gidemeyenlerin / umuduna yazın beni”

Yapısökümcü bakışla söylenirse, “eksiklik” sayılanlar, asla hayatın öteki parçalarından daha değersiz değildir.³³ Hayatın gerçekliği; az, eksik, sorunlu, hatalı, karanlık, siyah, zayıf, hasta, çirkin, ölümlü, deli, şizofren, pis, bayat gibi her türlü sıfatı içkindir. Modernizmin biçimlediği çağda tüm bu nitelermelerin iyice öznel ve göreceli hâle gelmesi, gerçekliğin de saptırılmış olduğunu garantiler. Öyleyse egemen söylem, yanılısamaya dayanır. Böylece çağın ve modernitenin onaylaması, bir iktidar alanına dâhil olmayı işaret eder. Ömer Erdem, dünyayı reddederken onu yaratılmışlığıyla değil, inşa edilmişliğiyle ele alır. Dolayısıyla onun şiiri; modern algıyı, toplumun faydacı (pragmatist) tavrını reddederken ve ona karşı çıkarken toplumun tam da iktidarını kazandığı yere saldırmış olur. O, buradan bir merhamet devşirerek gerçekliği insanî alanda kurar.

Ömer Erdem’in eserleri, varoluşun inşasını merkeze almakla birlikte, şiirlerdeki bilinci yüklenen öznenin ufku, daima şehre ve topluma dönüktür. Çünkü kentlerden ve modern toplumdan uzaklaşarak doğanın saflığına dönse de onunki, bir salon adamının romantik kaçıışı değildir. Şiirlerinde toplumun, ait olunan milletin gerçekliği vardır. Bu yönüyle, onun sanatını inşa eden fikrî-düşünsel arka plan, şairin toplumsal gerçeklik algılarında kendini doğrular. Ne var ki bu, tersinden bir doğrulamadır. Erdem’in şiirleri içinde poetikasının düşünsel cephesi bakımından başlı başına bir metin olarak okunma imkânı veren “kireç” (2010: 1) şiiri, bunun iyi bir örneğidir. Metnin birinci ve üçüncü bentleri şöyledir:

“mutluluk bile iklim işi

şu masanın etrafındaki türkler

arkalarındaki perdenin işlemleri kadar uyumlu değiller

(...)

³³ *Split* (Shyamalan, 2016) adlı film, bu konunun iyi bir gösterimi olarak örneklendirilebilir.

şu sözlerin geçtiği yurda bak
dün süt gibi kardeşlerim vardı
bugün kireç akıyor yüzümüzden”

Şiir kişisi, milletinin ve ait olduğu toprakların çürümüş yanlarını gündeme getirirken kendini acizyet içinde hisseder. O, acizken öteki insanlar da azabın acısını tadar. Bu çerçevede Erdem, edilgen bir şekilde sadece birtakım saptamalarda bulunmak yerine en azından şiir okuruna yine şiir vasıtasıyla; “*kendi insanının, kendi kültürünün, buna bağlı olarak kendi varoluşunun arkeolojisini yapmaya girişme(yi)*” önerir. Ona göre, gerek bütün dünyada gerek Türkiye’de insanların birey ve toplum planında “*varoluşunun tam neye denk geleceği*” sorunu, tek tek herkesin yaşayıp tecrübe ettiği birer azap süreci gibidir (Erdem, 2017a). “kireç”te de bu azap çağında hissedilen acizyet, bir iç sıkıntısı olarak kireç imgesine yüklenen çağrışımlarla dile getirilir. Şair, tarihi şiirle beraber anlamlandırmayı önerirken şiirin Türkiye’nin acısına, kalbine, gençliğine, Türkiye’nin “*ikiyüzlülüğüne*” dokunacağını belirtir ve ekler: “*Biz kendimizle yüzleşemiyoruz. Bir kahramanı anlatsın şiir bize. Oysa insan kahraman değildir. İnsan bir muammadır, sonsuzdur*” (Erdem, 2012a). Bu bağlamda Erdem’in *İstanbul’a* adlı kitabı, bir bakıma baştan sona şiir-tarih-İstanbul birlikteliğinde bir arayış, öte taraftan da bir hatırlatma çabası olarak yorumlanabilir. “ışığa inanma günü” adlı şiirde “*istanbul türklerin tonudur demişler*” (2019: 18-20) diyen şiir kişisi, toplumsal belleği mekânlaştırıp oradan tarihsel bir bakış açısı geliştirmeye çalışır.

Erdem’in şiirlerinde itiraz eden ve iç sıkıntısı yaşayan şiir kişisi, dolaylı olarak bir itirafta bulunup toplumsal gerçeklikle yüzleşirken, kendisini yalnız bulur. Öte yandan yalnızlık ve iç sıkıntısı; modern çağın yalnız kalmış, ufuklarından “insanı” silmiş bireylerinin varoluşlarındaki boşluğu insandan başka şeylerde aramalarıyla katlanır. Öyleyse insana, şiire, sanata lazım olan “kahraman” değil, bütün hâlleriyle “insan”dır:

“her şey bir insanla başlıyor belki
bir kadınla başlıyor bir babayla
bir uyuyan şeker kızla başlıyor her şey
bir öğretmen eliyle başlıyor
bir dost nazarıyla başlıyor
insan insandan ürktüğünden olacak
meşelere bakıyor bulutları sayıyor

eğilip bir köpeğin burnuna dokunuyor
bir kediyle konuşuyor mutfakta
uçup giden kuşların arkasında ağlıyor
balıklara yazıklanıyor
toprağın üşüyüp üşümediğini düşünüyor
insan insanın dışında insanı arıyor iyi mi...”

“Kuş bakışı” (2012b: 65-74)

Erdem’in sözünü teslim ettiği özneye göre, artık “insan”, insanın yitiğidir ama neyi arayacağını da bilmez. Üstelik böyle bir kaygısının olduğu da söylenemez. Oysa insan, kendi gerçekliğini ancak insanla ve insanlar arasında deneyimleyebilir. Bu yüzden şiir kişisi, toplumsal gerçekliği, hayret, bıkkınlık ve iç sıkıntısı ile seyrederek. Ömer Erdem için ise bu seyrinde sanatın soylu bir direniş yolu olarak alımlandığı sonucuna varılabilir.

Bütüncül olarak; Ömer Erdem, çağın şartlarının insanı bir yere bağlı olma zorunluluğundan kurtardığını; buna koşut olarak zihinsel özgürlüğün de daha mümkün olduğunu düşünür. Şair, zihinsel özgürlüğü sanatın özgürleştirici alanında bulur. Çağdaş sanatın dili, gerçekliği çağın dayatımlarına karşı yeniden kurgulamayı gerektirir. Gerçekliğin kendini açık edeceği yer ise doğanın saflığıdır. Kendi gerçekliğinden kopmuş olan modern insan, kendisinin ontolojik konumunu bulmak zorundadır. Bu anlamda şiir ve dil, temsili nitelik kazanır ve şair, insanı gerçekliğine döndürmeye yönelik bir dil arayışına girer. Doğanın mistik-metafizik uyarımları, şiirde varoluşsal ve hakikat merkezli sorgulamalara karşılık gelir. Bu sorgulama süreçlerini estetik dolayım olarak şiirleştirdiği söylenebilecek olan Ömer Erdem, şahsî tecrübelerini bir görme biçimi olarak sunar.

Sonuç

Ömer Erdem; çağdaş sanatın tekniklerine, içinde olunan geniş zamanın gerçeklik algılarına açık olan eserleri, okurun çeşitli yorumlamalarına imkân vererek çağın estetik yönelimlerine uyum gösteren tutumu, lirik öznenin ontolojik bütünlüğünü sağlamaya çalışan gerçeklik tasarımları dolayısıyla modern ve çağdaş bir sanatçı olarak nitelendirilebilir. Şair, bir tavır olarak eşyaya, dünyaya ve insana dair görme biçimleri ile de mistik-metafizik bir duyuyu öne çıkarır.

Onun şiirlerindeki özne, gerçeklik sorgulamaları sürecinde, hakikatçi kabullerin zemininde sabitkadem durarak, vahyin verili kozmolojik bilgisine sadakat gösterir. Fakat dünyaya ve bütün evrene doğru arayan, sorgulayan, anlamaya çalışan bir özne olma yaklaşımı, ona deneyimler üzerinden bir varoluş inşasının imkânlarını sunar. Bu noktada mistik-metafizik duyuş, teolojik olduğu kadar ontolojik bir hüviyet kazanır. İnsanı doğaya efendi olarak değil, onun bir parçası olarak konumlandıran şair, kendi yerinin-yurdunun neresi olduğunu araştırır. Şiirlerdeki gerçeklik algısı, bu düzlemde somutlaşır. Hakikatin verili bilgisi, bir tefekküre dönüşür ve şair, hakikat bilgisinin bir bakıma “sağlamasını” yapar.

Ne var ki verili bilgi ve onun deneyime dayalı açılımı, şiir kişisini/şairi toplum, çağ, modernite ile karşı karşıya getirir. Zira bu ikisi arasında temelden bir çatışma vardır. İnsanın yitirilişi, doğadan ve tabii olandan uzaklaşma, kültür-medeniyet birikimine karşı yozlaşmışlık, milletin kendi içinde ayrılmış olması, asıl olandan (İlahi olandan) kopma, ontolojik bozulma gibi iddialar, bu çatışmanın olumsuzlanan cephesinde toplanır. Dolayısıyla hazır gerçekliği birey ve toplum planında bir yıkım-bozulma olarak gören şair, eleştirileri kadar tekliflerini ve tekliflerinin kaynaklarını da belirler. Böylece gerçeklik algıları, birey ve toplumu aşarak evrensel düzeyde insana bir gelecek tasarımı sunar: İnsan, yeniden insanı keşfetmeli, ufkunu insana göre belirlemeli; şiir okuru, yine şiir üzerinden bir tarihsel bakış açısı oluşturmalı; kentin ve modern toplumun yanlısalarından saf gerçeğin yatağı olan doğada kendi ontolojisini hatırlamalı; vahiy merkezli bir hayat inşa etmeli; yüzünü kültür, millet, coğrafya, medeniyet öğelerine geri dönerek bunlarla kendini sağaltmalı; toplum/millet kendisiyle yüzleşip “ikiyüzlülüğünü” kabul ederek özüne dönmelidir.

Düşünsel zeminde kendi medeniyet ve coğrafyasının, miras aldığı değerlerin etrafında sanat üretiminde bulunan Erdem’in şiirleri; bir dil olarak somutlaştığında, tecrübe dilinin kullanılması, hayata ve gerçeğe sabitlenme, okurun muhayyilesine ve zihnine saygı mesafesinin korunması, modern estetiğin içselleştirilmesi, insanın kendi trajediği içerisinde yakalanabilmesi, insan hâllerinin aktarımı, dolayımıyla estetik bir bütün arz etmesi gibi nitelikleri bakımından gerçeklikle güçlü bağlar kurmuş sayılabilir.

Yanı sıra; Erdem’in *Evvel*’den itibaren daha usta bir sanatçı olduğu gözlenebilirse de onun şiirinde başından itibaren bazı noktalarda şiirsel gerçeklik zedelenir, örselenir, sahici anlatım öznel/tartışmalı alanlara yönelir. Bunun somut nedenleri arasında sıkça benzetmelere gidilmesinin getirdiği sanat dışılıklar ve okurun edilgen bir konuma itilmesi, imgesel olmayan realist bir anlatım içerisinde insana ait hâllerin eşyaya yüklenen insani

duygular üzerinden anlatılması, bağlamla uyuşmayan sözcük seçimleri vb. olduğu savunulabilir. Ancak bunlar, Ömer Erdem şiirinde ana omurgayı temel bir biçimlendirmeye sokmaz ve küçük sapmalar olarak değerlendirilebilir.

2.6. HAYRİYE ÜNAL

“İhlâl edendir inşayı başlatan”
(Ünal, 2018a: 80).

Hayriye Ünal

Hayriye Ünal, 1973 yılında Afyon’da doğdu. Esasen Fethiye’lidir (Muğla). 1997’de ODTÜ Matematik Bölümünden mezun oldu. 1998 yılında İran Büyükelçiliğinin Tahran’da Avrupa ve Orta Doğu ülkelerinden seçilmiş öğrencilere verdiği Farsça dil ve edebiyat eğitimi programını; 2005’te de Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yüksek lisansını tamamladı. Öğretmenlik, radyo programcılığı, düzeltmenlik ve editörlük yaptı. *Hece* dergisinin yayım kurulundadır.

Şair, edebiyat hayatına 1997’de *Hece* dergisinde İngilizceden çeviriler yayımlamakla başladı ve ilk şiirini de aynı yıl yayımladı. Şiir, yazı ve çevirileri; *Dergâh*, *Atlılar*, *Hece*, *İpek Dili*, *Kaşgar*, *Kökler*, *Kitap-lık*, *Varlık*, *Edebiyat ve Eleştiri*, *Son Duvar*, *Kırklar*, *Merdivenşiiir*, *Yasakmeyve*, *Karagöz*, *Natama*, *Üçüncü Mevki*, *Mahalle Mektebi*, *Kırkinci Kapı*, *Türk Dili*, *Bakmaklar*, *Yeni Dergi*, *Hacı Şair* ve *Heves* gibi dergilerde, bazı fanzinlerde ve internet sitelerinde yayımlandı.

Ünal’ın modern Türk şiiri üzerine çalışmaları da vardır. Bunlar arasında Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, İlhan Berk, Ülkü Tamer, Cahit Zarifoğlu gibi modern Türk şiirinin önemli temsilcileriyle ilgili incelemeler yer alır. Ayrıca roman, hikâye ve sinemaya dair yazılarıyla yeni hikâyecilere dair incelemeleri vardır.

Şair, *Gerekli Açıklama* adlı şiir kitabıyla 2010’da TYB’nin “Yılın Şiir Kitabı Ödülü”nü aldı. *Başkasının Sınırlarında Şair – Şiir Eleştirisi Üzerine* (2016) adlı kitabı da aynı yıl ESKADER tarafından “Eleştiri Ödülü”ne, TYB tarafından da Edebî Tenkit dalında ödüle değer görüldü.

Şiir Kitapları: *Saçları Vardır Aşkın* (2000), *Âdemin Kızlarından Biri* (2003), *Sert Gececek Bu Kış* (2006), *Gerekli Açıklama* (2010), *Şimdi Aşk Ebediyyen Değişir* (2013), *Yüz Sene Daha* (2018).

Eleştiri-İnceleme Kitapları: *Eşikteki Özgürlük - Çok Sesli Şiir* (2011), *Tahlil Tahrip İnşa – Modern Şiir Eleştirileri* (2014), *Başkasının Sınırlarında Şair – Şiir Eleştirisi Üzerine* (2016), *Yazmayan İki Kere Ölür* (2018).

Hayriye Ünal'ın Şiiri

Kadın şairlerin çeşitli nedenlerle ötelendiği Türk şiirinde var olabilmenin görece zorluklarını aşmayı başardığı söylenebilecek şairlerden biri olan Hayriye Ünal, sanatçı kimliğini doksanların sonundan başlayarak inşa eder. Ünal'ın bugünün şiirinde bir temsil değeri kazandığı öne sürülebilir. Bu temsiliyette alışlageldiği üzere cinsiyet söylemi belirleyici değildir. Ünal'ın şair kimliği, *kadın-oluşunu* merkeze almaz. Nitekim ondan bağımsız okunduğunda şiirlerinin çoğunun feminist tutumdan ya da kadın-erkek ekseninden uzakta inşa edildiği kavranabilir.

Hayriye Ünal, dergilerde gösterdiği çabanın verimi olarak şiire dair belli bir birikimin de sahibidir. Dolayısıyla onun şiir türüne ve Türk şiirinin seyrine eleştirel bakışı, bu alandaki değerlendirmeleri, incelemeleri, “söz sahibi” olmasına imkân sağlamış görünür. Nitekim ilk kitabının ilk şiirinde “*Anlatacaklarım var*” diyen şair, eleştireliliğini ve teklif getirme tutumunu daima korur. O, eleştirel söylemiyle şiirin modern düzleminde kalır. Zira “*Modern sanat eleştiricidir, en başta da modernizmi eleştirir*” (Ünal, 2008). Şairin bu temel bakış açısı, bir yanıyla şiirde söylenenlerin güçlü bir zemine oturmasını karşılayan sahilik olgusuna imkân hazırlar. Fakat Ünal'ın eleştirirken getirdiği yeni teklifler, eskinin yerini doldurmaya değil, eskimiş ve kalıplaşmış olanın altını boşaltarak onu yıkmaya, sanatsal kurgu içinde de tüm unsurları eşitlemeye yöneliktir. O, en başta lirik şiiri, şiire dair tüm “*hükümler mecellesi*”ni³⁴, postulatları (mantıksal temellemeleri) ve mistik-metafizik kaygıları reddeder. Çünkü onun sanatı, dünyayı kuşatma çabası olarak anlaşılabilir. Buradan hareketle Ünal'a göre, bir *dil işi* olan sanatın, sanat olarak kaldığı takdirde değerli olduğunu ve dünyanın gerçekliğini bir amaca, bir kaygıya bağlamaktan uzak durmak gerektiğini savunduğu sonucuna varılabilir. Ona göre şiire biçilen üstün rol, ona hemen bir görev (misyon) yükler ve bu, onun modern ve kurucu vasfını zedelemek anlamına gelir. Modern sanatın amacı doğrudan ve sadece iletişim kurmak olmadığından şiirdeki dil de nesnesini metalaştırır. Bu durumda “şiir dili” denebilecek özel dilin ortaya çıkışı hep ertelenir (Ünal, 2013). Söylenen çerçevede, sanata yüklenmeye çalışılan görevin dilde kesinlemeci, mutlakçı, yol gösterici özellikleri de görülebilir. Oysa Ünal'ın şiiri, bu tutumlardan uzak durma ilkesini korumayı esas alır. Bu noktada şairin yer yer aforizma kıvamında söylediği kimi dizelerin söz konusu kesinlemeye ve mutlakçılığa bağlanmaması isabetli olur. Çünkü bunlar, onun bir olguyu ele alışına dair bakış açısını yansıtan çıkarımlar olarak durur; belirlemeci mantığa yaslanmaz.

³⁴ İfade, Sezai Karakoç'a aittir. H. Ünal, yazılarında yer yer bu ifadeyi esas alarak şiirde kurallar koymayı eleştirir.

Dil ve söyleyişte Hayriye Ünal, imgeye mesafelidir, dili fazla zorlamaz ve anlatımcılığa / öykülemeye giden bir söyleşi vardır. Aslında bu, şairin lirik olana karşı nesrin dilini öne çıkarma kaygısıyla ilgilidir. Ona göre, şairane olandan kaçınmak, sahiciliğin bir gereğidir. Yine de bu şiirler, dilin zorlanmamasına ve düz yazıya yakınlığına rağmen kendini hemen ele vermez. Zira konuşan her zaman ve sadece bilinç değildir, bilinçaltı da gerçekliğin eşit kurucusudur. Bu anlamda savruk bir görüntü oluştuğu da söylenebilir. Üstelik şiirin konuşanı, çoksesli poetikanın getirisi olarak söyleşimsel (diyalojik) bir alanda durduğundan okuyucunun zihinsel ve dilsel anlamlandırma süreci, süreğen bir dikkati bekler. Yanı sıra, şairin sık sık tercih ettiği iç kafiye, dil oyunları vb. çoğu zaman dilsel gerçeklik duygusunu örselese de bunun ironi maksadıyla kullanıldığı kimi yerlerde tersi bir etki yapması da mümkün olur ve bu dizelerin dikkatli bir okuru (Eco'nun ifadesiyle “*örnek okur*”u) talep ettiği çıkarsanabilir.

Öte yandan; şiirlerdeki dil, genel anlamda “*beşerî tecrübe*”yi³⁵ dile getirirken simgesel ve mitik bir anlatımla biçimlenir. Bu çerçevede simgesellik, daha çok, tekil gönderimler yapmaya karşılık gelen imgenin tarihsel, beşerî, gözleme dayalı bir “yoğunluk” kazanmasından doğar. Diğer bir deyişle; bugüne ait olgular ve bireysel yaşantı; tarihsel, simgesel, mitik olanın potasından geçirilerek bir başka yönden de güçlendirilmiş sayılabilir. Burada kolektif birikim ve bilinç, kişisel deneyimi doğrulamanın bir yolu olarak söylemsellik kazanır. Ancak söylemsellik, bir tutum biçiminde ortaya çıkmaz; ortak-evrensel tecrübeye gönderimde bulunur. Buna göre şairin, tarihsel seyir içinde zaman-üstü olanı görünür kılmak gibi bir amacı olduğundan söz edilme imkanı doğar. Bu da şairin gerçekliği nerede aradığına ve kişisel bulgularını ne şekilde aktaracağına dair fikir verir. Söylenen bakış açısıyla ele alındığında Ünal'ın ilk iki kitabı ve *Şimdi Aşk Ebediyyen Değişir* dışında kalanların “içindekiler” kısmına bakıldığında düzyazılardan oluşan ya da akademik çalışmalarını anımsatan birer kitap gibi bölümlenmelere gidildiği, uzun şiirlerin alt başlıklar ve numaralandırmalarla devam ettiği görülür. Bu, hem lirik olanın yapısal-görüntüsel olanda da kırılma çabası hem “bütünleme”ye dair bir politika izleyişin getirdiği gerçeklik kavrayışı hem de bu gerçekliğin sunumsal yanı olarak okunabilir. Ancak burada sözü edilen “bütünlük”, ortak tecrübeye, “*kaynaşan bilinçlere*” aittir; gelenekçiliğin tek sesli, hakikatçi, yapısal ve bağdaşık (homojen) ufkunu imlemez. Nitekim Ünal'ın şiirinde poetik esas, çokseslilik olduğu gibi biçim ve biçimde de çeşitlilik söz konusudur; şair, bazı deneysel şiir girişimlerinde de bulunur.

³⁵ H. Ünal da yazılarında yer yer şiiri(ni) “beşerî tecrübe” ile ilişkilendirir.

Genel anlamda bir yönelim olarak çokseslilik, modern şiir içinde belli bir arka plan birikimine sahiptir. Bu birikimin en önemli isimleri için Hayrettin Orhanoglu; Fransız şiirinde Lautremont, Baudelaire ve Rimbaud’yu Türkiye’de de İlhan Berk, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Edip Cansever, Cemal Süreya, İsmet Özel, Lale Müldür, Murathan Mungan’ı sayarak bir çerçeve çizer (Orhanoglu, 2018). Hayriye Ünal’ın belirgin olarak 2007 yılından itibaren olgunlaştırarak çeşitli dergilerde birkaç yazıyla bütünleştirmeye çalıştığı “Çoksesli Şiir Poetikası” ise söz konusu yazıların yanı sıra şiire dair diğer yazılarının birlikte alındığı *Eşikteki Özgürlük* (2011) adlı kitabında ortaya konulur. Bu poetikanın temel savı, çoksesliliğin şiirde başka deneyimlere açılmanın tek yolu olduğu savıyla özetlenebilir.

Ünal, çağın bir gereksinimi ve şiirin günümüzü yorumlamasında en elverişli patikalardan biri olarak gördüğü poetikasını daha çok Mikhail Bakhtin’den hareketle kurup onun roman kuramını şiire uygular. Şair, Bakhtin’in; “*kaynaşmış bilinçler çoğulluğu*” olarak özetlediği çoksesliliğin; “*bir başkasının Ben’inin bir nesne olarak değil ama bir başka özne olarak olumlanması*” ilkesine yaslandığını ifade eder. Amaç, “*dünyanın monolojik bütünlüğünü parçalamak*”tır. Fakat mevcut gerçeklik parçalandıktan sonra parçalar, doğrudan doğruya birleştirilmez. Yeni durumdaki her bir pragmatik parça, özgül bir bilinç düzeyinde anlamlı olacak şekilde bütünlüklü görüş alanına açık şekilde konumlanır. Bu yüzden de çoksesli şiir, romantik ya da idealist birleştirilmeyi reddeder. Ayrıca çoksesli tutum, her bir karakterin eşanlı oluşunu, kendi yazgı anlayışı içinde kavrar. Bu poetikada her şeyin bir aradalığı, yan yanalığı ve karşılıklı etkileşim hâlinde oluşu esastır. Diğer yandan kahramanların gerçeklik algısı, “*dünyanın onlara nasıl görüldüğü*” ile temellenir. Kahramanın ulaşabileceği en yüksek gerçeklik (H.Ü. “hakikat” diyor), onun metindeki yaratım sürecinde ortaya çıkar. Dolayısıyla dışarıdan bir ölçüt olarak dayatılan her türlü “*mecelle*”, geleneksel-yerleşik gerçeklik/hakikat kabulü ve tartma girişimi, daha baştan geçersiz, gayr-i meşru ve başarısızdır (2011: 55-58).

Çokseslilik “*çoklaşma*”yı öngörmekle birlikte bunu “*sürüleşme*”den ayırır. Çokseslilik, çeşitlilik zemininde mümkündür ama her şeyi kabul etmek, her türlü anarşizmden ya da “*serbest atış alanından*” söz etmek de değildir (2011: 60-61). İlkesel olarak ise çokseslilik: Yetkinlik dayatmalarını reddeder; söyleşimselliğe (müzakere hâlinde oluşa) yaslanır; hiyerarşik dayatmaları ve namus, şeref, onur gibi donmuş anlamları içeren kavramsal tapınmaları, üst-anlatıları, geleneksel ağaçları, itaati, mutlak değerleri, şair özneyi vs. yıkmayı amaç edinir; hiyerarşinin yıkımına bağlı olarak sunumsallığı yani söyleşimsel (diyalojik) düzlemde kalınarak sunulanın tek tek öznelere bağımsız ve daha değerli olarak özniteliğiyle sunulmasını gerektirir; “*imkânsız epik*” anlayışını benimseyerek epik

anlatıların reddettiği “açık uçluluk”, “kararsızlık” ve “belirsizlikler” ilkeleştirilir; “*belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi*” (Bakhtin) anlamına gelen çokdilliliği (heteroglossia) ve onun parodik dilini, resmîleşen, meşrulaşan dillere karşı sert muhalefetini benimser (2011: 61-78). Bu poetikaya dayalı şiir, tekilliğin, teksesliliğin, merkeziliğin aleyhinde ve karşısında olarak “öteki”ni başatlaştırır. “*Hükümler mecellesi*”nin talep ettiği tekbenci etiğe karşı en az üç kişinin paydaşlığını koşullayan bir etiği yücelterek politik yanını ortaya koyar. Modern epiğin türsel hassasiyeti ve majör tavrına karşılık çoksesli şiir, çeşitliliği ve daha küçük olanı (minörü) öne çıkarır. İroninin sürekli hatırlattığı “köksüzlük”, çoksesli şiirde yuvalanan yuvasızın temel motivasyonlarından. Bu köksüzlük, politik veya etik değildir; dil ile gerçeğin birbirlerini karşılıklı olarak bağlamsızlaştırma ve yersizleştirme edimleri arasında beliren bir şüpheyi (buralı mıyım, bu dilde/jargonda mı ikamet etmekteyim şüphesini) anıştırmalıdır. Bu şiirin öznesi de mutlaklıktan uzak bir konumdadır; her an yeniden kurulabilir. Dolayısıyla kurgu içinde bir nesne ya da özne olma arasındaki sarkaçta durur. Çoksesli şiir, beşerî deneyimin ancak bu şekilde görünürlük kazanacağına, insanın farklı kişilere ait deneyimlerin etkileşimi içinde bir yoğunluk bölgesi ya da bir düğüm olarak kavranılabileceğine inanır (2011: 344-345).

Ünal’ın poetikasına yapılan ve kendisinin de nispeten anlaşılabilir olarak kabul ettiği birtakım itirazlar/eleştiriler vardır.³⁶ Şair, eleştirileri birkaç başlıkta toplar. Bunlar, kısaca şöyle özetlenebilir:

1. Çoksesliliğin dramatikle bağlantılı olduğundan Türk edebiyatının iyi-kötü kavgasını sahneleyen seyri içinde yerinin belirsiz olduğu,
2. Bakhtin’in önemli bir adam olmadığı ve onun “imansızlık” önermemesine rağmen çoksesliliğin “imansızlık” önerdiği,
3. Kaynak olarak Batılı referans kullanılmasının hata olduğu,
4. Küllî iradeyi hesaba katmayıp cüzî iradelerin savaşımını ön plana çıkarıyor olduğu (bu noktada çoksesli şiir ile postmodern şiirin denkliği iddiasına gidilir),
5. Modern epikle bağlantı kurmayıp ortaklıkları yadsıdığı ve epiğin imkânlarını görmediği.

Burada bir sav olarak “çoksesli şiir” ile “postmodern şiir”in denkleştirilmesi konusunda H. Ünal, “postmodern şiir” diye bir türün tanımlanamayacağını savunur ve; “*Zaten postmodernin ortak zevke ihaneti, sanatsal nostaljiye alaylı bakışı çoksesli şiirin*

³⁶ Bu itirazlar/eleştiriler ve şairin bunlara yönelttiği savunmalar/yanıtlar için bkz. Ünal, 2011: 135-144.

yabancı olduğu şeylerdir.” (2011: 139) diyerek iki kavram arasında kendi ayrım noktasını belirler. Ancak tüm bu eleştiri ve itirazlara şairin yeterince ikna edici yanıtlar verdiğini söylemek mümkün görünmez. Bu çerçevede Çoksesli Şiir Poetikası'nın bir bütün olarak kuramsallaştırılıp dağınık, eksik, boşluklar taşıyan görüntüsünden kurtarılmasına ihtiyaç olduğu, başka yaklaşımlarla ortaklıklarının ve ayrımlarının açıkça ortaya konulmayı beklediği değerlendirilebilir.

Hayriye Ünal'ın şiirlerine bakıldığında mutlak anlamda çoksesli şiir örnekleri verdiğini iddia etmek pek mümkün olmaz. Nitekim böyle bir beklentinin kuram ve sanat arasındaki başkalık bakımından yersiz olduğu savunulabilir. Dolayısıyla şairin çoksesli poetika aracılığıyla sanatta politik bir alan açma çabasının öne çıkarılması daha tutarlı olabilir:

2000'lerden itibaren bugüne hızla gelişen ve çeşitlenen alt-kültürleri, ayrıksı var oluşların dillerini, teknolojik gelişmeye koşut beliren erken yaşlanmış bıkkın ergenleri anlayan ve yorumlayan, kötüye giden her şeye rağmen umudu diriltme sinyali veren donanımlı ve entelektüel şairin şiiri olacaktır çoksesli şiir. Bu anlamda son derece politik bir tavır da sergilemektedir (Ünal, 2008).

Söylenen tavrın ne ölçüde başarılı olduğu/olacağı ise bugüne ait gerçekliğin çoksesli şiirde ne kadar somutlaştırıldığına bağlıdır. Bu bağlamda, Ünal'ın şiirlerini çoksesli yapan somut göstergelerin belli başlı olanları arasında şunlar sıralanabilir: Çeşitli diller, alt-kültürler, kadın kimliği, eril dil, dişil dil, farklı bilinçlerin iç içe oluşu, çoğul söylemler, ayrıksılık, eksik oluş, bilinçaltının gerçeklik kurucusu olarak eşit dahli, şizofren benlikler, nevrozlar, argo, absürtlük, çeşitli formlar, deneysellik, nesir/düz yazı, biçim bozumu (deformasyon), farklı dillerden kelimeler, dil oyunları, ironi...

Hayriye Ünal'ın Şiirinde Gerçeklik

Hayriye Ünal, gerçekliğin teksesli düzlemde ele geçirilemeyeceği ancak ve ancak tüm öğelerin çoksesli düzlemdeki söyleşimsel (diyalojik) ilişkisinde, çokdillilik (heteroglossia) kavramının gerektirdiği çeşitli söylemlerin iç içeliğinde görünürlük kazanabileceği fikrini savunur. Hayrettin Orhanoglu da, Hayriye Ünal'ın şiir-hayat arasında kurduğu bağıntının doğrudan doğruya özne-nesne ilişkisiyle ilgili olmayıp “*bizzat özneye ve nesneye dair 'dil'ler üzerinden şekillendiğini*” söyler. Farklı toplumsal katmanlara karşılık gelen dil (argo, eril/dişil dil vb.) temsilî niteliğiyle çoksesli bir alan açar. Bu alanda çokkatmanlılık da söz konusu olabilecektir: “*Kendiliğini aradan çekmeksizin, mitoloji,*

Kur'an, tarih ve nihayet modern toplumların sosyolojik ve psikosomatik ilişkiler ağı, Ünal'ın bilincinde yeni bir imgelemsel alana dönüşür" (Orhanoğlu, 2018). Söylenen doğrultuda deneyim, her türlü bilince dair belleğin dışa aktarılması olarak yorumlanabilir. Bunun dilsel göstergeleri; kişisel bellek, kültürel bellek, tarihsel bellek ve mitoloji gibi ana kavramlar etrafında ele alınabilir. Şiirlerinde bireysel duygulanımlara değil, genel insan hâllerine ve beşerî tecrübeye odaklanan Ünal, ortak bilince ve beşerî öze atıflar yaptıkça ya da doğrudan doğruya belli olay, olgu ve herkesçe bilinen şahsiyetleri kurguya dâhil ettikçe şiirde konuşan kişi ya da kişilerin şahsî tecrübesi, meşruiyet kazanır. Dolayısıyla her öznenin kendini açmıyarak yine kendinden bir görme biçimi sunmasına çalışılır. Zira sanatta gerçeklik olarak sunulanın gerçekliğine dair iddia, ispatı değil yaşantıyı ima eden inandırıcılık gerekçelerini öne çıkarmayı gerekli kılar. Ünal'ın bu çerçevedeki çabası bağlamında Murat Güzel, Kavafis örneğini hatırlatır:

"Kavafis, insanlık durumunun anlamını genel olarak çeşitli tarihsel menkıbelerde arar, bu tarihsel ya da mitolojik hadiselerden genel insanlık durumu için şairane bir ibret ve anlam çıkarmaya bakar. Söz konusu hadiseler Kavafis'in söyleyecekleri için sadece bir vesile ya da bahanedir; Kavafis şiirinin protezleridir (2001: 5).

Ünal'ın şiirlerindeki tarihsel arka plan bağlamına rağmen, gerçek beslenme kaynağı, hayatın kendisidir. *"Bir kez daha yaşamak şiirin temel prensibi olmalıdır. Bir kez daha doğa yeniden kurulmalıdır"* (2011: 24) diyen şair, eleştirilerini ve genel anlamda ima ve ironiye dayalı tekliflerini, şiir kişinin dünyaya dair gerçeklik bilincinin tasarımı olarak kurar. Bu anlamda örneğin, doğrudan doğruya ve sık sık çağ, toplum, modernizm eleştirileri yapmak yerine kendi deneyimlerini öne çıkarır. Eleştiriler, daha çok duyumsatma, karamsar bir atmosfer yaratma, yer yer arabeskin yergisi, ironi, dilsel oyunlar, kimi kavramların değersizleştirilmesi gibi estetik dolayım yollarıyla yapılır. Şair, bu dolayım oluşturmada öznenin bir şekilde bütün bir toplumun, coğrafyanın, post/modern çağın izdüşümü olduğunu ima eder. Örneğin "Pirus" şiirinde doğrudan: *"ankara ankara kadardır kale içinde dardır / sokaklar –ankara benim– sen onu şehir san / beni gösterir yönler bende karışmış / yüzleri kadınların üst üste geçer / bana gösterir durmuş kol saatlerim / kaldığım yeri kıvrımışumdur"* (2017: 9-10) denilir. Eleştirel olmaktan başka, doğrudan doğruya özgürleştirici bir söylem inşa etmemekle birlikte bu şiirler; eşyayı yadsıma yanılması önüne geçme, dünyayla barışma ve verili kavramlara eleştirel yaklaşma gibi politikalara bağlı olarak şiirdeki öznenin

(dolayısıyla bir beklenti olarak da okurun) özgürlük edimine yönelik bir ufuk belirler.³⁷ Öyleyse Ünal'ın şiirlerinin birey-öznenen tarihsel ve kültürel olana, tersinden de beşerî tecrübeden hareket ederek insan olma durumlarına açıklık getirdiği ölçüde sahicilik/gerçeklik kazandığı sonucuna varılabilir.

