

SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞİİRİNDE İMGELER

Hayrettin Orhanoglu*



Özet: Türk şiirinde imge ve imgecilik anlayışı, özellikle İkinci Yeni sürecinde başlı başına bir tavır olarak algılanmaktadır. Oysa imgeci tavır, tematik ve göstergebilimsel yaklaşımların ötesinde daha çok bilinç algılarına yönelik veriler sağlaması sebebiyle şairi tanıma ve tanımlamada tutarlılık gösteren bir süreçtir. Dolayısıyla bir şiirin analizinde imge süreçlerine değinilmesi zorunludur. İkinci Yeni şiiri içinde kendine özgü nitelikleri olan Sezai Karakoç da imgeci bir şairdir. Ancak şairin gelenekle olan bağıntısı, onun imgeci yaklaşımına farklı bir gözle bakmamızı zorunlu kılmaktadır. Çoğu modern şairde olduğu gibi Karakoç'un şiirlerinde de dönemin ortak imgeleri yer almaktadır. Bu çalışma, şairin ortak imge düzeylerinde hangi farklılıklara sahip olduğunu açıklamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İmge, Sezai Karakoç, şiir, bilinç, dünya.

IMAGES IN THE POETRY OF SEZÂİ KARAKOÇ

Abstract: Image and the notion of imagism especially in the İkinci Yeni period is perceived as a "style" all on its own. Nevertheless, imagistic style, beyond thematic and semiologic approaches, is a consistent process of recognizing and identifying the poet because of the fact that it provides data devoted to conscious perception. Thus, it is essential to touch on the process of images during analyzing a poem. Indeed, Sezai Karakoç, who has a special characteristics in the İkinci Yeni poetry, is also an imagist poet. However, the poet's relation to tradition necessitates us to evaluate his imagistic approach from a different point of view. Karakoç's poetry includes common images as many modern poet's poems do. This article tries to mention which differences the poet has in his poetic common image degrees.

Keywords: Image, Sezai Karakoç, poem, conscious, world.

GİRİŞ: İMGE VE İMGENİN KAYNAKLARI

Her sanatçıda belirgin bir şekilde karşımıza çıkan ve sanat estetiğinin temeline oturan bir imge anlayışı daima vardır. Bu

* Öğr. Gör., KTÜ. Fatih Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

yönüyle imge, yalın ve olumsuz bir karşıtlık, karşılaştırma, yineleme, bakışlılık, abartma gibi sanatlarla denk sayılırken çoğu zaman bir değer kaybı olarak işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon, idol gibi kavramlarla karıştırılmaktadır. Hatta imge, kimi zaman tema, izlek gibi şiirin diğer teknik unsurlarıyla da karıştırılmaktadır. Bu açıdan imgeyi, ebediyen soyut olan bir algıyla somut bir tasvirin bilinçte şekil değiştirmesi olarak ele almamız gerekmektedir.¹ Çünkü imge, duyulur bir kaynaktan gelen tasarımdır.²

İmge, eşyanın zihinde yeni bir görünüm kazanmasıdır. Bu yeni yüzüyle, yeniden aktarım sürecinde imge, bilincin de katkısıyla eşyanın yeni bir görünümü, sembolü ya da adıdır. Ancak her ne şartla olursa olsun imgenin yapısal açıdan, yalnızca bir kelime ya da ibare olarak değil bir dize, kıta, bend hatta şiirin bütününe kapsayan bir kök-kavram olarak da düşünülmesi gerekir.

İmge, duyulur bir kaynaktan elde edilen tasarımlar olduğuna göre bu kaynakları açmamız gerekmektedir. Sartre'ın da belirttiği gibi imgeler, anı, algı ve düşünce kaynaklıdır.³ Yağan yağmurun bizi geçmişteki bir olaya götürmesi, bir anı-imge ile gerçekleşir. Yağışını görmediğimiz hâlde yağmur sesini algılamamız algı-imgelerini; bir olay, bir kişi ya da eşyanın herhangi bir düşünceye sevk etmesi de düşünce imgelerini akla getirir. Tıpkı Necip Fâzıl Kısakürek'e yağmurun, Yahya Kemal'e de ağır ağır giden bir geminin ölümü düşündürmesi gibi.

Bu bağlamda bir sanatçının ve daha özelden bir şairin sanatındaki özü tespit edebilmek için genel olarak yaşadığı çağın üzerinde en çok durduğu imgelerle olan ilişkisini sorgulamamız gerekmektedir. Bir başka deyişle sanatçının verili bir dünya ile ilişkisindeki çatışma ve uyumların sonucu olan sanat eseri, bize göre imgeler vasıtasıyla kendini tanımlamamıza imkân tanır. Ancak belirtmek gerekir ki imgeler, tema, konu gibi diğer teknik analizlerden farklı olarak tarihsel bir süreç içerisinde çekip alınmaz. Çünkü her sanatçı, ilk hamlesinden son noktasına kadar bilincinde var olan imgesel bakışı olduğu gibi korur. Bunu yalnızca dış etkenlerin (biçim, gerçeklik vurgusu vb. gibi) değiştirebileceğini hesaba katarsak imgesel analizin değişmeyen bir tutum olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Çünkü imgeler, sanatçının algısının ve bilincinin değişmeyen özlerini açığa çıkarır. Bu yüzden çalışmamızda Sezai Karakoç'un temel imgelerini sıralarken herhangi bir tarihsel sürece ihtiyaç duymadık. Öte yandan Sezai Karakoç'un içinde bulundu-

ğu dönem itibariyle* Türk şiirindeki gerçekçilik kırılmasının hangi aşamalarda olduğunun belirlenmesi de bizce önem taşımaktadır. Bu sebeple ağırlıklı olarak İkinci Yeni ve dönemin diğer imgesel eğilimini de tartışmaya açmak zorundaydık.

İKİNCİ YENİ VE İMGE ANLAYIŞI

Daha çok 1954-1959 yılları arasında etkinliğini hissettiren İkinci Yeni, gerçeklik anlayışını yeni bir gerçeklik vurgusuyla oluşturmakla ve şiirde anlamı büsbütün “soyut” bir karaktere büründürmekle itham edilmiştir. Bu yeni anlayıştan imge de payını almış ve böylelikle şiir, yeni bir çehreye kavuşmuştur. Bu dönem Türk şiirinde soyut karakterli imgeler, çoğu zaman gerçeküstücü (surrealist) bir tavırla kullanılmıştır. Tabiatın alınan imgeler, modern yaşayışı oluşturan eşyalar ve olaylarla kendi zaviyesinden uzaklaştırılarak soyutlaştırılırken her şairde nevi şahsına münhasır bir kullanıma sahip olmuştur. Bu da imgenin dolayısıyla şiirin daha da kapalı olmasına yol açmıştır. Örneğin karanfil imgesi, geleneksel şiirdeki sembol değerinden uzaklaştırılarak soyutlaştırılmış, tabiata ait bir unsurken şehrin mutantan yaşayışı içerisinde özünden farklı bir anlama, ölümün somut gerçekliğine ait bir imgeye dönüştürülmüştür.

Tabiat gibi değer ve kavramlar da bu akibete uğramıştır. Örneğin ölüme dair imgeler, bu dönem şiirinde tıpkı modern Batı şiirindeki gibi çürümeye, beden yok oluşuna atfen genellikle eşya karşısında güçsüz imgelerle (gölge, çürüyen bir çiçek vb. gibi) ifade edilegelmiştir. Bu yönüyle ölümden kaçış, bu dönem şiirinin temel imgelerinden biri hâline gelir. Ancak bu dönemde ölümden başka birçok ortak imge de söz konusudur.**

Sezai Karakoç’a göre İkinci Yeni, “insanın insanlar arasındaki yeriyile birlik, kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçidi. Arıyan, fakat bulmaya niyeti olmayan. Bir pasaj, bir bulvardır bu akım. Fo-

* Sezai Karakoç’un birçok açıdan İkinci Yeni hareketiyle ilişkisinin diğer şairlere göre daha az olduğu ve bununla birlikte neredeyse aynı dönemde yazmaları ve varoluşçuluktan yararlanmaları dışında başkaca bir ortak noktalarının bulunmadığı göz önünde tutulursa burada dönemden bahsedildiğinde 1950 sonrası ve özellikle 1954-1980 yılları arasını kastettiğimiz anlaşılmalıdır. (Bu konuda bk. Sezai Karakoç, “Sanat Görüşü, Şiirimiz-Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında”, *Edebiyat Yazıları II* içinde, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986). Diğer şair ve eleştirmenlerin de Karakoç’un kökensel farklılığına işaret ettikleri görülür. (Bk. Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998; İlhan Genç, *Leyla ve Mecnun’un İki Şairi: Fuzuli ve Sezai Karakoç*, Şule Yayınları, İstanbul, 2005 vd.)

** Aşağıda daha geniş olarak değineceğimiz bu tasavvurların ışığında belirlenmiş imgeler vasıtasıyla şairlerin bir bilinç dünyalarının ayrıştırılabileceğini ve böylelikle daha arka planda bir dönem algısının ortaya çıkarılabileceğini de vurgulamak istiyoruz.

rum daha sonra gelecek, metropol daha sonra olacak. Bir imar olayı olmaktan çok bir istimlak olayı yani bu şiir. Yer yer akıl dışına kaçır, düşlerde gezinir. Bazı bazı düşüncenin sansüründen kurtulur. Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu. Dekart insanı bu şairleri pek ilgilendirmez; ondan çıkarlar ama o, artık bir natürmorttur. Yaşama ilk prensiptir. Yaşamayı yaşama açıklar. Yaşama kendi kendine yeter. Akıl ve düşünce onu içermez. Belki ona dâhil, ona aittir. Düşünce, tarihî bir perspektiftir. Bu yüzden, şiirin temeli ne düşünce, ne anlamdır. Anlamsızlığın da olmadığı gibi. 'Anlam'ı varlığını ve şiirin cevheri kabul etmeyen, bir şart, bir tarz sayan, onun yanına 'akt'ı da ekleyen şairlerdir."⁴

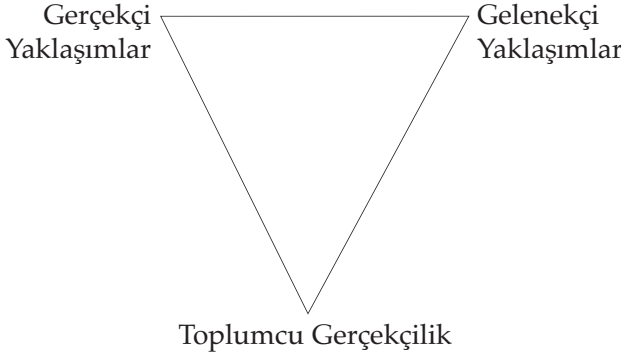
Karakoç'un da vurguladığı gibi gerçeklik temeli üzerinden hareket eden İkinci Yeni ve sonrasındaki şiir, yalnızca kendi içinde bir anlama sahip olan "yaşama" özlemini dile getirir. Buna göre düşlerin ve öznel duyuların imgeler aracılığıyla maddileşerek görünür hâle getirilmek istendiği modern şiirde özne, kendi içinde dili merkeze alarak yabancılaşan; ama aynı zamanda kendisiyle de mücadelesini elden bırakmayan bir tasavvurla techiz edilir.

