

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE ÖLÜM DÜŞÜNCESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Muhammed HÜKÜM

ELAZIĞ - 2012

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE ÖLÜM DÜŞÜNCEŞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Muhammed HÜKÜM

Jürimiz, 13/01/2012 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliğı / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN
2. Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN
3. Yrd. Doç. Dr. Beyzade Nadir ÇETİN
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****İkinci Yeni Şiirinde Ölüm Düşüncesi****Muhammed Hüküm****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ – 2012, Sayfa: X+226**

Bu çalışmada Türk şiirinde önemli bir dönem olarak kabul edebileceğimiz II. Yeni Şiiri içinde “ölüm” kavramı odağa alınacaktır. II. Yeni Şiiri, Türk Şiiri içinde özgün bir yeri kapsar. Bu şiir hareketi içinde hayat ve ölüm düşüncesini besleyen dinamikleri ortaya çıkarmak çalışmamızın çıkış noktasını oluşturmuştur. Çalışmamızda önce kavramsal bir çerçeve içerisinde sanat, ölüm ve yaşam ilişkisi belirlenmiş; daha sonra II. Yeni içinde değerlendirilen şairlerin şiirlerinde ölümle ilgili tutumlar ortaya çıkarılmıştır. Modern şiirde ve buna bağlı olarak II. Yeni şiirinde şairin retorik manadaki ölümü ve şairin ideolojik tutumları arasındaki ilişki müstakil bir bölüm olarak incelenmiştir. Ölüm düşüncesinin ve şairin hayat karşısındaki duruşunun metin odaklı kapsamlı bir değerlendirilmesi çalışmamızın temel amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, II. Yeni, sanatta kalıcılık, ölümsüzlük istenci, retorik.

ABSTRACT

Master Thesis

The Idea of Death in İkinci Yeni's (The Second New) Poems

Muhammed HÜKÜM

The University of Firat

The Institute of Social Sciences

The Department of Turkish Language & Literature

The Discipline of New Turkish Literature

Elazığ – 2012, Page: X+226

This study focuses on “II. Yeni Poetry” (*Second New Poetry*), which can be regarded as an important period in Turkish poetry. II. Yeni Poetry has a unique place in Turkish poetry. The main purpose of the study is to explore the dynamics which foster the concepts of life and death in II. Yeni Poetry. Initially, the study explains the relationship between art, life and death in a conceptual framework; later, attitudes of the poets in their poems concerning death are stated. The relationship between rhetoric death of the poet in modern poetry and accordingly in II. Yeni Poetry; and ideological attitudes of the poets are analyzed in detail in a distinct section. The concept of death and a comprehensive evaluation of world-views of the poets in textual basis are the main aims of the study.

Key Words: Death, II. Yeni Poetry, durability in art, desire for immortality, rhetoric.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	VI
KISALTMALAR	IX
GİRİŞ	1
ESKİ TÜRK ŞİİRİNDE İKİNCİ YENİ'YE TÜRK ŞİİRİNDE ÖLÜM	
DÜŞÜNCESİ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

II. YENİ ŞİİRİNDE ÖLÜM DÜŞÜNCESİ

1.1. Ölümsüzlük İstenci ve Kalıcılık	23
1.2. İnanılmayan Bir Bilgi Olarak Ölüm / Yaşama Sevinci	37
1.3. Mutlak Eşitleyici Olarak Ölüm.....	59
1.4. Kötülük Kaynağı Olarak Ölüm.....	74

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE ÖLÜM TUTUMLARI/TUTULMALARI

2.1. Ölümle Dalga Geçmek/ Bir İnkâr Biçimi: Ölüm İronisi	89
2.2. Ölüme Meydan Okuma Aşk ve İntihar	104
2.3. Kutsanan Ölüm ve Kutsala Saldırı.....	115
2.4. Kadının Ölümü ve Yaşama Sarılma Biçimi Olarak Cinsellik	129
2.5. Babanın Ölümü	148
2.6. “Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları”	156

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞAİRİN RETORİK ÖLÜMÜ VE İDEOLOJİK ÖLÜM

3.1. Ölüm Karşısında Bir Tutunma Stratejisi: İdeoloji	164
3.2. Retorik Ölüm ve Ölünün Geri Dönüşü	188
3.3. Yazarın Geleneğin ve Anlamın Ölümü	197
3.4. Ölümün ve “Diğerleri”nin Kuşatıcı Ruhu:	204

SONUÇ	214
BİBLİYOGRAFYA	219
ÖZGEÇMİŞ	226

ÖN SÖZ

Ölüm düşüncesi, insanoğlunun ölümlü olmak gibi yaratılışından gelen bir varoluş problemi ile yüzleşmesini ifade eder. Kapsamlı düşünüldüğünde insanoğlunun yeryüzünde yaptığı her türlü değişikliğin temelinde kalıcılık ve ölümsüzlük istenci olduğu görülür. Bu bağlamda şiirin de bir tetikleyicisi olarak ortaya çıkan ölüm düşüncesini II. Yeni şairlerinin şiirlerinde ele almanın oldukça faydalı bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz. II. Yeni; modern Türk şiiri içinde bunalımın, şehrin, çelişkilerin, siyasi ve ideolojik farklılaşmanın ve imgelerin yoğunlaştığı bir dönem olarak özgün bir dönemdir. Türk şiirinin tarihi gelişimi içerisinde uğradığı farklılaşmanın en önemli aşamalarından biridir. Derinliğinde geleneğin imajlarına bir dip akıntıyla bağlı; fakat yüzeyinde kuvvetli bir modern Batı kabuğu taşıyan II. Yeni; imge ve imajların yoğun kullanımı ile derinlikli bir şiir anlayışı oluşturmuştur. Bu derinlikli yapı ölüm, karamsarlık, mitoloji, din ve ideoloji gibi kavramlar üzerine oturur. Bu kavramlar içerisinde “ölüm” düşüncesi mutlaklığı, kapsayıcılığı ve eşitleyiciliği ile şiirlerin anlaşılmasında bir açar olma özelliğine sahiptir. Ölümün bu açımlayıcı özelliği vasıtası ile II. Yeni şiirine bir bakış geliştirmek çalışmanın temel amacı olmuştur.

“Ölüm düşüncesi” psikolojik olarak insanı etkileyip onda bir kaygı uyandırdığı ve kendisi ile ilgili bir tutumun gelişmesine neden olduğu için psikolojinin, dinlerin (Karaca, 2000: 15) siyasal ve politik söylemlerin, hayatın, aşkın ve daha birçok yönelimin ilgi alanına giren bir fenomendir. Tarih boyunca insanların ölüm karşısında geliştirdikleri tutumlar yazılı ve sözlü biçimde edebiyat içinde de kendine önemli bir yer bulmuştur. II. Yeni şiiri Türk şiiri için gerek dönemin siyasi-sosyal şartlarını yansıtması açısından gerekse Türk şiirinin söyleme biçimini aldığı şekil bakımından oldukça ilginç özellikler içermektedir. Toplumsal süreçlerin gelişme biçimlerinin anlaşılmasında toplumların bir bakıma sözcüsü olan şairlerin; değişmeyen bir gerçek olan “ölüm” karşısındaki tutumunu belirlemek, toplumun fikri, dini ve estetik algıları hakkında araştırmacılara önemli veriler sunacaktır.

Çalışmada, birçok eleştirmenin üzerinde uzlaşmaya vardığı altı şairin şiirleri kullanılmıştır. Genel itibarı ile Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever’in şiirlerinde ölümle doğrudan ya da dolaylı biçimde ilişkili tutum ve tavırlar açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. II. Yeni’nin özelliklerini daha kuvvetli bir biçimde şiirlerinde barındıran Karakoç, Ayhan, Süreya ve İlhan Berk’in

şairleri, üzerinde daha yoğunluklu bir inceleme fırsatı yaratan şiirler olarak ortaya çıkmıştır. Uyar ve Cansever'in daha bireysel ve içekapanık bunalımlı tavırları, bu şairlerin metinlerine II. Yeni gözü ile bakmak noktasında bahsettiğimiz diğer şairler kadar mümbit bir alan yaratmamıştır.

Çalışmamızda ölüm düşüncesinin psikolojik, sosyal, ideolojik ve retorik manada metinler üzerindeki etkilerini irdelemeye gayret ettik. Çalışmanın; retoriğin ölümü ile ilgili olan kısımları tarihsel süreç içerisinde şiirin söyleme biçiminin form değiştirmesi, etkisini yitirmesi, şairlerin bireysel özgünlükleri ile yeni söyleme biçimleri yaratması ile ilgili bir bakış açısı geliştirmek amacı ile oluşturulmuştur. Şairin retorik ölümünden kasıt şudur: Barthes ve Foucault gibi eleştirmenler modern eleştiri geleneği içinde “şairin öldüğünü” savunmaktadırlar. Bu ölüm fiziksel manada bir ölüm değil; şiirin içinde; şairin yaşamının, kişiliğinin içinde yok olduğu savına dayanır. Şiirin fenomenolojik anlamda tırnak içine alınıp diğer tüm faktörlerden bağımsız olarak algılanması gerektiği fikri; şairin retorik ölümü veya şairin metindeki ölümü olarak nitelenebilir. II. Yeni şiirinde şairlerin gerçek anlamda ölüm karşısındaki tutumları ve şairin retorik anlamdaki ölümleri arasında bağ kurmak çalışmamızın ulaşmak istediği noktalardan biridir. Çalışmamızda “retorik ölüm” gibi bir başlık kullanmamızın temel nedeni II. Yeni şiirlerindeki ölüm düşüncesinin bir şiir akımı olarak yeni bir söylem geliştiren altı şairin yaşamları, ideolojik seçimleri ve estetik algılarının şiirlerinin yapısında ne kadar etkili olduğunu belirlemektir. S. Boym'un “Şair ve yazarın metinde öldüğü yönündeki yaygın efsanenin evet, bir efsane, çünkü öldüğünü gururla ilan eden şair, metinde daha gizli yollarla boy gösterebilmek için çırpınıp durmuyor mu?” (Boym, 2010: arka kapak) sözleri, bu ilişkinin açığa çıkarılmasının şiirlerin anlaşılmasında farklı bir boyutun kapılarını aralaması gibi faydalı bir sonuç elde edebileceğimizi göstermektedir. Zira genel anlamda II. Yeni şiiri yaşamdan, sosyal ve siyasal zihniyetten bağımsız bir biçimde algılanabilecek bir şiir değildir.

Çalışmamızın giriş kısmında Türk şiirinin tarihi gelişimi içinde ölüm düşüncesinin yansıtılma biçimleri özetlenmiştir. Zira II. Yeni şiiri içinde şairler bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde bu yansıtma biçimlerini kullanmışlardır. II. Yeni şiirinin Türk şiirine eklenmesi ve ölümle ilgili tavırlar arasında bağlantıların kurulması açısından böyle bir hülasanın yapılması gerekliliğini ortaya çıkardı.

Çalışmamızın birinci bölümünde; ölüm kavramının, teolojik ve sosyolojik açıdan II. Yeni şiirlerine yansıma biçimleri üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Bu

bağlantı üzerinden kurulacak teorik bir çerçeve içerisine ikinci bölümde II. Yeni şairlerinin şiirlerini oturtarak şairlerin hayat ve ölüme karşısındaki tutumlarını irdelemeye çalışacağız. Son bölümde ise şairin “retorik” anlamda ölümü konusu üzerinden II. Yeni şiirlerindeki “şair” kavramı incelenecektir.

Çalışmamda fikirleri ve yönlendirmeleri ile bu çalışmanın mimarı olan Yrd. Doç. Dr. Fatih Arslan’a; çalışmam süresince umudumu diri tutan çalışmamın sonuna kadar beni destekleyen ve ömrümün sonuna kadar desteğinden emin olduğum değerli hocam Doç. Dr. Tarık Özcan’a; kendisi vasıtasıyla akademik çalışma bilinci edindiğim sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Fatih Kanter’e; Cemal Süreya konusundaki yönlendirmeleri ile ufkumu açan Dr. A. Faruk Güler’e ve ağabeyliği ile hep yanımda olan Yrd. Doç. Dr. Taner Namlı’ya, teşekkürü bir borç bilirim.

KISALTMALAR

A.D.	: Akşama Doğru
a.g.e	: Adı Geçen Eser
A.Ö.Y	: Ay Ölür Yılgınlıktan
A.T.	: Aşk Tahtı
B.G.Ö.D	: Bir Garip Ölmüş Diyeler
B.K.E.G.H.D.İ	: Ben Kandan Elbiseler Giydim Hiç Değiştirsinler İstemezdim
B.R.B.N	: Ben Ruhi Bey Nasılım?
B.Y.S	: Bütün Yort Savullar
Ç.M.İ.E.M	: Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup
Ç.Y	: Çıkış Yolu
D.Ö.R.B	: Düşüyor Ölümü Ruhi Bey
D.Y	: Dip Yazılar
E.Y	: Edebiyat Yazıları
F.A.U	: Fizikötesi Açısından Ufuklar
G.D	: Gün Doğmadan
G.G.	: Geyikli Gece
Gal. D	: Galilei Denizi
H.İ.B.U.A.B.G	: Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu Algılayan Birine Gazel
İs.D	: İslam'ın Dirilişi
İst. K	: İstanbul Kitabı
K.B.H	: Kolsuz Bir Hattat
M.K	: Mor Külhani
M.Ö.R	: Mor Ötesi Requiem
N.B.K.A.H.Ş	: Neden Bahsetsek Kendini Anlatıyor Her Şey
R.B.A.B.D.G.S	: Ruhi Bey Anlatıyor: Bir Düğün Gecesi ve Sonrası
R.D	: Ruhun Dirilişi
s	: Sayfa
S	: Sayı
S.D.K	: Sivil Denemeler Kara
S.S	: Sevda Sözleri
Süt.	: Sütun

- Ş.B.G.E.İ.Ö.Ü.K** : Şimşekli Bir Gece Eski İberik ve Ölüm Üzerine Konuşmalar
Ş.B.R.G : Şimdi Bir Rüzgâr Geçer
Ş.G.T : Şiirin Gizli Tarihi
T.Y.A : Tarihin Yol Ağzında
U.B.A : Uzun Bir Adam

GİRİŞ

II. Yeni Şiiri; Türk şiirinin Tanzimat'tan sonraki seyri içinde siyasal ve sosyal zihniyetin kendine has bir yöntemle yansıdığı, oldukça farklı bir dönemdir. Aynı şiir anlayışı içinde kaynağını mistik-Doğu düşüncesinden alan Sezai Karakoç ve yeryüzündeki tüm sistemlerin ve değerlerin “karşısında” olduğu şeklinde iddialı bir söylemi şiirinde barındıran Ece Ayhan gibi iki şairin buluşması dahi II. Yeni'nin şiir anlayışının beslendiği psikolojik ve sosyal dinamikleri ortaya çıkarmamızı gerekli kılmaktadır.

II. Yeni şiiri, bütün şiir yönelimlerinde olduğu gibi ortaya çıktığı dilin ve milletin tarihinden ve geleneğinden yararlanır. Her ne kadar ilk etapta bu etki hissedilmese de gelenekten bağımsız bir şiirin vücut bulması ve kalıcı olması düşünülemez.

Odağa aldığımız kavram; “ölüm düşüncesi” insanlığın varlığı ile eşdeğer bir kavramdır. Yaşam ve şiir var olduğundan beri ölüm düşüncesi de vardır. Üstelik bu düşünce bir tecrübeye dayalı olmadığı için insanoğlunun tüm tarih boyunca ölüm karşısındaki tepkileri benzerlik arz eder. Bu benzerliğin aldığı biçimleri, uğradığı değişimleri belirlemek için kronolojik bir değerlendirme gereklidir. II. Yeni'ye kadar Türk şiirinin bu noktada edindiği birikimlerin II. Yeni'de nasıl bir biçim aldığını görmek maksadıyla Tanzimat'tan bu döneme kadar ölüm düşüncesinin yansıtılma biçimleri üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

ESKİ TÜRK ŞİİRİNDEN İKİNCİ YENİ'YE TÜRK ŞİİRİNDE ÖLÜM DÜŞÜNCESİ

İnsanoğlunun kendi ruhundan koparıp dünyaya eklediği her şey kültürel ürün olarak tanımlanır. “Kültür onu destekleyenlerin kibirlerinden oluşmuştur; o ölümden uzaklaştıran bir aşk iksiridir.”(Canetti, 2007: 21). Şiir, kendisine bu tanım içinde daha anlamlı bir yer edinir. Şiir, kültürü oluşturan öğeler içinde estetiği ve metafizik gerilimi içinde eriten bir niteliğe haiz olduğu için daha derinliklidir. Dolayısıyla insanoğlunun varoluş ve var ediş problemleri arasında bağ kurarken en çok kullandığı köprü şiirdir.

Türk şiiri de başlangıcından itibaren ölüm kavramı ile iç içedir. Binlerce yıldır her ciddi yazarın, insanoğlunun ölümlü oluşu hakkında yazmış (Yalom, 2008: 7) olması ölüm kavramının yazma edimini besleyen temel dinamiklerden biri olduğu

gerçeğini açığa çıkarır. Türk şiirinin ilk örneklerinden kabul edebileceğimiz “Alp Er Tunga Sagusu”nun bir ölüm şiiri olması hem ölümün her kültürde olduğu gibi insanoğlunun yüz yüze geldiği en önemli kavramlardan biri olduğunu göstermesi hem de yazma gereksinimi duyan insanın aklına ilk gelen konulardan birinin ölüm olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir. Bu şiir, Türklerin ölüm karşısındaki tavrının değişimini tespit etmek adına da önemli ipuçları verebilecek bir metin olarak karşımız çıkar:

<i>Alp Er Tunga öldi mü?</i>	<i>Alp er tunga öldü mü?</i>
<i>Issız ajun kaldı mu?</i>	<i>Kötü dünya kaldı mı?</i>
<i>Ödlek öçin aldı mu?</i>	<i>Felek öcünü aldı mı?</i>
<i>Emdi yürek yırtılır.</i>	<i>Şimdi yürek yırtılır.”</i>

Dizeleri Mehmet Kaplan’ın tarif ettiği tüm dünyaya hâkim olmak istenciyle donatılmış “alp” tipinin ölümle çarpışması sonucu ortaya çıkan hayal kırıklığı ve kabullenemeyişin izlerini taşır. İptidai Türk toplumu için kahraman yaratma ve onu ölümsüzleştirme istenci oldukça kuvvetli bir duygudur. Nitekim Türk toplumunun İslamiyet öncesinde onlarca destan yaratmış olması tarihin bu topluma yüklediği misyon dışında, toplumun kahraman yaratma ve dünyaya hakim olma istencinin de göstergesidir. Bu bakımdan kahraman figürünün ölümsüzleştirilmesi olağan bir durumdur. Genel anlamda ilkel toplumlarda ölümler “geçidin öte tarafına geçmiş canlılar olarak hayatla iç içe iken” (Levy-Bruhl, 2006:117). Türk toplumunda kahraman figüründen beklenen iç içe olmanın ötesinde bir lider olarak dünyayı fethetmesidir. Bu bakımdan fiziksel bir varlık, bir önder ve kahraman olarak savaşması gereklidir. Toplumun kahramanın ölümünü kabullenmesi bu açıdan oldukça zordur. Alp Er Tunga Sagusu’nda dönemin ölüm ritüellerini yansıtan kısımlarda görülen kendine zarar verme, elbiseleri yırtma gibi hareketler bu kabullenemeyişin göstergesidir:

<i>“Uluşıp eren börleyü</i>	<i>“Yaka bağır yırtıp durdu.</i>
<i>Yırtıp yaka urlayu</i>	<i>Acı ağıtlar çığırdı.</i>
<i>Sıkııp üni yırlayu</i>	<i>Yaş akar gözler kurur.</i>
<i>Sığtap közi örtülür.</i>	<i>Gönlüm içinden yandı.</i>
<i>Könglüm için ötedi .”</i>	<i>Erler kurt gibi hıçkırdı.”</i>

Türk toplumunda yaklaşık olarak XV. yüzyıla kadarki süreçte, tasavvufun birer

portre olarak yarattığı iki tipten söz etmek gerekir. İlki: İslam öncesi alp tipinin Müslüman Türk modeli olan alp-gâzîler veya savaşçı dervişlerin adı olan ve Anadolu’da Müslümanlığın yayılması için savaştan “alp-erenler”; diğeri yerleşik hayatın bir ferdi olarak ve daha çok kendi köşesinde sakin bir hayatı benimseyen duygulu, coşkulu “velî ve dervîş”lerdir. Bu tiplerin toplum hayatına egemen oldukları edebiyat eserlerinden anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Türk kültürünün genel dünya görüşünde; hayat-ölüm karşısındaki esas tavrını, tasavvuf düşünür ve şairlerinin belki de “ölüm estetiği” denilebilecek söylemleri belirlemiştir.

Tanzimat’tan II. Yeni’ye kadar olan süreç içerisinde her ne kadar Türk toplumu daha önceki tarihsel gelişim çizgisinden oldukça farklı bir gelişim çizgisi geliştirmiş olsa da daha önceki tüm edebi ve tarihi süreçlerin izlerini bu dönem şiiri içinde gözlemlemek mümkündür.

Türklerin İslam’ı kabul edişinden sonra bahsettiğimiz ölümsüz kahramanın ölümünün kabullenilmeyişi anlayışı büyük bir değişime uğrar. Özellikle Türk şiirinde Yunus Emre’nin açtığı çığır Akif Paşa’dan Yahya Kemal’e Necip Fazıl’dan Sezai Karakoç’a kadar ulaşan bir damarın pompalandığı kalp gibi etkisini göstermiş ve Türk şiirini canlı tutmuştur. Bu anlayış:

*“Ten fanidir can ölmez
Çün gitti geri gelmez
Ölür ise ten ölür
Canlar ölesi değil”*

Ve

“Her dem yeniden doğarız, bizden kim usanası?” dizeleri ile ölümsüz bir damar yaratılacağına habercisi olmuştur.

Türk şiirinin tasavvufî anlayışla ölümle uzlaşması ve spesifik olarak ruhun ölümsüzlüğüne uzanan düşüncenin felsefî altyapısını oluşturur.

Türk şiirinde, sagudan mersiyeğe geçen oradan da bir imparatorluğun yıkılışına tanıklık eden ölüm izleği Tanzimat’la yeni bir boyut kazanır. “Tanzimat Dönemi sonrasındaki şairler, gölge dünyanın sureti olma kabulünün dışına çıkarlar. Gerçek dünyanın somut varlığı olarak kendilerini ifade yolunu tutarlar. Dolayısıyla beden yok oluşunu adlandırmak ve bu macerayı dile getirmek için devrin ve etkisi altında kaldıkları fikirlerin tesiriyle şiirlerinde ölüm temasına daha çok yer verirler.”(Örgen,

2004:160). Bu Tanzimat'ın getirdiği modernleşmenin ve Batılılaşmanın hayata bakış biçimiyle sıkı sıkıya ilintilidir.

İslam medeniyeti ve tasavvuf düşüncesi çerçevesinde gelişen Divan şiirinde ölüm soğuk ve tatsız bir olay olarak değil; sevinçle karşılanan (Yeniterzi, 1990:7) bir durum olgudur. Kur'an'da “ Her nefis ölümü tadacaktır.”(Âli İmran: 185). Ayeti ile net bir biçimde belirlenen ölümün mutlaklığı; imanın da felsefik temellerinden birini oluşturur. Bu bağlamda divan şairlerinde ölüm karşısındaki duruşu bir üzüntü ve isyan anlayışı göstermez. Yine Kur'an'da Enbiya Suresi 35. Ayet'teki “Ve siz ancak bize döndürüleceksiniz.” ifadesi; Müslümanlar için ölümün bir son olmadığını ifade eder. İslam inancındaki ölüm ötesi düşüncesi, ölümün korkutucu yönünü törpülemiş ona Mevlanâ'nın ifadesi ile “şeb-i arûs”(kavuşma anı, düğün gecesi) gibi estetik bir hüviyet kazandırmıştır. Nesimî'nin şu dizeleri divan şiirinin başlangıcından itibaren ölümün eşitleyiciliğini kabullendiğinin göstergesidir:

“Kimi önümce ağlar kimi vây der.

Ölüm koymaz kamu yahşı yamanı.”

(Ayan, 1990:346-339:32)

Ölümün bu eşitleyici tavrı Müslümanlar arasında Allah'ın adaletinin tecellisi şeklinde algılanır. Zira dünya hayatı içinde zengin-fakir, güçlü-zayıf vs. şeklinde ortaya çıkan eşitsizlikler bir biçimde dengelenmelidir. Bu dünya hayatında dengelenmeyen bu farklılıkların öte dünyada eşitlenecek olması, insanlar için bir adalet vaadi olarak algılanır. Bu adalet vaadini metafizik bir boyuta taşımak, İslamiyet öncesinde tüm hesapları yaşam içinde çözmek gibi zorlu bir görev yüklenmiş Türk toplumunu bir biçimde rahatlatır ve tevekküle yönlendirir. Bu tevekkül inancının Türk şiirine mistik bir boyut kattığı söylenebilir.

Divan şiirinde bu tevekkül anlayışı tasavvufi şiirlerde net bir biçimde görülürken aşk şiirlerinde sevgili karşısında sürekli bir dışlanma hissi yaşayan âşık için ölüm çoğunlukla acı ile ilişkilidir. “Divan şiirinde sevgili, acı ve ıstırap verici bir varlıktır. O, daima doğrudan doğruya âşığın canına kasteder ve zulüm adına elinden ne gelirse bundan geri kalmaz. Onun gönlü taş gibi katı olduğu için âşığın ağlaması, inlemesi ona kâr etmez. Merhametsiz ve gaddar olan sevgili için âşığın ağlayıp inlemesi adeta ona zevk verir. Sevgili, vefasızlığının yanında yalancı ve dönektir. Yolunda ölmeye razı

olan âşığına öldüreyim, diye söz verdiği halde bunu yapmaz. Sevgili; göz, kaş, gamze gibi güzellik unsurları ile âşığa eziyet verir. Bu sebeple çeşitli beyitlerde, yağmacı, cellât, kâfir gibi benzetmelerle anılır. Bazı beyitlerde sevgili, dudak, ağız gibi unsurlarıyla ise, âşık için diriltici olması yönüyle anılır.”(Savran, 2009:174). Bu anlayışa bağlı olarak sevgili âşık ve rakip üçlüsü açısından ölümün tezahürleri şöyle sıralanabilir:

“Âşık öldürmek güzellik gereğidir
 Sevgilinin harami gözlerine âşığın kanları helâldir
 Sevgilinin gözleri öldürücüdür
 Âşığı kâh öldürüp kâh dirilten sevgilinin gamzesidir
 Âşık kendini öldürmesi için sevgilisine yalvarır
 Âşık sevgilisine kerem edip bir gün önce öldür, diye yalvarır
 Sevgili ne öldürür ne de cefadan vazgeçer
 Sevgilinin dudağı dirilticidir
 Sevgilinin âşığı öldürmesi onu himayedir.
 Sevgilinin âb-ı hayat olan dudağı bir anda ölümler diriltir.
 Her gece ayrılık öldürse de, köyünün rüzgârı diriltir.
 Âşık, sevgilisi uğruna ölmeye hazırdır.
 Aşk derdinin çaresi ölmektir.
 Âşığı kavuşma ihtimali bile öldürür (mutlu eder).”

(Savran, 2009: 174-176)

Divan şiirinde aşk ve ölümle ilintili olarak tespit edilebilen bu bakış biçimleri Türk şiirinin devam eden sürecinde zaman zaman kesintiye uğrasa da ölüm konusunu derinden derine şekillendirmiştir. Özellikle âşık ve sevgili arasında ilişkinin sandimantal bir zemin üzerine oturması durumunda bu bakış açıları modern şiirde de gün yüzüne çıkmaktadır.

Divan şiirinde ölüm konusunda yazılmış özel bir tür olan mersiyelede, ölüm karşısındaki duruş biraz daha üzüntü odaklıdır. Tanınmış kişilerin ölümü üzerine yazılan bu şiirlerde genel itibarı ile yaşama bağlılığı önceleyen bir ölüm düşüncesinden ziyade kabullenilmiş tavır sezilir. Padişahlar için yazılan mersiyelede daha önce tespit ettiğimiz ölümsüz kahramanın ölümüne karşı gösterilen tepki estetize edilmiş bir

şekilde divan edebiyatında da karşımıza çıkar. Fakat İslam inancının bu tepkiyi yumuşattığı da vakidir. Türk şiirinde en bilinen mersiye örneği kabul edebileceğimiz “Kanuni Mersiyesi”nin ilk bendi İslam inancı ile şekillenmiş “hayatın geçiciliği” üzerine kurulmuştur.

*“Ey pâ-y-bend-i dâm-geh-i kayd-ı nâm ü neng
Tâ key hevâ/yi meşgale-i dehr-i bî-direng”¹*

Bu dizeler ile dünyanın geçiciliğine yapılan vurgu, şiirin dördüncü bendinde hamisini kaybetmiş bir şairin ve toplumun derin üzüntüsüne kadar ulaşır.

Divan şiirini güzellik kadın aşk, şarap gibi kavramlarda olduğu gibi ölümü anlatırken de kendi geleneksel algısını oluşturmuştur. Bu geleneksel algının iki temel taşıyıcısı metafizik bağlamda İslam inancı; seküler bağlamda da imparatorluk geleneğidir. İmparatorluk geleneğinin de Alp Er Tunga’ya kadar götürebileceğimiz ölümsüz kahraman algısı ile yakından ilişkisi vardır. Bunun dışında âşık karşısında takınılan acı ve ıstıraba bağlı ölüm tutumu da sevgiliyi dünyadaki tüm acıların kaynağı olarak belirleyip daha sonra da bu acıyı çekmekten şikâyet etmeyen bir anlayışa kapı açar.

Bu geleneksel algının yıkılması ve ölüm karşısındaki İslam odaklı duruşun ilk kırılması Tanzimat dönemine rast gelir. Değişen ölüm algısı ölüm düşüncesinin seyrini köklü bir biçimde değiştirecektir. Dünya hayatından kaçan, öteyi ve hedefleyen Divan şiiri düşüncesinin yerine, kaynağını Batı Hürmanizminden alan bir zihniyetin gelişmeye başlaması Tanzimat Döneminin ayırt edici özelliklerinden biridir.

Batı’nın Rönesans ile edindiği düşünsel birikim, doğmalar ve batıl inançlar yerine insanları aklın aydınlığında düşünmeye, deneyle gerçekleri kavramaya (Hançerlioğlu, 1983: 200) yönlendirirken Doğunun o zamana kadar oluşturduğu mistik dünya tasavvuruna da bir alternatif üretmiştir. Nesnelere gizil güçlerinin aklın aydınlığında keşfedilerek insan gücüne katılması, Avrupa insanını “kurtarılmayı bekleyen kuzular” olmaktan çıkarmıştır.”(Korkmaz, 2009: 14). Batı aydınlanmasının temelinde aklın olması ve ortaçağ Avrupa’sını skolâstik yapısı, Batı aydınlanmasının dini-mistik tasavvurlara karşı bir tavır alma gereksinimi edinmesini mecbur kılmıştır.

¹Ey şan ve şöhrat düşüncesinin tuzağına ayağı bağlı olan kişi, bu kararsız dünyanın işleriyle uğraşma hevesi daha ne zamana kadar sürecek?

Tanzimat'la birlikte Türk modernleşmesinin öncüleri, fikri dayanaklarını Batı'dan aldıklarından; bahsedilen akılcı, seküler, maddeci tavır onlara da sirayet etmiştir. Edebi eserlerin her zaman en önemli temalarından biri olan “ölüm” düşüncesinin aksettirilişi, bu değişimden nasibini almıştır. Dini bir anlam dairesi içinde şekillenen Divan şiiri içindeki ölüm algılaması değişiklik göstermeye başlamıştır. Fakat bu değişim oldukça sancılı bir döneme gebedir. Çünkü “ aydınlanma çağı, bireyin akli ile dünya üzerinde yarattığı harikaları delil göstererek, aşkın/göksel nitelikli bütün değerleri geçersiz sayıyordu. Rasyonalleşmeye yönelik gelişmelerin etrafında döndüğü pozitivizm, bir din gibi dünya üzerinde hızla yayılıyor ve akli yücelik algılamalarının en üst noktasına koyuyordu.” (Korkmaz, 2009: 14). Türk şiirindeki ölüm düşüncesinin Tanzimat dönemine kadar göksel/aşkın bir kavram üzerine oturmuş olması ve İslam inancına bağlı metafizik bir alanı kapsamaması; tam tersi cihetinde gelişen dünyevi ve fiziksel bir ölüm algısı ile karşılaşması sonucunda bu sancılı değişim dönemini gün yüzüne çıkarmıştır. Osmanlı'nın yaklaşık 600 yıllık bir dönemi Batı karşısında üstün bir konumda geçirmesini sağlayan kültürel-sosyal ve ekonomik yapısı; 17. yy'dan başlayarak değişimin etkileri ile sarsılmaya başlar. Mistik temelli bir medeniyet ve estetik tasavvuru; emek odaklı rasyonalist Batı dünyası karşısında dinamikliğini yitirir. Üstelik bu yitiş trajik bir romantizmi de kendi içinde barındırır. “ferdi hislere açılmayı romantiklerden öğrenen yeni şiir için ölümün en önemli ilham mevzularından biri olması” (Tanpınar, 1993:272) trajedinin metinlerde abartılı bir romantizme yönelmesine kapı aralamıştır.

Ölüm düşüncesinin şiirlerde aksettirilişindeki değişimi takip edebileceğimiz önemli metinlerden biri, Tanzimat Edebiyatı'nın ilk örneklerinden sayabileceğimiz Akif Paşa'nın “Adem Kasidesi”dir. “Adem Kasidesi” büyük değerler çatışması ile beslenen bir boşluk vehminin” (Kavaz, 2002: 56) ifadesi olarak karşımıza çıkar. Yokluk fikrini ilk defa felsefi bağlamda ele alması bakımından bir iç yenilik taşıdığı savunulan “Adem Kasidesi”nin Yeni Türk Edebiyatı'nın ilk örneklerinden biri olarak “yok”luğu konu alması, oldukça ilginçtir. Ölüm ve sonrası ile ilgili kaygılardan beslenen “yokluk” düşüncesinin edebi dönemleri birbirinden ayırmada kullanılabilecek bir kıstas olarak kullanılması, zihniyet değişikliğinin şiirde takip edilirken yaşam, ölüm ve yokluk gibi kavramların adeta bir mihenk taşı görevi gördüğünün göstergesidir. Bu göstergenin bir başka yönü de şiirin biçimi ve içeriği arasındaki geleneksel uyumun yok oluşudur. Zira Adem Kasidesi bir na'ttir. Na't türünün geleneksel içeriğinden öte yokluk fikri ile

buluşması bu açıdan da oldukça ilginç bir yeniliktir.

Adem kasidesini bu kadar önemli yapan o güne kadar, şiirlerde tevekkülle karşılanan ve “yoklukla” hiç ilişkilendirilmemiş olan ölüm düşüncesinin algılanış biçiminin değişmiş olmasıdır. Bu algılama biçiminin değişmiş olması da aslında Osmanlı Devleti’nin o dönemdeki siyasi durumuyla doğrudan ilgilidir. “Akif Paşa’nın Mülkiye nezareti sırasında vuku bulan Churchill vakası onun devlete ve hayata olan inancını sarsmıştır.”(Kavaz, 2002: 56). Bir aydının Batı’yla çarpışması sonucunda ortaya çıkan yokluk fikri Tanzimat’taki Türk değişimini de anlatır nitelikte bir ironiye sahiptir. Adem Kasidesinin yazılışını tetikleyen durumun siyasi ve dünyevi bir özellik taşıması artık Osmanlı aydınının şiirlerini akıl dizgesine yaklaştırdığını ve metafizik estetik bir alana yönelen Divan şiirinin mecrasının değiştiğini gösterir. Ölüm, artık “kader ve tevekkül unsuru olmaktan çıkmış; hayatın içinde idrak edilen hayatın bir parçası olan kimliğe dönüşür.”(Çonoğlu, 2007:26).

Adem Kasidesi’nin bir yönü de Doğu dünyasının kendi anlamı dışında bünyesinde uyumsuzluk ve tembellik gibi kavramları barındırmaya başlayan ve bu açıdan seküler Batı düşüncesi ile çatışma yaşayan pasif edilgen “tevekkül” tutumuna karşı bir isyan girişim oluşudur. Biraz da kötücüllük diyebileceğimiz “kendi murat almadıkça her şeyin yerle bir olması”nı isteyen Akif Paşa’nın tutumu; “ölümle ortaya çıkan gerçeği kabullenmeme neticesinde ortaya çıkan içsel bir karanlık” (Arslan, 2008: 71) ve kötücüllük olarak algılanabilir. Bahsettiğimiz isyan ve kötücüllük düşüncesi Allah’a isyan şeklinde bir isyandan çok klasik anlayışta görülen “felekten yakınma” şeklindedir. Ölen kişinin çocuk olması duyulan üzüntünün artmasına neden olurken isyanın boyutunun duyulan acıyla paralel olarak artması sonucunu ortaya çıkarır.

Türk modernleşmesinde bir kırılma sayabileceğimiz başka bir kişilik Beşir Fuat’tır. Beşir Fuad’ın pozitivismi tam manası ile içselleştirmesi ve buna bağlı olarak intiharı, o güne kadar Türk şiirinde ve geleneğinde olmayan bir bunalımın tohumu olarak düşünölmelidir.

Yenileşme sürecinin edebiyatta başlatıcıları kabul edilen Şinasi ve Namık Kemal gibi şairlerin ölüm telakkisi üzerindeki etkileri, yerleştirmek istedikleri zihniyetin yansımalarından hareketle belirlenebilir. N. Kemal’in hürriyet ve vatan odaklı şiirlerindeki kahramanca söylemi, bize “Prometheus’un insanlığın yaşamı için kendini feda edişini hatırlatmaktadır.”(Can, 1997: 10-13).

Ziya Paşa’nın “Terkib-i Bend” ile şiirimizde başlayan metafizik ürperti ve

ölümün felsefi bir problem olarak ortaya çıkışında bir aşamadır. Hamit, Ekrem Sezai mektebinde ölüm telakkisi Akif Paşa'nın açtığı boşlukta ilerlemeye başlar. Tanzimat neslinin ikinci kuşağı sayabileceğimiz dönemde modernizmin edebiyatımızdaki ilk tohumları sayılabilecek bir bireyselleşme düşüncesi de görülmeye başlanır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in hayatı boyunca büyük ölüm vakaları ile karşılaşmış olması, ölümün şiirlerinin ana eksenine haline gelmesini sağlamıştır. Fakat Tanpınar'ın da belirttiği gibi ölüm Ekrem'de büyük bir derinlik taşımaz. Ekrem çocuklarının ölümü karşısında çaresiz düşmüş; İslami inanışlara sığınmış bir baba olarak karşımıza çıkar. Derinlikli olmasa da Ekrem'in durumunu Tanpınar şöyle tarif eder: "Kader onun ilhamından şiirin tam sesini koparabilmek için bu talihsiz babayı boş yere üst üste dener. O yıldırımın çarptığı yerde bir sene evvelki gezilerinin hatıralarını arar." Ekrem'in şiirlerinde "fırtınalı bir denizin dalgalarıyla boğuşmasının ardından gelen ürpertici bir durağanlık ve derinlik söz konusudur. O her an acısını hatırlar ve teselliyi Nijad'ın hayalinde bulur." (Arslan, 2008: 72)"

Akif paşa ve Ekrem'in şiirde ölümle olan trajik karşılaşmaları "çocuk" kavramı üzerinde karşılaşır. Her ne kadar "dilnin standart, statik dünyasında anıştırmalarla da olsa birbirine pek yakışmayan (Arslan: 2008, 70) metaforlar olsa da çocuk kaosun merkezi olan dünya karşısında çaresizliğin ve ana rahmine dönüşün imgesi olarak düşünülür. Bu açıdan çocuk ve ölüm algısı dünyayla sonucu belli olan bir kavga'nın gerçeğiyle erkenden karşılaşan insanoğlunun yaşadığı derin üzüntü ve kaygıyı içinde saklar. Akif Paşa'nın erken yaşta ölen torunu için yazdığı mersiyesinde ve Ekrem'in oğlu Nijad'ın ölümü üzerine yazdığı şiirlerde, bu kaygıyı, ideolojik ve sosyal düşüncelere boğmadan aktarmışlardır. Akif Paşa "ölümün ayırıcı eksiltici yönünün ve torununun nazik bedeninin toprak altında çürüyecek olmasının tedirginliği ile ölümün değiştirici yönüne" (Arslan, 2008: 71) doğrudan ışık tutmaya çalışmıştır.

Muallim Naci, değişim karşısındaki temkinli tutumunu ölümün felsefi bir problem olarak algılanmasında sürdürmüştür. Muallim Naci, ölümü geleneksel algı biçiminin çok da dışına taşmadan şiirlerine taşımıştır.

Tanzimat döneminin ölüm düşüncesinin metafizik bağlamda ortaya çıkışı A. Hamit'in eserlerinde net bir biçimde görülür. Akif Paşa'nın attığı tohumlarının filizlendiği metinler olarak Hamit'in Makber, Ölü ve Hacle eserleri öne çıkar. Hamit'in bunalımı bir çarpışma ve bozgun karşısında ne yapacağını bilmeyen Türk aydınının durumunun ölüm üzerinden okunmasıdır. Batı Pozitivizminin getirdiği fiziksel ölüm

algısı, acıya gebe bir boşluk yaratır. Bu boşluk karşısında İslami düşünceye sığınan aydın; inançsızlığın duvarına tekrar tekrar çarpıp kanatlarını kıran bir kuş gibidir. İnançından vazgeçmeyen fakat “yokluk” fikrinin korkusu ile zehirlenmiş kişinin çelişkisi, Hamit’te henüz İslami inançla bağını kaybetmemiştir. Servet-i Fünûn’un bohem ve içekapanık yapısı yokluk tohumunun yeşermesi için daha mümbit bir alan olacaktır.

“Hamit, insanımızı ölümün çıplak yüzüyle ilk defa karşı karşıya getiren sanatçıdır. Daha önce geleneğin ve dinin, ölümün korkunçluğunu gizlediği yüceltim örtüleri, Hamit tarafından çekilir. Ama bu yok edici gücün baş edilemez ve ertelenemezliği karşısında şair şoke olur.”(Korkmaz, 2009: 135). Hamit’e kadar Doğu’nun geleneksel idealist anlayışı içinde algılanan ölümün çıplaklığı dönemin insanının yaşadığı şoku da ifade eder.

Hamit ve Ekrem’in sorgulamaları ile belirli bir çıtanın üstünde kalan metafizik endişe Servet-i Fünûn’da “kutsal doyulmazlık ve ölümün korkunç görünümünün karşılaştırıldığı “yosunlu kabr”, “kabr-i hazin”, mezar- ömr”, ve boş mezar imgeleri ile (Korkmaz, 2009: 137) kendini gösterir. Servet-i Fünûn, Türk Edebiyatının ölümü aktarış macerasında; ölümün trajik olarak algılanmaya başlandığı dönem olarak düşünülebilir. Her ne kadar “ölümü mutlak son olarak kabul etmeyen ve dolayısıyla mutlak bir ayrılıkla bitmeyen bir hikâyenin trajik olması” (Tezkaçar, 2008: 21) düşünülmesi de ölümü mutlak son olarak algılamayan dünya görüşü de bu dönemde yıpranmıştır. Servet-i Fünûn’un trajedisi; ölüm karşısında tevekkülü yüce sayan bir değerle; acıyı yücelten değerler arasında kalmanın trajedisidir. İnsandaki çözümsüz durumları, çıkışsız çatışmaları, kendi sınırlarını aşan durumlar karşısındaki çaresizliğini ve çaresizliğin doğurduğu çatışmaları ve çelişkileri” kendi ruhunda zirveleştirip kültürümüzün bir dert yumağı noktasında sorumlu öznelere şair Tefik Fikret’in şiirlerinden hareketle (Arslan, 2007: 221) incelendiğinde ölümün ve trajiğin Batı’daki mahiyetinin Türk şiirine de yerleşmeye başladığı görülebilir. “Trajik bir vak’a”(Özcan, 2007: 14) olarak algılanan modern insanın yansımalarını Servet-i Fünûn şiirinde görmek mümkündür. Özellikle Tefik Fikret’in tevekkülden inkâr ve isyana kadar giden(Çonoğlu, 2007: 35) şiir serüveninde ölüm düşüncesi de aydınlığa ulaşma görüntüsünden karanlık ve korku dolu bir mecraya doğru yönelir.

Tefik Fikret, Türk şiiri için trajik kırılmanın ta kendisidir. Bahsettiğimiz kırılma Fikret’in “Süha ve Pervin” şiirindeki ontik çatışmadan da anlaşılabilir. Semavi

ve metafizik bir var olma isteği ile gerçek dünya arasındaki çatışma; yani hayal hakikat çatışması bir bakıma ölüm ve hayat algısının da art alanını işaret edecek şekilde trajiktir. Servet-i Fünûn şairlerinin ruhsal yalnızlığı ve bırakılmışlıkları, kendilerini dünyaya sürgün olarak hissetmeleri ile ilgilidir. Ütopik bir dünyaya kaçış isteği, dönem şairleri için dönemin kültürel olarak içi boşaltılmış ve ruhsuz bir zaman dilimi haline geldiğini gösterir. Mana olarak boşalan bir ülkeden kaçmak, inançlardan ve yaşamaktan kaçıştır. Ölüm geldiğinde “arka plan kültüründen hiçbir ses alamayan bu büyük gerçek karşısında ürküntüye kapılacaktır. Oysa ölümün kültürce giydirilmiş anlamı insanı çok ürkütmez.” (Korkmaz, 2009: 143) Kültürün bu ölümü dahi olağan gösteren giysisinin sıyrılışı ve çıplaklığı Tefik Fikret’te rahatsız edici bir boyutta ortaya çıkar. Çünkü La Rochefault’un da dediği gibi “ölüme ve güneşe çıplak gözle bakılmaz.”(Yalom, 2008: iç kapak) Hamit’ten sonra dinle bağlantısını koparmış olan ölüm algısı bir değer eksikliği ortaya çıkarır. Fikret’in Gayya-yı Vücûd, Sis ve İnanmak İhtiyacı şiirlerinde bu değersizleşmenin oluşturduğu boşluk, hep ölüm düşüncesi ile sınırlanır. Sınırlanırken bir duvara çarpmışçasına sendeleyeyen aydının ayakta duramayışı ve körleşmesi Tefik Fikret’in yazgısını oluşturur. Bu yazgı toplumun değerleri ile çatışan insanın yalnızlığını yazgısıdır.

Genel itibarı ile Servet-i Fünûn’un ve Fecr-i Ati’nin Batı’nın karamsar derin ve durgun ölüm düşüncesi ile olan ilişkisinin sınırını Tefik Fikret belirlemiştir. Bu karanlık ve durgun su biçimindeki ölüm anlayışı Tefik Fikret’te isyana ve şirke uzanır. Bu düşünce sonraki dönemdeki ölümü inkâr ve reddetme anlayışının ilk tohumları olacaktır.

Tanzimat’la başlayan ölüm karşısındaki metafizik endişe bir taraftan Fikret’le inançsızlık sınırlarını zorlarken diğer taraftan geleneğin etkisini devam ettiren kanatla dengelenmeye çalışır. Bu dengeleme Millî Edebiyat sanatçıları ve Yahya Kemal, Mehmet Akif gibi sanatçıların oluşturmuş olduğu bakış açısında görülebilir.

Yahya Kemal’in gelenekle olan bağı ölüm telakkisinde de kendisini göstermektedir. Tefik Fikret’in ölüm telakkisi ile zıt yönlerde gelişen bir ölüm anlayışı, ölüm karşısındaki reddedici tavır ve ölümü kabullenici tavır arasındaki farkı açıkça ortaya koyar. Yahya Kemal ölüm karşısında ne Recaizâde gibi ağlayan bir baba, ne de Hamit gibi metafizik bir varlık yokluk çelişkisi içindedir. O, hayatı ve ölümü kabullenmiş bir bilgelikle durur ölümün karşısında. Bu bilginin verdiği soğukkanlılık aynı zamanda net ve çelişkisiz bir düşünceyi gösterir. Yahya Kemal “sonsuzluğu,

ufukları, öte ve ahret duygusunu şiirinin ana teması haline getirmiştir.”(Çonoğlu,2007: 81). Fakat divan şiirindeki kat’i imandan ziyade onun şiirlerinde dinin halkın ruhunu oluşturan parçalardan biri olarak kabul ettiğini görürüz. Zira Kaplan’ın deyişi ile Yahya Kemal’in bireysel olarak dinle olan ilgisinde Tanrı’ya ve ahrete imanını yitirmiş bir portre çizer. O ölümü kolektif ruhu besleyen bir dinamik olarak algılar:

“Ölmek kaderde var lakin bize ürküntü vermiyor.

Lakin vatandan ayrılışın ıstırabı zor.”

(Beyatlı, 2003: 41)

Dizelerde hem ölüm karşısında çaresiz bir kabulleniş hem de kuvvetli bir vatan sevgisi sezilir. Bu kolektiflikle anlam bulan vatan sevgisi kavramının ölümle sınanması; ölümün kültürün ya da vatanın karşısında bir konuma oturtulduğunun göstergesidir.

Toplumların kültürel birikimleri ile kurdukları ilişkiler o toplumların bunalımlarını, zaferlerini ya da yenilgilerini izah etmekte önemli veriler sunar. Kültürel hafızasını yitirmiş toplumlar, öncelikle düğün, ölüm vs... gibi kolektif ritüellerden uzaklaşırlar. Bu ritüeller aslında o toplumun kolektif zihninin sembolleşmiş biçimleridir. Sembollerini yitiren topluluk bir balkıma dilini yitirmiştir. Tevfik Fikret bu yitirilmişliğin çelişkisi içindeyken Yahya Kemal toplumun temel kültürel dayanaklarının bulunduğu alanı inatla savunmaktadır. Tevfik Fikret’te bu alandaki din, kültür, ülkü gibi kavramlar çekilmişken; Yahya Kemal bu alana Osmanlı medeniyetinin bakiyesini ikame etme çabasındadır. Bu yüzden ölüm korkusunu dindirmede öncelikli yöntem olarak belirleyebileceğimiz öte dünya düşüncesi ve İslam, Yahya Kemal’in ölüm karşısındaki soğukkanlılığının gerekçesi olarak düşünülebilir. Hatta “*ölüm asûde bir bahar ülkesidir rinde*” dizesi “rind” kavramının kullanımı ile Osmanlı kültüründen ve yaşam tarzından destek alırken ölümü olumlaması ile Mevlâna’nın Şeb-i Arûs anlayışına yaklaşarak tasavvuf düşüncesinden de destek alır. “ Veda Gazeli”, “Kocamustapaşa” ve “ O Taraf” adlı şiirlerinde Divan Edebiyatı ve İslami düşüncenin şekillendirdiği ahiret ve öte dünya düşüncesi açıkça görülür.

Tanzimat’tan Milli Edebiyata gelinceye dek ölüm karşısındaki tutumun kendine iki temel mecra edindiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu akımların birincisi Akif Paşa’yla başlayan ve Hamit Ekrem Sezai mektebinin romantik tutumuyla aktığı yatağı derinleştiren metafizik ve bunalımlı ölüm anlayışıdır. İnanç noktasında git-geller

yaşayan bu mecranın yönünü boşluğa çeviren Tevfik Fikret olmuştur. İkinci mecra ise çarpıştığı Batı kültürünün ölüm algısının şokuyla sendelemesine rağmen gelenekle ve dinle olan bağını kaybetmeyen ve Yahya Kemal ve Mehmet Akif’le Osmanlı’nın köklerine akan bir yön çizecektir. Fakat Türk edebiyatında “ideolojik” ölüm algısının ortaya çıkışı Milli Edebiyat dönemine rastlar. Dönemin siyasal ve sosyal şartları kendine has bir dünyayı algılama biçimi oluşturacak ve ölüm algısı da bu çerçeve içinde kendine yer edinecektir. Bu çerçevede, geleneksel ve dini değerlerden kopmayan M. Akif ve Yahya Kemal’in etkisi yadsınamaz.

Geleneksel manada ölüm ve ahiret inancının Tanzimat’la birlikte değişen dünya koşullarına uyum sürecinde Mehmet Akif Ersoy’un önemli bir yeri vardır. Türk şiirinde, Tanzimat dönemi şairleri “gerçek dünyanın somut varlığı olarak kendilerini ifade yolunu tutarlar. Dolayısıyla beden yok oluşunu adlandırmak ve bu macerayı dile getirmek için devrin ve etkisi altında kaldıkları fikirlerin tesiriyle şiirlerinde ölüm temasına daha çok yer verirler.”(Örgen, 2008:160). Zira Mehmet Akif, İslam’ın Türk toplumundaki ideolojik ve sosyal konumunu belirlemede bir köşe taşıdır. Hem Doğu düşüncesini hem de Naturalizm gibi Batı akılcılığının son noktası olan bir akımı anlamış olan Mehmet Akif’in şiirlerindeki “ölüm” düşüncesi temelde İslam inancına ve kat’i bir iman düşüncesine bağlıdır. Fakat yozlaşan İslam algısı üzerine sert eleştiriler yapan Akif’in, ölümü gerçekçi bir biçimde algıladığının göstergesidir. Ölümün mistik yönü üzerinde çokça fikir beyan etmeyen Akif’in bu tavrı kat’i bir iman düşüncesine bağlanabilir. Fakat ölümü anlamlandırırken onu anlamlı kılanın belirli ülküler ve değerler olduğunu şu dizeleri ile belirtir Akif:

*“Atiyi karanlık görerek azmi bırakmak
Alçak bir ölüm varsa, eminim budur ancak.
Dünyada inanmam hani görsem de gözümle
İmanı olan kimse gebermez bu ölümle.
....
Âlemde ziya kalmasa, halk etmelisin, halk!
Ey elleri böğründe yatan şaşkın adam, kalk”*

Akif’in bu dizeleri, kapladığı sosyal alan içinde ölümün onurlu olabilmesi için imanın yeterli olduğunu belirtir. Bahsedilen iman; umut etmek, bu umut uğrunda

mücadele etmek, azim ve çaba göstermekle ispat edilecek bir durumdur. Ölmek ve gebermek, ceset ve leş arasında ayrımı yapan da bu iman düşüncesidir. Şunu tekrar vurgulamak gereklidir ki Akif'teki iman düşüncesi metafizik ve ütöpik bir düşünce değil hayatın içinde nefes alan, canlı, sosyal işlevleri ve sorumlulukları içinde barındıran bir iman düşüncesidir. Akif'in bir tarafı realist bir İslam düşüncesine yaslanan ölüm ve kader düşüncesi diğer tarafıyla Millî Edebiyatın temel dinamiklerini besleyen kahramanlık anlayışına yaslanır. Fakat bu kahramanlık kavmiyetçi ya da bildiğimiz manada milliyetçi bir anlayış değildir. Onda hürriyeti için savaşıyan Türk askeri figürü yoktur. Onda hürriyeti için mücadele eden İslam ümmeti vardır. Şiirde kullanılan "hilal" metaforu İslam'ı temsil eden bir simgedir:

*"Asımın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek:
İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek
Şüheda gövdesi bir baksana dağlar taşlar,
O, rüku olmasa dünyada eğilmez başlar,
Vurulup tertemiz alnından uzanmış yatıyor
Bir hilal uğruna, ya Rab, ne güneşler batıyor."*

Toplum içinde oluşan hiçbir düşünce ya da yönelim Kant'ın küçümseyici bir şekilde "beğenin egoizmi" dediği (Eagleton, 2006: 31) kavramla şekillenmez. Mutlak bir biçimde toplumun zihniyeti eserde etkilidir. Milli edebiyat dönemi Türk şiiri, devrin sosyal ve siyasi durumunun etkilerini diğer dönemlere göre daha açık bir biçimde hissettirir. Çünkü bu dönem Birinci Dünya Savaşı gibi tüm dünyayı ilgilendiren bir olayın yanı sıra Türk Kurtuluş Savaşını da içeren bir dönemdir.

Savaşların ölüm düşüncesi üzerinde ciddi etkileri vardır. Savaş, insanların hayatlarının bahse sürüldüğü bir kumar gibidir. Ve bu kumar oyununun hiçbir kuralı yoktur. Her ne kadar savaşların ortaya çıkış sebebinin ve nihai amacının doğrudan insan öldürme ya da varlıkları ortadan kaldırma olmadığı bilirse de bu durum ölüm telakkisini daha korkutucu bir boyuta taşır. Çünkü insanın dünyadaki fiziksel varlığı; realist- rasyonalist Batı düşüncesinde de mistik Doğu düşüncesinde de temel noktadır. Bunu sona erdirmenin bir araç haline dönüşmesi insan yaşamından daha değerli bazı kavramlar yaratıldığının ve bu uğurda insan ölümünün dahi sıradanlaştığının göstergesidir. Bu durum, insan için kendinin ve hayatının değersizleşmesi anlamına

gelir. Bu yüzdendir ki II. Dünya Savaşı sonucunda Varoluşçuluk, Absürdizm gibi kaynağını bunalımdan alan akımlar ortaya çıkmıştır. Yine savaşlar ilhamın kayboluşu, yaşamın ve kutsal değerlerin anlamını yitirmesi gibi sonuçlar ortaya çıkarabilir. Batı’da tanrı düşüncesini kabullenmiş insanların dahi bu kadar ölüm ve haksızlık karşısında tanrının buna müsaade etmesini görmesi insanların yaşama ve inançlara olan güvenini kökten bir biçimde sarsmıştır. Egzistansiyalizm, Dadaizm gibi edebi hareketlerin II. Dünya Savaşı’ndan sonra çıkması bu umutsuzluğun izlerini bünyelerinde barındırmalarına neden olmuştur.

Savaşların bu bezginlik ve umutsuzluk karşısında geliştirdiği en önemli strateji: ölümü kutsamaktır. Ölümü kutsamak, dini ve milli kavramlar üzerinden daha kolay bir biçimde oluşturulabilir. Savaş dönemlerinin siyasal yapısının hazırladığı altyapı zaten romantik ve millidir. Öncesi ve sonrasıyla böyle bir dönem olarak kabul edebileceğimiz Türk Kurtuluş Savaşı dönemi kendisine “Millî Edebiyat” cereyanı gibi bir mecra oluşturmuştur. Bu mecraı oluşturan ana sebep “ Türk milletinin imparatorluk anlayışından çıkarak millî bir devlete doğru gidiş yıllarında milliyetçi- Türkçü düşüncenin etrafında meydana gelen (Argunşah, 2009: 185)” edebi söylemdir. Bu millî romantik hassasiyet ölümün kutsanması ve yüceltilmesi noktasında oldukça etkili olmuştur.

Millet inşa etmek için kolektif bir duyuş tarzı gelişmesi gerekir. Bir duyuş tarzının kollektivize olabilmesi içinse oldukça ciddi kavramları temel alması gerekir. Örneğin “vatan” kavramının değerinin belirlenebilmesi için “uğruna ölünecek kadar” kıymet biçilmesi tesadüfi bir belirleme değildir. İdeolojik söylemin yüceltilmesi için insanın normal şartlarda kutsalı olan yaşamını aşan bir değer ortaya konulması gerekir. Ortaya konulan bu değer kolektif bir değer olduğunda bireylerin hayatının kolektif bilinç karşısında değersizleşmesi söz konusu olur. Oluşan Milliyetçilik anlayışı farklı biçimlerde telakki edilse de uğruna “ölmek” kavramı her biçimde öncelenir. Bu dönemdeki milliyetçilik telakkisi Batı’nın bireyselleşme temayülüne karşı bir tepkidir. Cemaat toplumunun bireyselleşme karşısındaki “millet” oluşturma tepkisidir. Bu bilinç içerisinde millet uğruna ölmek bir kahramanlık vesilesidir. Milli edebiyat’ın ilk şiiirlerinden biri olarak kabul edebileceğimiz M. Emin Yurdakul’un “Anadolu’dan Bir Ses Yahut Cenge Giderken” şiiiri vatan uğruna ölümün kutsanması düşüncesini açıkça gösterir.

*“Ben bir Türk'üm; dinim, cinsim uludur;
Sinem, özüm ateş ile doludur.
İnsan olan vatanının kuludur.
Türk evladı evde durmaz giderim.
Muhammed'in kitabını kaldırtmam;
Osmancık'ın bayrağını aldirtmam;
Düşmanımı vatanıma saldırtmam.
Tanrı evi viran olmaz, giderim.”*

Şiirin tamamında öncelikle Türklük daha sonra İslam ve tarih bilinci kullanılarak bir ideoloji çekirdeği yaratılır. Bu çekirdeğin karşısındaki terazinin kefesinde savaşa gitmek ve ölüm vardır. Milli edebiyattaki ölüm algısı bu çerçevede bireysel trajedilerle süslenmiş melankolik bir ölüm algısı olan Servet-i Fünûn'dan oldukça farklıdır. Çünkü Millî Edebiyat cereyanını var eden sebeplerin başında sonuna yaklaştığı sezilen bir imparatorluğu tedavi etmek ya da diriltmek düşüncesi yatar. Modern ve postmodern dönemlerde ölüm karşısında; tıp, tedavi, anti-aging gibi yaşama stratejileri geliştirirken, romantik dönemin bir parçası olarak kabul edebileceğimiz imparatorlukların varlıklarını sürdürmek için geliştirdikleri fikri stratejilerin romantik ve ütöpik olması imparatorluk düşüncesi ile ilişkilidir. Üstelik Devlet-i Ebed Müddet ifadesi ile anlam bulan bir ölümsüzlük iddiasının gerçekleştirilmesi etrafında şekillenen bir edebiyat cereyanıdır. Millî Edebiyat cereyanının bu bakımdan romantik bir ölümsüzlük stratejisi olarak değerlendirilmesi gerekir.

Aslında Millî Edebiyat hareketi bir dil hareketidir. Bir dilimin ölümünden duyulan endişe ve o dilin yeniden diriltilmesi amacı aynı zamanda bir söylem biçiminin ölüp yeni bir söyleme biçiminin ortaya çıkışının habercisi olarak düşünülmelidir. Gelişen siyasi ve sosyal olaylar, Osmanlı'nın içinde barındırdığı farklı milletlerin bağımsızlık istencini ortaya çıkarırken bu istenç karma bir dil olarak kabul edebileceğimiz Osmanlıcanın da kullanılabilirliği konusunda tereddütler oluşturmuştur. Özellikle İslamcılık ideolojisinin I. Dünya Savaşı'nda Ortadoğu cephesinde yıkılışının ardından, alfabe değişikliğine kadar gidecek süreç bir dönemin, bir dilin ve retorik'in de öldüğünün habercisidir. Bir dönem içinde oluşan söyleme biçimi o dönemin zihniyetinden bağımsız değildir. Tanzimat'la birlikte gelişen Batı odaklı sürecin metinlerdeki temsilinin Osmanlı ve Divan şiirinin söyleme biçimiyle ifade edilmesi

oldukça güçtür. Her ne kadar Osmanlıca üç dilin anlam alanını kapsayan, ifade kabiliyeti yüksek bir dil ise de, batı düşüncesinin ürettiği rasyonalist ve realist kavramlara kültürel ve düşünsel manada yabancıdır. Batı'dan gelen yeni kavramların ifade edilişindeki bu darboğaz içinde dil ve söyleme biçimi kendine yeni bir mecra ararken ortaya çıkan “Yeni Lisan” hareketi Milliyetçi bir hassasiyetle Türkçenin özleşmesi konusunda çok önemli bir atılım yaratmıştır. Öte yandan bu durum Arapça ve Farsça'nın Türk dili içinde yarattığı hareket alanının daralması gibi bir durum ortaya çıkarmıştır. Aruzu, Arap ve Fars kaynaklı nazım biçimlerini reddeden bu anlayış, bir devirle birlikte bir söyleme biçiminin de öldüğünün habercisidir. Her ne kadar her söyleme biçimi, her şairin olduğu gibi, kendinden önceki dönemi öldürmekle kendi söylemini dayatmak durumunda ise de, divan şiirinin söyleminin ölmesi Türk şiiri için çok da kolay olmayacaktır. Milli Edebiyat şiirinin temel omurgasını oluşturan Türk Milliyetçiliği ve vatanseverlik düşüncesi farklı şairlerde benzer biçimlerde gözlemlenebilir. “Beş Hececiler”in, “Yedi Meşaleciler”in hatta “Hisar”cılarının şiirinde “ölüm” tasavvurunu Millî Romantik anlayış çerçevesinde gelişen şiir hareketi ile açıklamak yanlış olmayacaktır.

Divan şiiri söylemine vurulan ilk darbe, I. Yeni ile tüm geleneğe karşı bir saldırı biçimini almıştır. Daha sonra Nazım Hikmet'in avangard söylemi bile Divan şiirinin söylemini öldürmemiştir. İncelediğimiz II. Yeni metinlerinde aşk, ölüm ve dünya görüşü bakımında derinden de olsa Divan şiirinin ve Halk şiirinin etkilerini görmek şaşırtıcı olmaktan ziyade söylem biçiminin tamamen ölmediğinin göstergesidir. Söylem biçiminin bir toplumu diğer toplumlardan ayırt eden temel değişkenlerden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısı ile söyleme biçiminin tamamen değişmesi toplumun, kültürün tamamen değişmesi anlamına gelir. Retorik, ölmeyen; zaman zaman gözden kaybolup ihtiyaç duyulduğunda tekrar ortaya çıkan bir birikim olarak tanımlanabilir. Çalışmamız, “ölümsüz” olarak kabul edebileceğimiz bir milletin şiir oluşturma şeklini “ölüm” üzerinden takip etmek gibi bir gayretin ürünüdür.

Türk şiiri, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyet'in oluşturduğu yaşam tarzına yeni tepkiler geliştirmiştir. Nitekim II. Yeni'ye dek Türkiye, tek parti dönemi, demokratikleşme çabaları, askeri müdahaleler, hızlı toplumsal dönüşümler, şehirleşme, sanayi toplumuna geçişin sancıları gibi birçok sosyal ve siyasi etkiye maruz kalmıştır. “Gelenek sonrası modernizm ideolojisinin şairler üzerinde bıraktığı temel izlerden birisi olan ölüm fikrinin ve duygusunun algılanışı, şiirdeki insanın büyük bir trajedisi

olmuştur.”(Örgen, 2008:160) Bu tema, aynı zamanda gelenek ve modernizmin din ve ideoloji kutuplarındaki çatışmasının da bir göstergesidir. Bu etkilere karşı verilen tepkileri yaşam ve ölüm üzerinden değerlendirmek, değişimlerin toplumun ruhu üzerindeki etkileri doğrudan ve ilk elden gözlemlemek gibi heyecan verici bir deneyimi yaşamak anlamına gelmektedir. Çünkü şair toplumun birinci ağızdan sözcüsüdür. Ve toplumsal deneyimleri estetize ederek metinlerine aracısız olarak aktarır. Nitekim bahsettiğimiz büyük toplumsal değişimleri dönem şiiri üzerinden takip etmek mümkündür.

“Türk şiirinin 1940 öncesindeki birikimi, özellikle birey anlamında, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki hayata sarılma eğilimi, bireyin boşluğu, millî hassasiyet ve gözünü dünya nimetlerine çevirmiş şair-özne arasında gibidir.” (Örgen, 2008:160) Bu çelişkili tutum içerisinde Tanpınar’ın zaman mefhumu içerisinde sorguladığı, Batı fikrini ve etkisini taşıyan fakat Doğu’nun mistik tavrı ile de derinden derine bağlantılı olan bir tavır geliştirir. Mistik tavır, rüya ve zaman gibi soyut kavramlar üzerinden ilerlerken Batı düşüncesinin etkisi, ölümü geride bıraktıklarının üzüntüsü şeklinde algıladığı şiirlerde kendini gösterir.

Sembolizm üzerinden Tanpınar’la fikri akrabalık kurabileceğimiz Dranas’ın da ölümü algılama biçimi özellikle “Kadavra” şiirinde kendini ele verir. Kadavra’da, doğanın son derece güzel olduğu bir günde toplumdan ayrılan ve kabrinden fırlayan bir adamın yer ve gök arasında kalışını anlatır. Bunca güzellik içinde canın sularla akıp gidişi ve ortada beyaz bir kadavra bırakışı şaire göre bir zıtlıktır. Yaşama isteği bu şiirde belirgindir.” (Örgen, 2008: 162) Tanpınar’la Dıranas’ın ortak bir biçimde kullandığı “at” imgesi kaynağını mitolojiden alır ve II. Yeni’de Ece Ayhan’la tekrar gün yüzüne çıkar. Ayhan bu imge için söylediği “Ahmet Muhip Dıranas acaba Bizans’ta İlya’nın arabasının göğe çıkması yortusunu biliyor muydu, diye düşünmüşümdür hep.” (S.D.K:11) sözü imgenin ve fikrin II. Yeni şairlerince bilinçli bir takip altında olduğunun göstergesidir. II. Yeni bu bağlamda gerek ölüm düşüncesi üzerinden gerekse diğer imgeler üzerinden kendinden önce oluşmuş tüm şiir ve imge birikiminden yararlanmıştı.

Ölüm kavramının bir endişeye dönüştüğü bir şair olarak tanımlayabileceğimiz Cahit Sıtkı, Türk şiirinde o güne kadar biriken ölüm telakkisini dışa vurmuştur. Mistik yönelimden sıyrılmış bir biçimde Cahit Sıtkı “ölüme mahkûm” insan ile bırakılması imkânsız dünya karışıklığını, şiirinin merkezi hâline getirmiş gibidir.” (Örgen,

2008:163). Bireyselleşmenin sancılarını hisseden Türk toplumunun düşünce yapısı Cahit Sıtkı şiiirinde ölüm üzerinden okunabilir. Şiiirdeki ölüm artık şairin kendi ölümüne dönüşmüş, varlık ise kendi acısını dile getirmeye yani bir bakıma kendi ağdını yakmaya başlamıştır. “Sanatkârın ölümü gazete yazılarında dostların hatırladığı inceliklerden ibaret kaldığı için şair, şiiir dünyasında kendi acısını kendi dile getirir. Cahit Sıtkı ‘kendisi oluş’un ilk biçimi ölüme karşı bir tavır almakla ortaya çıkar. (Korkmaz, 2002: 214) Bu tabî ki şiiir geleneğinin dünyevîleşmesi, bireye dönmesi manalarını da içermektedir.” (Örgen, 2008: 164).

Genel itibarı ile iki temel kol üzerinden takip etmeye çalıştığımız Türk şiiirinde ölüm düşüncesinin din, metafizik, gelenek ve mistisizm üzerinden ilerleyen kanadı için Necip Fazıl Kısakürek şiiiri bir kilometre taşıdır. II. Yeni şiiiri içinde değerlendirdiğimiz Sezai Karakoç’un poetikasındaki Necip Fazıl etkisi ölüme bakış konusunda da görülür. Necip Fazıl Kısakürek’in şiiirinde bilindiği üzere kendi ifadesiyle iki dönem mevcuttur. Şiiirini bireyin iç sıkıntısı olan öte problemi ile verdiği ilk döneminde, ölüm bir sığınma ve kaçış, hayattan tecrit boyutlarındadır. Necip Fazıl’ın; ölümü, hayatın bir değeri ve ölümsüzlüğün başlangıcı olarak gördüğü özellikle 1935 sonrası şiiirinde, onu tasavvufî bir yaklaşımla işleme daha baskın bir niteliktedir. Özellikle “ölmeden evvel ölmeyi anlama” sorusu ile meşguldür ve şiiirindeki anlam iletme kavgası da bunu gösterir. Necip Fazıl’ın özellikle şiiirinin ikinci evresi ile Karakoç’un ölüm karşısındaki problematiğini beslediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Türkiye’nin değişimi içinde gözlenen siyasi ve ideolojik hareketlerin Türk şiiirine ciddi etkisinin olmaya başlaması, Nazım Hikmet’in avangard diyebileceğimiz bir alan açması ile mümkün olur. Elbette ki bu yeni ideolojik söylem ve buna bağlı olarak şekillenen Nazım Hikmet şiiiri ölüm telakkisini de ciddi bir biçimde etkiler. II. Yeni şiiiri içinde ölüm karşısında bir tutunma stratejisi olarak belirlediğimiz ideolojinin kaynağını Sezai Karakoç dışındaki şairler için Nazım Hikmet olarak belirlemek yanlış olmayacaktır. Zira Ece Ayhan, İlhan Berk, Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever yazdıkları ve söyledikleri ile sosyalist dünya görüşüne daha yakın olduklarını belirtirler. Bu ideolojik bakış açısının Türk şiiirindeki etkisi içindeki, Nazım Hikmet olgusu adını zikrettiğimiz şairlerin ideoloji ile buluşma noktasında bir köprü vazifesi görmektedir. Şiiirin ideolojik boyuta girmesiyle, ölüme ait kavrayış ve anlatım da elbette fizik ötesi çağrışım ve kabulü de ortadan kaldıracaktır. Bu anlamda, Cumhuriyet dönemi şiiirimizde ideolojik çıkışın ünlü ismi Nazım Hikmet’in şiiirine bakmak gerekmektedir.

