

**BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİRLERİNİ ALIMLAMA
ESTETİĞİNE GÖRE İNCELEME DENEMESİ**

Özlem ÖZTOK

**Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ekim, 2010**

ÖZ
BEHÇET NECATİGİL’İN ŞİİRLERİNİ ALIMLAMA ESTETİĞİNE GÖRE
İNCELEME DENEMESİ

Özlem ÖZTOK

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN

Behçet Necatigil Doğu ve Batı kültürünü birleştirerek, şiirlerini geniş bir yelpazeyle okura sunmuştur. Necatigil’in dizelerinin bir kültür şiiri haline gelmesi, okurda zengin çağrışımlar yaratmaktadır. Bu noktada okurun rolünün değiştiği gözlenir. Okurun aktif, araştırmaya açık ve kültür birikimi geniş olan kişilerden oluşması beklenir. İdeal okur ortaya çıkar. Alımlama estetiği, okurun rolünü ön plana çıkaran bir kuram olduğundan yapılan çalışmaya uygun görülmüştür. Türk edebiyatında İkinci Yeni şairleri gibi Behçet Necatigil de ideal okuru benimseyen şairlerden olmuş; alımlama estetiğine uygun görüşler sergilemiştir.

Tezde, Behçet Necatigil’in şiir anlayışına farklı bir açıdan yaklaşılmış; şiirleri alımlama estetiği ışığında incelenmiştir. İlk olarak alımlama estetiğiyle ilgili bilgi verilmiş; ardından Türk edebiyatında alımlamaya uygun düşen görüşler ile Behçet Necatigil’in şiir görüşlerindeki değişimler ortaya konmuştur. Bulgular ve Yorum bölümünde ise farklı yorumlara açık şiirler seçilerek; şiirlerin derin yapısına inilmeye çalışılmıştır. Şiirler izleklere ayrılmış; imge, motif, simge ve metindışı bağlantılardan yararlanılmıştır. Bu bilgilerden yararlanılarak Behçet Necatigil’in hayat-ölüm algısının şiirlerinde nasıl alımlandığı ortaya konmak istenmiştir. Çalışma, Sonuç bölümüyle bitirilmiştir. Sonuç bölümünde Necatigil’in 1956 sonrası şiirlerinin alımlama estetiğine uygun olduğu; fakat *Eski Toprak* kitabıyla başlayan bu değişimin *Kareler Aklar* kitabının *Aklar* bölümüyle bittiği fark edilmiştir. Necatigil’in, *Aklar* bölümünden ölümüne kadar olan süreçte ise 1955 öncesi gibi farklı yorumlara açık olmayan şiirlere döndüğü gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni okur tipi, alımlama estetiği, okur, alımlama

ABSTRACT

TRIAL RESEARCH OF BEHÇET NECATİGİL'S POEMS ACCORDİNG TO RECEPTION AESTHETICS

Özlem ÖZTOK

Master Thesis

The Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN

By combining east and west culture, Behçet Necatigil has provided his poems to his readers with a wide point of view. Becoming his poems to a culturel poetry, creates rich cannnotations on his readers. At this point the role of the reader has been observed it is expected that the reader should be from the people who are active, open to research and have lots of cultural heritage. Ideal reader emerges. Reception aesthetics defends ideal reader, and as reception aesthetics makes the ideal reader's role important, it is accepted convinient for this thesis. Like The Second New Poets in Turkish Literature, Behçet Necatigil has been a poet who defends the ideal reader, and displays views which are suitable for reception aesthetics.

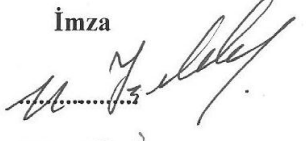
In the thesis, Behçet Necatigil's comprehension to the poem is approached in a different point of view. This poets are examined in the light of reception aesthetics. First of all, information about reception aesthetics has been given and then views that are convenient to receptions in the Turkish Literature and changes in Behçet Necatigil's point of view are explained in the thesis. In the section of findings and comment, by choosing poems which are understood in different ways by everybody it was tried to reach to deep structure of the poems. Poems are divided into themes, image, motive, symbol and outline text connections were used. At the end of using this information, impresion of Behçet Necatigil's life-death in his poems was strived to be shown how the reader

understands. The thesis is finalized with a find section. In the find section Necatigil's poems continued after 1956 are acceptable to reception aesthetics. This period starts with his book "Eski Toprak" and finishes with the section of "Aklar" in his "Kareler Aklar" book. During this period between the section Aklar and his death, it is observed that he has returned to poems that are not clear to of comments, before 1955.

Keywords: New type of reader, reception aesthetics, reader, reception

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özlem ÖZTOK'un, "Behçet Necatigil'in Şiirlerini Ahımlama Estetiğine Göre İnceleme Denemesi" başlıklı tezi 08 Ekim 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Türk Dili ve Edebiyatı** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	İmza
Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Sevim Nilay IŞIKSALAN	
Üye : Yard.Doç.Dr.Zeliha GÜNEŞ	
Üye : Yard.Doç.Dr.Muharrem DAYANÇ	


Prof.Dr.Ramazan GEYLAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Alımlama estetiği okurun rolünü inceler. Metnin tek başına var olamayacağını savunur. Okurun bilgi ve kültür birikimiyle metni çözmesi gerektiğini vurgular. Yapılan tezde Behçet Necatigil'in şiirleri alımlama estetiği ışığında incelenerek; Necatigil'in hayat-ölüm algısına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Tezde konumun belirlenip, tezin sonlanmasına kadarki süreçte bana görüş ve öneriyle yol gösteren, karşılaştığım sorunlarda bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan değerli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

İngilizce çeviri konusunda benden yardımlarını esirgemeyen İskender AKTAŞ'a da teşekkür ederim.

Çalışmam süresince bana her zaman destek olan sevgili eşim Erhan ÖZTOK'a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZGEÇMİŞ

Özlem ÖZTOK

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Eğitim

Lisans : 2006 Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Diyarbakır /1982

Cinsiyet: Bayan

Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	Error! Bookmark not defined.
ÖNSÖZ	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
1. GİRİŞ	1
1.1 Alımlama Estetiği	3
1.2 Türk Şiirinde Alımlamaya Uygun Düşen Görüşler	8
1.3 Behçet Necatigil'in Şiirle İlgili Görüşleri	13
2. YÖNTEM	18
3. BULGULAR VE YORUM.....	19
3.1 Şiirlerin İncelenmesi	19
3.2 Hayat/ Ölüm Algısını Alımlama	22
3.2.1 Hayat İzleği	22
3.2.1.1 Gül İmgesi.....	24
3.2.1.2 Dağ İmgesi.....	29
3.2.1.3 Gölge İmgesi	33
3.2.1.4 Kule İmgesi.....	36
3.2.1.5 Su İmgesi.....	37
3.2.1.6 Kilim İmgesi.....	38
3.2.1.7 Dolap İmgesi.....	40
3.2.1.8 Ayna İmgesi.....	46
3.2.1.9 Lamba Motifi.....	48
3.2.1.10 İnsan İmgesi	49
3.2.1.11 Apartman İmgesi.....	53
3.2.2 Yalnızlık İzleği.....	56
3.2.2.1 Boşluk ve Denge İmgesi.....	61

3.2.3	Ölüm İzleği.....	67
3.2.3.1	Fosfor İmgesi	72
3.2.3.2	Kemik İmgesi.....	74
3.2.3.3	Zebra Simgesi	77
3.2.3.4	Mürekkep Balığı Simgesi.....	78
4.	SONUÇ.....	82
	KAYNAKÇA	86

1. GİRİŞ

Modern edebiyat kuramlarına bakıldığında, 19. yüzyılla birlikte yazar, Yeni Eleştiri kuramıyla metin ve son yıllarda da okurun ön plana çıktığı görülür. Okur, yazar ve metin gibi önem taşımasına rağmen son yıllara kadar gözardı edilmiştir (Eagleton, 2004: 101). Alımlama estetiği de okurun edebî metin üzerindeki rolünü inceleyerek; onu ön plana çıkaran bir kuram olduğundan önem taşır.

Alımlama estetiğine göre metin bir dil parçasından anlam inşa etmesi için okura sunulan bir davetiye, bir dizi ipucudur. Okur ise bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden başka bir anlam ifade etmeyen edebî eseri somutlaştırandır (Eagleton, 2004: 103). Bu süreçte okurun aktif katılımı şarttır. Aksi takdirde edebî eserin oluşum süreci tamamlanamaz.

Bir edebî metin açıklanmayan olgular sunar; ama okur olguları metnin sınırları dahilinde yorumlayabilir. Okur farkında olmasa da metin hakkında hipotezler, örtük bağlantılar kurar; boşluk doldurur, çıkarım yapar ve önsezilerini sunar (Eagleton, 2004:103). Bunun yapılabilmesi için okurun yeterli bilgi birikimine sahip olması gerekir.

Okuma dümdüz, çizgisel bir hareket değildir. Okuma sürecinde bir gönderme çerçevesi oluşur. Diğer okumalarla bazı özellikler öne çıkarken bazı özellikler geri plana atılabilir. Önanlamalar, tutarlı bir anlam çıkarmak isteyen okurun ilk aşamasıdır. Okuma sürecinde de okur öne çıkarıp geriye attıklarıyla farklı anlam katmanlarına ulaşmaya çalışır (Eagleton, 2004: 104). Bu süreçte boşluk ve belirlenmemişliklerden oluşan edebî metin, birbiriyle çelişen yorumları bile beraberinde getirebilir.

Okuru ön plana çıkaran alımlama estetiğinde, okuyucunun ön yargı ve değişmez inançlarını bir kenara bırakarak metne yaklaşması beklenir. Böylece farklı alımlamalara olanak sağlayabilen bir okuma süreci gerçekleştirilebilir.

Türk edebiyatına bakıldığında okurun ön plana çıkışını destekleyen görüşler Ahmet Haşim'e kadar uzanmaktadır. Haşim, şiir hakkındaki görüşlerini yazdığı "*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*" adlı makalesinde anlam üzerinde durur. Anlamın şiirde saklı olduğunu belirtirken, farklı görüşlerin temelini de

atmıştır. Şiirin her okurun anlayabileceği bir kavram olmadığını vurgular. Anlam her okura göre farklılık göstermelidir. Bu noktada alımlama estetiğinin temelini oluşturan okur kavramı da ön plana çıkmaktadır.

Okur, günümüzde de sıkça üzerinde durulan bir kavram haline gelmiştir. 1950 yılından sonra kendini göstermeye başlayan İkinci Yeni hareketi de okuru önemseyen bir şiir anlayışı üzerinde durmuştur. İkinci Yeni şairlerine göre okur, hemen anlaşılabilir, okunduğunda zora sokmayan kavramlardan oluşmuş şiir metinlerinden yanadır. Ece Ayhan'ın tabiriyle günümüz okuru sokakta çekilmiş resim istemektedir (Ayhan, 1996: 77). Ece Ayhan gibi birçok İkinci Yeni şairi de ideal okur peşindedir. Eagleton'un *liberal özne* olarak belirttiği *ideal okur* kavramı, benzer olarak İkinci Yeni şairlerinde de araştırmaya açık, kapalı anlamı olan metinlere farklı alımlama biçimleriyle yaklaşabilen kişileri ifade eder.

Behçet Necatigil'in okurla ilgili görüşleri hem alımlama estetiği hem de İkinci Yeni şairlerine yakındır. Necatigil de düz okur yerine ideal okuru tercih eder.

Necatigil, şiirlerini anlatma ve hikâyeye ağırlık veren ilk şiirleri ve diğer şiirleri olarak ayırır. Bu onun şiir anlayışındaki değişimin önemli bir göstergesidir. Özellikle 1955 yılından sonra şiirlerinde anlatma unsurunu azaltıp, okurun boşlukları doldurmasını beklediği görülür. Böylece şiirler okur tarafından farklı şekillerde alımlanabilecektir. Necatigil'in şiirlerindeki bu değişiklik günümüzde değişen şiir anlayışının da bir yansımasıdır.

Bu çalışmanın amacı, Behçet Necatigil'in hayat-ölüm algısını alımlama estetiği ışığında ortaya koyabilmektir. Amaca ulaşabilmek için Necatigil'in tüm şiir kitapları incelenmiş ve okuyucuda farklı çağrışımlar uyandırabilecek şiirleri seçilmiştir. Bu tür şiirlerinin 1956 sonrasında ağırlık kazandığı görülmüştür. Bu nedenle, Necatigil'in 1956 sonrası şiirleri üzerinde durulmuş; anlamı kapalı ve okuyucuya farklı çağrışımlar yaptırabilecek şiirleri arasından en dikkat çekici olanları seçilmiştir.

Yapılan çalışmada ilk önce alımlama estetiği açıklanmıştır. Alımlama estetiğinin önemli noktaları ve çeşitli eleştirmenlerin kuram hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Alımlama estetiğini *Türk Şiirinde Alımlamaya Uygun Görüşler* başlığı takip etmektedir. Şairlerin şiir hakkındaki görüşlerinden yola

çıkılarak, okura bakış açısının günümüzde nasıl olduğu ortaya konmuştur. Bu bölümün ardından Necatigil'in şiir hakkındaki görüşleri yer almaktadır. Necatigil'in şiirindeki değişimler düzyazıları ve mektuplarındaki görüşleriyle desteklenerek verilmiştir. *Bulgular ve Yorum* başlığında ise alımlama estetiğine yakınlığı nedeniyle göstergebilim ve dilbilimin temel kavramlarından yararlanılmış; Behçet Necatigil'in 1956 sonrası şiirleri alımlama estetiği ışığında incelenmiştir. Necatigil'in hayat-ölüm algısının şiirlerinin derin yapısına nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

1.1 Alımlama Estetiği

1960 sonrasında ortaya çıkan alımlama kuramı ya da estetiği, okurun edebiyattaki rolünü inceler. Kuramda metnin hiçbir zaman okuyucudan bağımsız olamayacağı düşüncesi vardır. Çünkü yazınsal metinler içlerinde bir gönderme çerçevesi oluşturur ve okuyucu bu çerçeve içinde metindeki olayları yorumlar. Metnin kodlarını, anlam üretme yollarını öğrenmeye başlar.

Okur göndermelere doğru bir şekilde ulaşmalı ve yapıyı bağlam içinde çözmelidir. Oysa bir yazınsal metinde sadece bunlar yeterli değildir. Okuma işlemi her zaman dinamik ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Metnin kodları ve okuyucunun onları çözmek için kullandığı kodlar her zaman birbiriyle uyuşmaz; metni çözmek de her zaman kolay olmayabilir. Wolfgang Iser'a göre okur metni içsel olarak tutarlı olacak şekilde oluşturmalıdır. Parçalar bütüne tutarlı bir şekilde uyarlanmalıdır (Eagleton, 2004: 108). Burada Gestalt ekolünün izleri de görülmektedir. Bu kurama göre organizma, öğrenmeyi dışarıdan gelen duyumlara ya da karşılaştığı uyarıcılara kendisinden bir şeyler katarak; yeniden örgütleyerek sağlar. İnsanlara ulaşan uyarıcılar birbirinden ayrılmış şekilde değil; bir bütün olarak algılanır. Çünkü bütün, parçalar arası dinamik ilişkilerden oluşmuştur (Senemoğlu, 2007: 240). Bir bütün içinde birleştirme kaygısı vardır ve metin ancak bu bütün içinde anlamlıdır. Okur da karşılaştığı metni öncelikle bütün olarak görmektedir. Kendisi için bir uyarıcı olan sözcükleri, sahip olduğu inançlar, değerler, kişisel yaşantı, bilgi ve kültür birikimine göre alımlamaktadır. Alımlama işlemi de okurun metni bir bütün olarak değerlendirip; sözcüklerin

onda yarattığı belirsizliklerden yola çıkarak, onu yeniden örgütlemesiyle mümkündür.

Okuma edimi Roman Ingarden'a göre okurun yapması gereken bazı aşamalardan oluşmaktadır. Ingarden'ın “*şemalar*” adını verdiği bu aşamalar öncelikle okurun metne önanlamalar, beklentiler, inançlar yüklemesi ve bunu metnin özellikleri doğrultusunda değerlendirmesiyle başlamaktadır. Okuma devam ettikçe önanlama, beklenti ve inançlar değişecektir. Metinden bir anlam çıkarabilmek için bazı ögeler gözardı edilirken bazıları da öne çıkarılıp somutlaşacaktır. Bu süreç hızla devam ederken okuma edimi sırasında okuyucu inançlarını gözden geçirecek; gelen sözcük ya da cümleler okuyucuyu doğrular ya da okuyucuya karşı çıkar nitelikte olacaktır. Böylece okuyucu farklı anlam katmanları, bakış açıları içerisinde sürekli yol kat edecektir (Eagleton, 2004: 104).

Ingarden'ın alımlama estetiğinde önem verdiği iki kavram bulunmaktadır. Somutlaştırma ve yeniden kurma olarak adlandırdığı bu iki kavramı kuramın temeli olarak sayar. Ona göre bu kavramlar için metindeki dilsel ses yapıları, anlam birlikleri, şematik görüşler, betimlenen nesneler tabakası önemli ve gereklidir. Özellikle görüşler ve betimlenen nesneler tabakası olmak üzere dört bölümde de belirsizlikler hâkimdir. İşte bu noktada okur, belirsizlikleri kendi sosyal ve kültürel özelliklerine dayanarak; metnin izin verdiği ölçüde doldurur. Edebî metin ancak onu okuyanın katkısıyla varlığını ortaya çıkarabilir (Tunalı, 2005: 110). Okurlar farklı olduklarında ya da okur farklı durumda olduğunda alımlama şekli değişecek; aynı yapıt, aynı ya da farklı okurlar tarafında değişik şekillerde somutlaştırılabilecektir.

Ingarden, metinde somutlaştırma ve yeniden kurma süreçlerinin olabilmesi için *başlangıç heyecanı*nın gerekli olduğunu söyler. Bunu okurun sanat yapıtıyla ilişki içine girdiğinde geçirdiği ya da geçirmesi gereken “duygusal sarsıntı” olarak betimler (Tunalı, 2005: 111).

Yeniden kurma da somutlaştırma kadar önemli bir kavramdır. Aslında yeniden kurma da somutlaştırmaya dayanır. Somutlaştırma okurun metindeki belirsizlikleri, satır aralıklarını doldurmasıyla olurken; yeniden kurma metin okunurken hayal gücünden yararlanarak metni tekrar oluşturmaktır. Bu durum

metnin katmanlarından görüşler tabakasıyla yakından ilgilidir. Görüşler tabakası nesne ve olayların görülme biçimi ve bunun yapıyla ilişkisini içerir. Örneğin, bir eserde belli bir görme tarzına ait verilen nesneler anlaşılabilir. Bu, dil aracılığıyla olan dolaylı bir anlamadır. Metin de dilsel anlatımla verilmiş olduğundan, okur onu canlı bir tasarım haline dönüştürecektir. Böylece artık nesneler edebî eserdeki gibi değil; gerçek yaşantı içindelermiş gibi algılanmaya başlanır. Ingarden'ın yeniden kurma olarak adlandırdığı bu kavram somutlaştırılan metnin tümünü görme ve hayal gücüne göre yeniden şekillendirmeyi içerir. Okurun isteğine bağlı olarak değil; metnin izin verdiği ölçüde gerçekleşen bir etkinliktir (Tunalı, 2005: 112-113).

Roman Ingarden'a göre metin belirlenmemiş haliyle okura gelir; okur onu doğru olarak somutlaştırmalıdır (Eagleton, 2004: 108).

Alımlama estetiği ile ilgili çalışmalar Almanya'da Konstanz Üniversitesi'nde yoğunlaşmıştır. Burada çalışan önemli isimlerden biri de Wolfgang Iser'dır. Ona göre anlam, metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz. Okur, alımlayarak ve somutlaştırarak anlamı ortaya çıkarır. Metne bu şekilde bakıldığında aslında yazarın yarattığı ve okurun alımladığı iki metin oluşur. Böylece metin ve okur arasındaki sıkı ilişki de gözler önüne serilir. Çünkü metinde her şey en ince ayrıntısına kadar verilmez. Yazarın da okura bıraktığı görevler vardır. Yazar okura doldurması için "boş alan" ya da "belirsizlikler" olarak adlandırılan boşluklar bırakır (Moran, 2001: 242). Okur bunları kimi zaman farkında olmadan kimi zaman da bilinçli olarak doldurur. Çünkü Iser'a göre okur bu boşlukları doldurarak metni alımlarsa, okuma eyleminden büyük bir haz alır.

Bir edebî eseri yöneten ve okurun edebî eseri alımlamak için başvurduğu kodlar eksiksiz bir şekilde uyuşmaz. Metin boşluk ve belirsizlikler taşıyarak okuru yönlendirir. Bu nedenle okurun başvurduğu edebî teknik ve uzlaşımlara aşina olunmalı; metnin anlam kodları, anlam üretme yollarını sistematik biçimde yöneten kodlar bilinmelidir (Eagleton, 2004: 105). Böylece Iser'e göre en iyi eser tanımı da ortaya çıkmaktadır. En iyi ve etkili eser okuru kendi kodlarını bulmaya zorlayan, onu eleştirel olmaya mecbur kılandır (Eagleton, 2004: 106).

Iser'a göre her okur metinden kendi anlamını çıkarır. Ne kadar okur varsa o kadar da yorum olduğu anlaşılır. Okur, metnin boş alanlarını kendisi doldursa da yazar tarafından sınırlanmıştır. Yazar metinde verdiği ipuçlarıyla okurun sınırlarını çizer. Okur ancak metindeki göstergelerden hareketle boşlukları doldurur ve boşluklar da bütünle uyusmak zorundadır (Moran, 2001: 246).

Iser alımlama estetiği kuramı içerisinde okuru esnek, kendi inanç ve düşüncelerini sorgulayabilecek kadar açık fikirli olarak kabul eder. Okur, zamanla bu inanç ve düşüncelerini değiştirebilecek kararlılıkta olmalıdır. Iser'ın okur tipine göre okurun kalıplaşmış, değişmez fikirleri olmamalıdır. O kendi deyimiyile de "liberal özne" aramaktadır (Eagleton, 2004: 106). Böylece metin ve onun okunması farklı bir tür özne yaratmaktadır. Özne dönüşür ve okuduğu metni de dönüştürür. Okur metni dönüştürebilmek için metnin kodları, anlam üretme yollarını doğru bir şekilde çözümleyebilmeli ve yazarın verdiği ipuçları çerçevesinde, onu metne doğru şekilde uyarlayabilmelidir.

Edebî metin, okuru ortak etkinliğe çağırdığı için diğer metinlerden farklıdır. Okura farklı bakış açıları sunmakta ve ortaya belirsizlikler çıkmaktadır. Okur devreye girip; belirsizlikleri kendine göre ve metnin izin verdiği ölçüde doldurur. Böylece Iser'ın adını "*örtük okuyucu*" koyduğu bir terim ortaya çıkmaktadır (Aytaç, 1999: 98–99). Iser'e göre anlam metinde tam olarak mevcut değildir ve bilimsel yollarla ortaya tamamen çıkarılamaz. Edebî metinler bazı açılardan sabit; bazı açılardan da değişken ve belirsizdir (Aytaç, 1999: 99).

Roland Barthes okuyucunun metnin verdiği ipuçlarından hareketle anlamla oynadığını ve anlamın derinlere dalıp çıkmasıyla bundan büyük bir haz aldığını söyler. Ona göre okuma edimi, büyük ölçüde haz alma ilkesine dayanır (Eagleton, 2004: 110).

Jean Paul Sartre edebiyatın alımlanması konusundaki tarihsel bir çalışma olan *Edebiyat Nedir?* adlı eserinde, eserin alımlanmasının dışsal bir olgu olmadığını belirtir. Alımlamanın, eseri kuran önemli bir boyutu oluşturduğunu söyler. Ona göre her edebî eser okurunu dikkate alır ve kimin için yazıldığına dair bir imge içerir (Eagleton, 2004: 111).

Wolfgang Iser gibi Konstanz Üniversitesi'nde çalışan önemli isimlerden biri de Hans Robert Jauss'tur. Jauss yazar-metin arasındaki ilişki yerine, metin-

okur ilişkisini inceler. Metnin çeşitli zamanlarda nasıl alımlandığı üzerine dikkatleri çeker (Rifat, 2008: 48). Okurun yaşadığı döneme ait tarihsel, toplumsal, kültürel etkilerle yoğrulan bir çevre sonucu bir *beklentiler ufku* ya da *beklentiler yelpazesi* oluştuğunu savunur (Moran, 2001: 246). *Beklenti ufku* da üç temel basamağı oluşturur:

- a. Okurların metnin türüyle ilgili ön bilgisi ve deneyimi
- b. Önceki yıllara ait yapıtların biçim ve teması
- c. Dil, imgesel dünya ve gündelik gerçeklik arasındaki karşıtlık (Rifat, 2008: 49).

Beklenti ufku yapıta yaklaşmakta ilk ufuktur ve keyfilik taşımaz. Ufuk, okura ait olabilir; ama oluşması metnin yapısında bulunan öğelere bağlıdır. Metnin de bir parçası haline gelir. Sanat yapıtı yaşayan bir varlıktır. Sürekli değişen ufukların objesi konumundadır (Tunalı, 2005: 123-124).

Jauss bir edebiyat metnini, metnin oluştuğu tarihsel dönem içinde değerlendirir. Eserin okuyucular üzerinde oluşturduğu farklı ufukları inceler. Amacı ise çeşitli tarihsel alımlamalara göre tanımlanan ve yorumlanan, yeni bir tür edebiyat tarihi üretmektir (Eagleton, 2004: 111). Aslında Jauss edebiyat tarihini, eserin okurlarca alımlanmasının ve yazarlara etkisinin bir süreci olarak görmektedir. O, edebiyat tarihini anlama süreciyle, edebiyatla tarih arasındaki boşluğu doldurmaya çalışmıştır (Aytaç, 1999: 97).

Okur edebî metne hoşlanma, yeni şeyler öğrenme, heyecanlanma, aydınlanma gibi birçok farklı sebeple yaklaşabilir. Aynı metinden farklı beklentiler içinde olan okurlar bulunmaktadır. Okur tipleri çok kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaya bile belli başlıklar altında toplanabilir. Gürsel Aytaç da *Genel Edebiyat Bilimi* adlı eserinde okur tiplerine üç ana başlıkta yer vermiştir:

Bilgilenme Peşinde Olan Okuyucu: Bu okur türü edebî metni eleştirel bir gözle okuyarak; metne farklı bir bilinçle bakar. Metni sorgular ve işine yarayabilecek doyurucu bilgi arar. Onun için metindeki anlam katmanları ve tasvirler oldukça önemlidir.

Yaşantılara Meraklı Okuyucu: Okur, metinde kurmaca gerçekliğe önem verir. Sorgulayarak okuduğu metinde kendi duygularını derinleştirecek yerler arar. Metni okurken duygusaldır ve farklı beklentileri vardır.

Biçimleme Eylemiyle İlgili Okuyucu: Okur, metinde kurgusal ilişkilere önem verir. Hayatına katabilecek sanat deneyimleri arar ve sorgucudur (Aytaç, 1999: 97).

1.2 Türk Şiirinde Alımlamaya Uygun Düşen Görüşler

19. yüzyılla birlikte edebiyat ve şiir anlayışında farklılaşmalar kendini gösterir. Tanzimat Döneminde şairler Divan edebiyatını hedef alan görüşlerini belirtmişler ve toplumsal sorunları esas alan yeni anlayışlar geliştirmişlerdir. Namık Kemal ve Ziya Paşa bu dönemin gerçeklik anlayışını konu edinmişlerdir. Tanzimat edebiyatı birinci kuşağıyla toplumsal sorunlara yönelmiş; içerik değişmiştir. İkinci kuşakta Recaizade Mahmut Ekrem güzel sanatlar ve edebiyat ilişkisi üzerinde durarak; diğer sanatçılardan ayrılmıştır. Onun bu konulara girmesi *Ta'lim-i Edebiyât*'ı düzenlemesiyle başlamıştır (Parlatır vd., 2006: 294). Sanatın amacının güzellik olduğu düşüncesini savunmuştur. Kişide değişik duygular uyandıracak eserin güzellik unsuruna sahip olup; sanatın da bir parçası haline geldiğini düşünür (Parlatır, 1995: 47).

