



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

HULKİ AKTUNÇ'UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

SEFA TOPRAK

DANIŞMAN

DOÇ. DR. HALUK ÖNER

BARTIN-2025



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HULKİ AKTUNÇ'UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

Sefa TOPRAK

JÜRİ ÜYELERİ

Danışman	:	Doç. Dr. Haluk ÖNER
Üye	:	Prof. Dr. Ahmet KOÇAK
Üye	:	Prof. Dr. Macit BALIK
Üye	:	Prof. Dr. Berna FİLDİŞ
Üye	:	Dr. Öğr. Üyesi Mihriye ÇELİK

BARTIN-2025

KABUL VE ONAY

Sefa TOPRAK tarafından hazırlanan “HULKİ AKTUNÇ’UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME” başlıklı bu çalışma, 31.10.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

Üye : Doç. Dr. Haluk ÖNER

Üye : Prof. Dr. Macit BALIK

Üye : Prof. Dr. Berna FİLDİŞ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Mihriye ÇELİK

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../20... tarih ve 20...../.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zafer CEYLAN
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Haluk ÖNER danışmanlığında hazırlamış olduğum “HULKİ AKTUNÇ’UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME” başlıklı doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

31.10.2025

Sefa TOPRAK



ÖN SÖZ

Hulki Aktunç, çok yönlü edebi bir şahsiyet olmakla birlikte şairliği ile edebiyat tarihi içerisinde 1980 sonrası Türk şiiri temsilcileri arasında imgeci, bağımsız bir şahsiyet olarak değerlendirilmesi gereken modernist ve avangart bir şairdir. Hulki Aktunç'un şiirleri üzerine odaklanan *Hulki Aktunç'un Şiirleri Üzerine Bir İnceleme* başlıklı bu çalışmada Aktunç'un yayınlanmış *Sır Kâtibi* (1989), *Islıkla Tarihçe* (1989), *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsan Aşklarının Külüdür* (1993), *Istıraplar Ansiklopedisi* (1994), *Bir Şeyin Varoluşu* (1999), *Sönmemiş Dizeler* (2009), Gültekin Emre ile ortak imzalı *Opus* (2012) şiir kitaplarında yer alan ve tespit edildiği ölçütte dergilerde yayınlanıp kitaplarına alınmayan şiirlerinin tema, üslup ve biçim açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Aktunç'un şiir kitaplarının ilk baskıları, *Sönmemiş Dizeler* dışındaki kitapların yer aldığı *Firak – Toplu Şiirler 1989-1999* (2000) ve şiirlerin ilk yayınlandığı dergilerin ana kaynaklığında Aktunç şiirleri yayınlanma yeri, tarihi ve değişkenliklerine göre eleştirel bir okuma ile ele alınmıştır.

Hulki Aktunç'un Şiirleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı çalışmayı gerekli kılan en önemli sebep literatürde Aktunç şairliği ve şiirleri üzerine yapılan herhangi bir akademik çalışmanın bulunmuyor olmasıdır. Aktunç'un öykücülüğü, romancılığı, sözlükçülüğü üzerine yüksek lisans düzeyinde tezler ve akademik makaleler söz konusu iken onun şairliği ve şiirlerine dair yapılan çalışmalar genellikle Aktunç hayattayken çeşitli aktüel ve akademi dışındaki dergilerde kaleme alınmış inceleme, eleştiri ve denemelerden oluşmaktadır. Aktunç'un şiirleri üzerine odaklanan akademik düzeyde yayınlanmış makale veya tez bulunmamaktadır. Tabii bu noktada Bengü Vahapoğlu'nun 2020 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde hazırlamış olduğu *Hulki Aktunç – Hayatı ve Eserleri* başlıklı doktora tezini zikretmek gerekmektedir. Aktunç üzerine hazırlanan bu monografi çalışmasında Vahapoğlu, Aktunç'u hayatı ve eserleri bağlamında incelerken şiir kitaplarına da değinir. Bu kitapların içeriği, yayınlanması etrafında gelişen olaylar ve kitaplar üzerine yazılanlar hakkında bilgiler verir. Fakat Vahapoğlu'nun çalışmasının kapsamı gereği bu bilgiler şiir inceleme düzeyinden ziyade eser bağlamında bir değerlendirme şeklindedir. Bu bağlamda Vahapoğlu'nun hazırlamış olduğu tez, Aktunç külliyatına dair kapsamlı bir bibliyografya içermektedir. Vahapoğlu'nun tezinde Aktunç'un yazın hayatını kronolojik olarak derli toplu bir araya getirmesi Aktunç üzerine çalışma yapacak her araştırmacıya büyük katkı ve kolaylıklar sunmaktadır. Bunun dışında Aktunç'un şiirleri üzerine yazılar

kaleme alan V. Bahadır Bayrıl, Haydar Ergülen, Baki Asiltürk, Doğan Yarıcı, Tahir Abacı, Füsün Akatlı, Hüseyin Alemdar, Orhan Alkaya, Gültekin Emre, Doğan Hızlan, Enver Ercan, Mine Söğüt, İbrahim Yıldırım, Necati Tosuner gibi Aktunç'un yakın çevresinin yayınladığı yazılar ve Aktunç ile yaptıkları görüşmeler bu çalışmanın oluşmasında ve şiirlerin incelenmesinde önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Aktunç'un Kadıköy ile kendi hayatına dair önemli bilgiler paylaştığı *Bir Kadıköy'öğlü* adlı denemesi ve Rıza Kıracı'nın Aktunç ile yaptığı *Yoldaşım 40 Yıl* adlı nehir söyleşi kitabı Aktunç'un hayatı, sanatçı kimliği ve eserleri konusunda bilgi veren başucu kaynaklarıdır. Bir diğer önemli eserler serisi de Aktunç'un henüz küçük yaştan itibaren düzenli olarak yazmayı sürdürdüğü ve vefatından sonra yayınlanan günlükleridir. *Sen Buranın Kışındasın*, *İskandil* ve *Daktilo Günlükler*, onun sanat ve şairlik yönünün gizli yanlarını ve kimi şifrelerini ortaya koymaktadır. Ayrıca Aktunç'un dergi ve gazetelerde yazdığı yazılar ve verdiği söyleşiler de şiirlerinin çözümlenmesinde anahtar rol üstlenmiştir. Bu bağlamda dergilerin arşivlerine özellikle de *Varlık*, *Kitap-lık*, *Milliyet Sanat*, *Hürriyet Gösteri*, *Sombahar*, *Argos*, *Şiir Atı*, *Akatalpa*, , *Ludingirra*, *Mühür*, *Kurşun Kalem*, *Sanat Dünyamız*, *Hayvan*, *Hece*, *Defter*, *Adam Öykü*, *Adam Sanat*, *Soyut*, *Öykülem*, *Radikal*, *Notos*, *Gergedan*, *Günümüzde Kitaplar*, *Cumhuriyet* gazetesi ve *Cumhuriyet Kitap Eki* gibi daha birçok derginin arşivlik sayılarına ulaşmak gerekti. Her ne kadar çalışmanın planlanan takvimini sekteye uğratsa da bu derilerin Aktunç'la ilgisi olan sayılarına ulaşıldı. Bu konuda Aktunç'un şiirleri ve şairliği üzerine *Kurşun Kalem*, *Sombahar*, *Mühür* ve *kitap-lık* gibi dergilerin hazırladığı özel sayılar ve dosyalar oldukça kapsamlı incelemelere ev sahipliği yapmaktadır ve doyurucu bilgiler vermektedir.

Hulki Aktunç'un Şiirleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı bu çalışma yedi bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Türk edebiyatı içerisinde Aktunç'un eserlerini vermeye başladığı dönemin özelliklerinden genel bir bahis açılmış ve bu bağlamda Aktunç'un şiirlerinin ilk yayınlanma sürecindeki kişisel ve toplumsal etkenler üzerinde durulmuştur. "Mekân ve Hayat Bağlamında Hulki Aktunç" başlığını taşıyan ikinci bölüm içerisinde Aktunç'un şairliğinin ana kaynaklarından birisi olan yakın çevresi ve doğup büyüdüğü Kadıköy merkezli hayatı derinlemesine ele alınmıştır. Klasik bir biyografinin ötesinde Aktunç'un hayatının eserlerine, şiirlerine ve sanatına etkisi odaklı hazırlanan bu bölümde Aktunç'un hayatının eğitim, meslek ve evlilik dönemlerine de yine hayat-mekan-sanat bağlamında değinilmiştir. Siyasi dünya görüşü de bu bölümde ele alınmıştır. Doğumundan

ölümüne kadar geçen sürenin panoramik bir görünümü olan bu bölümdeki en önemli kaynak şüphesiz *Yoldaşım 40 Yıl* adlı eser, şairin yayınlanmış günlükleri ve Mine Söğüt ile yapılan görüşmedir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, “Eser ve Hayat Bağlamında Hulki Aktunç” başlığını taşımaktadır. Aktunç’un ilk edebi çevresine, Kemal Tahir ile ilk temasından itibaren *Türkiye Defteri* sürecine, takma isimlerine, ilk ürünlerini nasıl ve nerede verdiğinden başlayarak yazın dünyasının oluşumuna odaklanarak yayınlanmış bütün eserleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu bölümde, Aktunç eserlerinin tamamı, şairliği ve şiirlerinin oluşumu konusu merkeze alınarak hem bir tanıtım hem de bir tahlil düzeyinde ele alınmıştır.

Dördüncü bölüm, “Aktunç’un Şiir Evreni”dir ve Aktunç’un şiirlerinin genel görünümünü, karakteristik özelliklerini ortaya koymaya odaklanmaktadır. Bu bölümde Aktunç şiirleri üzerine kaleme alınan ve elde edilebilen hemen her yazının en önemli noktaları bir araya getirilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde Aktunç şiirinin ana hatları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölümün bir diğer alt başlığı ise “Delta Şiiri Anlayışı”dır. Bu başlık altında Aktunç’un Türk edebiyatı ve ana kaynakları üzerine ileri sürdüğü gelenek ve dönüşüm, etkilenme ve etkileme ekseninde geliştirdiği bir tespit olan “Delta” anlayışının ilk ortaya çıkışı ve doğurduğu tepkiler genel hatlarıyla ortaya konulmuştur. “Şiirlerinin Tematik Olarak İncelenmesi” başlığına sahip olan beşinci bölümde, Aktunç şiirlerinin tematik şeması başlıklar halinde ele alınmıştır. Bu bağlamda ayrılık, ölüm, yalnızlık, özlem, kaçış, kadın, toplumsal eleştiri ve aşk konuları başta olmak üzere tematik olarak işlenen poetik bulgular başlıklar altında bir araya getirilerek Aktunç’un bu konulara dair yaklaşımları yorumlanmaktadır.

Altıncı bölümde “Şiirlerinin Yapı Bakımından İncelenmesi” başlığı altında Aktunç şiirlerinin biçimsel özellikleri ve yapısı incelenmiştir. “Şiirlerinin Dil ve Üslup Bakımından İncelenmesi” başlıklı yedinci bölümde ise Aktunç şiirlerinin dil ve üslup bakımından karakteristik özelliklerinin tespitine çalışılmıştır. “Sonuç” bölümünde ise yapılan çalışma neticesinde elde edilen bulgular somut örnekler ışığında ortaya konulmuş. Aktunç’un şairliğinin, şiirlerinin özgünlüğü, karakteristik yapısı ve poetik özellikleri belirlenerek, Türk edebiyatı tarihi içerisinde nerede konumlandırılması gerektiğine dair önerilerde bulunulmuştur.

Bu bağlamda akademik hayatımın hemen her anında yol gösterici olarak destek olan, benim bu alana girmeme vesile olduğu gibi hayata, sanata ve edebiyata dair bakış açımı geliştiren yakınlığı, samimiyeti ve hocalığı ile bana daima güç veren sevgili hocam Prof. Dr. Secaattin Tural'a vermiş olduğu emekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca doktora sürecimin ilk gününden son anına kadar samimiyeti, güveni, dostane yaklaşımı ile beni her zaman destekleyen, tezimin her sürecinde itinayla ilgilenen, beni bu konuya yönlendirerek cesaretlendiren, kendisi ile çalışmaktan çok büyük mutluluk duyduğum danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Haluk Öner'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Yine gerek ders döneminde gerekse tez sürecinde desteğini gördüğüm Prof. Dr. Macit Balık ve Doç. Dr. Can Şen hocalarıma da teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tezin ana kaynaklarına ulaşmam konusunda büyük bir özveri ile bana yardımcı olan İSAM Kütüphanesi yönetici ve çalışanlarına, Beyazıt Devlet Kütüphanesi yönetici ve çalışanlarına, Türkiye'nin hemen her bölgesinden bana dergi, gazete ve kitapları ulaştıran, kadirşinaslıkları ile yaptıkları işin ticaretin çok ötesinde bir anlam taşıdığını bana bir kez daha gösteren isimlerini burada saymakla tüketemeyeceğim sahaflarımıza da teşekkürü bir borç bilirim.

En içten teşekkürüm ise bu süreçte bana verdiği destekle zor olan her şeyi kolaylaştıran eşime; sevgileri ile yorgunluğumu unutturan çocuklarımadır.

Sefa TOPRAK

ÖZET

Doktora Tezi

HULKİ AKTUNÇ'UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Sefa TOPRAK

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2025, sayfa: 462

Yazın hayatına 1970'li yıllarda başlayan Hulki Aktunç Modern Türk edebiyatının çok yönlü şahsiyetlerinden bir tanesidir. Türk edebiyatında şiir, öykü, roman, deneme, günlük ve sözlük gibi çeşitli türlerde eser veren Aktunç'un şiirlerinin tema, dil ve üslup özelliklerinin incelenmesi üzerine hazırlanan bu çalışmada Aktunç'un *Sır Kâtibi* (1989), *Islıkla Tarihçe* (1989), *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsan Aşklarının Külüdür* (1993), *İstiraplar Ansiklopedisi* (1994), *Bir Şeyin Varoluşu* (1999), *Sönmemiş Dizeler* (2009) ve Gültekin Emre ile ortak imzalı *Opus* (2012) adlı şiir kitapları esas alınmıştır. Çalışmada incelemeye esas alınan şiir kitaplarının yanı sıra Aktunç'un diğer eserleri ve kendisi üzerine yapılan bütün çalışmalar literatür taraması çerçevesinde göz önünde bulundurulmuştur. Yapılan araştırma ve taramalarda Hulki Aktunç'un Türk edebiyatı tarihi ve literatürü içerisinde öykücü ve romancı yönünün dikkate alınarak şairliğinin ve şiirlerinin gözden kaçırıldığı durumu tespit edilmiştir. Söz konusu bu durumun varlığı Aktunç şiirleri üzerine akademik düzeyde inceleme ve tespiti gerekli kılmıştır. Yapılan bu çalışma özellikle Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı alanında görülen önemli bir eksikliği gidermek amacı ile hazırlanmıştır. 1980 sonrası şairleri içerisinde yer aldığı tespit edilen Aktunç'un şiirlerinin incelenmesiyle, hem şiirlerinin yapı özelliği ortaya konulmuş hem de şair olarak Aktunç'un Türk edebiyatı tarihi içerisindeki konumu belirginleştirilmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde Aktunç'un şiirlerini yayınlamaya başladığı dönemin edebiyat ortamı ve şiir anlayışı

hakkında genel bilgiler verilmiş ve şairin bu dönem içerisindeki edebiyat ilişkisi tespit edilmiştir. İkinci bölümde, Aktunç'un hayat öyküsü şiirleri ve eserleri bağlamında ele alınmıştır. Bu bölümde elde edilen verilerin işlenirken Aktunç'un şairlik dünyasına ve şiirlerini inşa sürecine etki eden unsurların tespitine odaklanılmıştır. Üçüncü bölümde, Aktunç'un eserleri ile hayatı arasındaki güçlü bağ ortaya konulmuş, aynı zamanda eserler arası ilişkiye değinilmiş ve eserlerin tanıtımı gerçekleştirilmiştir. Özellikle şiir kitaplarının içeriği, şiirlerin sıralanışı konusunda ayrıntılı bilgilendirmeler yapılmıştır. Dördüncü bölüm, Aktunç'un şiir evreni üzerine çeşitli araştırmacıların tespitleri ve değerlendirmeleri bir araya getirilerek genel bir görünüm elde edilmiştir ve Aktunç şiirinin oluşum süreci aktarılmıştır. Beşinci bölümde tematik incelemeye tabii tutulan şiirler, altıncı bölümde yapı bakımından incelenmiştir. Yedinci bölümde ise şiirlerin dil ve üslup açısından özellikleri tespit edilmiştir. Sonuç bölümünde elde edilen bulgular neticesinde Aktunç'un şairliğine ve şiirlerine dair tespitler sıralanmıştır. Yapılan bu çalışma Aktunç'un 1970'li yıllarda başlayan edebi üretim sürecinin başlarında toplumcu söylemlere sahipken 1980 sonrasında imgeci, modernist, avangart bir çizgide bireysel bir şiir inşa ettiği görülmüştür. Ayrıca, gelenek ile modernite arasında güçlü bir bağ kurduğu ve henüz ilk şiirlerinden itibaren özgün ve güçlü bir şiir dili inşa ettiği anlaşılmıştır. Özellikle 1980 sonrasında gelişen şiir ortamının üretken edebi kişiliklerinden birisi olan Aktunç'un vermiş olduğu her eserinde titiz bir dil işçiliğini takip ettiği, sadece şiir yazmakla kalmayıp şiire kuramsal yaklaşımlar sergilediği de tespit edilmiştir. Türk edebiyatı için "Delta Şiir" tanımlaması ile teorik tespitlerde bulunduğu görülmüştür. Bütün bu özellikleri ile bir kültür şiiri örneğini ortaya koyan Aktunç aynı zamanda bir saf şiir temsilcisidir. Aktunç'un şiirleri modern Türk şiiri içerisinde özgün bir yere sahiptir ve kendisinden sonra gelecek kuşaklar için de ufuk açıcı bir konumda bulunmaktadır. Yapılan bu çalışmanın Aktunç şiirleri üzerine dikkat çekmesi ve araştırmacıların Aktunç şairliğindeki birçok konuyu, daha farklı bakış açıları ile ele alacakları çalışmaları için de öncülük etmesi beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hulki Aktunç, İnceleme, Modern şiir, Poetika, Türk edebiyatı

ABSTRACT

Ph.D. Thesis

A STUDY ON HULKİ AKTUNÇ'S POEMS

Sefa TOPRAK

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Haluk Öner

Bartın-2025, pp: 462

Hulki Aktunç, who began his literary career in the 1970s, is one of the most versatile figures of modern Turkish literature. This study examines the themes, language, and style of Aktunç's poetry, which spans a variety of genres including poetry, short stories, novels, essays, diaries, and dictionaries. This study examines the themes, language, and style of Aktunç's poetry, including his collections of poems: *Sır Kâtibi* (1989), *Islıkla Tarihçe* (1989), *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsan Aşklarının Külüdür* (1993), *Istiraplar Ansiklopedisi* (1994), *Bir Şeyin Varoluşu* (1999), *Sönmemiş Dizeler* (2009), and his co-authored work with Gültekin Emre, *Opus* (2012).

The research and review revealed that Hulki Aktunç's poetic and poetic work has been overlooked within the history and literature of Turkish literature, particularly considering his role as a storyteller and novelist. This study aims to address a significant gap in Turkish literature, particularly in the Republican era. An examination of Aktunç's poems, identified as a post-1980 poet, reveals both the structural characteristics of his poems and clarifies Aktunç's place as a poet within the history of Turkish literature. The introduction to the study provides general information about the literary environment and poetic approach of the period in which Aktunç began publishing his poems and identifies the poet's literary engagement during this period. The second section examines Aktunç's life story in the context of his poems and works. The processing of the data obtained in this section focuses

on identifying the factors that influenced Aktunç's poetic world and the process of constructing his poems. The third section reveals the strong connection between Aktunç's works and his life, also addresses the relationship between his works, and introduces the works. Detailed information is provided, particularly regarding the content of his poetry books and the order of the poems. The fourth chapter brings together the findings and assessments of various researchers on Aktunç's poetic universe to provide a general overview and outlines the formation of Aktunç's poetry. The poems, subjected to thematic analysis in the fifth section, are examined structurally in the sixth. The seventh section identifies the poems linguistic and stylistic characteristics.

The conclusion, based on the findings, lists observations regarding Aktunç's poetry and poetry. This study demonstrates that Aktunç, while initially embracing socialist discourses in his literary production, which began in the 1970s, developed an individual poetry following an imagist, modernist, and avant-garde line after 1980. Furthermore, it has been understood that he established a strong connection between tradition and modernity and, from his earliest poems, constructed a unique and powerful poetic language.

Aktunç, one of the most prolific literary figures in the poetry scene that developed after 1980, demonstrated meticulous linguistic craftsmanship in every work he produced, not only writing poetry but also demonstrating theoretical approaches to poetry. He has been shown to make theoretical observations regarding Turkish literature with his definition of “Delta Poetry” With all these characteristics, Aktunç presents an example of cultural poetry, and is also a representative of pure poetry. Aktunç's poems hold a unique place within modern Turkish poetry and are thought-provoking for future generations. It is expected that this study will draw attention to Aktunç's poems and will lead researchers to work on many issues in Aktunç's poetry from different perspectives.