Bu modern algı içinde varoluşçuluğun da izlerini görmek mümkündür. "İzlenimcilikle simgecilik arasında gidip gelen, imgeyi özgün bir biçimde kullanan, uyağa yeniden yer veren bir şiir anlayışı geliştirdiler. Bu şiir anlayışı bir bakıma varoluşçuluğun yabancılaşma kavramından da esinlendi. Bu anlayışa bağlı kalan ozanlar, gerçeküstücülere özgü çağrışım yöntemini de uygulayarak konudan çok dile ağırlık verdiler Geçmiş zamana, cinselliğe, bilinçaltına göndermeler yaparak 'birey insanı' şiirleştirdiler."⁵

Görülebileceği üzere düşünsel kaynaklar itibarıyla sınırları genişleyen İkinci Yeni şairleri, çoğu kez 'birey'e ve bireyin iç dünyasına yönelmişler; gerçekliğin yeniden yorumlanmasında düşünsel kaynaklardan azami derecede faydalanmışlardır.

Aynı dönemde gerçekçi şiir de kimi zaman görmezlikten gelinse de zaman zaman öne çıkar. Özellikle Hisarcılar adıyla gündeme gelen Gültekin Samanoğlu, Yavuz Bülent Bâkiler, Yahya Akengin gibi şairler de gerçeklik düzlemini oluştururlar. Öte yandan toplumcu gerçekçi bir şiirin yine bu dönemde ağırlıkta olduğunu görürüz. Özellikle yeniden gündeme gelen Nâzım Hikmet ve sonrasında Mavi akımından Attilâ İlhan'ın da popüler bir şekilde öne çıkardığı bu yaklaşımların diğer edebî türlerdeki ideolojik arka plandan da güç alarak yaygınlaşması, hem İkinci Yeni'yi hem de Garip tarzı şiirini daha da ayırışmaya sevk etmiştir. Ancak son tahlilde daha sonraki

yıllarda her ne kadar birbirlerinden farklı dünya görüşlerine ve şiir anlayışlarına sahip olsalar da gelenekten yararlanma konusunda birleşen Cahit Zarifoğlu, Hilmi Yavuz, Alaattin Özdenören, Erdem Beyazıt, İsmet Özel de Türk şiirinin gelenek tarafını oluştururlar. Bu çerçevede söz konusu anlayışları bir şemada gösterecek olursak Türk şiiri, bu dönemde üç ayrı gerçeklik kurgusuna sahiptir.



Özellikle Necip Fâzıl ve sonrasında Asaf Hâlet ve Sezai Karakoç'un öncelediği geleneğe bakış, ayrı bir makalenin konusunu teşkil etmekle birlikte imgelere ve gerçeklik anlayışına farklı bir yön tayin eden unsur olarak karşımıza çıkar.⁶

SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRİ VE İMGE ANLAYIŞI

Sezai Karakoç, bu temel yaklaşımlardan farklı olarak Garip sonrası oluşan yeni-gerçekçi anlayışı şiirlerinde özgün bir şekilde kuran şairlerin başında gelir. Şiirindeki yeni gerçekliği gelenekle kurduğu yakın ilişkisiyle açıklayabiliriz. Bu bağlamda imge anlayışıyla da farklılıklar arz eder. İkinci Yeni'ye yönelttiği eleştirilerin aksi istikametinde ilerleyen sanatıyla Sezai Karakoç, imge için de şunları söyler:

“İmaj, bütünüyle şiire egemen olduğu zaman, o şiir uzun ömürlü olamayacaktır. İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında, bütün edebî sanatlar da şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirinin mantığı hâline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur.”⁷

Bu bakış açısına göre Karakoç'un şiirine ve imgelerine baktığımızda bu teknik unsurun gerekliliğinin yanında soyut imgelerin ya da “imajlama”nın şiiri derinlikten yoksun bırakacağı endişesi dik-

kat çekicidir. Bu bakımdan onun şiirini oluşturan temel değerlerin ortaya çıkarılması, imgelerin yardımıyla mümkündür, dersek yanlış bir yargıya ulaşmamış oluruz.

Sezai Karakoç'un şiiri, bir yandan geleneksel Divan şiiri estetiğinden yararlanırken bir yandan da varoluşçuluğa yakın bir gerçekçi anlayışla örülüdür. Ancak onda diğer şairlerde gördüğümüz toplumcu gerçekçiliğin ve nihilist varoluşçuluğun aksine eşyayı daha bütüncül gören varoluşçu bir yaklaşım sezilir.⁸ Şiirlerde yaşantılar arasında ısrarla kurmaya çalışılan ilişkilerin varlığı, bu farklılıkta önemli bir rol oynar. Çünkü Karakoç'un şiirlerinde ve düşüncelerinde insanın eşya, zaman ve mekân ile bağıntıları fazlasıyla güçlüdür. Türk şiirinin özellikle 1950 sonrasında gelenekle olan bağıntısı, geçmiş dönemlerden farklı bir çehrede gelişmiştir. Karakoç bu süreçte, geleneğe olan bu bağlılığıyla dünya görüşünü birleştirir. Şiirlerinde geleneğin yeni bir yorumunu gündeme getirirken anlam dünyasını da reddetmeden mistik bir varoluşçuluğa varır. Bir örnek olması sebebiyle kaside ve gazel formunu anlamsızlıkla buluşturan Turgut Uyar'ın aksine Karakoç, biçimi anlamla buluşturmaya yeğler.*

Bu genel çerçeveye ile Sezai Karakoç'un şiirlerine baktığımızda imgelerin birkaç ana başlık etrafında toplandığını görürüz.

TABIAT VE DÜNYA ALGISI

Sanatın tabiatla olan ilişkisi, insanın tabiatla olan ilişkisi kadar eskidir. İlk çağlardan bu yana taklit (mimesis) yoluyla aktarılan tabiat ile izlenimci sanatla (empresyonizm) başlayan süreçten itibaren günümüze gelinceye kadarki gerçeklik anlayışlarının temelinde insanın tabiatı algılayış farklılıkları gelir. Hiç şüphesiz değişen şey tabiat değil insanın tabiat anlayışıdır. Bu anlayışın temelinde yatan değişme ise insanın gerçeklik algılarıdır.

Sezai Karakoç, yukarıda da belirttiğimiz gibi hem modern hem de geleneksel imgeleri kullanması ile dikkatleri çeken bir şairdir. Onun şiirlerinin temelinde dönemin diğer şairlerinin aksine ölüm, uzaklaşılacak bir olgu değil, tam tersine bu dünyadan bir kurtuluş-tur. Dolayısıyla dünya, bir sürgün yeri yahut sevgiliye kavuşmanın

* Karakoç, yalnızca Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun'una değil aynı zamanda Şeyh Galip ve daha beride Yahya Kemal'le gelen bir geleneğe kendini eklemeler. Bu konuda daha geniş bir bilgi için bk. İlhan Genç, *Leyla Mecnun'un İki Şairi Fuzuli ve Sezai Karakoç*, Şule Yayınları, İstanbul, 2006, 352 s.; Gökhan Tunç, *Çağdaş Mesnevînin Peşinde*, Ankara 2006 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi).

en büyük engelidir. Bu bağlamda dünya imgeleri, genel ve soyut imgeler hâlinde ele alınır. Bu imgelerin çoğunluğu düşünsel imgelerdir aynı zamanda.

Sezai Karakoç, Garip ve İkinci Yeni bağlamında modern şairin tabiat ve dünya algısını şu şekilde özetler:

“Klasik şair, ‘azgın bir davetle’ ‘neredeysse toprağın sonu’na gider. ‘Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek’ şartıyla. Orhan Veli akımında ise insan Laleli’den çıkar yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci’ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (Çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır.), Laleli’den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli akımı günlük çırpınıların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeye, yakalamaya çalışıyor.”⁹

Karakoç, bir başka yazısında İkinci Yeni’den hareketle yapay bir dünya tasavvurunun, gerçeküstü bir mekân algısının fantezi şiire yönelmek olduğunu vurgular. Bu dünyadaki insan da “arayan fakat bulmaya niyeti olmayan” biridir.¹⁰

Onun şiirlerinin özneleri Ahmet Oktay’ın da değindiği gibi değişebilir olanı kavramaya yönelik bir algıya sahiptir.¹¹ Değişebilir olanın kavrandığı dünya, Karakoç’a göre iyiye yönelik bir niteliğe sahip olmalıdır. Oysa dünya, bir bozulmaya doğru hızla ilerlemektedir. Buna rağmen, Karakoç, “merhamet” duygusu etrafında geliştirdiği imgelerle umutsuzluğa düşmekten öznelerini kurtarır.

Laurent Mignon, şairin tabiata bakışını şu şekilde özetler: “Klasik tasavvuf edebiyatının mekânı üsluplaştırılmış doğa idi. Bazen düzensizliğin, çirkinin ve güzelin birarada olduğu vahşi bir ortam, bazen de gerçek güzelliği yansıtan bir bahçe idi. Ancak bu güzellik yok olma ve yeniden doğma yoluyla bozuluyordu. Bu mekânlar da gerçek dünyayı simgelemelerine rağmen, insanoğlunun toplumsal hayatının ve tarihinin hiç izi yoktu. Gerçi yeni mutasavvıf şair de gizemci arayışını üsluplaştırılmış bir mekânda başlatır.”¹² Dolayısıyla Karakoç da artık devri ve yeri belli olmayan bir mekânda değil, yaşadığımız yüzyılda belirli bir mekânda ilahî sevgilinin peşine düşer.

Kâmil Eşfak Berki, Karakoç’taki tabiat algısının genellikle bir “düş evreni” ile “şiir-içi bir hayat” arasında diğer bir deyişle hayat ile rüya arasında olduğunu belirtir.¹³ Karakoç, hem moderliğin hem de sufi bir dünyanın içinden bakarak dünyayı tanımlar: “Benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği

noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürd'e bulanmış mutlak'ı zaptetmektir."¹⁴

*Yok olduysa bu şehir ruhu ruhuma sindi
Ben yaşadıkça o yaşayacak bende*

*O yeniden güneşin güneş ayın ay ve dünyanın dünya
İnsanın insan olduğu o günde¹⁵*

Karakoç'un diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de sularla anılan İstanbul, aynı zamanda geçmiş ve geleceğin de imgesidir. Mekân-insan özdeşliğinin göze çarptığı bu şiirde, insan, maddî taraflıyla dünyaya benzetilirken dünyanın "şen"liği vurgulanır. Dünya, şendir, güzeldir, yaşayacak bir yerdir.

Sezai Karakoç, şiirlerinde olduğu kadar çevirilerinde de bu bakışını hissettirir. Baudelaire, Arthur Rimbaud, Nerval, Paul Claudel, Apollinaire, Max Jacob, Valery, Saint-Jhon Perse, Jacques Prevert onun, şiirlerini çevirdiği şairlerlerden bazılarıdır. Karakoç, hem kendi şiirlerinde hem de çevirdiği şiirlerde bu isimlerle ortak bir imgede buluşur: Dünya.

