U Z U N D E N K L E M

Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm

Orhan Koçak

I.

Oktay Rifat'ın en iyi okurlarından biri, hemen her zaman olduğu gibi Cemal Süreya'ydı. Oktay Rifat'ın şiirinin bazı en özgül niteliklerini o saptamıştır. Gözlemler bazen keskin ama çaprazdır ve İkinci Yeni'nin asıl şairleriyle Oktay Rifat arasındaki karşılıklı rahatsızlıktan etkilenmişe benzer: "Şiirin bitiş mısralarına bakınız. Hiçbir şair bir şiiri bitirmeyi Cahit Külebi kadar bilmez. Oktay Rifat bile." Bazen de keskin ve dosdoğru: "*Perçemli Sokak*'taki bütün kelimeler, en somut, en evcil, en yaygın kelimelerdir."[1] Bitiriş sorunu başlı başına bir çalışmanın konusu olabilir: Şiiri ve genel olarak yazıyı içten içe belirleyen zaman anlayışını incelemek için iyi bir tutamaktır. Ama ben Cemal Süreya'nın "en evcil" sözüyle işaret ettiği özellik üzerinde durmak, onu Oktay Rifat'ın şiirinin bazı temel belirleyicileriyle ilişkilendirmek istiyorum burada. Evcillik, somutluk: Çevrelerine hemen başka sıfatları, başka nitelemeleri de toplamaya yatkın özellikler: Yakınlık, tanıdıklık, samimilik, teklifsizlik, dolaysızlık, duyusallık, bir anda kavranabilirlik... Şüphesiz, Cemal Süreya'nın gözleminin sadece bir izlenim olduğu, bir çözümlemeye dayanmadığı söylenebilir. Ama izlenimci eleştiri diye bir şey yoktur; sadece ilk izlenimlerin hakkını veremeden dağılıp giden eleştiriler vardır.[2] Cemal Süreya'nınki gibi keskin, kesin çizgili ilk

1. Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul, 1991), s. 96. Bu yazıdan üç yıl sonra, 1972'de, *Şiirler* için yazdığı eleştiride de bu gözlemini yineleyecektir: "...dönen, devinen sözcükler yine en somut, en evcil olanlardır". *A.g.y.*, s. 102. Süreya, Orhan Burian'ın Oktay Rifat için 1946'da yazdığı bir yazıdan da şunu aktarır: "Evimizin, kalbimizin mahremiyetine girmek için ne kadar samimiyet göstermek lazımsa gösteriyor."

2. İzlenimci eleştirinin en tipik temsilcisi sayılan Ataç şöyle diyordu: "Tenkit, bir eseri beğenip beğenmediğimizi söylemekten ibaret değil de verdiğimiz *hükmün dayandığı mülahazaları* da kaydetmekse, edebi eserler arasında tenkidi en zor olanları hiç şüphesiz şiirler, bilhassa lirik şiirlerdir. Herhangi bir eserde meziyet diye gösterebildiğimiz vasıfları, bir başkası için kusur sayabiliyoruz; çünkü o vasıfların birer meziyet veya kusur olması, ancak sezebildiğimiz, fakat ne olduğunu bir türlü tayin edemediğimiz bir kuvvete tâbidir [...] Tenkidin gayesi de ancak bu kuvvetin ne olduğunu meydana çıkarmaktır; yani tenkit, asaletinden feragat etmek istemezse, *muhali istihdafa* [imkânsızı hedeflemeye] mahkûmdur.

izlenimler de çoğu zaman doğurgan bir gerçeğe, başka şeylerin de anahtarı olabilecek bir olguya işaret ederler.

Cemal Süreya, bu nitelemeyi Oktay Rifat'ın sadece ilk dönemi (1945-54) için kullanmış olsaydı, çok önemli ya da özgül bir noktaya dokunmuş sayılmayabilirdi. Evcil ton ve kasıtlı bir somutluk, "yaşama sevinci" sloganıyla birlikte, Garip'in "eski şiire" karşı geliştirdiği programın parçasıydı ve dönemin başka şairlerince de benimsenmişti. (Bu tonun en tipik örneği, Necati Cumalı'nın "Kızılçullu Yolu" şiiridir bence: "*Hıdırellez günü, Kızılçullu yolu / Beni herkes severdi çocukluğumda / Arabacı yanına oturtur / Kırbacı bana verirdi. // Ben Fıtnat hanımın oglu / Zayıf bir kızı severdim / Gözlerinin içi gülerdi. // Hıdırellez güneşi, / Beraber tırmanmadık mı ağaçlara? / Siz kanatmadınız mı ellerimi / Elma çiçekleri?*") Cemal Süreya'nın gözlemini önemli kılan, Oktay Rifat'ın *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) kitabıyla başlayan yeni dönemini de kapsamasıdır. Çünkü bu dönemde artık o dolaysız sanılan duyusallığın[3] ve "yaşama sevincinin" sözcüsü değildir Oktay Rifat. Cemal Süreya'nın "afacan" ve "çevik" nitelemelerini ("Oktay Rifat bu dilin en afacan, en çevik şairi") büsbütün geçersizleştirmese bile, yetersiz, hatta gereksiz kılan bir şiirdir bu. Bir eşik aşılmış gibidir. Gerçi deyişte yine o somutluk, duyusal doluluk ve tanıdıklık gözetiliyordur; üstelik ev de (evin nesneleri, halleri, zamanları) eskiye göre daha belirgin, daha kasıtlı, daha özgül bir izlektir şimdi: Şiirin, her zaman çok belirgin olmayan bir devinimle, sokaktan iç mekâna doğru çekildiği de söylenebilir. Ama atmosfer değişmekte, eskisinden çok daha tutkulu, ama ağır ve parıltılı bir kasvet (ya da kasvetli bir parıltı) tek değilse bile hakim ton haline gelmektedir. 1960'ların başlarında yazılmış "Bir Kuş" (*E.V.Ö.*) bu ton değişmesini gösterir:

> En doğru işlediği zaman, saatlerin:
> Akşamüstü; bir kuş kımıldamaz havada.
> Şehir boyasını tazeler aynalarda.
> Sokak gönlümüzcedir, kusursuz ve tamam.
> Susarız, yapayalnız, çay, tütün ve kalem.

İlerledikçe gayesinin de uzaklaştığını hisseder, *fakat dönemez*. 'Şu manzumeyi beğendim veya beğenmedim' gayet nazik bir sözdür; mülahazalarımızı da kayda kalkınca hükmümüzün yalnız başkaları için değil, kendimiz için de vuzuhunu kaybettiğini görürüz. Onu tekrar bulmaya çalışırız ve bu kaybolan vuzuh peşinde koşmak nihayet bizi bir fasit daireye sevkeder. Bunun içindir ki bir şiirden bahseden her tenkit yazısı ne kadar uzarsa o kadar eksik kaldığı hissini verir. *Buna rağmen münekkit, ilk sözlerini tekrar edinceye kadar duramaz.*" (*a.b.ç.*) Ataç'ın kitaplarına almadığı 1933 tarihli bu yazı, İstanbul Fetih Cemiyeti yayınları arasından çıkan *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*, Cilt 1 (1998) kitabında yer alıyor.

3. Oktay Rifat, 1945'te yazdığı "Yeni Şiiri Müdafaa" yazılarında, yeni şiirin, akla (Klasisizm) ve duyguya (Romantizm) karşı beş duyuyu öne çıkardığını belirtir. Bkz. Oktay Rifat, *Şiir Konuşması* (İstanbul, 1992) s. 18-32.

Cemal Süreya, bu değişmeyi duygu düzleminde ele almıştı, Oktay Rifat'ın geçirdiği depresyonu da anıştırarak: "Dünya görüşünde, insan anlayışında bir değişme değil bu. Yaşla kazanılan bir dönüş de değil. Kötümserlik bir süreç içinde hazırlanarak değil, birdenbire doğuyor. Kişi ister istemez patolojik bir neden arıyor bunda. Ne dersek diyelim Oktay Rifat'ın daha sonraki şiirlerinde çoğalacak olan umutsuzluk, ölüm, bir bakıma hayata karşı güvensizlik duygusu, yalnızlık teması ilk [*Elleri Var Özgürlüğün*'de] ortaya çıkıyor." Bu gözlemin düpedüz yanlış olduğu söylenemez; ama yapıta yeni bir ışık tutabilmesi için Oktay Rifat'ın kişisel tarihiyle (ve depresyonuyla) ilişkilendirilmesi gerekir, aksi halde fazla genel kalacaktır: Karamsarlık, aynı dönemde başka şairlerin ürünlerinde de belirgindir, hatta Behçet Necatigil, Turgut Uyar ve Ahmet Oktay'da çoğu kez daha keskin, kekre bir ton kazanır. Şunu da unutmamalı: Bazen hüzün, bazen keder, bazen de kasvet (ya da "hafakan") adını alan bir "gam" çizgisi üzerinde modern Türk şiirinin birbirinden çok farklı adları dizilmiştir: Hâşim, son dönemiyle Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl, Kemalettin K. Kamu, Dıranas, Tarancı, Ergin Günçe, yukardakiler ve şüphesiz *Güz Bitiği* yazarının kendisi – bunlar sadece 60 Kuşağından öncekiler.

Oktay Rifat'ın yeni şiirlerinde bir mutsuzluk çizgisinin belirdiği doğrudur ama, mutluluk-mutsuzluk ekseninin dışında kalan, denebilirse mutluluk kavramına "fazla gelen" bir başka duygu da hep vardır, kimi zaman –*Bay Lear* romanında olduğu gibi– hoyratlık, hatta kıyıcılıkla birleşen bir duygu: Haz. *Yeni Şiirler*'den "Yine Bu Sabah" şiirinin başı ve sonu şöyledir: "*Yine bu sabah , yine erkenden, / Balıkçıl gibi sabırla su başında, / Yan çizip yavru balığı, salyangozu, / Yine kuşkulu, bezgin, ama dik, / Bulunca yatışmış, mutlu, bulmayınca / Tedirgin, boynu bükük, yine bu sabah, / Büyülü bir lokmasıyla bin can / Doyuran o tanrısal besin peşinde, / Ayaktayım işte her günkü yerimde. /.../ Yine bu sabah, yine erkenden, / Balıkçıl gibi sabırla su başında, / Yine Sonsuzluk eşiğinde karnım aç!*" Ama belki aynı kitaptan "Işıklar Yandı" parçası bu açıdan daha da iyi bir örnek:

Işıklar yandı, dindi o sağanak.
İnce bir çisenti şimdi gündelik
Uğultusu kentin. Karardı yine
Üç adım ardı tek tük zeytinlerin.
Uzattı kafasını deliğinden,
Pişmanlığın ılık kanıyla semiz,
Gündüzleri uyuyan yarasamız.
Nerdeyse gece, biçilmiş bir kavak
Gibi devrilir ovaya, seğirir
Yaprakları boşluğunda, boyunca.
Durur elmada dönen çark ve çatlar
Bir kabuk gibi damları evlerin,

Birleşir yerle gök. Dala dönüşür
Güvercin, dal buluta, bulut taşa,
Dökülür denizine Büyük Irmak,
Fısıltılı ve baygın, soluyarak.

Oktay Rifat'ın şiirindeki asıl değişim duygu ya da atmosferle anlatılamaz bence. Bu yeni dönemde, duyguları da başka gereçler gibi kullanabilen, ileri sürüp geri çekebilen bir teknisyen vardır ortada, lirik dürtüyü çok daha gayri şahsi bir düzlemde kabullenen bir zanaatkâr. *Danaburnu* (1978) romanının hemen başındaki şu cümle bir fikir verebilir: "Yirmi arşınlık avlunun gerisindeydi ev, kişiye mutsuzluk ya da mutluluk düşündüren ev, bizden başka insanlarıyla gizemli ev." Duygunun, atmosferin, tonun ötesinde, genel bir üslup değişmesinden söz edilmelidir: Oktay Rifat, 1950'lerin sonundan itibaren bir *yüksek üslup* şairi olarak görünür.

Üslup, modern çağda genellikle bir yazarın kişisel özelliklerine, mizacına, vazgeçemediği bazı yazı "tiklerine" eşitlenmiştir. Buffon'un "üslub-u beyan, ayniyle insan" sözü, bu imza-olarak-üslup anlayışının veciz ifadesi olarak sunulur. Post-Romantik dönemde daha gizemli bir boyut da alan bu düşünceyi Oktay Rifat da sahiplenmiştir: "Eskiden üslupla birlikte edâ, tarz, tavır sözcükleri de kullanılırdı. Bu dört sözcük aşağı yukarı eşanlamlıdır [...]Aynı besteyi biri duygulu, beriki sinirli, öbürü işte öylesine çalar. Tavırdır bu. Yeni tarz eski tarz sözlerinin yeni üslup eski üslup sözlerinden farkı yoktur [...] Üslup kişinin ruhsal yapısıdır, bakış açısı dünyaya, ezik, inançlı, alaycı vb. oluşu sadece."[4] Benim yüksek üslup derken kastettiğimse bu kişiselliğin berisinde yer alan bir kavram; Romantizm-öncesi bir sanat kuramından kaynaklanıyor ve tür ("janr") ile kişisel üslup arasında kalan bir sınıflamaya işaret ediyor. Erich Auerbach'a bakalım:

Modern eleştirmenler, Baudelaire'in zamanından itibaren ama sonraki yıllarda daha ısrarlı biçimde, edebi nesnelerin hiyerarşini reddederek yüce ve bayağı nesneler diye bir şey olmadığını, sadece iyi ve kötü şiirler, iyi ve kötü imgeler olduğunu savunmuşlardır. Ancak yanıltıcı bir formülasyondur bu; on dokuzuncu yüzyıl hareketinde

4. Oktay Rifat, *a.g.y.*, s. 222. Bu çizgide artık klasikleşmiş bir tanım da Roland Barthes'a ait: "Dil yazının bu yanında kalır; biçemse nerdeyse ötesinde: yazarın bedeninden ve geçmişinden birtakım imgeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatının otomatizmleri haline gelir. Böylece, biçem adı altında, yalnızca yazarın kişisel mitolojisinden, sözcüklerin ve nesnelerin ilk çiftleşmesinin gerçekleştiği, varlığının bütün büyük sözel izleklerinin bir daha çıkmamasıya yerleştiği şu söz alt-doğasından kaynaklanan bir kendine-yeterli dilyetisi oluşur. Ne denli incelmiş olursa olsun, biçemde her zaman ilkel bir şeyler vardır: amaçsız bir biçimdir, bir amacın değil, bir tepinin ürünüdür [...] bir Zorunluluk gibi işler. Biçem tam anlamıyla filizlenme türünden bir olgudur, bir Mizac'ın dönüşümüdür." *Yazının Sıfır Derecesi* (İstanbul, 1989), s. 20-1. (Çeviri hafifçe farklı.)

gerçekleşen önemli bir şeyin karanlıkta kalmasına yol açar. Klasik estetikte, konu ve işleniş tarzı üç sınıfa ayrılır olmuştu: önce büyük, trajik ve yüce olan vardı; sonra orta halli, hoş ve zararsız olan geliyordu; en altta da gülünç, bayağı ve grotesk vardı [...] On dokuzuncu yüzyılın başardığı ve yirminci yüzyılın daha da ileri götürdüğü şey, bağdaşımın temelini değiştirmekti: O güne kadar orta ya da aşağı kategoriye ait olan konuları ciddiye almak ve trajik biçimde işlemek mümkündü artık.[5]

Başka bir deyişle, Baudelaire'le gerçekleşen, tarzlar arasındaki farkın silinmesi, belirsizleşmesi değil, bir kategoriye ait bir öğenin kendi farklılığını silmeksizin başka bir kategorinin alanını ihlal etmesi ve böylece farkın daha da çarpıcı kılınmasıydı. Bu sınıflama açısından, Garip'in de ikinci (hoş, sevimli) ve üçüncü (gülünç, süfli) üslup düzlemleri arasında özgün ve polemikçi bir bağlantı kurduğu söylenebilir. Hiciv, taşlama ve güldürü bu sınıflamada ikinci ve üçüncü kategorilere ait türlerdir, yüksek üslubun ağırlığıyla bağdaşmazlar. Hiciv, hezliyat, müstehcenlik (bahnameler) genellikle düzyazıyı yeğlemiş, manzum biçimleri kullandığında da en popüler olanlarla (sözlü gelenekle bağlarını henüz koruyanlar) yetinmiştir. Yüksek üsluptaysa biçimin *biçimselliği* daha belirgindir. Bir de, stilistikçilerin pek üstünde durmadığı bir toplulukyalnızlık karşıtlığı eklenebilir buna: Trajedi, bir yalnızlaşma ânını, topluluk bağındaki onulmaz bir çözülme ânını içerir; oysa güldürü ve yergide topluluk, kusurları ve süfli yanlarıyla birlikte varlığını ve iç iletişimini sürdürüyordur. Modern lirik şiirde bu noktada bir yerdeğiştirim olur: Yalnızlık, bağlantısızlık belirginleşmiş ve bu da yapıtta büsbütün özelleşme, hatta önemsizleşme ve yavanlaşma ihtimalini getirmiştir – modern şairin (Baudelaire, ama aynı zamanda Hugo) bu tehlikeye karşı geliştirdiği savunma, modern sanatın da temel kurucu jestlerinden biri olacaktır: Tehlikeyi kurtuluşa dönüştürür; kişisel, önemsiz, yavan, hatta çirkin olanı, Yüce'nin ve İdeal'in görünüş biçimleri olarak alır. Hem sadece kendisi için konuşuyor, yalnız kendisinin olan cümleler yazıyor, hem de bu sözleri simgesel (demek ki gayri şahsi) bir yükle elektriklendiriyordur. Klasist biçimler veya o anda icat edilen birtakım kesin-çizgili kalıplar da düşünce ve duyguyu gerecin kendi (nesnel?) zorunluluklarına bağımlı kılarak

5. E. Auerbach, "The Aesthetic Dignity of the 'Fleurs du Mal'", *Scenes from the Drama of European Literature* içinde (Minneapolis, 1984). Recaizade Ekrem de *Talim-i Edebiyat*'ta bu üçlüyü şu terimlerle karşılamıştır: Üslub-u âli, üslub-u müzeyyen ve üslub-u sade. (Kendisi, müzeyyen üslubu yeğlediğini belirtir.) Tanpınar bu konuda şöyle diyor: "[Eskilerde] deha ve istitad tasnifi ise hiç yoktu. Bunlar garp estetiğinden ve felsefesinden ders kitaplarına intikal etmiş şeylerdi. Ekrem Bey'in sade, müzeyyen, âli (*sublime*) diye üslubu üçe ayırması ve bilhassa üslub üzerinde sanatta şahsiyetin en yüksek noktası gibi durması da bize göre çok yeni bir şeydi. Bu sade ve müzeyyen meselesinden eski belagatte ancak secili ve secisiz nesir dolayısıyle bahs edilirdi. Tabiatıyle bu çok ayrı bir şeydi." *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul 1956), s. 492.

ortaya çıkan ürüne gayri şahsi bir ton kazandırır. – Yalnız Mallarme ve izleyicilerini ortaya çıkarmakla kalmayıp, Aleksandr Blok, Kavafis ve Lorca gibi birbirinden çok farklı şairleri de etkileyecek olan o geniş simgeci[6] akıntının önemli bir yönüdür bu ikincil ya da türevsel gayrı şahsilik.