Keywords: Hulki Aktunç, Study, Modern poetry, Poetics, Turkish literature

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BEYANNAME	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	viii
ABSTRACT	x
İÇİNDEKİLER.....	xii
1.GİRİŞ.....	1
2.MEKÂN VE HAYAT BAĞLAMINDA HULKİ AKTUNÇ.....	11
2.1. Doğumu, Ailesi ve Kadıköy	11
2.2. Kadıköy Çarşısı ve Hulki Aktunç.....	13
2.3. Eğitim Hayatı	25
2.3.1. İlkokul Dönemi	25
2.3.2. Selimiye Askeri Ortaokul Dönemi	26
2.3.3. Erzincan Askeri Lise Dönemi	28
2.3.4. Askeri Lise Sonrası Eğitim Dönemi	39
2.4. Dikey ve Yatay Çelişkiler Bağlamında Siyasi Dünya Görüşü.....	41
2.5. Meslek Hayatı	44
2.6. Evliliği.....	47
2.7. Ölümü	48
3.ESER VE HAYAT BAĞLAMINDA HULKİ AKTUNÇ	52
3.1. Kemal Tahir ile Tanışma ve Türkiye Defteri Dergisi	53
3.2. Takma İsimleri	57
3.3. Aktunç'un Yazın Dünyası ve Eserleri	59
3.3.1. Şiirler	66
3.3.1.1. Sır Kâtibi (1989).....	66
3.3.1.2. Işıklı Tarihçe (1989)	76
3.3.1.3. Adresim Aynalar (1991).....	83
3.3.1.4. Şarkılar (1992)	94
3.3.1.5. İnsan Aşkının Külüdür (1993)	102

3.3.1.6. İstiraplar Ansiklopedisi (1994)	108
3.3.1.7. Twelfth Song (1998)	120
3.3.1.8. Bir Şeyin Varoluşu (1999)	120
3.3.1.9. Firak - Toplu Şiirler 1989-1999 (2000).....	125
3.3.1.10. Sönmemiş Dizeler (2009).....	125
3.3.1.11. Opus (2012)	128
3.3.2. Romanlar	130
3.3.2.1. Bir Çağ Yangını (1981)	130
3.3.2.2. Son İki Eylül (1987)	132
3.3.2.3. Böküname (2024)	133
3.3.3. Öyküler.....	134
3.3.3.1. Gidenler Dönmeyenler (1976).....	134
3.3.3.2. Kurtarılmış Haziran (1977)	136
3.3.3.3. Ten ve Gölge (1985).....	137
3.3.3.4. Bir Yer Göstericinin Hayatı (1989).....	139
3.3.3.5. Güz Her Şeyi Bilir (1998).....	141
3.3.3.6. Toplu Öyküler I-II (2003).....	144
3.3.4. Sözlük.....	144
3.3.4.1. Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla) (1990).....	144
3.3.5. Denemeler.....	146
3.3.5.1. Erotologya? (2000).....	146
3.3.5.2. Aforistika ya da Özeldeyişler (2001)	148
3.3.5.3. Bir Kadıköy'öğlü (2009).....	150
3.3.5.4. AraName - Bir Ara Güler Kitabı (2013)	151
3.3.5.5. İstanbul'u Bul Bana (2024).....	152
3.3.6. Günlükler	154
3.3.6.1. Sen Buranın Kışındasın – Günlükler 1964-1967 (2022).....	154
3.3.6.2. İskandil – Günlükler 1968-1969 (2022)	160
3.3.6.3. Daktilo Günlük – Günlükler 1970-1999 (2024).....	161
3.3.7. Söyleşi	162
3.3.7.1. Yoldaşım 40 Yıl (2008).....	162
4. AKTUNÇ'UN ŞİİR EVRENİ	164
4.1. Şiirlerinin Genel Görünümü.....	164

4.2. Delta Şiiri Anlayışı	214
5. ŞİİRLERİNİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ.....	228
5.1. Ruhun Tükenmez Bir Çabası: Arayış	228
5.2. Geniş Ölçekli Bir Sancı: Ayrılık	239
5.3. İçsel Kaçış ve Sığınak Alanları	249
5.4. Kişisel Deneyim ve Toplumsal Miras Arasında: Benin Oluşumu	254
5.5. Şairin Muğlak Kanadı: Kadın.....	263
5.6. Onulmaz Bir Boşluk: Aşk ve Sevgili	268
5.7. Hayata Ulanmış Bir Duygu: Ölüm.....	276
5.8. İç Çatışmaların Dış Görünümü: Doğa.....	283
5.9. Belleğin Yitik Ülkesi: Geçmiş ve Anılar.....	292
5.10. Bir Kaynaklanma Unsuru Olarak Gelenek	304
5.11. Çıkışsız Bir Girdap: Yalnızlık.....	313
5.12. Karmaşık Etkenli Bileşen: Yaşam	319
5.13. Şiirden Şaire, Şairden Şiire: Poetik Açılımlar	329
5.14. Bireysel Duyarlığın Toplumsal Yankısı: Eleştiriler	338
6. ŞİİRLERİNİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ.....	348
6.1. Nazım Biçimi ve Ölçüsü	348
6.1.1. Kısa Şiirler	352
6.1.2. Uzun Şiirler	353
6.1.3. Mensur Şiirler	355
6.1.4. Kırık Mısra Düzeni.....	356
6.1.5. Görsel Şiir.....	357
6.2. Ahenk Unsurları	359
6.2.1. Kafiye.....	359
6.2.2. Redif.....	362
6.2.3. Aliterasyon (Ünsüz Tekrarları)	363
6.2.4. Asonans (Ünlü Tekrarları)	365
6.2.5. Letrizm	366
6.2.6. Yinelemeler.....	368
6.2.6.1. Bağlaç Yinelemeleri.....	368
6.2.6.2. Sözcük Yinelemeleri	371

6.2.6.3. Dize Yinelemeleri	379
6.3. Dize Yapısı	385
6.3.1. Tek Sözcüklü Dizeler	385
6.3.2. Uzun Dizeler	386
6.3.3. Dize Birleştirme	386
6.3.4. Dize Bölme / Dize Kırma	387
6.3.5. Dizelerde Noktalama İşaretleri	387
6.3.6. Dipnotlu Dize	389
7. ŞİİRLERİNİN DİL VE ÜSLUP BAKIMINDA İNCELENMESİ	391
7.1. Tahkiye	391
7.2. Tenafür	395
7.3. Dil Sapmaları	396
7.3.1. Yazınsal Sapmaları	397
7.3.2. Ses Sapmaları	402
7.3.2.1. Ünsüz Sapmaları	402
7.3.2.2. Ünsüz Düşmesi	403
7.3.2.3. Ünsüz Değişmesi	403
7.3.2.4. Ünsüz ekleme	404
7.3.2.5. Ünsüz Uzaması	404
7.3.2.6. Ünlü Sapmaları	405
7.3.2.7. Ünlü Ekleme	405
7.3.2.8. Ünlü Uzatmaları	405
7.3.2.9. Ünlü Düşmesi	405
7.3.2.10. Ünlü Değişiklikleri	406
7.3.3. Sözcük Sapmaları	407
7.3.3.1. Ağız Özellikleri	407
7.3.3.2. Argo	410
7.3.3.3. Küfür – Ayıp Sözler	411
7.3.3.4. Sözcük Üretimi	411
7.3.3.5. İfade Sapmaları	413
7.3.3.6. Deyimlerin Yanlış Kullanımı	414
7.3.4. Dil Bilgisel Sapmalar	414
7.3.4.1. Sözcüklere Yanlış veya Fazla Ek Getirme	415

7.3.4.2. Sözcükler Arası Yer Değiştirme.....	416
7.3.4.3. Alışılmışın Dışında Kullanılan Söz Öbekleri.....	416
7.3.4.4. Parantez İçi Cümle ve İfadelere Yer Verme	419
7.3.4.5. Konuşma Dili	420
7.3.4.6. Ünlemler	421
7.3.4.7. İkilemeler.....	422
7.3.4.8. Samimi Hitaplar	422
7.3.4.9. Arkaik Sözcükler	422
7.3.4.10. Doğu Kökenli Sözcükler.....	424
7.3.4.11. Batı Kökenli Sözcükler.....	426
7.4. Metinlerarası İlişkiler.....	428
7.4.1. Metin Ekleme	429
7.4.2. Telmih	432
7.4.2.1. Tarihsel Toplumsal ve Kültürel Göndermeler	433
7.4.2.2. Mitolojik ve Dini Referanslı Göndermeler.....	435
7.4.2.3. Edebi Referanslı Göndermeler.....	438
7.4.2.4. Popüler Kültür ve Modern/Gündelik Yaşam Göndermeleri	439
8. SONUÇ	441
KAYNAKLAR	453
ÖZGEÇMİŞ	462

1.GİRİŞ

Hulki Aktunç, Türk edebiyatı tarihi içerisinde 1980 sonrası imgeci, avangart ve modernist şiir anlayışına sahip müstakil bir edebi şahsiyettir. Aktunç, yazın hayatına 1970’lerde başlayan şairlik yönünü öykü ve romanlarından daha sonra gün yüzüne çıkaran bir isimdir. Her ne kadar şiir yazma süreci çocukluk yıllarına dayansa bile şairliğindeki titizlik ve dil işçiliği onun şiirlerinin eser bağlamında, okuyucuyla buluşmasını 1989 yılına kadar ötelemiştir. Bu durum Türk edebiyatı içerisinde Aktunç’un hangi döneme ait olduğu konusunda bir belirsizlik doğurmuştur. Baki Asiltürk, Türk şiirinde 1980 kuşağına dair hazırladığı eserinde “...1970’lerde yazmaya başladığı halde hem 70 Kuşağı’na hem de sonraki kuşaklara bağlanmayıp bağımsızlığı tercih eden Enis Batur ve Hulki Aktunç gibi isimlerin 1980 Kuşağı içerisinde ele alınması ihtimali böylelikle ortadan kalkar.” (Asiltürk, 2021: 26) ifadesini kullanır.

Haydar Ergülen de 1980 dönemi şiiri ve şairleri üzerine değerlendirmelerde bulunduğu “80’li Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine On İddia” başlıklı yazısında her ne kadar, Aktunç’a iki kez atıf yapıp onun hem delta saptamasına hem de üslup özelliğine dair övücü bir yaklaşım sergilese de Aktunç’u 80 dönemi şairleri içerisinde anmaz. Ergülen aynı yazısında, 80’li yılların ikinci yarısında büyük bir artış gösteren aforizmacı bir eğilimden bahsederken bu grubun düzeysizlik derecesinde şiirler ortaya koyduklarını da eleştirir. Doldurulmuş bilgi yığını olarak gördüğü ve yersizliği üzerine odaklandığı “aforizmacı” yaklaşımın en güzel edebi örneklerini Hulki Aktunç’un ortaya koyduğunu belirten Ergülen, 80’li yılların ikinci yarısındaki belli bir kitlenin bu güzel örnekleri sulandırdığını ve işi ustalıktan çıkardıklarını, “Yetmedi, güzel örneklerini Hulki Aktunç’un verdiği bir üslup, kendini Tophane bitirimi sananlarca çoğaltıldı, sulandırıldı ve şiir diye sunuldu” (Ergülen, 1992: 63) şeklinde eleştirmektedir. Ergülen’in bu tespitinin haklılığının yanı sıra ilginç bir yanı da 80’li yılların bazı şairlerinin Aktunç’tan görerek dejenere ettikleri bir üslubun varlığından bahsedilirken Aktunç’un 80 dönemi şairleri içerisinde anılmamış olmasıdır. Asiltürk’ün, 70 ve 80 kuşağına da dahil edilemeyeceğini belirtmesi üzerine, Hulki Aktunç’un ancak 1980 sonrası dönem içerisinde bağımsız bir isim olarak anılması gerekirken Ergülen’in yazısındaki mukayese Aktunç’un 1970’ler yahut 1980’ler içinde bir şair olarak kabul edildiği izlenimi vermektedir.

Aktunç'un şiirleri ve şairliği konusunda ilginç bir tespit de Özlem Kayabaşı tarafından kaleme alınan "Siyasi ve Sosyal Değişimler Bağlamında 1960 Sonrası Toplumcu Şiir" başlıklı yazıda yer alır. Kayabaşı, Aktunç'u "1990-2000 Kuşağı" başlığı altına yerleştirir. "Bu dönemde toplumcu şiir yazan şairler Metin Cengiz, Hulki Aktunç, Güngör Tekçe, Ali Asker Barut, Gülseli İnal gibi isimlerdir. ... Hulki Aktunç, toplumsal yapıya dikkat eden bir şair olarak şiirde denemeler yapar. Dilin kullanımı onun için de önemlidir." (2023: 318) ifadesini kullanır. Fakat, Aktunç'un şiirleri onun "toplumcu şiir yazan" bir şair tanımlamasının dışında olduğunu açıkça göstermektedir. Aktunç'un toplumsal konulara şiirlerinde eleştirel yaklaşımlar sergilediği doğrudur fakat bütün bu eleştirilerin ana çıkış noktası şairin kendi bireysel benliğidir ve herhangi bir toplumcu söylemin de tamamen dışındadır. Topluma, toplumsal olana bakış açısındaki odak noktası ne olursa olsun bu durum Aktunç'u "toplumcu şiir yazan" bir şair sınıflamasına sokmamaktadır. Çünkü Aktunç'un şiiri herhangi bir doktrin ortaya koyan, çözüm üreten bir şiir değildir. Aktunç şiirlerinde kendi iç dünyasının krizleri ile kolektif bilincin tarihsel süreçte yaşadığı trajedileri birleştirerek bu durumun neticesinde bir duygu bütünlüğü oluşturmaktadır.

Bu bağlamda Aktunç'un şair olarak 1980 sonrası şairleri arasında anılması çok daha yerinde olacaktır. Ahmet Oktay da Aktunç'un, 1980 sonrası şiirin belirgin adlarından birisi olduğunu belirtmektedir (Oktay, 2004: 88-89). Zira Aktunç'un, *Sır Kâtibi* (1989), *Islıkla Tarihçe* (1989), *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsan Aşklarının Külüdür* (1993), *Istıraplar Ansiklopedisi* (1994), *Bir Şeyin Varoluşu* (1999), *Sönmemiş Dizeler* (2009), Gültekin Emre ile ortak imzalı *Opus* (2012), şiir kitaplarının yayınlanma periyodu da bunu göstermektedir. Aktunç'un 1980 sonrası şairlerinden birisi olarak anılmasının yanında onun hiçbir kuşak, grup ve dönem içerisine dahil edilmeden bağımsız ve bireysel söylem geliştiren şairlerden birisi olduğu açıkça belirtilmelidir.

Hulki Aktunç'un Şiirleri Üzerine Bir İnceleme adlı çalışma hem Aktunç şiirlerinin incelenmesi üzerine kurulmuştur hem de Aktunç'un Türk edebiyatı içerisindeki konumunun belirlenmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu konu, Aktunç şairliğinin Türk edebiyatı tarihi içerisinde nereye konumlandırılacağı noktasında oldukça önemlidir. Nitekim, Türk edebiyatı tarihi üzerine hazırlanan kitaplara bakıldığında Aktunç'un ismi, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı – Yeni Türk Edebiyatı 2* (Gündüz ve Şimşek, 2018), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri* (Eren, 2013), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri* (Akay ve Dayanç, 2012), adlı eserlerde hiçbir şekilde yer almamaktadır. Editörlüğünü Ramazan Korkmaz'ın yaptığı

Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000 adlı eserde ve İnci Enginün tarafından hazırlanan *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* kitabında ise Aktunç'un, şiirleri ve şairliği açısından ele alınmayıp sadece öykü ve roman başlıkları altında değerlendirildiği görülmektedir. Yine de bu kaynaklar içerisinde Aktunç üzerinde durarak bir değerlendirmede bulunan isim İnci Enginün olur: "Tümceleri kıran, sözcükleri yer yer bozan dil anlayışıyla' Hulki Aktunç şiir, roman ve hikâye yazmıştır. Yaşadığı dönemi ve yaşantıları edebî türlere naklederken yaptığı soyutlamalar içinde kişilerin iç dünyaları kopuk kopuk, yer yer iç konuşmalarla gerçeklik kazanırlar. Son yapıtlarında biçimsel arayışlarını arttırmıştır." (Enginün, 2012: 421) ifadeleri ile 1940 doğumlular hikâye ve roman başlığı altında Aktunç'u değerlendirir.

Aktunç'a ve onun şairliğine dair edebiyat tarihi kitaplarında şiir başlığı altında yer verilmemiş olması doğal olarak onun şiirleri üzerine yapılacak çalışmaları da sekteye uğratmaktadır. Aktunç şiirleri ve şairliği üzerine yapılan çalışmalar, akademi dışındaki yayınlarda görülebilmektedir. Fakat bu yayınların ağırlığı da şairin hayatta olduğu dönemlerde kaleme alınan yazılar, kendisi ile yapılan görüşmeler yahut deneme boyutundaki genel incelemeler üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu noktada ön plana çıkan isimler ise Baki Asiltürk, Vural Bahadır Bayrıl, Gültekin Emre, Ramis Dara gibi Aktunç'un şairliğine ve şiirlerine yakından ilgi duyan kişilerdir.

Aktunç şiiri üzerine kaynaklık edecek metinlerin ağırlığı ise Aktunç ile yapılan görüşmelerin satır aralarından çıkmaktadır. Özellikle Aktunç'un aldığı ödüller sonrasında kendisi ile yapılan görüşmelerin detayları bu konu da oldukça doyurucu olabilmektedir. Fakat bu noktada da beklenti şairin kendi şiirlerine bir açılım getirmesi yahut okurun ve araştırmacıların bulması gerekenleri şairin söylemesini beklemek gibi handikap oluşmaktadır. Aktunç da bu durumun farkında olduğu için şiiri ve şairliği konusunda kimi yerlerde açıklamalarda bulunurken birçok yönü de okura ve araştırmacılara/eleştirmenlere bıraktığını belirtmektedir. Zaten şairler ile yapılan görüşmeler onun "şiirini anlamamız için önemli ipuçları içerirler. En azından anlayışı konusunda bizleri aydınlatır böylesi konuşmalar. Ya da nasıl şiir yazdığı, nelerden beslendiği, kimlere öykündüğü vb. konularında da bilgi verir. Çünkü şiir üzerine söyledikleri, yazdıkları genelde kendi anlayışını merkez alır. Ama yine de şairle şiiri konusunda söyledikleri birbirinden başka şeylerdir. Birbirini tutmaz, tutmayabilir." (Cengiz, 2004: vii) bu bakımdan akademik ölçütlü çalışmaların yapılması ve Aktunç'un şiirlerinin içeriği, inşa biçimi ve üslubu ortaya konulmalı ve şairin edebiyat tarihi içerisindeki konumu netleştirilmelidir. İşte bu noktada

Hulki Aktunç'un Şiirleri Üzerine Bir İnceleme adlı çalışma literatüre bu katkıyı sağlaması amacıyla hazırlanmıştır.

Aktunç, 1980 sonrası Türk şiirindeki eğilimler göz önünde bulundurulduğunda, bağımsız, bireyci şiir anlayışı temsilcilerinden birisi olarak kabul edilebilir. Tabii aynı durum imgeci şiir kategorisi içerisinde yer alması durumu için de geçerlidir. 1980 sonrası edebiyatta ve özellikle de şiirde imge yoğunluklu bireysel şiir anlayışları yaygınlaşmıştır. Bu durum da edebiyatı apolitik bir sanat anlayışına kanalize etmiştir. Bu noktaya gelinceye kadar edebiyat, politik söylem ve ideolojik yaklaşımların etkinlik alanı olarak angaje olmuş durumdaydı. Ebubekir Eroğlu, 1960'lı yılların edebiyat ortamını değerlendirirken “1960'lı yılların tam ortasından itibaren şiirden çok şairler, belirli siyasal görüş taşıyan grupların koruması altına girdi.” (2018: 60) ifadesini kullanır. Sonrasındaki on yılın değişimini göz önüne sererken de özellikle 1970'lerde şiir dilinin genel siyasal beklentilere göre ayarlanmış olduğunu ve bağımsız bir şiir hareketi beklenemeyecek bir atmosfer içerisinde sürdürüldüğünü belirtir (Eroğlu, 2018: 63).

1980 sonrasına gelindiğinde daha durağan daha dingin ve bir o kadar da içe yönelen bir edebiyat anlayışı gelişmeye başlar. Bu dönemin en baskın özelliği de özgünlük boyutu olur (Kahraman, 2015: 433). Seksenlerin özgünlük yapısı şiirin yeniden kendi sanat alanına girmesini sağlar. Şairler poetikalarının gereğince sanat ve estetik kaygılar içerisinde ürün verme yolunu izler. Bu dönemin en belirgin yanlarından bir tanesi de imgelemdir. İdeolojik yaklaşımlar şiirde var olsa bile bu durum kendisini daha çok imgesel düzeyde göstermeye başlar. “Türk şiiri 1960'lı yılların ortasından 1980'lerin başına kadar ideolojik, Marksist-toplumcu söylemin hegemonyası altında varlık göstermişken, değişen politik ve sosyal şartlar altında yeniden şiir sanatının kavramlarına, imgeye ve dile yönelir.” (Balık, 2017: 53).