Şen dünya içinde sen dünya içinde bir avuç şen dünyaydın sen¹⁶

Dünya, kendi içinde yeni dünyalar barındırır. Ancak şurası muhakkaktır ki Karakoç'a göre Dünya, bir sürgün yeri olmakla birlikte açık bir çatışma alanıdır da. Hem maddenin hem maneviyatın, hem aşkın hem de aşksızlığın mekânıdır. Oysa aynı kavram alanı içinde Karakoç'a göre evren, indirgenmiş bir dünya değildir. Evren, olumluluğu da üstlenerek bir sürgün yeri olarak addedilen Dünya'nın karşısına çıkarılır.

"Ping-Pong Masası", bu evren ve dünya çatışmasını en çok barındıran şiirdir. Şiirde, masa, yatay bir eksenle bu dünyayı yani zamansallığı ve mekânsallığı sembolize eder. Masanın anlamsal boyutu da onun dikey yönünü oluşturur. Şairin bu vurguya varlık ve yokluk eksenini yani dikey algıyı da katması dikkat çekicidir. Şiirde bu açıdan zaman ve mekânla sınırlanmış olan ping-pong masası, bu dünyayı, görünür olanı temsil ederken, arka planda, görünmeyeni temsil eden varlık ve yokluk kavramları da metafizik vurguyu yani dikey algıyı akla getirir. Bir diğer deyişle modernliğin yataylık algısı, geleneğin dikeylik algısıyla açık bir çatışma hâlinindedir. Oysa görünürde bu çatışma belirgin değildir. Görünürdeki

ping-pong masasının darlığı ve küçüklüğü ile görünmeyendeki bütün-insanın yaşadığı metafizik zamanın genişliği ve sonsuzluğu, ironik bir karşılaştırmadır.

Hiç şüphesiz yatay ve dikey algı, René Guenon'un, Dante'nin *İlahi Komedyası*'da (Divinia Comedia) Doğu ve daha özelden İslam'a ait sembollerini kullanımına dair tespitleri neticesinde ortaya çıkan bir yeneden okumadır.¹⁷ Buna göre "yatay yön, 'genişliği' ya da tahakkukun temeli olarak alınan bireyselliğin tüm yayılımını, bazı özel tahakkuk koşullarına bağımlı olan bir olanaklar birlikteliğinin sınır[ının] belirsizce yayılımını temsil eder."¹⁸ Bir diğer deyişle yatay yöndeki yayılma, zamana ve məkana bağlı olarak dünyeviliği, Descartes'la başlayan modernlik sürecinde Batı'da da yaşanan kırılmayı işaret ederken bireyin yalnızca bedensel yönü öne çıkmaktadır. Bireye ait inanç ve değerler, göz ardı edildiği kadar yok sayılmaktadır da. Oysa Karakoç, bu algıya şiddetle karşı çıkar. Onun dünya algısı ile Baudelaire'nin algısı benzer gibi görünürken aslında görünenin bizi aldattığını düşünebiliriz. Bu açıdan modern şiirin ilk temsilcisi sayılan Baudelaire'in dünyaya karşı tavrı aslında ölümlülüğe karşı tavrın temsiliyetini barındırır. Tabiat da bundan payını alır. Baudelaire, tabiatı nefret eder.¹⁹ Oysa Karakoç'ta bu dünya, yalnızca Sevgili'den uzak kalınan bir gurbete karşılık gelir. Dolayısıyla her iki şair arasında nefret ve ayrılık hissi gibi derin bir ayrım göze çarpar.

Karakoç'un "Ping-Pong Masası" adlı şiirinde iki kez tekrarlanan "Ping-pong masası varla yok arası" dizesindeki masa, varla yok arasında metafizik bir âlemi işaret eden somut bir imgedir. Ancak somutluktan soyuta geçen şaire göre ping-pong oynayan insanlar da iki masa ya da iki dünya arasında gidip gelirler. Şaire göre ping-pong oynayan insanlar ve bu oyunu seyreden şairin varlığı, bedensel olanın ötesinde kâmil insanı anlatır. İşte bu noktada şiirde oyunu seyreden ve yargılayan bilinç, yatay algıda umutsuzluğu dillendiren bir bireyi değil, dikey algıda Kâmil İnsan'ı temsil eder. Burada problem, gelenek problemi değildir. Temellerin yeniden inşası, kavramların yeniden tanımlanması ile insan, yeneden ayağa kalkabilecek ve "diriliş" ülküsüne sahip olabilecektir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi geniş bir uzam olan evren, bu dünya değildir. Bilindiği gibi tasavvufi şiirde de dünyanın geçiciliği ve nefisle özdeşleştirildiği görülür. Evren, ebediliği temsil eder. Oysa modern sanatta bu dünya hem kalınmak istenen hem de ölümlülüğü hatırlatan bir sınırlı mekândır. Bu mekân, bireyin gerçekten özlediği özgürlüğü de kısıtlamaktadır.

Karakoç, öte yandan “Doğum” şiirinde de olgularla örülen dünyayı “ölü” olarak tanımlar. Bu sebeple dünyayı ölümlülüğün mekânı değil de ölü bir dünya olarak algılamak, modern bir algıdır. Ancak dünya, maddi bir unsur değil, gölgelerden oluşmuştur. Yankılardan, yaz sıcaklığından, ateşlerden ibarettir. Somut varlıkların soyutlanmasıyla elde edilen imgelerin olumsuz tavırların sergilendiği “Doğum” şiiri, şairin dünyaya bakışını özetler.

*Bir diriliş gibi ölü dünyaya
Ölüler gölgenden ateş ala ala
Ekilip biçilip yankı yapa yapa
Yaz sıcaklığından arta arta
Birer birer çıktılar gönlümüzün aynasına tarlasına
Ki bir bahar günü doğdun sen²⁰*

Şiirin adı “Doğum” olmasına rağmen dünyanın ölümlülüğünü yani sonluluğunu öne süren şair, bireyi bu doğumun öznesine dönüştürür. Bir başka deyişle özne, ölümlü olmasına rağmen öznenin temsil ettiği insanlığın ebedî kalacağı ve iyiliğin, doğruluğun, güzelliğin sonsuzluğa ulaşacağı vurgulanır. Beklentilerin tümü insanlıkta toplanmıştır. Çünkü bizzat dünya, bu açıdan insanı boğan yetersiz, anlamsız bir mekândır.

Bu açıdan bu bölümdeki ilk yargımız şairin dış dünyaya ve eşyaya karşı derin bir umut beslemesidir. Ancak dünya, nesneliliğiyle sevgili’yle seven arasındaki sınırdır. Bu yüzden Karakoç, “Alınması Saati” adlı şiirinde diğer şiirlerinde olduğu gibi hayatla dünya imgesini eşitleyerek dünyayı olumsuzlama yoluna gider. Asıl hayatın dışında bir başka dünyaya ait izlenimlerin ağırlıkta olduğu bu şiirde daima bir karşılaştırma eğilimi göze çarpar.

Dünya, insanın varlık problemi ve onun somut bir yaşayış bütünü karşısındaki duruşunu temsil eder. “Yağmur Duası” şiirinde de bu durum bir çatışma şeklinde sunulur.

*Hayat bir ölümdür aşk bir uçurum
Ben geldim geleli açmadı gökler²¹*

Kimi zaman bu olumsuzlama, şairi dünyayla savaşmaya kadar sürükler:

Savaşabilirim bugün bütün dünyayla

Yeniden geleneğe dönüşün izlerini taşıyan bu şiirlerde Sezai Karakoç'un postmodern bir tavırdan ziyade bütünsellik fikrini yeniden tanımladığı görülmektedir. Biçimden öte, iç-seste vurgulanan bütünsellik, dünyaya karşı oluşu ama aynı zamanda bütün-varlık olmayı ve sesinin gücünü buna göre ayarlamayı da sezdirir niteliktedir.

Şairin şiirde bütünsellik içinde gördüğü Varlık-insan, geleneksel şiirimizin öznesini taklit etmez. Burada şairin mihenk noktası Varlık-insan'ın eşyaya, doğaya ve nihayet insan'a ait imge ve sembollerdeki bakış açısında düğümlenir. O modern bir dünyada, modern bir zamanda yaşamaktadır.

Karakoç'un modernleştirilmiş tasavvufi imgelerden hareket ederek oluşturduğu şiirlerindeki dünya, öznenin kendisi ve sırası arasında kurduğu bir köprü gibidir. O, dünyanın hem geleneksel hem de modern algılanışını birbirinin karşısında görür. Gerçekliğin içinde varlığını sürdüren bu dünya ve mekân algısı, medeniyete ait bir duruma, niteliğe dönüşür:

*İstanbul damla damla içimde birikti
Mermer tozu gelip gelip içimde oluştu bir şehir
Bu yeryüzünden ve gökyüzünden ötedeki şehirdir²²*

Bir taraftan yıkıcı medeniyetin izlerini taşıyan, diğer taraftan da medeniyet yapan şehirler görürüz onun şiirlerinde. Bu şiire göre ise şehir, yani İstanbul, medeniyet tasarımının sembolüdür. İstanbul ile birlikte Bağdat ve Şam, bu sembolizmin diğer örneklerini oluşturur.

Sezai Karakoç, geniş ve zengin bir tabiata dönük mekânların şairidir. O tabiattan nefret etmez, aksine onda bir medeniyet tasavvuru görmek ister. Bu medeniyet, tabiatı yok sayan yıkıcı bir tasavvurdan çok yapıcı, olumlu bir karakter taşır. Öte yandan bu dünyaya ait imgeler, tabiata dönük tasavvurlarda olduğu gibi hep bir karşılaştırma ile karşımıza çıkar. Bu yüzden şair, mekân tasavvurlarını iyi-kötü; güzel-çirkin zıtlıklarına başvurarak oluşturmaktadır. İmgeler de bu karşılıklardan payını alır.