Bir edebî yazıda düşünce ve hayaller, onları anlatmaya yarayan sözlerle uyum içerisine girerek; güzellik ve yücelik sıfatlarına sahip olabilirler. Ama önemli olan herkesin göremeyeceği gizli güzelliklerin yansıtılmasıdır (Parlatır, 1995: 53-54).

Recaizade Mahmut Ekrem, güzellik kavramı yanında yazar üzerinde de durur. O, edebî alanda bilgili olan kişinin yazar olabildiğini; ancak gerçek edebiyatçının açık ve düzgün söz söyleme yeteneğine sahip olabilmesi gerektiğine dikkat çeker (Parlatır, 1995: 56). Bu durumda herkesin yazar olabileceği; ama gerçek edebiyatçı olamayacağı sonucuna ulaşılabilir.

İkinci Meşrutiyet'ten sonra değişmeye başlayan düşünceler Türk edebiyatında farklılıklara da yol açar. 1921'de *Dergâh* dergisinde yayımladığı “*Şiirde Mana*” başlıklı yazısıyla Ahmet Haşim şiir hakkındaki görüşlerine yer verir. Bu yazısını *Piyale* adlı kitabının önüne “*Şiir Hakkındaki Bazı Mülahazalar*” başlığıyla koyar.

Ahmet Haşim şiiri önemser ve şiir hakkında herkesin fikir beyan etme yetkisinin olmadığını söyler:

“Parmaklarını tutmasını bilmediği fırçaya ve gözlerinin okumasını bilmediği notaya karşı çekingen ve saygılı olan ehliyetsiz kimseler, kendi kullandıkları kelimelerle meydana gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde lisan mahiyetinde sayarak, sırf bu görüş açısından bakarak, başkaca hazırlıklı olmaya hiç lüzum görmeksizin, onun hakkında küstahça bir lâubalilikle hüküm vermek hakkını kendilerinde bulurlar (Ahmet Haşim, 2000: 76).”

Şiirin sözden çok musikiye yakın olduğunu, anlaşılacak için değil duyulmak ve hissedilmek için var olduğunu savunur. Şiiri nesre çevrilemeyen nazım olarak tanımlar. Anlamanın şiirdeki önemini vurgulayarak; şiirde anlamı bulmaya çalışmanın zavallı bir kuşu eti için öldürmekten farklı olmadığını savunur (Ahmet Haşim, 2000: 76-77).

Haşim, anlamın hayal ve sözcüklerle şiirin yaprakları arasına saklanması gerektiğini savunur. Şiir herkesin anlayabileceği ortak bir kavram olmamalıdır. Bu görüşünü şöyle dile getirir:

“Mübalağasız olarak denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir sırf aşağı seviyede şairlerin işidir. Büyük şiirin kapıları tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi sınıksız kapalıdır. Her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur (Ahmet Haşim, 2000: 78).”

Bu durumda açıklık kavramı da farklılık kazanacaktır.

“Şair herkesin konuştuğu dilden çıkarılmış kelimeleri yeni manalarla zenginleşmiş; her harfi yeni ,âhenklerle çınlayan, yürüyüşü ve söyleniş başka bir ölçüye göre düzenlenmiş; güzellik, renk ve hayal ile dopdolu ve şahsî bir dil vücûda getirdiği andan itibaren eserin açıklığı okuyucuya göre değişmeye başlar (Ahmet Haşim, 2000: 80).”

Haşim, günlük gazetelerin tembel alıştırdığı okurun şiirde kolay bir zevk bulamayacağını ve en güzel şiirlerin anlamlarını okurunun ruhundan alan şiirler olduğunu söyler. Ona göre okur, anlamı hayalinde kendi tamamlamalıdır (Ahmet Haşim, 2000: 81).

Haşim’in yukarıdaki düşüncelerine bakılarak, *Şiir Hakkındaki Bazı Mülâhazalar* makalesinin, şiiri ele alıp onu araç olarak görmeyen ilk ciddi şiir poetikası olduğu söylenebilir (Karaca, 2005: 53).

Cahit Sıtkı, şiiri bir nağme olarak tanımlar. Şairlerin görevini ise nağmeyi dinletme olarak belirtir (Tarancı, 1957: 124). Şiirin nadir kimseler tarafından anlaşılıp tadılabildiğini, okurun bazı meziyetlere sahip olması gerektiğini de savunur. Bunu şu cümleleriyle anlatır:

“Şair akşam karanlığında masanın üzerindeki lambayı mı gösteriyor? Kari o lambayı yakıp duvarlardaki, tavandaki tezyinatı seçebilmelidir. İşte kari bu şiir meziyetlerine sahip olmalı ki, şiir, şairle kari arasında bir el sıkışma, bir kucaklaşma, bir mesaj olabilsin (Tarancı, 1957: 125).”

Yahya Kemal de görüşleriyle Türk şiirinde önemli bir yere sahiptir. Şiiri *kalpten geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişi, hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışı* olarak tanımlar. Dizenin derûnî ahenk içinde ifade edildiğinde şiir olabileceğini söyleyerek; kulağı ses gibi doldurmazsa halis şiir olamayacağını savunur (Beyatlı, 2005: 48). O, şiiri müziğe yakın bulması yönünden Haşim’in görüşlerine yakındır. Şiir onun için güfteden önce bestedir. Dize dize beste olan manzume ise asıl şiirdir (Beyatlı, 2005: 7). Musiki ve onun okura etkisinin farkındadır. Türk şiirinin gelenekten kopamayacağını ve geleneğin bilinmesi gerektiğini düşünür. Geçmişinden habersiz bir edebiyatın başarılı olamayacağı ortadadır. Bu düşüncelerini ise şu sözleriyle dile getirir:

“Bir millet edebiyatını başka bir milletin edebiyatından saman kağıdıyla meşk ederse, çirkin bir şey oluyor. Birkaç sanatkarın hüneriyle imal etmek imkansızdır. Yeni bir hevese kapılıyor: Saf tabiate dönüş, halkın samimi lehçesini, şiirini, söylediği sazı, döktüğü kalıpları, zevkini almak bu derde dermandır (Beyatlı, 2005: 56-57).”

Orhan Veli ve arkadaşları Türk şiirinde farklılaşmayı sürdürürler. Garip önsözünde yer verdikleri şiir görüşleriyle dikkat çekerler. Şiirdeki söz ve anlam sanatlarına karşı çıkarak, doğallığı savunurlar. Şiirin herkes tarafından anlaşılmasını isterler.

İkinci Yeni ise Garip hareketinden oldukça farklıdır. 1950’li yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni hareketi değerlendirilirken, önceki ve sonraki dönemlerin de etkisi gözardı edilmemelidir. Bu bağlamda İkinci Yeni hareketi 1950’lilere kadar yer alan edebiyat, şiir, okur ve gelenek kavramlarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Ahmet Haşim’in düşüncelerinin de İkinci Yeni’ye kadar uzandığı düşüncesi önemlidir. Çünkü o, şiiri ayrı tutarak; anlam üzerinde durmuş ve

İkinci Yeni görüşlerine yaklaşmıştır. İkinci Yeni şairleri de şiir ve okur hakkındaki görüşlerini çeşitli yazı ve konuşmalarında belirtmişlerdir.

Birçok şair şiirinin tüm okuyucular tarafından anlaşılması amacıyla değildir. Ece Ayhan'ın da dediği gibi okur sokakta çekilmiş resim ister. Okur kentli okur olduğu için müthiş tembeldir (Ayhan, 1996: 77). Ona göre okur kitlesi alışılmış bir kavrayış tarzına, belli bir algı ortalamasına sahip olduğu için, kendi kalıplarına uymayan şiirleri kavrayamamaktadır (Karaca, 2005: 371). Böyle düz okurlar önemsenmemeli; hesaba katılmamalıdır. Düz okurun değil; ideal okurun dikkate alınması gerektiğini vurgular (Kul, 2007: 115). Şiir, onları kendi dünyalarında çözen ideal okurla ortaya çıkacaktır.

İlhan Berk okuru düşünerek şiir yazılamayacağını savunanlardandır. Ona göre okurla ilişki kurmada sorun şairde değil; okurdadır. Eğer şiir çoğunluk tarafından anlaşılıyorsa sorun gerekli kültür birikimi olmayan, şiiri kavrayacak düzeyde olmayan okurdadır (Karaca, 2005: 352-353). Çünkü günümüz okurlarının istediği, şiiri hemen anlayıvermektir. İlhan Berk okur hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirir:

“Herkesin şiirden anlamasını ise hiç mi hiç anlamıyorum. Büyük çoğunluk şiir okumasın, şiir mutlu azınlığın mıdır diyorum? Hayır şiir okumak, şiiri sevmek herkesin ama herkesin hakkıdır; anlamak ise herkesin bilgisi ve yeteneği ile ilgilidir şiirden anlamak çünkü hekimlik, mimarlık gibi bir bilgi işidir (Berk, 1997: 41).

İlhan Berk şiir yazarken okuru düşünmez. Şiirini okura göre yönlendirmek yerine, okurun belli bilgi ve kültür birikimine sahip olup; onu çözmesini ister. Şiirlerinde düşünmediği anlamları bulanlara bayıldığını, böylece şiirin gözünde daha da büyüdüğünü ifade eder (Berk, 1997: 114).

Sanatçıyı yaşamaya tanık olan kişi olarak tanımlayan Turgut Uyar'a göre şiir çok yönlü bir oluşumdur (Karaca, 2005: 356). Bu oluşumu çözmesi gereken de okurdur. Turgut Uyar şiirin yazılışında okuru hesaba katmadığını ve okuyucunun anlaması ya da okur tarafından sevilme için şiirlerini oluşturmadığını yazılarında söylemektedir. O, donanımlı bir okur taraftarıdır. Kendini şu sözleriyle açıkça ifade eder: *“Sanat bir ceht işidir; eğitim işidir. Tembel kalabalığın keyfine uymak istemiyorum. Sanatçı nasıl uzun çabalarla yetişiyorsa okuyucudan da bu gayreti bekler (Uyar, 1985: 157).*

İlhan Berk ve Turgut Uyar'a yakın görüşler sunan Edip Cansever de donanımlı bir okurun peşindedir. O, okuru açık ve kapalı olmak üzere ikiye ayırmıştır. Açık okurlar şairi ve şiiri anlayan, şiirin varlığı ve kendi varlıklarıyla araçsız ilgi kurabilenlerdir. Kapalı okur ise yakınlığı araçsız olarak kuramayanlardır. Böylece herkesin şiirden anlayamayacağı ve anlamasının da gerekmediğini savunduğu ortaya çıkmaktadır (Karaca, 2005: 362).

Cemal Süreya da okur ilişkisi üzerinde duran şairlerimizdendir. Şair ile okurun ilişkisinin öncelerden beri kopuk olduğu inancındadır. Okur hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir:

“Şiir okuru olmak artık hiç değilse ufak bir hazırlık, ufak bir çaba istiyor. Eski şiirin alışkanlığından yeni şiirin havasına girebilmek için onların da kendi yönünden ufak bir adım atması gerekiyor. Bu adımı atamayan kimsenin şiire açılması kolay değil (Süreya, 2002: 239).”

Günümüz şiirinin serüvenine bakıldığında zaman içerisinde farklılaşmalar yaşandığı gözlenmektedir. Şiir üzerindeki tartışmalar zamanla derinleşerek; anlam ve okur kavramlarına gelmiştir. Bu kavramlar önceleri Recaizade Mahmut Ekrem'in güzellikle ilgili düşünceleriyle yeşermiş; Ahmet Haşim'in şiir poetikasıyla alımlama estetiğine yakın görüşler oluşmaya başlamıştır. Eser-yazar- okur ilişkisine bakıldığında Haşim'e yakın düşüncelerin Cahit Sıtkı'da da yer aldığı görülmüştür. Cahit Sıtkı okurun şiire bakmasını bilmesi gerektiğini düşünür. Şair okuru güzel bir odada dolaştırırken pencereyi işaret ederse; okur o pencerenin perdesini açmayı, dışarısının güzelliğini görmeyi bilmelidir (Tarancı, 1957: 125). Bu düşünceleriyle Cahit Sıtkı'nın da Necatigil gibi ideal okuru savunduğu söylenebilir.

Necatigil, okur konusunda İkinci Yeni şairlerine benzer düşünceler sergilemektedir. O da okurun, şiirin zenginliğini keşfedecek ölçüde donanımlı olmasından yanadır (Narlı, 2009: 39). Şiirlerini *yaşama azabı* temini çeşitli anlam katmalarıyla derinleştirerek işlemiştir. Dizeleri ise şiir eğitiminden geçmiş okurda anlamını kazanır (Demirkıran, 2009: 44). Necatigil, şiirinin 1955 yılından sonra biraz farklılaştığını söyler ve anlamın hemen kendini ele vermeyecek şekilde şiirlerinde yer aldığını belirtir. Bu durumda metnin belli kültür birikimine sahip olan okurlara ihtiyacı vardır.

1.3 Behçet Necatigil'in Şiirle İlgili Görüşleri

Behçet Necatigil'in edebiyatla tanışması birçok şair gibi ilkokul sıralarına denk gelir. O şairliğini kendi deyimiyle "*Bende şairlik, çocukluğumun hastalık ve yalnızlıklarına bir taviz olarak kendiliğinden belirdi*" sözüyle ifade eder (Necatigil, 2006: 9).

Necatigil'in ailesinde edebiyatla uğraşan hiç kimse olmamasına rağmen; o yavaş yavaş edebiyata ilgi duymaya başlamış; şansını kendi yaratmıştır. Daha on bir yaşında "*Küçük Muharrir*" isimli bir haftalık gazete çıkarmaya başlayarak; bu alana duyduğu ilgi ve sahip olduğu yeteneği gözler önüne sermiştir. Liseye geçmesiyle şiir duyguları daha da pekişmiş olan Necatigil; Necip Fazıl ve Yedi Meşaleciler'i okumaya başlamıştır. 16 yaşındayken okuduğu *Han Duvarları* (Faruk Nafiz), *Kalyon* (Cevdet Kudret), *Maslûp* (Sabri Esad) şiirleri onun için vazgeçilmez olmuştur. Onda gençlik yıllarındaki en büyük etkiyi ise Cevdet Kudret bırakmıştır. Necatigil, o yıllarda okuduklarına minnettardır. Bunu şöyle ifade eder: "*Ben minnettardım onlarla oluştum ve şimdi üzerimde değişik bir yapı, altta artık net göremediğim temel tuşlarım onlar oldu benim; daha ne isterim?*" (Necatigil, 1999: 101)."

İlerleyen günlerde Yaşar Nabi'nin de yardımıyla *Behçet Necati* imzasını taşıyan ilk şiirini *Varlık* dergisinde çıkarmıştır. Türk Dili ve Edebiyatı eğitimi alan Necatigil, üniversite yıllarında da şiir çalışmalarına devam etmiştir. Kendisindeki ilk açılma, kendi sesini duyurmaya başlaması, Kars ve Zonguldak liselerindeki öğretmenliklerine rastlamış; oralarda ölüm gibi insanı derinden etkileyen pek çok hayati değerle tanışmıştır. Bu nedenle o iyi şiiri; derinden etkileyen, uyaran, içimizde bir süre kış uykusuna yatmış "bizi" hareket ettiren şiir olarak tanımlar (Necatigil, 2006: 70). Şiiri şairin hayatına paralel, o hayatın bir görüntüsü olarak düşünür (Necatigil, 1997: 49). Belli kalıplar ortak olarak kullanılsa bile her şair ilk yazdığı şiirden son şiirine kadar kendi doğuş türküsünü belli eder. Zaman içinde şairde ses perdeleri değişebilir ama bu türkü hep devam eder (Necatigil, 2006: 28). Çünkü Necatigil kendi dışında bir şiir yazmayı düşünemez. Mizacını, dünyaya bakış açısını bırakıp başka şiir yazamaz (Necatigil, 2006: 139). Ama sanatta şairin kendine kavuşması da senelerce süren çıraklığa bağlıdır. Necatigil bu düşünceler doğrultusunda kendi şiirini iki dönem olarak görür.

Birinci dönem 1955 yılına kadardır. **Çevre, Evler, Eski Toprak** kitaplarındaki gibi hikâye dozu belirgin şiirlerden oluşur. Anlatı, olay, gerçek bir kerede onun tarafından tespit edilmiştir. Okuyucudan anlaşılmalrı için çaba istemez. Kolay anlaşılır, anlatma unsuru ağır basan, gözleme dayalı, yormayan, çağrışımlara kapalı, ayrıntıları belli şiirler yazmıştır. 15 yıl kadar duru, kolay anlaşılır bir dil kullanmıştır. 1955 sonrası ise Necatigil için farklı bir dönemin başlangıcıdır. Şiirlerinde değişimler görülür. Bu farklı dönemi Necatigil, *Değişmeler* başlığıyla okuyucuya sunmuştur:

“Başlangıçta, yani 1945-1955 arası yazdıklarımda, anlatma unsuru ağır basmış. Yani, yaşama durakları bir kere de benden geçerken gözlem, tespitler üzerinde durmuşum hep! Geri planı olmayan tespitler bunlar. Düşündürmüyor, yormuyor, çağrışımlara kapalı, ayrıntıları belli, anlamları açık. 1955’ten sonra beğenmez oldum bu anlayışla yazılmış şiirleri ve öykü unsurunu azaltıp, kısıtlayıp, sadece bir duyarlılığı sezdirme, bir telkin, bir yaşantı birliği sağlama yoluna saptım. Modern şiirin biraz da okuyucu tarafında doldurulması gerekli boşluklar taşıdığını bilmeyen, böyle bir şiir tecrübesinden geçmemiş kimselere bu tür şiirler biraz katıdır, kapalıdır, kabul ediyorum (Necatigil, 1997: 84).”

Şairin ikinci dönemi ise **Yaz Dönemi** kitabıyla başlar. Necatigil düzyazılarında bütün şiirlerinin ikinci dönemde yazdığı şiirler gibi olmasını istediğini söyler. Çünkü 1940 şiiri onun uzağı görmesini engellemiştir. Farklılaşmayı istemektedir. Şiirdeki anlatma ve hikâye unsurunu azaltmış; duyarlılığı sezdirme, bir yaşantı birliği sağlama yoluna gitmiştir. Şiirin ilk bakışta çapraşık, muammalı görünmesinin onun çözölemeyen olduğu anlamına gelmediğini savunmuştur. Bunu şu şekilde de dile getirir: *“Kapanık, örtülü, mecazlar altında saklı bile olsa, gene de belli, hiç değilse sezilebilir bir anlam, bir yazılış sebebi görölmeli şiirde (Necatigil, 1997: 76).”*

Bu nedenle kendini İkinci Yeni’ye yakın görmez. İkinci Yeni şiirini *“belirli bir temaya sığınmamış, boş imgeler yığını, kesik kopuk uyuşmaz parçalardan kör mozaikler, konserve imgeler”* olarak tanımlamıştır (Necatigil, 2006: 27). Yine de sözcüklere bir disiplin verebilen önemli şairlerin de İkinci Yeni şiirinde yer aldığını kabul etmektedir.

Ona göre ön plan ile geri plan arasında bağlar, belirli motif, örgü ve atkılar varsa her şiir bir kumaş gibi iplik iplik açılabilir (Necatigil, 2006: 76-77). Çünkü kolay anlaşılır şiir, okuyucuyu tembelliğe sürüklemektedir. Oysa şiir bir

matematik problemi gibi olmalı; okuyucu onu çözmeye çalışmalıdır (Necatigil, 2006: 87). Necatigil, şiirlerinde kasıtlı olarak boşluk bırakmıştır. Atıf ve mitolojiyi kullanır; ama dipnot düşme yoktur. Bunu, şiiri okuyanın bilmesi gerekir. Yoruma muhtaç şiir, güzel şiirdir. Gerçek tek yönlü değil, değişkendir ve tezatlar toplamıdır (Necatigil, 2006: 153-154).

Ahmet Haşım, *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* adlı yazısında en güzel şiirin anlamlarını okuyucudan alanlar olduğunu söyler (Ahmet Haşım, 2000: 81). Necatigil de Ahmet Haşım gibi iyi eserin, açıklamasını okuyucudan bekleyen olduğunu belirtir (Necatigil, 2006: 91). Okuyucunun da iyi eseri alımlayabilmesi için eğitimin şart olduğuna inanır. Bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Benim şiirimde düzyazı öğelerinde kesintiler görülür. Terk edilmiş cümle parçaları vardır. Yani diyelim ki devrik cümleyle yazılmış iki dize; onu kurallı cümle biçimine soksanız da gene bazı kelimelerin yokluğunu hissedersiniz. İşte o yokluklarda, okuyucu boşluğu şiir eğitiminden yararlanarak kendisi doldurmalıdır (Necatigil, 2006: 143).”

Oktay Rıfat *“Perçemli Sokak”* kitabının önsözünde sözün anlamının; o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden ibaret olduğunu söyler ve okuyucu ya da şairin artık gerçeklere alışmış olduğunu vurgular. Ona göre gerçeğin gündelik düzeni değiştirilip, başka açıdan bakılabilseydi; gerçeğe daha çok ilgi duyulabilirdi (Horozcu, 1956: 8-9). Necatigil de Oktay Rıfat’a uzak bir düşüncede değildir. **Yaz Dönemi** kitabından sonra şiirin farlarını biraz kıstığını söyler; artık karartma geceleri başlamıştır. Sözcüklerde anlam çoğaltma yoluna gitmiştir. Çünkü Necatigil alışılmış gerçeğin biraz dışına çıkmak istemektedir (Necatigil, 2006: 125). Bu nedenle şiiri önce bir hayal olarak betimlemektedir (Necatigil, 1997: 46). Anlamı ipucu, basamak sözcükler, imgeler arasına, ilk okuyuşta birbiriyle bağıntısız sayılan hayat ve hayal parçaları arasına serpiştirmiştir. Okuyucuya bu çok karanlık görünebilir (Necatigil, 1997: 46). Örneğin, *“Karanlık içerler”* cümlesi ilk bakışta olağan bir cümle, düz bir sözdür. Ama böyle bir cümleyi okuyucuya, şiirde yukarısını aşağısını ayarlayarak; bağlam içerisinde, ‘içerler’ sözcüğüne üç anlam birden vererek kullanıldığı sezdirilir (Necatigil, 2006: 77-78). Bu nedenle bir anda yazılan şiirler sağlam şiirler değildir. Çay demlendirir gibi şiiri de uzunca bir süre bekletmek, zaman zaman eksikliklerini, fazlalıklarını anlamak üzere, tekrar tekrar gözden geçirmek

gerekir (Necatigil, 2006: 86). Böyle oluşturulan bir şiir, okuyucunun şiiri bir eski zaman hayvanı gibi yeniden inşa etmesini sağlar. Bundan dolayı o; düşündürücü yanları çoğaltılmış, yatırım ve çabaları çokça, çokgen bir şiirden yanadır. Şiiri düşündürücü yapan şey ise kimi sözcükler arasında, belki hemen görülemeyen hesaplı bir örgü; dikkatli bir trafiktir (Necatigil, 1997: 53).

Şiiri ince ince ören Necatigil, söz ve anlam sanatlarını duygu, düşünce, buluş ve bildiriye eritip kaynaştıran perçinleme araçları olarak görür. Her serüven, yaşantı, anlatış hünerleri söz sanatlarıyla ilginçlik, özgünlük kazanır. Sanatlı kullanımları kaynak yapmak olarak betimler. 1963'ten sonra Necatigil, şiirinde görülen bu değişimi şöyle ifade etmiştir:

“Benim şiirimi kesik kesik okumalı; dura dura. Sözcükler arasında gerekli boşlukları bıraka bıraka. Benim şiirim yüksek sesle okunacak şiir değil. Ancak havasına girdikten sonra o havanın gerektirdiği kollayıslara dikkat ederek okunması icap eden şiir (Necatigil, 2006: 143).”

Necatigil'e göre şiir, ortak, çok yaygın bir korkunun, sürekli bir uyumsuzluğun, tedirginliğin manifestosudur. Bu manifesto elbet, günlük cırlak, çığırktan el ve duvar ilanlarından farklı bir dille yazılır. Az baskı yapar; az tirajlıdır (Necatigil, 2006: 114). Yoğunlaştırma sanatı da denilebilen şiir, her vakit önüne çıkacak çetin bir kayayı dolanarak aşan bir su gibi birike birike üzerinden atlar; geçer. Kısacası şiir, insanlar ve birbirine uzak diller arasında en etkili anlaşma aracıdır. Böyle bir araçtan insanlık hiçbir vakit mahrum kalmaz (Necatigil, 2006: 119). İnsan mizacını, dünyaya bakış biçimini, benimseyişini bir yana bırakıp da başka tür şiir yazamaz (Necatigil, 2006: 139). Şiir insanı, hayalleri anlatır. Ahmet Haşim, konunun karanlık gecenin içindeki güller gibi yarı belirli şekilde bırakılması gerektiğini savunur (Ahmet Haşim, 2000: 81). Böylece anlam muhayyileyle tamamlanacaktır. Muhayyile şiire bin kat daha büyük bir heyecan katacaktır. Bu nedenledir ki Necatigil de şiiri bir gerilim olarak niteler. Şiir; şairin hayatını dolduran, zorlayan bireysel ya da sosyal sorunların onu günlerce tedirgin edişidir. Bu rahatsızlık şairde ondan kurtulma isteği uyandırır. Böylece şiirin bir şey kazandırdığı ilk kişi şairin kendisi olur (Necatigil, 2006: 29). İkinci kişi ise şiiri anlamlandıran okurdur. Necatigil, okur hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Okuyucunun, alıcının niyetine de bakar şiirler. Okuyucu vardır, tabloyu palet gibi görür. İki ayrı şey arar şiirin dolayında. Palet nerde kalmıştır, tablo nerde başlar, ayırmak zahmetine katlanmaz bu ikisini. Şiir eğitimi diye de bir şey vardır, olacaktır her zaman (Necatigil, 1997: 89).”

Okuyucu metni alımlamaya başladığında bitmiş bir metni okumaktadır. Alımlamanın gerçekleşmesi için önce o metin bütün olarak algılanmaktadır. Ardından metindeki göstergeler, simge ve motiflerle yapıtın anlatım dili çözülmeye başlamaktadır. Alımlama eylemiyle, metin ile yapıt arasında bir diyalog başlamaktadır. Alımlama aslında bir tür geriye dönüş izleyerek; yapıtın oluşum sürecini yeniden kurgulamaktır (İpşiroğlu, 2000: 14). Albert Arnold Scholl’un *Şiir* başlıklı tek dizesi “*Anlattığı bitince başlar şiir*” alımlama eylemini güzel şekilde anlatır (Necatigil, 1997: 47). Şiir bitince görev okuyucuya düşmektedir. Okuyucu metni anlamaya çalışmalıdır. Şiir okunuş yöntemini kendisi hatırlatır (Necatigil, 1997: 52). Buna örnek olarak **İki Başına Yürümek** kitabı düşünülebilir. Bu kitap bir durumun, duygunun olumlu-olumsuz iki başı, eksi-artı iki kutup arasında yürüme olduğu gibi, bir sözcük üzerinde iki veya daha çok anlamı toplama olarak da ele alınabilir. Örneğin, zaman ve çekim ekleriyle birçok fiil parça parça yazılır. Düşünüldüğünde okurda ikinci anlam çağırışımı yapar (Necatigil, 2006: 100). “*Birleştirir*” fiili şiirin bütünü içinde iki taraflı kullanılmışsa, birleştirmenin “*bir leş*” haline getirilmesini de kapsar. *En/cam* da öyledir. Hem arada o çizgi yokmuş gibi kader, âkıbet anlamını alır; hem iki ayrı sözcük, bir isim derecelendirmesi olarak camlar camı olur. Camın a’sı uzun okunduğunda kadeh denmeye en layık anlamına da gelir (Necatigil, 2006: 101). Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi Necatigil şairi, anlaşılmamış bir uzak ülke yarattığı gibi görür (Necatigil, 1997: 45). Bu nedenle “*az görün çok görürler*” diyerek şiirin yoğun olması gerektiğini savunur. Şiir özdür ve birikimlerin yoğunlaşmasıdır. Öz ile biçim birbirinden ayrılmaz parçalardır. Öz, biçimini şiire kendi getirir (Necatigil, 2006: 67-68).