Saçları Vardır Aşkın adlı ilk kitap, “Erbiyum” (2000: 11) adlı şiirle başlar. Şiir kişisi; “*Anlatacaklarım var / Giz dolu bir ülkeden geliyorum*” diyerek söyleşimsel (diyalojik) bir alanda konumlanır. Öğreteceği değil ama anlatacağı bir şeyler vardır. Burada daha ilk adımda şiir kişinin yaşadığı ve tanık olduğu gerçekleri anlatacağına dair bir dil ve ifade kullanması, çokseslilik iddiasıyla tutarlı görünür. Biraz sonrasında; “*Geniş alanlarda gezindiğim bir düştün / Bu sır ellerimden taşarken uyandım*” diyerek gerçek ve düşsel arasında bir sarkaçta dursa da şiir kişisi, hem tanık hem fail konumunda deneyime ait bir alanın hâkimi olarak söz alır; salt bir aktarımcı olmadığını duyurur. *Anlatacakları*, kendi deneyim ve keşifleri olsa da salt kendine özgü hâller değil, insanlık hâlleridir. Kitaba ad veren “*Saçları Vardır Aşkın*” (2000: 16-22) üst başlıklı şiirde, şairin yazılarında vurguladığı beşerî tecrübeye sabitlenenilip insan teki'ne dair bir başlangıç noktası belirlenir. “I” numaralı şiir şöyledir:

İnsan tarihin ucunda
Kızıl bir kırsığın üstünde
Dörtmala yaşarken
Aşk
Yinelenmiş yaşamların arasından
Kayağan taşı gibi parlar
Halbuki tasarlanmamış bir şeydir
Tanrıların heybesinden düşen
Onu dağdaki bir kul kıl heybesine atınca
Vakanüvisler mö beşbin aylardan haziran
Diye başlayan kanlı bir sayfa açtılar

Burada “tanrılar”-kul arasında olması beklenen dikey eksenli “ilişki”nin, “düşme” olayına bağlı olarak “yatay” bir düzlemde hiyerarşik bağından koparılması, hatta ilişkisizliğe varması, dikkat çeker. Biçemsel olarak Yunan mitolojisiyle (örneğin Prometheus’un

³⁷ Burada H. Ünal'ın şiir üzerine yazılarının toplandığı kitabına *Eşikteki Özgürlük* adını seçmesini hatırdta tutmak yerinde olacaktır.

tanrılardan ateşi çalması ve çok tanrılık ifadesi) akrabalık kuran şiirde yüce olan tek şey, “aşk”tır. Ancak aşkın tanrısal oluşundan kaynaklanan yücelik ve metafiziklik; *bir kulun kıl heybesine* atılmasıyla tamamen beşerî düzleme yerleşir. Heybe taşıyan “tanrılar”ın “insan”la aynı düzleme indirgenmelerinden ötede ve daha belirgin olarak, tam da bu değişim noktasında yüce/metafizik olan (temsil ögesi olarak “aşk”), “gerçeğin sınırlarında”, insana ait alanda dönüştürücü bir gerçeklik ögesi olur. Bu hiyerarşi bozumu -ya da tersinden bakıldığında gerçeklik inşası- Ünal’ın gerçeklik tasarımına dair bakış açısının ufkunu işaret eder. Bu ufuk, onun şiir serüveni içerisinde giderek kendisine daha çok yaklaşılabilir ve daha belirgin kılınan bir formasyon kazanır. Metinde beşerî tecrübeyi göz önüne getirirken insana dair gerçekliği “öz” olarak sunmayı öne çıkaran şiir kişisi, kendine tarihsel bir bakış açısı belirler. Şiirin ilk dizelerinde geniş zamanlı olarak ifade bulan anlatım, sondaki “açtılar” fiilinde görülen zamana bağlanır. Böylece konuşan özne, insanlık tarihinin bütün tecrübesine sahip gibi görünür. Ancak bunun gerçek dışılığı (imkânsızlığı), beşerî tecrübenin/evrensel ortak kanaatin dayanak alınmasıyla sahici bir dile dönüşür. Zira anlatılanın ima ettiği tecrübe (bir eylem olarak aşkın deneyimlenmesi), tek tek her insanın deneyimiyle örtüşen beşerî özü ifade eder. Üstelik bu öz, dinî-mistik kaynaklı tüm anlatımlarla da uyum içindedir. Söz konusu örtüşmelerin bilinirliği, okur tarafından teyit edildiği ölçüde güçlenerek son mısradaki imajinatif ve lirik bir dizede (“...kanlı bir sayfa açtılar”) toplanır.

Şair, tarihin aydınlatıcı ışığını sanata yansıtırken tarihin seyrine dair başka “kanlı sayfalar” da açar. “Tirad” (2000: 23-26) (“II”) adlı şiirde: “Onun gürbüz bir vücudu var / Gürbüz bir öfkesi vardı / Örsü döverken / Goethenin yüzyıllar sonra dile getireceği / Bir gerçeği düşünürdü // Örs isen sana iyi vurulduğuna dair içine bir kurt düşmez”. Şüphesiz ki “ezen-ezilen” yahut “köle-efendi” (Hegel) ayrımı diyalektik bir gerçekliği işaretler. Doğu-Batı diyalektiğinde bu semboller, kimliğini şiddet üzerine bina eden Batı’nın gözüyle kavranan bir bilinç olarak oryantalist nitelik taşır. Zira şiirde sözü edilen “gerçek”, Goethe’nin bir oryantalist olarak dünyayı/insanları iktidar üzerinden okumasıyla ilgilidir. Buna itiraz eden düşünürlerden Cemil Meriç; “Goethe: ‘Ya örs olacaksın ya çekiç,’ diyor. Şark, Sâdi’den Gandhi’ye kadar aksi kanaatte: ‘Yemin ederim ki, dünyanın bütün toprakları bir tek insanın kanını akıtmaya değmez.’ Kim haklı?” (1985: 153) diyerek iki kutuplu algıda insanı yüceltmeyi seçer. Oysa Batı; “Örs isen sana iyi vurulduğuna dair içine bir kurt düşmez” dizesinde beliren bir köleleştirme mantığına güdümlüdür. Dolayısıyla bu oryantalist gerçeklik algısı, Ünal’ın gerçekliği çoksesli bir dünyada arama tutumundan uzakta ve onunla çelişiktir. Diğer taraftan bu, bir ironi olarak değerlendirildiğinde Ünal’ın

ironi aracılığıyla oryantalist, teksesli ve şiddete dayalı dünya algısı yerine çoğul bir alandaki demokratik eşitliği teklif etmesi olarak anlaşılabilir.

Şiirinde bütün insanlığa ait tecrübeyi kaynak olarak alarak insanı ve ona dair gerçekliği arayan Ünal, “Vakanüvisin Müsveddeleri” (2000: 38-41) adlı şiirde Aristocu öz bağlamında (Güzel, 2001: 5) tarihten insana, insandan tarihe doğru bir anlamlandırma yapar: “Dönen tarih çarkını gözlersen / Şöyle kendine benzeyen biri / Ve bize benzeyen bir halk göreceksin / Eksik olmayan şarlatanlar / Kan seli çekirge ordusu kurbağalar / Ve yüzyirmibeşbin peygamber”. Böylece beşerî tecrübeye aracılık eden tarihin insanın zaman kavramından bağımsız biçimde, ortak tepki verme biçimlerini bulma imkânı sağladığı gerçeği görünürlük kazanır. Fakat sadece bir imkândır; ötesi, Aristo’nun çıkarsadığı üzere, şiirin/şairin işidir. Şair, bu kaynaktan insan hâllerinde tekrar eden öz’ü keşfeder. Burada; “Zamanın bilincidir tarih / Kamunun bilinçsizliği / Put yapımında bu çağa erişmedi hiçbir kavim / ve kendine tapınmada ölüp gidenler” diye devam eden şiirin insana dair çıkarımı, zamansal ilerlemenin insanın/insanlığın tekâmülü anlamına gelmediği, insanın sürekli aynı iyi-kötü çarkında mücadele ettiği gerçeğidir. Bu bakımdan ilerlemeci tarih anlayışının ütopyasına karşı birey-öznenin kişisel tekâmülünü ima etmiş sayılabilir. Buna göre, birey-öznenin kendilik bilincinin çoksesli şiiri beslediği anlaşılır. “Kemoterapi” (2003: 27-39) üst başlıklı şiirde de aynı bağlamda kalınır ve üç ayrı kronoloji gözlenir:

1. Aktarılan/öğrenilen: “Mallarım kurtaracak beni demişti lehebin babası Oğullarım kurtaracak beni Malla rım ev dolusu, çayırlarım, sürülerim, davarlarım, Oğullarım iki elin parmaklarından ziyade”.
2. Gözlemlenen: “Annemin annesinin çektiği çile boynuna doladığı ip”.
3. Yaşantılanan: “Geldim doksanlardan naişçe iki bine İkide bir her sorguda –eyvaH boynum kıldan ince- Kırk katırla sürüklenip kırk derebeyi everdim Feodal yosma diye çağırdılar bir gün FE-O-DAL”.

Buna göre; a- uzak kaynaktan aktarılan; b- gözlemlenen, c- şahsî olarak tecrübe edilen olmak üzere belirlenen düzlemde şiir kişisi, bir tarihsel arka plan inşa ederek yaşanan

geniş zamanın yanılgılarını geçmişle birleştirir. Sonrasında; “*Platon – Sisifos – Halepçe – baldıran – Sokrates – cicuta virusa*” gibi yoğun imgeler bugüne taşınarak zamansallık ortadan kaldırılır. Şiir kişisi, aktarılan/öğrenilen ya da tanık olunan yaşantıyla kendi deneyimlerinin aynı sonucu verdiği gerçeğini işaret ederek insanı iradeli ve sorumluluk yüklenmesi gereken varlığıyla zamandılaştırır. Sonuçta yine zamanın ilerleyişinin, insanın da ilerleyip gelişmesi demek olmadığı gerçeğine varılır.

Gerçekleşmeyen ilerlemeye karşın insanın mücadelesi, yapıp etmeleri, sürekli bir arayışı gösterir. Arayış ise emin olmama hâlinin süreğenliği olarak yorumlanabilir ve arama sürecinin kendisi, trajik bir izlenim verir. Bu bağlamda; “*Benî İsrail ulularından yeftahın yazgısı*”nın simgesel bir çıkış düzlemi yapıldığı “*Yeftahın Kızı*” (2003: 9-11) adlı şiirde Tevrat’taki hikâyenin yanı sıra üç büyük dinde de yer alan Hz. İbrahim kıssası konu edilir. Şiirin matrisi şu son kısımda belirginleşir:

“İbrahim niçin delirmedi
Biz deriz ki rabbı mı kendisi mi
Oğlundan çok sevdiği
Biz deriz ki ölümün kokusunu almıştır burnu ibrahimin
Gönülsüz gitseydi dağlara
Deriz ki kör bıçak bile işlerdi
İbrahim ümit taşısaydı
Putları devirmez hamlet olurdu
Ümit olmayınca bu öyküde rastlanmaz trajediye
Çünkü şehvetle azalır çoğalır trajedinin anlamı”

Şiir kişisi, “hakikatin aşkın alanındaki bilinç durumu”na karşı Hamlet ile simgelenen “insanî düzlem” arasında hakikat-gerçeklik başkalığını esas alan bir temellendirme yapar. Buna göre şiirde “gerçeklik” kavramının evrenin sınırlarında kalan bir düşünceye ve Batı metafiziğine yakın oluşuna; gerçekliği arayan insanın da sarkaçtaki hâline dair bir ima olduğu düşünülebilir. Arayışını bir türlü sona erdiremeyen insan, kaçınılmaz olarak zamandan yakınmayı seçer. “*Baykuş ve Yolcu*” (2000: 42-49) üst başlıklı şiirin “*Uvertür*” bölümü bu gerçeği karikatürize eder:

“İnsana rastladım günün birinde
Daima zamandan yakınıyordu

Aynaları anlamıyordu
Aşk denen bir oyunu vardı, tuhaf acılar anlatıyordu
Bir karaciğer hastalığını çağrıştıran sevda
Sevdalı oğlan diye bir benzetme duysam
Şöyle demiş gibi gelirdi bana
Dalağı büyüyen bir oğlan”

Burada konuşan, insan değil, bir başka bilinçtir. Bir metinde sanatçının, insandan başka bir şeyin bilincini yüklenilme hukuk ve yetkesine sahip olması tartışılır olsa da kendi tecrübeleriyle sağlamasını yaptığı insan hâllerine dair özsel çıkarımları, ona şiir kurgusu içinde bir başka şeyin bilincini konuşurma yetkisini sağlayabilir görünüyor. Böylece şiirde *kendisine rastlanılan insanın gerçekliği* türsel (veya özsel) yanlarıyla ortaya konulur. Bir başka bilincin söyleşimsel (diyalojik) katılımı anlamına gelecek olan bu dâhil olma durumu, Bakhtin’in çoksesliliği tanımlarken kullandığı “*kaynaşmış bilinçler çoğulluğu*”nun bir örneği gibi değerlendirilebilir. “Sıla-ı Rahim” (2006: 9-13) şiirinde de aynı bilinçler çoğulluğunu kaynaştıran ses; “*Yüzüm var dünyaya karşı herkese her zaman milyon / bereketle / (...) / Kendinde anahtar başkalarının / Sen kendinde bana doğru upuzun bir yol bulacaksın*” diyerek öteki’nin ben’le; ben’in ancak öteki ile mümkünlüğünü bir gerçeklik algısı olarak sunar.

Çoksesli şiir poetikasının politik ufku, onun uygulama alanı bulmasının umulduğu bir toplumda çoksöylemli bir yapıdan söz ettiği için birbiriyle kaynaşan her bilincin aynı katılım arzusunu koşullar. Bu da her öznenin belli bir olgunlaşma sürecinden geçmiş olmasıyla mümkün olabilir. Fakat bir sanat metninin kurgusu (fiction) içinde çokseslilik, öznelere “katılım süreçlerini” de yansıtarak, ortaya konulan gerçeklik algısının koşullarını somutlaştırmış olur. Söylenen çerçevede, “Darda Bir Aslan” (2006: 32-49) başlıklı şiir, böyle bir katılım ve olgunlaşmanın belli bir öznedeki görünümünü sergiler. Şiir, şu not/ibare ile sunulur: “*Konyanın Kulu ilçesinden Kürt Kemal Oğlu Hasanın kafasında kendine kurduğu kitabî krallıkta nevrozuyla sığışamayıp kendisinden dışarı uğramasının ifadesidir.*” Şiirde sözün teslim edildiği kişinin nevrozlu oluşu, gerçekliğin sabitlenememesinin ve sonra da bir dönüşüm seyri içinde bir öteki gerçeklikten de söz edilebileceğinin kurgusal zeminini var eder. Kürt Kemal Oğlu Hasan’ın nevrozları, egoizmi, yanılırları, kibri ama diğer taraftan insani yanları, nahifliği, olgunlaşma çabası, tek tek her insanın nevrozik yanlarını, iç çatışmalarını aydınlatmaya dönüktür. Örneğin “I” numaralı ilk kısımda:

“Bütün kitaplar adına
Dört kutsalın kutsadığı bir ruhla
Karşılaşacağım kurmuştum bunu kafamda
Kafamda bir çınar devrilip bir tohum çatlar dururdu
‘Bir Mesih olmayacaksın be Hasan’ derdim kendime
‘Bir âşık olmakla’
‘Bir koca olmakla’
‘Bir adam, basbayağı bir erkek, sokaklarda hep görülen
cinsten, olmakla’
‘Geçer mi hiç, geçer mi hiç bu hayat, bu şişeler dipleri batasınca’
‘İkişerden on dört duble haftada’ ”.

Hasan, “*kurmuştum bunu kafamda*” dediğinde onun kendi idealist evrenine girilir ve bu, onun gerçeklik algısına ait bakış açısını gösterir. Nitekim “kurulmuş” olandır ve idealizmi yansıtır. Ancak “*kafasında dünyaları taşıyan*” Hasan’ın şiirin genelinde görülecek olan dönüşümü (dolayısıyla inşa edilecek olan yeni gerçekliği), bir çatışma ve yüzleşme olarak ilk görünümünü burada yani *insan-oluşun* gerçekliğinde, hayata dair gerçeklik şartlarında dışa vurur. Bu çatışma, az çok her insanın şahsî deneyimlerinin bir benzerine karşılık gelmesiyle gerçeklik kazanır. Şiirin “IV”üncü kısmında; “*Hecelenen yüce gerçekle gerçeğimizi çarpardık*” diyen şiir kişisi, bu defa fazlasıyla “bilinçli” bir düzeyden konuşur. “*Kafasında kurduğu*” ülküsel düşünceden (idealite) uzaklaşarak kendini ve gerçeklik algısını bir başka gerçekle (hakikatle) çarpma çabası, onun insan olarak gerçeğinin ne olduğu konusunda da bir bilinç seviyesinde kalmasını sağlar. Nitekim İsmet Özel’in “İnce Sızı” (2009: 111-112) şiiriyle kurulan metinlerarası bağla başlayan “V”inci kısımda da aynı fikir devam ettirilir:

“İnzivada nasıl *doğrulanır* insanın kalbi
Girilecek bir *avlu* bozulacak bir bahçe yoksa
Bir kuş uçurulmazsa bir mucize patlamazsa
Bir fısıltı
Bir sözcük duymazsa adam
Bir inilti
Bir hazza bırakmazsa kendini
Bir haykırışa

Bir münfaile rastlamazsa
Nasıl tecelli edecek insanın insan olduğuna dair bir gerekçe
Nasıl kırıp geçirecek savaşıcak ne ile
Bir nasılla asıl nedenlere nasıl dayanacak bir merdiven bir göğ
Kalbini nasır olmuş bir kalple vuruşturup
Kendine acımazsa nasıl acıyacak hemcinsine
...
“ ‘Hah!’ derlerdi bana ‘gayret hasan kımıl!’ ”

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in insanı ufuk olarak alışını şöyle hatırlatır:
“*Hâlbuki insan, insanla yaşar. Onu görür, onu arar, onda ve onunla kendisini bulur. Hakiki ve biricik ufku -büyük şairimizin, Yahya Kemal’in dediği gibi- yine insandır. İnsanı küçülten sanat, hayatın mucizesine göz yuman sanattır. İnsanın kalbinde ümidin ağacını kesmeğe hiç kimsenin hakkı yoktur. Ölüm bile bunu yapamaz*” (2015: 56). Ünal’ın şiir kişisi de insanın gerçekliğini esas alırken “*inzivaya çekilmek*” yerine insana karışma, onunla hemhâl olma ufkunu gösterir. Onun gerçek adına bulguladığı budur. İnsan, ancak kendi gerçekliğini kabul ederek bir denge sağlayabilir. Bu, bireysel olandan toplumsala doğru açılmanın da başlangıç noktasıdır. “Denge”. Çünkü başka gerçeklikler de vardır ve bir sınır ihlali (yadsıma), başta insanın kendi gerçekliğini ihlalidir. Bir başka insana ait sınırların ihlalinin de doğrudan doğruya onun gerçekliğine dair ihlal olması noktasındaysa Ünal’ın çoksesli poetikasının demokratik ufkuna ulaşılabilir. Bütün bu “denge”nin bozuluşu, insanın toplumsal olandan ve kendi gerçeklik şartlarından da kopuş demektir. Bu durum, “Kıyas” (2018b: 91-119) şiirinin “XVI” numaralı alt metninde ironik bir şekilde sergilenir:

Bugün seni inkâr edecek kadar deliyim
Bugün deliyim seni inkâr edecek
Bugün herkesi inkâr edebilir ansızın cayıp bir mağarada
bir derviş kalabilirim
bugün çok özlüyorum seni öldürmem işten değil
Bütün ihtimallerin sonu seni inkâra varabilir
Çünkü yazık! Doğduğum kentler kirlenmiştir
Cumhuriyet mahallesi avuç içi kadar yerdir
kaleden bakılınca

Böylece şiir kişisi, dış-yakın çevrenin bozulmasına karşı okuru yıkıcı olanı yadsımaya güdümler. Bu, ontolojik yıkımın ve ihlalin karşısında kendi varoluş bilincinin tepki verme biçimini geliştiren ve koruyan bir tavidir ve ikincil düzeyde de modern toplumun ve çağın eleştirisi demektir.

Hayriye Ünal'ın şiirlerindeki çoksesli metinlere imkân verdiği söylenebilecek özelliklerden biri, yapısökümcü mantığın desteklediği üzere, ikili zıtlıklar/ikili-karşıtlıklar ile (dikotomilerle) kurulu algının kırılmasıdır. Zira Ünal'ın hiyerarşik yapılanmaları kırma odaklı poetikası, sözmerkezci (logocentrique) söylemin ikili-karşıtlıklarda ortaya çıkan “zorba hiyerarşi”sini (Derrida) (Yavuz, 1997: 55) çokseslilik zemininde eritip tüm öğeleri eşitler. Bu bakımdan kimi şiirlerde öteki'nin ve öteki olma niteliklerinin gündeme getirildiği görülür. Örneğin; “*Hanife'nin susmadan önce verilmiş son ifadesidir*” ibareli “Evden Bozma Bir Pansiyon” (2006: 90-106) şiirinde Hanife; “*Kenarda kalmış her şey bana bir hısım / Kenarda örümcek ağı ve süprüntü / Kenarda biçimsiz ve eski püskü / Kenarda miskin mi miskin bir rahatlık buluyorum*” diyerek, verili kabullerle çatışan bir kişilik ortaya koyar. Burada Hanife'nin miskin bir konformizmi söz konusu ise de şiirin ufku, bunun ötesinde, öznenin gerçeklik düzeyini öne çıkarır. Verili ve temerküze dayalı bilgilenmenin ya da hayat pratiğinin yerine/yanına ötelenenin konulabileceği; bu ayrıksılıkta bir öteki'nin gerçekliğinin mevcut olduğu vurgulanır. Metinde belirlilik-değişkenlik, merkez-kenar, yapaylık-sahicilik, sosyallik-asosyallik, ebedi/kalıcı-geçici olan vb. zıtlıklardan ikinci olanların eşit varolma gerçeği gündeme getirilir. Bu tutum, bir tavır alış olmanın ötesinde yapaylığı, sahteliği, verili olanı, ezbere dayalı söylemi, kuşatıcılığı, teşhiste bulunma tavrını, kısırlaştırıcı zihniyeti vs. kırmaya yönelik olarak dünyayla, tekil insanla ve görünen gerçeklikle barışma çağrısıdır. Bu çerçevede şair, Hanife'nin, ilk elde (inanılan ve kültürel olanı da dâhil eden şekliyle) inanca ilişkin “sınır ihlali” sayılabilecek şekilde konuşmasına imkân verir:

“ANDOLSUN geçici olanda gördüğüm güzelliği
Değişmem şimdi ebedî olan neyse ne varsa
Bir kere gidilen yerler
Bir kere binilen bir gemi
Bir kez yapılan her şey bir büyü gibi
İkincisinde bulaşık suyuna dönüşen, bir benzetme olan
bir pastiş bir ırza geçme
Yaşamının en berbat iksiri tekrar üstüne kurulu oluşudur

İnsanı uyutan kanı uyuşturan bönleştiren özelliği ah
Sağlamcılık denen ırsî rezillik
Nikâhlar beşikler emzikler akşam yemekleri
Güvende olmanın su aygırı tembelliği
Tekrar edilmeyen her şey sahici sahih otantik ya da dillere
pelesenk hangisiyse işte o
TANRISAL OLAN TEK ŞEY TEKRAR EDİLMİYENİ”

Genel olarak Şark ve özelde Müslüman-Şark medeniyetinin hakikati görünen gerçeklikte ve eşyada aramayıp eşyayı giderek yadsıyan düşünce biçimine karşı burada “ANDOLSUN” denilerek dinî literatürün gücünü ironik biçimde görünür-duyulur gerçeğin alanına çeviren şiir kişisi, esasen hakikat’e karşı bir tavır almaz; ama eşyayı, kaba gerçekliği içselleştirerek onda “tanrısallık” bir güzellik görmeyi yeğler. Bu güzellik, sürekli değişen (oluş) varlık içinde bir “evde olma” değil de “evden bozma bir pansiyon”da “geçici olma”nın biricikliği deneyimlemeyi yüceltir. Dolayısıyla inanca ilişkin sınırlarda devam eden dizeler, yine ironik biçimde Tanrı’nın biricikliği ile tekrar edilmeyenin, yalnızca bir kez tecrübe edilenin “*sahici sahih otantik ya da dillere / pelesenk hangisiyse işte o*”nun biricikliğini benzeşime dayalı (analojik) bir yaklaşımla, gerçeklik biçiminde sunar. Üstelik bu çerçevede şiir kişisi, eşyayı yüceltme içinde de sayılamaz; eşyayı reddederek ya da ikincilleştirerek parçalanmış insan bilincinin/algısının tersine bir bakış ile kendini eşyada bütünlüğe kavuşturmasını, bir anlam bulacaksa görünen gerçekliğin ve bedeninin “*bir bütünlük içinde*” okunmasını ister:

“Eşyalarda ne anlam ne şeref olabilir
Bedende ne şeref ne anlam bir
Muhaldir ayrılmış bir beden inşa edilir muhaldir
Beden derli toplu bir nüktedir bir bütünlük içindeyken okunabilir
budur şeref dedikleri yapışkanlı etiket
Budur dünyanın anlamına katılma, varsa bir anlamı
dünyanın, kadîm kitaplarda
vahiyle gelen suhufda nebîlerin gül kokan ağzında”

Ünal’ın şiirlerinde formel bakımdan da çoksesli bir ortam yaratılmaya çalışılır. Bu anlamda, bazı şiirleri, *günlüklerden uyarlanmış mensur şiir (prose poem)* (2018a: 136).

biçimindedir. Kimi örneklerde de şiirlerin bazı kısımları bu özelliği taşır. Bunlar, düzenli akışlarına ve düzenli gramatik yapılara sahip olmakla beraber hemen ele geçmeyen bir anlam dünyasının yaratılmasına yöneliktir ve sürrealizmi, bilinç akışını, şizofreniyi akla getirir. Hemen hemen hiç noktalama işareti olmayan bu mensur şiirlerde anlam, *kekemeleşir*; şair, hem belli bir anlamın ele geçmesini istemez hem de gücüllüğü arzular. Bu metinler, tekil insanın ruh dünyasını ve ele avuca sığmaz, değişir nitelikteki gerçeklik algılarını göstererek kesinlemelere karşı sarsılmış olanı hatırlatır. Ünal'ın şiirindeki benzer özellikler, bunların birer temsil imkânı olarak kullanılması şeklinde anlaşılmayı talep eder. Örneğin; *Gerekli Açıklama*'daki "Yaz Kızım III" (2018b: 53-71) üst başlıklı şiirin "Sabuklamalar (5. Gece)" adlı kısmında, gerçekliğin kaypaklığına karşı "*testten geçmişliğe*" yani kişisel deneyime sığınılır:

"sözcüklerle örülü bir dünyaya hapsolmuştum ve sözcüklerin ne anlama geldiğini anlayabilmem için başka sözcüklere ulaşmam gerekiyordu sözcükler birbirine eklenerek hep uzuyordu ve bu gerekli açıklama için doymak bilmez bir kara delikle mücadele etmem gerekecekti bu olabilirdi oysa mücadelenin gereksindiği bir şey vardı ve bu sözcük değildi sözcük olsaydı işim kolaydı ama testten geçmiş gerçek birinin testten geçmiş gerçek duygularının işime yarayacağı söylendi".

Sözcüklerin birbirine ulanarak uzayıp gitmesi, yapısökümün öğrettiği üzere bir gösterenin başka bir gösterene muhtaç olmasını, asıl olanın bağlamda yattığı gerçeğini hatırlatabilir. Bu yaklaşıma göre, bağlam ele geçmiyorsa burada bir gerçeklik sabitlemesi olarak deneyime sığınmak en geçerli yoldur. Başka metinlerde başkaca amaçlarla kurguya dâhil edilen sürrealist öğeler, bilinç akışı, şizofreni vb. burada gerçekliğin bireysel tecrübeye toplanılması ve bunun esasen birey-özneyi inşa etmesi için kullanılır. Metnin ufkunda, kendi gerçekliğini tasarlayan birey-öznenin çoksesli düzlemde "birey oluş"u ile katılımda bulunabilmesinin durduğu değerlendirilebilir. Böylece şairin ifadesiyle "*sürüleşme*" değil, demokratik katılım içinde kendi hüviyetiyle var olmak mümkün olur.

Benzer bir örnek, "Oyun Kurucu – 2 Afazi" (2017: 114-117) şiiridir; sarsılan gerçeklik, görsel düzleme taşarak boşluklarda da görünürlük kazanır:

"ben ve filiz otururken opusta opus olmayabilir sakarin olabilir masalar daracıktı belki dardı belki değil ama falsızdı-----

-----filiz mi dedim-----
-----gala demeliydim kocaman ışıklı küreler asılmıştı tepende senin
değil benim hani hep geç gelen taraf olan benim-----

-----filiz olan ben ile otururken sen (...)”.

Bunlarda ve benzer diğer örneklerde gerçekliğin belirlenememesi, metinlerin omurgasını oluşturur. Çünkü genel geçer verili gerçeklik algıları sarsıntıya uğrayarak bilinçaltı ve şizofrenik bölünmeyle eşitlenir. Bu durumda bir bilince dayanıyorsa en “anormal” olan, “normal” kabul edilmek durumundadır. Çünkü bilinçli olan her eylem ve tutum, çoksesli düzlemde bireyin kimliğini ve özgürlük alanını karşılar. “Kıyas” (2018b: 91-119) (“IV”) şiirinde: “*Delilerin kesik kesiktir elleri / Esvapları yırtıktır yılda bir sevabına / tıraş eder bir berber bir deliyi / Bilebilir miyim hiç / Senle değil onlarla sözleşmediğimi / Bilmem mümkün mü hiç / Onlardan biri miyim değil mi*” denilmesi de akıl ile akıl dışı gibi iki keskin algının sarsılmasına yönelik başka bir bilinç durumunun savunusu gibidir. Bu anlamda, daha kapsamlı olduğu savunulabilir. Bugün, delilik üzerine onu aklayan yahut en azından akıllılık denilen duruma karşı bir başka gerçeklik olarak akıllılık durumunu şüpheye düşürme işlevi gören geniş bir literatür oluşmuş durumdadır. İronik olarak *aklı olanın delirmeye* çağrıldığı postmodern zamanlarda gerçeklik adına hiçbir şeyin sabitlenmesi de mümkün olmaz. Bu durum, bir taraftan da bireyleşmenin aksadığı yanları açığa çıkarır. Nitekim 28 alt başlıklı şiirden oluşan “Kıyas”ta sanallaşan ve kimliksizleşen sözde bireyin gerçeklik yitimi, onun özne olmaktan çıkıp (ya da hiç özne olmayıp) *herkesleşmesi* olarak ortaya konulur. Örneğin “XXV”inci metin şöyledir:

#300806090 nefretten yapılmıştır
#114117171 bunu bilmiyor
Hep temkinlidir hırsızlar gibi hafiftir ayakları
Ama neden öyleyse
Bu yanlış bir formülle yufkalaşan yürek
#300806090 nefretle akıtmaya başlamışken ırmaklarını
#114117171 #300806090’ı dehşetli bir tünele soktu şimdi
merhametten duvarları

Oysa bu kimliksizleşme / *herkesleşme* olgusu, çoksesli sanatın reddettiği bir durumdur. (Bu yüzden metin, ironik bir anlam içerir ve bireyleşmenin kimliksizleşmekten başkılığını vurgular). Çünkü çokseslilik, söyleşimsel (diyalojik) alanı ancak çeşitli *bilinçlerin kaynaşması* olarak tanır. Nihayet hayata yansıdığı noktada çokseslilik; özne-birey olma ve bir kimlik, bir kişilik ortaya koyabilmeyi talep eder. Bu da her öznenin bir gerçeklik algısı olduğunu/olması gerektiğini koşullar. Ne var ki toplumsal eleştiriye açıldığı yerde Hayriye Ünal'ın şiiri, mevcut durumu “*tekinsizlik*” bağlamında ele alır. “Kıyas / XVIII” bunun bir örneğidir. Kimliksizleşme ve *herkesleşme* olgusunun söz konusu olduğu toplumsal alanda gerçeklikten kopukluk, hiçbir güven vermez; her şey, *tekinsizdir*. Şiir kişisi: “*Ben sordukça başka bir şey olduğu çıkıyor ortaya*”, der:

“O yok
Köşebaşlarında hastanelerde taşra parklarında
Onu gören yok
Büyük bir kentin her gün geçilen meydanında
Bir metropolde nerede dolaşır bilen yok
Ona rastladıklarını söylüyorlar bazen
Ben sordukça başka bir şey olduğu çıkıyor ortaya
Enine boyuna betimliyorum
 tekinsiz biriymiş gibi geliyor ben anlattıkça
Tekin olan ne kalmış ki hayatlarında”

Hayriye Ünal'ın şiirlerinde eleştirilerin hedeflerinden biri de sanat adına yapılan “*hokkabazlıklar*”ın sahicilikten ve deneyimin verimlerinden uzak oluşu olarak belirlenebilir. Örneğin “Kemoterapi” (2003: 27-29) şiirinde; “*Kelimeyle oynayan gerçeği dün dağlarda gördüm / dağa kaldırılmış / Kafkavari bir korkunun / Zembereğini usumun / Çın çın çınlatarak gelişi: DEFTERİNİ DÜRÜN!*” (“Kemoterapi 3”) denilerek gerçekliği ele geçirme çabasında olması beklenen sanatın bir “*oynaşmaya*” dönüştürülmesi eleştirilir. Bu benzetme, sahih olan ile yapay ve düşük olanın arasına mutlak bir sınır koyması bakımından “sanatçıyı” soylu oluşa zorlar. “Baykuş ve Yolcu” üst başlıklı şiirin “Yolcunun Kutsal Andı” (2000: 48-49) bölümünde de, poetik tavır ironi kullanılarak eleştiriye dönüştürülür:

“Yeter bu kadar iççekiş
Bildiğimiz duyumları

Giydirip kuşatıp sunuyoruz birbirimize
Aldatır şair
Bir güne kadar herkesi
O günden sonra kendini
Nasıl şiir yazılır bilenler ey
Üç kağıdımızı anlatın
İtiraf ediyorum sözü yenmek için çok uğraştım
O küçük acılarımdan kime neydi”

Burada ironi, hem söylenenin aksinin ima edilişi hem de söylenenin yine şiir olarak dile getirilişi ile yapılır. İma edilen poetik tutumsa son iki dizede saklıdır. Buna göre; bir insanın acıları, bir başkasını ancak merhamet duyulması bağlamında ilgilendirir. Ancak sanat, bir acının ötekinin acısını yansıtabilen, onunla örtüşebilen bir dolayım olarak ortaya çıktığında şahsî tecrübeye denk gelir ve artık belli bir kişinin duygusu olmanın ötesine geçerek Aristo'nun sözünü ettiği beşerî öze dönüşür. Şiirin devamında şu dizeler yer alır: “*İnsan türüyle bağlıdır kaderi şiirin / Diye bir yalan yayıldı / Yazmamı buyurdu kanım kudurgan bir istekle / Oysa ben sakınganım şeytanımı ele vermemek için / Beklenirse – çıkardığım bir sonuca göre / Uyuyabiliyormuş düşman*”. Burada şiir yazmak, nefsî bir güdülenme olarak dile getirilip “şeytanlaştırılır”, “düşmanlaştırılır”. “*çıkardığım bir sonuca göre*” denilerek kesinleme yerine deneyimsel çıkarıma ait bir dilin kullanıldığı noktada sahicilik kazanan anlatım, “*beklenirse*” şartıyla dizginlenen ve “*kanın kudurgan bir isteği*” olmaktan uzak olan aklın şiirine dair poetik çağrıya dönüşür. Zira şiirin devamında “*Şunu önerebilirim*” diyen özne; Homeros, Dante ve Yunus gibi büyük örneklerin “*resmi belgeler*”, “*yazışmalar*” ve “*en değerli şiirler*”i ayırıp “*Yaşayan köstebek kafalı şairler*”in kitaplarını toplayarak “*çıra niyetine*” yakmalarını ister. Çünkü “*resmi belgeler*” ile “*yazışmalar*”ın yanında Homeros, Dante, Yunus ve benzerleri de âdeta insanın, *insan-oluşun* “belgelerini” ortaya koymuş olarak öne çıkarılır. Bu bakımdan onlar, birer ölçüt kabul edilir.