Dünyayı gerçek ve katı bir zemin gerçekliğe hapseden Hikmet için ölüm toplumsal ve toplumcu bir olgudur. Onun için ölüm, ancak zulme karşı bir kanın ortaya dökülmesi motifidir sadece. Bu kaynağını tasavvuf ve inanç gibi metafizik kavramlardan alan ölüm düşüncesinin fiziksel algıya ve dünyaya hapsidir. Üstelik “Hikmet’in *Meşin Kaplı Kitap*’ta dinleri eleştiren, mızraklı ilmihâle saldıran” (Örgen, 2008:165) tutumu II. Yeni’nin adını zikrettiğimiz şairlerinin kutsala saldırmalarının da kaynağını oluşturur.

II. Yeni şiirine kaynaklık etme hususunda I. Yeni’nin ya da diğer adıyla Garip şiirinin ciddi bir etkisi olduğunu söylemek başlangıçta abartılı bir yorum olarak nitelenebilir. Çünkü II. Yeni bir bakıma I. Yeni’nin şiirin çitasını aşağıya düşürdüğü düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. “Garip hareketinin üçlüsü ortak dönem içerisinde ölümü hayatın bir parçası biçiminde işlemişler, fizik ötesi bir durum veya saplantı olarak görmemişlerdir. Bu yaklaşım, kendilerinden önceki şiirin, ölümle hayattan ayrılma ve dünya nimetlerinden uzaklaşma algısının üstüne çıkmaktır.” (Örgen,2008: 166) Ancak II. Yeni şairlerinin metafizik boyut arayışları ve Garip’in metafizik sığınağına hücum etmeleri onları ölümü saplantılı bir biçimde algılamalarına neden olmuştur. Şiirdeki basit söyleyişler yerine imgenin sınırlarını zorlamak bu tepkinin omurgasını oluşturur. Fakat tüm bunlara rağmen Garip şiirinin II. Yeni’ye armağan ettiği en önemli kavram elbette ki “ironi”dir.

II. Yeni ile aynı zaman dilimi içinde ürün veren Attila İlhan kendi şiiri ile II. Yeni şiiri arasındaki çizgiyi kendisi belirler. Ve ölüm algısını toplumcu gerçekçi çizgi içerisinde “sinematografik biçimler oluşturur. Onun şiirinde, karanlık sokaklarda, yağmur altında siyasal sistemle uzlaşamayan kahramanların ölümü romantik bir biçimle oldukça fazla yer kaplar.

Bu dönem içerisinde Şiirlerine seçtiği temalarda toplumsal bir kaygı taşımayan, kendi duygulanışlarını dile getirip (Önertoy, 2006: 3) bireysel manada hayata tutunmayı ve Türk şiirine öğreten Cahit Sıtkı Tarancı’dır.

Tüm bu duraklara uğrayıp, dönemlerin birikimini sırtında taşıyan ölüm düşüncesi modernizmin retorik, siyasal ve sosyal problemlerini II. Yeni şiirinin üstüne ykar.

BİRİNCİ BÖLÜM

II. YENİ ŞİİRİNDE ÖLÜM DÜŞÜNCESİ

Ölüm, insanın yaratılışı ve düşüncesinin var oluşu ile varlığı zorunlu bir biçimde ortaya çıkan kaçınılmaz bir gerçektir. İlkel toplumdaki günümüze kadar değişmeyen ve bu değişmezliğiyle insan zihninin de kesin kabullenişler yaratan ölüm karşısında geliştirilen stratejiler ölüm gerçeği değişmese de ciddi değişiklikler göstermektedir. Genel itibarı ile ilkel toplumların ölüm karşısında geliştirdikleri kabullenici tutum modern toplumlara göre daha uzlaşıcıdır. Ölümü içselleştirme konusunda bu tutum ilkel toplumlara oldukça geniş simgesel bir alan yaratmıştır. Baudillard'ın değiş tokuş olarak adlandırdığı ölüm ötesi ve yaşadığımız dünya arasındaki zar, geçişe müsaade eden bir özelliğe sahiptir. Öte dünya ve bu dünya arasındaki geçişin bu denli kolaylaştırılmış olması ölümlerin bu dünya ile iç içe algılanmasına olanak tanımıştır. Baudillard'ın modern gettoların ilk örneklerini mezarlıklar olarak tasvir etmesi, modern dünyada mezarlıkların şehirlerin dışına atılmış olması modern insanın ölüm karşısında ilkel toplumlara göre daha korku dolu bir tavır olduğunu salık verir. Varlığını inkar edemediği bir olguyu yok saymak tozları halının altına gizlemek gibi modern bir tutumdur.

Eski Yunan'da "stics" nehri ile simgeleştirilen Hades'e gidip gelmek için kendi Herakles'ini yaratan kolektif bilinçdışı; ölümsüz kahramanlarını ve mitlerini akıl karşısında yitirirken savaş açtığı ölüm karşısındaki ilk yenilgisini de almıştır. Nitekim eski Yunan akıllı kolektif bilinç için bir somutlaştırma dönemidir. İnsanoğlunun o güne kadar elde ettiği mistik ve soyut birikim, tanrılaştırılma aracıyla somutlaştırılmıştır. "Ölüm" de bu mistik birikimin köşe taşlarından biri olarak mitik dünyada yerini bulmuştur. Yunan'ın ölüm karşısındaki ilk stratejisi fikir nüvelerini içine yerleştirdiği tanrı bedenlerini ölümsüzleştirerek fikrin ölümsüzlüğüne doğru bir yol açmak olmuştur. Bu Avrupa'nın akılcı düşüncesinin bulduğu ölümsüzlük iksiridir. Bugünün modernlerinin ölümü simgeleştirip ona ölümsüz ruh üfleme çalışması köklerini Yunan akılcılarının bahsettiğimiz tavrından alır. Tek fark, "ölümün ortadan kaybolma numarası"nın (Bauman, 2000: 227). Yunan da Tanrı kılığına girmesi; modern dünyada ise hastalık, sigara, kötü şans vs. gibi kendine renkli elbiseler uydurabilmesidir. Çünkü "doğal ölümün tarihi, ölüm karşısında verilen mücadelenin tıbbileşmesinin tarihidir. Ölümün tıbbileşmesi aracılığı ile sağlık hizmetleri diğer tüm inançları dışlayan bir

dünya dini haline getirilmiştir. Bu dinin kuralları zorunlu derslerde öğretilir. (İllich, 2004: 40). Şairler bu algı tarzına meylederek oluşturdukları şiirlerde tıbbi gözetim altında öleceğimiz gibi bir beklenti oluşturduklar için her ölümü zamansız ve gereksiz olarak anlamlandırırılar. Süreya'nın "Üstü Kalsın" şiirindeki "Her ölüm erken ölümdür." ifadesi modernlerin tıbbi ölüm algısını ifade etmesi bakımından önemlidir. Karakoç dışındaki II. Yeni şairleri, ölümü fiziksel bir algı alanı üzerinden okuduklarından, ölümün tıbbi tarafı bu şairlerin şiirlerinde sezilenebilir.

Şairler ölümün numaralarına karşı toplumların ürettiği sözel karşı koyma biçimlerini vücuda getirmek gibi bir görev de üstlenir. Cemal Süreya ve İlhan Berk ölüm karşısında nesnelere ve kelimelerden örülmüş bir set çekme çabası içindedir. Süreya'nın:

*"Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım."*

(S.S, Kanto: 15)

Yaşamın bir şartı olarak sevgilinin bir organının – bu organın göz olması hem estetik bir yön oluşturmakta hem de gözün yaşamsal bir belirti içermesi bakımından fiziksel dünyayla bağlantı kurulmasını sağlamaktadır- herkeste yaşaması "veda"lardaki ölüm düşüncesi gibi nesne-beden üzerinden aktarılarak sonsuzluk ve ölümsüzlük kazanmaya çalışan estetik bir çabayı hatırlatmaktadır. Bu tavır, dikkatli bakılırsa organ naklinin modern dünyada bir iyilik olarak kabul edilmesi ya da, ölen bir yakınının elbiselerini saklama- giyinme gibi tavırlarda kendini gösterir.

İlkel aklın uzlaşımçı kimlikleri sayabileceğimiz ölümsüz kahramanların yitirilmesi ile mistisizmle oluşturduğu uzlaşımçı tavrı da kaybetmiştir. "Toplumların küçük kominal guruplardan büyük sanayi toplumlarına kadar yaşanan kültürel değişim dönüşüm sürecinde ve kişilerin bu süreç boyunca toplumdaki statülerinde önemli farklılaşmalar değişimler de oluşmaktadır. Bu farklılaşmada kolayca gözlenebilen boyutlardan birisi, kişinin bir nevi yalnızlığa yönelmesi, başka bir deyiş ile çok az sayıdaki küçük birkaç arkadaş ve aile grubu içinde sıkışıp kalmasıdır. Ölüm olgusunun da kişiler arasındaki yakın ilişkilerin köy, kasaba gibi büyük gurup ilişkilerinden günümüzde çok küçük aile veya birkaç dost gurubu ilişkilerine dönüşüp Sıkıştığını açıkça görmekte ve yaşamaktayız. Ölümle beraber oluşan kültürel kurumlaşma da

kişinin toplumsal statüsünün kazandırdığı boyutları göz ardı edersek, çağımızda olayın sadece çok yakın birkaç kişiyi etkileyen, nerede ise görünmez algılanmaz bir kültürel kurumlaşmayı oluşturur duruma geldiğini söyleyebiliriz. “Oysa henüz birer sanayi toplumu haline gelmemiş, nüfus yoğunluğu büyük boyutlara ulaşmamış guruplardaki kültürel kurumlaşmalarda törenler ve davranışla olaydan farklı boyutlarda etkilenmektedirler. Yardımlaşma, acıya ortak olma yeni sorunlara ortak çözümler arama gibi konular tüm gurubu yakından etkilemekte olduğundan ölümü daha farklı boyutlarda değerlendirme, kabullenme, acıyı paylaşma, korkuya daha rahat yenilme mümkün olmaktadır.” (Erden,1998:114). Mitini yitiren modern insan yalnızlaşmakta ve ölüm karşısındaki kolektif mücadelesini ya da uzlaşma çabasında tek başına kalmaktadır. Kolektif tavrın yitirilmesi ölümü bireyselleştirmekte ve ölümün verdiği acının birey üzerindeki etkisini arttırmaktadır.

Modernlerin yalnızlığının ölümün etkisini artırması II. Yeni şairlerinin şiirlerinde farklı kullanımlarla ortaya çıkar. Ece Ayhan’da agresif ve sert siyasi söylemle bütünleşir. Cemal Süreya’da ironik bir söyleme bürünür. Turgut uyar’da sonsuz bir huzursuzluk, Edip Cansever’de hümanist bir kimlik kazanır. İlhan Berk’te kelimelere ve doğaya totemizme ulaşacak kadar korkunç bir bağlılığa iten mateyalist bir boyuta ulaşır. Öte yandan kaynağını İslam mitolojisinden ve mistisizminden alan Karakoç şiirinde başlangıçta ölümle yüzleşip sonra ölümsüzlüğe ulaşan bir kabullenişin şiiri vücut bulur.

1.1. Ölümsüzlük İstenci ve Kalıcılık

İnsanoğlu için, dünyayı anlamlandırma süreci içerisinde karşılaştığı en çetin sınav belki de ölümlülüktür. Ölüm düşüncesini sırtında taşıyan ve de taşıdığı yükün farkında olmak gibi bir zorluğun da içinde olan insanoğlu, düşünerek yenediği ölümün bir nevi tutsağıdır. Zira “ölüm fenomeni hiçbir zaman çalınmamıştır, sadece miras bırakılmıştır.”(Bloom, 2008: 165). Bu yüzden ölüm fenomeninden de kurtulmak mümkün değildir. İnsanoğlunun düşünsel macerasında en büyük silahı olan aklın da çaresiz kaldığı bir durum içerisinde ölümü düşünmek insanoğluna korku ve teslimiyet gibi seçenekler sunar. Zira ölüm fiziksel dünyanın olduğu kadar “aklın da en büyük yenilgisidir.”(Bauman, 2000: 17).

Ölümü tanımlamak her ne kadar olanaksız gibi görünse de biz dolaylı bir

tanımlama girişiminde bulunacağız. Adına yaşam dediğimiz ve yeryüzünde geçirdiğimiz zaman ve algıların bütünüün tersten okuması olarak adlandırılabilir bir tanımlama girişimi bize ölüm konusunda ufuk açabilir. Çünkü “ölüm varlığın mutlak ötekisidir.(Bauman, 2000: 11). Ve hayatla karşılaştırmalı olarak ancak anlamlandırılabilir. İnsanoğlu için ölüm doğrudan tecrübe edilebilecek bir olgu değildir. İnsan, ancak etrafındaki bir “öteki”nin ölümü üzerinden ölüm hakkında düşünce üretebilir. Şairlerin toplumların sinir uçları olduğu düşünülecek olursa şairlerin ölüm ya da “ötekinin” ölümü hakkındaki ifadeleri önem kazanacaktır. Çünkü “Her şair (ne kadar “bilinçsizce” de olsa) ölümün zorunluluğu bilincine karşı diğer insanlardan daha güçlü isyanla başlar.”(Bloom, 2008: 51). Bu isyan şairin elinde estetik bir hüviyete büründüğünde açıklanma ihtiyacı doğar. Zira edebiyat ve sanat kaynağını yaşamdan alır. Yaşam ise ölümün tersten okumasıdır.

Tarih boyunca insanlar tarafından ortaya konulan sanat eserlerinin hepsinin insanoğlunun varoluş problemiyle yakından ilgisi vardır. İnsanoğlu; yeryüzünde yaptığı değişiklikleri kendinden sonraki nesillere bir belge olarak sunar. Yaşadığının ve var olduğunun bir belgesi olarak mağara duvarlarına resimler çizer, heykeller yapar ya da şiir yazar. İnsanoğlunun bir iz bırakma eğiliminin temellendiği nokta elbette ki ölüm ve ölümsüzlükle ilişkilidir. Çünkü insanoğlunun yeryüzündeki yaptığı her türlü değişiklik olarak adlandırabileceğimiz kültür; “yaşamın kendi başına şiddetli ölçüde özlediği kalıcılığın peşindedir. Ölümlülüğün farkındalığı kültürel yaratıcılığın başlıca koşuludur.”(Bauman, 2000: 13). Şiir de yazılı ve sözlü kültürün en kadim öğelerinden biri olarak insanın kalıcı olma istencinin önemli bir vesikasıdır. Bu anlamda şairin ölümsüzlük istencini şiirine yüklediğini söylemek abartılı bir yorum olmayacaktır.

Ece Ayhan “II. Yeni” olarak adlandırılan şiir akımı içerisinde değerlendirebileceğimiz; fakat gerek şiirleri gerekse yaşam tarzı ile “marjinal”olarak tanımlanabilecek bir şair. Bu açıdan ölümle ilgili şiirleri ve düşünceleri oldukça farklı düzlemler üzerine kuruludur. Kendi ifadesi ile tüm ideolojilerin dışında değil “karşısında olmak”, yaşam ve ölüm arasındaki çelişkili durumu şiirleştirmesi noktasında da oldukça girift bir portre sunmaktadır.

Ayhan’ın ölüm karşısındaki duruşu; daha çok yaşam karşısındaki duruşuyla anlam bulur. Zira o hayatı tanımlarken “*Senin geride bıraktığın ölmüş bir hayat.*”(B.Y.S: 21) ifadesini kullanır. Bu ifade bizim “yaşamın tersten okuması” olarak tanımladığımız ölümü anlamlandırma girişimimize yaklaşır niteliktedir. Yaşamın

kaçınılmaz sonu olduğu bilgisi ile ölüm odağa alınarak yapılmış bir hayat tanımı; hayatın Ayhanca yok oluş korkusu ile eşleştirildiği izlenimini vermektedir. Bu, Schopenhauer'ın “Yaşamın ölümden alınmış kısa vadeli bir borç” sözlerini anımsatır niteliktedir. Tıpkı Schopenhauer gibi Ayhan da ölümlü bir hayat karşısında umutsuzluk, kaygı, korku gibi damarlardan beslenen bir karanlık yaratır. Ayhan'ın şiirlerindeki “ölüm “ kavramının felsefi tabanının karamsar ve yok oluş eksenli oluşu, ölümün bir varoluş problemi olarak algılanmasına yol açar.

Ece Ayhan, ölümle ilgili düşüncelerini düzyazıya yaklaşan bir üslupla açıklar. “Sivil Bir Şairin Ölümü” ve “Askeri Bir Şairin Ölümü” şiirlerinde sistemden kopup “tabiat”a karışmış insanı, gerçek insan olarak betimler. Onun için sisteme adapte olmak bir nevi ölümdür. Gerçek yaşam “tabiat” olarak adlandırdığı tüm ahlakî, dini ve siyasi kurallardan öte insan doğasıdır. Tüm sistemleri ve buna bağlı olarak oluşan tüm düşünce tarzlarını “sarışın” olarak niteleyen Ece Ayhan gerçek şairi ise “karaşın” olarak niteler.

Ayhan'ın fiziksel manadaki ölüm kavramını adlandırılışı da olağandan farklı bir alana yönelir. İnsanoğlunun ölüm gibi çözümsüz bir problem karşısındaki temel çözümlene stratejisi metafizik bir alana yönelirken Ece Ayhan'ın bu konudaki çözümlene girişimleri oldukça sekülerdir. Hıristiyanlık, Hinduizm, ve İslamiyet'in ölüm ve yaşam üzerine kullandığı terimler Ece Ayhan'ın şiirlerinde çok sık bir biçimde yer bulur. Fakat kullanılan “veda”, “requiem” gibi kavramlar Ece Ayhan'ın dili bozup yeniden yapma anlayışından nasibini alarak yeni anlamlar ve çağrışımlar yüklenirler. Bu dili bozma eyleminin en çarpıcı olarak kullanıldığı kelime “cehennet” kelimesidir. “Mor Külhani” ve “Desdemona-Othello” şiirlerinde geçen cehennet kelimesi dil alanındaki muhalefeti gösterdiği kadar Ayhan'ın dini ölüm algısı karşısındaki ironik tavrını da ortaya koyar.

“ Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal ağabeyler!”

(B.Y.S, Mor Külhani: 124)

“ İşte ancak o zaman belki

Bir palavrayla avunmak istemediğim için

“cehennet!” diye fırlama fırlama sabuklardım.”

(B.Y.S, Desdemona-Othello: 254)

Ece Ayhan'ın ölüm düşüncesini odağa yerleştirdiği tüm şiirlerinde, dinlerin ölüm algılarından farklı olarak “ölümü inkâr”, “ölümle dalga geçme”, “kutsala saldırı” gibi duruş biçimleri gözlenebilir.

Ayhan'ın öncelikle bir şair olarak bilinçli ya da -bilinçsiz bir biçimde- ölümsüzlüğü arayan kolektif sanat ruhunun bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

H. Bloom'un dediği gibi “güçlü ölümler hayatta olduğu gibi şiirde de geri dönerler.” (Bloom, 2008: 201). Onları ölümsüz kılan belki onlardan daha zayıf olan halefleri belki de kendi şairiyetleridir. Günümüz şiirinde Ece Ayhan'ın sıra dışı tarzının kendine bir halef dahi bulamamış olması en azından türünün ender örneği olarak Ayhan şiirinin yaşıyor olmasına ve de kalıcılığına bir kapı aralayacaktır.

Ayhan, şiirlerinde tek tanrılı dinlerin ölüme çare olarak sunduğu “öte dünya” ve “ruhun ölümsüzlüğü” düşüncesinin dahi uzağındadır. Ece Ayhan'ın ideolojisinin ve poetikasının omurgası olan “karşısında” olma durumu dine bağlı olarak şekillenen ölüm düşüncesi etrafında da kendini gösterir. Fiziksel alandan metafizik alana bir köprü olarak niteleyebileceğimiz öte dünya düşüncesi, insanoğlunun inançla var ettiği bir alana tekabül eder. Bu durumda insanoğlu kavrayamadığı hayat ötesini, kutsal metinlerle ilişkilendirir. Tek tanrılı dinlerin ölüm ötesi hakkındaki temel ortak noktası “ölüm”ün mutlak bir son olmadığı ve ölümden sonra yaşamın farklı bir boyutta devam edeceği şeklindedir.

Ece Ayhan, ölümü şiirleri içinde farklı biçimlerde anlamlandır. Bu anlamlandırma çabası içinde Ayhan; hem ilahi dinlerin alanından yararlanmış hem Hint düşüncesi etrafında dolaşmıştır. İlahi dinlerin işaret ettiği ölüm ötesi yaşama dair inancının zayıf olduğu şiirlerde gözlemlenir. Bu bağlamda tıpkı İlhan Berk gibi tanrıtanımaz bir varoluşçuluğu tercih ettiği (Özcan, 2009: 51) açıkça gözlenir. Bu seçim, şiirlerde yaşamla kurulan bağların daha sıkı olmasını sağlamıştır. Yaşama bağlılık, ölüme neden olabilecek her türlü durum karşısında şairde şiddetli bir direniş düşüncesi geliştirir. Ece Ayhan'ın uslanmaz muhalifliği ve marjinalliği ölüm karşısında geliştirdiği yaşama stratejileri ile ilgilidir. Bu yaşama bağlılık stratejisi, öte dünya düşüncesi yerine Hint düşüncesinde beliren “reenkarnasyon” inancı ile Ece Ayhan şiirinde kendini gösterir.

“Vedhalardan Birinde” adlı şiirinde, öncelikle ölüm karşısında yaşama tekrar dönüş sonrasında da kutsala (ilahi dinlerin kutsal saydıklarına) saldırı düşüncesi

sezilmektedir. Tanrı kelimesinin “küçük” sıfatı ile nitelenmesi ve “ben görmemiş olayım” ifadesi ironik bir tavır üzerinden ölümün yok sayılması olarak nitelenebilir. Nitekim “nasılsa tanımadığım bir toprakta öleceğim” şeklinde devam eden şiirde tek tanrılı dinlerdeki, insanın ölümle sınanması gerçeğini reddedişin bir göstergesi olarak telakki edilebilir. Şair dünyayı ve “toprağı” Tanrısal bir anlayışla tanımlamadığını belirterek “ölümle sınanmak”tan kaçma eğilimindedir. Bu durum yaşadığı âlemin – toprağın- sahibinin Tanrı olmadığı düşüncesi ile belirli kurallara bağlı bir yaşamdan -ve ölümden- kurtulma imkânını şaire vermektedir.

“Vedhaların Birinde

-Kumarcı Musa

Vedha'lardan birinde Musa kumar oynuyor

Peygamberlik bir meslek oldu

Bozuk radyo ne demişti ağustosta

(Ben karımın fotoğrafını isterim sizden)

Dördüncü duvarda ben bulunuyorum

Vedha'lardan birinde bir küçük tanrı

Küçük işler için

(Ben görmemiş olayım)

Nasılsa tanımadığım bir toprakta öleceğim

Burada sakal uzatıp

Taranmış saçlarıyla

(Siz kendinizin kaçınıcı peygamber olduğunuzu sanıyorsunuz)

Hangi rejim için

(O kadar çabuk değişiyorlar ki)

Birinci katları dinamitlenmiş evlere benzer yıkılıveririz

Sokak başlarında görür ve fotoğraflarını çekeriz

(Vedha sana ne dedi)

(Dedi ki)”

(B.Y.S, Vedhalardan Birinde: 13)

Şiirde, tek Tanrılı inançların “peygamber” kavramının reddi ve peygamberliğin bir mesleğe dönüştüğü fikri ölüm ve yaşam düşüncesini ilahi bir kavrayış tarzından

uzaklaştırıp daha seküler bir alana taşınmaktadır. Ölümden sonraki hayatın metafizik bir düzlemde değil; Hint felsefesinde olduğu gibi yeniden dünyaya geliş, reenkarnasyon gibi kavramlar üzerinden algılandığını göstermektedir. Bu da şiirin başlığının neden “Vedalarından Birinde” olduğunun ipuçlarını vermektedir.

Vedhalarda ifade edilen ölüm düşüncesi tek tanrılı dinlerden farklı olarak, yeniden dünyaya geliş de içerir. Vedhalarda ölüm ötesi “ Nasıl ki tırtıl bir yaprağın ucuna geldiğinde başka bir yaprağı yakalar ve kendini oraya taşırsa, işte aynı şekilde ruh da, bedeni bedeni terk ettikten ve bilgisizliği deride bıraktıktan sonra yeni bir başlangıcı yakalar ve kendini oraya taşır.”(Ökten,2010: 55) şeklinde ifade edilir. Ayhan’ın şiirlerinde Hinduizmin ölümle olan ilişkisi sadece “Vedha” ismiyle değil yeniden dünyaya geliş düşüncesi ile de kendinin gösterir. Ayhan’ın Denize Döktüğümüz Şarkılardan” şiirinde reenkarnasyon düşüncesi ironik bir biçimde şöyle dile getirilir:

*“Ben kostak bir delikanlıyken
Döverdim karımı
Aman aman
Şimdi yaşlandım
Karım beni dövüyor
Aman aman
Hayatın zorluklarını
Birlikte karşılıyormuşuz.”
Lafta
Aman aman
Bir dahaki gelişte dünyaya
Karımı dövmeyeceğim vallah billâh”*

(B.Y.S, Denize Döktüğümüz Şarkılardan: 253)

Özellikle son iki dizede ruh göçümü açıkça ifade edilmiş; son dizedeki “vallah billâh” ifadesi ile de İslami argümanların ironik bir tarzda kullanımı Ayhan’ın Hinduizm’i ve İslam’ı şiirinin temelini koyacak kadar ciddiye alma gereği duymadığını gösterir.

Ayhan’ın ölüm anlayışını ne Hint Düşüncesi ne de ilahi dinler tam olarak ifade edebilir. “Bilinç” ve bilincin yok oluşu üzerine temellenen ölüm düşüncesi bir bakıma

Ayhan'ın fiziksel ölüm ve sonsuz yok oluş fikrine odaklanır. Schopenhauer, “Ölümler birlikte bilinç de kaybolmaktaysa da bilinci ortaya çıkartan ve devamını sağlayan şey yok olmamaktadır. Yaşam sona erse de onda kendini tezahür eden bir yasanın ilkesi olmalıdır.”(Ökten, 2010: 15) derken Ece Ayhan'ın da tek tanrılı inançları öteleyen ölümsüzlük fikri bu sözlere yaklaşır. Sivillik onun için Schopenhauer'ın bahsettiği yasanın kendisidir. İnsanoğlunun ölümsüzlük fikrinin en önemli somutlamalarından biri olan “devlet” fikri –bununla birlikte Osmanlı'yı ve geleneği ifade eden Devlet-i Ebed Müddet- Ece Ayhan tarafından reddedilmekle kalmamış, onun nefretine de maruz kalmıştır. Onun için sonsuza dek kalacak ya da kalması gereken tek şey devlet değil “sivilliktir”.

İnsanoğlu ölümle mücadele edilemeyeceği, başa çıkılamayacağı, üstesinden gelinemeyeceği ve itiraz edilemeyeceği hakikati karşısında, ölüm gerçeğini idrak etme ve algılama biçimine, yön verme eğilimlerini geliştirmeye çalışmıştır. Ölümün farklı biçimlerdeki bütün yorumları aslında ölüm gerçeği karşısındaki çaresizliği ortadan kaldırmaya, korkuyu gidermeye ve acıları dindirmeye yönelik girişimlerdir.” Ölümü algılama boyutunda kültürlerin, dinlerin, felsefelerin ve çeşitli öğretilerin değişik açılımlar sergilediği bilinmektedir.”(Yazar, 2009: 465). II. Yeni şairleri de bu açılımlarda derledikleri “malzemeyi bilince taşıyıp estetize ederek şiirlerine taşımışlardır.”(Alper, 2008: 33).

II. Yeni'nin başat şairlerinden kabul edebileceğimiz Cemal Süreya'nın şiirlerinde ölüm teması öncelikle dini bir ölüm algısı çerçevesinde şekillenmez. Ölümün metafizikle bulunduğu nokta daha çok bilinçaltı ile ilgili süreçlerde karşımıza çıkar. Süreya öncelikle ölümü yeni bir dünyanın başlangıcı olarak görmez. Ölüm onun için bir sondur. “Ölümü bir son ve bir yok oluş şeklinde tasavvur eden kişiler, böylece bu dünya nimetlerine sınıksız sarılarak, dünyadayken bütün hazları yaşamaya ve tatmaya çalışırlar. Ancak bu hazların yaşanılması zaman zaman kişinin yakınlarının ve sevdiklerinin ölümüyle ertelenmektedir. Ölümü bu kadar trajik yapan da ölen kişinin ardında bıraktığı hatıralar ve boşluklardır. Bu durumda kişiye acı veren de ne zaman, nerede ve nasıl yaşayacağı kendi ölümü değil, sevdiklerinin ölümü olmuştur.”(Solomon, 2006:296). Bu yüzden dünyaya ve yaşamaya bağlılık Süreya'nın şiirlerindeki ölüm algısının omurgasını oluşturur.

Süreya'nın "Kanto" şiirindeki

*"Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım.
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım."*

(S.S, Kanto:15)

Dizelerinde sevgilinin yaşamının devamı için gözlerin kullanılması fiziksel bir varoluşun öncelendiğinin göstergesidir. Yaşamının şartı olarak sevgilinin bir parçasının tüm evrende parçalar halinde yaşaması bize "Veda"lardaki tenasüh inancını hatırlatırken, ölüm ötesinin ve metafizik bir boyutun olmadığı inancını da söyler. Bu fiziksel tamamlama isteği Süreya'nın ölümü de ölümsüzlüğü de metafizik daire dışında algıladığının habercisidir.

Dünyevi hazları ve erotizmi şiirinin içinde sıklıkla kullanan Süreya için ölüm kaçınılması gereken bir olgudur. Ölüm temasını şairin metafizik bir algıdan ziyade soğuk ve gerçekçi yüzüyle işlemesi biraz da Süreya'nın yaşamı ile ilgilidir. Zira O, ölümü şiirlerinde işlemekten önce ölüm gerçeğini bizzat yakınlarını kaybederek yaşayan bir şair olarak karşımıza çıkar. Kardeşini dört, annesini yedi, babasını da yirmi altı yaşında kaybetmiştir. Ölümle gelen bu eksilme duygusu, onun ailesine ve dostlarına sınımsız sarılmasına sebep olmuştur. Eşi Zuhul Tekkanat'a yazdığı mektupta, ona ve oğlu Memo'ya olan düşkünlüğünün sevdiklerini kaybetmekten kaynaklandığını yazar (İlhan, 2009: 472). "Anam sürgünde öldü, babam sürgünde öldü. Memo'ya ve sana duyduğum sevgide bu ölümleri de, bu köksüzlükleri de değerlendirmelisin." (Süreya, 2005: 85). Bu anlayışla ortaya çıkan ölümden kaçışı; ölüm hakkında şairin bakışını en net ifade eden "Ölüm" şiirinde açık ve net bir biçimde anlayabiliyoruz.

*"Ölüm geliyor aklıma birden ölüm
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum"*

(S.S, Ölüm:210)

En açık anlamıyla bu şiirde "Bu dünyadan ayrılmak, kopmak istemeyen Şair, hayat ağacına sarılarak ölümsüzlüğü istemektedir." (İlhan, 2009: 478). Ağacın, bu dünyada reel manada yaşamı ve canlılığı en açık ve ilkel bir biçimde ifade edişinin yanında; anne, doğurganlık, rahim, koruyuculuk gibi mitolojik ve psikanalitik anlamları düşünüldüğünde ölüm algısının hazzın sona erişinden kaçışı simgelediği ortaya

çıkacaktır.

Canlılar için en kuvvetli dürtü hayatta kalma istencidir. Yemek yemek, su içmek dış tehlikeler karşı kendini savunmak, tıp vs...gibi kavramların temel çıkış noktası yaşama tutunma istencidir. Fakat şairler için bu fiziksel savunma mekanizmasından öte yaşam estetik bir düzlem içinde hayat bulur. Şair canlılık tabakasının ardına ulaşmak için ölüm ötesine metafizik atılımlar yapar. Bu atılımları duygusal yöntemler kullanarak gerçekleştirir ve ona estetik bir boyut katar. Bu şairi yüceleştirir, ölümsüzleştirir. Yaşama tutunmak için yemek yemekten daha asil bir yol bulma çabasında olan şair, fiziksel devamlılığın ötesine aşk, onur, güzellik gibi köprüler kurarak ölümsüzlüğe ulaşmaya çabalar. Süreya'nın "Düello" şiiri ölümüne oynanan bir oyunda değişim değerinin "aşk" oluşu ölümü daha onurlu kılmak için bir yöntemdir. Süreya'nın bu şiirdeki tutumu Divan şiirindeki âşık-maşuk rakip üçlemesinde aşğın maşuk uğrunda ölümü göze almışken sevgilinin rakibi tercih edişindeki acıyı hatırlatır:

*"Bir düelloda
Daha büyük bir şey vardır
Ve daha acıdır bu
Ölümden de ölüm korkusundan da
Bakarsın en güvendiğin kişi
Karşı tarafın şahidi olmuş
İşte acıdır bu da
Ölümden de ölüm korkusundan da
Daha da acısı vardır ama
O da sevdiğin kadının
Karşı tarafı ziyaret etmesidir
Bu bir nezaket ziyareti de olsa
Düello gerçekleşmemiş de olsa
Acıdır bu
Ondan da ondan da
Daha da acısı
Kılıcın elinde
Alnında bir tutam güneş
Kalakalıyorsun ortada"*

(S.S, Düello: 157)

II. Yeni'nin içinde hayata, šiire ve dünyaya bakış noktasında müstesna bir yere sahip olan Sezai Karakoç'un ölüm ile ilgili tasavvurlarını açıklarken fiziksel bir ölüm algısından İslam inancı ile şekillenen aşkın bir ölüm tasavvuruna yöneldiği görülür. Başlangıçta aşk ve acı üzerine şekillenen Karakoç'un šiiri kat'i bir iman šiiri olarak gelişir. İslam inancı çerçevesinde gelişen bu şiir anlayışı içinde aşk, kadın ve ideoloji bir iman dairesi içerisinde vücut bulur. Fakat onu bu bağlamda sadece "mistik" bir şair olarak nitelemek de eksiklik olarak telakki edilmelidir. Kaldı ki ölüm "sadece metafizik duyarlılığı olan şairlerin değil tüm şairlerin temel ilgi odaklarından biridir." (Baş, 2011: 39).

Ölüm bizatihi kelime ya da anlam ve çağrışım olarak her Karakoç şiirinde vardır. Hatta şairin tüm şiirlerini bir arda yayınladığı eseri "Gün Doğmadan"ın "Alinyazısı Saati" kısmı, "On Üçüncü Sağanak: Kış Sağanacı, Ölüm"; sonra "Çark Bir Daha Dönecek: Diriliş" olarak nitelemiştir. Ayrıca "Mona Rosa"nın ikinci kısmı "Ölüm ve Çerçeveler" başlığını taşır.. Bunun dışında "Akrebin Ölümü", "Evin Ölümü", "Leylâ Mecnun"un dördüncü bölümü "Ölüm ve Ötesi: Ebedi Diriliş" gibi başlığında ölüm kelimesi, kullanılan başlıklar vardır. Ayrıca birçok şiirinde ölüm kelimesi geçmediği halde ölümü anlatmaktadır. Şairin annesinin ölümü üzerine yazdığı "Yoktur Gölgesi Türkiye'de", ayrıca "Ben Kandan Elbiseler Giydim/Hiç Değiştirsinler İstemezdim", "Anneler ve Çocuklar" "Kapamak İçin Gözlerini" ve "Tahta At" gibi şiirler sadece ölüm temalı şiirlerdir."(Baş, 2011: 39).

Karakoç şiirlerinde ahret inancı ile uzlaşmış bir ölümsüzlük istenci görülürken İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever'de bu uzlaşmazlığın ortaya çıkardığı bir huzursuzluk sezilir. Schopenhauer'in ifade ettiği gibi yaşama iradesinin olumlanması ya da olumsuzlanması tam anlamı ile anlama ve anlamam üzerine kuruludur." (Schopenhauer, 2008: 44). Başlangıçta hayatı ıstırap ve çile olarak gören, hayatın haksızlıklar üzerine kurulu bir canavar olarak algılayan bu şairler daha sonra yaşama sevincine inkılab edecek bir anlayış oluşturmuştur.

Berk'in sürekli değişim üzerine kurduğu poetikasının belirgin özelliklerinden biri de şiiri şairinden ayrı bir yerde düşünmesidir. Berk için şiir, canlı bir varlık anlamını kazanır. "Berk, şiir yazma sürecinde şairin etkin rolünün azaldığını düşünür. Şiir, bu süreçte şairden teknik ya da öz olarak bazı değişikliklerin yapılmasını bekler. Fakat yine de şiir kendi serüvenini yaşar. Şair sadece bir öğrenci konumunda gerekli

emirleri yerine getirir.” (Akgün: 2002: 4). Bu anlayış bize Berk’in şairinden bağımsız ve ölümsüz bir varlık olarak şiiri tasavvur ettiğini gösterir. Onun için şairin fiziksel bir manada ölümünün ya da hayatta olmasının bir farkı yoktur. Onun için şiiri yatay bir düzlemde derinleşmeden akan sonsuz bir nehirdir. Dünya döndüğü sürece şiirde okunan kavramlar okuyucunun zihniyle buluşsun ya da bulaşmasın içlerinde sonsuzluğu barındıran ideal imgelerdir. Bu canlılığı belirtmek için Berk şiirde kullandığı nesnelere sürekli hareket halinde verir.“ Somutlaşmış bir yaşama biçimi olan şiirin yapısı, her şeyden önce dilde” (Özcan, 2009:27) belirlediği için dili bir ölüm kalım alanı olarak belirler Berk. Bunu da fiziksel yaşamın önünde algılar ve yaşar. İlhan Berk nesneleştirdiği yaşam içerisinde gerçek anlamı ile ölüme pek yaklaşmaz ve şiirlerinde ölümden pek bahsetmez. Berk neden şiirlerinde ölüme yer vermediğini ise yine yasama arasındaki bağıntı ile açıklar. Ona göre ölüm sözcüğü soyuttur ve yaşanılan bir şey değildir. Aşk da soyut bir sözcüktür ama insanlar onu yasarlar. Bu nedenle ölümü şiirlerine sokmaz. Bunun bir nedeni de Berk'in yasama başlamasıyla ilintilidir. Berk çoğu zaman çocukluğunu ve gençliğini yaşanması gereken dönemlerde yaşamadığını belirtir. O çocukluğunu ve gençliğini ihtiyarlığında yasar. Bu nedenle de hem ihtiyarlığı hem de ölümü çok düşünmediğini açıklar.” (Berk, B.U.A: 88).

“Turgut Uyar’ın şiir sözlüğündeki ölüm kavramının gelişmesinde ilk durak Garip şiirindeki Süleyman Efendi’yi hatırlatan “Mersiye” şiiridir. Burada ölüm duyarlılığı, acınma hislerinden oluşur. Ancak şairin kendini asıl bulduğu kitabı ‘Dünyanın En Güzel Arabistanı’yla ölüm, o II. Yeni’nin kendi şairine açık ve özel anlamlı tarafıyla belirir. “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur.” şiirinde, “Çünkü ben de ölümlüydüm. Ben, Yekta, bunu pek hoş buluyordum.” (Uyar 2002: 135) dizesi hayatın bir parçası olarak bu duyguyu sıradanlaştırır. Öyle ki bu bakış sonraki şiirlerinde aynı tarzda devam edecektir.”(Örgen:179).

Kötüyü iyi kılmak

Ölüme gülüp geçmek”

(Eşik, Tohum: 65)

İlhan Berk’in bilinçaltında nesneye olan korkunç bağlılığından anladığımız kadarıyla bir ölmezlik istenci vardır. Bu istencin şiirde gün yüzüne çıkması şair korkutan bir durumdur. Zira Berk, bu istencin sonuçta tanrısallıkla, dinle veya inanç

meselesi ile ilişki kuracağına bilincindedir. Bu nedenle bu duygu açığa çıktığında kibirli, korkak, dindar ya da pişman bir şairin şiir yazacağı endişesi ile bu istencini gün yüzüne çıkarmaz. O taviz vermez bir biçimde duygularını gizler. Ölümsüzlük istenci ve ölüm korkusu katı bir biçimde nesnelere ardına gizlenmiştir.

Bu ölmezlik istenci bir başka biçimde “Doğacılık” olarak karşımıza çıkar. Avrupa’da modern çağın başlangıcından itibaren maddeye yönelen ve Tanrı’yı öldüren anlayış; Tanrının yerine insanoğlunu ve onun yaptıklarını ikame edemez. Bu yüzden doğa adında yeni bir Tanrı oluşturur. Kendini sürekli yenileyişi ve huzur vericiliği ile günümüzde de bir din olarak doğacılığın felsefi arka planı oluşmaya başlamıştır. İnsanoğlunun kendi teknolojik günahları ile doğayı kirletmesi karşısında modern insan Âdem’in cennetten kovuluşunu tekrar yaşamaktadır. Bir tanrı tanımaz olarak Berk’in bireysel inancının temelinde Doğa kavramı çok geniş bir yer tutar. Doğanın kendini yenileyişi ve korkunç derecede ilkel oluşu bir gerçeklik olarak ona sarılmayı öğütleyen bir yapı arz eder. İlhan Berk doğanın devingenliğine karışıp onun ölümsüzlüğünden faydalanmak ister. Çünkü onun için doğa saflığı ve ilkelliğiyle yaşamın kaynağıdır:

*“Karşı yola güneş vurdu
Ver elini gökyüzü
Bundan böyle işim gücüm yaşamak
Kötüyü iyi kılmak
Ölüme gülüp geçmek”*

(Eşik, Tohum: 65)

Doğanın her yıl yenilenişi karşısında, şairin kendini doğa ile özdeşleştirilmesi onu bir biçimde ölümsüzlük hissini tatmin ettirmektedir. Kendisi ölüm hakkındaki düşüncelerini, Uzun Bir Adam’da şöyle ifade eder:

“Düşünüyorum da ölüm beni hiçbir biçimde ilgilendirmedi. Ne yaşamda ne de kitaplarda. Ta baştan beri üstünü çizdiğim, sözcüğümün dışında tuttuğum üstüne bugüne değin düşünmediğim tek sözcük.” (U.B.A: 51).

Berk’in bu tavrı ölümü inkâr ya da ölümden kaçış olarak nitelenebilir. Nesnelere ve imgelerin gölgesiyle örtmeye çalıştığı fakat varlığını inkar edemediği ölüm düşüncesi şiirlerde yer yer bilinç üstüne çıkar:

“Kuşla dolu

Damı

Göğün

Gene bu ölüm sözü.”

(A.D, Kuşlar:276)

“Ölüm Büyük” şiirinin parçalarından biri olan bu dizeler, doğanı ve devingenliğin dahi ölüm düşüncesini inkâr edişe yetmediğini gösteren bir portre çizer.

Cansever’in şiiri de nesneye yönelen bir şiirdir. Mistik boyutu öncelenmemiş bir dünya algısı şairi duyuları üzerinden düşünmeye ve şiir oluşturmaya sevk eder. Onun şiirinde beş duyunun katı gerçekçiliği sezilir. Şiirlerinde sıklıkla kullanılan el ve göz kavramları fiziksel algının ötesini arar. Fakat boşlukla karşılaşan el ve göz bir şaşkınlık ve tatmin olmamışlığın sıkıntısını taşır. Bu sıkıntıyı aşmak için bu defa aşk, şehvet ve erotizm devreye girer. Boşluk bu imgelerle dolmayınca Cansever ve Uyar’ın sığınağı olan alkol devreye girer.

Edip Cansever şiirinde ölümsüzlük istencinin en açık biçimde belirttiği nokta “Phoenix” şiiridir. Phoenix, Doğu mitolojisinde Zümrüd-ü anka olarak bilinen ölümsüzlük sembolü kuşun Batı’daki ismidir. Bilindiği üzere bu kuş kendini külünden tekrar tekrar yaratır. Bu mit insanoğlunun bir ülkü uğrunda ölümünün ya da acı çekerek ölümünün ona ölümsüzlük kazandıracağı vaadinin simgeleşmesidir. Cansever vaadi bütün stratejileri ile anlamlandırmaya çalışır: modernizm, cinsellik, alkol, Tanrı inancı, acı, karamsarlık, Hıristiyanlık gibi imgelerin hepsini yakarak, ölümsüzlüğe ulaşmak ister:

“ Orası bir ölümdür şarabımı doyuran

Ölünen yüzler gibi bir bütündür adamlar

Vaftizi gün ışığında bir garip Protestan

Tanrısıyla sevişir; herkes bilir sevişmeyi o kadar

Kim ne derse desin ben bu günü yakıyorum

Yeniden doğmak için çıkardığım yangından.”

(Sonrası Kalır-I, Phoenix:207)

Tragedyalar’la başlayan tanrısal üslup ve ölümsüzlük istencinin bir problem haline dönüşmesine çare olarak bulunan kavram alkoldür:

“ ...

Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık.”

Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün

Biz öylece kalırdık

İmgelerin ve bütün çözüm yollarının bir öte dünyasında

Yani bir gerilimde, her şeyim bir kavram olup aktığı kanımızda

Oralarda

Sevişirken kalırdık

Akarsular alkollere girer kalırdı

Bahklar tanrı, tanrı gerilirdi, kalırdı....”

(Sonrası Kalır-I, Tragedyalar IV Episode:310)

Cansever, Tragedyalarda ölümsüzlüğün kötücüllüğünü fark eder. Ölümsüz bir dünyada hiçbir zevkin anlamı olmayacaktır. Bu sonsuzluktan ve berraklıktan kaynaklanan sıkıcı yapıyı gölgeli hale getirmek için alkole başvurur.

“ Ey alkolden ölenler, büyük ölüler

Ölümlerle yalnızlık arası

O bilinmez ülkeyi şehvetle tüketenler.”

(Sonrası Kalır-I, Tragedyalar -V:324)

Alkolün bu etkisi Cansever’in alkol tutkusunu övebileceği bir zemin hazırlar. Aklın hâkimiyetinden ve gerçeğin acımasızlığından, sıkıcılığın kurtulmanın tek yolu alkol olarak belirlenir.

Edip Cansever, ölümsüzlük vaadinin herkese dağıtılması taraftarı değildir. Bu manada bir az elitist kabul edilebilir. Ölümsüzlük payesini bir ayrıcalık olarak gördüğü için. Herkesin ölümsüz olması durumunu sevimsiz olarak niteler.

Kalıcılık ve ölümsüzlük istenci, dışa vurulması noktasında farklı ideolojik söylemlerin, yaşama biçimlerinin, yazıyı anlamlandırma süreçlerinin etkisi ile çokça ifade edilmese de her yazarın ya da sanatçının sanatı icra etmesini tetikleyen temel unsurdur. II. Yeni şiirinde ölümsüzlük istenci ya da şiir alanındaki yansıması olan kalıcılık, şiirlerde kendini bir biçimde hissettirmektedir. Retorik anlamdaki farklı olma

eyleminden, yeni biçimsel denemelere kadar tüm eylemlerin hedefinin özgünlük ve kalıcılık olduğu bilinci ile yazarların ölümsüzlük elde etmek için hangi stratejiler geliştirmeye çalışıldığı şiirlerden hareketle incelenmeye çalışılmıştır.

1.2. İnanılmayan Bir Bilgi Olarak Ölüm / Yaşama Sevinci

Yaşamın çoğunlukla ölümün varlığıyla anlamlandırıldığı vakidir. Yani hayatı değerli kılan yaşam boyunca edindiğimiz algılarının kuvvetidir. Yaşamı algılama biçimine göre dünyayı bir çile yeri ya da kopulamayacak kadar değerli bir yer olarak anlamlandırabiliriz. Bu anlamlandırma biçimleri dini, sosyal ve ideolojik bakış açılarımıza göre şekillenir. Örneğin Tasavvufi şiirlerin bazılarında öte ve sonsuz bir dünya öncelenirken, dünya “dar-ı bela” olarak adlandırılır. Sonsuz iyilik ve güzellik kaynağı olarak öte dünya belirlenir. Fakat algılara dayalı ve öte dünyayı reddeden bir bakış açısı, yaşadığımız algılar dünyasını önceler ve değerli bulur. Hatta Materlinck’in “ Hayvanlardan daha bilgili olmamız, onlardan daha ıstıraplı olmamıza neden oluyor.” sözü bilincin, yaşamı odağa aldığını ve bu yüzden ölümün daha ıstırap verici bir durum olarak insanın karşısına çıkardığının göstergesidir. Çünkü insan bilen ve bildiğinin bilincinde olan bir varlıktır. Bu bilincin dünya hayatını öncelemesi, dünya yaşamını daha değerli kılmaktadır. Öteyi amaçlamayan ve fiziksel dünyayı önceleyen şairlerin ölümden daha büyük acı duyduğu söylenebilir. Bu tür şairlerin yazdığı şiirlerde “yaşama sevinci” şiirlerin merkezinde konumlanır. Çünkü bir şair için en çelişkili durumlardan biri sahip olduğu bilgiye karşı oluşturduğu dirençtir. Bu direnç bilinçli bir biçimde ortaya çıkmayabilir. Hem şairler için hem de toplumdaki diğer insanların hayal gücünü tetikleyen düşünce, inanılmayan bir bilgi olarak ölüm düşüncesidir. Daha çok bilinçaltı süreçleri ile şiirlerde ortaya çıkan ölüm düşüncesi II. Yeni Şiirinde bilinçaltının bilinçli bir biçimde kullanımıyla oldukça ilginç bir nitelik oluşturur.

“Ölüm "biyolojik olarak yok olma", "bitiş", "yok oluş" gibi olumsuz anlamlardan çok "yaşama anlam katan bir olgu" olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölüm kaygısının yarattığı hiçlik ve bu hiçliğin neden olduğu uyumsuzluk, insanın yaşamı üzerinde daha üst bir bilinç geliştirmesine neden olmaktadır. Uyumsuzluğun bilinci olarak özetlenebilecek bu duygu ve düşünce boyutunda birey, artık ölüme olumlu bir anlam verecek ve yaşamın her an ölümün içinde yeniden oluşmak olduğunu görecektir.”(Türkyılmaz, 2003:116). Ece Ayhan’ın ölüm karşısındaki tutumu hiçlikten başlaması dolayısı ile uyumsuz bilinç geliştirme noktasında bahsettiğimiz düşüncelerle

örtüşür. Ölümü ve yaşamı anlamlandırdıktan sonra şiirlerinde yaşama bağlılık kuvvetle bağlandığı bir duygu olarak karşımıza çıkar:

*“ Kuşlar havada, insan karada
Ölmek istemezler.”*

(B.Y.S, Mor Külhani:162)

*“Biliyorsun; ölüm
Artık ayakta karşılanmıyor, karşılanmaz”.*

(B.Y.S, Mor Külhani:163)

Dizeleriyle genelleştirilmiş bir yargı biçimine dönüştürmüştür. Bu genelleştirme şairin yaşama bağlılığa güçlü bir biçimde inandığını göstermesi açısından ilginçtir. Bu bağlılık şiirlerde çoğunlukla bir mücadele biçimi olarak görülür. İnsanoğlunu hayattan çekip koparmaya çalışan “ölüm” karşısında dünyaya tutunmuş ve onu bırakmak istemeyen tırnaklarını toprağın sırtına geçirmiş bir portre ile çizer şair. Genel itibarı ile şiirlerinde çok sloganik bir dil kullanmayan Ece Ayhan’ın ölüm karşısında genel geçer doğruları ifade eder biçimde kullandığı dizeler yine dünyaya tutunma çabasının kuvvetini gösterir niteliktedir.

Ece Ayhan, şiirlerinde hayatı ve ölümü anlamlandırırken daha çok fiziksel ve algısal bir alana vurgu yapar. Bu da öte dünya düşüncesinden ziyade bu dünyanın önemsendiği manasına gelir. Ayhan yaşama bağlılık ve yaşama sevinci gibi temleri bir mücadele anlayışı içinde anlatır. Bu anlayış bazen “umursamazlık” olarak da karşımıza çıkabilir. “ Herkesin bir gün öleceğinin farkında olan insan, henüz kendine sıra gelmediği için bu duyguyu genellikle umursamaz.” (Çonoğlu, 2007: 151). Kendi ölümünden kaçan şair bazen başkası için yaşama önerileri sunar. Bu da ölümü bir reddediş şeklidir:

“Sen kader ağacı değilsin nedeni bu

Tutkularına bırak kendini

Bir soluk var yaşıyor uzak

Bu, daha ölmemişsin demektir

Önce bitir bu şarkıyı

Bir bardak doldur mavi

*Hiçbiri açmıyor mu seni-
Ve git bu gelmediğin yere
Kurtulamayan--nedeni bu”*

(B.Y.S, Kurtulamayan:22)

Ayhan'ın “Kurtulamayan” başlıklı şiirinde yaşama bağlılığı ve yaşama sevincini “kader” anlayışından bağımsız bir şekilde algıladığı görülür. Hatta kadere bağlı bir yaşam tarzının gerçek manada yaşamaya engel olduğunu vurgular. İnsanoğlunun kaderini bekleyen bir ağaç olmadığını vurgulamak istemesi de bundandır. Kadere teslimiyetin karşısına tutku, soluk, ölmek, şarkı, bir bardak mavi gibi sözcüklerin yerleştirilmesi, kader karşısında yaşamın zevklerini önceleyen bir yaşam anlayışının göstergeleridir.

Yaşama bağlı ve ölümün bir yokluk olarak telakki edildiği bir anlayış içerisinde ölümün acı vereceği muhakkaktır. Ayhan'ın şiirlerinde ölümün ve gece imgelerinin yaşamdan kopmayı ve derin bir korku ve üzüntü ifade ettiği görülebilir:

*“Geceleri Galata'da gülerken bacaklarımız uzamış alıştık artık ölüme
Diyeceğim şu İvan Milinski: ölüm için ayırdık geceleri gülerken
Galata'da.”*

(B.Y.S, Galata Kantosu: 31)

Yukarıdaki dizelerde öncelikle ölümü kabulleniş ve teslimiyet sezilmektedir. Fakat bu teslimiyet “iman” algısıyla şekillenen bir teslimiyetten oldukça uzaktır. Bacakların uzaması daha çok diğer şiirlerdeki kullanımlara bağlı olarak cinsel bir çağrışım yüklenen bir sözcük takımıdır. Bu kullanım tecavüz karşısında teslimiyet şeklinde algılanabilir. Şiirin kalan kısmında ölüm ve karanlık imgeleri birlikte kullanılmış ve gülmenin karşısına yerleştirilerek ölüm ve yaşama sevinci arasındaki çelişkinin yarattığı korku duygusu şiire sinmiştir.

Ölüm insanoğlunun bizzat tecrübesi ile algılanacak bir hal olmadığından insanlar çevrelerindeki ölümler üzerinden ona anlam yükler. Süreya için bu durum şiirlerinde belirleyici bir noktadır. Öncelikle kardeşi Kemal'in ölümü “Bir Kış” şiirinde ölüme bakışını belirler.

*“Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,
Yalnız işitme duyusu kalır ortada.
Asya kentleri yürür dururlar,
Höyükler burnumda hızma.”*

(S.S, Bir Kış: 293)

Şiirde ölümün eşleştirildiği kavramın kış oluşu ölümün melankolik ve boğucu bir atmosfere taşındığını öncelikle haber vermektedir. Ve kışın tabiat için de bir ölüm ve yas manzarası çiziyor olması ölümün yaşam karşısındaki konumunun olumsuz bir çizgide ilerlediğinin göstergesidir. Yaşama “ağaca sarıl”arak tutunmaya çalışan şairin ölümü kış ile eşleştirmesi; fiziksel bir varlık alanı olarak algıladığı yaşam karşısında ölümü bir son olarak tanımladığını gösterir.

Cemal Süreya, bilincinin üst katmanında kendi ölümüne inanmadığını açıkça belirtiyor. Bu zaten kendisi bir ölümsüzlük stratejisi kabul edilebilecek şairliğin göstergesi olarak kabul edilebilecek bir tavidir:

*“ Çocukluğumda bir yakınımın öldüğü bir evde kalamazdım, korkardım.
Ölümden değil (öleceğime inanmazdım), ölünün kendisinden korkardım.”(999.
Gün:32).*

Hayat karşısında romantizme varacak kadar çelişkili bir tutum takınan Cemal Süreya için ölüm gerçek anlamda inanılmayan bir bilgidir. “Hamza” şiirinde C. Süreya inanılmayan bilgi karşısındaki çaresizliği ve bilinçaltı bilinç üstü çatışması sezilebilir.

Hamza

Büyük bir ihtimalle ölmüştük

Şehir kan kıyametti ayaklarımızda

Gökyüzünü katlayıp köşeye koymuştuk

Yıldızlar kaldırımlara dökülmüştü bütün

....

Yaşayanlar unutmuştu bizi

Biz öldüğümüzle kalmıştık.

(S.S. Hamza:25)

Ölümün tam olarak ne olduğunun bilinmeyişi ve oluşuna ve olacağına inanmayışımız Cemal Süreya da “Büyük bir ihtimalle ölmüştük” dizesini ortaya çıkarmıştır. Bu dizenin hemen hemen aynısının İlhan Berk tarafından “Herhalde ölmüştük.” Şeklinde ifade edilmesi ölümün inanılmayan bilgi yönünün ortak bilinçte yer yer ortaya çıktığını bize hatırlatır. Dizede ölüm karşısında Süreya’nın ironik duruşu da sezilmektedir. Şiirin devamında şehir imgesinin bulunuşu ölümün fiziksel manada gerçek bir ölüm olmadığını estetik bir hüviyet kazandığını göstermektedir. Ölüm Süreya’nın şiirlerinde genellikle kendisi olarak karşımıza çıkmaz. Şairin zihnindeki daha çok olumsuz imgelerin ardına gizlendiği bir giysi olarak var olur. Şehrin içinde eriyen şair artık diğer canlılardan farklı bir boyutta şehri anlamlandırmaktadır. Fakat bu anlamlandırma estetik manada özel dizeler ve gökyüzüne yıldızlara yeni bir bakış açısı geliştirmesine rağmen; ölümün bir boyut değiştirme fikri son iki dize ile yerini bir hayal kırıklığına bırakmaktadır. Çünkü canlılık şair için yeterli değildir. O yaşarken dikkat çekmek durumundadır. Ölüden farkını sanatçı bu biçimde ortaya çıkarır. Nitekim son iki dizedeki hayal kırıklığının temel nedeni de budur: *“Yaşayanlar unutmuştu bizi/ Biz öldüğümüzle kalmıştık.”* Dizeleri tıpkı Cahit Sıtkı’nın *“Öldük, ölümden bir şeyler umarak”* dizesindeki gibi, okurunun yerine metafizik bir deneyim olarak ölümü tatmaya çalışan; fakat bunun yaşayanlar ya da okur tarafından umursanmadığını gören şairin trajedisini içermektedir.

Karakoç’un şiir macerasının başlangıcından sonuna kadar bir önyargı olarak İslam’ı algıladığını söylemek gereğinden fazla romantik ve abartılı bir tutum olacaktır. Ondaki yöneliş bir bakıma kendi şiirinde de simgeleştirdiği “Leyla ve Mecnun”daki Mecnun’un yönelişine benzer. Özellikle ölüm tasavvuru başlangıçta inanılmayan bir bilgi olarak oluşurken sınırdıkça metafizik boyuta yaklaşan, yaklaştıkça aşkın bir boyuta yaklaşan bir seyir olarak belirir. Karakoç şiirde ölümle birkaç kez yüzleşir. İlk yüzleşmeden önce özellikle “Mona Roza”da ölüm, inanılmayan bir bilgi olarak ortaya çıkar. Ölüm korkulması ve kaçılması gereken bir durum olarak algılanır. Ölüm kuvvetle ortaya çıkmış ve stilize edilmiş bir “aşk” kavramı ile birleştirilir. Bu bağlamda çok güçlü bir gerçek olarak şiirde gücünü hissettirir:

“Hayat bir ölümdür, aşk bir uçurum.”

(G.D, Yağmur Duası: 10)

Karakoç'un ilk şiirlerinden olan "Yağmur Duası" şiirinde bu dizeyle yaptığı saptamayı diğer tüm şiirlerinde de farklı biçimlerde tekrar eder. Aşkı uçurumla ifade edişi ölüme sebep olan bir yücelik; korku ve heyecanı aynı ifade içinde bütünleştirme çabasıdır. Uçurum ölüm çağrışımının yanı sıra korkulu bir çeliciliği de içinde barındıran bir imge olarak karşımıza çıkar.

"Biri çıkmış gibi boş bir mezardan."

"Ortalıkta ölüm sessizliği var."

(G.D, Yağmur Duası: 10-11)

"Yağmur Duası"nda farklılığını fark eden şairin kendi kaderi ile yüzleşmesi söz konusudur. Kendisini metafizik alana çeken sesin duyulması için oluşturduğu sessizlik düşüncesinin boş mezardan birinin çıkması ile imgelenmesi hem ölümün korkutucu yönünün henüz aşılmadığını göstermesi açısından hem de metafizik alanla bir bağ kurma biçimi olarak algılanması açısından önemlidir.

"Bir bakışın ölmem için yetecek;"

(G.D, Aşk ve Çileler, 15)

"Mona Roza"nın bir bölümü olan "Aşk ve Çileler" genel anlamda Karakoç'un aşk ile ölüm arasında kurduğu dramatik ilişkinin çekirdeğini oluşturur. Daha sonraki aşk şiirlerinde özellikle "Leyla ile Mecnun"da aşkın algılanış biçiminin değişmesi ile bu dramatik ilişki bir "Diriliş" düşüncesin çekirdeği haline alacaktır. Henüz aşkın bir bilgi düzeyine gelmeyen bu ilişkinin romantik ve dramatik yönünün ağırlığını bu dizeler taşır:

"Anlarsın ölümler niçin yaşarmış."

(G.D, Aşk ve Çileler: 16)

Bu dizede bahsedilen yaşayan ölü, ölmüş ve "dirilmiş" birinin umudunu ve ütopyasını taşımaktan ziyade aşkı bir çile olarak algılayan bir bakış sezilir.

“Yarı ölüleri bir korku tutar.”

(G.D, Ölüm ve Çerçevesel: 18)

“Yarı ölü” ifadesi de dirilişe yönelen bir yürüyüşten ziyade aşkın acı veren yolu üzerinden yarı ölü yarı diri bir portreye açılan bir kapının simgesidir.

“Ölüler ki yalnız turnakları var.”

(G.D, Ölüm ve Çerçevesel: 18)

Bu dizelerde ölüm henüz kat’i imanı eden bir düzeyde olgunlaşmış bir imge değildir. Hayat ölümle sınırlandırılmış trajik bir boyut olarak algılanmaktadır. Ölümün bu yüzü “romantik” bir metafizik taşısa da mistik deneyim olarak ölümün algılanması için belki de Karakoç şiiri, annesi için yazdığı “Ötesini Söylemeyeceğim” ve Cezayir’deki Fransız işgali için yazdığı “Kutsal At”ı bekleyecektir. Arada modernizmi eleştirdiği Balkon” şiiri anti emperyalist düşüncenin tabanını oluşturacaktır. Bu şiirlerle birlikte “Diriliş” düşüncesinin ideolojik dayanakları sağlam bir forma bürünürken ölüm de emperyalizmin pençesi altında ezilen İslam dünyasının üzerindeki demir yumruk olarak algılanır. “Ötesini Söylemeyeceğim” bazı araştırmacılarca “tüm zamanların en iyi antikapitalist şiiri (Kurt, 1995: 55)”dir. “Ötesini Söylemeyeceğim” on yaşında Tunuslu bir kız çocuğunun ağzından söylenmiştir. Batı’nın zulmü ve bunun sonucunda gelişen ölüm düşüncesine karşı “çatık kaşlı söylemlerin ifade etmeye yetmeği bir büyük tavır alırsa, sarsıcı bir emperyalizm karşıtlığı bilincine yönlendirmektedir.”(Andı,2010:307). Daha sonra 1957’de yayınlandığı “Kutsal At” şiirinde bu antikapitalist bakış açısını “at” motifi üzerinden anlatırken “ölüm” de bu perspektifte bir anlam bulur:

“Siyah atlar ölür

Al atlar ölür

Cezayir’de atlar ölür

Aşkları unutsak yeridir.

İdealleştirilmiş bir siyasi söylem karşısında bireysel olarak niteleyebileceğimiz aşk duygusu feda edilir. Bu durum, Karakoç’un yüceye doğru giderken toplumsal idealizm uğruna bireysel duyguları feda ettiğini gösterir.

....

Ölüler evlerden

Çıkmaz girer

...

Fransa anlamıyor.

...

Kimse bu ölümlerle

Cezayir’li gibi

Ve Cezayir’li kadar

Ölmedi

Ama Cezayir yaşıyor

...

Ölümü ikiye bölen nehir

Orda akar aşka kine ve zafere.”

(G.D, Kutsal At: 84)

Bu aşamayı da aşan ölüm düşüncesinin, bir sonraki konağı Karakoç’un “Av Edebiyatı” şiiridir. Doğa ile evrensele ulaşan öldürmek eyleminin kötülüğü ideolojiden evrensele yükselir. Bu şiirde öldürülenler, Müslümanlar ya da insanlar değildir. Kuşlar üzerinden öldürme eyleminin haksızlığı evrensel bir boyuta taşınır. Öldüren insanlıktır, ölen de insanlıktır.

Bu uğraktan sonra, tüm bu süreç boyunca içten içe kaynaklı “ba’sübadelmevt” anlayışı “Hızır’la Kırk Saat”ten sonra olgunlaşır ve ölümden sonra diriliş yeniden gün yüzüne çıkar. O zamana kadar ölümün farklı yüzleri ile karşılaşan Karakoç şiiri Hızır’la Kırk saat’te o zamana kadar inşa edilen “yüce” ile yüzleşmesidir. Bu bağlamda Allah’ın “ölüm” için bina ettiği sebepleri Hızır kıssası üzerinden irdeler ve gabya ve ötede duran insan için Allah’ın bildiği ve insanın bilmediği bir iyilik düşüncesini keşfeder. Ölüm de bu iyilik düşüncesi içinde yumuşar.

Ölüm düşüncesinin Sezai Karakoç şiirlerinde biçimsel bir değişikliğe uğraması “Hızır” anlayışı ve Kur’anda Kehf Suresinde anlatılan kıssadan ilhamını alır. Ortadoğu ve Türk Halk inanışlarındaki ölümsüzlük düşüncesi de Hızır ve İlyas (İlya) Mitlerinden bağımsız değildir. Hz. Mûsâ’nın yolculuğunda azık olarak taşıdığı balığın Mecme'u'l-Bahreyn’de denize dalıp kaybolması, bazı rivayetlerde ve çeşitli İslâm milletlerinin

folklorunda, bu arada Türk folklorunda da bu suyun âb-ı hayat olduğu, ölüleri bile canlandıran, içenleri ölümsüzleştiren bir hayat iksiri olduğu şeklinde izah edilir.

Hızır, Hz. Mûsâ döneminde yaşamış ve peygamber olması kuvvetle muhtemel, hikmet ve ilim sahibi bir şahsiyet olarak bilinir. Kur'ân-ı Kerîm'de, Hızır (a.s.)'ın isminden açıkça bahsedilmez. Ancak Kehf Sûresi'nin 60-82. âyetlerinde yer alan Hz. Mûsâ ile ilgili kıssadan "Katımızdan kendisine bir rahmet verdiğimiz ve kendisine ilim öğrettiğimiz kullarımızdan bir kul..." (18/65) diye sözü edilen şahsın Hızır (a.s.) olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü bizzat Peygamber Efendimizden gelen sahîh hadislerde bu şahsın Hızır olduğu açıkça belirtilmiştir. "Hızır'la Kırk Saat" bir bakıma Karakoç'un ölümsüzlüğe daha doğrusu "Dirilişe" doğru giden yolunda aşkın bilgiyi keşfettiği şiiirdir.

*"İrmakta yıkandım
Ölümsüz çamaşırlar giydim."*

(G.D, Hızır'la Kırk Saat: 176)

Aşkın bilgiye ulaşmanın yol haritası olarak Hızır figürünü seçmiş olması, ona İslami bir kaynak üzerinden ilerleme seçeneğini sunar. Bu düşünce etrafında ölümsüzlüğün ruhun ölümsüzlüğü ile ilgili olduğu düşüncesi onun zihninde netleşir. Bu dünyada karşılaştığımız zorlukların ya da algılayamadığımız korkuların art alanında iman düşüncesi ile anlam bulması önemlidir. Zira "Hızır aleyhisselâma verilen ilmin mahiyetini anlayabilmek için Musa (a.s.) ile olan yolculuğunu Kur'ân-ı Kerîm kısaca şöyle anlatır: Hızır (a.s.), yolculukta karşılaştıkları olaylara Musa peygamberin sabredemeyeceğini kendisine hatırlatmış ve O'ndan sabır için söz almıştır. Önce deniz sahilinde, yolculuk için bir gemiye binmişlerdi. Hızır (a.s.) bir balta ile gemiyi delince kaptan tamir için geri dönmek zorunda kalmıştır. Musa (a.s.) sabredemeyip şöyle demiştir: "Gemiye, yolcularını boğmak için mi deldin? Doğrusu çok kötü bir iş yaptın" (el-Kehf; 18/71). Yolculuğun sonunda, ilk bakışta görünmeyen ve perde arkası bilgi niteliğindeki sebebi Hızır (a.s.) şöyle belirtir: "O, deldiğim gemi, denizde çalışan birkaç yoksulundu. Onu kusurlu yapmak istedim. Çünkü gemi yolculuğa devam ederse, ileride her sağlam gemiye el koyan bir kral (deniz korsanları) vardır" (El-Kehf, 18/79). Yolculuk sırasında, diğer çocuklarla oynamakta olan bir çocuğu öldürdü. Musa (a.s.): "Kıyas olmadan, masum bir cana nasıl kıyarsın? Doğrusu çok kötü bir iş yaptın, dedi"

(El-Kehf,18/74). Küçük çocuğun bu erken yaşta vefat ettirilme sebebi Hızır (a.s.) tarafından şöyle açıklandı: "Öldürdüğüm erkek çocuğa gelince; onun anne ve babası mü'min kimselerdi. İleride onları isyan ve inkâra sürüklemesinden korktuk istedik ki, Rableri bu ölen çocuk yerine kendilerine ondan daha temiz ve daha merhametli birini versin" (El-Kehf, 18/80,81). Burada Cenâbı Hak'kın, anne-babanın hayırlı kimseler olması sebebiyle, ileride kendilerini üzecek, büyük sıkıntılara sokacak bir çocuğu erken yaşta vefat ettirip, onun yerine daha hayırlı bir evladın verilmesinin, gerçekte o aile için " hayır" olduğuna işaret ediliyor.