Bu dönem şair hangi kimliğe sahip olursa olsun asıl olanın ürün olduğu, ideolojilerin arka planda kaldığı bir dönemdir (Cengiz, 2002: 140). Bu dönemde edebiyatı aktif kılan bir diğer faktör de dergiler olur. Edebi dergilerin çokluğu ve çeşitliliği usta çırak ilişkisindeki bağ üzerinden yeni şairlerin yetişmesine öncülük eder. İdeolojik çatışma zemininden uzaklaşan sağ ve sol görüşlü şairler aynı dergilerde ürün vermeye başlarlar (Toprak, 2017). *Yönelişler*, *Üç Çiçek*, *Poetika*, *Şiir Atı*, *Sombahar*, bu duruma örnek gösterilecek dönem dergilerinden bazılarıdır. Bu durum nitelikli ürün nitelikli okur oluşmasına katkıda bulunur. Ayrıca bu

dönemin bir diğer önemli hususu da şairlerin gelenek ile aralarında yeniden bir bağ kurma çabası içerisinde olmalarıdır. Bu durum da kendi içinde şairlerin sanata ve geleneğe bakış açılarına bağlı olarak farklı uygulama pratikleri göstermektedir.

1970’li yılların siyasi atmosferi altında ilerleyen edebi faaliyetlerin Aktunç üzerindeki etkisi de belirgin bir şekilde görülebilir. Kemal Tahir’in toplumcu siyasi düşüncesi etrafında şekillenen *Türkiye Defteri*’nin yayın politikası da klasik Marksizmi yerli bir çizgide takip etme ve bir şekilde Marksist bir estetiğe bağlı ürünler vermektir (Budak ve Çetin, 2023: 212). *Türkiye Defteri*’nin yönetim kadrosunda yer alan ve Kemal Tahir’in yakın çevresinden birisi olan Aktunç da dönemin ve derginin siyasi havasına uyan ürünler yayınlamıştır. Özellikle 1974 yılında Ali Devran takma adı ile *Türkiye Defteri*’nin 14, 15 ve 16. sayılarında yayınlamayı sürdürdüğü “Yarin Rüya Kitabı” şiiri dikkat çekicidir. Toplumcu, sosyal içerikli ve sınıfsal bakış açısı ile kaleme alınan bu şiir, Aktunç şairliğinde örneği tek olan bir içeriğe sahiptir. Aktunç, onun poetik tavrına, sonrasında yayınladığı şiirlerin profiline de birçok yönden uymayan “Yarin Rüya Kitabı” şiirini hiçbir kitabına almamıştır. Bu durumun da 1970’lerin siyaset ve edebiyat ilişkisi ile ilintili olduğu açıktır.

Yine ilk eserler bağlamında bakıldığında 1976 yılında yayınlanan *Gidenler Dönmeyenler* ve 1977’de çıkan *Kurtarılmış Haziran* adlı öykü kitaplarının da içeriğinde toplumsal konuların, işçi, emekçi, sermaye, patron gibi konular üzerinde yoğunlaşan daha dışa dönük ve toplumsal fonksiyonu yüksek eserler olduğu görülür. Nitekim 1980 ve sonrasında yayınlanan şiir, öykü, roman türündeki eserlerinde modernist, imgesi, içe dönük bir yapıya büründüğü de açıktır. Bu bağlamda dönemlerin edebiyat anlayışıyla Aktunç eserleri arasında da paralellik olduğu açıktır.

Böyle bir panoramik görünüm içerisinde 1980 sonrası Türk şiirinin önemli temsilcilerinden birisi olan Hulki Aktunç, 1970 ve 1980 dönemlerinde çeşitli edebi dergilerde ürünlerini yayınlattır. Ayrıca, *Türkiye Defteri* gibi süreli yayın tarihi içerisinde oldukça büyük bir öneme sahip olan bir derginin mutfağında yer alarak dönemin aktif edebi isimlerinden olduğunu gösterir. Aktunç, birçok edebi türde ürün vermiş birisidir fakat Enver Ercan’ın yapmış olduğu Aktunç tarifinde de görüleceği üzere verdiği hemen her ürünün temel özellikleri aynı noktada buluşmaktadır. “Yapıtlarında tekniğe ve yapıya özel bir önem verdi. Kendi kuşağını çevreleyen toplumsal sorunları konu edinirken simgelerle yüklü anlatımı, ayrıntıları ustaca kullanması ve biçim özellikleriyle farklılığını belirginleştirerek özgün bir üslup oluşturdu.

Lirizmin ağır bastığı şiirlerinde özellikle sözcük seçimiyle dikkati çekti.” (Ercan, 2011: 429). Görüldüğü gibi bu tanımlama Aktunç’un bütün edebi eserlerini kapsayan bir çerçeve çizmektedir. Nitekim çalışmamızın çeşitli yerlerinde bu konu üzerinde de durulmuştur. Aktunç’un bizzat kendisinin ve birçok araştırmacının Aktunç’un farklı türlerdeki eserleri arasındaki dil ve teknik bakımdan ortaklıkları ve sanat anlayışı bakımından birliktelikleri dile getirilmiştir.

Aktunç, imgeci bir şairdir. Kendi özgün dilini ve üslup yapısını kurmayı başarmış bir şairdir. Bunu yaparken de kendisini yetiştiren bir öncüye, bir üstada gereksinim duymadan ilerlemiştir. Onun kendi dilini kurmasındaki en büyük başat aktörler geleneksel anlatılar ve edebi metinlerin dilidir. Çocukluğundan itibaren ilgi duyduğu, Süleyman Çelebi’den, Aşık Paşa’dan, Fuzuli’den, Bâki’den, Yunus Emre’den, geleneksel halk hikâyelerinden, tasavvufi menkıbelerden, bahnamelerden, kutsal metinlerden, modern şairlere kadar hemen her edebi uğrak noktası Aktunç’un kendi şiir dilinin oluşmasındaki etkenler olduğu söylenebilir. Bu bakımdan onun şiir dilini, edebi bir birikim üzerinde inşa ettiği görülmektedir. Tabii bu konuda doğup büyüdüğü Kadıköy’ün çok-dilli yapısı, ailesinin kökeninin Şebinkarahisar’lı oluşu ve o bölgenin ağız özelliklerinin aile içerisinde canlı bir şekilde kullanılıyor olmasının da etkisi bulunmaktadır. Fakat Aktunç’un dil inşası konusunda dile getirilen bu gerekçelerin hemen hepsi onun dile, Türkçeye olan olağanüstü düşkünlüğü ve sevgisinin sonrasında zikredilmelidir. Dile olan ilgisi onu bu dilin argo sözlüğünü hazırlamaya itecek kadar büyüktür. Hazırladığı bu sözlük Aktunç’un hem dilin bütün canlı organizmalarına temas etmesini hem de dile büyük katkı sunmasını sağlamıştır. Bu bakımdan dilin işleyiş mekanizmasına yetkin bir bakış açısı ile bakmayı başaran Aktunç, şiirlerinde sözcük üretimini de başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Sıfırdan üretilen sözcükler ve deforme yoluyla eklemeler veya değişiklikler üzerinden Aktunç’un oluşturduğu yeni sözcükler hem onun şiir dünyasına hem de dilin canlılığına büyük katkılar sunmuştur.

Aktunç şiirinin kaynakları arasında çocukluğunun ve Kadıköy’ün çok kültürlü, çok uluslu, çok dilli ve çok dinli kozmopolit yaşamının etkisi oldukça büyüktür. Mahalle kültürü, birlikte yaşamın getirdiği birliktelik ve paylaşım; sokak, çarşı, eski konaklar, sokak satıcıları, esnaflar ve tarihe tanıklık etmiş insanların izleri Aktunç’un şiirlerinde görülür. Bu görünüm kimi zaman bir özlem kimi zaman tarihe yönelik bir sorgulama kimi zaman ise kendi iç dünyasında yarım kalan bir şeylerin doldurulmayan boşluğunu anma biçiminde görülür.

Çok kültürlü yaşamın şiirlerdeki görünümü sadece mahalle kültürünün yaşantısal izlerinden ibaret değildir. Ağızlarda yaşayan sözcüklerden, arkaik kelimelerden başlayan anlatım serüveni tarihi şahsiyetlerin, mekanların ve olayların üzerinden geçerek Aktunç şiirinin üzerine ağırlar. Onun şiirlerinde geleneksel anlatıların, halk inanışlarının ve mitolojik mirasın izleri belirgin bir şekilde görülür.

Geleneksel anlatıların anlatım imkanları, söylem ve anlam dünyası Aktunç şiirinde yeni bir sese bürünür. Bu bakımdan Aktunç şiiri tam olarak bir kültür şiiri örneğini ortaya koymaktadır. Kültür şiiri birçok açıdan kültürel kod ve göndermeler içermesinden dolayı karışık müphem ve çözümlemesi zor bir yapıya sahiptir (Şen, 2014: 18). Fikirlerin işlenişinde kültürel bir birikime yaslanan kültür şiirinde şair, varlığı, dünyayı ve olayları düşünsel bir açıdan ele alır. Bakış açısı kültürel bir birikimle ilerler, çağrışım ve imgelerinde felsefe, mitoloji, tarih, din, eski edebiyat gibi bilgisel ve kültürel birikim yer alır (Çetin, 2019: 23). Bu tanımlamalar, Aktunç şiirinin ve şairliğinin genel özelliklerinden kimi noktaları açıkça tarif etmektedir. Tıpkı kültür şiiri denildiğinde akla gelen Behçet Necatigil’de olduğu gibi Aktunç’ta da çeşitli yönlerden kültür şairliği özelliği bulunmaktadır. Örneğin, Dağlarca’nın şiirlerinde eski sözcüklerin dayandığı, tarihin yeniden oluşturulabildiği bir dil açılımı vardır ve o gerek eski gerekse yeni sözcüklerle hem mistik hem kendisini sürekli yenileyen bir şiir dili kurar (Cengiz, 2005: 51). Bu durum Aktunç şiirinde de gözlemlenen bir durumdur. Fakat aynı zamanda Aktunç’un şiir dili kendi sözcük dağarcığını ve anlam dünyasını kurmuş, özgünlüğünü yakalamış bir şiirdir. Aktunç şiirleri üzerinde başka bir şairin sesinin yahut izinin varlığını söylemek mümkün değildir. Hulki Aktunç, henüz ilk şiirlerinden itibaren kendi şiir sesini ve anlatım özgünlüğünü bulmuş bir şairdir.

Aktunç, kentsoylu bir şiir örneğini ortaya koyar. Şiirlerin mekânsal ölçütü şehir olduğu gibi şehrin kenar semtleri olduğu kadar kalabalık sokakları, bulvarları, deniz kıyıları ve çeşitli marjinal mekanlarıdır. Bütün bu mekanların Aktunç’un hayatındaki yerleri oldukça büyük olmasına karşın şiirlerine yansıyan tarafı salt bir biyografik unsur olmanın çok ötesindedir. Hemen her bireysel durum onun kolektif bilinç eyleminin bireysel söylemi olarak da okunmaya imkan tanımaktadır. Doğa ve doğaya ait unsurların da şiirde yer edişi hem mekânsal hem de anlamsal bir açılım sağlar. Aktunç doğaya ait unsurları, tasviri betimlemelerden ziyade iç dünyanın dış dünyaya bir aksi olarak işlemektedir. İçteki olanın kendisini dış dünyada görünür kılma çabası olarak doğa, imgesel boyutta gözükmemektedir.

Kentsoylu bakış, kendi içinde şehre dair bazı izlenimler de aktarır. Şehir ne övgü almaktadır ne de yergi. Aktunç, şehirden çok içinde yaşayanların travmatik durumları, krizleri, sıkışıp kalmışlıkları ile ilgilenmektedir. Ayrıca, onun şiirlerinde şehrin farklı kültürlerin var oluş mücadelesindeki etkisi ve kimlik inşasındaki yeri de farklı bakış açıları ile ele alınmaktadır.

Aktunç şiirlerindeki dil kullanımı, bütün eleştirmenler yahut araştırmacılar tarafından da açıkça dile getirildiği üzere bir dil işçiliği ve sözcük kuyumculuğu örneğidir. Bu bakımdan Aktunç şiirlerinde defo bulmak zordur. Zira şiirlerinin ilk eleştirmeni Aktunç'un yine kendisi olduğu için şiirleri yahut bütün ürünlerini öncelikle kendi eleştiri süzgecinden geçirmektedir. Bu durum onun ürünlerini, şiirlerini gün yüzüne geç çıkarmasına neden olduğu gibi üzerinde uzun süre durulmuş, tekrar tekrar düşünülerek yazılmış rafine bir metni okur ile buluşturmaktadır. Bu durum da henüz ilk şiirlerinden itibaren güçlü bir şiirin varlığını göstermektedir. İşte bu nedenledir ki ilk şiirlerini 1979 yılında, *Yazı* dergisinde yayınladığında onun şairlik yönündeki ustalık gözlerden kaçmaz ve bu şiirler üzerine değerlendirme yapan çok olur. Bu isimlerden bir tanesi de Salah Birsal'dir. Birsal, günlüğüne düştüğü notta: "Çünkü Hulki'nin *Yazı* dergisinde 'Eski Bir Denizin Yalıları' adıyla yayınladığı 8 şiir tam bir usta işi" (Birsal, 1992: 32) ifadelerini kullanır.

Aktunç, şairliğinde ölçülü bir tavra sahiptir. Şiirlerinde gerek içerik açısından gerekse imge, üslup ve biçim açısından hiçbir noktayı ön plana çıkarmaz. Hiçbir konu ya da özelliği şiirinde abartarak daha belirgin kılma çabası içerisine girmez. Örneğin, Aktunç, mahalle üzerine şiiri yazmıştır fakat bu durum onu mahalle şairi konumuna getirecek derecede bir ölçüt değildir. Öte yandan dil açısından bakıldığında da Türkçenin *Büyük Argo Sözlüğü*'nü hazırlamış birisidir fakat şiirlerinde argoya ayırdığı yer belli bir sınırlılık içerisindedir. Özellikle argoyu vurgulayacak yahut daha fazla görünür kılacak bir tavır sezilmemektedir. Bu durum da Aktunç'un şiirlerinde neyi ne kadar nerede kullanacağına dair planlı ve ölçütlü olduğunu göstermektedir.

Aktunç çoksesli bir şiir örneği ortaya koymuştur. Gündelik dilden, ağızlardan, Doğu ve Batı kökenli sözcüklerden, arkaik kullanımlardan ve hem sözcük hem de dilbilgisel sapmalardan hareketle anlamı derinleştirir. Çağrışımlar ve anlam dünyası ile sözü imgesel boyutta dünden bugüne, bugünden düne ve yarına ulaştırır. Aktunç, sözcük ve ifade yenilikleri ile tek düze bir anlatıma düşmekten kendisini korumuştur. Kimi zaman ritmi ve akışı zorlayışı

deneysellik içerisinde girdiği durumlar dahi bu çok seslilik özelliğinin bir getirisi olarak okunabilmektedir.

Aktunç avangart bir şairdir. Yenilikçi ve deneysel çabalarını şiirinin her noktasında göstermektedir. Bu bakımdan zamanının yeniliklerini erken deneyen şairlerdendir. Bu deneysellik ve öncüllük okur boyutunda birikimli bir okur kitlesini gerekli kılmaktadır. Şiir dilinin katmanlı yapısı, gelenek ile kurduğu bağ, arkaik sözcüklerle birlikte şiirlerindeki metinlerarası göndermeler ve Aktunç orjinli imgeler kimi durumlarda okur tarafından anlaşılmakta zorlanılan bir durum olarak gösterilir. Bu durum neticesinde de şiirleri belli bir kitle tarafından takip edilir. Fakat bu kitle gerek Aktunç şiirinin gerekse modernist şiirinin temel özelliklerinden haberdar birikimli, sadık bir kitledir. “Hulki Aktunç’un şiiri, göze batan, kendini göze sokan bir şiir değil. O, duyusunu ve tekniğini sürekli geliştirmek için emek harcayan, ‘çalışarak’ yazan biri. Sözü tesadüfe bırakmıyor, adeta bir terzi gibi ince ince işliyor. Dolayısıyla Aktunç’un şiiri -daha çok- donanımlı okuyucuya hitap eden bir verimdir.” (Ayhan T., 2019: 52).

Aktunç, modernist bir şairdir. Modernist şiirin en önemli özelliği de çağını ve modernitenin birey üzerinde kurduğu egemenliği yıkmak adına eleştiri geliştirmektir. Bu bakımdan Aktunç’un şiiri de modern zamanın ve modernitenin insan benliği ve kimliği üzerindeki yıkıcı etkileri üzerine içten bakan bireyin iç dünyasındaki çalkantıları açığa çıkaran bir tavırla eleştiri getirmektedir. Tabii ki bütün bu eleştirel söylem de modernist şiirin bir diğer özelliği bağlamında kapalı, imgesel ve katmanlı bir söylem çerçevesinde gerçekleşir.

Gelenek ve Aktunç şiiri birbiri ile barışık iki unsurdur. Aktunç reddiyeci bir yapı içerisinde değildir. Şiirinin kaynaklarını geniş bir alana yaymıştır. Adeta “Delta Şiiri” tespitinin somut örneğini kendi şiiri ile ortaya koymuştur. Geleneğin bir beslenme unsuru olduğu Aktunç şiirinin amacı geleneği yeniden diriltmek yahut tekrar etmek değildir. Asıl amaç dönüştürmek ve yeni bir ses vermektir. Tabii geleneğe yaklaşım Aktunç’ta farklı biçimlerde de görülür. Kimi zaman gelenek tematik ve imgesel bir bes, kimi zaman modern yaşamın aksayan yanlarına göndermelerle örülmüş tarihsel bir arka plan, kimi zaman ise tenakus etmiş bir mirasın eleştirisidir. Fakat her ne amaç ile kullanılırsa kullanılsın Aktunç geleneğin sesini, imgesini, biçimini ve içeriğini kendi şiirine malzeme olarak kullanmayı ve bütün bu unsurları kendi şiir sesinin kotasında eritmeyi başarmış birisidir.

Aktunç şiirinin toplumsal duyargası geniştir. Tarihsel ve toplumsal anlamda çağrışım coğrafyası geniş olan Aktunç, toplumsal hassasiyetini ve şairlik sorumluluğunu da yerine getirmek adına Tuzla'daki işçi kazalarına ve ölümlerine, Sivas Olaylarında hayatını kaybedenlere, Bosna'da yaşanan acılara ve Gazze'deki insanlık dramına şiiri ile dikkat çekmiştir. Bütün bu acıların, onun şiirinde dile getirilme biçimi ise toplumsal trajedilerin birey üzerindeki hassasiyeti üzerine konumlanır. Aksi takdirde Aktunç şiiri toplumsal çözüm doktrinleri öneren bir şiir değildir.

Bütün bu bilgiler ışığında Hulki Aktunç şiirlerine bakıldığında onun şiirlerinin temelinde bireysel bir duyarlılığın, toplumsal belleğe evrilmiş imgesel sesi yer etmektedir. Vermiş olduğu eserler içerisinde nitelik bakımından şiirin büyük ağırlığı söz konusu iken romancı ve öykücü olarak anılıp şairliğinin gölgede kalması Türk edebiyatı açısından giderilmesi gereken bir boşluğu doğurmaktadır. Aktunç, hem şiirleri hem de diğer kurmaca metinleri üzerinde titiz bir işçilik sergilemektedir ve türlerin formal kalıplarının dışına çıkarak deneysel metinler oluşturmaktadır. Bunun için de şiirleri ve diğer metinleri arasında oldukça güçlü geçişler ve göndermeler söz konusudur. Aktunç, şiirlerinde çok sesli, çok katmanlı bir anlatı içerisinde saf şiir örneği ortaya koymaktadır. Aktunç'un bütün yazın serüveni, yayınlanmış ve henüz yayınlanmamış dosyaları ile şiir serüveni çağdaş Türk şiirine çeşitli yönlerden açılımlar kazandırmış entelektüel bir metindir. Şiirlerinin yayınlandığı dönem içerisinde sosyolojik ve kültürel okumalara da imkan vermesi bakımından Aktunç'un şiirlerinin bu çalışma ile gündeme taşınması onun eserlerine ve şairliğine dair hem Türkoloji hem de farklı disiplinler açısından yeni çalışmalara öncülük etmesi beklenmektedir.

2.MEKÂN VE HAYAT BAĞLAMINDA HULKİ AKTUŒ

Hulki Aktunç'un hayatının ayrıntılı olarak bilinmesi, şiirlerinin çözümlenmesi noktasında oldukça önemli ipuçları sunmaktadır. Aktunç biyografik unsurlarını şiirlerine doğrudan yansıtan bir şair değildir. Genellikle şiirlerinde hayatına dair izler, imgesel ve çağrışımsal bir etki ile görölmektedir. Aktunç şiirlerinin anlamsal örüntüsü ve katmanlı yapısı yaşamına dair detaylar bilinmese de okura çeşitli duyguları hissettirmektedir ve farklı anlamlar çağrıştırmaktadır. Fakat hayatına dair kimi anahtar sözcükler şiirinin daha fazla açılımına imkan tanıdığı için Aktunç'un şairliğinin doğduğu ve beslendiği ortamların bilinmesi yerinde olacaktır. Bu bilgi hem dikkatli okurun işine yarayacaktır hem de hayat ve mekânın bir şairin kendisini yetiştirmesi üzerindeki etkisini ortaya koyacaktır.