“Transparan” (2006: 112-127) (“I”) şiirindeyse “*müteşairliğin*” şahsî tecrübeye dayanmayan yanıltıcılığına karşı yine poetik olarak gerçekliğe çağrı vardır:

“Postulalar her gün değişsin mecelleler şaire göre biçimlensin bakalım
Kararlılar kararsızları alt etsinler bir bakalım
Hele durun karnına ağırlar saplanan müteşair ne yavrular bakalım
Oldu mu ya? Acı çeken kızcaazla yaratıcı dimağı

gene tefrik edemedik

Kırılınsın mı şairin elleri, vay ki paylaşmaz uyuşuk deneyiminizi
Nerede yaşıyor bu ultra-beşerî deneyim ben neredeyim
Şiirin o meçhul âlâ-yı illiyyîni nerede ben neredeyim”.

Hayriye Ünal’ın kuramsal yazılarında ortaya koyduğu poetikasının estetik alana taşındığı (özellikle “*postulalar*” ve “*mecelleler*” diyerek Karakoç’a yönelttiği eleştiriler bağlamında) bu örneklerde şiir kişinin sabitkadem olduğu düşünce, sanatta sahilğin hayatın ve insanın gerçekliğine bağılı kalmakla mümkün olacağı şeklindedir. Ona göre, şiire bunun dışında bir postulat ve kural koymak, bir mecele yazmak, metafiziğe sarılmak, gerçekliği örseleyen, aşındıran ya da tamamen ortadan kaldıran durumlardandır.

Öyleyse; Hayriye Ünal’ın şiiri, tekseleli, mutlak ve kesinlemeci olan her türlü dayatmacılığı reddeder. Bu yüzden onun şiirlerinde dil-gerçeklik ilişkisi, daima muhtemel olanı gözetmek üzerine kurulur. Öteki’nin gerçeklik algısına eşit saygı mesafesini koruyan Ünal’ın şiirleri, beşerî ve ortak tecrübeden alınan bilginin insanın ve hayatın gerçekliğinde, kişisel deneyimlerin de beşerî tecrübe ile sınılanmasıyla kurulur. Bunun getirisi olarak entelektüel bir zemin oluşur. Lirik ve metafizik olanın da insanı ve dili gerçeklikten uzaklaştırdığı düşüncesi, Ünal’ın şiirlerinde soran, arayan, sorgulayan, yüzü dünyaya dönük birey-öznenin inşasına yol verir. Bu zemin üzerinde çoksesliliğin dildeki imkânları aranır. Bu düzlemde şair, çoğulluğun ve çoksesliliğin söyleşimsellikte var olacağına inandığı için öteki, ikincil, şizofrenik, eksik, kusurlu, yadsınan vs. tüm öznelere eşit katılımını çokdillilik (heteroglossia) kavramına dair uygulamalarla sağlar. Ünal’ın şiirinde gerçeklik, dilin temsilî bir nitelikle katılımcılığı işaret ettiği alanda kendini gösterir.

Sonuç

Hayriye Ünal, şiirlerini kesinlemeci, mutlakçı, nasihatçı, yol gösteren tavırdan uzakta durarak çeşitli bilinçlerin kendi deneyimlerini yansıtabileceği bir tecrübe dili kurmaya çalıştığı izlenimini verir. Bu dolayında tarihsel birikimi malzeme edinip ortak (kolektif) bir bilinç alanı oluşturmak ister. Şahsî tecrübelerden çıkarsananlar beşerî tecrübenin aktarıma dayalı bilgisini doğruladıkça bu şiirler tutarlı bir poetika oluşturur.

Öte yandan şair, gerek yazılarında gerek şiirlerinde şiir türü için belirlenen kesinlemeci kurallara karşı çıkarak sanatçının yüzünü hayata ve insana yani görülür-duyulur gerçekliğe dönmesini gerektiğini savunur. Ona göre, insanın öncelikle içinde olduğu bu

dünyayı ve temas ettiği eşyayı anlamlandırması zorunludur. Lirik ve metafizik dışlayıcı gerçekliği entelektüel bir anlatımla sunmaya çalıştığı değerlendirilebilecek olan Ünal, insanın dünyayla barışmasını, şiirin ana yönelimlerinden biri gibi gösterir. Sanatta verili, ezberlenmiş, ötekileştirici, teksesli, aşamalı (hiyerarşik), anlamı dondurulmuş her türlü kavram ve anlayışın güdülemesine karşı çoksesli, deneyimlenen, açık uçlu, tüm kimlikleri içkin olan gündeme getirir. Bunu da hem deneysel çıkışlarla form ve biçim düzeyinde hem de alt-kültür, öteki, itilen, ötelenen, eksik görülen, yoksanan vs. öğelerin eşitlenmesiyle yapar. Nihayet sanatın gerçekliği; insanın, toplumun, çağın yansıtılabilmesindeki gerçeklik/sahicilik ile doğru orantılı olarak gösterilir. Ne var ki; Hayriye Ünal'ın çabaları içinde çoksesli şiirden ne anlaşılması gerektiğinin tam bir vuzuha kavuşması, bunun daha somut örneklerinin verilmesi gerekebilir. Bu çerçevede; çoksesli poetikanın gerçeklik eşitlemesinin -bir diğer ifadeyle- demokratik tutumunun “hakikat”i törpüleyici, zedeleyici, yontucu (örneğin “Yeftah’ın Kızı”) ve hatta yadsıyıcı bir karaktere bürünmesinin sekülerizm yükselmesi olduğu yorumuna da gidilebilir. Bu anlamda, Bakhtin’ne rağmen çoksesli şiir poetikasının imansızlık önerdiği yolundaki eleştirilerin kimi şiirlerde doğrulandığı iddia edilebilir. Bu, şairin bilinçli bir tercihi olması durumunda eleştirilemez, ancak poetikasının bunu reddetmesi, ilgili şiirlerin (örneğin “Erbiyum”) gerçeğiyle çelişir.

Yanı sıra; Ünal’ın şiirlerinin ısrarlı şekilde lirik ve metafizik dışlamasının da bir kural koymak olduğu söylenebileceği gibi metafizik kavramının daima Orta Çağ metafizik olarak anlaşılması konusunun, insan gerçekliğine özgü metafizik de ortadan kaldırılabileceği bir ileri sürülebilir. Bu anlamda, özellikle 2000’li yıllardaki şiirle beraber metafizik karşı gelişen olumsuzlamanın deneyimle ilişkilendirilen metinlerde geçersiz olacağı kabul edildiği takdirde, çokseslilikle daha uyumlu bir sonuçtan söz edilebilir. Zira sanatın metafizik bir eylem olmadığını söylemek, insanın hiçbir metafizik geriliminin de olmadığı iddiasına karşılık gelir.

Ünal’ın şiirleri, yeni açılımlar olmadığı takdirde şairin kendini tekrar etmesini sonuç verebilir. Bu bağlamda şairin örneğin; savruk anlatımdan, karamsar atmosfer yaratımından, ironinin imayı muğlaklaştırmasından uzaklaşarak daha özgürleştirici, okurun ontolojik boşluklarını dolduran, daha belirgin anlatımlı bir şiir diline dönmesi talep edilebilir.

2.7. MEHMET BUTAKIN

“anlamıyor musun defne yaprağım /
‘ölüyoruz’”
(Butakin, 2003: 63).

Mehmet Butakin

Mehmet Butakin, 1979 yılında Bingöl’de doğdu. Fırat Üniversitesi Tarih bölümü mezunudur. İstanbul’da danışmanlık ve sonra çeşitli işlerde çalıştı.

Şiir ve yazıları; *Düş Çınarı, Varlık, Radikal, Milliyet Sanat, Virgül, Sanat ve Hayat, Yasakmeyve, Radikal İki* vd. dergi ve gazetelerde yayımlandı.

“Yaşar Nabi Nayır Gençlik Şiir Ödülü”nü (2001) ve “Seküler Cumhuriyet: Türkiye’nin Siyasal ve Toplumsal Değişimi” adlı çalışmasıyla “Milliyet Gazetesi Sosyal Bilimler Ana Dalı”nda birincilik ödülünü (2001) aldı.

Şiir Kitapları: *Israr Falcıları* (2003), *Yaylılar için Dörtlü* (2006).

Araştırma-İnceleme Kitapları: *Üniter Düşüncenin Sonu - Özgürlük Önergeleri* (2003).

Mehmet Butakin’in Şiiri

Mehmet Butakin, az yazan şairlerdendir. Anadolu’nun doğusuna ait sosyal, kültürel, folklorik, mitik, teolojik birikimin modern şiirde yer bulup görünürlük kazanmasını sağlar. Haydar Ergülen, *Israr Falcıları*’na ilişkin değerlendirmesinde; “(...) Ortadoğu coğrafyasına mahsus çokdilli, çokkültürlü, çokdinli, masalı ve söylencesi bol bir toplumdan getiriyor şiirini” (Ergülen, 2004), der. Ancak Butakin’in şiirinde bu olgunun söylemleştirilmediği, dolayısıyla sürekli öne çıkarılan bir yön olmadığı tespit edilebilir. Butakin şiirinin meselesi, sadece bir bölgenin değil, en azından bütün Anadolu’nun, giderek de tüm Ortadoğu’nun sorunlu yanlarına ilişkindir.

Butakin’in şiirlerinde toplumsal gerçekliklerin deneyimlendiği iddiasına bağlı bir bilinç durumundan söz edilebilir. Bu bilinç durumu, şiir kişisini ayrıksı kılarken toplumu sürekli biçimde “mevcut olan”ın bir gerçeklik olarak varlığını; “mevcut olmayan”ın da olmamasından doğan sancuları doğrulamaya dönük kabule çağırır. Bu yüzden onun şiiri küçük alanlıdır (minör) ve yadsıyıcı, dayatmacı bakışın eleştirisini yapar. Lirik ve imgeci bir anlatımla yapıldığı için de bu eleştiriler, örtükleşir. Diğer taraftan; şiir kişisi, teklifini daima

merhamet merkezli yaptığından açıkça ve yüksek perdeden eleştirilere girmez. Şair, şiirin istenmese de politik olacağını düşünür: “Zira sanat en yalın hâliyle bile politiktir. Bu bağlamda şiir yapıtında apolitik bir tutum sergileyen şair ve entelektüelin yaptığı da bilinçli ya da bilinçsiz, bir yönüyle politikadır” (2015: 11). Politiklik, öznenin kendisini daima ayrıksı ve yaban olarak duyumsamasından hareketle çıkarsanabilir. O, trajedisi ve meselesi olan bir şairdir. Şiirleri, bireysel olduğunda çevreyi, toplumu, coğrafyayı, kültürü, zihniyeti, yerleşik ve sorunlu bakış açılarını öne çıkaran; bunları konu edinmek istediğinde yine bireyin gerçeklik yorumlarından geçirerek örtükleştirilen bir şairdir. Yazdıkları, kendi ifadesiyle; “Her şeyden önce hikâyesi tekil olan şiirler değil(dir)” (2007: 16). Şair, kendi deneyimlerinden hareket ederek kuşatıcı, kısırlaştırıcı, kalıplaşmış algıları, söylemleri hedefine koyup herkesle ilgili bir bakış açısı oluşturur.

Eleştireliliğine rağmen Butakın’ın şiiri, imgeci ve lirik olmaktan uzaklaşmaz. Fakat 2000’li yılların ortasından itibaren deneysel şiirin ivme kazandığı ve lirik şiirin hayli hor görüldüğü gerçeği, Butakın’ı kendi şiiri konusunda kuşkulandırır. Şair, usandırıcı bir şiir yazdığını düşünür ve kimilerinin de bu şiiri huzursuzluğunu modern zamanlardan aldığı için çağdışı, yorgun, nihilist bir şiir olarak okuduğunu söyler. Ancak şair, içinde aşk olan bir şiire nihilist demeyi reddeder. Üstelik kelimenin ve şiirin değersizleştiği, giderek görünür olmaktan uzaklaştığı ve sözün değerini yitirdiği gerçeğinden yakını. Değersizleşen söz ve dil, “çığırkan kültür iktidarı”nın bir malzemesi olarak militarizmin aracına dönüşmüştür (2007: 14-15). Dolayısıyla onun, ikincisinden sonra henüz (Nisan 2019) kitap yayımlanmamış olmasının psikolojik ve algısal nedenleri, bu izlenimler olabilir.

Butakın’da içselleştirilmiş ve ses-ahenk olarak duyguyu ve çağrışımları barındıran bir şiir birikimi, kendini hissettirir. Süreklilik arz eden dize kırmaları da müzikalite ve vurgulamayla ilgilidir. Fakat onun çabasında şiirin bir haz nesnesine dönüşmediği; yaşantının, toplumsal gerçekliğin, insan teki’nin gerçeklerinin, trajedisinin, varoluşsal ızdıraplarının bu şiirin gövdesini kurduğu savunulabilir. Nitekim şair; “Gündelik yaşamın aksine içinde huzursuzluk biriktiren bir paralel yaşam olarak beliriyor şiir evreni” (2007: 16) diyerek bir sığınma alanı oluşunu öne çıkardığı şiirin aynı zamanda tefekküre dayalı bir huzursuzluk kaynağı da olduğunu belirtir.

Mehmet Butakın’ın Şiirinde Gerçeklik

Mehmet Butakın’ın şiiri, iki temelde iki bakımdan “sahih” olarak nitelendirilebilir. İlki; Türk şiirinin birikimini duyumsatan ses ve ahenkte olmasıdır. Örneğin;

“ancientsynchronous ya da yeni bir mâtem” (2006: 26-33) şiirindeki “*Bak ey dilber ki suya düşürmüş perçemin / desem inanma, sen bir gölgesin, dedi göl.*” dizelerinde Divan şiirini duyumsatan ses kadar halk şiirinin kimi örneklerini (“*dedim-dedi*”) ve ayrıca hem *Göl Saatleri*’nin şairi Hâşim’i hem de modern Türk şiirinin biçim ve teknik aracılığıyla anlamı “kovalanan” bir konuma oturtma ilgisi tespit edilebilir. İkincisi, yaşantıya dayanmasıdır. Bu nitelik, birbiriyle iç içe olan şu maddelere indirgenebilir:

1. Varoluşsal trajedi ve huzursuzluk,
2. Birey ile toplum-coğrafya-kültür-zihniyet ilişkisinde açığa çıkan trajedi ve huzursuzluk,
3. Dil’siz bırakılma / “*ahrazlık*” iddiası.³⁸

Mehmet Butakın, meselesini ve eleştirilerinin nesnelere ilk kitabında örtük ve genelleyici bir anlatımla işaret eder. İkinci kitabında dilini daha keskinleştirir ve böylece eleştirilerinin neye yönelik olduğu daha belirginleşir. Bu yüzden şair, kimi zaman emir kipiyle sertleşen bir anlatıma yönelir.

İlk kitap olan *Israr Falcıları*’nda şiirin konuşanı dışında belirgin bir özne yoktur. Böylece daima şairin sözünü teslim ettiği özne, görünürlerdedir. O; yalnız, ayrık, yaban, öteki ve fakat kabullerine tam inanmış olmakla birlikte bıkkın bir görünüm sunar. Bunun temel nedenlerinden biri varoluşsal huzursuzluk; diğeri, onun ufkuyla toplumun ima edilen “sığılığı” arasında oluşan derin yarıktır. Her iki durum da özneyi dilsiz/*ahraz* kılar. Üç uzun şiirden oluşan kitabın “sefine” (2003: 11-40) adlı ilk şiirini başlatan şu dizelerde³⁹ söz konusu olgular görülebilir:

“eza; dilimin suyla sınıdığı kıygın hatıra
yakut ki, bütün o bilmediklerimizin dışında
ancak yüzümüze dalgın bir tar sesiyle dokunmuş
bizi hiçbir yerde yetişmeyen bir defneye çevirmiştir” (s.13).

Eza, dilin suyla sınıması, kıygın hatıra, bilmediklerimiz/(bildiklerimiz), hiçbir yerde yetişmeyen bir defneye çevrilme ifadelerinde şiir kişisi hep edilgendir. Özne,

³⁸ Butakın’ın ve diğeri bazı Kürt şairlerin Türkçe yazmak durumunda kaldıkları yönündeki doğrudan ve dolaylı iddialarına dair tüm tartışmalar, metni merkezli bu çalışmanın dışındadır. Ancak konuyla ilgili olarak Özdemir İnce’nin şu yöndeki savunusu önemli bir bakış açısı sunabilir: “*Osmanlı nasıl oldu da Yunancanın, Sırpçanın, Bulgarcanın, Romencenin, Süryanicenin ve Arapçanın dil, yazı ve edebiyat olarak gelişmesine engel olamadı da sadece Kürtçenin gelişmesine engel oldu? Osmanlı’nın bu konuda hiçbir sorumluluğu yoksa bütün suç Türkiye Cumhuriyeti’nin mi? Kürtçenin bulunduğu durumda(n) Kürtlerin ve Kürtçenin hiçbir sorumluluğu yok mu?*” (İnce, 2004).

³⁹ Bu yazıda, çalışmanın bütününden farklı olarak çok uzun şiirlerden alınan örnek dizelerin geçtiği sayfa numaraları da belirtilecektir.

“bilmediklerimizin dışında” sözündeki varoluşsal sınırlandırılmışlığı duyumsattıktan sonra, tersinden yansıtmayla tüm dikkati bilinene yani insanın gerçeklik sınırlarına, dahası insanın insanla ilişkili olduğu kamusal alana yöneltir. Çünkü burada öncelenen olgu, ezadır ve özneyi bu yolla edilgenleştiren başka insanları söze dâhil eder. *Hatıra*, bu “ilişkiselliğin” sonucundaki acıların toplamıdır. Ancak şiir kişinin *dilinin suyla sınılanması*, ilişkinin tek taraflılığını gösterir ve gerçeklik sınırlarındaki tek taraflı tüm ilişkilerin erdemsiz, faydacı, edilgenleştirici oluşunu dolaylar. Buna göre *dilinin suyla sınılanması*, “dili damağı kurumak” deyiminin ifade ettiği biçimde yoksunluk durumunu akla getirir. Bağlamsal olarak toplumsallığı gündeme getiren şiirde öznenin *hiçbir yerde yetişmeyen bir defneye çevrilmesi*, şiir kişisi ile toplumu karşı karşıya getirir. *Dilinden ve sözünden yoksun bırakılmış bir özne* vardır. Buna rağmen, daima merhametle ilgili bir teklifi olan şiir kişisi, *azizliğe* ve *müstağniliğe* sığındığından toplumun edilgenleştirici tavrı, özneyi zihin ve muhayyilesinde özgür olmaktan alıkoyamaz. *Diliyle sınılanan* özne, şikâyet ederken, çaresizliğini dile getirirken edilgenliğiyle görünür gibi olsa da onun sözü, daima bir çağrıya dönüşme potansiyeli taşır: “*ey merhametin kavmi! bu sakın / gecede tayfalarım sustu işte, / mercan yüklü bir sefineyle kaldım*” (s.17). Ne var ki onun merhametle kuşattığı sözüne bir karşılık veren yoktur. Aksine; ayrışıklık, kovulmuş olmakla katlanır: “*bu nefsi zamanın şehvetli bir / duayla başladığını, kovulduğumuz / ayinlerin matemli bir gizle / bittiğini hâlâ söylemedi kimse*” (s.23). Burada şiir kişisi, kendisini ödevlendirmiş görünür. Nitekim ötekileştirilmiş ve kovulmuş olmasına rağmen, ezanın fâili olan toplumla bağıni koparmaz; “... *söylemedi kimse*” diyerek bir itiraf bekler. Ortada itiraf olmadığı için de gerçeklikle yüzleş(e)meyen, hesaplaş(a)mayan toplum, tutarsızlık içindedir. Her inkisarda *azizliğe* ve *müstağniliğe* sığınan şiir kişisi de yine; “(*...*) *kimsenin / kendine bakmadığı sularda, oturup / allah’a baktım. kalender bir taş, / bir yaprak laciverd keşfedilmemiş, / bir acıydı her şey*” (s.38) der. Bu acıya karşı gerçekliği örten toplumun trajik durumu, öteki ama erdemli olan trajiği bir kurtuluş reçetesi yapar: “*bozulsun büyüğü tablolar, izler silinsin. / ağırlarımın çoğaldığı yerden başlasın / her şey. (...)*” (s.40). Böylece şiir kişinin gerçeklik algılarının varoluşsal dinamikleri, acı kavramının mutluluk, özgürlük, aşkınlık ve *sorumlu oluş* ile ilişkisini öne çıkarır. Acı, aşkın ve erdemli kılan niteliğiyle kişiyi/toplumu *büyüğü tablolardan* gerçekliğe yöneltebilecektir. Bununla birlikte “incir yaprağının çürüdüğü” (2003: 41-49) adlı ikinci metinde şiir kişisi, bireysel, geçici ya da bir zaman ve mekânla sabitlenmiş acıyı değil, içinde bütün insanlık tecrübesinin sürekli deneyimlendiği “*kadim*” bir acıyı teklif ettiğini dillendirir: “(*...*) *bir gülün, güle / en çok benzediği zamana dönüyorum. / gölgesi kadim olan bir acıyla / büyüyor dilimdeki öksüz kelime*” (s.47). Bu, soylu bir acı olarak

değerlendirilebilir. Çünkü hem “kadim”dir hem de onun ufku “gül”ün temsil ettiği tüm olumlu değerlerle imlenerek onarıcılık özelliğini yüklenir.

Butakın’ın eleştirisi okları, toplum kadar kültür ve zihniyete de yönelir. Baskılandığını iddia eden şiir kişisi, bütün düşüş ve çöküş olgusuna karşı umutsuz bir çağrı yapar; “defne” ile başlayan kitap, “gök muharref”te (2003: 53-63) yine “defne” ile biter:

“biz ki; kardeşleri yıldızlar ve taşlar olan
bir kavmin ehliyiz, yorgunuz. ne var ki
çarşılar kalabalık, devlet nigari. her şey
ve herkes bir kahinin defterinde simya,
kalbinde irin. zulmü ölümlü bir vakte
sayıyorum huşu ile düşülen selam kavlini.

selam, kopmuş bir başın argın ve migren
duruşuna. hem kambur hem şair olana,
anlamıyor musun defne yaprağım
‘ölüyoruz’ ” (s.63).

Butakın’ın ikinci kitabı *Yaylılar için Dörtlü*, yine müzikalitenin, imgeselliğin ve varoluşsal gel-gitlerin devam ettiği şiirlerden oluşur; eleştiriler, daha belirgindir. Önceki kitapta; “*anlamıyor musun defne yaprağım / ‘ölüyoruz’*” diyen özne, bütün kötüye gidişlerin zeminini açık etmek ister gibi görünür. Bu anlamda tarihin inşa edilmişliği, dilsiz bırakılma, iktidar erklerinin kuşatıcı, edilgenleştirici tutumu gibi izlekler, deneyimlenmiş acılar olarak işlenir. Bunlar, aynı zamanda şiir kişisinin kendi varlığına ve değerine dair sorgulamaların şiddetini de arttırır. O, kendisini giderek “beyhude” görür. Bu, bir anlamsızlık hâlidir ve “yorgunlar kantatı” (2006: 13-22) şiirinde; “(...) *Tanrım ben bir sıkıntı mıyım?*” (s.14) diyen özne, örneğin “*III. Senkroni*” (2006: 52) adlı kısa şiirde de kendisini “*lüzumsuz*” oluştan doğan trajik bir kişi olarak değersizleştirir: “*Bu, ölürken dinlemeyi düşündüğüm o şarkı mı yoksa? / Şimdi susabiliriz: // Ben kuyulara lüzumsuz düşen bir kandil ışığı / göğün azgın suları altında bitkin.. / Üstelik vaat edilen o koca buhran*”. Ancak metnin eleştirel ufkunda asıl değersizleştirilen toplum ve tüm kuşatıcı ve baskıcı erklerdir. Şiir kişisi, bu baskılanmanın nesnesi ve edilgeni olmaktan duyduğu ızdırabı yine “yorgunlar kantatı” şiirinde dilsizlikle somutlar: “*Hayır! Dilin olmadığı yerde hiçbir zaman / bir ağrı gibi çökme. Bu senin yaşlı kalbin.*” (s.15) dizeleri, özenin kendi kendisine yaptığı özgürleştirici bir

telkindir; fakat bunun fazlası için gerekli imkânların olmayışı *dilsizliği* bir yazgı gibi dayatır. “ancientsynchronous ya da yeni bir mâtem” (2006: 26-33) şiirinde geçen şu dizeler, bu olguyu açıklar:

“*Güyâ ne kadar dileysem, / bir metalde dövülmüş dilimi iste*” (s.28).

“(…) *Dilim gövdene tuz dese ezilir.*” (s.29).

“*Kızıl bir yıldıza asılı dilim, gövdem. Yoksun!*” (s.30).

“*İnandım, ahraz bir keder büyütür / ırmak boyu yeşil bir adamım ben*” (s.32).

Yoksunluğun toplum eliyle gerçekleşmesi, sorunlu olduğu ileri sürülen mevcut zihniyetin meşruiyet kazanmış olduğu yorumuna götürür. Bu çerçevede Butakın’ın biyografisi işlevseldir. Dilsiz bırakılışı, şairin; “*İlkel bir hümanizmi bile var edemedi bu bereketli topraklar.*” (2007: 14) dediği Anadolu’nun/Türkiye’nin “minör edebiyat”ı da yadsıması demektir: “*Osmanlıca gibi daha zengin ve kozmopolit bir dilin estetiği ve imkânları yok edildi. Oysa kimsenin umurunda da olmuyor bu. Dolayısıyla edebiyat ve sanat gibi insanca bir zeminde, böylesi ulusal cengaverlerin yetiştiği ‘fesat toplumları’nda sanata, düşünceye ve dile ilişkin olanın sevilmemesi doğaldır*” (2007: 15). Butakın’a göre, bu yadsıma, sadece edebiyat-sanat düzleminde düşünülemez. Reddedilen ya da yoksanan toplumsal gerçeklik, tarihin de yanlışlanmasını gerektirir. Hatta şair, tarihi bütünüyle reddeder:

Teorik düzlemde reddettiğim kavramlardan biridir tarih. Bunu “olgusal” kılan “yaratan” şey ise şiddettir. Siyaset bilimi şiddeti devlet tekeline verir ve onu meşrulaştırır. Yani, eli sopalı bir meşruiyetin haysiyeti altında yaşayadurun, der siyaset. Kendinizi adayın, der. O demin sözünü ettiğimiz bayrağa, toprağa, millete ve medeniyete tapınmak (2007: 15).

Ne var ki onun bireysel gerçeklik algıları, “melez kızkuşu”nda (2006: 71-74) şiir kişisini “*Artık bu azınlık sesimle, sana benzediğime / eminim. (…)*” diyerek edilgenleştirici anlayışa ve “*Allah’ın askısında kalsın dilim.*” tavrıyla da bir sığınak olarak *bildiği* yaratıcıya teslim olmaya götürür. Başından beri varoluşsal gel gitlerde kalan şairin bir bakıma tasavvufun söylem alanındaki çekime yaklaşıp “*kötü bir yazgı için kolaj*” (2006: 34-39) adlı şiirde “*Neden / sendeleyip düştüğüm kuyulara bakmadın bir daha.*” ve;

“*Seni önce kim çok uzaklardan
akıp getirdiyse tanrım,*

Her halime şükür!
Yalnız değilim senin olduğun kadar.
Şimdi ne demek bütün bunlar,
içim buruluyor tanrım, hayâ!
Beni zemheride bırakmadın
hiç!”

gibi sor(g)ulamalara girdiği de görülür. Bu yüzden Butakın’ın şiirlerinde çevrenin ve öteki’nin varlık biçimleri de daima kendi varoluşuna dokunan gerçeklikler olarak yaşantısına eklemlenir. *Dilsizleşen* şiir kişisi, her şeye rağmen tam inanmış bir bilinçle atılımlar yapsa da “münzeviler sokağında kişisel bir lil ayini” (2006: 75-78) şiirinde *söz*’ünün hiçbir karşılık bulmayacağından emin görünür:

“Gerçek şu ki kavmim beni asla sevmeyecek.
Felâh bulmayacak hiçbir serseri topluluk
Aşk demeye dilim varır kaç kovgun amel
Den sonra senden hiçbir şey istemem.
Bağışlanmak deliliktir dedim sana.
Bana koş! Şirk koş!
Şiddetli azaba uğrat nefsin.”

Şeref Bilsel’in bu dizelerden hareketle sorduğu bir soru üzerine şair, şunları söyler:

Zamanın yorduğu bir insan topluluğu içinde, dönüp size bakan birinin gözlerinde eriyiverirsiniz. Bir pagan olmak, o yükü tek başına kaldıramamak gücünüze gider. Size yaklaşılmasını beklersiniz. Adil ve şerik olan bir çift göz... Bütün dilsizliği, ifadesizliği ve acziyeti örtmeye yeter. Ama olmuyor, bu hafızayla tahammül geliştirilmiyor. Tam da bu nedenle şiirdeki sessiz dip, kimi zaman keskin tonlara varabilen bir dize ve ses yapısına dönüşebiliyor (Butakın, 2007: 16).

Böylece bir gerçeklik ortaya koyan şiir kişisi, “*kavmim*” ifadesindeki çağrışımla resullerin çok defa karşılık bulmamış çağrılarının yüceliğinden güç alırken *sözüne* kulak kesilmeyen toplumu da zihnî düzlemde alaşağı eder.

Bütün bu çerçevede çıkarsanabilir ki; Mehmet Butakın’ın şiiri, temelde “varoluşsal trajedi”, “huzursuzluk” “dilsizlik”, “baskılanma” tema ve izleklerine dayanır. Çünkü şair, gerçekliği kökensel olarak *ızdıraplı bir burada olma* şeklinde ve toplumsal/coğrafi/tarihsel

olarak da çatışmalı (birey ile toplum-coğrafya-kültür-zihniyet çatışması) görür. Bu anlamda şiirin gerçeklikle ilgisi; bir yer-yurt arayışı, dil arayışı, özgürlük imkânı olarak ortaya çıkar. Dil-gerçeklik ilişkisi, bu arayış ve imkânların mümkününe dairdir.

Sonuç

Mehmet Butakın'ın sanatındaki gerçeklik algıları, şairin yaşantıladığı gerçeklik iddialarından bağımsız düşünülemez. Varoluşsal trajedi ve huzursuzluk, çevreye doğru açılan öteki “gerçekliklerle” ayrıksılığa, yabancığa evrilir. Çünkü varoluşsal anlamda kendini bütünleyemeyen sanatçı, iktidar erklerince ötekileştirildikçe ve kendini sorumlu gördüğü sağaltım çabasının, merhametin, masumiyetin ve aşkın karşılıksız kalmasıyla iyice *yersiz-yurtsuz* hisseder. Ancak şair, sadece kendi öyküsünü değil, bütün Anadolu'nun ve daha geniş coğrafyanın gerçekliğini dile getirme çabasında görünür. Dile getirilen bütün *dilsizlik*, bu geniş coğrafyanın ve insanımızın gerçekliğidir; şair, bu gerçeklikle kesişen yaşantısını deneyimlenmiş bir acı olarak estetik alana taşır.

Butakın'ın şiirlerinde lirik ve imgeci bir alanda kalınarak toplum ve devletin tarihsel ve karakteristik yapısının eleştirilmesi, birçok iddiayı gündeme getirir. Şair, bir ideolojiyi ya da ideoloji olarak yorumlanabilecek olguları eleştirirken kendisinden kopan metin de ister istemez ideolojik bir alan oluşturur. Postmodern çağ, bütün ideolojileri görünür alandan uzaklaştırmışken sanatçının eleştiri nesnesinin de bundan bağımsız olması eleştirilebilir. Bu bakış açısına bağlı olarak belki de Butakın'ın şiirlerinin gövdesini oluşturan trajedi ve varoluş durumlarının nedensel düzlemde ve tecrübe alanında güçlendirilmesi, *sorunlu olanın* gösterilmesinden çok *tekliflerin* bireyi inşa etme noktasında öne çıkarılması isabetli olabilir. İdeolojiler görünür alandan çekilmişse ve daha küçük (minör) olanın öne çıkarılması arzu ediliyor ise tam da çoksesliliğin ve postmodernin alanına girilir. Burada da, bireyin kendilik değerleri ve hüviyeti baskınlaşır. Nihayet birey ve lirik özne üzerinden inşa edilse de *sanatın mutlak ufkunun politikliği* (F. Jameson), yine aynı sonuç biçiminde ama bu defa işlevsel olarak ortaya çıkabilir.

2.8. SEYYİDHAN KÖMÜRCÜ

“seni kırk kez sordular
bilmiyorum dedim
biliyordum”
(Kömürcü, 2019: 15).

Seyyidhan Kömürcü

Seyyidhan Kömürcü, 1978 yılında Mardin’de doğdu. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Bölümü mezunudur. Bilkent Üniversitesi’nde Türk Dili ve Edebiyatı alanında başladığı (2004) yüksek lisans öğrenimini yarıda bıraktı. Diyarbakır’da resim öğretmenliği yapmaktadır.