Oktay Rifat'ın şiirine baktığımızda da böyle bir geçişle karşılaşırız. Eski şiirlerin taşlamacı ve şakacı tonu *Perçemli Sokak* (1956) ve *Aşık Merdiveni*'nde sahiden bir anda silinmekte, ciddi, ağır ve dingin bir ton belirmektedir. Nükteli ve hafifletici tonuyla hicvin yerini, "Az Gelişmiş" (*Şiirler*) ve "Batak" (*Y.Ş.*) gibi parçalarda mizaha hiç yanaşmayan bir siyasal eleştiri alır. Ama bu türden şiirlerin yapıtın bütünüyle bağı çok cılızdır. (Hiciv, sonradan, *Çobanıl Şiirler*'den itibaren, şakacı tondan büyük ölçüde arınmış bir halde, bir duygusal denge öğesi olarak, demek kişiselliğin karşı kutbunda, yeniden belirecektir.) Serbest vezin bırakılmış, hece ölçüsüne, kafiyeye ve *sonnet* gibi belirgin kalıplara dönülmüştür. Tanıdığı insanlara hemen anlayabilecekleri şeyleri söyleyen o çok belirli, çok tanıdık figür de ("Oktay") yoktur artık; topluluk duygusu (sonradan *ikincil* bir düzlemde yeniden ortaya çıkacak, hatta öne sürülecek bir duygu) geri plana kayarken, bazen "susarız, yapayalnız, çay, tütün ve kalem" dizesinde olduğu gibi dingin, ama bazen de daha canhıraş bir ton kazanan bir yalnızlık duygusu belirmiştir: "*Gün usulca kararda pencerede, / Gece oldu. Lambaya bakıyordum / Camda, yalnızlığı gördüm derinde. / Baktım ki başıboş bir sokak, mutsuz, / Taş kesilmiş yüzümde, ellerimde. // Vay benim alınyazım, ıssızlığım!*" ("Gün Usulca", *Şiirler*).[7] Cemal Süreya'nın "mutluluk geniş zamandan geçmiş

6. Paul de Man, Simgeciliğin kökenindeki endişeyi ve buradan doğan o mutlakçı jesti şöyle formüle eder: "Bütün edebiyatın simgesel olduğu doğru da olabilir; ama her edebiyatın bunun açıkça farkında olduğu o kadar kesin değildir. Her edebiyat, kendi dilinin simgesel doğasını bir sorun olarak hissetmiş midir, bunun kendi varoluşunu da çok sorunsallaştıran ama aynı zamanda genel olarak insan bilinci için olağanüstü önemli ve değerli kılan bir sorun olduğunu hissetmiş midir? Bu çok şüphelidir. Simgeci edebiyata baktığımızda [...] görünüşte birbiriyle çelişen iki kaygının ağırlığını duyarız: Birincisi, çeşitli biçimlerde ortaya çıkan şu 'edebiyat mümkün müdür?' sorusuyla beliren çok negatif bir endişedir. Bu derin şüphecilikle eşzamanlı olarak çok pozitif bir tavır da belirir: İnsanın varlığını tehdit eden bir iç bölünmeden kurtulmanın tek yolunun şiir olduğu iddia edilmektedir." *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers* (Baltimore, 1993), s. 149-59.

7. Aynı kitaptan "Yolcu"da, yalnızlık duygusu, çürütücü bir rüzgâr gibi, topluluğa da musallat olmuştur: "*Yolcuyu uğurladık. Sürekli / Bir yağmur, vıcık vıcıktı toprak. / Kimi orda, kimi burda, eş dost, / Akraba, dağılmışlar çayıra, / Çıplak yonulara benziyorlar / Canlı boşluklarıyla havada, / Resmin arabı gibi, tersine / Dönüşmüş akla kara, varla yok. // Kaçtık soluk soluğa, ölüler, / Ölüler bir yerde bitene dek.*" Bir mezarlık sahnesini düşündürür şiir; uğurlanan yolcu, bir ölü olmalıdır. Ama geride kalanlar da, canlılar da bu yok oluştan paylarını almışlar, oraya buraya mezar taşları gibi ("yonular") dağılmışlardır. Son iki dizede "ölüler" sözcüğünün yinelenişi, ölülerin aslında hiçbir yerde "bitmeyeceğini", hep bir yankı gibi süreceğini hissettirir.

zamana kayar" gözlemi de bu çerçevede farklı bir anlam kazanır: Bir çeşit "Altın Çağ"ın *sonrasını* kaydediyor gibidir bu şiirler, şimdi her şeyde bir *sonradanlık*vardır, bir ikincillik:

.....
Otlarım kesindi kara dutun altında.

Bir şey vardı o zaman, siz yoktunuz yazık,
Bir şey, başka bir şey, o yüksekten geçen şey!
Güneş, güneş gibiydi, korkusuz ve körpe;
Deniz bildik, her şey aynadan görünüverir;
Elma başka bir elmayı dişleyebilir;
Karşılıklı el sallasak öpüştü bile;
İnsan yerle gök arasındaydı, kesindi.

("Üç Kuş", *E.V.Ö.*)

Dünyanın tatsız bir "sonralık" halini yaşıyor oluşu, yeni ve sadece Oktay Rıfat'a ait bir motif değildir elbet. On dokuzuncu yüzyılın başında Keçecizade İzzet Molla'nın *"Bir mevsim-i baharına geldik ki alemin / Bülbül hamuş, havz tehi, gülsitan harab"* beyti, bu gecikmişlik duygusunun klasik ifadesiydi. Ama Oktay Rifat'ta yeni olan ve onu Mallarmé'nin Stefan George ve Hofmannsthal gibi izleyicilerine yaklaştıran nokta, "önce" ile "sonra" arasında kurduğu karşıtlıkla ilgilidir: Önce, bir tamlık ve "kesinlik" zamanıdır, her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu ama hepsinin de yerli yerinde durduğu, sınırların belirsizleşmemiş olduğu bir dünyanın zamanı. Sonra gelen her şey, mutluluk ve sevinç verse bile, ancak önceyle ilişkisi içinde, onun simgesi ya da onu anımsatan veya yeniden –hayali düzeyde– kuran bir imge olarak yapabiliyordur bunu. Hazzın, çıplak hazzın, mutluluk-mutsuzluk karşıtlığının dışında kaldığını söylemiştim; ama "şimdi ve burada olana" o kadar bağlı olan bedensel haz duygusu bile bazen –her zaman değil– bu sonradanlık sorunsalına yakalanır gibidir:

Burnumla ayırdım tüyünü dalganın,
Midyenin içi gibi aldım ağzıma;
Bulutların kokusu doldu genzime.
Bir salkım üzüm gibi ezdim, dişledim,
Tükürdüm aydınlığı. Kanım dışımda
Akıyor, kanımda yüzüyorum. Deniz
İçimde. İçimde dirilen martılar,
İçimde eski güneş çığlık çığlığa.

("Eski Güneş", *Ş.*)

Fiillerin açıkça erotik çağrışımlarına ve deniz/kan ikilisiyle verilen o yarı-bedensel, yarı-ruhsal genişleme ve geçişim duygusuna rağmen, şiir sonunda

"eski güneşe" bağlanır: Bir "dirilme" halidir bu, ölümden sonraki bir hal: İkincildir. Aynı kitaptaki "Değilim" şiirinde de benzer bir kayma vardır:

> Değilim, yabancı değilim! Bir yüzük
> Gibi geçiyorum kentin parmağına.
> Yerde taş, havada bulut, eriyorum
> Akşamın dilinde. Eskimiş bir rıhtımdan
> Ayna tutuyorum ölmüş vapurlara.
> Ellerimde ve yüzümde uçuşuyor
> Göksel kovanından boşanan yıldızlar.

Son dizenin zaafına (bir klişeleşme olasılığı) rağmen güçlü bir şiirdir bu; asgari gereçle (taş, bulut, dil) bütün bir genişleme ve geçişim duygusunu canlandırır. Ama bu duygu bir ucundan yine eskiye, çoktan göçmüş olana bitişiyordur. Baştaki o tamlık imgesi (yüzük) bile bir önsel ayrılmayı içerir: Kentin parmağına yüzük gibi geçmek için önce ondan ayrılmış olmak gerekir. "Değilim!" ünlemi, sanki kendi karşıtını da içerir gibidir.[8]

Yukardaki "Üç Kuş" şiirinde, eski tamlığı belirtmek için kullanılan sözcük üzerinde durmadık henüz: Kesinlik. Bu bağlamda, yersiz değilse bile en azından tuhaf kaçan bir sözcük bu. Duygudan ve nesneden çok düşünceye ve esas olarak da dile, dilsel ifadeye ilişkin bir sözcük. "Altın Çağ", bir dilsel kesinlik çağıdır o halde, sözcüklerle adlandırdıkları nesneler ve duygular arasında mutlu bir uyumun varlığıyla tanımlanır. Şimdiyse bağ kopmuş, uyum bozulmuştur. Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın, yeni döneminde, "Hegel'in bir saptamasını doğrula[dığını]" da belirtir: "*Nesnelerin ağırlığı karşısında adların (sözlerin) esassızlığı.*"[9] *Perçemli Sokak*'ın önsözü, Oktay Rifat'ın da simgecilerinkine benzer

8. *Yeni Şiirler*'den "Niko'nun Kahvesi" şiirinde de vurgulama, böyle bir ters çevirme işlevi edinir. Yaşlı balıkçı Niko, şimdi işlettiği kahvede eski balık günlerinin hayaline dalmıştır. Şiirin bir noktasında, Niko'ya ait olmayan ama onun adına konuştuğunu belli eden bir ses girer: "*Ey kancık ve oynak deniz dibi burdasın, / Burdasın sen! Şu tüten dumandasın! Çayda, / Tabakta, dolaptasın! Seni verir Niko / Liranın üstünü uzatırken, seni uyur, / Seni bilir, seninle yatar geceleri. / Bir yelkenli süzülür kapıdan. Bir yengeç / Köşedeki masada yumar gözlerini, / İri bir mercan keser oltayı ve dalar./ Voliden sonra denize atılan, ezik, / Iskarta balıklar gibidir, başı sonu / Olmayan anılar. Niko atar onları.*" Burdasın sen! çağrısı, ancak burada olmayana yöneltilebilir.

9. *A.g.y.*, s. 95. İtalikler C. Süreya'nın. Sözlerin esassızlığı ya da tözsüzlüğü (nominalizm) Hegel'in düşüncesinin sadece bir uğrağıdır. Ama öğrencisi Mallarme'de daha tekinsiz bir ısrarla öne çıkar. Onun öğrencisi Hofmannsthal'ın "Lord Chandos'un Mektubu" yazısı, modernizmdeki bu nominalist krizin manifestosudur: "Bana o zamanlar, bir nevi devamlı sarhoşluk içinde her şey büyük bir birlik halinde görünmüştü: maddi ve manevi dünya, benim için, tezad teşkil etmiyordu: insanlar ve hayvanlar, sanat ve sanatsızlık, yalnızlık ve topluluk da ayniyle tezad halinde değillerdi." Bu, Altın Çağ'dır, sonra düşüş gelir: "Evvela, yüksek yahut umumi bir konu üzerinde, herkesin hiç düşünmeden kullandığı

bir dilsel bunalım yaşadığını, ama henüz sonucuna varmadan bir uzlaşma noktasında durdurduğunu da düşündürür ("Her söz bir görüntü ile karşımıza çıktığına göre her sözün bir anlamı vardır demek yanlış olmaz. Ama biz, sözler arasında bir ayrım yaparız. Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz.") Ancak, Oktay Rifat asıl düşünüşünü yazılarından çok şiirlerinde icra eden şairlerdendi. Dilsel kesinlik ve tamlığın yitirilişi de şiirlerinde gittikçe güçlenen ve başka izleklere bitişen bir motif olarak erken bir tarihte belirmiştir:

Ulu ağaçlara baktım, dolaştım,
Düşündüm: nerde, nerde olabilir?
Yerde mi, gökte mi? Taşlar, arılar,
Otlar, gün ışığı, sustular bencil
Kokularıyla en büyük gizemi.
Eski ölülerin köyüne doğru
Baştan söyledim eski şiirleri.

("Eski Şiirler", *Ş.*)

Onlar sahiden onlarmış gibi, benmişim
Gibi sahiden, varmışım gibi sahiden,
Boynuna sarılan, giren çıkan ve öpen.
Unuttum yüzlerini, bir yıldız oturttum
Boşluklarına, sanki bütün yıldızlarım
Ölü değilmiş, sahici yüzlermiş gibi.

("Yüzler", *Ş.*)[10]

Paul de Man, simgeciliği, kendi dilinin simgeselliğinin farkında olan ve bunu hem bir yoksunluk ("esassızlık", tözsüzlük) hem de yeni ve büyük bir im-

kelimelerle konuşamaz oldum. 'Fikir', 'ruh' yahut da 'beden' kelimelerini sadece telaffuz etmek için bile izah edemediğim bir huzursuzluk duyuyordum [...] Herhangi bir hükmü ifade etmek için dilin çok tabii olarak kullanması gereken mücerret kelimeler, ağzımda, çürümüş mantarlar gibi dağılıyordu. [...] Her şey parçalara bölünüyor, parçalar da gene parçalara ayrılıyor ve hiçbir şey bir kavram içine girmiyordu. Kelimeler, birer birer etrafımda dolaşıyor[du]. Her biri sanki birer girdaptı; aşağıda durmadan dönüyorlar, onlara bakınca başım dönüyor, onlara nüfuz edince de boşluğa varıyordum." Hugo von Hofmannsthal, *Seçme Yazılar*, çev. Melahat Özgü (İstanbul 1950), s. 73-7. Bu kriz, Chandoss'u iletişimden çıkma, "bu türlü konuşmalara artık hiçbir surette iştirak etmeme" kararına götürür.

10. *Elleri Var Özgürlüğün*'den "Gece Gündüz" de bu tematikle ilişkilidir: "*Nerde, içinde mi oturur sözcüklerin, / Cebimde gezdirirken düşürdüğüm tanrı? / Ondan etekleri kaldırıp bakıyorum. / Bakıyorum bir leke, bir çalgı sadece!*" *Yeni Şiirler*'deki "Güneşin Kuşları" şiirine de bakılabilir.

kân olarak yaşayan bir edebiyat olarak tanımlıyordu (bkz. 6. dipnot). Oktay Rifat'ta da dil, büyük ve tahripkâr bir "gibileşme" hareketinin hem kurbanı hem de tanığı ve kayıt cihazıdır. Ama bu esassızlaşmayla birlikte yeni yöneliş de belirir şiirde: İdeal'in girişi. Baudelaire'de olduğu gibi büyük harfle başlayan sözcükler ("Zaman", "Büyük Zaman", "Sonsuzluk", "Büyük Irmak", vb) *Şiirler* kitabıyla birlikte gittikçe sıklaşır. İdeal'in temsilcileri değilse bile izleridir bunlar, sonraya kalmış izleri. Yüksek üslubun bir başka öğesidir bu; şimdi ve burada olanın dışında, bir "öte gerçeğin" de basıncı girmiştir şiire. Bu basınç, yoklukla, esassızlıkla kutuplaşarak, Oktay Rifat'a bazı en güzel şiirlerini yazdıracaktır (*Yeni Şiirler*'den "Güneşin Kuşları", "Ayna" ve "sultan şiirleri" dizisi, *Bir Cıgara İçimi* ve *Elifli*'deki nesir şiirler).

Şu hayli kaba soruyu sormanın zamanı geldi: Oktay Rifat'ı, kurucularından biri olduğu o şen ve hicivci şiirden uzaklaştırıp bir yüksek üsluba yönelten neydi? Cemal Süreya'nın ima ettiği gibi bir "patolojik" deneyim mi? Bütün sevinç ve canlılığın "su gibi çekilmesine" yol açan bir depresyon mu? Bu doğru olsa bile, kayıtlar (mektuplar, özel notlar, günceler, hekim raporları) açıklanana kadar işlevsiz bir varsayım olarak kalacaktır. Öte yandan, depresyon şiirin bütün bütüne bırakılmasıyla, ya da daha kötüsü, yavanlaşmasıyla da sonuçlanabilirdi. Bu olmadı. Yüksek üsluba ve Büyük Şiire geçildi. Muhtemel bir depresyonla bu yeni ve büyük şiir arasında bazı dolayımlar olmalıdır, artık sadece psikolojik olmayan, dilsel, edebi, kültürel ve toplumsal dolayımlar. Saptadığımız "sonradanlık" izleğini sürdürelim. Bu büyük şiirin *öncesi* nedir? Bu şiir, bir tamlık halinin kendisi değil de ancak sonradan anımsanması ya da canlandırılmasıysa eğer, öncesinde ne vardır? Kendi eski şiiri mi? Oktay Rifat'ın ilk döneminin en ünlü şiirlerinden birinin yine bir tamlık betisi olduğunu biliyoruz: "*Ne güzel enseyi geçmemesi saçların / Alnımızda bitmesi / Tane tane olması kirpiklerin / Tel tel olması kaşların / Ne güzel insan yüzü / Elmacık kemigi ve on parmak / Ya dünyamız bütün bu mevsimler / Bulutlar telli kavak // Ya İstanbul*". Bu muydu Oktay Rifat'ın sonradan diriltmek üzere bütün bir mecazlar ordusunu[11] ve yüksek üslup araçlarını seferber ettiği "ilksel birlik" deneyimi? İmkânsız görünüyor. Eğer buysa, sonraki şiir de süse ("müzeyyen üslup") ve yalana indirgenir: İlk deneyim çok yavan, çok küçüktür ve sonradan gelen sadece tezyinat demektir. Şüphesiz, şimdi ve burada olanın ve başka türlü olamayacak olanın verdiği masum sevincin manifestosu olarak okunabilir bu şiir. Saçların

11. Oktay Rifat'ta mecazların ve genel olarak retoriğin yeri ve farklı mecaz türlerinin birbiriyle ilişkisi, ancak ayrı bir yazıda hakkıyla işlenebilecek bir konu. Ben burada Oktay Rifat'ın şiirinin kendi mecazlarını ve *sanatlılığını* gizleme eğilimine işaret edeceğim sadece. Şairin bu konudaki düşünceleri için *Şiir Konuşması* kitabındaki "Şiirin Dili", "Benzeşme ve Eşduyum Nedir", "Anlatılmaz Nasıl Verilir", "Şiir Çevrilir mi", "Düz Söz Biçimleri", "Mecazlar" ve "Nedir, Ne Değildir" başlıklı yazılarına bakılabilir.

sahiden ensede bittiği ve alnı geçmediği bir dönemde öyle de okunmuştur. Ama Salah Birsel'in bir yerde yazdığı gibi, en iyi şiir bile sadece kendinden ibaret değildir: Bu parça da kısa sürede yozlaşarak düşüncesiz bir konformizme dönüşen o "yaşama sevinci" programının ilk (ve sevimli) örneklerinden biriydi. Daha önemlisi, her şeyin kendinden ibaret ve kendisi kadar olmasından duyulan masum sevinç de aslında o kadar masum ve dolaysız değildi: "Eski şiirin" (bununla tam ne kastedildiği hiçbir zaman açılmamıştır) mecazlı ve benzetmeli üslubuna karşı, kasıtlı bir safdillik biçimini alan bir eleştiriydi, Orhan Veli'de ironik bir ton da kazanan bir taşlama. Hayır, Oktay Rifat'ın yeni sonradanlığı, kendine yeni bir "önce" yaratmıştır, tümüyle değilse bile büyük ölçüde söylensel ve İdeal bir Altın Çağ. Ama niçin, neyin zoruyla?