2.1. Doğumu, Ailesi ve Kadıköy

Hulki Aktunç, 27 Ocak 1949 yılında İstanbul, Kadıköy'de Zeynep Kâmil Hastanesi'nde doğar. Doğma büyüme Kadıköylü olan Aktunç, bu semt ile adeta özdeşleşir ve hayatının çok az bir kısmında Kadıköy'ün dışında ikamet eder. Ona, Kadıköy farkındalığını kazandıran ilk isim babası olur. Hulki Aktunç'un Kadıköy ile iç içe geçen hayatını kaleme aldığı, *Bir Kadıköy'öğlu* adlı eserinde bahsettiği üzere babası henüz küçük yaşlarında Aktunç'a doğduğu hastane olan Zeynep Kamil'i ve hemen onun karşısındaki Karacaahmet mezarlığını gösterir. Aktunç'un "doğumlar ile ölümler de karşı karşıya duruyor" (Aktunç, 2010: 18) dediği bu hatıra ona; yaşamla ölümün, hayatın içindeki birlikteliğini gösteren ilk manzara olur. Babasının "Geceleri hâlâ bülbül duyan taşları, kitabeleri güzel... Bir gün gezeriz, görürsün. Bir at mezarlığı bile vardır buralarda oğul. Sonra, yalnız güzel değil önemli. Mezar taşları heykeller gibi" (Aktunç, 2010: 17) sözleri küçük Hulki'nin hayatında öylesine büyük bir yer edinir ki "heykel müzesi" tabirini kullandığı bu mezar taşları için çok sonraları kaleme aldığı "Mezar Taşı" başlıklı yazısında "çocukluğumun unutulmaz izlenimleri" (Aktunç, Temmuz-Ağustos 2002: 12) olarak bahseder.

Hulki Aktunç'un isminin başında bir de Şükrü ismi vardır. Dedesine ait olan ve "geleneksel olarak dedenin adının devamı" niyeti ile konulan bu isim sadece kimlikte yazılı olarak kalır. Aktunç, her ne kadar bazı kitaplarını Şükrü Hulki Aktunç olarak imzalamayı düşünse de bu

ismi çocukluğundan itibaren hiçbir yerde kullanmadığını ailesinin bile ona Hulki olarak hitap ettiğini söyler (Aktunç, 2008: 189).

Aktunç'un annesi, 1917 doğumlu Nadide Hanımdır. Nadide Hanımın okuma yazması yoktur, fakat Aktunç, annesini okuma yazması olmayan bir bilge olarak nitelendirmektedir. (Aktunç, 2022a: 20) Babası ise 1912 doğumlu Recep Beydir. Her ikisinin de kökeni Arnavut'tur ve Şebinkarahisarlıdırlar (Aktunç, 2008: 17). Aktunç, kendisinden dört yaş büyük ağabeyi Metin ve yedi yaş büyüğü Yalçın'ın da olduğu ailede üçüncü ve son çocuktur. (Aktunç, 2008: 27). Aslında ailenin, Hulki Aktunç'tan önce Nurşen adında bir de kız çocukları vardır. Fakat Aktunç'un "talihsiz ablası" Nurşen, 1941 yılının kıtlık koşullarında beslenme yetersizliğinden dolayı henüz iki yaşındayken hayatını kaybeder. Ailenin bu kız çocuğunu kaybetmiş olmaktan duyduğu üzüntüyü Aktunç daha sonraları anne ve babasından dinler (Aktunç, 2010: 13).

Nadide ve Recep ikilisinin, Nurşen'in kaybindan sonra doğan çocukları Hulki'ye olan düşkünlükleri oldukça fazla olur. "Tekne kazıntısı" olmasından dolayı babası tarafından da ayrıca şımartılır. Her ne kadar 28 Mayıs 2004 tarihli günlüğüne "Babamla ilk kez ne zaman dost olduğumuzu düşündüm (1979'un Mayıs başları mıydı?)" (Aktunç, 2005a: 37) şeklinde kendine bir soru sormuş olsa da Aktunç'un yıllar sonra kaleme aldığı "Hoş Keyfe!" başlıklı yazısında "keyif"le alakalı bazı anılarını anarken bu anıların çoğunlukla babasıyla bağlantılı olduğu görülür. "Çıt! Bardakta çıkan ilk diş sesi. Annem sevinçli... -Aaa, Hulki'nin dişleri çıkıyor. Ateşi, huysuzluğu bundan. -Hanım sen getir bana onu. Damaklarına bir damla rakı süreyim, rahatlar. Bu anımsayamadığım ilk keyfim olsa gerek." (Aktunç, 2003b: 69) der ve anımsayabildiği ilk keyfi de şu şekilde aktarır: "Ben dört yaşındayım, üç erkek kardeşin en küçüğü, 'tekne kazıntısı'yım. Beni biraz şımartan babam bahçeye bir salıncak kurdu: Eski bir koltuğun oturak yerini halata güzelce oturttu. Böyle koltuklu havalı uçmak az olurdu. Uçuşun ilk müşterisi bendim. Yıldızlı semalardaki haşmet!" (Aktunç, 2003b: 69). Aktunç'un aynı yazıda babasıyla alakalı keyif verici olarak aktardı son hatıra ise 17 yaşına aittir. Annesi ve babası ile gittikleri bir restoranda "rakı içme ustası" olarak gördüğü babasının teklifiyle ilk rakısını içtiği sahneyi yine büyük bir keyif duyarak aktarır ve "işte o sıcak yaz günü, Belvü gölgesinde, rakı ustası ve annem ile kadeh kaldırmak, hayatımdaki en tatlı masa keyfi oldu" (Aktunç, 2003b: 70) der. Yine günlüğüne kaydettiği "Bahçe kapısından yaban arpaları, yaban yulafları görünüyor. Babam öğretmişti" (Aktunç, 2005a: 37) notu da baba oğul olarak

ne kadar yakın bir ilişki kurduklarına, babasıyla yaşadığı paylaşımların onun hayatında etkisi uzun süre devam eden izler bıraktığına bir örnek olmaktadır.

Aktunç'un annesi ev hanımıdır, babası ise esnaftır. Babası İstanbul'a ilk geldiğinde işportacılık, ayakkabı boyacılığı ve garsonluk yapar. Daha sonra bir kıraathane işletir, mobilyacılık ve bakkallık yapar. Babasının işlettiği kıraathanenin ve müşteri dokusunun Aktunç üzerindeki etkisi oldukça büyük olur. Babasının sonradan mobilyacı dükkanına çevirdiği kıraathanenin müşterileri "gerçekten kıraat" erbabıdır. Her biri Aktunç'un çocukluğunda derin izler bırakan bu müşteriler zaten Kadıköy'ün aşinası olduğu kişilerdir. Bunların başında da gezgin sahaf Arap Niyazi gelmektedir. Yine çarşı eşrafının da uğrak yeri olan bu kıraathanenin müdavimlerinden biri de Çanakkale gazisi Muzaffer Bey'dir. Bir bacağı dizden kesilmiş bir gazi olan Muzaffer Bey'in şık ve zarif birisi olması Aktunç'ta büyük bir hayranlık doğurur. Babasının bu kıraathanesi de aslında bir Kadıköy ikonası görünümündedir. Göçmenler ve yerlilerin bitmez çekişmeleri ile Azeri Türkçesiyle konuşanlar da vardır, Mordo, Sefarad, Ladino konuşan Tagi Yahudileri de vardır. Ruben, Aşkenaz, Yidce konuşanlarının yanı sıra Türkçe konuşanları (Aktunç, 2010a: 61) ile kıraathane adeta bir dil bahçesi görünümündedir. Bu kıraathanenin Aktunç üzerindeki etkisi, *Islıkla Tarihçe* adlı şiir kitabında yer alan Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi şiirinde oldukça belirgindir (Aktunç, 2008a: 17). Aktunç, ayrıca babasının eskicilik yaptığı bir dönemden de söz eder hatta babasının, halı uzmanı olduğunu onu Bedesten'den, Kapalıçarşı'dan halı müzayedesini için ekspertiz olarak çağırdıklarını söyler (Yarıcı, vd., 1998: 15).

Aktunç'un ağabeyleriyle de arası iyi olur, her ne kadar yaş farkından ötürü büyük ağabeyi Yalçın'la olan samimiyeti büyüdükçe gelişse de küçük ağabeyi Metinle küçük yaştan itibaren arkadaşlık eder. Aktunç'un aktardığına göre Metin birçok konuda onun "usta"sı olur. Metin şiirler yazan, bunun yanında marangozluktan balıkçılığa kadar birçok işten anlayan birisidir. Yalçın ise daha kendi halinde "celebi bir insan"dır (Aktunç, 2008a: 28).

2.2. Kadıköy Çarşısı ve Hulki Aktunç

Hulki Aktunç, Kadıköy ile kendisini öylesine bir bütün haline getirmiştir ki bu durum iki ögenin bir araya gelip ayrılmaz bir bütünü oluşturma hâli gibidir. O, kendisini anlatırken aslında Kadıköy'ü, Kadıköy'ü anlatırken de bir şekilde kendisini anlatır. Mekân ve insan ilişkisinin bir tezahürü olarak yaşadığı hayat aslında mekânın hafızasından bir parça haline

gelir ve bu hafıza o kadar güçlüdür ki Aktunç yaşadıkça bu hafızaya yeni anılar eklemektedir. Onun içindir ki kendisine “Kadıköy’ü yazar mısın?” dediklerinde o zaten mekânın kendisini, içinde yaşayan insanları ile birlikte yazdığını dile getirir ve Kadıköy’ün kendisini anlatıyor olmakla birlikte “seni, beni, bizi, herkesi” anlatıyor olduğunu da ileri sürer (Aktunç, 2010a: 13). Aktunç’un gözünde Kadıköy bir “tanıklık” mekanıdır ve bu tanıklığını da anlatarak canlı bir şekilde sürdürmeye devam etmektedir.

Aktunç’a göre Kadıköy, sokaklarıyla, izbeleriyle, yokuşları yahut rıhtımlarıyla insanların hayatlarına şahitlik eden, konuşan ve “anlayan herkese” bir şeylerini anlatan bir semttir. Aktunç, “Kadıköy’ün bir RUH’u var. Bir kolektif AURA’sı var. Tarihle, insanla birikmiş, bileşmiş. Her sokağında...” (Aktunç, 2010a: 22) der. Çünkü Kadıköy çokkültürlü bir insan topluluğunun uzun süren birlikteliğinin yaşam alanıdır. Çok ırklı, çok dinli, çok dilli kolektif bir birlikteliğin ticaret, komşuluk, akrabalık ve arkadaşlık gibi ilişkilerle oluşturduğu bir süreçtir. Aktunç da Kadıköy’ü mekânsal-tarihsel bütünlüğü ile özümser ve kendisini de bu sürecin bir parçası olarak görür. O yüzden asıl maksadı Kadıköy’ü anlatmak olan *Bir Kadıköy’oğlu* adlı eseri kaleme alırken kendisinden yola çıkar ve “Süreç” adlı bölümde “- Sürecin neresine yetiştin Oğul?” (Aktunç, 2010a: 17) sorusunu kendisine sorarak, “Kadıköy’deki ben’i yazsam.”, “Bendeki Kadıköy’ü yazsam.” (Aktunç, 2010a: 22) diyerek kendi yaşam öyküsü ile Kadıköy’ün tanığı olduğu “süreç”ini anlatmaya başlar.

Kendisini Kadıköy’ün altı bin yılının altmış yılı olarak tarif eder ve hayatı boyunca İstanbul’un başka bir semtinde yaşamamış birisi olarak çocukluğundan hayatının sonuna kadar yaşadığı bu mekânı “yitirdikçe bulduğu”, “buldukça da yitirdi”ği bir değere dönüştürür (Aktunç, 2010a: 17).

Aslında bu, “bulmak” ve “yitirmek” paradoksal olayı Aktunç’un hayat hikâyesindeki en önemli kırılma noktası olan 1963-1966 yıllarına denk gelen Erzincan yıllarını kapsamaktadır. Her ne kadar Aktunç bulmayı ve kaybetmeyi Kadıköy’e atfen söylemiş olsa da aslında buldukça kaybettiği, benliği ve kendilik olgusu olacaktır.

Bu noktada olaya Aktunç’un günlüklerini de göz önünde bulundurarak bakacak olursak 1964-1967 yıllarını kapsayan günlüklerinin bir araya getirildiği *Sen Buranın Kışındasın* adlı eserde, çocukluktan henüz çıktığı bir yaş döneminde doğup büyüdüğü; sosyal çevresini,

çocukluğundan itibaren benimsediği Kadıköy'den ayrılmış olmasının onda derin, yer yer de travmatik izler bıraktığı görülür.

Kadıköy onun kendisini bir bütün olarak tam hissettiği bir konfor alanıdır. Ailesi tarafından el üstünde tutulmaktadır. Çarşı esnafına tarafından sevilmektedir onlara çiraklık yapmaktadır; çeşitli dillerden insanlarla iletişim halindedir, onlardan hayat adına bir şeyler öğrenmektedir. Sementin her yerini bilir, arkadaşları ile eğlenceli zamanlar geçirir ve Kadıköy'de yaşamayı her yönüyle çok sevmektedir. Aktunç'un hayatında Kadıköy çok nüfuslu büyük bir ailedir ve o da bu ailenin küçük bir ferdi gibidir. İşte böyle bir sosyal ortam içerisindeyken ve henüz kendi benliğini inşa etme aşamasındayken Kadıköy'den bir anda kopmak ve Kadıköy'ün ona sunduğu bütün imkanlardan uzak kalacağı taşraya, Erzincan'a gitmek onda, Kadıköy ile özdeşleştirdiği benliğinde “buldukça kaybedeceği” bir paradoks meydana getirir. Hereke dokusu olarak (Aktunç, 2010a: 17) tarif ettiği ve kendi konfor alanını oluşturduğu Kadıköy'den uzak kalmak ve her fırsatta Kadıköy'e kısa ziyaretlerde bulunduktan sonra yeniden kendisini kısıtlamalar ve mecburiyetler içerisine soktuğu Erzincan'a dönmek Aktunç için kendini bulmak ve yeniden kaybetmek olarak okunabilmektedir. Bu bakımdan Aktunç'un insan ve mekân bağlamında Kadıköy'e olan bağlılığı ve Kadıköy'ün onun gerek yaşamında gerekse sanatçı kişiliği üzerinde ne kadar etkili olduğu görülmektedir.

Aktunç'un ilk ülkeleri olarak gördüğü ve hatıralarının da yoğunlaştığı ilk mekanlar Üzerlik Sokağı, Kadıköy çarşısı ve adalar iskelesidir (Aktunç, 2008a: 21). Aktunç'un Kadıköy'deki ilk uğrağı Güneşlibahçe Sokağı'dır. Bu sokak içinde dükkân bulunmayan sadece ahşap ve kâğıt evlerden oluşmaktadır (Aktunç, 2010a: 19). Aile, daha sonra Aktunç'un “küçümen de bir sokak, kocaman da bir dünya...” (Aktunç, 2010a: 41) olarak tanımlayacağı Üzerlik Sokağı numara 35'teki 4,5 katlı eve taşınır. Hulki Aktunç'un Kadıköy maceralarının başlayacağını yer de burası olur: “Dünyayı algılamaya, kendimce anlamlandırmaya çabaladığım ilk yer, Üzerlik Sokağı” (Aktunç, 2008b: 155).

“Bu sokak, Kadıköy'le ilgili her şeyi anlatır, ele verir hatta... Üsteleye üsteleye” (Aktunç, 2010a: 50) dediği Üzerlik Sokağı, numara 35'te altı yaşından 15'ine kadar, dokuz yılı geçer Aktunç'un. O ise bunu “kırk yıl yaşamış gibiyim” (Aktunç, 2010a: 84) şeklinde anar. Babası 4,5 katlı bu evi köhne bir haldeyken Tatar bir ev sahibinden kiralar ve elden geçirir. Klasik bir Kadıköy kâgiri olan evin Aktunç üzerindeki etkisi oldukça büyüktür ve bu etki hemen

her eserinde bir şekilde kendisini göstermektedir. Genellikle imgesel anlamda izleri görülen bu evin ahşap olması ve çok odalı olarak her odasında farklı bir yaşanmışlık barındırması Aktunç'un tükenmez bir çağrışım ağını oluşturur.

“Evine gireceksin... Birkaç basamak, kavi ahşap iki kanath kapı, cep delen büyüklükte bir anahtar. İçeriye girdin. Karşında yine merdivenler. Hayır. Solu izle. Solda küçük bir oda. Gülfidan Kalfa'nın odası. Yürü. Üç basamakla indiğin mekân, büyük bir mutfak-kazan-ocak teşkilâtı ile solda sarnıcı kucaklıyor. Solda, eski usul bir hela da (memşa) var. Sarnıcı, demir kayıtlı, daire, ahşap kapağıyla saklanıyor. Kapağı kaldırması zorca. Dene. Dipteki siyah ısıtlı suya bak. Damdan oluk oluk taşınan yağmurdur o. Sarnıcın kendisine özgü bir sesi var: Hınnnnnnnnnnnn...Yağmurlarda, hele sağanaklarda değişen bir ses bu. Bir evde niçin bir sarnıcı vardır? Bu evde?” (Aktunç: 2010: 85)

şeklinde andığı bu evin bahçesi ve bahçede yetişen bitkiler ve meyve ağaçları da oldukça önemlidir. Aktunç'un toprak ve bitki ile yakın temasını sağlayan bu bahçe onun tabiata olan ilgisinin artmasını sağlar. Evin birer hafıza işlevini gören eşyaları ve özellikle de Aktunç'un “görüntü avladığım küçük ev rahmi” (Aktunç: 2010a: 87) olarak tanımladığı cumba ile 35 numaralı bu evin onun ruhundaki akisleri çok geniş bir yer tutmaktadır. Öyle ki bu durum onun verdiği ürünlerine de yansımaktadır. *Bir Çağ Yangını* adlı romanında anlatılan Nisa ile Ömer'in yaşadığı ev, kör penceresiyle, sarnıcıyla Üzerlik numara 35'teki bu evden başkası değildir (Aktunç: 2010a: 117). Ayrıca bu evin cumbası Aktunç'un hayal dünyasında çok güçlü bir izlenim uyandırır ve Aktunç bunu “görme öğrenimine [bir] başlangıç” olarak kabul eder (Aktunç, 2010a: 14).

Aktunç'un hayatında derin izler bırakan Kadıköy mekânı sadece kendi evlerinden ibaret değildir. Sokaklarındaki yahut komşu sokaklardaki evler de onun hatıralarında büyük bir yer edinmektedir. Küçüklüğünden itibaren sıkça girip çıktığı Geyveli Hüseyin Bey apartmanı da bu yapılardan bir tanesidir.

Geyveli Hüseyin Bey'in apartmanı tam bir Kadıköy ikonasıdır. Aktunç'un *Bir Kadıköyöğlü* kitabından anlattığı şekli ile Üzerlik 35'e taşınmadan önce bir zamanlar kendilerinin de 3. katında oturduğu bu apartman, her katında, her odasında; farklı bir dili, farklı bir ırkı, farklı bir meslek grubunu barındırır. Bu evin sahibi Geyveli Hüseyin Bey ve eşi ani bir şekilde art arda ölür. Torunları da Aktunç'un mahalleden arkadaşlarıdır ve onların ileriki yıllardaki hayatlarına dair bilgilere de sahiptir. Apartmanın bir sakini “dişhanesi”yle Mardik Reisyan'dır. Aktunç için ürkütücü bir anıdır onun diş tabelası. Reisyan'nın bir üstünde

Boşnak muhaciri bir aile yaşar. Kese kâğıdı üretirler ve bu ailenin küçük kızlarından Harika Aktunç'un ilgisini çeker, onu çok sever. İleride Sylvie Vartan'a duyacağı hayranlıkta çocukluğundaki Harika sevgisinin etkisi bulunmaktadır. Apartmanın bir diğer katında zenci bir aile oturur. Çocuklarından Ender mahallenin futbol takımından Aktunç'un ağabeyidir. Ailenin diğer çocuğu Osman ise, Aktunç'un "kanka"sıdır, özellikle de Zaharof serüvenlerinde Arto Ohancanyan ile Aktunç'un yakın dostlarıdır. Apartmanın diğer bir köşesinde Türk bir aile, kocası uzun yol kaptanı Zehra Hanım ve kızı vardır. Binanın daha yukarısında Tatar Suphiye Hanım ve Zenci Güssüm Teyze bulunmaktadır ki her birinin varlığı Aktunç'un çocukluğunun derin izlerine karşılık gelmektedir (Aktunç, 2010a: 60).