2. YÖNTEM

Değişen şiir anlayışının bir uzantısı olarak okur kavramı da farklılaşmıştır. Şairler araştırmaya açık, belli bilgi ve kültür birikimiyle kendini donatan ideal okur istemekte ve şiirlerinin farklı şekillerde alımlanmasını tercih etmektedir. Okuru merkeze alan alımlama estetiği de bunu destekleyen bir kuramdır. Yapılan tezde amaç, Behçet Necatigil'in şiirlerinin alımlama estetiği ışığında incelenerek; şairin hayat-ölüm algısını ortaya koyabilmektir. Çalışmada amaca ulaşabilmek için öncelikle alımlama estetiği hakkındaki bilgiler ortaya konmuş; ardından Türk edebiyatında alımlamaya uygun görüşler ve Necatigil'in şiir anlayışındaki değişimleri verilmiştir. Necatigil'in tüm şiir kitapları incelenerek farklı alımlamalara açık, okurda çağrışım yaptırabilecek şiirler seçilmiştir. Alımlama estetiğine uygun olup; şiirleri açıklamada yararlı olabileceği düşüncesiyle *Şiirlerin İncelenmesi* başlığı altında göstergebilim ve dilbilim kavramlarına başvurulmuştur. Şiirler hayat, yalnızlık ve ölüm olmak üzere üç ana izlek etrafında toplanmıştır. İzleklerin okurda bıraktıkları farklı alımlamaların ortaya konması için ise imge, motif ve simgelerden yararlanılmıştır. Her izlek kendini ifade eden belli imge, motif ya da simgelerden oluşan alt başlıklara ayrılmıştır. Bu açıklamaların içerisinde, şiirin okuyucuyu sözel metnin dışına gönderdiği durumlarda metinlerarası göstergelerden yararlanılmıştır.

İzlekler okurda uyandırdığı izlenimlere göre imgeler üzerinde toplanarak; Necatigil'in hayat-ölüm algısı okur gözünden verilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgular, Sonuç bölümünde ortaya konmuştur. Böyle bir çalışmayla değişen şiir anlayışında okurun aktif bir rol alarak; metne katkısı ortaya konmak istenmiştir. Bir edebî metnin tek bir anlam ifade etmeyeceği ve bu anlamların ortaya çıkışında okurun büyük katkısı olduğu düşünülerek; bundan sonraki çalışmalara örnek teşkil edeceği de düşünülmektedir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1 Şiirlerin İncelenmesi

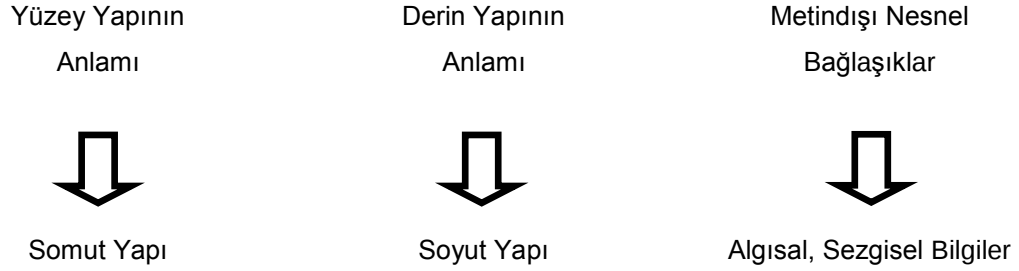
Alımlama estetiği şiirin birden fazla anlam içerebileceğini ve okurun anlamları ortaya çıkarmada önemli role sahip olduğunu savunur. Şiir çözümlenirken, alımlama estetiğinin daha iyi anlaşılması için göstergebilim ve dilbilimin genel hatlarıyla bilinmesi gerekmektedir. Bu amaçla *Şiirlerin İncelenmesi* başlığı altında göstergebilim ve dilbilimin temel kavramları ele alınmıştır.

Doğan Aksan *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* adlı kitabında şiiri *doğru, yerinde göstergeleri bulup dizelere yerleştirmek* olarak tanımlar (Aksan, 1995: 67). Şiirde duygu ve düşünceleri doğru anlatan dil öğeleri bulunup, yeni bağdaştırmalarla aktarılır. Bu anlamda dil, yirminci yüzyılın ünlü dilbilimcisi Saussure'ün dediği gibi bir terimler dizini değil; göstergeler dizgesi haline gelir (Aksan, 2003: 153). Gösterge, tıpkı kağıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmayan parçalardan oluşur. Bu parçalar ses simgeleriyle oluşan gösteren ve onun zihinde oluşturduğu kavram olan gösterilendir. Gösterge, kavramla sesi birleştirir. Gösteren ve gösterilen; toplum, kişi ya da kültürle göre farklılık taşıyabilir.

Genel dildeki kullanımıyla sözcük, dilbilimdeki karşılığıyla gösterge dünyadaki nesne, duygu, düşünceleri, birer simgeyle dile, söze dönüştüren şifreleme, kodlama işleminin parçalarındır (Aksan, 2003: 157). Şiir de bu göstergelerin yeni bağdaştırmalarla ortaya çıkardığı bir türdür. Bir yazınsal metnin anlamını da metin içi göstergeler düzeni ile okurun düş gücü arasındaki alışveriş belirler (İnce, 2002a: 37). Farklı kuramcılar bu ilişkiyi, şiirin yapısal oluşumunda ortaya koymuştur. Zolkovski, şiirin yapısal oluşumunu belirlerken en içte izlek, derin tasarım ve derin yapı; dışta ise yüzey yapıya yer verir. Böylece izlek, derin tasarım ve derin yapının soyut, yüzey yapının ise somut yapıyı gösterdiği anlaşılır. Riffaterre ise öz, model ve metin üçlemesiyle ortaya çıkar. Öz izlek, model derin tasarım, metin ise derin ve yüzey yapıya denk

düŖer. Ŗiirde soyuttan somuta, izlekten de yüzey yapıya bir gidiŖ gözlenir (İnce, 2002a: 27-28). Ŗiirsel metnin anlam yapısı ise Ŗu Ŗekilde ortaya çıkmaktadır:

ŖİİRSEL METNİN ANLAM YAPISI



Ŗekil 1. Ŗiirsel Metnin Yapısı

(*Kaynak:* İnce, 2002a: 78)

Yukarıdaki Ŗemada da görüldüğü gibi Ŗiir metni yüzey, derin yapı ve metindışı nesnel bağlaŖıklıklardan oluŖmaktadır.

Yüzey Yapı: İzlek, derin tasarım ile derin yapının dilsel somutlanması ve sessel bileŖenidir. Ses, sözcük, dize, ölçü, uyak bu yapının ögeleridir (İnce, 2002a: 78).

Derin Yapı: Dizenin ve Ŗiirin anlamını belirleyen derin yapıdır. Derin yapıdaki anlam belli bir oranda yüzey yapıya da yansır (İnce, 2002a: 82). Bu durumda Ŗiiri çözmek okuyucuya kalır ve okuyucuyu uğraŖtıran bir yapıdır. Bu yapının imge, simge gibi anlamı gizleyen ögeleri vardır.

Her insan zihninde dünya farklı tasarımlarla algılanır. Değişik yollarla soyut ve somut kavramlar oluŖturarak dünyasını belirler. Sanatçının da değişik duygularla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılıŖı imge olarak tanımlanabilir (Aksan, 1995: 32). Emin Özdemir imgeyi Ŗiirin yapı taşı saymakta, onu düşünsel bir resim olarak nitelemektedir (Aksan, 1995: 30). Böylece okuyucunun gözünde hayalî bir görüntü oluŖturur. Benzerlik ve çağrışımlar yoluyla duygu, düşünce, hayal ve heyecanların ifade imkânlarını genişletir. Nurullah Çetin *Ŗiir Çözümleme Yöntemi* kitabında imgenin oluŖum aŖamalarını Ŗu Ŗekilde belirlemiŖtir:

- Ŗair, dış dünyayı gözlemler.

- Zekâsı ve sezgi gücüyle gözlemlediği unsurlardan kendine göre seçme ve eleme yapar.
- Seçtikleri arasında değişik ilişki ve bağlantılar kurar.
- İlginç gelebilecek soyut görüntü oluşturur.
- Bu özgün görüntüyü çarpıcı ve vurgulu bir dil dizgesine döker (Çetin, 2006: 85).

Oluşturulan imge insanda çeşitli çağrışımlara yol açar. Çağrışımsal ifadenin taşıdığı duygusal anlam kimi zaman okuyucuyu metindışına götürürken kimi zaman da okuyucuda farklı görüntülerin oluşmasını sağlar. Bir göstergeye bağlı olarak oluşan duygu ve izlenimler, insandan insana, koşullara, ruhsal yapıya ve kültüre bağlı olarak değişiklik gösterir. Örneğin; “*Yaşları elliden öte köy köy*” dizesi yinelemeyle duygu değerine başvurulmuş bir alışılmamış bağdaştırmadan oluşmaktadır. Okuyucuda köy giyimi, kır hayatı, üst başa getirdiği düzensizlik, yaşlılara bakış açısı gibi çeşitli tasarımlar uyanır (Aksan, 2003: 195-196).

Metindışı Nesnel Bağlaşıklar: Metin okuruyla can bulur. Okur metni alımlamaya başladığı an, metin de yaşamaya başlar. Ama okurun alımlaması sadece yüzey ve derin yapının çözümüne bağlı değildir. Anlamın eksiksiz olarak ortaya çıkması için okurun metnin algısal, sezgisel ve bilgisel özellikler içeren metindışı nesnel bağlaşıklarını çözmesi gerekir. Örneğin Nazım Hikmet’in *Kerem Gibi* şiirinin anlamının tamamlanması için *Kerem ile Aslı* hikâyesinin bilinmesi gereklidir (İnce, 2002a: 82-83).

Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi şiirsel olmayan bir metnin belli ve hazır anlamı vardır. Şiir metninin anlamı ise okuma eylemi süresinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü şiir metninde gösterenin yalnızca bir gösterileni yoktur. Birden fazla gösterilen, şiirde farklı anlam katmanları oluşturur. Anlam katmanlarına ulaşılabilmesi metnin okunmasıyla başlar. Dilbilgisel bilgi, sözcüklerin nesnelerle ilişkisi, sözcükler arası uyumsuzlukları kavrama, imgelerin saptanması gerekir. Bu işlem yüzey yapının okunmasını sağlayan birinci evredir. İkinci evreyi ise geriye gidişli okuma oluşturur (İnce, 2002b: 31-32). Okur birinci evrede edindiği bilgilere göre anlamı derinleştirir. İmgelerden

yola çıkarak metindışı gösterge ve çağrışımsal alanlara ulaşarak; şiirsel metni anlamlandırır.

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkılarak Behçet Necatigil'in 1956 sonrası farklı yorumlara açık şiirleri, gizledikleri anlam kümelerine göre izleklere ayrılmıştır. İzleklere ayrılan şiirlerin farklı anlamlara ayrılması için derin yapılarına inilmeye çalışılmış; imgeler belirlenmiştir. İmgelerle okuyucuda oluşturdukları metindışı göndergeler ve çağrışım alanları belirlenmiş; şiir metninin anlam katmanlarına ulaşmak hedeflenmiştir.

3.2 Hayat/ Ölüm Algısını Alımlama

3.2.1 Hayat İzleği

İnsan doğduğu günden beri hayatla içiçedir. Daha bu ilk yıllarda oluşmaya başlayan izlenimler hayatın son aşamasına kadar insanı etkiler. Çocuğun olumsuz duygular beslediği dünya içinde onun en yakınında yalnızlık ve çaresizlik yer alır. Çevredeki olumsuz etmenler güvensizlik duygusunu yaratır. Açık ya da dolaylı baskı, ilgisizlik, birbiriyle çelişkili tutumlar, çocuğun bireysel gereksinimlerine saygı göstermeme, çocuğa önder olamama, aile sıcaklığının yokluğu güvensizlik duygusunu artırır (Gençtan, 1982: 77). İnsanı nasıl ve ne kadar etkilediği ise çevreye ve kişinin yapısına bağlıdır. Eğer yalnızlık, çaresizlik ve güvensizlik duygularının bulunduğu kişi içe kapanıksa; olaylara bakış açısı farklılık gösterebilir ve olaylardan daha çok etkilenebilir. Behçet Necatigil de hayatının ilk dönemlerinden beri hayatı omuzlarında taşımaya çalışan, içe dönük ve hassas bir kişiliğe sahip şairlerimizdendir. Bundan dolayıdır ki hayat onda derin izler oluşturmuştur. Küçük yaşta yaşadığı sıkıntılar, anne özlemi, iki ev arasında geçen çocukluğu onda hep hayal kırıklığı yaratmış; gözyaşı bırakmıştır. Necatigil eşine yazdığı mektuplarda duygularını şöyle dile getirir:

"Burda Nasrettin Hoca kibritleri çıktı. Selma'ya sakladım bir tane. İçine de bir sinek ölüsü, bir de kuru üzüm koydum. Sinek susarsa öbür dünyada, içsin diye bir damla da gözyaşı koydum kutuya. Gözyaşı çok eski günlerden benim

yastığımda kalmıştı; ziyan olmasın işe yarasın, bari sinek içsin diye aldım ordan, kutuya koydum (Necatigil, 2005: 53)."

Necatigil'e çok eski günlerden kalan bu gözyaşı onun tüm benliğine işlemiş; şiirlerinde de kendini göstermiştir.

Şair mizacını, dünyaya bakış tarzını şiirlerinde yazar. Çünkü şiir, hayatı dolduran bireysel ve sosyal sorunların tedirgin edişidir. Sözcüklerin arasına hayat ve hayal parçaları serpiştirilerek yazılır. İzlerin bıraktıklarının farkında olan Necatigil içinde bulunduğu durumu şu şekilde ifade eder:

"Acının mayamızda olduğunu kim inkar eder? Ama insan hayatında asıl yangınlar akşam sularını, saatlerini bekliyor. Çünkü anıların daha da keskinleştiğini, birçok şeyin önlenemezliğini sonra sonra daha derinden anlıyorsunuz. Diyelim kendi özel hayatınızı hale yola koydunuz, kurtuldunuz mu sizin dışınızda olan gerçeklerin hatıraya, hafızaya hücumundan? Sanat bencilliğe ters düşer. Bir toplumun malısınız, gelenekleri, törenleriyle gür bir damarın bir parçası oldunuz. En azından bir çevrenin malısınız, bir sürü ilişkiler, sorumluluklar var. Bunları gereği gibi yerine getiremeyişin utancını yaşarsınız. Hangi birine yetişeceksiniz? Derken bir boşluk duygusu, kör kuyu gibi derinleşir önünüzde. Artık çok az beyazın yanında, size hâkim olan duygu, siyahtır (Necatigil, 1997: 92)."

Küçük yaşta yaşadığı ailevî sorunlar onda bir boşluk ve hiçbir yere ait olamama duygusu yaratmış; bunu hem fiziksel olarak ev-sokak hem de bireysel olarak iç-dış çatışması şeklinde hayatın her döneminde yaşamıştır. Tüm bunlar onda hayata karşı umutsuzluk ve karamsarlık olarak kendini göstermiştir. Necatigil'in hayata bakışı şiirlerinde okuyucu alımlamalarına göre de farklılık gösterecektir. Okuyucu kimi zaman şiirlerde karamsarlık, hüznün, çaresizlik, kadercilik kimi zaman da ölüm, dünyadan ayrılma isteği gibi duygular alımlayabilir. Bunun en büyük sebebi de şairin şiirlerinde okuyucuya, şiiri yeniden kurabilmesi için fırsat tanımasından ileri gelmektedir. Okuyucu yeniden kurma işlemini imge, simge, mitolojik unsurlar ve metindışı bağlantılara yönelerek yapacaktır.

Necatigil'in şiirlerinde hayat izleği yukarıda da bahsedildiği gibi karamsar bir bakış açısıyla okuyucuya ulaşır. Okuyucunun alımlaması şiire, sahip olduğu imgelere göre değişikliklere uğrayacaktır.

3.2.1.1 Gül İmgesi

Solgun Bir Gül Dokununca gül imgesinin kullanıldığı ve Necatigil'in hayata bakış açısını etkili bir şekilde anlattığı şiirlerinden biridir. “Gül” imgesi; hayatta neşesini kaybetmiş, umutsuzluklar arasında gezinen bir insanın şiirinde *solgun bir gül* haline gelerek; şiire farklı bir boyut kazandırmaktadır. “Gül” bazen eğilip alınan bazen de insanlar arasında gezinen, şairin yanına sokulan, akşamın ağlarına takılıp kaçmak isteyen kişi ya da nesne haline dönüşmektedir. Daha farklı bir alımlamayla, dokununca solgun bir güle dönüşen şiirin kendisi olarak da düşünülebilir. “Gül” imgesi okuyucuya göre farklı alımlamalara açıktır.

Şiirin geneline hâkim olan umutsuzluk ve yaşama zevkini kaybetme *solgun gül* ifadesiyle verilirken; bu düşünce yapısına sahip kişilerin hayatın her anında solgun bir gül olmaktan da kaçamadıkları görülür. Gül solgun, gidilen yer uzak, yazılar ıssızdır. Aslında şiirde insanlar arasında olsa bile fark edilmeyen, fark edilmek istenmeyen kişi/ nesneye yer verilmiştir. Kimi okuyucuya göre bu kişi şair ya da aynı duygu yüküne sahip başka kişiler olacaktır.

*Ya büyük şehirlerin birinde
Geziniyor kalabalık duraklarda
Ya yurdun uzak bir yerinde
Kahve, otel köşesinde
Nereye gitse bu akşam vakti
Ellerini ceplerine sokuyor
Sigaralar, kâğıtlar
Arasından kayıyor usulca
Eğilip alıyorum, kimse olmuyor
Solgun bir gül oluyor dokununca*

(*Solgun Bir Gül Dokununca*, Şiirler: 211)

Solgun gül, şiirde hayat neşesinin kaybolmasının yanı sıra kendini dünyadan soyutlamak isteyen kişiler olarak da alımlanabilir. Yine şairin içinde bir umut taşıdığı gülü kullanmasından anlaşılabilir. Gül solgun da olsa güzel kokulu, baharı ve aydınlık günleri temsil eden bir çiçek olarak da alımlanabilir.

Bu durumda soyutlanmak şairin istediği bir durum gibi gözükse de duyduğu rahatsızlığı şu dizelerle anlatır:

*Alıp alıp geliyorum, uyumuyor bütün gece
Kımıldıyor karanlıkta, ne zaman dokunsam
Solgun bir gül oluyor dokununca*

(Solgun Bir Gül Dokununca, Şiirler: 211)

Bütün gece uyumaması ve kımıldaması, içinde bulunduğu ruhsal durumun onu rahatsız ettiğinin bir göstergesidir. Bu öyle rahatsız edici bir durumdur ki, “gül” imgesinin verdiği karamsarlık şairde kendini bulunduğu ortamdan, ruh halinden, sıkıntılarından ya da daha geniş anlamda dünyadan kaçıp kurtulma, soyutlanma isteği yaratmaktadır. Şairin kendinden ve hayattan soyutlanma, kurtulma isteğinin yüzey yapıdaki yansıması ise “yol” motifiyle ifade edilmiştir.

*Akşamlara gerili ağlara takıyor
Yaralı hayvanlar gibi soluyor
Bun alıyor, kaçıp gitmek istiyor
Yollar ya da anılar boyunca.*

(Solgun Bir Gül Dokununca, Şiirler: 211)

3.2.1.1.1 Yol Motifi

“Yol” motifiyle kaçıp kurtulma isteği desteklenerek, şiir okuyucuyu metindışı göndergeyle hem Servet-i Fünûn şairlerinin kaçış isteklerine hem de Ahmet Haşim’e götürmektedir.

Servet-i Fünun şairlerindeki kaçış isteği ve maraziliğini Kenan Akyüz Fransız Edebiyatındaki “*asrın hastalığı*” gibi Türk Edebiyatında da “*belli bir devrin hastalığı*” olarak kabul etmiştir (Akyüz, 1995: 94). Siyasî baskı sonucu şairlerde bulundukları ortamdan kaçış isteği uyanmıştır. İstanbul’un bunaltıcı havasından kurtulmak için yurdun başka köşesine hatta yabancı ülkelere gitmeyi düşünmüşlerdir. Bu hayaller Hüseyin Cahit’e *Hayat-ı Muhayyelî*; Fikret’e de *Yeşil Yurt*, *Ömr-i Muhayyel*, *Berîd-i Ümid*, *Bir Mersiye* şiirlerini yazdırmıştır. Kaçarak hayale sığınma, orada kendine yeni bir dünya kurma

isteği Fikret'te “*Ne İsterim ve Bir Ân-ı Huzur*” şiirleriyle kendini iyice açığa çıkarmıştır.

Mâî bir göl, yanında bir meşcer;

Meşcerin sîne-i sükûnunda

Müntesir iltimâ-ı sâf- kamer

Sonra birçok menâzır-ı hoş-ter,

(Tevfik Fikret, Ne İsterim, 2001: 401)

Seyreliyorum çeşm-i hayâlimle uzaktan

Bir külbe-i mes'ûd;

Üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan

Yükselmede bir ince duman, mâ'il ü memdûd.

(Tevfik Fikret, Bir Ân-ı Huzur, 2001: 402)

Dış dünya ve yeni nesle ayak uyduramadığından kaçış eğilimi içinde olan Haşim'in uzaklara gitme isteği en belirgin şekilde *Yollar* şiirinde kendini gösterir.

Yollar

Ki gider kimsesiz, tehî, ebedî

Yollar

Hep birer hatt-ı pür-sükût oldu

Akşamın sîne-i gubârında.

Onlar

Hangi bir belde-i hayâle gider.

Böyle sessiz ve kimsesiz, şimdi?

(Ahmet Haşim, 2008: 147)

Yollar şiiriyle sessiz, insanlardan ve hayattan uzak bir yere gitme isteğini vurgular. *O Belde* şiirinde ise yollar ona gitmek istediği hayal ülkesinin kapılarını açar.

O belde

Durur menâtık-ı dûşîze-i tahayyülde;

Mâî bir akşam

Eder üstünde dâima ârâm;

Eteklerinde deniz

Döker ervâha bir sükûn-ı menâm...

(Ahmet Haşim, 2008: 154)

Haşim “*Melâli anlamayan bu nesle âşinâ değiliz*” derken içinde bulunduğu sosyal çevreden duyduğu huzursuzluğu, Fikret ise “*Mütebaid bütün hakâyıktan*” dizesiyle gerçeklerden kaçmak istediğini açıkça ifade eder. Görülmektedir ki ne Fikret ne de Haşim kaçış isteklerini hiçbir zaman gerçekleştirememiş; bu düşüncelerini hep iç dünyalarının derinliklerine yollayarak sadece şiirlerinde yer vermişlerdir. Bu konuda Servet-i Fünûn şairleri, Haşim ve Necatigil büyük bir benzerlik içindedir.

Neactigil, kaçma isteğini **Kongo** şiirinde okuyucuya hissettirmektedir.

Büyük bir boş bardak hafif bombeli

Çatadak kırılır sırça

Kabarır Kongo.

(Kongo, Şiirler: 124)

Kongo, Afrika’daki bir ülke ve nehrin adıdır. Sıcak bir iklim içerisinde bulunan ülkede iki dev ırmak Kongo ve Ubangi, tüm doğu sınırı boyunca ticarî ulaşım elverişli yol sağlar. Kongo’yu birçok ırmak besler ve Kongo ülke için büyük önem taşır (Geographica, 2005: 333-334). Kongo’dan yola çıkan okur, Kongo gibi uzak diyarlara kaçıp kurtulma isteğini alımlayabilir. Bu alımlamaya yardımcı anahtar sözcükler ise şiirde *hafif bombeli* tamlamasının büyük bir boş bardağı temsil etmesiyle ortaya çıkar. Bu, şarap şişesine gönderme yapmaktadır. *Şarap* ve *uyku* sözcükleri ise sarhoşluk, kendinde olmama anlamını çağırıştırır.

Biter hafif bombelide alkol

Başlar birden bir kara

Ormanın korkunç kuytusı

Uyumuş ak ceylan uzakta

Uyumuş baobab, uyumuş su.

(Kongo, Şiirler: 124)

Umudu da ak ceylan olarak nitelendirmiştir. Ceylanlar hep su kenarındadır ve avcılardan kaçarak güzel yerlere giderler. Şair de bu arzusuna şarap şişesinden sonraki hayallerinde ulaşmak istemektedir; ama ak ceylan

umutlarının uyuması, gecikmesi olarak nitelendirilirse okuyucunun karşısına şarap şişesinin etkisi geçince oluşan kara sözcüğü çıkacaktır. Ak ceylan umudu, kara ise umutsuzluğun göstergesidir. Kongo uzak ve hayaller diyarıyken kara, gerçeklerin olduğu mekândır. Bu zıtlık şiirin sonuna kadar devam etmektedir.

Ak ceylan, baobab ve suyun uyuması tanıdık imgeleri çağrıştırmaktadır.

Ah, sen ey, ölüm kadar sonsuz olan

Ve dar bir tabut kadar rahat uyku!

Islak geceyi örtün kalbim, uyu!

(Dıranas, Gece, 1974: 58)

Kandilli yüzerken uykularda

Mehtâbı sürükledik sulara

(Beyâtlı, Gece, 2008: 30)

Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,

Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar,

Bir hazzı tükenmez gece sanmakla zamânı,

Görmezler ufuklarda şafak söktüğü ânı.

(Beyâtlı, Vuslat, 2008: 75)

Ahmet Muhip Dıranas “*Islak bir geceyi örtün kalbim, uyu*” derken, Yahya Kemâl ise farklı şiirlerinde uyku imgesini kullanır. Necatigil bunların yanı sıra *su uyur düşman uyumaz* halk deyişine de çağrışım yaparak hayallerini ertelemesine vurgu yapmaktadır.

Düşmanca sırtır bir çentikten

Gâvurca günâhlar ve bütün azgınlık

Uyu ceylân sen orda...

Çatlamış alın damarı

Kabarır Kongo.

(Kongo, Şiirler: 124)

“*Düşmanca sırtır, gavurca günahlar, azgınlık, çatlamış alın damarı, çatadak kırılır sırça*” ifadeleri şairin içinde bulunduğu memnuniyetsizliği gözler önüne serer. O, çareyi uyuyarak bulmuştur. Umutları hem gecede hem de

geceyle birlikte yok olmaktadır. Çünkü *gece*, burada uykuyu getiren olduğu kadar kötülükleri ortaya çıkarandır. Kara ve zalimdir.

Necatigil dizelerini, şiirin bütününde görülen, okuyucuya farklı çağrışım yaptıran sözcüklerden oluşturmaktadır. Birbiriyle aynı düzlemde olunca yakın anlam taşımayan sözcükler, şiire çağrışım zenginliği kazandırır. Bunlar, aynı zamanda şiirin özeti de sayılabilir. *Uyku* ile *Kongo*, şarap şişesiyle unutulmak istenen bir hayat ve gidilmek istenen yerleri temsil eder.