ZAMAN İMGELERİ

Zaman, modern şairin en çok üzerinde durduğu imgelerdendir. Bu açıdan bakıldığında Karakoç, zamana çoğu kez geleneğin penceresinden bakar. Buna göre zaman, en küçük biriminden itibaren yaşanmak ve farkına varılmak içindir:

*Gel kalbini saat yap odamıza
Saatin içine kutsal sözler yaz
Güneş yap aşka güzel ölümleri uslu ölümleri
Gel mesut odalar içinde çözümler güzel bulmaca
Güzel ve mağrur ve katil²³*

Karakoç'a göre kutsal olan ve olmayan zaman vardır ve şiirsel özne, bu şiirde zamanı yeniden diriltir, şenlendiren birine seslenir. Zaman, kutsallığı, saflığı temsil eden ve bir saatle özdeşleştirilen kalple birlikte anılır. Kalbin olumluluğu kesbeden anlamı, zamana da aktarılır. Ancak bu zaman dilimi sayılan zamandan farklı olarak inanca dayalı, geleneksel bir zaman algısıdır:

Sen cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat²⁴

Sezai Karakoç, geniş bir zaman algısına yaslanırken olaylara bağlı olarak zaman-dışı tasavvurlara da yönelir. Ancak zaman, bu yönüyle soyut bir karakter taşımaz. Aynı ayrı kişiliklerin şahsında bu kişilere ait zaman da belirli semboller aracılığıyla şiirde yerini alırken hem telmih yoluyla geçmiş zamana hem de modern zamana atıflar yapıldığını görebiliriz. Çünkü Karakoç, "Zaman, mekân, dil ve düzlem ayrımlarını minyatür bir bakış açısıyla kaynaştırır. Her doku, her renk, hem kendi renk ve dokusunu korur; hem de diğer renk ve dokuları etkiler. Bu etkileşim de ebrûdur. Bir karışım, birliktelik ve yeni bir kimlik. Her kimlik ve kişilik bütünü içinde kendi özelliklerini dönüştürerek korur. Ebrû bir bütün oluşturur: Uygurluğumuz gibi..."²⁵

Sezai Karakoç, şiirlerinde zamana aşırı bir değerlilik atfeden şiirsel öznelerini geniş bir zaman anlayışında konumlandırır. Şiirlerinde ağırlıklı olarak şimdiki zamanın etkisi hâkimken, bu algı şimdiki zamanın yüceltilmesi olarak görülmez. Ahmet Oktay da bu görüştedir. Ona göre, "bütünüyle bugünde yaşamaktadır Karakoç ve ancak buradan geçilebileceğini söylemektedir bir başka uzam-zamana. Burada'nın reddini öngördüğünden ötürü imgeleri ne kadar da somut olabilmektedir."²⁶

Karakoç'ta şimdiki zamanı önemseyen diğer şairlere göre benzer yönler bulmamıza rağmen, onun sürekli bugünü geçmişle karşılaştırdığını görürüz. Bir diğer deyişle Karakoç, geçmiş ve bugün arasında bağlantılar kurarak olaylara, insanlara dair hükümler verir. Ona göre geçmiş, belirli bir zaman diliminden ibaret iken şimdiki zaman, geleneksel yaşayış dinamiklerinden uzaklaştıran bir za-

man dilimidir. Ancak dönemin diğer şairlerinde olduğu gibi geçmiş zaman, Karakoç'ta yalnızca çocuklukla sınırlı değildir. Zaman zaman Asr-ı Saadet dönemine, kimi zaman da daha eski çağlara atıflarda bulunur. Oysa şimdiki zaman, hafif dansların çağıdır:

*Dostlarımız geldi hafif danslar geldi
Şeker verdik aslan yeleleri aldık kırk kapı açtık
Kırk kapı açtık Mavi Sakal öldü
Kırk odanın içinde güzel aslanlar güldü
Sen güldün Asya güldü hafif danslar geldi²⁷*

Karakoç, antik Yunan, Türk ve İslam motiflerinde de yer alan su ve yolculuk imgelerini bolca kullandığı "Tahta At" şiirinde ölü mü güzelleştiren çağlara atıflar yapar. Aynı eğilim, zamanın modern imgelerle görünümüne de yansır. "Balkon" şiiri de bunlardan biridir:

*Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da²⁸*

Karakoç, bu şiirinde okuru yine bir su imgesiyle buluşturur. Körfez, suyun topraktaki girintisi, aldığı biçimdir. Suyun, toprağa hücumuyla elde edilen biçim, aynı zamanda suyun ölümlle ilişkisini hatırlatırken körfezlerin ölü, durgun sulardan oluştuğunu hatırlamamız gerekir. Tabut ve hemen ardından kefenle özdeşleştirilen "çamaşır" imgesi, şairi balkonlara karşı çıkışa hazırlayan sebepler arasındadır. Çünkü;

*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde*

Balkon, ölümün hayata karşı zafere ulaştığı bir mekândır. Bu sebeple balkon bir tabut, bir mezarlıktır. Ancak öte yandan tüm bu izlenimlerin geçtiği şimdiki zamandan çıkılarak gelecek zamana yapılan atıflar dikkatleri çeker. Şair, kendi kendine şimdiki zamanın neye yarayacağını sorar. Şair, şimdiki zamandan ve gelecek zamandan umutlu olmak ister. Bu da belirli bir şarta bağlıdır. Oysa gelecek, "kara gözlü" bir zalimin tasallutu altındadır. Bu yüzden mimarlar balkonsuz evler yapmayacak ve şair de ölümler de umutlarını erteleyeceklerdir:

*Benim geçmiş zaman içinde yan gelip yattığıma bakma
Ben geleceğin kara gözlü zalimlerindenim*²⁹

Bu bakımdan Sezai Karakoç'un incelenen diğer şairler arasında farklı bir yerde durduğunu söylememiz gerekmektedir. Ona göre zaman ve özellikle şimdiki zaman, yalnızca ölümün penceresinden bakılamayacak kadar geniş ve umut dolu bir geleceğe açılır. Zaman algısına Tanrı ile birlikte hep aşkla sevilen kadını da ekleyen Karakoç, gelecekte daima umutludur. İnsanlık, sevgi ve umutla var olur.

Bu bölümle ilgili olarak genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, zaman Karakoç'ta öne çıkan ve "sorunsal"a dönüştürülen bir imge değildir. Zamanı sorunsallaştıran tanımlama ve sınırlamaların aksine Karakoç, dönemin genel eğiliminin aksine geçmişe de sorgulayıcı bir olumsuzlama ile bakmaz.

Bu bölümle ilgili bir başka çarpıcı nokta da zaman imgelerinin genelleme ve soyutlamalardan uzak tasavvur edilmesidir. Nesnel zaman imgeleri, belirli bir olaya bağlı zamana göre şekillenir. Telmih sanatının da kullanıldığı bu imgelerde belirli bir olaya atflarda bulunulur. Ancak şairlerin hiçbirinde zamana olumsuz bir değer yüklenmez. İnsanın uzağında resmedilmeyen zamana bu bağlamda olumsuzluk yüklenmemesi şaşırtıcı değildir.

BİREYSEL VE TOPLUMSAL HAYAT ALGILARI

"Ben" imgesi, Sezai Karakoç'ta yine dönemin diğer şairlerine göre önemli farklılıklarla göze çarpar. Lirik bir özne tavrıyla resmedilen ben, zaman ve mekân formlarında dünyanın merkezi olmanın çok, geleneksel şiirdeki gibi "kul" niteliğiyle karşımıza çıkar. Bir başka deyişle Sezai Karakoç'ta özne modeli daha çok klasik sufi şiirin şiirsel öznelerine yakın bir biçimle şekillenir. Aşağıda Gazalî'den aldığımız şiirde olduğu gibi ben'in daha çok yokluğu gündeme gelirken insanın zaafardan oluşan bir mahlûk olduğu yargısı Sezai Karakoç'ta da kendine bir yer bulur.

*Ben yokum, ama bütün kötülükler benden
Senden başka hiçbir şey yok ama bütün cömertlikler senden* Gazalî³⁰

Diğer şairlerde gördüğümüz modern ben'lerin aksine Karakoç'un lirik özneleri acz içindeki bir kulu ifade eder. Ben, bu vasfıyla dünyaya, eşyaya ve zamana bakar. Bu unsurlarla bir çatışmaya girmez. "Kul" olmanın bilinci, hemen hemen bütün şiirlerine yansımıştır. An-

cak bu “kul”, Hızır ve Taha sembolleriyle bir ivme kazanarak müşahhaslaşır. İlk baskısı 1967 yılında yapılan ve *Şiirler I* adıyla yayımlanan “Hızır’la Kırk Saat”te ortaya çıkan Hızır ve hemen ardından *Şiirler II*’nin alt başlığı olan “Gül Muştusu”nun sembolü Taha, yaşadığı dünyayı sorgulayan ancak isyana tevessül etmeyen karakterlerdir.

Hızır’ın “yaşı hep altmış üç”tür ve yüzü yeni gelmiş bir vahiy gibi”dir. Karakoç’un Hz. Muhammed’le özdeşleştiği Hızır, tıpkı Taha gibi “mücadele”den ziyade “mücadele” tarafında yer alır. Çünkü mücadele, mücadele gibi isyanı içermez. Bu bağlamda Karakoç şiirlerinde, ölüm-ayna-ben ilişkisinden hareket ederek bu ben tasavvurlarıyla bunların karşısında yer alan öznelere karşılaştırma yoluna gider. İlk ben tasavvuru, yaşama fikrinin taşıyıcısı ve aynı zamanda şahidi olarak yer alırken “sen” olumsuzlukların, zaafların ve hatta ölümün taşıyıcısı, habercisidir. Bu tavır bir tezat değil aksine ayna imgesinin bir tezahürü olarak anlaşılmalıdır.

Karakoç, belki de bu yüzden birbiri içinde erimiş olan bu iki tavır şu şekilde bir arada zikretme gereği duyar: “20. yüzyıl yıkıntılarının içinden kendi dünyasını yüklenip kurtarmaya çalışırken almadığı yara, geçmediği ateş çemberi, işitmediği ses, cennetini kaybetmek 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.³¹

Şiirde bütünsellik kavramı içinde değerlendirilebilecek olan bu ‘şiişel 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. Felsefeyle olan ilişkisiyle yukarıda da vurguladığımız varoluşçuluk (eksiztansiyalizm)*, Karakoç’un insana bakışında başvurduğu bir düşünsel sistem olarak karşımıza çıkar:

*Olup biten bu ebedî an macerası
Olacak olan maceramız da
Vaktin defteri kapanmadıkça
Evren tomarı açık kaldıkça*³²

* Burada popüler anlamda Sartre’in temsil ettiği nihilist varoluşçuluktan ziyade Karl Caspers’la şekillenen ve ahlaki varoluşçuluk olarak da anılan Hristiyan varoluşçuluğuna yakın bir yorumdan söz edebiliriz. Karakoç, hem bireyin kendi içinde olgunlaşabileceği bir ahlaki varoluşçuluğa hem de ahlaki bir isyan anlayışına sahiptir. Özellikle çevirilerden ve denemelerinden hareketle tespit ettiğimiz bu etkiyi şiirlerinde de görmek mümkündür. (Bk. Sezai Karakoç, “Üç Çağdaş Varoluşçu”, *Edebiyat Yazıları II* içinde.) Karakoç, bu denemesinde bu akımı öne çıkaran değerlerden söz etmekle birlikte açık bir eleştiriyi de kapı aralar.