Aktunç'un arkadaşlarıyla kurduğu bir "çete"si vardır (Aktunç, 2010a: 37). Ermeni Arto Ohancanyan, çocukluktaki en samimi olduğu ve onda en çok iz bırakan arkadaşıdır. (Aktunç, 2008a: 15). Yine Zenci Cengiz, Osman, Kürt Şükrü de çocukluk "kanka"ları arasındadır. Her biri farklı bir kültüre sahip bu arkadaş çevresinin konuştukları diller de farklı farklıdır. Fakat aralarında dil veya dinden ötürü bir ayrım/ayrılık söz konusu olmaz. Onlar aynı semtin/mahallenin çocukları olarak birlikte büyürler ve birbirlerine de etkileşim halinde doğal bir şekilde dillerini öğretmeye başlarlar. Aktunç bu etkileşimi de şu şekilde aktarır: "Kadıköy çarşısında doğmuş olmak büyük bir fırsat. Daha baştan dillerin içine doğmak demek. Türkçe, Rumca, Ermenice, Kürtçe var, Yidce (İbranice gibi bir şey) daha fazla var" (Aktunç, 2008a: 18). Aktunç'un bir de kendinden yaşça büyük arkadaşları vardır. Bunlardan birisi de Gazhaneden emekli 60'lı yaşlarındaki bir Rum olan Dilsizdir. "Dilsiz, bana dilsiz dilini öğretti." (Aktunç, 2010a: 64).

Aktunç'un içinde doğduğunu söylediği bu diller ve kültürler onu büyük bir kabulle içine alır. "Kadıköy çarşısı bir diller yelpazesiyse, diller ormanıysa karşılaştığım bir yerdi ve benim için inanılmaz bir şanstır..." (Aktunç, 2008a: 19) dediği bu çarşı onun geniş bir ailesi gibidir. Bu ailenin küçük bir ferdi olarak hemen her esnafın, her dükkânın, her satıcının yanında yöresinde bulunur ve onlardan bir şeyler öğrendiği gibi onlara da bir şeyler katar.

Aktunç, Kadıköy çarşısında henüz küçük yaşlardayken esnaf kültürünü ve jargonunu onların yanında çalışarak öğrenir. Çaycı çıraklığı yapar. Gazete satar, miçoluk yapar, -denizcilik terimlerini ve argosunu da burada öğrenmeye başlar-. Maydanoz satar. Ustasıyla yaptığı meyve sularını satar. Terzi Anesti'nin yanında çalışır, sonrasında firar eder fakat Hristo Teyeli atmayı öğrenecek kadar mesafe kat eder. Hatta bu terzi çıraklığının izleri "Hayalkâr

Hüseyin Terzihanesi”, “Makastar”, “Hristo Teyeli” şiirlerinde görülür. “Kadıköy çarşısında doğup büyüdüm. Orada maydanoz, dereotu sattım gezerek. Pazar günleri küçükken gazete satardım. Çok dilli bir ortamdı orası. Türkçenin yanı sıra birçok dil konuşulurdu. Ben ufak ufak Kürtçe konuşabiliyordum birlikte maydanoz sattığımız arkadaşlarla. Çok can ciğer arkadaşlardı bunlar. Rumca, Ermenice çat pat konuşuyordum artık.” (Söğüt, 2004: 14).

Birlikte çalışmasa da yanlarından ayrılmadığı diğer bir esnaf grubu da şüphesiz eskiciler ve mezatlılardır. Aktunç, “o eski esnaf, icra malı satın almaz, hele hırsızlık malı da getirenin gözlerinden çakıp almaz. İdi.” (Aktunç, 2010a: 53) dediği işinin erbabı bu kişilerden sadece eski eşyalara, antikalara dair bir şeyler öğrenmekle kalmaz. Onların çalışma disiplinlerini ve esnaf ahlakını da öğrenir. Ayrıca esnafın dilini de öğrenir. Mezatçılar, eskiciler, babasının kıraathanesinde Aktunç’un ancak yirmili yaşlarında çözeceği ve cins bir dil olarak tanımladığı bir jargon kullanırlar. Bu cins dil, yorgun eşya üzerinedir. Aktunç sonradan bu dili “yorgun evler, yorgun konaklar, yorgun yalılar” üzerine duyumsar ve onlarla arasında bir “imşa” yani ortaklık kurar (Aktunç, 2010a: 62).

Çarşı esnafı ve Kadıköy ahalisi küçük Hulki’yi “doktor” olarak çağırmaktadır. Ona bu lakabı takarlar. “Evet, Çarşı’nın doktoru benim, 5-6 yaşımdan itibaren, herkesin ateşine bakıyor, hasta olduğunu ileri sürüyor, nabzını kontrol ediyor, Aspirin, Gripin, Opon gibi ilaçlar, Antidot Pomat filan öneriyorum. Vizite ücretim, 10 kuruş. Ne çok insanın torunuyum.” (Aktunç, 2010a: 62).

“Ne çok insanın torunuyum” sözü aslında Aktunç’un çarşı insanı tarafından ne kadar benimsendiğini ve sahiplenildiğini de göstermektedir. Öyle ki bütün çarşı, hemen hemen ellerinde büyüyen Aktunç’un yani “doktor”un tabiatını, huyunu suyunu da bilmektedir. Onun okumaya kitaplara ne kadar düşkün olduğunu bilen eskiciler, mezatlar, ellerine düşen parçalardan onun ilgisini çekecek olanları hemen ayırırlar ve onu gördüklerinde “-Dur Doktor, senlik birkaç mecmua var.” (Aktunç, 2010a: 54) derler. “Kadıköy çarşısının eskici esnafı ellerine kitap geçtiğinde bana verirdi.” (Söğüt, 2004: 15) diyen Aktunç’un kitaba ve okumaya olan iştiağını artıran bir mekân da Bâbüssaade Ağası Buhurî Osman Ağa’nın yaptırdığı Osmanağa Camisi ve onun önüne kurulan kitap işportasıdır. Aktunç bu tarihi camiye ve buhuruna özlemle dikkat çeker. Bu tarihi mekânın onu kendine çeken birçok yönü vardır. Tarihini bil! Tarihini bil! diyerek kendine tembih ettiği bu nasihati caminin kitabesinden okur: “Nâm-ı pâk-i hayrâya âsâr-ı tamâm / Dediler tarihini bil câmi-i

Osman'dır" (Aktunç, 2010a: 74). Cami önü kitap işportası onun için bulunmaz bir hazine gibidir. "Osmanağa Camisi önünde, ben kendimi bildim bileli bir kitap işportası vardır. Bundan on yıllar önce, *Tahir ile Zühre*'yi aldım. *Hayber Kalesi Cengi*'ni de *Mızraklı ilmihal*'i de." (Aktunç, 2010a: 48). Buradan aldığı "*Tam ve Resimli Şahmaran Hikâyesi*" onu çok etkiler. Bunun üzerine "Bayram Gömleği"ni yazar ayrıca halk hikâyelerine ve anlatılarına da "takık" derecede büyük ilgi duyar. "Cami önü kitapçıları" onun zihninde kaybolmayan bir imge olarak canlılığını hep korur. Bu imgenin doğduğu yer de çocukluğunun Osmanağa Camisi önündeki işportacıları olur (Aktunç, 2010a: 48).

Aktunç'un çocukluk çağında okuduğu yahut dinlediği kitapların başında klasik Türk-İslam eserleri gelir. İlk temas baba Recep Aktunç aracılığı ile olur.

"Evimizde bir kitaplık yoktu ama bir raf vardı. O rafta başta Kuran-ı Kerim olmak üzere Kısas-ı Enbiya bazı Binbir Gece Masalları, Marifetname gibi birtakım kitaplar vardı. 15-20 kitap. Babam bunları okurdu. Özellikle ramazan aylarında bize okurdu, biz de dinlerdik onu. Kısas-ı Enbiya'dan dinlediklerimi hâlâ unutamam. Çünkü olağanüstü öyküler vardı onda. Mesela kedinin var oluş öyküsü, köpeğin burnu niçin daima ıslaktır gibi... Bunlar hep aklımda kalmış. Bunlar öykü çekirdekleri aslında. Babam mobilyacılık yapıyordu." (Söğüt, 2004: 15).

Sonrasında yine Osmanağa Camisinde dinlediği Süleyman Çelebi *Mevlid*'i çok büyük etki uyandırır.

"1612 yılında inşa edilen Osmanağa Camisinin çocukluğumda çok önemli bir yeri var. Çünkü Mevlitleri hemen hiç kaçırmazdım. Çocuklukta en çok iz bırakan arkadaşım Arto Ohancanyan'dır. Ermeni. O da benimle camiye gelirdi. Amacımız tabii ki lokum yemektir. O mevlit külahlarından almak. Tabii Osmanağa Camisinde beş altı yaşındayken dinlediğim bu has mevlitler benim dil, şiir ve musiki bilincimde çok önemli rol oynamıştır. Dilimizi, düğâh, rast, ırak ve hüseyini üzerinden dinlemek!!! Mevlid!" (Aktunç, 2008a: 15).

Hulki Aktunç'un dile olan hassasiyetinin temelinde etki eden unsurların başında çok dilli bir ortamda doğup büyümesi kadar Türk-İslam klasik metinleri de gelmektedir. Zira *Mevlid*'in etkisi sonraki dönem verdiği eserlerinde de görülmektedir. "Mevlid derken çok yıllar sonra Bir Şeyin Varoluşu adlı şiir kitabımda, Mevlid'den ve Mevlid'in Türkçesinden ne kadar etkilendiğimi gördüm." (Aktunç, 2008a: 16). Ayrıca yine Bir Şeyin Varoluşu adlı şiir kitabında Mustafa İrgat ve Burhan Uygur için de modern bir mevlit yazar. "Türkçenin ve

Çelebi'nin militanı" olarak tarif ettiği bu şiirin yazılışında çocuklukta dinlenen *Mevlid*'in ve dilinin etkisi yadsınamaz derecededir (Aktunç, 2008a: 17).

Aktunç'un kitaplar konusundaki en büyük uğrak yerlerinden birisi de Arap Niyazi'dir. Arap Niyazi, İki metre boyunda, kara kaptan kasketli, beyaz bıyıklı bir adamdır. Kitapları çok iyi bilir. Yalnızca el yazmaları, baskılar da değil yabancı kitaplar hakkında da uzman olan Arap Niyazi, gezgin bir sahaftır. Aktunç'u da çok sever ve onu kollar, eline geçen bir risaleyi, eski püskü bir dergiyi saklar "aklı fikri kitaplarda" olan Hulki'ye verir (Aktunç, 2010a: 54). İlerleyen zamanlarda Aktunç'un kitapları takip ettiği iki yer daha olacaktır. French Amerikan Kitapevi ve Alman madamın kitapçısı. Bu iki mekân kitap kokusunu doyasıya kokladığı yer haline gelir ve Kadıköy'de ilk resim sergisini gördüğü yer de bir kitapevi olur (Aktunç: 2010a: 99) French Amerikan Kitapevinin bir etkisi de resim üzerine olur. Aktunç, burada röprodüksiyon kitaplarını, ressam albümlerini keşfeder ve bu kitaplardan kopya resimler yaparak resim öğretmeni Turhan Vecdi Karal'a gösterir. Öğretmeni de onu ustaların resimlerini kopyalamaya teşvik eder böylece renk ve desen uyumlarını anlamasını ilerletir (Aktunç: 2008a: 43).

Aktunç'un takip ettiği dergilerini okumayı tercih ettiği mekân ise Hacı Bekir Pastanesi olur. 19 yaşındayken takip ettiği dergiler ağırlıklı olarak, *Papirüs*, *Yeni Dergi*, *Varlık*, *Yeni Ufuklar*, *Türk Dili* ve *Hisar*'dır. Dergileri "taze taze kapıp Hacı Bekir Pastanesine gidiyorum. Çayımı söyledikten sonra, balıklama dalıyorum dergilere. Dalıyorum, vurgun yemecesine." şeklinde tarif ederek okur. (Aktunç, 2010a: 109).

Ayrıca birçok esnafın yanında çeşitli mesleklerin inceliklerini de onlardan dinleyerek öğrenir. Örneğin antikacı Mahmut Bey, zarif giyimli, apak saçlı, tertemiz janti birisi olarak Kadıköy'ün uğrak bir antikacıdır. Dükkânı da kendisi gibi temiz ve düzenlidir. Hulki Aktunç hem Latin hem de Arap rakamlarını Mahmut Bey'in dükkanındaki saatlerinden öğrendiğini söyler. Mahmut Bey bir de ona Yedi-Sekiz Hasan Paşa'nın imzasını öğretir, hikâyesini anlatır. Ona, "MahmuT değil Doktor MahmuD..." şeklinde adındaki telaffuzun doğrusunu öğretir. Aktunç, Mahmut Bey'i hep kitap okuyan notlar alan birisi olarak anar (Aktunç, 2010a: 74).

Onu, "doktor" olarak tanıyıp bilenler, hayatında yer edinenler sadece Kadıköy'ün eşrafı ve esnafı değildir. Çocukluğunun sokak satıcıları, Üzerlikten gelip geçenler de unutulmaz izler

taşıır. Bunlar, dondurmacı, ciğerci, maymuncu, sülükçü, destancı, şarkı sözü satıcısı, mâni söyleyen nane satıcısı, mandıracı, lahmacuncu ve türküler söyleyen Sesigüzel’dir. Aktunç, onlar için Üzerlik Sokağı’ndan gelip geçtiler, geçip gittiler der, kendisinin de geçip gitmekte olduğunu anar ve onlarla yoldaşlığının unutulmamasını ister (Aktunç, 2010a: 76). Bu satıcılardan en ilginç olanları Destancı ve Manici Nanecidir. Destancı 30’lu yaşlarda bir adamdır. Kaldırım taşına çöküp insanların vereceği birkaç kuruşluk ücret karşılığında “Yirmisinde Dama Düşen Manav Cemal’in Destanı’dır gibi konusu çeşit çeşit destanlar söylemektedir. Aktunç’un bu destancıdan yahut dinlediği destanlardan etkilendiği oldukça açıktır. Zira kendisinin de *Adresim Aynalar* adlı şiir kitabında “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” başlıklı şiiri yer almaktadır. Ayrıca şiirleri içinde “destan” ve “destancı” ibarelerine de rastlanmakla birlikte *Istıraplar Ansiklopedisi* şiir kitabında da “destançe” başlıklı bir bölüm bulunmaktadır. Henüz 20’li yaşlarında olan Manici Naneci ise Aktunç’a satın aldığı “hâsiyetli” nane şekerinin yanında bir de mani söyler: “Asker tıraşlı Doktor / Cin cin bakışlı Doktor / Nanem sana helaldir / Yarım papuşlu Doktor” Aktunç, “evet, doğrusu bu, 3 numara tıraşlıydım, pabuçlarımın da ökçesine basıyordum o gün” (Aktunç, 2010a: 74) der.

Aktunç’un çarşıya dair izlerinin belki de en manidar olanı babasına ait olanlardır. Zira babası da bu çarşının bir esnafıdır hem de sözü muteber büyüklerindendir. Babası Recep Aktunç, çarşının güvenilir bir sığınağı gibidir. Mevsimlik işçi olarak Kadıköy’e gelip çalışan Kürt hamallar güz gelip de memlekete döndüklerinde “arkalık” olarak adlandırılan semerlerini Recep Agaya emanet ederler (Aktunç, 2010a: 83). Aktunç da onların çocukları ile hem maydanoz satar hem de onlardan Kürtçe öğrenecek kadar arkadaşlık yapar. Aktunç’un bu Kürt hamallardan öğrendiği ve henüz 12 yaşındayken farkına vardığı bir insan durumu tespiti vardır. Kirve olarak hitap ettikleri bu kişilerden birisi bir gün yine ağır bir yük taşıırken burnundan ter aktığını gören Aktunç “onun sermayesi ter” diye düşünür. “Ter satanlar ile o teri şöyle böyle satın alanlar” (Aktunç, 2010a: 83) olarak tanımladığı durum onun hiç unutmayacağı bir tespittir ve ileride sahip olacağı sol ideoloji görüşünün işçi ve iş veren görüşlerine yönelik yaklaşıma benzerliği de dikkate değerdir.

Babasının himayedarlığına iki örnek daha vardır. Birisi Yemenli Abdullah diğeri Gülfidan Kalfadır. Babası Recep Bey’in kiraathaneyi mobilyacıya çevirdiği sırada nereden geldiğini bilmediği, babasının nereden alıp getirdiğini hiçbir zaman anlatmadığı bir kişidir Yemenli Dede. Yemenli bir Arap olan bu dedenin adı Abdullah’tır. 70’li yaşlarındaki bu yaşlı adam

bir Osmanlı askeridir. I. Dünya savaşında İngilizlerin kamyonla üzerinden geçmesi sonucu ayakları tutmaz olan bu ihtiyar, Aktunçların mobilya dükkanının konuğudur ve 24 saatlik bekçisidir. Annesinin yaptığı yemekleri yiyen bu yaşlı adama karşı babasının hizmeti ve himayesi çok büyük olur. “Yemenli dedemiz” şeklinde andığı bu yaşlı adam Hulki Aktunç, Erzincan’da yatılı okuldayken vefat eder. Aile muhtemelen üzülmemesi için Aktunç’a bunu haber vermez (Aktunç, 2010a: 63).

Gülfidan Kalfa ise Sudanlı zenci bir halayıktır ve Aktunç’un Arapçayla tanışmasına vesile olan kişidir. Dağılan bir konaktan sokağa bırakıldığına dair söylentiler de olan bu kadın seksenli yaşlarındadır ve kaldırım üzerinde sokak satıcılığı yapmaktadır. Aktunç’un babası Recep Bey, “Yemenli Abdullah dedeyi nasıl dükkâna aldıysa, Gülfidan Hacı anneyi de evimizin giriş üstündeki bir odaya yerleştirir” (Aktunç, 2010a: 68). Yarı mistik bir hikâyesi vardır Gülfidan Kalfanın. Bu hikâyenin bazı kısımlarını uzun kış gecelerinde dinler ondan Aktunç. Kedilerle büyük bir dostluk kuran Kalfa, tatlı asabi bir kadındır, yer yer Aktunç’un onu kızdırdığı ondan cezalar aldığı da olur. Ailenin bir ferdi yakın bir akraba gibi yaşarlar Üzerlik Sokağı, numara 35’te. Gülfidan Kalfa’nın Aktunç hafızasındaki yeri oldukça canlıdır. Düşman işgalinden kurtulan İstanbul’da Refet Paşanın atının dizginini tuttuğu fotoğraf gazetelerin birinci sayfasında yayınlanır. Doğduğu şehirden, ülkesinden, insanlarından uzakta kalmış, yaşadığı toplum büyük bir değişim yaşamış, kendisi de bu değişimde bir yer bulmaya çalışan Gülfidan Kalfa kendisi gibi aynı durumda olan binlerce halayıktan bir tanesidir. Aktunç yıllar sonra El Fayyum Portrelerini görüp dehşete kapıldığını ve o portrelerde Hacıanne’yi gördüğünü söyler (Aktunç, 2010a: 68).

Aktunç’un Üzerlik ve çarşıdan sonra üçüncü dünyası iskeledir. Kadıköy’ün Adalar iskelesinde avlanır. Henüz yedi yaşındayken aksi bir balıkçıya denk gelir ve zamanla kendini ona sevdirek ondan balık tutma adına çok şey öğrenir. Ayrıca deniz kültürüne ve balık literatürüne dair bilgilerinin temelini de Adalar iskelesindeki avlanması oluşturur. “...iskelenin altına inerdim, camgöbeği bir deniz, dipte kayabalıkları, kırlangıçlar, karagözler, izmaritler, zarganalar. Avlanırdım.” (Aktunç: 2010a: 110). Mühürdar’dan Moda’ya kadar uzanan kıyıyı tarif eden Zaharof kıyısı da Aktunç’un hatıralarında yer eden önemli bir yerdir. Öyle ki Aktunç, yüzmeyi de öğrendiği bu kıyının, yazdığı her şeyde bir şekilde yer aldığını söyler. Ayrıca bu kıyıda denizi, balıkları, karidesi, midyeyi, balıkçılığı; büyük küçük bütün balıkların huylarını öğrendiğini belirtir (Aktunç, 2008a: 23-24).

Aktunç'un, "mahalle tavrı" olarak gördüğü etkinliklerden bir tanesi de mahalle sporudur. Çarşının takımı olan Zafer Spor'da sağ bek olarak futbol oynar Aktunç, lakabı "Tahta Bacak Hulki"dir. Dönemin Fenerbahçeli oyuncularından Mikro Mustafa'nın ve Lefter'in de onların oyunlarına dahil olduğu zamanlar olur. Aktunç, futbol etkinliğini de "mahalle ruhunun olumlu göstergelerinden biri" olarak görür. Ayrıca koşuculuk da yapan Aktunç'un buradaki lakabı ise çok zayıf olmasından dolayı "Uçan Kemik"tir. Her ne kadar sporla ilgilenmiş de olsa Aktunç'un seçeceğini düşündüğü yol ya yazarlık ya da ressamlıktır. Kendisi de bu konuda "benim yapacağım iş belliydi ya yazı yazacaktım ya da resim yapacaktım. İkisini de hiç bırakmadım. Birbirine yetiştiremedim belki ama bırakmadım" (Aktunç, 2008a: 30) der.