Mutlaka bir yerinden aktı kan.

Şimdi

Olsa

Hafif bombeli

Daluykullarda

Kongo.

(Kongo, Şiirler: 125)

3.2.1.2 Dağ İmgesi

Şairin **En/Cam** kitabında geçen **Dağ** şiirinde “*dağ*” imgesi yaraları dağlamak olarak kullanılmıştır. Uzak anlamıyla dağ, okuyucuyu Sigmund Freud’un kuramına götürür. Freud’un topographic modeline göre bilinmesi gereken üç kavram bilinçötesi, bilinçöncesi ve bilinçtir. Bilinçötesi ise bunlar arasında önemli yer tutar. Psikanalizin ilk yıllarında Freud’un tüm kuramlarında bilinçötesi kavramı bulunmaktadır. Bilinçötesi; rüya, hipnoz, günlük unutkanlıklar, dil sürçmeleri üzerinde durur. O bilinçliliğin bir buzdağı (iceberg) gibi yüzeyde yani suyun üzerinde görülen kısım olduğunu savunmaktadır. Kişi farkında olmadan buzdağının altında daha derin, geniş bir yapıya sahiptir (Ersevîm, 2002: 180). Bu yapı buzdağının görünmeyen kısmıdır. Şiirde ise buzdağının görünmeyen kısmını; acılarla yoğrulan, hayatın azap haline geldiği, karanlıkların, eski yaşantıların acı verdiğini hissettiren bir derin yapı oluşturur. Düşüncelerini olduğu gibi açığa vuramaz. Okuyucu çıkarım yapmalıdır. Öyleyse “*dağ*” imgesiyle Freud hem görünen hem de görünmeyen kavramları vurgular.

“*Dağ*” imgesinin farklı bir alımlaması da etin dağlanması ve dağlanmayla acının çoğalarak hayatın çekilmez hale gelmesidir.

Ette cızırtı keyy
Bir kuzgunun indiği bir/ine değdiği
Bizi hep o aşâğılar
Bağrında her dakika keyy.

(*Dağ, Şiirler: 252*)

Hayatın çekilmezliğini anlatmada **Dağ** şiirinde üç kez geçen *key* sözcüğü önemli yer tutmaktadır. *Key*, Türk Dil Kurumu sözlüğünde yer almamaktadır. *Yeni Tarama Sözlüğü* bu sözcüğü “*çok, pek, gayet, hakkıyla, uygun, doğru, yerinde, büyük, muhteşem*” anlamlarıyla ele almıştır (Yeni Tarama Sözlüğü, 1983: 136). Hilmi Yavuz ise makalesinde *İbni Sina Tıbbına Bir Bakış* kitabından aldığı bilgilere göre, hastalığın dağlanması için kızgın bir aletle yakmaya yarayan faydalı usul olarak yer vermiştir (Özden, 1937’den aktaran Yavuz, 1999, s. 158). Bu iki anlama göre metin yeniden oluşturulup, farklı alımlanabilir. “*Ette cızırtı keyy*” dizesiyle başlayan şiirde, et olarak insan düşünüldüğünde etin dağlanması ve dağlanmayla acının çoğalması anlamı ortaya çıkmaktadır. Necatigil acısını önceki şiirlerinde de anlatmış; bir şiirinde “*yaşamak azaptır çok zaman*” dizesiyle dile getirmiştir. **Dağ** şiirinde ise hem *et, cızırtı, bağrında key, boşluk, kırılmak, akşam* hem de *keyy sözcüğündeki* çift y ile anlatmaktadır. İkinci dizedeki *kuzgun; et, cızırtı, key* sözcükleriyle birlikte kullanıldığı için okuyucuya *kızgın* ifadesini çağrıştırmaktadır.

Necatigil’in “*bağrında her dakika keyy*” dizesi, Tevfik Fikret’in *Promete* şiirine bir göndergedir.

Kalbinde her dakika şu ulvî tahassürün
Minkar-ı âteşini duy, daimâ düşün

(*Tevfik Fikret, Promete, 2001: 543*)

Bu metinlerarasılığı Necatigil bilinçli olarak kullanmış; okuyucunun farklı anlamlar çıkarabilmesi için açık kapı bırakmıştır. *Promete*, insanlığa özgürlük ateşini götüren efsanevi bir kahramandır. Şiirin yüzey yapısındaki *karanlık, dağlanan acılar, umutsuzluk* sözcükleri, derin yapıda insanın acılarını dindirmesi için beklenen *Promete*’yi simgeler. Dize bu bağlamda düşünüldüğünde, umut ya

da kahramanın insanın içinde her zaman var olduğunu imlemektedir. İnsanın içinde ya da hayatta *Promete* gibi bir yaşama azabına, doğumdan ölüme kadar çekilen acı ve sıkıntıya sahip olabileceği de alımlanabilmektedir.

3.2.1.2.1 Ocak Motifi

“*Dağ*” imgesiyle hayata duyulan umutların tükenmesi farklı şekilde alımlanabilirken; *ocak*, *tav*, *ezâ* şairin iç dünyasından gelen sıkıntılarının bir yansıması olarak şiirde belirir. *Ezâ* sıkıntı, *tav* ise *işlenecek bir nesnede bulunması gereken ısıнын, nemin yeterli olması durumu ile en uygun zaman* anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 1998: 2154). Ocak burada yanan, ateşi olan nesne ve içinde ailenin de olduğu sıcak yuvaya göndermedir. Necatigil’in aileye duyduğu özlem ama bir o kadar da içinde hissettiği acı fark edilir. Necatigil, iki yaşında annesini kaybetmiş; ona masallar anlatan anneannesinin eviyle üvey anne, kardeşleri ve babasının yaşadığı ev arasında bölünmüştür. Ev onun farklı çağrışımlar yapmasına neden olmuştur. “*Sanki ocaktır tav*” dizesinde ocağın, evin yani fiziksel yapının olması, onun ev olması için yeterli olmadığı izlenimini verir. Çünkü akşam birlikte *ezâ* getirir. İçinde dağlanmış yarayı iyileştirmek yerine devam ettirir.

Bu sanki ocaktır tav, akşam ezâ
Sürdürür hastalığı iyi etmez
Tahta perde sevgililer
Yaslanır bakarız özlemle uzaklara.
Ağaçlara dönülür sonra kararır bahçe
Boşluk - -açıkta her şey
Düşünce midir kararır dal ince
Akşam en/cam ve keyy
(Dağ, Şiirler: 252)

Umutlar tükenme noktasındadır. Bunu en iyi şekilde *en/cam* anlatmaktadır. *En/cam* hem arada çizgi yokmuş gibi kader, âkıbet anlamını alır; hem iki ayrı sözcük, bir isim derecelendirmesi olarak camlar camı olur. Camın a’sı uzun okunduğunda kadeh denmeye en layık anlamına da gelir (Necatigil,

2006: 101). Böylece yaşama azabını kabullenme, olanlara razı gelme isteği şiirin derin yapısında belirir. Acılara bir küçük umut da camlar camı, kadeh denmeye en layık olandan gelebilir. En/camla gelen sarhoşluk duygusu ve hayata katlanma isteği, hayattan duyulan rahatsızlığı ifade eden “dağ” imgesiyle yükselme, kurtulma umudu olarak da alımlanabilir.

Necatigil’in hayatının hüznle yoğrulmuş biçimiyle okuyucuya ulaştırılması, **Kininlerle** şiirinde de yer alır. Şiirde umutsuzluk ifadelerine rastlanmaktadır. Başlık, *kin, in, kan* sözcüklerinin çağrışım yaptırdığı gösterge niteliği taşır. **Kininlerle** başlığı çocukluk günlerine bir göndermedir. Çocukluk günlerini şiirin yüzey yapısındaki *halsizliğim, kırgınlığım, kesik, kalem, hastalık, ninni, eli ermez, kaçış, kan* göstergeleri temsil etmektedir. “*Bir yavru ceylanın ininde kısıtılması*” ise şairin kendini görme biçimidir. İstem dışı, hayatın ona getirdikleri şairin köşeye kısıtlanmış hissetmesine yol açmıştır. Bu nedenle halsiz ve kırgındır.

Bir yavru ceylandı kısıtıldı ininde

Kininlerle.

Halsizliğim, kırgınlığım, kesik, kalem

Düştü elimden kininlerle.

(Kininlerle, Şiirler: 149)

Geçmişe özlem duyan şair, hayatın sağlam temeller üzerine kurulmadığında, sıkıntıların beraber geleceğine; iyi olmak için yine hastalıklara sığınılacağına bir gönderme yapar. Sıkıntılı durum nasıl sıcaksa, özlenen günler de öyle serindir. Şair sıcak ve serin sözcüklerindeki bu zıtlığa, geçmiş ve geleceğe duyulan özlem anlamlarını yükler. Zıtlığı destekleyen diğer yapı ise sağlam beden ile hasta olmaya duyulan özlem arasında gizlidir.

İstenir, özlenir gün olur bir hastalık

Sağlam diye yüklenen bu hayata kininlerle.

Ah ben bitkin isem işte tam fırsattı

Birazcık uyumak uzak serinlerle.

(Kininlerle, Şiirler: 149)

Çocukluk günlerinin anılarından kurtulamama, çevresindekilerin şairin içine kapanık hissetmesine katkısı ve henüz farkında olmadan şekillenen

duygular şairi sarmıştır. Bu henüz kin değildir. Okuyucuya *kin* ile çağrışım yaptırılan *kandır*. Şiirde *kan* *kinin* oluşmadan önceki hali olarak alımlanabilir. Derinlere yerleşmiş ama henüz adı konmamış bir duygu olarak okuyucuya duyumsatılır.

Şairin içinde *kin* önce *kan* olarak var olur. Bu yargıyı son dize hem ses yapısı hem de kullanılan sözcüklerle destekler. “**Ninnisiz inler kininlerle**” dizelerinde koyu renkle de gösterilen harflerin birleşimi gizli bir acıyı, âdeta inlemeyi temsil eder.

*Eli ermez, bir küçük kaçıştı bu
Tuttular daha ilk adımında.
Kan bile değildi o kadar güçsüz
Ninnisiz inler kininlerle.*

(*Kininlerle, Şiirler: 149*)

Yavru ceylan şairi, kısırıldığı ini ise ev ortamını imlemektedir. İçinde bulunduğu durumu kavurucu bir sıcakla anlatır. Güzel günlere duyulan özlemi serin sözcüğüyle karşılar. Zıt yapılar üzerine kurulan şiirde Necatigil, çocukluğa duyulan özlemini, hayal kırıklıklarını, gizli feryatlarını dizelerine sakladığı inleme sesleriyle anlatır.

Kininlerle şiiriyle Necatigil’in daha küçük yaşlarda yaşadığı olumsuzlukların, âdeta kanına işleyerek; onunla hayatının sonuna kadar gelen bir acı olduğu alımlanabilir. İçindeki acıyı okuyucularına dizelerine sakladığı inleme sesleriyle ulaştırır.

3.2.1.3 Gölge İmgesi

Servet-i Fünun şairleri tabiatı anlatırken hayat hakkındaki görüşlerini şiirlerine aktarmıştır. Tabiatı kendi ruhlarının yansıdığı bir alan olarak ele almışlardır. Cenap Şahabettin de tabiatın ruhunda aldığı yeri anlatmak için *Temâşa-yı Leyâl* şiirinde gölge imgesine yer vermiştir. Cenap gölgeyi tabiatı, dünyayı gizleyen, belirsiz hale getiren bir imge olarak somutlaştırmıştır.

*Gölge, hep gölge, her taraf gölge,
Gölgelerle bütün zemin mestur;
Asumân yalnızca nîm-manzûr.*

(Şahabettin, Temâşa-yı Leyâl, 1984: 217)

Hayatı bir zorunluluk olarak gören Necatigil ise dünyada olmayı “gölge” imgesiyle okuyucuya sunar. Birçok şiirinde yer verdiği *gölge*, onun hayat karşısında duyduğu çekimserliği yansıtır. Bunu farklı şiirlerinde şu dizelerle anlatır:

*Gece vakti ev uyur, biz soğuk, ıssız
Odalarda oturur,
Ölümler, toprak, sahipsiz gölge
(Sahipsiz Gölge, Şiirler: 118)*

*Sen, yaşadın kaç sene yaşadınsa,
Silinip gittin bir gölge gibi
(Uykusuz Gecede Dörtlükler, Şiirler: 65)*

*Gölgeniz çekilince yarın
Siz de tıpkı kapı önlerinde - -
(Gölge, Şiirler: 151)*

Yukarıda “gölge” imgesiyle açıkça anlattığı düşüncelerine **Giz** şiirinde farklı alımlamalara uygun şekilde yer vermiştir:

*Titrek mumlar dibinde birikmiş gölgeleriz
Yüzler eşya ve kaplar bir görünüm olarak
Karşımızda değişmez bir ufuk adına
Kim, neyi ne kadar tanır karanlığında- -
Taş taş uzaklaş hepsi yola gidiyor.
(Giz, Şiirler: 237)*

“Titrek mumlar dibinde birikmiş gölgeleriz” dizesi okuyucuyu Platon’un mağara benzetmesi, Jung’ın gölgeyi ele alışı ve Karagöz oyunu ile tasavvufi düşüncelere götürmektedir. Platon, *Devlet* kitabının yedinci bölümünde

çocukluğundan beri yeraltı mağarasında sıkıca bağlanmış; zincire vurulmuş olarak yaşayan insanlardan bahseder. Arkalarında yüksekçe bir yerde yakılmış ateş parlamaktadır. İnsanlar ateşin aydınlığıyla duvara vuran gölgeleri görür. Gölgelere verdikleri adlarla da gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar. Bu insanların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgeleridir (Platon, 1999: 183-184).

Jung ise gölgeyi farklı biçimde ele alır. O , bilincin küçük bir parçası olan “ben” üzerine durur. Her insanın sahip olduğu bilinç eşiği vardır. Bilinç eşiğinin üzerinde yer alan “ben” dünyayla ilişki içerisindedir. Ben’in altı ise *gölge dünya* olarak tanımlanabilir. “Ben” *gölge dünyaya* yaklaştıkça karanlık bir nitelik kazanır. Bu nedenle her insanın *gölge dünyasında* kendisiyle ilgili bilmediği gerçekler yer alır. Her geçen gün bu gerçekler ortaya çıkabilir (Jung, 1998: 27-28).

Necatigil’in “*gölge*” imgesi hayata duyduğu yabancılaşma olarak alımlanabilir. O, kendini insanlardan soyutlamaya devam eder. Bu soyutlanma yaşanmak zorunda olunan bir hayatla sürer.

Tasavvuf düşüncesinde her insan Allah’ın bir yansımasıdır. Dünya da aynı Karagöz’deki gibi bir gölge oyunudur.

Karagöz, bir beyaz perdenin arkasına konulan ışıkla bu ışığın önünden geçirilerek perdeye yansıtılan şekillerle oynanır. Bu oyun İslam dünyasında *zıll-ı hayal* gibi farklı tabirlerle de anılır. Tasavvuf inanışının da bir parçasıdır. Dünyadaki her insan gerçek varlık olan Allah’ın, bir zuhûr âlemi olan bu âlemdeki yansımasıdır. Varlıklar, Karagöz perdesinde görünen hayaller gibi Allah’ın bir parçasıdır (Sevilen, 1986: 3). Necatigil **Karşı** şiirinde de “*Ben değilim oynatan gölgeleri*” dizesiyle bu düşüncelerini desteklemiştir.

“*Gölge*” imgesiyle alımlanabilen bir başka kavram da, derin yapıda kendini gösteren kadercilik anlayışıdır. Kendini oynatılan gölgelerden biri olarak gören Necatigil, kaderin yaşanması gerekliliğini düşünerek hayata karşı koymaz. Boyun eğiş ve içinde bulunduğu çaresizlikten kaçamayış onu hayatının sonuna kadar takip eder.

3.2.1.4 Kule İmgesi

Necatigil, hayatı kimi zaman kule gibi görmektedir. “Kule” imgesiyle hayat hem çıkılması hem inilmesi zor bir yer olarak alımlanabilir. Bu alımlama diğer şiirlerinde de kendini gösteren soyutlanma, hapsolunan yerde hayatı sürdürme zorunluluğu olarak karşımıza çıkar. Kule, Necatigil’in **Çıkar Çıkmaz/da** şiirinde hayatı temsil eder. Hayat; yüksek bir kuleden düşmeye benzetilerek dünyadaki zorluklar anlatılmaya çalışılmıştır.

Aldatıcı görüntüler yüksek kulelerde

İp ya da saç merdiven- - elleri

Kesilir, bir şey değil, çıkar: çıkmaz/da

Hangi kapıyı açsa ondan önce ordalar - -

Düştüğü taş, düşen taş, eski taş.

(Çıkar Çıkmaz/da, Şiirler: 240)

Aldatıcı görüntüler ardından izlenen dünya ve yaşananların konu alındığı, hoşnut olunmayan hayat izleği etrafında toplanan bu dizelerde şair, hayatın umutsuzluk ve yalnızlıkla dolu olduğunu *Rapunzel* masalına yaptığı göndermeyle okuyucunun yorumuna sunar. Bu masala göre bir cadı tarafından kuleye hapsedilen Rapunzel adlı kız, kulede hayattan bağları kesilmiş ve soyutlanmış bir şekilde yaşamaktadır. Bir gün ona prens âşık olur ve kuleye Rapunzel’in uzun, sarı saçlarından tırmanarak çıkar. Cadı bunu fark ettiğinde Rapunzel’in saçlarını kesip, Rapunzel’i çöle gönderir. Kendisi Rapunzel’in yerine geçip prensi içeri alır ve prens aşağı düşerek kör olur. Bu noktada *çıkar çıkmaz/da* sözcük grubunun şiirde yarattığı anlam çoğalır. Hem işin içinden çıkma ya da çıkamama hem de kuleye çıkıp çıkamama anlamlarıyla alımlanabilir. “Yüksek kule, saç, çıkmak, kesilmek, düştüğü, düşen taş” sözcükleri ise bu masalın yüzey yapıdaki işaretleridir.

Necatigil, “kule” imgesiyle de *solgun gülde* olduğu gibi hayattan kendini soyutlamış olarak ortaya çıkar. Rapunzel’in sarı saçlarından kuleye çıkma, şairin taşıdığı gizli umudu da simgelemektedir. Ama hayatta onu başarısızlık beklemektedir. Başarısızlık kavramının şiirde alımlanmasında *taş* motifi yardımcıdır. *Taş*, bir anlamda hayat olarak alımlanabilir. “Eski taş” hayatın

sürmesini, “*düştüğü taş*” hayattaki başarısızlıkları, “*düşen taş*” ise hayatın sonunu, bir diğer söylemle ölümü temsil eder. Görüldüğü gibi Necatigil, taş motifinin arkasına hayat, umut ve ölüm olmak üzere üç kavram saklamış ve okuyucunun alımlamasına bırakmıştır.

Hangi kapıyı açsa ondan önce ordalar - -

Düştüğü taş, düşen taş, eski taş.

(Çıkar Çıkmaz/da, Şiirler: 240)

3.2.1.5 Su İmgesi

Çıkar Çıkmaz/da şiirinde “*kabaran deniz ve suların düşmesi*” sözcükleri, okuyucuyu aynı derin yapıda *Hero ile Leandros* hikâyesine götürmektedir. Bu hikâye Çanakkale Boğazı’nda geçmektedir. Abydos’ta yaşayan kralın oğlu Leandros ve aşk tanrıçası Aphrodite’nin rahibesi Hero arasındadır. Birbirine âşık olan iki genç tüm engellere rağmen aşklarını yaşamaktadır. Hero yaşadığı kuleden bir ışıkla Leandros’u çağırmakta; Hero’nun meşalesi ve ay ışığı Leandros’un yolunu çizmektedir. Her gece bu şekilde buluşan âşıklar en sonunda kötü yazgılarının kurbanı olmuştur. Sert esen fırtına Hero’nun meşalesini söndürmüş ve yolunu bulamayan Leandros o gece dalgaların arasında can vermiştir. Buna dayanamayan Hero ise kendisini kuleden atarak sevdiğine kavuşmuştur (Erhat, 2007: 142-143). *Kabaran denizle* imlenen hayat zorlukları ve kargaşası Necatigil’e dünyadaki sıkıntıları hatırlatır. “*Suların üzerine düşmesi*” de bunun yüzey yapıdaki göstergesidir.

Neden önce boğulmuşlar burdan uzaklarda

Bir daha boğulurlar

Gelir görünce birden kabaran denizi- -

Bu sular / da neden düşerler üstümüze

Biz bile unutmuşken kendi hikâyemizi.

(Çıkar Çıkmaz/da, Şiirler: 240)

3.2.1.6 Kilim İmgesi

Şairler, hayatın belli dönemlerinde farklı bakış açılarıyla kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Bazen mutluluk bazen de karamsar bir ruh haline bürünüp; içlerinde bulundukları durumun memnuniyetsizliğini anlatırlar. Örneğin, Servet-i Fünûn şairlerinden Tevfik Fikret *Gayya-yı Vücûd* şiirinde içinde yaşadığı hayatı bir cehennem kuyusuna benzetmiş; bataklıklar, böcek ve sürüngenlerden bahsetmiştir. Ya da Sis şiirinde İstanbul'un içindeki hâlini *dûd-ı muânîd, zulmet-i beyza* gibi özgün imajlarla vermiştir. Yakup Kadri de *Sodom ve Gomore* adlı romanında içinde bulunulan ortamı, kutsal kitaplarda da anlatılan, sapkınlıklarıyla ünlü *Sodom ve Gomore*'ye benzeterek anlatmıştır. Necatigil hayatı ve memnuniyetsizliğini bir kilim dokuyarak ifade etmiştir. Necatigil'in "kilim" imgesi hayat ve evlilik olmak üzere farklı şekillerde alımlanabilir. Hayatı görme biçimi olarak ele alındığında, kendinin de içinde bulunduğu, tüm insanlığın dokuduğu "kilim" imgesiyle ortaya çıkmaktadır. Ama her gün ince ince dokunan bu kilim iç açıcı değildir. Metnin yüzey yapısında bu olumsuzluğu belirten *incir çekirdekleri, üzüm çöpleri, armut sapsarı, çekirdek, katran, soba zifiri* gibi göstergeler bulunmaktadır.

*Kilimde incir çekirdekleri –parlak, pahalı
Elmaslar yerine çekirdek– süs, avunma.
Hatta soluk, ucuz boncuklar olabilirdi,
–Cam boncuk, incir çekirdekleri – süs, avunma.
Gezdir parmaklarını: Pürtük! Çünkü üzüm çöpleri...
Aptallığımızdan kalma üzüm çöpleri, armut sapsarı.*

*Ama biz dokuduk bu kilimi, eh bir dereceye kadar!
Değil ele güne çıkacak, değil asılacak duvarlarda.
Çiğnenir –çok çiğ çağ– ayaklar altında yabansı.
Sağlam olabilirdi, sapsarı aldattı bizi:
Üzüm çöpleri, armut sapsarı, çekirdek, çok çiğ
Önceden düşünemedik, çok çiğ çağ!*

(Kilim, Şiirler: 142)

3.2.1.6.1 Renk Simgeleri

*Çok çiğ bu çığlık, bu en bol renk: Kara! Ben sana
Hiç kara koyma demiştım, nerden düştü, çok çiğ
Paslı borulardan katran, soba zifiri.
Sonra eski patiska perdeler gibi solgun ve sıska
Parmaklarda kirli tütün sarısı
Çok çiğ kesik öksürük, çiğ çatlak çağıltı!*

*En güzel renk mi, çok az! Eğreti kaçamak belki!
Belki kimi gecelerde ekleme
Sevinçlerden gelme çağla yeşili - - Yanlış!
Eğretili otlarının yitik yeşili yâni,
İki başlı kartalların ölü gözlerinde –
- ki belki çok az!*

*Sonra çok az pembe, işe giderken ayrılışlarda
Kimi günler bir süre hani ayaküstü
Çekingen bir gülüş, çekingen- çok çiğ çevre-
Pörsük pembe, solgun güllerde belki biraz!*

(Kilim, Şiirler: 143)

Şiirde renk olarak kara hâkimdir. Şair kayıp umutlarını ifade eden *pörsük pembe, solgun gül, yitik yeşil, kirli tütün sarısı* renklerini de kullanır. Olabildiğince karamsardır. Kızgınlığını ve öfkesini şiirin bütününde sert sessiz harfleri kullanarak ve bunu “çok çiğ” tekrarlarıyla güçlendirerek tamamlamaktadır. Şiire hâkim bu âhenk Mehmet Kaplan’ın da dediği gibi çarpıcı ve rahatsız edicidir: “Şiirin manasıyla beraber musikin de anahtarını verir. Bu çağ rahat, güzel düzenli bir çağ değildir. Şair manayı hem çarpıcı semboller hem fonetik oyunlar hem de karışık, girintili çıkıntılı bir sentaks ile belirtir (Kaplan, 2001: 199).”

Sözcük tekrarı, sert sessizlerin kullanımıyla çağın karışık, rahatsız edici bu durumunu kakafonik bir ses yapısı ile sağlamaktadır (Taşçıoğlu, 2006: 331). Böylece kilimi dokumuştur. Aslında okuyucu burada hayatın pamuk ipliğine bağlı olduğu, onun insanlar tarafından dokunduğunu da alımlayabilir.

Necatigil şiirlerinde hayatın yanı sıra ev de sıkça yer alır. Evin her hali onun şiirlerine konu olmuştur. **Evler** kitabındaki **Ayrı Evlere Çıkmak** adlı şiirinin bir bölümünde de “*bir karanlık içinde bu evler/ aydınlıkları öyle az ki/ içeriye sevinç, keder, hiçbir haber/ sızdırmayan ev arıyoruz/ bulunmaz ki*” dizeleriyle evin içindeki acıları belirtir. **Evler** şiirinde “*evlerin içi oda oda üzüntü/ Evlerin dışı pencere duvar*” diyerek içeriye hapsolan hüznü belirtir. Ev, aile ortamı onun gözünde hayal kırıklığı, mutsuzluğu simgeler. “*Kilim*” imgesine bu bağlamda bakıldığında okuyucu kilimi özensizce dokunan evlilik olarak da alımlayabilir. Evin içine iki kişi girdiğinde dışarıdan görülen taş duvardır; ama yanan ocak her zaman insana mutluluk vermeyebilir. Bunu aile bireyleri, eşler sağlamaktadır. Birlikte dokudukları kilim gereksiz ayrıntılar, incir çekirdeğini bile doldurmayacak sorunlarla bezenmiştir. Bir süre sonra hayatları, dokudukları kilim gibi siyah renge bulanabilir.

3.2.1.7 Dolap İmgesi

“*Dolap*” imgesi okuyucuya ilk olarak tekke şiirinin kapılarını açmaktadır. Tasavvufi ilgili şiirler yazan tekke şairlerinden Yunus Emre ve Kaygusuz Abdal ilk akla gelenlerdir. Yunus Emre’nin *Dertli Dolap* adlı şiirinde Mevlâ’ya olan aşkından inleyen bir dolap konu edilir (Güzel, 1989: 337).