Şiir ve öyküleri; *Yasakmeyve, Varlık, Kum, Yaratım* (Diyarbakır), *Siécle 21 Littérature & Société* (Fransa) dergilerinde yayımlandı.

Şair, *Hasar Ayini* (2003) adlı ilk şiir kitabıyla “Yaşar Nabi Nayır Şiir Ödülü”nü, “Arkadaş Zekâi Özger Şiir Ödülü”nü, “Nüzhet Erman Şiir Ödülü”nü; *Dünya Lekesi* (2012) adlı ikinci kitabıyla da “Homeros Şiir Ödülü”nü aldı.

Sylvain Cavallès tarafından *La tache du monde* (2018) ismiyle Fransızcaya çevrilen *Dünya Lekesi*, Barbara Yurttaş tarafından Almancaya da çevrilmiş olup Elif Verlag tarafından 2021 yılında yayımlanacaktır.

Şiir Kitapları: *Hasar Ayini* (2003), *Dünya Lekesi* (2012).

Seyyidhan Kömürcü’nün Şiiri

Türkiye’de şiir kitaplarının çok az basıldığı/sattığı göz önüne alındığında Seyyidhan Kömürcü’nün (Haziran 2018 itibarıyla) ilki dört ve ikincisi beş baskı yapan kitapları, hem edebiyat tarihi hem edebiyat sosyolojisi bakımından dikkate değer bir veri sunabilir. Bu, her ne kadar tek başına yeterli bir gösterge olmasa da 2000’li yıllardan bu yana epeyce horlanan lirik şiirin hem entelektüel hem de deneysel şiir kadar el üstünde tutulmaya devam ettiğine dair bir izlenime götürür. İlhan Berk’in de “*müjdelediği*” (Erdem, 2017e) Kömürcü’nün lirik ve imgeci şiirde temsil hüviyetine sahip olduğu öne sürülebilir.

Kömürcü’nün, imgeci-lirik olanı devam ettirdiği şiirleri, gelenekle bağ kurarak anlamsal ve çağrışımsal bağlarını güçlü tutar. Bu anlamda ses üzerinden sahip olunan ya da aksi bir bakışla, mirasını ses üzerinden duyumsatan biri şiidir. Nitekim Kömürcü, gelenek fikrini olumladığını ifade eder: “*Bana göre bütün şairler aynı oranda ve çoğul bir gelenekten*

gelir. Çünkü bir geleneğe eklemelenmek o gelenekten haberdar olunduğu an başlar. Sonra sonra, şair o geleneğin içerisine ya kendini dâhil eder ya da o geleneği ret eder [reddeder]; reddettiğini ya da dâhil olduğunu varsayar” (Erte-Kömürcü, 2004: 78). Fakat Kömürcü’nün şiirlerinde, gelenekle olan ilişki, bağlamsal bir hâkimiyet kurmaz. Çoğu zaman italik yazılan metinlerarası ödünclemeler, bütün içinde organik bir uyuma girer. Bu doğrultuda kimi zaman bazı alıntılar, kimi zaman da yerel yahut evrensel çapta göndermeler yapılır. Örneğin Frida’yı (Frida Kahlo) anarak ya da M. Buonarroti’nin “Pieta” heykelini imgeleştirerek şiire dâhil eder. Yanı sıra; Murathan Mungan, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Ümit Yaşar Oğuzcan, Oğuz Atay, Haydar Ergülen, Hans Magnus Enzensberger vs. sanatçıların izi sürülebilir. Öte yandan evrensel çapta olmak üzere kutsal ve kadim miras ile Divan şiirinin dil zevki, İsmet Özel’in ses/ton olarak etkisi, Kömürcü’nün şiirlerinde duyumsanabilir. Bütün bunlar, şairin estetiği ve dil bilincini bir devamlılık içinde kavrama endişesinin öğeleridir. Nitekim; “(...) dilsel ve edebi estetiği unutmuş bir kahrın, bir sancının ya da bir mirasın kendini konumlandırması mümkün değil. Sanatın hasar diline de aykırı” (Erte-Kömürcü, 2004: 78) diyen şair, şiir-sanat birikimini, kendi çabasında bir bağlamsal etkilenme şekline evirmeden gerçeklik algılarını, ızdıraplarını, sancılarını, varoluş trajedisini şiire taşır.

Seyyidhan Kömürcü şiirinin asıl karakteri, lirik ve imgeci olmasıdır. Şairin iki kitabında da baskın olan bu özelliklere bağlı olarak *Hasar Ayini*’nde duygu ve duygulanımlar daha baskındır. Sese dayalı, müzikalitenin duyguya eşlik ettiği akışla güdümlenen anlam, bir ölçüde geriye çekilip örtükleşir. Bu, *Hasar Ayini*’nin meselesiz olduğu anlamına gelmez. Fakat şair, biyografisinin de etkili olduğunu düşündüren şiirlerinde sanatın uzak ve yüksek ufkunun gerektirdiği “beşerî öz”ü yansıtan genel sonuçlara varmayı bir ölçüde ihmal eder. *Dünya Lekesi*’nde ise daha meseleli bir şiire yönelim söz konusudur; şiirler, anlamsal kaygının daha fazla öne geçtiği metinlerdir. Belli izlek ve meselelerin açıklık kazandığı, şairin şiiri üzerinde düşünerek kendi gerçeklik algısını belirginleştirme niyetiyle çaba harcadığı görülür. Ayrıca dilin fonetik büyüsunün dizginleri ele almaması ve anlamın diri tutulması yönündeki değişim, meselenin daima merkezde olmasına imkân verir. Ne var ki bu değişim, yeterli görünmez: “İmgeci bir şair Seyyidhan Kömürcü. Bunalan, yorulan bir şiir yazıyor. Dünya Lekesi kitabında genel hatları çizilmiş sürprizsiz bir doğu melankolizmi görüyoruz. Ne demek sürprizsiz? Şiir güzergâhtan hiç kopmuyor, bizi o ilk kelimedenden, başlangıcından ayırmıyor ve yoruyor demek” (Kılıç, 2016).

Kömürcü’nün şiirinde devinen bazı ana izlek ve imgeler vardır. Bunlar arasında anne, baba, devlet, Doğu/doğu, dünya, oğulluk, ikizlik, sevgili, hasar, leke, üvey akıl, hayat,

çocukluk sayılabilir. Şair, bu izlek ve imgeler etrafında kendi bireysel sancularından geniş Doğu coğrafyasına, insanoğlunun varlıksal trajedisine değin uzanır.

Seyyidhan Kömürcü'nün Şiirinde Gerçeklik

Sanat, sanatçının salt aktarımcı olarak değil, daha çok katılımcı olarak okurla birlikteliğini talep eder. Bu birliktelik psikolojik ya da yazgısal olabilir. Tecrübeden değil, ama ister gözlemlerden ister muhayyileden kaynak bularak doğsun, sanat eserinde esas olan, okuru sahicilik fikrine ve hissine ulaştırabilmesidir. Sanatçının okurla ancak bu şart altında imkân bulabilecek birlikteliği, sahiciliğin deneyime yaslandığına dair algıyı taşımasıyla söz konusu olabilir. Görülür-duyulur dünyada ispata muhtaç olan gerçek fikri, sanatta ispat yerine şahsî tecrübenin –başkalarının aksi yöndeki muhtemel tüm tecrübelerine rağmen- “karşı konulamaz doğruluğunda” kendini göstermeye başlar. Seyyidhan Kömürcü'nün şiirlerindeki gerçeklik de onun yaşantıyı dillendirmesiyle kendini açık etmeye başlar. Sözüne teslim ettiği kişi, bir “katılımcı” olarak muhatabını arar: “*Şehre ve dünyaya dışarıdan koşarak gelen değil, de olayların olduğu yerden seslenen bir kişi. Seyyidhan Kömürcü, hem dışarıda hem içeride. Bu iyi bir şey*” (Kılıç, 2016). Bu iyi bir şeydir ama “hem dışarıda hem içeride” olmanın, hep eşikte durmanın şiir kişisine ait dünyada bir “hasar” olarak devinip durması, dahası varoluşun bir “leke” ile imlenmesi, gerçekliğin dayattığı *muttasıl kanayan bir yara* olarak sancır. Kömürcü'nün şiirlerinde gerçeklik, bu yaranın sürekli deşilerek kanatıldığı bir yaşantıya karşılık gelir. Şair, özellikle ilk kitabında kanamanın somut nedenlerini görünür kılarken, ikincisinde bunun aslında bir iç kanama olduğunu duyumsatır. Nihai olarak Kömürcü'nün şiirinde gerçeklik, trajik bir yazgı biçiminde ortaya çıkar.

Şair, gerçekliği “hasarlı” bir varlıksal olgu ve “lekeli” bir *bulunuş* olarak kurgular. Burada üzerinde düşünülmesi gereken şey, söz konusu hasarlı ve lekeli oluşun insanın veya bir otoritenin yapıp etmelerinin getirisi mi olduğu, yoksa varoluşsal bir gerçeklik olarak mı algılandığı meselesidir. Onun şiirleri, her iki yanıtı da içkin olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda şairin gerçeklik algısı; ontolojik ve hayata değgin yanıyla da bir uyumsuzluk ve itiraz hâlini; varoluşsal olarak ise bir uyumsuzluğu, *buraya ait olamamayı* karşılar. İlk problem, şairin hem biyografisi ile hem de yaşadığı coğrafya, çağ, toplum ve her türlü iktidar unsuru ile ilgilidir. Şair, *Hasar Ayini* üzerine konuşurken, gerçekliği ne şekilde kavradığına dair algılarını, bu algıların sanata dönüşmesini şöyle ifade eder:

Hasar Ayini'ndeki şiirleri yazarken, öznenin özneye, dilin dile, nesnenin nesneye, fiilin fiile devlet, yani otorite oluşu, bir sıfat olarak sevgilinin sevgiliye, anne ya da babanın çocuğa ve devletin bütün bunlara devlet oluşunun kısmen ironik bir hasar tespitine girmiş buldum kendimi. Çok sonra bu huşu durumunun bir ayine karşılık geleceğini fark ettim (Erte-Kömürcü, 2004: 82).

Bu baskılanma durumlarına karşı şairin kendini bir “huşu” içinde bulması ve sonra onu sanata dönüştürmesi, özneyi kuşatan gerçekliğe alternatif bir gerçeklik yaratmanın karşılığı olarak yorumlanabilir: Hasarlı gerçekliğe karşı sanatın sağaltıcı evreni. Ancak şairin ifadelerinde olduğu gibi nesnenin nesneye, fiilin fiile, olguların başka olgulara iktidar olmasından söz edilemez. Bunlar ancak iki öznenin ilişkisinde açığa çıkan hiyerarşiler olabilir. Bir nesne ancak bir özneye ilişkiye girdikten sonra bir başka nesne üzerinde egemenlik kurabilir ve bu dolaylı bir üstünlüktür. Gerçek fail daima öznedir. Bu bakımdan Kömürcü'nün şiirlerinin bir yanı, her şeyin her şeye üstünlük kurduğu savına bağlı olarak; fail-öznelerin, üstünlük kuran ya da üstün sayılan olguların estetik dolayımlanması olarak varlık kazanır.

Hasar Ayini, şairin biyografisinden kaynak bulduğunu düşündüren metinlerden oluşur. Şiirlerin ufkunda fikirler ve meseleler değil, gerçeğin ne olduğuna dair fark edişler durur. Şair, nelerin baskısı altında ve nelere maruz kaldığını kavramaya başladığında karşılaştığı hasarların tespitine koyulur. Sanatın ortaya çıkmasına ön ayak olan psikolojik nedenlerin en önemlilerinden biri sayılabilecek olan bu itki, şairin duygu ağırlıklı içsel yoklamalarını açık eder. Bu ilk kitapta şairin sözünü teslim ettiği özne, sürekli bir çatışma durumunda görünür. Kitabın gerçeklik kavrayışını büyük ölçüde açıklayan “hasar” (2018: 13-15) adlı ilk şiir, “devlet, anne, baba, çocuk/luk” imgeleri etrafında bir bellek saçılması olarak şekillenir:

*“aslında sadece bunu diyecektim
durmadan burdayım yanımda özen ve ısrar
yanımda boyuna kızaran yüz
burası dağılan dikkat
aslında düşünün sadece bellek buyurun
nerdeyim tam görünmüyorum
nerdeyim üstelik telaşım da yok ortada
bilinir ki sadece bunu diyecektim*

*iki kış bir karış devletle burdayım aslında
burdayım
burası oğulluğumun özenle suya bırakılmış semender hali”*

Metinde ilk önce, “*durmadan burdayım*” diyen şiir kişinin varoluşsal ızdıraplarını dile getireceği izlenimi uyanır. Oysa onu kuşatan gerçekliğin saklandığı “bellek”in ifşası, “burası”nın hem iktidar erkleri hem de insanlar tarafından hasara uğratılmış bir yer olduğunu açık eder. Devlet imgesi, ilk anlamının yanında her türlü otoriteyi ve hâkim özneyi karşılayan bir temsildir. Şiir boyunca hem devletin hem de baba ve diğer imgelerin ilk anlamlarına sabitlenmeyip muğlaklaştırılması, bireyselle toplumsal arasında bir geçişkenlik meydana getirir. Örneğin; “*kandım kaldım ve anladım / önümde beş öğün yangın / sonumda Sivas’ı dökülmüş ülke / herkes en çok kendine diğeri / kendi kendine surat*” dizelerindeki sosyal-siyasal göndermeler⁴⁰ ile “*çeşmeleri ısrarla bozuktu çocukluğumun*”, “*tane tane söyle babadan kalma oyuk günleri*” ya da “*burası dövülmüş bir yüzün yüz üstü düşme hâlleri*” dizelerindeki bireysel-biyografik gibi duran hatırlamalar, metni ortaya çıkaran gerçeklik fikrinin bağlamını kuran öğelerdir. Öyleyse metindeki ufkun politik ya da biyografik sınırlandırmayla belirlenmediği, bunların ardında ve ötesinde duran zihnin öne çıkarıldığı anlaşılabilir; hasarlı olan şey, bireysel ve ortak (kolektif) zihin/zihniyet olabilir. Aynı doğrultuda, “ahd” (2018: 23-26) şiirindeki; “*kime nemlensen kendi kendine zaten ıslak / babadan kalma oyuk babadan kalma surat / aslında burası özenle hasar / hayat içinde devlet dalgın sabır sıkılğan*” dizeleri de, *özenle hasarlı* kılma çabasını devam ettiren muktedir olma özlemini yüklenmiş anlayışın hayatın her noktasına sızmasının ifadesidir. Nitekim daha sonra şairin hem Türkiye’nin doğusu hem de Şark karşılığında anlaşılabilir bir “doğu” sorgulaması yapması, olguların ardında etkiyen zihniyetle hesaplaşma çabasına dair savı güçlendirir. “hakir” (2019: 59-60) adlı şiirde geçen; “*sanki dünya iyileşmez anladım / dünya ve doğu iyileşmez asla*” ile “sena”da geçen; “*dağlarını yiyen doğunun adıyla bakışsız bu yüzü seçtim kendime*” (2019: 19-27) dizeleri, bunun örnekleri olarak sayılabilir. Ne var ki şair, bu meseleyi derinleştirmez.

Her iki kitabında da bütünlüğün ve onarılanın izini süren Kömürcü, şiirlerini izleksel ve bağlamsal olarak kendi tamamlığına yönelik bir arayış olarak seçer. Şairin kendisinde başlayıp bitmeyen arayışı çerçevesinde baba kadar anne imgesi de bu şiirlerdeki eleştirel ufkun ana öğelerindendir. Dolayısıyla sıkça söz konusu olan bu imgenin hâlden

⁴⁰ Kuşkusuz, “Madımak Olayı”na göndermede bulunuluyor.

hâle, anlamdan anlama evrilirken şiir kişinin bireysel dünyasından toplumsala kadar uzanan bir ilgiyi simgeleştirdiği çıkarsanabilir. Anne imgesinin anlamı çoğaltılarak devletin ve babanın iktidar ortağı olduğu kadar ilginç şekilde bunların karşısına, bir merhamet kapısı, kaçış yeri, sığınak gibi yerleştirildiği de olur. Örneğin; “dalgın merhamet” (2018: 37-38) şiirinde ona böyle bir işlev yüklenir: “*şimdi biz ve sen / varsayalım kış ölü anne / mışıl mışıl kış mazi hâl istikbal / biz ve sen / zaten Sivas’ı dökülmüş bir ülkedeyiz ölü anne / neden vurup bir şehri / diğerine nişan alışlarımdan bıkkıldı / tavan kurudu / çadır çalındı*”. Bu, çelişkili bir durumdur. Fakat sosyal-siyasal imalara açık olduğu görülen anne imgesinin merhamet eden, kendisine sığınılan ile iktidar rollerini paylaşan özne olmasına ilişkin çelişkiye, Mehmet Erte’nin ifadesiyle, “*çetrefilli durum*”a (Erte-Kömürcü, 2004: 82) bağlı olarak simgesel bir karşılık aranabilir. Onu böyle kararsız ve çetrefilli bir imge yapan, anneliğin bilindik karşılıkları değil, ancak temsili olarak ifade ettiği şey ne ise onun ontolojisi olmalıdır. Dolayısıyla babanın iktidarına karşı merhametin imgesi olan anne, ironik biçimde, elinde tuttuğu bu niteliğiyle bir iktidar alanı oluşturmuş olur. Şair, her şeyin bir diğerine egemen olduğundan yakınlığına göre, şiir kişinin konumlandığı yer, “ezilen”in ideolojisi olarak merhamet imgesine dönüşür. Oysa ideolojiler de kendi iktidatlarını dayatır. Bu noktada “ideoloji=anne=baba=devlet” şeklindeki tuhaf denklemler yüz yüze gelir. Şiir kişinin anneyi hem olumlaması hem de babayla ortak görerek yermesi, ideolojinin iki uçluluğu olarak yorumlanabilir. Bir başka açıdan -göstergelerinin daha muğlak ve zayıf oluşunu hesaba katarak- eril otorite konumuyla babanın “devlet”le özdeşleştirilmesi, dişil otorite olarak coğrafyayı, özel olarak “Anadolu”yu düşündürmesi, mümkün görünür. Bunun göstergesi de şairin *Dünya Lekesi*’nde değindiği coğrafya/medeniyet (Şark) odaklı eleştirileridir. Bu noktada, Anadolu’nun çalkantılı ve kararsız tarihsel seyri, uzak-yakın geçmişteki trajedileri ve iç dinamikleri söz konusu edilmeyi gerektirir. Yanı sıra ilk elde uzak ve aşırı bir yorum gibi görünen bu simgesellik, Kömürcü’nün anne imgesini Oidupus Karmaşasına bağlı olarak geniş bir yorumlama ve ilişkilendirmeye açan değerlendirmesiyle tutarlılık kazanabilir: “*Oidupus Kompleksi’ni hayatımın devam eden en uzun ve çözümsüz süreci olarak hâlâ yaşıyorum. Ayrıca bu kompleksin kahramanları her ne kadar anne-baba-çocuk üçgeniyse de, diğer ilişkilendirme biçimlerinde de düşünülebilir*” (Erte-Kömürcü, 2004: 82). Dolayısıyla şairin izini sürdüğü meseleler eşliğinde imgelerin simgeleşerek metne politik-ideolojik bir yorum alanı kattığı söylenebilir.

Özellikle; “temyiz”, “dalgın merhamet”, “mader” adlı şiirlerle geniş bir yelpazede kullanıldığı anlaşılan anne imgesi, daha bireysel bağlamda şiir kişinin anne-sevgili-çocuk/luk üçgenindeki karmaşasını yüklenir. Bu şiirlerde anne ile sevgili imgeleri birbirine

taşan, birbirine karışan sözcüklerdir. Taşmanın nedeni çok temel olarak; annenin babaya eşlik ederek “aile” denilen kurumsallaşmaya ortak olmasıdır. Aynı biçimde sevgili de kurumsallaşan iktidar alanının öznesidir. Öznenin yitiği olan, eksikliğin yükünü daima sırtında taşıdığı çocukluk, şiir kişinin gerçekliği neden hasarlı olarak tespit ettiğine bir başka cephesiyle açıklık getirir. “temyiz” (2018: 35-36) şiirindeki; “*sevgili ve anne / sevgilim anne / sevgili Oidupus / gideli çocuklar durmadan sevgilim annem taşar / bunu açıkla / aç bunu biraz / başısla / bunu kes ve sakla*” dizeleri, öznenin kendi dünyasındaki kutupluluğunu, dolayısıyla bütünlükten uzaklığını gösterir. Bu üç imge de öznenin bütünlüğüne, sağaltımına ve hasarlı gerçekliğinin onarımına dönük olarak okunabilir.

Hasar Ayini’nde öznenin ontolojik, psikolojik ve biyografik temelli sorunsalının ardından *Dünya Lekesi*’ndeki şiirlerde daha çok varoluş düşüncesi, *burada olmanın* ızdırabı, trajik fikri, iç sıkıntısı, nereye ait olduğu, uyumsuzluk gibi izleklerle karşılaşılır. Dolayısıyla varoluşsal sorgulamalarına bağlı bir gerçeklik algısı söz konusudur.

Dünya Lekesi’nin başında yer alan; “*bu kitap okuyanın huzurunu kaçırsın diyedir / onlardır*” (2019: 5) epigrafi, şairin de huzursuz oluşunu ima eder. Huzursuzluk, *burada olma* ızdırabından kaynak bulur. Dünyada olmak; eksikliği dayatır ve mutlak iddiaları dışarıda bırakır. Şiir kişisi de eksikliği baştan kabullenir: “*tamam olmak küfür / tamam etmek hâşâ / bir ömür ağrıma gitse de dünyadan oluşmuş harfler / yarım dalgın ve kusurlu geldim ben buraya*” (2019: 19-27). Fakat kabullenmek, huzur bulmayı garantileyen bir eylem olamaz. Dahası şiir kişisi, dünyanın böyle bir imkânı barındırdığı fikrinde de görünmez. Bu yüzden “*dünyaya inanmış*” olanlara karşı gizli bir acımayla bakar: “*dünyaya inanmış bir yüzü üzgün üzgün anlattım sana / dedim belki de bir yere üzgün üzgün bakmaktır dünya*”. Gerçekliğe yöneltilen bu yadsıyıcı bakış, tasavvufun tasarrufuyla biçimlenen Müslüman-Türk kültür ve sanatı, vahded-i vücud anlayışı ve mistik kabullerle ortak bir tavırda olduğu izlenimini doğurur. Ancak iki yaklaşım arasındaki gerçeklik/hakikat yarılması, varlığın anlamlı/anlamsız oluşu sorgulamasına değin uzanır. Hakikat temelli bakışta mutlak anlamın kaynağı olan *Tanrı’nın abes iş yapmayacağı* inancı, tüm anlamsızlık yorumlarını baştan dışarıda bırakırken gerçekliği varoluşsal düzlemde ele alan, onu yadsımak değil, bilakis “varolan” olarak sorunsallaştırıp bir ızdırıp yurdu, trajedi mekânı, kusurlu, eksik ve yarım olarak gören “dünyalı” bakış, bir anlamın olup olmadığı konusunda kuşkuludur. Kuşkuysa daima güvensizlik, muğlaklık, tekinsizlik, huzursuzluk fikirlerini besler. Varlığı baştan Tanrı’nın bir tecellisi, gölgesi sayan, onu yine Tanrı’yla ilişkili olarak mutlak biçimde anlamlı sayan hakikatçi kabul, herhangi bir tecrübeye dayanmaz. Bununla birlikte mutlak kabul, yazgıya dair huzurun, zihinsel bir konforun ön koşuludur. Gerçekliğin sorunsallaştığı

yerdeyse anlam, öznenin şahsî tecrübeleriyle beraber kaypak zemininden çıkararak sabitlenmeye başlar. Yine de bu, anlamın ve gerçekliğin ele geçmesi demek değildir; yalnızca gerçekliğe dair algılar vardır; sabitleşen yalnızca algıdır.

Seyyidhan Kömürcü'nün sözünü teslim ettiği özne de, tutarlı olarak ihtimal dilini (“belki”) kullanır ve “*dedim belki de bir yere üzgün üzgün bakmaktır dünya*” diyerek dünyanın muhtemel anlamını onun kusurlu ve eksik oluşunu kavradığına dair bir bilinç olarak ortaya koyar. Dolayısıyla baştaki acıyarak bakma tavrı, bir küçümseme olarak görünmez; şiir kişisi, tecrübeleri üzerinden konuşur. “esna” (2019: 51-54) adlı şiirde; “*iki ömür üç defa eşyanın asıl yerini aradım*” denilerek bireysel deneyimi işaretleyen öznenin üstenci, küçümser bir bakışa sahip olmadığı açıklanır. Üstelik; “*zaman yok esna yalan / eşyanın asıl yeri kimin haddi / kimin hesabı sevişmeyi artık unuttum sanmak*” dizelerinde hakikat ufkuna dönük bilginin çizdiği sınırlara boyun eğilir. Nitekim eşyanın kaba gerçeklik olarak görülmeyip kıymetlendirilmesi, Hz. Peygamber’in; “*Ey Allah’ım, bana eşyanın gerçek hakikatini göster*” (Canan, 2016: 319) duasını akla getirir. Eşyanın asıl yerine dair soylu bir arayış ile “sevişme” gibi insanî, nefsî bir eylem arasındaki algısal farkın şiddeti, gerçeklik sorgulaması ile hakikat kabulü arasındaki yarığı da ima eder. Buradaki asıl meseleyse; “*aramak eşyanın en kötü yeridir bu bıçak başka / ruhumu kestim ruhumu kestiğim bir zaman biçimidir esna / (...) / yazık ki terbiye eşyaya mahsus insan unutkan / eskinin eski kıymetiyle utan dedim / utan ve güle kırmızı davran*” dizelerinde açıklığa kavuştuğu üzere, “*iki ömür üç defa eşyanın asıl yerini ara(yan)*” öznenin, eşya-insan-gerçeklik arayışı üçgeninde hem ontolojik hem varoluşsal bir bilinci yüklenebilmiş olması, bunu da deneyimlerine dayandırmasıdır. Nihayet *sevişmeyi artık unuttum sanma yanılgısına düşen insan* ifadesi, ima edilen sınırlılık ve eşyanın asıl yerini bilmenin imkânsızlığı bağlamında gerçekliğe dair bir biçimlemeye karşılık gelir. Şiir kişisi, insana bir had çizer; insan, gerçekliğin sınırlarında kalmaya mahkûmdur. Bu varoluşsal gerçek; mutlak anlama, mutlak doğrulara ulaşılmasını engeller.

“kış kahrı” (2019: 47-49) adlı metinde şiir kişisi, deneyimlerinin ufkunu bir teslimiyet alanına girerek açıklar: “*doğru yukarıdan aşağıya düşen şeylere denirmiş / zaten dünyaya masalını düşmeye gelirmiş insan*”. Burada, öğrenilen geçmiş zamanla çekimlenmiş “denirmiş” ve “gelirmiş” ifadeleri, söz konusu teslimiyetin gerçekliğe dair bir keşif çabasıyla mümkün olduğunu duyurur. Kişinin hakikat olarak kabul edilen şeye teslim olması, onun boyun büküşüne dair formu da belirler. Varlığı bütünüyle hakikat fikrine dayandıran bu kabulün sahibi, eşyayı *fani* ya da değersiz sayarak mutlak olana henüz kavuşmamış olmanın hüznünü, acısını, mutlakın özlemini yaşar. Mevla'nın *Mesnevi*'si, bu acının

dillendirilmesiyle başlar. Oysa gerçeklikle ilişkili algılar, gerçekliğin ele avuca sığmazlığı karşısında onu eksik, kusurlu, yarım, hasarlı, hatalı, anlamsız, lekeli vs. olarak görmeyi dayatır. İnsanın gerçeklikte tamama ve bütüne erişmesi imkânsız görünmektedir. Bu noktada, varoluşsal sorgulamalara girişen insan da dünyayı yadsıma, reddetme, ondan uzaklaşma gibi eylemlere girebilir. Bu iki tip arasındaki paydaşlık; kaynakları, nedenleri ve epistemolojik süreçleri bakımından ayrıştır. İlki, sade biçimde mistik ve teleolojiktir; sonrakiyse varoluşsal, ontolojik ve görünür gerçekliklere karşı bir reddediş olabilir. Kömürcü'nün şiirlerinde kimi zaman reddetme eğilimi görülürse de onun şiir kişisi esasen bir bilinç olarak taşıdığı gerçekliği, ona dönük kavrayışlarının güveniyle tamamlar. Madem dünya eksiktir, bu bilginin getirdiği acıma ve acı, onun eksikliğini tamamlayabilecek tek gerçektir: “*sonra sonra anladım / insan ancak güzel bir acıyla kalabilirmiş dünyada*”. “*uç dağ*” (2019: 29-33) adlı şiirde de özne; dönüp duran dünyayı muhatap alır ve hayata acıyı önerir: “*sen dönerken ben bu kahrı bir ağız tadı olarak öneriyorum hayata*”. Burada ağız tadının olumlu anlamı, acının (kahrın) da olumlanmasını sağlar. Bu tutum, özneyi, dünyanın anlamsız ve hayatın bütünüyle acıdan ibaret olduğunu; yaşama iradesinin isteklerini reddedip hayatı olumsuzlayarak azizler ve keşişlerin hayatına benzer bir yaşam sürmenin insanı bütün hayatı kuşatan bu acıdan kurtaracağını söyleyen Schopenhauer'a (Gökberk, 2016: 398-405), yaklaştırır. Öte yandan Varoluşçu (Egzistansiyalist) felsefenin gerçekliği sorunsallaştırmakla beraber insanı, inşa edici bir eyleme sevk eden özgürleştirici tavrına da uzak düşer. Ortada, öznenin bir öteki tarafından yani Sartre'ın öğrettiği şekilde, öznenin kendi varoluşunu inşa etme çabasına karşı bir başkasınca engellenmesi değil; varlık ve varoluş nedeniyle engellenmesi vardır. Bu hâliyle şiir kişisi, dünya ve hayatla barışmak kaygısından uzaktadır: “*geldiğim ya da kaldığım / beni tamam eden her neyse onun adına / sana gelmiştim hayatta kaldım yanlılıkla / hayatta*”. Onu “*tamam eden*”, hayatı ve bütün gerçekliği tamam eden şeydir, yani acıdır. Konforla temelden çatışan acı, hayatı sevmeyi imkânsız kılar: “*burada hayatı sevme tehlikesi geçirmişim ben*”. Nihayet Seyyidhan Kömürcü'nün şiir kişisi, gerçekliğe mahkûm olmak ile onu reddetmek arasındaki “eşikte”, acının soylu bir anlama kavuşturması çabasına sığınır.

Öyleyse, bu “yakın okuma”ya göre; Seyyidhan Kömürcü'nün şiirlerindeki dil-gerçeklik ilişkisi, bireysel düzlemde kalındığında, varoluşu bir problem olarak yansıtan, imgesel ve kapalı sayılabilecek dil kullanımlarında açığa çıkar. Şiirler yönünü, bireysel düzlemde toplumsala doğru açtığında ise dil, daha simgesel (temsili) bir gönderim alanı oluşturur ve politikleşir. Şairin temelde “hasarlı oluş” ve “varoluşsal leke” imgelerine indirgenerek kavranılabilecek gerçeklik algısı, aileden devlete kadar uzanan her türlü

otoritenin baskılamasından doğan “hasar” ile mevcut “varoluş ızdırapları” arasındaki sürekli gerilim olarak anlaşılabilir.

Sonuç

Seyyidhan Kömürcü, ilk kitabında *hasarlı* olarak tespit ettiği gerçekliği çağ, coğrafya, devlet/otorite, egemen özneler, insanın yapıp etmeleri gibi ana etkenlere bağlarken ikinci kitabında varoluşsal bir sorgulamaya ağırlık vererek gerçekliği lekeli bir varoluş olarak ele alır. Her iki kitabında da yaşantıya ve şahsî tecrübelerine dayandığı izlenimi veren tutum, onun şiirlerini “sahici” olarak değerlendirme imkânı verir.

Öte yandan, Seyyidhan Kömürcü’nün şiirlerinde; zaman zaman ses ve müzikaliteye teslim olmak, şiirlerin olağan akışla devam edip bitmesi biçiminde tekdüzelik, (iç) kafiyeler ve tesadüflere bağlı ses benzerliklerinin getirdiği kısmî yapaylık duygusu ile bazı sahicilikten uzak, anlamsızlığa varan, dolambaçlı imgeler kurmak olarak sıralanabilir. Yanı sıra, deneyimlerden “beşerî öz”e ulaşmak konusundaki eksiklik ile ele alınan meseleleri derinleştirmemek de Kömürcü’nün şiirlerinde zayıf kalan bir taraf olarak düşünülebilir.

Onun şiirlerindeki esaslı sorun ise “anne” imgesinde ima edilen ya da dolaylı olarak ortaya çıkan ideolojinin, şairin eleştirdiği iktidar/devlet/baba imgelerine bir yenisi olarak eklenmesidir. Yani şair, eleştirdiği erklere karşı diyalektik bir karşı koyuşla kendi ideolojisini ileri sürer. Oysa ideolojilerin geçen yüzyılda kaldığı, böyle olmasa bile, geri çekilip kendi bağlamını beklediği postmodern dönemde ideolojik imalar içeren yakınma ve savunmaların gerçeği değiştirip dönüştürme dolayımında hemen hiçbir somut ya da işlevsel karşılığı olmadığı iddia edilebilir. Bu çerçevede şairin hem insan varoluşuna yönelişini derinleştirmesi hem de “beşerî öz”e dair çıkarımlarla yüksek ufuklu bir şiir çabasına girmesi çözüm olarak sunulabilir.

2.9. ERCAN YILMAZ

“ey bir hüznün hünkâr kapısı kalbim”
(Yılmaz, 2013: 40).

Ercan Yılmaz

Ercan Yılmaz, 1977 yılında Sakarya’da doğdu. Karadeniz Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 1999’da mezun oldu. Trabzon’da başladığı öğretmenliğe Sakarya’da devam etmektedir.

Yılmaz, üniversite yıllarında arkadaşlarıyla birlikte *İlk Damla* adında, edebiyat ağırlıklı bir dergi çıkardı, 2003-2008 yılları arasında *Ada* dergisinin editörlüğünü yaptı. Şiir ve yazıları; *Yedi İklim*, *Mısra-lık* (KKTC), *Dergâh*, *Est&Non*, *Yom Sanat*, *Ada*, *Mor Taka* vd. dergilerle gazetelerde yayımlandı. *Yeni Sakarya* gazetesinde de köşe yazarlığı yaptı. TRT Diyanet TV’de Hilmi Yavuz ile birlikte yaptıkları *İslâm’ın Zihin Tarihi* programı ile *Kebikeç* adlı kültür, sanat, edebiyat programını hazırlayıp sundu.

Şair, 2009’da Bursa Osmangazi Belediyesi’nce düzenlenen “Tanpınar Şiir Yarışması”nda birincilik ödülünü kazandı.

Şiir Kitapları: *Âherli Zamanlar* (2002), *İncire Yemin* (2007), *Rüyâ Kasrı* (2010), *Nûrusiyâh* (2013), *Kaplanın İşaretleri* (2019).