Hulki Aktunç'un "çarşı" özelinde çok sesli, çok kültürlü bir ortamda gördüğü en büyük kazanım insanların bütün farklılıklara rağmen birbirlerine karşı gösterdikleri büyük saygı ve kabul duygusu olur. Kendisinin bütün "çarşı" tarafından sevilip sahiplenmesi de babası Recep Bey'in sahiplendiği insanlar da bunun bir örneğidir. Etrafında görüp canlı şahidi olduğu bu hoşgörü ortamının çocuksu dünyasında oluşturduğu özgüven onun Kadıköy'e olan bağlılığını güçlendiren en büyük olgudur. Fakat henüz çok küçük yaştayken yaşadığı ve sonrasında daha da derinden idrak edeceği bir olay meydana gelir. Bu olay Aktunç'un, "çocukluğuma yaşamın ilk derin vuruşu", olarak nitelendireceği 6-7 Eylül olaylarıdır (Aktunç, 2010a: 79). Çarşıda, Ermeni arkadaşı Arto'yla izlerini dehşetle gördüğü olay sadece onun hayatında değil Kadıköy'ün ve ülkenin de tarihi akışında da büyük bir olay olarak hafızalara kazınır. Kıbrıs müzakerelerinin yaşandığı sırada 6 Eylül 1955 tarihinde Selanik'te Atatürk'ün evinin bombalandığına dair bir haber İstanbul'da duyulur. Bu haberin etkisiyle özellikle İstanbul'daki azınlıklara karşı bazı saldırı eylemleri gerçekleşir. Saldırıları bazı yerlerde yağma ve yıkıma dönüşür ([URL-1, 2023](#)).

Tarihe 6-7 Eylül olayları olarak geçen bu olayların en hararetli yaşandığı yerlerden birisi de şüphesiz Kadıköy çarşısı olur. Hulki Aktunç da yaşanan bu olayların henüz çok küçük yaştaki bir şahidi olur. Aktunç'un her gün önünden geçtiği, tanıdığı bildiği birçok dükkân yakılıp yıkılır eşyaları sokaklara dökülür. "...Odeon mağazasının paramparça edildiğini anımsıyorum; yollara paramparça edilmiş, perdelikler, kumaşlar, incik boncuklar atılmıştı, dehşet vericiydi. Altıyol'dan iskeleye akan bir perişanlık durumuydu. O bende korkunç bir izlenim bırakmıştı" (Aktunç, 2008a: 28) şeklinde ifade ettiği bu durum henüz ne olup bittiğinin farkında olmadığı bir olaydır.

6-7 Eylül olaylarının Kadıköy ve çarşı üzerindeki etkisini gösteren bir örnek de eskici Mordekay veya Mordo'dur. "Dükkanına gelirken ibadethaneye gelir gibi giyinen" (Aktunç, 2010a: 78) ve ailesiyle birlikte Aktunç'a oğulları gibi muamele eden Mordo, 6-7 Eylül olaylarından sonra dükkanının tabelasını "Kırmızı üzerine beyaz, M. ZAMBAK" olarak değiştirir ve insanların M.'yi Mehmet sanmalarını amaçlar (Aktunç, 2010a: 78).

6-7 Eylül olayları Üzerlik Sokağı'nda çok etkili olmaz. Üzerlik'te "saldırıya uğrayan Rum, Ermeni, Yahudi yoktu[r]. Olsa da 'millet' birbirini kor[ur]. Moda çarşısının durumu feci[dir]" (Aktunç, 2010a: 80). Aktunç'un bunu aktarırken 'millet' kelimesini tırnak içinde kullanması ve bu kelimedden Rum, Ermeni, Yahudi ve zikretmeden Türkleri kastetmesi aslında o günkü millet kavramına yaklaşımını da sergiler niteliktedir. Herkes anlamına da gelen "millet"in bütünleyici ve kapsayıcı birlikteliğini kastetmesi de Aktunç'un kullanım sebebini açıklamaktadır. Fakat asıl vurgulanmak istenen, ayırım gözetilmeksizin herkesin Üzerlikte birbirine sahip çıkmış olmasıdır. Yaşanan olaylar gerek o dönem için gerek sonrası için büyük bir travma doğurur niteliktedir. Tamamen yıkım için gözünü karartan ve yeri geldiğinde Müslüman, gavur ayırmayan bu kışkırtılmış güruh (Aktunç, 2010: 80) Ermeni, Rum dükkanlarını yıka yıka ilerlerken babası Recep Aktunç'un dükkanına da kasteder. Babası zor bir savunma ile dükkanını kurtarır (Aktunç, 2010a: 79). Aktunç, "bende korkunç bir izlenim bırakmıştı" (Aktunç, 2010a: 74) dediği olayların enkazını 7 Eylül sabahında arkadaşı Arto ile görür. Bütün dükkânların ve mağazaların eşyaları sokaklara saçılmış, dağılmış durumdadır. "Dehşet içinde, yıkıntıların arasında yürüdük, bunu hatırlıyorum, bir yıkım nehrinin içinden yürüdük" (Aktunç, 2010a: 80) şeklinde tarif ettiği olayların unutulmaz izleri Aktunç'un "Göz Bağı" adlı öyküsüne taşınır. Arkadaşı Ermeni Arto'nun, Rum Mihaş olarak karşımıza çıktığı bu öykünün temeli 6-7 Eylül'ün yıkım izlerini taşımaktadır. Öykü, yaşanan olayların kırk yıl sonra yeniden yorumlanmış bir ifadesi olarak görülür (Aktunç, 2008a: 30).

Hulki Aktunç, hayatının son döneminde Feneryolu'nda oturur. Kadıköy ve çevresi artık çok değişmiştir ve Aktunç bu değişimi çok hoş karşılamamakla birlikte çok da yadırgamaz zira bu değişimi insanın tek tipleşmesi ve kabalaşmasıyla paralel olduğunu düşünür ve artık o çok sevdiği "çarşıya" çok seyrek inmektedir çünkü onun Kadıköy'ü artık yoktur (Aktunç: 2010a: 120).

Aktunç, Kadıköylü olmakla övünürken yahut bunu kendine ait bir özellik olarak sunarken aslında herhangi bir yerli olmanın üstün bir şey olduğundan ziyade “...orayı anlamak, çözümlemek, oraya şu ya da bu biçimde bir katkıda bulunmak, elbette erdemdir” (Aktunç: 2010a: 12) düşüncesindedir. Bu düşüncesinin somut bir ürünü olarak hayatı ve anılarıyla özdeşleştirdiği bir Kadıköy anlatısı ortaya koyarak Kadıköy’ün yaşayan hafızası olarak beslendiği kaynağa eklenir. Hulki Aktunç Kadıköy’ünü çok kültürlü, çok dilli, çok dinli ve çok renkli unsurlarıyla ortaya koyar.

2.3. Eğitim Hayatı

Aktunç’un eğitim serüveni hayatının dönüm noktalarını oluşturur. İlk öğretmenden, ilk arkadaş çevresine, aileden ve Kadıköy’den ilk ayrı kalıştan bitip tükenmez bir okuma yazma evresine giren Aktunç bu süreçte hem kendini bulma sancıları çekmiştir hem de şairliğinin oluşumunu başlatmıştır. Her ne kadar resmi olarak eğitimi tamamlamamış olsa da edebi, siyasi ve mesleki hayatının önemli başlangıçları bu döneme denk gelmektedir.

2.3.1. İlkokul Dönemi

Aktunç’un okula gitme isteği henüz çok erken yaşlarda başlar. Özellikle okula giden iki ağabeyinin okul yaşantısı onda büyük bir özenti doğurur ve henüz beş yaşındayken okula başlamak ister. Ailesini ve okul yönetimini bu konuda ikna etmek için okulun girişine oturur, kucağına defter ve kitapları koyar, eline kalemini alır ve bir şeyler yazıyormuş gibi yapar. Bunu yapmadaki amacı bir şekilde öğretmenlerin ve okul yöneticilerinin dikkatini çekerek bir şekilde derse girmesini sağlamaktır (Aktunç, 2008a: 33). Fakat amacına ancak bir yıl sonra ulaşabilir.

Henüz altı yaşındayken Moda İlkokulu, 1-A sınıfında ilkokula başlar. Yaşından dolayı okula kaydı yapılmak istenmez. Fakat Hulki Aktunç’un ‘hayatta böyle güzel rastlantılar var’ dediği bir rastlantı gerçekleşir ve Ahmet Rasim’in kızı Rasime Hanım ile tanışırlar. Rasime Hanım, henüz yaşı tutmadığı halde kaydının yapılması için ağlayan Hulki’yi görür ve “siz onu bana verin sorumluluğu ben alıyorum” (Söğüt, 2004: 14) diyerek Aktunç’un hem eğitim öğretim hayatını başlatmış olur hem de onun hayatında büyük bir yer edinmeye başlar.

Aktunç'un, bir "ruh soyluluğu" olarak tarif ettiği Rasime Hanım, onun okumasına, defterine, kalemine hayran olur. Onun bir gün yazar olacağına da inanır ve ona Kalkedonya Tarihi adlı kitap hediye eder (Aktunç, 2010a: 42). Kadıköy'ün tarihini ve kültürünü öğrencilere öğretmek maksadıyla hazırlanan bu kitap her ne kadar henüz ilkokul öğrencisinin seviyesinin üstünde olsa da Aktunç'a bu kitabı vermeyi uygun görmesi ile Rasime Hanım'ın, Aktunç'u seviyesinin üstünde bir öğrenci olarak kabul ettiği anlaşılır (Vahapoğlu, 2020: 24).

Aktunç sınıfındaki öğrencilerin aksine "müthiş bir hızla okur", diğer öğrenciler henüz "aliyle veli gibi kitapları okurken" o Andersen okumaktadır. Bu durum da sınıf öğretmeni Rasime Hanım'ın dikkatinden elbette kaçmamaktadır. Aktunç da hocasının gözünün üzerinde olduğunun farkındadır ve onun kendisi hakkındaki "bu çocuk okur" kanaatini görmektedir (Söğüt, 2004: 14). Çok yönlü bir öğretmen olan Rasime Aksoy Hanım, Aktunç'un üzerinde büyük bir etki uyandırır. Müzik derslerinde öğrencilerine piyano çalan Rasime Hanım, düzenlenen müsamerede Hulki Aktunç'a Osmanlı Divanı görevlilerinden reisülküttaplık görevini verir (Aktunç, 2008a: 34).

Ayrıca Aktunç'un kendisi için "büyük bir şans" olarak gördüğü ve eşi zor bulunur bir öğretmen olarak gördüğü Rasime Hanım'ım, Ahmet Rasim'in kızı olduğunu öğrenmesi de çok sonra bir okuma esnasında gerçekleşir:

"Ve ben onun Ahmet Rasim ustanın kızı olduğunu hiç öğrenemedim. Çok yıllar sonra Ahmet Rasim'in 'Gecelerim' denemesini okurken öğrendim. Çünkü kendisi böyle bir şey söylemedi. Bu da bir gösterge değil mi? Şimdi olsa 'ben Ahmet Rasim'in kızımı diye hemen övünülür. Hayır. Söylemedi. Belki de 25-30 yaşındaydım. Geceler'i okurken, ağlamaya başladım. Hocam ölmüştü çoktan. Bu ruh soyluluğu karşısında uzandığım yerde ağlamaya başladım" (Söğüt, 2004: 14).

Aktunç'un "beni çok çok iyi yetiştirdi" ve "onun varlığı benim için büyük bir şanstı" dediği Rasime Hanım'ın Ahmet Rasim'in kızı olduğunu dillendirmemesini, öğretmenin kendisine verdiği bir alçakgönüllülük dersi olarak görür (Aktunç, 2008a: 34).

2.3.2. Selimiye Askeri Ortaokul Dönemi

Aktunç, altı yaşında başladığı Moda İlkokulu'nu, on bir yaşında bitirir ve Selimiye Askeri Okulu'na gitmek üzere ailesine ısrarda bulunur. Bu ısrarın sebebi ise bu okula giden

arkadaşlarının bu okulu özendirecek şekilde ona anlatmaları olur. Babasının ısrarla karşı çıkması Aktunç'un Selimiye Askeri Ortaokulu'na girmesine engel olamaz. (Aktunç, 2008a: 35). Bu konuda Aktunç'un birçok yerde dile getirdiği üzere son çocuk olmasından dolayı babası ve ailenin diğer bireyleri tarafından şımartılmış olması da önemli bir etkidir. Aktunç'un askeri öğrenci olmak konusundaki ısrarın bir gerekçesi de içinde bulunduğu ekonomik şartlar olur. Parasız yatılı olması en büyük etkidir aslında (Söğüt, 2004: 15), ayrıca babasının esnaf olması nedeniyle iki ağabeyi de okulu bırakarak ona yardım etmektedir eğer Hulki de askeri okula gitmeyecek olursa sonu okumayıp ağabeyleri gibi babasının dükkanında çalışmak olacaktır (Aktunç, 2008a: 44). Bu yüzden askeri okulda parasız yatılı okumak konusunda son derece ısrarcı olur.

Yaklaşık altı yıl sürecek parasız yatılı yıllarının başlangıcı olan Selimiye Askeri Ortaokulu, Aktunç'un hayatında ve sanatında yer edecek olan büyük olayların sessiz başlangıcı olur. Askeri öğrenci olmanın yanında yatılı öğrenci olmanın ona kattığı disiplin ve çalışma düzeninin yanı sıra karşısına çıkan öğretmenlerden dolayı kendisini her zaman şanslı gören Aktunç'un resme olan ilgisinin başlangıcı da bu yıllara dayanmaktadır. Aktunç, 1960 yılında Selimiye Kışlası'nda resim öğretmeni olarak ressam Turhan Vecdi Karal ile karşılaşır. Karal, ondaki resim ilgisini görür onunla özel olarak ilgilenir. "Turhan Vecdi Karal bendeki resim güdüsünü, şunu yaparsan olmaz, bunu yaparsan olmaz demeden, gerçekten doğru bir mecraya yönlendirdi" (Aktunç, 2008a: 35) diyen Aktunç'un öğretmenlerinden yana şanslı olduğu tek alan resim olmaz. Müzik öğretmenleri de onun ilgisini çeker. Önder Bali, Serdar Öztürk, Jada Koper onun müzik dersine giren isimlerdir. Bu derslerin etkisi ve özellikle de Jada Koper Hanım onun Klasik Batı Müziğinin temel bilgilerini almasını sağlar. Ayrıca İstanbul Radyosu'nda korolu senfonilere çıktıkları da olur (Aktunç, 2008a: 35).

Aktunç'un müziğe, resme olan ilgisinin yanında onu hayatının sonuna kadar takip edecek olan okuma ve yazma alışkanlığı da bu dönemde kendisini göstermeye başlar. Çocukluğundan itibaren ilgi duyduğu kitaplar artık onda bitmez tükenmez bir okuma isteği uyandırmaktadır ve bunun yanında yazma çalışmaları da 1963 yılında günlük tutma şekliyle başlamaktadır. Kendisi bu durumu şu şekilde dile getirmektedir.

"Ben yazmayı, okumayı çok seviyorum, 1963 yılında günlük tutmaya başladım ve deli gibi kitap alıp okuyorum her fırsatta. Selimiye'de öğrenciyken Üsküdar'da bir kesekâğıtçı keşfettim ve orada inanılmaz ucuz kitaplar buluyordum. Orta ikinci sınıfta yaz tatilinde o Üzerlik Sokak 35 numaralı

evin çatı katında neredeyse hiç dışarı çıkmadan -belki bir iki kez Moda plajına gitmişimdir- hayli Çehov, Gogol, Dostoyevski, bizlerden Sait Faik, Orhan Kemal okudum” (Aktunç, 2008a: 36).

Kendisine çalışma disiplini kazandıran, notlarının çok iyi olduğu, hafta sonları ailesiyle vakit geçirebildiği ve yaşamının ilerleyen yıllarında kendini geliştireceği resim ve yazma becerilerinin temelini oluşturan Selimiye Askeri Ortaokulu 1963 yılında biter. Yıllar sonra kendisine “o yıllara dair kalan baskın duygu neydi?” sorusuna Aktunç, kendisi için Zeki Coşkun tarafından yapılan tespiti cevap olarak verir: “ayrılık ve kavuşma izleği” (Aktunç, 2008a: 45). Eserlerinin ana izleği haline gelecek olan bu “ayrılık ve kavuşma izleği” aslında asıl yerini Erzincan Askeri Lisesi yıllarında bulacaktır. Her ne kadar Aktunç bu cevabı Selimiye Kışlası yılları için kullanmış olsa da özellikle de günlüklerinin 1964-1967 yıllarına denk gelen ve Erzincan yıllarını da içine alan *Sen Buranın Kışındasın* adlı eserinde bu “ayrılık” ve “kavuşma” duygusunun oluşumu ve Aktunç’un sanat hayatına olan etkisinin izleri görülebilmektedir.

Askeri okul yılları, 1963’te Selimiye Askeri Ortaokulu’nda çekilen kura ile Erzincan Askeri Lisesinde devam eder. Askeri lise için kurada iki seçenek vardır. Kuleli Askeri Lisesi yahut Erzincan Askeri Lisesi. Aktunç, Erzincan’ı seçer ve hayatının en önemli kırılma noktası yaşanır (Aktunç, 2008a: 36). Aileden ve Kadıköy’den ayrılık. Böylece eserlerinin hemen tamamında en baskın izlek haline gelecek olan “ayrılık ve kavuşma izleğinin” tetikleyicisi olan ilk ayrılık gerçekleşmiş olur.

2.3.3. Erzincan Askeri Lise Dönemi

31 Ağustos 1963’te Erzincan’a gitmek üzere Haydarpaşa’dan trene biner. “Ne mahalle baskısı ne aile ne akraba baskısı” (Aktunç: 2010a: 91) gördüğü kendi dünyası Kadıköy’den hüzünlü ama “direnci dolu” bir şekilde ayrılır. Bu ayrılış coşkulu bir tezahüratla olmaz. Oldukça sakin ve olağan akışında bir iş gibi görülür. Aile Hulki’den ayrılacağı için hüzünlüdür özellikle de annesi Nadide Hanım, oğlunu bu üç yıllık Erzincan sürecinde her trene bindirişinde gözyaşı döker. Fakat henüz yolun başındayken de hiç kimse gitmemesini istemez. Henüz küçük bir yaşta bu kararın arkasında durmak Hulki Aktunç için de oldukça zor olur ama kabullenilmiş bir hal hem kendisinde hem de ailesinde daha baskındır. “Güle güle Hulki, biz buradayız!” (Aktunç: 2010a: 91) şeklinde ifade ettiği bu kabulleniş hali ile Aktunç’un Erzincan’da tuttuğu günlüklerden anlaşıldığı üzere aile ile ayrılık Hulki Aktunç’a

çok ağır gelmemektedir. Elbette özlemek ve hasret duygusu söz konusudur fakat bu tamamen dayanılmaz bir hal almaz ve bu üç yıllık süreçte Aktunç'u Erzincan'dan İstanbul'a çekip getirecek sebep aileye duyulan özlem olmaz.

Aktunç'u ilk Erzincan yolculuğuna çıktığı gün yolcu etmek için Haydarpaşa Tren Garına gelenler arasında sadece ailesi yer almaz. Teyzeleri, halaları ve onların eşleri, kuzenleri ve Kadıköy çarşısının çeşitli esnafı ellerinde doğup büyümüş “doktor”larını bu önemli gününde yalnız bırakmazlar. Aktunç o günün hatırası olan fotoğraftaki kişileri anlatırken hemen her yüzün ondaki izlenimlerini ve o gün oraya gelişlerindeki anlamı zikreder. Doğu postası, kömürlü tren, firak saçan düdüklü tren, kalkar ve Şükrü Hulki Aktunç 36 saatlik yolculuğuna başlar (Aktunç: 2010a: 92-93). Bu yolculuk sonunda Erzincan ile ilk karşılaşmasını Aktunç şu şekilde anlatır: “1963 yılında on dört yaşında bir Kadıköy çocuğu olarak, tabii şok edici bir seyahatle Erzincan'a gittim. Bu gerçekten bir şoktu benim için, dehşet verici zengin dünyadan ayrılıyordum ve kerpiçe ilk kez karşılaşmaya gidiyordum” (Aktunç, 2008a: 36).

Aktunç'un “daha da ateşledi bende okuma ve yazma eğilimini” (Söğüt, 2004: 15) dediği Erzincan Askeri Lisesi'nde okul numarası 2538'dir ve boyunun uzunluğundan dolayı çavuş yapılır. Hem kişiliğinin hem de sanatçı kimliğinin oluşumunda çok büyük bir etkiye sahip olan yaklaşık üç yıllık bu süreçte Aktunç, Erzincan'a gidince kendi dünyasından kopup her şeyi ile yabancı olduğu bir şehre ve tamamen uyum sağlaması gereken yeni bir düzene girdiği için sığınak ve kaçış alanı olarak günlük tutmaya başlar. “Güncelerimi defterlere yazmalarım 1963 yılında başlar. Bu defterler sayesinde bir yalnız kalmadım, iki, geçmişimden birtakım izler bırakmışım, üç; bir takım öykü ve şiir çekirdeklerini oraya yazmışım. Ve bir başka önemli nokta, gün gün satın aldığım kitapları yazmışım (Aktunç, 2008a:64). Aktunç'un günlüklerine aldığı kitapların adını yazması aslında onun gelişmesine de tanıklık eder. Aldığı kitapları okumadan önce yazdığı şiirle ya da öyküyle, kitapları okuduktan sonraki yazdıklarını karşılaştırarak aradaki değişimi ve gelişimi izler.