Yolculuğun üçüncü merhalesi Kur'an'da şöyle anlatılır: "Musa ve salih kul yollarına devam ettiler. Sonunda bir köye varıp, halkından yiyecek istediler. Halk ise onları misafir etmek istemedi. Musa ve salih kul, orada yıkılmak üzere olan bir duvar gördüler, Salih kul hemen onu doğrultuverdi. Bunun üzerine Musa: "İsteseydin buna karşılık bir ücret alırdın, dedi. Salih kul şöyle dedi: İşte bu seninle benim aramızın ayrılması demektir. Sabredemediğin şeylerin içyüzünü sana anlatacağım" (El-Kehf, 18/77,78). Evi, ücretsiz tamir etmesini salih kul (Hızır) şöyle açıklar: "Bu ev, Şehirde iki yetim çocuğun idi. Duvarın altında kendilerine ait bir hazine vardı. Bunların babaları salih bir kimseydi. Rabbin, onların rüştlerine erip, hazinelerini bizzat kendilerinin çıkarmalarını istedi. Bu Rabbinden bir rahmettir. Ben bunları kendiliğimden değil, Allâh'ın emriyle yaptım. İşte, sabredemediğin şeylerin içyüzü budur" (Kehf 18/82).Bu hikmetlerle dolu yolculuktan, insanların günlük hayatta karşılaştıkları bir takım olayların, bazan büyük felaketlerin bir görünen yüzünün bir de asıl perde arkasının bulunduğu anlaşılmaktadır. Bazen şer olarak görülen olayların arkasından büyük hayırların ortaya çıktığı görülmektedir." (<http://www.islamkent.com>) .

Bu kıssa üzerinden yazılan şiir ölümün "inanılmayan bir bilgi"den iman edilen bir bilgiye dönüşümünü gösterir mahiyettedir.

*"Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse
Ölmeden ben öyle dirildim."*

(G.D, Hızır'la Kırk Saat: 187)

Yukarıdaki dizelerde Kur'an temel alınarak dirilme fikrine iman edişin beyanı mahiyetindedir.

“Ölmeden önce ölümden sonrasını görmüşlerdir sanki”

(G.D, Hızır’la Kırk Saat: 206)

.....

“Çocuğu ölünce öyle çırpınır bir anne

Annesi ölünce bir çocuk öyle çırpınır

“Çırpın çırpın ki belki görürsün ölümden ötesini

Senin mesleğin bir bakıma bir ölüm mesleği

Bozulmuş saatleri ölümlle iyi etmek

Ölümlle açmak kurumuş dudakları

Ölümlle açmak kapanmış gözleri

Öleni ölümlle diriltmek

Ölümlle tutmak sağ olanı

Ölümlün ışınıyla görmek”

(G.D, Hızır’la Kırk Saat: 222)

Bir çocuğun ölümü ile kıssada sınanan iman aslında “inanılmayan bilgi”nin içeriğini açıklamaya yöneliktir. Zira Kur’anda "Hoşumuza gitmediği halde, savaşmak size farz kılındı. Belki de hoşumuza gitmeyen bir şey sizin için daha hayırlıdır. Belki hoşunuza giden bir şey de sizin için daha kötüdür. Allah bilir siz ise bilmezsiniz" (El Bakara, 2/216) şeklinde ifade edilen bilgi inanılmayan bir bilgiden “iman edilen” bir bilgiye dönüşür. Karakoç’un bundan sonraki şiirlerinde ölüm ötesinin bilgisini edinmiş bir şairin imanı ile şekillenmiş bir anlayış sezilir. “Dirilmek için ölmüş” ve dirilişi anlatan bir şairdir artık:

“Hayatı yumuşattığın gibi ölümü yumuşat.”

(G.D, Esir Kentten Özülkeye: 438)

Bir şekilde kendi poetikasını ifade ederken de edindiği bu aşkın bilgiyi şiirinin merkezine koyduğunu açıkça ifade eder:

“Ölümden değil dirilişten yanayım

Ölümden değil ölüm sonrasından yana”

(G.D, Şairler ve Şiirlere Dair Dörtlükler: 624)

Ölümün çaresini bulmuş bir bilgelikle şiiri ve sözü dirilişin yöntemi olarak belirler, bu belirleme retorik anlamda Karakoç şiirinin dirilişe gebe oluşunun da açıklayıcısı niteliğindedir:

“Ölülerin dirilişi şifa veren kelimeler.”

(G.D, Alın Yazısı Saati, 628)

İdeolojik bir baskı aracı olarak algıladığı ölüm düşüncesini İslam’a dayandırır ve kültürle olan bağlantısını da çözüme ulaştırır. Ve kendini geliştirdiği söylemin vaizi olarak hisseder:

“Haksız yere bir insanı öldüren bütün insanı öldürmüş gibidir

Ve haksız yere insan öldürenin cezası ölüm

Ve fitne, arzı fesada verme, daha büyük bir suç adam öldürmekten

(G.D ,Alın Yazısı Saati: 630)

....

Her zerrede ölen benim

Ölen Bağdat benim

(G.D, Alın Yazısı Saati:634)

.....

Ölen kadınlarına ve çocuklarına ağlayayım ”

(G.D, Alın Yazısı Saati: 642)

Karakoç’un genel anlamda romantik ve çelişkili bir ölüm düşüncesinden teslimiyete ve bu teslimiyetle ulaşılan dirilişe ulaştığı bir şiir seyri oluşturduğu, şiirlerinden hareketle belirlenebilir.

İlhan Berk için ölüm gerçek anlamda inanılmayan bir bilgidir. Ölümünden çok bahsetmez şiirlerinde bahsettiği şiirlerinde ise bu inkârcı tutumun etkileri görülür. Örneğin “Otağ” şiirinde ‘Biz ki zamanı tırnak içine alarak yasadık’ dizesi ölümlülükten söz açar. Tırnak içine alınarak tutulan, sınırlanan zaman, ölümlü bir varlığın durumudur. Yaşama dâhil olan her şey tırnak gibi bir başlangıç ve sonla sınırlıdır. Her başlangıç bir sonu gerektirir ve sonlu varlıklar ölmek zorundadırlar. Ölümlülüğün bilgisi ise eylem

isteğini ortadan kaldır. Oysa soyun üremesinin sağlanması için bu durumun görmezden gelinebilmesi gerekiyor. Bir atalet durumuna düşünülmemesini isteğin zihinleri bulanıklaştırması sağlar. Acıları arka plana iten istek, ölümlü varlığı ölümsüzlük hedefine yönlendirme görevini bir kırılmaya yol açmadan yapar. Başlangıç ve son kıyılarında hüznle birlikte bulunan istek, hüznün açtığı çatlakları örtmeye çalışır.

“İşte A,D,Z, saçın gecesi.

Geç evim, ey benim eski ırmağım eski zaman ırmağım.

Bir yerdeyim, oranı iniyorum,

İşte açık aynasındasın bunluğumun.”

(A.D, Otağ: 97)

Sonuç olarak aşk da bu bulanıklığın durulması için geliştirilen bir ölümsüzlük stratejisidir. “Bundan değil midir bizim aşkımızda/ Sürekli bir akşam hüznü vardır” Ölümlülüğe karşı vardır o, hep ölümden de üstün olduğunu haykırmak gereksinimi içindedir, büyük bir silkinişle tüm çelişkileri asmaya çalışmanın edimidir. Ama sonucu nasıl olursa olsun, aşk hep taşımak zorunda olacaktır bu temel çelişkiyi.

Berk için şehir özellikle de İstanbul, sonsuzluğun ve umudun kaynağıdır. Bu sonsuzluk ve umut sürekli bir hareketlilik üzerine kuruludur. Hareketlilik ve canlılık ölümün durağanlığına karşı bir yaşama tutunma stratejisidir. Fakat nesneye ve insana indirgenmiş devingenlik Berk’in şiirini metafizikten uzaklaştırır. Onun yaşama “korkunç” bağlılığı “Yaşadıkça” şiirinde görülebilir:

“Yaşamalıyız mutlaka

Büyümesi için peşin çocukların

Bin bir keyifle akan suyun

Hatta çiçekteki ağacın hatırına.”

“Günaydın Yeryüzü” kitabının ilk şiirlerinden olan bu şiir Berk’in değişken poetikasının değişmeyen ana omurgasını göstermesi açısından önemlidir. Değişmeyen algı, doğadaki kavramların canlılığının şiirde aksettirilmesi ve kelimelerden oluşmuş devingen ve sonsuz bir dünya yaratma çabasıdır.

*“Bu pırıl pırıl dünyayı
Bizimle yaşar her şey sonsuz bir sevinç içinde
Bizimle hiç şüphesiz
Alabalıklar dereotları*

*Hiçbir şey daha güzel değildir herhalde
Dünyada hiçbir şey
Bizim ona baktığımız
Duyduğumuz kadar yüreğimizde
Mutlaka yaşamalıyız
En çok rüzgârda bir ağaç gibi hür
En çok keder içinde
En çok yaşamasını istediğimiz.”*

(Eşik, Yaşadıkça: 86)

İlhan Berk, kelimelerden ve şiirden yarattığı evreni otlarla, gökyüzü ile ağaçlarla süsler. Gerçek dünyadakinden hareketliliği daha fazla vurgulanmış bir biçimde ortaya çıkan bu kavramlar; şiirde yaratılan dünyanın yaşanmaya değer olduğu bilincini uyandırarak büyük bir yaşama bağlılık çemberi oluşturur.

İlhan Berk’in şiirinde odak yaşam, canlılık ve nesnedir. Bu odağın merkezindeki nesne bilinci o kadar yoğundur ki onun şiirini “pagan” bir şiir olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Özellikle “Ümit Ölmez” ve “Bir Orman” şiirleri bu duyguyu yansıtır:

*Korkunç bir şekilde daha çok geceleri büyüyor herhalde
Isırgan otları danaburunları
....
Ne varsa dünyamızda iyi ve aydınlık
Mesela şu nehirlerin akışı
Şu meyve vermeye hazırlanan ağaç bilhassa
Sana çekmiş hâlbuki*

*Ölüme karşı nasıl bir kin duyulursa
O günler öyle hışımla yaşıyorduk*

(Eşik, Ümit Ölmez:88)

Şiir her ne kadar ümit ölmez diyorsa da Berk için ümit aşkın bir kavram ifade etmez. Onun için ümit bir çiçeğin belki binlerce yıllık alışkanlığını devam ettireceği önyargısı şeklinde düşünülmelidir. Ümidin yaşaması bir bitkide, ya da gökyüzünün devamlılığındadır:

*“Hanginiz aklınıza getirdiniz
Benim bir gün insanlığımı
Bitkilere hayvanlara kadar
Bir gün tutup genişleteceğimi
Bütün dünyaya saracağımı sonra da”*

(Eşik, Orman: 89)

Berk’in bu söylemi herhangi bir dini yolu takip etmeden tamamen doğayı takip ederek vedhalardaki ölüm düşüncesine; yani ruh göçümüne ulaşır.

*“Şu esen rüzgâra bıraktım işte
Yaşayan duyan her şeyimi
Onların hesabına yaşayacaklar bundan sonra
Ellerimden saçlarıma kadar her şeyim dünyada”*

(Eşik, Orman: 89)

Berk için şehir, özellikle de İstanbul sonsuzluk ve umut kaynağı olmak ve ölü bir su olmak arasında gidip gelen bir sarkaç gibidir. Başlangıç şiirlerinde İstanbul hep hareketli ve yaşam doludur. Bu hareketlilik onun şiirini metafizikten uzaklaştıran bir başka durumdur. “Düya En Güzel Şehirler Uyanır” şiirinde bu duyguyu hissetmek mümkündür.

Yaşama devingen nesnelere üzerinden tutunan İlhan Berk için durağanlık ölümdür. O nesnelere ardındaki ruhu hareket üzerinden takip eder. Onun şiir evrenini güzel kılan nesnelere devinimidir. İstanbul’un devinimi ölümü kaçırabilecek güçtedir:

*“Bir gökyüzü gördüm ki İstanbul’da
Daha hiçbiri görmemiştir insanların
Bulutlara baktım boyuna yer değiştiriyorlardı
İnsanlara baktım hepsinin bir hikâyesi vardı*

*Bir çocuk durmuş denize işiyordu
Vapurların biri geliyor biri gidiyordu
Ölüm çıkar buradan
Ama ben çıkmam dedim.”*

(Eşik, Vatandaş:107)

“Eşik”te “Ayrığın Yüreği” şiiriyle hümanist bir söyleme uğrayan Berk daha sonraki şiirlerinde toplumcu gerçekçi bir gözle ölümü haksızlık olarak görmeye devam eder.

“ Aşk Tahtı” Berk’in 1976-1982 yılları arasında yazdığı şiirlerden oluşur. Bu dönem içinde Berk sürekli arayış içindedir. Ondaki değişimi takip etmek oldukça güçtür. Bu şiirler boyunca ölüm kavramı onlarca farklı kisveye bürünür. “Eşik”ten devraldığı zulüm düşüncesinden tarihselliğe, otlardan suya, haliçten ormanlara kadar yüzlerce uğrakta dinlenen ölüm imgesi durulmak için “Akşama Doğru”yu bekleyecektir:

“İlk ölümler bulundu! Dedim.”

(Akşama Doğru, İlk Ölümler:32)

“Akşama Doğru” kitabında devingen doğa ölümle yüzleşir. “Eski Bir İberik ve Ölüm Üzerine Konuşmalar” da ölüm kokusu nesneye sinmeye başlamıştır. Su durgulaşır ve ağırlaşır, zamanın yavaşlanması istenir. Bu imgeler ölümün şiire sindiğinin habercisidir:

“ Ölüm mendilini düşürmüş dolaşıyor mu oralarda.”

Ben Ölümü eskittim geliyorum.”

(A.D:115-129)

“Tahta Tabut” “Bir Ölünün Ardından” “Ölüm” “Ölü Deniz” “Yaşanmış olan” “Tarar Saçımızı Ölüm” “Ölüm o Pas” “Ölüm Büyük” “Çıt” gibi şiirler doğrudan ölümle olan şiirlerdir. “Akşama Doğru” adından anlaşılacağı üzere sona yaklaşmayı içeren bir şiir kitabı olarak ölüm düşüncesinin en yoğun hissedildiği kitaptır. Kitapta başlangıçta fiziksel manada ölüm kendini hissettirirken “Şairin Kanı”nda retorik bir hüviyet

kazanır. İlerleyen şiirlerde ise ölüm bir çağrışımlar dizgesi ve felsefi bir arayış olarak hissedilir.

Turgut Uyar için ölüm tam anlamı ile bir inanma problemidir. Arz-ı Hal'den hareketle Uyar'ın kendini günahkâr biri olarak addettiğini söyleyebiliriz. Ama o, kendini günahkâr bir "kul" olarak görmez. Allah'ın kendinden bîhaber olduğunu düşünür ve kendini yapancılaştırır. Bu yüzden öte dünya düşüncesi ve metafizik şairimizin ulaşabildiği bir boyut değildir. O ölüme cesede ulaşınca kadar yaklaşır. Ama ölüm düşüncesi cesedin ağırlığını aşamaz. Orda saplanıp kalır.

Turgut Uyar'un din karşısında marjinal bir tutum geliştirmemesi onun huzursuzluğunun ve arada kalmışlığının sebeplerinden biridir. "Ölüme Dair Konuşmalar"da:

*"... İşte günlerden bir gün Elâgözlüm,
Yeni bir başlangıçla bitecek ömrümüz.
Amenna ve Soddakna,
Bari hoşça geçse günümüz....."*

Başlangıçta bir önyargı gibi beliren ölüme iman şiir devam ettikçe kabullenmezliğe doğru yol alır.

*"Hangisine tasa edeceğiz, şaştık.
"Ölüm derdi, kalım derdi" derken
Dimyata pirince giden misali,
Yolun ortasına ulaştık...
Ölüm bir hatıra gibidir insanda;
Kâh hatırlanır, kâh unutulur.
Fakat bir gün, bir gün nihayet
Gözle görülür elle tutulur..."*

Arada kalmışlığın ve yabancılaşmanın açığa çıkması da bu şiirin son dizelerinde kendini gösterir:

*"Unutmak istiyorum zaman zaman,
Ne yapsam, ne etsem olmuyor,
Kabulleniyorum,*

Kabulleniyorum da -gelgelelim-

İçim içimi yiyor...

Nasıl ki, unutamaz insan

Bir kez gerçekten sevdi mi...

.....

Senin anlıyacağın Elâgözlüm şimdiden

Alıştırıyorum kendimi..."

(Büyük Saat, Ölüme Dair Konuşmalar2:25)

Dinin ölüm ötesi ile ilgili ortaya koyduğu kuralları tam olarak içselleştirmeyen Uyar, cehennemi kabullenmiş gibidir. Dünyada inançlı biri olarak yaşayamayışını dünyadaki haksızlıklarla açıklama çabası içindedir.

Turgut Uyar yaşama haz üzerinden bağlanmayı tercih etmez. Onun şiiri bezgin ve bıkkın bir şiidir. Zaman zaman şiirde yeşeren umut düşüncesi de çok geçmeden hüzne ve melankoliye teslim olur.

Turgut Uyar, yaşam çıkışlı bir şiir yazma gayreti içinde olmuş, yaşamda olup bitenleri başarılı bir şekilde şiirin estetik ortamına çıkarmayı/ aktarmayı başarmıştır. "Uygarlığın/ modernitenin geldiği en son durum, insanın iç ve dış uyumunun bozulmasında ve doğayla olan irtibatının koparılmasında yegâne etken olarak görür. Bu nedenle şiirinde, mutluluktan çok mutsuzluk getirdiğini iddia ettiği bilim ve teknoloji birikimlerinin protestosu çok yaygındır. Buna mukabil tabiat içinde, moderniteden uzak, neredeyse ilkel bir insan ve toplum dili kurar."(Yıldırım, 2007:2).

II. Yeni bir şehir şiidir. Bu şehrin niteliği şairden şaire değişse bir imge olarak şehir II. Yeni'nin damarlarında gezer. Modern şair için şehir ölü bir imgedir. Özellikle Cumhuriyet sonrası Türk şehirlerinin ruhu tarihle kurduğu bağlar yıkıldıkça yok olmaktadır. Sadece beton binalardan, parlak ışıklardan, asfalttan ve sokak lambalarından oluşmuş cansız bir imgeler bütünü aslında modern insanların mezarlıklarıdır. Şehirleri ruhla donatan o şehirlere dair tarihe Yapılan atıflardır. Nitekim Yahya Kemal'in İstanbul'u bu ruh üzerine bina edilmiştir. II. Yeni içinde Karakoç'un şehri ruhla buluşturma çabası "Denizin Kentini Yaktım" şiiriyle açıkça görülebilir. Fakat ölü imgeler bütünü olarak şehir İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar'da çok ciddi bir yer kaplar. Ölü olmaktan da öte lanetlenmiş bir imge olarak şehir bir kötülük kaynağıdır.

Uyar, “Geyikli Gece”de İlhan Berk ve Edip Cansever gibi, tarihle ruh katamadığı şehirden kaçma eğilimi gösterir. Bu kaçışın yönü canlılık kaynağı olarak doğadır:

*“Hâlbuki korkulacak bir şey yoktu ortada
Her şey naylondandı o kadar
Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk, güneşe karşı
Ama geyikli geceyi bulmadan önce
Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk.”*

Kuvvetli bir modernizm eleştirisi ve modern yaşamın ölü imgesinden ciddi bir korkusu ifade eden dizelerden sonra bulunan “geyikli gece” ölümden kurtuluş yolu olarak belirir:

*“Bir yandan toprağı sürdük
Bir yandan kaybolduk
Gladyatörlerden ve dişlilerden
Ve büyük şehirlerden
“Gizleyerek yahut döğüşerek
Geyikli geceyi kurtardık.”*

(Büyük Saat: G.G: 111)

“İnsan ve diğer varlıkların yaratılışının niteliği konusunda Tanrı ile bir mutabakat içinde bulunmayan şair, ölüm konusunda da bazı uyumsuzluklar yaşar. “Ölü Yıkanması” (s.456) şiirinde, ölüme bir dayatma nazarıyla bakar ve bedeninin bir güç gösterisine alet edildiğinden yakınır. Söz konusu şiirde insanın bu durumuna “nallanmaya hazırlanan at” ifadesiyle dikkat çeker. Ölüm temasıyla ilgili değerlendirmede, kaybetmeyi göze aldığı çok az şeyin olmasının, bu realitenin korkusu karşısında şaire cesaret verdiği söylenebilir.” (Yıldırım, 2007: 39)

Uyar, yaşamı kısmen anlamsız bulduğunu söyler. “Ona göre “(...) anlamsız olan dirimin kendisi değil, yaşam içinde, yaşamı belirleyen yaşama parçalarıdır. Buna rağmen anlamı evrenin ötesine taşıyamaması (ölüm sonrası mutlu bir dünya tasavvuru içinde olmaması), ona bunaltı karşısında, gidip gelen bir ruh halinin karmaşası yüzünden sağlam bir duruş kazandırmaz.” (Yıldırım, 2007: 42) Buna bağlı olarak

Uyar'da dünyada kalma istencinin kaynağının yaşama sevinci olduğunu söylemek doğru olmaz. O yaşamı mutsuzluğu ile tamamlanması gereken bir görev gibi algılar. Bu arada doğaya ve özellikle de “yaz” mevsimine tutunur:

*“Ben bir gün giderim ki neyim kalır
Eksik bıraktığım her şey yarım kalır.*

*Yaz günü kim ister öldüğünü
Eksik bıraktığım her şeyim kalır.”*

Ölümsüzlük için insanoğlu yeryüzünde bir parçasının devamını ister. Mezartaşı, çocuk, çeşme ya da birçok imge dünyada bıraktığı parçası ile yaşamaya çalışan insanoğlunun ölümsüzlük stratejisidir. Uyar, yeryüzünde bıraktığı şeyin ne olduğu sorusunu sorar:

*Yaşamam bir beyazlık gibi sanki
Eksik bıraktığım her şeyim kalır
Genişlerim dağılırım beyazım
Ben bir gün giderim ki neyim kalır*

*Ben bir gün giderim ki ey diri at
Elbette benim de bir şeyim kalır.”*

(Büyük Saat: İyimser Bir Sonuç'a: 348)

Fakat bu soruya bir cevap bulamaz. Bir mimar için binası, bir hayırsever için yaptırdığı cami, sıradan bir insan için çocuğu dünyada bıraktığı periskop iken bir şair için bıraktığı şeyin ne olduğu konusunu irdeler. Fakat maddenin kalıcılığı nasıl malzemenin sağlamlığına bağlı ise sözün kalıcılığı kültürel bağları ile kurduğu metafizik ilişkinin ölmezliği ile ölçülür. Bu bağlamda insanının yaşamı içindeki değişmez hisleri keşfedip metafizik atılımlarla şiirini sürekli diri tutan şair ölümsüz olabilir. Uyar, şiirinde bu metafizik gerilimi yeterince öncelemediği için yukarıdaki şiirde sorduğu soruya da kesin bir cevap verememiş gibi görünmektedir.

Uyar, yaz mevsimi ve yaşam arasında ilgi kurarken soğuk ve kış mevsimi ile ölümü eşleştirir. “Kan Yazmak” şiirinde yaz mevsimi yaşama sevincinin ve umudun

kaynağıdır.

Ölümü inanılmayan bir bilgi olarak nitelememizin temel nedenlerinden biri, ölüm olgusunun anlaşılması için aklın yeterli olmayışıdır. Oysa yeni insan için akıl her şeye çare olarak sunulmuş bir mucize gibidir. Cansever'in ölüm karşısında geliştirdiği rasyonel tutum, öte inancını törpülerken ilerde Ruhi Bey'de ortaya çıkacak çelişkinin ilk nüvelerini oluşturacaktır:

“Akılla dünya değişmez

Akılla dünya değişir

Akılla ne tuhaf akılla

İşimiz ölüp gitmektir.”

(Sonrası Kalır-I, Yengeç Gibi:61)

Aklın ölümü inkâr girişimi ceset karşısında duyulan şaşkınlığın çözümlendiği ve ölümün anlaşılmaya çalışıldığı “Ölü mü Denir ?” şiirinde görülür:

“ Ölü mü denir şimdi onlara

Durmuş kalbleri çoktan

Ölü mü denir şimdi onlara

Kımıldamıyor gözbebekleri

Ölü mü denir peki

En büyük limanlara demirlemiş

En büyük gemiler gibi

Kımıldamıyor gözbebekleri

Ölü mü denir şimdi onlara.”

(Sonrası Kalır-I, Ölü mü Denir:650)

Ölüm fikri Edip Cansever için de gerçek anlamda “inanılmayan” bir bilgidir. O da mutlaklığı kesinlik olarak beliren ölüm karşısında inanmamaktan kaynaklı bir kayıtsızlık içindedir. Bunu, zamanla oynayarak ve anıları tekrar tekrar dramatik monologlara konu ederek yapar. Anılarla yaşamı uzatma çabası içine girer. Özellikle Ruhi Bey şiir macerası boyunca ölümün nasıl bir bilgiyi ifade ettiği sorusu üzerinde düşünür:

*“ Bir ölüm nedir ki bir ölüm nedir
Acıyla kirlenmektir, acıya sevinmektir.*

...

*Ölüleri gördük, ölüler koltuktaydılar
Ölüleri gördük ölüler yatakta
Ölüler giyinik, ölüler çıplak.”*

(Sonrası Kalır-II, Cenaze Kaldırıcısı Âdem:91)

Modern dünya içinde ölümü acı ile birleştiren Cansever, ölümü fiziksel manada düşünmediğinde nesneleşen ve anlamını yitiren insanoğlunu ölü olarak niteler.

Doğaya sarılma tüm şairler için aslında ortak bir tutumdur. Zira ideolojik yönelimi ne olursa olsun tüm II. Yeni şairlerinin şiirlerinde doğaya kaçış ve doğaya yönelik görülür. Fakat bu yöneliş Marksist şairler için dünyaya ve nesneye estetik üzerinden tutunma çabasına tekabül eder:

*“Hiç böyle ısınmamıştım daldaki vişneye
Vitrindeki aydınlığa
Salça kokusuna mutfağımın
Akan dereye, uçan buluta
Hiç böyle ısınmamıştım yaşamaya.”*

(Sonrası Kalır-I, Yaşamak Telaşı: 39)

Cansever’in ilk şiirlerinde ciddi biçimde ciddi biçimde Garip etkisi görülür. Nesnelere ve doğayı şiirleştirerek var etme girişimi bu etkiyi açıklayabilir. Nasıl “Dalgacı Mahmut” un işi gücü diğer insanlar için dünyayı var etmekse, Cansever’in sesi de söylediği sözü yaşama katma, canlandırma eğilimindedir.

Yaşama sevinci Turgut Uyar, Ece Ayhan ve Edip Cansever’de başlangıçta şiirin odak noktası iken son şiirlerinde anlamsızlaşır.

II. Yeni için genel itibarı ile ölüm inanılmayan bir bilgidir. Bu akım içindeki şairler, Sezai Karakoç dışında ölümün yüceliği ve gerçekliği karşısında ona inanmamak ya da ondan retorik ve fiziksel manada kaçmak için stratejiler geliştirir. Bu strateji geliştirme çabası ölümün mutlaklığına inanılmadığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Karakoç ise fiziksel manada yok oluşa inanmaz. O, ölümün ardındaki diriliş

inandığı için fiziksel manadaki ölüm onun için inancın bir parçası olarak ortaya çıkar.

1.3. Mutlak Eşitleyici Olarak Ölüm

Yaşarken kendi icat ettiğimiz –hem de insani tüm yaşama biçimlerini çevreleyecek biçimde- statüler, zenginlik-fakirlik ayrımı, ideolojik farklılıklar, sınırlar, kimlikler ve daha birçok şey... Hepsi insanların birbirlerine karşı durumlarını belirlemekte kendilerince etkin bir rol üstlenmiş durumlardır. Fakat “ölüm düşüncesi” ve reddedemeyeceğimiz bir gerçeklik olarak ölüm, doğayı bir anda tüm çizgilerden ayrıntılardan, renklerden kurtaran bir tipi gibidir.

Ölüm her şeyi eşitler. İster zengin olsun ister fakir herkesin ölüyor olması, nihai bir eşitlik bekleyen zihinlerimizi teskin eden bir şekilde çalışan bir mekanizma gibidir. Yaşamın içinde birinin sınırsız yetkileri olan bir kral olarak yaşaması; bir diğerrinin ömrü boyunca çile çeken bir kürek mahkûmu olarak yaşaması açık bir eşitsizlik olarak düşünülür. Fakat ölüm bu eşitsizliği de çözebilecek bir eşitleyicidir. Yaşam içerisinde bu eşitliği yakalamak oldukça güçtür. Kapitalizmin bir işçiye de İngiliz Kralı ile aynı sigarayı ya da içeceği içebilme fırsatı veriyor olması insanoğlunun eşitlik istencinin kuvvetini göstermesi açısından önemlidir. Fakat mevzu bahis ölüm olunca herkes için mutlak bir eşitlik söz konusu olmaktadır. Bu mutlak eşitlikten kaçmak isteyen ya da kendi ölümünü diğerr sıradan insanlarla aynı olmasını kabullenemeyen üst sınıf, tüm tarih boyunca şaşaalı cenaze törenleriyle, görkemli mezarlarla bu ayrıcalığı ölüm ötesine taşımak istemiştir. Çünkü “ölümsüzlük vaadi toplumun elinde son derece etkili bir denetleme girişimidir.”(Bauman, 1992: 76) Bu denetleme girişiminin etkisini elinde bulundurmak isteyen yöneticiler ölümlerini efsaneleştirmek ya da kendilerini ölümsüzleştirmek için piramitler yapmak, cesetlerini mumyalatmak gibi stratejiler kullanırlar. Bu stratejilerle elde edilen ölümsüzlük, ölünün sahip olduğu egemenliği korumak toplum tarafından bir ödül olarak sunulabilir. Toplum ölümsüzlük sözü verir ve bu uğurdaki bireysel çabaları destekler. Şairler de bir ölümsüzlük stratejisi olarak sözlerini abideleştirme çabası içerisindeyler. Bu uğurda toplumun onları ölümsüzleştirmesi için şiirlerini yazarlar. Yazmak şair için bir ölümsüzlük stratejisidir.

Ece Ayhan’ın ölüm karşısındaki duruşu da tam bu düzlem üzerinden hareket eder. Özellikle sosyal hayat içinde insanın dışında ve üstünde bir ölümsüzlük stratejisi geliştiren kavramları hedef alarak devlet, kutsal, yasa... gibi ölümsüzlüğü kullanan sistemli ve insanüstü kavramları reddeder. Bireyselleşmiş bir insan tipi üzerinden

düşünen Ece Ayhan için ölümsüzlük kavramını devletin kullanması dahi tahammül edilemezdir. Bu yüzden ölümsüz devlet karşısında ölümsüz tabiattan yanadır. Ölümsüzlük iddiasını düzenden ve sistemden besleyen Osmanlı, Ayhan'ın nefretinden nasibini alır. Özellikle sistemin “sarışın tarihçileri”nce yüceltilen süslü cenazeler ve mutlak eşitleyici olan ölümüm dahi sınıfsal farklılığı vurgulayan bir biçimde kullanılışını Ayhan sert bir biçimde eleştirir. “Çarşafı Bir Ölüm Yatağı” şiirinde ölümsüzlüğün sistem üzerinden elde edilmeye çalışılmasını, gücü ve iktidarı hedef alır. “Süsüne Kaçılmamış” şiiri sistemin kendine uymayanların ölümü karşısında nasıl bir tavır geliştirdiğini eleştirel bağlamda değerlendiren bir şiir olarak karşımıza çıkar:

1. Soğuk haziranlar kalabalıklar ölmüştü. Bir arkadaş arkalarından yürüyor
2. Çelenkler ters çevrilir ve çiçekler, biraz çürük; ama lavanta lavanta kokmaya başlıyor
3. Eski Mecidiyeköy'den gelenler şunu düşünmüş olabilirler.” Bu kez süsüne kaçılmamış.”

(B.Y.S,Süsüne Kaçılmamış:184)

“Süsüne Kaçılmamış” şiirinde “sivil” birinin ölümünün ardından düzenlenen cenaze töreninin sadeliği olumlu bir şekilde değerlendirilir. Otoritenin gönderdiği çelenkler ters çevrilidir. Ve çiçekler çürümüştür. Ama sivil biri için bu şikâyet edilecek bir durum değildir; aksine süsüne kaçılmış bir cenazeye yeğlenen bir durumdur.

Dünyada yaşarken zaten yeterince vurgulanan eşitsizliğin, “mutlak eşitleyici” karşısında dahi süslü cenazelerle ölümsüzleştirilmeye çalışılması Ayhan'ın şiirlerinde ironi ve alayla karşılanmıştır. Bu ironik duruş daha çok Osmanlı ve bürokrasi üzerinden ifade edilir. Sivil bir ölüm öncelenir.

1. Ihlamur Köşkü'ndeki toplantıya yatağıyla getirilmiştir. Lazımlık da hem etsin hem konuşsun
2. Ağız kapışması olur bir ara. Hüdavendigâr livası, köşk, mülkler tehlikededir.
3. Lazımlıkta otururken kıpkızıdır padişah. Öfkeden mi ıkınmadan mı? Bilinmiyor
4. İşte burası anlaşılmamıştır yazmanlarca. Tarih hocaları tartışır.

(B.Y.S, Çarşafı Bir Ölüm Yatağı: 208)

Ayhan'ın “Çarşafı Bir Ölüm Yatağı” şiirinde de ölümün acı veren yanının herkesi –padişahlar da dâhil- eşitlediği; fakat sistemin sarışın tarihçilerinin bunu söylemeye cesareti olmadığı anlatılır. Hatta ölüm döşeginde bile dünyaya ve mülklere bağıllık üzerinden oldukça sert bir eleştiri yapılmıştır.

İlhan Berk, şiirinde de tarihe karşı takınılan bu olumsuz tavır açıkça görülür. Ölüm bu bağlamda siyasi-ideolojik tutumun belirlediği tarih anlayışını yansıtır biçimde kullanılmıştır. Kötücüllük olarak kabul edebileceğimiz duygu, şehir imgesi ile birleştirilerek aktarılmıştır.

“ Bu şehir aşktan değil şehvetten düşüp gebermeye hazır

Sen genç orospular, padişahlar, frengililer şehri”

(Eşik, İst.K: 59)

“İstanbul'dan daha çok onun tarihine onun şahsında Osmanlı tarihine yönelik eleştiri görülür. Şairin maddeci dünya görüşünün olumsuz bir tefsiri olarak saydığımız tutum “Galilei Denizi”nde de devam eder.”(Özcan, 2009:123).

“ Hepsi ulam ulam yangınlar, kıyımlar, ölümler, kınıncılar hepsi

Sesleniyorsun böyle bir gecenin içinden bana yetsin diyorsun bu yakıp yıkma bu düşmanlıklar. I. Ahmet kapısında dursun sıçramasın artık hiç. Hiç bilmeyelim öldürmeyi.” (Eşik, Gal. D:30)

Ölümlülüğün, insanoğlunu bir çizginin üstünde aynı hizaya getirdiği bir gerçektir. Hatta ölümlülüğün insanoğlunda gelişen Tanrı tasavvurunun da kaynağı olduğu söylenebilir. Canetti “ Bir tek insanı bile ölümden kurtarmaya tanrının gücü yetmemektedir.”(Canetti, 2007: 19) derken insanoğlunun ölümlülüğünün tanrıyı bu eşitlik çizgisinin üstünde tuttuğunu anlatmak ister. Aynı biçimde bu durum ters taraftan okunduğunda ölümsüzlük istencinin bir “eşitlik bozucu (Bauman, 2000: 82)” olduğu söylenebilir. Ölümsüzlük çoğunlukla toplumun verdiği bir rütbe iken bu konuda şanslı olanlar krallar, filozoflar, sanatçılar gibi kişiliklerdir. Tabi krallar ya da şövalyeler bu ölümsüzlük istenci karşısında başkalarının kanına muhtaç iseler de sanatçı ölümsüzlüğe ulaşmak için bu kadar zalim olamaz.

Süreya, ölümsüzlüğe doğru yürürken metafizik atılımlar yapıp duvara çarpar. Bu metafizik atılımlar başlangıçta ten, erotizm, ideolojik yol çizgilerini takip eder. Ulaştığı son nokta öteyi görüp gelmek, öteden haber getirmek biçiminde gelişir. Belki bu metafizik atılımın yarattığı acının kaynağı dünyaya geri dönüş isteğidir. Karakoç'un “Ben öteliyim” dizesinde dünyaya yabancılaşp onu kabullenmeme şiirindeki acıyı diri tutarken Süreya, fiziki dünyadan ayrılışın çilesini çeker. “Hamza” şiirinde çizdiği imajda ölüp şehrin üstüne yükselen ve oradan bir bakış yakalamayı uman şair, “öldüğümüzle kalmıştık” dizesi ile ölümün geri dönülmezliğinin ve eşitleyiciliğinin kısırdöngüsünü hisseder. Bu şekilde yaptığı metafizik atılım başarısızlığa uğramış olur:

*“Büyük bir ihtimalle ölmüştük
Şehir kan kıyametti ayaklarımızda
Gökyüzünü katlayıp bir köşeye koymuştuk
Yıldızlar kaldırımlara dökülmüştü bütün
Hamza bütün parmaklarını ortaya dökmüştü
Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını
Hamza son şarkıyı kırka bölmüştü
Doğrusu iyi idare etmiştik.”
“Doğrusu iyi halt etmiştik
Yaşayanlar unutmuştu bizi
Biz öldüğümüzle kalmıştık”*

(S.S, Hamza:25)

İlk bakışta “İnsanların belli ideolojiler uğruna ölümü göze almasını, sonra bu verilen mücadelelerin başkaları tarafından unutulmasını ve bunun da bir hayal kırıklığına dönüşmesini (İlhan, 2009: 475)” anlatan şiirin art alanında öteye ulaşıp dünyayı özlemenin ve geri dönememenin acısı sezilir. Bu hayal kırıklığı ölümsüzlüğün insanoğluna ya da şaire göre olmadığının anlaşılması karşısında yaşanır. Eşsiz ruhların ölümle herkesle eşitlenmesi hayal kırıklığının bir başka nedenidir. Ruhun ölümsüzlüğüne inanan ve öteyi kabullenen insanın böyle bir hayalkırıklığını yaşaması muhtemel değildir. Çünkü onun ölçütü aşkın bir yücelik kavramına ulaşır. Fakat Süreya'nın ölçütü yaşayanlardır. “ Yaşayanlar unutmuştu bizi / Biz öldüğümüzle kalmıştık.” Dizeleri ölümle birlikte gelen eşitlik çitasının altına düşmeyi ifade eder.

Ölümün eşitleyici tavrının sosyalist şairlerce kullanıldığı diğer bir nokta, sistemin ve tarihin ölümsüzlüğü hak etmediklerine inanılan kişilere verilen ölümsüzlük payelerini eleştirmektir. Süreyadaki bu tavır, Ece Ayhan kadar korkusuz ve meydan okuyucu değildir. Bu tavır ironik sitemlerle ifade edilir. “ Mezartaşı Çiçekleri”ndeki Dağlarca için yazdığı kısım bunu örnekleyebilir. Ama en açık sitem “Dikkat Okul Var” şiirinin son dizelerinde gizlidir:

*“Şanssızım diyemem ben kendi payıma
Oluyor böyle şeyler ara sıra
Sözgelimi okul kitaplarına girmez şiirim
Bütün çocuklar anlar da”*

(S.S. Dikkat Okul Var:158)

Şiirlerin ders kitaplarına girmesi devletçe verilmiş bir ölümsüzlük garantisidir. Şair, ölümsüzlük yolunda gösterdiği çabada destek görmeyişine sitem ederken aslında kendi şairiyetinin ölümsüzlüğü hak ettiği düşüncesindedir. Nitekim şiirlerini çocukların anlıyor oluşu; fakat bu anlayışın sürekliliğinin sağlanmasının devlet elinde oluşu şair için bir haksızlık kaynağıdır.

Sezai Karakoç şiirinde, ölümün mutlak bir eşitleyici olmasından ziyade ölümsüzlüğün ya da kendi deyimi ile “Diriliş Muştusu”nun eşitlik bozucu yönü ortaya çıkarılır. Zira bahsettiğimiz diğer şairlerde dünyadaki haksızlıklar karşısında ölümün eşitleyici tavrı bir tatmin vazifesi görmektedir. Siyasi ve ideolojik tutumlara göre belirlenen bu bakış açısı ölümün bir “intikam” olarak algılanmasına kadar ulaşır. Fakat Karakoç’un İslam dinini referans alarak geliştirdiği şiirinde metafizik bir duyarlılıkla ölümün ötesi irdelenir. O, bireysel bir ölümsüzlük istencinin yarattığı asimetrik bireysel bir tutumdan ziyade, iyinin ve doğrunun yanında yer almanın milletleri ölümsüz kılacak bir nüve yarattığını savunur. Bu nüve zaman zaman sönmeye yüz tutan fakat metafizik endişe duyuldukça harlanan bir sonsuz ateşe benzetilebilir. Bugünün İslam toplulukları için son derece zayıf bir ışık olan bu ateşin İslam dininin öngördükleri ile tekrar canlanacağına işaret eder. Bu biçimde Diriliş’in ve ölümsüzlüğün yaratacağı avantaj da insani ve evrensel bir boyuta dönüşür. Ölümsüzlük bir eşitlik bozucu olarak telakki edildiğinde Karakoç’un tavrı hayalî manada ölümü bir eşitleyici vazifesi görmekten ziyade ölümün ötesinde metafizik bir eşitleyici olabilecek bir tutum geliştirmektir.

Karakoç'un ölümsüzlük istenci estetik ve metafizik bir alana kaydıkça bir anlam bulur. Zira onun ölümsüzlüğünü belirleyen toplumun ona sunacağı bir ölümsüzlük payesinden ziyade kökleri yaşayan medeniyetin içine gömülmüş dalları ilahi bir kaynaktan ışık almak için uzayan bir büyüme ve gelişme istencidir. "Köpük" şiirinde Karakoç insanoğlunun metafizik ve estetik alana yöneldikçe fiziksel manada ölümden kurtulabileceğini; kavramları ve olguları ruhsal alandan yalıtılmış katı bir gerçeklik içerisinde değerlendirmedeğinde de "öleceğini" ifade eder:

*"Pipon yanıyorsa seni ölüm çeker
Gül yetiştirmiyorsan seni ölüm
Samanyolu jet iziyse seni ölüm"*

(G.D, Köpük, 130)

Dizelerde dikkat çeken nokta modernizme ve batı kaynaklı maddeye bağlı algıya yönelen insanoğlunu ölümün çekmesidir. Ölümün kişiyi çekmemesi için estetik boyutuyla zihinlerde var olan "gül" imgesinin seçilmiş olması ölümün eşitleyici tavrı karşısında estetik bir direnişin kurulduğu düşüncesini akla getirir.

Sezai Karakoç şiirinin ölüm karşısında ulaştığı son nokta "Diriliş"tir. Diriliş düşüncesi İslam medeniyetinin, kendi küllerinden yeniden doğması biçiminden ifade edilebilir. Bu, fiziksel ve ruhsal manada "her nefsi" eşitleyen ölüm düşüncesi karşısında geliştirilmiş bir medeniyet ütopyasıdır. Ölümün bütün insanlığı eşitlemesinin karşısında İslam medeniyetinin ölümden sonra tekrar dirilmesi; fiziksel manada kesin bir durum olan "ölme" durumuna karşı metafizik bir çare geliştirmektir. Bu çare geliştirilirken Allah'ın insanlar için belirlediği ölüm algısı temel alınır. Bakara suresi 59. Ayette "Sonra, şükredesiniz diye ölümünüzün ardından sizi tekrar dirilttik." Cümlesi ile belirlenen algı biçimi ölümün hangi şartlarda bir umut kaynağı olabileceğini belirler. Karakoç böyle bir algı alanı çerçevesinde şiirini oluştururken Kur'an'ın örnekleme biçimi ile benzer bir biçimde önce doğanın mevsimler arasındaki değişimi, su döngüsü gibi eğretilmelerden geçerek şehre ve medeniyete ulaşır. Nitekim Kur'anda: "Allah gökten su indirdi de onunla yeryüzünü ölümünden sonra diriltti. Şüphesiz bunda dinleyecek bir toplum için bir ibret vardır." (Nahl:67) şeklindeki ayetle dünyadaki fiziksel döngü ile benzeşim kurularak ifade edilen ölüm düşüncesinin sosyal bir projeksiyonu Karakoç şiirinde yansır. O, nasıl su ile doğayı diriltiyorsa, insanlık da

kendi kaynaklarından, şehirlerinden beslenerek dirilecek ve yeni bir medeniyet oluşturacaktır.

Bir medeniyet algısı farklılığı oluştururken Karakoç; öncelikle şiir ve estetik gibi soyuta yönelen bir strateji geliştirmiştir. Fakat diriliş düşüncesi sadece metafizik alana yönelen tek taraflı bir düşünce tarzı değildir. Karakoç; “İslam Toplumunun Ekonomik Strüktürü” ile Dirilişin iktisadi yönünü de açıklar. Yine İslam inancının ekonomik kurallarını temel alarak geliştirdiği yapı, insanoğluna sunulan sonsuz nimetlerin insanlar arasında oluşturulacak vicdani ve dini sistemle sürekli yenilenebileceğini savunur. Bu bir toplumun ekonomik anlamda dünya döndükçe kendini yenilemesi manasını taşır. Yani yine ahlaki ve metafizik alandan yararlanarak fiziksel dünyaya ölümsüzlük taşıma gayreti içindedir. “Düşünceler ve Kurumlar” kitabında toplumun dirilişi için devlet başkanlığından üniversitelere; televizyondan sinemaya kadar toplumun fiziksel ölümden kurtuluş yollarını belirler.

Özellikle “Ötesini Söylemeyeceğim” şiirinde on yaşında bir kız çocuğunun Doğu’nun ölüm algısı üzerinden yaptığı tespit, ölümsüzlüğün bir eşitlik bozucu olarak Doğu toplumunda nasıl algılandığını ifade etmek noktasında özel bir yere sahiptir.

*“Sizin Matmazel bir ölse siz onu bir daha göremezsiniz
Hâlbuki bizim ölülerimizi teyzem görüyor
Onlarla konuşuyor onlara ekmek veriyor
Onlar ekmek yiyor anladın mı Bay Yabancı
Matmazel bir ölse ona kimse ekmek vermez.”*

(G.D, Ötesini Söylemeyeceğim: 46)

Küçük bir kız çocuğunun gözünden ölümün eşitliği bozan bir kavram olarak nitelenmesi, Ölüm ötesine imanının Doğu’yu Batı topluluklarından farklı ve üstün kıldığını anlatır. Bu Diriliş’in müjdecisi olan bir fikri nüvenin inançla bütün Müslümanlarda var olduğunu belirten bir tutumdur. Müslümanlar içlerinde taşıdıkları bu düşünce nüvesini inanca ve geleneğe dayalı kaynaklarla beslediklerinde seküler düşüncenin eşitleyici olarak belirlediği fiziksel ölümü aşmış olacaklardır. Bu düşüncenin açık olarak ifadesi “Alınyazısı Saati” şiirinin son kısmında açıklanır:

*“En büyük acı şu: insanlık idam edildi
 Hakiki düşünceden gerçek duyarlıktan ve öz bilgiden
 Bayrakların ve sancakların gerisindeki sancak söndürüldü
 Karanlıkta suni ışık yapıldı ve gerçek ışık öldü
 Hayat dediğiniz ölüm; ölüm
 Sandığınız gerçek hayat
 Diyarbekir’in yaz sıcağında meyankökü şerbetindeki tatla
 Koka-kola zehri arasındaki fark bu.”*

(G.D, Alınyazısı Saati: 678)

Özellikle kültürel köklere dayanarak dirilmenin yöntemini Karakoç, şehirlere ve onların oluşturduğu kültürel sığınak olma düşüncesine dayanarak yapar. Bunu bazen Kudüs, bazen Bağdat’la yapar. Fakat sadece İslam coğrafyasının sembol şehirleri olarak kutsal toprakları belirlemez. “Hurma şırıltılarıyla yıkanmış” İstanbul’u *Ölümün biliyorum ey İstanbul diriliş içindir.*” (Alın Yazısı Saati, 659) dizesi ile diriltirken dar sokaklarıyla Diyarbekir içinde medeniyetin dirilişini tamamlar. Bu anlamda medeniyet düşünüyü taşıyan şehirler Mekke, Medine ve Kudüs kadar kutsaldır:

“....

*Bize mahsus görüntüler Diyarbekir
 Ulu Camii, Peygamber Camii, Süleyman Camii
 İçkale, aslanlı Çeşme
 Dar sokaklar kapı içinde kapı uygarlık bu
 Kendi uygarlığımız
 Yenilememiz gereken
 Ve diriltmemiz
 Kopyadan taklitten dönmek
 Ölümden dönmekten daha zor amma
 Var olmanın tek şartı.”*

(G.D, Alınyazısı Saati: 678)

İlhan Berk, ölümün eşitleyici tavrını ilk şiirlerinde ideolojik bir bağlamda bir intikam aracı olarak düşünmüşse de; son şiir kitabı olan “Akşama Doğru”da eşitleyici

olarak ölümün kendisini kapsayabilecek bir bütüne büründüğü görülür. Özellikle “Şimşekli Bir Gecede Eski İberik ve Ölüm Üstüne Konuşmalar” şiirinde bu tavır sezilebilir. Şiire Kur’an’dan bir epigrafla başlamış olması da bahsettiğimiz tavrın işaretçisidir. Epigraf “Tebbet Suresi”nden alıntıdır. Bu sure ölüm sonrası konusunda çevresindekileri uyaran Hz. Muhammed’e yakın akrabası Ebu Leheb’in inanmayışı bilgisini içerir. Berk’in Kur’an’a bu denli yaklaşması ölümle ilgili tutumlarında bir yumuşama belirtisi olarak telakki edilebilir. Bu şiiri Berk’in ölümle yüzleştiği şiiridir:

“gazeteler...

- evet, bu sabahki gazeteler ölü sayısı on dokuza çıktı diyorlar.

- her gün bir ölüm haberiyle uyanıyorum.

.....

bu sabah,

bir kertenkele ölüsü buldum,

avlude.

kimbilir nereye gidiyordu?

hala açık duran gözlerine baktım.”

ne aşıyor ne yaşamıyor gibiydi.

şimdi (orda) ne yapıyordur? orda,

neyse işte orası!

ölüm yaşanmaz ki bilinsin mi diyorsun?

hem belki buradaki gibi uzanmış yatıyordur

.....”

Ölüm karşısında doğa ile duran Berk’in ölümle yüzleşmesi de doğa üzerinden olur. Bir kertenkele ölüsü ile başlayan süreç ölümü anlamlandırma ve “mihaliki kuşu” vasıtası ile umutsuzluğa kadar ilerler:

“Sonra her şey birden susuverir.

Öyle bir şey işte

Sözlüklere baktım ölüm diye geçiyor.”

(A.D, Ş.B.G.E. İ.Ö.Ü.K: 19)

Önceleri tüm dünyayı ve nesnelere kendi gözlemlerine dayalı bir sözlükle ifade eden Berk bu şiirde ölümün eşitleyiciliğine maruz kalarak diğer insanların sözlüklerine bakma gereği duyar.

*“Dinle bak! Hiç mihaliki kuşu gördünüz mü?
Sürüler halinde yaşarlar diye okumuştum
Ama nasıl ölürlere öğrenemedim.”*

(A.D, Ş.B.G.E. İ.Ö.Ü.K: 19)

Doğadan öğrendikleri ya da doğaya kendi anlamlandırması ile yakıştırdıkları yetmeyince şair tüm insanlar için geçerli eşitleyici olan ölüme çarpmaktadır. Bu ölümün Berk için de mutlak bir eşitleyici vazifesi olduğunun göstergesidir.

Turgut Uyar, şiiri için ölüm uzaktan izlenen, ve şairin kendini içine dahil etmediği bir inancın korkusu karşısındaki şaşkınlığı korkusu ve tedirginliği söz konusudur. Özellikle “Tel Cambazı” şiirlerinde oluşturduğu imajlar bütünü kendi yaşamını tarif eder. Yaşamı üzerinde sürekli bir tedirginlikle yürüdüğü ipe benzeten Uyar, tüm dikkatini yaşama verir ve kendini dünyaya yabancılaştırır. Telin üstündeki tedirginliğinin sebebi budur.

“Ölü Yıkayıcılar” şiiri bu bağlamda ölümün mutlak eşitleyiciliğini ifade eder. Ölümde en son cesede ulaşan Uyar, bu şiirde suyun eşitleyiciliğini kullanır.

Uyar’ın ölüme ilişkin duygularını en kapsamlı biçimde anlattığı şiiri “Ölü Yıkayıcılar” şiiridir. Şiir; “Ölümün Bir İnsanda Doğruladığı”, “Çekici Düzensizliği Bir Ölüye Gitmenin”, “Tükenmez Kafiye’nin Kazandırdığı”, “Ağıt” ve “Ölü Akşamın Durgunluğuna” şeklinde isimlendirilen alt başlıklardan oluşmaktadır. Dramatik monologlar biçiminde oluşmuş bir şiir olarak düşünülebilecek bu şiirde; ölen birini yıkamak üzere yola çıkan ve şehirli ölü yıkayıcılar anlatılır. Sanki ölü yıkayıcılık profesyonel bir meslektir ve yıkayıcılar duygusuzca işlerini yapmaya giderler. Şehirde bir evin içinin tarifi ile başlayan şiir, bir kadının bu evde ölüşüyle filizlenen düşüncelerle başlar:

*“ Bazen ölüm büyük bir yadırgamadır şehirlerde.
Geldiler. Büyük ocaklarını kurdular*

*Bir atı ürküttüler ve yusuşcukları.
Denize gitti onlar
Ölünün çenesini bağlamışlardı. Uzattılar
Karnına bıçak koydular, kara saplı aradılar.
Apış aralarını sildiler, temizlediler.
Karnını oğdular, yine sildiler.
Ayak başparmaklarını bağladılar.
Ölümü, tazeleyip bağışladılar.”*

Bir ölüm ayinini anlatan şiir, cesedin ardına ulaşamaz. Herkesin ölürken yıkanması onları bir nevi eşitler. Uyar, öte dünyaya yönelen bir şiir oluşturmadığı için eşitlemeyi cennet ve cehennem gibi bir hesap merciini beklemeden yapar. Bu durum onun şiirini katı bir gerçeklik üzerine kurmasına neden olur. Bir ölümün ve ölünün defnedilişine kadar olan süreci hikâye eden şiirde sürekli tekrarlanan ve her tekrarlanışında sonuna yeni bir dize eklenen ya da değiştirilen “*leitmotive*” denebilecek dizeler bulunur:

*“ Uzun sessi ölüyü yıkadılar
Direnmedi. anısı tükenmedi, sürdü
...
Ölüyü yıkadılar, direnmedi. Anısı sürdü
Tabutuna koydular.
....
Ölüyü yıkadılar. Direnmedi. Anısı sürdü
Tabutuna koydular. Direnmedi
İmam yakardı, el kaldırdık.
Sordu. İyidir dedik.
....”*

Cenaze töreni anlatılırken dini söyleyiş biçimleri kullanılmaması ölümün metafizik boyutunun önemsenmediği kanısını oluşturur. Örneğin dua etmek yerine yakarmak ve el kaldırmak ifadelerinin kullanılması şiirde sadece ölünün ceset olarak anlaşılmasına olanak tanımıştır.

*“ Omuzlarımıza aldık götürdük
Tabutu gıcırdadı. Zorla götürdük
Götürdük, el bağladık.
Namazını kıldık. Er kişi niyetine.
Çitlembik ağaçlarını gördük.”*

Uyar, bu şiirde ölümü mutlak bir son olarak algılar. Öte düşüncesini yitirmiş ölüm karşısında çaresiz kalmış insanın kendi ölüsünü gömerken bile profesyonelleşmiş kişilerin yardımına muhtaç oluşunun ürkütücülüğü şiirde vardır. Ölüm modern hayat içinde ötekileştirilen bir olgu olduğu için kişinin bir yakının ölüsünde ne yapacağını bilmemesi ve ölüm adetlerinin profesyonelleşmesi ölümün yaşamdan kovulmaya çalışıldığının göstergesidir. Son yıllarda bayramlarda mezarlıklarda görülen para ile Kur'an okuyan kişilerin durumu ölümün ötekileştirilmesine ve bir grubun bu ötekileştirmeyi umursamayıp bunu ticarileştirmesine örnektir. Modern insan ölümden korkmaktadır. Bundan korkmayan profesyoneller ise duyguyu yitirmektedirler. Bu durum modern insanın yaşamaktan dolayı büyük bir suçluluk duymasına neden olmaktadır.

*“Aldık götürdük
Gömütüne getirdik. Toprağa koyduk.
Yağmurdu. Islandık.
Kazıcılar oradaydı. Kazdık
Korktuk ve ağladık.
Toprak kara ıslaktı. Yakardık.
Açılan çukuru gördük. Derindi
Tabutu tuttuk. Tahtaları koydular
Tabutu indirdik. Ağladık
Toprağı ellerimizle attık. Ağladık
Ölüyü gömdük.”*

Ölüme bu denli yabancılaşmış ve ölümün mesajını kaybetmiş insan için yaşamak bir suçluluk duygusu olur:

*“ Üşürüz suçluluktan
Suçluyuz yaşamaktan.”*

(Büyük Saat, Ölü Yıkayıcılar: 258-264)

İlahi dinlerin hepsinde ölümün bir mesajı vardır. Kesinlik olarak belirlenen ölüm dünyadaki devamlılığın sürmesini, bir eşitleyici ve sınanma ölçütü olduğunun, yitirmenin ve özlemenin mesajını taşır. Fakat modern insan ölümün mesajını yitirmiştir. Bu mesajı alamamak yaşamayı bile haksız bir eylem olarak duyumsamaya neden olur. Uyar'ın huzursuzluğunun nedenlerinden biri bu suçluluk duygusudur.

Uyar için ölümün eşitleyiciliğini ifade eden bir başka dize şudur:

*“ Belki bir kuruntudur yaralayan kalbimi
Her insan bir uyumsuzluktur ölü olmadıkça”*

(Büyük Saat, H.İ.B.U.A.B.G:456)

Her insanın bir uyumsuzluk olduğunu düşünen Uyar için ölüm bu bağlamda mutlak bir eşitleyici olarak insanların farklılıklarını eşitler. İnsanoğlunun nefes alıyor olması, parmak izlerinin farklılığı ve bunun gibi birçok özgünlük onun uyumsuzluğudur. Tabiat karşısında özgünlüğü insanın canlılığına delalet eden bir durumdur. Fakat ölüm onun bu farklılığını ve uyumsuzluğunu giderir.

Bu eşitleyiciliği ölünün yıkanması eylemi ile tiyatrelleştirir. Kendi ölümü üzerine yazdığı “Ölüm Yıkanması” şiiri bunu anlatır niteliktedir:

*“ Şimdi, nasıl olsa yıkayacaklar biliyorum
Çünkü kimleri kimleri yıkadıklarını gördüm
Yıkamak boyun eğdirmektir onlar adına
Önce tanrı adına sonra öbürü, sonra doğa
....
En azından yıkanmaya hazır olmalıyım
Nallanmaya hazırlanan at gibi
Bedenimi cömertçe kullanmalıyım
Yani ölüme
Rahatça ölmeye*

(Büyük Saat, Ölüm Yıkanması:457)

Ölüm, Uyar için sonsuz bir hüzün kaynağıdır. Yaşam da aynı şeyi ifade eder. Uyar bu iki hüzün denizi arasında kalmış gibidir. Huzursuzluğu arafta olmasından kaynaklıdır. “Birçok Ölüm İçin Rastlantı” şiirinde ölüm ve dünya karşılaştırılmış ve ölümün karanlığı galip gelmiştir:

“Gülü değil ölüyü gözlüyorlar.

Ölüler gözleniyor.”

(Büyük Saat, Birçok Ölüm İçin Rastlantı:471)

Bu galibiyeti aklıkla eşitleyen yine Uyar’ın kendi şiiridir:

“ Her şey kalbindir diyorum

Ve işte o zaman

Ölüme eşitliyorum aklığını.”

(Büyük Saat, Kalbindir:499)

Cansever için ölümün eşitleyiciliği ideolojik bir düzlemde ortaya çıkmaz, onun bakışı dünyayı hüznüyle derinleştirmek amacı güder. Yaşamın ölümle belki de boşlukla sonuçlanacağını kabullenmiştir. Bu kabulleniş; yaşama sevinci, tutku gibi şiiri canlandıran birçok duygunun Cansever şiirinde hemen hiç kullanılmamasına zemin hazırlar. Cansever şiirini ağırlaştıran ve hantal bir karanlığa sürükleyen umut duygusunun, ölüm karşısında ağır bir yenilgiye uğramış olmasıdır.

“ ...

Yani şu yeryüzünü bir uçtan bir uça kuşatmışız.

Dik tutarak gövdemizi

Umutla

Bazen de yıkılarak kendiliğimizden ya da bir kurşunla

Ve bu hızlı akışa yaşayıp ölmek deriz.

(Sonrası Kalır-I, İdris’le Konuşma: 591)

Cansever hayatı son derece yalın ve yüzeysel bir biçimde “yaşayıp ölmek” şeklinde dizeleştirir. Bu yüzeysellik derinlikten bunalan bir ruhun yüzeye yaklaşması ve

kaçışıdır.

Ölümü bu denli yalın bir adlandırma zihinde yaşamın bu kadar basit bir biçimde bitemeyeceği düşüncesinin açlığını bastıramaz. Ve sonsuzluk istenci yer yer kendini ele verir:

“ ...

Bakma sen, kuşlar bir uçumluktur ne de olsa

Denizler bir fırtınalık görkemli

Bizse kendimizi insan olarak

Bir tohum gibi dikmişiz sonsuzluğa.”

(*Sonrası Kalır-I, İdris 'le Konuşma:591*)

Ölümü retorik manada bir eşitleyici olarak da görür. Bir şairin anlaşılabilmesi için ölmesi gerektiği gibi bir fikri vardır Cansever'in. Doğu toplumlarında kişinin varlığının karşısında övülmesi ya da onore edilmesi çokça görülen bir durum değildir. Bu yüzden ölüm kişilerin değerlerini arttıran bir eşitleyici olarak tanımlanır:

“ ...

Ama bizim memleketimizde şiir

Yazık ki ölümle anlatılır biraz

Ölümle anlaşılabilir.”

(*Sonrası Kalır-I, Dostlar:598*)

“ ...

Yaşını çoktan aştım Orhan Veli'nin

Ölümle duruyorsa eğer yaşlanmak

Onun bir sonbahar yağmuruna gömülü ölüsü

Yağdı yağacak

' Ölünce kirlerimizden temizlenir

Ölünce biz de iyi adam oluruz. '

(*Sonrası Kalır-I, Flaş:607*)

Edip Cansever de “Ben Ruhi Bey Nasılım?” Şiirinde bir varoluş problemini somutlaştırıp halkın içine indirme gayreti içinde olmuştur. Bu şiir ölümlü modern

insanın iç sıkıntılarını, ölüme bakışını ve bu bakış esnasında edindiği karamsar tablonun irdelendiği şiirdir.

II. Yeni şiiri için ölümün mutlak eşitleyiciliği her zaman kullanılan bir argüman olmamıştır. Genel itibarı ile ölümden kaçan dünyaya tutunma içinde olan şairlerin birçoğu, uğradıkları haksızlıkları ya da ideolojik söylemlerini ön plana çıkarmak için ölümün mutlaklığından yararlanmışlardır. Şairlerin birçoğu bu mutlaklığı bazen intikam aracı olarak kullanmışlardır. II. Yeni içerisinde farklı bir anlayışı temsil eden Karakoç içinse ölümün mutlak oluşu Allah'ın varlığının ve güçlülüğünün delilidir.

1.4. Kötülük Kaynağı Olarak Ölüm

Ölümü, dünyadaki tüm kötülüklerin kaynağı olarak algılamak ya da dünyadaki tüm bağlardan kurtuluşun kaynağı olarak görmek şairin ya da kişinin ideolojik, dini ve psikolojik algılarından bağımsız değildir. Bir nihilist olarak Nietzsche'nin "Ölümün tek iyiliği bir daha olmayacak olmasıdır." sözünü söylemiş olması onun ölümü yaşamdan kesin bir kopuş olarak algıladığını gösterir. Öte dünya kavramına inanmayan biri için sonsuz bir yok oluş kapısı olan ölüm elbette ki "kötü" bir anlam alanı oluşturacaktır. Algılara bağlı, dünyaya ilişkin bir düşünce tarzı metafiziği çok önemsemez, hatta yok sayabilir. Bu düşünce tarzında somut gerçeklikler ön planda olduğu için yaşamı, iyiliği ve kötülüğüyle tek düşünce alanı olarak algılar. Ötesi yoktur. Bu yüzden yaşıyor olmak dahi ne kadar kötü şartlarda olursa olsun bir güzelliştir. Nefes alıyor olmak hayatın biricik anlamını ve değerini ifade edebilir. Bu durumda ölüm her halükarda "kötü"dür, kötülüğün kaynağıdır.

Tek tanrılı inançlar ölümü "iyi" ya da "kötü" olarak değerlendirmekten ziyade onu bir sınanma şekli olarak ifade eder. Ece Ayhan ise şiirlerinde geliştirdiği düşüncede dini alanın dışında bir bakış geliştirir. Bu açıdan ölümü bir baskı ve zulüm aracı olarak görür. Bu bakımdan ölüm karşısındaki tutumunun nihilist bir söyleme yaklaştığı söylenebilir.

Ece Ayhan'ın ölümü bir baskı ve zulüm aracı olarak algıladığının en büyük göstergesi "Struma Faciası" ya da katliamı gibi isimlerle anılan olayın üzerinde özellikle durması ve bu olay karşısında takındığı tutumdur.

"12 Aralık 1941'de Romanya'nın Köstence limanından 779 yolcu ve 10 mürettebatla kalkan gemi motor arızası sebebiyle İstanbul Boğazında demir attı. O dönemde Filistin'e Yahudi göçünü kısıtlayan İngiltere'nin baskısıyla ne geminin yola

devam etmesine ne de yolcuların karaya çıkmasına izin verildi. Geçerli ama tarihi geçmiş Filistin vizesi bulunan birkaç yolcu İngiliz hükümetinin onayıyla, bir aile de işadamı Vehbi Koç'un Türk hükümeti nezdindeki girişimiyle gemiden indirildi. Kalan yolcuların akıbeti ile ilgili haftalar süren müzakereler sonuç vermeyince, 23 Şubat 1942'de Türkiye, motoru halen çalışmayan gemiyi Karadeniz'e çekip bıraktı. Gece boyunca sürüklenen gemi, ertesi sabah büyük bir patlamanın ardından battı. 103'ü çocuk olmak üzere 778 kişi öldü. Sadece David Stoliar adlı bir yolcu sağ kurtuldu. Uzun yıllar Struma'nın neden battığı bilinemedi. 1960'larda Sovyet arşivlerinden çıkan belgeler ışığında, bir Sovyet denizaltısı tarafından torpido ile vurularak battığı anlaşıldı.”[[http://tr.wikipedia.org/wiki/Struma_\(gemi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Struma_(gemi))].”

Struma olayı tamamen reel politiğin, dinin ve siyasetin içinde iken Ece Ayhan'ın bu konuya insani bir bakış açısı geliştirmesi ve bu insanların ölümünden, tarafsız kalmaya çalışan Türk hükümetini sorumlu tutması onun sisteme karşı geliştirdiği tavırla ilgilidir. O kötülüğün kaynağını iktidar olarak gördüğü için ölümlere neden olan sistemi de ölümün kötülüğüne ortak etmektedir. Ayhan bu suçlamayı şu şekilde ifade ediyor:

“1941 yılı aralık ayından beri İstanbul limanında bekletiliyor Struma Yahudileri (sefine de denebilir Struma'da insanlar sersefil olmuşlardır. Karadeniz'de boğulmadan önce.)

_ Evet, insanı karada bile donduran 1942 Şubatı'nda İngilizlerin eliyle batırıldı gemi.

_ Kimse de kurtulamamıştır. Kimse de kurtulamazdı zaten. Cesetler iyice islanmış olarak, birkaç tahtadan oyuncak ayı, Riva Deresi'nin döküldüğü kıyıya kadar gelmişlerdir.”(M.Ö.R: 21,70)

Ayhan'ın Yahudilerin yaşadığı bu olaya gösterdiği hassasiyet şiirlerinde de görülür. Özellikle “Vedhalardan Birinde” şiirinin IV. Bölümü bu olayı anlatır niteliktedir.

...

IV- Duba'dan Laternacı

“Hiç bakmasa bu kadar dikkatli

Laternacı geçiyor azınlıklardan arta kalanı

Çaldığı havayı ne tanır ne sever benim gibi

*Adamlar geldi denizden ölmüş
 Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan
 İşe yaramayanların felsefesi bunlar
 Bir uşak üçüncü katın balkonundan aşağı attı kendini
 (Çocukluğumu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada)”
 (Vedhalardan Birinde, B.Y.S: 16)*

Şairin İstanbul’da yetiştiği kültürel ortam ise genellikle azınlıkların ağırlıkta olduğu bir demografik yapıya sahiptir.”(Kul, 2007: 27).

“Beyoğlu’nda o zamanlar ‘azınlık’ çoğunlukta idi. Yani Hıristiyan ‘Sünnileri, ‘Ortodokslar’. Bakkallar, çocuk doktoru Fakaçelli de Rum’du. Benim mahalledeki arkadaşlarımın yarısından çoğu da Rum (...) ve Ermeni’ydi (simdi doktor olan Katolik ve ürkek Yetvart Delda ve Nane Sokağı’ndaki malak gibi çakır gözlü [belki de biraz gök gözlüye çalışıyordu] o Sarışın çocuk, -arkadaşım filan değildi ama belirli bir konuda gizli suç ortağım olan ve beni 15-20 kuruş ucuz koyun kırkar gibi tıraş eden zayıf ve yaşlı berber de -böylece Alkazar’da ‘paradi’ ya da ‘duhuliye’de ‘Frankestayn’in Nişanlısı’nu ya da ne bileyim ‘Fu-Man-Çu’yu seyredeceğiz- (Gazoz bile içerdik).”

(Ç.M.İ. E.M: 14)

Ayhan’ın gayrimüslimlere gösterdiği bu hassasiyet onun dini ayırt edici bir unsur olarak görmemesinden kaynaklanır. Çocukluğunda çevresindeki arkadaşlarının çoğunun gayrimüslim olması kendini onlardan biri gibi hissetmesini sağlamıştır. “Çocukluğumu saklasaydım benim de ellerim olurdu dubada.” Ya da “ Ne gizli Yahudi’yimdir ben.” İfadeleri, çocukluğunda yaşadığı ekonomik ve sosyal şartlardan dolayı dışlanması; gayrimüslimlerin dinlerinden dolayı yaşadıkları dışlanma duygusu ile özdeşleşirmiş olmasından ileri gelir. Bu dışlanmanın nedeni olarak gördüğü “devlet”e karşı tutumunun kaynağı da bu düşüncedir. Ve hatta bu yüzden “Adamlar geldi denizden ölmüş” dizesi ile ifade ettiği Struma olayının sorumlusu olarak devleti görmektedir. Ölümü devlet eliyle uygulanan ve kötülüğün temel kaynağı olarak anlamlandıran bakışı şekillendiren düşünce bu biçimde ortaya çıkar.

Sonuç olarak dini bir anlam yüklenmeyen ölüm algısı, ölümü bir yok oluş olarak algılar. Bu algı da onun “kötü” bir durum olduğunu haklı çıkaran bir tavır olarak

gelişir. Ayhan şiirlerinde ölümü “kötü” olarak algılar bunu bazen dostlardan ayrılış bazen siyasal baskı üzerinden yapar.

Hayata bağlı olmanın, ölümü kötülük kaynağı olarak görmek için yeterli bir sebep olduğu söylenebilir. Cemal Süreya'nın ölümü kötülük kaynağı olarak görmesinin temel nedeni de hayata olan bağlılığıdır. Ölüm şiirinde bu bağlılığı sarılma biçiminde ifade eder. “Sarılmak' varlığının farkına varmaktır. Nesneyle bütünleşen özne, onun bir parçası haline dönüşerek ondaki özelliklerin tümüne sahip olacak ve varlıkla sempatik bir bağ kurarak ölüm düşüncesinden uzaklaşacaktır. Ağaç imajı, kolektif bilincin serüveni içinde yer alan geleneksel bir imaj olması bakımından mitolojik çağrışımlara da açıktır.” (Özcan, 2003: 127).