İnsan, olup biten bir an macerası ile bu dünyadaki sürecini devam ettirir. Ancak bu süreçte varlığını tanıma ve anlamlandırma peşindedir. Bir 'bütün-insan' olarak varlığını tanımlarken insanın üç bakışından söz edilebilir.³³ Buna göre insanın Tanrı'ya, kendisine ve zamana bakışı, onu diğer varlıklardan üstün kılan niteliklerdir. Çünkü "biz kendimize Tanrı'nın armağanıyız."³⁴ 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 yaşmalıdır. Oysa insan Tanrı'dan giderek uzaklaşmaktadır. Öte yandan Karakoç'a göre insanın eşyayla olan mesafenin kaybolması sebebiyle maddileşmesi kaçınılmaz bir sonudur. Bu da üçüncü hâlde 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 dirilişle insanı daha yüce bir yere sevk eder.³⁵

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 sendin³⁶*

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 hâlinindedir. 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 hâlindeki insanlara dâhil olurlar:

*Benim aynamı küçültüp büyülten onlar
Benim aynamı aynalıktan çıkararak
Kapalı çarşılar içinde fikre ve gerçeğe
Neler neler etti anlarsın onlar
Şemsiyeler gibi
Felaketlerin en şakacısına açılveren onlar³⁷*

Dolayısıyla insan, Sezai Karakoç'ta iki hâlde imgeleşir. Düşüş hâlindeki insanlar Karakoç'ta, daha aşağıda ve üstün olmayan nite-

liklere sahiptir. Karakoç, bu insanı tabiatla kendini özdeşleştiren, yeryüzü seviyesindeki insan, sürekli hayallerle yaşayarak muallakta kalan insan, küçük zavallılıkların insanı ve kimi zaman akli inkâr ederken kimi zaman da onun esiri olan insan olmak üzere beş grupta ele alır.³⁸ Bu açıdan bakıldığında Sezai Karakoç'un düşünce adamı kimliğini tanımış oluruz.

KİŞİLİK İLİŞKİLERİ VE İÇ DÜNYA MODELLERİ

Sezai Karakoç'ta "ölüm, bir iç devrim" dir. Bu yanıyla ölüm, etik bir işlev taşıdığı kadar, geçici olanın süslerini bozup bekânın tablosuna bizi ilave ettiği için estetik bir tesiri de haizdir. Sezai Karakoç, ölümle aramızdaki hukukun düzeyine göre bizi tartar.³⁹ Dolayısıyla çoğu modern şair gibi onun içinde de ölüm fikri bir devrim düşüncesiyle gelir. Ancak bu devrim, özne tasavvurlarında olduğu gibi nihilist varoluşçuların öngördüğü "saçma" ile anlaşılmaz. Ölüm, güzelleştiren bir başlangıca sahiptir:

*Kendinden bir şeyler kattın
Güzelleştirdin ölümü de
Ellerinin içiyle aydınlattın
Ölüm ne demektir anladım⁴⁰*

Karakoç bu şiirde olduğu gibi diğer şiirlerinde ölümle hayatı karşılaştırmaya tâbi tutar ve ölüm-ayna ilişkisini gündeme getirir. "Ben", yaşama fikrinin taşıyıcısı ve aynı zamanda şahidi olarak yer alırken "sen", ölümün taşıyıcısı, habercisidir. Bu tavır, bir tezat değil aksine ayna imgesinin bir tezahürüdür. Öte yandan "kan", suyun ölüme dair görüntüsü, imgesidir. Şair de "kandan elbiseler" imgesiyle ölümü hatırlatırken bir başka yönden de aynanın yansıtıcılığından yararlanır:

*Ölü kalmamış ama ölüm hayat halini almış
İçine girdiğimiz yılan turşulu ölümle
Değişe değişe bozulmuş ölüm bile
Nerde ölümün o ak o yeşil
O siyah kırmızı keskin rengi
Artık ölüm ne gri ne kahverengi
Ne gök rengi ne yer rengi
Ölüm bir grev gibi kaplamış ülkemizi
Ta can evimize kast eden bir grev gibi*

*Batı bu karanlık grevin gözcüleri
Doğu sonsuz bir grevin
Çocuk düşüren bir anne gibi⁴¹*

Daha çok düşünsel imgelerin boy verdiği şiirde renkler aracılığıyla görsel imgelerin de yer aldığını görmekteyiz. Siyah ve kırmızı ile ak ve yeşil gibi renklerin karşıtlığı, durum ve olaylarla da desteklenmiş; evrensel değerlerle Batı ve Doğu, olumluluk ve olumsuzluk terazisinde bir mukayeseye tâbi tutulmuştur.

Modern hayatın çekicilikten uzak monotonluğu, “Yağmur Duası” şiirine de sinmiştir. Şiirsel öznenin de anlayamadığı yahut anlamaktan vazgeçtiği modernlik içerisinde hayat, ölümlle eşitlenirken aşk da uçuruma benzetilir. Sokakta olması gereken canlılık, yerini boş bir mezardan çıkan insanların temsil ettiği ölüme bırakır. Bentlerin ilk ve son dizelerindeki “Ben geldim geleli açmadı gökler” ve “Biri çıkmış gibi boş bir mezardan” dizeleri, bu yargıyı güçlendiren önemli açılımlar getirir:

*Biri çıkmış gibi boş bir mezardan
Ortalıkta ölüm sessizliği var
Bana ne geldiyse geldi yukardan
Bana ne yaptıysa yaptı bulutlar
Biri çıkmış gibi boş bir mezardan⁴²*

Yine düşünsel imgelerin ağırlığının hissedildiği şiirde ölümün revaçta olması şairi umutsuzluğa sevk etmez. Mezar, açık bir göndermeyle ölüme tahvil edilirken bulut imgesiyle de kutsallık vurgulanmak istenir. Ölüm ve kutsallık ilişkisi bu bakımdan Karakoç’ta sık karşılanan bir imge birliğidir. Dolayısıyla bu şiirlere yakından bakıldığında ölü bir tabiat ve ölü bir hayat nizamı yoktur. Aksine daha çok yaşayan şeyler göze çarpar:

*Ölüydü insanlar
Yalnız yaşıyordu o yatır
Ve o çeşme⁴³*

Hayat ve ölüm, bu şiirde de yan yanadır. Hayat, bir sonraki dizede ise “Aynı yenilik ve tazelikte”dir. Bir çelişki gibi görülebilecek bu yaklaşım, kendi içinde tutarlı bir bütünü ifade eder. Her an yenilenen bir hayat telakkisine ve her sabah yeniden doğan güneşe rağmen hayatı sıradanlaştıran ise insanlardır. Şair, bu yüzden asıl

suçu tabiatta değil insanda bulur. Kurumuş, kurutulmuş çeşmelerin akışdır insan:

*Ürpererek geçiyordu yarasalar
Uzaklardan
İnsanlar, birbirinden uzaktadırlar. Tıpkı yarasalar gibi.*⁴⁴

Karakoç'un bu şiirde ve daha özelde bu dizelerde dikkat çekici unsur, suyun bütün niteliklerini aynı anda kullanmış olmasıdır. Su, bu şiirde hem ölümün, tükenişin, değişmezliğin, durgunluğun hem de doğumun, başlangıcın, yeninin niteliklerini barındırır:

*Ölüm, menekşelerle birlikte anılır.
Ölüm ötesinde açmış
Menekşeler kimliğinde*

Aynı şiirin sonuna gelindiğinde şairin ölüm ve hayat ikilemini aştığı ve imgelerle de bunu yansıttığını söyleyebiliriz. Ölüme dair somutluğun genellikle eşya üzerinden verilmeye çalışıldığı şiirlerde imgeler, ölümün bir son değil aksine yeni bir başlangıç olduğunu örnekler. Bu sebeple, sonuç olarak dönemin ağırlıklı algısının tersine Karakoç ölümüne olumsuz bir anlam yüklemeyiz. Şaire göre insan, yaşanılır olanın içinde kendine daha dar mekânlar oluşturmaya çalışsa da ölümle bu darlığı aşacak ve daha geniş, daha ferah bir uzama doğru ilerleyecektir. Bu yüzden umudunu yitirmemeli, daima iyiye, güzele doğru yolculuğunu devam ettirmelidir.

DİNÎ VE METAFİZİK ALGILAYIŞLAR

İkinci Yeni içerisinde dine bakışı ve yaşayışı ile diğerlerinden yine oldukça farklı bir yerde duran Sezai Karakoç'ta "vahiy ve inanç, bir iç deneyim süreci olarak şiirin içeriğinde yerini alır."⁴⁵ Karakoç, 'evrensel varlık' olarak kendisini tanıyan ve hareketi evrensel harekete bağlı olan ahlaklı insan" modelini üstlenen bir düşünce adamından beklenen tavrı gösterir. Modernlik düzleminde de karşılığını bulan bu süreçlerin şiirsel öznelerde bir iç yaşayış dinamiği olarak tercih edildiği sezilir. Bu noktada kutsallık, hem yaşayışa hem de yaşayışın yöneldiği değerlere dönüktür. Çünkü "Kutsal bir bakıma, hakikat gibi, gerçeklik gibi, ya da varlık gibi türler ve özel farklılıklar vasıtasıyla evrenseli tanımanın mantığı tarzında sınırlama yapmak için gereğinden fazla önemli ve gereğinden fazla bir şekilde esasa aittir. Kut-

sal gerçeğin tabiatında bulunur ve normal insan, gerçeklik duygusu için olduğu gibi (kişi doğal olarak gerçek olmayı ayırabilir) bu kutsal duygusuna sahiptir.”⁴⁶ Ancak kutsalın hüküm sürdüğü iç dünyaya rağmen dış dünyadaki kutsaldan uzaklaşma açık bir çatışmadır. Şiirsel özneler, bu yüzden olduğu gibi dünyaya yönelik tehdit yerine içte geliştirdikleri “merhamet” duygusuna sarılırlar.

Karakoç’un en temel imgesi olan merhamet imgesini de içine alan ahlaki bütünlük, onun şiirlerinin öznelerinde temel bir nitelik olarak karşımıza çıkar. Ne zamana ne de eşyaya ait bir parçalanmanın görülemeyeceği bu şiirlerde imgelerle evrenin de bütünlüğüne atıflarda bulunulur. Bir diğer deyişle insanın bütünlüğü, evrenin de bütünlüğünü beraberinde getirecektir. Ancak insanın bozulması, evrenin değişmesi içinde önemli bir yer tutar. İnsana ait özlerin değişmesi, onun bütün değerlerinin bozulmasıyla eş değerdir. Bu yüzden insan bozulmamalı, özünü değiştirmemelidir.

Dünyanın yaşanırılığı içinde din, Karakoç’un şiirinde önemli bir yer tutar. Ancak onun şiirlerinde “gelenek, biçimsel ve durağan bir görüntü değildir. Geleneğin duyarlı ve ses zenginliği, Karakoç’un şiirinde modern şiirin teknik ve imkânlarıyla ustaca kaynaştırılmış olarak bu şiiri kuran ve çağdaşlarından farklı bir konuma yükselten temel bir işlev üstlenmiştir. Esasen Karakoç, düşünce dünyasıyla, çağını, çağdaşlarından çok farklı bir kültür ve inanç sisteminin penceresinden algılama ve yorumlama amacıyla oluşuyla dikkati çeken bir şairdir.”⁴⁷

İslam estetiğinde insanın bakışı, varlığın görünürdeki nesnel gerçekliğine odaklanmaz. İnsanın derunî gerçeklikle yüzleşmesi, aynı zamanda insanı, hayat olgusuyla karşı karşıya bırakır.⁴⁸ Karakoç, merhamet duygusuyla insanın hem hayatla hem de hayatın görünmeyen yüzündeki anlamla karşılaşmasını zorunlu kılan değerleri gün yüzüne çıkarmak ister. Bunun için insana ait somut değerleri, metafizik değerlerle eşitleyerek dengeleme arayışına girer. Hayat, bu dengeyle ilerlerken asıl mutluluk, bireyin bu dengeyle bulduğu ebedî mutluluktur. Hayatın anlamı da bu düğümün çözülmesinde saklıdır. Bunun için insanın asıl amacı, bu düğümü çözebilecek çabayla en üst noktaya ulaşmak olmalıdır. Karakoç, insanları tefrik eden bütün sınırları kaldırırsın yerine insana yakışır değerleri yerleştirmek ister:

*Merhametin ta kendisiydi gözlerin
Merhamet saçlarını ıslatan sessiz bir yağmurdu
Bulutlar geldi altında durduk*⁴⁹

Merhamet, aynı zamanda “en sevgili” olandır. Allah’tır.

*Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Ey çağdaş Kudüs (Meryem)
Ey sırrını gönlünde taşıyan Mısır (Züleyha)
Ey ipeklere yumuşaklık başıslayan merhametin kalbi
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim⁵⁰*

Sezai Karakoç’un şiirlerindeki öznelerde dinin yaşandığı algılar arasındaki çatışmada taraflar, belirgin imgelerle sunulur. Bir yanda dans pisti, esir pazarları, balkonlar varken öte yanda cami, sebil, Kudüs gibi imgeler söz konusudur. Ancak ikinci grupta yer alan unsurlar ilki kadar popüler olmayan yerlerdir. Şiirsel özneler, hissedilen yalnızlığa rağmen insanları bu mekânların sembolize ettiği dinî değerlere sahip olmaya çağırır:

*İç dünyamı ikili susmalarla bölme
Şiir günlük konuşma dilimiz
Kıskançlığımdan örülme bir perde
Perdeye çarpan beş deniz
Kuvveti yok bende itham etmek hakkından önce⁵¹*

“Sen” diye hitap edilen karşı özneye de merhametle yaklaşılır:

*Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum
Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını
Ve bütün varlığımla kara yılan seni çağırıyorum
Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe
Pamuğun ağırlığını yapan dağın hafifliğini
Sana haber veriyorum yeni doğduğunu güneşin⁵²*

Onun şiirsel özneleri, “doğrunun, dopdoğrunun, yalanın diline değil, bulunduğu yere bulaşmayan’ şüpheden uzak ‘yakın’ bir imana sahip, bir tek dünyası değil iki dünyası olan bir insan olmak ister(ler)”⁵³

Geleneksel bir imge olan gül, Karakoç’ta dinî bir imgedir de. Karakoç, “Dirilişin gerçekleşmesinde en büyük huzuru yaratan ölüm sonrasına ancak bu imgeye yaslanılarak ulaşılabileceğinin haberini vermektedir.”⁵⁴ Bir başka bakış açısına göre “gül”, daha geniş bir perspektife sahiptir:

- a) Dizenin gösterdiği temel anlam ile,
- b) Gül mazmununun tüm açılımları ile,
- c) Gül imgesinin tüm kültürel kodlarını düşündürerek,
- d) Kendi sembolünü ve metinler arası imge ortaklığını kurarak dört boyutlu derin bir gönderme sistemiyle gerçekleşir.”⁵⁵

Sezai Karakoç için din, “özgürlüğün kapısıdır. Çünkü ona göre özgürlük, insanın Allah ile arasındaki bütün engelleri ortadan kalkması ile vuku bulur.”⁵⁶

Bu şiire renklilik katan unsur Sezai Karakoç’un diğer dinlere de nasıl baktığını göstermesidir. *İncil*, üzerini bir maske gibi örten boyalarından kurtulamamıştır. Buna rağmen vahiy değerini yitiren *İncil*’de geleceği müjdeleyecek kutsallık kalmamıştır.⁵⁷

Geçmişte berrak sular kadar temiz olan inancın giderek bozulmaya başlamasıyla mermerlerdeki tasvirlerle tapınmayı eleştiren Karakoç, Batı’nın ve modernliğin din algısını da sorgulamaktan kaçınmaz.

Aynı eleştiri bu kez “Hızırla Kırk Saat” şiirinde İslam dininin geleneksel olarak algılanmasında da dile getirilir:

*Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz
Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz
Kadının üstün olduğu ama mutlu olmadığı
Günlere geldim bunu bana öğretmediniz
Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı
Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim
Bunu bana söylemediniz
İnsanlar havada uçtu ama yerde öldüler
Bunu bana öğretmediniz
Kardeşim İbrahim bana mermer putları
Nasıl devireceğimi öğretmişti
Ben de gün geçmez ki birini patlatmayayım
Ama siz kâğıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini
nasıl sileceğimi öğretmediniz*⁵⁸

Sezai Karakoç, “Hızırla Kırk Saat” adlı şiirinde günümüzdeki geleneksel inancı ağır bir eleştiriye tâbi tutar. Ona göre “hoca”lar, dini, ibadeti öğretmekle birlikte modernliğin karşısında insanı yalnız bırakmışlardır. “Kesik danslar” ile sembolize edilen modern hayatın siyaset ve düşünce tarafı da bu eleştiriden payını alır.

Ölüm düşüncesi de ona göre modern hayatın içinde farklı anlamlar ve cevap verilmesi beklenen sorular içerecek kadar bilinmeyen bir konudur. Oysa “hoca”lar buna da bir cevap veremedikleri gibi kitaplarda insanların aklını karıştıran sorulara karşı da bir donanım kazandırmamışlardır. Burada şairin akla ve genel anlamda felsefeye atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz.

Din, Karakoç’a göre bir bütün olmakla birlikte, hayatın dışında düşünülemez. O, aynı zamanda bir yaşama biçimidir. Bu yaşama biçiminin içinde modernliğe ve inançsızlığa karşı verilen eğitimin yeterli olmadığı dile getirilir. Dolayısıyla dinî ve metafizik imgelerle örülü şiirlerinde din, modernliğe karşı mukavemet gücü verebilecek bir şekilde öğretilmelidir.

KADIN VE CİNSELLİK

Dünya, Sezai Karakoç’a göre hem aşkın hem de aşksızlığın mekânıdır. Bu sebeple yeniden doğmak için sevmek gerekir. Çünkü Karakoç’a göre sevmek, yeniden doğumdur. Bu bağlamda onun çoğu şiirinde kadın imgesini sembolleştirdiği Leyla da sevmenin nesnesi değil öznesidir. Kadın da seven ve sevilen bir öznedir. Ancak büsbütün soyut bir tasavvur da değildir. Canlı, yaşayan biridir. Kimi zaman bütün hayatı anlamlandıran kadın, Karakoç’un şiirlerinde tıpkı gül gibi sembolleşmiştir:

*Bütün şiirlerde söylediğim sensin
Suna dedimse sen Leyla dedimse sensin
Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım Salome’nin Belkis’in
Boşunaydı saklamaya çalışmam öylesine aşikarsın bellisin
Kuşlar uçar senin gönlünü taklit için
Ellerinden devşirir bahar çiçeklerini
Deniz gözlerinden alır sonsuzluğun haberini
Ey gönüllerin en yumuşağı en derini
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim⁵⁹*

Sezai Karakoç’ta kadın imgesi denince ilk akla gelen isimlerinden biri olan Leyla (ya da Lili) zamana umutla bakan şairin hemen yanı başındadır. Kadında var olan sonsuz gülümseme ve toparlanma ruhu, şairin insanlığa dair görüşleriyle paralellikler arz eder:

*Fakat sonradan duruldu Leyla
Tevekkülle huzuru buldu Leyla
Ruhta kopan fırtınalar dindi
Gökten gönle sükunet indi
Anladı ki acı tatlı soguk sıcak
Geçmiş ve gelecek ayrılmak ve kavuşmak
Hep aynı varoluşun dönüşümleri⁶⁰*

İslam tasavvufundaki yorumlarına benzer bir bakış açısıyla Sezai Karakoç'un incelenen diğer şairler arasında kadına bakışıyla da farklı bir yerde durduğunu söylememiz gerekmektedir. Bu bakış açısına göre kadın ve özellikle aşk, yalnızca cinselliğin penceresinden bakılmayacak kadar geniş bir anlama sahiptir. İnsanlık, kadınlara birlikte sevgiyle ve umutla varolacaktır.

Sanatı genel algılayışı itibariyle Batı şiirinden olduğu kadar geleneksel şiirimizin içinden de bakacak kadar poetikasına sahip olan Sezai Karakoç, şiirlerindeki aşk ve âşıklar için şunları söyler: "Bütün bu sevgililer, asıl sevgiye, ebedîliğe lâyık sevgiye bir basamak, bir başlangıç, bir hazırlıktır. Nice ruh bu basamaklarda yorulur, tükenir. Ama bütün bu basamakları aşan gönül ve ruh mutlak sevgiye, Tanrı sevgisine ulaşır, ona bağlanır, ondan ötesinin güz yaprakları döküldüğünü görür."⁶¹

*Açma pencereni perdeleri çek
Mona Roza seni görmemeliyim
Bir bakışın ölmem için yetecek
Anla Mona Roza, ben bir deliyim
Açma pencereni perdeleri çek...⁶²*

Karakoç'un "Aşk ve Çileler" adlı şiiri, modern şiirin bir Leyla ile Mecnun'u gibidir. Bu şiir, "Genç bir erkeğin ağzından karşılığını bulamayan aşkın simgesel, Divan edebiyatına göndermelerle dolu bir anlatımıdır. Şiirin sonuna doğru anlatıcı beşerî olmayan, ilahî olan gerçek aşkı keşfeder."⁶³

Ahmet Oktay da Karakoç'un aşk ve kadın imgelerine değinerek şu yargıya ulaşır: "Vuslat, bir ürperme, daha da ötesinde bir 'müphemiyet' gibidir onda. Cismani olan öğeler görünüştür sadece, vesiledir. Gövde bir geçicilik, bir imadır olsa olsa. Uhrevî olana yönelmedir Karakoç'un şiiri."⁶⁴ Her iki yargıdan hareketle denilebilir ki şairin dünyasında aşk, tıpkı Divan şiirinde olduğu gibi mecazi aşktan aşk-ı hakikate ulaşmaktır. Geleneksel şiirimizin de önemli bir

imgesi sayılan gül de bu yüzden Karakoç'ta yalnızca bireysel aşkın değil evrensel aşkın da sembolüdür:

*Gökten gönle sükûnet indi
Anladı ki acı tatlı soğuk sıcak
Geçmiş ve gelecek ayrılmak ve kavuşmak
Hep aynı varoluşun dönüşümleri⁶⁵*

İnsan, bir bütün hâindedir. O, yalnızca bedeniyle değil ruhuyla, gülümsemesi ile bütünlüğüyle de vardır. Leyla da inancın, umudun, geleceğin, varoluşun sembolüdür. Ancak bütün kadınlar da Leyla değildir.

Geçmiş bir zaman algısından birdenbire şimdiki zamana taşınan dizelerdeki zaman algısı, şairin kadın imgesiyle zamanın nasıl geniş bir algıyla ele aldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. "Lili" şiirinde de karşımıza çıkan aldatılan kadın imgesi, bu şiirin bakış açısıyla paralellikler arz eder.

