

ŞİİRİN EYLEYENLERİ: GÜÇSÜZLÜK VE YENİLGİ

Hayrettin Orhanoğlu*



Özet: Romanda ve hikâyede olduğu gibi şiirde de şairden ayrı kurmaca bir öznenen söz edebiliriz. Bu şiirsel özne, bulunduğu sosyal ve psikolojik konumu sebebiyle sanatçıya diğer türlerden daha yakın durur. Şiir türünde bu konuyla ilgili spekülatif yaklaşımlar bulunmakla birlikte galat-ı meşhur olarak okuyucuların gözünde genellikle şairle şiirin öznesi bir tutulmaktadır. Çalışmamızda bu özne tasarımı üzerine yoğunlaşmakla birlikte şairlerin bu özne tasarımlarında tabiat ve insan karşısında güçlü bir duruş sergiler gibi görünmesinin sebepleri söz konusu edilmektedir. Bu da ikinci yanlış algıdır. Bu çalışmada amacımız bu öznenin düşünsel ve sanatsal açıdan konumunu araştırmak ve özellikle 1950 sonrası Türk şiirinde bu öznenin izlerini araştırmaktır.

Anahtar Kelimeler: şiir, şair, lirik özne, modernleşme, dönüşlülük.

THE ACTION MOMENTS OF POETRY: WEAKNESS AND DEFEAT

Abstract: As same as for the novel and the story, we can say that there is a fictional subject in poem who is different from the poet. This poetic subject stays close to the artist more than other kind of literary works, because of its social and psychological place. For poetry, there are some speculative approaches about this matter; although, as a common mistake, the poet is usually assumed the subject of the poem. In our study, we are going to examine this kind of subject design. There is the second wrong perception that the poets look like standing strong towards nature and human. Our purpose of this study is to research this subject's place from conceptional and artistic point of view and to find and examine the traces of this subject after 1950's.

Keywords: poetry, poet, lyrical subject, modernization, reflexivity.

GİRİŞ

Bu çalışmadan geniş bir şekilde ele alacağımız şiirde yahut genel anlamda sanatta var olan dönüşlülük teorisi, modern bireyin kendini ifadelendirmesinde önemli çıkış noktalarından biridir. Yalnızca kendi içine dönen yaptığı eylemle birlikte aynı zamanda da bu eylemden etkilenen biridir. Buna göre dış dünya, mesafe üstüne mesafe barındıran bir uzaklığa sahiptir. Şairin dış dün-

* Yrd. Doç. Dr. Avrasya Üniversitesi.

yanın kötücüllüğüne dair yargısı, bütün kaçışlarının temel vurgusunu oluşturur. Birey, bu yüzden olayların yahut insanların çerçevesinden çıkarak kendi içine yönelirken bunu da dilden yola çıkarak elde eder.

Malumdur ki dönüşlü fiillerde birey, hem işin faili hem de mef' ulüdür. Bugünkü ifadeyle her hangi bir eylemi yapan aynı zamanda yaptığı eylemden etkilendiğinde bu fiillere dönüşlü fiiller diyoruz. Örneğin "yıkamak" fiili. "göğün maviliğiyle yıkandım" dizesinde özne, hem eylemi yapan hem de yıkanma işleminden etkilenendir.

*Göğün maviliğiyle yıkandım
Kırlangıçların kanat sesleriyle,*

Bu dizeler, bize tabiatla olduğu kadar kendimizle olan dengemizi de hâlâ koruduğumuz hakkında bir fikir vermektedir. Oysa aynı fiile daha tedhiş edici bir eklenti yaptığımızda nasıl bir netice çıkıyor ortaya?

*karanlıkla yıkandım göğün kırmızılığına bakarak
Köşebaşlarında akşamın kokusunda*

dizeleri bu kez bize bir yol göstermiş olsun. Bazen dünyanın da kendimize ait bir dönüşü de engellediğini unutmaksızın yazdığımız bu dizelerde akşamın yahut yeni doğan bir günün bize getirecekleri hakkındaki öngörülerimiz bizi bu dizeleri yazmaya sevk ederken fiilin dönüşlülüğü aynı zamanda kendimize ait yargılarımızdaki olumsuzluğu da bildirmiyor değil.

Modern sanatçı dönüşlülük fiilinin yanında çocukluk yaşantısından da kendi ben'ine ait izler bulur.

Freud ve sonrası psikanalitik kuramlara göre sanatın ve dolayısıyla sanatçının eserleri üzerinde en temel kaynaklardan biri de çocuk ve çocukluktur. Çocukluk ve anne baba ilişkilerinin deşifre edildiği kurama göre Odipus karmaşasını bebeklik dönemindeki davranışlarda aramak gerekir.

Freud sonrası psikanaliz kuramının en önemli temsilcilerinden biri de Carl Gustav Jung'tur. Ona göre Odipus karmaşası, erkek çocuğun annesine duyduğu cinsel arzuyu engellemek için babanın koyduğu bir yasaklamadan doğmaz. Dahası Jung'a göre erkek çocuğun anneye olan bağlılığı, cinsel bir sevgiden değil, annenin kendisine gösterdiği sevgi ve şefkatten kaynaklanır. Freud'dan farklı olarak, Jung, anneyi, sadece çocuğun taşıyıcısı ve Odipus karmaşasının ortaya çıkışındaki başlıca etkenlerden biri görmez. Bunun ötesinde anne, temel bir arketiptir. Dolayısıyla anne imgesi, insan hayatının farklı evrelerinde üstlendiği türlü kimliklerle, özellikle erkeğin kişiliğini değiştirici bir etkiye sahiptir.¹

Lacan'ın narsistik dönemi olarak kabul edebileceğimiz "ayna evresi"nde ise çocuk, başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini

çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolayımlyarak bütünleştirir ve böylece ortaya “Ben” denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oidipus sayesinde, dilbilimsel bir gösterenle temsil edildiğinde “Ego” kurulmuş olur. Lacan, ben deneyiminin bir imge dolayımıyla üstlenilmesi fenomenini göz önüne alarak bu deneyimin bir yabancılaşma, bir kurgu üzerinde gerçekleşebileceğini söyler. Çocukluğun ilk evrelerindeki imgesel süreçte henüz “ben” ile “ben-değil”in ayrımı tam netleşmezken, sürekli bir gidip gelmenin, benlik sınırında bir belirsizliği öne çıkarır. Söz konusu netleşme, ancak simgelerin, mesafe koyucu, yabancılaştırıcı etkisi sayesinde kesinlik kazanabilir. Bu durumda imgesel düzen, insanın kendisiyle imajını karıştırdığı bir yapılanma sunar. Fantezi ile gerçeğin, ben ile “öteki”liğin karıştığı bir düzeydir bu. Lacan, buradan hareketle insan gerçekliğinin tam olarak kavranamayacağından söz eder. İmgesel ilişki, “Ayna Evresi”nin temel karakteristiği olmakla beraber bu ilişki biçimi, tüm hayat boyunca sürer. Lacan’a göre egonun esas işlevi bir imgeyle özdeşleşmek, bir kültürel imge halinde kendini görmektir.² Bir başka açıdan bakıldığında Lacan’ın öngördüğü teori, çocuğun kültürel kodlarını anneden alırken bununla birlikte fantezi ile gerçeklik yahut ben ile ötekilik kurgularını da alır. Ancak tüm bunlar ayna evresinde gerçekleşirken bazen anne yokluğu tüm bu sistemleri alt üst eder.

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

Şiirin bir okuyucusundan, dinleyicisinden söz etmek en azından bir söyleyeninden yahut aktarcısından / anlatıcısından daha doğru bir deyişle Eyleyen’inden* yola çıkmak gerekliliğinin doğallığını da beraberinde getirir kuşkusuz. Modern şiirin, verili dünyayı yansıtan ya da bu dünya ile birey arasındaki ilişkiyi düzenleyen, kişiyi şimdiki zamandan koparan, onun ötesine ileten bir serüven, bir keşif, bir yaşama biçimi niteliği taşıması, aynı zamanda insanî olmayan ve yabancılaşmanın şartlarını hazırlayan bir sebebe bağlanabilir.

Şiirdeki bu değişme ve değiştirme bilincini göz önünde bulundurarak, Eyleyen’in bir görünümünün de şiir olduğunu varsayarsak Eyleyen’in yalnızca şiiri yazan olarak sınırlanmayacağı anlaşılır.

Şiirde dinleyici / okuyucu şiirle yüzleşirken tıpkı anlatılarda olduğu gibi bir başka Ben’le karşı karşıya geldikleri konusunda fazlaca ısrarlı olmazlar. Bu-

* “Eyleyen” kavramı bu çalışmada en geniş anlam dünyasıyla bir belirsizlik ifade etmekle birlikte birkaç anlamda kullanılmaktadır. Şair, şiir, suur bağlamıyla birlikte okuyucunun da hesaba katılmasıyla Eyleyen, kendi tanımlamasını beraberinde getiren bir töz olarak anlaşılmalıdır.

nun sebebi şairin şiirde diğer türlere nazaran daha kimliksiz, daha farklı bir Ben'e yakın durduğu inancının devam edegelmesidir. "Şair gönlünce kendisi ve bir başkası olabilme gibi bir ayrıcalıktan yararlanan insandır. Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır"³

Roman, somut insanın ve özel adların peşindedir. Oysa şiir sanatı, insanı soyutlaştırır ve onu anlaşılır (sous entendu) olarak tasavvur eder. Bu bağlamda şiirsel ben, şiirde özel bir ad olarak değil nitelikleri itibarıyla ön plana çıkar.⁴

Ayna, batı yorumlarında ben'i yansıtırken Narkisos'un kendini beğenme içgüdüsunü, su ile anıldığında zamanı; rüyalarla birlikte düşünüldüğünde masal ve buna bağlı olarak çocukluğu; sınırlılık anlamıyla kullanıldığında bu dünyayı işaret eder. Öte yandan bireyin bedenî varlığı, aynada mesafeyi içerdiğinden bu maddîlik daha çok ölümü akla getirir. Tasavvufi yorumda ise bunun tam tersi ayna, kâmil insanın kalbine işarettir. Gövdeyi yok sayma, tenden kurtulup bekâ âlemine sığınma imgesi de, ayna aracılığıyla dile getirilir. Nasrullah Pürcevâdî de Hâfız'ın şiirlerindeki şiirsel özneyi şairden ayrı bir varlık olarak tanımlar:

*"Sarhoşluğun ve rindliğin sınırlarını Hâfız'dan değil benden dinle,
çünkü her gece kadehle ayın ve Pervin yıldızının nedimi benim"*

Pürcevâdî bu beyitteki Hâfız ve "ben" ilişkisinden hareketle şairlerin şiirlerinde ikinci bir ben'den hareket ettiklerini belirtir: "Şairin bir şiiri, bir söyleyişi ve bir dili vardır. Fakat onun anlam bakımından iki mertebe ya da alan taşımaktadır. Bu alanlardan her biri bir 'ben'e mensuptur. Değiş yerindeyse Hâfız'ın dilinin yapısını oluşturan unsurların dış yapısı, bir de iç yapısı vardır. Bu dilin yapısı ibare, iç yapısı ise semboldür. Birincisi, şiirin dışsal anlam alanı, ikincisi de şiirin içsel anlamıdır. Dışsal anlam alanı, şairin kendi dışsal ve toplumsal benliğiyle 'Hâfız'a nisbet ettiği şeydir. İçsel anlam alanıysa şairin her gece ayın ve Pervin'in nedimi olan 'ben'e nisbet ettiği sözdür. Rindliğin sınırlarını işte bu ikinci ben dile getirir."⁵

Anlatılardaki yazar-kahraman özdeşleştirilmesi belirli bir mesafeyle açıklanırken şiirdeki Ben'in çoğu kez şairden ayrı düşünülmediği bilinmektedir. Bir diğer deyişle şiirdeki ben, şairin kendisi olarak akla getirilir hemen. Şairin adının da cümleye katıldığı psikanalitik yaklaşımlarla şiirin anlama kattıklarıyla şairden ayrı bir şiirsel özneye ulaşmamız mümkün görünmektedir.