Ölümün kötücüllüğünden uzaklaştırılması genellikle dinler, milliyetçi kahramanlaştırma stratejileri ya da mitolojik hikâyelerle sağlanır. Cemal Süreya'nın dine karşı bakışı umarsız olarak telakki edilebilecekse de dinin ölüm korkusunu hafiflettiğini hissettiren dizeleri vardır.

*“Geceyse ay hemen tazeler minareleri
Kur'an sayfaları satılan sokaklardan
Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar
Ölüm uçar çocuk yüzlere
Ben o sokaklardan ne kadar geçtim.”*

(S.S, Ülke:49)

Bu dizelerin devamından hareketle kullanılan dini kavramların dekoratif amaçlı olduğu söylenebilir. Fakat yine de “ölüm bir çeşit sevgiyle uçar/, ölüm uçar çocuk yüzlere.” dizeleri inancın ölümün ağırlığını hafifletmesi gibi bir his yaratmaktadır.

Tıpkı Ece Ayhan'da olduğu gibi C. Süreya da ölümün kötücüllüğünü siyasi erk üzerinden hissetmiş olduğu için genellikle ölümden bahsederken ideolojik tutumunu belirginleştirir. Bu tutum, bazen evrensel sosyalizm mücadelesi içerisinde ezilen halkları, bazen Afrika'yı bazen de düşünceleri uğrunda kurşuna dizilmiş şairleri kapsar:

*Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında Afrika dâhil...*

(S.S, Üvercinka: 39)

Bu konumda Cemal Süreya'nın aldığı tavır oldukça hümanisttir. Zira açlık zulüm ve siyasal kaynaklı ölüm, dünyanın her köşesinde rastlanabilecek bir durumdur. Şair olarak Süreya bu durum karşısında kendini sorumlu hisseder. Ve bu düzenin değişimini şiir üzerinden umut ederken hayal kırıklığına uğrar. Bu hümanist ve hayattan yana olan sanatçı tavrını "Tabanca" şiirinde de görmek mümkündür.

*"Tutalım yanıp ateş ettiniz
Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerini
Eski hececilerin şiirlerini bir de
Ben çok seviyorum siz de seviniz"*

(S.S, Tabanca: 54)

Estetiğin iyiliğin ve güzelliğin kaynağı olduğu ve dünyayı yaşanılabilir bir yer kıldığı düşüncesi "Rokoko" şiirinde de görülür. Kadın ve doğa üzerinden yaşamın "iyi" ölümünse "kötü" olduğu vurgulanır:

*"Ah şimdi bunlar rokoko,
Yalnızım bir de uzaktayım.
Hani ölmek içten değil;
Matmazel ay da olmasa..."*

(S.S, Rokoko: 55)

Süreya'nın ölümü kötü bulma tavrı genel itibarı ile yaşamdan ve onun güzelliklerinden ayrılma üzerine kuruludur. Bunu ölümün mutlak ilahi bir kural oluşu ile ilişkilendirip yapmaz. O, sadece yaşamdan ayrılmaya neden olan açlık, zulüm ve siyasal baskıyı kötüler ve ölümü de bu bağlamda kötü olarak telakki eder.

Ölüm, insanlar tarafından algılanma biçimine göre farklı yorumlanabilmesi ile

gücünü daima taze tutan bir olgudur. Bu bağlamda ideolojik ekonomik ve sosyal anlamlandırmalara tabi tutulması da onun gücü üzerinde etkilidir. Batı düşüncesi, ölümleri toplumsal bir ayrıma tabi tutarak onu kötücülleştirmiştir. Buna karşı rahipler ve kiliseler ölümü kurumsallaştırarak onu akılcı politik bir zafer aracı olarak kullanmışlardır. Bir bakıma ortaçağ kilisesi ve rahipleri ölüm düşüncesinin maniple ederek iktidarlarını bu algı üzerine kurmuşlardır. Batı düşüncesinin ortadan kaldırdığı din düşüncesi ve “materyalist aklın karşısında anlamını yitiren ölüm sonrası yaşamsa” (Baudillard, 2008: 255) iktidarın elinde kendini korumak için kullanılan bir silaha dönüşür. Çünkü “çağdaştırılmış bir ölüm düşüncesi ve aşkınlaştırılmış bir toplum üzerine oturtulmuş devlet, gücünü temsil ettiği bu ölümcül soyutlamaya borçludur.” (Baudillard, 2008: 255) Kilise bu dünya ve gökyüzü krallığı gibi ikili bir süreç üzerine oturttuğu düşüncesini, öte dünya anlayışının materyalist durum karşısında kaybedince ölüm ve hayat arasındaki değişim dengesine de bir bozulma meydana gelmiştir. Ölümü bu açıdan algılamaya başlayan bir anlayış onun simgesi bir figür olarak Azrail’i kara bir örtü altında elinde tırpanı ile çizmeye başlar. Sistemler üretim süreçleri içinde bir üreticinin kaybettikleri için, Hıristiyanlık ise yine Tanrının krallığının kurulması gibi yaşamaya ilintili olarak geliştirdiği stratejisinin engellediği düşüncesi ile ölümü kötücülleştirir.

Bu kötücülleştirme eyleminin bu kadar derine inmeden “yaşama sevinci” biçiminde daha yumuşak bir yörüngede ifade eden insanoğlunun ölümün kötü oluşunu yaşamdan ve onun zevklerinden ayrılışa endekslemesi daha akla yatkındır. Karakoç başlangıç şiirinde ölüm kavramını aşk karşısında yenilmiş birinin kaçtığı nokta olarak belirler. Bu anlamda başlangıçta Karakoç’un ölüme bakışı olumsuzdur:

*“Biri çıkmış gibi boş bir mezardan,
Ortalıkta ölüm sessizliği var.”*

(G.D, Yağmur Duası: 11)

Bu korku dolu tavır ve ölümün kötücüllüğü metafiziğe doğru gelişen bir yolla Taha, Hızır, Leyla ve Mecnun’la sonsuz bir iyilik kaynağı olarak ölüme ulaşır. Leyla ve Mecnun’un dördüncü bölümü olan “Ölüm ve Ötesi: Ebedi Diriliş” kısmı bu dönüşümü anlatır:

“Anlatacaktım ölümlerini bir sonbahar eşliğinde

Bir kış güneşliğinde

Fakat baktım bu ölüm değil diriliştir

...

Anladım onlar ölmediler

Ölüm adına

Ölüm maskesini takınarak

Dönüştüler bir ışığa...”

(G.D, Leyla ile Mecnun: 598)

Şiirin bu kısmında Leyla'nın ve Mecnun'un birer ışığa dönüşmesi Karakoç şiirinde iyi ve kötü arasında sürekli bir değiş-tokuş imgesi olarak kullanılan ölümün iyilik yönünde galebe çaldığını göstergesi olarak telakki edilebilir. Onlar “başka bir ağustosta yeniden doğmak üzere kendilerini iyiliğe teslim etmiş figürler olarak efsaneleşen tiplerdir.

İlhan Berk için ölüm iyilik veya kötülük kaynağı değildir. Ölüm, başlangıçtaki toplumcu şiirlerinde bir zulüm aracı olarak anılabilir. Galile Denizi'nden sonra iyi ve kötü arasında kaybolmuş bir imge; Akşama Doğru'da ise korkulan ama kötülenemeyen bir gerçek olarak algılanır.

Metafizik düşünce abartılı kullanıldığında kişiye abartılı bir iyimserlik, ütopyik bir yaşam isteği ve romantik bir durum kaynağı olabilir. Fakat şiirini metafizikten yoksun “korkunç” derecede maddi ve nesne ile ilgili olan Berk şiiri nesnenin gerçekliğine hapsolmuştur. Berk bu nesnenin kayboluşu olarak değerlendirdiği ölümü genellikle kötüler:

“Kuşlarını

alıp

gidiyor

gök”

(A.D, XVII: 405)

Şiiriyle dünyayı var eden Berk için ölüm bir kara deliktir. Kendisi ile ilgili olan her şeyi yutar. Mevzu bahis şiirken Berk'in ölümü hiçbir şeye benzetememesi onun kötücüllüğünün kaynağıdır:

“ Ölüm hiçbir şeye benzemiyor.”

(A.D,271)

Ölümü kurduğu dil âleminin içine benzetmelerle dâhil etmeye çalışan şair; bunu başaramayınca ölümü lanetli bir imge olarak dışlar. Son kitabının “Ölüm Büyük” kısmında dışlanmış bir imge olan fakat onsuz da olmayan bir imge olarak ölümü değerlendirir.

Turgut Uyar’ın şiirindeki tedirginliğin temel kaynağının dünyayı yurtsaymamak olduğu söylenebilir. Dünyayı tüm utsuzlukların kaynağı olarak görürken ölümü de kabullenecek bir tavır geliştiremeyen şair. İçin tek çıkış yolu aşktır. Bu da yaşamın ve ölümün kötü oluşu karşısında Şairi aydınlığa çıkarmaya yetmez. Aynı durum Edip Cansever’le de ilgilidir. “Tragedyalar” bu bağlamda değerlendirildiğinde sonsuz bir umutsuzluk kaynağı olduğu çıkarımı yapılabilir. “Tragedyanın temelinde yer alan acı ve endişeler, kahramanın içine düştüğü trajik durumla birebir ilişkilidir. Edip Cansever’in *Tragedyaları*’nda da görülebileceği gibi modern metinlerde kahraman, trajik düzeyde kaotik bir dünya ve bu dünyada yalnızlığa mahkûm olmuş insandır. Roland Barthes, tragedya kahramanının ilk tanımının “içeri kapatılmış, ölmeden dışarıya çıkamayacak kişi” şeklinde yapılmış olduğunu söyler.” (Balık, 2011:8).

Ölümün trajik kavramının kökeninde olan ve bu kavramı var eden duygunun özü olduğu bilinciyle Cansever’in kentsoylu hüznünün ölümle bağlantı kurmaması mümkün değildir. Nitekim: “Bu ruh hâli ilk bölümün episodlarında bütün sevgilerin kine dönüşmüş olduğuna dair sözlerde karşılığını bulur. Bu bölümde yalnızlık, ölümle özdeşleştirilir. Şair, kentli bireyin yalnızlığını ölümler kadar yalnız ve terk edilmişlik duygusu içinde ifade eder.” (Balık, 2011: 14):

“Ölüyüz. Ölümler kendilerini toplar orada

Çağlar ki kalınlaşır, gerilir, eylemler hazırlanır

Düşer kan saatleri, çarsular kalır.”

(Sonrası Kalır-I: 279)

Kimi zaman gerilimi yükselten şair, şiddet içeren unsurlara ve sonu trajik bir ölüm olan güzelliklere yer vererek karamsar tabloyu biçimlendirir. Hemen ardından da şiddet ve ölüme evirilen bu olgular, sebepleri öğrenilemeyecek olan bir bilmeceye

dönüşerek çaresizliğin yankılarını taşır. Cansever'in çizdiği dünyada her şey katı ve korku salan bir varlığa dönüşmektedir.

Cansever'in poetikasında özellikle "Umutsuzlar Parkı"ndan sonra yaşama sevincinin yerini hüznün ve boşluk alır. Dolayısıyla ölüm artık daha ciddi ve karanlık bir imgeye dönüşmeye başlar. "Tragedyalar"da bu kötücüllük söylemi devam eder. "Umutsuzlar Parkı"nda:

"Kendimi saklıyorum ya, o bir yığın ölüden gelen kendimi"

(Sonrası Kalır-I, Umutsuzlar Parkı: 161)

Dizesi, ölümün kötü bir miras gibi ya da lanet gibi şairi takip eden bir imgenin varlığını ortaya çıkarır. Şairin benliği sırtında milyonlarca yıldır ölen insanların tecrübesini sırtlamak gibi ağır bir göreve soyunur.

“... ”

Binlerce, ama binlerce yıldır yaşıyorum

Çok eski bir yerimdeyim, çürüyen bir yerimden geliyorum

Öldüklerimi sayıyorum, yeniden doğduklarımı.”

(Sonrası Kalır-I, Umutsuzlar Parkı: 162)

Bu dizeler, Cansever'in ölüm karşısında yaşama sevincinin yenilgisinin başladığını ifade eder. Ölüm artık kara ve çürümüş bir imgedir.

Çürüme imgesi Uyar'da da Cansever'de de cesede ulaşır. Cansever'deki huzursuzluk da cesedin ruhsuz durumunun yarattığı boşluk hissidir.

Ölüm ve ceset kavramları da tüketilince şair için yaşam kötülüğün kaynağı olur. Bu durumda ölüm bir kurtuluş olarak telakki edilir:

"Ki ölüm bir kurtuluşa ağrının baskısından"

(Sonrası Kalır-I,Tragedyalar-V: 341)

Cansever için ölümsüzlük dünyadan yani ruhun hapsedildiği yerden kurtulamayışı gibi bir anlama bürünür. Kendini ötekileştiren, yalnızlaştıran ve ölümsüzleştiren şair, başkalarının bu özelliği onunla paylaşmasından rahatsızlık duyar:

"Sen niye ölmüyorsun? Çirkinsin üstelik de geveze."

(Sonrası Kalır-I,Tragedyalar-V:355)

Tragedyalar'dan sonra Ölümün Konumu, Ölümle Bakılan, Ölümle Akit (Son iki şiir Yerçekimli Karanfil kitabına alınmamıştır.) şiirlerinde ölüme karşı bakış; soğuk, kar ve bunalım imgeleri ile derinlikli ve olumsuz bir boyut kazanır:

*“ Kar nefli yağar ölüye
Yağsın ölüdeki ormana kar
Değil ki ölüler onlar bile göremez.
Bu mevsimde akşamı
Bembeyaz gözleri ile insanlar.”*

(Sonrası Kalır-I, Ölümle Bakılan: 479)

“İmgesiyim ölümün”

(Sonrası Kalır-I, Ölümün Konumu: 478)

*“Ölü denizde beyaz gölgesi karın
Ne yapsak
Ölü bir soğumuz işte
Pisiz, ölü bir soğumuz, yok içimiz.*

...

Ölü mü

Ölü söndü

Bir uzun uykunun su tutan yerlerinde renk: ölü.”

(Sonrası Kalır-I, Ölümle Akit: 480)

Bu şiirlerin hepsinde ağır ve çürümüş su imgesi kuşatıcı ve bunaltıcı etkiyi taşıyan bir kavram olarak karşımıza çıkar. “Yengeç” ve “Ölü Sirenler” şiirlerinde de ölüm temel konudur. Bahsettiğimiz bezginlik ve bunalım yaratan su imgesi bu şiirlerde de yoğun biçimde görülür:

*“ Başiboş bir sandalım ki artık bir kıyıya varsam
Çocuğumsun ki deniz ölümsüz bir ölü olsam.”*

(Sonrası Kalır-I, Gökanlam VIII: 500)

II. Yeni şiirinde takip edilebilecek su imgesi Cansever'de Rimbaud'un "Sarhoş Gemi" şiirinden ciddi etkilenmeler taşır. Karanlığın kötücüllüğün ve fırtınanın güzelliğine ulaşmak amacını taşır:

*"Konuşulmaz fırtınada
Çünkü ölüm
Katar özünü fırtınaya da."*

(Sonrası Kalır-I,Düş Suda:531)

Turgut Uyar şiiri, ideolojiden, dinden veya kuvvetli bir yaşama bağlılık istencinden yoksun olduğu için ölüm imgesi şiirde genellikle aydınlık ve öteyi hedefleyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaz. Şehir imgesi ile iç içe geçmiş ölüm imgesi daima karanlık ve soğuk yüzü ile karşımıza çıkar. Kuvvetli ideolojik tutumları ile var olmaya çalışan şairlerin tam tersine ölümü bir intikam aracı olarak da görmeyen Uyar için; ölümün kötülüğü bireysel yalnızlık ve bunalımın temel tetikleyicisidir. "Şairin anlayışında yaşam, iyi ve kötünün bileşkesinden ibarettir ve bu terkip içinde çoğu zaman kötülük daha baskındır." (Yıldırım:2007: 14).

Turgut Uyar şiirinde ölümün içine saklandığı iki kuvvetli imge vardır. Bunlardan biri şehir diğeri ve su imgesidir. Su imgesi Bachelard'ın bahsettiği ağır ölü ve karanlık sudur. Durgun bir suya, gökyüzünü ve yaşamı hapseden şairin bu tutumu en açık "Ay Ölür Yılgınlıktan" şiirinde görülür:

*"Ay ölür şimdi. Yani ölmek!... Uzuneski geçmişi bir suyun
Barışmamak için çirkin bir akşam olur ve tabaklarda.
Donar yemişlerde ispirto.
...
Kent uygarlığının akşamı otlara döner, küçük karaltılar
Mor evlerde soğuk sobaların uzayan küllerini dağıtır.
Taşralı bir çocuğun eksik bilgisinde
Ay ölsün."*

(Büyük Saat, A.Ö.Y:215)

Şehrin ölgün imgesi ağır ve doğal olmayan bir su birikintisinden izlenirken su ve

şehir imgelerinin daha ağır ve kasvetli bir görüntüye hapsolmesine neden olur. Bu durum da şiirin ritminin ve söyleyişinin daha donuklaşmasına neden olur.

Uyar ölüyü överken dahi kapsadığı hüznü över. Ölüyü tanımlarken de bu kötücüllüğü kullanır:

*“Ölü,
Ölüye neresinden yanaşmalı
Donuk çekici, sonsuz
Ölü. Bütün kumsalların ve asfaltların ve karantinaların
Yeleklerin ve saat kösteklerinin
Gölgelerin ölüsü. Bulaştığımız bir şey. Her yönü
Limon mu kokardı? Vardı...
Ölü vardı....*

Uyar, kirlenmiş şehir imgesi içinde saflığını kaybeden insan için ölümü över.

*“Kent özliyor seni, para kazanansın
Kıralar küçülüyor, para kazanansın, para
Harcamalısın peynirlerin kötü dükkânlara sarıldığı
o kağıtlarda. Alış ölüye
ölüye...
Ölü en güzel. En alışılacak. Ayakların var korkak.
Ellerin nasıl olsa yıkılmış gitmiş para saymaktan,
Cıvatan, balatadan, üremesiz kadın okşamaktan topraktan
ağır gelişen, karşı koymayan o miskin topraktan.
Ölü yiyici topraktan.”*

(Büyük Saat, Övgü, Ölüye: 218-219)

Ölümü kötü yapan şey Uyar için dünyadan ayrılmak değildir. O yaşamaktan da modernizmden de şehirden de kaçmak ister; fakat ölüm de bir kurtuluş değildir. Toprak imgesinin de ağır ve kötü olarak çizilmesi, Uyar’ın bir tarafında şehir ve modernizm bulunan öte tarafında ölüm bulunan iki kapı arasında sıkıştığının ve çözümsüz bir durumda kaldığının göstergesidir. “Yaşamın “kanlı oyun” (“Kanlı Oyun”, s.185) sembolüyle verilmesi, bu doğrultudadır. Burada yaşamın eğretiliği, asıl olandan uzak

olusu “oyun” sözcüğüyle; trajik ve acılı oluşu da “kan” sözcüğüyle vurgulanır.” (Yıldırım, 2007: 17).

“Terziler Geldiler” şiirinde kusursuz bir at imgesine bağlanan varlık da atın ölümü ile kötücüllüğe bürünür. Cesedi, ötekileştiren ve cesedin ötesine ulaşamayan Uyar “Hemofili” şiirinde ölüsevencilik kavramına yeni bir anlam yükleme gayreti içindedir. O, şehre ve modernizme karşı ölümü ve cesedi daha saf ve güzel bulur.

Kavram olarak ölümden korkan Uyar, ölüm karşısında korkuyla bekleyen bir seyircidir. Bu da şairi mutsuz kılar.

“ Aslında mutsuz yaşayıp gidiyoruz

Ölüme direnerek şimdilik.”

(Büyük Saat, Umuttur:513)

Uyar ölümden korkarken yaşama sevinçle sarılmaz. O, yaşamın mutsuz tarafına tutunmaya çalışır. Ama yine de ölüm bir korku kaynağıdır:

“Sende bu sevinç oldukça

Çok direnirsin ölüme.

...

Oysa diyenlerden hep korkmalı

Oysa ölüm ver da diyebilir aynı kişi

(Büyük Saat, Ekinoks:577)

Uyar, “ölüm gibi sürekli yaklaşan ve tehdit eden bir son karşısında fazlasıyla savunmasızdır. Bir anda kendisini büyük beton bloklarının arasında bulunca, ruhunu besleyen tabii düzenin desteğini de kaybeder. Hayatı bir sürü alışkanlıklara teslim etmesi sorunu daha da büyütür.” (Yıldırım:2007). Bu durum zaten kötümser bir bakış açısı geliştiren şair adına ölümü kötücül bir kimlikle değerlendirmesini kaçınılmaz kılar.

Edip Cansever’in ölümü kötü olarak algılamasının temelinde şiirinde “rasyonalist” düşünceye kadar ilerleyen akılcılıktır. O, ruhsal ölümü akılla izah edemediği için bunalan bir tiptir. Nitekim Ruhi Bey için Şöyle der:

*“Şimdiki Ruhi Bey, ölüme daha yatkındır
Yaşamaya da
Ölümlle yaşam arasında bunalır bunalır.”*

(Sonrası Kalır II, B.R.B.N:39)

Ruhi Bey figürü arafta kalmış ve bu durum karşısında gelgitler yaşayan modern insanın yalnızlığı, sorgulamaları ve kötümserliğini kendi karakterinde barındıran bir tip olarak Cansever’in poetikasını yansıtan halktan bir figürdür.

arafta kalmanın verdiği bunalım şairin kendini ölümlerle kuşatılmış bir evrende algılamasına neden olur. Fakat bahsettiğimiz ölümler, yaşayan ölümlerdir. Modern şehrin içinde taşlaşmış tepkisizleşmiş insanlara yabancılaşmış kişiler ölüml olarak telakki edilir:

*“ Her zaman ölü vardır omuzlarımda
O kadar ölü vardır ki her yanımda benim
Ölümler içindeyim! Ölümler içindeyim
Örneğin bir bardak su içsem bir ölüml kayar şuramdan
Su içmeyen bir balık gibi kayar
Ölümlere takılmış uçurtma gibiyim
Biraz öyleyim...”*

(Sonrası Kalır-II, Cenaze Kaldırıcısı Adem: 92)

Modernizme bulanmış ölüm imgesi Cansever’de alkol ve otel gibi modern dünyanın huzursuzluklarını da ifade eden kötü ve karanlık bir kisveye bürünür:

*“Ve otel müşterileri onlar
En inandırıcı ölümlerimdir benim
Her biri ölümüml her gün yeniden yaşar
Camlara yapıştırılmış yüzler gibi
Sevgiyi unutmuş yüzler gibi
-unutmak utanmaktır siz bilirsiniz-
Hüzümsüz, anlatımsız, soğuk
Akşamüstü rengindedirler ve yorgundurlar.”*

(Sonrası Kalır-II, Cenaze Kaldırıcısı Adem: 92)

Bir bunalım imgesi olarak Necip Fazıl'la Türk şiirine giren otel odaları, modern insanın evini- sığınağını yitirilişinin hazin öyküsünü anlatır. Önce aileyi sonra akraba ilişkilerini ve dostluğu yitiren insanoğlu bir bakıma kendi evini yıkmıştır. Böylece kökünden ayrılan insanoğlu otelle tanışırken herkesleşir. Bu herkesleşme insanın kendi özüne hakarettir. Bir nevi özel olan kimlik herkesleşir ve yok olur. bu, otel odalarının kasvetinin ve bunalımının kaynağının ruhun ölümüne kadar giden bir sürece açıldığına göstergesidir.

Cansever, iç huzursuzluğu ile çevresindeki herkesi ölü olarak görür. Bu durum hüznünün ve kendini ötekileştirmesinin ona sağladığı bir avantaja dönüşür. Kendini ölülerden ayrı tutarak bir bakıma idealize eder:

“Ne de olsa herkes biraz ölüdür.

Otel müşterileri en önde gelir

Kendileri soyar kendilerini kendileri giydirir.

Büyük kentlerin tabutlarıdır oteller

Nedense işte onlar gökyüzüne görülür.

....

Belki de ya karımla ya da

Bir başka ölüyle yatacağım.”

(Sonrası Kalır-II, Cenaze Kaldırıcısı Adem: 92)

Otel imgesi üzerinden oldukça başarılı bir modernizm eleştirisi yaparken şairin yalnızlığı onu ruhsal bir nekrofiliye kadar götürür. Bu Necip Fazıl'ın otel odaları imgesinin bir adım daha ilerisi olarak telakki edilebilir.

II. Yeni şiiri içinde ölümü kötücüllük ve kötücüllüğün kaynağı olarak gören kanat yaşamı ve maddeyi değerli bulan ve ona tutunmaya çalışan maddeci-materyalist şairlerdir. Bu şairler ölümü ya iktidarın elinde bir zulüm aleti olarak görüp sosyalizmle yaşamı ve maddeyi kahramanlaştırma eğilimindedirler ya da ölümün gücü ve yüceliği karşısında bunalıp karamsarlığa düşerler. Bu iki yolu tercih etmeyen ve dini hassasiyetleri ön planda tutan Karakoç ise ölümü dinin emrettiği bir olgu olarak normal bulur. Kötü değildir onun için ölüm. Onun kötü bulduğu kavram ise cinayet ve zulümdür. Bu cinayet ve zulümler ise genellikle İslam coğrafyasında Batı'nın elinde bir silaha dönüşmüş olan ölüm kavramıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE ÖLÜM TUTUMLARI/TUTULMALARI

Şair, evrene karşı sözü olan kişidir. İçinde yaşadığı toplumdan, siyasal-politik çelişkilerden, estetik bilincinden önce bir söz söyleme isteği olan kişi olması o kişinin şair olarak algılanmasına olanak sağlar.

Şairi var eden bu söz söyleme itkisi, her şeyden önce varoluşu ile ilgili bir problemdir. Bu yüzden yaşam ve ölüm şiirin vazgeçilmez konularındandır. “Ölüm kimine göre bir tükeniş, kimine göre yeniden diriliş için atılan ilk adım, bazen de canlılara yapılan en büyük haksızlık olarak telakki edilmiş anlamlı bir tılsımdır. Bu yüzden her mütefekkir, yazar ve şairin bir şekilde eserine konu olmuştur.”(Erol, 2010: 171).

II. Yeni şiirlerinde varoluşla ilgili bir problem olarak “ölüm” temel konulardan biridir. Şairler ölüm karşısında ideolojik ve dini anlayışlarına bağlı olarak çok farklı ve karmaşık tutumlar sergilemiştir.

2.1. Ölümle Dalga Geçmek/ Bir İnkâr Biçimi: Ölüm İronisi

Yeryüzünde yaşayan her canlının ölüyor olması ölümü çok net bir gerçeklik olarak karşımıza koyar. Onu inkâr etmek mümkün değildir. Tüm dinler ve ideolojik sistemler bu gerçekliği bir biçimde dayanak noktası olarak benimser ve kullanır. İslamiyet’te Ali İmran Suresi 185. Ayette ifade edilen “Her nefis ölümü tadacaktır.” cümlesi ile hayatın sınırları belirlenir. Eski Anlaşma’da (Tanakh) yasak meyveyi yiyen Âdem ve Havva’dan alınan şey de ölümsüzlüktür. İncil’de de Hz. İsa ölmüş birini diriltmekle sınanır. Fakat fiziksel manada bu gerçekliği aşamayan insanoğlunun geliştirdiği stratejiler devlet, sanat ve kültür içinde kendini gizleme olanağı bulur. Bu stratejileri bilinçli bir biçimde organize etmesinden evvel insanoğlu ölüm karşısında çeşitli refleksler edinir. İnsanoğlunun baş edemediği problemlerle yüzleşmesinin ardından geliştirdiği en kolay strateji onu inkâr etmek ve yok saymaktır. Şairler için de inkâr bu anlamda ölüm karşısında uğradıkları ilk duraklardan biridir.

Ece Ayhan, inkâr tavrını uzun süre kullanan hatta bu inkârı ölüm üzerinden tanıya kadar ulaştıran bir tutum içerisinde karakterleri ideolojik boyutları ile

ölümsüzleştirerek yapar. Yaşamın içinde gerçek ve sivil olarak karakterize ettiği tipleri ölümsüzleştirmekten kaçınmaz Ece Ayhan. Örneğin “Çanakkaleli Melahat” figürü, bir fuşun tarihi şeklinde isimlendirdiği ilk gençlik yıllarının ölümsüz bir karakteridir. Hatta Çanakkaleli Melahat’ın heykelinin Çanakkale’ye dikilmesini (M.Ö.R:29) istemesi, onun tüm ansiklopedilerde yer edineceğini belirtmesi (M.Ö.R:19) bu figürün ölümsüzleşmesini istediğinin göstergesidir. Onun için Meryem Ana (M.Ö.R:29) demesi de çarpıtılmış da olsa bir kutsama göstergesidir. Bu kullanımlar daha önce de bahsettiğimiz kutsal dinlerin kavramlarını kullanırken onları değişime uğratma tavrının yansımasıdır. Ayhan kutsal dinlerin ölümle ilgili kavramlarını kullanmaktan çekinmez. Fakat kullandığı kavramlar onu kutsal dinlere yaklaştırmaz. Çünkü o aldığı kavramlara yeni anlamlar yükleyerek yeni bir anlama biçimi yaratmak çabasıdadır.

“ Hiç ölmüyor mu kanlı Nigar” dizesi de tıpkı Çanakkaleli Melahat gibi fuşun tarihi ile özdeşleştirilmiş bir karakterin eylemleri ile isminin ölümsüzleşmesini anlatır niteliktedir. Ayhan’ın fuşu bir ahlaksızlık olarak görmemesi, bahsedilen tipleri ölümsüz birer kahraman gibi anlatmasına vesile olmuştur.

Cemal Süreya, ölüm karşısında tavır alırken asla Ayhan kadar ileri gitmemiştir. Hayata bağlılığı, ölümü kötü bulmasına vesiledir, ama onu inkâr edemez. Bunu dini inkâr etmeden yapar, bir bakıma cezasına razıdır:

*“İnsan süsüdür günah
Gömmeden önce biraz gezdirin beni.”*

(S.S, 16 Dize: 305)

Tanrıya inancının olduğunu belirtirken yaşama bağlılığı o derece yüksektir ki dünyadan ayrılış ve bilincin yok oluşu ile Tanrı’nın yok olduğunu savunur. Bu doğrudan ölümü inkâr olmasa da dolaylı bir biçimde Tanrı’nın kurallarını inkar olarak karşımıza çıkar:

*Sanmasınlar inanmıyorum
Elbet inanıyorum tanrıya
Herkesin kendi tanrısı var
Sen ölünce ölüyor o da*

(S.S, Türkü: 246)

Sezai Karakoç şiirinde fiziksel manada ölümü inkâr söz konusu değildir. O ruhun ölümsüzlüğüne inanır. Genel manada ölümün bir son olduğu düşüncesine karşıdır. Bu bağlamda var olan bir gerçeği yok saymak olarak niteleyebileceğimiz “inkâr” tutumu Karakoç şiirinde görülmez.

Berk şiiri için de ölüm hep var olan bir imgedir. Ölümün varlığını inkar etmez Berk. Hatta onu nesnel ve fiziksel varlığın bir parçası olarak şiir dünyasının içine katmak ister. “İm Ad Değildi Daha” şiirinde ölümün kabullenilmiş bir kavram olduğu açıktır. Berk modernler gibi ölümü hayattan kovmaz. Ölülerini gettolaştırmaz:

“ Eskiden sözcüklerle bu denli yakınlığımız yoktu... Kırmızı sesteki eskiden, nergis adını bilmezdi. Aklına estiği gibi yaşardı. Ölüm sözcüğü eskiden de iki heceydi. Evlere girer çıkar, yatak turları atar, ağaçlarla alay ederdi. Bugünkü gibi de işini hep tek başına görürdü. İm ad değildi daha.”

(A,D:210)

Bu doğrultuda dahi ölümün imgeleminin ve varlığının değişmiyor olması çocuksu bir kabulleniş olarak Berk şiirinde ortaya çıkar. Varlığını kabullendiği ölümü, şiir evrenine dâhil etmeye çalışır:

Fransızca (Fr. ironie) bir sözcük olan ironi, Osmanlıca’daki istihza sözcüğüyle benzer bir kullanım değeri taşır. Türkçe sözlükte “Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” anlamıyla karşılanan sözcük, yanlış bir ifadelendirmeye “gülmece” ile eşdeğer kabul edilmektedir. Bir başka sözlükte, “Düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma” (Tuğlacı,1971: 1236) şeklinde tanımlanan kelime, hem bir ifade özgürlüğü getirir hem de bir tavrı, eleştiriyi ve saldırıyı sergiler.

“Genel olarak eski Yunan Filozofu Platon’un diyaloglarında hocası Sokrates’e ilişkin olarak yarattığı “temsili karakter”i ironinin başlangıç tavrını oluşturur. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates; çirkin, şişman ve gülünç görümlü bir insandı. Buna karşılık eşi bulunmaz bir zekâyâ ve kişiliğe sahipti. Sokrates’in içi ve dışı arasındaki bu farklılık (Cebeci, 2008: 277) ironi kavramının simgesel özünü oluşturur. Sokrates’in gerçeğe ulaşma yöntemi cehalet taslayarak, karşısındaki kişiyi neticede kendi kendisiyle çelişkiye düşecek biçimde kullanmaya dayanıyordu. “Latin retorikçi Quintilian’ın “ironiyi salt dile ait bir olgu olmaktan çıkararak bireyin hayat

karşısındaki genel tutumunu tanımlamakta kullanması (Cebeci, 2008: 89)” bizim II. Yeni şairlerindeki “hayat karşısındaki tutumlarını belirlememiz noktasında ironinin bir ölçüt olarak kullanılabilmesine olanak tanımaktadır. Nitekim II. Yeni şairlerinin farklı ideolojik yönelimler göstermelerine rağmen şiirlerinde ironiyi ortak kullanım biçimi olarak benimsemeleri de bu saptamayı destekler. Öte yandan “ironi”nin mantığını oluşturan temel faktörlerden biri insanoğlunun ölümlü oluşudur. İroninin bünyesinde var olan “zıtlık” “ölümün, herkesin başına gelen, ama asla bana isabet etmemesi (Ökten, 2008: 43) sonucunda oluşan zıtlıkla eşdeğerdir. Sokrates’in kişiliği etrafında şekillendirilen ironideki bilmezlikten gelme tavrı en net bir biçimde ölüm hakkındaki bilgisizliğimiz konusunda örneklendirilir. Sokrates, “ölümün ne olduğu ve ölümden sonra ne olacağı konusunda tamamen bilgisizdir -ya da öyle davranmaktadır-. Ancak bu bilgisizliği kendisine dert etmek yerine, bunun içinde mutlu ve özgür olmaya bakar. Bilgisizliğini ciddiye almaz; ama bilgisiz olduğu konusunda son derece ciddidir.” (Kierkegaard, 2009: 299).

İroninin tarih içindeki gelişimi incelendiğinde farklı dönemlerde farklı durumları ifade etmek için farklı ironi metotlarının kullanıldığı görülür. Örneğin “evrenin niteliği, tanrının varlığı ve yokluğu, yaşam ve ölüm gibi kapsamlı sorulardan yola çıkan ve bu tür sorunların cevaplanamazlığına dikkat çeken genel ironi, çağdaş problemlerin ele alınması sırasında, politik mücadelenin bir aracı olarak eski “grand nativve”lerin yani evrenin işleyişini açıklama iddiasındaki “kapsamlı ideolojik söylemler”in altının oyulması amacıyla kullanılmıştır. Örneğin baskıcı dinsel yapılanmaların ateist ve liberal felsefeciler tarafından aşındırılması “genel ironi”nin bir uygulama alanını gösterir. Faşist ve komünist ideolojilerin “dünyanın işleyişini açıklama iddiası”nın eleştirilmesi de benzer bir genel ironi uygulamasını gösterir. Bu nedenle genel ironinin baskıcı rejimler karşısında özgürleştirici bir etkisi vardır.” (Cebeci, 2008: 89) II. Yeni içindeki şairlerin sosyalist olmaları; onların bahsettiğimiz anlamda genel ironiyi bir teknik olarak bilinçli bir biçimde kullanmalarına olanak sağlamıştır. Özellikle Ece Ayhan ve Cemal Süreya, baskıcı rejimleri ölümün ve zulmün temel kaynağı olarak gördükleri için ideoloji üzerinden ölümle bağlantı kurup onun karşısında bir inkâr biçimi olarak genel ironiyi kullanmışlardır. “II. Yeni, mevcut iktidarın (DP) aydını küçümsediği ve susturduğu, sıradan halkı yücelttiği bir ortamda içine dönmüş, anlamı kapatmış ancak bir silah olarak da ironi’yi Garip’in humour’undan daha fazla kullanmıştır.”(Fedai, 2009:1029). Ayrıca Modern anlamda “genel ironi”nin asıl ortaya çıkışı 16. yy olarak

kabul edilebilir. Bu yüzyıldan itibaren “evreni tanrı ve insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlayan ve değişmezlikleri nedeniyle “kapalı ideoloji” olarak adlandırılan ideolojilerle bu ideolojilere rakip olarak ortaya çıkan daha rasyonel ve dünyevi ideolojiler arasındaki çatışma (Cebeci, 2008: 89)” dini ölüm algısına saldıran bir ironik tavrın nedenini belirler. Yine Ece Ayhan ve Cemal Süreya’nın dine ve kutsallaştırılan kavramlara karşı takındığı saldırgan ironik tavrı bu kavramla açıklamak mümkündür. Çünkü ironi “Bir Timurlenk gibi saldıran ve saldırdığı yerde taş üstünde taş bırakmayan(Kierkegard, 2009: 288)” bir yapıdır.

Bir başka ironi biçimi olarak tanımlanan “spesifik ironi” “kendi pozisyonlarının doğruluğundan ve haklılığından hareket eden kişilerin, aynı şekilde düşünmeyen ve davranmayan kişilere yönelik tepkisini içeren bir metottur(Cebeci, 2008: 88).” Bu metot, Ece Ayhan’a göre II. Yeni’nin iki başlatıcısından biri olan Sezai Karakoç’ta açıkça görülür. Genel bir tavır olarak İslam düşüncesini şiirinin merkezine koyan ve bu düşüncenin doğruluğundan ve haklılığından zerre kadar şüphesi bulunmayan, Haydar Ergülen’in deyimi ile “inancının çılgını” bir şairin, kendi metafizik alanını savunma biçimi “spesifik ironidir.” Karakoç, “Balkon” şiiri bu bağlamda ölüm, modernizm ve ideoloji kavramlarının çok başarılı bir ironiyle anlatır:

“Çocuk düşerse ölür çünkü balkon

Ölümün cesur körfezidir evlerde

...

İçimde ve evlerde balkon

Bir tabut kadar yer tutar

Çamaşırlarınızı asarsınız hazır kefen

Şezlongunuza uzanır ölü

Gelecek zamanlarda

Ölüleri balkonlara gömecekler

İnsan rahat etmeyecek

Öldükten sonra da

*Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların.”*

(*G.D, Balkon: 81*)

II. Yeni içinde ironinin, genellikle ölümü inkâr biçimi ya da hâkim siyasal otoritenin sebep olduğu acılara ve ölümlere karşı bir başkaldırı biçiminde olduğundan bahsetmiştik. Fakat Karakoç'un ölüm ve ironiyi belirleme biçimi oldukça farklıdır. O, ölümün saf ve temiz hakikatine varmış, ölüm karşısında çözümsüzlük içinde çırpınıp duran modern insanın trajedisini acı bir gülümsemeyle seyreder. Özellikle şiirin üçüncü kısmındaki: “*Gelecek zamanlarda/ Ölüleri balkona gömecekler/ İnsan rahat etmeyecek/ Öldükten sonra da*” dizeleri naif bir bilmezden gelme, modernizmle ince bir alay ve toplumsal eleştiriyi içinde barındırması bakımından dikkate değerdir.

18. yy. sonlarında ortaya çıkan “romantik” ironi “insanın kendisinin farkına varması, buna paralel olarak hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması temeline dayanır. Bu kabulün doğal sonucu ise, hiç bitmeyen, sürekli yenilenen ve yazarın kendisini de işin içine dâhil ettiği bir eleştiri anlayışıdır. Burada dünyanın insana karşı ironik tutumu yani insanın bilinmezlikler içinde yaşamak zorunda olması ve bu dünyada düzen kurmaya yönelik çabasının ölümlülükle püskürtülmesi, böylece bir tür kozmik alaya maruz kalması söz konusudur. Romantik ironinin bir diğer özelliği ise da insanın dünyaya yönelik ironik tutumu, yani bireyin içinde yaşadığı, irrasyonel ve saçma varoluş koşulları karşısında aldırışsız bir tavır takınması dünyayı alaya almasıdır.”(Cebeci,2008: 90). Romantik ironinin bahsettiğimiz bu özelliklerinin hemen hepsi İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar'da gözlemlenebilir. Özellikle Turgut Uyar ve Edip Cansever'de romantik ironi, bireysel bir huzursuzluğun bunalımlı yansımalarını tamir için kullanılan strateji olarak ortaya çıkarken, İlhan Berk'te çoğunlukla çocuksu bir aldırışsızlıkla ölümün karşısına çıkış sezilir.

İroni bir bakıma II. Yeni'nin kaderidir. I. Yeni, daha çok “humor”dan beslenirken, toplumsal ve siyasal şartlar II. Yeni'de ironinin yükselmesine zemin hazırlar. “Garip'ten farklı olarak, II. Yeni'de ironi bilinçli olarak kullanılmıştır. Garip'te humour'un özellikle Orhan Veli'de ağırlıklı olarak kullanıldığını, sonradan ironi'ye geçildiğini söylemiştik. Ama Garip'teki ironinin trajik boyutunun ve geriliminin daha az

olduğunu da unutmamak gerekir. Birinci Yeni’de humour ve ironi, dış dünyayı yansıtmaya biçimi iken, II. Yeni şiirinde ironi, şairler için de bir soyutlama malzemesi, dış dünyaya karşı kendilerini koruduğu bir kalkan durumundadır.”(Fedai,2009:1029).

II. Yeni içinde ironiyi en çok ve belki de en etkili biçimde kullanan şair Cemal Süreya’dır. Süreya, “Humor’ ve ironiyi halis bir soyutlayıcı olarak görür.” (Kolcu, 2010:48) Dolayısı ile ustan kaçıp hayata tutunurken de “ironi” onun için tutunacak bir daldır. Süreya’nın “Bun” başlıklı şiirinde kullandığı ironi ölümle kesişir:

“Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan

Zenciler zenciler iki okka zencefil

İntihar süsü verilerek güneşin linç edildiği bir akşam.”

(S.S, Bun: 37)

Şiir’de Attila İlhan’ın “acayıplık” olarak belirlediği ve ABD’deki zencileri savunduğunu söylediği (İlhan A,2004: 48) “*Zenciler zenciler iki okka zencefil*” ironiyi sırtında taşıırken aynı anda siyasi bir işlev görme kanalıyla altındaki ölümle ilgili dizelere bir köprü kurar. Şiirin son dizesindeki intihar ve linç arasındaki zıtlık ironik söylemin bir dil olayı olarak belirlenmesine örnek gösterilebilir.

Süreya’nın “Tabanca” başlıklı şiiri insanın ölümlülüğü üzerine yazılmış tam anlamıyla ironik bir metindir. Tabanca’nın temelde bir cinayet aleti olarak kullanımı insanın zaten ölümlü olduğunu ve insan öldürmenin çok da akıllıca bir iş olmadığı fikrini taşır. Katillere verilen bir nasihat gibidir şiir. Saf bir bilmezlik şiirin ironisinin temel dayanağıdır.

“Sigara içenlere ateş etmeyiniz

Evli bir kadınla rakı içerken

Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini

Ben Mitridat'tan söz ettim siz etmeyiniz

Eski bir Osmanlı paşası gibi

Feodaliteyi süpüren bıyıklarıyla

İstanbul, İstanbul uzakta

İstanbul'a ateş etmeyiniz

*Tutalım yanlıp ateş ettiniz
Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerini
Eski hececilerin şiirlerini bir de
Ben çok seviyorum siz de seviniz.”*

(S.S, Tabanca:54)

İlk kısımda sigara içmenin sağlığa zararlı olduğunu ve insan ömrünü kısalttığına dair modern bilgi karşısında ironinin üstlendiği görev bir yok sayma değil umursamamadır. Modern tıp, sağlıklı yaşam vs... çabalarının hepsini bir umursamazlıkla karşılayan şair ölümlülüğü kabullenmiş ve “atın ölümü arpadan olsun” biçiminde bir strateji geliştirmiştir. Ölüm karşısındaki aynı umursamaz tutumu namus cinayetleri konusunda da devam ettiren şair dünyadan zevk alınması gerektiği düşüncesine yaklaşır. Daha sonra bir anlamda ölümle iç içe olan kral mitridat’ yapılan gönderme içinde kapitalizm karşıtlığını da barındırır. Çünkü Mitridat, annesi ve kardeşlerinin tümünü öldürerek 6.Mitridat sanıyla Pontus Kralı olmuştur. Bazı tarihlerde bir gecede 80.000 Romalıyı öldürdüğü söylenir. Onu asıl şiire konu yapan mevzu ise bir Roma valisinin para hırsını bildiği için, erittiği altın külçesini boğazına akıtarak öldürecek kadar da zalim oluşudur.

Aynı umursamazlık ve “romantik ironi” “Cellat Havası” şiirinde de vardır. bu şiirde sırasıyla giyotin, kurşun, elektrik sandalyesi, balta ve idam sehpası; Fransız İhtilâli ,İspanya iç savaşı, Amerika, Suç ve Ceza romanı, Lorca, Ezra Paund gibi kişilik ve kavramlarla ilişkilendirilerek ölümün ideolojik yönüne atıfta bulunur. Tabi yine ana eksen “evrensel sosyalizm” mücadelesidir:

*“Burjuva ihtilalinden sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşlanır sabahları
Okuduğu intiharlara*

*Sinyor kurşun İspanya.
Asılıp gidebilir bakışlarımız
Bir bulutun yedeğinde
Tabii Lorca gibi sizin de
Gözlerinizi bağlamazlarsa*

*Ya ne buyrulur Mister
Elektirik Sandalyasına
Kredi yatırım bir yana
İyi özetler Amerika'yı
William James'ten daha*

*Sıçrayan kan selamlarıdır
Kaabil'e Ezra Pound'a
Parentez içinde Raskolnikov'a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta”*

(S.S, Cellât Havası:58)

Şiirdeki ölümle dalga geçme, onu umursamama havası şiirin söyleyişine gömülmüştür. Özellikle cinayet aletlerine Sinyor Kurşun, Mösyö Giyotin, Mister Elektrik Sandalyesi, Herr Balta gibi göndermede bulunulan kültürlerdeki burjuvaların unvanları olarak seçilmiş, bu kullanımların üstü kapalı faşizm eleştirisi içerdiği aşikârdır. Türkiye'deki idam biçimi olarak sandalyenin seçilmiş olması oldukça ironiktir:

*“Ey idama hükümlü yurttaş
Altından çekilince iskemle
İdare edebilersen soluğunu
Yaşarsın kısa da olsa bir süre
Çünkü ip Efendinin sunduğu
Ölümler kibarca sürüncemede”*

(S.S, Cellat Havası:58)

Ama bu toplumsal eleştirinin ötesinde, ironinin disipline eden ve cezalandıran tavrı ölümlülüğe karşı bir tavidir.

Cemal Süreya'nın toplumsal yönüyle mücadele ettiği ölüm, derininde dine karşı da bir güvensizliği barındırır. Bunu ifade etmekteki geçer yol yine “ironi”dir. Aslında

oldukça dramatik bir hava taşıyan “Göçebe” şiirinde Marlyn Monro, Nietzsche ve Alevilik kavramlarının birlikte kullanıldığı kısımlarda “şathiye”lere benzeyen bir yumuşama yakalanabilmesi ironiyle açıklanabilir.

*“Amasya'dan Kars'a kaçmakta olan sayman yardımcısıyla
Alevilikten konuşuyoruz uzun süre
Yanımdaki hep bir gazetede Marilyn Monroe'nun
Resimlerine bakıyor
Marilyn Monroe öldü diyorum ona
Ölümü siyah bir kâkül gibi alnuna düşürmesini bildi
Şimdiyse Cennette Nietzsche'nin metresi olması gerekir.”*

(S.S, Göçebe:64)

Cennet kavramının, metres kavramı ile hem de Müslüman olmayan, kişilerle birlikte – Nietzsche ve Marlyn Monroe- anılması ironinin hedefinin öte dünya düşüncesine karşı olduğu fikrini akla getirir.

Süreya'nın alaya varan sert eleştirilerinden hatta alaylarından nasibini alan kesimlerden biri de küçük burjuvalardır. Bu eleştirilerde küçük burjuvayı Anadolu'dan gelmiş birinin gözüyle eleştiren Süreya, bu grubu sonradan görmelik, sevgisizlik ve yapaylık gibi özellikle tanımlar. Bu grubun kötücüllüğünü ya da sığlığını belirlerken yine mihenk taşı olarak kullanılan kavram ölümdür:

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

(S.S, Onlar için Otobüs Şarkısı: 150)

Süreya, ölümün onurunu yoksullukla birlikte düşünür. Bu bakımdan bir bisiklet kazasında ölmek, ölümün yoksul insanlarda bir zulüm olarak algılama karşısında alay edilecek bir hafiflikte kalır. Hatta hapla intihar etmeyi bir burjuva âdeti olarak

aşağılayan Süreya, bu abartılı romantik tutumu ölümü magazinleştirmek olarak algılar. Magazinleştirmek ifadesinin içinde ciddi bir modernizm eleştirisi de gizlidir:

“Ama hamarattırlar uyku hapları ve bir sürü zimbirtıyla ölümü magazinleştirecek kadar.”

(S.S, Onlar için Otobüs Şarkısı: 150)

Sosyalist ahlak çerçevesinde sermayeyi ve sermayeden beslenen, kazandıkları bir emeğin karşılığı olmayan küçük burjuvayı eleştirmek sosyalist şairler için gayet kullanışlı bir yöntemdir. Fakat bu eleştirinin her toplumsal grup ve de her birey için geçerli ve mutlak son olan “ölüm” kavramı üzerinden yapılması tanrısal bir eşitleyicilik istencini gösterir.

Alay edilen bir başka durum da emek ürünü olmayan bir yaşam tarzının kendi bilgeliğini oluşturma çabasıdır. Üstelik bu bilgeliği ispat ederken ölümü bile kullanmaktan geri dönmeyen bir kitle oldukları vurgulanır:

“Düşünürdüler de ölülerin aile albümlerinden toplumbilim kuralları çıkaracak kadar,”

(S.S, Onlar için Otobüs Şarkısı: 150)

Yine aynı şiirde Süreya, eleştirdiği burjuva oluşumunu, hayatı gereğinden fazla planladıkları ve yapay “hümanist”liklerini hedef alarak devam ettirir.

“Düğünlerinin provası yapılır sünnetlerinin de ölümlerinin de”

...

“İçlerindeki sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir

Özellikle kedilere ve köpeklere karşı iyice duygusaldırlar

iki gözleri iki çeşme,

Öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı bilmezler,”

(S.S, Onlar için Otobüs Şarkısı: 150)

Süreya, ideolojiyi kapsayan şiirlerinde kendi ideolojisinin açık ve net bir biçimde savunuculuğunu yapmak yerine modern edebiyat teorilerinin “bir zekâ göstergesi olarak olumladıkları (Cebeci, 2008: 292)” ironiyi kullanmayı tercih eder. Bu

kullanım şiiri sloganik olmaktan kurtarmaktadır. Bu açıdan Cemal Süreya şiiri estetik alanı hedefleyen bir çizgi üzerinde ironiyi kullanır. Bu tavır, ideolojik ve ölüm kısmında incelediğimiz “ Yazgıcı Şiir”de açık ve net biçimde gözlemlenebilir. Süreya’nın tarihe ve iktidara karşı olumsuz bakış açısı geliştirmesine rağmen; bir cezalandırıcı rolüne soyunmaz. Bir bakıma ölümü, cezalandırıcı olarak kullanır. Ve kişilerin yaşamları ve ölme biçimleri arasında kurduğu zıtlık ironik bir yapı arz eder:

“Nasıl anınamazsın Abdülmecid'i,

Gülhane hattının kırkyaprak gülü;

Bir bezmde alem yaparken öldü.

- Hoş, annesinin adı da Bezmialem'di”.

(S.S, Yazgıcı Şiir: 221)

Cemal Süreya, bu kurguyu yaparken humor ve ironinin aynı zamanda bir dil işçiliği olduğunun bilincindedir. “bezm” ve “âlem” sözcükleri ile yapılan kelime oyunu bunun göstergesidir.

Bazen bu kadar trajik bir yaşam içinde bu iyimser ve gülümseyen tavrın bu kadar fazla yer alması şaşırtıcı gelebiliyor. Fakat “ ruhbilimden biliyoruz ki, umudunu yitiren çocuklar baş edemedikleri acıyı, kahkahayla da karşılarlar. O çocuk büyür ve şair olur. Bu tersine-çevrimi, yasın püskürtülüp derinlere gömülmesini, erosa dönüşümünü, tarihten ve ruhbilimden öğrendiklerimizi, şair sezgisiyle ve bir yazgı sorunu olarak kavrar. Cemal Süreya, kendi şiirine içkin olan ölüm ile cinsel tutku, thanatos ile eros arasındaki diyalektik bütünlüğü sezmiştir.

İnsanoğlunun ölümü inkâr girişimlerinin kutsal metinlere ve bundan öte her gün çevresinde gördüğü ölümlere çarpıp yorgun düşmesi onun ölümü açıkça reddetmesine engeldir. Bunun karşısında Ece Ayhan’ın geliştirdiği strateji “ironi”dir. Ölüm ötesi inancı çok da önemsemeyen Ayhan, ölümle dalga geçerek ya da ironik bir yaklaşımla ona yönelerek kendine göre bir direniş cephesi oluşturmaktadır.

“Vedhalardan birinde bir küçük tanrı,

Küçük işler için

(Ben görmemiş olayım)

Nasıl sa tanımadığım bir toprakta öleceğim.”

“Vedhalardan Birinde” şiirinin yukarıdaki kısmında ilk dizedeki “ Bir Küçük Tanrı” ifadesinden başlayarak kullanılan ironik tavır “ Nasılsa tanımadığım bir toprakta öleceğim” dizesinde umursamazlık ve yok sayma gibi bir kimliğe bürünebiliyor.

Yine “Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt” şiirinde ilahi dinlerden başlayarak onların açıkladığı kurallara ve öğretilere doğru ilerleyen “dalga geçme” tavrı devam eder. Üstelik ölüm karşısında derinlikli bir felsefik çözümleme isteğini de aşağılar. “ Ölümüne öyle bir düşkünlü ki biyoloji sıfır.” Dizesi somut dünyayı esas alan bir düşünce alanını kapsar. Ölümüne düşkünlükle ifade edilen düşünce aslında ölüm ötesi düşünceye inanmanın insanı fiziksel dünyadan koparacağı düşüncesi ile eşleşir. Hayatı tüm kötülükleri ile yaşamayı amaçlayan deyim yerinde ise dibe vurmaya bile göze alan Ayhan için ölümü ve ötesini düşünmek anlamsızdır. Anlamsız olduğu için de alay edilmesinde bir mahsur yoktur.

“Apaş Paşa Şapa Oturdu” şiirinin ilk dizesi olan “Merhaba diyoruz ölü teyzelerimize çocuklar.” yaşlılık ve ölüm karşısında hınzırca bir gülüşle yazılmışçasına dalga geçiş içerir.

İroni; Ayhan’ın ölüm karşısında geliştirdiği en önemli savunma mekanizmalarından biridir. Ölümle ilgili şiirlerin çoğunda ironik tavır kendini gösterir. Ayhan’ın kutsalı tanımaması ve onu önemsememesi; ironiyi kullanabilmesi için ona geniş bir alan sunmaktadır. Bu tavır, tekke edebiyatındaki “şatahat” kavramının oldukça ilerisindedir.

Berk şiirinde kullanılan ironi derin bir katmanda gizlidir. Bunu zaman zaman kutsala saldırarak yapar. Fakat bu saldırılar bir taraf olma halinin getirdiği saldırı biçimi değil. Dünyaya ait olmanın getirdiği bir zorunluluk gibidir.

Turgut Uyar’ın İlk Şiirlerinden olan “Arz-ı Hâl” onun dine karşı tutumunu belirlemesi açısından ilginçtir. Şiirin başlangıcındaki “suçluluk hissi” bütün şiirlerinde etkisini derinlikli bir biçimde hissettirecek ve öte dünyaya ve metafiziğe ulaşan bir şiir geliştirmesine mani olacak derecede kuvvetlidir. Bu suçluluk duygusunun gizlenmesi için ilk yol elbette ki “ironi”dir:

*“Ben de günahkâr kullarıdanım Allahım...
 Bir kulhuvallahi bilirim dualardan,
 Bir de yarabbi şükür demeyi doyunca.
 Bir kere oruç tutmam ramazan boyunca,
 Ama çekmediğim kalmadı sevdalardan.
 Ben de günahkâr kullarıdanım Allahım!...
 ...”*

Şiirin ilk kısmında ironi, kendini aşağı görme ve kendi ile alay şeklinde ortaya çıkarken şairin bu durumdan pek memnun olmadığı ve suçluluk duyduğu açıkça gözlemlenebilir.

*“Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!...
 Eğer bilmiyorsan işte, haberin olsun.
 Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni.
 İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini.
 Zaten yediğimiz ne ki hatırda dursun.
 Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!...”*

(Büyük Saat-I, Arz-ı Hal:16)

II. Yeni’ye ironinin Garip’ten kalan bir miras olduğu düşüncesini bize en hissettiren Uyar’ın “Mersiye” şiiridir. Orhan Veli’nin Kitabe-i Seng-i Mezar’ının tavrı hemen hemen taklit edilir. Tabi Osmanlı şiirinin parodileştirilmesi de bu taklidin bir parçası sayılabilir. Bunun dışında sıradan insanın ölümü Uyar’ın Mersiye’sinin de odak noktasıdır. Burada hem Orhan Veli hem de Uyar, Mersiyelerin eskiden önemli kişilere yazılmasını eleştirmek ve halkçı bir tutum belirlediklerini ifade etmek için ironiyi bilinçli bir biçimde kullanırlar:

*“Büyük bir vatanseverdi,
 İnkılâplar yapamadı,
 Binalar falan kuramadı gerçi.
 Sessizce çalıştı masasında.
 Evrak kaydetti.*

*Ve tevazu gösterdi halince.
Nihayet vadesi yetti.
-Ecelin sunduğu şerbeti içti-
Allah rahmet eylesin,
Hüsnü Efendi.”*

(Büyük Saat, Mersiye: 22)

Şiirde modern insanın kendi mitini yaratamayışı bir eşitleyici olarak ironinin ve ölümün kullanılmasına olanak taşımıştır.

Cansever, ilk şiirlerinde Garip etkisinin getirdiği bir yalınlık ve söyleyiş rahatlığı ile ironiyi sıkça kullanır. Fakat Ruhi Bey'den sonra bireyselleşmiş, yalnızlaşmış ve anlamsızlaşmış şiirinde ironi farklı bir biçim alır:

*“ Bir gün ölümü beğenmeyecekseniz dikkat! Ölmeyin kolayla
Kadınlara sarkıntılık edin, hoş giden bardaklar satın alın
Ya da bir aptalın yalnızlığını seçin; çiçekler sulamakla olsun bu
Tıkır da tıkır işleyen apartmanlar vardır ya, sakın ha!
Ya da her sabah
Göğe bir yüz metre kollarınızla.”*

(Sonrası Kalır-I,Aşkın Radyoaktivitesi: 100)

Cansever, ironiyi tersini söyleme biçiminde kullanırken hem ölüm karşısında gülümseyen bir yüz olur hem de gökyüzüne sımsıkı sarılır. Bunu şöyle ifade eder:

*“ Humour diyordu İranlı Celal ve gayri ciddi olmak
Bir korunma biçimidir yahut yaşamak.”*

(Sonrası Kalır-I, III:423)

Cansever şiiri için ironi olmazsa olmaz gibidir. Genellikle bilmezden gelme şeklinde ortaya çıkan ironi Oğuz Atay'ın kentsoylu kahramanlarının dilinde ortaya çıkardığı üsluba yaklaşıp. Özellikle Ruhi Bey figürü tam anlamıyla ironik bir figürdür:

*“Ruhi Bey’i pek tanımam
Yok hayır belki de iyi tanırım
Neden derseniz ben herkesi iyi tanırım
İşsizim, dülgerim, boyacıyım
Herkesle bir olurum
Kişiliksiz kalırım.”*

Cansever şiirinde ironi bir anahtar rolü üstlenir. Şiirler ironik bir bakış açısının kullanıldığı fikriyle okunmadığında anlamsızlıkla itham edilebilir. Nitekim ironi II. Yeni’nin anlam probleminin kaynağıdır. Fakat ironi gözlüğü ile okunduğunda şiir şairin ironi ile yarattığı yeni anlam olanaklarını okuyucuya sunmaktan çekinmez.

*“Dediler ki içkiden öldü, yalan
Sevgisizlikti onu aramızdan çıkaran”*

(Sonrası Kalır-II, Saat 10’da Kalkacak Vapur:161)

Cansever’de ironi ne dine karşı ne de toplumsal dengesizliğe karşı bir saldırı biçimine dönüşür. Onun ironisi buruk, acı bir tebessüm gibidir. Bireysel bir iç burkulmasının ifadesi olarak pasif ve saldırgan olmayan bir ironi tercih edilir.

İroni, II. Yeni şiirinin genel karakteristiğini belirlemede kullanabileceğimiz bir ölçüttür. İstisnasız bütün II. Yeni şairleri ironiyi bilinçli bir biçimde şiirlerinde kullanırlar. Garip şiirinden devraldıkları ironiyi çok farklı biçimleri ile ustalıklı kullanan II. Yeni şairleri bir bakıma ironinin Türk şiiri içerisindeki kullanımının ustaları olmuşlar ve en yetkin örneklerini vermişlerdir. Şairler ideolojik ve poetik tutumlarına göre spesifik, romantik ironi gibi batı etkili metotları Türk şiirine uygulamışlardır.

2.2. Ölüme Meydan Okuma Aşk ve İntihar

Şiirde ölüm ve aşk kavramlarının arasında çok yakın bir ilişki bulunması “birinin diğerini besleyen etkiler taşıması ile ilgilidir. Aşk, dayanma gücünü alt ettiği andan itibaren bireyi ölüm düşüncesine sevk edecek potansiyel etkiler barındırmaya başlamış demektir. İkisi arasındaki ilişki, duyguların sebep sonuç ekseninde değerlendirilebilir. (Erol, 2010:159). Ölüm nasıl bazen yeryüzünü yaşanabilir kılıyor bazen de insanoğlunun yaşama sevincini elinden alan bir kaygı nedeni olabiliyorsa, aşk da kişinin onu algılama

biçimine göre ona farklı yüzlerini gösterir. Süreya aşkı asla bir zulüm kaynağı olarak görmez. Metafizik derinliği az olan ve daha çok erotik yönü ile anlamlandırılan kadın figürü ile kurulan bağ “aşk”la eş değerdir. Fiziksel dünyayı aşma girişimi olmayan aşkın içinde kadın bir zevk ve tutku simgesi olarak belirlenir. Bu da klasik şiirde ve halk şiirinde derinden hissedilen aşkın ölüme sebep olması gibi bir olguyu geçersiz kılar. Aşkın bir zulüm ve acı kaynağı olarak algılanmadığı “Park” şiirinde kendini ele verir:

*“Öyle sevdim ki seni
Öylesine sensin ki!
Kuşlar gibi cıvılda
Tattırdığın acılar.”*

(S.S, Park: 324)

Ölümün soğuk, karanlık ve direniş gösterilmesi gereken yüzü ile aşk acısının birleştirilmemesinin nedeni aşk nesnesi olarak belirlenen kadının bir sevgi nesnesi olarak algılanmasıdır. Cemal Süreya, ölümün acıyla olan ilişkisini kadın imgesi ile keserken kadın imgesi onun ölüm karşısındaki direnişine estetik bir boyut katmış ve bu direnişi yumuşatmıştır:

*“Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirim,
Eşcinsel olurum.”*

(S.S,1994 Eliyle Samanyolu'na: 241)

Hatta bu estetik imge, onda tekrar dünyaya gelme umudu yeşertir. Süreya'nın ölüm karşısındaki tavrı hiçbir zaman Ece Ayhan kadar dik, İlhan Berk kadar nesneye sinmiş, Karakoç kadar kabullenilmiş ve iman dolu bir tavır düzeyine ulaşmaz. Süreya, ölümle çarpışırken öncelikle yakınlarının ölümü üzerinden, ölümün gücünün zehrini tatmıştır. Bu bakımdan ölümle yüzleşmiş ve onu kabullenmiş bir tavır geliştirmiştir. Süreya, ölüm ötesi hakkında İslam dini anlayışının sadece ölüm ötesi kısmına inanır

görülmektedir. Ödüllendirilme ve cezalandırılma, cennet veya cehennem konuları şiirlerinde pek yer almaz. Böyle bir değişim değerine inanmadığı için ölüme ya da Tanrı'ya meydan okuma girişimi Süreya şiirlerinde pek rastlanabilecek bir olgu değildir.

İntihar, insanın dünyayla uzlaşmazlığı ile ortaya çıkan savaşta insanoğlunun yenilgiyi kabul etmesi, düşmanın elinden ölmek yerine daha onurlu bulunduğu bir direniş, çaresizliğin son kertesini ve daha birçok biçimde tanımlanabilir. Bilinç düzeyinde “aklı başında bir insanın yaşamakla ölmek arasında bir seçim yapabileceği halde her türlü ahlak baskısı dışında ölümü seçip kendini öldürmesi” (Arkun, 1978: 26) olarak belirlenebilir. Cemal Süreya'nın bilincinde ya da şiirleri üzerinden oluşturduğu bilinç tabakasında intihar eğilimi yok denecek kadar azdır. Hatta “Her ölüm erken ölümdür.” diyerek normal şartlarda gelişen ölümü dahi erteleme eğilimi göstermesi, -kendi ölümünü dâhil- onun intihar karşısındaki duruşunu gösterir niteliktedir.

Süreya'nın “İntihar” başlıklı şiirinin sonunun “leylak sesi” gibi yayılgan bir imge ile sonlandırılması da onun ölümden estetik vasıtasıyla kurtulma istencinin göstergesidir:

*“Sen tam tabancayı
Şakağına dayamışsın;
Kapı açılıveriyor
Ve üstündekileri
Bir bir fırlatıp atan
Bir leylak sesi...”*

(S.S, İntihar:318)

Süreya, intihar etme eylemini, “ölümü magazinleştirme” olarak algılar. Ya da intihar aleti olarak tabancayı şakağına dayamayı güçlü bir imaj olarak kullanırken uyku haplarını ve modern intihar biçimlerine bıyık altından güler. Onun için hayat ve yaşamak söz konusu iken intihar etmek acizce, fazla romantik ve dalga geçilesi bir eylemdir:

*“Ama hamarattırlar uyku hapları ve bir sürü zimbirtıyla
Ölümü magazinleştirecek kadar.”*

İntihar eylemini kaçındığı bir eylem olarak belirleyen Süreya diğer şiirlerinde de “intihar”ı siyasal ve toplumsal baskılar karşısında bireye zorla yaptırılan bir zulüm aleti olarak algılar:

“

Bu yüzden önündeki ayna kırılır kırılmaz

İntihar etti sayılmış tasavvuf ehli....

....”

(S.S, *Bir Bilgisayar olarak:56*)

“Zenciler zenciler iki okka zencefil

İntihar süsü verilerek

Güneşin linç edildiği bir akşam”

(S.S, *Bun:37*)

“Burjuva ihtilalinden sonra

Mösyö Giyotin yüz elli yıldır

Parisli bir avukat

Ve gözleri yaşlanır sabahları

Okuduğu intiharlara....”

(S.S, *Cellat Havası:45*)

O, hayat karşısında bir insanın ölmeyi tercih edebileceğini aklına bile getirmeyen bir şairdir. Sadece kötücüllüğün kaynağı olarak gördüğü iktidarı bu eylemden sorumlu tutar. Bazı materyalist şairler insanın normal ölümünü de Tanrı'nın iktidarının kaynağı olarak görüp Tanrı düşüncesine karşı bir savunma biçimi olarak intiharı geliştirirler. Fakat Süreya yaşamı kutsayan bir şair olarak böyle bir stratejiye uzaktır.

Ayhan'ın ölüm karşısındaki duruşu yığıtçe bir duruş değildir. Bu açıdan şiirlerinde kullandığı intihar imgesi de yaşamı reddediş biçimi olarak belirmez. Onun intihar eden figürleri baskı altında ezilmiş, intihar etmekten başka çaresi kalmamış insanlardır. Özellikle yatılı okullardaki öğrencilerle intihar sözcüğünü bir arada kullanması, intiharın çaresizlik sonucu yapılması zorunlu hale gelmiş bir eylem olarak algılanmasını sağlar. Onun figürleri aslında hayata bağlıdır. Fakat o kadar baskı

altındadır ki intihar etmekten başka yolu yoktur.

İntihar kavramının bir tema olarak işlendiği şiir Ece Ayhan'da "Fayton" şiiridir. Şiirle ilgili ipuçlarını Ayhan şöyle sunuyor:

"Fayton şiiri Ankara'da çıkan Pazar Postası'nda 1958 sonbaharında yayınlanmıştı... 1962'de Ankara Radyosu'nda yaptığı bir konuşmada şiiri yeni ve anlamlı bulduğunu söylemiş. Ahmet Muhip Dıranas acaba Bizans'ta İlyas'ın arabasının göğe çıkması yortusunu biliyor muydu, diye düşünmüşümdür hep. Çankaya'da Fayton içinde intihar eden Fikriye Hanım olayını bilebilir bakın. Ankara yıllarla bu olayla çalkalanmıştır. Ve Fikriye Hanım Atatürk'ün sevgilisidir.(S.D.K:11)"

Burada bahsedilen intihar motifi Kur'an'da İlyas Peygamber olarak geçen ama ayrıntılı bilgiyi Tevrat'tan edindiğimiz İlyas ile ilgili bir gönderme ile birlikte anılmıştır. Tevrat'ta geçen kıssaya göre inancını tebliğ eden ve bununla sınanan İlyas'a inanmayıp onu öldürmeye çalışanlar karşısında Tanrı İlyas'ı ateşten bir araba ve atlarla gökyüzüne çeker. Bu anlatıda intihardan çok ölümsüzlük kavramı vurgulanır. Hatta İslam inancında dahi İlyas Peygamber'in ölümsüzlüğü anlatılagelir. Bu imge göğe ateşten arabalar ve atlarla gidiş Ece Ayhan'ca birkaç kez kullanılmıştır. Bir intihar imgesinden çok ölüm karşısında takınılan vakur bir tavır olarak algılanabilir. Nitekim " Fikriye Hanım Atatürk'e olan aşkı için Çankaya Köşkü'ne çıkmaya çalışırken Latife Hanım'ın çıkışı yüzünden içeri alınmaması üzerine faytonunun içinde intihar etmiştir." Ayhan bu durumu anlatırken "Fikriye Hanım'ın tarafını tutar. (Kul, 2007: 262). Çünkü onun intiharı uğradığı haksızlık karşısında gösterdiği bir direniştir. Şiirde ona "Ablam" derken yaptığı eylemi yani intiharı onurlu bir eylem olarak yansıtmıştır. Bu bakımdan Fayton şiirindeki intihar hayattan onurluca bir çekiliş olarak algılanabilir.

A.Camus "Sisifos Söyleni"nde hayatın yaşanmaya değer olup olmadığı konusunda görüşlerini belirtirken intiharı yaşamın saçmalığı karşısında soylu bir eylem olarak algılar. Ayhan'ın intihar karşısındaki tavrı bu kadar felsefik değildir. Ayhan her şeye rağmen hayata bağlı bir şairdir. O intiharı yaşamın baskılar karşısında bir çaresizliğe dönüştüğü anlarda bir kaçış olarak benimser. İntihar, iktidar karşısında "Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir." (B.Y.S:124) şeklinde ifadesini bulur.