*Dolab niçün inilersin
Derdüm vardur inilerim
Ben Mevlâ’ya âşık oldum
Onun içün inilerem*

*Benüm adum dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalab
Onun için inilerem*

*Beni bir dağda buldılar
Kolum kanadım kıldılar*

*Beni bu dolaba layık gördiler
Anun içün inilerem*

(Güzel, 1989: 337)

Kaygusuz Abdal'ın *Kaside-i Dolabname* adlı şiir bulunmaktadır. Bu şiiri hacdan dönüşü esnasında Âsi suyu üzerinde kurulan ama döndürülmeyen dolap için söylemiştir (Güzel, 1989: 338). Kaygusuz Abdal şiirinde bir ağaç dolabın başından geçenleri tasavvufî bir şekilde ele alınmıştır:

*Sual itdüm bugün ben bir dolaba
Didüm niçün sürersin yüz bu aba*

*Neden bagrın delükdür gözlerin yaş
Sebeb nedür sataşdun bu itâba*

(Güzel, 1989: 339)

Dolap, tekke şiirinde tasavvufî yönden ele alınmıştır. Necatigil ise **Dönme Dolap** şiirinde dolabı, kendini hayatın akışına bırakamamış; hayatı yabancıymış gibi izleyenleri anlatan bir imge olarak kullanmıştır. Şiir okuyucuya iki özne ile verilmiştir. Biri hayatı yabancılayan şair, diğeri kendisinin de bir parçası olduğu hayatın geri kalanıdır. Necatigil'in "önümdeki kalabalık" olarak da nitelendirdiği, kendisi dışında hayatın geri kalanını kapsayan dönme dolap yolcularıdır. Bu bağlamda şiir, yabancılayan kişi ve diğerlerinin hayatı olarak ikiye bölünmektedir. Dönme dolapla yaşananları gözlemleyen ve hayatın neresinde olduğunu bulmaya çalışan bir kişinin, hayat karşısındaki tavrı verilmeye çalışılmıştır. Diğer insanlar ise sadece onun orada olmasını sağlayanlardır.

*Bir luna-park mı bir konser bir gösteri
Bilmem pek anlamadım önüm kalabalıktı
Sıkıştığım yerde vakit çabuk geçti.
Bak dediler baktım pek bir şey göremedim
Hem her yer karanlıktı
Zaten ben geldiğimde.*

(Dönme Dolap, Şiirler: 188)

İlhan Berk, *Logos* kitabında "Şairler sözcükleri değiştirmeyi, hiç değilse görüneni, bilineni değiştirmeyi sözcüklerle, sözcüklere verdikleri yeni anlamlarla

yaparlar." der (Berk, 1996: 19). Necatigil de dönme dolaba farklı bir anlam yükleyerek onu özgün bir imge haline getirmiştir. Düşünüldüğünde dönme dolabın yuvarlak olma özelliği ilk akla gelendir. Bunun yanı sıra yavaşça kendi etrafında dönmesi ve insanları eğlendirme amacını taşıması diğer özellikleridir. İnsanlar dönme dolaba binmek için beklerler; sıraları gelince sınırlı olan koltuklara oturarak sürelerini tamamlarlar. Tüm bunlarla dönme dolabın şiirin tümünü kapsayan bir imge olduğu ortaya çıkar. "Dolap" imgesi iki yönlü olarak değerlendirilmelidir. Şekil olarak dünyayı, felsefi olarak da hayatı temsil eden bir göstergedir. Okuyucuya çağrıştırdıkları bakımından "Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden/ Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak/ Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak" dizeleriyle başlayan, Ahmet Haşim'in ömrün geçişini anlattığı, çaresizlik ve hayat yorgunluğunu okuyucuya sezdirdiği *Merdiven* şiirinde de ortaya çıkar. Bu bağlamda Necatigil'in **Ve Çiçek** şiirine bakıldığında masa; yuvarlak oluşu, insanları etrafında toplayabilen bir mekân olarak okuyucuyu sözel metnin dışına, dünya kavramına götürebilmektedir. Gösteren masa iken, gösterilen hem gerçekten masa kavramı hem de uzak bir çağrışımla dünya olabilmektedir.

*Bundan böyle kaç kişi bir masa dolayında
Hangi uzaklardan gelip birleşmeleri
Ufacık bir yüzeyde bu ne çok şey
Kımıldadıkça elleri.*

(Ve Çiçek, Şiirler: 180)

"Bunlar böyle kaç kişi bir masa dolayında/ Hangi uzaklardan gelip birleşmeleri" dizeleriyle başlayan şiir, masa etrafında toplanıp iletişim sağlayan ya da sağlamaya çalışan insanları anlatır. Şiirde önemli iki gösterge vardır. Biri şiirin başlığında da geçen *çiçek*, diğeri *el* sözcüğüdür. *El*, sözdizimsel olarak "kımıldadıkça elleri" şeklinde oluşturulan söz öbeğiyle birlikte iki kere yinelenmektedir. Yineleme, işlevsel olarak birleştiricilik taşımakta ve şiirin önemli imgesi halini almaktadır. Birleştiricilik özelliğine yardımcı nesne ise *çiçektir*. *Çiçek* insanlarda güzel duygular uyandıran, hoş kokan nesnelerdir. Böylece, *el* ve *çiçek* olumlu bir adımın ilk uzantısıdır. Şiirde *çiçeklerin dilinden* de yararlanılmaktadır. Çiçekler sevgi, umut, birleşme duygularını imler. **Ve**

Çiçek şiiri içerik olarak okuyucuyu *Edip Cansever*'in aşağıdaki dizelerine göndermektedir:

*Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.*

*Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce*

(Cansever, Yerçekimli Karanfil, 1957: 22)

Ve Çiçek ile *Yerçekimli Karanfil* şiirleri içerik olarak örtüşmektedir. İkisinde de çiçek, sevgiyi yayma ve iletişimi sağlayabilme anlamında kullanılmıştır. Yukarıdaki dizelerden de anlaşıldığı gibi Cansever'i yalnızlıktan kurtaracak olan, elden ele dolaşan karanfildir.

Ve Çiçek şiiri **Dönme Dolap**'a göre umut ve sevgi dolu bir dünya yansıtıyor gibi görünmektedir. Ama Necatigil bu şiirde de olumsuz dünya görüşünü anlatır. "*Batık gemiler*" sözcük grubuyla bu olumsuzluk okuyucuya sunulur.

*Çok ellerinde çiçek başkası bekler
Koyuyor önüne o eski evleri
Yüzer batık gemiler çok derinlerde
Yosun tutmuş mercanlar oynaşır üzerleri.*

(Ve Çiçek, Şiirler: 180)

Şiirde gemi, Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi*'sinin aksine okuyucuya yaşanmışlıkları, anıları anlatır. Gemi bir de batık olursa, hayallerin de olmadığı bir dünya ortaya çıkar. Bu gösterge okuyucuyu batan hayallere olduğu kadar takılı kalan, unutulamayan anılara götürür. Dünya yaşanmışlıklar ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir mekân olarak okuyucuyu, uzak bir çağrışımla Tanpınar'a ulaştırır. Tanpınar da *Ne İçindeyim Zamanın* şiirinde bunu destekler nitelikte okuyucuya şöyle seslenmektedir:

*Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.*

(Tanpınar, Ne İçindeyim Zamanın, 1981: 17)

Batık gemiyle gelen olumsuzluk *Pan*'a yapılan metindışı göndermeyle derin yapıda kendini gösterir.

*Kesiliyor sözleri dalgın dalmışlığında
Çok sıcak ikindi ve Yusuf çölleri
Süzgün ela gözler ve mavi bir jipon
Birlikte dolaşmalar bütün bir yaz kırları.*

(Ve Çiçek, Şiirler: 180)

“Çok sıcak ikindi, çöl, yaz kırları” sözcükleri şiirde okuyucuyu uzak bir çağrışımla sıcak yaz öğlelerinde insanları korkutarak onlarda panik uyandıran *Pan*'a götürmektedir. *Pan*, şiirin içeriğiyle bire bir ilişkili değildir. *Pan*, şehir hayatının karmaşasına karşı insanlarla kurulamayan ama kurulmak istenen iletişimin bir göstergesi olarak derin yapıda alımlanabilir. Çünkü şiirde çiçek birleşme, iletişim kurma anlamını yansıtmakta; *Pan* ise bunun kolay olmayıp, önünde engellerin yer aldığını simgelemektedir. Böylece *çiçek* ve *Pan* bir zıtlık oluşturarak izleğe yansımaktadır. Bir yandan da *çöl* ve *Yusuf* sözcükleri okuyucuyu Mecnûn'un aşkı için çöllere düşmesi ile Yusuf'un kuyuya atılmasına götürerek *Pan*'la gelen zıtlığı tamamlamaktadır. Böylece okuyucu **Ve Çiçek** şiiriyle hayatın zorlukları ve insanlara karşı duyulan uzaklığı alımlayabilmektedir.

Dünya-hayat bağlamında oluşan “*dolap*” imgesi içerisinde çeşitli anlam yapıları taşır. Bu anlam yapıları kader-ölüm çizgisi, sıkışık olma-rahatsızlık durumu oluşturmaktadır. Kader-ölüm çizgisi şairin, her bölüm sonunda tekrarladığı ve şiirde anlam bütünlüğünü oluşturan “*zaten ben geldiğim*de” dizesiyle ifade edilir. Bu metinsel yinleme şairin kader hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. “*Ben geldiğim*de” derken ondan önce süregelen bir hayat, orada yaşayanlar ve kurulu düzen hakkında çıkarım yapılmasını sağlamaktadır. Bu düşüncüyü “*geldim, yer açtılar, oturdum ve nasıl gideceğim kalk git dediklerinde*” dizeleri destekler. Dizeler şiire farklı bir boyut da kazandırmıştır.

*Nerden niçin mi geldim
Bilmem bir şey diyemem, ya siz?
Hem hiç önemli değil
Geldim, yer açtılar, oturdum
Girip çıkanlar vardı
Zaten ben geldiğimde.*

...

*Benim tek düşüncem büzüldüğüm köşede
Nasıl çekip gideceğim kalk git dediklerinde
Çünkü çıkmak sıkışık sıralardan mesele
Kalkacaklar yol vermeye bakacaklar ardımdan
Az mı söylendilerdi şuracığa ilişirken
Zaten ben geldiğimde.*

(Dönme Dolap, Şiirler: 188)

Olan bitene razı oluş, bir boyun eğme ifadesi vardır. İslam dininde de kadercilik olarak bilinen bu kavram Necatigil'in dizelerine hayat görüşü olarak yansımıştır. Kadercilik yanında ölümü görmezden gelme, farkında değilmiş, umursamıyormuş gibi düşünme "*gidenler nereye gitti doğrusu anlamadım ve girip çıkanlar vardı*" dizeleriyle ortaya çıkar. "*Yer açtılar oturdum, sıkıştığım yerde vakit çabuk geçti, büzüldüğüm köşede, sıkışık sıralar, şuracığa ilişirken*" gibi sözcük öbekleriyle sıkışık olma -rahatsızlık izlekleri ise şiirin farklı yerlerinde kendini gösterir.

"Dolap", şiirin tümünü içeren bir imgedir. Şiirin başlığı olan **Dönme Dolap** sözcük grubunda "-me" olumsuzluk eki olarak da düşünülebilir. Şiir bu yönde oluşturulduğunda bağlam değişmektedir. Anlam olarak hayata ve kadere boyun eğme yanında ona duyulan hırçınlık da okuyucunun alımlayabileceği bir nokta olacaktır. Hayatın durması, bir an da olsa huzura kavuşma isteği ve gizli isyan olarak değerlendirilebilmektedir.

Necatigil, hayat için düşüncelerini bu şiirde toplamıştır. Şiir farklı alımlamalara göre hayatın bir döngüden ibaret olduğu, zorunlu bir kader yaşadığı, hayata gizli isyanı ve tasavvufa yakınlığı içinde barındırır. Şairin hayata karşı olumsuz tutumu olmasına rağmen; dönme dolaptan kaçıp

kurtulmayı düşünmez. İçinde gizli bir isyan taşır; ama ondan da kopacak gücü kendinde bulamaz. Bunun hayata karşı yabancılaşma sorunu ve güvensizlikten kaynaklanan bir tavır olduğu alımlamaya açıktır.

3.2.1.8 Ayna İmgesi

“Ayna” Türk şiirinde sıkça kullanılan bir imgedir. Asaf Halet Çelebi’nin *Ayna* şiiri güzel örneklerdendir. Şiirde, şair aynaya baktığında kendinden başka, gördüğü bir suretten bahsederek; tasavvufî olarak nefis ile ruh arasındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. Şiirin devamında ortaya çıkan Çin padişahının kızı, ruhu; şair ise nefsi temsil etmektedir. “*Ancak bir gün hayalin gibi/ Seni de alıp kaybolacağım*” dizelerinde bu gönderge daha sıkı bir ilişkiyle ortaya çıkmaktadır. Ruh, nefsi yenip aynadaki görüntüsüne dönecektir.

*bana aynada bir sûret göründü
benden başkası
bilmem memleketi-çinden midir
ya mâçînden mi*

*sordum kimsin diye
bir kahkaha atıp
ben çîn padişahının kızı
çoktandır aşıkınım
dedi*

...
*ancak bir gün
hayalin gibi seni de
bu aynanın içine alıp
kaybolacağım.*

(Çelebi, *Ayna*, 1953: 27)

Aynayı farklı şekillerde şiirlerinde kullanan bir şairde Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. *Sis* şiirinde aynaya yansıyan “ben” kavramının zaman akışındaki

kopmalarına dikkat çeker. “Ben”, artık “bütün”den ayrılarak farklılaşmaya başlamıştır.

Güneş, öldü, dünya artık bizimdir

Diye haykıran ve sonra

Kırık ayna uykularına

Dalan hayaletler olduk

(Tanpınar, Sis,1981: 136)

Ayna, Necatigil şiirinde de karşılaşılan bir kavramdır. Yalnız aynanın imgesel kullanımı oldukça azdır. İmgesel kullanımda en tipik örnek **Yün** şiiridir. Bu şiirde dünyayı bir ayna olarak algılayan Necatigil, hayal-gerçek karşıtlığını yansıtır (Tarım, 2004: 79).

Aynalarda çok şey görülüptür

Yokken söylenmiş, olmadan görülmüşse

Gitmiş hepsi cümle/ten.

(Yün, Şiirler: 268)

Nilüfer şiirinde ise ayna insanın kendini görmesi yönünden önemlidir.

Ben oraya koymuştum, almışlar,

Arasına sıkışık saatlerin.

Çıkarır bakardım kimseler yokken;

Beni bana gösterecek aynamdı, almışlar

(Nilüfer, Şiirler: 209)

“Kendini görmek” şiirde fiziksel açıdan tanımlamak değildir. Kendi ve ben olma duygusunu ifade eder. Öyleyse ilk bölümle birlikte okuyucu, kendini bulma amacıyla içsel bir yolculuğa çıkacaktır. Bu içsel yolculuğun başlangıcında ayna, okuyucuda tasavvufî çağrışımlar yapmaktadır. Tasavvuf inancında Allah’ın zat, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecelligâh olması itibarıyla, genel anlamda insana, özel anlamda ise kâmil insana ayna denir (Uludağ, 1991: 72). Allah kendini görmek ve göstermek amacıyla âlemi yaratmıştır. Mir’ât-ı kevn (kâinatın aynası) anlamına gelen bu ayna, tek olan mutlak varlıktır. Allah’ın vasıfları ve hükümleri kâinatta ortaya çıkar (Erginli, 2006: 678). Dolayısıyla âlem Allah’ın kendini gösterdiği aynadır ve çevrede görünen her şey Allah’ın bir yansımasıdır.

İnsan noksanını gördükten sonra olgunlaşmaya başlar. Bu noktada Necatigil'in "*Beni bana gösterecek aynamdı, almışlar*" dizesinin anlam örgüsü ortaya çıkmaktadır. Aynı düşünce gölge imgesinde daha ayrıntılı anlatılan Platon'un mağara benzetmesinde de bulunmaktadır.

3.2.1.9 Lamba Motifi

İnsan yalnız kaldığında kendinin farkına varmaya başlar ve o an bir *ışık* yanar. Işık, insanın ruhsal dünyasına bakması, kendini dinlemesini ifade eden, içsel yolculuğu gösteren bir anahtar niteliğindedir. Necatigil için akşamla birlikte tek ayakta kalan, kendini anlayabilme duygusudur.

*Bir ışıktı yanardı yalnız gecelerde;
Akşam, çiçekler uykuya yattı,
Sardı karşı kıyıları karanlık- -
Beni bana gösterecek lambamdı, almışlar.*
(Nilüfer, Şiirler: 209)

Nilüfer şiirinde "*Beni bana gösterecek lambamdı almışlar*" dizesiyle lamba hayatın son ışığı olan yaşlılığı temsil eder. Gençlik ışığı sönmeye başlayıp lambaya geçilerek hayatın son evresine doğru gidilir. Bu dize okuyucuyu **Çıkar Çıkmaz/da** şiirindeki "su" imgesinde olduğu gibi *Hero ile Leandros* hikâyesine götürür. Necatigil'in şiirinde geçen lamba ile bu hikâyedeki ışık birbirini içerik yönünden tamamlamaktadır. Kişinin kendini bulmasında ona yol çizer.

Necatigil, kendisini her zaman bir yerde sıkışmış ya da sıkıştırılmış olarak hissetmektedir. Sıkışık olma hissi onda arada kalma, yalnızlık, hayatın insanlar üzerindeki etkisi olarak ortaya çıkar. Değişmeyen insan gerçeğinin peşinde olan Necatigil, zamanın değişse bile insanın, yaşadığı durumun ve olaylara gösterdiği tutumun değişmeyeceğine inanır. **Abdal** şiirinde de bu değişmezlik üzerinde durmuş; hayat üzerine çöken hüznün her an aynı olduğunu vurgulamıştır. Hüzün, Necatigil'in metindışı bağlantılarıyla okuyucuyu hem hayata hem de ölüme götürmektedir. Çünkü hayat ve ölüm algısı Necatigil'de içiçedir. Hayat ölüm gibi hüznü, ölüm de hayat gibi sıkışık ve

kasvetlidir. Bu alımlamayla, sadece eski zaman izlerinin tekrarlandığı görülmektedir. “Yürür asfalt ovalarda abdal” dizesi çöllerdeki abdalın günümüzde hâlâ var olduğunun göstergesidir. Lambayla gelen Hero ile Leandros hikâyesindeki kavuşamama, hayattan istediğini alamama ve ölümle sonuçlanan ömre de bir göndergedir.

Vitrinlerin düşen kepenklerinde

Hep hüznün çeşmeleri: lambalar

(Abdal, Şiirler: 212)

Yukarıdaki göndergelere ek olarak Leylâ ve Mecnûn, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin hikâyeleriyle de hayata karşı beslenen umut ve ölüme bakış açısı kendini göstermektedir.

Nerde bu leylâ, aslı nerde?

Çıkartmalar, yağma ve leylâ!

Vurur ferhat dağlarına abdal- -

Bir fener olacak ilerde bir yerde.

(Abdal, Şiirler: 212)

Hayata karşı bu tutum, umutsuzluk duygusunu da besleyerek okuyucuda zengin çağrışımlar yaratabilmekte; farklı duygular alımlanabilmektedir.

Sığ sulara dönen yorgun gemiler

Yangın ve tütün içinde arar da

Görmez geçer sönmüş eski feneri- -

(Abdal, Şiirler: 212)

3.2.1.10 İnsan İmgesi

İnsan, hayatı boyunca ona yüklenen birçok kimlikle yaşar. Kimi zaman sorumlulukları olan bir iş adamı kimi zaman baba ya da anne rollerini üstlenir. Toplumsal hayatın insana yüklediği statüler arasında farklı davranışlar sergileyebilir. Bu, insanın beden diline olduğu kadar ruhsal durumuna da yansıyan bir durumdur. Düşüncede bile ikiye bölünüp kişinin kendiyle çatıştığı anlar olabilir. Necatigil kendisini bu tür çatışmaların içinde bulan ve bu durumun farkında olan bir şairdir. Bunu şu düşünceleriyle anlatmaktadır:

“Gottfried Benn’in, bu iki sanatçı portresi oldu beni düşündüren. Bir an, Cermen ve İslav’ın halk inançlarındaki kurt-adam geldi gözümün önüne. Normal bir insanken, ufukta yükselen ayla birlikte kurt oluveren; postu sesi ve vahşetiyle kurtlaşveren bir Werwolf geldi, Stevenson’un romanındaki Dr. Jekyll geldi. Sonra sanatçının türlü hal ve durumları yaşamak için iki ruhlulukla dahi yetinemeyeceğini, onun ruh sayısı bakımından bir çokgene benzetilebileceğini düşündüm (Necatigil, 1997: 419).”

İki Başına Yürümek şiirinde de bir uyurgezerin halleri arkasına saklanmış “insan” imgesi görülmektedir.

Uyurgezer o yolu iki başına yürüdü

Biri ay ay boşluk ve düştü, öbürü - -

Susanlara hiç bir şey sormayınız!

(İki Başına Yürümek, Şiirler: 238)

Hayatı üstü kapalı, dar ve uzun geçit anlamındaki dehlize benzeterek en uzak hücreye gitmeye çalışan insanın, hayatın akışı içinde bulunmak istemediği açıkça gözlenmektedir. Sağ, sol ve tüm alanların, durgun su ve Mısır mumyalarıyla kaplanması bu akışın olmadığını gösterir. *Su* durgunluğu, *Mısır mumyaları* ise ölümden sonrasını sessizce beklemeyi simgeler. Mısır mumyalarının ölüm sonrasını yaşamaları için sevdikleri eşyalarıyla gömülmeleri bir gelenek olmuştur. Necatigil’in *dehliz, uzak hücre, durgun su, Mısır mumyalarıyla* vermek istediği hayat dışına taşabilme yani öte-dünyadır. Derin sessizlik, ölümü simgeleyerek yukarıdaki düşünceleri destekler niteliktedir.

En uzak hücrelere - - dehlizlerde yürür

Sağ sol duruk su ve Mısır mumyaları

O derin sessizliği şimdi anlıyoruz.

(İki Başına Yürümek, Şiirler: 238)

Necatigil’de hayat genelde ölüme giden yol, öte-dünya, bulunması zorunlu ortam anlamlarıyla yaşar. Bu bağlamda **İki Başına Yürümek** şiirinin ikinci bölümünde yer alan *düşmek* eylemi Necatigil’in görüşlerindeki bir anahtar sözcük olarak değerlendirilebilir.

Korkunç unutmam düştüm ayaklarına

Ama ne zamandı nasıl hatırlamıyorum

En keskin saatinde caddenin

Geçer gibi trafik ve sert fren.

*Beklenseydi zamanla kendine gelirdi
Biri hafif dokundu kaydı ayak kaydırak
Kurşun-katı bir ses: Düştü şakıyan kuş.*

(İki Başına Yürümek, Şiirler: 238)

“Ne zamandı nasıl hatırlamıyorum” dizesiyle düşüş, okuyucuyu ilk düşüşün meydana geldiği, Hz. Âdem’in işlediği bir suçtan dolayı cennetten kovulmasına götürür. Semavî dinlerde düşüş eylemi aynı kabul edilmekle birlikte, bu olay farklı algılama biçimleriyle oluşturulmuştur. Hristiyanlık’ta kovulma olarak nitelendirilirken, İslamiyet’te düşüş, ayak sürçmesi hatta indirilme olarak ifade edilmiştir. Mutasavvıflar ilk düşüşü, Allah’ın ruhlar âlemini yaratmasına kadar götürmektedir. Böylece ruhlar dünyaya ulaştığında düşmüş olmakta ve bu düşüş kendi istekleri doğrultusunda gerçekleşmemektedir (Yıldırım, 2007: 214). Düşmek, üst bölümden alt bölümlere istemeyerek inmeyi ifade eder. Ruhlar âlemi, cennet daha yüksek bir mertebeyi temsil ederken; dünya alt merteye olmaktadır. Alt mertebeye beklenmedik iniş şiirde “*korkunç*” sözcüğüyle ifade edilerek; istenmemişliği içerir. Bu alımlamayı “*biri hafif dokundu kaydı ayak kaydırak*” dizesi destekler niteliktedir. Ayak kaymakta ve iniş gerçekleşmektedir. İniş “*kurşun gibi katı ses*” ifadesiyle pekiştirilir.

*Nemli bodrumlarında batık meyhanenin
Çok kısa bir dinlenme kampı
Eski Mısır, Züleyha, Nefretet - -
Gelenler var, durmayınız!*

(İki Başına Yürümek, Şiirler: 238)

Meyhane, sarhoşluk ve kendinden geçmeyle gerçek hayattan uzaklaşmayı temsil eder. Gerçek hayattan uzaklaşan kişi kendini hayal âleminde bularak *kısa dinlenme kampında* olduğunu düşünür. Sarhoşluğun etkisiyle yapılanlar da geçiciliği ifade eder. Ama bunlar genelde doğru davranışlar olmadığı için insana yarar yerine zarar getirmektedir. Necatigil okuyucuyu alt dizelerde Yusuf’un güzelliğiyle sarhoş olan Züleyha’ya da götürmektedir. *Eski Mısır, Züleyha* sözcükleriyle gelen bu çağrışım okuyucuya,

şiiirinin ilk bölümünde yüzey yapıda yer alan *Mısır mumyaları* sözcük grubunda verilmiştir.

Yusuf ve Züleyha, Türk edebiyatında birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Bu hikâyeye göre Züleyha, Yusuf'un güzelliğinden sarhoş olmuş; ona aşkından iftira atmıştır. Yusuf, Mısır azizi tarafından zindana atılmıştır (Onay, 2007: 415). Yusuf'un zindana atılması, insanın cennetten kovulup dünyaya düşmesi, tutsaklık ve istenmeden olan hayata göndermedir. Necatigil **İki Başına Yürümek** şiirinde ise Züleyha'ya, derin yapıda Yusuf'a yapılan haksızlıklar ve zindanda yatması yönüyle yer vermiştir.

Züleyha'dan yola çıkarak istenmeyen hayatlar ya da hayatlarını bölünmüşlüklerle yaşayan insanlara değinen Necatigil, duygularını şiirinin son bölümünde *uyurgezer* sözcüğüyle okuyucuya verir. İnsan uyurgezer gibi (hayat) yolunu uyur ve uyanık halleriyle yaşar. Sarhoşluk anına gelen zamanlarda görmediği bir boşluğa düşer. Geriye kalan uyanık hal de ise susar. Uyanık taraf haksızlıklara susar ve yapması gerekenleri yapmaya çalışır. İnsanın düşüncede ikiye bölünmüşlüğü, iki başına yürüyüşünü *Faruk Nafiz deYusuflar* şiirinde şöyle ifade eder:

*Gece zindanda Yusuflar, sıralanmış yatıyor;
Yüzlerinde okurum sapsarı rüyalarını
Kimi sehpa da görür kendini, çarmıhta kimi
Ve ararlar yine zindandaki dünyalarını
(Çamlıbel, Yusuflar, 2004: 185)*

Hayata karşı karamsar olan Necatigil, **Limit** şiirinde olumsuz bakış açısını zamanla insanın sahip olduğu gücün tükenmesiyle ortaya çıkan, insan va hayattan kaçış izleği ardında vermeye çalışmıştır. *Saç*, *ayna* ve *yay* motiflerinden yararlanmıştır. Motifler, masallarda geçen tılsım simgeleridir. Masalda kahramanın güçlü olmasını sağlayan üç tel saçtan birinin çekilmesi kahramanın gücünün tükenmesine yol açacaktır. Yay da Şah İsmail'in tılsımıdır. Kuvvet, yayın kirişindedir (Çetin, 1997: 255). Bu motiflerden yararlanan şair, gücü tükenen insanları simgeleyerek ümitsizliğini ifade eder.

*Saçlar, aynalar - - ama işte hepsi
Geriledi, çekildi. Düşmemiz*

*Bırakılsaydı yay
İşten bile değildi.*

(Limit, Şiirler: 214)

Necatigil'in şiirlerinde hayatın bir çıkmaz, yapılan işlerin boş olduğu düşüncesi yaygındır. **Limit** şiiri boşluk, hiçlik ve tasavvuf kavramlarını da içermesiyle farklı alımlamalara açıktır. Bu alımlamalar “*Döner kasnak boşa, kaslar eridi/ Yaşamanın tek anlamı çelişme*” dizelerinde görülebilir.