Kitap okumaktan gözleri bozulur sık sık doktor kontrolüne gider, gözlüğünün derecesi de yükselir. 1963'te evden Erzincan'a gözlük göndermelerini ister. Babası da Kadıköy çarşısından Aktunç'un da çocukluğundan çok iyi tanıdığı Gözlükçü Salih Bey'in dükkanından bir gözlük gönderir ona. Bu gözlük sayesinde “bu tebeşirler ne kötü, bu tahtalar ne berbat, bi şey gördüğüm yok!” sızlanmalarından kurtulur (Aktunç, 2010a: 98). Aslında gözlerinin bozulması İstanbul'da evlerinin tavan arasında saatlerce kitap okumasıyla başlar.

Bu tavan arası adeta onun küçük bir dünyasıdır. Parasının yettiği yahut gözüne kestirip okumayı sıraya koyduğu kitaplarını yüklenip saatlerce hatta günlerce çıkmadan sabahlara kadar okuduğu olur. Annesi onun kendini okumaya bu kadar kaptırmasından, yorulduğundan ve uykusuz kaldığından yakınır fakat yine de kimse onun üzerine gitmez, onu kendi dünyasında rahatsız etmezler.

İstanbul'dayken hafta sonunu ipe çekerken Erzincan'da kendini en sıkıntıda gördüğü günler tatil günleri olur. Kitapçılarda kitap aramak, okumak, yazmak, resim yapmak; şehre gelen filmleri izlemek ve dergileri takip etmekten başka bir ritüeli neredeyse yoktur. Hatta bu işler onun üç yıllık Erzincan hayatının birer rutini haline gelir.

Aktunç, aslında, günlük tutmaya ayrılık tarihi dediği 1963 yılında Erzincan'da başlar. Günlük yazmak, onun korunaklı alanı ve kendini bulduğu bir çabası olur. Günlük tutmak, onun kendine kaçış eyleminin bir parçası haline gelir. Zira, her şeyi ile kendini mutlu ve güvende hissettiği, gerek ailesi gerek bütün semt tarafından sevildiği konfor alanının dışına çıkması ve tamamıyla yadırgadığı bir ortama düşmesi sonucu kendini mutlu hissedeceği, yahut içinde bulunduğu durumdan uzaklaşacağı bir kaçış alanına ihtiyaç duyar. Bu kaçış alanı da okumak ve yazmak olur. Yazma eylemi olarak öncelikle, günü gününe düzenli olarak günlük tutar. Günlüklerini yayınlamak kastı ile yazmaz. Hatta “basılması için yazılan güncelerden nefret ederim” (Aktunç, 2022a: 86) der. Şiirler, öyküler yazar, roman tasarıları kurar, piyesler yazar. Yazmak onda daha baskın bir duygu haline gelir ve artık yavaş yavaş resim yapma duygusunu da geride bırakır. Aktunç bu süreçte ciddi bir ikilem yaşar kendi kendine ya kalemi ya fırçayı seçmesi gerektiğini düşünür.

Aktunç, ilk resim sergisini Erzincan'da açar. Erzincan Askeri Lisesi'nde resim yapmak için hem gerekli malzemeleri hem de ortamı bulur. Duvar gazetesi için çizdiği desenlerin yanı sıra büyük boyutlu resimler de çizer. Bordo ve lacivert renkleri yoğunluğunda soyut insan figürleri çizer. Yirmi beş otuz resimden oluşan bu sergi okulda hem öğrenciler hem de öğretmenler tarafından ilgi görür, kimisi hiçbir şey anlamaz resimlerden kimisi de baktıkça anlamlandırmaya çalışır. Sergideki bu resimler orada kalır, Aktunç firardan sonra bu resimleri geri alamaz (Aktunç, 2008a: 58-59). Fakat bu süreçte yazma fikri çok daha hızlı bir şekilde eyleme dönüşür.

11 Mart 1964 tarihli günlüğünde Selimiye Askeri Ortaokulu'ndan ona resim yapmaya devam etmesini söyleyen resim öğretmeni Turhan Vecdi Karal'la yazışmasına dair şöyle bir not düşer: “Onu baba gibi seviyorum. Ama yeni gelinini bilmiyor hoca. Yazmak. Resim yapmayı bastırıyor gitgide. Ona yardımcı olduğu kadarıyla sürüyor” (Aktunç, 2022a: 86). Çünkü bu süreçte Hulki Aktunç, öylesine yoğun ve çeşitli bir okuma yapar ki bu okumalar onda hem yazma güdüsünü tetikler hem de eleştirel okuma eğilimi kazandırır. Henüz on üç, on dört yaşındadır ve okuduklarından etkilenme yaşaması gerekirken okuduğu metin üzerine bir eleştirmen edasıyla kritik yapabilecek bir duruma gelir.

Dersler ve askerlik eğitimleri onun ilgisini çok fazla çekmez. Derslerinden sadece edebiyat dersine istekle girer. “Bir, edebiyat sıkıyor beni. Ah Ataç usta, seni okumasam olmaz mıydı. Hastası olmuştum artık kitabın., 2 liram var, hemen kitapçıya koşuyorum. Gel de sevme edebiyatı” (Aktunç, 2022a: 14). Diğerlerini bir mecburiyet içerisinde sıkılarak dinler fakat ailesine de herhangi bir mahcubiyet yaşatmamak için sınavlarına ancak geçebilecek kadar çalışmayı yeterli bulur. Diğer bütün zamanını okumaya ve yazmaya ayırır. Tabii bu dönem yazdıklarının bir çoğu ya taslak halinde kalır ya da tamamlansa bile kendisini tatmin etmediği için gün yüzüne çıkmadan yok edilir. “Bir piyes düşünüyorum, yazdım yazacağım onu, şu günlerde başlarım ama galiba onu da bazı diğer yazılarım gibi yok ederim. Onlar benim kırıgın, karamsar ruhumun aynaları, istemem ki bazıları daha onları okuyup benim gibi delirsin” (Aktunç, 2022a: 15). Aktunç'un bu dönemde yaşadığı ağırlıklı duygu depresiftir. Bu depresif hal onu bazen “kimi zaman doğaya bile nefret duyuyorum” (Aktunç, 2022a: 32). şeklinde aşırı agresif bazen de alıngan yapmaktadır. “Her şeye, evet her şeye küskünüm. Acaip ama Allah'a da. Müthiş bir şey bu. Düşünüyorum, düşünüyorum.” (Aktunç, 2022a: 16). Özellikle de arkadaş çevresinden beklediğini bulamaması onu iyice yalnızlığa itmektedir. Arkadaş çevresinden memnun değildir. Onların kendisini anlamadıklarını, dünyalarının farklı olduğunu görür. “İki üç kişiye fena kırıldım bugün. içlerinde Merih'ten gelmiş biri gibi dolaşıp duruyorum adamların. Onlara göre ders kitapları okumaktan fazlası, başka şeyleri okumak, ya aptallık ya da bilgiçlik merakıdır” (Aktunç, 2022a: 17).

Kendisi ile baş başa kaldığı zamanlar gece nöbeti tuttuğu vakitlerdir. Nöbette herkes uyurken kendi halinde düşüncelerine dalar, istediği kadar okur ve yazabildiği kadar yazar. Herkesten ve her şeyden uzaklaşmak isteği kimi zaman onu revirde yatmaya kadar götürür. “Bugün akşamleyin ne zamandır tasarladığım bir piyese başladım. Yarın revire çıkıyorum

ya, birkaç gün herkesten uzak durmak ve orada bir şeyler yazmak istiyorum. Dün yazdığım Marks, Tiziyorta Sırato gibi şiirlere bugün yazdığım Soluk, Maestro, İnsan gibileri de eklendi, ama bunların hepsi taslak tabii.” (Aktunç, 2022a: 16).

Varoluşsal kaygılar ve sorgulamalar yaşar. İnanç noktasında tutunacağı dini yahut milli bir duygu birlikteliğini kaybeder. Askerlik mesleği de onun için kutsal yahut gururlu bir meslek övüncü olmaktan uzaktır. “Ah askerlik, daha doğrusu bir ömür boyu sürecektir azap hayatı, dayanmam buna” (Aktunç, 2022a: 14) der ve milli bayramlardaki askeri gösterilerden dahi bir heyecan duymaz ve “Bugün kurban bayramı, çocuk bayramı. Yaşamakla yaşamamak arasında sanki ille karar vermem gerekiyor” (Aktunç, 2022a: 40) der. Bu bunalım hali uzun süre devam eder, tatillerde İstanbul’a dönüşlerinde bu karamsar hava biraz olsun değişir, duyguların iyileşme yaşar, keyiflenir. Aileye ve Kadıköy’e kavuşmak onda iyileştirici bir etki yapar. Hatta İstanbul’da olduğu günlerde günlük yazmayı da aksattığı görülür. “Kendi kendime habire gülüyorum” (Aktunç, 2022a: 48) dediği şekilde kendisini gösteren bir tür davranış bozukluğu da yaşar. Güneşli günler de yahut az da olsa güneşi gördüğü saatlerde içini sevinç ve mutluluk kaplar. Bundan ötürü kendisini bitkilere benzetir.

Henüz çocuk denilecek bir yaşta olmasına rağmen, kafasındaki düşünceler, hayaller ve sorgulamalar oldukça büyüktür. “Kendimle, azgın kendimle geçen bir günü” (Aktunç, 2022a: 48) dediği bazı günlerini öyküleştirecek yazar, bunlar elbette onu tatmin etmez, arayışını sürdürür: “Kanallar arıyorum. Kendimden habersiz yazdım hikâyelerimi. Benle dolu. Acıma ve hüznün hiçbir zaman böyle derinleşmemiştir. Aynalarda insanlık gibi eski yüzüm. İnsanlık gibi eski arzular. Zavallı ben.” (Aktunç, 2022a: 48). “Notlar yazıyorum çalakalem. Gün notları, hikâye notları, edebiyat notları. Bunlar beni var ediyor. Ve bir kalabalığa dönüyorum, bir gövdeme.” (Aktunç, 2022a: 49)

Yazmanın yanında zaman zaman çizimlerine de devam ettiği görülür. İçinde yaşadığı duygu yoğunluğu sadece yazdıklarına değil, çizdiklerine de etki eder. “Sonra uzun zamandır tasarladığım birkaç dizinin eskizlerine başladım: Pembeler, kırmızı atkılılar ve yeşiller. İstasyon, Ana ve Çocuk’u yaptım. Her şey sevgiye çıkıyor. Durmadan çizip bozuyorum. Her şeye yeniden bakıyorum.” (Aktunç, 2022a: 49) Burada altı çizilmesi gereken kelimeler. Ana, çocuk, istasyon ve sevgidir. Kadıköy’den ayrılış yeri olan istasyondur. Onu gözyaşları ile istasyonda yolcu eden anne özelinde sevdikleridir ve onun Kadıköy’de doyasıya yaşayıp da Erzincan hayatında izini bile bulamadığı en büyük duygu “sevgi”dir. Bu ayrılık yüzünden

bocalamakta, uyum sağlayamamakta ve sürekli bir arayış içine girmektedir. Bu arayış somut bir eylem olarak okuma, yazma ve nispeten çizme eylemlerine dönüşür. Öyle anlar gelir ki okudukça kendini uzaklaştırmaya çalıştığı dış çevre onu öylesine sıkmaya başlar ki ruhsal çatışmalar yaşayarak derin hayaller kurmaya başlar bu hayaller de şiir, öykü, piyes olarak notlarına dökülür. Bu şekilde ruhunda bir arınma ve bir dinginlenme yaşar. Fakat bu durum çok uzun sürmez. Kendi kurmaca aleminden çıktığında karşısındaki somut gerçekler onun üzerine yeniden hücum eder ve bu durum varoluşsal çatışmalara, ikilemlere, gerilime ve bunalıma dönüşür: “Lanetler olsun, yaşamaya, doğaya, kitaplara, yazmaya, her şeye. Kendi kendime mi yaratıyorum bütün bu karanlığı diye bütün gün düşündüm. Kendimi suçlamaya, yerin dibine batırmaya hazırım.” (Aktunç, 2022a: 45).

İnanmadığı benimsemediği bir ortamda bulunması onda krize neden olur ve bu duruma da tahammül edemez, sınırları çok gerilir. “Gençlik bayramı bugün, diğer günlerden hiçbir farkı olmayan, yaratılamayan da bir gün. ... Ne heyecan, ne yürekten katılma. Bir kızcağızın okuduğu şiir ürperti beni yalnızca. ... Bir sürü saçmalık, sahte görünümle birlikte. Kızgındım, kafam bozulmuştu, ağlamak istiyordum.” (Aktunç, 2022a: 47).

Ağlama isteği çok yoğun bir şekilde görülür, özellikle geceleri yatağında, yorgan altında sessizce ağladığını aktaran birçok günlük notu vardır ve bu arada arkadaş çevresiyle de artık bağlarını iyice kopararak yalnız kalmayı seçer:

“Bugün herkes şehre iniyor. Gitmiyorum. Çünkü artık, Yener’le, Derya ile, böyle bir sürü akılsızla arkadaşlık etmeyeceğim. Aldıkları tavır öyle aptalca ve sulu ki. Ciddi bir şeyden hayatları boyunca söz etmeyecekler gibi. Bundan böyle burada içten arkadaşım olmayacak. Çünkü içten olmakla kalıyorum. Düşündüm, Ali, Tevfik, onlarda dostluk damarı vardır ama, eksik. Benciller hep. Oysa, ne devam ediyorum ben? Canları cehenneme.” (Aktunç, 2022a: 40).

Aktunç bir kış günü doğmuştur fakat küçüklüğünden itibaren soğuktan nefret eder, soğuğu sevmeyiz. Güneşli havaları görünce mutlu olur. Erzincan’da havaların soğuk ve kapalı olması da onun depresif hale girmesinde etkili olur. “Bir ara güneş, hem de şapkalı halde tepemi yakmaya başladı. Uçacaktım.” (Aktunç, 2022a: 43) şeklinde yaşadığı mutluluk çok fazla değildir. Okul dönemi içerisinde havaların soğukluğundan hep serzenişte bulunur. “Mayısta mevsimin bunca mendebur olması geçilecek bir olay değil, ama belki de yalnız benim gibiler için” (Aktunç, 2022a: 44).

“Okuyacaklarımı, yazacaklarımı önüme sermeli, düşte bile onlardan ayrılmamalıyım.” (Aktunç, 2022a: 51) dediği şekilde hayatını okumak, yazmak ve hayal kurmak üzere bütünleştiren Aktunç’un bütün okumaları, yazma denemeleri, en nihayetinde kendini bulma çabasına dönüşür. Okuyup bitirdiği bir kitaptan sonra da, yazdığı bir öykü veya şiirden sonra da kendine döner ve derin bir sorgulama içine girer. “Sonunda her şey kendine mi döner? İşte karşımda duruyor birikenler, oradan buradan taşıyıp kâğıtlara sıraladıklarım ve kendime ilıştirdiğim yaşantılar. Başkaları için hiç bir şey anlatmasalar da böyle bu.” (Aktunç, 2022a: 51). Tabiata yakın olmak onu teselli eden bir olaydır. “Sabahleyin cephanelik tepesine gidiyoruz. Araziye uyuş uygulaması için. Yorucu bir yol bu. Ama kırmızı, billur yapraklarıyla, güneşin altında çılgınca ışıyan gelincik tarlalarıyla her şey unutuluyor. Sarhoşlatıyor insanı bu renkler. Uzaktan o kupkuru, o kurak mı kurak Erzincan ovasında yeşilin bin uyumu.” (Aktunç, 2022a: 52).

Erzincan’da sevdiği ve artık çok alıştığı yalnızlık ve kitaplarla baş başa kalma duygusu artık bir davranış biçimine dönüşür ve hayallerini kurduğu tatile, eve, Kadıköy’e dönüş planlarında bile büyük yer edinir: “Haydarpaşa’da trenden inince, bir kayığa bineceğim. Karşıyaka! Kitaplar beni bekliyor olacak. Herkesin içinde dolaşacağım. Bilinmedik yerler bulacağım. İki ay sizinim! diyeceğim. Ve hep sevdiğim gibi. Belki -büyük belkiler bunlar-sevileceğim de.” (Aktunç, 2022a: 55). Sevilme konusunda tereddütleri oldukça fazladır. Sevmek konusunda kendisinden emindir fakat sıra sevilmeyle geldiğinde bu beklentinin onu yordugunu hatta yaşlandırdığını ileri sürer: “Düşün, daha on beş yaşındasın ve yaşlanıyorsun. Severin, bunun, bu duygunun maketi bile yapılabilir. Ama sevilmenin, hayır! Sen duygularını sürdür. Sürdürdükçe kendinden iğrenmeye başlıyorsan, küçük ve önemsiz bir yanlışın var demektir. Burada, yanlışlar da güzel ve sevimli.” (Aktunç, 2022a: 57).

Sürekli İstanbul’da olmayı ister, tatil günlerini iple çeker. Fakat, İstanbul’a gelince de kurtulamaz karamsar ruh hâinden: “Sıkıntılı bir gün, niye? Hani o karanlıkların her yere taşınmayacağını sanmıştın?” (Aktunç, 2022a: 58). Arkadaşı Seyhan ile bulur, kıyılarda gezer fakat yine kafasındaki yazı planlarından ve kitaplarına olan özleminden kurtulamaz. Çünkü okumak ve yazmak onun içinden çıkamayacağı bir evrendir. Fiziki olarak nerede, hangi şehirde veya ortamda olursa olsun. Zihinsel ve ruhsal olarak o okuduğu veya yazdığı kurmaca bir dünyanın içindedir. “Başka hayatları düşünmenin sayısız kılcal damar gibi beynimi sardığını hissettim.” (Aktunç, 2022a: 59), “Tatil günlerini kendimi büyütmeyle

geçirmeliyim, diyorum kendi kendime. Ama büyük yalnızlık içinde, elle tutulur gözle görülür bir gelişim olur mu? Bunun ölçüsü nedir?” (Aktunç, 2022a: 59).

Gerçek mermiyle atış taliminde, yatarak ve ayakta olmak üzere 19 puan alır. Komutanı Haki Binbaşı onun atışlarını ustaca bulur ve tebrik eder. Aktunç’un tepkisi ise umursamaz bir şekilde “bana ne?” olur. Silah temizliği sırasında eline aldığı tüfeği, bir çocuğa benzetir. Anne ve babasına şanssızlık getiren bir çocuğa (Aktunç, 2022a: 56).

Okuldan ayrılma fikri aklının bir ucunda sürekli vardır. Okuldan firar edişinden neredeyse iki yıl öncesine ait olan ve tatile İstanbul’a giderken düştüğü bir not bunu açıkça gösterir: “Bu Cuma akşamı. Buradaki son akşamım belki. Dönmeyebilir miyim?” (Aktunç, 2022a: 56). Yine tatile çıkmasına yakın bir günde de şu notu düşer: “Özlem adım adım geliyor ve artıyor, genzimden doğru taşıyor. ... Günler sonrasının belki de mutluluğunu düşünüyorum şimdi. Bu gece son gece bu okulda. Amin.” (Aktunç, 2022a: 56).

O, artık bir huzursuzdur. Her nereye giderse gitsin bu huzursuzluğu onu takip etmektedir. Erzincan’dayken okulun rutinleri, arkadaşlarının ona saçma gelen hareketleri, şehrin soğuk ve tabiatından uzak hali onda bir özlem doğurur. Aileye, Kadıköy’e, “şiddetle denizi özlüyorum, denizi istiyorum.” (Aktunç, 2022a: 46) dediği şekliyle denize karşı bu özlem zamanla Aktunç’un kendine duyduğu bir özlem halini alır. Onun özlediği aile, Kadıköy veya deniz her ne olursa olsun aslında hasretini çektiği şey o zamanların ve mekanların içindeki kendisidir. Geçmişin, arkada/uzakta kalanın Aktunç üzerindeki bu etkisi, onun kendini tanıma ve bulma sürecinin başlangıcı olur. Yaş olarak da çocukluktan ilk gençlik yıllarına geçişin yaşandığı bu zaman diliminde okuduğu eserlerinin etkisiyle benliğinin yerini bulma sürecini yaşar. Bu yüzden Erzincan’dayken ipe çektiği tatil günlerinde kavuştuğu Kadıköy veya evi onda büyük bir iyileşme sağlamaz. Ruhundaki sancıma devam eder. “Evde geçen bir gün daha, okumaya çalışıyorum. Ama nerede? İçim dolu, odalardan odalara dolaşıyorum bu kez. Sanki okul bahçesindeyim. Daha özgürdüm hani? Demek her şeyi birlikte taşıyorum. ... Ve böyle iç sıkıntısı gelip gövdeme çörekleniyor. Mırıldanıyorum. Bir ana-kız çılgınca bakıyor bana. Şaşkınca demeliydim. Çılgınca şeyleri ben düşünüyorum.” (Aktunç, 2022a: 61).