Sezai Karakoç, şiirlerinde İslami duyarlılığı öncelediğinden "intihar" eylemini de bu perspektifte değerlendirir. Bu bağlamda intihar etmeyi meşru bulmaz. Bu eylemi çağdaş dünyanın ve karşısında olduğu Batı düşüncesi ve bunalımının âdeti olarak

belirler:

*“Ölüm ki tabiatüstü hayatların menaceri
En yeni buluşu intihardır.”*

(G.D, Köpük: 129)

Karakoç şiiri bireysel ve bunalımlı bir romantizmi ifade etmediği için insanoğlunun yaşamı anlamlandırma noktasında düştüğü çelişki onun şiirinde görülmez. Bir medeniyet tasavvuru çizgisini takip eden şiiri; yaşam ve devamlılık odaklıdır. Bu yüzden intihar gibi bir çaresizlik eylemine yaklaşmaz.

İlhan Berk, için aşk bir konu olarak ya da imge olarak şiirlerinde çok karşımıza çıkan bir kavram değildir. Aşk ve ölüm arasında acı vasıtası ile oluşan doğal bağlantı arka planda zayıf bir biçimde sezilir. Şair bunu ifade ederken ironiden de faydalanarak tavrını şöyle belirler:

“ Şairler (bu çamur melekleri) doğduklarında, yaşamları boyunca yanlarından eksik etmedikleri iki başucu kitabıyla yüz yüze gelirler:

Aşk ve Ölüm

Ne ki Ronsard, ikisinin de aynı şey olduğunu söyleyecektir.

Ya Eluard mı?

Onun başucu kitabı aşktır

Aşkın gücüdür.

Ölümü dışlar aşk. Hem kadın gelecektir. Dahası dünyaya bunu doğrulamak için geldiğine inanır.”

(A.D,143)

Berk; aşk, kadın ve ölüm hakkındaki fikirlerini ifade ederken Klasik ve sembolist şairlerin Ronsard ve Eluard'ın bakış açılarına gönderme yaparken şiirin sonunda kendi bakış açısını ifade eder. O, kadını ve aşkı uğruna ölünecek kadar romantik ve aşkın kavramlar olarak görmez. Kadın onda daha çok cinsel bir obje olarak belirir. “Korkunç seviyorum gövdeni” mısrası kadını ve ona duyulan ilgiyi de somutlaştırıp nesneleştirdiğinin göstergesidir.

Berk'in toplu şiirlerinde “aşk” sıklıkla kullanılan bir kelime olmasına rağmen; şiirlerde takip edilebilecek aşk kavramı klasik manadaki aşk kavramından oldukça

farklıdır. Örneğin “Akşama Doğru” kitabındaki “Aşk Tahtı”, “Aşklar Aşklar İçinde”, “Aşkla Ölüm”, “Bakmak Aşktır” “Senin Aşkın Kırmızı mıdır ?” şiirlerinde aşk farklı anlam özelliklerine bürünür. “Aşklar Aşklar İçinde”: “ırmak”, “yaprak”, “yüz” “akşam” başlıklarla oluşturulmuştur. Başlıklardaki nesnelere aşkın anlamının sindirilmeye çalışıldığı izlenimi vardır. Örneğin ırmak şiirinde:

“ Sen bir sorusun bir yaprağın sorduğu.”

(A.D, Irmak:77)

Aşkın ve kadının doğadaki nesnelere sindirilmeye çalışıldığı sezilebilir.

Berk şiirini bu nedenle animist ya da pagan bir şiir olarak nitelemek yanlış olmaz. Animizm, doğadaki her maddenin (taşların, dağların, rüzgârın, suyun vs.) ayrı birer ruhu ve bilinci olduğunu varsayan pagan bir inanışın yeniden ifadesidir. Bu inanış Yunan düşünürü Aristo tarafından materyalizmle (maddenin yaratılmadığı ve tek mutlak varlık olduğu inancıyla) birleştirilmiş ve bugün dahi materyalizmin özünde yer alan "doğadaki cansız varlıklara bilinç atfetme" şeklindeki "çağdaş paganizm" gelişmiştir. Berk aşkın ruhunu eşyaya atfederek yeni bir pagan bilinç ve şiir oluşturma çabasıdadır.

“Aşklar Aşklar İçinde”nin “Sürgün” kısmında cinselliğe uğrayan imge; “Sesler”de aşkın klasik anlamına yaklaşır. “Ölümlerde ve Aşklarda” şiirinde ise ölümün eşitleyiciliği diğer tüm nesnelere şiirden kovma gücünü gösterir. Bu şiir, ölüm imgesi sayesinde bir aşk şiiri olarak anlaşılabilir bir metin şeklinde ortaya çıkar. Ölümün pagan ve animist imgelerin hepsini silip süpürmesi; “ölüm” kelimesinin insan zihninde bir eşitleyici vazifesi gördüğünün göstergesidir.

Berk’in şiir macerası içerisinde aşk, kahramanca bir söyleyişten tamamen tensel bir alana ulaşan seyre tabidir. Bu seyir içinde zaman zaman Doğu’nun idealize aşk kavramına yaklaştığı söylene de genel omurga aşk ve erotizmin bulunduğu şiirler üzerine kuruludur. Bu bakımdan aşk Berk şiirinde acı veren ve ölüme ya da ölme istencine sebep olan bir kavram değildir. Onun için aşk cinsellikle ve tenle birlikte “varlıkları harekete geçiren önemli bir güçtür ve yaşama sevinci verir. Aşk, aynı zamanda kin ve nefret gibi yıkıcı duyguların ortadan kalkma nedenidir.”(Özcan: 2009:150). Hümanist bir anlayışa ulaşan Berk’te marazi ve ölümlerle romantize edilmiş bir aşk-ölüm ilişkisi göze çarpmaz:

*“Sen varken kötü diye bir şey bilmiyorduk
Mutsuzluklar, bu kararlar yaşamda yoktu
Sensiz karanlığın çizgisine koymuşlar umudu
Sensiz esenliğimizin üstünü çizmişler.”*

(Gal. D, Aşk:47)

Aşk, doğa ile ve kadın ile uzlaşmış bir umut kaynağı olarak Berk şiirinde kendini var eder. Sonraki şiirlerinde erotizmle ilişki kuran aşk, pornografiye kadar ilerler. Çünkü erotizmin ölümle ilişkisi de hazzın sonsuzluğu istenci ile ilgilidir. Batalie'nin “ölümle haşır neşir olmanın en iyi yolu, onu ahlaksız bir fikirle bağdaştırmaktır.” (Batalie,1993:186) sözünden hareketle orgazmı ve hazzı ölümü kirletmek için bir araç olarak kullanır Berk.

İlhan Berk için ölümden bahsetmek bir meydan okuyuştur. II. Yeni'ye ait olup olmayacağı hakkında tartışmalı olan ilk şiirlerindeki toplumsal tavrından farklı olarak sonraki şiirlerinde ölüm gerçek anlamını ifade eden bir imge olarak kullanıldığında bile Berk onunla yüzleşmekten kaçır. İlk kaçış ölümü farklı anlamlara gelecek şekilde imgeleştirmektir. İkinci kaçış da ondan bahsetmemektir. Son şiirlerinde Berk'in zaman zaman bu kararlılığı gösterdiği görülür:

*“Kalyordum artık ölümden konuşacaktık
Kalyordu bir siyah bir.
3. Bir beyaza girdim
(İştimm bir vadiye rüzgâr iniyordu.)
Bir bedevi hisarlarını ateşe veriyordu.
Sen gökleri sağ elin yapıyordun.”*

(A.D,İhtiyarintiharırnak:121)

Berk, bazen bu yüzleşmeyi tamamlamış ve bu çarpışmadan galip çıkmış edası ile ölümü ifade eder:

“ Ben ölümü eskittim geliyorum.”

(A.D,Ölüm:54)

Turgut Uyar için aşk melankolik bir biçimde dünyaya tutunma çabasıdır. Aşk yaşamayı çekilir kılan bir kavram olarak anlatılır:

*“Yaşamak ne kadar çekilmez gelse de arasına,
Bu görmek, bu sevmek, bu aziz sıcaklık tende.
Bu bir nimet, bu bir nimet, Elâgözlüm,
Bu yaşamak bir şiir, harikulâde
Sen ki, saçından tırnağına kadar
Bir hürriyete bedelsin,
Bu ılık saçlar, bu gözler; fakat her şeyden önce
Yaşadığın için güzelsin..”*

(Büyük Saat, Ölüme Dair Konuşmalar5:26)

Turgut Uyar'ın kadına sığınışı İlhan Berk ve C. Süreya ve Ece Ayhan'ınki gibi bilinçaltında cinsel bir yönelim taşımaz. Karakoç'un stilize edilmiş aşkına göre de daha gerçekçidir ve sosyal yaşamın içindedir:

*“İşte böyle yeşil bulutlar misali senelerce,
Oradan oraya elinde kaderin.
Kimbilir kaç kere üstünden geçtim,
Şarkılar söyledim karşısında
Bir gün bana mezar olacak yerin..
Gerçi şimdi çağımız değilse de Elâgözlüm,
Bu bir kötü tecelli ki, nasıl diyeyim.
Bir gün bir kara gölge görürsen gözlerimde
Akşamsa beni uyut..
.....
Bir nefis sabahsa eğer, ölümü
Ellerin ellerimde bekliyeyim...”*

(Büyük Saat, Ölüme Dair Konuşmalar5:26)

Uyar, aşkı ölüme açılan bir kapı olarak ya da acı kaynağı olarak görmez. Zaten huzursuzluk olarak algıladığı yaşamdan bir kaçma biçimidir aşk.

Aşk, Uyar için bir yaşama sevinci kaynağı değildir. Nitekim “Uyar şiirinde duygululuk, türlü durumlar karşısında marazi sayılabilecek hassasiyetler pek yoktur.” (Yıldırım, 2007: 76) Uyar'ın aşk anlayışı da mutsuzluğa ve ölüme bulaşmıştır. Şiirlerinde zaman zaman kullandığı Aragon'un “mutlu aşk yoktur.” Dizesi onun

şiiirlerindeki aşk ve ölüm arasındaki mutsuz ilişkinin özeti gibidir:

*“ Aşk için söylediğim her şeyi bir daha söylerim
Sakin mutsuz ya da yırtıcı
Herkesin ağzındaki o sonsuz acı
Belki de bundandır.*

...

*Aşk isterim aşk olsun isterim
Yaşamanın sonu ölümün başlangıcı.”*

(Büyük Saat, Aşk İçin:637)

Aşkın; ölüm karşısındaki duruşu da soylu bir hüzün gibidir. Aşk solgun bir imgedir ve cinsellikle çok büyük bağlantılar kurmayan durgun bir yer edinir şiirde:

*“ Ölüm aşka karşılıktır ve aptalca
Sapsarı boyları evet boyları o bazı resimlerin
Kalabalık ve dönemler ve
Arınıp gitmeye çalışan bir ölü.”*

(Büyük Saat, Bir Duymak:234)

Kadın ve aşk konusunda ketum sayılabilecek bir tutum gözlenen Uyar için aşk bazen doğaya yönelir:

*“Kardeşi ölür ses yok ormanlarda
Karısı ölür
Ses yok
Ama bir ağaç ölüverse ormanda
Bir uğultu
Bir uğultu.”*

(Büyük Saat, Bir Aşkın En Verimsiz Günlerinde: 565)

Zayıf bir hayat tutunma stratejisi olan aşk zaman zaman umutla direniş bayrağı açsa da sonuç olarak hüznü ve karamsarlığa teslim olur:

*“Ölüm ölüm
Üstün değilsin aşka.*

...

Yenilgiyle bitince kavga

....

Ürperten bir dalga

Islatır hepimizi

(Büyük Saat, Hüzün Sevinç ve Coşkunluk İçin:581)

Bu teslimiyet “Ölümlle Başlayan” şiirinde kabullenişe dönüşür:

“Sarı suratlı ölüm mü?

Kurşun, ip, kanser, Baldıran

Herkes korkuyor ondan

Ben de çok korkuyorum

....

Ama ölüme varım -

Zaten varım ister istemez.”

(Büyük Saat, Ölümlle Başlayan: 609)

Uyar her ne kadar yaşamı çekilmez bir ağırlık, bir mutsuzluk kaynağı olarak görse de intiharı hiç düşünmez. O intiharı bir acizlik olarak belirler. Mutsuz huzursuz ve tedirgindir fakat şiirinde yaşam esastır. İntihar aşırı duygusal bir redd olduğu için Uyar şiirlerinde kendine yer bulamaz. Çünkü Uyar şiiri duyguya (hüzün, mutsuzluk, yabancılaşma) neredeyse kapalı bir şiiridir. “Bir İntihar Akşamı Üzerine Söylenti” adında bir şiiri olmasına karşın intihar üzerinde yoğunlaşmış bir kavram değildir.

Sezai Karakoç, için Aşk; en açık ifadesi ile “hayat bir ölümdür, aşk bir uçurum” dizeleri ile ifade edilir. Romantik bir seyirle başlayıp “Doğu” mistisizmine ulaşan Karakoç şiirinde âşık tam anlamıyla çağdaş bir Mecnun’dur. Aşk başlangıçta bir çile kaynağı iken sonra ilahi bilgiye ulaşmanın tek yolu olarak belirir. Onun şiirlerindeki aşk anlayışı “Leyla İle Mecnun”daki beşeri aşktan ilahi aşka ulaşan seyri takip eder.

Edip Cansever için aşk, ölümü inkar etme girişimi olarak zaman zaman kullanılmıştır fakat bu inkarın anlamsızlığı Cansever şiirindeki bireysel bunalımı arttırmak gibi bir işlev yüklenir:

“Ve Bağırdım kendime: ölüm yok!

Yok işte ölüm.

...

Gene söylüyorum, değilim “bir aşk kırgını” ben

...

Bulamaz ölüm onu

Bulamam yan yana gelsek ben de.

(Sonrası Kalır-II, Bilmezsin Bu Yolları Sen:144)

Aşk belki de genel anlamda şiirin en önemli konusudur. Elbette ki II. Yeni şiiri içinde aşk çok önemli bir yer tutar. Doğu şiirinde klasik anlamda çoklukla acı, ölüm ve aşk ilişkisi II. Yeni şiirinde kırılmıştır. Karakoç’un başlangıç şiirlerinde yoğun olarak hissedilebilecek bu klasik durum Cemal Süreya’nın lirik söyleyişinde de kendine yer bulur. Edip Cansever Ve Turgut Uyar’da modern insanın bunalımının bir parçası olarak belirlenen aşk bir hüzün kaynağıdır. Uğruna ölünen sevgililerin yerini geçim kaygısı ve katı bir rasyonalist görüşle biçimlenmiş geçim sıkıntısı ile kocasını suçlayan bunalımlı bir kadın tipi belirlemiştir. İlhan Berk ise Türk şiirinin o güne kadar çok yabancı olduğu doğadaki nesnelere kadar sinen ve kökenini erotik bir tutkudan alan bir aşk anlayışı geliştirir.

2.3. Kutsanan Ölüm ve Kutsala Saldırı

Vahye dayansın ya da dayanmasın bütün dinler ölüm ve ölüm ötesi konusunda bir anlayış oluşturmaya çabalamıştır. “semavi dinler dediğimiz, vahye dayalı dinler ölüm ötesi inancına daha çok ağırlık vermişlerdir. Bilindiği gibi bu dinlerin İslam öncesi temsilcileri Yahudilik ve Hıristiyanlık’tır.”(Paçacı, 2001: 11) Dolayısı ile ölüm ve ölüm ötesi hususunda dinlerin oluşturduğu ölüm ötesi algıların bazen ortak noktalarda bulunduğu vakidir. Şiirin ve metnin içinde olduğu toplumdan, o toplumun değer yargılarını büyük oranda belirleyen dinden etkilenmemesi mevzu bahis değildir. Hele ki bu durum ölüm gibi yaşamın tek gerçeği ise metinlerde dinin kullanımının dinlerden bağımsız düşünülmesi beklenemez.

“ Güçlü bir dini uyuma sahip olan kişilerin veya samimi dindarların ölümü daha kolay kabullendikleri görülür. Bu tip insanlar ölüm gerçeği ile kendi zihinleri arasında duvar örerek değil; ölümden sonra devam edecek bir hayat vaadine bel bağlayarak ölümün yarattığı korku ve endişeyi aşma gayretindedirler.” (Hökelekli, 2008: 151). Bu

durum şiirinin merkezine İslam inancını alan Sezai Karakoç'la II. Yeni'nin diğer şairleri arasındaki tutum farkını ortaya koyacak niteliktedir. Öte dünya duygusu taşımayan bir şairle kendini “ben öteliyim” şeklinde ifade eden şairin kutsal tutumları da aynı değildir. Öteye inmayan şair için ölüm bir “hiçlik” olduğundan ona saldırma gereksinimi duyar. Unamuno yok olmaksızın ebediyen cehennemde yanmaya razı olduğunu, çünkü hiçbir şeyin kendisine hiçliğin kendisi kadar korkunç gelmediğini söyler. Jung da ölüm ötesi yaşama inanmanın insanın varlık yapısına eşit olduğunu söyler. Öteye inmayan bir bilinç Kötülüğün kaynağını da Tanrı olarak belirlediği için onun kutsallığına saldırma gereksinimi duyar. Fakat Jung “kötülüğün kaynağının tanrı olduğunun söylenmesi dinsizliktir. Çünkü karşıttan karşıt çıkmaz, yaşam ölümü doğurmaz. Karanlık ışığın kökü değildir, hastalık sağlık vücuda getirmez” (Storr, 2006: 264) derken kutsala saldırmanın insanın varoluşuna aykırı olduğunu ve ölüm karşısında duyulan korkunun sağlıklı bir biçimde tolere edilememesinin böyle bir saldırıyı tetiklediğini anlatmak ister.

II. Yeni şiiri, şiirin metafiziğe, mitolojiye ve imgeye yönelmesi gibi bir iddiayı içinde barındıran bir söyleme biçimidir. Bu bağlamda şairler Kur'an'dan Eski Ahit'e; Vedalar'dan Yunan Tragedyalarına kadar bir kaynak edinme girişimindedir. Fakat Avrupa aydınlanması bir bakıma dine karşı gelişen rasyonalist bir tavır olarak geliştiği için. Dünyadaki tüm modernleşme eğilimlerin genel çatışma noktası olan” hayatı dini argümanlarla mı açıklamalı yoksa rasyonel bir bakış açısıyla seküler bir yaşama biçimi mi tespit edilmeli?” sorusu Türk modernleşmesinin de üzerinde takılıp kaldığı bir soru olmuştur. Dolayısıyla Türkiye'nin modernleşmenin ve rasyonelleşmenin sancısını yaşadığı bir süreç içerisinde II. Yeni şairlerinin problemi de ölümü ve yaşamı algılamak hangi yolu takip etmeleri gerektiğidir. Batı'nın aklın ve aydınlığın adına metafiziği yeryüzünden kovma girişimleri karşısında kaynağını din ve mitolojiden alan bir şiirin çelişki yaşaması gayet doğaldır. Bu çelişki II. Yeni şairlerinin ölüme bakışları hususunda iki gruba ayırmamızın temel kriteri olmaktadır. Bir tarafta din karşısında tavrını net bir biçimde belli eden ve ölümü ve yaşamı açıklamakta tüm dini kaynakları reddeden ya da dekoratif bir unsur olarak kullanan şairler dururken diğer tarafta tüm şiirini İslami kaynaklardan beslenerek oluşturan bir başka şair göze çarpar. Bu, sekülerleşen dünya ve bunun karşısında geleneğin direnişinin sentezi gibi oldukça karmaşık bir şiir külliyesi oluşmasını sağlar.

Kaynağını Avrupa'nın rasyonalist görüşlerinden alan kanatla kastettiğimiz Ece

Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi şairlerin ölüm algıları da farklılık arz eder. Örneğin Ece Ayhan, dine ve din adına yapılmış kutsallaştırmaya şiddetle saldırırken, Cemal Süreya'nın mezhep farklılığı dolayısı ile daha küçülen hücumları vardır. İlhan Berk'in kuvvetle nesneye tutunup ona tekrar şekil ve ruh verme çabasının yanında Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın hayat karşısında yenilgiye uğramış kırılgan ve mağlup tavırları kutsala saldırılarının kuvvetini belirler.

Cemal Süreya, şiirlerini dinî kavramlarla açıklanan bir dünya görüşü ile oluşturamaz. Allah, Hz. Muhammed, Hz. Musa, Hz. İsa, Ali, Hasan, Hüseyin ile ilgili düşüncelerini doğrudan şiirlerine aksettirmiştir. Fakat bu kavramların hiçbirine kutsiyet atfetmez. Bu kavram ve karakterleri güncel bir kahraman, siyasi bir portre gibi algılar. Doğruları ve yanlışları ile karşılaştırır. Öncelikle Tanrı algısını şöyle açıklar:

*“Sanmasınlar inanmıyorum
Elbette inanıyorum Tanrıya,
Herkesin kendi tanrısı var
Sen ölünce ölüyor o da.”*

(S.S, Türkü: 246)

Ölümsüzlük, Tanrı ile insan arasındaki çizgidir. Eski Pagan tanrılarında Mısır Firavunlarına kadar tüm tanrılar ya da o kisveye bürünmek isteyen kişiler ölümsüzlük zırhına bürünmek istemiştir. Fakat Süreya'nın ölen tanrısı aslında modern bir söylemdir. Nietzsche'nin “ Ve tanrı öldü.” Sözü Süreya'nın ölüm ve tanrı anlayışına yakın bir anlayış taşır. Zira Süreya tanrıyı insan bilincinde yaşayan, insanın yapıp ettikleri ile var olan kutsallıktan sıyrılmış, hayatın içinde bir düşünce nüvesi olarak algılar. Nietzsche bir adım daha ilerleyip Tanrı düşüncesinin üst insanın oluşumuna bir engel teşkil ettiğini düşünür. Fakat Süreya bu adımı atmaz. Bu bağlamda Süreya'nın Tanrı düşüncesi de “varoluşçu” bir algıya yakındır. Kutsallığından sıyrılmış Tanrı düşüncesi ise saldırıya açıktır. Bu, İslam tarihi içindeki siyasi problemler ile birleşince İslam'ın “Allah” kavramına dahi yönelebilecek bir boyuta ulaşır. Fakat burada isim olarak “Allah” lafzı kullanılmasına rağmen, bahsedilen kavram yaşanan putlaştırılan ya da tanrılaştırılan, otoriter baskıcı kişi ya da nesnelere:

*“Sizin, yani onların hayatlarına
Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar
Allahlar yani çarşıda, pazarda, yani evde
Yani arabalarına taş koydukları caddelerde
Bir dilim jandarma ekmeği kürekte, kürek denizde
Yani sızlayageldiği şey öbür taraflarının
Yani gölgesinden ölümü görmüş gibi korkulan
Allahlar yani yine yanıldıkları...”*

(S.S, Onların Yani Sizin:35)

Otoriter ya da faşist kavramlara karşı savaşım “555 K” şiirinin sonunda da bir tehdit boyutuna kadar uzanır:

*“Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya
sessizce birleşip sessizce ayrılıyorz ya.
Anamız çay demliyor ya güzel günlere
sevgilimizse çiçekler koyuyor ya bardağa
sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız
bu, böyle gidecek demek değil bu işler
biz şimdi yan yana geliyoruz ve çoğalıyoruz
ama bir ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğün havasını
işte o gün sizi tanrılar bile kurtaramaz.”*

(S.S, 555K: 312)

Bu şiirde asıl saldırılan ölümün otoritenin elinde bir güç haline gelmesidir. Ve bununla insanların korkutulmasıdır. Süreya, dine ait hiçbir kavramı kutsallaştırmadığı için bir sonraki adım farklılıklar ve ideolojik duruşlar üzerinden saldırıdır. Tanrı düşüncesi ve dinlerin insanoğlunun zihninde var olan sanrılar olduğunu düşünür:

*“Susuzluk ve işkence
Bunlarla yarattı efsanesini
Bunlarla yarattı sorumlu Musa'yı
Bunlarla yarattı iyi İsa'yı
Bunlarla yarattı cesur Muhammed'i”*

(S.S, Ortadoğu:121)

Kutsallıktan sıyrılmış kişilerin ideolojik olarak değerlendirilmelerine bir örnek de “Sıcak Nal” şiirinde yine ölüm üzerinden yapılır. Peygamberin doğumunu ifade eden “mevlid” kavramının “Kerbela” Olayının gölgesinde kalması ölüm acısının doğuma sevincine Süreya’nın dünyasında galip geldiğini gösterir:

*“Kerbela yası hemen her zaman
Görünmez kılarıdı Mevliit sevincini;
Ölümü düşünen,
Daha doğrusu anımsayan yüzü
İlençler denizinde yüzerdi.”*

(S.S, Sıcak Nal:227)

“Kutsal” kelimesi kullanıldığı alan itibarı ile var olan nesnelere ve kavramlara toplumların mistik deneyimlerini katarak yeni ve fizikötesi bir anlam yüklemeleri şeklinde bir alanı kapsar. Ece Ayhan’ın kavramları ve nesnelere metafizik deneyimlerle anlamlandırmak yerine onların sosyal hayat içindeki çelişik durumlarından yararlanarak yeni bir anlam alanı oluşturmaya çalıştığını söylemek mümkün. Daha çok somut alana vurgu yapan ve kavramları soyutlaştırırken gelenekten, dinden ve “dogmatik” düşünceden olabildiğince uzak durmaya çalışan şairin, kutsal ve kutsama kavramlarına açık bir biçimde karşı olduğunu söyleyebiliriz.

İnsanoğlunun “ölüm”ün kesinliği ve acımasızlığı karşısında sığınma alanlarından biri olarak “din” düşüncesini seçtiği söylenebilir. Dinin bu açıdan ölümü kutsallaştırdığını söylemek yanlış olmaz. Bu eğilim karşısında Ece Ayhan kutsallaşan veya kutsallaştırılan kavramlara karşı duran bir çizgi geliştirir.

Ayhan’ı sıra dışı yapan ya da şair yapan olgu onun din, devlet, gelenek ve tarih karşısında takındığı tutumdur. İnsanoğlunun din, devlet ya da gelenek karşısında geliştirdiği tutum, öncelikle onları var edip sonra da onlara bir boyun eğme biçimi olarak algılanabilir. Devleti var eden insanoğlu sonra onu kendi benliğinden ayırmış daha sonra da onu itaat edilecek bir erk olarak kutsallaştırmıştır. Özellikle Türklerdeki devlet bilinci devletin kutsallığı üzerine kuruludur. Tabi ki bunda Osmanlı Devletinde dinin devletle iç içe bir pozisyonda bulunmasının etkisi yadsınamaz. Ayhan’ın devletin kutsallığı karşısındaki duruşu açık ve net olarak nefrettir. Özellikle Osmanlı üzerinden

açıkladığı tarih anlayışı “sarışın” tarihçilerce kutsanan ve dini değerlerle kutsallıklarına kutsallık katılan Osmanlı iktidarının karşısında olmak şeklindedir. Şiirinin ve söyleminin temelini bu “karşısında olma” durumu oluşturur. Bu saldırı biçimi üstelik sadece Osmanlı’ya karşı değildir. Aynı nefret Cumhuriyet ve onun ortaya koyduğu yaşam biçimi için de geçerlidir. “Bir Sivil Şairin Ölümü”nde: “Biz cumhuriyette hayvan gibi yaşadık!” diyebilmiş olmakla övünen Ayhan aynı tepkiyi sosyal demokratlara da göstermektedir. Ayhan, insan eliyle kutsallaştırılmış her şeye karşı şiddetli bir eleştiri tutumu geliştirmiştir.

Ayhan’ın dinin kutsallığı karşısındaki tutumu insanların kutsallaştırdığı kavramlar karşısında olduğu kadar şiddetli değildir. Kutsallığı kendinden olan kavramları şiirinde yapısını bozarak da olsa kullanması, dinlerin kutsallığından güç aldığıının göstergesidir. Hıristiyanlık, Ortodoksluk kelimeleri onun şiirlerinde ve anlatılarında muhalifliği temsil eder biçimde kullanılır. Örneğin “”Bir Sivil Şairin Ölümü” anlatısında sivil ve muhalif şairi “şiirde ilk Hıristiyanlar” olarak ifade etmesi bunun açık bir göstergesidir. Bu açıdan farklı anlamlarda da olsa din Ayhan’ın şiirlerinde kendine yer bulmuş bir kavramdır. Bu kavramlar içinde en az kullanılan ya da en çok saldırılan kutsallar İslami kavramlardır. Bir şekilde Ayhan İslami söylemden uzak durmuştur ve ona gizil bir art alanda saldırmıştır. İyi ya da kötü anlamda kutsallığı kendinden olan kavramlara pek ilişmeyen şairin daha çok saldırdığı kutsallık insanların sosyal ilişkiler ve menfaat ilişkileri çevresinde şekillendirdiği ereği kendinden olmayan yapıştırma bir kutsallık atfiyetidir.

Kutsala ya da kutsallaştırılan ölüme saldırının başlangıç noktası olarak dini değerler ve bu değerlerden türetilen kavramlar üzerinden yapıldığı ilk şiir “Vedhalardan Birinde” şiiridir.

“I-Kumarıcı Musa

Vedhalardan birinde bir küçük tanrı,

Küçük işler için

(Ben görmemiş olayım)

Nasıl tanımadığım bir toprakta öleceğim

...

Siz kendinizin kaçınıcı peygamber olduğunuzu sanıyorsunuz?”

(VedhalardanBirinde, B.Y.S: 13)

Şeklinde ifade edilen kutsala saldırı, dini değerler üzerinden yapılır. Şiirin alt başlığı olarak belirlenen Kumarcı Musa ifadesindeki Musa'nın Musa Peygamber olduğu şiirin içeriğinden hareketle kuvvetle muhtemeldir. Ve bu ifade bile genel olarak “din” ve kutsala karşı saldırının açık göstergesidir. Kutsala saldırı kutsal imgeler üzerinden devam ederek ölüm kavramına kadar ilerler. Ölüm karşısında bir duvara çarpmışçasına durdurulan saldırı yerini şairin çaresizliğine hatta kendi ifadesi ile “sabuklamaya” bırakır.

Kutsanan ölüme saldırılan bir başka şiir “İskambil” şiiridir:

*“Senin niçin dua ettiğini unuttuğun gibi sonradan
Bir peygamber de yalnız kalmaktan korkuyor
Üçlü bir iskambil oyununda mesele
Ama şimdi adam öldü.”*

(B.Y.S, İskambil: 21)

Bu şiirde saldırı önce dua kavramına yönelir. Kişinin ne için dua ettiğini bilmemesi kutsallık önyargısı ile mantık süzgecinden geçirmeden gelişen dogmatik bir tavır olarak nitelenmiştir. Daha sonra saldırı “peygamber” ve “ölüm kavramlarına” ulaşır. Bir nevi peygamberin kutsallığını itibarsızlaştırma denemesi görülür. Peygamber kavramının üçlü iskambil oyununda gösterilmesi ilk aşamada itibarsızlaştırma yönünde bir saldırı iken, şiirin devamında iskambil oyunu istiaresini peygamberin öğretisini tebliğ etmesinin taraftar toplaması amacıyla yapıldığı ve bu taraftar toplama isteğinin menfaat birlikteliği olduğu izlenimi verilir. Son dizede sözü geçen “ölüm” kavramı kutsala saldırının ulaştığı son cephe olarak değerlendirilmelidir. Ölüm burada problemin çözülüşüne neden olan bir kavram olarak ifade edilmiştir. Ölen kişi üçlü iskambil oyununda galibi belirleyecek ve ikiye karşı bir üstünlüğünü sağlayacak kişidir. Ne peygamberden yanadır ne de oyundaki diğer kişiden yanadır. Burada ölümü tekrar “mutlak eşitleyici” olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Üçlü İskambil oyunundaki peygamber dâhil bir adamın ölmesi “ölen” birinin kutsallaştırılmasının mümkün olamayacağı düşüncesini de hissettirmektedir.

Din ve kutsallık üzerinden ölüme saldırı biçimi “Kudüs Fareleri” şiirinde de sezilir. Şiirin başlığından itibaren “Kudüs”ün tüm dinler için mevzu bahis olan kutsallığına ve ölüme ironi yoluyla bir saldırı sezilir.

“Dördüncü konuşmamızda

(ben nerdeyim)

İsa’dan önce bu kentte

Bir karınca taciri

...

(biraz ölüm)

Uyluk kemiğiyle acı çekecek

Saraylarında

...

Arsenik götüren bir uşak

Efendisine

Bir de kudüs fareleri

Bir öyle fareler

Bir öyle fareler...”

(B.Y.S, Kudüs Fareleri: 39)

İlk dizede Hz Musa’nın Tanrı ile konuşmasına yapılan gönderme şiirde bahsedilen kavmin İsrailoğulları olduğu düşüncesini hissettirmektedir. Nitekim İsa’dan önce ifadesi de bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Struma gemisinin batışında gösterdiği hassasiyet Ayhan’ın Yahudileri ezilmiş ve savunulması gereken bir kavim olarak algıladığı izlenimini vermektedir. Bu bakımdan Kudüs fareleri ifadesi muhtemelen Yahudi olmayan kavimlerin gözünden İsrailoğulları’nı ifade etmek üzere kullanılmıştır. Diğer kavimlerin ağzıyla yazılmış şiir aslında tam tersi bir düşünceyi ifade etmektedir. İronik saldırı biçimi olarak ifade ettiğimiz durum tam olarak budur. Tanrı ile konuşup duyduklarını kavmine aktaran bir peygamber olarak Hz. Musa da şiir içinde kutsal olan ve saldırılan bir kavram olarak tanımlanabilir. Ayhan, aynı şiir içinde sürekli saldırısının cephelerini değiştirebilen bir şair olması hasebi ile anlaşılması güç bir şairdir. Şiirin genelinde “Kudüs Fareleri” şeklinde aşağılanan kavim karşısında onların peygamberlerini dahi bir iktidar ögesi olarak görüp saldırma gibi bir tavır geliştirebilmiştir. Bu saldırıda şairin en ölümcül silahı “ölüm”dür. “Günahkâr bir hayalet için/(biraz ölüm)/Uyluk kemiğiyle acı çekecek.” İfadesinde Tevrat’ta geçen Hz. Ya’kub’un Tanrı ile mücadelesi kıssasına gönderme vardır.

Tevrat'ta Ya'kûb aleyhisselâmın, Tanrı Yahve ile olan mücadelesine yer verilmektedir ki, bu da hayli dikkat çekici bir hâdisedir. Buna göre, âile efrâdıyla birlikte Hazret-i Ya'kûb, dayısının yanından Kenan diyarına dönerken çölde bir adamla karşılaşır ve tanyeri ağarıncaya kadar onunla güreşir.

Ya'kûb aleyhisselâm:

“Bırak gideyim!” dediği hâlde, güreş tuttuğu kimse onu bırakmaz ve daha sonra o kişi Ya'kûb aleyhisselâma:

“Artık sana Ya'kûb değil, İsrâîl (Yahûdîlerce: Tanrı ile güreşen) denecek. Çünkü sen, Allâh ile ve insanlarla uğraşıp yendin!” der. (Tekvîn, 32/22-32)

Tevrat'ta anlatıldığına göre bu güreş esnasında Ya'kûb'un uyluk kemiği incinmiştir. Bu nedenle Yahûdîler, bugün bile uyluk kemiğinin üzerindeki siniri yemezler.

Tevrat'taki: *“Tanrı, âdeta bir insan şeklinde tecessüm ederek Ya'kûb - aleyhisselâm- ile güreş yaptı.”* ifadeleri, açıkça antropomorfik bir akide sergiler. Bu ise, tevhîdden bütünüyle uzak, kemal sıfatlardan mahrum ve noksan sıfatlara sahip bir Allah inancının ifadesidir. Bu da hem Tanrı'nın kutsiyetine hem de dinin kutsiyetine saldırıdır.

Asıl ölüm üzerinden yapılan saldırı ve gönderme, Hz. Musa'nın Tevrat'ta geçen ve Tanrı ile konuşmasını içeren kıssasında gizlidir. İsrailoğullarının Mısır'dan çıkış süreci içerisinde Tanrı ve Hz. Musa ile ilişkileri ölüm ve zorluklar üzerine kuruludur. Bir bakıma yarattıklarını ölümle sınayan tanrı anlayışına karşı bir saldırıdan bahsedilebilir. Nitekim Tevrat'ta Çıkış 32 / 21,22 bölümünde Musa Peygamber Tur dağından indiğinde kavmini yoldan çıkmış bulur ve kardeşi Harun'a: Bu halk sana ne yaptı ki, onları bu korkunç günaha sürükledin, dedi. Harun: Öfkelenme, bilirsin halk kötülüğe eğimlidir, diye karşılık verdi. (Yasalar 9/20).Musa: Rab, Harun'a da onu yok edecek kadar öfkelenmişti. O sırada Harun için de yakarmıştım. Hz.Musa, ordugâhın girişinde durdu, Rab'den yana olanlar gelsin, dedi. Bütün Levililer (İsrail'in Levi soyundan olup, tapınakta yapılan ayinlere yardım eden kişiler) çevresine toplandı. (Çıkış 32 / 27,28): Musa şöyle dedi: İsrail'in Tanrı'sı Rab diyor ki, herkes kılıcını kuşansın. Ordugâhta kapı kapı dolaşarak kardeşini, komşusunu, yakınını öldürsün. Levililer, Hz.Musa'nın buyruğunu yerine getirdiler. O gün halktan üç bine yakın insan öldürüldü. Rab; seçmiş olduğu ve dünyaya örnek olması beklenen kimselerin bu sapık davranışına kızmış, onları sert bir şekilde cezalandırmıştı. Yahudi kaynaklarca, o tarihte

3 milyon insandan oluştuğu kabul edilen İsrailoğulları'nın saparak puta tapmış olanı % 1 gibi bir bölümü olduğu kabul edilir. Bu göndermelerle İsrailoğulları karşısında acımasız bir insan tasviriyle var edilen Tanrı düşüncesi oluşturulur. Ve Kudüs'ten bunun sonucunda kovulan halk, Tanrı'yı yarattıklarından, onları öldürerek intikam alan bir kavram olarak görmelerine neden olmuştur.

Ayhan'ın sonuç olarak Yahudiler üzerinden kurduğu ölüm düşüncesi şudur: Yahudiler haksızlığa uğramış bir topluluk olarak sürgün ve ölümle sınanmıştır. Bu sınamayı yapan Tanrı da kuvvetli bir iktidar sahibi olan Yahudilerin Rabbi'dir. Ölümle sınanmak belki de insan için orantısız güç kullanımudur. Çok güçlü bir Tanrı düşüncesinin insanoğlunu ezmesi karşısında Ece Ayhan insanların tarafını tutmakta ve Tanrı düşüncesini reddetmektedir. Ve bu bağlamda Tanrı düşüncesine karşı savaşılmaktadır. Kutsala insanlığı ölmeye mahkûm eden bir varlık olarak sürekli saldırmaktadır.

Sezai Karakoç şiirinde kutsallaştırma bireysel ve ideolojik bir çizgi üzerinde gelişmez. O, kutsallığı; dini referans olarak kullanır. Ölüm, bu bağlamda hayatın bir gerçeği olarak kabullenilmiş bir duygu olarak belirir. Bu sebeptir ki ölüme ve kutsala saldırı şiirlerinde görülmez. O inançla ölümü güzelleştirir:

*“Kendinden bir şeyler kattın
Güzelleştirdin ölümü de
Ellerinin içiyle aydınlattın
Ölüm ne demektir anladım.*

(G.D, B.K.E.G.H.D.İ: 94)

Karakoç, Batı düşüncesinin emperyalist bir anlayışla İslam dünyasına saldırısını kutsala saldırı olarak yorumlar. Ve bu saldırı karşısında Leyla, Meryem, Taha, Hızır, Gül, İstanbul gibi simgelerle bir direniş cephesi oluşturmaya gayret eder. Bu açıdan Karakoç'un Batı düşüncesine karşı saldırısı bir karşıt saldırı olarak telakki edilmelidir.

İlhan Berk şiirinden bahsederken kutsallık ve kavramlar arasında bağ kurmak oldukça güçtür. Zira Mehmet Kaplan'ın ifadesi ile “Berk maddeci ve eşyayı sadece görülen şekliyle kabul ettiği için rüyaya ulaşamaz.”(Özcan, 2009: 137). Berk, ölü doğanın kaosundan kurtulup aşkın bir tanrı kavramına ulaşamadığı için nesnelere kutsiyet atfedemez.

İlhan Berk, kutsala ideoloji üzerinden saldırırken retorik manada katı bir nesneleştirme tutumunu benimser. Tanrıyı insanlaştırır hatta nesneleştirir. Dine ait tüm kavramlar cennet, cehennem vs... bu nesneleştirmeden nasibini alır. Ölüm ötesinde dinlerin vaad ettiği cennete inanmak istemeyen Berk, bu dünyayı, gördüğünü ve yaşadığını bir vaade değişmez. Daha doğrusu cennet vaadini inandırıcı bulmaz. “Cennete Sual” şiirinde bu tavır açıkça görülür:

“Acep nen olabilir ki buraya benzemez

Göklerin göz alabildiğine yüksek mi?”

(Eşik, Cennete Sual: 66)

İlhan Berk, kutsala saldırarak bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde insana ve dünyaya sığınır aslında. Metafizikten uzaklaşmış; nesneleşmiş ya da canlanmış her şey onda şiire dönüşür. Onun için söylenen “Dokunduğu her şeyi şiire dönüştürüyor.” Sözü bu bağlamda anlam bulur. Kavramları şiirleştirebilmek için onların dünyalılığının şarttır. Bu yüzden din ve metafizik onun için kaçınılması gereken bir alandır. “Müslümanlar” şiiri hem bu alan içine kendini dâhil etmeyişi hem de yaşanan Müslümanlığa getirdiği eleştirel boyutu içermesi bakımından ilginçtir:

“ Bol minareli şehirlerin akşamüstlerinin sessizliği

O Müslümanlar ki benimle beraber yaşarlar aynı hayatı

...

Dağca arzular ve sıkıntılar olur insanlarla devam eden

Şükür ki insanlar Tanrım yaşarlar ve ölürlər.”

(Eşik, Müslümanlar:73)

Berk için İslam; dekoratif bir unsur olarak zaman zaman şiirlerinde yüzünü gösteren bir imgeler bütünüdür. Ölümü bu yüzden Allah’ın Müslümanları sınama biçimi olarak telakki eder. Ölenler sadece Müslümanlar değildir. Fakat Müslümanların ölümü algılama biçimi üzerinden ilerleyen Berk, Müslümanların ölümsüzlük uğruna yaptıkları ibadetler karşısında ölümün bir yenilgi olduğunu düşünür. Onun için esas olan yaşamdır. Uyumak uyanmak, çalışmak ve mutlu olmak karşısında bir engel olarak kavradığı ölüm korkusu ve buna bağlı olarak şekillenen din düşüncesi bir yanılgıdır.

İslam'ın kutsallarına asıl saldırı “Şairin Kanı”nda Kur'an'ın şairler hakkındaki ayetleri üzerinden yapılır. Bu saldırının sebebi ilgili ayetlerin şairi yok sayması karşısında İlhan Berk'in şair olarak kendi varlığını tehdit altında görmesidir. Karakoç ve İ. Özel bu ayetleri tevil ederken dönemin şartlarının doğurduğu şair tipi üzerinden yumuşak bir zemin bulmaya çalışırken Berk kendini her yönü ile şair bulur ve Kur'anın karşısında cephe alır:

“ Kur'an onca şiir yüküne karşın bir korku kitabıdır sanki. Cehennem ikide bir önümüze sürülür. Bağışlamaya da pek yer verilmez.

Ya tenin kayganlığı? O hiç bilinmek istenmez.

Peki ya şairler?

“Şairlere gelince, onların ardına yalnız sapıklar düşer.”

(Ayet,224)

“Görmüyor musun? Onlar her alanda aşırıya giderler.”

(Ayet,225) (A.D, Şairin Kanı:136)

Turgut Uyar, şirinde dine karşı doğrudan bir saldırı sezilmez. Çünkü Uyar'ın dünyaya karşı kuvvetli bir yaşama isteği ile bağlandığını söylemek zordur. Onun dinle ilişkisi bir suçluluk duygusu üzerine kuruludur. Dine saldırı Arz-ı Hal şiirinde ironinin dozajı ile ilgili bir durum olarak kaşımıza çıkar. Şiirin ikinci ve üçüncü kısmında bilmezden gelerek ironinin dozu arttırılmış ve suçluluk duygusu yerini safça bir söyleyişe bürünen ironiye bırakmıştır. İroni ise toplumcu bir çizgiden izler taşır.

“Yazdıklarına sakın darılma Allahım!..

Meleklerin sana bunları söylemezler.

Artık, pek yarattığın gibi değil dünya

İnsanlar hem sabuna karıştı, hem suya:

Ne olursun, hoşuna gitmedi ise eğer,

Yazdıklarına sakın darılma Allahım!..”

Tekke şiirinde Allah'la “senli benli” konuşmaya kadar ilerleyen “şathiye”lerle

söyleyiş olarak ciddi benzerlik kurulan şiirde ironinin kullanımı şiiri şathiye üslubundan uzaklaştırmıştır. Allah'ı insanlaştırma ve kutsala saldırı şiirin son kısımlarında kendini ciddi bir biçimde hissettirir:

“Sana bir şey soracağım, affet, Allahım!...

Beş vakit kızlar doluyor camilerine,

Beyaz yaşmaklı, beyaz tenli, masum kızlar...

Benim bir defa görüşte yüreğim sızlar;

Sen tutulmadın mı, içlerinden birine?

Sana bir şey soracağım, affet, Allahım!...”

(Büyük Saat, Arz-ı Hal:16)

Uyar'ın bu tavrı kutsala saldırı değil, kutsalın yüceliği karşısında bir eziliştir:

“İşte insanlar bu minval üzre, Allahım!...

Kıt kanaat sere serpe yollar boyunca...

Sen, bizim için hâlâ o ezeli sırsın.

Sen de bizi bilmiş olsan, başkalaşırsın...

Herkesin kederi, galesi boyunca.

İşte insanlar bu minval üzre, Allahım!...”

Bu eziliş karşısında toplumsal dayanaklar arayan şair, Allah'ın ezeli oluşu ve bilinmezliği konusunda teslimiyet içinde olsa da kendini ona inananlardan kabul etme noktasında fikirlerini henüz netleştiremez.

Edip Cansever'in yabancılaşma üzerine kurulu şiiri için Tragedyalar'da değer yitimine uğramış modern kentli birey, yaşamın açmazlarına, bunalımlarına, yalnızlığına, karamsarlıklarına ve mutsuzluklarına bir sorumlu aramakta, bu da genellikle mutlak bir güç olarak algılanan Tanrı olmaktadır. Henüz Tragedyalar'ın ilk bölümünde koro başı tarafından ifade edilen “hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin” (s.281) cümlesinin temelinde Tanrı inancının kaybolması ve Tanrı'nın sekülerize edilmesi yatmaktadır. Tanrısal olanla insansal olanı aynı düzleme indiren “yabancı”, mutlak ruhun (Tanrı'nın) da yaşanan dünyada mutlu olamayacağına dair karamsar düşünceler üretmektedir.

Tragedyalar'da kişilerin kutsal varlıklarla, Tanrı ile sorunlu ve gerilimli ilişkileri şiirin henüz ilk bölümünde “bir gün tanrısız” (s. 279) yaşayabilmenin özleminin ifade edilmesiyle başlar. Sorun sadece mutlak bir güç değildir. Çeşitli dinlerin kutsal saydığı kişi veya yapıların da tahkir edilmesi, onlara yüklenen değerlerin yok edilmesi de *Tragedyalar*'daki inanç kaybının göstergelerindedir. Şiirin besinci bölümünde Vartuhi'nin din kitaplarıyla ilgisi alaycı bir şekilde anlatılır. “Onun din kitaplarını dürbün yaptığına dair sözler, hayatın gerçekliğini dinin penceresinden izlediğine yönelik bir ironiyi barındırır. Anlatıcının da yabancılaşmış, yalnız ve karamsar olduğu gözlenen bu bölümde Vartuhi'nin din kitaplarından birtakım değerleri yok saymayı, sıradanlaştırmayı öğreneceği bildirilir. Vartuhi dinî kitaplarla hayata baktığında “İsa'nın acıdan ve uzun boylu bir korkudan çıkarılmış bir homoseksüelliği götürüp bir gökyüzü boşluğunda biçimlendirdiği(ni) [...] ve sonra yeniden doğduğu zaman”ı (s. 321) görecektir.” (Balık, 2011: 18).

Kutsalla sorunu olan yabancı, asıl işlevlerinden ayırdığı bu değerleri kimi aşağılayıcı unsurlarla bir arada kullanarak değersizleştirme saplantısındadır. Stepan'ın kutsala bakışı, “incilin bir yaprağını eline küfürden bir dua gibi” bıraktığı söylenerek açığa çıkarılır. Yine Stepan'ın “alkolden bir İsa gibi pencereye gerilmiş / Elleri gökyüzünün katlarında” ve alkol tarafından korunmakta olduğuna ilişkin sözler, kutsal değerlerin alelade bir vaziyette gösterildiğinin kısacası inanç bunalımlarının nesnel karşılıklarıdır.

II. Yeni'nin dine ve geleneğe uzak olan kanadı için kutsala saldırı tıpkı ironi gibi vazgeçilmez bir tutumdur. Kutsalla kastedilen sadece dini argümanlar değildir. Aydınlanma çağının getirdiği rasyonalist düşünme eğilimi kişilerin ve kavramların kahramanlaştırılması ve kutsanması durumunu küçümsemiş hatta aşağılamıştır. Bu bağlamda Batılı yeni aydın tipi ile kendini eşdeğer tutan II. Yeni şairleri kutsallaştırmayı ve metafizikleştirmeyi gereksiz ve alay edilesi bulur.

Diğer birçok konuda olduğu gibi Karakoç'un tutumu bahsettiğimiz şairlerin tutumunun tam tersi istikametinde gelişir.

2.4. Kadının Ölümü ve Yaşama Sarılma Biçimi Olarak Cinsellik

II. Yeni şiirinin temel dinamiklerinden bir şüphesiz ki “kadın”dır. Diğer kavramlarda olduğu gibi Ayhan kadını da şiirlerinde değişime uğratarak kullanır. Devletin ve sistemlerin hatta yaratılış amacının dışında gelişen bir kadın imgesi şiirlerde göze çarpar. Bazen de kadın “mağdur, güçsüz, erkeklerin arzu nesnesi olmaya karşı koyamayan, edilgen ve acınası haliyle imlenir. Ona toplumun belirli kesimi tarafından yöneltilen bakışların sınırları içinde hapsolmuş, kendisine ancak bir eşya kadar değer verildiği bu dünyada kaderini kabullenmiş haldedir. Özne değil, eril hegemonyanın biçimlediği birer arzu nesnesidir bu şiirlerdeki kadınlar.” (Kul, 2007:217). Ece Ayhan şiirinde Bahsedilen kadın kavramını oluşturan temel öge “Çanakkaleli Melahat” imgesidir. Çanakkaleli Melahat imgesi üzerinden “anne”, “abla” ve genel itibarı ile kadın düşüncesi şekillenir. Kadının ölümü karşısındaki tutumlar da bu yolla şiirde belirmektedir.

Çanakkaleli Melahat ve Nilgün Marmara’nın Ece Ayhan’ın hayatının gerçek ve şiirsel kanatları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nilgün Marmara’nın intihar etmiş olması ve Çanakkaleli Melahat’in bir fuhuş tarihinin bitişi olarak anılabilecek ölümü üzerinden Ece Ayhan şiirlerini okuma denemesine girişmek bu bakımdan heyecan verici bir deneyim olacaktır. Nitekim Ece Ayhan’ın hayatındaki kadınların bir şekilde ölümle ilişkisi şiirlerinde kendisini açıkça hissettirmektedir.

Çanakkaleli Melahat Ayhan’ın şiirinin omurgasıdır. Ve aradığı ölümsüzlük düşüncesi Çanakkaleli Melahat’ta kendini bulmuştur. . Ayhan’ın kadın ve genel anlamda onun ölümü ile ilgili tutumlarını en rahat belirleyeceğimiz imge “Çanakkaleli Melahat” imgesidir. “Ece Ayhan’ın “fuhuş”la ilgili asıl sahiplenici tavrı ve aykırı çıkışı, simge bir ad olarak Çanakkaleli Melahat’ı öne çıkarışıyla olmuştur. Çanakkaleli Melahat, bir dönem İstanbul’da genelev patroniçeliği yapmış, sonunda “Tombalacı Ceylan” lakaplı dostu tarafından kafasına ateş edilerek öldürülmüş bir hayat kadınıdır.” (Kul, 2007: 314).

“FUHŞUN, DÜNYA, İSKENDERİYE VE İSTANBUL KIYILARINDA DURDUKÇA DURACAK, ANASINA, SONSUZ VE ÖLÜMSÜZ, ANASINA, SONSUZ VE ÖLÜMSÜZ ÇANAKKALELİ MELAHAT’A ADANMIŞTIR(M.Ö. R:8).

Yukarıdaki metin Morötesi Requiem'den büyük harflerle yazılmış şekliyle alıntılanmıştır. Büyük harflerle yazılan ender kısımlardan oluşu kadın imgesinin şairde ne kadar güçlü bir biçimde tecessüm ettiğinin bir göstergesi olarak anlaşılabilir. Çanakkaleli Melahat bir “kahraman”dır onun için. Melahat'ın bir kahraman oluşu Ayhan'ın çocukluğu ve kadınlara bakışı ile ilgilidir. Toplum içinde anormal sayılan fahişeler ve fuhuş onun için “tabiat”ın ta kendisi olarak sonsuz bir mutluluk ve doğallık evrenidir. Ve ölümsüzlük istenci Melahat imgesine sarılmış bir biçimde ifade edilir. Bu durum aynı biçimde Kanlı Nigar şiirinde şöyle ifade edilir:

“Hiç ölmüyor mu Kanlı Nigar

Bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları kaşlı hariç.”

(B.Y.S, Kanlı Nigar: 51).

Fuhuş, kadın ve ölümsüzlük düşüncelerinin birlikte kullanılıyor olması dünyaya kuvvetli bir arzuya bağlanan (cinsel arzu ile eşleştirilebilir) erkeğin; kadının verdiği cinsel hazın sonsuza dek sürmesini istemesi şeklinde düşünülmesi gerekir. Cinsel arzunun bu şekilde ön alana çıkarılması de bahsedilen karakterlerin (Çanakkaleli Melahat, Kanlı Nigar) fuhuş yoluyla para kazanıyor olmalarındandır.

...Sakızağacı Caddesinde fuhuşla fahişelerle, sevinçlerini ve üzüntülerini hemen dışa vurup saklamayan, küçük çocuklara karşı cana yakın davranan ve “altın kalpli” serbest orospularla, “yol gösterici” pezevenklerle, sözde koruyucu ama “tokmakçı” kabadayılarla, dik kafalılarla içli dışlı, serüvenli ve renkli geçmiştir.(M.Ö. R:11)”

Yukarıda çizilen “cennet” resminde en dikkat çekici ifade “altın kalpli” ifadesidir. Çünkü fuhuş ve fahişelik toplumun geneli tarafından gizli kapaklı yapılan ya da aşağılanan bir eylemken Ece Ayhan'ın bu durumu gayet normal kabul eden ve sonsuz bir mutluluk evreni olarak anımsayan bir tutum geliştirir.

İleride Ayhan'ın şiirlerinin omurgasını oluşturacak olan Melahat; “Ağzı Bozuk Minyatür”de doğumunda ölümüne kadar anlatılır.

“Ah! Bir gün daha sıkacaktı dişini. O zaman bütün günahlarından arınacak, yeni sağılmış süttten çıkmış gümüş kaplama bir kaşık gibi kahraman olacaktı. Hem de

ulusal büyük bir kahraman. Nasıl olsa ölüm var demeyecekti! Boyun eğmeyecekti, başucunda bana dediği gibi. 9 Kasım 1970'te vurdular onu, vurdular beni. (M.Ö. R:55)”

Ayhan'ın kadın ve ölüm hakkındaki karmaşık düşünceleri, “Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup” ifadesinde de kendini gösterir. Zira Çanakkaleli Melahat'a yazılan mektuplar (şiiirler) tıpkı onun ölümüne neden olan kafasına iki el ateş edilmesi arasında bir bağ kurulmuştur. Her mektup bir bakıma Melahat'ın ölümüne neden olmaktadır. Diğer bir taraftan Melahat'ın çevresinde şekillenen şefkat, merhamet anlayışı onu ölümsüzleştirmek üzere kurulur. Bunun “fuhuş” üzerinden yapılması oldukça ilginçtir. Ayhan'ın kadın figürünü ölümsüzleştirme denemesi fuhşu bir nevi normalleştirme hatta sınırsız bir özgürlük alanı olarak belirlemesine kadar ilerler. Morötesi Requiem'de Zührevi Hastalıklar hastanesindeki kadınların ve diğer hayat kadınlarının insani yönlerini anlattığı kısımlarda kadınların kutsalla uzlaşmasını dahi sağlamaya çalıştığı görülür.

“Biz Ramazan'da oruç tutarız. Ama yaptığımız iş orucu bozmaz. Çünkü ekmek parası(M.Ö. R)”

Bu durum bir şekilde bahsettiği kadınların dini anlayışla şekillenen öte dünyadaki hayatlarına dahi özen gösteren bir çocuk naifliği hissini verir. Bu bakımdan kadınların ölümünden asıl sorumlu olarak erkekleri görür. Çanakkaleli Melahat'ı Meryem'e benzetmesi de bir bakıma bununla ilintilidir. Çünkü Meryem'in çektiği tüm ıstırabın kaynağını da erkekler oluşturur. Yine Meryem'in ölümsüzlüğünü sağlayan da Hz. İsa'nın annesi oluşudur.

Şairi Hz. İsa ile; Çanakkaleli Melahat'ı Hz. Meryem'le eşleştirdiğimizde karşımıza bir kutsal kitap palemsesti (Aktulum, 200:216) çıkar. Palemsest'i atonal bir şekilde tamamlayış “Mor Külhani” şiiirinde ve anılarında bahsettiği iki olayda gizlidir.

*“ Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta
Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiiridir.”*

(B.Y.S: 124)

Şiiirde bahsi geçen olaylar Mor Ötesi Requiem'de anlatılır:

“Pantolonlarımızın kayışlarını çıkarmaya başlayınca başına ne geleceğini anlamaz. Ama garip bir şekilde saatleri bileğimizden çıkarmaya başlayınca...”

Sonra vur Allah vur! Her yerini çürük içinde bıraktık abi... Çukur yerleri bile... Öylece her şeyini üzerinden alarak çırılçıplak bıraktık onu. Örtünecek bir yaprak bile yoktu. Karanlık da beyazlığını örtemiyordu. Amma beyaz kadınmış ha...(M.Ö.R: 35)

...Uzak bir Edirnekapı Mezarlığı... İlk iş olarak haşin bir biçimde soyarlar kadını anasından doğduğu gibi...(M.Ö.R: 87)

Şiir ve olaylar tamamlanınca çarmıha gerilmiş ve ırzına geçilerek ölüme terk edilmiş bir kadın imgesi ortaya çıkar.

Ve “Yakup oğlu, İskaryot’a İsa şöyle demiştir(İsa’yı öptükten sonra)
- Sen insanı öperek mi ele verirsin (M.Ö.R:25).

Bu biçimde Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi olayı değiştirilerek kadının çarmıha gerilmesi ve cinsel bir obje olarak kullanılmasıyla parodileştirilir.

Kullanılan tüm bu imgeler -özellikle de Meryem figürü- bizi Jung’un “anne arketipi”ne götürmektedir. Jung’a göre “Anne arketipi ilkel ana ya da mitolojideki toprak ana ile sembolize edilir; batı inanışlarında Havva ve Meryem’le; kilise, ulus veya bir orman ya da okyanus gibi daha kişisel sembollerle anılır.” (Jung, 2009: 21) Jung’a göre, zihnindeki anne arketipinin ihtiyaçları gerçek annesi tarafından karşılanamayan bir kişi ileriki yaşamında kilisede huzur aramaya veya kendini anavataniyle özdeşleştirmeye, Meryem ana figürünü imgelemeye ya da denizde yaşamı seçmeye eğilim duyacaktır. Su imgesi ve Meryem imgesi Ayhan’ın şiirlerinde açıkça takip edilebilir.

Jung, anne arketipinin kişinin zihninde anne, abla, bilge kadın, tanrıça ve Bakire Meryem olarak tezahür edebileceğini belirtir. Arketipin özelliklerini ise şöyle sıralar: “dişinin sihirli otoritesi, , aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik.....İsa’nın yalnız annesi olan değil çarmıha gerildiği haç da olan Meryem.”(Jung, 2009: 22). Bu özelliklerin hepsi Çanakkaleli Melahat ve “anne arketipi” arasındaki ilişkiye dikkat çeker niteliktedir. Nitekim Ayhan’ın hayatı ile ilgili anlatılanlar ve bazı anıları bu özdeşleştirmeyi daha anlaşılır kılar.

“Babasıyla annesi 1941 yılında boşanırlar. Genç kızlığa yeni adım atmış olan ablası da aile bütçesine katkıda bulunmak üzere çalışmak zorunda kalmış, üstelik biraz daha fazla gelir sağlaması söz konusu olduğu için gece vardiyasını tercih etmiş, daha doğrusu böyle bir tercihe mecbur kalmıştır. Annesi ise “Nezahat” takma adıyla içkili eğlence mekânlarında çalışmaktadır.” (Kul, 2007: 25).

“Köydeyken adına Güzel Ayşe adıyla bir türkü çıkarılan annem Ayşe Deniz, Tepebaşı’ndaki Lala birahanesine ya da az ileride Beşinci Daire’deki Novotni çalgılı gazinosuna Nezahat takma adıyla çıkmaya hazırlanıyordu.” (Ayhan, 1997: 35).

Alışlagelen bir ailevi ortamda büyüemeyen sair, kuşkusuz bu durumu bireysel bir ahlaki sorun olarak görmez; tam tersine, bütünüyle karşısında yer aldığı sistemin yol açtığı tipik sonuçlardan biri, bir tür “zulme uğrama” biçimi olarak kabul eder. O yüzden de aile yapısına ilişkin böylesi bilgileri “mahremiyet sınırları” içinde tutmayıp yeri geldikçe açıklamaktan kaçınmaz. O zamanlardaki “Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu”na göre “fuhuş yapıldığı” gerekçesiyle evlerin mühürlenmesinin kolay olduğu; bu nedenle İstanbul’da kaldıkları evin her üç odasının da ayrı ayrı mühürlendiği bilgisini de veren Ece Ayhan; Cankurtaran’daki (Eminönü) Deri ve Tenasül Hastalıkları Hastanesinin yakınlarından geçerken hastaneye uzun uzun bakışının altında yatan bir anısını da sitemli ve derinlerinde çok incinmiş bir ruh halini ele veren ifadelerle dile getirir:

“Bizim 1940’tan sonraki çocukluğumuz; önce Cankurtaranlı olarak büyük uçurtmalarla, Emraz-ı Zühreviye Hastanesiyle, boynumuzda silgilerle, cam hokkalarla, Yurttaşlık Bilgisi uygulaması için Ankara’daki devletçe çizilmiş müfredat programı uyarınca Ayasofya önündeki idamlara bütün sınıf gitmekle de geçmiştir! (Emraz-ı Zühreviye Hastanesi sonra Zührevi Hastalıklar Hastanesi adını aldı. Simdi Deri ve Tenasül Hastalıkları Hastanesidir. Biz Sakızağacı’nda otururken annem bir kez buraya yatırılmıştı. Yol göstericilikle geçinen babam ve annemin bir dostuyla Pazar günü ziyarete gittiğimizi hatırlıyorum. Demiryoluna bakan üst katlardaki odaların pencereleri, kör bir göz gibi, tuğlalarla örülmüştü.”(Kul, 2007: 26).

Çanakkaleli Melahat'ın cenaze törenini anlatan “ Melahat Geçilmez” şiiri de simgeleşen Melahat karşısında sistemin yenilgisini ifade eder. Zira şiirin son dizesinde sistemle eşleştirebileceğimiz polis bandosunun dahi cenazeye katılımı Melahat'ın cinsellik üzerine kurduğu direnişin başarılı olduğunun göstergesidir. Nitekim şiirin ismi de bu durumu ifade eder. “Çanakkale Geçilmez” “Melahat Geçilmez” olarak değiştirilmiştir.

“Melahat Geçilmez

1. *Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanmış.*
2. *Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan Renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.*
3. *Gönderilen çelenklerde “Geçilmez” yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de ‘fuhşun anısına’.*
4. *Çanakkaleli Melahat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır”.*

(B.Y.S, Melahat Geçilmez: 181)

Ayhan'ın geliştirdiği “Kadın” ve “ölüm” imgelerinin “anne-Çanakkaleli Melahat ve iktidar”la ilişkilendirilebileceği sonucuna çıkarılabilir. Nitekim Çanakkaleli Melahat Sivil şiirin en kuvvetli imgelerinden biridir. Ece Ayhan'a göre baskının karşısında iki el mektupla öldürülen Melahat'ın ölümünden sonra kahramanlaştırılması ya da heykelinin dikilip ölümsüzleştirilmesi gerekir.

*“Bütün dileğim, herkes bir şey ister ya, küçük şekerler,
karamelalar satarak geçinmeye çalışan kör bir yaşlı kadın bile!
Ben de şunu istiyorum:
Çanakkaleli Melahat da bir Anafartalıdır. Çanakkale
Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi!”*

(B.Y.S, Patron! Ya da Bir Patron: 247)

Şairin gerek kendinin gerekse ailesindeki kadınların çektiği acılarla ölüm ve iktidar ilişkisini eşleştirdiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki fayton şiirindeki kadın

imgesi olan ve iktidar karşısında intiharı seçen Fikriye Hanım'ın "Ablam" olarak nitelenmesi durumunda da açığa çıkar.

Şiirlerdeki kadın ve ölüm imgesi sonuç olarak iktidarın acımasızlığına ilintilenir. Bunu Denizkızı Eftelya şiirindeki şu dizeden anlıyoruz:

"Denizkızı Eftelya cumhuriyette ağaçlara benzer öldü diye"

(B.Y.S, Deniz Kızı Eftelya: 50)

Otorite ve iktidar hep erkektir. Ve kadını hem kullanır hem öldürür. Ayhan parasız yatılı öğrencilerine devletin tavrını otorite ve iktidarın genel tavrıyla birleştirir. Ölüm kavramı, çoğunlukla cinsel anlamda şiirde yerini bulur. Dolayısıyla iktidarın hışmına uğramış herkes, ya hadım edilmiş ya da kadınlaştırılmıştır. İktidar karşısında kadınlaşmak ise önce çırılçıplak soyulmak ırzına geçmek ve ölmek anlamına gelir Ayhan için.

Bir ucu iktidara ulaşan kadın karşısındaki tutum son olarak Hz.İsa parodisiyle kutsala doğru gider. Şairin; ölümün ve onun yansıması olarak baskının esas kaynağı olarak belirlediği Tanrı düşüncesine karşı geliştirdiği saldırgan tutum genel olarak tüm şiirlerde sezilebilir. Ölüm karşısındaki bu kutsala saldırı tutumu Denizkızı Eftelya şiirinin son dizelerinde kendini ele verir.

" Ve kuyulara eğilip ölümcülere selam verirken eftelya

Neden ibrahim'in ismail'in ishak'ın anaları gibi

Halklar olmak istemişti cumhuriyette üç aylar salılara"

(B.Y.S, Deniz Kızı Eftelya:50)

Kadın ve cinsellik Cemal Süreya şiirinin başat imgelerinden biridir. Bütün aşk şiirlerinde öncelikli imge kadındır elbette ki fakat Cemal Süreya'nın hayatındaki tüm kadınlarla ilgili ilişkilerin oldukça karışık olması onda kadının tüm hallerinin dengeli bir biçimde acıya dağıtılması gibi politik, şiirsel ve romantik bir tutum oluşturmuştur. Bunun üzerine Türk toplumunun cinsellik algısını eklediğimizde durum daha karmaşık bir hal almaktadır. Bir röportajında cinselliğin Türk toplumu için nasıl bir varlık ve yokluk mücadelesi olduğunu şöyle belirtiyor Süreya:

“bir alman için cinsel birleşme, yemek üstüne yenen büyücek bir çikolatadır; yeri, konumu, bilinen bir edimdir; güzel bir şeydir. Bir Türk için ise güzelliğin çok üstünde, hatta dışında bir şey vardır: bir felaket tadı, bir varlık-yokluk tartışması, bir mahvoluş duygusu...” (Kulukisa, 1973)

Annesinin erken ölümü, üvey annesinin kız kardeşlerine çektiği eziyetler ve evlendiği kadınların Süreya'nın şiiri üzerindeki etkisi, şefkat, cinsellik, bekâret, koruyuculuk ve aşk gibi çok geniş bir dallanmaya kapı açmıştır. Bu girirft kadın imgesinin ölümle ilişkisi ilk imgelerinden biri Meryem imgesidir. Jung'un anne arketipinin yansımalarından biri olarak kabul ettiği Meryem arketipi, cinsellikten yalıtılıp kutsanan ve ölümsüzlüğü bu yolla edinen kadınları bünyesinde cem eden bir yapıya sahiptir. Hem Karakoç hem de Süreya'da çok güçlü bir şekilde hissedilen anne sevgisi anneyi Meryemleştirme eğilimi yaratır. Bu biçimde faydadan ve cinsellikten soyutlanmış kusursuz ve ölümsüz bir kadın figürü yaratılmıştır. “Ölüm karşısında donma, katılma; ölümü hissetmek, onun karşılık geldiği bilişi, duyguyu, anıyı yaşamak, yani bir parçanızı-isterse bu öfkeniz olsun, kaybetmeyi göze almaktansa onu ötelemek daha güvenlidir. Halk türkülerinde olduğu gibi; ucunda ayrılık olmasa ölüm hiçbir şeydir... Özellikle çocukluk çağında, yani bir ebedi kaybı karşılayacak kalelerin henüz inşa edilmediği, hemen her kaybın, doğuran ve besleyen annenin yaşattığı hayal kırıklıklarını depreştirdiği, annenin gittiği ve geç geldiği, geldiği ve çocuğun taleplerinin bu hoyrat hayatın ortasında 'yük'e dönüştüğü çağlarda (Dindar,2001:9) annenin kutsallaştırılması söz konusu olur.

*“Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem diyorsam kolay Meryem'in usullacık
Meryem'in”*

(S.S İngiliz, S.S:16)

Cemal Süreya'nın bu dizelerde ayırt ettiği Meryem Kur'an'ın çizdiği saf ve Meryem anlayışına yakındır. Fakat Cemal Süreya'nın bu ironik tavrı Karakoç'ta kesinlikle bu konuda görülmez. O Meryem'i gerçek anlamda kutsamış ve dokunulmaz kılmıştır.

Süreya şiirlerinde kadın figürünü kullanırken bir ölümsüzlük stratejisi olarak kabul edebileceğimiz tarihselleştirme ya da mitleştirme kavramına sıklıkla yaslanır.

Özellikle kutsal kitaplarla metinlerarası bağlamda ilişki kurması kullandığı kadın figürlerini kalıcı hale getirir. Çünkü “İnsanoğlunun fiziki ihtiyaçları içerisinde yer alan cinsellik de var olduğu günden itibaren değişmeyen en belirgin gerçekliktir. Sevişme eylemi sırasında insan on binlerce yıllık tarihini de aynı zamanda yaşamaktadır.”(Güler, 2004: 27) Ölüm de cinsellik gibi değişmeyen ve belirgin bir gerçekliktir ve ölme anında tarih boyunca tüm yaşamış insanların o anını tekrarlamaktır. Süreya, cinselliği tarihselleştirirken bir bakıma farkında olmadan erotizmin ölüm ve ölümsüzlükle bağına da kurar:

*“Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz...”*

(S.S, Gül:8)

Kadın teninin gün ışığı görmemiş beyazlığı karşısında şehevi duyguları artan şair, bu cinsel birlikteliklerin sonunda ölümün beyazlığına ulaşmaktan korkmaktadır.”(Güler, 2004: 27) Ölümle, erotizm arasındaki bağı bilinçaltında kuran şair, aslında bunu korku karşısında bir strateji olarak kullanır. "Ölüm korkusunda nefesi tutan şey, sevişmenin en tepe noktasında nefes almayı kesmektir.(...)Aslında en üst an sessizliktir ve sessizlikte bilinç gizlenir." (Bataille, 1993: 120).