"Kişileştirme yapmak için şair, görünebilen ve görünemeyen, düşünce ve şey, soyutlama ve nesne arasında bir köprü kurar. Aşk, kıskançlık ve öfke dilin yardımıyla kişilere dönüşürler, etsiz, kansız ama imgesel. Kişileştirme alegori işleminde bir andır. Çeşitli kişileştirmeler -Aşk, Kıskançlık, İffet, Adalet, Öfke, Ölçülülük- kadınlar ve erkeklerin yaptığı gibi kendi aralarında konuşurlar."⁶

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

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

1900’lü yılların başlarından itibaren hızla değişmeye ve farklılaşmaya başlayan sanat eğilimlerine baktığımızda başta Sürrealizm olmak üzere Letrisizm, Dadaizm gibi akımları görürüz. Gerçekliğin kırılmaya başladığı bu yıllarda Baudelaire’in umutsuzluğu kıskırtan mekân algısı, ben ile dünya arasında derin uçurumlar oluşturur. Tabiatın geriye çekilip bireyin iç dünyasının öne çıktığı bu düşüncenin temelinde insanın bu dünya karşısında elde edebileceği biricik şey kendiliğidir. Dünya, *uzakta* oluşuyla bireyin kendiliğine karşı daima bir tavır içindedir. Bir başka deyişle şiirsel özne de umutsuzluk düşüncesinin merkezinde yer alır.

Edebiyatımızda ilk izlerine Servet-i Fünûn döneminde özellikle Cenap Şehabettin’in şiirinde tesadüf ettiğimiz lirik öznenin hemen birkaç yıl sonra Ahmet Haşim’le yeni bir çehreye kavuşur özne tavrı. Cenap Şehabettin, dış dünyayı gözlemleyen konumundaki lirik tavrında, ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın eşyayla kendisi arasındaki mesafeyi korumuş, karın yağışında orada olduğunu, karın yağışından etkilendiğini saklamamış ve böylelikle tabiata yabancılaşmamıştır. Tabiatla kendisi arasındaki dengeyi korumuştur bir diğer deyişle. Oysa Ahmet Haşim’de bu denge, öznenin aleyhine bozulmuş ve neredeyse tabiat, aslî olandan kopmuştur. Dolayısıyla denilebilir ki bakış öznesi, bakışı berhava eden bir yargıyla tabiata bakmayı salık vermiştir okuyucusuna.

Göl, göl değildir. Akşam da akşam... Aksine yalnızca sembolik birer görünüden öteye geçmezler. Bireyin dış dünyayla olan mesafesini belirleyen birer iz taşıdır nihayetinde.

Ahmet Haşim sonrası Türk şiirinde şiirin paydasına düşen iki farklı yaklaşıma şahit oluruz. Bunlardan ilki, Nazım Hikmet'in Namık Kemal'den gelen retoriğe yaslanan ancak gerçekliği elden bırakmayan yaklaşımıdır. Anadolu diyebileceğimiz hece tavrı da kimi zaman bu geleneğin içinde yer alır. Geniş bir çerçevede içinde ele alınan bu tavrda gerçeklikle olan mesafesinde, şiirseliği reddedecek kadar sahih bir yerde duran Mehmet Akif'i de bu safta görürüz. Onların şiirsel özneleri iç dünya ve dış dünya karşıtlığı yaşamaksızın hayatlarını sürdürürler. Dışa açık dünyalarının en belirgin yanları, tabiatla içli dışlı olmalarıdır. Bu da ister istemez gerçeklik algılarının bütüncüllüğe yaslanmış olmalarından kaynaklanır.

Diğer yanda ise kendilik açısından dönemin şiirinde hiç rastlanmayan yeni ve iç bunalımların doruğa çıktığı kötücül bir şiir anlayışı durur. İlk akla gelen isim "Kaldırımlar" şairi Necip Fazıl'dır. 1926'da yayımladığı Ben ve Ötesi'ndeki şiirlerinde bir ölünün başında yahut kimsesizler seyyahı olarak dönüşlülüğün yıkıcı tarafını üstlenen Necip Fazıl, ben ile dünya arasında önemli sayılabilecek bir mesafede durur. Tıpkı Baudelaire gibi onun şiirlerinde de şehrin, kalabalıkların arasında bir beden içine sıkışmış ruha ait izlenimlere rastlarız. Onun şiirlerinde lirik öznenin içteki bungun tarafına korkunun egemen olduğunu hissederiz.

*İçimde damla damla bir korku birikiyor
Sanıyorum her sokak başını kesmiş devler
Üstüme camlarını hep simsiyah dikeyiyor
Sanıyorum her sokak başını kesmiş evler⁷*

Bu şiiriyle değilse bile sonraki dönem şiirlerinde içe dönük çatışmalara şahit oluruz. Şiirlerinde de bu yüzden bir ucu tasavvufa yaslanan ve kendini yok saymaya varan bir anlayış geliştirir.

Cahit Sıtkı, Ziya Osman, Ahmet Hamdi Tanpınar, geçmiş, rüya ve hayal gibi kaçış yollarıyla kısmen içe dönüşe eğilimli lirik özneleriyle karşımıza çıkarlar. Hatta Orhan Veli, kendiliğine çok yakın durduğu halde mesafelerin varlığını duyumsar. O, çok yaklaşmış ama duyamamıştır. Anlatamıyorum, der örneğin. Bazı şairler de bu tutumdan kaçış yolu olarak masalı, aynaları seçer Asaf Halet gibi.

1950 sonrası Türk şiirinde İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel'e baktığımızda da kendi içinde kaotik lirik özne tavırlarının yanında birbirinden farklı dönüşlülük retoriğini geliştirdiklerini görürüz. Ağırlıklı olarak ele alacağımız kimi şa-

irlerin şiirlerinde lirik öznelere, kimi zaman epik tavrı da öne çıkararak yani içte, iç dünyada kimi korkularıyla mücadele ederler.