3.2.1.11 Apartman İmgesi

Freud'un insan bilincini id, ego, süperego olarak üç bölümde görmesi Necatigil'de dağın yanı sıra “*apartman*” imgesi olarak da ortaya çıkar. İmge **Apartman** şiirinde kendini gösterir. Apartman, altında anıların yattığı bir alana dikilmiştir. Şiirin yüzey yapısında “*apartman*” imgesini destekleyen zıtlıklar bulunmaktadır. Bunlar şiirin ilk dizeleriyle birlikte *aydınlık* ve *karanlık* olarak ele alınabilir.

*Aydınlık karanlıkta şimdi daha belirgin
Yabancı bakışlara bir şey söylemeyen resim.*

*Benim onlardan gizli gittiğim yerler iyice
Ama neden hep üstüme çevrilir
Hele yorgun saatlerde eski tabanca*

(Apartman, Şiirler: 221)

Aydınlık, gerçeklerin bir yansıması konumundadır. Günlük hayat ve yetişkinlik halini ifade eder. Karanlık ise apartmanın altı gibi derinlere gömülmüş anılara aittir. Gizli gidilen yerler, eski tabanca, yorgun saatler, çıkılan sokaklar geçmişe ait izlerdir. Bu zıtlığı tamamlayan son bölümdeki *cam* ve *taş* sözcükleridir. *Cam* hayalleri, *taş* ise gerçekleri imler.

*Aşağıda taş - - ben bunu istemedim - -
Düşer gibi en üst kattan yere cam.*

(Apartman, Şiirler: 221)

Hayaller hayatın acı gerçeklerine yenilir. *Cam*, aşağıdaki taşın üzerine düşer ve istenilmeyen olur. Gerçeklerle yüz yüze kalınır. Zıtlıkların hâkim olduğu şiirde özlem, geçmişte yaşanmış ya da yaşanması istenmiş anılardır. Anılar, özlemin yanı sıra yaşanmamışlıklara ait bir acıyı beraberinde getirmesi olarak da alımlanabilir. *Eski tabanca* bunu yüzey yapıda hissettirir. *Tabanca*, gücü elinde bulundurma ve saldırganlık ifadesi olarak düşünülebilir. Güç, kaybedilmiş ya da hep elde edilmek istenmiş olabilir.

“*Apartman*” imgesiyle şairin gerçek ve hayalleri arasında kaldığı görülmektedir. Bu imgeyle hayaller yapılmak istenene özlemi, gerçekler ise yaşanmak zorunda olunanları temsil eder.

Necatigil, duygu dünyasında yaşanması gereken gerçekler ve olmasını arzuladıkları arasında gidip gelmiş; bu çatışmayı içinde hep yaşamıştır. Geçmesini istediye de duygu yükünden ve içsel çatışmalarından hiç kurtulamamıştır. Necatigil’in tavrı, **Geçmek** şiirinde de kendini gösterir niteliktedir.

Yüzey yapıda şiirde dört kez geçen *geçmek* eylemi dikkati çekmektedir. İlk bölümde *geçmek* eylemi çoğul kişiyle bulunulan ortamdan diğerine geçmek anlamında kullanılmıştır.

Rüzgârda gül yaprakları sultan saçları
Geçtik parklardan oysa
Oysa derviş odalarda yalnızlık gerekirdi
Ve hazırlanmak.

(*Geçmek, Şiirler: 183*)

Bir ve ikinci dize birlikte okunursa, dizeler "Oysa rüzgârda gül yaprakları sultan saçları (olan) parklardan geçtik" cümlesine dönmektedir. Üçüncü dizede de geçen “oysa” sözcüğü geçmişe gidişi simgeleyip pişmanlık hissettiren göstergedir. Ortada yapılmış bir eylem ve memnuniyetsizlik vardır; ama yapılan bu eylemin niçin yapıldığına dair kanıtlar da vardır. Zorla mı, isteyerek mi yapılmıştır bu eylem? Tüm bu sorulara yanıt *rüzgâr*, *sultan* ve *gül* sözcüklerinde yatar. Bu göstergeler okuyucuyu sözel metnin dışına götürür. Sultanlar kadar güzel ya da kusursuz hayat, gül kadar güzel renkli, kokulu, baş döndürücü, rüzgâr gibi sersemleştirici bir mekân ya da zamana işaret eder. Öyleyse

geçmek eyleminin isteyerek yapılmış olsa da tam bir bilinç halinde olmadığı alımlanmaktadır. Ayakları yerden kesilip hayal âlemine dalmış; ama geç de olsa bunu anlamıştır. Bu durumda, şiirde pişmanlıkların başladığı yer “*oysa*” sözcüğüdür. Bu anahtar sözcükten sonra hayat, gençlik hızla akmış; hırslı ölümle ve doktorla karşılaşınca körelmeye başlamıştır. Şairin okura çizdiği oysa öncesi ve sonrası iki farklı hayat ortaya çıkmaktadır. Şiir aşağıdaki şekilde bölümlenebilir:

I. dönem (Oysa öncesi): Yaşanmamış derviş odalarında yalnızlık ve hazırlık, değeri bilinmeyen evler ve aşk

II. dönem : Oysa ile gelen pişmanlık

III. dönem (Oysa sonrası): Sarp kayalı burun gibi olan ölümle karşılaşma, doktor odaları

Yukarıdaki yorumlardan hareketle Necatigil'in yüzey yapıda görünen söz ve söz öbekleri, gösterilen olarak pişmanlık, ev, aşk hatta yalnızlığa özlem anlamları şeklinde derin yapıda alımlanabilmektedir. Yüzey yapıda “*çetin bir sınav ve geçmek*” söz öbekleri geçenin gençlik ve hayat olduğunu vurgular. Okuyucu hayatın sonunda umutsuzluklarıyla kalmış bir adamın portresiyle karşı karşıyadır. Bu konu Necatigil şiirinde okuyucunun karşısına çok çıkmaktadır. Biri anneannesi diğeri babaannesinin olmak üzere iki ayrı evde parçalanmış bir yürekle yaşayan Necatigil, diğer duygularında da tam bir bütünlük sağlayamamaktadır. Hayat, onun için hep olduğundan hızlı akmıştır. Bazen güzel bir sele kapılsa da sonu hep pişmanlıktır. Şiirde Necatigil'in de yolu Yahya Kemâl gibi “*uyanılmaz uyku*”ya yaklaşmıştır.

Yapraklar nasıl düşerse akıp giden suya

Ruh öyle yollarır uyanılmaz bir uykuya

(Beyatlı, Sonbahar, 2008: 49)

Necatigil “*uyanılmaz uyku*”yu **Geçmek** şiirinde “*sarp kayalı burun ölüm*” alışılmamış bağdaştırmasıyla anlatır. Ölüm karşısındaki çaresizliğini hissettirir.

Necatigil'in pişmanlıkla kabul ettiği bir başka kavram ise hayatı üstünkörü, hızlı yaşaması ve bundan duyduğu mutsuzluktur. Bu, ona yalnızlığın bile yaşanması gerektiğini öğretmiştir. Şiirde ise özgün bir biçimde “*derviş odalarında yalnızlık*” olarak belirtir. Yüzey yapıdaki bu söz öbeği anlamı çok

derinlere taşır. Necatigil'deki *derviş*, mücadelecî yapının zıttında bir kavram olarak alımlanabilir. *Derviş* sözcüğünde bir boyun eğiş, kabulleniş, gerekeni yapma isteği yüklüdür. Onun çilehanesindeki yalnızlığı kaderciliğin yanında getirdiği bir yükür. Necatigil kadercilik ve boyun eğişini **Teyel** şiirinde anlatır:

*Yıllar ki katlanmaya katkı
Geçtiği kadar var daha bir derviş
Gülümseme yükümlü.
(Bıksan ne olacak?)*

(Teyel, Şiirler: 266)

Şiirde derin yapıda anlam oluşturabilecek sözcüklerden bazıları ev, aşk ve yalnızlıktır. Yalnızlık, içindekilerle oluşturulan aile kavramını temsil eden, eve duyulan özlem, aşkın duyarlılığıyla birleşerek; aynı ortamda değerlendirilmiştir. Kesişim yeri ise Necatigil'in ruhu ile mekânlarına hâkim olan yalnızlık duygusudur. Ev, yalnızlık ve aşk geçmişe duyulan özlem ve pişmanlığın yüzey yapıdaki bir diğer göstergesidir. **Geçmek** şiiri hayat izleği içerisinde alınsa da yalnızlık izleğinden de tamamen ayrı düşünölememektedir.

*Geriledi doktor odalarında
Dolaplar - - atlasa ya ileri!
Kaldı, geçtiğinden üstünkörü
Aşk, yalnızlığı ve evi.*

(Geçmek, Şiirler: 184)

3.2.2 Yalnızlık İzleği

Hayatının ilk anlarından itibaren yaşanan olumsuzluklar diğer dönemlerin yapı taşlarını oluşturur. Hayata karamsar bakış açısı bu olumsuzlukların gelişmesiyle insana yerleşir. Bazen de insanın vazgeçemediği bir parçası haline gelir. Hayata bakıştaki karamsarlık, güven duygusunun yoksunluğu, içe kapanıklık, ileri boyutta yalnızlık kavramını getirir. Necatigil, yalnızlığı şu şekilde ifade eder: “*En azgın denizlerde bile bir mutluluğa, bir şansa inanmak zorundayız; yoksa karşımızda bize kuvvet olacak mutluluk yerine ölümün ikiz kardeşi yalnızlığı buluruz* (Necatigil, 1997: 79).”

Necatigil'in "ölümün ikiz kardeşi" olarak tanımladığı yalnızlığın, birçok sebebinin olduğu açıkça görülmektedir. Hassas kişiliklerde ise bu tür duygular insana daha kolay hâkim olabilmektedir. Necatigil de bir sanatçı olarak bu tür hassas kişilik yapısına sahip olan insanlardandır. Yaşadığı tüm olumsuzluklar onu derinden etkilemiş; hayatının her durumunda kendini göstermiştir. Hayat izleği içerisinde de ele alındığı gibi birçok şiirinde karamsar bakış açısı vardır. Yalnızlık da karamsar bakış açısının bir uzantısı olarak şiirlerinde sıkça yer almaktadır. Yalnızlık hem insanlar içerisinde duyulan, sosyalleşememenin getirdiği bir olgu hem de güvensizlikten kaynaklanan içe yöneliş olarak gözlenir. Necatigil'in kişiliği de içe yönelmeye yatkındır. Korkularının sebep olduğu güvensizlik ve boşluk duygusu onu dışarıdan uzak tutmuştur.

*Dışarıyı dinleme, içerideyim
Kımıldayan perdenin şimdi az berisinde.
İnsan kimi geceler niçin uğrar dışarı?
Bir gerçeğin içinde kendini dinlediyse.
(İçerde, Şiirler: 213)*

Öyle uzak kalmıştır ki, dışarıdan da anlaşılmadığını bilmekte; içine iyice kapanmaktadır. Bunu en iyi şekilde **Haltercümesi** şiiri anlatır:

*Kapalı kaynar tencerem bilinmez,
Et mi pişer, dert mi pişer.
Çağırmadılar ki beraber gidelim,
Gittiler birer ikişer.
(Haltercümesi, Şiirler: 17)*

Hayatının her döneminde iç dünyasıyla kalmayı tercih eden Necatigil, aslında bunu çok da istemez.

*O senin kuruntun,
Oldum olası gülmediğim
Yalnızlığıma dönmeliyim;
Hangi teselliden bahsediyorsun?
(Selâmet, Şiirler: 25)*

Necatigil, yalnızlığı hayatının bir parçası haline getirmiştir. Evliliğe de yalnızlığı gideremeyecek bir olgu olarak bakmaktadır. Tahir Alangu'ya mektuplarında yazdıkları onun yalnızlığa bakış açısını etkileyici şekilde anlatır:

“Ebedî korkuma ebediyyen mahkûmum. Ebediyyen. Yalnızlığa mahkûm. Keşke lanete olaydım da yalnızlığa olmayaydım. Dünyada, kendimi yalnız hissettiğim nispette korkuyorum. Zaten sırf yalnız olmadığımı kendime kabul ettirmek ve nefsimi aldatmak için değil midir ki bir kıza tutunmak istedim. Oysa o bana ne getirebilirdi. Hadi diyelim birkaç gün için birkaç teselli. Sonrası? Ve boş saatlerde yalnızlık büsbütün devleşiyor. Zira çalışma meşguliyet saatlerinde hakiki insan uykuudadır. İnsanın hakiki hüviyetini meydana çıkaran yalnız bu boş saatler. Rabbim sen beni mümkün mertebe boş saatlerin şerrinden vikaye eyle (Necatigil, 2001: 33).”

Necatigil'in kimi zaman yalnızlığı istediği kimi zaman da ondan kurtulmayı denediği görülmektedir. Yine de yalnızlık onun için sığınılacak, hayattan ve insanlardan uzak tutacak bir kale görevi görmektedir. “Susmak kalemdir” dizesiyle de bunu açıkça ifade etmiştir. Susmak onun için yalnızlığa giden bir yol ve sığınacağı kalesi gibidir. Aynı zamanda duygularını en iyi ifade edebildiği yoldur. Yalnız kaldığında düşünür; dış dünyadan koparak, içten gelenleri dinler.

Susmak kalemdir, sesleniyorsunuz, peki - -

Nedir bu gürültü duymuyor muyum?

Beni gene bir yere götürmek istiyorlar,

Bilseler bölmeleri - -

Tükenirken bir çoğul az / da azar / da

Ümit / sizsiniz, susmak - -

Kurşun ve duvar

Susmak kalemdir.

(Çoğul, Şiirler: 241)

Yalnızlık sözcüğüne bakıldığında yanında başkaları bulunmayan, toplumsal ilişkilerden yoksun olma gibi anlamlar içerir. Yalnızlık şimdiye kadar birçok farklı şiirde yer almıştır.

*Karanlığın insanı delirten bir ihtişamı vardır
Yıldızlar aydınlık fikirler gibi havada salkım salkım
Bu gece dağ başları kadar yalnızım*
(İlhan, Yalnızlık Şiiri, 2008: 109)

*Saat beş nalburları pencerelerden
Madeni paralar gösteriyorlar,
Yalnızlığı soruyorlar, yalnızlık,
Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey.*
(Süreya, Eşdeğeriyle Yan, 1995: 242)

*Yalnızlık paylaşılmaz
Paylaşılsa yalnızlık olmaz*
(Asaf, Yalnız, 1978: 120)

Attila İlhan kendini dağ başları kadar yalnız saymış; Cemal Süreya yalnızlığı bir ovanın düz oluşuna benzetmiştir. Özdemir Asaf ise ünlü dizesiyle akıllarda yer almaktadır. Tüm bunlara bakılırsa yalnızlık tek olma, diğerlerinden ayrı olma durumu şeklinde ele alınmıştır. İçinde bir hoşnutsuzluk ifadesi de taşır. Yahya Kemal *Ufuklar* şiirinde yalnızlığı şu şekilde anlatır:

*Bu ufuklar avutur ruhu saatlerce, fakat
Bir zaman sonra derinden duyulur yalnızlık
Ruh arar kendine bir ruh ufku.*
(Beyatlı, *Ufuklar*, 2008: 55).

İnsanlar mutlu olacaklarına inandıkları için evliliği isterler. Ama her evlilik mutluluk getirmeyebilir. Bu durum genellikle çiftlerin kişisel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Böyle bir evlilikte de mutsuzluğun eşlik ettiği yalnızlık duygusu belirir. Çevreyle en çok etkileşim halinde olunan zamanlarda bile insanın kendine ait ve yalnız kalan bir parçası bulunabilir (Gençtan, 1982: 147). Derinden duyulan yalnızlık insanı bu durumdan kurtulmak için harekete geçirir. Çünkü yalnız insan kendini boşlukta hissetmeye başlar. Necatigil **Evlilik** şiirinde boşluktan bahsetmiş; şiirinde görsel olarak da boşluğa yer vermiştir. Yalnız insanın boşlukta döndüğünü ifade etmiştir.

Çıkar yalnızlığından boşluk dönerken
bir yalnız bir yalnızı çeker yalnızlığına
(Evlilik, Şiirler: 291)

Öyleyse Necatigil yalnızlıktan kurtulmak için ne önermektedir? Bu formülleştirilirse aşağıdaki çıkarımlara ulaşılabilir:

- Hayat-yalnızlık =boşlukta dönen insan
- Boşlukta dönen insan+bir yalnız kişi=evlilik

Necatigil, iki yalnız kişinin bir araya gelmesini evlilik olarak nitelemekte ve hayatın yalnızlığını yenmeye çalışmaktadır. Bu düşünceleri, Tahir Alangu'ya yazdığı mektuplarda da görülmektedir:

“Birisi olsun da ne olursa, nasıl olursa olsun. Yeterki rüyalarımızda gezinecek, vakitlerimizi alacak ve bize bizi unutturacak birisi olsun. Yorgun başımızı göğsünde emniyette görebileceğimiz birisi olsun. Ah biri olsun da biri. Mevhum veya muhayyel biri. İster rağmiyyet göstermiş; ister râmiyet. Yalnızlığımızı örtsün kâfi (Necatigil, 2001:26).”

Şiir, “bir yalnız (kişi) yalnızlığından (yalnızlık durumundan) çıkar (ayrılır); boşluk dönerken yalnızlığına bir yalnızı çeker” biçiminde bir anlam kümesi haline getirilebilir. Bu yönde bakıldığında şiirde önemli iki kavramın olduğu gözlenmektedir. Bunlardan biri “*yalnızlık*” diğeri ise şiire hem görsel hem de sözel olarak dahil edilmiş olan “*boşluk*”tur.

Birçok insan yalnızlığından kurtulmak ya da bu durumdan korktuğu için kendine hayat arkadaşı arar. Öyleyse şairin işaret ettiği durumlardan biri budur. İki yalnız kişi birleşirse yine iki yalnız kişi olur. Çünkü aradaki “*boşluk*” her zaman oradadır. Necatigil’in şiirine hem uzaklık hem de yokluk anlamı veren kavram, evli olursa bile aşılması zorunlu “*boşluk*”lar olarak alımlanabilir. *Yalnızlık* ve *boşluğun* aynı duygu kümesinin iki ucu olduğu söylenebilir.

Yalnızlıklar fiziksel yakınlıkla değil; ancak ruhsal birlikteliklerle aşılabılır. Peki, ruhsal birliktelik okuyucuya yeni kapı açan bir yol mudur? Bu soruya “evet” cevabı verilirse hiç de yanlış olmaz. Çünkü okuyucu bu kapıdan girip aşka doğru gidebilir. Öyleyse aşkın ister ilahî ister beşerî olsun *yalnızlık* ve *boşluktan* geçen bir yol olduğu alımlanabilir.

3.2.2.1 Boşluk ve Denge İmgesi

Dünyaya yabancılaşma; dünyayı gerçek dışı bir yermişçesine algılama, soyutlanma ve insan ilişkilerinden kopukluk biçiminde yaşanmaktadır (Gençtan, 1982: 138). İçe dönük bir yapıya sahip olan Necatigil'in hayat karşısındaki tavrını kesin çizgilerle oluşturamaması, onda dünyaya yabancılaşmasının yanında “boşluk” duygusu da yaratmıştır. Necatigil “*Derken bir boşluk duygusu, kör kuyu gibi derinleşir önünüzde. Artık çok az beyazın yanında, size hâkim olan duygu, siyahtır*” cümleleriyle boşluk duygusunu anlatmıştır (Necatigil, 1997: 92). Güvensizlik ve hayattan kaçış da “boşluk” duygusunu pekiştirmiştir.

*Gene de hiç kimse kurtulamaz içinde büyüyen
Bu korkunç boşluktan, diyorum.
Kurtarırsa o kurtarır bizi, ne aşklar, ne yaşlanmak
Ne avuntular dışarda.
(İçerlek, Şiirler: 142)*

*Siz ki kat kat kendine
siper etmiş yakınları güvenli
ya o boşluk duygusu
siz ki dolu acıyla - -
onlar nasıl katlanır?
(Siper, Şiirler: 268)*

Boşluk duygusu, ölüm kavramının şiirlerinde sıkça işlenmesine yol açmış; boşluğu hayat ve ölüm arasındaki denge olarak görmüştür. Denge ve boşluğu en iyi anlatan şiirlerinden biri de **Hassas Terazî**'dir.

*Ben nerde a dediysem
orda a
ibresi sağa sola
kımıldayan terazi.*

Az uzağınıza gittiysem

<i>böyle daha iyi</i>	<i>göresiz</i>
<i>bir hafif yankı</i>	<i>denizler ötede</i>
<i>ses eder</i>	<i>siz.</i>

<i>Hep kendim için mi</i>	<i>bazı şeyleri</i>
<i>gizlediysem</i>	<i>bilmeseniz</i>
<i>başka dünyalarda</i>	<i>a vardı</i>
<i>görülür hesabı</i>	<i>ben/ de a dediysem.</i>

(Hassas Terazî, Şiirler: 291)

Metnin yüzey yapısına bakıldığında üç bölümden oluşan, sağ ve sol tarafa atılmış söz ve sözcük öbeklerini içeren dizeler bulunmaktadır. Sağ ve sol dize aralarında *boşluklar* bırakılmıştır. *Boşluk*, bilinçli olarak konulmuştur. Şiirin başlığıyla da bağlantılı olarak sağ ve sola atılmış dizeler; birer kefe olarak düşünülmektedir. Öyleyse okuyucunun zihninde “bu boşluk şiirde niye bulunmaktadır, şiire katkısı nedir?” gibi sorular uyanmaktadır. *Boşluk* işlevsel olarak terazinin kefeleri arasındaki *dengedir*. Sağ ve sol kefe *boşluk* olmazsa bir işe yaramamakta; şiir yapısal olarak çöküntüye uğramaktadır.

Birinci bölümün üçüncü dizesinde ibreye sözel olarak yer verilmişse de görsel olarak *dengeyi* ortadaki boşluk sağlamaktadır. Okur boşluğu şairin suskunluğu olarak ele alır ve orada okurun yeniden inşa ettiği metin konuşmaya başlar. Umberto Eco’nun da dediği gibi metinde alıcının ne bulduğu, kendi anlamlama dizgelerini isteklerine başvurarak nasıl oluşturduğu önem kazanmaktadır (Eco, 1991: 24).

Anlamsal olarak bakıldığında, şiirin yapısının farklı tür okumalara olanak sağladığı görülmektedir. Sağ, sol kefeleri hareket eden bir terazinin şiir metnine uygulanmak istenmesinin bir sebebi de ortaya çıkmaktadır.

Umberto Eco’ya göre şiirin ne söylediği, kendi bağlamsal tutarlılığına ve gönderdiği anlamlama dizgelerinin durumuna bağlı olarak anlaşılabilir (Eco, 1991: 24). Bu durumda şiirde bolca geçen ve birçok anlam içermesi beklenen “a” önem kazanmaktadır. İlk ve son bölümde şair bir yerde “a” dediğini söyler. “A” şiirin başında, sonunda iki dizesinde kullanılmıştır. Şiirde birçok sözcüğün

de içinde geçmektedir. “A” imgesinin şiire kattığı anlamsal ve işlevsel özellikler incelenmelidir.

İlk bölümdeki dizeler “*ben nerde a dediysem orda ibresi kımıldayan terazi* ya da *ben nerde a dediysem/ orda a/ ibresi kımıldayan terazi* “ şeklinde okunarak “a” imgesinin dendiği her yerde bir terazi, dolayısıyla bir ibrenin olduğu göze çarpmaktadır. İslamî anlayışa göre her şeyin tartıldığı hassas terazi kavramı olarak da alımlanabilir. Terazi öyle hassastır ki yapılan en küçük bir hareket ya da harf onu etkileyebilir. Şiirde de metin dışı gönderme yapılarak okuyucunun “a” imgesiyle terazi arasındaki ilgiyi kurması sağlanmıştır.

“A” imgesi şiirde önemli bir anahtardır. Alfabenin başıdır; ilkokul sıralarında bile öğrenilen ilk harf a’dır. Necatigil daha konuşmaya başlarken ilk harfiyle bile o teraziye hissetmekte; ağzından çıkanlara dikkat etmektedir. Bu alımlamayı şiirin diğer bölümlerinde destekleyen ipuçları bulunmaktadır.

<i>Hep kendim için mi</i>	<i>bazı şeyleri</i>
<i>gizlediysem</i>	<i>bilmeseniz</i>
<i>başka dünyalarda</i>	<i>a vardı</i>
<i>görülür hesabı</i>	<i>ben/ de a dediysem.</i>

(*Hassas Terazi, Şiirler: 291*)

Son bölümde “*a vardı görülür hesabı ben / de a dediysem*” dizesi buna örnektir. Bu dizelerle “a” imgesinin okuyucuyu götürdüğü önemli bir nokta da terazi kavramıyla gelen adalet, ahiret inancı ve ölüm kavramlarıdır. Şiirde çokça geçen “a” imgesiyle terazinin hareketi artacak böylece hesap verilecek olanlar da çoğalacaktır. Hesabın verileceği yer, şiirin yüzey yapısında *başka dünyalar* sözcük öbeğiyle okuyucuya verilmiştir. Başka dünyalar ölüm ve ölüm sonrasına bir göndermedir. “A” imgesi, aslında gerçek dünya ve ölüm sonrası yaşanılanlar arasında da bir ibre görevi görmektedir. Şiirde dengeyi sağlayan *boşluk* da iki dünyanın dengesini, belki de bilinmeyi simgelemektedir. Daha uç bir yorumla “a” imgesi Necatigil olarak da alımlanabilir. Hasan Akay’ın söylemiyle o geleneksel ve modern arasında dengeyi sağlamaktadır (Akay, 2006: 118). Necatigil ne Garip ne de İkinci Yeni şairleri arasında bulunmuştur. O tam ortadadır; “a” gibi dengeyi sağlar.

Şiiri alımlarken “a”nın şiire kattıkları üzerinde de durulabilir. Şiirde “a” imgesinin bu kadar çok kullanılması, Edip Cansever’in Aaaa isimli ünlü şiirine bir göndermedir. Yoğunluk ve görsel olarak iki şiirde de görülen “a” imgesinin aslında iki şiirde de farklı anlamlar içerdiği gözlenir. Edip Cansever “a” imgesini hayret, şaşırma, olan durumdan memnun olmama anlamına gelen bir ünlem gibi kullansa da, “a” Necatigil’de şiirin yüzey yapısından derin yapıya geçişi sağlayan önemli bir kavram haline gelmiştir. “A” ibre, hesap sorulacak olan, çekinilmesi gereken, dengeleyen, hatta her şeyin başlangıç yeri olarak alımlanabilir. Okuyucu da a deyip geçemeyecek; belki de bulunandan farklı anlamlara ulaşabilecektir.

Hayat ile ölüm arasındaki dengeye her davranışında ve ağzından her çıkan sözcükte dikkat eden Necatigil, *dengeyi* ve *boşluğu* korumak ister. O, özel, sanat hayatı ve inançlarında boşlukta olmayı ister. Böylece her zaman temkinli olabilecektir. Hayatı, öz ve fazlalıklardan uzak yaşayarak; *dengeyi* sağlayacağını düşündüğü de **Çıkartma** şiirinden anlaşılmaktadır.

“Alınan	her şey	yenmelik
Safra	sinir	ne kadar
Kabuk	kemik	deri
En az	ne çok	atmalı.

Yaz	çokça	okunmalık
Nedir	önemli	olan
Fire	nice	kalmalı.

Yazma	nedir	kalabalık
En az	çoğu	çıkartmalı.”