Oktay Rifat'taki dönüşümün hiç değilse bir yönünü açıklayabilecek bir hipotez ileri sürmek istiyorum burada, ancak Melih Cevdet ve Necatigil'in *sonraki* şiirlerinin (ikisi de yüksek üslup ve Büyük Şiire *sonradan* geçmiş şairlerdir) incelenmesiyle doğrulanabilecek bir hipotez: Bu şiir kendine bir yükseltici Altın Çağ icat etmek zorundaydı, çünkü İkinci Yeni'nin darbesini yemişti. İkinci Yeni, Garip'in öylece devam etmesini, hatta kendini aynı çizgi üzerinde geliştirmesini imkânsızlaştırmıştı. Ancak sıradanlık ve oyun pahasına sürdürülebilirdi bu çizgi (Metin Eloğlu'nun *Türkiyenin Adresi*'nden itibaren yazdıkları, bu yapısal engelin en iyi kanıtıdır). İkinci Yeni, yüce'nin ve üslub-u âli'nin zorlu, zorlayıcı bir *yenilik ve özgürlük olarak* girişiydi şiire. Daha eski örnekler de vardı şüphesiz: Yahya Kemal, Haşim, Necip Fazıl, Tanpınar ve Dıranas ve en çok da Dağlarca.[12] Ama bunlar ya daha eski bir tarzın uç denemeleri olarak kaldılar ya da genel çizginin dışında özel "mizaçlar" olarak göründüler: Başlatıcı olmadılar. İkinci Yeni, başlatıcı ve bu yüzden de eskiticiydi: Daha önceki şiiri bir anda yaşlandıran tekinsiz ve sınırları belirsiz bir genel akıntı. Bir "samyeli" imgesine de başvurulabilir bu noktada: Kaynağı belirsiz, bulanık, her şeyi her zaman çoktan eskimiş ve "ağarmış" kılan bir iklim değişmesi.[13] Yüce, ilk kez aynı

12. Dağlarca'da, öncekilerden farklı olarak, *bedensel* bir ürperiş olarak belirir yüce. İlk kitabının ilk şiirinden (1935) bazı dizeler: "*Uykular, ilk gençliğin gündüz gibi uykusu, / Vücudun balık olup içinde yüzdüğü su. //..// O kadar siliktir ki bir bayram günü şiir, / Uyurken akla gelen son hayaller gibidir. // Hayatın oyundaki sükuna değen sesi; / Çocuklukta her yeni sınıfın o ilk dersi. //...// Çiziyorum havaya dünyamı bir çiçekle / Ve hayran bakıyorum bu rüya gibi şekle.*" Hugo'nun Baudelaire için söylediği söz ("bir yeni ürperiş") akla geliyor burada.

13. Melih Cevdet'in *Teknenin Ölümü*'ndeki (1975) bazı şiirleri (en çok da "Güvercinler" ve "Havuz") bu travmatik eskime ve "ağarmanın" bilinçdışı ama yine de kesin kayıtlarıdır, sonradanlığı da kaydeden kayıtlar. "Havuz" şöyle: "*Baktım güneşin rengi bulanmış suda, / Taş taşı öğütüyor, ışık ışığı, / Yel suyu kırıyordu eriyen suda. / Baktım yapraklar bembeyaz dişler gibi, / Baktım üstüm başım bulanmış toza toprağa. / Anladım, çok kalmışım orda...*" Taşın taşı öğüttüğü, yelin suyu kırdığı, her şeyin kendi benzerine kıydığı bu "in-

zamanda Yeni de olarak giriyordu şiire, öncekileri önce çaresiz ve tepkisiz bırakan, anlayışsız kılan bir yenilik. (Abdülhak Hamit figürü akla gelebilir burada. Yanıltıcı olur: Hamit'in büyükten ve yüceden söz ettiği hemen anlaşılmıştı, kendi büyüklük işaretleri ve protokoluyla gelmişti. Küçüklükten kurtulamadan.) İkinci Yeni'den birkaç örnek, bu geçişin, bu aşmanın amblematik ifadelerini verir. İlki, Cemal Süreya'nın "Göçebe" şiirinden: "*Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi / Şu son dönemecini de aşınca gecenin / Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil / Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir / Bütün iş orda işte, ordan usturuplu geçmesini bil / Tutsaksan ellerin sızışır gider zincirlerinden / Ve balyozla vursalar mısralarına / Soylu bir demir sesi yükselir / Soylu büyük ve mavi bir demir sesi.*" Bir uç noktaya gidildiğinde bulunacak aydınlık, aydınlanma, artık ne toplumsal iletişime ne de kişinin özel dünyasına aittir: Metalik bir gayrı şahsi parıltı içeriyordur. (Bu parçanın Süreya'nın bastırılmış ve böylece tanımsız bir enerji kaynağına dönüşmüş Kürtlüğüyle ilişkisi, başlı başına incelenecek bir konu.) Şu da Ece Ayhan'ın *Ortodoksluklar*'ından: "*Yatıştırır kaygılarını. Verebilmiştir ürperişlerine biçim. Her Todori kişi, alacaktır adını Paşa Karatodori.*" Ama aynı kitaptan şu cümleler de bu çerçevede kendi metinsel işlevlerini aşan bir titreşim kazanır: "*Kemerler olarak uzayıp giderdi bağırtılar, bir katedralde. Kasıntı yüzünden söyliyememiştir.*" İki örnekte de kişisel bir felaket zemininden yola çıkan duygu, sonunda duygu-ötesi, kişisellik ötesi bir biçimsel kesinlik ve yükseklik düzlemine ("*Paşa Kara*todori", "katedral") ulaşır. Dolaysız ve sıcak iletişim bu düzlemde imkânsızdır: "Kasıntı yüzünden söyleyememek", şiirin kendi "duygusuzlaşma" ve biçimselleşmesinin de eğretilemesidir. Öte yandan, bu gayrı şahsileşmenin kaynağında olumsuzun (samyeli, "hamsin yelleri" biçiminde, Ece Ayhan'ın kendi ilk şiirlerinin de başat imgelerindendi) yattığı da sezilir.[14] Kısaca, saçların ensede sona ermesinin artık ironik bile olmadığı bir döneme girilmiştir: O. Veli'nin "anlatamıyorum" sözünün ("*Bir yer var, biliyorum; / Her şeyi söylemek mümkün; / Epiyce yaklaşmışım, duyuyorum; / Anlatamıyorum.*") geçersizleştiği çünkü anlatılmazın bile dilsel kayıtlarının tutulduğu bir dönem (Edip Cansever'in 1950'lerin hemen başlarında, demek *Perçemli Sokak*'tan önce yazdığı "Şekerli Gerçek" şiirine de bakılabilir). Oktay Rifat, yüksek üsluba bu koşullarda geçti: İkinci Yeni'nin "dönemecini" daha klasist, daha da biçimselci bir yükseltide karşıladı. Şunu söylemek istiyorum: Fransız ve Alman simgeciliğinin kaynağındaki o dilsel bunalımı Oktay Rifat da yaşamamış değildi;

san insanın kurdudur" sahnesinin, birbiri ardına gelen akımların hep bir öncekini kırdığı, geçersizleştirdiği o Modern Edebiyat sahnesiyle ilişkili olduğunu iddia etmek çok mu aklıevvellik olur şimdi?

14. Yine *Ortodoksluklar*'dan: "*Felaketi boş bir köşke taşırlar her zaman. Kanaviçeden anlayan.*" Ama asıl programatik cümle *Bakışsız Bir Kedi Kara*'dan: "*Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk.*"

ama bu bunalım, bir bakıma ondan *çalınmıştı*: Kendi şiirinin içsel ve özerk gelişmesi, İkinci Yeni'nin travmatik darbesiyle yarıda kesilmişti. Önce ile sonra arasında, başka bir şeyin, ona ait olmayan yeni bir şeyin, başkalaştırıcı müdahalesi vardı. Yüksek üslup, büyük harfli Sonsuzluk ve *sonnet*'ler, bu travmayı içermenin, etkisizleştirmenin, onu ideal düzleminde bir düşüşe, *her-zaman-çoktan* gerçekleşmiş bir düşüşe çevirmenin de aracı oldu.

Ancak, Oktay Rifat'taki dönüşümün asıl ilginç ve özgül yönü, evcilliğin, motif ve ton olarak yüksek üslup içinde de sürüp gitmesidir. Bu, aynı kalmak değildi elbet. Daha önce değindiğim –ve aşağıda açmaya çalışacağım– o ikincillik veya sonradanlık özelliği burada da görülür: Bir yokluktan çekip çıkarılmış bir evcilliktir bu, tinselleşmiş ve dolaylılaşmıştır. Öte yandan, sadece İkinci Yeni'nin travmasıyla da açıklanamaz: Evcilliğin tarihi daha eskidir ve başka koşullara, başka taleplere verilen bir karşılık olarak ortaya çıkmıştır. O çok doğal, çok somut, çok tanıdık ve evcil görünen dünya, bireyi ve kişisel mizacı aşan bir tarihin de parçasıdır; bazı toplumsal/kültürel çatışmaların, açık ve örtük "müzakerelerin" ve zorunlu uzlaşmaların izini taşır; belirli bir yerde (siyaset alanında, kültür politikalarında) ortaya çıkan talep ve zorunluluklara başka bir yerin (modernist estetiğin) kendi gereklerinin içinden verilmiş bir cevaptır; bir uzlaşma olduğu kadar, bir kaydırma işleminin de ürünüdür. Daha özgül olarak, şunu tartışacağım burada: Oktay Rifat'ın "evcilliği", eve çekilmesi (bunun sadece evden, düpedüz evden ibaret olmadığını göreceğiz) Cumhuriyetin milliyetçi/halkçı folklorizmine verilmiş bir karşılıktı; bu folklorizmin kaydırılmış, saptırılmış bir karşılığı, aynı anda hem içerilmesi hem yadsınmasıydı. İkinci Yeni travması da bu daha geniş bağlam içinde kazanır asıl anlamını. Şimdi, bazı örneklere bakarak biraz daha ayrıştırmaya, biraz daha iyi betimlemeye çalışacağım Oktay Rifat'ın evcilliğini. Sonra 70'lere kadar süren gelenek ve folklor tartışmalarını bu çerçeve içine çekip sonunda yine şiirin kendisine döneceğim.

II.

Ev, evcillik, bir mekândan, bu mekânla ilişkili nesnelerden ve belli bir tondan, belli bir konuşma ya da deyiş tarzından oluşur. Şüphesiz dikkati ilk çeken şey, bazı amblematik nesnelerdir – ve onları adlandıran sözcükler. Eski bir kullanışlılıkla yeni bir eskilik ve yersizlik arasında asılı kalmışlardır: Urba, mintan, döşek, seki, peyke, sofa, kiler, horasan, şahnişin, güğüm, bakraç, ibrik, peşkir: Tam belirlenemeyen bir süreçte ya kendileri yavaşça göz önünden çekilmiş ya da adları değişmiş olan nesneler ve varlık birimleri hepsi. Oktay Rifat, yazdığı tarih düşünüldüğünde (60'lar, 70'ler), çağrışımlarını henüz tam yitirmemiş ol-

dukları ama artık sadece çağrışımdan ibaret kaldıkları bir dönemde yakalamış gibidir onları: Kullanım değerleri büsbütün unutulmamış, ama bu kullanım çoktan düşselleşmiş, daha doğrusu mitoslaşmış, nesneler de el değmemiş bir dünyanın birimlerine dönüşmüştür: "*Bir urba ki eskimez / Bir düş ki gerçekten daha doğru*" (*E.V.Ö*) Artık daha fazla eskimeyecektir, çünkü her-zaman-çoktan eskimiştir. Anlamlı ayrıntı: Eski şiirlerde kullanılmış olan "fistan" sözcüğüne, Oktay Rifat'ın yeni döneminde rastlayamayız. Fistanın urbadan ve mintandan farkı, zaman içinde gülünç ve hafifçe bayağı bir yan anlam edinmiş olmasıdır, küçültücü bir yan anlam. Oktay Rifat'ın şiirine, hicvin bir boyutu olarak bile giremez küçültme. Yüksek ton, nesnelerin (ve insanların) sıradanlıkları içinde bile İdeal'den pay almaları demektir. *Çobanıl Şiirler*'den "Pazar": "*Barbar tanrılar gibiydiler / Yavaş ve ağırbaşlı / Kara donları kasketleri / Bıyıkları şalvarları / Lastik pabuçlarıyla / Geyikli duvar kilimleri / Top top açılmış basmalar / Peynir tulumları domates incir / Küfelerinin arasında.*" Sıradan, tanıdık, hatta hafifçe "amiyane" olanı tam "düşkünleşmenin" eşiğinde durdurup bir çeşit ikincil titreşim ya da ayla kazandırmasıyla, asıl düşünsel kaynağı olan Fransız Simgeciliğinden çok, kendinden epeyce genç, belki de hiç okumadığı, hiç tanımadığı bir şaire yakın düşer Oktay Rifat: Seamus Heaney'nin şiirinde de kırsal bir topluluğun gereçleri –kapanlar, ökseler, çapalar, tırmıklar, traktörler, ambarlar– böyle belirsiz, alçakgönüllü, hatta sönük bir aylayla çevrilidirler: Şairin yazıya kaçarken onları bıraktığı yerde, sonraki bir ikinci yaşamı sürdürüyorlardır. Oktay Rifat'a yabancı değildir bu:

Bırakılmış, boş ev. Sessiz, yaşlı sokak.
Tahta kapı, mor salkımın iskeleti.
Erimiş tuğla ve taş, düşmüş horasan.
Hani mangalla sedir, hani yaz, hani
Sardunyasıpencerede, nerde ışık!
Bir çeşme mi var, gizli, geçmişten akan?
Gece sessizliği belki, belki Zaman,
Belki Mayıs, yelkeni rüzgârlı gemi
Kapatılmış odada şamdanla kırık,
Yaşıyor, öyle sönük, kendini baştan.

("Bırakılmış", *Y.Ş.*)

Ev, *Çobanıl Şiirler*'e kadar, eski, her-zaman-çoktan eskimiş bir iç mekândır. Bu eskilik, sofa, kiler ve seki gibi terimlerle belli bir tarihsel/toplumsal çerçeve de edinir: Sınıfsal farkların çok belirginleşmediği bir dönemde, görece varlıklı ya da vaktiyle umur görmüş bir ailenin evidir: "*Dolabında eski giysiler, işlemeli / Peşkirler, lavanta çiçeği keseleri*" ("Büyük Zaman", *Ş.*) Coğrafi bölge, önce İstanbul'dur, sonra da İstanbul'a benzeyen yerler, İstanbul'a benzediği ölçü-

de her yer. Ya tarih? Oktay Rifat'ın amblematik mekânları daha çok 1950 öncesini düşündürür (genellikle apartman dairesi değildir), ama 1908 öncesini de düşündürebilir: 1950 öncesiyle 1908 öncesi arasında önemli bir farkın olmadığı bir dünyadır bu. Önemli olan, artık değişmeyecek bir *önceye* ait olmasıdır. Somut tarihten ve soyut zamandan (geçişten, yitişten) etkilenmemiş değildir, ama yine de güncelin berisine çekilmiş, kendi mahremiyetine kapanmış gibidir: "*Koşuyor eski bulutlar üstümüze. / Bahçe küçük, parmaklığın orda ceviz, / Eski bir evdeyiz artık, biz bizeyiz*" ("Pencere", *Y.Ş.*) Bu evin anıya ait olduğu, anımsamayla kurulduğu açıkça vurgulanır. "Bırakılmış" şiirinde daha kasvetli bir görünümüyle karşılaştığımız bu zamansal devinim ("*yaşıyor, öyle sönük, kendini baştan*"), bazen birdenbire daha ışıklı bir nitelik de alır:

.....
Bodrumlarda yaşarsınız, örümcekli.
Patlak iskemleler, sobalar, sandıklar.
Bir gün olur açarsınız. Tek bacaklı,
Kolsuz bir bebek gülümser yüzünüze.
Komşunun biri vermiştir kızınıza.
Küçülmeler, boyun bükmeler, acılar,
Bohçaları kaldırdıkça, altındaki
Sarı böceklerle üşer içinize.
Bir tren geçer, düdük çalarak, hızla,
Bir ahçı dükkânı gelir aklınıza.
Derken, tahta bir merdiven çıkarsınız.
İpte evin çamaşırları sallanır.
Yoğurtçu geçer sokaktan. Sevdiğiniz
Bir zamana dönersiniz, mayıs girer.
Pencereler ardına kadar açılır.
Silindikçe kaybolur havada camlar.
Düşüncede arınmış, rahat ve uzun,
Güneşleri batmayan günlerdir onlar.
Bir kuş öter ağacında sizin için.
Alışveriş edersiniz, yürürsünüz,
Kayıklara, martılara bakarsınız.
İyisiniz, bundan iyi olunmaz ki!