Bu şairlerin iç dünyalarında var oluşu çoğu zaman reddeden, farklı derecelerdeki oluş şekilleriyle karşılaşırız. Bu şairlerin kimilerindeki öznelere, ikili bir ben tavrıyla mücehhezdirler yani genellikle kendi iç dünyalarıyla konuşurlar. Bir başka deyişle sosyolojik bağlamda toplumdan uzaklaşmış birey kimlikleriyle kimi baskıların (devlet, ideoloji, ekonomi vb. gibi) ortasında kalakalmışlardır. Bu lirik özne tavrını yalnızca bu çatışmaya bağlamsak bile birey, Varoluşçuluk gibi kendi içkinliğini oluşturan felsefi bir arka plana sahiptir.

Modern şair, dikkati insan ve birey üzerine çeker ve insanın varoluşunun, onun aklından ve bireyciliğinden daha üstün olduğunu savunur. Ona göre sıkıntı, günah ve kötülük insanın varoluşuyla birlikte ortaya çıkmaktadır. İnsan her ne kadar umutsuzluğunun farkında olsa da aslında yine de içinde aşılmaz bir güç arzusu taşır. Bu güç, her insanda kendi kaderinin hâkimi olma ve özellikle 'üstün insan' olma arzusunun bulunduğu öngörür.

Öte yandan şair, önceden var olan kuralları bir kenara bırakarak, olguları açıklamaya çalışan insan zekâsını yüceltir. Birçoğuna göre bu zekâ, bilim adamında değil, şairdedir. Sadece tabiat ve bilinçle içiçe olan şair, ben ve dünya arasındaki gerçekleri görebilir ve bunları kelimelere dökebilir.

İnsanın varoluşunu, somut gerçekliği içinde ve toplumdaki bireyselliği açısından göz önüne alan Varoluşçuluk, kökeni itibarıyla bir felsefi öğretilerdir. Bu düşüncede insanın kendi varoluşunu anlaması, kendini gerçekleştirmesi, güvensizliği ve güçsüzlüğüyle varoluşunun rastlantılarla oluşu öne çıkarılır. İnsan, güçsüzlüğü ve hiçliğiyle ölüme mahkûm bir varlıktır. Kalabalığın içinde insanın kendini bulması, kendiliğine sahip olması, doğruluk ve ahlaklılık karşısında sahici bir tutum içinde bulunması gerekmektedir. Çünkü kalabalığın içinde insan, tek başına, gittikçe kendi özelliğinden ve özgürlüğünden çözümlenerek, kopma noktasına gelmekte ve sıradan bir insan olmaktadır.

Modern insan, içinde yaşadığı topluma ayak uydurmak zorundadır. Doğum, yaşam ve ölüm gibi olguları bile tek başına yaşayamamaktadır. Bu değişimlerin sebeplerinden biri, insanın var olma arzusunun kaynağında kaynaklanmaktadır. Modern toplumda 'tek' insanın gücünden bahsetmek mümkün değildir. Bu felsefe, yığınlaşmaya bir başkaldırı olarak, tarafsız olamama, bireysellik, topluluk düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma özgürlüğü gibi olguları ön plana çıkarmıştır. Zamanla bu felsefe, bir bunalım felsefesine dönüşür ki amacı da insanlara yeni bir şeyler öğretmek değil, onları dünya karşısında tavır almaya çağırmasıdır.

Şairler, birçok açıdan yukarıda sanatçı kavramı altında açıkladığımız görüşleri bilinçlerinde barındırır. **Cemal Süreya** da bunlardan birisidir. Şair, “Ölüm” şiirinde bu imgeyi çarpıcı bir biçimde kullanır.

*Ölüm geliyor aklıma birden ölüm
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum⁸*

“Ölüm” ve “gövde” kelimeleri arasında kurulan ilişkide Cemal Süreya, ölüm karşısında tutunabilecek bir yer olarak gövdeyi seçer. Gövde imgesinin varlığı, ağacın nesneliliği karşısında umuda daha yakın bir durumu işaret ederse de ölüm karşısında insanın yapabileceği bütün işler boşuna bir çabadır. Çünkü gövde de ölümlüdür.

Ağacın somut varlığı, ölümün daha geç gelebileceği izlenimi barındırmakla birlikte yine ölümün ağaçla değil de onun gölgesiyle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Bir başka açıdan ölümün getirdiği karabasandan dolayı daha da bunalan insanın bir gövdede kendini gelmesiyle de açıklanabilir. Cemal Süreya’da ölüm, çoğu kez bedene ve duylara indirgenerek nesnel bir son olarak algılanabilir. Ölümün somut olarak bir ağırlığı vardır ve bu ağırlık bir önceki dizelerde olduğu gibi yine tabiatla birlikte düşünülerek elde edilmiş bir ölüm imgesinden kaynaklanmaktadır.

*Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,
Yalnız işitme duyusu kalır ortada.⁹*

Ölüme ait bu ses, dille ortaya çıkan taklidî bir ses değil, anlamsızlığın içte yıkıcı izler bıraktığı çölde ıssız kalmış bir çığlıktır. Yalnızca işitilen bir sesle karışımıza çıkacak olan ölümün belirsizliği ve anlamsızlığı, kışın görülen kapalı ve ağır bir havayla özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla Cemal Süreya’da şiirsel özneler, yenilmişlik, geri çekilmişlik, bulunduğu yeri kaybetme korkusuyla ve yapayalnız bir benlikle özdeşleşir.

Ece Ayhan da tıpkı Cemal Süreya gibi geri çekilirken bir şeyler söylemenin peşindedir. Onun söyleminin hedefinde tarih ekseninde yok sayılan küçük insan vardır. Bu insan hep bir çocuktur. Masallarla, saltanat arabalarıyla gözleri boyanan kimi zaman da işgal edilen bir çocuk yahut geçmiş vardır. Şiirsel özne de bunun intikamını almak ister. Bir karşı tarih oluşturmanın peşine düşer. Yıkıcı, ayıp ve kışkırtıcı bir tarihtir bu.

*Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk
Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından¹⁰*

Tarihe olan ilgisinin “geçmişe özleminden kaynaklanmadığını” belirten Ece Ayhan, “Ben Türkiye’nin şiirine, tarihine müdahalede bulunuyorum. Ve bugüne de. Benim bütün derdim bugün aslında” der.¹¹

Ece Ayhan'daki şiirsel özne tasarımı, dış dünyayı, nesnelere ama daha çok tarihi de içine alan bir özne tasarımı ile birlikte gelişir. Tarihin dışında kalanlar ile tarihe eklenenler olarak ayırdığı bu özne tasarımında çocuklar ve kadınlar kendisinin de içinde olduğu 'tarihin dışındakiler' safında yer alır. Onun şiirlerinde var olan bu aidiyet, daha çok bir şair olarak değil de kendini tarihsel bir özne olarak konumlandırma çabasından ileri gelir. Ancak bu öznelik konumlanmasında Ece Ayhan, kimi zaman bir çocuğun penceresinden bakarken eksik ve daha çok cinsel yönden istismar edilmiş bir bakışı kullanır. Şair, kimi zaman kadına bakarken de aynı şekilde bir sokak kadını resmi tarihin karşısına yerleştirir.

Ece Ayhan, değerlerle merkeze aldığı çocuk kimliğinde kendi ben'ini sorgular. Ben ile tarih, ben ile toplumsal kimlikler, ben ile cinsellik ve ben ile iktidar, boşlukları barındıran kopuklukları, ayrışmaları temsil eder. Hiç biriyle uyuşmayan benlik, bu açıdan dile karşı bir dil ile varlığını ikame edebilecek bir kimliğe bürünür.

*Bacaklarım uzun
nereye gitsem uzun
nereye gitsem beni buluyor
çıkamaz bir sokakta ablam (İbraniceden Çizmek)*

Hatta öyle ki bu şiirde olduğu gibi tarihle toplumsallaştırılmış geçmiş, şairi bularak boğar ve tüketir. O ayndaki görüntüsü kadar yakındır kimi zaman. Belki de bu sebeple Ece Ayhan, çoğu şiirinde olduğu gibi yine görsel bir imgeyle tıpkı gölgenin duvarda oynadığı rol gibi "İbraniceden Çizmek" şiirinde uzayan bacaklardan söz eder. "Beden-Gövde" imgesi, dönemin diğer şairlerinde olduğu gibi Ece Ayhan'da da bedeninin bozuluşudur (deformizasyon). Beden, bir bütün değildir. Her ne kadar bedeninin parçaları, bütünü temsil eder gibi görünse de aslında yalnızca bacağın uzaması bu bozulmanın bilinçte de devam ettiğini gösterir. Çünkü şiirsel ben'in uzayan bacakları, onu gören gözün, algılayan bilincin de algı bozukluğunu beraberinde getirir. Sonu mutlu biten masallarla değil de korkular ve sanrılarla büyüyen bir çocukluğa ait bu ilk anı-imgeler, son dizede ayna imgesiyle ortaya çıkan bir yer değiştirmeye daha da belirginleşir. Uzayan bacakların yerini bu kez "abla" almıştır.

Bir biçim yanılması yerine, bir yer değiştirme olarak algılayabileceğimiz bu dizelerdeki kimlik aktarımı, hep çıkamaz bir sokakta kalan bir abla'yı, uzayan bacakları ve bu yer değiştirmeye kimlik dönüşümünü yaşayan / tahayyül eden şiirsel ben'in içiçe geçmiş bilinç ve bilinçaltına ait tezahürlerini ortaya koyar. Ben, uzayan bacaklarıyla yapısal bir değişime uğramakla birlikte zihninin aynasında kendinde yeni bir kimliği yani abla'yı da üstlenir. Bilinçten çok bilinçaltının tazyikiyle ortaya çıkan bu yeni yapılanma, korkuların, arzuların bas-

tırlamadığı izlenimini verir. Şiirsel ben, bilinçaltının tazyikiyle ister istemez yeni bir bilincin eşiğindedir.

Ece Ayhan, beden ve toplum, çocuk ve iktidar, dil ve anlam görsel bir imge olan ayna imgesiyle başbaşa bırakır bizi. Ayna, aynı zamanda dilin de kendisidir. Ben, ötekinin zaaflarıyla bozuluşunu yansıtır. Beden, çocuk ve dil sacayağı toplum, iktidar ve anlam karşısında bir bütün halinde değildir çünkü. Ben'in aynadaki yansımada da bu bütünlüğü aramanın anlamsız olduğunu düşünen şair topluma, iktidara ve anlama hep bir zaaf olarak bakar. Bu yüzden bütünlük, her iki tarafta da bir zaaf olarak algılanır.

Ece Ayhan'ın şiirsel öznelere, dil aracılığıyla kendi parçalanmışlığını tamamlayabilecek bir bütünlüğü göremediği yahut Asaf Halet'te olduğu gibi çocukluğunun mutlu günlerine dönemediği için ayna ya da dil bir çatışma, bir karşıtlığa "karşıt dile"¹² dönüşür. Sezai Karakoç'a göre de Ece Ayhan "insanın, çarpık ve negatif realitesini" olduğu gibi anlatırken, kelimeyi de bu yüzden çarpıtır.¹³

Dil de Ece Ayhan'da bir karşıt öge imgesidir. Bu dil sokakta, argoda bulunmuştur. Sokağın diline bu yüzden sıkça başvurulur. Şiirsel öznelere de bu dile ortak olurlar. (Orta ikiden ayrılan çocuklar, Çanakaleli Melahat vs. gibi)

Onun şiirlerinde insan gibi dil de nesnelere karşısında güçsüzdür. Hemen değişirler. Psişik olanın dildeki görünümü, Ece Ayhan'ın şiirlerini yalnızca ifrazatla açıklamamızı yeterli görmez. Buna göre dilin bozulmayla, sıradışılığıyla olumsuz 'ihya'sı nesnenin egemenliğini sarsacağından bu zaaf, dil ile temsil edilen bireyin iç dünyasını da ifşa eder. Dildeki bilinçli seçim, ifrazatı geri plana çekerek iç dünyaya yönelmemizi zorunlu kılar. Anlamdaki ve biçimdeki şaşkınlıklara başvuran şiirlerinde "Kapalıçarşı" kelimesi yerine "Çapalı Karşı" gibi örneklerin sıklığı da bu ihtiyaçla açıklanabilir.