Özellikle “Göçebe” şiirinde erotizmin bir ölümden kaçış temi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü Süreya için “Yaşamın anlamsızlığı içerisinde kaybolmak isteyen insanın da tek kaçış noktasıdır sevişmek. (Güler, 2004: 31). Fakat Göçebe’de bu kaçış şairin kaçışı değil şiire konu olan kadının hayata kaçışıdır.

*“Bu şarkıyı ne zaman duysam aklıma
Sinirli bir elin uysal bir bardağa
Çok yukardan döktüğü bir içki gelir
Sonsuz ve olağanüstü bir bira
Köpüklene köpüklene biçimlendirir
Soyunarak ağlayan bir kadını
Acı bilincinde sonrasızlığın
Ama bırakalım bırakalım bunları
Yoldan piyade erleri geçiyor tahta bavullarıyla ve büyük yakalarıyla”*

Şiir kişisi –kendince bilinen- bir şarkıyı her dinleyişinde, "Sinirli bir elin uysal bir bardağa" içki (bira) döktüğü izlenimini yaşamaktadır imgeleminde. Bardağa dökülen bira ise, köpük köpük kabarıken "Soyunarak ağlayan kadını" biçimlendirmektedir. "Soyunma" anlaşılmaz değil belki; ama "ağlama"? "O niye?" denilecek. Şiirde yanıt belli: kadın, "sonrasızlığın"ın bilincindedir. Sonrasızlığı, ölümü aşmak için, bu ağlatan acıyı aşmak içinse, soyunmaktadır; erotizm –belki geçici ama yine de- bir emdir.

Erotizm, cinsellik ve ölüm arasında ilgi kurmak için bir başka yöntem de insanoğlunun soyunu devam ettirme süreci üzerinden ölümsüzlüğe erişme çabasıdır. Her ne kadar Cemal Süreya şiirlerinde cinsellik bu bağlamda soyun devamı için kullanılan bir eylem olmasa da. Cinselliğin psikolojik manada ölüme karşı bir direniş olduğu söylenebilir. Çünkü "Ölüm güçsüzlüğün sonun simgesidir. Her insanın düşüncesinde uykuya dalan büyük korku! Eşeyssel etkinliğimiz ölüm korkusuyla daha da artar. (...) Eşeylilik canlılığımızı, diriliğimizi sergileyebilmek için tek yol. (...) Bu durum tek avuntumuz olur. Öldükten sonra tohumumuzla yaşamımız sürdürürüz. Öldükten sonra, çocuklarımızın yaşamıyla avuntumuz büyür, erince kavuşuruz.

"Elma" şiirinde daha önce Meryem'le saflaştırdığı kadın imgesini cinsellik ve eksiklikleri ile var olan Havva imgesi ile tamamlar. Bu şiir, bir kilise freski havası ile oluşturulmuş, çıplak elma yiyen bir kadın imgesi üzerine kuruludur. Yoğun bir erotizm içeren şiirde kadının cinsel olarak arzulanan yönünün, erkek için bir ölümsüzlük stratejisi olarak görmek yanlış olmaz. Bin Bir Gece Masallarında padişahın altında ölümsüzlüğe ulaşmak gibi bir neden yatan kadının hayatına ve tenine sahip olma istencinin bu durumu açığa çıkarabilecek bir örnek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Nietzsche'nin dediği gibi "Zevk sonsuzluk ister." Kadın teni erkek için bir sonsuzluk istencidir. Bu bağlamda şiirde hristiyanlıkla kurulan bağlantı da oldukça dikkate değerdir. Çünkü "Hristiyanlık zevk istencini günahların başı sayar." (Gasset, 1995: 95). "Cemal Süreya, erotizmi "soylu anlamıyla dünyayı değiştirme çabası" olarak görür. Dünyadan kastı kendi içinde yer aldığı Türk toplumunun dünyasıdır ve bir çeşit karşı çıkıştır."(Güler, 2004: 29). Bu bakımdan, şiiri ve erotizmi dini bakış açılarının dahi ötesine taşımıştır.

Cinsellik, Süreya şiirinde bir canlılık belirtisidir. Kadın cinselliği ile erkeği hayatta tutar. Bu hayatta tutuş hem psikolojik hem fizyolojik bir süreçtir. Modern dünyada Baudillard'ın ölümlerin gettolaştırılması ve hayattan uzaklaştırılması fikrine ek olarak ölüye yaklaşma ya da ölü yıkama ritüelinin akrabalarından profesyonel kişilere

doğru gidişi söz konusudur. Profesyonellik bu bağlamda samimiyetin karşısında konumlanırken içinde bir rutinlik ve duygusuzluk barındırır. Bu bağlamda evli kadınların rutinleşen cinsel eylemlerini kocalarının cesetlerini yıkamak olarak tarif etmesi, cinsellik ve ölüm arasındaki bağı ortaya çıkarır niteliktedir:

*“Birbirimizi kucaklarken neye yarar
Kucaklamıyorsak eski ve yeni sevgilileri
Diyorum çođunca evli kadınlar
Bu yüzden ölü yıkayıcısıdırlar.”*

(S.S, Uçurumda Açan: 167)

Jung, erkeklerin bütün kadın algılarının “anne” arketipinin etrafında dolaştığı mealinde bir yorum yaparken, erkeğin tüm güçlü ve yılmaz görüntüsünün altında muhtaç olduğu şefkat ve koruyuculu duygusunu da ifade eder. Süreya için bu saptama daha uç noktada bir gerçek olarak belirir. II. Yeni’nin Karakoç ve Cemal Süreya’da kendini ele veren önemli özelliklerinden biri gizlenmiş aşırı hassasiyet buna bağlı kırılğanlık ve aşırı yüceltme- kristalize etme tutumları aşırı koruyucu ve saf bir şefkat imgesi ile bezenmiş anne figürü ile ilgilidir. Her iki şairde anne figürü sık sık “Meryem” figürü olarak ortaya çıkar. Bu figürle cinsellikten de sıyrılan anne figürü bakirelik, saflık ve temizlik kavramını hem dini hem mitolojik boyutuyla kendi anlam dairesinin içine alır.

Cemal Süreya’nın annesinin erken ölümü, gördüğü ve üvey anne baskısı, kız kardeşlerinin bu baskıdan şiddetli bir biçimde etkilenmiş olmaları onun için annenin yerinin büyük ve doldurulamaz bir boşluk oluşmasına neden olur. Bu bakımdan Süreya için şiir anne; anne ise şiidir. “ Cemal Süreya’yı doğuran şiidir. Şiiri onu beslemiş büyötmüş, sırtını sıvazlamış, gurur vermiş el üstünde tutulmasını, var oluşunu, Türk şiirinde bir mit bir efsane olmasını narsistik doyumun en büyüğünü sağlayan öğe olmuştur.”(Alper, 2008: 62) Hayatı boyunca yaptığı evliliklerde hep o yitirilmiş anne imgesinin arayışı sezilir. Tüm bunlar annenin ölümünün bir şairin poetikasının nasıl odağına yerleşebileceğinin göstergesidir. Bu durumun şiirdeki yansıması Süreya’nın en bilinen dizeleri ile şöyle ifade edilir:

*“Annem çok küçükken öldü,
Beni öp sonra doğur beni.”*

(S.S, B.Ö.S.D.B:88)

Hilmi Yavuz’un deyişiyile “bir oksijen gibi Türk şiirinin imdadına yetişen Gül şiiri” ve gül imgesi bu saflaştırılmış kadın figürünün içine saklandığı imgedir. Gül gibi geleneksel bir imgenin şehirde nasıl bir şekle dönüşebileceğini ve nasıl bir psikolojik boyutu ortaya çıkaracağını bilmiyorduk. Çünkü “Gül şiirine gelinceye değin her akşam sokak ortasında ağlayan birini daha görmemiştik hiçbirimiz.”(Alper, 2008: 37). Kadın imgesinin en çok kullanılan estetik biçimi ile kirlenmiş şehirlerin temsilcisi sokakta ölümle buluşması Gül şiirinde kadın ile ölüm arasındaki bağı açıklaması açısından önemlidir.

Bu figürün Cemal Süreya’da gelişmesi yaşamıyla yakından ilgilidir.”Altı yaşındayken 24 yaşındaki genç annesinin ölümüyle sarsılan çocuk Cemal Süreya, ardından gelen sürgün hor görülme vb. şeylerle örselenmiş (travmatize olmuş) yaşamı boyunca kanayan yarasını onarmaya çalışmıştır(Alper,2008:37)”. Ayrıca üvey annenin kendisine karşı tutumu ve özellikle kardeşlerine uyguladığı zulüm ve işkence de doğrudan şairi etkilemiştir.

“Cemal Süreya ölen yakınlarının yanında duramıyor; fakat yabancı ölülerin yanında sabaha kadar durabiliyordu.”(Süreya, 999. Gün:32). Çünkü yakınlarının ölümü biraz da kendi ölümüydü. Çünkü içinde taşıdığı kendilik tasarımı oluşturan kişiler yakın çevreden içselleştirdikleridir. Bunlar en başta annesi olmak üzere babası, belki ondan çok amcası yaşıyorsa dedesi vb. kişilerdir. Geniş aile tipinde özdeşleşme figürleri çoğuldur. Baba figürü olarak baba, dede amca kullanılabilir. Anne figürü olarak, anne, babaanne, halalar... Kullanılabilir. Feodal yetişme tarzında çevredeki birçok yakından içe almalar olmakta, kendilik ve nesne tasarımları öyle oluşmaktadır. Ölen her yakınımız içimizdeki kendiliğimizin de biraz ölümü olur. Onun yasını tutarken, ona ağıtta yakarken aslında yitirdiğimiz kendilik nesne tasarımımızı bir kısmına ağıt yakıyoruzdur. Yani benliğimizin bir parçasını yitiriyoruzdur.” (Alper,2008: 46)

Sezai Karakoç şiiri içine gömülü en kuvvetli imgelerden biri kadındır. Bu imgenin kendini daha ağır bir şekilde hissettirdiği figürler ise Anne, Meryem ve küçük kız çocuğu figürleridir. Nitekim:

*“Bir kadını al onu yont yont anne olsun
Her kadın acıma anıtı bir anne olsun
Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne
Sen bu şehrin sokaklarından geç sonsuz pencerelerle
Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun.”*

(G.D, Köpük: 129)

Dizeleri kadının anlaşılma biçiminin temelinde “anne” imgesinin merkeze alındığının göstergesidir. Karakoç kadını anlamlandırırken onu bir haz nesnesi olmaktan öte bir insanlık özü olarak telakki etmeyi tercih eder. Onu ulvi olanı öğreten bir kavram olarak oluşturur. Çocukluğumuz şiirinde anne imgesi şiirinin merkezine aldığı İslam inancının ilk öğreticisi olarak karşımıza çıkar:

*“Annemin bana öğrettiği ilk kelime
Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde*

*Annem bana gülü şöyle öğretti
Gül, Onun, o sonsuz iyilik güneşinin teriydi*

*Annem gizli gizli ağlardı dilinde Yunus
Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşırdı, güneş ve ay mahpus*

Eski zamanın romantikleştirilmesi eğilimi Karakoç şiirinde eskiyi ve eskiye ait kavramları yüceleştirmeye kapı açar. Bu kapıyı açtığımızda karşımızda duran ilk imge annedir. Bu yüzden büyümek ve efsaneleştirilmiş zamanı yitirmek üzüntü kaynağı olarak karşımıza çıkar.

*Şimdi hiçbirinden eser yok
Gitti o geceler o cenk kitapları
Dağıldı kalelerin önündeki askerler
Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi.”*

(G.D, Çocukluğumuz:97)

Karakoç’un tüm şiirleri boyunca yüceltilen anne figürü Meryem imgesi ile tüm

kadınların saflık ve temizlik kanalı ile yüceltilmesine doğru yayılır. Bu bağlamda temiz ve ezilmiş çizilen anne portresi onun ölümü ile yüceltilmesi oranında büyük bir yıkıma gebedir. Nitekim Karakoç'un annesinin ölümü üzerine yazdığı "Yoktur Gölgesi Türkiye'de" şiiri bir medeniyeti oluşturan ana kaynağın idealize edilmesi şeklinde algılanabilir:

*"İncedir billurdandır yoktur gölgesi Türkiye'de
Bir meçhul Meryem mermerden değil ama kutlu
Gözlerine baksanız erirsiniz kar gibi
Elinizi sallarsanız rüzgârından sallanır
Bir geyik olur sizi arar melûl ve bakır
Görür gibi uyur konuşur gibi susar güler ağlar gibi."*

(G.D, Yoktur Gölgesi Türkiye'de)

Fiziksel varlığı, cinselliği ve güzelliği törpülenerek kristalize edilmiş "anne" figürü kültürün ölümsüzlüğünün taşıyıcısıdır. Bu figürün âşık olunan kadından anneye dönüşümünü özellikle "Pişmanlık ve Çileler" şiirinde görmek mümkündür:

*Annesi ateşin önünde perişan
Annesi ateşin içinde hür
....
Annesinin başı elleri arasında
Parmağında aydınlık günlerden kalma yüzük
Bir fotoğraf asılıdır duvarda
Aynaya, geceye, maziye dönük
Annesinin başı elleri arasında*

Şiirin bu kısmına kadar çileci bir figür olarak çizilmiş Meryem-Anne imgesi devam eden kısımda isim olarak da telaffuz edilmeye gebedir.

"Annemden ben ilk sütü Geyve'de içtim."

Mona Roza'nın ilk kısmında zikredilen Geyve imgesi "âşık" olunan kadın

imgesidir. Bu imgenin anne ile bütünleştirilmesi kristalize bir kadın figürüne dönüşümün habercisidir.

*“Ben bir şarkı bir türküyüm
Ben Meryem'in yanağındaki tüyüm
Beni bir azizin nefesi uçurur
Kalbimde Allah'ın elleri durur
Cici ayaklarım ilikli bağlı
Ben onun sılası kendimin gurbetindeyim”*

(G.D, Pişmanlık ve Çileler: 26-27-28)

Karakoç'un şiirde kullandığı biçimsel yeniliklerden biri de bazı şiirlerinde küçük bir kızın ağzından yazılmış izlenimini vermesidir. Bu şiirde ve “Ötesini Söylemeyeceğim” şiirinde kullandığı teknik söyleyişin de kristalize edilmesine olanak tanır. Biçimsel olarak şiir için bu kullanım yeni bir olanaktır.

*“Ben bir şarkı bir türküyüm
Ben Meryem'in yanağındaki tüyüm
Beni bir azizin nefesi uçurur
Kalbimde Allah'ın elleri durur
Cici ayaklarım ilikli bağlı
Ben onun sılası kendimin gurbetiyim.”*

Gaston Bachelard suyun imgeleminden bahsederken “Nehrin seraplarına aldanmak için iyiden iyiye yıkık bir ruha sahip olmak gerekir.” (Bachelard: 2006:28) derken Karakoç'un “Mona Roza”daki halet-i ruhiyesini tarif eder gibidir. Karakoç hem yarattığı kadın imgesi ile hem de yıkılmış ve dirilişi bekleyen bir medeniyet algısı ile su ve anne imgesi arasında bağlantı kurar. Karakoç'un kullandığı “bengisu” imgesi, içinde ölümsüzlüğü, saflığı ve temizliği barındıran saf ve temiz kadın imgesinin tezahürüdür:

*“Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse
Ölmeden ben öyle dirildim”*

Hızır'la Kırk Saat'in bu bölümünde başlangıçta Karakoç bengisu imgesinin ölümsüzlükle ilişkisini kurar.

*“Saatleri kıra kıra ilerleyen bengisu zamanı
Cebrail cebrail bengisu uzmanı”*

Daha sonra onu İslam inancı ile karıp yeryüzündeki ırmaklara taşır. Ve imgeye bir fiziksellik ve canlılık katar.

*“cebrail bana ne armağan etti
bilir misiniz ne armağan etti
dünya ırmaklarının kaynak yerlerinden bir koleksiyon
dicle'nin uçak yakıtı maviliğini
fırat'ın benzin yeşilini
nil'in kül rengi bulut stilini”*

Bengisu'nun İslam inancı ile bağlantısını kurarken Cebrail'in Hz. Meryem'i ziyaretine atıfta bulunur.

*Evrin günlük sularla
devrim irinle kanla
bizse dirilişi gözlüyoruz
bengisu bengisu kayna ve çağla”*

(S.S, Hızır'la Kırk Saat:179)

Son olarak suyun üzerinden ölümsüzlüğü, dirilişi ve reel politiği kendi gözünden tanımlayarak bahsettiğimiz dişi anaç su imgesinin şiiriyle bağlantısını tamamlar.

Karakoç, inançla ve ölümsüzlük kaynağı olarak belirlediği ve Meryem imgesi ile dini alanla da ilişkilendirdiği anne-kadın imgesinin ölümünü “Anneler ve Çocuklar” şiiriyle ifade eder:

*“Anne ölünce çocuk
Bahçenin en yalnız köşesinde
Elinde bir siyah çubuk
Ağzında küçük bir leke*

Yücelttiği ve öz olarak “anne”leştirdiği kadın imgesinin yeryüzündeki varlığını anne-çocuk diyalektiği içerisinde anlatan Karakoç’un norm olarak çocuğu belirlemesi tesadüfi değildir.

*Çocuk öldü mü güneş
Simsiyah görünür gözüne
Elinde bir ip nereye
Bilmez bağlayacağını anne*

Şiirde annenin ve çocuğun anlamlandırılması birbirlerine göredir. Çünkü çocuğun varoluş sebebi anne iken bir kadını anne yapan da çocuktur. Bu yüzden fiziksel dünyayı aydınlatan ve varlığı inkâr edilemeyen güneş dahi kararır. Ve işlevselliği ile en basit anlamda “bağlayan” ip anne olmadan anlamını bulamaz.

*Kaçar herkesten
Durmaz bir yerde
Anne ölünce çocuk
Çocuk ölünce anne”*

(G.D, *Anneler ve Çocuklar:91*)

Karakoç şiirinde kadın imgesi, yüce ile eşdeğer kullanmış bir kavram olarak karşımıza çıkar. Onun ölümü de fiziksel manada derin etkiler bırakmasına rağmen ruh olarak ölümsüz bir portre etrafında şekillenir. Yüceye ulaşamayan kadının mutsuz olacağını ve kendi anlamını bulamayacağını Hızır’la Kırk Saat’te anlatır:

*"Kadının üstün olduğu ama mutlu olmadığı
Günlere geldim bunu bana öğretmediniz"*

İlhan Berk şiirlerinde kadın imgesi ve kadının ölümü derinden ve çok kuvvetli bir biçimde yüzeyde sarsıntılar yaratan maddi, somut bir imgedir. Kadın çıplaklığıyla ve cinselliği ile resmedilir. Bu imgenin kökeninde Berk’in çocukluğu vardır:

Çocukluk insanın yurdu” diyor ve çok önem veriyordu çocukluğuna İlhan Berk. Çocuk olduğu dünyayı alevler içinde bulan İlhan Berk, ilk silahı, uçağı, düşmanı görür 3-4 yaşlarında. Manisa alev alevdir. Ölü askerlerin bacaklarına çakı saplayan çocukları

görür, halk tarafından suratlarına tükürülen tutsaklara bakar. Böyle bir dünyaya doğmuş, böyle bir dünyaya çocuk olmuştur. Çocukluk sevinci nedir pek bilmez. Tahta atı olmamıştır mesela, aynı babasının olmayışı gibi... Belki tam bu sebeplerden ortaçağ kentlerine benzetir çocukluğunu. O kentin en önemli kahramanlarından biri dünya güzeli annesi Hesna, diğeri ise en büyük ablası Huriye'dir. Bir odada, çıplak yaşayan Huriye. İlhan Berk'in çocukluğunun en iyi arkadaşı, şiirindeki çıplaklığın fitilini ilk ateşleyen 'deli güzel' Huriye...

“Ablamı düşman Manisa'ya girince evde bırakıp dağa çıktık. Kent yanıyordu ve ablam bizimle dağa gelmek istememişti. Ben neden sonra onun, yangın evimizi sarınca, saçlarından tutuşarak yanıp kül olduğunu öğrendim. Benim çocuk dünyam da böylece yıkıldı. Yıkıklık bana ondan kalmadır...”(U. B.A:36)

Bu çıplaklık ve ablasına duyduğu şefkat Berk'in ilerleyen dönemde erotizmle bağ kurmasına olanak tanıyacaktır.

İlhan Berk, kendi şiirinde erotizm için “Erotizm şiirimizin atardamarıdır.” der. “gövdeyi açmaya çalıştığını söyleyen şairimizin ulaştığı son nokta, bir bakıma arzusunun nesnesi karşısındaki söylem özgürlüğüdür. Ancak bu özgürlük kadına değil, kendisine tanınmış bir özgürlüktür. Kadın bir seyir nesnesi olarak ortada durmaktadır.”(Özcan2009:71). Bahsettiğimiz özgürlük Berk'in şiir pratiğindeki en önemli nokta olan nesneye tutunma yönü ile ölümle ilişki kurar. Kadın bedeni dünyaya tutunma nesnesidir. Ölüm karşısında Cemal Süreya “Bir ağacın gövdesine sarılıyorum” derken İlhan Berk, kadının çıplak gövdesine sarılıp dünyaya tutunmayı haz istenci ile birleştirir.

Uyar, ölüme dair fikirlerini Ölümüne Dair Konuşmalar şiirinde Elagözlüm diye hitap ettiği bir kadın üzerinden yapar. Kadın II. Yeni şiirinde hayata tutunmanın önemli bir figürüdür. Fakat Uyar kadını bu şiirinde bir tutunma biçimi olarak değil yaşamdaki bıkkınlığını ve derdini anlattığı bir iç dökme aracı şeklinde kullanır.

*“Yaşamak ne kadar çekilmez gelse de ara sıra
Bu görmek, bu sevmek, bu aziz sıcaklık tende
Bu nimet, bu bir nimet Elagözlüm
Bu yaşamak bir şiir; harikulade*

Yaşamak Uyar için bir güzellik kaynağıdır:

*Bu ılık saçlar, bu gözler; fakat her şeyden önce
Yaşadığın için güzelsin.”*

Bu iç dökme aracı aşk ile karşılaştığında dünyayı yaşanabilir bir yer kılmaya başlar:

*“ Bir nefis sabahsa eğer ölümü
Ellerin ellerimde bekleyeyim.”*

(Büyük Saat, Ölüme Dair Konuşmalar:26)

Uyar’ın hemen tüm imgelerine işlemiş olan yalnızlık, karamsarlık ve ölüm sessizliği kadın ve aşk imgelerine de sinmiştir. Ölüm karşısında bir kurtuluş stratejisi geliştiremeyen Turgut Uyar, kadına ve doğaya da tutunamaz aslında. Onun durumu tam anlamıyla “Tutunamayan”lık biçimindedir. Yorgundum Yoktum ve Kan Kentleri şiirlerinde kadın da ölü veya ölüme gebe bir yorgunluk içinde belirir:

*“Güçsüzdüm, isteksizdim kötülüklerle, ölümlerle adamlarla
Güçsüzdüm savaşmaya.”*

...

*“Ülkesi basılmış, atları öldürülmüş, kadınları büyük özlemlerle çocuk yapmaya.”
(Büyük Saat, Yorgundum Yoktum: 188)*

II. Yeni şiirini dinamik kılan bir imge olarak düşünebileceğimiz kadın imgesinin de karanlık ve ölüm üzerinden çizilmiş olması Uyar ve Cansever şiirinin daha ağır ve kara bir çerçeve içine hapsolmesine zemin hazırlamıştır:

*“Ağaçlarda, gemiler sularında, lokantalarda
Kentlerin üstüne kan yaması
Ölü kadınların öpölü çocuklar doğurması
Kuşsuz ve balıksız konsollu odalarda
...”*

(Büyük Saat, Kan Kentleri:189)

Bahsettiğimiz ağır ve kara çerçeve cesetle ilişkilendirilebilecek kadar soğuk ve karanlık bir imge olarak çizilen şehir imgesidir.

Kadın, Cansever şiirinde kirlenmiş bir imgedir. Bu kirlenmenin anne imgesinden başlaması Cansever'in tüm şiirlerinde bir imge olarak kadını kötü olarak algılamasına neden olur. Tomris Uyar için yazdığı platonik şiirler haricinde kadın tipinde bu karanlık ve soğuk özellik göze çarpar. Bu durumun ortaya çıkmasındaki etken "Ruhi Bey ve Limonluktaki Yangın" şiiridir. Bu şiirde bir çocuk olan Ruhi Bey'in Üvey annesi tarafından limonlukta cinsel istismara maruz kalması ve daha sonra limonluğu kundaklaması hikâye edilir. Yasak bir cinsel ilişkinin suçluluğuyla kadını öldüren Cansever'in şiirlerinde erotizmin kullanımı ve kadın imgesi bu şiirin önyargısı ile biçimlenir. "Kısa Bir Not ve Konakta Son Gün" şiiri bu nefretin tüm kentsoyluluğa galebe çaldığını anlatarak kadın imgesinin tetiklediği bir lanetin şiire bulaşmasını örnekler.

II. Yen şiirinde kadını anlatırken Karakoç II. Yeni Şiiri: Yeni Gerçekçi Şiir yazısında:

"Bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacaktır. Şair, cemiyete sıkışıkça kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur." Derken kendi dışındaki II. Yeni şairlerinin kadın karşısındaki tutumunu belirtmiş olur.

II. Yeni'de kadın imgesi cinsel bir obje olarak kullanıldığında zevkin ve yaşamın sürekliliği için tutunulan bir obje olarak belirir. Kadın anne imgesi olarak kullanıldığında da *daha* mazlum ve korunmasız zayıf bir imge olarak karşımıza çıkar. Sevgili figüründe ise şairlerin bireysel yönelimleri kadının ve sevgilinin konumunu belirler.

2.5. Babanın Ölümü

"İnsanoğlu" kelimesi, bir bakıma ölümlü olan herkesin bir babasının olduğunu içinde barındıran bir kelime olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda ölümlülük Âdemoğlunun kaderidir. Kur'an'da; İhlas suresinde geçen "O, doğmamış ve doğrulmamıştır." Mealinde geçen ayet Allah'ın ölümsüzlüğü ve sonsuzluğunu ifade etmekle birlikte, insanoğlunun ölümlülüğünü ve sonluluğunu da ifade eder. Hristiyanlıktaki teslis inancının İslam dini ile çeliştiği nokta da Allah'ın insanileştirilmesi konusu ile ilgilidir. Bu açıdan insanoğlu için "babası olmak" ifadesi

iki tarafa doğru sonsuza uzanan doğrunun başlangıç tarafının sınırlanması anlamına gelir. Bu durum ölüm bilgisini sabitler. II. Yeni şairlerinin otobiyografilerinde baba figürünün varlığı ve yokluğu, ya da figürün konumlanması, şiiri değerlendirmede hem retorik açıdan hem de anlam açısından bir anahtar rolü üstlenir.

Ece Ayhan; ölümlülük tecrübesinden ölümsüzlüğe doğru yolculuğunda, kadının ya da annesinin yanında koruyucu bir tavır geliştirirken, babasının ölümü üzerinden kendi varlığını ebedileştirmeye çalışır. Bahsettiğimiz durum hem retorik anlamda hem de reel anlamda böyledir. Bazı şiirlere gömülü bir biçimde görülen Hz. İsa göndermeleri de babasızlık ya da mutlak iktidar kaynağı baba-Tanrı figürü ile ilintilidir.

Ece Ayhan şiirlerinde “baba” imgesi genellikle olumsuz bir imge olarak kullanılmıştır. Freud’un Oidipus Kompleksi, Ece Ayhan’ın çizdiği baba portresi ile neredeyse aynı alanı kapsayacak niteliktedir. Baba; rakip, korku ve iktidar nesnesi, baskı unsuru olarak görülür. Nasıl ki “ölüm” düşüncesi yaşamın dolayımlayıcısı (Girard, 2007:18) ise “baba” da baskı unsuru olarak yaşama itkisini tetikler. Dolayımlayıcı ile kasıt şudur: özne, yaşama arzusunu kendi kendine oluşturamaz. Onda hedefte olan nesneye karşı arzuyu oluşturan bir “öteki” vardır. Bu öteki Ayhan şiirlerinde “baba” figürüdür. Baba; ölümcül rakibin, metnin en alt katmanına gömülmüş simgesidir.

Babasından neredeyse hiç söz etmeyen Ece Ayhan, Çanakkale’ye dönüşleri sırasındaki bir olayı anlatırken babasının yaptığı göreve de değinir: “Benim babam 1932-33 yılları arası, Datça’dan Küre’ye Mal Müdürü olarak atanmıştır. İnebolu’dan İstanbul’a gelirken, annemin söylediğine göre, ben Gülcemal’in koltuklarına uyurken biraz işemişim galiba.” (Ayhan, 1993: 220). Babasından hiç bahsetmemesinin sebebi Ayhan’ın çocukluğunda babasının annesini terk edişi olabilir. Çocukluğunda kendisinin ve ailesinin yaşadığı problemlerin temel sebebinin babası oluşu ve henüz çocukken annesinin yaşadığı dram, babasına karşı geliştirdiğini düşündüğümüz “statüko” ve ölüm düşüncesinin tohumlarıdır. Bu tohumlar Ayhan’ın tarih anlayışı içerisinde filizlenir. “Devlet Baba” anlayışı onda baba kavramını baskı ve kötülük kavramı ile özdeşleştirilmesi şeklinde açığa çıkar. Özellikle Osmanlı Devleti’ne karşı geliştirdiği tavır bunu açıkça gösterir.

“Bu baskı kavramı bilinçli bir biçimde “ölüm” düşüncesi ile kesişir. Özgürleşmek, kendisi olabilmek isteyen kişi insanoğlunun gerçekte “babasızlığının”

bilincine varmalı ve “baba”yla ilişkilerini bu bilinç doğrultusunda yeniden belirlemelidir. “Baba”, aslında çocuğun dünyasına tepeden inmece bir despotlukla girmiştir ve “baba- oğul” ilişkisi “ölüm”e dönüktür: Sonuçta ya baba oğlu öldürecektir ya da oğul babayı.”(Kul, 2007: 228).

“Ya öldürdüğünü ya öldürüldüğünü de bilerek

Bismillah tû Hafız Post”

İnsanoğlu babasızdır.”

(Arapların At Koşturmaları, B.Y.S:133)

“Baba hem öldürülmek, hem sevilme içindir” diyen Ece Ayhan, Hasan Bülent Kahraman’a göre, “Türk şiirinde babayı öldüren belki de tek şairdir.” Kahraman, verili duyarlılıkları ve otoriteyi asmanın babayı öldürme sonucunu kendiliğinden getirdiğini, Ece Ayhan’ın ise Türk şiirinde bunu en yetkin biçimde yapabilen sairlerin basında geldiğini düşünmektedir.”(Kul, 2007:229).

“Baba” asılması ve “öldürülmesi” için savaşılan bir simge-kavramdır. Anne ise statüko karşısında ezilmiştir. Annenin gördüğü tüm kötülüklerin kaynağı “baba”dır. Özellikle Ortodoksluklar’da baba-oğul kutsal ruh üçlemesi üzerinden yine Hz. İsa’nın çilesinin sebebini babaya (Tanrı’ya) bağlar. Kutsala ve statükoya saldırı bu kez karşımıza babaya saldırı şeklinde ortaya çıkar.

“Haykırarak süslüyor bir tahtirevan’ı, karartılmış. Babadan

Doğma bir çırılçıplak.”

(Ortodoksluklar, XV, B.Y.S: 101)

Babadan doğma çıplak ifadesi Hz. İsa göndermesidir. Hz. İsa’nın çarmıha gerilişi ile ilgili yapılan bu gönderme, acıya dayalı olduğu için saldırının kutsala “baba” figürü üzerinden yapıldığı ve sonuçta öznenin ölümüne neden olduğu açığa çıkar.

Baba ve ölüm arasındaki ilişki fiziksel bir bağlantı olmaktan öte retorik bir anlam taşır. Her türlü yaratıcı edebiyatın rekabetçi temelinde etkilenme endişesi (Bloom, 2008: 21) olması bizi retorik bir “baba” kavramına götürür. II. Yeni hakkındaki konuşmalarında Ece Ayhan bu etkilenme endişesini hisseder. II. Yeniye Türk edebiyatında daha önce görülmemiş bir kanala “Sivil Şiir”e çekmek ister. Bu tavır,

retorik babayı öldürme istencidir.“ İnsan babasızdır.” ifadesi Ayhan’ın retorik durumunu da ifade eden bir özellik gösterir. II. Yeni’yi tanımlarken Ece Ayhan, kendi bakış açısına, belki de yazma biçimine göre araştırmacılardan farklı bir yol takip eder. Ayhan, II. Yeni’nin gelenekle bağı üzerinden konuşmaz. Tıpkı şairlerinde olduğu gibi II. Yeni’nin de retorik olarak “babasız” olduğunu ifade etmeye çalışır. Retorik olarak her akımın bir fikir babası olduğu fikri karşısında Ayhan’ın dili bozma çabası, ifade biçiminin kendinden öncekilerden oldukça farklı olduğunu belirtir. II. Yeni’nin de kendinden önceki gelenek ile bir akrabalık bağının bulunmadığını ispat etmeye çalıştığı görülür.

Daha az yetenekli şairler retorik babaları ile girdikleri mücadelede yenilgiye uğrarlar ve onu idealize ederler. Fakat yetenekli şairler babalarını reddederler. Söylemi yenilgiye uğramış şair ise çekilmeyi bilmelidir Ayhan’a göre. Aşağıdaki dizelerde de görülebileceği gibi baba kavramını tüm kültürel ve biyolojik bağlarından farklı olarak rahatça reddedilebilecek ya da babalığın doğurduğu bir sözcük olan oğulluktan çekilme cesaretini gösterebilecek şekilde kullanılmasından rahatsızlık duymaz.

“Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler!”

(Mor Külhani, B.Y.S:124)

Baba figürü, insanoğlu için bir başlangıç, öz, güç ve erk gibi oldukça temel kavramları barındıran öncesiz bir tanımdır. Öncesizdir çünkü silsile takip edildiğinde son noktada bir sonsuzluğa ya da çözümsüzlüğe ulaşır. Baba figürü gizli bir yaşam kaynağı, korkusu hissedilen yücelik gibi birçok kavramı birleştiren görkemli bir “dağ” olarak belirlenir. Böyle temel bir kavramın ölümü, kişide oldukça etkili izler bırakacaktır.

Orhan Pamuk “Her erkek babası ölünce ölmeye başlar” derken babayı hayatı anlamlandırmış bir öncü olarak tanımlar ve onun yaşadığı ölüm tecrübesi üzerinden erkek çocuğun kendine düşen payı ölümlülük olarak aldığını belirtir. Süreya’nın en bilinen şiirlerinden biri olan “Sizin Hiç Babanız Öldü mü ?” şiiri bu bağlamda babanın ölümünün Cemal Süreya’nın zihninde nasıl bir iz bıraktığı hakkında bize ipuçları verir niteliktedir.

“Babamın trajik ölümünü anımsıyorum; kız kardeşlerim, halam, başkaları kendilerini yerden yere atıyorlardı. Benim gözümden yaş gelmemesi o günlerde bile dedikodu konusu olmuş. Bir süre sonra kız kardeşlerim halam ve diğerleri gerçeğe alıştılar. Ama benim içimdeki düğüm çözülmedi.” ... “ ‘Sizin Hiç Babanız Öldü mü?’ şirini babamın ölümü üzerine yazdığımı sananlar var. İlk şiirlerimdir. Babamın ölümünden dört yıl önce yayınlamıştım onu.” (999 Gün:31)

Süreya'nın babasına ilişkin çok az anısının oluşu onda “ödpal komplekse” bağı bir baba tutumu gelişmesini engellemiştir. Babası ile ilgili anılarının az oluşu onda hayali bir baba tutumu geliştirir.

*“Sizin hiç babanız öldü mü?
Benim bir kere öldü kör oldum
Yıkadılar aldılar götürdüler
Babamdan ummazdım bunu kör oldum”*

(S.S, Sizin Hiç Babanız Öldü mü?: 24)

İdealize edilmiş baba figürünün ölümü bir nevi dünyaya olan inancın yok olması ve sönmesi olarak tanımlanır şiirde. Kör olmakla kasıt dünyaya ve yaşamaya açılan penceremizin kapanışdır. Nitekim yukarıda bahsettiği üzere şiirde ölen baba ütöpik bir babadır. Oğlu Memo'nun ömrünün son dönemlerinde kendisine karşı kötü davranmasından dolayı oğlunda gördüğü oidipal kompleksin Süreya'da gelişmemesi bahsettiğimiz kristalize baba figürünü ortaya çıkarır. Süreya, babasının asıl ölümünü şöyle anlatır:

*“Sen ki gözlerinle görmüştün 57'de
Babanın parçalanmış beynini
Kağıt bir paketle koydular mezara
İstesen belki elleyebilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana”*

(S.S, Yunus ki Süt Dişleri İle Türkçenin)

Babanın Cemal Süreya'nın zihninde babanın ideolojik yansımaları olması Ece Ayhan'daki gibi onu bir rakip olarak algılamasını engeller. Ece Ayhan'da baba kendini gerçekleştirme konusunda en büyük rakip olduğu için babanın ölümü çok dramatize edilmezken siyasal baskı sonucunda öldürülmüş bir babanın aynı siyasal baskıyı hisseden oğlunca yüceleştirilmesi gayet olağandır.

Retorik anlamda II. Yeni'yi değerlendirmek gerekirse Ece Ayhan'ın "İnsanoğlu babasızdır." ifadesi akla Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısı ile kökleri reddedişi akla gelir. II. Yeni babasını reddeden bir çocuk gibidir. Ya da trajik bir biçimde Cemal Süreya'nın oğlu Memo ile ilişkisine benzer. Sakındığı, koruduğu ismi ile kültürel kaynaklarını -Aleviliğini ve Kürtlüğünü- yaşatmak isteyen şairin oğlu tarafından reddedilişi ve hatta babasının ölümüne neden oluşu II. Yeni'nin retorik anlamda kendini besleyen kaynakları reddedişi ile benzerlik taşır. Süreya'nın şiirinin kaynaklarında Anadolu ve halk şiiri elbette ki vardır. Bu reddediş yeni bir söylem geliştirmek adına anlamlı olabilir. Nitekim "Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri" dizeleri retorik anlamda kaynağın bir mezar olduğunu anlatırken. Kendi sesini yakalamak isteyen bir şiirin iştahını açılar.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde kullandığı ebeveyn motifleri kendi gerçekliklerinden çıkıp kültürel bir misyon üstlenirler. Baba figürü de tıpkı anne figürü gibi oluşturulmaya çalışılan kültürel imgenin kaynağını ifade eden stilize bir tiptir. Bu stilize edilmiş anne ve babanın gerçek birer figür olmalarını engeller. Karakoç baba ve anne figürü üzerinden kültürel kaynaklarını da saflaştırır. Bu durum Karakoç şiirinin bireysel bilinç yerine kolektif bir algı oluşturmasına olanak sağlar.

"Çocukluğumuz" şiirinde baba imgesi ile var olan "Ali" sembolü vasıtası ile kültürel boyutla ilişki kurulur:

"Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde

Binmiş gelirdi Ali bir kırata

Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından

Asyada, Afrikada, geçmişte gelecekte

.....

Şiirin devamında İslam'la kurulan bağlantı Hz. Muhammed dönemi ile tarihsel ve gerçekçi manada bir boyuta ulaşır. Her çocuğun zihninde oluşturulması gereken bir İslami tarih şuuru olması hedeflenir. Oluşturulan şuurla baba eşdeğerdir:

*Babam lambanın ışığında okurdu
 Kaleler kuşatırdık, bir mümin ölse ağlardık
 Fetihlerde bayram yapardık
 İslam bir sevinçti kaplardı içimizi
 Peygamberin günümüzde küçük sahabileri biz çocuklardık
 Bediri, Hayberi, Mekkeyi özlerdik, sabaha kadar uyumazdık.”*
 (G.D, Çocukluğumuz: 258)

Şiirin sonunda çocukluğun bitişi üzerine duyulan bireysel üzüntü ifade edilir. Fakat babanın ölümü ile ilgili esas algı “masal” şiirinde sezilenir. “Masal” belirttiğimiz algı düzleminin Batı’yla yüzleşmesidir. Bu kez baba-oğul ilişkisi üzerinden anlatılan durum “babanın ölümü”nü de anlatması bakımından önemlidir. “Doğu” ile simgelenen bir babanın yedi oğlunun Batı ile sınanmasının anlatıldığı şiirde Altı oğlunun kültürel manada ölümüne tanıklık eden bir babanın ölümü anlatılır. Bu babanın Doğu’yu medeniyetini temsil ettiğinin açık gösterge olarak kabul edilmelidir.

*Baba ölmüştü acısından bu ara

 Yedinci oğul büyümüştü baka baka ağaçlara
 Baharın yazın güzün kışın sırrına ermişti ağaçlarda
 Bir alınyazısı gibiydi kuruyan yapraklar onda
 Bir de o talihini denemek istedi
 Bir şafak vakti Batıya erdi*

Yedinci oğul Sezai Karakoç’un temsil ettiği değerleri oluşturabilecek kişidir. Babasının ölümünü yok saymayacaksa bile söylemleri “diriliş”e gebedir.

*Batılılar!
 Bilmeden
 Altı oğlunu yuttuğunuz
 Bir babanın yedinci oğluyum ben
 Gömülmek istiyorum buraya hiç değişmeden
 Babam öldü acılarından kardeşlerimin*

*Ruhunu üzmem istemem babamın
Gömün beni değiştirmeden
Doğulu olarak ölmek istiyorum ben*

(G.D, Masal: 247)

“Yedinci Oğul” babanın ruhunun incinmemesi için değişmeyi reddetmekle kültürel taşıyıcılık görevini yerine getirmiş olur.

“Masal” şiiri Karakoç’un oluşturmak istediği medeniyet algısının “masal”ını anlatırken “baba” motifini simgeleştirir.

Retorik anlamda bakıldığında Karakoç için Necip Fazıl’ın etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Necip Fazıl Kısakürek’in ölümünün ardından Karakoç’un şiir yazmayı bırakması bu etkinin kuvvetini anlatır niteliktedir.

Sezai Karakoç, uzun bir dönem “yok sayılan” bir şair olmuşken son dönemde Karakoç’un retoriğinin dirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Hem İslami duyarlılığın Türkiye’de yani bir biçimle ortaya çıkışı hem Karakoç hakkında yapılan akademik çalışmalar bugün Karakoç’un retoriğinin canlı bir biçimde soluk almasına olanak sağlamaktadır.

Turgut Uyar, için babanı ölümü kültürel, bireysel ve duygusal manada derinlik taşıyan bir durum değildir. Olağan bir durum olarak betimlenir. Şiirlerinde hissedilen suçluluk duygusu bazen dizelerde kendini hissettirir:

“ Ölmüş bütün babaları suçluyorum. babalarla

Ne zorum var aslında. Ben ki ölmüş bütün biçimleri kullanıyorum.”

(Büyük Saat, Büyük Saat: 289)

Uyar; Ece Ayhan ve İlhan Berk kadar saldırgan bir tutum izlemez. Bu yüzden halefi ya da babası ile ilgili bir sorunu yoktur. Babanın ölümünü kendi ölümsüzlüğü için araç kabul etmediği için onun ölümünü arzulamaz.

II. Yeni şairlerinin hemen hepsinde görülen çocukluk anıları üzerinden görülen kötücüllük ya da kuvvetli etki Edip Cansever’de de görülür:

“ Beni ölüme uğurlayan bir düğün günü

Babamı hatırlıyorum

Babamın ölümünü

Kırbacı ile birlikte bir çam ağacına gömülü

Annemse odasında babamın

Hasta yatağında kımıldamadan yatıyor. ”

(Sonrası Kalır II,R.B.B.D.G.S.:57)

Bahsi geçen anının bir düğün gecesinde geçmiş olması koca olmak ile babanın ölümü arasında bir ilişki olduğu düşüncesini akla getirir. Ayrıca kırbaç gibi şiddet içerikli bir imgenin kullanılmış olması Cansever'deki baba figürünün bir baskı unsuru olarak Ece Ayhan'ın baba figürüne yaklaştığı ve oidipal kompleksi hatırlattığı hükmüne varılabilir.

II. Yeni'nin şairlerinde ortak bir biçimde görebileceğimiz narsistik örselenimin kökeninde “baba” figürü ciddi bir ağırlık alanı oluşturur. Bu ağırlık alanı şiirde kendini doğrudan ele vermese de şairlerin otobiyografik öyküleri ile ilgili olarak düşünüldüğünde anlam kazanır. Erotizmi, ciddi biçimde kullanan şairlerde “baba”nın narsistik örselenim yarattığı söylenebilir. İlhan Berk'in ve Ece Ayhan'ın Babalarının kendilerini başka bir kadın uğruna terk etmiş olmaları, şiirlerinde erotizmi kullanma biçimleri ile ilişkilidir. Zihinlerinde öldürdükleri baba figürü yerine güçlü bir erkek figürü koyabilmek için belki de böyle bir kullanım şarttır.

2.6. “Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları”

Ölüm kavramının haklılığı ve haksızlığı üzerine yapılan tartışmaların çocuklar mevzu bahis olduğunda ölümün bir haksızlık olduğu savına daha çok yaklaşır. Çünkü insanların ömürlerinin süresi onlarda bir önyargı halinde bir yaşam süresi normu oluşturur. Her insanın ortalama 60-70 yıl yaşaması gerektiği önyargısı, bu süreye ulaşamayan kişilerin bir haksızlığa maruz kaldığı düşüncesini ortaya çıkarır. Fakat Karakoç'un Hızır'la Kırk Saat” şiirinde Hızır'ın bir çocuğu öldürmesi üzerine buna karşı çıkan Hz Musa'nın tepkisini anlatır. Fakat Hızır'ın bunun sebebinin anlatması ile bilindik çocuk ölümü algısı haksızlıktan sıyrılarak ilahi bir adalet inancına tekabül eder:

*“Şekere alışmış akrebi öldürmezsen
Şekerden zehir yapacaktır
Çocukların için bunu iyi bil
Bu öldürdüğüm çocuk için bir örnektir.”*

(G.D, Hızır’la Kırk Saat:205)

Karakoç şiiri için öncelikle çocuk imgesi umudun devamı anlamını yüklenir. Kültürel kaynaklar olarak belirlenen anne ve babanın, aktardığı dini ve kültürel nüvenin vücut bulması söz konusudur. “Masal” şiirinde Batı’da yitip giden oğlular Doğu medeniyetinin tükenen umutları olarak batıya yönelme biçimleri olarak simgelenir. “Ninni” şiirinde bu umudun ifade şeklini belirler.

İdeolojik olarak ölümün bir haksızlık olarak belirlendiği noktalarda Karakoç daha çok İslam coğrafyasındaki zulümleri ve ölümleri kullanır:

*“Ve Irak’ın İran’ın
Canım şehirlerine ağlayayım
Ölen kadınlarına çocuklarına ağlayayım”*

(G.D, Alınyazısı Saati: 642)

Edip Cansever’in “ Gökyüzü gibi şu çocukluk, hiçbir yere gitmiyor.” dizesi II. Yeni şairlerinin çocuklara ve onların ölümüne ilişkin düşüncelerini açıklar nitelikte bir dizedir. Kurduğu sivil hayat düşüncesi sürekli çocukluğuna odaklanan bir çizgide gelişir. Dolayısı ile çocuğun ölümü erken bir ölümdür. Yaşanmamış bir sivillığın acısı “Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları”, “Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler”, “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirlerinde hissedilir.

“Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları” şiirinde çocuk ve ölüm düşüncesinin çekirdeği yine devlet ve baskı üzerine kurulmuştur. Ayhan için çocukluk, sivilliktir. Çocukluk devletle ya da otorite ile bağın en zayıf olduğu dönemdir. O dönem için otorite kabul edilebilecek bir babanın Ayhan’ın hayatında bulunmayışı bu dönemi idealize etmesi sonucunu doğurmuştur. Bu idealize tavır içinde çocukların okula gitmesi bile onların devletle temas etmesi anlamına gelmektedir. “Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları” şiirinin ilk kısmında gerçek ve hayal arasındaki çizgi henüz belirlenmemiştir. Çocuğu asıl mutlu eden durum da budur. Horozşekerinin ötmesini beklemek ya da otoritenin temsilcisi

olarak düşünölen trenin kaydırak oynanacak bir imge olarak düşünmek idealize edilmiş çocukluğu simgelerken horozşekerinin ötmeyi unutması ya da banliyö treninin kaydırak oynamayı unutması çocukluğun ölümü şeklinde ifade edilmiştir.

*“Bay banliyö tireni de bir gün
unutcak elbet kaydırak oynamaları
ötmeleri unuttuđu gibi horoz şekerinin”*

(B.Y.S, Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları: 34)

Şiirin son kıtasında ise bir çocuğun ağzından yazılmış izlenimi yaratılarak çocuğun gerçeğe çağırılma –öldürölme- karşısındaki korkusu anlatılmıştır.

*Artık gözlerimden girme
Korkunç amca sarnıçlara
Selanik şimdi
Çok uzaklarda kalmış*

(B.Y.S, Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları: 34)

Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları şeklinde başlıklandırılmış iki şiirin olması çocuklar ve ölüm arasında açığa çıkarılması gereken bir bağ olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları-I- şiirinin son dörtlüğünde kullanılan pencere imgesi hayata bağlılığın zayıflamasını içerir. Nitekim “pencerenin insanı dış dünyalara bağlayan ve güne taşıyan sembolik bir vasıta (Korkmaz, 2002:227) olduğu düşünöldüğünde

*“saat
kaç olursa olsun
çocukların ölüm şarkıları
saat
kaç olursa olsun
çocukların
bitiyor açık pencereden
bitiyor külrengi evde.”*

(B.Y.S, Çocuklar İçin Ölüm Şarkıları: 45)

İfadeleri yaşama umudunu yitirmiş, daha doğrusu öleceğinin farkına varmış çocuklar için bir umutsuzluk vesikası olarak kullanıldığı görülebilir. Açık pencere hayata ve yaşama sevincine gönderme yaparken külrenge ev ölümlülüğün ve umutsuzluğun sembolü olarak kullanılmıştır. Yine “UT” şiirinde tramvay, cumhuriyet ve çocuklar üzerine kurulu bir imaj yaratılmıştır. “İmaj, bir kelimenin şiir içerisinde farklı yerlerde tekrarlanması şeklinde görülebileceği gibi, en az iki kelimeyle yapılmış alışılmamış bağdaştırma şeklinde, mısra ve kıta halinde veya şiirin bütününe kapsayacak bir biçimde de görülebilir(Özcan, 2003:6). Şiirlerinin genelinde izi takip edilebilen bu imajlar hem kelime tekrarları ile hem de sapsmalarla kendini gösterir. Bu imaj içerisinde sistemi temsil eden değerler, saflığı temsil eden çocuk imgesinin muhayyilesinde bir oyun aracı olarak yaşarken birdenbire acımasız bir gerçekliğe dönüşür. Ve çocuğu büyütür. Büyüyen ve çocukluğunu, hayret etme yetisini kaybeden çocuk Ayhan için ölmüştür.

Bu imaj “Bir Fotoğrafın Arabı”nda :

“iplere dizili çiçekler ve çocuklar.”(B.Y.S:67)

Sardunya ve Çocuk’ta:

“ Güz düşlerinde herhal, ölümün ve arkadaşının mızıkasıyla, eski deniz, deniz sokaklı adalara giden bir çocuk.”

“ Ölümün ve arkadaşının mızıkasıyla, yeryüzünde geceleri satışa çıkarılmış sardunyalardan ağır öyküsünün arabasını anlatan çocuk, yalnızca.”(B.Y.S:69)

Kargınmış Bir İlkyaz’da

“Mor gözlü çocuk ölüsü bir Pazar, onu bulamıyorum.”(B.Y.S:71)

Bakışsız Bir Kedi Kara’da

“geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk.”(B.Y.S:75) şeklinde çerçevesizdir.

Ayhan'ın 1976'da yayınlanan kitabı “ Devlet ve Tabiat ya da Orta İkiden Ayrılan Çocuklar için Şiirler”de çocuk, sistem ve ölüm ilişkilerinin çizgileri iyice belirginleşir. Orta ikiden ayrılan çocuk bir biçimde sisteme başkaldırmış ölümü reddetmiştir. Yort Savul'da bu düşüncenin felsefi altyapısını hazırlayan şair Meçhul Öğrenci Anıtı'nda Çanakkaleli Melahat'i kahramanlaştırdığı gibi “Devlet dersinde öldürülmüş çocukları” (bahsi edilen çocuk imgesi, Battal Mehetoğlu'nun öldürülmesinden kaynaklıdır.) da abideleştirmektedir. Çünkü Ayhan devleti ölümün kaynağı olarak görür.

“Meçhul Öğrenci Anıtı

Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında

Bir teneffüs daha yaşasaydı,

Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür

Devlet dersinde öldürülmüştür.

Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:

- Maveraiünnehir nereye dökülür?

En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:

- Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine! dir.

Bu ölümü de bastırmak için boynuna mekik oyalı mor

Bir yazma bağlayan eski eskici babası yazmıştır:

Yani ki onu oyuncakları olduğuna inandırmıştım.

O günden böyle asker kaputu giyip gizli bir geyik,

Yavrusunu emziren gece çamaşırcısı anası yazmıştır:

Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler.

Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir şu şiiri:

Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabıt okullarında

Her çocuğun kalbinde kendinden büyük bir çocuk vardır.

Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek.

(Meçhul Öğrenci Anıtı, B.Y.S:123)

“Meçhul Öğrenci Anıtı” devlet çocuk ve ölüm imgelemine olgunlaştığı ve en açık biçimde ifade edildiği şiiirdir. Anlatmak istediği bir ideolojik söylem olması dolayısıyla dili Ayhan’ın öteki şiiirlerine göre daha anlaşılırdır. İmge ve imajların bir anahtarı şeklinde okunabilecek bir şiiirdir. Bu yüzden diğer şiiirlerdeki çocuk ve ölümle ilgili imajları bu şiiirden hareketle çözümlenmek daha yararlı olacaktır. Hatta Çanakkale’deki “Meçhul Asker Anıtı” ve “Çanakkaleli Melahat” için Çanakkale’de dikilmesini istediği anıt da bu şiiirin izlerini taşır. Daha sonra yazılmış olan “Orta İkidenden Ayrılan Çocuklar İçin Şiiirler” bir nevi “Meçhul Öğrenci Anıtı”nın açıklanma şiiiridir:

*Sivil ölümden konuşuyoruz dağılan neftilikler
arkadaşlar Makedonyalı kalın usta marangozlar.
Kapaklanır bir adam daha kaçınıcı, aktığımızı görünce
ters çevrilmiş kente karşı işte onun denizlerine
delikanlı kostaklarımızı çıkarmış ve ırmaktır.*

*Erkek ölümden konuşuyoruz yeni ormanlardan
dahi "dikenin seven gülüne katlanır bir kadın"dan.
Haramiler ki kırkın üstünde artık sayıları
bir küçük tabut tabakada gezdirirler ölüleri fakfon
burunları çekmek üzere, ince çağrışımıdır.*

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

(B.Y.S, Orta İkidenden Ayrılan Çocuklar İçin Şiiirler: 126)

Şiiirde vurgulanan kısımlara bakıldığında yine devlet, asker, tramvay, sivil, ölüm ve çocuk imgelerinin daha önce oluşturulmuş imajın içini doldurmak gibi bir işlev üstlendiği görülebilir. Ölmüş ya da öldürülmüş çocuklar karşısında Ayhan şairin görevini onlara can vermek olarak tanımlar:

*“ Çünkü her kambur biraz şair bir ailedendir
Toparlarsak kendi kendinin çırağı da olabilir
Ölü sözcüklere ve çocuklara can vermek için
Hangi marş iki kere çalınırsa yeryüzünde unutmayın
Hem usta hem çırak hem kambur içindir.”*

(B.Y.S:130)

Sonuç olarak Ayhan'ın çocukların ölümü ile ilgili geliştirdiği tez; baba-iktidar karşısında ezilen ve çocukluğunu yitirip “ölen” insanların yaşadığı bu dünyada marjinal bir duruş sergileyen anarşist bir tutumdur.

Ölüm, Cemal Süreya şiirlerinde çocukla birlikte kullanıldığında uzlaşımçı bir biçim alır:

*Kur'an sayfaları satılan sokaklarda
Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar
Ölüm uçar çocuk yüzlere*

Uzlaşımçı tavrın şiirdeki bir başka görüntüsü “Kars” ve “Kaçak” karşımıza çıkar. Yine Çocuk ve ölüm kelimelerinin birlikte kullanımını yumuşak bir tasvirle ifade edilir.

*Öyle güzel ölürüm ki artık
Beyaz uykusuz uzakta
Kars çocukların da Kars'ı
(S.S, Kars, Kaçak :52-56)*

*Küçük kızları ve ölümü kuşatır yüzü
Önce küçük kızları sonra ölümü
Yıkar yüreğime öptükçe
Ağzındaki yükü*

Çocuğun ölümünün bir yetişkinin ölümüne göre daha kuvvetli bir acı yaratmasından dayanak aldığı şiirlerde etkili bir imge olarak kullanılmıştır. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem ve Akif Paşa'da gözlemlediğimiz gibi “ölümler içinde çocuk ölümlerinin insan ruhunu biraz daha fazla hırpaladığı muhakkaktır.”(Arslan, 2008: 71). Zaten vaki olan ölümü çocuğa yakıştıramama, çocuktan ayrı düşünme ve çocuğun nazik bedeninin toprakta çürüyerek yok olmasını kabullenememe gibi yapısal bir algılama

(Arslan, 2008: 71); II. Yeni'nin dilinde devletin bir baskı unsuru olarak savunmasız çocuklara eğitim vermesi ve bu baskının çocuğu ruhsal ya da fiziksel olarak öldürmesi, canavarca bir tavır olarak ifade edilir:

*İlkokulu bitirdiği gün Cumhuriyet şairi,
Saçında kurdelesini Lozan gibi
Sonra her yıl öldürüldü, öldürüldükçe de
Hemeninden göğe hüthütler çizildi.*

(S.S, İlkokulu Bitirdiği:282)

Süreya'nın çocuk imgesi ile ilgisini tam olarak açığa çıkardığı nokta retorikine çocuk sesini taşıdığı “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiiridir. Bu şiirdeki söyleyişte narsistik örselenim, şefkat istenci ve cinsellik birlikte kullanılarak çözülmesi zor bir imgeler bütünü yaratılmıştır.

İlhan Berk için çocuk da öncelikli olarak bir ağaç, bir çiçek ya da kertenkele gibi şiirini oluşturan bir nesnedir. Fakat ölüm karşısında onun yaşamından güç almayı deneyecek kadar kuvvetli bir yaşam formudur:

*“Çocuklar geçerken korkunç güzeldir
Ama gitmedi bu ölüm düşüncesi içimden.”*

(A.D, Ş.B.G.E. İ.Ö.D:19)

II. Yeni içinde Ece Ayhan ve Sezai Karakoç çocuk imgesini diğer şairlere göre daha fazla kullanmışlardır. Bahsettiğimiz şairler, çocuğun naifliği ve saflığı üzerinden ölümü anlamlandırma girişiminde bulunurlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞAİRİN RETORİK ÖLÜMÜ VE İDEOLOJİK ÖLÜM

3.1. Ölüm Karşısında Bir Tutunma Stratejisi: İdeoloji

Türk şiirinde ideolojik söylemin gelişiminde II. Yeni'nin rolü büyüktür. “60 toplumcuları ilk şiir deneyimlerini II. Yeni'den almışlar ancak hızla bir karşı çıkış, red ve savaşı kimliklerini belirginleştirme yoluna gitmişlerdir. Ülkenin içinde bulunduğu özgürlükçü ortamla koşut olarak toplumcu şiiri Nazım Hikmetle başlatıp Ahmed Arif'le zenginleştirmişlerdir.”(Alper,2008: 36). Başlangıçta II Yeni'yi yeterince toplumcu bulmayan Atilla İlhan, İsmet Özel ve Süreya Berfe gibi şairler de şiir içinde estetize edilmiş ve şiire yedirilmiş ideolojik söylemin anlamını kavradıktan sonra pişmanlıklarını belirtir ifadeler kullanmışlardır.

Cemal Süreya, tüm II. Yeni şairlerinde olduğu gibi siyasi ve ideolojik bakış açısını şiirlerinde ve düzyazılarında ifade etmekten kaçınmamıştır. Bu ifade ediş şiiri ideolojiyi aktarmakta bir araç olarak kullanmak değildir. Bu açılım içerisinde, ironik unsurların çokluğu kendisini gösterir onun tarihe, topluma yönelişi daha ziyade olumsuzdur.”(Güler.2004: 11).

Zaten “Şiir Anayasaya Aykırıdır”(Süreya, 2000:281) derken Batı düşüncesinin gelişimi ve Baudleire, Rimbaud ve Kant gibi kişiliklerin estetik ve düşünsel manada muhalifliklerinin onları sanatçı yaptığından bahseder. Öncelikle estetik hassasiyeti arayan şair, şiirlerinde ideolojiyi merkeze almak yerine şiirden çıkan tali yollar biçiminde ideolojik söylemini kullanır. Şairin ideolojik duruşunu şiirin içinde eriterek de olsa ifade etmesi metin içinde yazarın/şairin (retorik manada) öldüğü (boym) yolundaki modern mitin Süreya'nın şiirleri için geçerli olmadığını kanıtıdır.

“Cemal Süreya'nın şiiri ‘insan’ şiiridir” cümlesiyle başlayan yazısında Karakoç, *Üvercinka*'da insan bedeninin algılanışına, gösterilmesine ve sunulmasına yoğunlaşır. “Cemal Süreya, sanatına, Rönesans ressamı gibi insanla başlamıştır. Hatta insan vücuduyla” diyen Karakoç'a göre, “insan Cemal [Süreya] için, yalnız bir obje değil, bir ideolojidir aynı zamanda”. Yazı boyunca şiirlerde bu ideolojik insanın görünümünü değerlendiren yazar, Süreya'nın vücut hareketlerini şiire taşıırken bir ressam titizliğinde çalıştığını vurgular.

Süreya'nın şiirlerindeki ideolojik söylemle ölüm fikrinin bulunduğu nokta elbette ki öncelikle evrensel sosyalizm mücadelesi ile ilintilidir. Çünkü Süreya sosyalizme inanmış bir şairdir. Sosyalistler için ölüm "zulüm" sonucunda ortaya çıkan istenmeyen bir sonuçtur.

Zulüm karşısında hürlüğün bayraktarlığını yapan Süreya'nın şiirinde hürlüğün yaşamla eşdeğer tutulduğu "Cigarayı Attım Denize" şiirinde görülebilir:

"...

Ne zaman hürlüğün, barışın sevginin aşkına

Bir cigara attıysak denize

Sabaha kadar yandı durdu."

(S.S, Cigarayı Attım Denize: 17)

Dizelerde ateş yaşamı ve canlılığı ifade eder bir biçimde kullanılmıştır. Normal şartlar altında denize atılan sigaranın ateşinin sönmesi gerekirken hürlük, barış ve sevgi ateşin sönmemesini sağlamaktadır. Sosyalizmin söylemi ile de bağdaştırılabilecek bu kavramlar ateşi yani yaşamı diri tutmaktadır. Hürlük, barış ve sevgi, toplumsal ve somut kavramlar olarak Cemal Süreya şiirini somut alana taşımakta ve bu bağlamda metafizikten uzaklaştırmaktadır.

Sezai Karakoç, Cemal Süreya şiirinin toplumsal açılımlarını da değerlendirerek, "Cemal bugün, üçüncü bir plânı zorluyor. Bu, toplumdur. Hürlük, ekmek ve kadın konusunda kişi açısından bir aydınlığı, behaviousu işlerken yakalamışsa da, bununla yetinmek istemiyor. Eski bir derdi depreştiriyor" der. Sairin; toplumsal problemleri, sadece bireydeki yansımalarıyla işlemediğini, "ırkların hürlüğü ve tutsaklığına kadar yaydığını belirten Karakoç'a, Cemal Süreya'ya getirilen "formalist" eleştirisinin de kurduğu bağlam içinden cevaplar:

"Gittikçe formalist bir plâna kaydığını sananlar, jest şiirinden çok yavaş da olsa, bir üçüncü plâna, toplum katına çıkmağa çalıştığının farkında olmasalar gerek. Gerçi bu jest şiirinden çıkması bir hayli güç. 'insan vücudu' şiirinden 'jest' şiirine geçmeğe benzemez. Çünkü bu iki plân birbirine yapışıktır yapılarıyla zaten. Ama 'insanlık' şiiri çok ayrı bir is. Bu iki plânda başarılı olan Cemal'in, bu üçüncü plânda da sasıtıcı bir varlık göstermesini umar ve isterim." (Karakoç, 1958:7).

Kendi adına siyasal baskıyı ve zulmü yaşamı boyunca hissetmiş olan Süreya çevresindeki tüm “ölüm”leri gördüğü siyasal baskı ile özdeşleştirir. Yaşadığı dönem içinde Türkiye’nin geçirdiği siyasal evreler içerisinde kendine sosyalist kanat içerisinde yer edinmiş olan Süreya, tıpkı Ece Ayhan gibi Türk sistemini sorgularken Osmanlı’dan başlar. Osmanlı, Selçukluya göre olumsuz bir portre ile çizilir. Özellikle Süreya’nın mezhebinden dolayı baskı görmüş olması Osmanlı’nın otoriteyi bir zulüm aracı olarak kullandığını şaire hissettirir. Bu etki “Karacaoğlan” şiirinde gözlemlenebilir:

*“Bağnazlığın içinde Banaz
Götürüp sonra Sivas’ta astılar”*

(S.S, Karacaoğlan: 239)

Şiirde Pir Sultan’ın Banaz’da asılışına yapılan gönderme, tıpkı Osmanlı’nın şiddetle bastırdığı mezhep isyanı olarak niteleyebileceğimiz “Celali Ayaklanmaları”nı hatırlatan “Celâliyim, Celâlisin, Celâli” dizelerinde olduğu gibi zulüm aracı olarak belirlenen iktidarla Osmanlı ilişkilendirilir. Üstelik Pir Sultan’ın asılışının doğrudan şiirde kullanımı “ölümün” iktidarla kesiştiği noktayı belirler, bu belirlenen noktada da şairin hem mezhep farklılığı hem de şair olması yönüyle kendini Pir Sultan’la özdeşleştirilmesi sistemi “bağnazlık”la nitelemesi için geçerli bir sebeptir.

Türkiye içerisinde I. Dünya Savaşı’ndan sonra algılanan Sosyalizm düşüncesinin Osmanlı’daki kaynaklarını bulmaya çalışmak ya da bu uğurda yaşamış kahramanlar icad etmek Türk solu şairleri için yeni bir tutum değildir. Zira Nazım Hikmet bu tavrı Şeyh Bedrettin için gösterirken Ece Ayhan Nadajlı Süleyman için denemiştir. Nitekim Süreya’nın “Nâzım Hikmet için yazdığı “Kalın Abdal” ağıtında da şairlerin efsaneye dönüşmesine vurgu yapılır. “Sosyalist şairlerin yaşam tarzı seçimlerinde iktidarla uzlaşmayan hayat anlayışı; beraberinde zindanı, sürgünü ve ölümü getirmiştir. Bu seçilen hayat, nesilden nesile aktarılarak hem bir kaybedilmişliğe, hem de bir asaletle göndermede bulunur.”(İlhan, 2011: 276).

*“Ağıtı önce söylenen
Sen nereye uçuyorsun,
Ağıtı önce söylenen
Ölüm korkusunu atar,*

Sen nereye uçuyorsun

Boynu usul telli turna”

(S.S, Kalın Abdal:52)

Süreya'nın sol şairler için kullandığı kahramanlaştırma tekniği, tam karşısında sistemle uzlaşma içindeki şairler için sivri bir ironiyle karşılık bulur. Ece Ayhan'ın Hilmi Yavuz için yakıştırdığı “zararsız belediye şairi” veya genel itibarı ile sistemle uzlaşma halindeki şairler için kullandığı “askeri şair” ifadesi Cemal Süreya'da da karşılığını bulur. Şairin mezartaşı çiçekleri şiirinin IV. Bölümü Dağlarca için yazılmıştır. Diğer bölümlerde İlhan Berk, Çetin Altan ve Cahit Külebi'den daha olumlu bir tavırla bahsederken Dağlarca'yı ismini vererek eleştirmesi; üstelik bunu “Mezartaşı Çiçekleri” olarak adlandırması, ideoloji, ölüm ve ironiyi bir arada ifade etmesi bakımından dikkate değerdir:

“Vaktiyle ordudan ayrılmasaydı Dağlarca

Belki şimdi yine böyle emekli olacaktı

Ve şiirleri resmi gazetede çıkmıyor diye

Yine böyle yakınıp duracaktı.”

(S.S, Mezartaşı Çiçekleri:316)

Ölüm, sosyalist şairler için çoğu zaman bir intikam aracıdır. Dünyada özledikleri eşitlikçi tavrın sistem tarafından sistemi destekleyen şairler lehine bozulması; ölümün da bu eşitliği tekrar sağlaması bir intikam alış olarak ortaya çıkar. Dağlarca'nın ölümünü bir emeklilik olarak adlandıran şair aynı zamanda bir ömrün devletin gölgesinde ve güdümünde geçirilişini de eleştirir. Bu bağlamda bağımsız ve desteksiz şairliği kutsar. Devletin ve bürokrasinin yayın organı olarak tanımlayacağımız Resmi Gazete'de Dağlarca'nın şiirlerinin yayınlanması ironisi şairliğin güdümlü bir meslek olarak algılanışı karşısında hayatın genel geçer kuralı olarak ölümün intikam alışının naif bir biçimde ifadesidir. Şiirde “ordudan ayrılmasaydı” ifadesi bir yandan militarizmi eleştirirken öte yandan şiirin II. Kısımında “Refii Cevat Ulunay, Burhan Felek gibi gazeteciler üzerinden sermaye güdümlü basın ve kapitalizm eleştirilir.

*“ Ulunay Milliyet’in altın dişiydi
Bugünse o boşluğu Felek dolduruyor
O kendi protezini, Refik de süt dişlerini
Zaman zaman altın suyuna daldırıyor.”*

(S.S, Mezartaşı Çiçekleri: 316)

Refii Cevat Ulunay’ın bir dönemde Milliyet’te İngiliz mandasını savunan yazılar yazmış olması, şiirdeki kapitalizm karşıtlığının daha net bir biçimde anlaşılmasını sağlar.

Aynı şiirin karşı tarafında İlhan Berk, Çetin Altan ve Külebi’nin mezartaşları ölümsüzlüğe doğru giden bir gurur abidesi olarak çizilmiştir. Sistemce veya kapitalizm tarafından korunan şairlerin mezar taşları ise şair tarafından ölümsüzlük adına yürürlüğe konulmuş bir utanç belgesidir.

*“7000 aşk ve 700000 dize
Ünlü şair İlhan Berk burada yatıyor
Yolcu nolur sevaptır sakın üşenme
Yukarıdaki sayıya bir sıfır da sen ekle”*

(S.S, Mezartaşı Çiçekleri:315)

Süreya, İlhan Berk ve Cahit Külebi’nin mezartaşı çiçeklerinde ideolojik bir söylemden ziyade estetik bir üstünlük iması kullanır. Çetin Altan’ı ise ideolojik bir sözcü olarak tarif eder.