(Çıkartma, Şiirler: 284)

Şiire bakıldığında, boşlukların fazla yer tuttuğu görülmektedir. Bu noktada akla şöyle bir soru getirmektedir: *Boşluğun şiire katkısı nedir; şiir boşlukla mı anamlanmaktadır?* Sorulara cevap olarak şiirin boşluklarla varolduğu söylenebilir. Çünkü şiir, bu boşluklarla anamlanmaktadır. Yazı siyah, görsel karakterler olarak düşünülürse; boşluklar da beyaz karakterlerdir. Şair bize

siyahlarla neyi okumamız gerektiğini belirtmiş; ama beyazlarla okunacak ya da anlaşılacak anlamı okuyucuya bırakmıştır. Hasan Akay kitabında siyah sözcükleri (+), beyaz sözcükleri (-) ya da siyahları (0), beyazları (1) olarak yorumlamıştır. Yani görünen sözel metin; görülmeyen ise şairin zihnindeki metindir (Akay, 2006: 93–94).

Şair, zihnindeki metni bulması için okuyucuyu serbest bırakmıştır. Necatigil okurun, aldığı eğitimden yararlanarak; şiiri alımlaması gerektiğini belirtir (Necatigil, 2006: 143).

Şiiri hareketli yapan kimi sözcükler arasında gidiş gelişler, hemen görülemeyen alışverişlerdir (Necatigil, 1997: 32). Bu alışverişler, şiirdeki anlam katmanları üzerinde de etkilidir. Anlam katmanlarına ulaşırken öncelikle çıkarma ve çıkartmanın sözlükteki ifade biçimine ulaşılmalıdır. Çıkarma, *(birinin veya bir şeyin) çıkmasını sağlamak; görünmesine, ortaya çıkmasına sebep olmak; anlamak ne olduğunu bilmek; bulmak, ortaya koymak, (keyif, tat gibi şeyler için) çok hoşlanmak; (öfke, hırs, acı gibi şeyler için) zararını çektirmek,...gibi göstermek, bir davranış yüklemek ve matematikte yapılan eksiltme işlemi;* çıkartma ise *çıkarma işini yaptırmaktır* (TDK, 1998: 471). Şiirin adından, gereksiz şeyleri atma, saklı olan anlamı bulma, ortaya çıkarma; az sözcük ile çok şey ifade etme yorumlarının çıkarılabileceği söylenebilir. Birden fazla anlamı barındıran bir başlık da elbetteki okurları değişik boyutlara iten dizeler taşımaktadır. Çünkü Necatigil için şiir bir çıkartmadır. **Bile/Yazdı** kitabında şiir hakkındaki düşüncelerini “*Şiir bir çıkartmadır, uyuyan topraklara uyumayışlardan.*” dizeleriyle en uygun şekilde ifade eder (Necatigil, 1997: 29).

Çıkartma şiirinin ilk dizelerine bakıldığında, şiirin yüzey yapısında, şair okuyucuya alınan şeylerin bir listesini sunmaktadır. *Safra, sinir, kabuk, deri, kemik* bunlar arasındadır ve metindeki göstergelerdir. Gösterilen ise hayatımızda çok da bir yer teşkil etmeyen nesnelere yer vermemizdir. Bazen *deri, kemik* kadar temel parçalar alınırken; bazen de *sinir, safra* gibi atmamız gerekebilen, hayatımızda önemli olmayan nesnelere yer verildiğini ifade eder. Acaba sinirleri alınan, deri ve kemikleri çıkarılan insandan geriye ne kalır? Sadece öz kalır ve bu da bir çıkartmadır. Son dizeyle de buna vurgu yapmaktadır. Sözcükler; şiir en az ve anlamlı olana kadar atılmalıdır. “En az

çoğu çıkartmalı” dizesi şiirin sözcük kalabalığından oluşmaması, az ve öz olması gerektiğini anlatır. Çünkü şiir bir yoğunlaşma sanatıdır (Necatigil, 2006: 119). Şair bunu “*yazma nedir kalabalık/ en az çoğu çıkartmalı*” dizesiyle okuyucuya sezdirir. Okuyucu çıkarma işlemini tamamlayıp sonuca ulaştığında, şiirden geriye sadece “*çıkartma*” başlığının kaldığını görecektir. Başa dönüp metni tekrar ürettiğinde, çıkartma olarak olumsuz bağlamda alımlayabilmektedir. Böyle düşünüldüğünde şair, okuyucuyu kısıtlı da olsa serbest bırakmıştır. Okuyucu bağlamın izin verdiği ölçülerde şiiri tekrar oluşturabilir; çıkartır ya da farklı anlam katmanları yükleyebilir. Dizede “*yazma*” sözcüğü de dikkati çekmektedir. Aslında hem yazmayı hem de yazmamayı kastetmektedir. Yazma kalabalık olmamalı, fazla sözcükler çıkartılmalıdır. Kalabalık olmaması için de çok yazılmamalıdır. Çünkü şiir bir çıkartma işlemidir. Acaba başlıktan da çıkartma sözcüğü eksiltiyle şiir okunabilir mi? Buradan “çıkartma” olmadan şiirin sürdürülemeyeceği alımlanabilir.

Necatigil, şiirin bir çıkartma olduğunu her zaman söylemektedir ama ulaşılan bir anlam da, çıkarma işi yapanın kalabalık olmasıdır. Kalabalık (okur) metindeki fazlalıkları çıkartıp, metni az ve öz hale getirmelidir. Metni kendi kültür, bilgi birikimine göre yorumlamalı; farklı sözcükler çıkarıp, kendinden bir şeyler katarak şiiri alımlamalıdır. Böylece şiir her okuyucu tarafından değişik şekillerde alımlanabilecektir. Necatigil de farklı alımlamaları şöyle ifade etmektedir:

“Kareler bir aşama değil de bir tazelemedir benim için. Güvensizlikle karşılanan bu şiirlere beni öz zorladı; özün iki başlı değil, üç dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukardan aşağı, merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı okunmak istenişleri, mezkezcil ve merkezkaç güçlere hep birden dikkati çekmek istediğimdir. Ama siz kolonlar arasını kapatarak, eski şiirlerim gibi mısra mısra okursanız yadırganmaz bu ayrılık (Necatigil, 2006: 102).”

Öz, Necatigil’i zorlayan en önemli yapıdır. Çünkü onun şiiri kültürle beslenmiştir. Atıflarla ilerleyen şiirdir. Okuyucuda yakaladığı ipuçları doğrultusunda şiir basamaklarında ilerleyebilecek; şiirleri farklı alımlanabilecektir.

3.2.3 Ölüm İzleği

Hayatın sona ermesi anlamına gelen ölüm, bu güne kadar evrensel bir tema olarak birçok şiirde yer almaktadır. Kimi zaman hayatın sona ermesi, kimi zaman da çaresizlikten kaçış olarak ele alınmıştır. “*Ölüm yani Yunus, yaşamak yani Nedim biter mi?*” cümlesiyle hayatın getirdiklerini anlatan Necatigil, Yunus Emre’yi ölüm düşüncesini etkili şekilde anlatan önemli bir şair olarak gördüğünü söyler (Necatigil, 1997: 77). Yunus Emre ölümü korku duyulmayacak bir kavram olarak ifade eder.

*Ölümden ne korkarsın,
Korkma ebedî varsın*

(Yunus Emre, 2008: 55)

Çünkü ölen kişinin hayatı son bulmaz. Son bulan onun fiziksel görüntüsüdür. İlahî aşkla yazdığı şiirleriyle bilinen şair, ölümle gelen sonsuz hayata inanır.

*Ten fanidür, can ölmez, çün gitti gerü gelmez
Ölürse ten ölür, canlar ölesi değil.*

(Yunus Emre, 2008: 174)

İçindeki yaşama sevincini ölüme de yansıtmış olan Yunus Emre, ölümü sevgiliye kavuşmada aşılması gereken yol olarak görmektedir. Yunus Emre’nin şiirlerindeki ölüme bakış, Mevlâna’da *Şeb-i arus* (düğün gecesi) olarak kendini göstermektedir (Kaplan, 2001: 100).

Karamsar duyguların sıkça işlendiği Tanzimat şiirlerinin birçoğunda ölüm, yakınıni kaybetmenin ardından duyulan acının yansıması şeklindedir. Batı Edebiyatında ölümün ilham ettiği edebî eserler içinde en dikkate değer olanı Lamartine’in *Göl* şiiriyken, ölüm en yoğun şekilde Recaizade Mahmut Ekrem’de görülür (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1977: 177). Ekrem’de hayat acıları ve ölüm duygusu, kızı Piraye’nin doğarken ölümü, iki kardeşi, oğlunu kaybetmesiyle birlikte birbirine karışmıştır. Bu süreçte ölümü sorgulamıştır. Böylece ölümü alın yazısı olarak görme eğilimi doğmuştur (Parlatır vd., 2006: 340-341).

Ölüm kavramı çerçevesinde akla gelecek önemli şairlerden biri de Abdülhak Hamit Tarhan'dır. Hemen hemen her şiirinde ıstırap, kader ve ölümün sembolleri vardır (Kaplan, 1963: 22).

Ölüm temini sıklıkla işleyen diğer şair ise Cahit Sıtkı Tarancı'dır. O şiirlerinde ölüme karşı yaşanan hayatın güzelliklerini ele alır (Kaplan, 2001: 102). İçinde ölümün korkusunu hisseder. Ölümden kaçılmayacağını da bilir. Ölüm, Cahit Sıtkı'nın tüm şiirlerine yayılmıştır. Hayata bakışındaki karamsarlık onu ölüm düşüncesine sürüklemiş; ölümü zihnini kurcalayan kaçınılmaz son, tedirginlik verici bir felaket gibi yaşamıştır. Ölümü farklı şiirlerinde şöyle ifade etmiştir:

Ve ölüm, kapımda kışner, sabırsız

Bir at oldu nihayet.

(Tarancı, Şaşırdım Kaldım, 1956: 23)

Ne olsa bu bahçede bir şarkılık günüm var

Kapımı çalıp durma ölüm, açmam

Ben ölecek adam değilim.

(Tarancı, Ben Ölecek Adam Değilim, 1962: 55)

Ölüm onda bir yok oluşturmaz.

Ve böylece bu ömür, bu ömür her dakika

Bir buz parçası gibi kendinden eriyecek

Semada yıldızlardan, yerde kurtlardan başka,

Yaşayıp öldüğümü kimseler bilmeyecek.

(Tarancı, Ömrümde Sükût, 1968: 11)

Ölümünün bilinmeyeceğini söyler. Benzer şekilde bu Necatigil'de de vardır.

Behçet Necatigil'in şiirlerinde de ölüm konusu sıkça işlenir. Ama Necatigil'in ölüme yer vermesi, hayatı bir sıkıntı kaynağı olarak görmesinden ileri gelmektedir.

Yaşamak azaptır çok zaman

Dualara açıldı ağız.

(Yel Değirmenleri, Şiirler: 17)

*Döner kasnak boşa, kaslar eridi;
Yaşamının tek anlamı çelişme.
(Limit, Şiirler: 214)*

*İçimizde yaşama hırsı
Bu bizim bencilliklerimiz
(Bir Hasta Bir Ölü, Şiirler: 405)*

*İnsan nasıl yaşar
Çekişe çekişe
Tilki timsah karınca
(Has Ölüm, Şiirler: 374)*

*Ölüm Necatigil'in hep aklındadır. Hayatının her döneminde içten içe
ölümü beklemektedir. Bunu aynı ismi taşıyan, iki şiirinde şöyle dile getirir.*

*Uzayacağa benzer,
Tutuştüğumuz lades.
İşi gücü bırakıp
Mezarlığa nâzır
Bir eve taşındım.
Ölüm sen beni aldatamazsın,
Aklımda!
(Lades, Kapalı Çarşı, Şiirler: 21)*

*Vaktiyle yazdığım gibi:
Uzayacağa benzer
Tutuştüğumuz lades.
Bak, kaç sene geçti
Aldatamadın beni
Ölüm kardeş!
(Lades, Çevre, Şiirler: 63)*

Onun için ölüm, hayata bakış açısının bir parçasıdır. Kötü yaşanmış çocukluk, hastalık, çevresindeki olumsuz olaylar onun hayata karamsar bakmasına sebep olmuştur. Zaman zaman ölümü arzulamış ve ölüme hazırlık yaparcasına hayatına yön vermiştir. Ondaki ölüm duygusu, toplumsal bir olgu olarak ölümden daha farklıdır. Hayatının olumsuz bir yansıması şeklindedir.

Ölü çizgileri dünyanın

Bu sizin eseriniz

(Ölü Çizgi, Şiirler: 86)

Günümüzde ölüme karşı ölümü yadsıma, ölüme meydan okuma, ölümü isteme ve ölümü kabullenme olarak dört tür kültürel tutum geliştirilmiştir. Araştırmacılara göre ölümü yadsıma en çok Amerikan kültüründe bulunmakta; bu nedenle hastalara gereğince yardımcı olunamamaktadır. Ölüme meydan okuma yaşadığımız kültürün doğal bir parçasıdır ve birçok kahramanlık öyküsünün temelini oluşturur. Ölüm isteği ise kültürümüzde çatışma yaşayan kişilerin kurtulmak için başvurdukları bir çözüm yoludur. Ölüm isteğinin daha çok bilinç dışında yaşandığı görülmektedir. Yukarıdaki tutumlarda hayat ve ölüm birbirinden ayrı tutulmuş kavramlardır. Oysa, ölümü kabullenme ve ölüm, hayatın bir parçası olarak kabul edilir (Gençtan, 1982: 179).

Ölümü kabullenme tutumuna varoluş felsefelerinde rastlanır. Bunlardan bazılarında hayatı sürdürmekteki temel neden ölümdür. Bazıları ölümü son olarak değil; var olmama tehdidi gibi algılar. Varoluş felsefesinin önderi Heidegger, ölümle ilgili gerçeklerin ve duyguların kabul edilmez ise özgürce yaşanamayacağını savunur. Heidegger'e göre birçok insan ölümden kaçınma duygusuyla yaşama sevincinden yoksun kalır (Gençtan, 1982: 180). Yukarıdaki bilgilere bakıldığında Necatigil'in ölümü kabullenme tutumu içinde olduğu gözlenmektedir. Necatigil ölümü kabullenip; hayatın bir parçası olarak görür. Bu onda kader inancının da bir yansımasıdır.

Yaşamak ilk bölüm

O kolay anlaşıldı

Ölüm son bölümdür

(Garnitür, Şiirler: 324)

Dünyaya yabancılaşma, dünyayı gerçek dışı bir yer olarak görüp kendini bir yere ait hissedememe, hayattan kendini soyutlama anlayışı ölüm kavramı içerisinde de kendini göstermektedir. Bu duyguyla Necatigil, ölümünün bile sessiz, kimseye sıkıntı vermeden gerçekleşmesini istemektedir.

*Ormanlardan odunumu getirdiğiniz gibi
Fırınlarda hamurumu pişirdiğiniz gibi
Lütfen beni mezarıma bırakıverin
Bildiğiniz gibi.*

(Ölü Utanıyor, Şiirler: 80)

*Tanrının sevgili kuluymuş
Muhtaç olmadan gitti*

(Bir Ölümden Kalanlar, Şiirler: 33)

Necatigil, şiirlerinde kendini yok gibi hisseden ya da kimse tarafından fark edilmediğini düşünen bir insan portresi çizer. Hayatın karmaşasında sıkışmaktansa, hayatın kenarında kalmayı tercih etmiştir. İnsan kendini hayatta ölmese bile ölmüş gibi hissedebilmektedir. Bu durum aynı Cenap Şahabettin'in şiirlerindeki yağın kar sayesinde tabiatın aldığı durum gibidir. Yaşıyor ama fark edilmiyor. **Dönme Dolap** şiirinde de bu duygu açıkça görülmektedir. Şair de kendisinin ve çevresinin içinde bulunduğu durumdan kurtulmak ve ilerde hatırlanmak için kendisinden iz bırakmak istemektedir. Bu, var olmak için yapılan bir girişimdir. Yok olmak, yani ölmek ise izlerin fark edilememesidir. Ölüm **Gizde İz** şiirinde açıkça görülmektedir.

*Ölüyü kim kaldırır
Yakınlar ölü.*

*Gelir biri uzaktan
Bilinmeyen biri,
Kalkar ölü.*

(Gizde İz, Şiirler: 328)

Necatigil'le bakıldığında, şiirlerinin *Shakespeare*'in *Hamlet* oyununda yer alan "to be or not to be" yani olmak ya da olmamak felsefesi üzerine kurulduğu

görülür. Mina Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* kitabında “to be or not to be” sözcük grubunun artık anlamını yitirdiğini söyler. Asıl anlatılmak istenen Hamlet’in hayatta kalmak ve ölmek kavramları arasında kalmasıdır. Farklı felsefeciler bunu ölmek ve hayat kavramlarının yanı sıra, insan var olmalı mı, yok olmayı mı seçmeli; Hamlet var olmayı seçerse babasının katilini öldürebilecek mi yoksa öldüremeyecek mi olarak ifade etmişlerdir. Bu durumda “to be or not to be” ifadesinin birbirinin zıttını oluşturan varlık- yokluk, hayat-ölüm çizgisini içerdiği görülür (Urgan, 1984: 441).

Ölüm, kaçınılmaz bir olgudur. Ölümden kaçış yolu ise her zaman var olabilmektir. Her zaman var olabilmek bırakılacak bir ize bağlıdır. Şiirlerinde oluşturduğu hayat-ölüm zıtlığı okuyucuyu varolma felsefesine götürür. Okuyucu, alımlama gücüyle Necatigil’in şiirlerindeki ölümü somutlaştırarak daha derin anlamlara ulaşabilir. Çünkü şiirin alımlanması yapıta yeni boyutlar katar. Alımlamayla yapıt tıpkı bir ağaç gibi yeşermeye, meyve vermeye başlamaktadır (İpşiroğlu, 2000: 81). Necatigil’in hayat-ölüm çizgisinde ilerleyip; ölüm izleği içindeki farklı şiirlerinin alımlaması yine okuyucunun imgelere ve metin dışı bağlantılara yüklediği anlama göre değişecektir.

3.2.3.1 Fosfor İmgesi

Fosfor çok aktif bir elementtir. Bu yüzden doğadaki birçok elementle birleşik olarak bulunur. Kemikler de esas olarak kalsiyum fosfattan yapılmıştır (Doğa ve Bilim Ansiklopedisi, 1982: 519). Hayat ve büyüme için gerekli; bir anlamda insanın var oluşunda önemli bir etkindir. Bu bağlamda bakıldığında “*fosfor*” şiirde var olma, görülme, fark edilme anlamlarının yüklendiği bir imge konumundadır.

*Bazen insan koparır kendini gençliklerden
Sular sızan tünellerde bir elmastır çeker gizli,
Çok uzakta fosfordan bir parıltı varsa
Belli bile olmaz mumların eridiği.
(Fosfor, Şiirler: 159)*

Saussure dilin bir göstergeler dizini olduğunu söyler. Göstergenin bir anlam üretebilmesi için de gösteren ve gösterilen olmalıdır. Öyleyse bir gösteren olan fosfor gerçek hayatı olduğu gibi gerçek ötesini de vurgulamaktadır. Gösterilen hem dünya hem de öte dünyadır. Şairin diğer şiirlerinde de ölüm, öte dünya kavramlarına rastlanmaktadır. Örneğin Necatigil **Duyuru** şiirinde okuyucuya “*Mezarlar kazılıyor/ Gerçeğe ulaştırıcı*” şeklinde seslenir. “*Fosfor*” ise bu kavramın farklı bir ifade biçimidir. Ölümün gerçeğe ulaştırıcılığı, dünyanın geçiciliğine yapılan bir göndergedir. Bu anlamı okuyucuya vermek için şair okuyucularını sözel metnin dışına taşımaktadır. Anlam şiirde sadece anahtar sözcüklerle desteklenmiş; okuyucunun alımlamasına bırakılmıştır. Ölüm ve ölüm ötesi kavramlarını destekleyen sözcük grupları okura şöyle verilmiştir: *Eski mezarlar, ölülerin seslenişi, gençlikten koparmak, mumların erimesi, boş beyinler.*

Metnin şifreleri çözülmeye devam edilirse, okuyucuya sezdirilen ikinci anlamın hayat olduğu görülür. Çünkü “*fosfor*”, vücudun hayat kaynaklarındandır. Aynı zamanda halk arasında renklerin parlaklığını ifade etmekte de kullanılır. Bu da hayatın parlamasını imlemektedir. Ölümün olduğu her yerde hayat da vardır. Öyleyse “hayat bu şiirde nasıl vardır; açıkça anlatılmış mıdır?” sorularına cevap aranmalıdır. Şiirde hayat, okuyucuya doğrudan söylenmemiş; ölüm ve öte dünyanın zıddında var olan şeklinde verilmeye çalışılmıştır. Bu öyle bir hayattır ki boş beyinlerde korkunun türediği, çaresiz solukların duyulduğu yerdir. Ölüme yakın, ölüme hazırlık yapan bir hayat gibidir. *Fosforun* parıltısının görüldüğü an bitecek, sönük bir hayattan bahsedilir.

*Fosfor bazı gecelerde eski mezarlarda
Ölülerin çağlardan seslenişi, fosfor
Çok geride kâğıtlar neden gece yarısı
Kamaştırır gözleri neden yangınlarda, fosfor
(Fosfor, Şiirler: 159)*

Şiirde ölüm-hayat kavramlarının bu kadar sıkı sıkıya bağlı olmasındaki gizli anlam da ölüme boyun eğme, olacakları kabullenme, kaderciliktir. Çünkü şiirde hayat; ölüm ışığının sızdığı bir mekâna ait gibi görünmektedir.

3.2.3.2 Kemik İmgesi

Behçet Necatigil gerçekçidir. Hayatın güzel olmaktan ziyade çirkin, iyi olmaktan ziyade kötü, neşeli olmaktan ziyade hüzünlü, ümit vermekten ziyade ümitsizlik verici, aydınlık tarafından ziyade karanlık tarafını görür (Kaplan, 1978: 233). Aslında bardağın dolu değil; boş yarısını görenlerdendir. Karamsar iç yapısı şiirlerine yansır. Şairin **Kısaltmalar** şiirinde dediği gibi sarnıca azar azar dolan hayatın yansıması dizelerinde görülür.

*Uzardı gecelerce
Belki daha derinde duyulurdu tadı
Bütün bunlar bir sarnıca
Azar azar sızardı*

(Kısaltmalar, Şiirler: 210)

Şairin **Yaz Dönemi** kitabında yer alan **Kemik** şiirinde de yalnızlık üzerine kurulmuş hayat parçalarından ölüme bakış açısı verilmeye çalışılmıştır.

*Ve siner tavanlara bir iç yağı kokusu
Sessizce söndürülen mumlardan
Ve insanlar gömerler sağa sola bakınıp*

*Çok acele bir şeyi görmeden kimsecikler
Ve sonra koşarlar upuzun bulvarlardan*

(Kemik, Şiirler: 212)

Şiirin tamamına karamsarlık ve kasvet çökmüştür. Okuyucuyu aynı karamsarlıkla şiiri okumaya yönlendirir. İkinci dizede geçen *sessizce sönen mumlar*, yitip giden insan hayatına bir göndermedir. Tavana iç yağı kokusu veren mumlar, dolaylı olarak insanoğlunun ölümünden geriye gökyüzüne yükselen maneviyatının kaldığını gösterir. İslam inancıyla da örtüşür. Rahim Tarım bu bölümde bir batıl inanca da dikkat çekmiştir. İnsanların dileklerinin yerine gelmesi için yaptığı ya da yaptırdığı büyülü nesnelerini mezarlara gömme inancıdır. Şiirde de kimseye fark ettirmeden gömme eyleminden anlaşılır (Tarım, 2004: 170). Ölümler artık gidecekleri yere uğurlanmıştır. Geride kalanlar ise acele bir şekilde hayata yol almaya başlarlar. Hayat ise ölüm gelmeden

önce yapılması gerekenleri yetiştirmekten ibarettir. Anıları ve geçmiş simgeleyen duvarlardan yardım alınarak yalnızlıklar eşliğinde geçmiş düşünürler.

*Ve eksilir bir koyun geceye davarlardan
Ve insanlar geçerler sağa sola bakınıp
Çok acele bir şeyi ölmeden bir kez daha
Sonra yalnızlıklarda otururlar yalarlar
Çok eski bir kemiği çıkarıp duvarlardan.*

(Kemik, Şiirler: 212)

Duvar, Necatigil'in şiirinde çokça yer verdiği bir sözcüktür. Akıp giden hayatın önündeki, insanlarla iletişimdeki engel olarak simgeleşmiştir. **Çoğul** şiirinde "*Kurşun ve duvar/ Susmak kalemdir*" dizelerinde görülebilir. Şairin **Duvar** isimli şiirinde de bu simge "*Bir duvara hızla çarpılmış dağılmış/ Kendini toplamadan bir yere gidemez- -*" dizelerinde ortaya çıkar.

Necatigil ölüm hakkındaki düşüncelerini **Kaknus** şiirine de yansıtmıştır. **Kaknus** şiirinde hayat bir çocuğun elindeki ip ve onun ipe geçirdiği sırça boncuklar olarak tanımlanıyor. Kader ise sökülen yazı imgesinde ortaya çıkıyor. Hayat-kader ilişkisi ışığında ilerlenirse çocuk bir elinde ipe boncuklarını dizerek hayatını geçiriyor; diğer eliyle de köprü ve korkuluklara dokunarak hayatın yollarına tutunmaya çalışıyor.

*Bu şu o ve çocuklar bir vakti geçiriyorum
Bir yazıyı yavaşça önümde söküyorlar
İplere sırça ince boncuklar takıyorlar
Kopunca kırılınca düşünce
İçimi çekiyorum.*

(Kaknus, Şiirler: 237)

Geçen zaman içinde ise zifiri karanlık vardır. Şiire bakıldığında *zifir* sözcüğünün özellikle seçilmiş olduğu görülmektedir. Sözlükteki ilk anlamıyla zifir, tütün dumanının bıraktığı yağlı kirdir (TDK, 1998: 2513). Zifir içe çekilerek; yanığın ardında kalan duman ve koku ciğerlere alınmakta ve ölüme yaklaşılmaktadır.

Bu çocuk bu ipe böyle ne geçiriyor

*Bir bir daha bir daha bir eli korkulukta
Başka elde bir eli bir köprüyü geçiyor
Durmadan bir zifiri içime çekiyorum.*

(Kaknus, Şiirler: 237)

Zifir ve karanlık sözcükleri şiirin son bölümünde okuyucuyu *Ferideddin-i Attar*'ın *Mantık Al-Tayr* adlı kitabına götürür. Kitapta, Attar temsili bir şekilde vahdet-i vücut, varlık birliği inancını birbirine bağlı çeşitli hikâyelerle anlatır. Konusu padişahları Simurg'u arayan kuşlar ve hikâyeleridir. Kuşlar hakikat yolunun yolcuları, Hüthüt kılavuzları, Simurg ise Hakk'ın zuhurudur (Gölpınarlı, 1968: VII-XII). Kaknus ise bu kitapta yer alan hikâyelerden biridir. Bu hikâyeye göre Kaknus; yeri Hindistan olan, güzel, uzun gagalı ve gagasında ney gibi birçok delik olan bir kuştur. Bu deliklerin her birinden ayrı bir ses çıkar; tüm kuşlar da onun sesinin güzelliğinden etkilenir. Hepsinin aklı başından gider. Kaknus'un ömrü bin yıldır ve öleceği zamanı bilir. Ölüm anı yaklaştığında çalı çırpı toplayıp; topladığı çalı çırpının ortasına geçer. Feryat edip ağlar. Bir soluk ömrü kaldığında ise kanat çırparak kanadından çıkan kıvılcımla çalı çırpıyı ateşler. Her şey yanınca o da kor olur ve külde bir zerre bile ateş kalmayınca, küllerden başka bir kaknus kuşu doğar. Bu kuş tektir; dünyada bir eşi yoktur (Gölpınarlı, 1968: 5-6).