Deneme-Söyleşi-Araştırma Kitapları: *Ada’da Zaman* (2008), *Ganita-Akşama Doğruyum Ben* (2011), *Ada Defteri-Bir Özge Temâşâ* (2012), *Gözyaşları ve Zeytin Ağaçları* (2011), *Cüz Gülü’nün Kokusu* (2013), *Ne Uzun Bir Büyü’sün Hilmi Yavuz* (2013), *Hülya Adamı* (2015), *Görünmez’in Arı’ları* (2017), *Rüzgârın Aynaları* (2018).

Ercan Yılmaz’ın Şiiri

Ercan Yılmaz, Hilmi Yavuz’un takipçisi olan şairlerdendir. Kendisi, hocasının “taklitçisi” olduğu yönündeki yargıları olumlayarak karşılamayı seçer. Dolayısıyla şair, “gelenekçi” poetikayı benimseyen bir sanatçıdır, denilebilir.

Geçmişin birikimi ile metinlerarası bağların kurulmasını öne çıkaran, “*Sahihliği, şiirin entelektüel tarihi ile upuygunluk durumunda bulunması olarak tanımlıyorum*” (Yavuz, 2002) diyen Hilmi Yavuz için gerek geçmişle gerek modern olanla bağ kurmak gerekir. Ona göre şiiri “sahih” yapan temel nitelik budur. Ercan Yılmaz da şiir birikimi ile bağlarını sıkı tutan bir sanatçıdır. İlk kitabında çokça belirgin olan Hilmi Yavuz etkisinin gittikçe örtüklediği ve şairin özgün bir kıvam bulmaya çalıştığı, daha geniş bir şiir birikimine

açıldığı görülebilir. Şairin sıklıkla bağ kurduğu isimler arasında Attâr, Fuzulî, Şeyh Gâlip, Baudelaire, Rilke, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Hâşim, Fazıl Hüsni Dağlarca, Âsaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz, Vural Bahadır Bayrıl sayılabilir. Yanı sıra *Kur'an*'la ve İslam medeniyetinin klasik kitaplarıyla kurulan metinlerarası ilişkiler de güçlü tutulmaya çalışılır. “*Beni hakikat medeniyetine yaklaştıran bir vasıta şiir.*” (Yılmaz, 2011) diyen şairin kitapları da bu ilişkiye uygun yapıda olarak değerlendirilebilir. Zira bölümlerden önce, şiir başlarında, kitapların sonunda alıntılar-epigraflar vardır. Bunlar, geleneğe eklemelenmenin ve şiirlerin geniş bağlamını kurmanın araçlarındandır. Bazı ithaflar da aynı amaca hizmet eder. Şairin eski formlara sadakati de dikkat çeker. Doğrudan doğruya dörtlük ve beyit esas alınmasa da dörtlükler, beşlikler ve beyitlerle; kafiye ve rediflerle, her zaman kendini öne çıkaran ses yaratımı ve ahenkle eski şiir formlarına dönük duyarlılık süregündür. Bütün bunlar, gelenekçi poetikaya dâhil olmanın yolları olarak sayılabilir. Ancak geleneğin verimlerinden yararlanarak geleneğin malzemelerini bugün yeniden işletmenin esas yolu, mazmunların/imgelerin dönüştürülmesi olarak söylenebilir. 1980 Kuşağı şairlerinin sıkça “yararlanma” yoluna gittiği bu malzemelerin sadece estetik tarafıyla alındığı yolundaki eleştirilerden farklı olarak Ercan Yılmaz’ın geleneğin malzemelerinin içini boşaltmadan “vekil-asıl” ilişkisini kurmaya çalıştığı değerlendirilebilir. Zira onun şiirlerinin nihai ufku, “hakikat” planını işaretler.

Gelenekçi şiir, ister istemez dil estetiğine büyük değer verir. Nitekim Yılmaz’ın şiirlerinde nihai olarak dilin ötesini kurcalama amaçlansa da bunun yolu yine dil hassasiyetini gerektirir. Bu anlamda özellikle ilk kitabında şair, dil üzerinde âdeta matematiksel hesaplar yapar. Bu yüzden örneğin; sözcüklerin biçimsel yanlarını öne çıkararak çoklu anlamlar yaratmayı dener, kelimeleri keser. Dizelerin kırılması da anlamın çoğalmasını sağlar. *İncire Yemin*’de dizeler, çoğunlukla sonraki bende taşar ve anlam akışı kopmadan devam eder. Bazı sözcükler vurgulanır ve anlam, onların imgeleştirildiği yerde toplanır. Bu durumda Yılmaz’ın şiirleri, “*yapılan bir şiir*” olarak nitelendirilmek durumundadır. Ancak bu niteliğin gittikçe içselleştirilen bir şekilde tabiileştiği de takip edilebilir. Yine de Hilmi Yavuz ve takipçilerinin “sentetik/plastik şiir” yazdığı eleştirileri, bu şair için de yapılabilir.

Ercan Yılmaz’ın gelenekçi tutumuna bakılarak şairin kendisini ve sanatını Türk şiiri içinde nerede konumlandığı da çıkarsanabilir. Buna göre; “*incire yemin*” (2007: 16) şiirinde “*kuru incir düşleri seriyorum / güneşe; adak mı şiirin narı*” diyen şairin güneş-gelenek arasındaki simgesellik içinde geleneğe eklemelenme kaygısının şiirinin omurgasını şekillendirdiği söylenebilir.

Ercan Yılmaz'ın Şiirinde Gerçeklik

Gerçeğin aranan bir şey oluşu, onu ele geçirmeye çalışan insanın neredeyse sınır kabul etmez algılama ve tasarımlama gücüne bağlı olarak daima “gerçeklik” olarak yorumlanmasına neden olur. Dolayısıyla insanlar; tüm özdekçiliğe, bütün matematik ve fizik muhasebeye karşın gerçeklik üzerinde uzlaşma imkânı bulamaz. Nihayet gerçeklik, bir algılamadır ve hatta kimi zaman bir yanılısma da “gerçeklik” olarak kabul edilir. Yanılısamalarda da daima mevcut olan bir “özne” vardır. Bu noktada ne gerçekliğin “o” olup olmadığı ispatlanabilir ne de yanılısyanın tam bir özne olduğu ileri sürülebilir. Ne var ki bu ikisi de, bir öteki'nin değerlendirmesi olarak kalır ve yanılısma, (sözde) öznenin gerçeklik algısı olarak adlandırılma hakkını kazanır. Sanat-estetik alanına girildiğinde ise gerçeklik bütünüyle görünür gerçekliği kırma çabasına dönüşür. Çünkü realist-natüralist bir sanat eseri dahi, gerçekliğe paralel bir uzamda varlık kazanır. Nitekim sanatın gerçeği göstermek için söylenen bir yalan olduğu yolundaki aforizmalar da buradan doğar. Öyleyse maddeci gerçeklik kadar fantastik ya da sürrealist gerçeklikten de söz etme imkânı meşruiyet kazanır. Ancak bir şartla; sanat, doğadaki gerçekliğe içkin güzellikten başkaca olarak insanın bilinç ve niyetine dayanır.

Ercan Yılmaz'ın şiirinde de eşyanın somut varlığından çok, öznenin tinsel arzuları öne çıkar ve gerçeklik, metafizik olanı karşılamak üzere, varlık-yokluk sarkacındaki bir “rüya hâlinin” estetik “imkân”a dönüştürülmesine karşılık gelecek biçimde algılanılıp yüceltilir. Burada ilk elde, metafizik kavramının gerçeklikle ilintisiz görünmesi, teolojik, mistik ve idealist bir karşılıkla sınırlandırılmasından doğar. Zaten 2000’li yıllarla beraber metafiziğin Türk şiirinden fazlasıyla dışlandığı bir vakıadır. Ancak bu bağlamda Yücel Kayıran’ın “Felsefi Şiir” poetikası dolayımında bir hatırlama yapılabilir. Hilmi Yavuz ve takipçilerinin arzuya dayalı şiirini eleştirse de Kayıran’a göre; şiirde sözü edilen her metafiziğin teolojik bir metafizik olmadığı, aksi yöndeki yanlış algının Orta Çağ metafizik anlayışıyla ilgili bir sorun olduğu söylenebilir. Oysa metafizik, öncelikle bir gerilim ve çatışma durumu olarak izah edilmelidir. Çatışma ve gerilim, insanın kendi tinsel dünyasındaki bir arzu-engellenme olayıdır. Kayıran, bu arzu-engellenme durumunu etik ve değer yargılarına karşı insanın arzulanışı arasındaki bir çekişme olarak belirler (2013: 47-50). Bundan farklı olarak Ercan Yılmaz'ın şiirindeki engellenme olayı, arzuya karşı somut gerçeklikle sınırlanmış olmaktan doğar. Bu yüzden, hakikat ufkunu gözeten metinler olmasına rağmen, Yılmaz'ın şiirlerini hakikat temelli değil, arzunun gerçeklik olarak estetiğe dönüştüğü şiirler şeklinde nitelendirmek isabetli olabilir. Bu bağlamda şair,

Dostoyevski'nin; “*İşte, olup olmuşu bu bir rüya, diye bana dudak büküyorlar. Hakikati rüyalar sayesinde görüyorsam, gerçekmiş, değilmiş, ne önemi var?*” (2010: 35) yaklaşımına bağlı şekilde bireysel algılama süreçlerinin sanatsal dolayımını ortaya koyar.

Söylenen düzlemde Yılmaz, daha ilk kitabının ilk şiirinden başlayarak poetik ve estetik tutumunu belirleyip varlığın sınırlandırmasına karşı konumlanışının ipuçlarını verir: “*Âherlenmiş zamanlardı, en dişi / aynalarda ebrûyken rumuz / varlıkla yokluk arasına, rüyadan, / asma köprüler kurduğumuz...*” (âherli zamanlar) (2002: 15). Köprü, tek taraflı gidişi değil, gidiş-gelişi imler. Buna göre “varlık” ile “yokluk” kavramlarını eşitlemiş görünen şiir kişisi, anlam arayışını bu iki kavramın *vahdetinde* arar. Çünkü aranılan anlamın ne ve nerede olduğu henüz belirsizdir. Tasavvuf literatürünün bir atmosfer yaratımı için araçsallaştırıldığı söylenebilecek metindeki hâkim duygu, *dünyada/burada* olan öznenin trajedisidir. Şiirin dünyasında kurulan “*asma köprüler*”, trajedinin yurdu olan dünyadan ve ikicilikten (düalite) uzaklaşarak *vahdeti* doğuran rüyaya geçişin ara mekânı olur. Köprünün öte ucu “*âherlenmiş zamanlar*” olsa da bunun neyi imlediğine dair muhtemel tüm yanıtlar, Yılmaz’ın şiirlerinin bütününe gönderme yapar. Ancak henüz ilk adımda öne çıkan, bir mekân değil, “zaman”dır: “*âherlenmiş zamanlar*”. Bu şiirlerde zaman kavramı, metinleri kuran ana öğelerden biri olarak sürekli görünür kılınp *mazi*yi karşılasa da onun kesin bir gönderim alanı olduğu garantilenmez. Çünkü şair, kendi içsel deneyimlerini zaman kavramını ve algısını seyyalleştirerek ve daha geniş bir zaman dilimi olarak da yaz’ı mecazî bir anlama kavuşturarak açılar. “*Âherlenmiş zamanlar*”ın geçmişi imlemesi kadar *ebrûli rüyaların* bir taşıyıcısı olması da mümkündür. Zamanın seyyallik kazanması ile yaz’ın idealleştirilmesi, insanın tinsel yanılla bütünlük, tamlık, kesinlik ve arzuları üzerinde sabitkadem olamamasının bir görünümünü verir.

Öte yandan, “şimdi” ve “mazi / *âherlenmiş zamanlar*” olarak çatallanan zaman kavramı, öznenin trajik gerçeğinin hem bir nedeni hem de vekili olur. Ancak bu sarmal içinde şiirin öznesi, *şimdi'nin/burada-var-olma*'nın hamlığı ile rüyanın aşkınlığını kesinler. İlki, öznenin bağı; sonraki, varoluş hamlığından erginliğe/olgunluğa geçişin imkânıdır: “*sen, ey sahip olmadıklarınca / korunan / uyumalısın, ki varoluş hamlığını / alsın bir rüyâ*” (“kim o ağacın altı”) (2002: 16-17). Varoluşu hamlık içinde görmek, bir varoluş durumundan çok tasavvufun söylem alanıyla ilişkili olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla şiir kişisi, dünyayla barışmayı değil, ama onu anlayıp kavradıktan sonra varlığın ötesinde olduğunu ima ettiği bir “gerçeği” (hakikat’i) öne çıkarır. Metinde biçilen nihai ufuk, gerçekliğin *mutmain* kılmayışına karşı hakikatin alanına teslim olmak olarak değerlendirilse de şair, sanatını böyle bir yarılma üzerine kurmaz. Nihayet söz konusu edilen “*varoluş hamlığı*”nın

dönüştürümü ve estetik dolayımı, şairin olgunlaşma / “seyr-i sülûk” çabasının bir geçişkenlik arz ettiğini gösterir. Başta söylenen *varlıkla yokluk arasına rüyadan kurulan asma köprülerin gelişli-gidişli oluşuna koşut olarak olgunlaşma/“seyr-i sülûk” süreci de varlığın gerçekliğinden kopuk ve tecrübeden yoksun sayılamaz*. Nitekim rüyayı doğuran neden, arzulamaya dayalı gerçekliğin (idealist, tinsel ya da psişik anlamdaki bütünlük ve tamamlık arzusunun) tecrübe edilememiş olmasına dair tecrübedir: deneyimlenmemiş ve deneyimlenmesi mümkün görünmeyen deneyimlenmesine dönük arzu. Trajik olanın da bu çelişki olduğu sonucuna varılabilir. Trajedi, öznenin var olduğunun, “varlık”ın en kesin kanıtı iken rüya, “yokluk”un deneyimlenmesidir. Ercan Yılmaz’ın şiiri bu yüzden, varlık-yokluk arasındaki “*asma köprüler*”de gelip giden öznenin insan olarak varolma biçimlerine, arzularına, aczine, ait olma duygusuna, bütünlüğe olan tükenmez iştihasına, mücadelesine, kaygılarına dair bir somutlama gibidir: “*yerin kulağına tıkanan benim / ey ağaçların kökünde biriken / anne / söyle kim o ağacın altı*”. Sarkaçta olma durumlarına da karşılık gelen bu görünümler, şiir kişinin sabit bir gerçek/lik ve anlam arayışını gösterir. Bunun imkânını görünür olanın alanında bulamayan özne için muhayyile ve dil (her ikisinin bütünleştiği sanat) dönüştürücü olması yönüyle en sahîh araçlar olarak görünür. Şiir kişisi, varlığı yeni bir düzlemde anlamlı kılmak ister. Bu, rüyadır. Eşya, mevcut hâliyle anlamsız değildir fakat şairin ait olduğu bütün/ana gövde de eşyanın mevcudiyetinde görünür değildir. Bir ayrım noktası olarak şair, geleneğin ve mutlakçı düşüncenin biçimlediği gibi varlığı yadsıyarak *hakikatin şeylerde görünür olmadığı, bilakis eşyanın hakikate bir perde olduğu* kabulüne “sıçramayıp” rüyayı bir form olarak alır. Zira rüya, bir kaçış olduğu takdirde sılgılık ve basitlik, bir form olduğu ölçüde de gerçekliğin, anlam arayışının ve yüce olanın (seküler anlamıyla da) aracı olur. Öyleyse yücelik, arayış içinde olmakla ilgilidir. Ancak muhayyile ve dil -nihayet sanat- de rüyanın formu olarak estetiğin ötesini kurcalamanın aracı kılınır.

Sonuçta Ercan Yılmaz’ın şiirleri, gerek tinsel gerek mistik-metafizik yoklamalarla iki uçlu bir yönelim seyrini korur. Bu çerçevede şair, hemen tüm eşyayı ve kavramları mecaza dönüştürür; her şey, bir başka şeye benzetilerek muğlaklaştırılır. “teşbih hatası” (2007: 17) adlı şiirde bu tutum, doğrudan dile getirilir: “*közü kor eden de kim / sanki Şair ile Şem // arasına örtülmüş çulum / dil’in benzerlikle çözüldüğü an / hangi arının boşluğu divân / ve sendeyken o muğlâk kovan / ben âh ben, yitmesem de oğulum*”. Söylenen muğlaklık, benzetme-mecaz ve dolaylılamayla güdülen amaç, varlığın kesin, hesaplanabilir, ispata dayalı görünüşüne karşın rüyaların geçişken, değişmeli atmosferini dilde mümkün kılmayı karşılar. Bu noktada şairin, Tanpınar’ın “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda; “*en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya hâlini kurmak*” (Kaplan, 2013: 224) şeklinde tarif ettiği rüya

*estetiğinden kök bulduğu yorumuna gidilebilir. Yılmaz'ın mecaz ve benzetme peşinde oluşu, rüya estetiğini kurmanın bir tarafıdır. Buna şiirlerdeki ses de eklenir. Yalnız, ses'i yalnızca müzikalite olarak değil, kadim dilin getirdiği ahenk ve bir eda olarak da kavramak gerekir. Böylece Yahya Kemal'in "derûnî ahenk" dediği ses'in yakalanması mümkün olurken modern bir şair olan Yılmaz'ın şiirinde kadim dil ile kurulan ilişki, kendini yine dilde gösteren neoklasik ile benzerlik içinde bir hava oluşturur. Yanı sıra, metinlerarası bağlar da aynı havayı yaratan, "âherli zamanlar"ın atmosferini taşıyan taraflardır. Örneğin *Rüyâ Kasrı*'ndaki "muammâ" (2010: 41) adlı şiirin ilk dizeleri, modern bağlama yerleşen böyle bir sesi duyumsatabilir: "gecenin bile yaprağı kımıldamaz / rûzigâr deyişin olmasa senin / o saf nazardan muamma lügaz / kâğıdın da kalbi olduğu için".*

Tanpınar'ın rüya estetiğinde nesnelere, gerçekliklerinden çıkarak değişime uğrar, yeni biçimlerine kavuşur. Yılmaz da, ilk dizesi Hölderlin'den mülhem "yedinci gecesini dünyanın" şiirinde; "işte ben de duru bir gün için doğdum / nesnelere çevresini kurmaktır görevim" (2007: 24-25) diyerek gerçeklik ile yetinmeyip varlığa kendinden bir gerçeklik giydirmeyi, onda rüya hâlinin özgürleştiriciliğini tecrübe etmeyi ister. Varlık, mevcut hâlinde tamamen dil ile kayıtlıdır; dil'in ötesi ise ancak metafizik bir alanı ifade edebilir. Bu bağlamda *Rüyâ Kasrı* için yazdığı takrizde Hilmi Yavuz da; "Dil'in zamirlerini, edatlarını; Söz'ün istiârelerini bir rüyaya dönüştürerek inşa edilen muhteşem bir şiir kasrının içindeki metafizikten söz ediyorum." (Yılmaz, 2010) der. Hem dil ile bağlı olmak hem dilin ötesinde bir gövde aramak arasındaki trajedi ve sürekli itme-çekme etkisine maruz kalan öznenin rüyası, "uyanıkken" görülebilir. Bu yüzden dilin sese ve çağrışıma dayalı gücü, "uyanıklık" hâlindeki "görme" ve "bilinç" durumlarını dışlayarak özneyi daha geniş ve ortak (kolektif) olan alana sevk eder. Örneğin "rast" (2013: 38) adlı metinde şiir kişisi, *dil'in hareminden çıkmayı* yeğler ve imgelerin dayanak olarak aldığı birikime yönelir:

ey akşama balkonluk bağışlayan fesleğen
bir aynanın selâmlığı diyelim sana
kimin piriydi, sessizliği kalbime değer
aşktan başka ne verilir aşkı olana
şimdi dil'in hareminden çıkıp da örtün
çileli bir kandil göz kesilmeden
söz'ün bittiği yerde başlar görüntün
her şeyi anladım da bu âteş neden
mumdan gemi yontan o heykeltıraş

mısır çarşısı'ndan rast ile geçen
abâsız, postsuz hâfız gibi canhıraş
meleklerin eteğinden buğdaylar biçen

âh 'hayâl hanım' kalbinde Allah'ın eli
cânım ye le lel lel le le le le le le le li

Ercan Yılmaz'ın gerçeklik algısının, metafizik olanda huzura kavuşmayı işaretleyen bir arzu olduğu söylenebileceği için eşyayı bir ölçüde kavramış görünen öznenin onda tatmin olamayışı ile bütün varlığın, Tanpınar'ın Valery'den aktardığı gibi; *uyanırken görülen bir rüya* (2015: 34) içinde şekil değiştirmesi olayıyla karşılaşılır. Şair de; "*Valery'nin 'büyü üretimi' olarak tanımladığı şiirin, bende 'rüya üretimi' olarak tezahür ettiğini söyleyebilirim.*" (Yılmaz, 2011) der. Öyleyse burada; uyanık olmak, bir gerçek bilincini haber verirken "rüyalastırmak" görme'nin garanti vermeyişine, nesnel olanın sabitlik anlamına gelmediğine dair bir gerçeklik algısını kaydeder. Nitekim *Nûrusiyâh*'ın ilk bölümünde şair, Şebüsterî'den bir alıntıyla bunu açıklar:

"Tanrı'nın pek parlak, pek nurlu zâtına karşı aklın nuru, güneşe bakmaya çalışan göze benzer. Göz güneşe bakmaya kalkıştı mı, kamaşır, kararır, bir şey görmez olur. Fakat bilsen... Karanlık, Tanrı zâtının nurudur. Âb-ı hayat, o karanlık içindedir. O kara nur ancak göz nurunu alır. Sen bakışı bırak... Zâten burası bakış yeri değil..." (2013: 11).

Rüya estetiği için müzikaliteyi oldukça önemseyen şairin *Nûrusiyâh*'ta musikiyi bir izlek olarak da aldığı değerlendirilebilir. Bu olgu, henüz kitabın adından başlar. Zira şairin kitabına ad seçtiği "nûrusiyâh" ifadesi, daha önce de örneğin Nef'î, Neşâtî, Haşmet ve diğer Divan şairleri tarafından da kullanılmakla beraber, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ında iki defa geçen "*nûr-ı siyeh*" terkibinden gelir. İlgili beyitler şöyledir:

*"Mânend-i Bilâl-i sahib-irfân
Nûr-ı siyeh içre nûr-ı îmân"* (2006: 4).

*"Nûr-ı siyeh olsa pâre pâre
Etmem ben o zülfe istiâre"* (2006: 36).

Ayrıca Âsaf Hâlet Çelebi de “Nûrusiyâh” (2009: 23) adlı şiirinde Şeyh Gâlib’den devraldığı terkibi hem bir sese hem bir eski zamanlar özlemine hem de bir yakarışa dönüştürür: “*ama ben niçin hâlâ nûrusiyâha ağlarım / nûrusiyâaah / nûrusiyâaahhh*”. Şiirin metinlerarası bağı, metindeki “sûzudilâra”, “tambur” ve diğer kavramlar aracılığıyla III. Selim zamanındaki bir aşk hikâyesine ve Selim’in “sûzudilâra” adlı bestesine bağlanır.⁴¹ Ercan Yılmaz şiirlerinde bu tarihsel ve metinsel bağları kurarak şiirlerin bağlamsal zeminini güçlendirir.

Bununla birlikte *Nûrusiyâh*’ta da Dil’den Söz’e varmak isteyen şairin Dil’i işleme çabası baskın biçimde kendini gösterir ve hatta söylemleştirebilir. “temmuz güneşi” (2013: 20) şiirinde konuşan kişi, şairi uyarır: “(...) *şair / bilesin, / kelimeyle değil alevle işin / dil’in ipeğini âh çeken kılıçla eğir*”. Buna göre, esas olanın daima söylemleştiren şey olduğu çıkarsanabilir. Şairin dilin büyümesine kapılma ihtimali devam ettikçe arzulananın dil’in büyümesi değil, onun da ötesindeki gerçek (hakikat) olduğunu hatırlatmak, şairin dil’i bir vekâlet konumunda ele aldığını, imgelerinin içini boşaltmama kaygısını gösterir. Bu, gerçeklik algısının korunmasını ifade ettiği için, şiirlerin sahliliğini de sabitlemeye imkân verir. Diğer taraftan, çalışmak da (sa’y ü gayret), sahlil oluşun bir başka cephesidir. Yine aynı şiirde; “*hitâmuhu’l-misk için kaç gece saydın / batan ayın kenarına yazıldı rüyâ*” diyen şiir kişisi, hem estetik hem poetik çabasının ufkunu işaret eder. Zira *Kur’an-Kerim*’de; “*Onun (içiminin) sonu bir misktir (ağızda misk gibi koku bırakır)*” (*Kuran’ı- Kerim Meâlî*, 2009: 587) ayetinde (Mutaffifin suresi) geçen “*hitâmuhu’l-misk*” ifadesinden hareketle *sözün ya da konuşmanın hoş ve güzel sözle bitirilmesi* biçiminde bir kullanım vardır. Nitekim Gâlib de mesnevisini bu kelamla bitirip tarih düşer. “*Batan ay*” ise bütün geceyi şaire sunarak “*nûrusiyâh*”a bağlanır. Metnin son dizelerinde şair, şiirin adıyla telmihte bulunduğu *Hüsn ü Aşk*’ın bütün bir yanını toplar: “*şair, bir ‘güzellik’ yap ‘aşk’ olsun / sen ki temmuz güneşini giyen oğulsun*”. İşinin “*kelimeyle değil alevle*” olduğunu söyleyen şairin/öznenin “*güzellik*” (hüsn) dediği nihai ufuk, hem her bir sözcüğün hem de sanatın göstergel tarafını bütünüyle onun işaret ve ima ettiği mecaz alanına yöneltir. Müstakimzâde’nin *Tuhfetü’l-Hattâtîn*’deki ifadesi ile “*her harfin yanı başında o harfin meleğinin beklediği*” (akt. Tanpınar, 2000: 149) inancını saklayan “eski” kültürle ilişkisini -bu, her ne kadar bir fanteziden ibaret inanç olsa da- diri tutmayı ilke edinmiş şiirleriyle Yılmaz da dil’in estetiğini sanatçı ve özne olarak kendi gerçeklik algısına (nihai noktada hakikat kabulüne) yöneltir. Kendisi gerçeklikle bağlı olsa da şair, dil’i mistik-metafizik olana ayarlar:

⁴¹ Söz konusu metinlerarasılık konusunda bir çalışma için bkz. Coşkun, 2013: 95-122.

“bildim siyaha *siyâh* diyeni
dil’in haremine neden destursuz
girdi gül yapraklı o solgun şafak
sen yoksan harfler de *nursuz*” (2013: 25).

Aynı doğrultuda; “*Allah, sen cânda vızıldayan arı*” (“deniz kabuğu”) (2013: 31) dizesiyle Hâşim’in poetikasında söylenen *defne ormanındaki kavanozda duran “bal”- “arı vızılıtsı”* benzetmesiyle çağrışım kurduran ve bu benzetmeyi gerçeklikle ilgili alana taşıyan şair, Hz. Peygamber’in “*Ey Allah’ım, bana eşyanın gerçek hakikatini göster*” (Canan, 2016: 319) duasında olduğu üzere görünenin/bilinenin ötesi için eşyaya hikmet nazarıyla bakabilmek; bu süreç içinde bir “seyr-i süluk”a çıkabilmiş olmak yorumlarına imkân verir. Zira onun nihai amacının bu olduğu açıklık kazanır. Haşim’in poetikasındaki “*arı vızılıtsı*” ile “*cânda vızıldayan arı*” mecazından ilkinde bizatihi sanata eşitlenen musiki hazzı, ikincisinde bütün tasavvufi, mistik, metafizik kaygıların gerçeklikle bağlarından “rüya” iklimine geçtiğinin göstergesidir. Buna göre; Ercan Yılmaz, her ne kadar sanatını “hakikat”e ayarlasa da *rüyadan asma köprüler kurmasıyla* yani gerçekliğe dair bir bilinç ve kavrayış sahibi olup bu “ara mekân”da varlık-yokluk düzleminde yaşadığı trajediyle gerçeklik algısını ortaya koymuş sayılabilir.

Bir şairin poetik tutumları, metinlerindeki diğer tüm ögeler gibi dil ve biçimin de tutarlılık içinde olmasını gerektirir. Dil ve biçim, gelenekçi poetikanın üzerinde özellikle durduğu yanlardandır. Dolayısıyla Ercan Yılmaz’ın şiirlerinde gerçeklik ile ilişkinin öncelikle dilsel düzlemde inşa edilmeye çalışıldığı çıkarılabilir. Hilmi Yavuz şiirinde olduğu gibi Ercan Yılmaz’ın şiirinde de geleneğe eklemleme, sahihliği geçmişe atıflar yapmada arama gibi çabalar, gerçeklik’in de kurgulanan ve inşa edilen bir şey olduğunu gösterir. Yılmaz’ın şiirinde geçmiş, bir bellek olarak durur ve şiir, sürekli olarak ondaki “sabit gerçekliği” derinleştirmeye dönük matematiksel bir çalışma hüviyetinde ortaya çıkar. Belirlenen dolayında kalındığında dil-gerçeklik ilişkisi, şiirde yaratılan neoklasik denilebilecek atmosfer içinde duyumsatılmak istenilir. Ancak Yılmaz’ın şiir kişisi, “mazi-hâl” arasındaki mesafenin bilincinde olarak gerçekliği yeniden kurgulayıp bir başka gerçeklik yaratma çabasına girmiş olur. Çünkü varoluşsal bir arayışa da giren bu özne, varlığın ve *bu biçimde varolmanın* insanın bütünüyle özgür olmasına karşı bir engel olduğunu düşünür. Bu durumda dil, gerçekliği bir rüya âlemine döndürmenin aracı, aracı olduğu kadar da mekânı ve imkânı olur. Bu anlamda, tüm dilsel seçimler, sabit gerçekliğin

belleği olan geçmişle bağ kurarak, sözcüğün ve imgenin vekil-asıl ilişkisi içinde hakikat/vahiy merkezli kabullere gönderim yapmasına yöneliktir. Öyleyse, Yılmaz'ın şiirindeki dil-gerçeklik ilişkisi, deneyimi mümkün görünmeyeni arzulayan öznenin gerçeklikle engellenmesine karşı, kendi gerçekliğini inşa etme çabasındaki engellenme-arzu düzleminde görünürlük kazanır, denilebilir.

Sonuç

Edebiyat kamuoyunda gelenekçi poetika çokça eleştiri alsa da her eleştirinin merkezinde o şairin kendi poetik yöneliminin olması gerektiği savunulabilir. Eğer sanatçı, “tutarlı” ve “gerçeklikle ilişki içinde” ise ona yöneltilecek her türlü eleştiri, ikincil meseleler olarak kabul edilebilir.

Yılmaz'ın belli bir dil zevki ve dil estetiğine dayandığı söylenebilecek olan şiirlerinin varlık-yokluk arasındaki sorgulamalardan doğan trajiği somutlaştırılması dolayısıyla dil-gerçeklik bağını kurduğu ileri sürülebilir. Dil estetiğinin bir ölçüde üzerini örttüğü varoluşsal ızdırıp izleğine ilişkin şahsî tecrübe, her şeyin mecazlaştırılmasıyla muğlaklaşsa da bu durum, bir taraftan da şairin amaçladığı *rüya hâlinin* belirginlik kazanmasına imkân tanır. Ancak şairin, gerçeğe dair kavrayış ve arayışlarından doğan gerilim kaybolmaz. Nihayet Yılmaz'ın şiiri, hakikat'e dönük ufku gözetmekle değil, gerçeklikle bağlı olduğu bu âlemden sıyrılmak, “*eşyanın bağını çözmek*” istediği noktada ortaya çıkan trajik, metafizik gerilim ve *mutmain olmayı* “varlığı yadsımadan” arayan şiir öznesinin deneyimlerinin okurda da yansıma bulması ile gerçeklik kazanır.

Ancak arzuların gerçeklik olarak ortaya çıktığı bu şiirlerde tecrübe dilinin, dilin plastik-sentetik kuruluşuna bağlı olarak güçsüzleştiği, yapaylaştığı ve sahici aktarımın zedelendiği iddia edilebilir. Öteden beri Hilmi Yavuz ve takipçilerine yöneltilen bu eleştiri, söz konusu şairlerin şiirini sürekli olarak tehdit ettiğinden, Ercan Yılmaz'ın dili bir oyuna dönüştürme, sentetikleştirme tutumundan uzaklaşması talep edilebilir. Bu da, şairin yüzünü arzularından çok dışarıya ve insana, devinen gerçekliğe dönmesi olarak anlaşılabilir.

2.10. ÖMER ŞİŞMAN

“nasıl iyileşebilir insan
iyi olmak, iyicillik değil”
(Şişman, 2018: 24).

Ömer Şişman

Ömer Şişman, 1980 yılında İstanbul’da doğdu. Marmara Üniversitesi İşletme Bölümü’nden 2000 yılında mezun oldu. Aynı üniversitede İletişim alanında yüksek lisans (2003) yaptı. Çeşitli yayınevlerinde düzeltmen ve editör olarak çalıştı.

Şişman; arkadaşları Selçuk Yamen, Hasan Basri Ünlü, C. Hakkı Zariç ve Sevgi Köse ile mevsimlik şiir dergisi *Ağır Ol Bay Düzyazı*’nın son üç sayısını (2003) yayıma hazırladı. Ayrıca Ali Özgür Özkarcı ve Mehmet Öztekinle 10. sayısından (Nisan 2006) itibaren üç aylık şiir-eleştiri dergisi *heves*’i (2003-2010); 2008’de Ahmet Güntan ile beraber şiir dergisi *Mahfil*’i çıkardı; *Japonya* (2015) dergisini yayıma hazırladı. Pan-Heves şiir dizisini (2007-2011) kurup yönetti. Özkarcı ile beraber *160. Kilometre* yayın dizisini kurdu ve yönetti. Burak Fidan, A. Ö. Özkarcı, A. Güntan ile birlikte 2011’de *Edebi Şeyler*’i kurdu. Hâlen *Edebi Şeyler*’in şiir ve şiir eleştirisi dizisi olan *160. Kilometre*’nin, Özkarcı’yla birlikte, editörlüğünü yapmaktadır.

Şiirleri ağırlıklı olarak *heves* dergisinde yer aldı.

Şiir Kitapları: *hata devam ediyor* (2005), *Bitkiben* (2010), *Dikenli Zıplak* (2017), *Dramatik İyileşmeler* (2018).

Ömer Şişman’ın Şiiri

Ömer Şişman, 2000’li yılların başlarından itibaren belirgin bir poetik yönelim olmaya başlayan deneysel şiirin “temsil değeri” taşıdığı savunulabilecek isimlerinden biridir. Mevcut dört şiir kitabında yeni deneysel açılımlar yapan şairin kendini yenilemeye odaklı bir sanat çizgisi olduğu anlaşılır.