*“Adı Çetin’di soyadı Altan
Dobra söyledi dobra baktı
Temiz kanla birlikte kirli kan
Hepimizin kanı onda aktı.”*

(S.S, Mezartaşı Çiçekleri:315)

Cahit Külebi’nin mezartaşı çiçeğinde derinden de olsa bir ideolojik söylem sezilir. Özellikle toplumcu gerçekçi çizginin altının çizildiği şiirde Anadolu’nun geri kalmışlığının bile estetik bir yönü olduğu, ezilmişliğin güzelliği ifade edilir:

*“Aralıksız kar toplar kepeneği
Kravatındaki kir mevsimin kiri
Anadolu böyle ilkel kaldıkça
Eskimeyecektir Külebi'nin şiiri.”*

(S.S, Mezartaşı Çiçekleri:315)

Süreya'nın şiirlerindeki sistemle kavgalı tavır, sistemi oluşturan parçalar üzerinden bir hareket noktası bulur. Özellikle eğitim sisteminin bir baskı aracı olarak kullanıldığı fikri, Ece Ayhan'ın “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirinde olduğu gibi Cemal Süreya'nın “İlkokulu Bitirdiği” şiirinde de gözlemlenir. Süreya'nın bu şiiri çocuk ve ölüm üzerinden Cumhuriyet tarihiyle bir hesaplaşma biçimidir. Cumhuriyet şairinin yeni kurulan cumhuriyete henüz çocukken kurban edilişi, Türk şiirinin sesinin olgunlaşmadan tekrar tekrar öldürülüşü ve sonra bu ölüm üzerinden “Kör ölür badem gözlü olur” tavrıyla pişmanlık hissedilesi eleştirilir. Ölen şairin Süleyman peygamberin haberci kuşu olan “hüthüt”lerle simgelenmesi; şairin, otoritenin emrinde bir haberci gibi anılmasından duyulan rahatsızlığı da ifade eder.

Süreya'nın Türkiye'nin oluşan ya da oluşturulmaya çalışılan ideolojik yapısı ile hesaplaşması “Kısa Türkiye Tarihi” şiirlerinde tarafını belli etmiştir. Süreya, net bir biçimde “muhaliftir” bunu kâh Celali olmak üzerine kâh anayasalar hakkındaki ironik duruşuyla, kâh Atatürk'ün gölgesi ile kâh dil yasakçılığını ve militarizmi eleştirmek üzerinden yapar.

“Şelaleye

Düşmüştür zeytinin dalı;

Celaliyim

Celalisin

Celali.

II

Üç anayasa

ortasında büyüdü;

Biri akasya

Biri gül

Biri zakkum.

III

Türkiye'nin adı,

Soyadı yarasından beri

Atatürk adından

Soyutlanamadı;

IV

O yıllarda ülkemizde

Çeşitli hükümetlerle

Yetmiş iki dilden

İkisi yasaklanmıştı:

İkincisi Türkçe.

V

Kahvede subay yok,

Bu nasıl iştir.

(S.S, Kısa Türkiye Tarihi: 253

258)

İster sol ister sağ şairler için olsun şairlerin ideolojik tutumlarına “tarihsellik” yaratma çabalarının ölümsüzlük istenci ile ilişkisi vardır. Çünkü tarihsellik insanoğlunun ölümsüzlük stratejilerinin en önemlisidir. Tarihsellik ölüm karşısında direnişin en önemli kalesidir. Fiziksel anlamda ölüm karşısında hiçbir biçimde dayanamayan insanoğlu kendisine metafizik kaleler inşa ederken öncelikle tarih oluşturmak durumundadır. “Prensleri, komutanları, başbakanları ölümsüz olduklarına inandırmak için tarih öncelikle hanedanlıklara, yasalara ve savaşlara göre yazılmalıdır.”(Bauman, 2000: 81). Bu biçimde tarih ya da tarihi yazan kişiler ölümsüzlük payeleri dağıtabilmek gibi bir ayrıcalığa sahiptirler. Ayrıcalıklı bir grubun ölümsüzlük gibi bir avantajı elinde bulundurması elbette ki tüm halkçı ve sosyalist ideolojiler için savaşılmaması gereken bir durum olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda “tepeye yakın olan insanların şeyleri kalımlı ya da kalımsız (bizim için ölümlü ya da ölümsüz) yapma gücü vardır. Ortada ve ilerde oynayan oyuncunun aynı zamanda hakem olduğu bir futbol takımı gibidirler, kaybetmeleri olanaksızdır.” (Bauman, 2000: 81). Bu biçimde haksız bir güce sahip “ölümsüzlük dağıtıcıları” genellikle iktidarla ilişkilendirildiği için hem C. Süreya hem de Ece Ayhan için bir kötülük ve nefret kaynağıdır. Popüler kültür içinde tarihi yazanlar: futbolcular, ünlü sanatçılar, ressamlar, müzisyenler vs.’dir. Bu figürlere ölümsüzlüğü sağlayan şey bugünün dünyasında televizyondur. Daha evrensel manada düşünüldüğünde toplumun yarattığı efsanelerin ya da kahramanların ölümsüzlüğünü sağlayan asıl unsur, toplumun yazarlarıdır. Aslında Akhilleus’un topuğundan tutup onu ölümsüzlüğe bandıran Homeros’un ta kendisidir. II. Yeni’nin sosyalist şairleri devletin veya sistemin dağıttığı ölümsüzlük payesini kınarken, kendi kahramanlarına şiirlerinde ölümsüzlük payesi dağıtmaktan çekinmezler.

Süreya’nın ölümün haksızlığının kaynağını tarihte aramaya başlaması “Yazgıcı Şiir” de ortaya çıkar. Bu bakımdan Ece Ayhan’ın tarihi tersten okuma çabası Süreya’nın bu şiirinde de hemen hemen Ayhan’la aynı biçimde vücut bulur. Süreya da ölümün haksızlığını zalim bir otorite nesnesi olarak çizdiği Osmanlı ile bağdaştırır. Osmanlı tarihindeki şahsiyetlerin ölme biçimleri üzerinden çıkarımlar yapan şiir, yine ideolojik

bağlamda baskıcı komutan ve şairlerden ölümün intikam alışı olarak okunabilir. Ölümü anlatılan ilk figür Özdemiroğlu Osman Paşa'dır:

*“Nasıl anımsamazsın Özdemiroğlu'nu,
Hani gün boyu içer içer de sonra
Uyurdu kolları bir gulamın boynunda.
- Bir gün saati doldu
Tam öyle bir uykuda.”*

(S.S, Yazgıcı Şiir: 221)

Daha önce Ece Ayhan'da da görülen Osmanlı devlet adamlarını aşağılama ve padişahlara yönelik saldırı Cemal Süreya'da da görülür. Bu tavrı tarih yazıcıları tarafından bu kişilere verilmiş olan ölümsüzlük özelliğinin yönünü değiştirme çabası olarak algılamamız mümkündür. Özdemiroğlu Osman Paşa'yı anormal bir cinsel ilişki içinde öldürmek, bir biçimde tarih yazıcılarının kahraman olarak ölümsüzleştirdiği kişiliğe dokunmak kahramanın saflığını kötücüllükle birleştirmek amacı gütmektedir.

Aynı tavır Yavuz Sultan Selim için de kullanılmıştır. Yavuz Sultan Selim'i

*“Şirler pençe-i kahrında olurken lerzan
Beni bir gözleri ahuya zebun etti felek”*

Dizeleri üzerine kurulmuş ustaca bir ironi ile Süreya, Yavuz'un zalimliğinin sonunun acılı bir ölüm olduğunu ima eder. Baskı altındaki halk için tek intikam alıcı ölümdür.

*“Nasıl anımsamazsın Yavuz Sultan Selim'i,
Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda;
Övünürdü şirlerle, pençe-i kahrındaki.
- Ama sonunda parça parça
Şir-pençeden gittiydi.”*

(S.S, Yazgıcı Şiir: 221)

Şiirin devamında da “Nasıl yaşarsan öyle ölürsün” gibi bir mesaj gizlidir. Osmanlı padişahlarının yaşamları boyunca zulüm üzerine kuru bir ihtişamla yaşadıkları vurgulanır:

*“Nasıl anımsamazsın öbür Selim'i ve Murad'ı
Hani şu ayyaş Selim ve mastor Murad;
Tuhaftır, tütünü, içkiyi de yasaklamışlardı.
- İçki hakladı Selim'i.
Esrarla tükendi Murad.*

*Nasıl anımsamazsın Abdülmecid'i,
Gülhane hattının kırkyaprak gülü;
Bir bezmde alem yaparken öldü.
- Hoş, annesinin adı da
Bezmialem'di.”*

(S.S, Yazgıcı Şiir: 221)

Süreya sistemle olan savaşını şiirin devamında evrensele taşıyarak modern dünyanın faşist liderleri Hitler ve Mussolini'ye sözü getirir. Daha sonra Al Capone'den bahsederken, adeta ölümsüzlüğün tarihini yeniden yazar. Toplumun elindeki kişilere ölümsüzlük verme yetkisi başlangıçta krallara daha sonra diktatörlere bahşedilirken modern dünyada bu yetkinin meşhur mafya babalarına veya ünlü futbolcu ve sanatkârlara verilmesi “Yazgıcı Şiir”de yeniden bir tarih şeklinde yazılmıştır.

*“Nasıl anımsamazsın Mussolini'yi,
Garsoniyerinde mutlaka bulundururdu
Bir dua iskemlesi.
- Ama son duasında
Toprağa doğru açılmıştı elleri.
Nasıl anımsamazsın kabadayı Al Capone'u,
Al Capone, yahu, Chicago'da Belediye Başkanı oldu;
Hani her kapının önüne bir şişe süt koydururdu.
- Temizleme-aydınlatma resminden
Oldu onun da sonu.”*

(S.S, Yazgıcı Şiir: 221)

Süreya, güzellik düşüncesinin insanoğlunun kurtuluş yolu olduğunu düşünen bir şairdir. Dünya üzerindeki tüm zulümlerin ve ölümlerin bir mısra ile düzelebileceğini belirtir. Bu, güzellik düşüncesinin onun şiirlerinde bir ölümsüzlük stratejisi olarak ortaya çıktığının göstergesidir. Şiirlerinde ölüm imgesini Afrika, kadın, çiçek vs... estetik kavramlar üzerinde oluşturması, şiirlerinde estetik ve ideoloji arasındaki yükün dengeli bir biçimde dağılmasına kapı aralamıştır.

*Birlikte mısralar düşürüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez
Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahdan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında
Afrika dâhil*

(S.S, Üvercinka: 39)

Fakat dünyayı kurtaracak estetik düşüncesini imgelediği Şair G. Lorca'nın kurşuna dizilmesi imajı ile faşizmin güzellik düşüncesine dahi karşı olduğu vurgulanmıştır. Afrika ile evrensele açılan sosyalizmle ilintilenen güzellik düşüncesi kurşuna dizilerek hayal kırıklığı ile son bulur. Lorca imajı sosyalizm mücadelesinin trajik-romantik ve ölümle sonlanan bir hikâye olarak Süreya'nın şiirlerinde tekrar tekrar kullandığı bir imajdır:

*“Sinyor kurşun.
İspanya Asılıp gidebilir bakışlarınızı
Bir bulutun yedeğinde
Tabi Lorca gibi sizin de
Gözlerinizi bağlamazlarsa...”*

Evrensel sosyalizm düşüncesi çerçevesinde şekillenen ölüm düşüncesi öncelikle Süreya'nın “Tek Yasak” şiirinde kendini gösterir. Süreya yaşadığı dönemin siyasal koşullarını derinden hissetmiştir. Ve bu koşullar onun şiiri içinde oldukça fazla etkili

olmuştur. Bu koşullar Süreya'da “narsistik bir örselenim yaratmıştır. Çocuk sürgün oluşu, küçücük çocukken Sansaryan Han'da sabahlaması (Alper, 2008:45) onda sisteme karşı muhalif bir tavır ortaya çıkartır. Toplumsal baskıların haricinde bireysel yaşamının da oldukça sıkıntılı geçmesi sosyalist tavrının kaynakları hakkında bilgi verebilir. Bu tavra bağlı olarak gelişen “özgürlük” düşüncesi tüm yasakları delebilecek biçimde kuvvetli ve evrenseldir. Yaşama, ifade etme ve toplumun tabulaştırdığı “erotizmi” şiirlerinde özgürlük açısından kuvvetle dayatması onun özgürlüğü kutsadığının göstergesidir.

“Özgürlüğün geldiği gün

O gün ölmek yasak!”

(S.S, Tek Yasak:256)

Bu kutsama o derece üstte ve yücedir ki ölümü bile geçersiz kılar. Özgürlüğün geldiği günde ölmenin de ironik bir biçimde şair tarafından “yasaklanması” şairin ölümü dahi özgürlük için yasaklayacak “Hümanist” bir tanrı rolüne soyunduğunu gösterir. Bu derece kuvvetli bir karşı çıkış ve kutsama ancak kavramın ölümle sınanması ile mümkündür. Zira insan için en değerli paha hayattır. Bu durum her şart için geçerlidir. Özgürlüğün yaşama denk tutulup ölümle sınanması siyasi söylemin şiir içinde oldukça etkili bir biçimde kullanılırken evrensel metafizik boyuta “ölüm” düşüncesi ile başarılı bir biçimde taşındığını gösterir.

Ölümün fiziksel yönü ile metafizik yönünün kaynaştırıldığı bir başka Cemal Süreya şiiri ise “Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin” şiiridir:

“Sen ki gözlerinle görmüştün 57’de

Babanın parçalanmış beynini

Kâğıt bir paketle koydular mezara

İstesen belki de elleyebilirdin de

Ama ağlamak haramdı sana”

(S.S,Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin:56)

Bu şiirde babanın ölümü üzerinden ideolojik baskı unsurunun acımasızlığı ortaya çıkarılmıştır. Zira “baba” bir kavram olarak insanoğlunun kabullendiği erk

kaynağıdır. Kabullenilmiş ve doğal erkin devlet gibi yapay bir erk tarafından öldürülmesi siyasal erkten duyulan rahatsızlığın boyutunun yüksek olduğunun göstergesidir. Şiirin başında verilen tarih de siyasal baskı ortamının yoğun olduğu döneme işaret eder. Şiirdeki asıl önemli nokta babanın öldürülüş biçimidir. Son derece vahşi bir biçimde çocuğunun gözleri önünde öldürülen babanın ölümcül yarayı beyninden almış olması fikir özgürlüğünün olmadığına yapılmış bir göndermedir.

“Sivil Bir Şairin Ölümü” Ece Ayhan’ın düzyazı şeklinde yazdığı “Askeri Bir Şairin Ölümü” ile birlikte Bütün Yort Savul’lar içinde yer alan bir yazıdır. Bu iki yazıda da Ece Ayhan gerçek şiiri ve şairi tanımlamaya çalışmıştır. Sivil şair, Karaşın şair ya da Parasız yatılı şair Ayhan’ın ideolojisi ve dünya görüşü çerçevesinde stilize ettiği ideal insan tipi ya da ideal şairi niteler.

“Kimi cemiyetlerde hapishanededir şiir. Kimi sosyetelerde tumarhanelerde teşhir olunur. Kimi kanunlarda sürgüne gönderilir. Kimi toplumlarda sivil ölüm takılır peşine. En açık renklisinde, bir gündem eline verilerek yazlığa yollanılır, giderleri karşılanmıştır. Ölünce oturduğu sokağın tabelasına adı da yazılabilir; ama yeryüzü postacıları –bir bildikleri vardır elbette- zarf şairlerine bakıp her hal bunlar da ulusal taşıllardandır diye homurdanırlar; hele rahmetliklerin dahi tanıyamayacağı değişikliklerle pul olmuşlarsa, hiç sevmeyizler.”(Ayhan, 1970:22).

Görülüyor ki Ayhan bir şairin sivil şair ya da askeri şair olduğuna onların ölümüne bakarak karar veriyor. Kişilerin ölme biçimlerini ya da kişilerin ölümüne toplumun ya da sistemin gösterdiği tepkilerden onların sarışın ya da karaşın olmaları hakkında çıkarımlarda bulunuyor. Kişilerin ölme biçimleri üzerinden bir sınama yapıyor. Bu tavır “Süsüne Kaçılmamış” şiirinde ilk olarak kendini göstermektedir. “Süsüne Kaçılmamış”ta tasvir edilen sivil bir şairin cenaze merasimidir. Sivil şairin ölümünde otoritenin tavrı böyledir çünkü. Otoritenin ya da “cumhuriyet”in adamı olmayı reddeden şair için kader böyle olur ve olmalıdır. Çünkü Ayhan devletle şu ya da bu şekilde ilişkiye girmiş her şairi sarışın, zararsız belediye şairi olarak niteler. Onun karaşınlık tanımı:

“Çırılçıplaklık, evet çırılçıplaklı, bilinmez, nerelere kadar savrulacaktır? Ya da savrulur? Bir sivil şair yine de “biz cumhuriyette hayvan gibi yaşadık!” diyebilmiştir; şiir de ilk hıristiyanlar olarak!”(B.Y.S:235) şeklindedir.

Bu tanım içerisinde olanlar ya da olmak isteyenler cenazelerine devlet erkânının gelmemesini göze almalı ya da bundan gurur duymalıdır. Ece Ayhan'ın ideolojik uslanmaz marjinalliğini ölümle sınaması onun açısından gayet normaldir. O henüz yeni kurulmuş ve genele anlamıyla herkesin –sarışın olan herkesin- memnun olduğu cumhuriyetle bile barışık değildir. Cumhuriyete alenen küfreder ve bu öfke toplumsal düzene ve ahlak kurallarına kadar sıçrar. Sivillik hem toplumsal ahlakın hem de cumhuriyetin dışındadır.

'cumhuriyet' sözcüğü herhangi bir yerde geçince benim çatı katı aklıma hep şu geliyor:

abdulbaki gölpınarlı hoca bir gün bana demişti:

“onlar – yani bizim sepici yahya kemal ve aynı meşrepten arkadaşları- eyüp sultan'da 'cumhur s...şi' yaparlardı. (fransızca 'orgie.)

sonunda nankörce'de dumura uğramış “çeyrek şair” ya da daha doğrusu “şiiirin şevki şakrak”ı ise, yanlamasına denize fırlatılmış bir porselen tabak gibi kayıp gitmişti, gitti.

beyoğlu'nda. sakızağacı caddesi'nde, devletin hem dışında hem de karşısında olarak, bir pezevengin ve bir orospunun oğlu olarak, biz de diyoruz ki:

*"şiiir, şiiirde kalmaz efendiler! kalmamıştır da
evet, bir şiiirde dizgi yanlış olabilir!
ama, baba düşüncede? asla!"(B.Y.S: 236)*

Ayhan'ın askeri şair nitelmesi açıklamaya çalıştığımız sivil-karaşın şairin tam karşısında durur. Ve bu tanımlamayı metnin içinde genellikle Fazıl Hüsnü üzerinden ya da Hilmi Yavuz ve Özdemir ince gibi şairler üzerinden yapar. “İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin 7-9 Mayıs 1991'de Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda düzenlediği ve organizatörlüğünü Hilmi Yavuz'la Özdemir İnce'nin yaptığı “I. Uluslararası İstanbul Şiiir Forumu: Poesium”a 19 yabancı ülkeden katılan 21 Şairin yanı sıra ülkemizi temsil etmek üzere çağrılan 20 şairin arasında Ece Ayhan ve İsmet Özel'in yer almaması, edebiyat çevrelerinde büyük bir tepkiyle karşılanmıştı. Bu durum Ece Ayhan'ı da çok üzmüş ve öfkelenmişti. Bu olaydan sonra, dönemin belediyesinin sosyal demokrat bir partiye mensup olması dolayısıyla sosyal demokratlara yönelttiği eleştirilerin daha da

keskinleştigi, onlara yönelik hoşgörüsünün nerdeyse tümünden ortadan kalktığı gözlenebilir. Aynı biçimde, bu olayın asıl sorumluluğunu yüklediği kişi olarak Hilmi Yavuz'a bakışı da tümüyle bu olumsuzlayıcı boyutta biçimlenmiştir. Bu bakımdan, onunla ilgili görüşlerini söz konusu olayla bağlantılayarak düşünmek daha doğru olacaktır. Hilmi Yavuz için, mevcut sisteme ve işleyişe kendi tutumuna paralel bir eleştirel bakış yöneltmediğini düşündüğünden “zararsız şair”, İstanbul Belediyesi'nin bu organizasyonundaki görevinden dolayı da “zararsız belediye şairi” ifadelerini kullanır.”(Kul,2007:181) bahsedilen olayın Ece Ayhan'ın sarışın ya da askeri şairle kastını somutlaştırmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Askeri bir şairin ölümü şiirini de bu bağlamda okumak daha faydalı olacaktır.

Bir Askeri Şairin Ölümü

*1.Bakıyorum bir ağacın dahi var. Budaklı, özötücü kuş ve yarısı kireç
Doğrusu, geçmişte tek kişilik bir bando, olarak.*

2.Bu, dar kalabalıklar, ülkeyi 1946'da Missouri zırhlısına, kemiklerle, oturtunuz değil mi?

“Memnunuz cihandan ve hükümetten” diyerek

*3.Her ikindi, kendi cenaze alayının geçmesini bekler
Nedense çelenkler ters tutulmuş.*

Makaslı bir dürbünün başında ve sağ orta parmağında da umursamaz bir yoyo.

Şiirdeki “Memnunuz cihandan ve hükümetten” ifadesi Fazıl Hüsnü'ye yapılan bir göndermedir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın “Çakırın Destanı” kitabındaki “Ay Başlarında Memnundu” başlıklı şiirine ait bu dizeler üzerinden Ayhan sarışın şair ya ifadesini açıklamaktadır. Şiirin devamında da Ayhan askeri şair karşısında sivil şairin cevabını verir:

Bakıyorum 1991'de de bir ağacın var. Puhu pörsümüştü ama belediye dikmiştir.

Sanki incirin altında dumura uğramış bir Persah!

“ Ben bir zamanlar müstahkem mevkisiydim şiirin, süslü!” diye sabuklyarak.*

Biz de karşılık olarak çırılçıplak bir Türkçeyle, diyoruz ki:

“ Evet, öyle sanıyorduk, meğerse tahta toplu Çakmak Hattıymış Saros'taki”

(B.Y.S: 237)

Yukarıdaki dizelerde sivil bir şairle askeri bir şair arasındaki fark net bir biçimde belirlenmiştir. Bu farkı ölüm üzerinden okuyan şair şöyle bir sonuca varmıştır. Sivil bir şair devletin karşısında tabiatın içinde biri olarak ölür. Devlet ve onun ricalinden hiç kimse sivil şairin cenazesine gitmez. Sivil şairin de böyle bir beklentisi yoktur. Yaşarken olmamıştır. Öldükten sonra da olmamalıdır. Ölümden sonra insanoğlu tüm toplumsal bağlarından koptuğu için onun cenazesine gerçekten gelenler onunla hiçbir menfaat bağı bulunmayanlardır. Fakat devlet öldükten sonra da “şair”in peşini bırakmadığı için cenaze törenindeki kapladığı yer de Ece Ayhan için yapaydır. Ayhan’ın Çanakkaleli Melahat’ın cenaze törenine polis bandosunun da katılmış olduğunu söylemesi fuhşun ya da insan tabiatının sisteme galip geldiğini göstermesi açısından oldukça ilginçtir. Burada sistem ve tabiat uzlaşır. Bu uzlaşmayı sağlayan da ölüm ve fuhuştur.

Sezai Karakoç’un şiirini ideolojinin dışında değerlendirmek mümkün değildir. Zira Karakoç kendisi ve şiiriyle bir ideoloji yaratmayı hedefleyen bir düşünce adamı ve aksiyonerdir. “Düşünür olması Sezai Karakoç’un kimliğinin sadece bir cephesidir. Aynı zamanda yeni bir şiir akımı doğurmuş öncü bir şair ve düşüncelerini uygulama alanına sokmak amacıyla, eylem ortaya koymuş, bir gençlik yetişmesi için çalışmış, siyasi parti kurmuş, toplantılar yapmış bir eylem adamıdır.”(Günay, 2010:54) Karakoç’un kurduğu ideolojik, politik ve siyasi sistemin “Diriliş” olarak belirlenmesi Karakoç’un şiirlerindeki ideolojik ölüm algısını belirlemede temel alacağımız nokta olacaktır.

Sezai Karakoç kendisi ile 1964 yılında yapılan bir röportajda sanat görüşünü ideolojisi ile eş tutar:

“Sanat tutumum genel dünya görüşüm dışında bir şey değildir. Onu bir sesin yeni bir sesin sırtına yüklemekten ibarettir. Benim şiirim aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi var olmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış “mutlak”ı zapt etmektir.” (Karakoç, E.Y:64).

Karakoç; Osmanlı’nın yıkılışı ile ütopyasındaki medeniyet tasavvurunun öldüğünü fakat ölüm ötesine inanan ve inanması gereken bir toplumun onu yeniden dirilmesi gerektiği fikrindedir. Ona göre “ Ruhun ölümünden kastettiğimiz, onun kökten yok oluşu değil; varoluş hikmetinden habersiz oluşu uzak kalışıdır. Onun gönül aynasından çekilmesidir. Dirilişin tazelenmesi için diri olandan kopmamak gerektiğini unutulmalıdır.”(Karakoç, R.D: 12) Onun için durum “ ölüm ya da diriliş” arasında bir

seçim yapılması gereken “Tarih’in Yol Ağzında”dır. Diriliş terimini bu bağlamda “basübadelmevt (ölümünden sonra kalkış) karşılığında kullanmaktadır. Dirilişi algılamayan ruhun anlamsız olacağını şöyle ifade eder:

“İnsanoğlu sonraki hayata inanmayı tümüyle yitirdiği anda, Bir daha geri dönülmesi mümkün olmayan dipsiz ve sonsuz uçurumların karanlığına yuvarlanacaktır.” (Karakoç, F.A.U:23).

Karakoç’ta Ölüm karşısındaki ideolojik tutumların hepsi diriliş çerçevesinde şekillenir. Çünkü “romantik şair kendine sadık kalmak için dosdoğru ölüme atılmak ister, ölüm isteğinde hep bir diriliştir aranan. Ve insanın kendi yaşamından vazgeçtiğini belirten en yüce eylemdir.”(Gasset: 1998: 41). Karakoç şiirinde de ölümü “diriliş”le anlamlandırdığını açıkça belirtir:

“Ölümden değil dirilişten yanayım

Ölümden değil ölüm sonrasında yana”

(G.D, Şairler ve Şiirlere Dair Dörtlükler: 624)

Şiirlerde kullanılan “Diriliş” ifadesini anlamlandırırken Sezai Karakoç’un kastını anlamak için onun bu kavramı nasıl tanımladığını bilmek gerekir. Karakoç dirilişi farklı kitaplarında şöyle ifade eder:

“İslam’ın dirilişi, deyişle şüphe yok ki İslam halklarını söylemek istiyoruz, yoksa İslam prensipleri hiçbir zaman ölmemiştir ve ölmeyecektir, her zaman için dipdirdir, ezeldir ve ebedidir.” (Karakoç, İs.D:11)

“Diriliş, insanın İslam’da dirilmesi ve İslam’la kurtulmasıdır.” (Karakoç: Süt.:425)

Şiirlerde ideolojik anlamda kullanılan tüm ölüm ve diriliş sözcükleri Karakoç’un çerçevesini çizdiği “Diriliş” düşüncesinin içindedir:

“Evrin günlük sularla

Devrim irinle kanla

Bizse dirilişi gözlüyoruz

Bengisu bengisu kayna ve çağla”

(G.D, Hızır’la Kırk Saat:175)

Kurulan bu anlayışa “bir insanı öldüren bütün insanlığı öldürmüş, bir insanı diriltten bütün insanlığı diriltmiş gibidir.” Kutlu ilkesi kılavuzluk eder.(Günay, 2010: 65)

İlhan Berk de ideolojik manada safını sosyalizmden yana tutan bir şairdir. İlk şiirlerindeki Nazım Hikmet etkisi ve toplumcu gerçekçilik tutkusu daha sonra büyük değişikliklere uğrasa da onun poetikasında bu durum bir başlangıç noktası olmanın ağırlığını hissettirir. İdeolojik olarak ölümü algılama tutumu da bu yüzden ilk şiirlerinde daha yoğundur. “İstanbul” şiirinde ilk ipuçlarını faşizme karşı duruşu ile gösterir:

“Hamdolsun Hitler, Mussolini ölmüştür

Beyaz kravatlarıyla Laval’ler artık nâmevcuttur.”

(Eşik ,İstanbul: 21)

İlk şiirlerinde sloganik bir tutum takınmaktan kaçınmayan İlhan Berk için İstanbul’u bu bağlamda sloganlaştırır. Sloganlaştırma da bir ölümsüzlük stratejisi olarak telakki edilebilir:

“Ölümsüz bakışın havai halin ve sıkıl yumruğunla önümüzden

Geçiyorsun

Aşklar, ölümler başlanmamış iler gerinde duruyor.

Sen büyük kederimizin şehri

Sen elimiz ayağımız.”

(Eşik, İstanbul:31)

“Son Yerine” şiirinde İstanbul henüz nesnelleşmemiştir. Şair İstanbul’u Tevfik Fikret’in “Sis”inden Ece Ayhan’ın tarihsel nefreti arasında ideolojik bir alana oturtur:

“Sualler tanzim edilir yaşamaya ait sorulmaz

Dört yanında Allah’a söve söve yaşanır.”

(Eşik, İstanbul:29)

“ İŖte kurŖun kubbeler Ŗehri İstanbul’dasın
Yağmur altında bir adam sallanır durur sehpada
....
Bu Ŗehir aŖktan deęil Ŗehvetten dūŖüp gebermeye hazır
Genç orospular, ölü padiŖahlar, hastalar Ŗehri rezil İstanbul.”
(EŖik, Son Yerine:34-35)

“Bir Halk Ayaklanmasının Notları”ndan itibaren Berk’in siyasi söylemi bir “koçaklama” edasına bürünür. Halkçı bir söylemle zulmün karŖısına dikilir. Celali ayaklanmalarının izini süren Berk Osmanlı’yı Sünni dünyanın temsilcisi olduğu gerekçesi ile dine ulaŖıncaya kadar eleŖtirir. Osmanlı’yı tıpkı Ayhan gibi zulüm aracı olarak telakki edip ölümlerin sebebi olarak onu belirler. Bir nevi Osmanlı Tanrı’nın kılıcı ya da ölüm meleğidir. Bu yüzden hiç sevilmez:

(Halep’te bir gecede katledilen binlerce misafir Celali baŖı, eli, ayağı, kolu, yüreğinin dile gelip konuŖtuklarını bildirir.)

....
Gördüm ki can beraberlerim
Ferman üstüne fermandan bizar olup
Göçüp gidenler
Gördüm ki birer birer düşerlerdi
Gördüm ki bu kere de yalnızdılar
Bu kere de gariptiler.
.....
İnsan sevmemek Allah’a mahsustur
“BaŖımı verdim kavgaya”

(EŖik, B.H.N:45)

Köklerini tarihe olumsuz bakıŖından alan bu Ŗiirin projeksiyonları 1919 ve 1939 Ŗiirlerinde sergilenmeye devam eder.

Sosyalist dünya görüşünün etkisi ile “emek” ve eŖitlik kavramı sonsuz ve mutlu bir dünyanın habercisi olarak kullanılır:

“ Öyle insanlar gördüm ki ölüm peşlerine düşmeye korkardı

....

Ya kuyulara iniyorlardı

Ya kuyulardan çıkıyorlardı

Kazmaları, kürekli lambalarıyla

....

Bu şiir kömür kokar

Bu şiirde ölüm iki kaş arasındır

Bu şiirde insanlar birbirlerinin nefesleriyle yaşarlar

Birbirlerinin soluğuna kulak verir çalışırlar

Bu şiirde insanlar

Vatan dışı dünya dışıdır.

(Eşik: B.Ş.K.K: 59)

Turgut Uyar ve Edip Cansever ideolojik söylemlerini, diğer II. Yeni Şairleri kadar açıktan ifade etmemişlerdir. Uyar'ın Lorca için şiir yazmış olması her ne kadar onun da sosyalizm safına yakın olduğu düşüncesini hissettirse de bu açık bir söylem olarak tüm şiirlerinde belirmez. Bu noktadan ciddi eleştiriler almışlarsa da bireysel yalnızlıkları ve hassasiyetleri bu konumlanmayı anlaşılabilir kılmaktadır. Fakat her iki şairde de Anadolu sevgisi kendini hissettirecek biçimde vardır:

“ İstemem kimsenin öldüğünü

Bırak rüzgâr bırak anlatayım

Bir ulu meşenin dibinde otur sen

Göğsünde ben yatayım.”

(Büyük Saat, Rüzgâr:57)

Bu hâkim ideolojinin çok da dışında bir yerde olmadıklarının göstergesidir. Örneğin II. Yeni şiirinde kullanılan tarihi figürler üzerinden değerlendirildiğinde; Karakoç peygamberleri; Ayhan Nadaçlı Sarı Süleyman gibi marjinal bir kişiliği ilhan berk Köroğlu gibi muhalif bir tipi kullanma gereği duyar. Fakat Uyar ve Cansever; en azından dili itibarı ile Cumhuriyet ideolojisinin geçmişle bağ kurmak adına sürekli yararlandığı Yunus Emre'yi kullanmaları ideolojik söylemlerini dışlanmışlık üzerine

kurmadıklarının göstergesidir. Uyar, “Bir Garip Ölmüş Diyeler” şiirinde Yunus Emre’nin retoriğini yeniden diriltirken öte yandan Anadolu üzerinden bina ettiği hümanist söylemde “kendini feda etme” duyarlılığını gösterir:

*“Şöyle sessizce ölüp gitmeliyim
Bir yaz gecesi Gülhane Parkında
Bu hazin ömrü tamam etmeliyim”*

Başlangıçta, bireysel ve Anadolu ile yerel bir özellik arz eden hümanist söylem II. Dünya Savaşı’nın etkisiyle evrensel bir boyut kazanır. Atom bombasını anlattığı “Üçyüzbin” şiiri modern dünya eleştirisinin evrensel bir hümanizm perspektifi içine oturtulduğu bir metin olarak karşımıza çıkar.

Karakoç’ta da görülen bu dervişçe söyleyiş Uyar’da alçak gönüllülük şeklinde belirir. Uyar’da şair narsizmi yoktur. Bunu ölümü üzerinden de ifade eder:

*“ Ne vasiyet ne uzun boylu bir veda
Ölüme hiç kimsenin aklı ermesin
Gözlerim birdenbire kapanıversin.”*

Zaman zaman şiirde aslında farkına varılmamaktan duyulan gizli bir hüznün ve burukluk vardır. Bu durumu ölüm üzerinden ifade etmek son çaredir. Kişinin kendi ölümünü hayal etmesi ve bu durumda çevrelerindeki insanların ne kadar üzüleceklerini düşünmesi, bir bakıma dünya üzerinde kendine değer biçme çabası olarak düşünülmelidir. Uyar bu değer biçme töreninde sanki “Olur mu öyle şey sen bizim için çok değerlisin.” Gibi bir cevap beklemektedir:

*“Ne gazetede ne radyoda
Ölümüm kimseye dert olmamalı
Kim tanır zaten beni dünyada”*

Bir bakıma mütevazılık etmek olarak nitelenebilecek bu dizelerde belki de son koz olan ölümü kullanmak şairin bunalımının ve örseleniminin boyutunun yüksek olduğu kanaatinin oluşmasına neden olmaktadır:

*“birkaç kişi başlarını eğsinler
Sonra ardından bakıp acıyarak
- Bir garip ölmüş desinler.”*

(Büyük Saat, B.G.Ö.D:62) Bir garip ölmüş diyeler

Şairin uyumsuzluğu ve muhalifliği onun için çoğunlukla bir övünme aracıdır. Bu durum özellikle Ayhan için çok önemsenecek bir durumdur. O, ölümü ve cenaze merasimini dahi sistemle ilişki içindeyken tahammül edilmez bulur. “Süsüne Kaçılmamış”ta bunu net bir biçimde ifade eder. Uyar’ın şiirinin ideolojik bir söylem barındırmak bakımından zayıf olduğu bu durum karşısındaki tutumundan anlaşılabilir. O, ölümü dolayısı ile kendini acındırmak, unutulmak gibi bir kabullenilmişlik içindeyken, Ayhan cenaze merasiminde dahi söylemini dayatır. Uyar, başkaları yerine ölmek isteyecek kadar barışçıl bir söylem geliştirir:

*“ Herkes kendi hürlüğünde ölmeli
Ölmek ölmekse
Asırlarca evvel bu dünya başkalarınınındı.”*
(Büyük Saat, Ş.B.R.G: 77)

Yine suçluluk duygusu üzerinden yaşamayı hak edip etmemek üzerine geliştirdiği hümanist söylem yaşamak ve mücadele etmek istencine karşı galebe çalar.

Uyar’ın Hümanist söylemi dini figürler üzerinden de vücut bulur. Susuzluk’a şiirinde Peygamber’in katledilen torunlarının haksız öldürülüşünü eleştirir:

*“ Hüseyin de öldü ölür, Hasan da öldü ölür.
Ölen ve dirilen o bitmez insana gel.”*

(Büyük Saat, Susuzluk’a:371)

Turgut Uyar’ın ölümle ilgili ideolojik tutumları ironik bir biçimde kendi ölümü üzerinden değerlendirilebilir. “Turgut Uyar öldüğünde, Ferit Edgü’nün deyişiyle, toprağa verilen “yaşayan dört beş büyük ozandan biri”ydi; ancak cenazesinde onun bu büyüklüğünü çağrıştırmayan bir sadelik vardı: “Bir avuç yazar-çizer, birkaç eş-dost, belki iki-üç okuru, ola ki iki de garson ve meyhaneci vardı mezar başında” (105).

Anlaşılan o ki, Turgut Uyar, değeri yeterince bilinen bir şair değildi. Gerçi bu Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın ikinci baskısının yapılmasının yirmi yıldan fazla sürmesinden de anlaşılabilir; ama insanların ilgisini çekmeyen bir cenaze bunu daha da görünür kılıyor. Oysa Uyar'ın cenazesinin kalabalık olmayışı, Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın yazgisından da anlaşılabilceğı gibi, şaşırtıcı değildi. O, şiirini herhangi bir ideoloji için araç olarak kullanmamayı seçmiş bir şairin yazgisını, dolayısıyla da yalnızlığı baştan kabullenmişti. Edgü, “Terör döneminde daha mı duyarlıydık? Yoksa [...] öldürenlere karşı mı cami avlularında bir araya geliyordu ‘birtakım insanlar?’” sorusunu ortaya atarken, ölünün yalnızlığıyla yaşayanların ideolojik çıkışları arasındaki ilişkiye doğrudan atıfta bulunuyor olmasa bile, bu ilişkiye de dikkat çekiyor. Turgut Uyar'ın bir dünya görüşü yok muydu? Bizce vardı; nitekim onun dünya görüşünün izleri şiirlerinde bulunabilir. Özellikle *Divan*'da ve sonraki kitaplarında, ideolojik duruşu daha belirgin hâle gelir. Ama o, şiirini sloganlaştırmadı; kendi deyişi ile, meselesi şiir meselesiydi. Oysa Turgut Uyar'ın ve onun içinde yer aldığı II. Yeni'nin ortaya çıktığı 1950'li yıllarda sosyal gerçekçilik de vardı. Attilâ İlhan gibi sosyal gerçekçi şairler, şiir-dünya ilişkisi üzerinden ürettikleri söylem içinden II. Yeni'ye saldırıyorlar, onları korkaklıkla suçuyorlardı. Öyle ki, Attilâ İlhan, Turgut Uyar'ın ölümünün ardından bile “Şairler Ayakta Ölür” başlık bir yazı yazdı ve Uyar'ın toprağından sökülmiş, “soyut ecnebilikler”le uğraşan bir alkolik olduğunu söyledi. Uyar, bir II. Yeni şairi olma sıfatıyla, Attilâ İlhan tarafından tarihini kaybetmiş, halkından kopmuş olmakla suçlanmış ve yerilmişti (100). II. Yeni mitosu, yeniden üretilen üretilen büyümüş, ölümünün ardından bile Turgut Uyar'ın peşini bırakmamıştı. Ancak çok geçmeden, Atilla Özkırmımlı'nın yayımladığı *Günümüzde Edebiyat* dergisinde, Attilâ İlhan'ın bu sözleri çeşitli yazarlar tarafından kınandı.” (Caner, 2006:3-4).

Atilla İlhan'ın Turgut Uyar'ın ideolojik duruşunu eleştirmesinin sebebi Uyar'ın zaman zaman şiirinde kendini ele veren askerliğidir. Fakat Uyar “Şehitler” şiirinden şehit kavramını dini bir argüman olarak kullanmadan ölenlerin boşuna öldüğü gibi bir fikir geliştirir. Genel itibarı ile duruşu Anadolu ve vatan sevgisi ile harmanlanmış hümanist bir çizgiye ulaşma çabası içindedir:

“Herkes kendi hürlüğünde ölmeli

Ölmek, ölmekse.

Asırlarca evvel bu dünya

Başka insanlarındı.

Kardeşçe uzatıyorum yanaklarımı, işte

İnsanca ateşler almak için

Gelip geçtikçe öpen dudaklardan...”

(Büyük Saat: Şimdi Bir Ürüzgar Geçer:77)

Uyar’ın eleştirilen ve asker oluşunun hissedildiği şiir “Nutuk” ve “Gazi Mustafa Kemal Paşa” şiirleridir. Bu şiirde seküler, laik, Batı tandanslı, toplumcu, liberal ve Atatürkçü bir portre çizer:

“ Sana hepimiz yürekte inandık

Büyük adam ölümsüz paşa.”

(Büyük Saat, Nutuk:81)

Ölümsüzlük payesini Mustafa Kemal’e veriş Cumhuriyete ve onun oluşturduğu yaşam biçimine ne kadar değer verdiğinin göstergesidir. Bu konuda da kendini suçlu hisseder Uyar:

“ Gayrı ölüm helaldir bizlere

Gazi Paşam

Vatan vatan dediğiniz boşuna değil

Gazi Paşam

Susuşun sualdir bizlere.”

(Büyük Saat: Gazi Mustafa Kemal Paşa:83)

Anadolu’yu ve cumhuriyet ideolojisini yücelten uyar bazen romantik bir tutumla ölümsüzlüğün kaynağı olarak bu durumları belirler.

II. Yeni şairleri içinde ideolojik söylemini şiirinde en silik ifade eden şair, Edip Cansever’dir. Dönemin toplumcu eleştirmenlerinin Uyar ve Cansever şiirini anlamsız bulmalarının kökeninde de II. Yeni’nin bu iki şairinin bireysel bunalımlarını toplumsal

kaygılarının önüne geçirmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Cansever'in bu bağlamda ideolojik tutumu bireysel hassasiyeti ile ideolojinin bulunduğu noktalarda kendini açığa çıkarır. Bu duruş da sosyalist, eşitlikçi söylemin izlerini barındırır:

“Yoksulsun ya Cansever'in bu bağlamda ideolojik tutumu bireysel hassasiyeti ile ideolojinin bulunduğu noktalarda kendini açığa çıkarır. Bu duruş da sosyalist, eşitlikçi söylemin izlerini barındırır:

“Yoksulsun ya ölümün daha büyük

Entarin sümbüllü basma

Sümbüller bin bir delik.”

(Sonrası Kalır-II,Çiçekleri Sulasan:127)

II. Yeni şiiri toplumcu olmamak yönü ile zaman zaman eleştiri konusu olmuştur. Fakat II. Yeni şiirin arka plan kültürü dikkatli okunduğunda aslında bu dönem şiirinin apolitik olmaktan ziyade politik bir şiir olduğu gözlemlenir. Fakat bahsi geçen şairlerin hemen hepsi şiirde sloganlaşmış, çığ bir ideolojik söyleme karşıdılar. Sanatın dili, bireysel duyarlılıklar ve ideolojik söylem; II. Yeni şiiri içinde dengeli bir dağılım gösterme eğilimindedir.

İdeolojik söylemini ön plana çıkaran şairler, ideolojilerini yansıtabildikleri oranda hayat sarılırlar. Ece Ayhan ve Sezai Karakoç bu bakış açısı ile incelendiğinde gerçek anlamda ideolojik şairlerdir. İdeolojik söylemleri bir ülkü boyutuna ulaşır. Bu söylem onları hem retorik anlamda hem de fiziksel anlamda hayatta tutar. Karakoç'un siyasal hayat içinde bir parti kurma girişimi olduğu da düşünülürse ve şiirindeki ideolojik projeksiyonunun “Diriliş Partisi”nin siyasi söyleminden çok da farklı olmadığı hesaba katıldığında; II. Yeni şiirin apolitik olmadığı görülebilir.

II. Yeni şiirin apolitik görünmesinin asıl nedeni ideolojik söylemin estetik bir boyut içinde ustaca eritilebilmesidir. İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan ideolojik duruşlarının sosyalizmden yana olduğunu belirtmekten asla kaçmamıştır. Sezai Karakoç da ideolojik (Karakoç için Dinî) söylemin şiirde vücut bulmasının şairin görevlerinden biri olduğunu savunur. Bu bağlamda ideoloji II. Yeni şiiri için bir hayata tutunma çabasıdır. İdeolojik söylemi zayıf olan Uyar ve Cansever için hayata tutunma kuvveti de zayıftır saptaması yapmak da yanlış olmayacaktır.

3.2. Retorik Ölüm ve Ölünün Geri Dönüşü

Ölüm, ister bir son olarak düşünölsün ister bir yeni başlangıç olarak düşünölsün her iki düşünce tarzının kabul gördüğü toplumlarda “hayalet” “hortlak” vs... kavramlar göröür. Bu insanoğlunun kolektif bilincinde bir tamamlanmamışlık hissinin göstergesidir. Hz. İsa'nın ölüyü diriltmesi kıssası da katilinin bulunmasını sağlamak gibi bir tamamlama misyonu üretir. Bu tamamlanmamışlık hissi bizi ölümsüzlük istencine yaşarken eser bırakma çabasına götürür. Sanatçı için öldükten sonra yaşamak ancak eserlerinin kalıcılığı ile mümkündür. Bu ontolojik anlamda eserin ya da şairin alını yazısı ile ilgilidir. Belirli dönem ve şartlar, ölen yazarın eserlerini geri çağırabilir. Yaşadığı dönemde anlaşılmayan, misyonunu tamamlamayan şairler, daha sonra fikirlerinin anlaşılabilceğı şartlar olgunlaşınca geri dönerler. Bu yaşayan şairler için bir hayaletin korkutucu soluğı olabileceğı kadar; metafizik âlemden bilmediklerimizi kulağıımıza fısıldayan bir ses de olabilir.

Modern yazarlarda “aile, doğum yeri, psikolojik ve sosyolojik koşullar, gelecekte bir sanat eseri yaratma fikri içinde solup giden (P.de Man, 2008: 69) efsaneler olarak anılır. Şair bir bakıma eser için kendinden vazgeçmek durumunda kalan kişinin ıstırabını yaşar. Fakat şiirlerin derinine inmek bunun gereksiz bir çile olduğı düşüncesini meydana çıkarır. Modern dünyanın oluşturduğı evrensel retorik için kendi yaşamına saldıran ve onun şiirlerdeki etkisini frenleyen şairin yaptığı da kendi benliğini öldürme çabasından öte bir durum değildir.

Harold Bloom her türlü yaratıcı edebiyatın rekabetçi temelinde etkilenme endişesinin yattığını ve Agon adını verdiğı estetik üstünlük çekişmesinin bugünün sanatını yarattığını (Bloom, 2008: 21) söylerken; yaşayan şairin selefiyle ya da onun retorik hayaletiyle olan mücadelesi üzerinde durur. “ölüler geri dönebilir ya da dönmeyebilir; ama sesleri canlı gelir- paradoks gibi görünse de asla salt taklitle değil, aksine en yetenekli haleflerin yalnızca en güçlü selefleri üzerinde icra ettikleri rekabetçi (Bloom, 2008: 21)” anlayışın bir okuma biçimi geliştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Ece Ayhan'ın kendisine halef olarak gösterdiği bir şair yok gibidir. II. Yeni'deki çağdaşları dışında Şeyh Galip için “hepimizin kaynağı” (Ayhan, 1995:47) ifadesini kullanır. Fakat onu mücadele ettiği hayalet bir zihniyettir. Osmanlı tarihinin vücuda getirdiğı şair tipiyle ve onun hayaletiyle mücadele eder. Yahya Kemal, Fazıl Hüsnü bu hayaletin çocuklarıdır. II. Yeni'nin başlatıcısı olarak sunulan Oktay Rıfat'ın

da karşısındadır, I. Yeni'nin yaşayan eleştirmenlerin karşısındadır. Bu babasızlığı savunan bir şair için kendi halefinin olmamasını düşlediğini şeklinde yorumlanabilir. Fakat II. Yeni'yi genel itibarı ile düşündüğümüzde imgeye kapısını sonuna dek açması ve Birinci Yeni'ye karşı duruşu düşünüldüğünde; İslam idealizmi, Mitolojik geri dönüş, simgesel şiir gibi değerlerin akımın idealist bir kaynaktan beslendiği düşüncesini üretir. Ayhan bu idealist düşünce karşısında olabildiğince doğal ve saldırgandır. Daha az yetenekli şairlerin idealize ettiği tahayyülü güçlü şairlerin ise kendisine mal ettiği düşünüldüğünde Ayhan'ın güçlü tahayyülünün halefsizlik algısı yaratacak kadar marjinal olduğu söylenebilir. "Birbiri ardınca gelen ve de kendinden öncekini reddetme dürtüsüyle ortaya çıkan, fakat çoğu zaman bunu başaramayan ekoller, -izmler, çareyi, son yaratıları olan "postmodern"in genel kabul görür kurallarına teslim etmede bulmaktadırlar. Aslında bir önceki kabullenme olan modernizm; "...total bir kopma hadisesi değildir; asıl kopma modernizmin kendi bünyesinde; geleneksel dünyadan, mitten, mitolojiden, felsefeden, moral değerlerinden kopma..." Bu açıdan bakıldığında da postmodernizm, belki bir geriye dönüş, zamanı geriye doğru sarma olayıdır." (Arslan, 1998:2). Bu bakımından halefsizlik uğruna savaşıyan Ayhan da bugünün okuması içerisinde postmoderne teslim olmak durumunda olacaktır. Dünün marjinali bugünün zayıf seleflerinin elinde bir babaya dönüşmektedir.

İlhan Berk, ölümü ve şiiri kelimeler yordamıyla tanımladığı için retorik manada ölüm konusunda onun görüşleri oldukça açıklayıcı olacaktır. Şiir konusunda söylediği: "yazdıklarımın bana benzemesini, beni ortaya koymasını istedim, yazmak bu anlamda önce kendimi sonra da yeryüzünü var etmektir." (Berk, U.B.A: 9)² bu bağlamda şairin ölümünü onun retoriğinin ölümü olarak algılar: "Bazı ozanlar ölüm gittikleri halde ölüp ölüp dirilirler. Yaşadıklarını ya da öldüklerini böyle anlarız. Bazılarını da yaşarken saçtıkları o korkunç sessizlik." (Berk: Ş.G.T:85-115). Dokunduğu her şeyi şiir yapan şair, çevresindeki her kavramı da şiir olarak algılamaktadır. Bu yüzden ölümü de fiziksel olarak ölmenin ardından, söyleminin ölmesi manasında da kullanır.

Güçlü şairlerin haleflerini yaratması veya seleflerine kendi eserlerinin ve varlıklarının kefaletini ödetmek istemesi doğaldır. Halef yaratmak şair için başlangıçta kök kendi tarihselliğini yaratmak için kökler yaratmaktır. Fakat kendi retoriğini gerçekleştiren şair, retorik anlamda babası diyebileceğimiz halefini reddetme

² Çalışmada İlhan Berk'in poetikası ile ilgili alıntılar Doç.Dr.Tarık Özcan'ın "Aykırı ve Şair" kitabından aktarılarak kullanılmıştır.

girişiminde bulunabilir. Bu, şairin tarihsellik yaratmaya ve geçmişle olan ilişkilerinin niteliğine bağlıdır biraz da. Selef yaratmak ise kendi retoriğinin garantisini yaratmak ya da retorik olarak soyunu devam ettirmek gibi isteklerin sonucu olabilir. Bir de selefleri vasıtası ile kendi eserlerini temizlemek gibi bir strateji düşünülmelidir. Öldükten sonra şair, öte taraftan kendi eseri üzerinde değişiklik yaratamayacaksa bile selefi vasıtası ile retoriğinin mükemmele ulaşması hususunda etki edebilir.

İlhan Berk, halef-selef konusunda çelişkili tutumlar taşımasına rağmen, “Şairler birbirlerini büyüte büyüte gelirler.” der. Hem şairler için belki de yazmak budur.” Derken bu konuya bakış açısını kısmen belirler. Cemal Süreya, İlhan Berk’in şiirinin kaynaklarını. Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nazım Hikmet olduğunu belirtir. Bu durumun yüksek bir beğeni oluşturduğu ve bir çelişkiyi de beraberinde getirdiğinin belirten Süreya: İlhan Berk’in bu çelişkiyi bünyesinde eritip kabullenebildiğini söyler.”(Özcan,2009:35) selef konusunda da Türk şiirinin İlhan Berk gibi marjinal ve birikimli bir şiirin devamı olabilecek bir selef yetiştirmesi şu anki sanat ortamı için oldukça zor görünmektedir. Zaten Berk de şairiyetinin ölümsüzleşmesi için kendi stratejisini belirlemiştir:

*“ Bazı şairler ölünce anılmaz olurlar.
Ölümsüzleşirler.”*

(A.D: 143)

Belki selef olarak Küçük İskender veya “Of Not Being a Jew”den sonraki şiirlerinde anlamı zorlaması bakımından İsmet Özel aklımıza gelebilir; fakat Özel kendinden önceki şairleri iyi tanıyan ve özgün yönü ağır basan bir şairdir. Küçük İskender ise erotizme bakışı ve onu ifade edişi bakımında Berk’in derinliğine ulaşamaz.

Ayhan’ın halefini belirlemekte düştüğümüz zorluk selefi için geçerli değildir. Kendi yaşarken kendi seleflerini işaret etmek, öldükten sonra yaşamının garantisidir. Ece Ayhan, selefi olarak açıktan açığa olmasa da İsmet Özel’i işaret eder. “İsmet Özel, Ece Ayhan’a göre Türkiye’de yaşayan üç-beş şairden biridir. Cins ve özgün bir şair olmasının yanında aynı zamanda “sıkı bir düşünür” olarak gördüğü İsmet Özel’in, gençliğinde bağlı olduğu Marksist düşünceden koparak İslam’ı, “iyiler taifesini” tercih etmesinden dolayı kimi çevrelerden aldığı olumsuz eleştiriyi de yersiz bulur. Çünkü “masanın bir yanıyla öteki yanı arasında ayırım yoktur. Özel’in farklı kutuplardaki

dünya görüşleri arasında yaptığı geçişi düşünce tarihimizde rastlanmayan bir “savrulma” olarak nitelendirir ve bu bakımdan onu Arthur Rimbaud’ya benzetir.”(Kul 2007: 183). Özel’in bugünkü marjinal olma çabasını Ayhan’ın hayaleti ile giriştiği ölümcül mücadele ile açıklamak yanlış olmaz. Ayhan’ın hayaleti Türk şiirinin içinde Küçük İskender ve İsmet Özel’in kaleminde dolaşmaktadır.

Yazarın ölümü, kavramı öncelikle modernizm eleştirisi biçiminde ortaya çıkan bir kavramdır. Bu kavram “sanatın özerkliği” ve sanatın insansızlaşması bağlamında karşımıza çıkar. Romantik dönemden önce edebiyat ve biyografi birbiriyle bağlantı içinde görülüyor, farklı türlerin yasalarına göre değerlendiriliyordu. Fakat din, milliyet ve doğaya romantizmle birlikte bakışın değişmesi şaire de Klasik dönemden farklı bir görev yüklemiştir. Şair omuzlarında din, milliyet, tarih ve ideolojiyi taşıyan göz alıcı bir figüre kendi romantik kahramanına dönüşmüştür. Romantik şairler kendilerini stilize etme üzerinde itina ile durmaya başlamışlardır. Böylece “romantizm yaşamı şiirselleştirip sanatı da otobiyografikleştirerek yeni bir ikonografi, asli unsuru sanatla yaşam arasındaki bağ olan bir imge repertuarı yaratmış olur. Artık şair âşık oldu mu, Werther gibi trajik bir biçimde ve sırlıklam âşık olmalı, öldü mü Shelley Byron, Lermontov veya Puşkin gibi trajik ve kahramanca ölmelidir.”(Boym, 2010: 12).

Bu manada Karakoç’un ilk dönem şiirlerinden olan belki de onun romantik kahraman olmasını sağlayan şiiri olan “Mona Rosa” şiiri dikkate alındığında çok dikkat çekici bir özellik taşır. Mona Roza hakkında oluşturulan efsaneler her ne kadar Karakoç’un tasvip etmediği bir biçimde gelişmiş olsa da, onun otobiyografik olarak romantik kahramana dönüşmesine vesile olmuştur. Bu bakımdan modern eleştiri içinde şairin öldürülmesi karşısında Karakoç’un “Mona Roza” şiiri etrafında gelişen kişisel miti bir direniş cephesi oluşturur.

Romantik şairle kah trajik kovulmuşluğun getirdiği acıyı kavramaktan aciz “avam” olarak, kah şairin kederine ortak olan bulunmaz can yoldaşı olarak temsil edilen okur arasındaki ilişki esasen içinden çıkılması zor bir ilişkidir. II. Yeni şairlerinin de bu güçlüğü aynen yaşadığı söylenebilir. Zira Demokrat Parti’nin modernizmi halkın her tabakasına yayma girişimi ile geliştirdiği popülist politikalar, I. Yeni’nin şiiri sıradan insana yöneltmesi II. Yeni’nin bayağılıktan ve anlaşılabilirlikten uzaklaşma girişimini tetiklemiştir. Fakat halk açısından bakılınca “avam için grotesk tasvirin şairin kendini kahraman olarak tanımlayışı açısından vazgeçilmezdir.” (Boym,2010:14).

19.yy ortası romantik efsanenin etkisini yitirip realist rasyonalist düşüncenin

hükümlerini ilan ettiği bir döneme tekabül eder. Artık yazarın yaşamı ve sanatı arasındaki büyümlü bağ gerçekçilik karşısında inandırıcılığını yitirir. Artık yazar gerçekçi ve nesnel bir dünya kurgusunu anlatan kişisel bir efsanesi olmayan görünmez bir anlatıcı şeklini alır. Bu romantik idealizmden, gerçekçi toplumsal belirlenmeciliğe geçişe delalet eder.”(Boym,2010:16). Bu durum da peygamber şair figürünün yok olmasını sağlamıştır. Fakat şairin bir meslek erbabı ya da bir uzman haline gelmesini engelleyen bir itki modernizmin şairi metin içinde öldürme girişimi karşısında bir direniş gücü kazanmasına da vesile olur. Çünkü modern söylemin belirsizleştirdiği şair ve yazar hâkim toplumsal ideolojiye kendi görüşlerini katmadan aktardığında ideolojik bağlamda tiranların sözcüsü olmaktan ileri gidemeyecektir.

Modern söylemin dayattığı “sanatın özerkliği” mefhumu kendi bireysel miti ile kahramanlaşan şaire bir saldırdır. “devrimin hemen ertesinde 1920’lerde Rus biçimcileri tarafından ortaya atılan bu mefhum, sanatın aşırı politikleştirilmesi ve haddinden fazla ahlaklaştırılmasına yönelik bir başkaldırıdır.”(Jakobson, 1973: 62). II. Yeni şairlerinin hemen tümü bu bağlamda politik ve ahlaki duruşları bakımından romantiktirler. Ve siyasal-ideolojik duruşlarını kendi otobiyografileri bağlamında şiirlerine yansıtırlar. Bu biçimde toplumla ideoloji üzerinden kurdukları organik bağı kendi yaşamları oluşturur. Cemal Süreya’nın “Göçebe” şiiri, kendi yaşamındaki sürgünlüğünü anlatırken kendi gibi “Alevi” olan ve bundan dolayı sürgüne maruz kalan bir topluluğun da sözcülüğünü yapar. Bunu açık bir biçimde sloganlaştırmasa da kendi yolculuğu üzerinden anlatır. Bu, şairin otobiyografisi vasıtasıyla oluşturduğu bir direniştir. Eğer metin içinde şahsını yitirirse ideolojik duruşunu da yitirecektir. Bu yüzden modernizmin silik ve nakilci yazarı olmayı II. Yeni şairleri tercih etmez. Karakoç, retoriğinin temelinde olan İslam inancının şiirde ölmesine müsaade etmezken, Ece Ayhan keskin muhalifliğini şiirde dayatır. İlhan Berk sıra dışı bir mit kahramanı olduğunu şiiriyle bina ederken Turgut Uyar ve Edip Cansever bireysel yalnızlıklarını birer kültürel mite dönüştürür. II. Yeni şairlerinin her biri ideolojik manada yerlerinin farkındadır ve bunu şiirlerinde hissettirirler. Bu bağlamda şairin her türlü politik, dinsel yahut ahlaki mülâhazanın dışında var olmasının ve sanatçının toplumsal şahsının kurban edilmesinin gerekliliğine inanan realist sanatçı Flaubert’e göre de romantik bir tutum edinmiş oldukları belirlenebilir. Sonuç olarak II. Yeni şairleri şiirde ideolojileri ile yaşama eğilimindedirler.

II. Yeni şairlerinden Ece Ayhan ve Sezai Karakoç, Türk şiirinin modernizm

krizinin iki uç noktasını temsil eder. Retorik manada ölüm karşısında, metin içinde dirençleri ve bu direnci oluşturma biçimleri ortak ise de içerik olarak karşıt cephededirler. Karakoç yaşamını ve şiirini ülküsü uğrunda bir ayinle kurban eder. Ve kurban ettiği otobiyografisini bir ideoloji çekirdeği olarak yeniden diriltir. Fakat ülküsü uğruna yaşam dramı uğruna şiirden de vazgeçer. Ece Ayhan ise ideolojiyi kendi hayatı ile birleştirip her an şiirinde otobiyografik bir unsur olarak hissettirir. Bu iki noktayı bir üçgene çevirebileceğimiz Cemal Süreya bir başka uç noktayı oluşturur.

Süreya'nın şiirinde otobiyografisi sessiz ve derinden ilerleyen bir süreç halindedir. Daha çok doğaya, kadına ve nesneye yönelen bir estetik kusursuzluk yaratma düşüncesinin içinde biyografisini erittiği söylenebilir. Fakat şairin otobiyografisinin sıra dışı olması estetik tabakanın altında kaynayan ve şiirin yüzeyine çıkmaya çalışan efsanenin itki gücünü artırır. Estetik tabakadaki çatlaklar üzerinden şiirin yüzeyine çıkan şairin otobiyografisi estetik tabakayı aşarken güçlenir ve şiirin üstüne çıkan otobiyografi kahramanlaşmış bir figür olarak var olur. Çünkü "altı yaşındayken, yirmi üç yaşındaki genç annesinin ölümüyle sarsılan çocuk Cemal Süreya ardından gelen sürgün, hor görülme vb... durumlarla örselenmiş (Alper2008, 37)" ve neredeyse her şiirinde kanayan otobiyografik yarasını onarmaya çalışmıştır. Cemal Süreya'nın bu yaralanmasının daha büyük etkenleri etnik, ailevi ve yöresel etkilerlemdir. Çocuk sürgün oluşu, küçük çocukken Sansaryan Han'da sabahlaması, Bilecik'e geri gönderilişleri ve olayın arkadaş çevresinde duyulması (Alper, 2008: 44) şiirlerinde rahatlıkla takip edilebilir:

*"ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
firavun'un ekinlerini yöneten yusuf da
arkadan yırtılmış gömleğiyle
kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.
muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
cinsel tarafı düşün hediyelerdeki
beş duyunun birliğini görmek istersen
yaklaştır şurama usulca bas hançerini."*

(S.S, Kışne Kirazı Göç Mevsimi: 85)

Şiir metin içinde yaşayan otobiyografiyi göstermesi kadar, ikinci dörtlükte Süreya'nın dinlere karşı geliştirdiği seküler algının kaynağının da dini bir etkenden dolayı yaşadığı örselenim olduğunu açığa çıkarması bakımından önemlidir.

Örneğin, üvey annesinin kız kardeşlerine yaptığı baskıyı kendisi ile yapılmış bir röportajda şöyle belirtiyor:

"Altı yıl evlenmeyen babam, sonunda evlenmek zorunda kaldı. Babaanne, bize bakamaz olmuştu. İstanbul'a yazıp, bir kız istedi. Cevapta Refika hanım önerildi. Babam O çok şişman çamaşır yıkayamaz. Esmâ'nım olsa' dedi. - Anlaşılan gözü ondaydı. Amcalardan yanıt geldi ' O size uygun değildir diye. Yine de bir gün yenge Esmâ'yı getirdi. Esmâ ilk gün çamaşır yıkadı, ikinci gün babamla kavga etti, üçüncü gün eve yerleşti. Ben babam evlensin istedim hep. Evde bir kadın dolansın, anne diyelim. Ama bütün bunları babaya söyleyemezdim. Babama hiçbir şey söyleyemezdim, beş kuruş para isteyemezdim... Sonunda babam iki kez evlendi. Önce Esmâ, sonra Refika'yla. Esmâ çok kötü çıktı. Kardeşlerime işkenceli bir çocukluk yaşattı. Örneğin saçlarından tutup kuyuya sarkıttı. Bu yüzden kardeşlerimin saçları güür değildir (<http://cemalettinseber.blogcu.com/sayfa/35>)

Bu otobiyografik sürecin şiirdeki yansıması açıkça görülebilir:

"Kuyuya sarkıtan kadın

Saçından kavrayıp kız kardeşimi"

(S.S, 11 Beyit: 301)

Sadece birkaç dize ile örneklediğimiz otobiyografik bağlantı otobiyografi ile şiir arasındaki bir ilişki ile sınırlı kalmaz. Tüm II. Yeni şairlerinin ideolojik olarak şiirde yaşama stratejileri de otobiyografileri ile bağlantılıdır. Bu manada şairin şiiri içinde kendini yaşamını öldürdüğüne dair modern kültürel mitin II. Yeni şiiri için geçerli olmadığını söylemek mümkündür.

II. Yeni şairleri üzerine yaptığımız bu çalışmanın temelinde de Sait-Beuve'nin ya Taine'nin geçmişte kalmış gibi görünen "otobiyografik" anlayışından bu kadar yararlanmamız aslında dönem şiirinde otobiyografik bir kavram olarak şairin ölmek istemeyişinden, şiirde kendi yaşamını ve retoriğini romantikliğe kadar ulaşan bir kararlılıkla dayatmasından ileri gelmektedir. Örneğin Ece Ayhan'ın şiirini omuzlayan, sivillik, karışıklık, Çanakaleli Melahat, Meçhul Öğrenci ya da fuhuş kavramları toplumsal kolektifin görünmez bir sözcüsü olan şairle bağdaşmaz. Zira bu kavramlar

üzerinde toplumsal uzlaşa sağlanacak kadar geniş bir alana yayılmış semboller değildir. Şairin kendi yaşamından “otobiyografisinden” kaynağını alan bu imgeler, onu ölüm karşısında yalın kılıç kendi retorliğini savunan bir efsaneye dönüştürmeye yeter. Flaubert’in şairin gündelik hayatta bir canavar olduğu ve onun her türlü politik, siyasi mülahazaların dışında olması gerektiği düşüncesine inat Ayhan, gündelik hayattaki canavarlığını retorğine de taşır. Bu bakımdan gizleyecek bir şeyi olmayan ve şiirin gayri şahsileştirilmesine retorik anlamdan önce gerçek hayatla şiiri arasındaki bağ konusunda karşı çıkması onun “kendi kişiliğini” şiirin içinde canlı tutar.

Retorik ölümün gerçek ölümle kesiştiği noktayı belirlemek oldukça zordur. Fakat retorikle ölümüne karşı savaşan şairin bilinçaltında yaptığı bu savaşı şiirine aksettirdiği alanlarda gerçek “ölüm”le ilgili kullanması gerekir. Bu bir biçimde dışavurumdur. Marjinal şairler retorik mücadelelerini soyut alana taşırken uyumsuzluklarını ölüm karşısındaki tavırlarında da gösterirler. Ece Ayhan da şiirlerindeki yaşayan dili bozup yeni bir dili inşa etme tavrıyla bir yandan sıradanı öldürür öte yandan yeni bir yaşama biçimi ortaya koymaya çalışır. Dildeki bu tavrı ahlaki, sosyal ve ideolojik duruşunda da kendini gösterir. Geçerli değerlere hatta kutsala saldırısı da bu nedenle “ölümcül” ve marjinaldir.

Ece Ayhan şiirinin merkezinde bulunan –belki de her şairin şiirinin merkezinde bulunan gerçek ölüm düşüncesini tek bir dize ile ifade etmiştir. “ *Biz bir şairi şiir yazsın için ölümle korkuturuz Dom !*”

“Mektup Nadajlıdır Dom!

1. Diyorlar, korkutarak karaşın kıldığımız sarı

"Dağlar gibi gençler âlemde perişan oldular."

2. Giyinmiştir bir mitrak, baba, bir göl ve kıyamet

3. Bir sultan daha yere oturur, biz oturtuyoruz.

Kadife istemezmiş, taht istemez saf bir ipek.

4. Anladık ki yüreklilik belirli bir silleinin rengi

Külbastısız sayfaları karıştırırken serüven

5. Nadağ'ın alınmayışını dört yüzyıl sonra İskele'de

duyduk; "Sen insanoğlunu öperek mi ele verirsin?"i de

6. Biz bir şairi şiir yazsın için ölümle korkuturuz dom!"

(B.Y.S, Mektup Nadajlıdır Dom: 229)

Ece Ayhan'ın ölümle ilgili düşüncelerinin gerçek ve mecazi anlamda anlaşılması için bir anahtar mahiyetinde olan bu şiiri, öncelikle “yazarın tarihi tersten okuma” girişimi ile ilgilidir. Tarihi ve yaşamı tersten okurken ölümün de manasını tersten okumaya çalışır Ayhan. Nadaj Güneybatı Macaristan'da bir kent. Osmanlı yönetiminde kalmış 120 yıl kadar. O zamanlar Kanije'ye bağlı bir sancaktır. Fakat Ece Ayhan'ın burada vurgulamak istediği asıl gerçek 1601 yılında, İstanbul'da, zındık ve mülhit olduğu gerekçesiyle idam edilen “âlemin sonsuzluğuna ve bu âlemde tabiat kanunları üstünde olaylar olamayacağına” inanan medrese hocası “Nadajlı Sarı Abdurrahman'a yapılan göndermedir. “Dağlar gibi adamlar âlemde perişan oldular” ifadesi de onun savunmasından alıntıdır. Bu cümleyi söyledikten sonra asılmasına karar verilmiştir. Burada yine otoritenin ölümü simgelediği düşüncesi açığa çıkmaktadır. Devamında “Sen insanoğlunu öperek mi ele verirsin.” Cümlesi ile yapılan Hz. İsa göndermesi ile ölüm ve yaşam arasındaki durumu açıklarken dinlerin dahi bir açmazı olduğunu iddia eder. Son dize tüm bu göndermelerden kendi ölümü için (retorik, ideolojik ve gerçek anlamda) çıkardığı sonuç gizlidir. Şairliğinin asıl sebebinin ölüm düşüncesi olduğunu ifade eden dizede “Biz” ifadesi Kuran'da kullanılan anlamı ile kullanılmış hissini vermektedir. Yani Allah'ın kendini ölüm düşüncesi ile korkutup şiir yazması için yarattığını ifade etmektedir.

Sonuçta Ayhan'ın retorik manada da ölüm karşısında romantikliğe gidecek kadar mücadele ettiği söylenebilir. Şiirinin içinde tam bir “otobiyografik” şair olarak yaşamasa da kendi var ettiği bir dünyayı ve kahramanları kendini temsil edecek bir biçimde yaşatmayı becermiştir. Ve modern dünyanın metnin içinde şairi yok etme çabasına karşı “kendiliğini” dayatmasını bilmiştir.

Cansever'in ölümü üzerine Cemal Süreya'nın yazdığı “Her şeyin fazlası zararlıdır ya, fazla şiirden öldü Edip Cansever.” Dizeleri Cansever'in retorikliğinin zayıf noktasını da anlatır. Zira Cansever'in şiirinde takip edilemez bir çoklukta ifade edilen nesnelere dünyası ve yaşam onun şiirini ve şiirselliğini öldürmektedir. Şiiri tahkiye üslubuyla yaşama yaklaştıkça şiirden uzaklaşmakta ve durgunlaşmaktadır.