*Bir yol ben sonra onlar geçiyor
Kanatlar –tutuşuyor karanlık
Güle güle geride küller kuştan artık
(Kaknus, Şiirler: 238)*

Kaknus şiirinde ölüm ve yalnızlık izlekleri Kaknus kuşuna bağlı olarak verilmeye çalışılmıştır. Zifir, küllerin ortasında yandıktan sonra ortaya çıkan koku ve dumana bir gönderme yapmakta; ipe geçirilen boncuk bin yıl süren hayatı vurgulamaktadır. Geride kalan küller hem kuş hem de şair olarak alımlanabilir. Kaknus'la birlikte şiirde hem bir hayatın sonu hem de doğacak nesillere işaret edilir. Necatigil de Kaknus'tan bahsederken bu düşüncüyü desteklemektedir: “Doğu mitologyasında bir kuştur Kaknus. Ölümü, kanatlarını çırpıp çırpı tutuşturduğu çalı çırpıyla yanarak, külünden bir yumurta meydana gelir. Bundan da yeni bir kaknus (Necatigil, 1997: 77).”

3.2.3.3 Zebra Simgesi

Zebra siyah, beyaz çizgili bir at türüdür. Bu nedenle tanınması kolay ve akılda kalması kalıcıdır. Necatigil de bu farklı hayvanı şiirinde kullanmış; şiir kitabının birine de ismini vermiştir. Necatigil yazılarında zebradan şu şekilde bahseder:

“Bu kitabımdaki şiirlerle zebranın ilgisi şu: Zebra Afrika dışı ülkeler için hayvanat bahçelerinde, sirklerde göstermelik bir hayvandır. Uygur ülkenin tel örgüler içinde yarı alay yarı acıma seyrettikleri bir hayvandır. Benim görüşümde her sanatçı da değişik çevreler, ortamlar için, az çok bir tel örgü yaratığıdır; terbiye edilmek istenen bir yabancısıdır. Olduğu yere tam intibakı imkânsız, siyah beyaz karşıtlıklar, paralellikler arasında tedirgin bir yaratıktır (Necatigil, 1997: 91).”

“Zebra”, şiirde ölüm ve ölüme direnmeyi temsilen kullanılmış bir simgedir. Çizgili olması ona savunma kolaylığı sağlar. Sürüyle birlikteyken avcıları hangisini vuracaklarını şaşırırlar. Necatigil şiirde de böyle bir şaşırtmacaya yer vermek istemiştir. Hayata direnme, daha ilk bölümde tipik bir hal alır.

Üstüne düşme yan

Örnekler üzerinde

Tipik bir direnme

(Zebra, Şiirler: 263)

Şiirde göçmen kuş olarak tasvir edilen ruh, beden gömülse de uçarak sonsuza hareket edebilir. Hayatın saray olarak yer aldığı son bölümde Allah, ahiret ve beden ölse bile ruhun ölmeyeceği inancı yer alır.

Gömülse- - de uçar

Kona kana bir dala arada

Sonsuza göçmen kuş.

...

Karşılıklı bir neni ninni

Kırallarda kul bu sarayda

Bir otel otello.

(Zebra, Şiirler: 263)

Tüm bu şiirde anlatılanların dışında Necatigil Shakespeare'in ünlü oyunu Othello'ya bir gönderme yapar. Konusu Desdemona ve Othello'nun aşklarıdır. Bu aşk birçok kişi ve olayın da etkisiyle bir trajediye dönüşür. Desdemona ve Othello'nun aşklarının şiirin temasıyla yakın bir ilişkisi yokmuş gibi gözükmemektedir. Othello oyununun derinliğine bakıldığında derin yapıda Necatigil'in bir aşka gönderme yapmadığı anlaşılır. Necatigil aslında bir zenci olan Othello ile beyaz ve güzel bir kadın olan Desdemona'nın o dönem için oldukça yankı uyandıran aykırı aşklarına ulaşmak istemiştir. Arada büyük zıtlıklar bulunmaktadır. Othello, Venedik hizmetinde çalışan bir yabancı, Desdemona'dan daha yaşlı ve zencidir. Desdemona ise Venedik'in en soylu ailelerinden biri olan Senatör Brabantio'nun güzel ve beyaz kızıdır. İki âşık arasındaki siyah-beyaz çatışması toplumsal bakış açısını yansıtarak okuyucuya sunulmuştur. **Zebra** şiirinde ise bu siyah-beyaz çatışması zebranın çizgilerinde gizlenmiştir. Ölüme ve ölüme direnmeyi temsil eden bu çizgiler, Othello oyununda da paralel olarak ölüm ve hayatı temsil eder. Trajedinin sonunda da Othello Desdemona'yı öldürmüştür (Urgan, 1984: 202-210). Konu yönünden doğrudan şiirle bir bağlantısı olmayan Othello'yla şair; siyah-beyaz, ölüm-hayat kavramları arasında çağrışımsal bir ilişki kurmuştur. Bunun en büyük göstergesi de otel sözcüğünden sonra ve küçük harfle başlayarak yer almasıdır. Necatigil, Othello oyunu dışında "otel otello" sözcük grubuyla Edip Cansever'in 1985 yılında yayımlanan *Oteller Kenti* kitabına da gönderme yapmıştır. Mitolojik anlamların da yüklü olduğu bu kitap *Oteller Oteli*, *Eros Oteli*, *Sera Oteli*, *Phoenix Oteli* olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Anlatı öğelerinin yoğun olarak yer aldığı bu şiirlerde yalnızlık ve insana ait birçok unsur yer almaktadır.

3.2.3.4 Mürekkep Balığı Simgesi

Mürekkep balığı kendini savunmak için koyu renkli bir sıvı ya da bulutu andıran mürekkep fışkırtır. Düşmanının görüşünü zorlaştırarak oradan uzaklaşır. Mürekkep balığı bu yönüyle **Tırpan** şiirinde hayatı karartan, ölümü çağrıştıran bir simge konumundadır.

*Bir mürekkepbalığı salar karanlığını
Sindirir çok erken
Boyar lamları pipet
Büyültür ölümleri.*

(Tırpan, Şiirler: 264)

Hayata karanlığını salar ve oradan uzaklaşır ya da yemini uzun kollarıyla avlayarak yakalar; sindirir. Şiirin yüzey yapısında ölüm kavramını, *mürekkep balığının getirdiği karanlık, çöken, düşen kepenkleri, sarkan göz kapakları, ağız, boş arsa* aranması sözcük grupları kanıtlamaktadır. Ölüm, mikroskobun büyütecinde incelenip; lamın üzerine yerleştirilecek kadar somutlaştırılmıştır. Bu da okuyucuyu derin yapıda ölümün hissedilecek kadar yakınlarda olduğu düşüncesine ulaştırır.

*Çökerken - - düşer kepenk
Sarkan göz kapağı, ağız
Varsa arasa bilsek
Nerde boş arsa.*

(Tırpan, Şiirler: 264)

Ekinlerle yaşanılacak hayat, yapılacak işler, *tırpanla* ise hayat mücadelesi içindeki insanın durumu imlenmektedir. Derin yapıda gizli bir umut taşımaktadır. *Tırpanın* kırılmasıyla mücadelenin bitip ölüm düşüncesinin hâkimiyeti ortaya çıkmaktadır.

*Kapamış önünü devrik bardağ
Deyişiriz: Çok erken- -
Biçilmemiş ekinler yerde
Kırılmış - -tır/pan*

(Tırpan, Şiirler: 264)

Tır/pan heceleri ayrı sözcükler olarak düşünüldüğünde, şiir okuyucuyu mitolojik bir kahraman olan *Pan*'a götürür. *Pan*; insanların ve hayvanların uyuduğu kızgın, ıssız yaz öğlelerinde beklenmedik gürültüler koparıp; dört bir yana "panik" saçan, kaval çalmayı seven dağlık Arkadia'daki küçükbash hayvan ve çobanların tanrısıdır. (Necatigil, 1969: 48). *Pan*, sadece çağrışımsal olarak kullanılmış olabileceği gibi, bir yönüyle de hayata ölüm paniği ya da kargaşasını

düşüren anlamında derin yapıda da bulunabilir. Bu, okuyucunun alımlamasına göre değişecektir.

Gele Gece şiirinde de Necatigil ölümü değişik imgelerle ve sözcük oyunları ile anlatmıştır. İlk bölümde heceleri ayrılmış sözcükler görülmektedir. Hecelere ayırma farklı okumalara ve anlamlara yol açtığı için, okuyucunun alımlamasına göre şiir yeniden oluşturulabilecektir. İlk bölümde “kirpi (gibi) top (top) olup inen geceden” bahsedilmektedir. Gece kirpi gibi dikenlerini batırabilecek kadar can acıtıcıdır. Bu da “sal, sin, ceset” sözcüklerinden anlaşılmaktadır. Sal; *bırakmak, kayık, sürgün, amel*’in yanı sıra tabut anlamına da sahiptir. Tabutlar tellendirilmekte, gece de kirpi gibi olmaktadır.

Kirpi top in en gece

Var sa hi sar

Tellen diren sal telleri.

(*Gele Gece, Şiirler: 266*)

Sin, sözlükte “ölü gömülen yer, mezar, kabir” anlamına gelmektedir (Yeni Tarama Sözlüğü, 1983: 188; TDK, 1998: 1986). Bu sözcük okuyucuyu Yunus Emre’nin şiirlerine götürmektedir. *Durdum Vardum Sinlere* adlı şiirinin “*Durdum vardum sinlere dua kıldım bunlara/ gördüm kefenler yatur bulaşuban kanlara*” dizelerinde görülmektedir (Bursalı, 2003: 231).

Eğlen sinler gece

Bir hayvan takviminden

Düşer sığır yılları.

(*Gele Gece, Şiirler: 266*)

Ölümün izleri **Gele Gece** şiirinin son bölümündeki “*eğlen sinler gece*” dizelerinde saklıdır. “*Eğlen sinler gece*” sözcüklerinin bitişik ve ayrı hallerde yazımı anlam farklılığı yaratacaktır. Şu yorumlar ortaya çıkacaktır:

- “*Eğlensinler*” tek bir sözcük gibi algılanırsa; (onlar) eğlensin; böylece gece bir takvimden düşen kayıp zaman olarak gidecektir anlamına ulaşılır.
- “*Eğlen sinler*” iki ayrı sözcük olarak algılanırsa; (sen) eğlen, gece senin mezarın ve takvimden akıp giden zamandır anlamına ulaşılır.

Necatigil, son dizelerde 12 hayvanlı takvime gönderme yaparak ölüm-gece-mezar bağlantısını derin yapıda farklı bir boyuta götürmüştür. Bilindiği gibi bu takvimde yıl, on iki aya ayrılmış ve aylar da hayvan adlarıyla anılmaktadır. Şair, sığır yılını seçmiştir. Sığır yılının özelliklerine bakılırsa, sığırlar dövüşken olduğundan o yıl harpler çoğalır. Dert ve baş ağrıları artıp; kış soğuk geçer. Âlemde fitne ve karışıklık çok olur. İnsan, bey ve sultanlarda keder çoğalır (Turan, 1941: 91-92). Öyleyse şairin şiirinde sıkça kullandığı *sal*, *ceset*, *sin* sözcükleri karışıklık, savaş ve ölümün yüzey yapıdaki göstergeleridir.

Necatigil'in ölüme bakış açısı **Teyel** şiirinde de kendini gösterir. *Teyel seyrek, iğreti dikiş ve hırka, mintan ya da köylülerin giydikleri dizliklerin üzerine yol yol işlenen nakış* anlamlarını taşımaktadır. Bu da şairin ölümü ve ölüme giden yolu kimi zaman iğreti bir dikiş kimi zaman da yol yol işlenen nakış olarak gördüğünü okuyucuya sunar. Peki Necatigil ölümü ince ince işlenen bir nakış gibi değerli mi görmektedir? Sorunun cevabı okuyucunun alımlayarak ulaşabileceği derin yapıda gizlidir.

Necatigil "*Tek yön çıkmaz gömlek/ İkinci/siz sizde*" dizelerinde ölüme giden yolu ikinci bir denemesi olmayan, tek yön olarak görür. Bu nedenle son dikişten önce kumaşı geçici olarak tutacak teyele ihtiyaç vardır. Hayat kumaşına, hatayı önlemek için üzerinde teyel yapılarak; güzel bir ölüm elde edilebilecektir. Hayat, nakış gibi ince ince işlenerek; bu sonuca ulaşılabilir. Bu düşünce şiirin dördüncü bölümünde yoğun derecede kendini hissettirir. "*Gülümseme yükümlü derviş*" alışılmamış bağdaştırması amaca ulaşmak için çekilen zahmetleri anlatır. Derin yapıdaki ölüm düşüncesine teyelle ulaşılabilirdiği gibi yüzey yapıda da okuru karşılayan *çıkmaç gömlek* (kefen anlamında), *dolu bardak* (hayat), saplanılan *derinlik* (mezar) gibi sözcük grupları da göze çarpar.

4. SONUÇ

19. yüzyılın sonlarına kadar, bir edebî metin incelenirken yazar ve eser üzerinde durulmuş; okurun rolü gözardı edilmiştir. Şiir çözümlemesinde şairin sanat anlayışı ve metinden çıkarılabilecek anlam yeterli bulunmuştur. Edebiyat kuramlarının gelişmesiyle okurun metne katkısı olduğu kabul edilmiştir. Alımlama estetiği de okurun edebî eser üzerindeki rolünü inceleyen bir kuramdır.

Alımlama estetiğinde başta Wolfgang Iser olmak üzere, Roman Ingarden, Roland Barthes, Jean Paul Sartre, Hans Robert Jauss gibi önemli eleştirmenler okurun edebî esere katkısının olduğunu vurgulayarak; metnin okurla var olacağını belirtmişlerdir. Onlara göre metin okura gönderilen ipucudur. Okur bu ipuçlarından yola çıkarak, metnin sınırları dahilinde onları somutlaştırıp yeniden inşa etmekle görevlidir. Bu şekilde metne dahil olur ve metnin değişmez bir parçası haline gelir. Somutlaştırma ve yeniden kurma işlemi ise her okurun bilgi ve kültür birikimine göre farklı şekillerde oluşacaktır. Alımlama çeşitliliği, metne farklılık katar. Böylece her okur kadar ya da okurun her okuyuşunda yeni edebî metinler inşa edilebilecektir.

Türk edebiyatında Ahmet Haşim ve İkinci Yeni şairleri okurun rolü üzerinde durmuştur. Haşim, anlamın şiirde saklı olduğunu ve okurun anlamı hayal gücüyle ortaya çıkarabileceğini savunur. İkinci Yeni şairleri ise şiirin okurun çabasıyla değer kazandığını ifade eder. Onlar hazır bilgi bekleyen okuru istemez ve şiirlerini onlara göre yazmazlar. Belli kültür ve bilgi birikimine sahip, bilgilerini şiire yansıtabilen ve şiire katkıda bulunabilen, İdeal okurun peşindedirler. İkinci Yeni şairlerinin dışında yer alan Behçet Necatigil de ideal okurun peşindedir. Günümüzün değişen şiir anlayışından etkilenen Necatigil; okur hakkındaki görüşleri yönünden İkinci Yeni şairlerine yakın özellikler göstermektedir.

Behçet Necatigil'in şiir anlayışındaki bu değişim, 1955 yılından sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. 1945-1955 yılları arasında yazdıklarının kolay anlaşılabilen, okurdan çaba istemeyen şiirler olduğu görülür. O, tüm şiirlerinin 1955 sonrasındakiler gibi olmasını ister.

Necatigil'in 1955'e kadar yazdığı anlatım unsuru ağır basan şiirleri **Kapalı Çarşı, Çevre** ve **Evler** kitaplarında toplanır. 1956 yılıyla beraber gelen **Eski Toprak** kitabı Necatigil'in değişiminin başlangıcıdır. Yapılan çalışmada Necatigil'in 1956-1960 yılları arasında yazdığı **Eski Toprak, Arada, Dar Çağ** kitaplarının bir geçiş özelliği gösterdiği görülmüştür. Okuru yoracak, anlamı kapalı ve farklı çağrışımlara açık şiirlerin bu kitaplarda az olduğu, asıl değişimin **Yaz Dönemi** kitabıyla başladığı fark edilmiştir. Bu değişim, **Yaz Dönemi, İki Başına Yürümek** ve **Zebra** kitaplarında kendini gösterirken; **Kareler Aklar** kitabıyla son noktaya ulaşmıştır. Necatigil'in **Kareler Aklar** kitabının **Aklar** bölümünden, ölümüne kadar yazdığı şiirlerin ise alımlama estetiğine uygun olmadığı gözlenmiştir. Şair, bu süreçte 1955 öncesi şiirlerine tekrar dönmüş; anlatma unsuru ağır basan şiirler yazmaya başlamıştır. Kitaplarına girmeyen şiirlerinde de anlatma unsuru ağır basan, birden fazla anlam içermeyen şiirleri kendini göstermiştir. Bu nedenle çalışmada Necatigil'in tüm şiirleri incelenmiş; ama özellikle 1956 sonrasında yer alan, okuru metne katan, farklı anlam katmanlarına ulaşılabilen şiirleri üzerinde durulmuştur. Alınan şiirlerin **Yaz Dönemi, İki Başına Yürümek, Zebra** ve **Kareler Aklar** kitabının **Kareler** bölümünde yoğunlaştığı görülmüştür.

Necatigil yaşadığı hayatın bir görüntüsünü şiirlerinde sunar. Hayat-ölüm algısı hayatın bütünü içindeki çiçek, dağ, su, fosfor, kemik gibi farklı imgelerle ifade edilmiştir.

1956 sonrasında alımlamaya uygun şiirler yazarak; görüşlerini ortaya koyduğu gözlenmiştir. Bu görüşlerden yola çıkarak Necatigil'in hayat-ölüm algısı değerlendirilirken, hayat izleği içerisinde görüşlerinin olumsuz ve karamsarlıklarla dolu olduğu alımlanır.

Çalışmada da vurgulandığı gibi Necatigil, şiirlerinde kendini "*ininde kısıtılan bir yavru ceylan, sahipsiz gölge, solgun bir gül*" olarak ifade etmiş; gölge gibi silinip gitmekten de korkmuştur. Söz konusu örnekler, Necatigil'in kendini görme biçimlerini ortaya koymaktadır. Kendini hayattan uzak olarak gören şair, âdeta yalnızlığına hapsolmuştur.

Necatigil'de yalnızlığın iki şekilde alımlanabildiği görülmüştür. Birincisi içinde duyduğu güvensizlik ve boşluktan kaynaklanan, diğeri ise insanlar

arasında olsa bile kendini hayatın köşesinde hissettiği yalnızlık duygusudur. Yalnızlık hem sosyalleşememenin hem de içe kapanışın göstergesidir. Necatigil'in içinde duyduğu ruhsal yalnızlık ve fizikî yalnızlık, yalnızlığı kurtuluşu olmayan bir kavram olarak görmesine sebep olmuştur. Onun için evlilik bile iki yalnız kişiyi ifade etmektedir.

Necatigil'de yalnızlık kavramı okurlar tarafından dünyaya ve kendine yabancılaşma olarak da alımlanabilmektedir. Güvensizlik ve içinde hissettiği boşluk, onda hayata karışamama duygusunu pekiştirmiştir. Kendini hayatta bir yere koyamadığı için hep tedirginlik duymuştur. Hayatı denge sağlanacak bir yer olarak gördüğü alımlanabilir. Bu denge kendi içiyle dışı, hayatla hayat sonrası olarak şiirlerine yansımıştır. Sanat hayatında bile bu dengeyi korumuştur. Bağımsız bir şair olmuş; hiçbir akıma bağlanmamıştır.

İslamî inancının da etkisiyle yabancılaşma, yalnızlık, güvensizlik, boşluk duyguları, kader anlayışını pekiştirmiş; onun için hayatı zorunluluk haline getirmiştir. Hayatın kenarında kalıp izlemeyi kadercilik olarak görmüş ve bunu değiştirmek için çaba sarf etmemiştir. Buradan hayatı da kadercilik anlayışının bir uzantısı olarak gördüğü alımlanabilmektedir.

Necatigil'de tasavvufî düşünceler de ağır basmaktadır. Şiirlerindeki imgeler tasavvufî çağrışımlarla okuru farklı alımlamalara götürebilmekte; hayata sıkıca tutunmasa bile ondan vazgeçememesini sağlamaktadır. O, dizelerinde kendini "*gülümseme yükümlü derviş*" olarak nitelendirerek; aslında farklı bir alımlamaya da kapılarını açmıştır. Kendini hayatta da derviş gibi çile çekmeye mahkum görmüş; hayat ödevini bitirip sonuca ulaşmak istemiştir. Ulaşmak istediği hedef, dervişler gibi ilahî aşk değildir. Çilesini tasavvufî çağrışımlarla şiirlerine yansıtmış; kaderini yaşamaya devam etmiştir.

Necatigil'in ölüm algısı da hayat, yalnızlık, yabancılaşma, kadercilik anlayışının bir uzantısıdır. Hep içiçe geçmiş olan bu kavramlar şairin ortada olmayı tercih ettiğini göstermektedir. Hayatı sıkıntılı ve azap dolu olmasına rağmen, ölüm onun için hayatın bir parçasıdır. Tüm şiirleri boyunca hayat ile ölüm arasında gidip gelerek dengesini korumaya çalışmıştır.

Necatigil'in hayat ve ölüm alımlamasıyla, hayat ve ölümü, boşluk ve dengelerle sağlamaya çalıştığı, hep temkinli olduğu sonucuna varılabilir.

Duygularını, şiirlerinde okura geniş bir bilgi ve kültür birikimiyle sunmuştur. Doğu-Batı kültürünü İslamî inancıyla birleştirerek; zengin çağrışımlarla okurun alımlamasına bırakmıştır. Bu nedenle yapılan çalışma, farklı okurların, farklı alımlamalarına açıktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ahmet Haşim. (2000). *Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Morpa Yayıncılık.
- _____. (2008). *Bütün Şiirleri*. (9. baskı). (Haz: İ. Enginün; Z. Kerman). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Akay, H. (2006). *Kare-Deniz*. (1. baskı). İstanbul: 3F Yayınları.
- Aksan, D. (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. (2. baskı). Ankara: Engin Yayınevi.
- _____. (2003). *Her Yönüyle Dil*. (2. baskı). Ankara: TDK Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Asaf, Ö. (1978). *Yalnızlık Paylaşılmaz*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ayhan, E. (1996). *Dipyaşılar*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. (1. baskı). İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Berk, İ. (1996). *Logos*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (1997). *El Yazılarına Vuruyor Güneş*. (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyatlı, Y. (2008). *Kendi Gök Kubbemiz*. (29. baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- _____. (2005). *Edebiyata Dair*. (5. baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Cansever, E. (1957). *Yerçekimli Karanfil*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- _____. (1985). *Oteller Kenti*. (1.baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Çamlıbel, F. (2004). *Han Duvarları*. İstanbul: Eflatun Yayınevi.
- Çelebi, A. H. (1953). *Om Mani Padme Hum*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Çetin, N. (1997). *Behçet Necatigil (Hayatı, Sanatı ve Eserleri)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____. (2006). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. (4. baskı). Ankara: Öncü Basımevi.
- Dıranas, A. M. (1974). *Şiirler*. (1.baskı). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*. (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergelimi*. (Çev: Sema Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Ersevim, İ. (2002). *Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri*. (2. baskı). İstanbul: Assos Yayınları.
- Ferideddin-i Attar. (1968). *Mantık Al-Tayr I-II*. (Çev: A. Gölpınarlı). (3. baskı). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Gençtan, E. (1982). *Çağdaş Yaşam ve Normal Dışı Davranışlar*. (2. baskı). Ankara: Maya Matbaacılık.
- Horozcu, O. R. (1956). *Perçemli Sokak*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- İlhan, A. (2008). *Duvar*. (15. baskı). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- İnce, Ö. (2002a). *Tabula Rasa*. (1. baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____. (2002b). *Yazınsal Söylem Üzerine*. (1. baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (1979). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- _____. (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri*, (1. baskı). İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Jung, C. G. (1998). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. (Çev: Kâmuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaplan, M. (1963). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- _____. (2001). *Şiir Tahlilleri*. (10. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, A. (2005). *İkinci Yeni Poetikası*. (1. baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (5. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Necatigil, B. (1969). *100 Soruda Mitologya*. (1. baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- _____. (1997). *Bile/ Yazdı*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (1999). *Düzyazıları 1*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2001). *Mektuplar*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2005). *Serin Mavi*. (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2006). *Düzyazıları 2*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- _____. (2009). *Şiirler*. (4. baskı). (Haz: A. Tanyeri ve H. Yavuz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Parlatır, İ; Enginün, İ; Ercilasun, A. B; Kerman, Z; Uçman, A; Çetin, N. (2006). *Tanzimat Edebiyatı*. (1.baskı). Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Platon. (1999). *Devlet*. (Çev: S. Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rifat, M. (1997). *Gösterge Avcıları*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2008). *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*. (2. baskı). İstanbul: Sel Yayınları.
- Senemoğlu, N. (2007). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim*. Ankara: Gönül Yayıncılık.
- Sevilen, M. (1986). *Karagöz*. (2. Baskı) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Süreya, C. (1995). *Sevda Sözleri*. (10. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2002). *Güvercin Curnatası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahabettin, C. (1984). *Bütün Şiirleri*. (Haz: M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci, A. Uçman). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Tanpınar, A. H. (1981). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarancı, C. S. (1956). *Otuz Beş Yaş*. (5. baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____. (1957). *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____. (1962). *Sonrası*. (2. baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____. (1968). *Ömrümde Sükût*. (2. baskı). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Tarım, R. (2004). *Kültür, Dil, Kimlik*. (2. baskı). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Taşcıoğlu, Y. (2006). *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar*. (1. baskı). İstanbul: 3F Yayınları.
- Tevfik Fikret. (2001). *Bütün Şiirleri*. (Haz: İ. Parlatır; N. Çetin). Ankara: Türk Dil Kurum Yayınları.
- Tunalı, İ. (2005). *Estetik*. (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, O. (1941). *Oniki Hayvanlı Türk Takvimi*. İstanbul: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Urgan, M. (1984). *Shakespeare ve Hamlet*. (1. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Uyar, T. (1985). *Sonsuz ve Öbürü*. İstanbul: Broy Yayınları.

Yunus Emre. (2008). *Yunus Emre Divânı*. (Haz: M. Tatcı). İstanbul: H Yayınları.

Makaleler

Güzel, A. (1989). Tekke Şiiri. *Türk Dili*, LVII (445-450), 337-339.

Güneş, Z. (1989). Ölümünün 10. Yılı Dolayısıyla Behçet Necatigil. *Anadolu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 243-258.

_____. (1991). Behçet Necatigil'in Şiirleri. *Türkoloji Dergisi*, IX(1), 163-179.

Narlı, M. (2009). Behçet Necatigil'in Poetikası. *Türk Edebiyatı*, (34), 39-40.

Yıldırım, A. (2007). Düşmek İmajı ve Şeyh Galip'in Düşüşü. *Bilig*, (42), 213-227.

Sözlükler

Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü. (2006). Ed: Zafer Erginli, Trabzon: Kalem Yayınevi.

Onay, A. T. (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. Haz: Cemal Kurnaz. Ankara: Birleşik Yayınevi.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük* (9. baskı). Ankara.

_____. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara.

Uludağ, S. (1991). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları.

Ansiklopediler

Doğa ve Bilim Ansiklopedisi. (1982). Cilt 1. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.

Geographica. (2005). (Çev: N. Elhüseyni; Haz: I. Özgüner). İstanbul: Literatür Yayınları.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1977). Cilt 7. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tezler

- Güneş, Z. (1982). *Behçet Necatigil'in Şiirleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Kul, E. (2007). *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.