Ömer Şişman’ın şiirinde geleneğe ve usta şairlere yaslanma, geçmişe açık bir göndermede bulunma gibi nitelikler görülmez. Örneğin, en açık metinlerarası ilişkilerden biri; “*Sana giden yollarım tıkalı*” (2018: 43) dizesiyle Cemal Süreya’nın şiirindeki “*Biliyorum sana giden yollar kapalı*” (2007: 223-224) dizesiyle kurulur. Bundan fazlasıyla karşılaşılmaz. Ali Özgür Özkarcı da Şişman’ın şiirlerinin başka metinlerle nadir ilişkisinde bile o metnin şiirsel bağlamındaki eda ile konuşmadığını, antolojiyi asla şiirin merkezine

koymadığını vurgular (2014: 257). Yanı sıra, daima yeni araştırmaların ve denemelerin peşinde olduğu görülen Şişman, geleneksel Şiir anlayışına alternatifler getirmeye yönelimlidir. Çünkü estetik alana taşınan hâliyle dil, parçalanmış öznenin gerçekliğini dışsallaştırma imkânına sahip değildir. Yeni özne, yeni bir dili talep eder; parçalanmış ve bozguna uğramış çağ insanının dili de ancak parçalanmış, bozuma uğratılmış (deforme edilmiş), hasarlı bir dil olabilir. Bu düzlemde “... özne; Şişman’ın Şiirinde, hasarsızlıktan yani bir anlamıyla mükemmeliyetten kaçan ama hasar karşısında kendi diline Őüpheyle yaklaşan bir özne olarak belirir” (Özmkas, 2008: 75).

Şair, deneysel Şiirin lirizm karşıtı tavrına karşın, belli bir ölçüde anlatımcı dili lirik taraflarıyla devam ettirir. Dolayısıyla özne de liriktir. Fakat bu Şiirlerde esas olanın somutluk olduğu sonucuna varılabilir. Sahiciliği hayatın ve deneyimlerin somutlaştırılmasında arayan Şair, kendinden bir doğru ve gerçeklik dayatmaz. Dünyaya bir “göz” olarak bakar ve görme biçimlerini somutlaştırır. Göz, her Şeyi kaydeder ve görünenler bellekte “gerçek” Őekillerini bulur: “Bu Şiirlerde tarihin zamanının önüne belleğin zamanı geçmiştir, kendini hatırlamayla, hatıranın mekânla ilişkisiyle kurar” (Susam, 2017). Zira görülenler, bütün anlamını öznenin bakış açısından kazanır. Bu bakış açısında anlam, öznenin varlığı ve varoluğu ile gerçeklik arasındaki çatışmaya bağlıdır. Dolayısıyla bütünlüğünü arayan lirik özne, kendinden başlayarak anlamını bulmaya çabalayan bir gerçeklik inşa etmeye girişir. Şişman’ın Şiirleri, bu inşa çabasının somutlaştığı bir sürecin ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Şişman’ın ilk kitabı *hata devam ediyor*’da anlatımla deneyselliğin iç içeliği dikkat çekerken *Bitkiben*’de deneysel teknikler, bir üslup ve dil hâline gelir. Biçim bozumuna dayalı deneysel girişimlerden uzaklaşılan *Dikenli Zıplak*’ta biçim bozumlarının yerini biçimsel parçalılık ve parçalılığın ima ettiği insanî gerçekliklerin somutlaştırılma çabası alır. *Dramatik İyileşmeler*’de ise bir onarılma duygusuyla hayata bakan öznenin “kaydettiği” sıradan görüntüleri sorgulayarak insanın varoluşsal ve yaşamsal trajedisinin sürekli diri tutulduğuna tanık olunur.

Ömer Şişman’ın Şiirinde Gerçeklik

Ömer Şişman’ın Şiirlerinde gerçekliğin ne Şekilde ele geçirilmeye çalışıldığı konusu, deneysel Şiirin karakterine ve “hesapsızlığına” bağlı olarak “özne”, “sabitlenemeyen gerçeklik/anlam”, “biçim bozumu (biçimsel deformasyon) ve gerçeklik” odağında araştırılabilir. Böylece genel anlamda geleneksel Şiirin bütünlük arz eden alışılmış

yapılanmasından farklı olarak Türkiye’deki deneysel şiirin temsil değeri taşıdığı savunulabilecek olan bir şairinin şiir metinlerini yapılandırma biçimi anlamlı bir çözümlenmeye kavuşturulurken deneysel şiir yazarların nasıl bir estetik geliştirdiklerine dair temel çıkarımlar yapma imkânı da söz konusu olabilir.⁴²

Şişman’ın şiirlerinde özne, lirik karakter taşır ve daima görünür bir alandadır. Ama deneysel şiir poetikasına uygun olarak bu özne; parçalanmış, bütünden kopmuş, çaresiz, kriz hâindedir. O, herhangi bir onarıcı iletide bulunmaz, nasihat vermez, mutlak bir gerçeklik fikri dikte etmez, iktidar dili kullanmaz, hüküm vermez, gözlemlerinin etkilerini imleyen somutlaştırmalar yapar. Varoluşsal bütünlük arayışını ima eden aykırı anlatıma karşı sürekli olarak tehdit edilen bu özne, yok oluş riski içindedir. Örneğin, *hata devam ediyor*’daki “meleksiz” (2012: 29-41) adlı eklettik şiir, öznenin yok oluşa sürüklenişinin bir somutlaması olarak yorumlanabilir. Metin boyunca devam eden anlatıma dayalı akış, bazı dörtgen yapıların aralara girmesiyle kesikleşir; katmanlı/sarmal bir yapı oluşur. Dörtgenlerin içindeki şiir parçalarının bütünden ve görünür gerçeklikle ilişkili anlatımdan kopukluğu, aslında lirik öznenin beden-özne olarak yaşantıladıklarıyla iç dünyasının başkallığı şeklinde yorumlanabilir. Dörtgenler, şiir kişinin kısırılmış, sınırlandırılmış iç dünyasını, onun maruz kalışlarını, bilinçaltının dışavurumlarını görünür kılmaya dönüktür. Örneğin sekizinci dörtgen şöyledir:

- Dağ esintisi
- Halınızı soldurmaz
- Kolay emilen özel formül
- Ultra güçlü sabitleştirici
- Çok amaçlı çözeltili
- Maksimum koruma
- Hassas ciltler için
- Lekesiz temizlik
- Gücünüze güç katar
- Daha güçlü yağ parçalayıcı
- Hayatı kolaylaştırır
- Şımartan aroma

⁴² Erhan Altan’ın *hata devam ediyor* ve *Bitkiben* ile ilgili yaptığı incelemede örnek olarak seçtiği metinlerin dışındaki şiirlerden örnekler verilmeye çalışılacaktır. Ayrıca Utku Özmakas’ın Şişman’ın “hasar tespit” şiiri dolayımında yapısöküme yaslanan yetkin çözümlenmeleri (2008: 73-76) referans verilerek aynı şiir üzerinde durulmayacaktır.

Burada tüketime ve imaja dayalı reklam dilinin sürekli “saldırı”da bulunduğu insan, onlara maruz kalışını yine onların diliyle değersizleştirmeye çalışır. Çünkü mevcut saymaca değer, bir imajdan ve reklam manipülasyonundan fazlası değilse onun somutlaştırılarak estetik bağlama taşınması sonucunda ortaya çıkan eğretilik, “saldırı”nın tam da insanın varoluşuna karşı yapıldığını duyumsatacaktır. Nitekim biçimsel olarak ayrı bir yapı kurarken deneysel niteliği bakımından bir “somut şiir” olarak metnin ve öznenin iç dünyasının somutlaşmasını sağlayan bu parçalar, dış gerçeklikle öznenin iç dünyasının tehdit edildiği bir savaşımında yavaş yavaş iç dünyanın ve bir kişi, bir bilinç olarak var olabilmenin imkânsızlığına dönüşür. Şiir kişisi, “iç” ile “dış”ın savaşımını tekrarların doğurduğu akustik bir imgeye dönüştürür, onlara somutluk kazandırır:

içeri içe iç
iç iç iç iç dış
iç iç dış iç iç dış
iç dış iç dış iç
dış iç dış iç dış
dış dış iç dış dış iç
dış dış dış dış iç
dış dışa dışarı-

“ya at kalsın öyle”

şeklinde “dışarı”ya taşımaya devam eden akış, iç’in somut gerçekliğe teslim olmasa da yenildiği nokta olarak düşünülebilir. Sonunda dörtgenler, aşağı doğru ve gittikçe küçülerek sıralanır. Görünüşte içi boş olan çerçeveler, siyah noktalara evrilir. Noktalar da küçülüp tek bir siyah noktayla son bulur. Sınırlandırılan lirik öznenin sürekli baskılanan iç dünyası, önemsizleştirilerek görmezden gelinmiş olur. Dolayısıyla şiir kişinin kendisini kuşatan topluma, dış dünyaya politik bir eleştirisi olduğundan söz edilebilir. Eleştirinin yönü ise şiirin olağan akışı içinde somut gerçekliğe değen bağlantısından saptanabilir. Ancak şairin amacı, öncelikle anlama yönelmek değil, dilin kendisine somutluk kazandırarak onun maddi varlığını öne çıkarmaktır. Zaten şiir gövdesi, dörtgenlerle kesilip somutluk ve görsellik kazanan bu kısımlar üzerine kuruludur. Böylece okur, ister istemez dilin somutluk kazanan yeni formasyonunda vücut kazanan bir gerçeklik yorumlamasına gitmek durumunda kalır.

Bitkiben'deki aynı adlı şiir de bu izleği açılar: “*bitkinliğimden yararsız bir bitki çektiler / bitkiben yerlerde bir rastladım / taş taş üstünde kapısız / elegeç midyeli kabuk*” “bitkiben” (2010: 38-39).

Varlığın varoluşu dil ile koşullu olduğu yani Heideggerci değerlendirmeye; dil olmadan varlıktan-varoluştan söz edilemeyeceği gibi mevcudun olağan alımlanışı da dilin süregelen sistemli kullanımlarına tâbidir. Öyleyse şiirde gelenekseli kuran dilin bizzat onunla çatışan gerçeklikleri imlemesi mümkün görünmez. Düzenli, belirlenmiş, sistemli dil kullanımı; semantik göstergeleri, iletiyi esas alan düzenlemeleri belirler. Oysa hazır gerçekliğe karşı aykırı bir tavır sergileyen öznenin gerçeklik algıları, öncelikle dilin kendisine yönelen bir reddedişi yüceltir. İkinci Yeni şiiri için süre gelen bir yanılıyla “anlamsızlık” biçiminde anlaşılan bu tutumun deneysel şiirde iyice öne çıktığı saptanabilir. Deneysel şiir yazarların son derece olumlu amaçlarla yücelttiği yıkma, bozma, parçalama çabalarının imleyicisi olan dil, ancak ve ancak bir biçimlenme olarak biçim bozumuna (formasyon olarak deformasyon) uğrar. Eğer sanatta *hata devam ediyor* ise verili yaşantının karşısında *bitkiselliğe* kadar inerek oradan yeniden “bitme” (varlık kazanma) sağlanabilecektir, parçalanma bir “*tadilat*”a ve bütünleşmeye dönüşebilecek ise estetik alanın dili, somutlaşarak o yeni gerçekliği yaratır. Öyleyse dilin bozuma uğratılması gerçekliğin olağan dil kullanımının dışında arandığını gösterir. Bu durumda okurun/araştırmacının deneysel şiirlere yaklaşımı, dilin ne biçimde somutlaştığını kavramayı gerektirir, denilebilir.

Ömer Şişman'ın şiirindeki deneysellik uygulamaları için Erhan Altan, temel olarak; “*eksiltme, sürçme, yutulma, sözcük türetme*” (2013: 48-54) tekniklerini belirler. Ancak bunlar, daha çok şairin ilk iki kitabında görülür.

Şişman'ın şiirleri söz konusu teknikler bağlamında incelendiğinde şu sonuçlara varılabilir: Sözcüklerin maddi varlığı eksiltilirken bir teknik olarak *eksiltme*, anlamın çoğalmasına ve diğer sözcüklerle kurulan ilişkiyle yeni anlamların mümkün olmasına kapı açar. Böylece sanatçı/şiir kişisi tarafından kast edilen mutlak bir anlam ya da gerçeklik kurgusu yerine “açıklık”, şahsî tecrübelerle bağlı çağrışımlar, yorumlamalar, anlamlandırmalar ve görme biçimleri etkinlik kazanır. Sanatçı-metin-okur arasında bir ufuk örtüşümü kurulur. Örneğin “1987” (2010: 43-47) adlı şiirde geçen; “*Sabahlar sayıklıyorum atkım nerde filan / Tanecikler burda atkım nerde / Kendimi azarlıyorum halatlar şurda / Azar azarlıyorum çil çıplaklığında*” dizeleri okunurken zihin, “sabahlar+ı” şeklinde ekleme yaparak; a) “sabah vakitlerinde sayıklamak”, b) “sabahları sayıklamak” (sabahların gelmesini istemek/beklemek) anlamlarını beraber düşünür. Ardından; “kendini azarlayan”

öznenin “azar azarlıyorum” derken bir pekiştirme mi yaptığı yoksa “azar azar azalıyorum” mu demek istediği sorusunun yanıtı muğlaklaşır. Öznenin kendisine karşı tutumu, her iki anlamı da destekler. “Herkes Ölmek” (2012: 52-57) şiirindeki kareler içinde geçen; “Hiç aşırırmamış bir çocuk. Kadar bitkin. İm” dizesinde de zihin, “aşırırmamış” sözcüğünü “şaşırmamış” olarak tamamlar. Ancak “taşırırmamış” gibi bir anlamsızlığa da kapalı kalır.

Eksiltme için söz konusu olan durum ve ilişki, *sürçme* tekniği için de söz konusudur. Psikanalitik açıdan önemli bir veri kaynağı olan dil sürçmesi gibi olağan bir insanlık hâlinin estetik-teknik düzeye taşınması, şiir kişinin bilinçaltı gerçekliğini gündeme getirirken anlamın çoğaltılmasına, çağrışıma dayalı zihin yoklamalarına götürür. Böylece erişilmesi mümkün olmayan bir alana (şiir kişinin bilinçaltına) paralel olarak okur, esasen kendi bilinçaltı gerçekliğine yönlendirilir. Yine “Herkes Ölmek” şiirindeki; “*Ümsek çukurları atladık hep / si hepsi deriştirdi yüzümüzü*” dizesinde “*deriştirdi*”yi “*değiştirdi*” şeklinde “*düzeltilme*” ihtiyacı hissedilirken okurun zihnini hemen buna yönelten “yüzün derisi” çağrışımı, zaten mevcut bir dilsel kalıbın kendini ortaya atması gibidir. Burada bilinçaltı, “yüzün derisi” çağrışımına bağlı olarak muhtemel bir yaşanmışlığın ya da toplumsal güdülemenin etkisiyle “utanma” gibi soyut bir yorumlamaya da somut anlamı içeren yorumlamalara da gidebilir. Sonuçta okur, büyük ölçüde kendi gerçeklik algılarıyla baş başa bırakılır. “yivimser” (2010: 31-32) adlı şiirde de bir sürçme örneği vardır: “*bu da benim kuşurum olsun kumşular*”.

Genelde sesli harfler olmak üzere bazı harflerin *yutulmasını* esas alan teknik uygulamayla şiirdeki öykünün uyumu, şiir kişinin yaşantıladığı eksikliklerin biçim kazanması gibidir. Geleneksel şiir dilinden farklı olarak burada okur, yutulmuş seslerin olduğu sözcüklere dikkat kesilerek bir an için anlatılan öykünün somut imlenişleriyle karşılaşabilir; en azından sanatçının amacının bu olduğu düşünülür. Sözcükteki bir eksiklik; okurdaki bir eksikliği ya da onun gözlemlediği, deneyimlediği bir bozumu, yıkımı, eksikliği, aksaklığı çağrıştıracaktır. Bunun en iyi örneklerinden biri, “meleksiz” (2012: 29-41) şiirinde, “[b]ozup” kelimesiyle yapılır: “*ve ozup nsemi yersen yi / nelenmeyeceğini söyleyemiyorum.*” Burada zarf fiil olarak kullanılan “bozmak” kelimesi; “(...) *bir yutulmaya kurban gitmiş, ama aynı zamanda yutulmak suretiyle bozulmuş, böylece ‘bozulma’, sözcüğünün içeriğini biçimine uygulamıştır*” (Altan, 2013: 52).

Sözcük türetme yoluyla ise ya bazı kelimeler deforme edilir ya da onlara eklemeler yapılır. Türetilen yeni sözcükler, doğrudan bir anlama ulaşılmasını engelleyerek çağrışımla yetinilmesini gerektirir. Ancak çağrışım, esas amaç gibi görünmez; yine sözcüklerin somutlaştırılması, varlığının madde olarak görünür kılınması önemsenir. Somut olarak

dikkati üzerinde toplayan dil, okurun dile, dilin de okura yabancılaşmasını doğurur. Bu çerçevede, Gökhan Tunç'un deneysel şiiri tasnif ederken Rus Biçimcilerinden aldığı “farklılaştırma/yadırgatma (*ostranenie*)” kavramı ile Bertolt Brecht'in “yabancılaştırma etkisi (*verfremdungseffekt*)” kavramı, açımlayıcı bir bakış açısı sunabilir. Zira “farklılaştırma/yadırgatma (*ostranenie*)” tekniği ile dilin görsel yapısı öne çıkar; okurun otomatikleşmiş şiir algısı farklılaştırılır. Okur, nesne ya da kavramları belirlenmişlikleriyle değil, tekil ve öznel bir şekilde duyumsar. Brecht'in tekniği ise alımlayıcının kışkırtılmasını esas alır ve toplumsal gerçekliğin değiştirilmesine yöneliktir. İdeoloji tarafından çarpıtıla gelen nesnenin asıl gerçekliğinin fark edilmesi, kapitalizminin arkasındaki gerçeklik etkilerinin yok edilmesi, bu kışkırtmaya bağlıdır (2015: 249-270). Şişman'ın şiirlerindeki şu dizeler/ifadeler, sözü edilen türdeki yabancılaştırma görevi gören türetmelerden sayılabilir:

“Mapar desem bir umur sarsar mı”

(“süresiz gece çalıyor”) (2012: 11).

“dilim parılçalanıyor, (...)”, “umulmazsalardan o”

(“ilginçliğini kaybeden biri”) (2012: 67).

“döke saçmış akışamlarını”

(“simsiz”) (2010: 29-30).

“kavramsardım oltulardan övlere”

(“kavramsar”) (2010: 33).

Öyleyse, eğer söz konusu teknik aracılığıyla şiirlerde farklılaştırma/yadırgatma, yabancılaştırma, alımlayıcıdaki verili gerçekliği kırma, algıyı değiştirme gibi etkiler sağlanabiliyorsa o şiirin gerçeklikle ilişki kurabildiği savunulabilir.

Ömer Şişman'ın ilk kitabında anlatımcı akışla iç içe olan biçim bozma uygulamaları, *Bitkiben*'de tam bir deneysel poetika olarak baskınlık kazanır. *hata devam ediyor*'da biçim bozumu ve somutluk yolundaki teknik ve uygulamaların yanı sıra lirik öznenin anlatımcı tutumu, yerini bu ikinci kitapta artık iyice bir *tadilat çalışmasına*⁴³ bırakır. Öznenin bozuma uğrayarak varlık kazanan bu somut dille ilişkisi, onun kendi gerçeklik algılarının görünümü

⁴³ “bir tadilat olarak dil / beni parçalanmamaktan korur” (2010: 15).

olarak belirir. Bu çerçevede *Bitkiben*'in ilk şiirlerinde lirik öznenin kendisine yönelen varoluşsal bir tehdit altında olma durumuna dair bilinç hâlinin öne çıktığı somutlaştırılabilir. Örneğin; “*çenömer u toş gülmeseş ger on va der toşarı antabirdim. / yahmara tulдум sace, toş toş sütünde kolmdı gödemde. / banı gazelmin latından yarladılar ik, sonha hor yenimden. / kopandım tiktike, harıyan yırlarımla yazlandım kendime. / hölüm dedm, hölmü deledim. (...)*” şeklinde devam eden “Lnç” (2010: 9) başlıklı şiir, kendini hemen ele vermese de okurun zihninde oluşmaya başlayan muğlak anlam; “*antabirdim, tulдум, kolmdı, yarladılar, kopandım, yazlandım, hölmü deledim*” vd. eylem bildiren sözcüklerde kendini açmaya başlar. Bozularak somutluk kazanan ve zihnin dikkatini kendinde toplayan dil, lirik öznenin çaresizliğini, yaralanmalarını, “linç edilmişliğini” duyumsatır. Nitekim daha şiirin adında hem anlam hem form bakımından böyle bir somutluk olduğu fark edilir.

Bitkiben'in ikinci yarısındaki şiirlerde ise özne, kendi varlığı etrafındaki döngüden çıkararak bakışını ve görme biçimlerini dış gerçekliğe, öteki'lere yöneltir. Artık süregelen bir mücadele ve çatışmaya girer. Bu şiirlerde lirik özne, kendi algılarına ve gerçeklik algısına sabitlenerek gerçekliği ne biçimde görüp algıladığını dile getirir. Ancak özne, görüşünü ve görme biçimlerini estetik alana taşıırken aşamalı (hierarchy) bir düzenleme yapmaz; sadece çatışmalarını somutlaştırma derdinde gibidir. Örneğin, başlık olarak sadece göz resmi olan, aslında görme'nin görselleştirildiği söylenilebilecek “[göz]” (2010: 48-61) şiirdeki metin parçasında bu durum iyice görünürlük kazanır:

“Üç gün önce, sabaha karşı beşte: Kafam içeride ama dünya kafamın dışında, bir şeyler gözüme çarptı engel olamadım, iki gözüme. Kafamı duvarlar arasında muntazam kurdum, kafamda duvarları, kafamı bu duvarlar arasında ileri geri oynattım. İçimdeki göz zamanın içinden aktım, içimdeki göz şehrin içindeyim. Dışarıda bir şey mi vardı, ben şey mi düşünüyordum. Masaya serdim kollarımı, gazeteleri kapattım, hastanede anons dinledim, ilaç istediler sigortalı mısın, memurlar yengeme sarktı işten çağırıldım, ilaç bulamadım eksik tarttılar, (...).”

Metin ilerledikçe anlatım, insanların toplumsal alandaki hayatının ve bireyin anlamsızlığa sürüklenişinin karikatürize edilmesine dönüşür. Bu yüzden şiir kişisinde bir bilince dönüşen deneyim, onu ayrık kılar. Her şey, anlamını ve değerini onun içindeki “*göz zamanın*” ve “*göz şehrin*” süzgecinden geçerek kazanır ya da kaybeder. Bu, bir gerçeklik tasarımı olarak yorumlanabilir ve öznenin kendi gelecek zamanını şekillendirir. Çünkü gerçeklik algısı, nihai olarak bir gelecek tasarımı olarak anlaşılabilir.

Genel olaraksa *Bitkiben*'de iyice merkeze alınan biçim bozumu (deformasyon), anlamsızlığa zorlamasıyla hem lirik öznenin sürekli olarak yokluğa zorlandığını, yoklukla

tehdit edildiğini imler hem de onun “bitkisel hayatta” olduğunu ima eder. Dolayısıyla lirik özne tamamen ortadan kalkmakla karşı karşıya kalmış olma deneyiminin bir somutlaşmasını ortaya koyar. Öyleyse *Bitkiben*'deki şiirleri temellendiren gerçeklik, *öznenin maruz kalışlarıdır*, denilebilir.

Ömer Şişman'ın şiir kişisinin gerçekliği sabitleyememesi, ilk iki kitapta temel olarak öznenin konumu ve biçim bozmaların getirdiği açıklık, muğlaklık, parçalılık gibi niteliklerde görülebilir. Sonraki kitaplardaysa başka yenilikler arayan şair, biçim bozumlarına değil, doğrudan kurguya, gerçeklik algılarının sunumlanışına ve çıplaklaştırılmasına yönelir. Bu doğrultuda *Dikenli Zıplak*, bir baba-oğul öyküsü olarak kurgulanır. Kitabın kurgusu ile gerçeklik kaygıları arasında tam bir örtüşme olduğu değerlendirilebilir: Gerçeklik sabitlenemiyor ve hiçbir gerçeklik algısı garanti edilemiyorsa formun ve kurgunun da sabitlenmesi gerekmez. Bu bakımdan daha çok, şiir kişisinin günlükleri gibi kurulan ve bir tek şiirin bütünlüğünü ima eden kitap, kendi içinde parçalı yapıdadır. Bütünlük de sadece bir imadır. Dolayısıyla Şişman'ın önceki kitaplarında görülen parçalılık, burada da devam eder.

İçindekiler kısmının olmadığı ve klasik metinler zincirinden oluşan kitap yapısından farklı olan *Dikenli Zıplak*'taki şiir(ler), “*uzayda düzensiz hareket*” ve “*rüya-ben'i*” alt başlıklarını taşır. Bu başlıklar bir hatıra defteri gibi tarihlenir. Önce tam bir anlam ifade etmediği söylenebilecek olan bu başlıklar, esasen hayatın sanıldığı gibi düzenli ve mutlak bilinç hâllerine karşılık gelmediğini duyumsatmanın zemini olur. Dünyada insanı ve eşyayı sabitleyen yerçekimine karşın uzaydaki bağ(ım)sızlık, insan için ancak “*rüya-ben'i*”nin alternatif dünyasında mümkün olabilir. İki gerçeklik arasındaki çatışma, *Dikenli Zıplak*'ta öznenin somut gerçeklikle girdiği mücadelenin sunumuyla bir görünürlük kazanır. Somutluk, en başta sürekli olarak sözcükleri, dizeleri, dizgeleri parçalayan “– *dikenli zıplak* –”ların aralara girip anlamı ve dili engellemesidir. Şair, engellenmiş (ya da *dikenli zıplak*) bir dilin peşindedir. “– *dikenli zıplak* –”lar görmezden gelinerek okunduğunda şiir, düzenli bir akışla anlamlandırılırken şairin talep ettiği “– *dikenli zıplak* –”lı okumalarda anlamın kişiselleştiği görülür. Çünkü bu ifade, kendini dayattıkça zarf, zamir, sıfat olarak anlam kaymaları veya anlam çoğalmaları ortaya çıkar. Bu da okurun kendi yaşantısının şiire dâhil olmasına imkân verir. Öyleyse anlam yine sabitlenmez ve metin, “açık” yapıda olma niteliğini devam ettirir. Bir tarafıyla okurun yaşantısına değgin olan bu metinlerde “– *dikenli zıplak* –”lar, şiir kişisinin olduğu kadar okurun da doğuştan getirdiği gerçeklikleridir: “*Yalnızlık tiki – dikenli zıplak – yalnız bırakır / Orada burada – dikenli zıplak – dikenli zıplaklar / İçimde dışımda – dikenli zıplak – dikenli zıplak – / Doğarken birlikte getirdiğim – dikenli zıplak – o – dikenli zıplaklar*” (2017: 24). Burada kendi doğumunu dile getiren ve

kendi öyküsünü anlatan şiir kişisi, şiirini bir “günah çıkarma”ya dönüştürme peşinde gibi görünmez; kendi gerçekliğini kavrayıp varoluşla ilişkilendirir. Böylece, her ne kadar mutlak şekilde ele geçmese de gerçeklik, deneyimlenmiş olur. Sanat da tam olarak bu deneyimin dolayımlanması sayılabilir. Bu yüzden şair; dünya, insan ve hayat hakkındaki gerçeklik algısını, önceki kitaplarında biçim bozumla somutlaştırırken bu kitapta da “dikenli zıplak” olarak ortaya koyup gerçekliği nerede aramak gerektiğine dair bir tecrübe paylaşımı yapar:

“Tanı oğlum sen de – dikenli zıplak – kendi dikenli zıplağını
Dikenli zıplağına sahip çık – dikenli zıplak – ezdirtme onu
O senin bitkibenin – dikenli zıplak – senin güzel birbaşinalığın
Sana ait – dikenli zıplak – Senin
Tıpkı oyun – dikenli zıplak – Tabletindikilerden farksız
İnsanın kendi dikenli zıplağını – dikenli zıplak –
Ararken başından geçenler
Doğum ile ölüm arasında – dikenli zıplak –
zombiler vampirler bölüm sonu canavarları” (2017: 38).

Diğer taraftan *Dikenli Zıplak*’ın gerçeklikle bir başka ilişkisi; gerçek yer, isim ve olayları konu almasıdır. Gerçek olayların anlatılması, tek başına estetik bir değeri karşılamaz ancak şairin birtakım yaşanmışlıkları kurguya dönüştürüp tümelleştirmesi, onun genel tavrı olarak, okuru yaşanan hayata, somut gerçekliğe, insana çağırması bakımından ilgi çekici hâle gelir.

Dramatik İyileşmeler’de de aynı bakış açısı ve çaba sürdürülür. İlk iki kitabında deneysel somutlaştırma çabasını merkeze alan şair, âdeta ikinci bir aşama olarak *Dikenli Zıplak* ve *Dramatik İyileşmeler*’de gerçekliğin çıplak biçimde ortaya konulmasına çalışır. Bunu destekleyen görseller/fotoğraflar, gazete haberi vb. de şiirlere dâhil edilir. Ancak asıl olan, gerçekliğin, formel bir somutlaştırmadan çok doğrudan şiir alanına taşınmasıdır. İçeriğin kitabı da şekillendirdiği bu kitaptaki şiirlerin birkaçı dışındakiler başlıksızdır. Fakat bunlar, akışı bozmaz. Nitekim akış, kitabın gerçekliği sunuşunda tam merkezdedir. Zira şiirlerin başında sonraki sayfayı işaret eden, elektronik cihazlardaki “ileri” veya “çalma (player)” tuşu işareti (Ertan, 2019), her “parça”nın “bütün”e bağlı olduğu bir “akış”ı işaret eder. Sonuçta hayatı anlamlandırmaya dönük bu simgesel somutlaştırma, hızla sanallaşan hayatın ve insanın, gerçekliği de sanallaştırdığını göz önüne getirir. Okur, her şiirde, “ileri/çalma” tuşuna basmış gibi bir başka hayat sahnesine ya da bir başka insanın

gerçekliğine geçse de değişen hiçbir şey yoktur. Sıradan oluş'lar, farklı zaman ve mekânlarda, başka insanlarca gerçekleştirilmiş olmaktan başka bir anlam ifade etmez. Bu fark edildiğinde birkaç defa araya giren daha ciddi bir ses (şairin bilinci), iyileşmenin mümkün olup olmadığını varoluşsal bir ızdırabı duyurmak istercesine sorgular. Başta ilk iki dize vardır ama dizeler artarak son hâlini alır: “*nasıl iyileşebilir insan / iyi olmak, iyicillik değil / iyileşmek nasıl / göz nasıl hızlı çekim geri alır / kulak nasıl duymazlaşır / bellek nasıl temizlenir / beyin nasıl yıkanır*” (2018: 72). Şiir kişisi, sadece sorgular; bir önerisi yoktur. Bununla birlikte, santimental bir kaçış içine de girmez. O, insanı gerçekliğin anlaşılabilmesine, aranıp bulunmasına, onu her nasılsa o şekilde görmeye çağırması dolayısıyla bir tavır koyar. Bu bakımdan, onun doğrudan olmasa da okuru/insanı özgürleşmeye ve bütünlüğünü elde etmeye çağırın modernist bir çabası olduğu değerlendirilebilir.

Nihayet deneysel şiir, öncelikle düzenli dil yapısına ve dilin aşamalı (hiyerarşik) üstünlüğüne saldırıyla temellenir. Çünkü alışılmış ve düzenli her yapı, verili bir gerçeklik alanı sunar. Ömer Şişman'ın şiirinde gerçeklik, bozuma uğramış olarak algılandıği için bu bozulmanın birey ve toplum düzlemindeki yansımaları da dilin düzenli yapısı içinde değil mevcut gerçekliğin dil düzleminde yansıtılmasıyla somutlaştırılmak istenilir. Öznenin engellenmişliği, kriz hâli, parçalanmışlığı, dağılmışlığı ve toplumun yozlaşmışlık, yapaylık ve edilgenlik olarak belirlenen gerçekliği; varoluşsal bir sorunsal, modern bir bütünlenme arayışı, toplumsal bir bilinç ve onarıma gereksinimi olarak ele alınır. Bu anlamda, Ömer Şişman'ın şiirlerindeki dil-gerçeklik ilişkisi, belli ve sabit bir gerçekliğin dayatılmasını değil, öznenin deneyip keşfettiği hâliyle varoluşsal bir kendilik bilinci şeklinde olmak üzere çeşitli dilsel uygulamalar aracılığıyla görünür kılınır. Bunun yol ve yöntemleri; sürçme, eksiltme, sözcük türetme, yutulma, görselleştirme, somutlaştırma, biçim bozumları, anlamın çoğaltılması, dili çağrışıma açma, anlamı sınırlandırmama vs. olarak belirlenebilir. Öz olarak ise Şişman'ın şiirinde fil-gerçeklik ilişkisi, engellenme tecrübesinin dil'de somutluk kazanması olarak ifadelendirilebilir.

Sonuç

Ömer Şişman'ın ilk iki kitabındaki şiirlerde formel, dizgesel, semantik, gramatik vb. biçim bozumları ya da türetmelerle olağan dil kullanımı dışlanıp şiirlerde deneysel somutluk sağlanır. Dilin maddi varlığını sunumsallaştıran şair, belli bir anlamı dayatmak ve okuru yönlendirmek yerine anlamın çoğaltılmasını, dilin çağrışım değerinin anlam yaratımına

açılmasını amaçlar. Biçim bozumunun açtığı alanda okur ile şiir kişinin şahsî tecrübelerinin paydaşlık kurabileceği imkânlar aranır. Şiirlerin “açıklığı” bu imkân alanını genişletir.

Sonraki iki kitaptaysa gerçeklik, biçimsel denemelerde değil, hayatın deneyimlendiği biçimiyle şiire taşınmasında açığa çıkar. Bu şiirlerde okur; günlük yaşantısını, kendi deneyim ve gözlemlerini kitapların belli bir düzen ve ima edilen sorgulama bağlamında yeniden değerlendirme ihtiyacını duyduğunda varoluş durumlarını sorgulamaya başlar. Çünkü gerçekliğe hâkim olduğunu düşünen insan, ona verilen biçimiyle yetinmediğinde ya da verili gerçekliğin bir sınırlama olduğunu fark ettiğinde kendi gerçeklik inşasına da başlamak zorunda kalır. Bunun bir erdemlilik olduğu ileri sürülebilir ve Ömer Şişman’ın şiirlerinde bozulmuş, yıkıma uğramış, parçalanmış gerçekliğin bilincindeki öznenin kaçınılmaz krizlerine karşı bütünlük arayışı, bu arayış sürecinde bulunanların estetik alanda somutlaştırılması, bir erdemli oluş çağrısı olarak anlaşılabilir.