("Mayıs Girer", *Ş.*)

Ev, şimdi oturulan bir yer olmaktan çok, anımsanan, bir an için geçmişten şimdiye getirilen ama yine de geçmişe ait olan bir mekândır (Evin öteki büyük şairi Necatigil'le O. Rifat arasındaki önemli farklardan biridir bu; Necatigil'in evi, geçmişten devralınmış bütün korkuları, lanetleri, sıkıntıları ve sönmüş umutlarıyla yine de şimdinin içindedir. Nurdan Gürbilek'in son kitabı *Ev Öde-*

vi'nde, Oğuz Atay'a ilişkin olarak belirttiği gibi, büyük ve güzel şeylerin düşünülmesine fırsat vermeyen, ve simgeselleştiğinde bile ancak bu sıkışıklığın, bu amanvermez "şimdi ve burada" oluşun simgesi olabilen bir mekân.) Bu anımsamayı harekete geçiren, duyusal bir izlenimdir; çoğu zaman da, bu şiirde olduğu gibi, işitsel bir izlenim (tren sesi, yoğurtçu, kuş). Ama somut bir duyusal izlenimle başlayan zihinsel hareketin vardığı ilk durak bir başka duyusal somutluk değildir; anımsamanın ilk getirdiği, Proust'ta olduğu gibi geçiciliği içinde önemli olan, *geçici olduğu için* şiddetli ve keskin olan bir duyusal doluluk değildir Oktay Rifat'ta. Duyusal doluluk ve tazelik vardır elbet ("*mayıs girer*"!), ama hemen yanında İdeal'i de buluruz: "*Düşüncede arınmış, rahat ve uzun, / Güneşleri batmayan günlerdir onlar*" Anı, anımsama, İdeal'in, Büyük Zaman'ın düzlemine çıkıverir gibidir; Sonsuz ile şimdi, sarmalanmıştır.[15] *Şiirler* kitabından "Sonbaharda Buluşma":

Bulut urbalar, toprak galoşlar giydim;
Sevdalıydım, deliydim; yapraklı yollar
Geçerek geliyordum sana. İstanbul
Mevsim sonu ihtiyarlıyor; o sarı
Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde.
Sofada minderlere oturuyorduk;
Eski güneşe doğru oturuyorduk;
Bizdik pencerede, bizdik gelen geçen;
Bizdik akşamla çıtırdayan ve susan;
Susmak rüzgâr çığlığı gibiydi bende;
Konuştukça bir yaprak dökümü sende.

"*... o sarı / Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde*" – duyusallıktan düşünselliğe, İdeal'e geçiş, tek bir cümle içinde toplanmış bu simgeci jestle gerçekleşir. Arametinleriyle (*intertext*) birlikte kusursuzca hazırlanmış bir geçiştir bu. "İstanbul" sözcüğüne kadar ilk üç dize, beş duyunun sözcüsü olan o eski "afacan" Oktay Rifat'ın da İkinci Yeni'ye baktıktan sonra yazabileceği dizelerdir; ama "İstanbul... ihtiyarlıyor" cümlesi, daha klasik bir şaire, simgeci deneyimi yoklayıp da o dilsel hiçliğe karşı hemen dirençlerini oluşturmuş Yahya Kemal'e gider. Sonra gelen kuş figürü, Yahya Kemal'in de gereçlerinden biridir: Şairin Paris'te edindiği yarı-Parnasçı yarı-simgeci zevkle Divan şiiri ve İslam sanatı arasındaki bağlantı halkalarından birini oluşturur. "Gece Bestesi" şiirinin başı ve sonu şöyledir: "*O kuş en kuytu bahçelerde öter; / Sarmaşıklarla yüklü vadide; / Hiçbir el değmemiş ağaçlarda; /... / O kuş ancak bahâr olunca gelir; / Nerelerden*

15. Enis Batur, Oktay Rifat'ın şiirinde zamanın çelişik belirişlerine değinirken Tarih ile Zaman'ın "örtüşmezliğine" de dikkat çekiyor. Bkz. E. Batur, "Nece", *Adam Sanat*, Mart 1999.

gelir? / Kimse bilmez, bu bir muammadır; / Bahâr erince sona / Kaybolur, bir başka bahâra kadar. / O kuşun ömrü bir güzel gecede, / Bir güzel beste söylemekle geçer. / O kuş en kuytu bahçelerde öter; / Hayâl içinde yaşar, / Hayâl içinde ölür." Beyatlı'nın başarısız şiirlerinden biridir bu, yine de bir arametin olarak aradaki farkı hissettirir. Beyatlı'nın kuşu, klasik bir haz sahnesinin önemli ama yine de süslemeci bir öğesidir: Yahya Kemal'i de içeren bir haz topluluğunun kafiyesi olarak şakıyordur. "Muamma" diye nitelendiği halde, bir özerkliği yoktur: İçinde yaşadığı ve öldüğü hayal, bu topluluğun daldığı "rü'yâlar" ve "hulyalardır". Oktay Rifat'taki kuş, daha çok Hâşim'in kuşlarını getirir akla, en çok da bitmemiş o son şiirdeki kuşu: "*Bir kuş düşünür bu bahçelerde / Altın tüyü sonbahâra uygun*". Hâşim'in kuşunda bir ideallik vardır ("düşünür") ama bu ideallik ona bir uzaklık, özerklik de verir.[16] Oktay Rifat'ın kuşu da bir karşıtlık (bir yerde / hiçbir yerde) yoluyla hem duyusal dünyaya ait tikel bir varlık olur, hem de bu tikelliğini tam yitirmeksizin duyu-üstü, tinsel bir nitelik edinir. Bu tinselleşme, kuştan sonra gelen ev sahnesini de (Sofada... pencerede) şimdi ve burada olanın dışına çıkarır. Kullanılan zaman kipi (geli*yordum*, oturu*yorduk*) bir akışa, süregiden bir fiile işaret ediyordur, ama şimdiye bağlanmayan, geçmişte kalmış, sanki *hep* geçmişte kalmış bir akıştır bu. Geçmişin *geçmiş olarak* sürmesinin Oktay Rifat'taki tek zamansal işleyiş olmadığını, bunun yanında, aynı ölçüde stratejik bir ikinci devinimin de bulunduğunu yazının son bölümünde öne süreceğim. Burada, birinci hareketin bir sonucunun evi *artık zarar görmeyeceği* bir yere, el değmemiş bir dünyaya yerleştirmek olduğunu yinelemekle yetineyim. Evin tarihinin doğallaştırılmasıdır bu, ya da daha doğru bir deyimle doğalaştırılması. Bu açıdan, tipik bir Oktay Rifat evinin toplumsal/sınıfsal yönü konusunda yukarda söylediklerim de çok önemli olmaktan çıkar: Hâlâ süren eski bir ihtişamın işaretleri olmaktan çok, hâlâ süren bir eskinin işaretleridir, her-zaman-çoktan geçmişte kalmış olmanın görünümleri (bu, daha farklı sınıfsal sahneleri betimleyen şiirlerde de görülür; *Şiirler*'deki "Emine", *Yeni Şiirler*'deki "O Semtler" ve "Niko'nun Kahvesi" parçalarıyla *Çobanıl Şiirler*, *Bir Cıgara İçimi* ve *Elifli* kitaplarının büyük bölümünde görülür).

16. İdealin hem müttefiki hem de karşıtı olarak beliren bu özerklik, "nesnelerin ağırlığı karşısında adlandırmaların esassızlığını" teslim eden simgecilikle girmişti edebiyata. Haşim'in *Göl Kuşları*'ndan "Siyah Kuşlar" parçasında belirgindir bu. "*Gurûb-u-hûn ile pervede-rûh olan kuşlar / Kızıl kamışlara, yâkut âba konmuşlar / Ufukta bir ser-i maktu'u andıran güneşi / Sükût-u-gamla yemişler ve şimdi doymuşlar.*" Gurup vaktinin kanıyla ruhlarını besleyen kuşlar, bir kesik başı andıran güneşi kederli bir sessizlik içinde yemişler ve "şimdi" doymuşlardır. Haşim ve kuşlarının Oktay Rifat için vazgeçilmez bir arametin olduğunu gösteren bir başka örnek: "*İki yana ayırdım bulutlarını, / Havalandı kuşlar sürüyle. Uçtular, / Kırmızı gözlerinde hoyrat ışıltı, / Yumuk pençelerinde saydam solucan, / Yalnızlığın gökle bitiştiği yere. / Bilirim onları, balıkçıl ya martı, / Çillerini yerler güneşin, emerler / Bütün mavisini balığın kanından, / Daldırıp yüreğine gagalarını .*" (Kuşlar Havalandı", Ş.)

Ev, başka sahnelerle birlikte bir dizi oluşturur Oktay Rifat'ta. Bahçeden boş arsaya, oradan da kıra giden doğa sahneleridir bunlar. Bu geçiş, başta aktardığım "Işıklar Yandı" şiirinde olduğu gibi, fazla çabuk gerçekleşir bazen: "*Işıklar yandı, dindi o sağanak. / İnce bir çisenti şimdi gündelik / Uğultusu kentin. Karardı yine / Üç adım ardı tek tük zeytinlerin. /../ Nerdeyse gece, biçilmiş bir kavak / Gibi devrilir ovaya, seğirir / Yaprakları boşluğunda*". Sahne, yöneltici bir öykü ya da kurgu olmaksızın, birdenbire kentten zeytinliklere ve oradan da ovaya kayıyordur. Ama çoğu zaman, daha sağlam bir örgüyle bağlanır sahneler birbirine, *Yeni Şiirler* den "Mahallede Esen"de olduğu gibi:

Mahallede esen akşam rüzgârında
Bir kuş kafesi gibidir Zaman; usul
Usul sallanır arka bahçeye bakan
Penceresinde aşı boyalı evin,
Tütün kokan evin, ekmek kokan evin.
Ve kuş öter: *çipet çipet çitalinya*.
Güneş batar odalara kapanırız.
Döneriz ağaçlar, evimiz ve dünya.

Bu yazıda amacım Oktay Rifat'ta doğanın yerini, bir *şifre* olarak işlevini tartışmak değil.[17] Sadece evin doğa sahneleriyle birlikte oluşturduğu bir dizilişe, bir bileşime dikkat çekmek istiyorum bu noktada. Yukardaki parçada da bu diziliş görülür: Kafes, ev, bahçe, mahalle ve dünya –o büyük harfli Zaman'ın gözetimi altında– birbiri üstüne kapanan ve tek bir merkez çevresinde dönen eşmerkezli küreler oluşturur.[18] Bu dizide bahçe de en az ev kadar yüklü bir birimdir. Bahçe motifinin denklemsel önemi, ilk kez *Aşık Merdiveni*ndeki "Eşik" parçasında ortaya çıkar:

Çocukluğumun güzel günleri büyük bahçeli bir evde geçti. Ellerim, ayaklarımdan uzak alabildiğine, kendi aydınlığında büyür, havada unutulan güvercinlerin gölgesi yastığıma düşerdi. Çil horozum, Karabaşım. [...] Fırıldak gibi çevirirdim masanın üstündeki kibriti, mayıs güneşinin çalı çırpısı koltuğumda, giderdim dünyaların bahcemizle bitiştiği yere.

Oktay Rifat'ın sonraki şiirlerinin önemli öğeleri bu şiirde belirmektedir: Evcil nesne adları, sonradan yüksek üslubun sıkıdüzeni içinde daha da keskinleşecek olan ışıklı bir duyusal/bedensel algı, ve en önemlisi de hem evcilliğin

17. Bu yönde bir ilk denemeyi "Şiirin Sesi ve Eleştiri" başlıklı bir yazıda yapmaya çalışmıştım. Bkz. *Sombahar* 15, 1993.

18. Şüphesiz, bu parça hakkında söylenebilecek şeyler bundan ibaret değil. Oktay Rifat'ın şiirindeki bazı temel kavramsal birimlerin (doğa, zaman) ve retorik işleyişin çözümlenmesinde anahtar (ya da kilit) işlevi göreceğini düşünüyorum.

hem de ilk duyusal izlenimlerin sahnesi olarak bahçenin başka sahnelerle "bitişebilmesi": Bahçe, kendi de bir denklemin değişkenlerinden biri olmanın yanında, bu türden başka dizilerin de ara birimidir, bilgisayar dilindeki deyimiyle "arayüzü": Farklı varlık ve deneyim alanları, Oktay Rifat'ta bahçe figürü aracılığıyla birbirine değer, hatta geçişir, yine de birbirini ihlal etmez. Issız kırdan ve ormandan farklı olarak, insanla doğanın yoğun ve görece düzenli bir alışveriş içine girdiği yerdir bahçe; ama tarladan veya çiftlikten farklı olarak da, doğanın büyük bir maddi yarar beklenmeksizin bakım nesnesi olduğu yerdir. Bahçe, Kant'ın ayrımına bağlı kalırsak, *yüce* olanı vermez insana –bunu orman verir, ıssız koylar verir, uçurum verir– sadece *güzel* olanı verir. Yine de bir bitişme ve geçişme kesitidir: Bakımsızlık yüzünden boş arsaya benzemeye başlamış, dikenin ve tozun egemenliği altına girmiş eski bir bahçe, bazen, belli bir ışık altında, acınası durumuyla, artık eski görkemini de anımsatmayan bir yücenin uçucu imgesine dönüşüverir. Öte yandan, bahçenin bu türden bir estetik algının berisinde kaldığı çünkü faydacı bir kullanıma hasredilmiş olduğu, ama yine de yüceden pay aldığı sahneler de vardır: Çiçeğin ve "yemiş" ağacının yanında, domatesin de gurursuz olmayan bir konum kazandığı görülür. Oktay Rifat'ta ikisi de vardır. Şu şiir birincisine ilişkinse,

> Hep öyle boştur o arsalar. Eksik dişler
> Güler yüzünde mahallenin. Geçip giden
> Yılların ardına düşünce neden sonra,
> Anıların yurduna göçerler temelli.
> İner pancurları aşı boyalı evin,
> Kopar çinko boruları, balkonu çöker.
> Dağılır kedilerle oğlanlar. Ufalır
> Kancık bir köpeğin peşinde karabaşlar.
> Yalnız dikenler büyür alabildiğine.
> Isırganlar ve morumsu ballıbabalar
> Azarlar ilkyazla, çiçeğe durur erik.
> Düşürülmüş bir boncuk çocukluk zamanı,
> Parlar, mavi mavi, otların arasında.
>
> ("Boş Arsalar", *Y.Ş.*)

ikincinin en şiddetli örneği de Bir Cıgara İçimi'ndeki "Demin ve Şimdi" şiiridir:

> Daha demin buradaydı, ter kan içinde, mintanı sırılsıklam.
> Ot bürümüş bahçeyi belledi bütün gün, belle keseklere vurdu.
> Yabanıl kökler, otlar ayıkladı, yığdı öbek öbek.
> Hep o toprak, o güneş, o gök gün boyunca,
> sonra gitti. Bizse burada kaldık, söğütlerin altına oturduk.

Soğan, domates, biber doğradık sahana, yağ gezdirdik.
Şarabı şişeden içiyoruz. Gün battı batacak.
Kıpırtılı otlar gibi düşünce gidene bağlı.

Bir uçta ev varsa öbüründe orman vardır, bu yazının konusuyla çok ilgili olmasa da: Bazen görkemin, büyünün, fazlalığın, karşılıksız ve insandan bağımsız bir lüksün, ama bazen de onulmaz bir yara olarak mutlak yabanıllığın alanı: "*Dışarda yaralı bir çakal gibi / Uluyan orman*" ("İki Adam", *Ş.*). Ama bahçeyle şehir arasında, köyle orman arasında, bir başka bitkisel sahne daha görünür, biraz daha belirsiz, tanımsız, adsız bir sahne: Kır çiçeklerinin, gelinciklerin, böğürtlenlerin, papatyaların, adı verilmeyen "yabanıl otların" alanı:

Neleri düşünürüm böyle, kimleri
Düşünürüm ki kuş uçmaz kervan geçmez
Bellerde sararan otların kokusu
Dolar genzime ve düşer avucuma,
Ölü, omuzumda gezdirdiğim yıldız.
Bir ben severim, bir de arılar sever,
Değirmi çiçekler açan o bitkiyi.
Kimi diktir, kimi yatkın, kimi eğri,
Sallanırlar yol boyunda, akşamüstü.
.....

("Otların Kokusu", *Ş.*)

Oradan gelip geçen birinin her gün karşılaştığı, görmekten belki zevk aldığı ama emek vermediği, korumak zorunda olmadığı çiçeklerdir bunlar; bahçenin çiçekleri gibi, gül, hatmi veya lale gibi talepkâr değillerdir. Onlar gibi her zaman tehdit altında da değillerdir; orada değilse bile başka bir yerde, her yıl, biz farkına bile varamadan sessizce belireceklerdir. Ne eve aittirler, ne de – yabanıl oldukları halde– ormanın, vahşi doğanın temsili bir parçasıdırlar. Eve ait değildirler ama, evdeki yararsız nesnelerin doğadaki karşılığı gibidirler; evin o eski, eskimiş nesnelerine benzer bir işlev kazanırlar: Sadelikleriyle, köşeye çekilmişlikleriyle, bittikten sonra bile sürmenin kanıtı olurlar. [19]

Buraya kadar, Oktay Rifat'taki "evcilliğin" bazı görünümlerini betimlemeye ve kısmen de çözümlemeye çalıştım. Özetlemem gerekseydi, bahçeyle ve

19. Tanpınar, 1953: "Bugün İstanbul'da belki eskisinden çok lâle yetiştiriliyor. Fakat her türlü dikkatten, şahsi çalışmadan uzak olarak. Çünkü lâlenin zevkteki yeri kayboldu. O artık hiçbir şeyin sembolü değildir [...] Lâle şimdi zevk dediğimiz terkibin dışında, arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur. Doğrusunu isterseniz ben bile eski ve bırakılmış şeylerden gelen hülyayı o kadar sevmeme rağmen, çoktan beri rüzgârda bir ipek mendil gibi buruşan bir gelincik tarlasını artık lâle bahçelerine tercih ediyorum." *Yaşadığım Gibi* (İstanbul, 1996), s. 144.

doğayla değil, evin kendisiyle ilgili bir imgeye, bir "sandık odası" eğretilemesine başvururdum: Kültürel olarak eskimiş şeylerin kapatıldığı bir bekleme odası: Kullanımın günahlarından yavaşça arınırken el değmemiş bir vaktin emanetçiliğini de yapar gibidirler orada. – Ama böyle durgun, kendi üstüne kapanmış bir imgeye sığmayacak bazı bitişme ve geçişmelerin, diziliş ve denklenişlerin bulunduğunu da göstermeye çalıştım. Bunlar, daha önce değinip de açmadığım bazı tarihsel/kültürel gerilimlerin, bazı uzlaşma ve uyarlanmaların da izini taşır: Her-zaman-çoktan'ın, büyük harfli Zaman'ın düzleminden küçük harfli tarihin düzlemine düşüyoruz birden: 1940 öncesini, hatta 1908 öncesini içeren, ama örneğin 1840 öncesine uzanmayan bir tarih.

III.