Şiirde otobiyografik olarak yaşamak Karakoç ve Süreya'da daha çok çocukluk anıları üzerinden kristalize sevinler veya acılar şeklinde belirirken Uyar ve Cansever'de yetişkinlik dönemlerinde modern yaşamın parametrelerini gerçekçi bir biçimde ifade eder biçimde ortaya çıkar.

Karakoç'un retorığı İslam inancına ütöplik bir biçimde bağı olduğı için İslami söylem varlığını bugünkü düzleme yakın bir retorikle ifade ettikçe Karakoç şiiri bu retorik içinde yerini mutlaka bulacaktır. Bu Karakoç şiirinin büyük bir avantajıdır. Nitekim Türkiye'de muhafazakar bir yönetim anlayışının hakimiyeti ile daha önceden yok sayılan görmezden gelinen Karakoç, ödüllendirilmiş ve onurlandırılmıştır.

3.3. Yazarın Geleneğın ve Anlamın Ölümü

Son yüzyıl içindeki aklın kavrama gücünü zorlayan gelişmeler şiirde anlam üzerinde de ciddi etkiler oluşturmuştur. İnsan ruhuna eğilme yönelimi metinlerden hareketle yeni bir boyut kazanmaya başlamıştır. Hermeneutik, metinlerarasılık ve daha birçok kuramın ana hedefi kolektif insan bilincinin şiirde ortaya çıkma biçimleri olmuştur. Bizim metinlerimizde bu kuramların uygulanması ise Tanzimat neslinin taklit ederek oluşturduğu bir metinler bütünü üzerinden olduğu için çeşitli anlamlandırma problemleri ile karşı karşıya kalmıştır. Metinlerin geleneğe yaslanan kısmını anlamlandırmak başlangıçta kolay olmuş olsa da; medeniyetin ve toplumsal bilincin geleneksel anlamlandırma biçimlerini anlamlı kılan imge sembol ve inanışlardan kopması ile anlamlandırma şekli tersine dönmüştür. Artık yeni bir imgeler silsilesi ve anlamlandırma biçimi mevzu bahistir. Bu yüzden II. Yeni şiiri ilk ortaya çıktığında anlamsız bir şiir olduğu gerekçesi ile sert eleştirilere maruz kalmıştır. “ Bu durum aynı zamanda var olan akımı görmezden gelmenin en iyi yollarından biri olmuştur. Hâlbuki akımın önde gelen şairlerinin eserlerinde hiçbir zaman salt bir anlamsızlık söz konusu edilmemiştir. Daha çok kendini kolay ele vermeyen sıkı bir anlam örgüsü ortaya konmaya çalışılıyordu. Böylece düşünce yeni şiirde temel olma özelliğini kaybediyordu.” (Altıyaprak, 2008: 55). Bu durum akımın önde gelen şairlerince farklı platformlarda ifade edilmiştir. İlhan Berk bu manada anlamın öldüğünü hissedişin dirildiğini savunuyorsa da Karakoç'un poetikası düşüncenin şiirde düşüncenin ölmediğı zaman zaman bir fona dönüştüğü biçimindedir. Karakoç: “ Şair düşünceyi ya olağandışı bir zekâyla donatarak ya da aptallaştırarak kullanır. Yani anlam yeni şiirde öz fonksiyonunu yitirmiştir. Bir uyurgezerdir. Hafızasını kaybetmiştir belki. Şüphesiz şiir mantığı düzyazı mantığıyla başlar en az odur. Ama onunla yetinmez; onu, kendi yapısının gereğı işlerle yükler. Gerçi yeni şiir yer yer anlamsızlığı dener yer yer anlam boşlukları bırakabilir, anlam tatilleri yapabilir; fakat büsbütün anlamsız şiir düşünülemez.” derken II. Yeni'nin gelenekle bağından ironiyi kullanım biçimine kadar

birçok yönünü açığa çıkarmış olur. O, zekâyı ve anlamı şiirden koparmaz ve onları öldürmez. Sadece şiirde bir olanak denemesi olarak onlarsız şiirin de denenebileceğini kabul eder.

II. Yeni şiirinin çıkışında ya da “yeni” olarak anlamlandırılmasında geleneğe bakışın önemli bir etkisi olduğu yadsınamaz. II. Yeni tarif edilirken kullanılan Şiire, yeni bir özne (birey) koymak, “nesnenin genel görüntü dünyası”nı değiştirmek, soyutlamaya ve betimlemeye gitmek, imgeye ve çağrışıma dayalı bir şiir dili oluşturmak, anlamı kapatma ve karartma çabası, şiir kişilerini, “mitin gizemli dünyası”ndan seçmek, günlük konuşma dilini yadsımak ve dil yapısını “bilinçli” olarak bozmak, halkın beslendiği kültür kaynaklarından (halk şiiri, folklor vs.) ve gelenekten uzaklaşmak, konu, öykü ve olayı şiirden atarak, daha çok betimleyici metinlere yönelmek, şiiri, öteki sanatlarla (musiki ve görsel sanatlar) yakın ilişkiye sokmak, “bilinçaltı otomatizmi”yle, şiiri, her türlü düzeneğin (akıl, ahlâk, yasa vs.) baskısından kurtarmak ve siyaset dışılık” (Korkmaz, 2006:64-68) gibi kavramların bir bütün olarak durumu ifade ettiği söylenebilir fakat özellikle gelenekten kaçış noktasında Karakoç’un C. Süreya’nın ve Turgut Uyar’ın geleneğin ve aklın ölümü konusunda ciddi istisnalar ürettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Nitekim Cemal Süreya’nın “Folklor Şiire Düşman” makalesinde geleneksel söyleyişin kalıplaşmış olduğu ve kendi zamanını aşmaktan ziyade yazıldığı dönemin söyleme kabiliyetini aşamadığı savı İlhan Berk’le anlamsızlığa kadar ilerler. Nitekim yeniliğin yıkıcılığı ve inşa ediciliği üzerine Mehmet Fuat “Günümüzün umutla bakılacak sanatçıları yeni içeriğin zorlamasını duymuş, yeniliğin kaçınılmazlığını anlamış olanlar arasından çıkacak.” (Fuat, 2000: 9) derken II. Yeni’nin yeni oluşunun ve kalıcı oluşunun ipuçlarını vermiştir. İlhan Berk’in yeniliğin yıkıcı gücünü anlama kadar götürürü. Berk’in bu konudaki görüşleri II. Yeni etrafında anlam konusundaki tartışmaların odağını oluşturur.

“II. Yeni içinde anlam sorunu üzerinde en çok düşünen ve bu sorunu en çok ön plana çıkaran şair İlhan Berk’tir. İlhan Berk hep bir arayış içinde olmuş, kendi ifadesi ile şiirin tüm alanlarına girmiş ve şiirin çok değişik biçimlerde yazılabileceğini düşünmüştür.”(Altıyaprak, 2008: 55). Çok değişken bir şiir mizacına sahip olan İlhan Berk için II. Yeni bu farklılıkları içinde ifade edebileceği bir şiir ortamı yaratmıştır. Berk’in değişken poetik çizgisi en çok anlam konusundaki değişkenliği yönü ile eleştirmenlere hedef olmuştur. İlhan Berk şiirin imkânlarını zorlarken sadece Batı

şairinin olanaklarını değil; Türk şiirinin de anlam olanaklarının ötesini hedefler. Bunun için anlamı öldürmek gerektiği düşüncesini ifade eder.

İlhan Berk yeni şiirle daha çok biçimsel bir yakınlık kurar. Turgut Uyar ve Edip Cansever'de yoğun bir biçimde görülen modern bireyin dramı çok ön planda değildir. “Yazmayı; yaşamı öldürmek ve böylece ondan kurtulmak olarak gören bu şair için şiir özden çok biçim ve yapı sorunudur.” (Altıyaprak, 2008: 56).

“ Şair dili görür: Güzel ceset!”

(A.D, Şairin Kanı: 156)

Şiir diliyle yeni bir dünya yaratan Berk şiirinde “her şey bir konu ondan öte bir veri olarak kullanılır. Tarih, felsefe, insan, cinsellik mitoloji... Tüm bu alanlar şiirsel alanın içinde tüketilmek ve yeni şiir alanları oluşturmak içindir. Yoksa bir sorgulama ve çözümlenme çabasına girilmez İlhan Berk.” (Altıyaprak, 2008: 56) Berk'in bu Tavrı şiirlerinde bir kelime yığını ile karşılaşan ve bu karşılaştığı üst üste yığılmış imgeleri anlamlandıramayan okur için anlamsızlık hissi yaratır. “Galile Denizi”nden itibaren anlamı aşır biçime eğilen Berk cümlelerden gelip kelimeye ulaşan oradan da harflere ulaşan yepyeni bir dünya kurma çabası içindedir. Onun için, “*şiirin koyduğu dünya dışında dünya yoktur. Şairin dünya diye bildiği odur.*” (A.D, Şairin Kanı:156)

“ Dünya sözcüklerden başka bir şey değildir.

Sözcükler (bu büyük yalnızlar) sınırlar dünyayı

Dünyanın sonu, sözcüklerin infilakıdır.”

(A.D,Şairin Kanı:147)

“Sözcüklerdir yeryüzü dediğimiz.”

(A.D,404)

Yukarıdaki dizelerle Witgenstein'in dünyamızın sınırı dilimizin sınırı kadardır düşüncesine selam veren Berk, “El Yazılarına Vuruyor Güneş”te yapısal dilbilimcilere yaklaşarak şiir dilinin işaret ettiği şeyin kendisi olduğu düşüncesini kılavuz edinip anlamla ilgili saptamalarda bulunur:

*“ Dünyanın sonu mu?
İmgelemin yıkılması.”*

(A.D, Şairin Kanı:154)

Berk, öncelikle yazının şiir diline ulaşması için öncelikle tüm anlamsal ve geleneksel yapılardan sıyrılıp “sıfır derecesine” indirgenmesini savunur:

*“Şiir varlığını sözcüklerin unutulmasıyla kazanır.
-ve soyunur-daha çıplak.”*

(A.D, Şairin Kanı:154)

Bu bir nevi kelimenin anlamının sıfırlanması yani anlamsızlaştırılmasıdır. Ona göre anlam düzyazıya özgüdür. “Şiir bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur, anlamsızdır demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir” derken bile Attila İlhan’ın acımasız eleştirileri karşısında çark ettiği izlenimini verse de şiirinde bildiğini okur. “ Çünkü anlamı tam olarak inkâr etmek aynı zamanda kendi yaşam hakkını da ortadan kaldırmak olacaktır.”(Altıyaprak, 2008: 57).

Berk, şiirin gelenekle ve anlamla olan bağını koparma girişiminde bulunmuş bir şairdir. Şiiri anlamdan tam olarak koparmak her ne kadar şiiri öldürmek anlamına gelse de zaten Berk için “yazmak cehennemdir.” Retoriğin ölümle olan bağını ifade etmek için ölümü “şiirin kazıbilimi”(A.D:127) olarak niteler. Hatta nesneyi adlandırmayı ölüm olarak niteleyecek kadar ileri gider:

“ Adlandırmak ölümdür”

(A.D, N.B.K.A.H.Ş:257)

İlhan Berk, her şeyi sözcüklerle yapar. Yaşamı, ölümü, ağacı, otu... Dolayısı ile yaşama eylemini bir retoriğe dönüştürür. Onu şiirinde otobiyografisinden izler bulmak gibi bir durum yoktur. Kendini kelimelerden oluşturmuş bir şair olarak şiiriyle ve varlığıyla kendi başına bir retorik haldir.

İlhan Berk için kâinatın varoluşu imin ad olması ile anlamlı olan bir süreçtir. İmlere anlam verildikten sonra insanlar onlarla düşünmeye başlar. Her ne kadar Berk ime kadar inmeye çalışsa da imleri büsbütün anlamlarından soyutlamak mümkün olmayacaktır. Onun için “adlandırmak ölümdür.”(A,D:190)

“ Ah, hiç tanışmamalıydık adlarla. Adlarla gördüğümüz dünya dünya değildir. Bu yüzden yeryüzünü görmeden göçüp gidiyoruz. Ağırılığı olmayan yoktur. Buradan başlamalıydık. Çılgın zaman dışarıda kaldı. Bölündük. Artık ne yazarsak ölümü yazarız, ölümü ve zamanı.

Neden bilmem artık ölümü dikey okuyorum. Siz de deneyin. Değer bu.”(A,D:191)

İmgeden kelimeye oradan da harfe inen Berk, ölümü de harfe indirgemıştır:

“ Şihabuddin Fazlullah otuz iki harfle konuşmuştur ve tini yoktu. Harflere inanır ve takke dikerek geçinirdi. İnsan yüzünde bütün harfleri gördüğü söylenir. Cavidan’a yazdığı Zeyl’de (Ki bulunamamıştır) Gökyüzüne a harfini biçmiştir. Suyu C; (su Thaleslidir) ölüme U (Ölüm U’dur biraz, biraz eski püskü, bir akşamüstü biraz da)... Dil yalnızdır konuşmaz. Evren bizden daha konuşkandır, diyordu. Daha yapraklı. Güneş imgelerle konuşur. Gürültüyle çalışır bir ağaç. Gürültüyle taş, gece gürültüyle iner. Sestir evren... Alfabe tacirdir.

(A.D, Harflerle Sesler:184)

Anlamı öldürüp harfe geçen Berk onu da öldürüp sese ve tine ulaşmaya çalışır.

II. Yeni şiiri, retorliğini oluştururken “sıfırdan başlama” düşüncesini yabana atmaz. O nesnelere yeni bir gözle yeniden anlamlandırmak isterken geçmişte kodlanmış anlamlandırmaları, geleneksel yapıları ve söyleyişleri sıfırlamak ister. Ve bozduğu dille bulduğu yeni bakışı yeniden kodlar. II. Yeni’nin etrafında Muzaffer Erdost, Attila İlhan, Mehmet Fuat, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi sanatçı ve eleştirmenlerin tartışmaları da şiirde anlam, gelenek ve şair üzerinedir.

“Madde mana bütünlüğünün meydana getirdiği insanın bedeni ölümle aslına dönüp yok olurken, ruhu varlığını ebedileştirir. İnsanlığın farkına varanlar, yeni benlikler inşa ederek” (Bardakçı, 2006: 245) yaşadıkları sürece oluşturulan kültürel yapıya bilerek ya da bilmeyerek katkıda bulunurlar. Ruhun ölümsüzlüğü bir anlamda insanoğlunun dünyaya kattığı anlamın sürekliliğidir.

Ruh ve dil arasındaki ilişkiyi, bu ilişkinin doğa ve kültürle olan bağımlı ifade etmek için İlhan Berk; Barthes’in “Yazının Sıfır Derecesi” ifadesinden yararlanır:

“ Dil tümüyle yazarın sözünün içinden geçen bir doğa gibidir. Bununla birlikte ona hiçbir biçim vermez, hatta onu beslemez bile. Soyut bir gerçeklikler sembolü gibidir. Yapayalnız bir sözün yoğunluğu ancak dilin dışında çökelmeye başlar.. Bir

gereçler toplamından çok bir çevrendir; yani hem bir sınır hem bir duraktır.... Yazar, sözcüğün tam anlamıyla hiçbir şey çıkarmaz ondan.” (Barthes, 2006:17).

Bu görüşlere bağlı olarak Şiir dilinin günlük konuşma dilinden koparılması gerekliliğini savunur. Böylece klasik şiirden farklı olarak biçim üzerinden zamanı uzatma çabasına girer İlhan Berk:

Yeni şiirde “düşünce ile dilin sözde bağıntıları tersine çevrilmiştir... Klasik düşünce süresizdir, klasik şiirin tek süresi uygulayimsal düzenlenişi için zorunlu olan süredir. Çağdaş şiir sanatında ise sözcükler bir tür biçimsel sürerlik üretirler, bundan da yavaş yavaş onlar olmadıkça olmayan bir düşünsel ya da duygusal yoğunluk çıkar.” (Barthes, 2006: 41).

Berk’in yeni bir dil yaratıp onlara uzun süreler yükleme çabası aslında retorik manada şiir içinde geçirilen zamanın uzatılması için bir çabadır. Kendi retorisi ile oluşturduğu biçimsel sürerlik bir ölümsüzlük çabası olarak da nitelenebilir.

Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever’de, Yunus Emre bir figür olarak ortak bir biçimde karşımıza çıkar. Bahsettiğimiz üç şairin de Yunus Emre ile ilgili şiirlerinde Yunus’un hümanist söyleminden yararlanma, ölüm karşısında geliştirdiği dervişane tavır ve en önemlisi yüzyılların ötesinden gelen duru bir Türkçe söyleyiş ortak bir noktadır. Üç şairin de dini söylemle çok içli dışlı olmamasına rağmen Yunus gibi dini bir figürü kullanmış olmaları Yunus Emre’nin hümanist söyleminin ne kadar etkili bir boyuta ulaştığının göstergesidir. Aynı zamanda yüzyıllardır yaşayan bir ses olarak Yunus Emre retorinin ölümsüzlüğüne örnek olabilecek bir şairdir. Onun geliştirdiği retorik söylem dil ve üslup bakımından çok karmaşık evreler ve büyük değişimler geçiren Türk dilinin ve şiirinin ölümsüz sesini oluşturmaktadır.

Cansever, Yunus Emre, şiirinde onun retorisinin ölümsüzlüğünden söz açar:

“...
Görünür bir laf etmiş
Vaktiyle Yunus Emre

Girmiş böylece dünyaya
Ki artık çıkmak bilmez
Bir görmüş insanları
Bakmış yazmakla bitmez.”

(Sonrası Kalır-I, Yunus Emre Divanı:87)

Cansever, Yunus'un insanlığın özünü anladığını ve bu şekilde sözle ölümsüzlüğü yakaladığını belirtiyor:

*“ Düşünmüş yıllarca böyle
Bakmış ki bir uğultu
Bu da yaşamak demiş
Bilmem siz duydunuz mu?”*

(Sonrası Kalır-I, Yunus Emre Divanı:87)

Retorik ölümsüzlüğün sırrını Yunus'un nasıl çözdüğünü anlatan Cansever, şiirin son dizesinde reel manadaki ölüm karşısında umutsuzluğunu ifade eder:

*“ Ölüm bu, gelmiş bir gün
Yaşamanın içinde
Demiş canım sultanım
Bir şeydi geçti işte!”*

(Sonrası Kalır-I, Yunus Emre Divanı:87)

İnsanoğlu her ne kadar sözü ile ölümsüzlük edinirse edinsin Cansever ve bahsi geçen diğer şairler için esas olan yaşamak, nefes almaktır. Son dizede sözün ölümsüzlüğüne rağmen hayatın korkunç güzelliğinden kopuşun şairde yarattığı mutsuzluk oldukça başarılı bir biçimde ifade edilmiştir.

Cansever oldukça çok şiir yazan bir şairdir. Şiirlerinde de sözcükler ve kavramlar oldukça kalabalıktır. Bu yüzden susmak onun için retorik manada ölmektir:

*“ Susmak, o ölüme denk susmak
Var ya
Bir tüfektir işte insanda
Hem de pırl pırl bir tüfek
Çocuklar korktuğuyla.”*

(Sonrası Kalır-I, Tüfek: 106)

Cansever şiirinde ölümün şiirle ilişkisini en iyi belirleyen dize C. Süreya'nın Cansever için yazdığı "Fazla şiirden öldü Edip Cansever." dizesidir. Dizede Cansever ve Uyar'ın alkol tutkusuna yapılan göndermenin dışında Cansever'in abartılı diyebileceğimiz biçimde velut oluşudur. Bu veludluk çok şiir yazmak manasında değildir. Şiirin içinde "fazla" ve takip edilmesi güç bir biçimde akan imgeler, uzun şiirlerde ya hikâyeleşmeye ya da kontrolsüz bir "çok konuşma" eylemine dönüşür. İmgelerin çokluğu, bu "laf kalabalığı" içinde fark edilemez. Bu da anlamın ölmesi için bir neden olarak düşünülebilir.

Karakoç diğer retorik davranış biçimlerinde olduğu gibi anlam hususunda da dirilişten yanadır. Anlamı öldürmek için çaba göstermez. Onun şiirinde anlam açık ve nettir. İmge anlamın daha etkili anlaşılmasını sağlayan bir güç katar şiirine. Bu sebeple son şiirlerinde "didaktik" denebilecek bir retoriğe ulaşır. O, yeni koşulların ürettiği yen ve anlaşılır bir dil yaratır. İmgeleri İslam medeniyeti odağında çeşitlenen metinlerden yararlanıp metinlerarası bir söyleme ulaşır.

II. Yeni'nin en çok tartışılan yönleri şiirde anlam ve gelenek meseleleridir. Belki de Türk şiirinde II. Yeni gibi bir akımın varlığından bahsediyor olmamızın temel nedeni bu konularda II. Yeni şairlerinin farklı tutumlarıdır. Oluşturdukları söylem biçiminin özgünlüğü bahsettiğimiz konulardaki tutumları ile doğrudan ilişkilidir. Şiirlerinden ve düzyazılarından hareketle şiirde anlamın ölümü II. Yeni'de İlhan Berk de dahil olmak üzere temel hedef değildir. Anlam konusundaki karmaşa biraz İlhan Berk'in bu konudaki çelişkili tutumundan biraz da anlam ve anlaşılma kavramlarının karıştırılmasından kaynaklanmaktadır.

3.4. Ölümün ve "Diğerleri"nin Kuşatıcı Ruh

Şair, hayattan bahseden kişidir. Herakleitos'un dediği gibi "Hayat, hayat ismiyle anılır; ama gerçekte ölümdür o." Dolayısıyla hayata dair her şey bakış açısına göre ölüm bir şekilde hayata dair olan her şeyi kapsamaktadır. Bunu belirleyen şey şairin olaylar, durumlar, nesnelere ve düşünceler karşısında takındığı tavidir. Şairin hayata ve ölüme karşı takındığı tavır, doğru bir okumayla onun dinî, ideolojik söylemlerini; imge ve imaj dünyasını anlamakta eşsiz bir yardımcı olacaktır. Çünkü ölüm mutlak bir eşitleyici olduğu kadar mutlak bir kuşatıcıdır. II. Yeni şairlerinin şiirlerinde çalışmamızda kategorize etmediğimiz ölüm tutumlarını bu başlık altında

incelemeye gayret edeceğiz.

II. Yeni şairlerinin imaj dünyasında ölüm çok farklı biçimlere bürünür. Bu imgeleri çözebilmek için modernitede bu imajları tetikleyen durumları incelemek gereklidir. Bu biçimde evrensel imgeler olan su, kuş, karanlık, alkol vs... imgelerinin anlamını çözmek mümkün olabilecektir. Bu yüzden öncelikle modernizmin ölümle birlikte var ettiği kavramları inceleme gereği duyduk.

Ölüm, hayatı ihata eden bir kavram olarak anlaşıldığında ölümün kuşatıcılığı şairlerin kullandığı imgelerde kendini ele verir. II. Yeni şairleri modernizmin sancılarını derinden hissettikleri için özellikle şehir, teknoloji, doğa ve politika ile ilgili imgelerinde ölümü sezdiren çağrışımlara yaslanmışlardır.

“Toplumların küçük kominal guruplardan büyük sanayi toplumlarına kadar yaşanan kültürel değişim dönüşüm sürecinde ve kişilerin bu süreç boyunca toplumdaki statülerinde önemli farklılaşmalar değişimler de oluşmaktadır. Bu farklılaşmada kolayca gözlenebilen boyutlardan birisi, kişinin bir nevi yalnızlığa yönelmesi, başka bir deyiş ile çok az sayıdaki insanı ilgilendiren bir durum olduğu gerçeği ile yüz yüze geliriz.” (Erden, 2009: 4).

Ölümle beraber oluşan kültürel kurumlaşma da kişinin toplumsal statüsünün kazandırdığı boyutları göz ardı edersek, çağımızda olayın sadece çok yakın birkaç kişiyi etkileyen, nerede ise görünmez algılanmaz bir kültürel kurumlaşmayı oluşturur duruma geldiğini söyleyebiliriz. Oysa henüz birer sanayi toplumu haline gelmemiş, nüfus yoğunluğu büyük boyutlara ulaşmamış guruplardaki kültürel kurumlaşmalarda törenler ve davranışla olaydan farklı boyutlarda etkilenmektedirler. Yardımlaşma, acıya ortak olma yeni sorunlara ortak çözümler arama gibi konular tüm gurubu yakından etkilemekte olduğundan ölümü daha farklı boyutlarda değerlendirme, kabullenme, acıyı paylaşma, korkuya daha rahat yenilme mümkün olmaktadır. Fakat modern dünyanın ölümden kaçışı insanın yalnızlığını kültürel süreçleri köreltmesine olanak tanımış ve körelme de şiirlerdeki ölüm telakkisini belirsizleştirip bireyselleştirmiştir.

Kültürel körelmenin yaşam bulduğu mekânlardan en önemlisi şehirlerdir. Baudillard, şehri sürekli akıp giden bir imgeler bütünü olarak tarif ediyor. Şehir, içinde insanların yaşadığı canlı bir yaşam alanı olmaktan ziyade; gökdelenlerden, reklam panolarından, metro istasyonlarından, duvar yazılarından oluşan cansız bir semboller bütünü olarak algılanmaktadır. Ölüm karşısında farklı yönelimleri olan II. Yeni şairlerinin şehir konusundaki duruşları temelde paraleldir. Hemen tüm II. Yeni şairleri

modern şehir imgesini ölü ve kötü olarak algılar. Sokak ortasında ölen C. Süreya'nın gülün tam ortasında ağlıyor olması kirlenmiş şehir imgesinden doğanın anne şefkatine kaçıdır. Aynı kaçış Sezai Karakoç'ta da açıkça görülür. Onun kaçı modern ve kirlenmiş şehri öldürüp onun yerine kutsanmış şehirler diriltmek şeklinde ortaya çıkar. Karakoç için lanetli olmayan şehirler Kudüs, Mekke, Medine, Şam, Bağdat gibi İslam coğrafyası şehirleridir. İstanbul'un batılı ve modern yüzü "vebalı"dır. Onu ancak "hurma şırıltıları" ile "bengisu" ile yıkadıktan sonra ölümsüzleştirir.

İlhan Berk'in "su" imgesini kullanım biçimi Bachelard'ın "ölü suları"na yakındır. Bachelard'ın Edgar Poe'nin şiirlerinde izini sürdüğü "ağır su imgesi ölümle ilişkilidir. " Poe'da suyun imgelemine yazgısı, başlıca hayal olan ölüm hayalinin yazgısını adım adım izler... İnsansal olan Poe'da ölümdür. Bir yaşam ölümle betimlenir... Su ölümü kendi özünde kabul eden maddesel bir unsurdur. Tıpkı öz gibi, tıpkı canı alınmış bir yaşam gibi, tıpkı bütünsel bir anı gibidir."(Bachelard,2006: 58).

"Ölüm ki gri bir su kocaman eski

Yazdıktığı geçmişlerde, şimdilerde."

(A.D, Bu Senin Sabaha Karşı Boynun: 108)

Gaston Bachelard suyun imgelemi üzerine yazdığı "Su ve Düşler" kitabında suyun metinlerde yansıtılış biçimlerinden insanın bilinçaltındaki anlamlarına kadar geniş bir yelpaze içinde suyun izini sürmekte. Bu izi Batı şiirinin temel metinlerini odağa alarak yapan yazar; su ile ilişkilendirdiği yaşam, ölüm, kadın gibi kavramların sudaki ifadelerini yakalamaya çalışmıştır. II. Yeni şiirinin Batı şiiri ile olan ilişkisi değerlendirildiğinde özellikle İlhan Berk'in ölümü ardına gizlediği kavramlardan birinin E. Alen Poe'nin "ağır su"yu olduğu söylenebilir. Turgut Uyar da maddenin durgun su üzerindeki yansımalarını ay üzerinden takip eder.

II. Yeni'nin diğer bireysel şairi olan Edip Casever'de de ağır suyun ölümle ilişkilendirilmesi ve insanı kuşatması söz konusudur. Bu yüzden ölümlen çok birlikte kullanılan imgeler: su,dalga,deniz, yağmur, martı gibi imgelerdir.

İlhan Berk, şehri analitik bir biçimde parçalarına kadar ayırıp her bir parçayı kelimeleştiren bir şairdir. Şehirde dokunduğu her nesneyi şiir yapar. Özellikle "Aşk Tahtı"nda şehre karşı olumsuz bir tavır geliştiren Berk, özellikle haliç üzerinden ölü ve durgun suyun içinde şehri seyrederek. Bu bakımdan İlhan Berk'le Karakoç'un yaklaştığı

bir nokta olarak Haliç'in ve durgun suların şehirde oluşturduğu lanetli bir ölümlülük imgesi sayılabilir. Cemal Süreya, şehri ve modernizmi ölü bir imge olarak algılamaktan ziyade onunla uzlaşmış bir portre çizer:

*“laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız
birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
bütün kara parçalarında
afrika dahil.”*

(S.S, Üvercinka: 38)

“Üvercinka”daki, şehirden dünyaya doğru gidişte aşktan ve şehirden evrensel düşünceye ve coğrafyaya açılan bir umut ve kurtuluş stratejisi geliştirilir.

Ölümün kuşatıcılığı Edip Cansever ve Turgut Uyar şiirinde modern yaşamın en önemli parametrelerinden biri olan “yalnızlık” kavramı ile kendini hissettirir. Uyar'ın ve Cansever'in yalnızlığı ne Klasik şiirdeki sevgilinin terk edişi ile ilgilidir ne de onların kendi tercihlerini yansıtır. Yalnızlık onlar için adeta “zorunlu bir keder”(Altıyaprak,2008:4) dir.

Uyar ve Cansever'de yalnızlık “insanın aynı uzamdaki varlıklara ve içinde bulunduğu mekâna aidiyet duygusunun kaybolmasıdır.” (Altıyaprak, 2008:5) İki şairde de ölümün kuşatıcılığı korkunç bir yabancılaşmaya yol açar. Kent, bahsettiğimiz yalnızlığın en kuvvetli imgelerinden biridir:

*“Kent sabahıdır, bilmemek olmaz, çıkardı
Kendisiyle bir uğultuyu çıkarırdı sokaklara
Yıkanmış o ağız kokularından, çoğalmalardan
Sen bir susun, bağırarak benim işim
Ağırım, isyanlara doğruyum, yataklardanım”*

(Büyük Saat, Dünyada:197)

Bu huzursuzluk ve yalnızlık, insanoğlunun her yeni doğan günü bir umut olarak algılamasına dahi engel olur:

*“Her sabah bir intihardır çıkışlarım, dünyada
-üstüme sinmişliğin var”*

(Büyük Saat, Dünyada: 197)

Cansever, modern kent yaşamının insanda yarattığı bunalımı ve iç çatışmaları ele almış, alışlagelen dil anlayışı ve söyleyiş tarzının dışına çıkarak gerçeküstücü şiir anlayışını tercih etmiştir. Onun şiirindeki kırılmada “insanı bir birim olarak almasının, kentleşmenin ve makineleşmenin getirdiği bunalımı yaşayan, bu nedenle de çoğunlukla yalnız, sıkıntılı, yabancılaşmış ve çaresiz olan bireyi öne çıkarmasının” öncelenmesi etkilidir. “Cansever bu durumu çevreden kopma, toplumsal gerçeklikte uzaklaşma olarak değerlendirmez. Ona göre, “bir şairin bireyin bunalımından söz etmesi, toplumdaki kopukluğunu göstermez. Aksine yaşanan toplumsal koşullar nedeniyle, birey kendi içine kapanmakta, kendine bir sığınak aramaktadır. Daha açıkçası, sairlerin giderek bireye eğilmesi, onu derinlemesine kavramaya çalışması toplumsal koşulların bir sonucudur.” (Balık, 2011: 11).

Cansever’de, çaresizliğin üst boyutlara ulaştığı yabancılaşmış insan için kaçılan hiçbir alan huzuru tesis etmeye yetmeyecektir. Başlangıçta içkiyle sıyrılmaya çalışılan trajediden ve gerçeğin ağırlığından ancak ölümle kurtulmanın mümkün olacağına dair düşünceler, ölümün de bu trajedinin bir parçası olduğunun farkına varılmasının ardından etkisini yitirerek derin bir psikolojik açmaza dönüşmüştür.

“İçmek! Simdi hep birden neyi deneyelim

Neyi

Yangınsız, cehennemsiz

Bir ölüm kalıyor sanki geriye

Oysa ölüm çok eski bir metafiziktir bay yargıç

Ve garip bir şekilde kirlenmenin

Adıdır ölüm”

(Sonrası Kalır-I: 365)

Cansever şiirinde modern bunalım ölümü arzulama boyutuna kadar ulaşır. Bu sorgulama “Ben Ruhi Bey Nasılım” şiirinin sorgulamasının ana eksenidir:

“ *Ve sordu gene
Ölümlle kaplı o kirli cümle
Siz Ruhi Bey nasılsınız?
Ben Ruhi Bey Nasılım?
Anladım, anladım
Ve şimdi biliyorum artık nereye.*”

(*Sonrası Kalır-II:90*)

Edip Cansever’in şehir imgesi İlhan Berk’in imgesi gibi başlangıçta hareketli, yaşam dolu iken Sonrası Kalır-II’de ölgün bir karakter kazanır.

Ayhan, ölümün kuşatıcılığını “ölü bütün” şeklinde ifade eder. Çevremizi kuşatan her nesne, somut gerçekliklerin tümü geçicilikleri ile ölümün kuşatıcı ruhunun gizli askerleridir. Deniz, sonsuzluk ve özgürlükle mavileşirken bir anda ölümü ifade eden bir simgeye dönüşebilir.

“*Vedha seni sevmeye başladığımız zaman öldün
Ne denebilir seni sevmeye başladığımız zaman öldün.*”

(*B.Y.S:15*)

Türkçedeki “Kör ölür badem gözlü olur.” deyimini, ölümün nesneye değer katan bir yönünün olduğunu hatırlatması bakımından önemlidir. Ölümün değersiz olanı değerli yapmak gibi asilleştirici bir yönünün olması, ölümü bir kötücüllük olarak algılamamızı da engelleyen bir niteliğe sahiptir. Yukarıdaki dizede değersiz olmasa bile ölüm ve benimsemenin kesiştiği noktayı ifade etmesi bakımından önemlidir. Ölüm o kavramı ya da kişiyi bu hayat içinde bir daha göremeyeceğimizi bize anlatır. Bu da o kişi ya da kavramın daha çok dikkate alınmasını sağlar.

Ayhan ölümün değerli kılışını kendi üzerinden ifade etmez. O ölüm karşısında direnebilecek kadar güçlü ya da “bitirim”dir. Fakat ölümü, özellikle intiharı, kadınların yenilgilerini, korunma gereksinimlerini ifade etmek üzere kullanır.

Ölümün kuşatıcılığına karşı Ayhan, siyasi, ideolojik ve retorik duruşuyla var olmaya çalışan bir şairdir.

Ağıt türü, sadece II. Yeni şiiri için değil Türk şiiri için bir ölümsüzlük abidesidir. Halk edebiyatında şiirin konusuna göre isimlendirilen bir tür olan ağıt

kaynağını sagudan alır. Yeryüzünde hayat ve ölüm olduğu sürece ve de şiir yazıldığı sürece varlığını yitirmeyecek bir türdür. II. Yeni şairleri birbirlerinin ölümleri ve kendi ölümleri hakkında şiirler yazmışlardır. Karakoç ölürken annesinin gelmesini, kimsenin üzülmemesini ve çocukların çember çevirmesini isterken, Süreya “gömmeden biraz gezdirin beni” der. Turgut Uyar da “Cemal’e Ağıt, Edip’e Ağıt, Naci’ye Ağıt, Tomris’e Ağıt, Kendime Ağıt ve Ağıtlar Toplamı şiirleri ile bu geleneğe uyum sağlar:

*“Ben sorarım bir gün, nasıldır bir Müslüman’ın gömülmesi
Toprak kazılıp yani dünya çözülp
Ölüme ancak bir yağmur kadar üzülüp gömülmesi
Ki her Müslüman öldüğünde yağmur yağar.”*
(Büyük Saat, Edip’e Ağıt:313)

Uyar’ın II. Yeni içinde hem söylem hem de şiir tarzı olarak en iyi anlaştığı şair olan Edip Cansever’in ölümü için yazdığı şiirde su imgesi yine bir saflaştırıcı ve arındırıcı olarak kullanılmıştır. Gökyüzünden gelmesi yağmurun saflık ve yücelikle ilişkilendirilmesini sağlar. Ve günahkâr ölen insanların temizlenmesi için bir fırsat olarak telakki edilir. Uyar kendi ölümü için ise:

*“ Ölümüm bir kandil olacak
Akşamlar, akşamlar, akşamlar olacak
Sevmenin en güzel yaşlılığı, ölümün
Yaşaman gibi sakin, sessiz, kendiliğinden...”*
(Büyük Saat, Kendime Ağıt:317)

Dizelerini yazan şair, bireysel manada çok iddialı bir yaşamdan ve ölümden yana olmadığını her fırsatta ifade eder. Nitekim cenaze merasimi de belirttiği üzere olmuştur.

Edip Cansever’in Ruhi Bey olarak var ettiği tip her tarafı ölümle çevrelenmiş modern insanın yalnızlığını ölümle eşleştirerek anlatır. Ruhi Bey belki de Türk şiirinin “yabancı”ıdır. Yaşamı ölümle ölçerek anlamlandırır. Alkol, yalnızlık, otel odaları ile çevrelenmiş bohem bir dünya içindedir. Çevresindeki imgelerin her biri ölümü anımsatır ya da ölümün ta kendisidir. Zira çevresinde onu kuşatan nesnelere ve

kişilerin hepsi hislerini yitirmiş, karanlık ve ağır imgelerdir.

Ruhi Bey, metafiziği ve mucizelere olan inancını yitirmiş modern bir insanı anlatır. Metafiziği yitirmiş insanoğlu için her şey maddenin katı gerçekliğine sindiği için ruhtan oluşmuş “Ruhi” Bey büyük bir şaşkınlığın ve çelişkinin ürünü olarak karşımıza çıkar:

*“ Niye ölmeli öyleyse
Yaşamak mutlu bir devinimse
Ölüsünü bekliyor Ruhi Bey
Bir yanda Ruhi Bey, Bir yanda ölü
Ve görmemek ister gibi Ölüyü
Oturmuş bir iskemleye*

*“Ben ki bir ölüyü beklemekle geçirdim geceyi
Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini
....”*

(Sonrası Kalır-II: D.Ö.R.B:98)

Ruhi Bey’in başında beklediği kendi cesedidir. O ölümsüz telakki ettiğimiz ruhla, ölümlü ve soğuk olan cesedin hesaplaşmasını yaşar. Temel çelişkisi ve huzursuzluğu budur:

*“ Ve bütün eklem yerlerinde koskocaman bir ölü
Ruhi Bey’in ölüsü... ”*

(Sonrası Kalır-II: D.Ö.R.B:98)

Korkunç derecede bir somutlukla kuşatılarak yitmiş olan “Ruh”un kendi cesedi karşısındaki şaşkınlığı şiirin felsefik omurgasını oluşturur:

*“Ve o gün ilk defa ölüsünü gördü Ruhi Bey
Soğumuş gövdesini gördü
Donuk gözlerini durmuş kalbini
Gördü neye benzerse bir ölü.
...
Yarın gazeteler çıkacak ilanlarım
Ruhi Bey öldü*

*Bu ölüm töreninde mutlaka olacağım
 Bir daha görmek için ölümü
 Çelenkler yığılacak avluya
 Ki benim sayısız ölülerime
 Yıldızlı yapraklarını kıpırdatarak bakacaklar sevgiyle.”*

(Sonrası Kalır-II: D.Ö.R.B:101)

Birbirine bağlı hikâyecikler biçiminde oluşturulan ve başkişi Olarak Ruhi Bey'in kullanıldığı şiirler, bir tragedya biçimini alır. Koronun ve Ruhi Bey'in karşılıklı konuşmalarına dönüşür. Koro kolektif insan bilincini beden üzerinden ifade ederken Ruhi Bey ruhu ve ruhun ölümsüzlüğünü açıklamaya çalışır. Bu şiirde ruh-beden hesaplaşması son bulmuş gibidir:

*“ Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey
 Ölümü gömdüm geliyorum
 ...
 Bütün ölülerimi gömdüm geliyorum.
 ...
 KORO
 Her insan biraz ölüdür
 Biz de biraz ölüyüz.”*

(Sonrası Kalır-II: D.Ö.R.B:104)

Bir hesaplaşma sonucunda beden ölümünü kabullenen ruh “ölüm nedir?” sorusuna cevabı uzlaşıda bulur:

*“RUHİ BEY
 Ölüler ki bir gün gömülür
 İçimizdeki ölüler, dışımızdaki ölüler
 İnsan yaşıyorken özgürdür
 İnsan
 Yaşıyorken
 Özgürdür.”*

(Sonrası Kalır-II: D.Ö.R.B:106)

Ölümün en büyük kuşatıcılığı eşyaya sinmiş oluşu ile ilgilidir. Öncelikle eşyaya ve nesneye sinmiş olan ölüm, kelimeler vasıtasıyla insanın ve dünyanın etrafını kuşatır. Şair kelimelerin bu kuşatmasının baskısını en derinden yaşayan kişi olarak Ölüme kendi silahıyla karşılık vermeye çalışır. Çünkü dil her şeyi kapsayan bir yapı ile boğucu bir kuşatıcılığa sahiptir.

SONUÇ

Ölüm düşüncesi insanoğlunun en büyük ontolojik problemidir. Herkesin bu tecrübeyi yaşayacağını bilmesi; fakat bu tecrübeyi kimsenin bir diğer insana aktaramayacak olması ölüm düşüncesinin ilgi çekiciliğini arttırmaktadır. Bu konuda görüş bildirenlerden bazıları hayatı; kaçınılmaz son olan ölümü bekleyiş süreci olarak algılar. Ve bu bekleyiş sürecinin hayatın değerini belirlemek için geçirilmesi gerektiğine inanırlar. Bir başka görüş ise metafizik yönelimli ölüm düşüncesidir. Ölümden sonra farklı biçimlerde de olsa yeni bir yaşamın olduğu düşüncesi, bu dünyaya karşı geliştirilen tavrın değişmesine sebep olur. Bu düşüncenin romantik kanadı ölüm ötesini idealleştirirken bu dünyanın daha az önemsenmesini mantıklı bulur. Bu görüşler dışında her kültürde dini ve bireysel bakış açılarına göre ölümü farklı algılama biçimleri oluşmuştur. Bu algılama biçimlerini takip etmek için bu kültürler içinde ortaya konulan edebi eserleri incelemek gerekir. Edebi eserlerde hem toplumun hayat ve ölüm karşısındaki duruşu hem de eseri oluşturan şairin hayat ve ölüm karşısındaki tutumları takip edilebilir.

İnsan için ölümlülüğü yaratan şey, bir beden sahibi olmaktır. İnsanoğlu beden sahibi olduğu için onu var etme kaygısı ile yemek yemek, acıdan kaçmak ve hazza ulaşmak gibi birçok strateji geliştirir. Dolayısıyla insan beden ve bedene ait kavramlara yaklaştıkça ölüyor olmak insana daha büyük bir acı verecektir. İnsanın dünya ile maddi bağlarının artması ve gönlünü bu nesnelere bağlaması bir nevi onu hayata daha sıkı bağlamaya yarayacaktır. Bu bağlamda kadınlar, çocuklar, para vs... kavramlar yaşamın değerini sanal bir biçimde arttıracaktır. II. Yeni şairleri için para, mal, mülk yerine özellikle kadın ve doğa ve ideoloji geçer. İnsanoğlu beden kavramının tam zıddı istikametinde gelişen ruh ve metafizik alanına yöneldikçe de dünyadaki ölüm ve ölümlülük kavramının mecazi bir ölüm olduğu düşüncesi ile dünya ile bağlarını zayıflatır. Bu dervişane bir tavır olarak düşünülebilir. Karakoç'un Diriliş ufku bu düzlemde ilerler.

II. Yeni şiirinin genel gelişimi içerisinde ölümün kullanımı; insanoğlunun ölüm karşısındaki genel tutumu ile paralellik arz eder. Şairlerin ilk şiirlerinde ölüm genellikle somut bir algı üzerine kurulmuştur. Yine ilk şiirlerde yaşama sevinci, ideolojik söylem, aşk ve kahramanlık geniş yer kaplarken şairlerin son dönemlerindeki şiirlerinde ölüm söyleminin daha fazla yer kapladığı görülebilir.

II. Yeni'nin sosyalizm tabanlı şairlerinde ölümsüzlük istenci öteden gelen veya öteye ulaşan sonsuz bir ses olmaktan ziyade; dünyaya, maddeye ve dünyanın güzelliklerine sarılmak gibi bir boyut taşır. Bu yüzden bu yöndeki şairlerin metafizik derinliği sınırlıdır. İlhan Berk bu derinliği doğanın ruhuna ulaşmak ve yeni bir dünya yaratmak girişimi ile yaratmak ister; fakat bu girişimde karşısına anlamın ölümü gibi bir problem çıkar.

Edebi eser döneminin zihniyetinden bağımsız düşünülemez. Bir dönemin şairlerinin hayat karşısındaki tutumu, başka bir deyişle ölüm karşısındaki tutumu, hem dönemin zihniyeti açısından hem de şairin bireysel tutumlarını belirlemek adına önemli bir bakış açısı oluşturur. Şiirlerdeki ölüm düşüncesinin sosyal, ideolojik, estetik alanlarla ilişkilerini kurabilmek eser karşısında önemli bir açıklama noktası belirlememize olanak tanıyacaktı.

Alp Ertunga saguesundan, “her dem yeni dirlikte/bizden kim usanası” diyen Yunus Emre'ye Kanuni Mersiyesinden Âdem Kasidesine kadar Türk şiirinde ölüm düşüncesi üzerinden yapılacak bir okuma, dönemlerin sosyal şartlarını, toplumların metafizik boyutlarını göstermesi açısından oldukça derin veriler elde etmemize olanak sağlayacak bir bakış açısıdır. Şiirin ihtiyaç duyduğu metafizik gerilimin bir ucunun her zaman ölüme ya da ötesine dayanması ölüm düşüncesinin şiirdeki yerini algılamamız için bize bir ipucu verir niteliktedir.

II. Yeni, şiiri Garip'le değişen Türk Şiirinin çehresinin değişiminde yeni bir arayıştır. Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ece Ayhan'ın öncülüğünü yaptığı bu akım içinde ideolojik duruşları bakımından çok farklı uçlarda yer alan şairleri barındırması ve kendilerine yönelen şiddetli eleştirilere rağmen Türk şiirine yeni bir soluk getirmiştir. Ece Ayhan bu akımın içinde bir şair olarak bile akımın en muhalifidir.

Çalışmamızı bitirdiğimizde şunun farkında vardık ki ölüm karşısında II. Yeni şairlerinin onlarca farklı tutum geliştirmelerine rağmen; temelde ölüm düşüncesinin iki temel mecra içinde akmaktadır. Bu iki temel yönelimi belirleyen ölçüt kültür gelenek ve tarih anlayışı ile beslenen dine ve tanrıya bakıştır. Zira insanoğlunun yaşama ve ölüme karşı tavırlarını belirleyen en kuvvetli odakların başında din ve Tanrı düşüncesi gelir. Dinler yaşamı düzenleyen bir düzen olduğu kadar öte dünyada ve metafizik boyut yaratma iddiasını da içlerinde barındırırlar. Bu bakımdan ölüm, ideoloji, intihar, kadın estetik gibi; çalışmamızın odaklandığı kavramların hepsi, tanrı düşüncesi ile uzaktan ya

da yakından ilişki kurmaktadır. Bu ilişki üzerinden II. Yeni şiirinde oluşan iki algının birincisi Sezai Karakoç'un temsil ettiği dini-mistik ölüm ve ölümsüzlük algısıdır. İncelediğimiz beş şairin dördünün karşısında bu kanadı tek başına var eden Karakoç'un bu yükü kaldırmak için metafizik bir marjinalleşme yoluna gittiği söylenebilir. Çünkü o Haydar Ergülen'in deyimi ile "inancının çılgını"dır. Öte yandan kat'i bir imanla harmanlanmış ölüm düşüncesi karşısında daha seküler bir alana konumlanan ölümlülük ve ölümsüzlük stratejileri belirlenir. Bu stratejiler Ece Ayhan, C. Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever'de farklı yüzleri ile ortaya çıkar. Bu cephe, ölüm düşüncesi bakımından metafiziği önceleyen Karakoç şiiri karşısında bir cephe oluşturur. Bahsettiğimiz cephe elbette ki bir ötekileştirme ya da rakip olarak algılama değildir. Ama ismini zikrettiğimiz şairlerle Karakoç şiiri arasında ölümü anlamlandırmak açısından ciddi farklılıkların olduğu aşikârdır. Bir tarafta ilahi nizama sıkı sıkıya bağlı gelişen bir ölüm düşüncesi; ölüm karşısındaki tutumların dince belirlenmiş algılar dışında çıkmasını ve çeşitlenmesini engellerken öte yandan tanrı düşüncesi ve dini kurallardan daha bağımsız bir biçimde oluşturduğunu savunan; melankoli, hüznün, yalnızlık gibi kavramlarla çeşitlenen bir ölüm düşüncesi karşımıza çıkar. Karakoç'ta kat'i bir iman çizgisi üzerinden sapmayan ölüm düşüncesi, iman çizgisinin üstünden gittikçe onu derinleştirir. Öte yandan tabanı çok geniş bir alan üzerinde yayılan seküler ölüm düşüncesi sığ bir alan üzerinde genişler. Genişlerken özellikle İlhan Berk'le nesnelere kavramlara kadar nüfuz eder. Her nesnede ölümlülüğün zehirli dumanını hisseden ve onu kalıcılaştırmaya, ölümsüzleştirmeye çalışan bir algı Türk şiirinde nesneye yeni bir bakış açısı geliştirmiştir diyebiliriz. Fakat ifade ettiğimiz gibi, kelimeler ve dünyevi duygular üzerinden gelişen algı Karakoç'un şiiri karşısında sığ ve karamsardır.

Ece Ayhan'ın "sivil şiir" "sıkı şiir" olarak adlandırdığı ideal şiir anlayışı içerisinde; metafizik boyutu, ölüm ötesi yaşamı çok da önemsemeyen bir tarz görülür. İktidar ve otorite karşısında geliştirdiği muhalif tavrı; ölüm karşısında yaşama tutunmaya çalışan bir şair olarak değil yaşamı savunan ve ölümlü savaşı bir anlayış geliştirmesine neden olmuştur. Bu savunma sırasında "ölüm" ile "kutsallık" arasında bağ kurarken, ölümlü ilgili bütün kutsal değerlerin de karşısında yer almıştır. Hatta karşısında olmakla yetinmemiş, kutsala ölüm üzerinden saldırmıştır.

Cemal Süreya ise estetiği odağa alarak geliştirdiği bireysel şiir macerasında ölüm karşısında tutum belirlerken daha naif; fakat yaşama tutkuyla sarılan bir tavır

geliştirir. Nesnelere yerine duyumlara ve çağrışımlara sarılan Süreya varlığına ve bilincine tehdit olarak algıladığı ölüm karşısında ağaçlara, kadına ve estetiğe tutunur.

Ayhan'ın ideolojik anlamdaki muhalifliği kendi otobiyografisinin etkisi ile sıra dışı bir yaşam algılamasına olanak tanımıştır. Bu olanak içerisinde ölümü bir haksızlık olarak görmüş ve ölümü kötücüllükle eşleştirmiştir. Her ne kadar ideolojik manada yakın görüşlere sahip olsa da Cemal Süreya ölümü algılamakta Ece Ayhan kadar sert bir tavır sergilemez. Onun estetik kaygısı otobiyografisine galip gelmiştir. Biyografisinde siyasi tutumu, dini algılama biçimi üzerinden çok sıkıntı çektiği vaki ise de şiirinin merkezine bu durumları oturtmaz. Ölüm karşısındaki tavrı da bu bağlamda kendi biyografisini aşmış evrensel bir boyuta açılmıştır.

Sezai Karakoç, şiirinin merkezine “Diriliş” düşüncesini koymuş bir şairdir. Dolayısı ile yaşam ve ölüm hakkındaki tüm mülahazaları -“Dirilişi” bir ideoloji olarak algılasak- ideolojiktir. Karakoç'un bir siyasi parti lideri de olduğu düşünülürse onun şiirinin reel politikte ne kadar iç içe olduğu anlaşılabilir. Fakat şiirlerinde diriliş düşüncesini bina ederken reel politikten çok fazla bahsedilmez. Karakoç şiiri İslam inancının yansıması olarak vücuda geldiği için reel-politikten çok daha üst bir perdeden konuşur.

Kadın ve ölüm arasındaki ilişkiyi belirlerken kadını ölümden sakıyan, onun adına onun var ettiği değerleri ölüme karşı savunan bir anlayış geliştiren Ayhan, bunu erkek ve siyasi otorite ilişkilendirmesi ile ideolojik düzleme de taşır.

Ölüm fikrini tanrısız bir varoluşçuluk üzerine bina eden Ayhan, insan odaklı bir düşünce anlayışı içinde yaşamı değerli bulmuştur. Yaşam; arzuları, tutkuları ve acıları ile değerlidir. Ve hislerimiz bu değerlerin temelini oluşturmaktadır. Ölümü, hissetme yetisinin son buluşu olarak düşünen ve aksettiren şair bu durum karşısında çeşitli tutumlar geliştirir. Bu tutumlar üzerinden yaşama bağlanır ya da yaşamdan kopar. Ece Ayhan ölüm karşısında; cinsellik, muhalif olma, kutsala saldırı, inkâr gibi tutumlarla direnir.

Retorik anlamda da romantik şairlerin otobiyografilerini ölümsüzleştirme girişimi ile metnin içinde yazarın yaşaması edimi tüm şairlerin şiir yazmasında temel itki olduğu için II. Yeni şairlerinin tününde görülür. II. Yeni şairleri şiirlerinin içine kendi otobiyografilerini gömer. Dışarıda bıraktıkları parçaları takip edildiğinde kendini stilize etmeye çalışan narsist- romantik şaire ulaşılabilir.

Özellikle İlhan Berk'in anlamı öldürme çabası, metinsel düzlemde yaratmaya

çalıştığı evren, Wittgenstein'den Jacobson'a kadar geniş bir dil anlayışını takip etmesi ve yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi şiirlerinde belirsizleştirmesi retorik manada oldukça dikkate değerdir. Berk'in yaşamını ifade ederken doğum ve ölüm tarihi arasına sıkıştırılmış bir süreçten ziyade retorik macerası üzerinden Eşik'ten Akşama Doğru'ya kadar metinsel bir süreç olarak anlamlandırmak daha doğru olacaktır. Retorik manada yazmayı cehennem olarak algılayan bir yazar söz konusu olduğunda retorik manada da ölüm ve dirim tersine dönecek ve anlaşılması oldukça güç bir hal alacaktır. Onun geleneği anlamı ve yazıyı öldürme çabası da şiirleri üzerinden değerlendirilmeli ve çokanlamlılık ekseninde algılanmalıdır.

Edip Cansever ve Turgut Uyar, modern yaşam içinde şehrin bunalımını derinden hisseden kişilerin şehirli bir ölümü nasıl yansıttıkları konusunda şiirlerinde ipuçları vermektedirler. II. Dünya Savaşı, Demokrat Parti iktidarı ve hızlı toplumsal ve sosyal değişimin odağındaki insanın arayışları ve huzursuzlukları bu iki şairin ölüme bakışlarının omurgasını oluşturur.

II. Yeni şairlerinin sıkı dostlar olmaları özellikle C. Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever'in şiirlerinde birbirlerini anmalarına vesile olmuştur. Bu anılmalar ağıtlar üzerinden ortaya çıkar. Uyar'ın "Cemal'e Ağıt, Edip'e Ağıt, Kendime Ağıt" şiirleri Süreya'nın "Mezartaşı Çiçekleri" ve Karakoç'un Şairler İçin Dörtlükler'i akım içinde anabileceğimiz şairlerin birbirleri ve ölümleri hakkında bilgi edinmemize olanak tanımıştır.

II. Yeni şairlerinden Ece Ayhan 2002'de Cemal Süreya 1990'da, İlhan Berk 2008'de; Edip Cansever 1986'da Turgut Uyar 1985'te vefat etmiştir. Sezai Karakoç ise hayattadır. II. Yeni şiiri, yazıldığı dönemi aşabilecek şiir gücüne ulaştığı için kendinden sonraki şairleri ve şiiri ciddi biçimde etkilemiştir. Ve günümüz şiirinde etkileri ile yaşamaya devam etmektedir.

BİBLİYOGRAFYA

- AKGÜN, Ali (2002) *İlhan Berk Şiirlerinde Nesne Sorunu*, Yayınlanmamış YL. Tezi, Bilkent Ün. Sos. Bil. Enst.
- AKTAŞ, Şerif (2002), *Edebiyatta Dil ve Üslup Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara.
- AKTULUM, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara.
- AKYÜZ, Kenan (1990), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ALPER, Yusuf (2008) *Psikodinamik Açından Cemal Süreya ve Şiiri*, Özgür Yay., İstanbul.
- ALTIYAPRAK, Yakup (2008) *II. Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*, Ebabil Yay., Ankara.
- ANDI, Fatih (2010) Afrika Bağımsızlık Savaşının II. Yeni Şiirine Yansımaları ve Sezai Karakoç, “Sezai Karakoç” TC Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ARGUNŞAH, Hülya (2009) “Milli Edebiyat”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.
- ARKUN, Nezahat (1978) *İntiharın Psikodinamikleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak Yay. İstanbul.
- ARSLAN, Fatih (1998), “Aytmatov Estetiğinin Geçmişe Dönük Ütopik/ Postromantik Yönü” *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni, Bildirileri (8-10 Aralık 1998 - Ankara)*, s.45-50.
- ARSLAN, Fatih (2007) Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Trajik Durum” *Bilig* S.43 s.221-224) (Yayın Değerlendirme).
- ARSLAN Fatih (2008) Sisypus Dağının Melankolik Arafı: Akif Paşa ve Ekrem Şiirlerinde Çocuk/Ölüm Algısı, Uluslararası Türk Halkları Çocuk Edebiyatı Kongresi, Azerbaycan.
- AYAN Hüseyin (1990) “*Nesimî Divanı*” Akçağ Yay., Ankara.
- AYHAN, Ece (1997), “Esas Duruş, Mülkün Temelidir”, *Ludingirra*.
- AYHAN, Ece (1970) “Yoksulluğun Harçlığından Denkleştirilmiş Duhuliyedir En İyisi” *Yeni Dergi* S. 73.
- AYHAN, Ece (1993) “Fahir Aksoy’la Daldan Dala”, *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul.
- AYTAÇ, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul.

- BACHELARD, Gaston (2006), *Su ve Düşler*, (Çev: Olcay Kunay) YKY, İstanbul.
- BACHELARD, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası* (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.
- BALIK, Macit (2011) Edip Cansever'in Tragedyalarında Yalnızlık ve Yabancılaşma, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Cilt: 4 Sayı: 18 Volume: 4 Issue: 18 Yaz 2011 Summer 2011.
- BARDAKÇI, Mehmet Necmeddin, (2006) "Azîz Mahmud Hüdâyî'nin Tasavvufî Düşüncesinde Ölüm ve Ölüm Sonrası Hayat", Uluslararası Aziz Mahmud Hüdayi Sempozyumu (23-25 Mayıs 2005) Bildiriler, İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmalar Merkezi Yayınları, 2006, c. I, ss. 245-260.
- BARTHES Roland (2006) *Yazının Sıfır Derecesi*, Metis Yay., İstanbul.
- BARTHES, Roland (1979), *Göstergebilimin İlkeleri* (Çev. Berke Vardar-Mehmet Rifat), K.B.Y., Ankara.
- BARTHES, Roland (1993), *Gösterge Bilimsel Serüven* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Y.KY., İstanbul.
- BARTHES, Roland, (1999) *Yazı ve Yorum*, (Çev: Tahsin Yücel) Metis Yay., İstanbul.
- BAŞ, Minüre Kevser (2011) *Sezai Karakoç Şiirinde Metafizik Vurgu*, İnsan Yay, İstanbul.
- BATAÏLLE, Georges (1993), *Edebiyat ve Kötülük* (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Onur Yay., İstanbul.
- BAUDÏLLARD, Jean (2001), *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Boğaziçi Üniv. Yay., İstanbul.
- BAUMANN, Zygmund (2000), *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri* (Çev: Nurgül Demirdöven), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- BEYATLI, Yahya Kemal (2003) *Kendi Gökkubbemiz*, YKY, İstanbul.
- BEZİRCİ Asım (2005) *II. Yeni Olayı* Evrensel Basın Yay., İstanbul.
- BLOOM, Harold (2008), *Etkilenme Endişesi*, Metis Yay., İstanbul.
- BOYM, Svetlana (2010), *Tırnak İçinde Ölüm*, Metis Yay., İstanbul.
- CAN, Şefik (1997) *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılâp Kitabevi, Ankara.
- CANETTİ, Elias (2007) *Ölüm Üzerine*, Payel Yay., İstanbul.
- ÇONOĞLU, Salim (2007) *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Ölüm*, Akçağ Yay, Ankara.

- CEBECİ, Oğuz (2008) *Komik Edebi Türler*, İthaki Yay., İstanbul.
- DE MANN, Paul (2008) *Körlük ve İçgörü*, Metis Yay., İstanbul.
- DİNDAR, Cemal (2010), “Yas İçinde Göçebenin Türküsü, C. Süreyanın Şiire Dâhil Hayatı ve Şiiri Üzerine Bir İnceleme” (www.icgoru.com).
- DOĞAN, Mehmet, H (2008) *II. Yeni Şiir*, İkaros Yay., İstanbul.
- EAGLETON, Terry (1995) *Estetiğin İdeolojisi*, Doruk Yay., İstanbul.
- ERDEN, Attila (1998) Batı Anadolu’da Ölüm Kültürü Üzerine Derlemeler, Hacı Bektaş-ı Veli Dergisi s.6-114, Ankara.
- EROL, Kemal (2010) *Modern Türk Şiirinde Aşk, Ölüm ve İntihar*, Akçağ Yay., İstanbul.
- FEDAİ, Özlem (2009) Garip ve II. Yeni Şiirinde bir Kaynak Olarak Humor ve İroni, Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 /1- I Winter 2009.
- FIRAT, Caner (2006) *Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniv. Ankara.
- FUAT, Mehmet (2000) *II. Yeni Tartışması*, Adam Yay., İstanbul.
- GASSET, Ortega (1995) *İnsan ve Herkes*, Metis Yay, İstanbul.
- GASSET, Ortega (1998) tarihsel Bunalım ve İnsan Metis Yay., İstanbul.
- GİRARD, Rene (2007) *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yay., İstanbul
- GÖKA, Erol (2010) *Ölme*, Timaş Yay., İstanbul.
- GÜLER, A. Faruk (2004) “Cemal Süreya Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi” Yayınlanmamış YL. Tezi, Fırat Üniv. Sos. Bil. Enst. Elazığ.
- GÜNEY, Durmuş (2010) Diriliş Akımı ve Düşünce Sistemi, *Sezai Karakoç*, TC Kültür Bakanlığı Yay.,Anma ve Armağan Kitapları Dizisi, Ankara.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2005) *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HÖKELEKLİ, Hayati (2008) *Ölüm Ölüm Ötesi Psikolojisi ve Din*, Dem Yay.,İstanbul.
- İLHAN, Attila (2004) *II. Yeni Savaşı*, İş Bankası Yay., İstanbul.
- İLHAN, Nilüfer (2009) “ Cemal Süreya Şiirlerinde Ölüm Teması, Turkish Studies,International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/2 Spring 2011, p. 473-484.
- İLLİCH, İvan (2008) Ölümüne Karşı Ölüm, Cogito (Ölüm ve Tragedya) S.58.

- JACOBSON, Roman (1973) *New Russian Poetry* (Yeni Rus Şiiri), Oxford Univ Press, London.
- JUNG, Karl Gustav (2009) *Dört Arketip*, (Çev.Z.Aksu Yılmaz) Metis Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1991), *Nesillerin Ruhü*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KARACA Alaattin (2010) *II. Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara.
- KARAKOÇ, Sezai (1960) “II. Yeni Şiiri: Yeni Gerçekçi Şiir” Diriliş, İstanbul.
- KARAKOÇ, Sezai (1982) “Şair” Edebiyat Yazıları-I, Diriliş Yay, İstanbul.
- KARAKOÇ, Sezai (1998) “ Cemal Süreya’nın Çıkışı” Pazar Postası 6 Temmuz, S.27, s.7.
- KAVAZ, İbrahim (2002) *Belgelerle Akif Paşa*, Üniversite Kitabevi, Elazığ.
- KIERKEGAARD, Sören (2003), *Kayı Kavramı* (Çev. Türker Armaner), Kültür Yay., İstanbul.
- KIERKEGAARD, Sören (2009) *İroni Kavramı* (Çev: Sıla Okur) İmge Yay. İstanbul.
- KOÇ, Turan (2005) *Ölümsüzlük Düşüncesi*, İz Yay., İstanbul.
- KOLCU, A. İhsan (2010-I) *Cemal Süreya’nın Poetikası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.
- KOLCU, A. İhsan (2010-II) *Sezai Karakoç’un Poetikası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.
- KOLCU, A. İhsan (2010-III) *Turgut Uyar’ın Poetikası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.
- KOLCU, A. İhsan (2010-IV) *Edip Cansever’in Poetikası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.
- KOLUKISA, Can (1973) “Ece Ayhan’la Ropörtaj” Milliyet Sanat Dergisi.
- KORKMAZ, Ramazan (2002) *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2009) *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.
- KUL, Erdoğan (2007) “Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma” (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara Üniv. Sos.Bil. Enst.,Ankara.
- KURT, Ayhan (1999), *Ötesini Söylemiyorum*, Ludingirra, S.9.
- Kur’an-ı Kerim ve Meali, (<http://www.kuran.gen.tr/>).
- Kutsal Kitap (İncil, Tevrat ve Zebur) (<http://www.kutsalkitap.org/>).
- LEAR, Jonathan (2004) *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı* (Çev: Banu Büyükkal) Metis Yay., İstanbul.
- LUCIEN Lévy- Bruhl (2006) *İlkel Topluluklarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, Ölülerin Varlığı, (Çev: Oğuz Adanır) Doğu Batı Yay., Ankara.
- MALPASS, Jeff- Solomon, Robert,C., (2006) *Ölüm ve Felsefe*, (Çev: Nur Küçük) İthaki Yay., İstanbul.

- ÖKTEN, H, Kaan (2010) *Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- ÖKTEN, Kağan (2009) “Varlık Zaman Sinopsisi”, *Cogito*, S.58.
- ÖNERTOY, Olcay, “Cahit Sıtkı'nın Şiir Anlayışı” (http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18_cilt/13.pdf).
- ÖRGEN, Ertan (2008) “1940 Sonrası Türk Şiirinde Ölüm Düşüncesi” *TÜBAR XXIV-/Güz s.160-175*.
- ÖZCAN, Tarık (2003)“Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulaması”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.13, 1, 115-136*.
- ÖZCAN, Tarık (2007) *Tevfik Fikret Şiirlerinde Trajik Durum*, Manas Yay., Elazığ.
- ÖZCAN, Tarık(2009) *Aykırı ve Şair İlhan Berk*, Popüler Yay., İstanbul.
- PAÇACI, Mehmet (2001) *Kutsal Kitaplarda Ölüm Ötesi*, Ankara Okulu Yay., Ankara.
- ROTRY, Richard (1995) *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (Çev: Mehmet Küçük) İstanbul.
- SAVRAN, Ömer (2009) “Klasik Şiirimizde Ölüm Teması ve Ölümle İlgili Bazı Adetler” *Sos. Bil. Arş. Dergisi*, s.170-188.
- SCHOPENAUER, Arthur (2008) *Hayatın Anlamı* (Çev: A. Aydoğan) 2B Yay.,İstanbul.
- STORR, Anthony (2006) *Jung'dan Seçme Yazılar*, (Çev: Levent Özşar) Dost Kitabevi, Ankara.
- SÜREYA, Cemal (2000) Şiiri Anayasaya Aykırıdır, “Toplu Yazılar.” YKY, s.281-283, İstanbul.
- SÜREYA, Cemal (2000) “Folklor Şiire Düşman” Toplu Yazılar s.192-194, YKY, İstanbul.
- TANPINAR, A. Hamdi (1993) *19. yy Türk Edebiyatı Tarihi* Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- TEZKAÇAR, Behice (2008) “Trajik Ölümüne Şarkılı İnkâr” *Cogito (Tragedya)* S.54.
- TUĞLACI, Pars (1971) *Okyanus Türkçe Sözlük*, c.2 İstanbul.
- TÜRKYILMAZ, Ümran (2003) Albert Camus'un “Caligula”sında Yaşam-Ölüm Diyalektiği, *A.Ü DTCF Dergisi* S.43 s.109-118.
- YALOM, Irwin (2008) *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- YAZAR, İlyas (2009) Kadı Burhaneddin Şiirlerinde Ölüm Temi ve Ecel Kavramına

Biçimsel yaklaşım, *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/6 Fall*.

YENİTERZİ, Emine (1999) “Divan Şiiri’nde Ölüme Dair Bazı Hususlar” S.Ü Sos. Bil. Dergisi IV s. 87-103.

YILDIRIM, Fariz (2007) Turgut Uyar Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat üniv. Sos. Bil. Enst. Elazığ.

II. Yeni Kitapları

AYHAN, Ece (1997), *Başıbozuk Günceler*, YKY, İstanbul.

AYHAN, Ece (1993a), *Başıbozuk Günceler*, YKY, İstanbul.

AYHAN, Ece (1993b), *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul.

AYHAN, Ece (1995), *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul.

AYHAN, Ece (1996), *Dipyazılar*, YKY, İstanbul.

AYHAN, Ece (1998), *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul.

AYHAN, Ece (2006), *Mor Ötesi Requiem*, YKY, İstanbul.

BERK, İlhan (2002) *Poetika*, YKY, İstanbul.

BERK, İlhan (2005) *Akşama Doğru* YKY, İstanbul.

BERK, İlhan (2005) *Aşk Tahtı* YKY, İstanbul.

BERK, İlhan (2005) *Eşik*, YKY, İstanbul.

BERK, İlhan (2005) *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul.

CANSEVER, Edip (2010) *Sonrası Kalır-I* YKY, İstanbul.

CANSEVER, Edip (2010) *Sonrası Kalır-II* YKY, İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai (1982) *Edebiyat Yazıları-I*, Diriliş Yay, İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai(2007) *Sütun*, Diriliş Yay., İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai(2007) *İslam'ın Dirilişi*, Diriliş Yay., İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai(2007) *Çıkış Yolu*, Diriliş Yay., İstanbul.

KARAKOÇ, Sezai(2007) *Fizik Ötesi Açısından Ufuklar*, Diriliş Yay., İstanbul.

SÜREYA, Cemal (1995), *Sevda Sözleri*, (5. Baskı) Can Yay, İstanbul.

SÜREYA, Cemal (2005), *999. Gün*, YKY, İstanbul.

SÜREYA, Cemal (2006), *Günübirlikler*, YKY, İstanbul.

SÜREYA, Cemal (2008), *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul.

SÜREYA, Cemal (2010), *99 Yüz*, YKY, İstanbul.

UYAR, Turgut (2009) *Korkulu Uсталık* (Şiir Üzerine Yazılar) Haz. Alaattin Karaca, YKY, İstanbul.

UYAR, Turgut (2010) *Büyük Saat*, YKY, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Elazığ'da dünyaya geldim. İlk ve orta öğrenimimi Elazığ'da tamamladım. 1999 yılında Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne yerleştim. 2003 yılında Samsun'da özel bir eğitim kurumunda Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak görev yaptım. Aynı yıl kazandığım tezsiz yüksek lisans programına bir yıl gecikme ile devam ederek 2005 yılında bu programdan mezun oldum. 2004-2007 yılları arasında Elazığ'da özel bir eğitim kurumunda öğretmen olarak çalıştım. 2007-2009 yılları arasında Ordu Ünye'de kurduğum bir işletmede yönetici olarak 2 yıl çalıştım. 2009 yılından Kilis 7 Aralık Üniversitesi'nde Türk Dili Okutmanı olarak çalışmaktayım. Bekârim. Yabancı dilim İngilizcedir.