Bunlarla beraber, Ömer Şişman’ın şiirine ve deneysel şiire yöneltilebilecek temel bir eleştiri de söz konusu edilebilir: Deneysel şiirin metinsel olarak sunulan zorunluluğu, gerçekliğin de metin(sel)leşmesi sonucunu doğurur. Yani bir somut ya da görsel şiirin omurgasını oluşturan deneysel kısımları, ister istemez kâğıtta/uzamda mümkün olabilir. Bu, geleneksel şiir için de bir ölçüde geçerlidir. Nihayet sanat, bir aktarıma dönüşerek varlık kazanır ve tam da bu varlık kazanma anında görünür gerçekliğe paralel bir uzamda kendi gerçekliğini kazanır. Fakat deneysel şiirin alımlayıcı ile olan yazıya/görmeye dayalı alış veriş, hem şiirdeki öznenin hem de şiirde sunulan gerçeklik algısına muhatap olan okurun metnin dünyasında kalma zorunluluğunu; buna bağlı olarak da metinsel gerçekliğin baskın olduğu ölçüde gerçeklikten uzaklaşma tehlikesiyle karşılaştığı öne sürülebilir. Amaç-sonuç arasındaki bu ironik durum, aslında deneysel çabanın bir noktadan sonra ya da bazı ortalama şiir örneklerinde estetik yaratım zevkini fetişleştirip bir amaç hâline getirmesi olarak da ifade edilebilir. Ömer Şişman’ın ilk kitaplarında görülebilen bu durumlar, sonraki kitaplarıyla hemen hemen ortadan kalkmış görünür.

SONUÇ

Gerçek, gerçeklik, hakikat kavramları, günlük hayatta her ne kadar muhatabın da aynıyla alımladığı kabulüyle kullanılsa da bu kavramların düşünsel kökleri, hem özne-birey olarak insanın varlığa yönelen ufkunda hem de uzun tarihsel zaman içinde bir olgu olarak ortaya çıkan toplumsal zihniyet içinde kendini dışa vurarak bir yer edinir. Bunlar, ad oluşlarıyla nesnel karşılıkları olduğu izlenimine yaslanılarak kullanılırken *gerçek olan, hakiki, sahici, sahih* ve benzer biçimleriyle sıfat niteliğindeki işlevlerinin ardında öznenin algı, tasavvur ve kabullerinin durduğu, fark edilebilir.

Somut birikimlerden hareket ederek tarihsel bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde, insanın evrene/varlığa daima bir “mutlak bilgi”ye varmak üzere yöneldiği görülür. Bu doğrultuda “*Gerçek nedir?*” ile “*Hakikat nedir?*” soruları aynı anlam arayışını işaret eder. Ancak biçimlenmesi her ne şekilde olursa olsun sonunda gerçek kavramı, “madde-akıl-zihin” dolayımında bir varlık sorgulamasında kalarak gerçeklik kavramıyla aynılaşır. Bu yüzden düşünsel tarih içinde “*Gerçek nedir?*” arayışı, “*Gerçeklik nedir?*” sorusuna karşılık gelir. Gerçeklik arayışı, kaçınılmaz olarak öznel sonuçları, öznenin bireysel algılarını söz konusu etmeyi gerektirir. Bu durum, bir indirgeme olarak kabul edilebilir. Çünkü var olan ve var olduğu düşünülen *her şeye dair mutlak bilgi*, artık hiçbir şekilde genelleştirilemeyecektir; öznel algılar, mutlak biçimde hüküm sahibi olur. Bütünlemeci bir ifade olmak koşuluyla; bu durumun Batı dünyasının bireysel ve toplumsal süreçlerde devinen kriz hâlini yansıttığı öne sürülebilir. Hakikat kavramında ise bir *baştan kabul* ediş anlamı vardır ve hakikat, *verili bir yetiden fazlası olmayan aklın* sınırlı bilme ve anlamaya sahip oluşuyla mutlak bilginin bilinemeyeceği ancak ve ancak bildirileceği; insanın da varlığın da ebedi olmadığı; bunları aşan ve kuşatan bir Mutlak’ın olduğu yönündeki düşüncüyü karşılar. Nihayet hakikat, kaynağı bizzat Tanrı’da -varlık ötesinde- olan bir yerden aktarılır. Öyleyse esas ve etkin olan, verili bilgidir. Bu hâliyle hakikat’in, daha çok Şark toplumlarının düşünme ve epistemolojik süreçlerini temsil ettiği iddia edilebilir. Her iki kavramsal sözcüğün de tarihsel, kültürel ve toplumsal süreçler içindeki yansımaları,

örnekleriyle çıkarılabılır şekilde iki ayrı görme biçimini temel alan dünyayı ortaya çıkarır: Batı ve Şark yahut Batılı bakış ile Şarklı bakış.

Gerçek ve hakikat kavramlarının tarihsel gönderimlerine denk düşen bu ayırım noktasında genel karakteristik olarak kadim din ve inançların ana omurgayı oluşturduğu Doğu toplum ve medeniyetlerinde hakikatçi tutumun etkin olduğu; dolayısıyla da her ne kadar ele geçirilemese (*temellük edilemese*) de mutlakın zaten bilindiği; ancak dinlerin de düşünsel ve eleştirel süreçlerle felsefelaştığı Batı dünyasında gerçeğin asla ele geçirilemeyeceği, zira kaypak bir zeminde durduğu yönündeki düşüncenin egemen olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Batı düşünce tarihi dâhilinde gerçeklik arayışını; ilk felsefecilerin çeşitli doğa unsurlarında, diyalektik felsefecilerin bir takım keyfî (spekülatif) çıkarımlarda, Platon'un idealar'da, Aristo'nun görünür gerçeklikte, kartezyen düşüncenin düşünen insanda, Kant'ın akılda, Hegel'in tarihte, Marksizm'in maddede, Sartre'ın özgürlük dolayımında, postmodernizmin çokseslilikte sürdürdüğü takip edilebilir. Sonuçta gerçeğin ne olduğuna dair mutlak bir sonucun ortaklığından söz edilemeyecektir.

Gerçeklik ve hakikat kavramları arasındaki ayırımın düşünsel, tarihsel, kültürel, toplumsal ve evrensel düzeylerde nüfuz ederek bir yarılmaya dönüştüğü göz önüne alındığında iddia edilebilir ki hakikatçi düşüncenin kültürleşmeye etki ettiği noktada bir konformizmi doğurması kaçılmazdır ve nitekim –Batı ölçüt alındığında– Şarklı toplumların bundan büyük bir pay aldığı somut gerçekliktir. Gerçeklik arayışında olmanın ispat kavramını dayattığı Batı dünyasında ise –Şark/hakikatçi bakış ölçüt alındığında– düşünsel kriz hâlinin bir yazgıya dönüştüğü görülebilir. Fakat hakikatçi düşüncenin övgüleneceği zemin paranteze alındığında; Batı'nın dünya ve varlıkla barışıklığının, pratik hayat içinde çeşitli gelişim süreçlerini garantilediği de açıktır.

Edebiyat ve sanatın gerçeklik ile aynı çerçeveye oturduğu bağlam da burada açıklık kazanır. Zira gerçeklik arayışı, temelde insanın varlığa yönelimi olarak ortaya çıktığı gibi edebiyat ve sanat da insanı araştırıp açıkladığında gerçekliğin ana ögesine bağlanabilir. Yani sanatın ufku, öncelikle sanatçının estetik süreç içinde muhatabı olan “insan”a eşitlenmek durumundadır. Burada da (sanat alanında) Batılı düşüncenin ispat kavramı, sahici/sahih, gerçeğe uygun bir inşayı gerekli kılar. Bu, sanatın nasıl olması gerektiğine dair poetik ve öznel bir yorumlama değil, sanatın insanla ilişkisinin ve bağının sahicilik, inandırıcılık kazanmasına dair gerekliliğin ifadesidir. Nihayet sanat, sanatçının gerçeklik algılarının sonucu olarak “üretilen” bir kurgudur. Böylece onda, gerçeklik olarak arz edilen çıkarımın kendisi değil, eserin gerçekliği kavrayış şekli ve sunum niteliği bir değer ifade eder. Nitekim Aristo'dan beri sanatı forma eşitleme çabası da buradan kök bulur. Bir analogi

ile söylenirse; rüyalar birer yalan olmalarına rağmen parçalarının gerçek olduğu; insan zihninin gerçek parçaları bir senaryoya dönüştürdüğü yorumu yapılabilir. Sanat da bir “yalandır”; fakat parçaları gerçektir. Sahici/sahih bir sanat da ancak gerçeklikten uç verir. Fakat pozitivist düşüncenin yanılığası olarak, realist-natüralist akımlarda olduğu üzere, sanatın duyulur gerçeklikle yetinmesi gerektiği gibi indirgemeci bir düşünceden de söz edilemez. Sanatın en temel ilkesi, onun *estetik bir dolayım* olmasıdır. Gerçekliğin şartları ve ilkelerine bağlı kalınmak üzere, *bilinçli ve niyetli* her türlü estetik çaba, *tutarlılık* arz eden bir kuruluşla öznenin içsel süreçlerini, arzularını, bastırılmış duygularını, özlemlerini, metafizik meraklarını, mistik kaygılarını, fantastik düşlemlerini, maddeci gelişime bağlı fikirlerini vs. esas alabilir. Bütün bu estetik yaratım sürecinde sanatçının mutlak sabitesi, sanatın dışındaki ispat kavramına ve gerçekliğe denk gelen şahsî tecrübeler olmak durumundadır. Zira sanatta ya da günlük hayatta insan, ancak tecrübeleri üzerinden konuşabilir. Aksi, verili bir bilginin aktarımı olabilir ve bu düzlemdeki sanat, gerçeklik çerçevesinde değil, hakikatçi kabullerle biçimlenmiş aktarımcı ve nasihatçi sanat dolayımında söz konusu olabilir.

Türk edebiyatında, Osmanlı'nın ve öncelikle aydınların yüzünü Batılı dünyaya dönmesiyle başlayan süreç, bireyin varlığa ve hatta inanca karşı *aklına şehadet etme* tavrıyla yöneldiği bir araştırmayı getirir. Nitekim Tanzimat edebiyatında estetikten çok düşünsel meselelerin “galip çıkması”, bu yönelişin doğurduğu *kriz* içinde gerçekliğin nasıl ve ne şekilde ele alınacağı sorusuyla da temellendirilebilir. Edebiyatın sonraki aşamalarından ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden bugüne doğru devam eden gelişimi içinde gerçeklik sorgulamaları; sanatın düşünsel yanını oluşturan ana meseleler (insan gerçekliklerinin ne olduğu, modernite, çağın karakteri ve şartları gibi) etrafında bir anlama kavuştuğu ölçüde estetik düzlemlere oturarak Türk milletinin zihnini şekillendirmeye devam eder. Garip ve ardından gelen İkinci Yeni döneminde gerçeklik araştırmasının bir karşı koyuş ve sancı biçiminde ortaya çıktığı söylenebilir. Zaten *Garip* önsözü; geleneğe ve mutlakçı düşünceye karşı bütünüyle bir karşı çıkıştır. Hem *Garip* hem de İkinci Yeni şiiri büyük ölçüde düşünsel kaygılardan yani gerçeklik sorgulamalarından kaynak bulur (nitekim İkinci Yeni'nin kendiliğinden doğuşu bunu az çok doğrular). Nitekim her iki şiirin de kendini dilde yeni bir gerçeklik aramak üzere kurduğu saptanabilir. 1960'lı-70'li yıllarda yazılan şiirdeyse gerçekliğin üzeri politik kaygıların örtüsüyle kapatılır. Takip eden süreçte gerçekliğin sanat alanındaki varlığı, askerî müdahale ile yani sanat dışı bir etkiyle tehdit edilir; sanat, tabii seyrinden sapar. Bu yüzden sanatçının dildeki asıl-vekil bağıını koparması sonucunda 1980 Kuşağı Türk şiirinin gerçeklikle ilişkisi sorunlu hâle gelir. 1990'larda bu

olguya karşı bir itiraz ortaya çıkar ve sanatın gerçeklikle ilişkili olması gerektiği yolundaki görüşler sıklıkla dillendirilir. Ne var ki insanı sağaltması ve onarması gereken sanat, 1990’larda sanat dışı gelişmelerin özünde var ettiği varlıksal sorgulamalarla hiçlik, beyhudelik, anlamsızlık, boşluk, yenilmişlik gibi duygu ve düşüncelerin baskın olduğu bir niteliğe bürünür. Çeşitli yönelimler, dergiler, kadın şairler vs. nicelik bakımından bir çeşitlilik ve zenginlik olarak dursa da niteliğin ne ölçüde değer ifade ettiği araştırması, aynı ölçüye denk düşmez.

Bu noktada alışlageldiği gibi bir “kuşak” ayrımının saymacılığına düşmeden estetik süreçlere ve metinlere bağlı kalınarak yapılan ve “temsil değeri”ni esas alan bu çalışmada; 1990’lardaki **varoluş sorgulamalarının**, hiçlik ve anlamsızlık düşüncesinin, devam ederek 2000’lerden bugüne doğru yazılan şiirde de bir ana damar olarak devam ettiği; söz konusu bağlamdaki şairlerin çoğunun şiirlerini, söylemsel düzeyde, birtakım kuşatıcı meselelerin itirafnamesine dönüştürdüğü sonucuna varılabilir. Bu damar, daha çok lirik ve imgeci bir karakter taşır. Öte yandan bir de **entelektüel şiir** damarının konuşma dili ve sadelik ilkelerine yaslanarak belirginleştiği; bir tutum olarak ele alındığında bunun metafizik, mistik ve şiirsel kaygıları epeyce törpüleyen bir etki de yaptığı, tasarımlamanın öne çıktığı gözlenir. Bu çerçevede şiirsel söylemlere değil, yaşantılanan gerçekliğe odaklanılır. 2000’li yıllardan bu yana en dikkat çeken olgu ise geleneksel şiire karşı **deneyselliği** esas alan **somut ve görsel şiir**dir. Bu şiir tarzı, somut ve görsel olmakta kalmayıp tekno-şiir, fonetik-şiiri akustik şiir gibi başkaca adlandırmaları gerektiren biçimde çeşitlenmeye devam eder. Bunlarla beraber aslında şairler, bağımsız ve bireysel olarak var olmayı seçmiş görünür.

90’lı yıllar şiirinin genel karakteristiği; şairlerin hiçliğe, anlamsızlığa, boşluğa, karamsar bir hava içinde varoluş sorgulamalarına yönelmelerinde ve kaybetmiş görünümünde kendini açık eder. Bu yılların şiire dışsal nedenlerinin olumsuz getirileriyle biçimlenen toplumsal tin, Türk şiirinde kendisiyle uyumlu bir karamsarlığa yol verir. Ancak sanatçıların edilgenliği ileri sürülemeyeceği gibi bunun aksinin de mutlak doğru olduğu savunulamaz. Genel olarak söz konusu dönemde şiirin bir çözüm odağında seyretmediği, yeterince özgürleştirici bir nitelik kazanmadığı, böylece toplum ve sanatçıların yanı sıra şiirin de önemli bir değer kaybına uğradığı takip edilebilir. Poetik çevre olarak **Yeni Hececi Şiir**, 90’ların ilk safhasında umut vaat etmesine karşın (şimdilik) sonuçsuz kalmış görünür. Gerçeklik ve toplumun yaşantısına değgin olma iddiasıyla görünen **Neo-Epik şiir**, fazlaca ses getirse de kendini yenileyemeyişi, estetik ve poetik değer kayıpları yüzünden ömrünü tamamlar. Bir yönelim olarak 2000’lerin ilk yarısından başlayarak güç kazanan **deneysel**

şiiir bugün birçok “şair” tarafından popülerleştirilmiş durumdadır. Üstelik şiiir olma niteliğinin tartışılrlığı konusu, kendini korur.

Son dönemdeki -özellikle 2000’li yılların öncesindeki- dönemin şiiiri için İkinci Yeni, İsmet Özel ve bir yanıyla 80’ler ve Hilmi Yavuz, belirleyici ve besleyici damarlar olmuş görünür. Yine de İsmet Özel’in ses ve söyleyiş olarak etkilediği şairler üzerinde görünürlük kazanan etkisi, bir olgu olarak kendini dayatır. Onun etkisi, bugün de devam eder. Hilmi Yavuz’un sıklıkla eleştirilen ve ardıllarını kısırlaştırdığı/iğdiş ettiği söylenen şiiiri, bazı isimlerle belli bir ivmeyi korur. Ancak bu şiiirin plastikliği, anlamın kelime “oyun”ları ve dilsel biçimlendirmelere bağlanışı gibi nitelikler, gerçekliği fazlasıyla zedeleyici bir etki yapar. Aynı doğrultuda deneysel şiiirin de harflerin maddi varlığına ve “hurufat” oyununa döndüğü yerde plastikleşmesini eleştirmek kaçınılmaz bir gerekliliktir. Sonuçta her iki şiiirde de gerçeklik, farklı ölçü ve biçimlerde de olsa metinselleşir.

Şair isimlerinin özellikle sayılmadığı, genelleleyici ve ister istemez muğlaklaşan değerlendirmelerden sonra, çalışmanın ana bölümünde incelenen şairlerin sanatı ve dil-gerçeklik ilişkilerine gelindiğinde tek tek şu çıkarım ve sonuçlara varılabilir:

Necmi Zekâ’nın modernist ve postmodernist nitelikler taşıyan şiiiri; sahte, sanal, anlamsız, çürümüş yanlarıyla eleştiriye tabi tuttuğu modern insan ve toplumu doğrudan doğruya değil, ama daha çok ironi ve mizahın aracılığında ima yoluyla özgürleşmeye, bütünlüklü bir birey olmaya “yönlendirir”. Şiiirler, modernist özelliklerin baskın olduğu noktada günümüz insanının ironik ve çelişkili yaşantısını hedef alır. Postmodern sanata yaklaşıldığıdaysa metinler çoğu zaman bir oyuna dönüşerek meta düşünce ve amaçlar yerine çoksesliliğin işaret ettiği çoklu gerçeklik algılarını ima eder. Şairin, çoklu gerçeklik algılarının açtığı alanda dış dünyaya, hayata ve insana yönelerek onlardan manzaralar devşirmenin getirdiği güvenli alanda kaldığı; insanı ve toplumu kendi gerçekliği içinde yakalama çabasının verimi olarak sahici bir sanat inşa etme çabasında olduğu gözlenebilir. Zekâ’nın, postmodern gerçeklik algılarıyla uyumlu öznesi, herhangi bir mutlak, genel-geçer kabulü öne sürmez; aksine seküler düzlemdeki her türlü mutlakı, modern ya da kültürel kalıpları ve merkeziliği yerinden eder; büyük anlatıları değil, sıradanlığı öne çıkarır; tükenmez kapitalist arzulara karşı insanı sadeliğe çağırır. Dolayısıyla onun şiiirlerinde gerçekliğin pratik hayatta bir tasarım olarak çoksesli, çokkültürlü, çokrenkli bir toplum anlayışını ima ettiği yorumuna gidilebilir. Zekâ’nın sanatı, çağın yanılısamaya düşen insanı ve toplumu ile değil, ama çağın şartlarının gerektirdiği gerçeklik algısıyla uyum içinde görünür. Bu uyum algısı ise okurun şiiir kişisinin şahsî tecrübeleri ile örtüşen bilinci tarafından doğrulanabilir.

Enis Akın'ın Kekeme Şiir poetikası, Türk şiirinin birikimini esas alarak ve dolayısıyla bir hesaplaşma niteliğini de barındırarak ortaya konulması bakımından dayanakları olan bir şiir olarak değerlendirilebilir. Yapısal olarak deneysel şiirle de ortaklığa giren kekeme şiir, sanat-insan arasındaki ilişkiyi insanın bilinçaltı gerçekliği dolayımında yansıtarak sahici nitelikler kazanır. Buna göre, her türlü iktidar erki tarafından engellenen, baskılanan, eksik ve hatalı görülen insan, tam da bu nitelikleriyle bir gerçeklik olarak öne çıkarılır. Bunun sanat olarak dolayımlanması, insanın onarılmasına parçalanmış gerçekliğinin özlenen/arzulanan bütünlüğe doğru sağaltılmasına yol verir. Dolayısıyla insana dair gerçekliği, insanın deneyim ve yaşantılarını gözettiği ölçüde Akın'ın sahici şiir örnekleri verdiği düşünülebilir. Öte yandan Akın'ın şiirinde saptanabilecek şu sorunları sıralamak gerekir: 1. Akın'ın şiirlerinde yerilen ideoloji ve dayatmacılığın şiir kişinin kendi ideolojisini teklif etmesi noktasında zayıflaması, çağın gerçeklik algısıyla çelişir, metinlerin gerçeklikle ilişkisi zedelenir. 2. Eleştirilerin ve ima edilen çözüm önerilerinin yeterince derinlikli olmaması, şiirlerin kalıcılığını tehdit eder. 3. Hakikat-gerçeklik arasındaki düzleştirme -ya da indirgeme- olgusunun hakikat'i törpülemesiyle şiir kişinin gerçeklik algısı da değersizleşir. 4. Özellikle kekeme dilin hâkim olduğu örneklerde ve öteki deneysel şiirlerde metinsel gerçekliğe bağlanılmak zorunda kalınması, gerçekliğin metinselleşmesine yol açar.

Osman Çakmakçı, varoluşu irdeleyen bir şiir yazar ve yazılarında kişisel deneyime sabitlediği gerçekliği poetik merkez alır. Şiir üzerine yazılarında da hemen hemen bütünüyle gerçeklik meselesine bağlı kalır. Aynı bağlamda 80 Kuşağı'nın da tasfiyesini gündemde tutar. İtirazcı ve protest duruşunun yanında önerileri, barbar dil, göçebe şiir, bozkıra kaçış gibi izleksel ifadelerinde somutlaşır. Bu dolayımında Çakmakçı, varoluşsal irdelemeler ve *burada bulunmanın* ızdırabı ile çağ, modernite ve sahtelikle inşa edildiğini düşündüğü uygar dünyaya yönelik eleştirilere girer. Sahte olandan doğallığa ve barbarlığa doğru sürekli göçebelik hâlini yüceltir. Bunlar, temsilîdir. Esas olan, bireyin özne olma bilincini taşıyarak verili gerçeklik yanılısamalarına teslim olmaması, kendi doğallığı içinde varoluşunu inşa etmesidir. Modernite ve kapitalizmin sevk edişlerine ve "anlamsızlaşan" varoluşa karşı Çakmakçı'nın şiirlerinde özne, hiçlik ve boşluk kavramlarını övgüler. Onun için gerçeklik, bu kavramlar etrafındaki deneyimlemelerde aranmalıdır. Varlık içinde kendi ontolojik konumunu hiçleşme ve boşluk duygusuyla bulması umulan birey-özne için yazı (şiir), yazıyla yüzleşme imkânı olarak sunulur ve kıymetli tutulur.

Mehmet Can Doğan'ın şiirleri, varoluşu merkeze alır. Lirik bir söyleyişle ayrıksı, yaban duran öznenin inşa süreci, giderek toplumsal kaygıların sorunsallaştırılmasını getirir.

Çünkü özne, gerçekliğin varoluşu anlamlandırmakla temellenmesinden sonra bir ödevle yükümlü olduğu düşüncesini öne çıkarır. Ancak ödevin kaynağı kimi zaman hakikat ufkundan pay alsa da gerçeklik sınırlarında kalan biçimde insanın insanla, toplumla çağ ile olan ilişkilerinde saklıdır. Doğan'ın şiirlerinde sözün kendisine teslim edildiği özneye tasarlanan “gelecek”; geçmişin birikiminde, benliği parçalanmış modern insanın yitiği olan bütünlükte, varoluşa bir anlam katabilmekte açıklık kazanır. Bir süreç gibi belli izleklerin etrafında kurulduğu görülen şiirlerde (kitaplarda) Doğan, tekil öznenin yaşantı ve tecrübelerinden toplumsal alana uzanırken kuşatılmışlık içindeki insanın gerçekliklerini estetik alana taşır. Bu bakımdan sahici bir şiir inşa ettiği ileri sürülebilir.

Ömer Erdem, insanı çağın ve çağdaş sanatın gerçekliği içinde vermeye çalışır. Poetik olarak lirik öznenin ontolojik bütünlüğünün izini sürer. Bu özne, son dönemdeki lirizme ve mistikliğe karşıt olma tavrının aksine olarak insanın tinsel yanlarını bir gerçeklik olarak yüceltir. Varoluş sorgulamalarını süregelen tutan şair-özne, varlığı İslam'ın bildirdiği hakikat ve vahyin verili kozmolojik bilgisine sadık kalmakla anlamlandırır. Ancak şair, şiirsel söylemini buradan hareketle kurmayıp modern insanı kendi çağı, şartları, kentleri, insan hâlleri üzerinden anlamlandırarak gerçekliği keşfe çıkan bir sahicilik içinde kurar. Bu noktada, mistik-metafizik duyuş, teolojik olduğu kadar ontolojik bir hüviyet kazanır. İnsanı doğaya efendi olarak değil, onun bir parçası olarak konumlandırın şair, kendi yerinin-yurdunun neresi olduğunu araştırır. Şiirlerdeki gerçeklik algısı, bu düzlemde somutlaşır. Hakikatin verili bilgisi, bir tefekküre dönüşür ve şair, Descartesçı tavrı akla getiren biçimde, hakikat bilgisinin bir bakıma “sağlamasını” yapar.

Erdem'in şiirleri, tekil öznenin varoluşsal sorgulamalarından hiç kopmamakla beraber, onun ufku daima topluma, millet düşüncesine ayarlıdır. Gerçeği hem birey hem toplum çerçevesinde tam bir yıkım ve bozulma olarak gören şair, eleştirileri kadar tekliflerini ve tekliflerinin kaynaklarını da ortaya koyar. Bu bağlamda bireyden toplumsala, oradan da evrensel düzeyde insana yönelme söz konusu olur. Şair-özne, tasarımlarını insan gerçeğinin yeniden keşfi, modernitenin yanılısamlarından saf gerçeğin yatağı olan doğada insanın kendi ontolojisini hatırlaması, tarihsel bakış açısı kazanımı, vahiy merkezli bir görme biçimi ve hayat inşası dolayımında somutlaştırır. Ömer Erdem; kültür, millet, medeniyet öğelerinin ihyasıyla gerçekleşecek bir sağaltım çabasını ve toplumun/milletin “ikiyüzlülüğü” ile yüzleşmesi gibi süreçleri gerekli görür. Onun şiirleri, bir dil olarak somutlaştığında, tecrübe dilinin kullanılması, hayata ve gerçeklere sabitlenme, okurun muhayyilesine ve zihnine saygı mesafesinin korunması, modern estetiğin içselleştirilmesi, insanın kendi trajediği içerisinde yakalanabilmesi, insan hâllerinin aktarımı, dolayımıyla estetik bir bütün arz

etmesi gibi nitelikleri bakımından gerçeklikle güçlü bağlar kurabilen bir sanat üretimi olarak değerlendirilebilir. Ancak şair, kimi zaman öznel/tartışılır benzetmeler yapmakla ve insana ait hâlleri eşyaya yükleme yoluyla duygu durumunu aktarması gibi teknik hatalarla gerçeklik durumlarının yansıtılma gücünü kısmen zayıflatır.

Şahsen tecrübe edişin kişiye diğer her türlü iddia ve hatta ispattan daha müspet geleceği iddia edilebilir. Bu yüzden gerçeklik bir algı olarak varlık kazanır. Söylenen doğrultuda **Hayriye Ünal**, teksesli zemine oturan her türlü gerçeklik/hakikat iddia ve kabulüne karşı söyleşimsel (diyalojik) bir tasarımlama ile çokdilliliğin (heteroglossia) alanında sabit kalan bir şiirin peşindedir. Bu yüzden şiirde kesinlemeci, mutlakçı, nasihatçı, yol gösteren tavırdan uzak durarak kendi deneyimlerinden hareket edip bireyin gerçeklik algılarını öne çıkarır. Yanı sıra, şahsî tecrübelerden çıkarsananlar ve beşerî tecrübenin aktarımına dayalı bilgisi, birbirlerini karşılıklı olarak doğruladıkça Ünal'ın şiirleri tutarlı olma niteliğini güçlendirmiş sayılabilir. Onun çoksesli ve çokdilli poetikası, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir hakikat indirgemesi yapar. Nitekim bu yüzden Bakhtin'ne rağmen “*imansızlık önerdiği*” yolunda eleştiriler alır. Ancak Ünal'ın şiirinde asıl çaba, insanı/sanatçıyı hayata ve insana yani gerçekliğe çağırmasıdır. Aynı bağlamda şair, şiirde metafiziğe karşıdır. Bu noktada Ünal, Orta Çağ metafiziğinden söz ettiği ölçüde tutarlı sayılabilirse de sanatın tinsel bir olay oluşunu “ıskalması” -en azından buna değinmemesi- bakımından eleştirilebilir. Metafizikten başka Ünal, lirizmi de şiirden atmayı savunarak entelektüel bir dili öne çıkarır. Esasen bu da onun insanı dünyayla barışmaya çağırmasını ifade eder. Mutlak düşünce ve dayatmaların gerçeklikle insan arasına set çekmesine karşın şair, sanatta verili, ezberlenmiş, ötekileştirici, teksesli, aşamalı (hiyerarşik), anlamı dondurulmuş vs. her türlü kavram ve anlayışın güdülemesine karşı çoksesli, deneyimlenen, açık uçlu, tüm kimlikleri içkin ve ötekileştirilmiş olan öğeleri gündeme getirir. Fakat Ünal'ın poetikasındaki sorunları çözmesi ve buna uygun örnekler vermesi kaçınılmaz bir gereklilik olarak saptanabilir.

Mehmet Butakın'ın sanatındaki gerçeklik, biyografik bir arka plan taşıdığı değerlendirilmesine götürür. Bu yüzden şairin yaşantısı ile kesişimli sayılabilir. Onun yakındığı toplumsal problemler, açıkça savunulan bir ideoloji aracılığıyla değil, aksine lirik duyumsamalarla somutlaşır. Butakın'ın şiir kişisi, temelde bireysel planda durarak varoluşu bir trajedi olarak ele alır; huzursuz, ayrık ve yabandır. Özne, bir sığınak olan sanata yönelik inancın asgari düzeye inmesi karşısında iyice *yersiz-yurtsuz*laşır. Fakat Butakın'ın amacı, bireysel öykülerin değil, birey üzerinden bütün Anadolu'nun ve yakın coğrafyanın gerçekliğini dile getirme çabası olarak okunulabilir. Şiirlerinde dile getirdiği *dilsizlik* iddiası, geniş coğrafyanın “acı” gerçekliği olarak sunulur. Şair, bunu deneyimlediğine dair

biyografik bir alan açtıkça sanatı sahici bir nitelik kazanır. Ne var ki postmodern çağ bütün ideolojileri görünür alandan uzaklaştırmışken (şairin niyetinin hiç de öyle olmadığı düşünülse bile) ideolojik, bir gönderim alanı oluşturan şiirin çağın gerçeklik koşulları içinde yeterli yankıyı bulamaması muhtemeldir. Bu bakımdan Butakin'in şiirlerinde ana gövdeyi oluşturan trajedi ve varoluş durumlarının güçlendirilmesi, *sorunlu olanın* gösterilmesinden çok *tekliflerin* bireyi inşa etme noktasında öne çıkarılması daha isabetli olabilir.

Seyyidhan Kömürcü, lirik-imgeci şiirleriyle gerek kişisel düzlemde gerek toplumsal bağlamda, biyografik malzemeler sunar. İlk kitabında “*hasarlı*” olarak tespit ettiği gerçekliği çağ, coğrafya, egemen özneler, insanın yapıp etmeleri gibi ana etkenlere bağlarken ikinci kitabında varoluşsal bir sorgulamaya ağırlık vererek gerçekliği “*lekeli*” bir varolma biçiminde ele alır. Her iki kitabında da yaşantıya ve şahsî tecrübelerle dayanıldığı izlenimi veren tutum, Kömürcü'nün şiirlerine sahici nitelikler kazandırır. Onun şiirleri, bir bellek saçılması gibidir. Öte yandan; Kömürcü'nün şiirlerinde ana sorunsalı oluşturan ve yapaylık izlenimi veren söyleyişlerden kaçınması, metinleri olağan akışı içinde devam ettirmesi, varoluşsal şikâyetlere karşı çözüm sunması, deneyimlerin toplumsal ve evrensel bir yönelim kazanması ve nihayet muhatabı özgürleştirici bir söyleyiş geliştirmesi talep edilebilir. Kömürcü'nün şiirlerini zedeleyen temel bir problem, dolaylı olarak ortaya çıkan ideolojinin, şairin eleştirdiği iktidar/devlet/baba imgelerine bir yenisi olarak eklenmesi olarak saptanabilir. Zira şair, eleştirdiği erklere karşı diyalektik bir karşı koyuşla kendi fikirlerini ileri sürer. Oysa bugünün gerçekliği içinde ideolojik imalar içeren yakınma ve savunmaların gerçeği değiştirip dönüştürme noktasında hemen hiçbir somut ya da işlevsel karşılığı olmadığı iddia edilebilir. Bu çerçevede şairin hem insan varoluşuna yönelişini derinleştirmesi hem de “beşerî öz”e dair çıkarımlarla yüksek ufuklu bir şiir çabasına girmesi beklenebilir.

Öteden beri Hilmi Yavuz ve takipçilerinin şiir tarzları; gelenekçi, sentetik ve plastik olma özellikleri bakımından eleştirilir. Bu eleştirilerdeki muhtemel her haklılık payı saklı olmakla birlikte, söz konusu şiirlerin hangi gerçeklik algısı ve fikriyle yazıldığını da irdelemek gerekir. Bu yoldaki irdelemelerin genel sonucu, “arzu” kavramında toplanabilir. Fakat arzunun bir gerçekliği işaret edip etmediği de yeni bir soru olarak doğar. Eğer sözü edilen arzu kapitalist ve elitist (yahut burjuvaca) olsaydı, gerçeklikten değil, tam bir yanılsamadan söz etmek gerekebilirdi. Hilmi Yavuz'un takipçilerinden **Ercan Yılmaz**'ın şiiri özelinde bakıldığında dil her ne kadar plastik bir örüntüye sahip olsa da arzu edilenin varoluş durumlarına değgin oluşu, Yılmaz'ın şiirlerini bireysel trajiğin dışı vurumu olarak

gösterir. Bu çerçevede şair, şahsî trajedisinin anlatım yollarını inşa etmesi çabasıyla dil-şiiir-gerçeklik ilişkisini kurmuş sayılabilir. Öte yandan, belli bir dil zevki ve dil estetiğine dayanan bu şiirler, şairin varlık-yokluk arasındaki sorgulamalarına bağlı trajedinin, *burada-olmanın* ızdırabından hareketle aşkın olanı yoklamanın çabası olarak poetik bir bütünlük arz eder. Nihayet Yılmaz'ın şiiri; gerçeklikle bağlı olduğu bu âlemden sıyrılmak, “*eşyanın bağını çözmek*” istediği noktada ortaya çıkan trajik düşüncesi, metafizik gerilim ve huzura kavuşmayı “varlığı yadsımadan” arayan özneye ait tecrübelerin okurda da yansıma bulması gibi bakımlardan gerçeklik kazanmış sayılabilir. Onun şiiri, bir sarkaçta olma hâlidir. Ancak Yılmaz'ın şiir dilini oyuna dönüştürme, sentetikleştirme tutumundan uzaklaşmadıkça metinlerinin gerçeklikle bağının zayıf kalacağı ve okunurluğunu yitireceği iddia edilebilir.