Kuşlarla başlayalım. Hâşim'in yakın arkadaşı Yakup Kadri, 1926 yılında, "Hars ve Mefkure Edebiyatı" başlıklı bir yazıda, Hâşim'le birlikte kendinin de dahil olduğu Fecr-i Ati kuşağını, insanın sadece "âsabına" seslenen bir şiirin peşinde koşmakla suçluyordu. Son dönemin Türk şairinde eksik olan "dimağ" ve "kâlp" öğeleriydi. Tıpkı kuşlar gibi o da "âsabının" oyuncağıydı: Kuş nasıl baharla birlikte şakımaya başlayıp yaz aylarında suskunlaşırsa, İmparatorluktan artakalan Türk şairi de orta yaşa geldiğinde susuyor ya da yavanlaşıyordu.[20] (Karaosmanoğlu'nun değinmediği bir şey vardı burada: Hâşim'in ve onu izleyen Hakkı Tahsin gibi bazı şairlerin sevdikleri kuş, baharda değil sonbaharda işitiliyordu: "O kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde." Simgeci kuş, kendi doğal ve "asabi" koşullarından özerkleşmişti.) Yakup Kadri'nin "âsap" (sinir sistemi) terimiyle kasdettiği şey, sonradan duyarlık adını alacaktır. Tümüyle doğal ve bedensel bir yeti olmadığını, "dimağ" ve "kâlp" (duygu) ile her zaman bağlantılı olduğunu ve daha önemlisi, yetişme koşullarınca biçimlendirildiğini belirtmeye bile gerek yok. Ancak burada önemli olan, Yakup Kadri'nin analizinden çok niyetidir: *Yaban* yazarı, bir "milli edebiyat" öneriyordu, yeni kurulmuş ulusal devlete yakışan bir edebiyat. Bu açıdan, asıl vurgulamak istediği de dimağ'dan çok kâlp'ti: Düşünceyle değil, duygunun gücüyle yazılan ve düşünceyle değil, duyguyla kavranan bir edebiyat. Bir "hars ve mefkure edebiyatı" olacaktı bu; ulusal ülküyü, yine ulusun folklorundan ("halk edebiyatı") alınmış biçimler ve gereçlerle dile getiren bir edebiyat. Bu noktada, kendi söyledikle-

20. Bkz, *Atatürk Devri Fikir Hayatı* II, der. Mehmet Kaplan, v.d. (Ankara, 1981), s. 125-29. Şunu da unutmuyorum: 1972 yılında İsmet Özel, "Ben hormonlarımla yazıyorum," demişti bu satırların yazarına: "Kesilince şiir de bitebilir, bitecek."

riyle çelişkiye düşüp düşmediği, yeni rejimin "ma'şeri" coşkuyu yeni tadan yazarı için artık pek önemli değildir. Çelişki şuydu: Fecr-i Ati edebiyatını zihinsiz olduğu için eleştiren Karaosmanoğlu, kendisi de fazla zihinli olmayan bir edebiyat öneriyordu:

> [Halk edebiyatı,] Arabî ve Farisî kelimelerle mahmul olan şu mağşuş Osmanlıca gibi evvela kafaya, sonra kalbe hitap etmez, bir musiki gibi doğrudan doğruya gönüle söyler. Öbüründe zihin okunan sözü anlamak için kendi kendine evvela tercüme, sonra izah, daha sonra tefsir mecburiyetindedir ve şairin sesi bu üç türlü süzgeçten kurtulup da ruha ininceye kadar bütün kuvvetini, halisiyetini, kokusunu kaybederek adeta Almanların 'ersatz' dedikleri kimyevi bir madde haline gelmektedir.[21]

Başka bir deyişle, açıklama ve yorumlama gibi zihinsel işlevler, edebiyat için gereksizdir; "dimağ" olmadan da edebiyatı anlamak ve tadına varmak mümkündür; sözlüğe başvurma gereği, edebiyatı edebiyat olmaktan çıkarır. – Yakup Kadri'nin tavrı, Türk milliyetçiliğinin eski kültüre yönelttiği eleştirinin belki biraz marjinal bir versiyonu olarak görülebilir (örneğin Köprülü'de düşünceyi ve işçiliği dışlamayan bir tavır vardır). Ancak, daha genel bir yönelişin parçası olduğu açıktır. Burada, Tanzimat'ın biraz sonrasında beliren, 1908'den sonra Milli Edebiyat akımıyla güçlenip kurumsal dayanaklarına (Türk Ocağı) kavuşan ve 1923'ten itibaren de uzun bir süre yeni rejimin kültür politikası (Türk Kültürünü Tetkik Cemiyeti, TDK) olarak kalan milliyetçi folklorizmin iç çelişkileri ve kör noktaları üzerinde durmayacağım.[22] Ama birkaç noktaya

21. *A.g.y.*, s. 127. Yakup Kadri'nin 1925 civarında Nâzım Hikmet'in şiirine de böyle baktığını, arkadaşı Hâşim'in yazdıklarından öğreniyoruz. Hâşim, 1924'te, arkadaşıyla yaptığı özel bir söyleşiyi şöyle aktarıyor: "Geçenlerde, edebi hadisata dair, Yakup Kadri Bey'le konuşuyorduk... Dedikodulardan uzak, serin bir tepeden, 'fikr'in sessiz, ulvî ve münevver cereyanlarını takipten bir an bile geri kalmayan *Nurbaba* müellifi, Nâzım Hikmet hakkında neşrettiğim kısa makalede, bu gencin şiirini, bedîî bir nokta-i nazardan tahlil ve izah etmemiş olduğum [için bana çıkıştı]. Haklı idi. Asil edibin o gün bana Nâzım Hikmet münasebetiyle söylediklerini buraya naklederek, makalemin noksanını ikmal ediyorum. Yakup Kadri Bey diyordu ki: Cümle ve kelime edebiyatının hayatına artık nihayet bulmuş nazarıyla bakılmalı. Hâlâ şairde 'güzel söz' ve 'zengin kafiye' arayanlar, zamanın büyük inkılabı haricindedirler [...] Makineler üzerinde tepinen, fikirlerini dünyanın bir ucundan diğer ucuna elektrik süratiyle uçurmağa alışan insanlar, bundan böyle tahrirî [yazılı] lisanın asilane şehrâhı [büyük yolu] üzerinde, küçük, sayılı, vakur adımlarla yürümeğe nasıl tahammül edebilirler? [...] Hayat gibi kımıldayan yeni 'demokratik' fikirleri, eski saltanat lisanının naaşı içinde yaşatmağa beyhude gayret ediyoruz. Bu fikirler için, her türlü engellerden kurtulmuş, kolay yazılır, kolay okunur, kolay anlaşılır, samimi heyecanlara müsait bir lisan lazım [...] Heyet-i umumiyesiyle 'halk', saf, hilesiz, riyasız, samimi bir insanlıktır." A. Hâşim, *Bütün Eserleri* III (İstanbul, 1991), s. 226-29.

22. Bunu, daha çok Cahit Külebi'nin şiiri çevresinde, Ankara'da Edebiyatçılar Derneğinin "Cumhuriyetin Yetmiş Beşinci Yılında Türk Edebiyatı" Sempozyumuna sunduğum tebliğde yapmaya çalışmış, Külebi'nin şiirinin hem bu milliyetçi folklorizmin *içinden*

işaret edilebilir. Okurun sözlüğe bakma gereğini ortadan kaldırmak niyetiyle işe başlayan bu anlayışın bazı en ciddi ürünleri sözlükler olacaktı (Derleme ve Tarama Sözlükleri). Servet-i Fünun'un kozmopolitizmine karşı çıkıyor, ama kendi düşünsel temellerini ve bilgi teknolojisini de Avrupa Şarkiyatçılığından alıyordu[23]: Yakup Kadri, 1925'te, "Türk Halk Edebiyatı" adlı yazısına, "Maruf Macar Türkiyatçılarından Doktor Kunoş'un halk edebiyatımıza dair bir eserinin" yayınlandığını söyleyerek başlar ve bizim kendi dil ve edebiyatımızı başkaları kadar sevmediğimizden yakınır. Türk edebiyatının folklorist bir yöne gidişini sevinçle karşılayanlarsa Avrupalı Şarkiyatçılardır. İyi bir örnek, Osmanlı için siyasal bir yenilgi ve askeri bir zaferle sonuçlanan 1897 Yunan savaşından sonra Mehmet Emin Yurdakul'un "halk esiniyle" yazdığı "Cenge Giderken" şiirinin ("*Ben bir Türküm dinim cinsim uludur / Sinem özüm ateş ile doludur / İnsan olan vatanının kuludur / Türk evladı evde durmaz; giderim*") aldığı tepkilerdir. Batı'da ilk Osmanlı şiiri antolojisini hazırlayan ünlü şarkiyatçı E. J. W. Gibb, 1899'da Yurdakul'a yazdığı mektupta şöyle diyordu: "Fikr-i acizanemce Türk şi'rinin doğru mazmunu ile doğru ifadesini siz buldunuz. Sizi altı asır beklemiştir, efendim."[24] Bir başka nokta da milliyetçi folklorizmin, kendi önerisi doğrultusunda yazılan edebiyat karşısında hep bir huzursuzluk ya da tatminsizlik içinde kalmasıdır. Yakup Kadri, istediği türden şiire ("bir Dertli'nin nefesi, bir Karacaoğlan'ın türküsü") örnek olarak yeni edebiyattan sadece Gökalp'in *Kızılelma*'sını verebilmekte, Yurdakul'un, Rıza Tevfik'in veya Orhan

hem de ona *rağmen* "patladığını" öne sürmüştüm. Bkz. "Gelenekten ve Folklordan Yararlanma Tartışmaları", *Cumhuiyetin Yetmiş Beşinci Yılında Türk Edebiyatı* (Ankara, 1998).

23. Ama bu, daha Tanzimat'ın ilk evresinde, Şinasi'nin yazdığı atasözü derlemesiyle başlar. Şinasi, 1849'da Paris'e gönderildikten sonra, "müsteşrik [şarkiyatçı] De Sacy ailesi ve Ernest Renan ile ülfet peydah edip onların delaletiyle Lamartine'in meclisine" katılmış, "eski metinler üzerinde geniş bir tarama yapmayı icap ettiren bu eseri hazırlarken Bibliotheque Imperiale'de, hatta Şark dilleri mektebinde çalış[mış], müsteşrik muhiti ile temasları neticesinde, 25 Haziran 1851 celsesinde Societé Asiatique'e âzâ kabul edilmiştir... Mukaddimesinden, *Durub-ı emsal-i osmaniye*'sını [Osmanlı atasözleri] de orada tertip ettiği anlaşılıyor." *İslam Ansikpoledisi*, "Şinasi".

24. Akt. Agâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* (Ankara 1972), s. 270. Levend, Yurdakul'a mektup yazarak övgülerini ileten Avrupalı Şarkiyatçılar arasında Macar Vambery'nin de bulunduğunu ve Vladimir Minorskiy'in de *Türkçe Şiirler*'i Rusçaya çevirerek 1903'te *Mehmed Emin Bey'in Milli Şiirleri* adıyla yayınladığını belirtir. Yurdakul'un İstanbul'da aldığı tepkiler ise daha karışık. "Batılı" Recaizade'nin coşkulu övgüsüyle ("Bendeniz zannederdim ki o mübarek, o rakik hisleri, o tarz-ı beyan [ve] o usul-i nazım ihatadan kaasırdır [kuşatmaktan acizdir]. Zannımın hakikatten uzak kaldığını bu tabii şiirler bana anlattı") karşılaşan *Türkçe Şiirler*, "yerlici" Ahmet Rasim'in alaylı öfkesine yol açar: "Türk şi'ri denilen yankısız biçimsiz şeylerle kulûb-ı sâfiye-i ümette [ümmetin saf kalbinde] cevelan eden hiss-i muhterem-i şairiyeti lekelemek reva değildir." Levend, *a.g.y.*, s. 265-6.

Seyfi ile Faruk Nafiz gibi hececilerin şiirlerine hiç değinmemektedir. Halk şiirine dönmeyi önerenlerin, bu öneriye cevap olan işleri bir türlü yeterli sayamamaları da dikkat çekicidir. [25]

Benim burada asıl belirtmek istediğim, bütün bu çelişki ve zorlanmalara rağmen milliyetçi folklorizmin modern Türk şiirinin gelişimi üzerinde etkili olduğudur. Bunda, reddettiği edebiyatın (öncelikle Divan geleneği ve kısmen de Servet-i Fünun) bir *yenilginin simgesi* sayılmasının, Avrupa karşısında yenilmiş ve üstelik düşmanla uzlaşmaya da çalışmış bir hanedanın ve bir payitahtın amblemi olarak algılanmasının da önemli payı vardı: Osmanlı döneminde yazmaya başlamış edebiyatçıların büyük çoğunluğu, Refik Halit gibi birkaç isim dışında, yeni rejimi destekleyecekti. Öte yandan, edebiyatı basitleşmeye yöneltmek istese de, milliyetçi folklorizmin kendisi aslında bir "terkibin" ürünüydü: Reddettiği, *önce* sarayın kendisi ve *sonra* sarayın simgesi olarak Divan şiiriydi; başka bir deyişle, kendi de birtakım uzlaşma ve uyarlanmalara açıktı, en azından bu türden uyarlanışlar karşısında büyük bir direnme gücü yoktu: Tıpkı Mustafa Kemal'in 1923'te reddettiği İstanbul'a birkaç yıl sonra gelmesi gibi, yeni rejimin kültürel sözcüleri de "eski tarzı" (Yahya Kemal) ve "kozmopolitizmi" (Hâşim) sineye çekmenin, hatta takdis etmenin bir yolunu buluyorlardı. (Yine de, Sermet Muhtar Alus'unki türünden nostaljik İstanbul yazıları ancak 1938'den sonra çıkmaya başlayacaktır. Yahya Kemal de 1922 sonunda ara verdiği İstanbul yazılarına ancak 1942'de devam etme isteği duyar.) Öte yandan, Yahya Kemal ve Hâşim de Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati'yi "veremli kız hassasiyeti" olarak zaten yadsımışlardı. Şüphesiz, bu türden uyarlanış ve "terkiplerin" daha tipik temsilcileri, Ataç ve Tanpınar ile Milli Eğitim Bakanlığı sırasında Dünya Edebiyatından Tercümeler dizisini başlatan Hasan Âli Yücel'dir (Yücel'in, İsmet Paşa'ya sunulmak üzere kaleme alınmış eski tarz bir Divan'ı da vardı); ama Ahmet Kutsi Tecer gibi bir ismi de unutmamak gerekir: Ataç ve Tanpınar gibi şiire Yahya Kemal'in kürsüsünde, *Dergâh* dergisinde (1921) başlamış, ama 30'ların başında şiiri bırakarak kendini halk edebiyatı çalışmalarına (derlemeler, saz şairlerinin tanıtılması, halk oyunlarının temsili) adamıştı. Ve

25. Köprülü de 1926'da çıkan "İnkilap ve Edebiyat" başlıklı yazısında, "Şu son beş on senelik edebiyatımız kadar berbat, sahte, milli ruha ve milli hayata yabancı bir edebiyat devresi nadir bulunur," der, "Bize Anadolu'nun saf ve temiz Türk halkının hayatını ve esrarını anlatacak ve şuurlu olmayan duygularımızı şuurlu hale sokacak milli 'şahesere' ne zaman nail olacağız?... Son şiirlerimizin büyük bir kısmı, Avrupa edebiyatlarının soluk ve adi bir taklidinden, oralarda artık kıymetini kaybetmiş cereyanların manasız istitalelerinden [uzantılarından] ibarettir." *Atatürk Devri Fikir Hayatı*, s. 131-3. Bu kalıpla sonradan da (örneğin Attila İlhan veya Asım Bezirci'nin İkinci Yeniye yöneltikleri eleştirilerde) sık sık karşılaşacağız: Artık oralarda da tutulmayan akımların kötü taklitleri. Hep "oraları" referans gösterme gereği duyulmaktadır.

bir Halk Şairleri Şöleni düzenlediği Sıvas'ta, Sıvas Lisesinde, Cahit Külebi'nin edebiyat öğretmeniydi. Külebi ise, bir yanda folklorist girişimle öte yanda artık kozmopolitizm değil Batılılık ya da "hümanizma ruhu" olarak anılan bir evrenselciliğin yanyana gelişinin en parıltılı ürünlerinden biri olacaktı.

Oktay Rifat, şiire bu koşullarda, folklorizmle kozmopolitizm arasında adı tam konulmamış bir "ateşkes" ortamında, Külebi'den kısa bir süre önce başlıyordu. O da Hasan Ali'nin Dünya Edebiyatı dizisine çeviri (Balzac) yapanlar arasındaydı.

IV.

Saz şairleri geleneği, Külebi'de, Batılılığa ve bu anlamda modernliğe, daha çok François Villon ve Apollinaire aracılığıyla bağlanmıştı: İlki, Avrupa'nın saz şairleri olan *troubadour* geleneğinin son büyük temsilcisi, ikincisiyse *troubadour* şiirinin havasını yeni Fransız edebiyatında ilk yakalayan şairdi. Oktay Rifat'ınsa ilk döneminde dikkatle baktığı Fransız şairinin Jules Supervielle olduğunu yazılarından biliyoruz. Önce Gerçeküstücülüğün en dış halkalarında yer alıp da bugün artık pek anılmayan bu şair için, yine vaktiyle önemli olmuş bir kaynakta şu gözlemler yer alıyor: "Benliğin zindanından kurtulmaya, ruhun kıskanç gözetiminden kaçmaya can atan anti-Narkisos'tur o; kendini dünyada, hayvanlarda, sularda, taşlarda yeniden bulmaya çalışır [...] Ne Hugo'nun mutlak'a fırlattığı mızraklar, ne Rimbaud'nun kutsal'a küfürleri – romantik isyanın hiçbir biçimi yoktur onda [...] Yumuşaktır, samimidir, alçakgönüllü ve alçak tonludur."[26] Oktay Rifat'ın da farklı dönemlerini birbirine bağlayan özellik, bir "yakınlık dilini" hep gözetmiş olmasıydı. Bunun sonraki bazı örneklerini yukarda aktardım. Ancak, *Karga ile Tilki*'ye (1954) kadar uzanan ilk döneminde, Garip'in bazen ironik bir nitelik de kazanan şiirsel halkçılık programının (ya da Sabahattin Eyüboğlu'nun deyimiyle "halk olarak sanatın") bir parçası olarak belirir bu mesafesizlik. (Başta Cevat Şakir ve Eyüboğlu, birbirlerine 'reis" diye seslenen bir grubun, folklorizme verdiği özel biçimdir bu. "Reis": Yakın geçmişte "usta" almıştı bunun yerini, şimdiyse "hocam" var.) Bu tavır, başlıca araçları olan tekerlemelerle, latifeler ve amiyane deyişlerle, Eşref'i hatırlatan ve Metin Eloğlu-Salah Birsel-Can Yücel üçlüsünü önceleyen bir tür "hezliyat" ile ortaya koyuyordu kendini.[27] Cemal Süreya, folklorist akıma daha be-

26. Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (Londra, 1961), s. 333.