"Lili" de tıpkı "Leyla Köşesi" şiirinde olduğu gibi lirik öznenin ihanet karşısında bile aşktan vazgeçmediğini göstermesi bakımından dikkate değer bir şiirdir. Öte yandan şairin düşünceleriyle paralel bir hayat algısına sahip olan lirik özne, Lili'ye uyarılarda bulunmaktan geri durmaz. Ona göre "Ekmek ha bakkalın olmuş ha Cabaret de Paris'nin / Sen herhangi bir ekmek yiyeceksin işte Lili / Ekmek ne kadar Allahınsa Lili de o kadar Allahın Lili" dizelerinde olduğu gibi kadının "Cabaret de Paris" imgesiyle gösterişe düşkünlüğü eleştirilmektedir. Oysa Lili'nin yüzü, ruhu kadar aydınlıktır. Gönlü ise soğuk sular, güzel aynalar gibidir. Buna rağmen kadının içteki saflığı, bu niteliklerinin ötesine geçilip de aldanmak için hazırdır. Bu yüzden kadına yönelik olarak birçok şiirinde de karşımıza çıkan bu uyarı, şairin kadına nasıl baktığını örnekler mahiyettedir. Kadın, "Şehrazat" şiirinde olduğu gibi sevgilidir, candır, yarıdır:

*Sen merhamet sen rüzgâr sen tiril tiril kadın
Sen bir mahşer içinde en aziz yalnızlığı yaşadın
Sen başını çeviren cellatbaşının güne
Sen öyle ki sen diye diye seni anlayamayız
Şehrazat ah Şehrazat Şehrazat
Sen sevgili sen can sen yarsın⁶⁶*

Karakoç'un bu şiirinde de kadına atfedilen sıfatları bir bütün hâlinde görmemiz mümkündür. Her ne kadar çağın kadını "bir mah-

şer içinde en aziz yalnızlığı yaşa"sa da başlı başına bir merhamet abidesidir.

Şairin başlı başına bir aşk şiiri olan "Monna Rosa" şiirini dışta tutsak bile onun kadına bakışı bu nitelikler ve sıfatlarla özetlenen bir bakış açısına sahiptir. Cinsellik, onun şiirlerinde tene bağlı bir aşktan değil, gerçek sevginin merhametinden doğan bir mahremiyettir.

ÇOCUK İMGELERİ

Karakoç, "Balkon" şiirinde de görüleceği üzere okuru ölümle karşı karşıya getirir. Körfez, suyun topraktaki girintisi, aldığı biçimdir. Suyun, toprağa hücumuyla oluşan biçim, aynı zamanda suyun ölümle ilişkisini hatırlatır. "Körfez" in durgun bir su yapısına sahip olması ve hemen ardından balkonlarla, çocuk ölümleriyle ilişkilendirilmesi, bu düşüncemizi doğrulayan bir gelişme olarak görülebilir. Kefenle özdeşleştirilen "çamaşır" da şairi balkonlara karşı çıkışa hazırlayan sebepler arasındadır:

*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon
Ölümün cesur körfezidir evlerde
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların
Anneler anneler elleri balkonların demirinde
...
Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da⁶⁷*

Bu vurgular da şairin balkonlara karşı tavrını örnekler. Balkon, özellikle çocuklar için ölümüne bir çağrı, ölümün hayata karşı zafere eriştiği bir mekândır. Bu sebeple balkon bir tabut, bir mezarlıktır:

*Bu yüzden şair kendince bir çözüme ulaşır:
Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların*

Ölüm ve ayna imgeleriyle örülü "Anneler ve Çocuklar" adlı şiirde anne ve çocuğun ölümleri sonrasında devam eden hayat, büyük bir boşluk, şaşkınlık ve yalnızlıktır. Onları birbirine bağlayan

ilişki, diğerleri için anlaşılmasın bir işaretir aynı zamanda. “Küçük bir leke” ya da “ip” bu ilişkinin temel simgeleri olarak göze çarpar. Leke, çocuğun küçük oluşuyla, çaresizliğiyle ve tek başlılığıyla açıklanırken “ip”, tutunabilecek bir nesne olmakla birlikte çocuk ve anne arasındaki sevgiye de işaret eder:

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

*Kaçar herkesten
Durmaz bir yerde
Anne ölünce çocuk
Çocuk ölünce anne⁶⁸*

İkinci Yeni tarzına en çok yaklaşan “Kav” da şairin çocuğa ve çocukluğa bakışını yansıtan şiirlerinden biridir. “Çocuk”, “eski çağ”, “yeni çağ”, “rüya” gibi kelime ve imgeler, şairin zamana ne kadar geniş bir perspektiften algıladığını göstermesi bakımından önem taşır. Geçen zaman, şaire göre bir rüyaya benzemektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın rüya ve zaman ilişkisine benzer bir algının yer aldığı “Kav” şiirinde Karakoç, insanların geçmişi nasıl algılayacaklarına, zamana bakarken neleri kolaçan etmeleri gerektiğine dair yorumlara yer verir. Ona göre geçmişteki olaylar gibi zaman da tabiatla uyumlu olmalı; tabiata karşıt tüm değerlerden uzaklaşılmalıdır. Bu yola girildiğinde bütün insanlığın bir düğünde oyun oynayan çocukların mutluluğuna erişebilecekleri de şiirsel bir dille aktarılır.

Çocukluk, kimi zaman düşlerle elde edilen masalsi bir hava ile sunulur. Bu esnada tıpkı düşlerde olduğu gibi kendi içinde bir mantık geçerlidir.

*Bir kere elime aldım mı çocukluğumu
Üstüne kerametler yazılı derilerde
Geleceği bildiren derilerde
Başlar yeni bir mantığın başbozumu⁶⁹*

Anne, çocuğu hayata hazırlayan bir rolle karşımıza çıkar. Ancak çalışma hayatının değişmesi sonucunda annelerin evden uzaklaşması beraberinde korkuları getirir. Artık çocuk korkularla birlikte yaşamak zorundadır:

*Önceden bilen ölüş şartlarını çocuklarının
 Elleriyle değen koklayan hazırlayan adeta
 Sebebine ermeden erişmeden
 Korkan ilerdeki korkularla
 Noldu zarif lâtif anneler noldular⁷⁰*

Çocuk ve çocukluk imgeleri, daima anne imgesiyle vurgulanan bir beraberliğin sıcaklığını taşır. Kadın imgesiyle gelen merhamet, çocuğun ihtiyaç duyduğu sıcaklığı verir. Bu yüzden şairin çocuk imgelerinin yanında daima anne ve gül imgesi de yer alır. Anne ve gül, hem sıcaklığın hem de güzel bir kokunun imgesini beraberinde getirir:

*Biz çocuklarsa
 Güllerle döğdük birbirimizi her baharda
 Gül fırlattık birbirimize taş yerine
 Gülle ıslattık birbirimizi
 Gül sularında yıkadık saçlarımızı
 Gül sularında yıkandık leğenlerde
 Gül taşıdık okullara kitaplar arasında
 Pencereden uzanan bir gül
 Güçlendirdi bizi imtihanlarda⁷¹*

SONUÇ

İmgeleri İkinci Yeni'nin genel eğiliminin aksine somutluğa yaslanan Sezai Karakoç, şiirlerinde İkinci Yeni'nin gerçeküstücü imgelerini yer yer kullanmakla birlikte bu imgelerini somut gerçeklikler üzerinde temellendirir. Genellikle telmih sanatıyla birlikte başvuru- lan bu gerçeklik arayışı, şiirin kimi zaman lirik edasını aksatan me- saja dayalı dizelerinde de kendine bir yer bulur. Öte yandan Kara- koç, gül ve leyla gibi kimi imgelerini sembolleştirerek modern şiire yeni açılımlar getirir. Çünkü sembolleşen imgeler, öznellikten sıyrı- larak kalıcı hâle gelir. Öte yandan özellikle *Körfez*, *Şahdamar ve Ses- ler* kitabından sonra sembolik imgelerden uzaklaşarak daha yalın imgelere yöneldiğini belirtmemiz gerekmektedir.

Onun lirik bir ben etrafında oluşturduğu imgeleri, çoğu kez des- tansı bir edayla sıralanır. Daha ilk şiirinden itibaren olumlu ya da olumsuz değerlerin eleştirisi ya da güzellemesi olarak kurgulanan “ben”ler görürüz. Bu yüzden onun şiirlerindeki imge öbeklerinin alt birimlerindeki imgeler, baştan beri vurguladığımız gibi İkinci

Yeni'nin dışında geçmişten geleceğe umutlu bir şairin imgeleridir. Bu yüzden şairin bu imge öbeklerinde okurunu çoğu kez dingin bir hayat sunduğunu hissederiz.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde bir başka önemli unsurun da gelenek olduğunu ifade etmiştik. Ancak dönemin diğer şairlerine göre onun şiirlerinde gelenek ve imge arasında daha sıkı bir bağın olduğu gözlemlenebilir. İmge öbeklerinin hemen hemen hepsinde önemli bir işleve ve etkinliğe sahip olan gelenek, onun şiirlerinde gerek biçim ve gerekse içerikte baskın bir rol oynamaktadır. Genellikle telmih sanatıyla kurulan bu köprüde şair, Divan ve Halk şiirinin asli unsurlarını yalnızca biçimsel olarak algılamaz. Ancak bu tutumu Karakoç'u gelenekçi bir şair yapmaz. Modern bir bilinçle yazdığı şiirlerinde imgenin daha çok düşünsel yanına vurgu yaparak anı-imgelere de çokça yer verir.

Sezai Karakoç, geniş bir zamanın ve sıcak tonlarıyla renklerin şairidir. Karşıt renk ve kısacık bir zaman dilimi ise, iyimser vurguların altını çizmek maksadıyladır.

Son olarak ifade etmek gerekirse Sezai Karakoç'un adı her ne kadar İkinci Yeni ile birlikte anılsa da imgeleri kullanışı itibarıyla de bu ortaklığın dönemsel bir birliktelikten öteye geçmediğini düşünmekteyiz. Bu yüzden imgelere bakışı sebebiyle de Sezai Karakoç, İkinci Yeni akımının içinde kendine özgü bir yere sahiptir.

DİPNOTLAR

- 1 Gilbert Durant, *Sembolik İmgelem*, (çev. Ayşe Meral), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 10.
- 2 Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, c. 3, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, s. 74.
- 3 J. Paul Sartre, *İmgelem*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006, s. 101.
- 4 Sezai Karakoç, "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986, s. 31-32.
- 5 Eray Canberk, *Şiir Üzerine Aykırı Düşünceler*, Ark Yayınları, İstanbul, 1996, s. 156.
- 6 Türk şiirinin gelenekle olan ilişkisi için bk. Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul, 1993; Ertan Örgen, *Türk Şiirinde Gelenek (1940-1973)* (Selçuk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 2003, 376 s.)
- 7 Sezai Karakoç, "Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1997, s. 76.
- 8 Şairin varoluşçulukla ilgili görüşleri için bk. Sezai Karakoç, *İslam*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1997, s. 20; Sezai Karakoç, *Ruhun Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 96 vd.
- 9 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986, s. 27.
- 10 Sezai Karakoç, "Yeni Gerçekçi Şiir: 'İkinci Yeni'", *Yüzyılın Türk Şiiri Antolojisi*, c. 2, YKY, İstanbul, 2001, s. 168.
- 11 Ahmet Oktay, "Umut ve Olanaksızlık: 'Çağdan Çıkarma' Oyunu", *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, s. 253.
- 12 Laurent Mignon, "Kaldırımlar'dan Monna Rosa'ya", *Hece-Sezai Karakoç Özel Sayısı*, S. 73, Ocak 2003, s. 136.
- 13 Kâmil Eşfak Berki, "Diriliş Şiirinde Tabiat", *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 287-90
- 14 Bk. Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.