Ece Ayhan'da görsel imgelerin tümüne bakıldığında görünüşte olumsuz bir bakışa rastlarız. Görsel imgeler, olumsuzlaştırılmak için kullanılmış gibidirler. Dış dünyanın iç'te olumlu bir aksi yoktur Ece Ayhan'da. Dış'ı olumsuzlamak ve dil yoluyla dünyaya bağlanmamak için Ece Ayhan'ın verdiği mücadele şiirlerinde somutlaşır. Bu açıdan söylenenleri şematize edersek şöyle bir yapı çıkar karşımıza:



Bu konumlanmasıyla Ece Ayhan'ın şiirlerinde geliştirdiği özne, parçalanmış, istismar edilmiş, iktidar karşıtı, insanlara güvenini yitirmiş bir kimliktir.

Yeniden üretilen bir özne deneyimi **Edip Cansever**'in de asıl meselesidir. Bu deneyimin dışsal sebeplerden mi yoksa içsel deneyimlerden mi kaynaklandığı sorgulanırken Cansever'in buna cevabı her iki tarafın da eşit oranda pay sahibi olduğudur. Bir diğer deyişle onun şiirlerindeki özneler, hem bilincin dışı doğru temayül eden niteliğine hem de dış dünyanın ve şeylerin içe doğru bas-kısından kaynaklanan arzu dönüşümüne bağlıdır. "Şiirlerimdeki kişiler sat-ranç taşlarına benzerler. Onlar, düşsel ya da gerçek, bende olup bitenlerin top-lamıdır olsaydı. Gene de... Şair kendi özel kişiliğini şiirin ardında giz-lenmesini iyi bilmelidir."¹⁴

*Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde
Her cümlede iki tek göz, bu kimin
Ya da kim korkuttu bu kadar sizi*

...

*Denir mi, ama hiç denir mi, iş edinmişim ben
İş edinmişim öyle kimsesizliği
Kendimi saymazsam - hem niye sayacakmışım kendimi -
Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi
Konuşmak? konuşuyorum, alışmak? evet alışıyorum da
Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler gibi.¹⁵*

Şiirsel öznenin içinde olduğu durumdan memnun değildir. İçten dışı doğ-ru gelişen ve iç dünyanın bütün korkularını, geçmiş ve gelecek tasavvuru-nu bilincin merkezine; öte yandan da dış dünyanın kuralları ve "saçma"lı-ğını, barındırdığı isyan duygusuyla içe yönelten biri vardır. Bu çatışma ya da karşılaşma, Edip Cansever'in nesnel aracılığıyla tecessüm eden şiirsel bi-lincinde dolayısıyla şiirsel ben'de gerçekleşir. Ancak bu isyan, ben'in kendi-ni meşrulaştırmak için bir araç değildir. Onun şiirsel özneleri dış dünyaya karşı önu alınamaz bir öfke içinde değildirlere. Aksine zamanın akışını yumu-şatmak için vardılar.

Her şiirde yeniden şekillenen şiirsel ben, bu süreçte çoğu kez kendini bir fazlalık olarak dış'ta konumlandırır. O toplumun içinde ama kendi yalnızlığı-nı yaşar. Evrensel bilince ait bu özne kurgusu, dille varlık bulan söylemsel alan içindeki bireyin dünyayla uyumu ya da uyumsuzluğu arasındaki çatışmayla her şiirde yeniden şekillenir.

Edip Cansever'in aynasındaki şiirsel özneler, bir varoluş sorunu içindedir-ler. Bununla birlikte bu öznelerin varlığından çoğu zaman şüphe duyarız. İç ve dış dünyanın algılanmasında yansıtıcı rolüyle ayna imgesi bu belirsizliği perçinleyen bir unsurdur. Cansever'in şiirlerinde de bu tutum açıkça gözlene-bilir. Kim konuşuyor, kim dinliyor, belli değildir. Kimi zaman etken olan ba-kış açısı, kimi zaman nesneye kimi zaman da insana aittir. Okuyucu, nesne-

den hareket ettiğinde insanı; insandan hareket ettiğinde nesneyi yitirir. Bu sebeple şiirsel öznelerdeki etkenlik zemininin sürekli değişmesi, modern okur açısından beklenmedik bir tutum değildir.

Cansever'in şiirsel öznelerine göre her şeye rağmen umut, insanın ve hayatın içinde olmalıdır. Bu anlamda Cansever'in şiirsel ben'ini bir kötümser olarak nitelemenin hiç de doğru olmadığı kanısındayız. Onun şiirsel özneleri her ne kadar kendine yabancılaşmış ve kimliğini kaybetmiş olursa olsun "umut"tan vazgeçmez. Çünkü umut, insanın kendi kilitli kapılarını açmasının insanî bir anahtarıdır. Her tür yılginlığa karşı sığınacağı tek ve gerçek limandır.

Diğer şairlerde gördüğümüz modern ben'lerin aksine **Sezai Karakoç**'un lirik özneleri acz içindeki bir kulu ifade eder. Mücadele ve mücadele tavrı diyebileceğimiz bu yaklaşımla ben, bu vasfıyla dünyaya, eşyaya ve zamana bakar. Bu unsurlar, bir çatışmaya girmez. "Kul" olmanın bilinci, hemen hemen bütün şiirlerine yansımıştır.

Karakoç, birbiri içinde erimiş olan birey ve eşya tavrını şu şekilde birarada zikretme gereği duyar: "20.yüzyıl yıkıntılarının içinden kendi dünyasını yüklenip kurtarmaya çalışırken almadığı yara, geçmediği ateş çemberi, iştmediği ses, cennetini kaybetmemek için çarpmadığı cehennem kalmayan, göğsü kıyamet aşılı, en keskin sabırlarda dağlanmış, sancak çağılıtlı, yüzünde ve yüreğinde durmadan ay bölünen, miraç çıkırının adamı" dır bu birey.¹⁶

Şiirde bütünsellik kavramı içinde değerlendirilebilecek olan bu 'şiirsel ben'in aynı zamanda Varlık-insan'ı (Kâmil İnsan) da temsil etmesi kaçınılmazdır. Burada şairin mihenk noktası, Varlık-insan'ın eşyaya, tabiata ve nihayet insana ait imge ve sembollerdeki bakış açısında düğümlenir. Şiirle olan ilişkisini yuvarıda da vurguladığımız varoluşçuluk*, Karakoç'un insana bakışında başvurduğu bir düşünsel sistem olarak karşımıza çıkar.