27. Örneğin, *Karga ile Tilki*den "Ahmet" şiiri: "*Ağlama Ahmet ağlama / Davranma kuşağına ikide bir / Anam avradım olsun / Bu kara günlerin sonu gelir // Büyük balık küçük balığı yutar demişler / Bok yemişler / Onu sardalyeler düşünsün / Sen balık değilsin ki Ahmet / Mek parmak mek parmak daha / Sonu selamet* "

lirgin bir popülist çizgi kazandırmak isteyen S. Eyüboğlu'nun etkisine bağlamıştır bunu:

Oktay Rifat, bu yıllarda Sabahattin Eyuboğlu'nun önerdiği "halk olarak sanat" formülünün çevresindedir öbür arkadaşları gibi. Ancak, sanırım, bu formülü en sıkışık bulan şair de o olmuştur. Şiirsel birikimi, hayat deneyleri, entelektüel bir şiire göre yoğunlaşmıştır; köy enstitülerinden, köylerden gelen şairler için elverişli gelecek bu tür bir sanatın, arkadaşları arasında bir özdenlik bütünüyle beliren bir şair için pek rahat olduğu söylenemezdi. Nitekim, O. Veli öldükten sonra [...] O. Rifat'ın ikili bir tutum içinde olduğunu görüyoruz. "Halk olarak sanat" formülünden bir çıkma, bir sapma (bir çıkış değil) yaparak halk deyimlerinden, folklor öğelerinden yararlanıyor, bir yerde onlarla kuruyor şiirini (*Karga ile Tilki*, "Fadik Kız"), bazı çalışmalarında ise entelektüel bir yerden yakalıyor onu, bir Desnos duyarlığını bir Eluard yalınlığına bitiştiren bir tavırla. [...] O. Rifat, Jacques Prevert'in girişimini yansıtan yeni bir yolu deniyordu bu şiirleriyle. Ancak, halk deyimlerini, folklor öğelerini, *oldugu gibi, büyük bloklar halinde* yerleştiriyordu şiirine. Bunda o kadar ileri gidiyordu ki, çalışması, kelimeler arasında olmaktan çıkıp bloklar arası bir nitelik taşımaya başlıyordu.[28]

İki şey: Cemal Süreya'nın saptadığı "blok deyişlerden" güç alma eğilimi, *Karga ile Tilki*'den önceki kitaplarda da belirgindi (*Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik*'teki "Zafer", "Gelin", "Telli Telefon" ve "Türkân'a Ağıt" şiirleri, örneğin) ve bir paradoks gibi görünse de, bu deyiş bloklarının "biribirine çakılı iskelesinden" çözülüp gitme eğilimi de yine aynı dönemde kendini göstermişti; birbirinin karşıtı gibi görünen iki eğilim, aynı anda şiiri belirliyordu. Çözülme, dedim: Ayrışma da denebilirdi. Dilsel bir ifade bulsa da sadece dille sınırlı kalmayan bir dönüşümdür bu. Kendini öncelikle duyulara, duyusal izlenimlere teslim eden bir şiir, T.S. Eliot'ın "duyarlığın ayrışıp çözülmesi" dediği sürecin etkisi altına girmiştir.[29] Bu, yalnız duyarlığın değil bir bütün olarak zihnin de

28. C. Süreya, *a.g.y.*, s. 91-2. Cemal Süreya, Oktay Rifat'taki nominalist bunalımı da deyimlerle iş görme eğiliminin zayıflamasına bağlar: "Büyük parçalar üstünde çalışma yöntemi bu kez tam tersi bir yönteme bırakmıştır yerini. Tek tek kelimelerle, onların sonsuz, çok kez aldatıcı da olabilen olanaklarıyla başbaşa kalan, daha doğrusu kendini deyimlerin birbirine çakılı iskelesinden onların belirsiz denizine fırlatan şair, Hegel'in bir saptamasını doğrulamıştır: Nesnelerin ağırlığı karşısında..."

29. Eliot, on yedinci yüzyılın "metafizik şairleri" ile daha sonra gelenler arasındaki (kendince) ayrıma dayanarak yapar bu saptamayı: "Tennyson ve Browning şairdirler ve düşünürler; ama düşüncelerini bir gülün kokusu kadar dolaysızca hissetmezler. Donne içinse bir düşünce bir deneyimdi; duyarlığında bir değişiklik yaratıyordu. Bir şairin zihni, yaptığı iş için kusursuzca donanmışsa, bağdaşmaz deneyimleri sürekli olarak kaynaştırıyor, sıradan insanın kafasında birbiriyle ilişkisi olmayan deneyimleri yeni bütünler haline getiriyor demektir. [...] On yedinci yüzyılın şairleri, her türlü deneyimi yutup özümleyecek bir duyarlığa sahipti. [Ama aynı yüzyılda] bir duyarlık çözülmesi de oldu, o yüzyılın en kudretli iki şairinin, Milton ve Dryden'in etkisiyle daha da ağırlaşan ve bugün de yakamızı bırakmayan bir çözülme. Bu iki şair de bazı şiirsel işlevleri o kadar ihtişamlı bir biçim-

iç kırılmalara uğraması, anlara ayrışması ve biyografik süreklilik duygusunun zayıflaması demektir (uç noktasına Melih Cevdet'te varacak olan bir süreç). Şu dizeler, *Güzelleme* (1945) kitabından: "*Ben miyim ben miyim terli terli / Su içip hastalanan / Hani ateşim vardı / Hani başımda ağlayan /.../ Ben başka insanım başkasıyım / O çocuk başka biri / Zaten bir an yaşadı / Bu satırların sahibi*". (Erdoğan Alkan gibi biri, son kıtanın Rimbaud'nun "ben başkasıyım" sözünden çalınmış olduğunu söylecek ve farkında olmadan bir doğruya da işaret etmiş olacaktır.) Sadece bireysel zihnin iç ayrışması da değildir bu; buna koşut olarak toplumsal kalıplardan da ayrılmaktadır. Bunun bir önsezisi, *Yaşayıp Ölmek*'teki "Başka Bir Şehre Doğru" parçasında bulunabilir: "*Karanlık sokağın başında / İçi pırıl pırıl yanan kahve / Ben aydınlığı severim ve işsizliği / Düşünceyi yağmurlu gecede // Arşınlamak da işime gelir / Yağmur altında caddeleri / Durup durup bakarım hoşuma gider / Satıcıların ve çırakların hali*". Aylaklığı hicveden o "işime gelir" sözüne rağmen, aylaklık ve (halktan) ayrılık da indirgenmez bir gerçek olarak kaydedilmiştir. *Yaşayıp Ölmek*'in ikinci basımına (1962) eklenmiş "Gemi" şiiri, daha eski bir sözdizimi ve söz dağarına ait görünse de, hem bu çözülme eğilimini hem de bir yüksek üslup arayışını hissettirir (Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi"sinin ve daha arka planda da "Correspondences" şairinin izleri de belirgindir):

Sahil çoktan üzüntülü ufuk yeni
Yekpare bir mavilik peşinde gemi
Kolay kıyıda hor görüp bulduğunu
Tutuldu bulutların düştüğü aşka
Dümen kırdı bir âleme sudan başka
Aklın ele geçmez ahengine doğru

.....

Varlık bir anda büyüktü zaman geniş
Tesadüfün boşluktan çektiği yemiş
Her tanesi inciden bu sihirli nar
Bir tanrı gıdası sunarken dişlere
Kanatları neşeden kırık kuşlara
Amansız tuzağını kurmada kenar

.....

de icra ediyordu ki, etkinin büyüklüğü başka işlevlerin eksikliğinin fark edilmesini önlüyordu." *Criticism: The Major Texts*, der. Walter Jackson Bate (New York, 1952), s. 532. Eliot, inançlı bir faşist olarak, aynı dönemde, Joyce'un romanını ve Yeats'in şiirini, dağınık algıyı örgütlemek için mitolojiden yararlanma çabaları olarak değerlendiriyordu. En az kendisininki kadar mürteci bir noktadan yola çıkıp da birikmiş aklın bazı en radikal ifadelerine (bilinçdışı, sınıf, tarihsel maddecilik) sırf algı ve "duyarlığın" içsel işleyişle (bunu durdurmaya kalkışmadığı için) ulaşan Valery hakkında söylediği şeyse şudur: "İlginç bir zihin cimnastiği".

Ey gemi direkleri rüzgârdan gemi
Yolculuk çatınca gitmemek elde mi
Var mıdır bu hasreti durduran halat
Artık ne canlı narası ne iskele
Ne de bağlı kalmak uyuşuk sahile
Çıkar sonsuzluk zevkini rahat rahat

"Alem", "yekpare" ve "ahenk" gibi sonradan görülmeyecek olan sözcükler ve 60'lara göre biraz eskimiş sözdizimi (kendileri eskitmişlerdi), şiirin ilk taslağının, büyük olasılıkla, Garip döneminden de önce yazılmış ve 60'ların başında belki bir kez daha elden geçirilmiş olduğunu gösteriyor: Lirik dürtü, duyu dünyasının özerkleşmesi ("tesadüfün boşluktan çektiği yemiş" ya da "kanatları neşeden kırık kuşlar") ve ona hep eşlik eden çözülme, Garip yıllarını öncelemektedir. Öyleyse, Garip şiirin, halk deyişleri ve tekerlemeleriyle, samimiliği ve kolay hicviyle, bir *savunma* davranışı olduğu da öne sürülebilir: Lirik özne, kendini bu duyuş ve çözülüşün sonuçlarına (cezalarına) karşı koruyor; yakınlık dili, başka işlevlerinin yanı sıra, bir *gizlenmeye* de hizmet ediyordur.

Lirik dürtünün bu korunma ve gizlenme araçlarıyla dengelenmek istenmesinin bir yönü şiirsel sürecin kendisiyle ilgilidir: Eliot'ın söylediği gibi, deneyimi örgütleyen ama yapay da olmayan ("yaşanmış") bir düşünsel çatının bulunmadığı ya da cılızlaştığı koşullarda, algının dağılması ve şiirin de duyuşların merkezkaç gücüyle parçalanması mümkündür; şiirin simgeci bir tavra bile yönelmeden saf duyuşla sürdürülmesinin, bildiğim kadarıyla, Pasternak ve Mandelstam ile İkinci Yeni'den başka kuvvetli örneği olmamıştır. Lirik özne, bu tehlikeye karşı, bazı tutunma noktaları arar: Halk deyişleri, bazı eski tatlar ve edalar, bazı dış kalıplar (Cemal Süreya'nın imge tanımı bu arayışı hissettirir.[30] Ama Türkiye'de özellikle geçerli olmuş bir başka nedeni daha vardır bu

30. "İmgenin Kökleri" yazısında şöyle diyor: "Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir nitelikte olması şarttır [...] Eliot buna nesnel karşılık diyor. Şair, tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır. Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resimaltlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan *koparak ya da onların yanında bir ayrımcığı yüklenerek* son konumunu almalıdır [...] Görüntü ya da coşku, eşyanın ya da konumların karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağını kuracak ki, sözü edilen yabancılık ve değişiklik okurla bir alışveriş fonu yaratabilsin." Cemal Süreya, *Papirüs'ten Başyazılar* (İstanbul, tarihsiz), s. 100 (*a.b.ç.*). Sadece "koparak" deyip orada bırakmaya bile cesaret edememiş gibidir şair, "ya da *onların yanında* bir ayrımcığı yüklenerek" diyerek o noktadan geri çekilmiştir. Şüphesiz, Süreya'nın muhafazakâr modernizminin belirleyicileri, Eliot'ınkinden çok farklıdır.

gizlenme ihtiyacının: *Estetik alanın özerkleşememiş oluşu.* Bu, lirik öznenin, eğer kalın derili değilse –ki her zaman olmasa bile çoğu zaman değildir– kamunun ağırlığını hep üzerinde hissetmesi, kendi duyuşlarından utanması, hatta suçluluk duyması demektir. (Utanç, İkinci Yeni'de, Cemal Süreya ve Ülkü Tamer' de, hep duyuşa eşlik eden bir izlek oldu. Necatigil'de, Cansever'de, Ahmet Oktay'da ve en çok da Turgut Uyar'ın sonraki şiirinde, daha kırgın, daha karartıcı bir suçluluk biçimini alır. Ece Ayhan ise bu basıncı önce ters çevirerek "kara kamuyu" hedef alan bir öfkeye dönüştürmüş, sonra ikinci bir dönüşle şiirin kendisine, "sanat şahsi ve muhteremdircilere" yöneltmiştir. Böyle bir duygunun belirginleşmediği tek İkinci Yeni şairi, duyusal kamaşmayı hiç bulandırmadan kabullenen İlhan Berk'tir elbet.) Bunun, söz konusu şairlerde, sadece dışsal bir baskı olduğunu da düşünmemeli: Evet, kamunun sanat alanında folklorist milliyetçilik biçimini alan baskısı hep vardı, üstelik 60'tan sonra sol hareket tarafından daha popülist bir damgayla devralınmıştı, ama şairin kendisi de içselleştirmişti bu basıncı, kişisel bir sorumluluk, bir *vicdan* sorunu olarak üstlenmişti. (Ece Ayhan'ın İkinci Yeni'yi 'parasız yatılı' konumuyla açıklama çabası o kadar önemli değil. Oktay Rifat, Cansever ve Ülkü Tamer dışında, adı geçen şairlerin hepsinin imtiyazsız katmanlardan geldikleri doğrudur; ama sınıfsal köken, vicdanın ve suçluluğun değil, hasetin ve hırsın kaynağı da olabilir, başkalarının durumuna karşı kalın derili ve nobran bir tavrın gelişmesine yol açabilir. Burada suçluluk vardı, değilse utanç. Kuralı doğrulayan istisna: İlhan Berk, köken olarak, belki içlerinden en imtiyazsızıdır.) Kendini de başkalarını da bu vicdanın terimleriyle yargılıyordu. En iyi örnek, kendi de 60'lar ve 70'lerde bireycilik, sorumsuzluk ve "sağcılık"la suçlanmış olan Turgut Uyar'ın Faruk Nafiz ("Han Duvarları") hakkındaki yargısıdır:

"Han Duvarları"nın bütün gücü, öyle sanıyorum, şairinin Anadolu içinde, Anadolu karşısında güçsüzlüğünü sezmesinde. O eziklik, o alttan alma, o sorgusuz ve şüphesiz kabulleniş, başka türlü açıklanamaz. Bir sıra savaşların, kırımların ardından, bir tarih coşkunluğunun ardından, birdenbire akılalmaz bir doğa ile karşı karşıya kalmanın şiiridir o. Bir çaresizliğin, bir utançla karşı karşıya gelmenin şiiridir. Kabullenişi ve pek inandırıcı olmayan sevecenliği, bu utancın ufak bir ödünüdür. Andolu'ya neler borçlu olduğunu bilir Faruk Nafiz. Halkın, bunu bir şiirle bile olsa yüzüne vurmasından ürker [...] Görür, saptar, yüzeyden içlenir, söyler ve görevini yaptığına inanır. Nâzım'ın büyük ayrımı budur öbürlerinden: o katılır.[31]

31. Turgut Uyar, *Bir Şiirden* (İstanbul, 1983), s. 38. Şunu kaydetmeden geçemeyiz: Nâzım Hikmet'ten "Nâzım" diye söz etmek (böyle bir söz ediş biçiminin *olduğunu* ilk belirten Fatih Özgüven'di, nerede tam anımsamıyorum), o dönemde, kamusallıktan pay almanın ve vicdani açıdan kendini "doğru yerde" hissetmenin bir koşuluydu. Şimdiki kirli karşılığı, Kosovalılara üzülmek ve NATO bombardımanlarına karşı olmaktır, belki de. Estetik alanın özerkleşememesini Yunan kültürü (esas olarak Seferis) çerçevesinde ele alan

Turgut Uyar'ın bu katılmanın *nasıl* olduğunu (mitingde? örgütsel? yönetim kurulu düzeyi? duygusal? dilsel?) belirtmeyi aklından geçirmemiş olması bile, kamusal/vicdani basıncın soluksuz bırakan acilliğinin göstergesidir.

Oktay Rifat ve Orhan Veli'nin milliyetçi değil ama popülist folklorizmi de hem bu basıncın izini taşıyor, şairin "ma'şeri" vicdana katılmasını sağlıyor, hem de yumuşak ironisiyle basıncı hafifleten, acilliğini azaltan bir "tampon" işlevi görüyordu: Yukarda değindiğim "bitişme" ve denklemlerden biriydi. Ama katılma durumunda kalmak için önce ayrılmış olmak gerektiğini kaydeden – üstelik yazıda değil şiirde kaydeden– yine Oktay Rifat'ın kendisiydi. Bunu, yazının başında, "Değilim" şiirindeki "yüzük" imgesinde de saptamıştık. Ancak ilk belirişi *Perçemli Sokak*'ta olur; bu kitap, şairin farklı bir yola girişinin temsilcisi ve ürünü olarak sunulmuş ve öyle de algılanmıştır; kitabın önsözünde, konuşma diliyle şiir dili arasındaki farkı şöyle anlatır Oktay Rifat:

> Konuşurken anlamdan da öte bir şey, bir sonuç bizi ilgilendirir. *Ahmet düştü* dendiği zaman, bu sözü anlar anlamaz, onunla bir görüntü, bir anlam olarak değil, bir sonuç olarak ilgileniriz. Artık Ahmet'in sağlık durumunu düşünürüz. Bu yüzden konuşmanın, yani dille işaretleşmenin tadını çoktan yitirmişizdir [...] Ama biz gerçeğe olan ilgimizi de yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışızdır. Gerçeğin günlük düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona. İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açıyı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza.

Pek kulak verilmeyen bu pasaj, genellikle Oktay Rifat'ın yeni dönem şiirlerinin "rasyonalizasyonu" olarak alınmıştır. Oysa önemli bir düşünce içerir: Şiir, radikal değişimin emanetçisidir: Gerçeğin düzeninin değiştirilemeyeceği koşullarda, gerçeğin *algısını* değiştirerek gerçek dönüşümün yerini tutar, yerini hazır tutar. Bunun da bir "bitiştirme", bir denklem kurma, bir uyarlanma yapma çabası olduğunu, ama bu kez ortaya daha radikal bir denklemin çıktığını görmeliyiz: Farkı *dilsel* olarak kapatmaya o kadar hevesli olmayan, ayrışma ve özerkleşme eğilimini gizlemeye çalışmayan bir denklemdir bu artık. "Kolay kıyının" verdiği şeylerle yetinilmeyeceğini söyleyen "Gemi" gibi bir şiirin bu dönemde yeniden gündeme alınmış olması da anlamlıdır. Ama burada bütün bir "Ahmet" tematiği de işliyordur. Bu Ahmet'le, *Karga ile Tilki*'deki "Ahmet" şiirinde karşılaşmıştık (bkz., 27. dipnot): Dilbilim terimiyle söylersek, "halk"ın göstergesiydi. Şiir, epeyce amiyane ve hafifçe ironik bir dille, değişme yönünde yüreklendirmeye çalışıyordu onu. *Perçemli*'nin önsözünde ise Ahmet artık bir gösterge değil, sadece bir gösterendir: Kendi düşünsel içeriğiyle ("halk") bağı

keskin bir çözümleme için bkz. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (İstanbul, 1998).

iyice çaprazlaşmış bir sözcük: Sözcüklerin işleyişini örneklemek için kullanılan rastlansal bir sözcük. Ama çok da rastlansal değil: Pasaj, simgesel bir aktarımın da duyurusudur: Daha önce halkın göstergesi olarak Ahmet'e yüklenen simgesel etkinlik, şimdi bir sözcük olarak "Ahmet"e, başka sözcüklerin de temsilcisi olarak "Ahmet"e devredilmekte, emanet edilmektedir. Ama böyle bir aktarımın gerçekleştiğini gösteren bir örnek daha var aynı kitapta, nedense az dikkat çekmiş bir şiir: Kitabın hemen başında, önsözden de önce yer alan "Ahmet'e" şiiri ("Ahmet" değil, "Ahmet'e"): "*Senin de bulutların olur / Kuzular gibi dizinin dibinde / Senin de şehirlerin olur / Kitap kitap göğün altında / Ekinin ekmekten başka düşündüğün / Davarın gütmekten başka sevdiğin / Ellerin karanfil sapına yatkın / Güvercin kanadı gibi dişlerin ağzında / Suyun bardakta / Çocukların okulda / Kitabın kalemin dergin / Postacı ayağına kadar gelir*". Şiirin kitaptaki yeri anlamlıdır: Önsözden önce gelir, kitabın "*Bulutların çıkınında / Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün*" dizeleriyle başlayan geri kalan bölümünden bu önsözle ayrılmıştır. Ama asıl aktarım da bu şiirde gerçekleşir: Şiirin bir yüzü, *Karga ile Tilki*'nin Ahmet'ine bakar, çaresizce; öbür yüzü ise kitabın kendisine, bir sözcük olarak "Ahmet"e, önsöze ve "*işte kara dutları güneşin*" ya da "*kanar mavi hırkası güneşin*" gibi dizelere dönüktür. Ahmetlerle özerk duyuş arasında kurulan bir uzun denklem asıl bu şiir aracılığıyla gerçekleşir.