- 15 Sezai Karakoç, "Alinyazısı Saati", *Şiirler VIII: Alinyazısı Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 39.
- 16 Sezai Karakoç, "İlk", *Şiirler III: Körfez / Şahdamar / Sesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 96.
- 17 Bk. René Guenon, *Dante ve Ortaçağ'da Dinî Sembolizm*, (çev. İsmail Başpınar), İnsan Yayınları, İstanbul, 2001.
- 18 René Guenon, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, (çev. Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yayınları, İstanbul, 2001 s. 23.
- 19 Baudelaire'nin tabiattan nefret ettiği mektuplarına da yansımıştır. Fernand Desnoyers'ye 1855'te yazdığı bir mektupta şöyle der: "Tanrı'nın verdiği ruhun bitkiler içerisinde yer alacağına asla inanamam; farz etsem bile aldırمام. Kendi ruhumun, ruhlandırılmış sebzelerden daha çok para ettiğine inanırım; hatta her zaman çiçek açan, gençleşen doğada, rahatsız edici, küstah bir şey bulurum." *Baudelaire'in Mektupları*, (çev. Bedia Kösemihal), Düşün Yayınları, İstanbul, 1983 s. 54.
- 20 Sezai Karakoç, "Doğum", *Şiirler VI: Leyla ile Mecnun*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 12.
- 21 Karakoç, "Yağmur Duası", *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2000, s. 20.
- 22 Sezai Karakoç, "Alinyazısı Saati", *Şiirler VIII: Alinyazısı Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 38.
- 23 Sezai Karakoç, "Tahta At", *Şiirler III*, s. 71.
- 24 Karakoç, "Kapalı Çarşı", *Şiirler III*, s. 56.
- 25 Abdurrahim Karadeniz, "Zamana Adanmış Sözler'in Minyatür ve Ebrüli Bakış Açısı", *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 207.
- 26 Ahmet Oktay, *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001, s. 242-43.
- 27 Karakoç, "Tahta At", *Şiirler III*, s. 71.
- 28 Karakoç, "Balkon", *Şiirler III*, s. 116.
- 29 Karakoç, "Köşe", *Şiirler III*, s. 85.
- 30 Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, (çev. Ergun Kocabıyık), Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1999, s.160
- 31 Sezai Karakoç, *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 21.
- 32 Sezai Karakoç, "Ayınler", *Şiirler V: Ayınler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 40.
- 33 Sezai Karakoç, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 19-20.
- 34 Sezai Karakoç, *Gün Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986, s. 170.
- 35 Sezai Karakoç, *Yitik Cennet*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2001, s. 9.
- 36 Sezai Karakoç, "Ben Kandan Elbise Giydim/Hiç Değiştirsinler İstemezdim", *Şiirler III*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s.105
- 37 Karakoç, "Kapalı Çarşı", *Şiirler III*, s. 56.
- 38 Sezai Karakoç, *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998, s. 33-34.
- 39 Mustafa Muharrem, "Geometri Sağanağı Altında Sesler ve Sezai Karakoç" *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 164.
- 40 Karakoç, "Ben Kandan Elbise Giydim Hiç Değiştirsinler İstemezdim", *Şiirler III*, s. 105.
- 41 Karakoç, "Tahanın Ölümü", *Şiirler I: Hızırda Kırk Saat*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s. 60.
- 42 Karakoç, "Yağmur Duası", *Gün Doğmadan*, s. 10.
- 43 Sezai Karakoç, "Çeşmeler", *Şiirler V: Ayınler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979, s. 44.
- 44 Karakoç, "Çeşmeler", *Şiirler V*, s. 44.
- 45 Fırat Mollaer, *Ruhun Metafizik Ayaklanması*, Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 26.
- 46 Seyyid H. Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, (çev. Yusuf Hazar), İz Yayınları, İstanbul, 1999, s. 88.
- 47 Ramazan Kaplan, "Çağdaş Bir Leyla ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç'un Leyla ile Mecnun'u", *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 235.
- 48 İsmail Süphandağı, *Şiir ve Mutlak*, İz Yayınları, İstanbul, 1996, s. 120.
- 49 Karakoç, "Köşe", *Şiirler III*, s. 86.
- 50 Sezai Karakoç, "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine", *Şiirler IV: Zamana Adanmış Sözler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1985, s. 27-28.
- 51 Karakoç, "Tahta At", *Şiirler III*, s. 71.
- 52 Karakoç, "Kara Yılan", *Şiirler III*, s. 73.
- 53 Hilmi Uçan, "Sezai Karakoç'un Günlük Yazılarında İnsana, Türkiye'ye, Ortadoğu'ya, Batı'ya ve Dünyaya Bakış Açısı", *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 74.
- 54 Orhan Kahyaoglu, "İnsan Ölmeden Önce", *Ludingirra-Sezai Karakoç Dosyası*, S. 9, Bahar 99, s. 24.

- 55 Karadeniz, *agy.*, s. 199.
- 56 Kenan Çağan, “Şairin Bir Entelektüel Olarak Portresi”, *Hece*, S. 73, Ocak 2003, s. 354.
- 57 1329 yılında doğan Lazar, I. Murat’la yaptığı I. Kosova Savaşı’nda hayatını kaybetmiş, ancak Sırp’lar onu daha sonraki yıllarda karısı Milika’nın da katkısıyla ahiret mekânının da hükümdarı olacağı inancıyla aziz mertebesine yükseltmiştir. Bk.http://tr.wikipedia.org/wiki/Lazar_Hrebelyanovic
- 58 Karakoç, “Hızır’la Kırk Saat”, *Şiirler I*, s. 9.
- 59 Karakoç, “İlk”, *Şiirler III*, s. 67.
- 60 Karakoç, “Leyla Köşesi”, *Gün Doğmadan*, s. 597.
- 61 Sezai Karakoç, *Mevlâna*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1996, s. 37.
- 62 Sezai Karakoç, “Monna Rosa”, *Şiirler IX: Monna Rosa*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998.
- 63 Mignon, *agy.*, s. 142-45.
- 64 Oktay, “Ümit ve Olanaksızlık: ‘Çağdan Çıkarma’ Oyunu”, *age.*, s. 255.
- 65 Karakoç, “Leyla Köşesi”, *Gün Doğmadan*, s. 597.
- 66 Karakoç, “Şehrazat”, *Şiirler III*, s. 101.
- 67 Karakoç, “Balkon”, *Şiirler III*, s. 116.
- 68 Karakoç, “Anneler ve Çocuklar”, *Şiirler III*, s. 120.
- 69 Karakoç, “Bahçe Görmüş Çocukların Şiiri”, *Şiirler III*, s. 112.
- 70 Karakoç, “Samanyolunda Veba”, *Şiirler III*, s. 77.
- 71 Sezai Karakoç, “Gül Muştusu”, *Şiirler II: Taha’nın Kitabı / Gül Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1978, s. 86.

KAYNAKÇA

- Berki, Kâmil Eşfak, “Diriliş Şiirinde Tabiat”, *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Canberk, Eray, *Şiir Üzerine Aykırı Düşünceler*, Ark Yayınları, İstanbul, 1996.
- Çağan, Kenan, “Şairin bir Entelektüel Olarak Portresi”, *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Durant, Gilbert, *Sembolik İmgelem*, (çev. Ayşe Meral), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
- Eroğlu, Ebubekir, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul, 1993.
- Genç, İlhan, *Leyla Mecnun’un İki Şairi Fuzuli ve Sezai Karakoç*, Şule Yayınları, İstanbul, 2006.
- Guenon, René, *Dante ve Ortaçağ’da Dinî Sembolizm*, (çev. İsmail Başpınar), İnsan Yayınları, İstanbul, 2001.
- Guenon, René, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, (çev. Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yayınları, İstanbul, 2001.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi*, c. 3, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977.
- Kahyaoğlu, Orhan, “İnsan Ölmeden Önce”, *Ludingirra*, S. 9, Bahar 99, s. 24.
- Kaplan, Ramazan, “Çağdaş Bir Leyla ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç’un Leyla ile Mecnun’u”, *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Karadeniz, Abdurrahim, “Zamana Adanmış Sözler’in Minyatür ve Ebrûli Bakış Açısı”, *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler I: Hızır’la Kırk Saat*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler II: Taha’nın Kitabı / Gül Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1978.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler III: Körfez / Şahdamar / Sesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler IV: Zamana Adanmış Sözler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1985.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler V: Ayinler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler VI: Leyla ile Mecnun*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler VII: Ateş Dansı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler VIII: Almyazısı Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Karakoç, Sezai, *Şiirler IX: Monna Rosa*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998.
- Karakoç, Sezai, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2000.
- Karakoç, Sezai, *Çağ ve İlham II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1997.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- Karakoç, Sezai, *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi II*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998.
- Karakoç, Sezai, *Gün Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.
- Karakoç, Sezai, *İslam*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1997.

- Karakoç, Sezai, *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1995.
- Karakoç, Sezai, *Mevlâna*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1996.
- Karakoç, Sezai, *Ruhun Dirilişi*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1979.
- Karakoç, Sezai, *Yitik Cennet*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2001.
- Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998.
- Laurent Mignon, "Kaldırımlar'dan Monna Rosa'ya", *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Fırat Mollaer, *Ruhun Metafizik Ayaklanması*, Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Muharrem, Mustafa, "Geometri Sağanağı Altında Sesler ve Sezai Karakoç", *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *Bilgi ve Kutsal*, (çev. Yusuf Hazar), İz Yayınları, İstanbul, 1999.
- Oktay, Ahmet, *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001.
- Örgen, Ertan, *Türk Şiirinde Gelenek (1940-1973)* (Selçuk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 2003).
- Sartre, J. Paul, *İngelem*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
- Schimmel, Annemarie, *İslamın Mistik Boyutları*, (çev. Ergun Kocabıyık), Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Süphandağı, İsmail, *Şiir ve Mutlak*, İz Yayınları, İstanbul, 1996.
- Tunç, Gökhan, *Çağdaş Mesnevînin Peşinde* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2006).
- Uçan, Hilmi, "Sezai Karakoç'un Günlük Yazılarında İnsana, Türkiye'ye, Ortadoğu'ya, Batı'ya ve Dünyaya Bakış Açısı", *Hece*, S. 73, Ocak 2003.
- Wellek, René – Warren, A. , *Yazın Kuramı*, (çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay), Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, 1982.
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Lazar_Hrebelyanovic, 17 Temmuz 2008.