*Olup biten bu ebedi an macerası
Olacak olan maceramız da
Vaktin defteri kapanmadıkça
Evren tomarı açık kaldıkça (Ayinler)¹⁷*

İnsan, olup biten bir an macerası ile bu dünyadaki sürecini sürdürür. Ancak bu süreçte varlığını tanıma ve anlamlandırma peşindedir. Bir 'bütün-insan' olarak varlığını tanımlarken insanın üç bakışından söz edilebilir.¹⁸ Buna göre insanın Tanrı'ya, kendisine ve zamana bakışı, onu diğer varlıklardan üs-

* Burada popüler anlamda Sartre'in temsil ettiği nihilist varoluşçuluktan ziyade Karl Caspers'la şekillenen ve ahlaki varoluşçuluk olarak da anılan Hıristiyan varoluşçuluğuna yakın bir yorumdan söz edebiliriz. Karakoç, hem bireyin kendi içinde olgunlaşabileceği bir ahlaki varoluşçuluğa ahlâki bir isyan anlayışa sahiptir. Özellikle çevirilerde ve denemelerinden hareket ederek vardığımız bu yargıda şiirlerinde de bu etkiyi görmek mümkündür. Bkz. Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, Dileş Yayınları, İstanbul, 1986.

tün kılan niteliklerdir. Onun şiirlerinde insan tasavvurlarının en yüksek noktasında peygamberler yer alır. Bu tasnifte de en yüce nokta Hz. Muhammed'e aittir. Çoğu kez "gül" imgesi ve sembolüyle dile getirilen Hz. Muhammed, onun bütün-insan modelidir. Dolayısıyla insan, bu yüce modele yakışan bir karakterle mücehhez olmalı ve yaşamalıdır. Öte yandan Karakoç'a göre insanın eşyayla olan mesafenin kaybolması sebebiyle maddileşmesi kaçınılmaz bir sondur. Çünkü insan Tanrı'dan giderek uzaklaşmaktadır. Bu da üçüncü halde kendine bakışını etkiler. Bir yandan Tanrı'dan uzaklaşırken diğer yandan da eşyaya gittikçe yaklaşan insan, kulluktan da köleliğe doğru düşer. Ancak nihilist varoluşçuluktaki "düşüş" sembolünden farklı olarak bu düşüş, yeniden dirilişe insanı daha yüce bir yere sevk eder.¹⁹

Bu bağlamda Sezai Karakoç'ta iki yönde ilerleyen insandan söz edilebilir. Biri daima yukarıya doğru yükselen diğeri ise "düşüş" içinde olan insan.

Yer değiştiren ben değildim

Farklılaşan sendin

(Ben Kandan Elbise Giydim / Hiç Değiştirsinler İstemezdim)²⁰

Bu dizelerde şair iki insanı yan yana resmeder. Düşünsel imgelerle kurulu şiirde kan ve ölüm, şaire başka duygu ve düşüncelere imkân tanır. Değişen insan, yukarıya doğru yükseliş halindedir. Kökensel bir farklılık yaşar. Oysa değişmeyen ve kendini yenilemeyen insan, olduğu gibi kalmamakta, aşağıya doğru düşmektedir. Kimi zaman "onlar" diye nitelendirdiği insanlar da bu düşüş halindeki insanlardır.

İsmet Özel şiirinin "yaratıcılığı" bu yaratıcılıkta en kesin cevapları bulmak için *tetikte durmayı* zorunlu kılar. Hem şiir hem de *okuyanı* açısından bakıldığında tetikte durma, dönüşlülük ifade eden bir bilinci belirlilikten belirsizliğe, *eyleyeni* belirsiz olan bir fiile yaklaşırır.

Eyleyen şiirin ve okurun bilincinin dışındadır. *Dışta* olması bu yönüyle her iki cephe açısından eleştirel bir tutumu beraberinde getirir. Bunun için seçilecek kelimeler, hem Uyumsuz Tutkuyu hem de Dönüşlülük ideolojisini aynı noktada buluşturur. Çünkü "Dışavurum, karşısına ona benzemeyeni çıkararak olumsuzlar gerçekliği, ama onu hiçbir zaman yadsımaz."²¹

İşte tam bu sırada "*ben yakarım çağımın ellerini. Ben bekliyenim.*" (Bu Ağrı Yakıldıkça Sevilmeli) diyen şairin bir *bekleyen* olması, onun eylemi yapan özne olmakla birlikte bedeninin görünümüler dünyasında bir imgeye dönüşmesini engellemiyor elbette. *Bekleyen* olmakla birlikte onun beklemekten etkilenen hatta yorulan bir birey olması da söz konusudur. Bu tutum İsmet Özel şiirinde bir genellemeye dönüşmekte midir, sorusunun karşılığında hem şiirin *eyleyeni* yani şairi hem şiirden hareket ederek şiirdeki birey ol-

maklığıyla hem de okuyucu cephesinden “evet” cevabı verilmek durumunda kalınacaktır.

Dillendiren, dile getirmek zorunda kalan bir öznenin nesneleşmemek için verdiği bir savaşımdır bu. Okuyanın da bu kavgaya katılması için sürekli ikaz edilmesi söz konusudur. Kışkırtılması, gözlerinin yuvalarından fırlaması için her çareye başvurulur. Buna kimi yerleşik kanıların da eklenmesiyle yerleşik değerlerin -hangi taraf olursa olsun- yok sayılması yahut aklın değilse bile *idrakin* süzgecinden geçirildiğinde eleştiriye yönelmesi, kimi zaman da en acımasız muarız olunması mubah sayılmaktadır. Egemen söyleme -ki bu egemen söylem şehirli ve köylüler için aynı şiddette geçerli birer karşı çıkışa dönüşür.- yazılarda da karşılaştığımız bu söylem düzenine karşı çıkış biçimi “memnun olmak ve olamamak”la örneklenebilir.