Denklemlerin sabitleri olabilir ama mutlakları yoktur. Bu türden bitiş(tir)me ve uyarla(n)ma girişimleri hep bir göreliliğin, demek bir zaafın ifadesidir. "Ahmet'e" şiiri, bu zaafla yüzleşmekten kaçınmamıştır: Duyuşun, duyarlığın nihai temelsizliği, güvencesizliği. Duyuş ve duyulan, birbirinden kopuyordur. "*Senin de bulutların olur /.../ Ekinin ekmekten başka düşündüğün / Davarın gütmekten başka sevdiğin*". Ekinin onu ekmenin ötesinde başka tür bir düşünüşe konu olması; davarla onu gütmenin dışında bir şefkat bağının kurulması – bu, buğdayın ve hayvanın sadece faydaya, pratik kullanıma ilişkin nesneler olmaktan çıkarak duyusal/duygusal bir tavrın nesneleri olmaları, ilk dizedeki o "buluta" benzemeleri demektir. Ama böyle bir dönüşümün olasılık ufkundan fiiliyat ufkuna geçmesi de yoksulluğun nihai olarak aşılmasına, ihtiyacın maddi boyutunun iyice gerileyip simgesel ya da estetik yönünün öne çıkmasına, kısaca Marx'ın düşüncesinde bile hep ütopik bir uzaklıkta kalmış olan radikal bir toplumsal özgürleşime ("zorunluluğun evreninden özgürlüğün evrenine geçiş") bağlıdır. Şiirin son dizeleri bu eşiği kaydeder. O noktaya kadar, duyuşla duyulan, hem toplumun çalışan çoğunluğu için hem de aylak azınlığı için birbirinden kopuk kalacaktır.

Şunu görmemek olmaz: Şairin estetik özerkleşme deneyimini bile bir kamusalcı anlatının –üstelik bu anlatıların en radikalinin– içine yerleştirmesi, yukarda değindiğim o estetik özerkleşme eksikliğinin ve kamusal basıncın bir belirtisidir. Yine de bir tür bitiştirme yapılabilmiş, "halk olarak sanat" formülün-

den daha çoğunu içeren uzunca bir denklem kurulmuştur: Arada "ev" ve "bahçe" olmak üzere, bir ucunda indirgenmez maddi ihtiyacın ("tarla"), ötekindeyse özerkleşmiş doğa figürünün ("kır") yer aldığı bir denklem.[32] – Canhıraş farklılıklar arasında yine de bir bağlantı kurmasıyla, indirgenmez deneyimleri yine de birbiriyle akraba kılma çabasıyla tutucu bir denklem midir bu? Bence evet. Kamusalcı yanıyla Eliot'ınki ya da estetisist yanıyla Rilke'ninki gibi bir tutuculuk mudur bu? Hayır. Şiirin kendisinde bu tutucu uzlaşmayı çelen, aşan, yırtan bir çıkış (bir çeşit "ok") var mıdır? Son bir kez daha yeni şiirlere dönelim şimdi.

V.

Bu kadar geniş bir denklemin, böyle kapsayıcı bir tutma çabasının seslendirilmesinde, Oktay Rifat'ın eski şiirinin "afacan" ve "çevik" tonu yetersiz, yavan kalırdı. Yüksek üsluba geçiş, bu geniş "müzakerenin" de zorunlu kıldığı bir dönüşümdü. Ama Oktay Rifat'ın bu geçiş içinde gücünü daha da hissettiği akım (simgecilik) onu bu girişiminde yine de kısıtlayacak ton ve üslup seçenekleriyle çıkıyordu önüne. Baudelaire'de doğa (gerek "bahçe", gerekse "kır" veya "tarla", hele "tarla"!) dışta bırakılmıştı; yapaylığı kasıtlı olarak vurgulanan "güzelliklerden" bir an için uzaklaştığında, kentin, sokakların ve küfrün sesi gelmeye başlıyordu o şiirden; ve en uçta da her zaman ölüm arzusunun. Rimbaud, "Sarhoş Gemi"nin bir yerinde "gönlüm Avrupa'nın küçük bir suyunda" dese de, herhangi bir denklem ya da uyarlanmayı daha en baştan dışlamış ve sonuçta zorunlu bir susuşa varmıştı (Melih Cevdet'te tam da bu susuş şiirin nabzına dönüşecektir: "tekleyen gece"). Geriye, Cemal Süreya'nın bir şiirinde "zararsız" nitelemesiyle andığı Mallarme'nin ("bir şeyler okudun ayı Hugo'dan zararsız Mallarme'ye ve kaçık Artaud'ya kadar") görünüşte daha yumuşak ve kesinlikle daha saf, daha lekesiz dili kalıyordu. Enis Batur'un bir yerde belirttiği gibi, Oktay Rifat da bir an Mallarme'de "karar kılar gibi oldu" (her şiirinde bir Mallarme ânı vardır demeyi yeğlerdim ben). Ama "Bir Zar Atımı..." şairi, aslında ötekilerden de tekinsiz bir yitiş noktasına işaret ediyordu: Sözcüklerden oluşan bir "kabile" yaratmak. Oktay Rifat'ın denklemininse, sözcüklerin kabilesinden çok, kabilenin sözcüklerine, kabilenin şarkısına ihtiyacı vardı. Ama yine de çatallanmış bir şarkı olmak zorundaydı bu. Bir yandan, *çoktan işitilmez olmuş* bir sesin uzaktan duyulmasına benzemeliydi: Kendine yalan söyleyemediği bir ânı

32. Bu çabayı, üstelik tam da bu şiire ilişkin olarak, ilk fark eden yine Cemal Süreya'ydı: "...şiirinin daha önceki aşamalarıyla ortak bir nokta bulma isteği, pratik gerçeği elden kaçırmama kaygısı. Kitapta, önsözün de önünde yer alan şiirin, toplumcu kitaplarındaki havayı taşıması bu isteğin büyüklüğünü gösteriyor." *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 95.

mutlaka içermesi, çok belirsiz bir dilsel jestle de olsa o duyuş/duyulan kopuşunu kaydetmesi gerekiyordu. Öte yandan, kendine yalan söylemek, denklemi ve söyleşiyi sürdürmek zorundaydı: "*Onlar sahiden onlarmış gibi, benmişim / Gibi sahiden, varmışım gibi sahiden*" dizelerindeki "gibinin" yokmuş gibi davrandığı bir deyiş tarzı da bulmalıydı. Bu tarz, sadece farklı şiir sahneleri arasında değil, farklı *şairlik konumları* arasında da gidiş geliş imkânı sağlayacaktı ona. Bu aranışın bir noktasında, modernizmin içinde hep huzursuz bir konumda kalmış başka bazı şairlerin –örneğin Yeats ile Ritsos'un[33]– denedikleri bir yol Oktay Rifat'a da anlamlı görünmüş olmalı: Yüksek üslubun simgecilikten de eski, daha "arkaik" bir tarzı: Köyün ya da kabilenin, ama çoktan çekilip gitmiş ve henüz geri gelmemiş bir kabilenin ozanı olmak. Topluluk duygusunu, mahrem bir ev sahnesinin doğallığıyla anlatmak; ama bu aşıboyalı evi de "kendini öyle sönükçe hep baştan yaşadığı" bir durumda (mitos'un, her-zaman-çoktan'ın düzleminde) tutuklamak.

Bu "köy şairi" konumunun birkaç görünümü vardır Oktay Rifat'ta. Birinin adı "Homeros". Bu figürle ilk kez *Elleri Var*'ın başında, o uzun "Agamemnon" şiirinin öndeyişi olan "Homeros İçin" parçasında karşılaşırız. Burada doğanın dili olarak davranıyor, "en azgın denizi konuşuyor"dur. Sonra, bir noktada, doğanın dilinden kendisine, başlatıcı gücü olan Güneş'e dönüşür: "*Bağladı geceler yeniden yolumuzu / Hasret koma, aydınlığa çıkar bizi! / Şarap rengi denizleri anlat bize, / Boşansın gürül gürül kentin üstüne, / Gözlere söylediğin ışık destanı, / Güneş Baba, gökyüzünün Homeros'u!*" ("Geceler", *Ş*). Ve bir ara denklem daha: "*İniyor kınalı koyunlar sürüsü, / İniyor gün ışığı dağdan ovaya. // Ve dağların doruğunda Güneş-Çoban!*" ("Gün Doğuyor", *Ş*.): Kabilenin şairi, güneş ara halkasıyla, Çoban'a bağlanmıştır şimdi: Çoban nasıl sürüsünü yüksek yayladan ovaya, köye indiriyorsa, Güneş de kendi ışınlarını öyle güdüyor, dağın ardından öyle indiriyordur insanların düzlüğüne.[34] Bu denklemin bir ucunda *Çobanıl Şiirler*'in durduğunu biliyoruz (buradaki ironik tersyüz oluşu saptamak

33. Oktay Rifat'ın Ritsos'u Cevat Çapan'ın güzel çevirilerinden okuyup sevdiğini ve bunu Çapan'a da söylediğini biliyoruz. Ama bir Ritsos etkisi varsa eğer, daha çok dışsal bir biçim öğesi olarak, *Bir Cıgara İçimi* ile *Elifli*'nin nesirle manzum arasında askıya alınmış gibi duran parçalarında hissedilir sadece. Ben, kendi payıma, Ritsos'un böyle bir yükseltiye aslında zaten hiç yanaşmak istemediğini, çünkü şiirinin önüne çok daha kolay ve kısa erimli sorunlar koyduğunu düşünüyorum. Ritsos, *okurunu* yitirmemek istemiştir; Oktay Rifat'sa, *şiirinin kendi içinde* sürüp giden söyleşiyi.

34. *Çobanıl Şiirler*'in ilk basımının (1976) kapağındaki tasvirde, tam da Oktay Rifat'ın seveceği bir çocuksulukla, güneşi andıran bir çoban (ya da tersi) ve ışınları andıran koyunlar (ya da tersi) vardı. Dağ da vardı. Hangi yayınevinden çıkmıştı? O tarihte iyi kitaplar da basabileceğini göstermek isteyen ve şimdi varolmayan bir yayıneviydi (Edip Cansever'in *Sevda ile Sevgi*'si ve *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ı da oradan çıkmıştı galiba.) Geri gelmeyen kitaplardan biri. Geri gitmeyenlerin karşısına yazalım.

gerek: *Çobanıl*'daki asıl şiirler –ilk bölüm– Homeros'un kanatlı diliyle değil, olabilecek en yalın deyişle yazılmıştır; sözcükler kendi kum izlerine dönüşmüş gibidir).

Ama çobanın bir de güden, yöneten yanı var ki, kabilenin şairini Padişah-Şair figürüne bağlar: "*Ben Sultan Mehmet, Avni, tuğlarla yüce*" ("*Fatih'in Resmi*", *Y.Ş.*). En yumuşak, en şefkatli söyleyiş (çoban-şair) böylece *Yeni Şiirler*'deki sultan şiirleri dizisinin o ("o" ne?) o yükseltiyi kudurmaya denkleyen tonuna u(z)laşır: "*...Hasan Can, şarap koy // Ki dönsün fırıl fırıl yer gök ve saray, / Arap, Acem mülkü bütün, diyar-ı Rum! / Ayna tut, yüzümü görmek istiyorum*" ("Mısır Dönüşü"). Okurların çoğu, Sultan şiirlerini Oktay Rifat'ın (ve genel olarak şiirin) doruğu saymış ve şairin öteki şiirlerini unutmak pahasına okumuştur. Ama Sultan figürünün, *Yeni Şiirler*'den epeyce önce ve tam da bu çoban kapısından girdiğini vurgulamak gerekir. *Elleri Var*'dan: "*Şu işte Sultan Murat; / En uysalı kuzularımın. / Kilitleyen kilitlemiş; / Durur aydınlıkta çalan kavala. // Şu Korkut, şu Mustafa, / Şu Cem Sultan; / Hiçe en benzeyeni / Sürüde.*" ("Muradiye Sultan Mezarlığı"). Daha sonra Oktay Rifat'ın şiirinin asıl zamansal düzlemi haline gelecek olan o "her-zaman-çoktan" da bu küçük parçada ilk kez gösterir kendini: Sultanlar, kendi mezar taşlarına "kilitlenmiş", bir bakıma mühürlenmiş ve şifrelenmiştir: Hep orada duracak ama hiçbir zaman tam çözülemeyecek olan bir şifre:

> Eski mühürleri okumak bizimkisi
> Ardıç kuşlarını vurmak aslanlı yolda,
> Eş biçimli sazlarla ördüğüm hasırda,
> Kapıları kilitli aynalara karşı,
> Yatmak totemlerle ve ardımda yaralı
> Ren geyiği, sabah, ölümü çeyrek geçe,
> Etobur kuş, telaşsız, dönerken havada,
> Gemi ve beygir leşlerimiz, arabalar,
> Virgüllerin savuran yağmuru altında
> Dökülmek yollara, yürümek düşe kalka,
> Yaprağa, yosuna, yıldıza baka baka.
> Bir ateş bütün gün, bir duman bütün gece!
>
> Eski mühürleri okumak bizimkisi,
> Ardıç kuşlarını avlamak ve böylece...
>
> ("Eski Mühürler")

Her şey burada, bu mührün içindedir: Şimdi mühürleşmiş olan eski şiirler ("*Eski ölülerin köyüne doğru / Baştan söyledim eski şiirleri*"), Oktay Rifat'ın kendi eski ve henüz yazılmamış şiirleri, hayatı andıran şifreler ve şifreye benzemiş hayatlar, hepsi burada, o etobur kuş gibi aldırışsızca dönüp duran mitos'un

içindedir. Belirsizlik (sondaki üç nokta) bile bu kilitlenmiş ve doğaya benzemiş döngünün hep yeniden başlayacağının işaretidir.

Oktay Rifat'ın, tarihi ve doğayı, birbirine indirgendikleri ('aslanlı yol") ve böylece mitoslaştıkları anlarda saptamaya yatkın olduğunu yukarda da söylemiştim. Burada, böyle bir doğalaşma/mitoslaşmanın, şaire verdiği "bitiştirme" imkânına dikkat çekmek daha önemli. Homeros≈güneş≈çoban≈Sultan denklemi, başka bir denklemin de yolunu açar: Osmanlıyı çocukluğa, çucukluk döneminin ev, bahçe ve boş arsa sahnelerine bitiştiren bir geçiş. *Şiirler*'den "Bin Kılıkta" parçasının ilk dizeleri, çocukluğa da benzeyen bir doğa-özne ("o") ile açılır: "*Bin kılıkta dolaşır o, bin yüzle büyür, / Kuşla uçar gökte, akçıl bulutla geçer, / Başak tutar mayısla, öter bir ava / Cırcır böcekleriyle güneşli ovada*". Sonra fark edilmez bir geçişle, tarihsel çağrışımları daha belirgin bir sahneye bağlanır:

> Surların taşlarında biten ot ve incir,
> Rüzgârlı Osmanlı çayırları ve şebboy,
> Kırık yazıt, selvili çeşme, kiralık ev
> Onun sultanlığında serpilir ve büyür.
> Duman gibi sinsi, masal tilkisi kadar
> Kurnaz, öylesine güzel ki akıl durur.

Burada doğanın bin kılığa girme yetisini niteleyen "sinsi" sözü, Oktay Rifat'ın denkleminin her şeyi içerme ve doğalaştırma imkânını da belirtiyordur bir bakıma. Yine de başka şeylerin yanında Osmanlıyı *da* içerme ve doğalaştırma çabasının tarihsel bir zemini olduğunu vurgulamak gerek: Cumhuriyetin dar ve daraltıcı kültürel atmosferinin dışına çıkma imkânı veriyordu şaire. Yahya Kemal'in tersine bunun hamaset diliyle değil de evcillik ve çocukluğun diliyle yapılması, Osmanlının bir doğa-tarih amblemine[35] dönüştürülmesi, kısmen, Oktay Rifat'ın Cumhuriyet kamusallığından gelen basıncı yumuşatma dürtüsüyle açıklanabilir. Ama bu ihtiyacı da açıklayan asıl etken, lirik öznenin kendi boşluğundan kaçınma ve bazı kılıkların içinde gizlenerek kendini gerçekleştirme zorunluluğudur. *Yeni Şiirler*'den "Güneşin Kuşları" Oktay Rifat'ın (demek şiirin) doruklarından biridir, ama ancak bir kez yazılabilir, dünyada sanki son kez şiir yazılıyormuş gibi yazılabilir:

35. Yeni Şiirler'den "Nara Benzerdin 'den bazı dizeler: "*Nara benzerdin bir zamanlar, çoktun! N'oldu / Sana Kırk atlı çıkardın dağa, yüz atlı / İnerdin dağdan /... / Avcıydın, eski taşlara sinmiş günleri, / Tavşan yakalar gibi, çeker çıkarırdın / Kulağından. Bizans surları doruğundan / Bir Osmanlı vakti düşerdi ellerine. / Aşınmış tahtalara sürerdin yüzünü. / Hani paslı kancalarla çiviler! N'oldu / Damında kediler sevişen ev, rüzgârın / Tuzlu tüylerini döktüğü arka sokak! / Yitirdi çoktan düşlerindeki çocuklar, / Kumsala çekilmiş ölü kayıklar gibi, / Gecesiz gözlerindeki yeşil ya da mavi / Bir güneşe benzer o öfkeyi! Kırıldı / İnce belli bardaklar. Küpeçiçekleri / Kavruldu gitti tozlu camların ardında. / Kenar semtleri İstanbul'un! Sisli, ılık / İlkyaz günleri! Cumbalar, şahnişler!*"

Güneşin kuşları onlar, suya ve ıslak
Otlara konarlar; derisinden öterler
Balığın, ağlarda pul pul çırpınışından;
Sallanırlar dalanın oynak beşiğinde
Ve düşerler, sanki yaprak dökümü güzün,
Akşamla sürülmüş ovasına denizin.
Yaklaşır anılar çekilen gölgelerle,
Uzatırlar kurumuş, ölü güllerini.
Kime? Bütün aynalar gibi boştur, bomboş
Arkası düşlerin, kemirilmiş geceyle,
Tuzla ve rüzgârla oyulmuş delik deşik.