Ömer Şişman, deneysel şiir bağlamında somut şiir örnekleri verdiği ilk iki kitabında özellikle dilin çağrışım gücüne (hayatın çeşitli durumlarına yönelen çağrışıma) ve anlamın çoğaltılmasına gayret eder. Bu nedenle Hilmi Yavuz ve takipçilerinde olduğu gibi dili sentetik ve plastik bir kullanım nesnesine dönüştürdüğü için gerçekliği de metinselleştirir. Deneysel şiirin bundan ne ölçüde uzak durabileceği de bir sorunsal olarak ortadadır. İlk iki kitaptaki diğer önemli bir nitelik de biçim bozumunun açtığı alanda okur ile şiir kişinin şahsî tecrübelerinin paydaşlık kurabileceği imkânların aranması olarak belirlenebilir. Söylenen özelliklerle dilin sentetikleştirilmekle birlikte, şiirlerin anlam düzeyinde *açıklık* kazandığı savunulabilir. Sonraki kitaplarında gerçeklik, biçimsel denemelerden çok, hayatın yaşantılandığı biçimiyle şiire taşınmasında açığa çıkar. Bunlarda şiir kişisi, daima parçalanmışlığıyla görünen, bütünlüğün izini süren, varoluş durumlarını sorgulayan, modern, lirik bir öznedir. Temel kaygısı, verili gerçeklikten kuşku duyarak sürekli tehdit edildiği bir toplumsal gerçeklik içinde kendi gerçekliğinin inşasıdır. Ona göre bu, erdemli olandır ve Ömer Şişman'ın şiirlerinde bozulmuş, yıkıma uğramış, parçalanmış gerçekliğin bilincindeki öznenin kaçınılmaz krizlerine karşı bütünlük arayışı; bu arayış sürecinde elde edilen verimin estetik alanda somutlaştırılması, bir erdemli oluş çağrısı olarak anlaşılabilir. Şişman'ın ilk iki kitabından sonraki şiir tarzı, deneyselliğin şiiri de okuru da metinsel gerçekliğe bağlamasından uzak tutması dolayısıyla dikkat çeker. Böylece şairin, şiirlerindeki ana sorununu hemen hemen çözmüş görüldüğü ileri sürülebilir.

1990'lardan bu yana süregelen Türk şiirini bütünüyle ele almak mümkün olmasa da temsil değeri taşıdığı görülen bu şairlerin yaklaşık son otuz (30) yılın şiir karakterini çok büyük ölçüde yansıttığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda şu vurgulanabilir: Şiir tarihimiz, İkinci Yeni'den bu yana varoluşsal sorgulamalara bağlı tematik ve izleksel düzlemdeki güçlü bağına sadık kalarak çizgisel bir bütünlük arz eder. Deneysel şiir, formasyon olarak ayrılma

da izleksel zemin hemen hemen aynıdır. Yanı sıra şairlerin tekillik ve bağımsızlık arzuları, çağın yöneldiği gerçeklikle bakışımıdır. Fakat sanatçıların, şiirlerinde yeterince derin bir “kazıcılık” çabasına girmediği de iddia edilebilir. Aynı yakınma ve aynı çözüm önerileri, Türk şiirindeki görece kısırlığın bir göstergesi sayılabilir.

F. Jameson’a uyarak söyleyelim; her metin, *mutlak ufkunda politik* bir öneride bulunur. Demek ki edebî metinler, sanatçıların toplumsal ya da evrensel özelemlerini içkindir. Türk şairinden özelemlerini ve gerçeklik tasarımlarını yüksek ufuklu bir şiirin iz sürücüsü olarak inşa etmesi talep edilebilir. Zira bir gerçeklik arayışı, bir gelecek inşasının da tasarım çabasıdır.

KAYNAKÇA

- “Dördüncü Yeni Şiir Manifestosu: Silkinin Ey Şairler” (1994); *Dördüncü Yeni*, S.1, Aralık.
- “Görsel ve Somut Şiir Kılavuzu” (2005); *Zinhar no:3*, Mart.
- “Şair Kapıkulu Değildir” (1990); *Ayrım Şiir/Kültür Sanat Dergisi*, S.4-5, Ocak-Şubat.
- “Yenibinyıl Şiir Bildirgesi” (2001) *Yenibinyıl Şiir Eki*, S.1, Haziran.
- Aiskhylos (2013); *Zincire Vurulmuş Prometheus*, (çev. A. Erhat, S. Eyüboğlu), İş Bankası Yay., İstanbul.
- AKALIN, Ş.H., vd. (haz) (2019); *Türkçe Sözlük*, TDK Yay., Ankara.
- AKGÜL, A. (2000); “Alphan Akgül ile Söyleşi”, *Varlık*, S.1114, Temmuz, s.45-46.
- AKIN, E. (2001); “Orhan Veli’den İsmet Özel’e Bir Erdem Olarak Kekeme Büyük Türk Şiiri”, *Defter*, S.42, Kış, s.223-247.
- (2002); “Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar”, *Defter*, S.45, s.137-164.
- (2003); *Öpünce Geçmez*, OM Yay., İstanbul.
- (2006); *Çok Sevmek*, Avesta Yay., İstanbul.
- (2008b), *Güzel Boşluk*, Yasakmeyve Yay., İstanbul.
- (2008c) “Sonuç Olarak Merkezden Kaçış Yok”, (söyleşen: Gamze Gürses), *Kitap-lık*, S.119, Eylül, s.68-73.
- (2009); *Kekeme Türk Şiiri*, Ebabil Yay., Ankara.
- (2011); *Dağdaki Emirler*, Pan Yay., İstanbul.
- (2012); *Taş*, Pan Yay., İstanbul, 2012 [Toplu şiirler: *Hiç Ama Birini, Öyleyse Ayrılalım, Puşt Ahali*].
- (2015); *Mutsuzluk*, Natama Yay., İstanbul.
- (2019); *Müjgân*, YKY, İstanbul.
- ALMOND, I. (2016); *İbni Arabî ve Derrida – Tasavvuf ve Yapısöküm*, Ayrıntı Yay., İstanbul.

- ALPAY, N. (2005); “Yeni Bir Modern: Necmi Zekâ Şiiri”, *Necmi Zekâ Şiiri “Yavru Aslan’dan Konu Komşu’ya”* içinde (haz. A. Tüzün – İ. Demir), Yom Yay., İstanbul.
- ALTAN, E. (2013); *Sıfırlı Yıllarda Şiirimizde Deney/im 2000’lerde yeni ve deneyselinde*, 160. Kilometre Yay., İstanbul.
- ALTUNTAŞ, H., ŞAHİN, M. (haz.) (2009), *Kuran’-ı Kerim Meâli*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara.
- ARSLANBENZER, H. (2008); *Türk Şiiri 2007*, Nirengi Yay., Ankara.
- (2012); *Neo-Epik Şiir*, Okur Kitaplığı, İstanbul.
- ASİLTÜRK, B. (2013); *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, YKY, İstanbul.
- ASSMANN, J. (2015); *Kültürel Bellek - Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- AYVAZOĞLU, B. (1982); *Aşk Estetiği*, Birlik Yay., Ankara.
- BALCI, U., DARANCIK, Y. (2007); “Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde ‘Somut Şiir’in Tanımı”, *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*; S.34, s.102-117.
- BAŞ, M.K. (2015); “Lirik Şiirin ‘Tuzu Kuru’ mu? Şiirdeki Bireyselliğin, Toplumsallığı ve Evrenselliği Üzerine”, *Hece*, S.219, Mart.
- BERGSON, H. (2014); *Gülme* (çev. Devrim Çetinkasap), İş Bankası Yay., İstanbul.
- BIÇAK, A. (2013); “Tarih Düşüncesi”, *Cogito Dergisi Tarihyazıcılığı Özel Sayısı*, YKY, S.73, Bahar, İstanbul, s.36-60.
- BİLEN, M.Y. (haz.) (1985); *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, Yaba Yay., Ankara.
- BİLSEL, Ş. (2009); “2000’li Yıllar Şiirinin Görünümü ve Beslenme Kaynakları” (*2000’ler Dosyası*), *Edebiyatta Üç Nokta*, S.2, s.90-93.
- BORGES, J.L., GUERRERO, M. (2015); *Düşsel Varlıklar Kitabı*, (çev. Celâl Üster), İletişim Yay., İstanbul.
- BUTAKIN, M. (2003); *Israr Falcıları*, Avesta Yay., İstanbul.
- (2006); *Yaylılar için Dörtlü*, Avesta Yay., İstanbul.
- (2007); “Yaylılar için Dörtlü Adlı Eseri Üzerine Söyleşi”, (Söyleşen: Şeref Bilsel), *Varlık*, C.74, S.1195/Kitap eki-179, İstanbul, Nisan, s.14-16.
- (2015); “Çoğaltılabildiği Çağda Şiir Yapıtı”, *Varlık*, C.82, S.1293, Haziran, s.11-13.
- CAMPOS, A., vd. (1986); “Somut Şiir İçin Ön Taslak”, (*Uçurum Kitabı Somut Şiir Özel Sayısı*), (edit. B. Kandiller - Y. Kavas), Uçurum Yay., Ankara.

CAMPOS, A. (1956); “Somut Şiir Manifestosu”, *Arquitectura e Decoração/Mimarlık ve Dekorasyon dergisi*, S.20, , São Paulo, Kasım-Aralık, (çev. E. Berensel), *Zinhar no:5*, Kış 2005.

CANAN, İ. (2016); *Hadis Ansiklopedisi Kütüb-i Sitte Tercüme ve Şerhi*, Akçağ Yay., C.10, Ankara.

CAUDWELL, C. (1988); *Yanılsama ve Gerçeklik*, (çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yay., İstanbul.

CEBECİ, O. (2008); *Komik Edebi Türler*, İthaki Yay., İstanbul.

CENGİZ, M. (2002); *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, Telos Yay., İstanbul.

CEVİZCİ, A. (1999); *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul.

COŞKUN, B. (2013); “Asaf Hâlet Çelebi’nin Şiirlerinde Metinlerarasılık Bağlamında Türk İslam Tarihi ve Kültürüne Göndermeler”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.18, s.95-122.

ÇAĞRICI, M. (1997); *TDV İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yay., C.15, Ankara.

ÇAKMAKÇI, O. (2002); *Zakkum Avı*, Donkişot Yay., İstanbul.

----- (2011); *Bir Hiçlik Anatomisi (Toplu şiirler)*, Avangard Yay., İstanbul.

----- (2012); *Aşağılık Sanat*, 160. Kilometre Yay., İstanbul.

----- (2015); *Konuşmanın İmkânsızlığı Üzerine Bir Diyalog*, İş Bankası Yay., İstanbul.

----- (2019); *Oğul*, İş Bankası Yay., İstanbul.

----- (26.04.2013); “Hazır Şiirselliğe Karşı”, *Radikal Kitap*.

ÇELEBİ, A.H. (2009); *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul.

ÇETİŞLİ, İ. (2010); *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yay., Ankara.

ÇİFTÇİ, F. (2006); “Bağımlılık-Şiir Bildirgesi”, *Şiiri Özlüyorum*, S.15, Mart-Nisan.

DEMİRCİ, M. (1997); *TDV İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yay., C.15 (“Hakikat” mad. s.178-179), Ankara.

DERMAN, İ. (2010); *Fotoğraf ve Gerçeklik*, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

DOĞAN, A., DEMİRKAN, E. (1998); “Somut Şiir Üzerine Bir Deneme I.”, *Türk Dili*, S.557, Mayıs, s.452-462.

DOĞAN, M.C. (1993); *Mene Tekel Feres*, A’raf Yay., Ankara.

----- (1997); *Törenler ve Komplolar*, A’raf Yay., Ankara.

----- (2005); *Boyunca*, Kül Sanat Yay., Ankara.

----- (2005); *Şaman*, YKY, İstanbul.

----- (2009); *Attar*, YKY, İstanbul.

- (2013); *Üvey İkiz*, YKY, İstanbul.
- (2017b); *Camekân*, YKY, İstanbul.
- DOĞAN, M.H. (1993); *Yazıdan Bakmak*, Adam Yay., İstanbul.
- ECEVİT, Y. (1996); *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yay., İstanbul.
- (2001); *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul.
- ECO, U. (2001); *Açık Yapıt*, (çev. Pınar Savaş), Can Yay., İstanbul.
- (2012); *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul.
- EMRE, A. (2010); "Dağınık Fakat Cesur Bir Şiir İçin İlk Adımlar", *Muhayyel dergi*, S.1, Mayıs, s.46-49.
- ENGİN, S. (2004); "İmgeci Toplumcu Şiir Manifestosu", *Şiir Ülkesi*, S.26, Eylül, s.3.
- ENGİNÜN, İ. (2011); "Yıllar Sonra Mehmet Kaplan'ı Hatırlarken", *Türkiyat Mecmuası*, C.21, Bahar, s.452-455.
- ERDEM, H.S. (2012); "Varlığın Cezbesinde Dil ve Hakikat - Nietzsche Değinileriyle", *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, C.2, S.3, Bahar, s.13-33.
- ERDEM, Ö. (2013); "Ömer Erdem ile şiir üzerine söyleşi", (söyleşen: Mehmet Öztunç), *Türk Dili*, S.743, Kasım, s.24-37.
- (2010); *Evvel*, [*Toplu şiirler: Evvel, Dünyaya Sarkıtılan İpler, Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgâr, Yitirışler, Yarım Ağaçlar*], Everest Yay., İstanbul.
- (2010); *Kireç*, Everest Yay., İstanbul.
- (2012); *Kör*, Everest Yay., İstanbul.
- (2015); *Pas*, Everest Yay., İstanbul.
- (2016); "Taş Kütüphanesi", *tr dergisi*, S.7, Mart-Nisan, s.94-99.
- (2017b) "Bu ülkede şairler ölünce sevilir", (söyleşen: Erkut Tezerdi), *Karar gazetesi*, 16 Ekim.
- (2017c), "Ev Meselesi", *Karar gazetesi*, 31 Ocak.
- (2017ç), "Şiir asla yanılmaz" (söyleşen: Halim Keskin), *Yeni Şafak Kitap Eki*, 11 Ekim 2017.
- (2017d), *Azap*, Everest Yay., İstanbul.
- (2017e), "*İlhan Berk, Harika!*", *Ot*, S.51, Mayıs.
- (2019); *İstanbul'a*, Everest Yay., İstanbul.
- ERGÜLEN, H. (2004); "Şiir gibi bereketli...", *Radikal Kitap*, 30 Nisan.

- ERSOY, M.Â. (2006); *Safahat*, (haz. M. E. Düzdağ), Çağrı Yay., İstanbul.
- ERTE, M., KÖMÜRCÜ, S. (2004); “İki Şair Bir Konuşma”, *Varlık*, C.71, S.1156, İstanbul.
- FARAGO, F. (2011); *Sanat*, (çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yay., Ankara.
- FEDAİ, C. (2012); *Sözcükler İçin Savaş: Neo Klasik Poetika*, Hece Yay., Ankara.
- FREUD, S. (2012); *Psikanaliz Üzerine*, (çev. Kâmuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.
- Fuzûlî Dîvânı* (1961), (haz. A. Gölpınarlı), İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- GASSET, O. (2011); *İnsan ve “Herkes”*, (Neyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul.
- GOMBRICH, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol - Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÖKALP-ALPASLAN, G.G. (2005); “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilig*, s.3-16.
- GÖKBERK, M. (2016); *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÖKÇEN, E. (2007); “İmkân Olarak Görsel Şiir: Başlangıç Düşünceleri”, *Yasakmeyve*, (Görsel Şiir Sayısı), S.28, Eylül-Ekim, s.35-41.
- GÜLBEK, T. (2005); “İçinde Hiç Edebiyat Olmayan Edebiyat”, *Necmi Zekâ Şiiri “Yavru Aslan’dan Konu Komşu’ya”* içinde (haz. A. Tüzün - İ. Demir), Yom Yay., İstanbul.
- GÜNDOĞDU, C. (2016); *2000’ler Şiiri Antolojisi*, Kırmızı Kedi Yay., İstanbul.
- GÜNTAN, A. (2005); “Parçalı, Ham. Taşıyıcı Monolog”, *Kitap-lık*, S.86, 87, 88, Eylül-Ekim-Kasım.
- GÜZEL, M. (2001); “Şiirin Dişi Dili: Hayriye Ünal’ın Şiirleri”, *Dergâh*, S.142, Aralık, s.4-6.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1996); *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- (2002); *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HIZLAN, D. (2002); “Söyleşi: Edebiyat Değerleri Parçalandı”, (söyleşen: H. B. Kahraman), *Radikal Kitap*, 7 Haziran.
- HOMER, S. (2013); *Jacques Lacan*. (çev. Abdurrahman Aydın, Phoenix Yay., Ankara.
- Homeros, (2008); *Odyseia*, (çev. A. Erhat, A. Kadir), Can yay., İstanbul.
- HUSSERL, E. (2010); *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (çev. Harun Tepe), Bilgesu Yay., Ankara.
- IŞIN, S. (2007), “Semiyotik Gerilla Savaşı: Görsel Şiir”, *Yasakmeyve*, S.28, Eylül-Ekim, s.42-43.

- İNAL, T. (2013); “Klasisizm”, *Yazın Akımları Özel Sayısı, Türk Dili*, C.XLII / S.349, 1/1981, (tıpkıbasım) TDK Yay., Ankara, s.19-58.
- İNCE, Ö. (1985); *Şiir ve Gerçeklik*, Broy Yay., İstanbul.
- İSİ, H. (2015); “ ‘Gerçek’ ve ‘Hakikat’ Sözcükleri Üzerine Felsefi ve Dilbilimsel İnceleme”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.41, Aralık, s.181-196.
- KAHYAOĞLU, O. (2015); *Modern Türk Şiiri Antolojisi (1920-2000)*, C.2 (1960-2000), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- KANTARCIOĞLU, S. (2004); *Ahmet Hamdi Tanpınar Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, Akçağ Yay., Ankara.
- KAPLAN, M. (1992); *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, Dergâh Yay., İstanbul.
- (2001); *Nesillerin Ruhu*, Dergâh Yay., İstanbul.
- (2006); *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yay., İstanbul.
- (2009); *Şiir Tahlilleri 1*, Dergâh Yay., İstanbul.
- (2013); *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KARAKOÇ, S. (2010), *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul.
- KAYIRAN, Y. (2003); “ ‘Felsefi Şiir’e Prolegomena ya da İdeoloji ve Dünyagörüşü Şiirine Karşı Felsefi Şiir”, *Hürriyet Gösteri*, S.246, Şubat-Mart.
- (2013); *Felsefi Şiir - Tinsel Poetika*, YKY, İstanbul.
- KILIÇ, E. (2016); “İmgenin dünya lekesi”, *Yeni Şafak Kitap Eki*, 17 Eylül.
- KOÇ, E. (1992); “J. P Sartre Felsefesinde Varlık Hakkında Fenomenolojik Araştırma”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, C.14, s.219-230.
- KOÇAK, O. (2005); “Hafiflemiş Sonranın Şiiri”, *Necmi Zekâ Şiiri “Yavru Aslan’dan Konu Komşu’ya”* içinde (haz. A. Tüzün – İ. Demir), Yom Yay., İstanbul.
- KORKMAZ, R. (2002); *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., Ankara.
- KOZAN, A. (2008); “Somut/Görsel Şiir Hareketine Bakış”, *Hece*, S.141, Eylül, s.127-138.
- KÖMÜRCÜ, S. (2018); *Hasar Ayini*, Everest Yay., İstanbul.
- (2019); *Dünya Lekesi*, Everest Yay., İstanbul.
- KÖSEMİHAL, N.Ş. (1967); *Edebiyat Sosyolojisine Giriş*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul.
- KUÇURADI, İ. (1997); *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yay., Ankara.

- KURT, M. (2018); *Çağdaş Türk Şiirinde Modernizmin İzleri*, Çolpan Kitap, Ankara.
- LAİNG, R.D. (2015); *Bölünmüş Benlik*, (çev. Ergün Akça), Pinhan Yay., İstanbul.
- LENOİR, B. (2004); *Sanat Yapıtı*, (çev. Aykut Derman), YKY, İstanbul.
- LUKACS, G. (2000); *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (çev. Cevat Çapan), Payel Yay., İstanbul.
- LYOTARD, J.F. (2013); *Postmodern Durum*, (çev. İ. Birkan), BilgeSu Yay., Ankara.
- MARSHALL, G. (2005); *Sosyoloji Sözlüğü*, (çev. O. Akınhay, D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yay., Ankara.
- MENGÜŞOĞLU, T. (1945); "Fenomenoloji Felsefesi", *Felsefe Arkivi*, C.1, S.1, s.47-74
- MERİÇ, C. (1985); *Bu Ülke*, (haz. M. A. Meriç) İletişim Yay., İstanbul.
- NIETZSCHE, W.F. (2019). Dionysos Dithyrambosları, (çev. Ahmet Cemal), İş Bankası Yay., İstanbul.
- MURAT, E., Kurtuluş, C. (2004); "Madde Akımı Manifestosu: Bir Madde-Şiir Politikasına Doğru", *Adam-Sanat*, S.220, Mayıs, s.98-103.
- MORETTİ, F. (2005); *Mucizevi Göstergeler Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, (çev. Zeynep Altok), Metis yay., İstanbul.
- Nedim Divânı* (1951), (haz. A. Gölpınarlı), İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- NERUDA, P. (1997); *Şiirler*, (çev. H. Yavuz), Cem Yay., İstanbul.
- ONAY, Y. (2012); *Gerçekçilik, Yeniden!*, Yordam Kitap, İstanbul.
- OZANKAYA, Ö. (1975); *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, TDK yay., Ankara.
- ÖNDER, D. (2010); "2000-2010 Arası Şiir Yayımlayan Dergiler", *Üç Nokta, Dergiler Özel Sayısı*, S.4, Kasım.
- ÖZDEMİR, E. (2013); "Gerçekçilik Üzerine Yargılar", *Yazın Akımları Özel Sayısı, Türk Dili*, C.XLII / S.349, 1/1981, (tıpkıbasım). TDK Yay., Ankara, s.97-138.
- ÖZEL, İ. (1995); "Süleyman Çobanoğlu: Heyhat!", *Dergâh*, S.69, Kasım, s.1.
- (2000); *Şiir Okuma Kılavuzu*, Şûle Yay., İstanbul.
- (2009); *Erbain*, Şûle Yay., İstanbul.
- ÖZGÜL, M.K. (1997); *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, YKY, İstanbul.
- ÖZKARCI, A.Ö. (2014); *Cetvelle Çizilmiş Dağınıklık - 80'lerden 2000'lere Şiir ve Siyaset*, 160. Kilometre Yay., İstanbul.
- ÖZMAKAS, U. (2008); *Şiirimizde Milenyum Kuşağı*, Pan Yay., İstanbul.

- (2013); *Şiir İçin Paralaks - İkinci Yeniden Günümüze Alternatif Bir Şiir Tarihi*, İstanbul.
- PAZARKAYA, Y. (1992); *Sen Dolayları, Sevgi Dolayları, Umut Dolayları*, Cem Yay., İstanbul.
- (2010); *Sözcüklerin Doğasında Gez[in]mek*, (haz. A. Enver Ercan), Tüyap, İstanbul.
- SAKA, H. (2008); “Deneysel şiir ne kadar şiir”, *Yeni Şafak Kitap Eki.*, 06 Şubat.
- SARTRE, J.P. (2009); *Varlık ve Hiçlik*, (çev. T. Ilgaz, G. Ç. Eksen), İthaki Yay., İstanbul.
- SARTWELL, C. (2015); *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- SCHOPENHAUER, A. (2009); *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Biblos Kitabevi, (çev. L. Özşar), İstanbul.
- SELAMET, N. (der.) (2007); *Şiirimizde Manifestolar*, İlya İzmir Yay., İzmir.
- SHIELDS, D. (2016); *Gerçeklik Açlığı: Bir Manifesto*, (çev. B. Tüccarbaşoğlu Uğur), Everest Yay., İstanbul.
- [SOLOK], C.K. (1980); *Örneklerle Edebiyat Bilgileri 2*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- SUÇKOV, B. (2009); *Gerçekçiliğin Tarihi*, (çev. A. Çalışlar), Doruk Yay., İstanbul.
- SÜPHANDAĞI, İ. (2017); *Gelenek ve Zihniyet Tenkidine Dayalı Çocuk Edebiyatı Kuramı*, Maarif Mektepleri Yay., Ankara.
- (2018); *Dil Şiir Hakikat – Doğu Batı Arasında İslâmî Dil Arayışı*, İz Yay., İstanbul.
- SÜREYA, C. (2007); *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul.
- ŞAHİN, İ. (2014); “Şiir ve Oynar Gerçeklik: Mehmet Can Doğan Şiiri”, *Yasakmeyve*, S.66, Ocak-Şubat, s.20-26.
- ŞAKAR, C. (2015); *Yazı Bilinci*, İz Yay., İstanbul.
- (2017); *İmge, Gerçeklik ve Kültür*, İz yay., İstanbul.
- ŞENGÜL, S. (2016); “1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler”, *International Journal of Social Science*, Number: 52, Winter I, , p.319-323.
- ŞENÖDEYİCİ, Ö. (2012); *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*, Kesit Yay., İstanbul.
- Şeyh Gâlib (2006), *Hüsn ü Aşk*, (çev. ve haz. A. Gölpinarlı), İş Bankası Yay., İstanbul.
- ŞIŞMAN, Ö. (2010); *Bitkiben*, Pan Yay., İstanbul.

- (2012); *hata devam ediyor*, 160. Kilometre Yay., İstanbul.
- (2017); *Dikenli Zıplak*, 160. Kilometre Yay., İstanbul.
- (2018); *Dramatik İyileşmeler*, 160. Kilometre Yay., İstanbul.
- T., B.A. [Bâki Asiltürk] (2003); “Soylu Yenilikçi Şiir”, *Budala*, S.25, Ekim.
- TAFTALI, O. (2017); *Ben Merkezci İnsan ve Kaybolan Gerçeklik*, Mühür Kitaplığı, İstanbul.
- TANPINAR, A.H. (2000); *Yaşadığım Gibi*, (haz. Birol Emil), Dergâh Yay., İstanbul.
- (2015); *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul.
- TARKOVSKİ, A. (2009); *Şiir Sinema*, (der. John Gianvito); (çev. Ebru Kılıç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Tevfik Fikret (2012); *Rübâb-ı Şikeste*, Çağrı Yay., İstanbul.
- TÖKEL, D.A. (2009); “Nâbî’den Cüce Diliyle Yazılmış Bir Şiir”, *Beden Kitabı*, Kitabevi Yay., İstanbul, s.267-276.
- TUNALI, İ. (2011); *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- TUNÇ, G. (2015); “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”, *bilig*, Bahar, S.73, Ankara, s.249-270.
- TÜZER, İ. (2012); *İsmet Özel Şiire Damıtılmış Hayat*, Dergâh Yay.
- ÜNAL, H. (2000); *Saçları Vardır Aşkın*, Dergâh Yay., İstanbul.
- (2003); *Âdemin Kızlarından Biri*, Birun Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- (2006); *Sert Gececek Bu Kış*, Hece Yay., Ankara.
- (2007); “Çoksesli Şiir Poetikası: Hipotezler”, *Hece*, S.129, Eylül.
- (2011); *Eşikteki Özgürlük Çoksesli Şiir*, Hece Yay., Ankara.
- (2017); *Şimdi Aşk Ebediyyen Değişir*, Hece Yay., Ankara.
- (2018a); *Yüz Sene Daha*, Hece Yay., Ankara.
- (2018b); *Gerekli Açıklama*, Hece Yay., Ankara.
- VELİ, O. (2000); *Bütün Şiirleri*, Adam Yay., İstanbul.
- YAVUZ, H. (2002); “Sahih Şiir ve Sahihlik-Nazım”, *Zaman*, 16 Ocak.
- (1997) *Felsefe Yazıları*, Boyut Yay., İstanbul.
- YILMAZ, E. (2011); “Rüya Kasrı İçin Ercan Yılmaz ile Söyleştik”, (Söyleşen: Serkan Türk), *Zaman Pazar eki*, 8 Mayıs.
- (2002); *Âherli Zamanlar*, Can Yay., İstanbul.
- (2007); *İncire Yemin*, Aşına Kitaplar, Ankara.
- (2010); *Rüyâ Kasrı*, Timaş Yay., İstanbul.

----- (2013); *Nûrusiyâh*, Timaş Yay., İstanbul.

----- (2019); *Kaplanın İşaretleri*, Şule Yay., İstanbul.

ZARİFOĞLU, C. (2017); *Şiirler*, Beyan Yay., İstanbul.

ZEKÂ, N. (2002); *Yavru Aslan'dan Konu Komşu'ya - Şiirler (1981-2001)*, [Toplu şiirler: *Yavru Aslan'dan; Roma'ya Varış; 20 Ş.; Yere Yığılanlar Yere Çakılanlar; Konu Komşu*], YKY, İstanbul.

----- (2005); *Ben Ona O Bana Ne Oldu Sana Dedik*, YKY, İstanbul.

----- (2006); “Kimin (Kör) yazısı?”, *Kitaplık*, S.93, Nisan, s.126-127.

----- (2009); *Kitaba Adımı Veren Şiir*, YKY, İstanbul.

----- (2010); *Kargacık İşleyiş – şiirler ve diğer şeyler*, Yasakmeyve Yay., İstanbul.

----- (2016); *Nasıllar*, Everest Yay., İstanbul.

Görsel Kaynaklar (Filmler)

BAİZ, A. (2017); *Narcos*, (3. Sezon, 1. Bölüm), ABD.

CARAX, L. (1991); *Köprü Üstü Âşıkları*, Fransa.

SHYAMALAN, M.N. (2016); *Split*, ABD.

Elektronik Kaynaklar

“Görsel ve Somut Şiir Kılavuzu” (2005); www.poetikhars.com, Kasım, (erişim: 13.10.2018).

AKIN, E. (2004); “Enis Akın ile Söyleşi”, (söyleşen: Mehmet Öztekin), *Heves*, S.4, Ağustos; şuradan alındı: <http://enisakin.blogspot.com>, (erişim: 24.03.2019).

----- (2008a); “Şiirimizin Serüveninde Son 30 Yıl”, TYB, “Şiirimizin Son Otuz Yılı” paneli, 25 Ekim, Bursa; <http://www.tyb.org.tr>, (erişim: 01.10.2018).

----- (2016); “İsmet Özel'den Ne Öğrenebiliriz?”, <https://www.salakfilozof.com>, (yayın: 20 Haziran), (erişim: 25.03.2019).

ARSLANBENZER, H. (2010a); “Yeni Hece Şiiri'nin 3 Atlısı Kim?”, <https://www.dunyabizim.com>, (yayın: 30.07.2010), (erişim: 09.10.2018).

----- (2010b); “Öğrenci evinde başlamış”, <https://www.dunyabizim.com>, (yayın: 09.08.2010), (erişim: 15.10.2018).

CELEP, M.N. (2017); “Yeni Kuşak Şairlerde ‘Yeni Hece Şiiri’ Duyarlılığı”, <http://elestirihaber.com>, (yayın: 21.07.2017), (erişim: 26.10.2018).

ÇAKMAKÇI, O. (2009); “Bir Büyük Soru: Kendimi İstedğim Gibi Var Edebilir Miyim?”, *MaviMelek* (e-dergi: <http://www.mavimelek.com>), S.39, (yayın: 10.07.2009), (erişim:16.11.2018).

----- (2017); <http://kitapeki.com>; (yayın: 12.04.2017), (erişim: 09.05.2019).

----- (2018); “Osman Çakmakçı ile Söyleşi”, (Söyleşen: Mahmut Davut Özdal), *da beddast* (e-dergi: www.dabaddest.org), S.2, Aralık.

DOĞAN, M.C. (2017a); “Gök Kubbeimiz: Gelenekle Modernlik Arasında Yahya Kemal” (sunucu: S. Yalsızuçanlar), TRT Avaz, (yayın: 11.04.2017); <https://www.youtube.com>, (erişim:11.02.2019).

EMRE, A. (2007); “90 Sonrası Şiirde Genel Eğilimler ve Üç Farklı Şiir Çizgisi”, *Hece*, S.122, Şubat; şuradan alındı: <http://hayriyeunal.blogcu.com>, (erişim: 29.09.2018).

ERDEM, Ö. (2017a); “Bir azap çağında yaşıyoruz”, 100 Yüze İmza ve Söyleşi programı (23 Kasım 2017), <https://www.dunyabizim.com>, (yayın: 27.11.2017), (erişim: 21.12.2018).

----- (2012), “Onların verdiği ahlak sınavını kimse vermedi”, <https://www.dunyabizim.com/etkinlik/onlarin-verdigi-ahlak-sinavini-kimse-vermedi-h8889.html>, (yayın: 26.02.2012), (erişim: 21.12.2018).

----- (2003) “Cahit Zarıfoğlu Şiir Ödülü Münasebetiyle Konuşma”, <http://www.zarifce.com>, (erişim: 21.12.2018).

EROL, M. (2007); “Dergâh ve Yedi İklim Dergilerinin 1990’lı Yıllar Şiiri Üzerine Etkisi”, *Hece*, S.122, Şubat; şuradan alındı: <http://yeryurt.blogspot.com>, (erişim: 27.09.2018).

ERTAN, E. (2019); “Şiirle düşünme denemesi”, <https://t24.com.tr>, (19.01.2019), (erişim: 22.05.2019).

GÜRKAN, M.B. (?); “ ‘Gerçek’ Kavramı Üzerine”, <http://www.anadoluyadinlanma.org> (erişim:15.02.2018).

IŞIN, S. (2005), “Zinhar Nedir?” <http://zinharpost.blogspot.com>, (yayın: 15.01.2005), (erişim: 17.10.2018).

İNCE, Ö. (2004), “Türkçe yazan Kürt şairler”, <http://www.hurriyet.com.tr/turkce-yazan-kurt-sairler-201130> (yayın: 08.02.2004), (erişim: 19.02.2018).

KURUŞ, Murat (2008); “Osman Çakmakçı ile Söyleşi”, *İtaki*, S.2, Mart; şuradan alındı: <http://www.edebistan.com>, (erişim: 03.05.2019).

METİN, A.K. (2008); “Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler”, <http://www.edebistan.com>, (yayın: 01.09.2008), (erişim: 09.05.2019).

ORHANOĞLU, H. (2018); “Poetik Art Alan ve Hayriye Ünal’ın Şiirlerinde Çok Soslilik”, <https://hayrettinorhanoglu.wordpress.com>, (yayın: 13.02.2018), (erişim: 22.02.2019).

SUSAM, A. (2017); “Hata HÂLÂ devam ediyor: Dikenli Zıplak’taki montaj-düşünce”, <https://t24.com.tr>, (yayın: 20 Temmuz 2017); (erişim: 13.05.2019).

ŞARKDEMİR, H. (2008); “Postmodern Türk Şiiri”, TYB, “Şiirimizin Son Otuz Yılı” paneli, 25 Ekim, Bursa; <http://www.tyb.org.tr>, (erişim: 01.10.2018).

TOPALOĞLU, E. (2019); “Enis Akın: Yaralı bir şiirin tırnak izleri”, <https://www.gazeteduvar.com.tr>, (yayın: 23.02.2019); (erişim: 31.03.2019).

ÜNAL, H. (2008); “Modern Türk Şiiri Nereye?”, <http://www.edebistan.com>, (01.04.2008); (erişim: 20.02.2019).

----- (2013); “Hakikatle Yaptığımız Sanat Arasında Bir İlişki Var mı?”, *B Planı*, S.3; şuradan alındı: <http://www.edebifikir.com> (erişim: 20.02.2019).