Karşı durma, karşı çıkış ile beden / gövde iktidara boyun eğmemiş oluşunu ikrar etmiş olacaktır ki bir diğer deyişle birey, iktidar karşısında var-olmak inisiyatifini elde bulundurmuş olabilsin.

İdeolojik düşünmenin kısmen de olsa geride kaldığı 1980 sonrası şiir için genel bir yargı vermek gerekirse Nilgün Marmara ve İlhami Çiçek gibi intihar eden şairlerle Lale Müldür, Ahmet Güntan ve kısmen de Bejan Matur’u yenilgiyi olumlayan tarafa almak mümkün görünmektedir. Öte yandan ise Tuğrul Tanyol, Erdem Beyazıt, Ebubekir Eroğlu, Hüseyin Atlansoy, Ali Günvar, Haydar Ergülen, Cahit Koytak, Âdem Turan, Ömer Erdem gibi şairler kendi dünyalarıyla barışık bir görünüm sergilerler.

SONUÇ

Bu yıllarda ortaya çıkan şairlerde 80’lerin dışavurumcu ve karmaşa şiirinin etkisi azalarak da olsa sürdü. Öte yandan politik çözülme, politik kaygı gidererek kendini göstermeye çalışanların şiirinde hem içerikçe (içtenlikten yoksunluk, duygusal sağlık) hem biçimce zayıflığa yol açtı. Bu tehlikelerden uzak durarak başlayanlarda, düşünsel (politik) yapı, şiirin art alanı yapılıırken ya ideolojizleşmeyi ya da genel geçer izleklere (uyarlı olma, tepkisiz kalmama) yaşlanmayı getirdi. Bir kısmının şiirinde ise, ‘kişiselleşme’ eğilimi baskınlaştı. Teknik kusursuzluk peşinde koşmak, çıkar yol yapıldı o zaman da. Biçimsel ve biçimsel kaygı ister istemez, ‘kişisel’ şiiri geliştirdi. Kişisellik, derinleşme görünümlüyle şiir yakalama çabalarını öne çıkardı. Devrimci anlayıştaki bunalmın yol açtığı çözülme, eskilerin bir kısmını metafizik şiire yaklaştırırken bu yıllarda çıkanları da bu doğrultuda etkiledi.

Hülâsa Romantiklerin ve bizde de Servet-i Fünûn’dan beri şairlerinin amacı uzaklaşmaktır. Ancak onlar, nesnel bir dünyaya, dışa ve daha ötesinde yaşadıkları coğrafyadan uzaklaşmaya doğru mesafelerini oluştururken 1950

sonrasının ağırlıklı görüşü ise bu coğrafya iç dünya olmuştur. Yönü dıştan içe doğru evrimlenen bu yeni dünya algısı, hiç kuşkusuz öznel ve bedenseldir. Bedenin ölümlülüğünü taşır. Şairler de bu yüzden derin bir kargaşanın kapılarını aralarken yenilgilerini unutturacak kimi imgelere de yer vermekten kaçınmazlar. Bunlardan bazıları tarih, çocukluk ve kadın imgeleridir. Din, bu kaçışta çoğu kez ritüel olarak benimsenmiş ve evrensel ahlâk, bu dinin yerini almıştır.

DİPNOTLAR

- 1 Anthony Stevens, *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 27. Ayrıca bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (çev. Zehra A. Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 22.
- 2 Bkz. Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, (çev. Saffet Murat Tura), Afa Yayınları, İstanbul, 1994, s. 64.
- 3 Walter Benjamin, *Pasaşlar*, (çev. Ahmet Cemal) YKY, İstanbul, 1995, s. 131.
- 4 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 68.
- 5 Nasrullah Pürcevâdi, *Can Esintisi*, (çev. Hicabi Kırilangıç) İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 222.
- 6 Octavio Paz, *Öteki Ses*, (çev. Murat Varlı) İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1997 s. 17.
- 7 Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1974, s. 157.
- 8 Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 24. Baskı, YKY, İstanbul, 2004, s. 183.
- 9 Cemal Süreya, age., s. 48
- 10 Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!*, 3. Basım, YKY., İstanbul, 2001, s. 128.
- 11 Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 150.
- 12 Orhan Kahyaoğlu, "İnsan Ölmeden Önce" *Ludingirra*, Sayı 9, Bahar 1999, s. 76.
- 13 Bkz., Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- 14 Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 66.
- 15 Edip Cansever, *Sonrası Kalır 1*, YKY., İstanbul, 2006, İkinci Baskı, s. 160.
- 16 Sezai Karakoç, *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 21.
- 17 Sezai Karakoç, *Şiirler V: Ayınlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 40.
- 18 Sezai Karakoç, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 19-20.
- 19 Sezai Karakoç, *Yitik Cennet*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2001, s. 9.
- 20 Sezai Karakoç, *Şiirler III*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 105.
- 21 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan) Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 244.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia* (çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan) Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Ayhan, Ece, *Bütün Yort Savul'lar!*, 3. Basım, YKY., İstanbul, 2001.
- Ayhan, Ece, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY., İstanbul, 1993.
- Benjamin, Walter, *Pasaşlar*, (çev. Ahmet Cemal) YKY., Yayınları, İstanbul, 1995.
- Cansever, Edip, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Cansever, Edip, *Sonrası Kalır 1*, İkinci Baskı, YKY., İstanbul, 2006.
- Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, (çev. Zehra A. Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kahyaoğlu, Orhan, "İnsan Ölmeden Önce" *Ludingirra*, Sayı 9, Bahar 1999.
- Karakoç, Sezai, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- Karakoç, Sezai, *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler III*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler V: Ayınlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.

- Karakoç, Sezai, *Yitik Cennet*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2001.
Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1974.
Lacan, Jacques, *Fallus'un Anlamı*, (çev. Saffet Murat Tura), Afa Yayınları, İstanbul, 1994.
Paz, Octavio, *Öteki Ses*, (Çev. Murat Varlı) İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1997.
Pürcevâdî, Nasrullah, *Can Esintisi*, (çev. Hicabi Kırlangıç) İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
Stevens, Anthony, *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.
Süreya, Cemal, *Sevda Sözleri*, 24. Baskı, YKY, İstanbul, 2004.