Yaş ve soğuk taşlara çökülür şafakla,
Dönmeye başlar çarkı atlı karıncanın.
Gelir geçer boncuk bakışlı tahta atlar,
Demirlerine bağlı dişlide dört nala.
Uçar kısır döngülerinin havasında
Tel tel iniltili, uzun kuyrukla yele.
İşte damların yalnızlığı, işte özlem,
İşte pişmanlık, koşuşmalar, bekleyişler!
Geçerler, çifte fenerlerinin tırpanı
Biçerken cılız çavdarını etimizin.
Uçar kırlangıç ve akşama kalmaz düşer.

Ey üflemeden çalan kaval, koyunların
Hangi dağın ardında? Testimdeki süte
Hangi yayla kekiğinden sinmiş bu koku?
Hangi memeden bu köpük? Unutkan körler,
Uzatarak gökyüzüne değneklerini,
Gösterirler gösterilmeyeni. Yoktur ki!
Düşer boncuk gözlü, şafak yeleli atlar.
Tel tel iniltili o kuyrukla yeleden
Bir yankı bile kalmaz rüzgârlı ovada,
Sıçrar sularda çekirgeleri yağmurun.
Aşklar düşer, yalnızlık ve derinlik düşer.

Son dize aldatmasın bizi: Her şey zaten düşmüş, her-zaman-çoktan düşmüştür. Bu şiir de bir ters-doruktur, bir uçurum: İlk kıtadaki "Kime?" sorusuyla üçüncüsündeki "Yoktur ki!" ünleminin arasında açılan dipsiz çukur, başka her şeyle birlikte "derinlik" düşüncesini de yutup anlamsızlaştırır. Yokluğun imgelerle, varlık terimleriyle ("sıçrar sularda çekirgeleri...") belirtilmesi, sık tekrarlanabilecek bir şey değildir. Padişah *sonnet*'lerinden sadece "Fatih'in Resmi" ile "Fatih ve Zaman", yukardaki şiirin şiddetini sürdürebilmişlerdir bence. O

kadar kuvvetli bir motif çevresinde kurulan "Fatih ve Elma"nın ("*Ben ki dalından Bizans'ı koparmışım /.../ Döndüm bir elmanın eşiğinden, yenik*") zayıf bir icraya mahkûm olduğu ve asıl kendi gereçlerine, kafiye ve hece zorunluluklarına yenildiği görülür. (Şüphesiz, *Bir Cıgara İçimi* ve *Elifli*'deki nesir parçalar, Oktay Rifat'ta yeni bir plato oluşturur. Ama burada da, sanki asıl şiir başka bir yerde, bir "dağın ardında" olup bitiyor gibidir: Şiir, o dağın ardında, şaire görünmeden gerçekleşiyor ve şair de, bir şeyin yaklaştığını sezip de başını diken bir köpek gibi, kayan bir kertenkele gibi, bu gerçekleşmenin etkisiyle bir an için irkiliyordur. Evham.) "Güneşin Kuşları" şiiri, "unutkan körler" sözüyle anıştırdığı Homeros ve kabile ozanı figürünü de kendi çukurunun içine çeker (oysa daha bir kitap önce belirmiştir bu figür): Yokluğu unutuyorlar, gösterilmeyeni göstermeye yelteniyorlardır. – Oktay Rifat'ın bütün şiirsel strateji ve manevraları, yine kendi açtığı bu çukurun çevresinden dolanmaya, onu ancak akşamın önsezisi olan bir gündüz ürperişi kadar uzaktan hissettirmeye adanacaktır:

> Kavunu almak için uzanmış ve ölmüş.
> Kavunlar varmış, aralarından birine uzanıyormuş, uzanmış ve ölmüş.
> Ölenin uzandığı kavunu başka biri almış yemiş olmalı.
> Oysa ölen o kavuna uzanıyor durmadan, kokulu ve olgun
> o kavuna uzanacak anlatıldıkça, sofrada ya da bahçede.
> Anlatan rakı kadehine uzanacak, "İşte böyle, diyecek,
> kavunu almak için uzanmış ve ölmüş."
> Ay doğuyor, üşüyor musun, ölü kaçıyor hızla,
> Artık uzakta, uzandığı kavundan ve bizden çok uzakta.
>
> ("Ölen", *Elifli*)

Bazen böyle bir tümsek görünümü de alan o çukurun biraz ötesinde, Oktay Rifat'ın doğallaştırıcı denklemleri işlemeye devam ediyordur. Şairlik konumunun mahalle şairinden lirik özneye ve kabile destancısına dönüşümleri içinde, "biz" ile "ben" de yer değiştirir, kopuşu hem gizleyecek hem kaydedecek, ama daha çok da gizleyecek biçimde. Sadece "biz"den söz eder görünen şiirler, *Karga ile Tilki* dönemine göre daha sık ve karşılaştırmayı abesleştirecek kadar güçlüdür (örneğin *Yeni Şiirler*'den "Durgun Deniz" parçası). Ama "biz" ile "ben" konumları arasında kararsız bir ibre gibi oynayan şiirler de vardır: "*En ufak esintide kıpırdar ağacım, / Çamın tepesinden yere yıldırım gibi / Kendini bırakır karga, hop eder içim. / Gökyüzü, üç beş bulut, akşam garipliği, / Başka nemiz kaldı ki şu yalan dünyada!*" ("Bir Yaman Çingene", *Y.Ş.*). Son dizenin klişeleşmiş tevekkülü yanıltmasın ("Böyle gelmiş, böyle gider"den de tanıdığımız bir sinizmdir bu ve çoğu zaman haklı çıkar): Asıl işlevi belki daha da derin bir tutuculukla ilişkilidir: Tarihsel ben ile mitolojik biz arasındaki farkı silmek ve

"yıldırım gibi kendini bırakır karga, hop eder içim" sözüyle beliren o *novum*'u, o her şeyin bir anda farklı olma ihtimalini, yine 'her-zaman-çoktan'ın düzlemine çıkarıp etkisizleştirmek. Bir doğallaştırma işlemidir bu, bir mitoslaştırma işlemi; paradoks şu ki, doğallaştırılan –aslında kendi de tarihsel bir deneyimin çökeltisi olan "şu yalan dünya" sözü aracılığıyla doğallaştırılan– yine doğanın kendisidir: Doğanın artık doğal olmama, tarihsel yeni'nin görünüşü olma imkânı. (Öte yandan, işiten kulaktan, "hop eder içim" sözünde bir an ışıyıp da sönen olasılığın, son iki dizenin pes tonu içinden de yankılanışını duyması bekleniyor gibidir.)

Doğallaştırma, Oktay Rifat'ın uzun denkleminin dışarda bırakamayacağı 'köy" ve "köylü" figürlerini de kapsar. Bu yönde bir ilk bitiştirme, *Elleri Var*'daki "Üçüzler" şiirinde görülür: "*İlk öpüşlerden yüce ırgatımsın / Eski çocukluk!*" Oktay Rifat'ın kendi mecazlarının niteliğini ve işleyişini hep gizlediğini, belirsizleştirdiğini söylemiştim. Bu da bir örnek: "yüce ırgat ≈ eski çocukluk" eğretilemesinde, benzeyen çocukluk, benzetilen de ırgat gibi görünür ilk bakışta; ama bu önemli değildir aslında, çocukluğun da ırgatın da benzediği ve her türlü benzeyişin sonunda gelip dayanacağı yer o her-zaman-çoktan varolan doğadır, dengeleyici ve denkleştirici doğa. Ahmet Oktay, keskin bir gözlemle saptamıştı Oktay Rifat'ın bu özelliğini: "Doğal, zorunlu ve gereklidir her şey. Her nesne ötekinin yoksanmasıdır elbet, ama dengelenmesidir de. Hasırın üstünde ölüme terk edildiğini sanan ihtiyarla ağacın gölgesi ve karpuz gereklidir birbirine. Yaşamın dengesidir bu. Böylece karşıtlıklar birbirinin tamamlayıcısına dönüşür. Dolayısıyla her şey korunmuş olur."[36] Her şeyin sahiden korunup korunamadığı sorusu bir yana, her şey sahiden doğallaşıyor gibidir. *Bir Cıgara İçimi*'nden (1979) "Görünüm" şiirine bakalım:

> Bir köylü yürüyor biçilmiş tarlalar içinden,
> bir at, köstekli, sağrısı bize dönük,
> art ayağı tırnak ucuna kalkmış, ufka bakıyor
> ve bir yaylı gidiyor susadan, gidiyor yüzer gibi,
> kırlangıçlar dolanıyor gökte, direkler, bulutlar,
> topraktan tüten buğu titriyor havada.
> Traktörü o zaman gördük, uzakta, oyuncaksı,
> top ağacın gölgesinde, dalların altında.
> Bir yıldızdı görünüm başka bir yıldızdan
> görüntüsü kaydıktan sonra bize ulaşan.

Gözlenenle (köylü, tarlalar, at, traktör) gözleyen ("biz") arasındaki ikilik belirgindir. Ama gözlenen doğal nesneler, hatta bir bütün olarak görünüm, başka bir şeyin simgesi, eğretilemesi ya da temsilcisi değildir. "Traktör", daha

36. Ahmet Oktay, *Kabul ve Red* (İstanbul, 1992).

önceki cümlelerin şimdiki zamanını ("-yor") bölen apansızlığıyla ("gördük") bir işaret işlevi, bir simgesel yük kazanacak gibi olur, ama ardından gelen sözler onu da geniş zamanlı görünümün bir öğesine dönüştürür: "Uzakta, oyuncaksı, top ağacın gölgesinde, dalların altında." Bir toplumsal, tarihsel sahne, *manzaraya,* doğal görüntüye dönüşmüş gibidir. *Çobanıl Şiirler* dizisinin ilk parçası olan "Kamyon Geçerken", yalınlığı içinde, bu doğallaş(tır)ma hareketinin kendisini betimliyor, betimlemenin de ötesinde, vurguluyordur:

Kamyon geçerken
Dağılan koyun sürüsü
Az sonra toparlanır
Gerilerde kalır
Dağlar içinde mavi
Koyunlar köpek ve çoban
Gözden silinmeden önce.

Genç Goethe'nin akşam şiirlerini (özellikle "Gezginin Türküsü"nü) anımsatan bu parça, Oktay Rifat'ın en tutucu, en gerici ürünlerinden biri olarak okunabilir: Tarihin (ve dolasıyla değişmenin) imkânsızlığının mührü gibidir. Tarih ("kamyon"), o her-zaman-çoktan'ın öğelerinde ("koyun sürüsü") bir an için bir dağılma, bir bölünme yaratır: Yeni'nin belirebileceği bir *açıklık.* Ama tarih (ve değişme) geçicidir, bir aldanıştır: Doğa (ve değişmezlik) hemen toparlanır ve hükmünü sürdürür: Her şey, eskisi gibi, her-zaman-çoktan olduğu gibi, sürüp gidecektir.

Buraya kadar söylenenleri şöyle özetleyebiliriz: Oktay Rifat'ın evi ve evcilliği, sözcüğün geniş anlamıyla sentetikti; tıpkı Baudelaire-sonrası (hatta belki Goethe-sonrası) lirik şiirin dolaysız ve kendiliğinden olamaması gibi, bu evcillik de bazı zorunlulukların izini taşıyordu, bazı kopuşların imkânsız telafisi olarak şekillenmişti ve bunun, kendi şekillenişinin, bilincindeydi. Önce, Cumhuriyet kamusallığının, kültürel alanda, milliyetçi ya da halkçı bir folklorizm olarak beliren basıncı vardı. Lirik özne, bunu içermeyi, içselleştirmeyi ve böylece etkisizleştirmeyi deneyebilirdi. Tam bunu -ironik bir mesafe de alarak– yapmayı (Garip) başarmıştı ki, bir anda Yeni'nin (ve yeni bir Yüce'nin) baskınına uğradı. Bir travmaydı bu. Üstelik, *kendisindeki* çok daha eski, daha kökensel ve daha ciddi bir negatifi de belki ilk kez açıkça ortaya çıkaran bir travma: Garip'in üç şairinin de şu ya da bu ölçüde bağlı olduğu lirik duyarlık, burada "nominalist bunalım" adını verdiğim bir içsel kopuşla belirlenmişti. (Oktay Rifat'ın şiirine ilişkin olarak bu kopuşun ilk kez Cemal Süreya tarafından, İkinci Yeni'nin belki tek kuramcısı olan Cemal Süreya tarafından ortaya konulması da yaşanan

travmanın tarihselliğini gösterir.) İkinci Yeni'nin tekinsiz ışığında, Garip'in halkçılığı bile bu çok daha tehditkâr negatife karşı bir savunma ("iskele") olarak beliriyordu. Kamusal otoriteden gelen örtük ya da açık baskı (ve ona karşı geliştirilen uyarlanma) bu daha kökensel tehditle yüzleşmemenin bir yolu olmuştu. Oktay Rifat'ın yeni savunması, hem kamusal basıncın (folklorizm) hem de yeni travmanın (İkinci Yeni) etkisizleştiği bir mitik doğa-tarih düzlemine çekilmek biçimini aldı: Kamu yaşamı, bu düzlemde, otoritenin artık pek nüfuz edemediği o "eski mahalleye" dönüşüyordu; öte yandan mahalle sahnesi de başka sahnelerle (ev, bahçe, kır, tarla) birlikte bir uzun denklemin öğelerinden biriydi; bu denklem, İkinci Yeni'yle gelen yeni simgesellik ve idealliğin daha klasik araçlarla içerilmesini sağlıyordu. Büyük bir tutma stratejisiydi bu, Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi büyük bir koruma ve dengeleme çabası. – Ama sahiden koruyabilmiş midir, başından beri hiç sahiden korumak istemiş midir? Kendi tutucu uyarlanışlarını çelen, yırtan, aşan bir ikinci hamlesi de yok mudur?

Yukarda, Oktay Rifat'ın tam da bu amaçla yazılmış gibi duran bazı şiirlerini gördük: 1960'tan sonraki üç ayrı kitaptan "Yüzler", "Eski Mühürler" ve "Güneşin Kuşları" şiirleri, modernizmin negatif emeğinin örnekleridir; daha en baştan, kendi yaratacakları yanılsamayı yine kendileri kırmak üzere tasarlanmış gibidirler. Ama kuvvetli şiir, hep aynı işi yaptığı için kuvvetlidir: Bir şiirde belli bir tavrı, ikinci bir şiirde başka bir tavrı geliştirmek yerine, her tavrı kendi karşıtı içinden geliştirebildiği için ayakta kalıyordur. Oktay Rifat'ın ölüm saltosunu da en tutucu, en dengeleyici şiirleri içinde aramak doğru olur. Bunlardan iki tanesini hemen yukarda görmüştük. *Bir Cıgara İçimi*'nden "Görünüm" ve *Çobanıl Şiirler*'den "Kamyon Geçerken".

İlkinde, her şeyin manzaraya, Ahmet Oktay'ın kullandığı eleştirel terimle söylersek, "bir *seyir* nesnesine" dönüştüğünü öne sürmüştük. Ama bu görünümün, bu imgenin, tümüyle özdeş, som, yekpare ve ilişkisiz olduğunu da öne sürebilir miyiz? Son iki dize, bir bölünmeyi, üstelik aynı görünümün *kendi içindeki* bir bölünmeyi anlatıyordur: Görünüm, bize ulaştığında, demek görüldüğünde, bir görünüm haline geldiğinde, maddi ya da tözsel temeli çoktan "kaymış", yok olmuştur. Bir yanda görünüm vardır, öbür yanda ancak kaybolmak pahasına görünebilen "gerçek": Aralarındaki uzaklık, varlıkla yokluk arasındaki kadardır. Oktay Rifat'ın imgeleriyle retorik araçlar olarak uğraşmadık bu yazıda. Yine de buraya kadar söylenenlere dayanarak şunu öne sürebilecek durumdayız sanıyorum: Oktay Rifat'ın imgeleri, başka bir şeyin, inanılmayı bekleyen daha yüksek bir varlık alanının simgesi değildir; sadece kendilerinin, ama bir yokluk olarak kendilerinin simgesidirler, kendi yokluklarının eğretilemesidirler. Ve kendi yarattıkları yanılsamayı kırarken, bu yanılsamanın çevresinde oluşan tutucu denklemi de askıya alırlar. "Kamyon Geçerken" şiirine bir kez daha ve biraz daha dikkatli bakalım: Yıkıcı hareket orada, "az sonra" sözü-

nün içindedir: Tarihin müdahalesiyle dağılan koyun sürüsü toplanmamıştır, "az sonra" toplanacağı söyleniyordur sadece. "Az sonra", bir pozitif saptamanın değil, olsa olsa bir isteğin, gerçekleşeceğine dair hiçbir ipucu verilmeyen bir isteğin ifadesidir. Son dizede bir negatif kesinlik de ortaya çıkar: Sonunda bir toparlanma olduğunda, olabildiğinde, "koyunlar, köpek ve çoban" çoktan gerilerde kalmış ve gözden silinmiş olacaktır. Gerilerde kalmak, bu çerçevede, ancak ilerleyen kamyonun bakış açısından olabilir: Bu tutucu şiirde asıl enerji, ilerlemenin tahripkâr ve negatif (silici) hareketinden gelmektedir. Modernist şiirde, özellikle de kuvvetli olanlarında, doğruyu söylemek, ancak yalan söyleyememek olarak belirir. Şu parça da *Yeni Şiirler*'den:

Bir uykuda buldum onu. Otların
Yeşilinde duruyordu.
Çocuk yüzü gibi az ve acıklı,
Küçük alabildiğine,
Eskimiş bir yerime bakıyordu.
Bir kırlangıç, cıvıltılı,
Sürtünerek üstünden geçiyordu.
Sevdim ne türlü, ağladım!
Sonra ötekiler gibi kayboldu.

Ev konusuna dönersek, Oktay Rifat şiirinin temel paradoksunu artık şöyle tanımlayabiliriz: Ev, el değmemiş bir dünyanın şifrelerinden biri olarak korunan bir yer olsa da, korunmak için sığınılan bir iç mekân değildir. Kendisi korunur, belki korunmak istenir, ama içindekileri koruma gücünden yoksundur.

—