Yazar olarak da insan olarak da kişiliğini bulma uğraşları kafasında cevabını bulmaya çalıştığı çeşitli sorular olarak belirir: “Kendimi yazar sanmama nerden gereklilik vardı.

İnsanlarla, diğer şeylerin ilişkilerini düşünmeme ne gerek” (Aktunç, 2022a: 63). Bu düşünceleri onu revire götürür, oradan da sinir-ruh bölümüne sevk ettirir.

Koridorların temizliğinde kullanılan sopalara çakılmış çullar vardır. Aktunç bu temizlik aletlerine koridor temizleyici adını takar ve kimi günler herkes uykudayken erken uyanır ve bu temizlik aletleri ile konuşur gibi hâl alır. Onları gözünün önüne getirir ve uçarı bir hayal kurar. Sonra da şöyle bir not düşer günlüğüne: “Garip bir kaderleri var onların. İşe yaramaz oldular mı yakılıyorlar. Onlarla uğraştım bu sabah. Gerçekten geldiler gözlerime, silkip atamadım ilkin, sokuldum onlara iyice, sonra attım. Her şeyin vakti geçiyordu. Artık bunaltılarımı, fikirlerimi koridor temizleyicilerine dökmemeliydim.” (Aktunç, 2022a: 72). Bu durum onun yaşadığı bir çeşit anksiyete durumudur. Eşyanın biçimi, yakışsızlığı ile kendi iç çalkantılarının dışa vurumunu bağdaştırarak kendince anlamsız bir tepkime yaşar. Bu durum, yazmak yahut okumak ile bastırıldığı duygunun zorlama bir dışavurum biçimi olarak görülebilir. Çünkü içinde yaşadığı çatışma, dışarıda tutunacak bir şey bırakmaz ona: “Ben artık kurallara isyan ediyorum. Bütün dünya kurallarına. Bu kuru bir başkaldırma değil. Yaşamın tekdüzeliğine, doğada o anlaşılmaz ve bitmeyen harekete, çiftleşmeye her şeye isyan ediyorum. Veya eski başkaldırılarımda depreşiyor, yiyip bitiriyorum kendimi.” (Aktunç, 2022a: 73). Artık ailenin varlığı yahut onlara duyulan özlem de çok baskın değildir. Askerlik mesleğine de iyiden iyiye soğumuş durumdadır. Her ne kadar bir öğrenci olarak ödevlerini, sorumluluklarını yerine getiriyor olsa da bu tamamen bu tür işlerle tekrar tekrar uğraşmamak ve okulunu uzatmamaktan ileri gelmektedir. Hatta okumak ve yazmak için kendine daha fazla vakit kalması için zamanından asgari oranda vakit ayırdığı okul ve ders işlerini çabucak halletmenin derdine düşer. Biraz da ailenin beklentilerini karşılamak vardır bu gayretin içinde, fakat aileyle ilişkisi de çocukça bir düşkünlükten uzaktır artık: “Dün öğrendim birer ‘takdirname’ gidecekmiş evlerimize. Bu benim için görkemli bir olay değil ama, evdekiler sevinecekler. Biliyorum bunu, sevinecekler. Onların sevinçleri ise, benim için çok şey ifade etmez. Burdan kurtulmak gerek.” (Aktunç, 2022a: 74).

Aktunç, kurulu düzenlere ve toplum yapılarına başkaldırmayı ve itaat etmeme duygusunu Sartre’ı okumadan önce de hissettiğini, dar kafalı gördüğü toplumu hep yadırgadığını onlarla uyum içinde bulunamadığı söyler. Fakat Kafka, Nietzsche, Camus ve Sartre’ı okuduktan sonra artık düşüncelerine ve başkaldırısına bir dayanak bir arkadaş bulmuş gibi olur ve fikirleri artık iyiden iyiye varoluşçu bir düşünceye bürünür. Düzene uyum sağlayamayan düşünce yapısı iyice temellenir, inanç ve uyum bağı gittikçe kopma noktasına gelir:

“Kafam dopdolu. Ne yapıp yapıp yalnız kalmalıyım. Ruh doktorunun varlık olmadan uyum olmaz demesini kabul ediyorum, ama kendimi tamlıkla var sayamıyorum ki topluma uyayım. ... Sartre’ın sözü kulaklarımdan cınlıyor. Evet, tedirginlikler arasında eziliyorum ben. Beni bu duruma getiren de o, şairin (cânım) dediği hepsi birer sömürgeci hayvandan farksız insanlar. Karamsarlıklar içine düşmem herhalde bundan. ... İnsanlarla bağlantım kalmıyor. Onları yakmak istiyorum.” (Aktunç, 2022a: 76).

“Anlamlandıramadıkları şeye karşı çıkan insanlara her kez kızmışımdır. Çünkü onlar insan sayılacak varlıklar olamazlar.” (Aktunç, 2022a: 81). “İnsanlar her kez başlarını göğe dikeyiyorlar, ne gelirse gökten gelir onlara onun için. Herkes topraklara daldırıyorlar ellerini ne çıkarsa topraktan çıkar onun için ölüyorlar ve doğuyorlar hep yepyeni onun için” (Aktunç, 2022a: 84). Kimi zaman, “ölgün Hulki” diye hitap ettiği olur kendine, hatta intihar düşüncesi bile ara ara onu yoklar. “Bir ailenin tragedyasını teşkil eden bir durum olur bu benim intiharım.” (Aktunç, 2022a: 90-91). Fakat onu bundan geri koyan yine düşüncelerinde insanlara olan kızgınlığı olur: “Kendimi yoketmeğe gitmem, belki cıvıkça ve yerleşik bir anlam taşıyor bana ama, bu anlamı gözlerine sürtmek istediğim zamanlar, insanlar gaffar oluyorlar. Gaffarlıklarıyla beraber yok olsunlar.” (Aktunç, 2022a: 87).

Artık ruh-sinir doktorunun karşısına çıkmak istemiyorum der. Fakat, varoluşçuluk düşüncesiyle, günlüğüne tuttuğu bazı notlar onun içinde bulunduğu ruh halini çok daha iyi ortaya koyar: “Ne olduğunu anlamadan kendimi kendime bırakıyorum, günler geçiyorlar. Eğlence kaynaklarından ve insanlardan uzağım. Fazla kitap okuyamıyorum. Alamıyorum da. Acı sıkıntılar içine gömülmüşüm, madde için yaşıyorum.” (Aktunç, 2022a: 66). “İnsanların yılla değiştiklerini de hangi budala ortaya atmış? Bilmem. Oysa kalıtlar tüm güçleriyle kendilerini sürdürüyorlar. Babayla oğul özce farklı değil. Eski deyimle tezyinatı Tanrı -eğer varsa- değişik tutuyor. Ayrımsallık çıkıyor ortaya o kadar. Özde değişme yok.” (Aktunç, 2022a: 66).

“Sıkıcılıklar devam ediyor, kararlarımı açıklayamıyorum. Saklı kalıyorlar. Ama ne de olsa ben bir insan taslağıyım. Tam insan olmayı kabullenemem. Kendini tam insan sanan budalalara ve dindar inançlılara, hepsinin birer kara aptal olduklarını haykırabilirim. Ama haykırmayı yavanlaştıranlar için başka yöntemlerim de var, onlardan da anlamayanlara müjde, hiç düşünmesinler.” (Aktunç, 2022a: 69).

“Hava iyi, karlar erimeye başladılar toprağın görüldüğü her yerde ben varım. Seviniyorum. ... Neyse, eskiyenler, yenileşiyorlar evrende. Her taraf toprak ve sulu kar kokuyor, seviniyorum ne olursa olsun. Akşam her yer karanlık ve yalnız. Bir öykü yazıyorum.” (Aktunç, 2022a: 69).

“Tatil bunalımları” yaşadığı günlerin birinde askerlikten ayrılacağına iyiden iyiye karar verir. Mesleği askerlik oldukça annesinin gözyaşlarının hiç dinmeyeceğini ve “subay adayı olmakla ne aptalca bir iş yap”tığını düşünür. Bu konuda içinde babasına karşı mahcubiyet taşıyan bir duygu da barındırır. Askeri bir törende onu konuşmacı seçerler onun “göstermelik” bulduğu bu törenlerde aldığı görevlere “yapabildiği” fakat “hiç sevmediği” işler olarak bakar.

1965’in 31 ağustosunda hayatıyla ilgili çok önemli kararlar alır. Bu kararlar onun bütün hayatını etkileyecek boyuttadır. Toplumla, yazıyla, askerlikle ilgili aldığı bu karara göre insanları ve onların kurdukları sistemleri yine küçümsemeye devam edecektir fakat bu sefer daha “aklıselim” olma şartı getirir. İkinci olarak hedefi yazı yazma işine ağırlık vermektir. Üçüncü karar ise askerlikten firardır. O artık asker olmayacağına kesin bir şekilde karar verir ve bir kaçış planı tasarlar: “Hayatımı değiştiren bir kaçış. Ben Hulki olmalıyım. ASKER değil.” (Aktunç, 2022a: 115). Bu kararı alırken askerlikten ayrılmaya kesin olarak karar verir fakat henüz ne olacağına yahut ne olmak istediğine de karar vermiş değildir: “Kendimle kavga etmemek elimde değil neyin adamıyken neye yöneliyorum. Madde bakımından istediklerim ve gelecek; ruhsal yapımla bağdaşmıyor, bir mimar veya mühendis olursam böyle şiirler yazabilecek miyim? Bilmiyorum, kararsızlığın en ortasına düştüm. Günler olacağı belirtecek; günlere ve maddeyi kendimi kaptıracak mıyım? Bilmiyorum.” (Aktunç, 2022a: 120). Askerlikten firar fikri sürekli aklındadır “belki de soğuk bir akşam bavulumu yüklenip dönerim eve.” (Aktunç, 2022a: 138), “bu okula uyamayacağımı iyice anlıyorum...en olumlu yol okulu bırakma, dışarda öğrenimi sürdürme” (Aktunç, 2022a: 140) düşüncesi sürekli canlı bir şekilde kendini hissettir fakat somut bir sebep yahut bu firarı tetikleyecek bir etki beklemektedir. Kaçışı kafasına koymasından yaklaşık bir yıl sonra 1966 yılında Harbiye’ye bir ay kadar zaman kala okuldan firar eder ve askeri liseyle ilişkisini keser. Okulda hocalarına tarafından sivri olarak görülmesinin başlangıcı çok okur olmasıyla başlar bu sivrilme yine okuduklarıyla onun firarını hızlandırır.

Okulda *Ülkü* adında bir duvar gazetesi/dergisi çıkar. Aktunç hemen bu gazete/dergi ekibine dahil olur ve çok geçmeden de kendisi yönetmeye başlar. *Ülkü*'ye hem kendi şiirlerini, öykülerini, çizdiği desenlerini koyar hem de arkadaşlarından yazılar toplar. Bu daktilo duvar dergisinde modern şiire ve şairlere yer açar.

Şevket Rado'nun yönetiminde çıkan *Hayat* dergisinde ABD ile SSCB arasındaki uzay yarışı hakkında bir yazı görür. "Uzay Yarışında Son Durum" başlıklı bu yazıyı ilgi çekeceğini düşünerek *Ülkü*'ye koyar fakat bu durum onun Komünist propagandası yaptığı şeklinde algılanır ve edebiyat öğretmeni Suphi Martagan tarafından şikâyet edilerek disiplin kuruluna çıkarılır. Bu soruşturma sırasında dolabına baskın yapılır ve kitaplarına el konulur (Aktunç, 2008:52). Dolabında sol görüşlü dergi ve kitaplar bulunmasıyla birlikte disiplin kurulunda savunması istenir. Kurulda artık subay olmak istemediğini söyler ve ertesi gün trene binerek İstanbul'a döner (Aktunç, 2022a: 173). Aktunç, 17 yaşında günlüğüne yazdığı şekliyle askeri okuldan ayrılışını hayatındaki en kendini bilir hareket olarak görür ve şunları ekler: "Benim yerim değildi orası." (Aktunç, 2022a: 172).

"1963-1966 Kendi çekmediğim bir kurra ile – sallan, kurum yut, Erzincan yolları. Bilinmedik yerler, '63'te ilk ayrıldım İstanbul'dan ve bu ayrılışın sonuçları ezdi beni. Çünkü neydi o okullarda anlatılan Anadolu "taşı toprağı cennet olan bu VATAANN"? Kaç kez bağıra çağıra Anadolu şiirleri okumuş, kaç kez öğretmenlerimce tebrik edilmişim alnımdan öpülerek! Bu, akvaryumda oluşmuş bir süs balığının, birden kayalık bir denize atılışıydı sanki. Neler borçluyum bu atılışa! Ve işte öğretmenlerinin yanlışlarını bulmada, iki saat üst üste tartışmada, her ayın başı gelen 100 TL'nin hepsini kitaba vermede, en önemlisi düşünmede evrimin başlangıcıydı bu bende." (Aktunç, 2022a: 138).

Okuldan kaçıp eve geldiğinde annesi ve babası hiçbir şey demez. Hatta babası bu işin bu şekilde sonuçlanacağını bilir gibi "ben sana demedim mi oğlum" imalarında da bulunur fakat aldığı karardan ötürü oğlunu hiç yargılamaz (Aktunç, 2008a:54). Aktunç ise Erzincan'da geçen üç yılını özetle şu şekilde değerlendirir:

2.3.4. Askeri Lise Sonrası Eğitim Dönemi

Askeri okuldan ayrılıp İstanbul'a geldikten sonra Erzincan Askeri Lisesi'nden tasdiknamesini ister fakat gönderilmez bu durum onun bir yıl kaybetmesine neden olur (Aktunç, 2008a: 96). Haydarpaşa Lisesinden 1967'de mezun olur, İstanbul Üniversitesi

Hukuk Fakültesine girer fakat üçüncü sınıftayken okulu bırakır ve üniversite eğitimini tamamlamaz (Altınkaynak, 2007:44). Lise ikide Freud'un neredeyse bütün eserleri büyük bir heyecanla okur ve çok etkilenir. Bu etkilenmenin neticesinde liseden sonra tıp okumak ve psikiyatr olmak ister. Fakat tıp okumanın onu hayattan uzaklaştıracağı ve çok uzun bir zaman alacağını düşünerek bu düşünceden vazgeçerek hukuk fakültesine girer (Söğüt, 2004: 15).

Hukuku neden tercih ettiğine dair Mine Söğüt'e verdiği cevapta. Hukuku daha meydan okuyucu bulduğunu ve hukuk dilini "esrarengiz" bulduğunu söyler. Hukuk dilinin ağır Osmanlıca ve Latince olması Aktunç'un ilgisini çeken bir diğer nokta olur. Bunun yanında mezun olduktan sonra avukatlık gibi kendince serbest bir meslek sahibi olabilmesi ayrıca okulun devam zorunluluğunun olmaması da hukuku tercih etmesinde etkili olur çünkü Aktunç bu süreçte *Meydan Larousse*'da tam gün olarak çalışmaktadır. Ayrıca Aktunç'un solcu olması ve hukuk fakültesine de ağırlıklı solcu öğrencilerin gidiyor olması da tercihler sebeplerinden birisi olur. Zaten sol öğrenci grupların öncü isimlerinden olan Deniz Gezmiş, Celal Doğan, Cavit Kacak gibi isimler de bu fakültede halihazırda öğrencidir. Aktunç, henüz birinci sınıftayken bu isimler de ikinci sınıfta okumaktadır (Söğüt, 2004: 15-16). 1968 yılında üniversiteye başlar ki bu tarih ülke tarihinde üniversitelerin politik açıdan çatışma ortamlarının en hareketli olduğu zamanlardır. Sağ-sol öğrenci gruplarının çatışmalar yaşadığı, okulların sık sık tatil edildiği bu süreçte Aktunç'un kayıt yaptırdığı İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi de olayların merkezinde olan bir yerdir.

Aktunç biraz da yedek subaylık yapma fikriyle girdiği hukuk fakültesini bitiremez, okuldan ayrılır. Askerlik anlamında bitirmesini gerektiren bir mecburiyet kalmaz zira o dönem askeri okul öğrencilerini öğrenim gördükleri yıl kadar askerlik yapmış sayan bir yasa çıkar. Aktunç, altı yıllık askeri öğrenciliğine karşılık altı yıl askerlik yapmış olarak kabul edilir. Bu noktada okulla bir zorunluluk bağ kalmaz. Ayrıca artık evli ve bir çocuk babasıdır ve karı-koca çalışmaktadırlar. Çalışma hayatı Aktunç'un öğrencilik hayatına pek vakit bırakmaz. (Söğüt, 2004: 16). Bir de istekle girdiği okulunda hevesini kaçıran olaylarla karşılaşır. Fakültede anayasa hukuku dersine Tarık Zafer Tunaya girmektedir. Aktunç, henüz hukuk okumadan önce de Tunaya'nın kitaplarını okumaktadır ve onun toplumsal tarihle kurduğu bağlantılar hoşuna gitmektedir. Parlak bir öğrenci olarak o da hocası Tunay'nın dikkatini çeker ve aralarında iyi bir hoca öğrenci ilişkisi kurulur. Hatta Tunaya, ona "sen kendini çok iyi geliştirmişsin, inşallah birlikte çalışacağız ilerde" (Aktunç, 2008a: 97) der. Bu süreçte

Aktunç da okuldan keyif almakta ve halledilebilir dediği, bir iki alttan dersle ikinci sınıfa geçer fakat 12 Mart'ın onda bırakacağı bir derin izle daha karşılaşır. Asistanı olmayı düşündüğü hocası, Tarık Zafer Tunaya kitaplarına el konularak tutuklanır. Bu olay Aktunç'un hukuka ve resmi görevli memuriyet hayatına dair hayallerini yıkar ve okulu sürdürmeyerek yarıda bırakır.

2.4. Dikey ve Yatay Çelişkiler Bağlamında Siyasi Dünya Görüşü

Hulki Aktunç, Demokrat Partili bir babanın oğlu olmasına rağmen, bir 68 kuşağıdır. Özellikle Erzincan Askeri Lisesi'ndeyken takip ettiği sol yayınlar, mecmualar ve kitaplar etkisiyle henüz üniversiteye gitmeden önce bile kendisini solcu olarak tarif eder. Üniversiteye bir sol bilinçle gittiğini, hukuk fakültesini seçmesindeki en önemli faktöründe üniversitelerde hukuk fakültesinin sol için, edebiyat fakültelerinin de sağ için birer kale olarak kabul edilmesi olduğunu söyler (Aktunç, 2008a: 121-122).

Aktunç, askeri liseden sonra İstanbul'a geldiğinde politik dergilerden *Yön* ve *Ant*'ı takip eder fakat *Ant* dergisine olan yakınlığı daha fazladır. O yıllarda solcu fraksiyonlar arasında bazı fikir ayrılıkları yaşanır, Aktunç, Dev-Genç'e üye olmaz fakat eylemlerine katılır ve bu süreçte politik tercihini de Türkiye İşçi Partisi'nden yana kullanır. 12 Marttan sonra bu parti kapanır ve Aktunç da bir daha hayatı boyunca herhangi bir siyasi partiye üye olmaz (Aktunç, 2008a: 96).

Aktunç'un hayatı boyunca aldığı kararları etkileyen ve içinde bulunduğu bir durum yahut olay karşısında takınacağı tavrı belirleyen en büyük unsur, eleştiriye kapalı, baskıcı ve tek sesli bir yapının var olup olmadığıdır. Bu noktada sol görüşlü gruplar içerisinde de Türkiye Komünist Partisi'nin sosyalizmi bütün dünyada yaygın bir Stalinizm olarak görmesi ve yerel unsurları önemsemekten tek tipleştirilmiş bir görüş ve eylemi savunması Aktunç'un yadırgadığı bir tavır olur. Özellikle Kemal Tahir'in de dile getirdiği ve Aktunç'un da benimsediği yerli bir sosyalist düşünce onda daha büyük bir ağırlık kazanır. Aktunç'a göre Türkiye'nin kendine özgü bir sosyalist düşünce geliştirmesi gerekmektedir. Ülkenin kendi doktrinleri ile geliştirilmesi gereken bu yerli sosyalist düşünceden beklenen ise suni gündelik tartışmalardan ziyade halkın gerçek sorunları ile ilgilenmek olur. Aktunç, bu gerçek sorun ve suni gündemler hakkında bir çıkarımda bulunur. Büyük sorunları "dikey çelişkiler", suni tartışmaları ise "yatay çelişkiler" olarak görür. "İki çelişki eksenli var. Dikey çelişki (sınıfsal

çelişki, sömürü çelişkisi). Ve... Yatay çelişki (temel çelişkiymiş gibi dayatılan ikincil çelişki) Kitaplarda yoktur bu kavramlar. Ülkemizin özgül, özgün, eskil, güncel karmaşalarını gözleyerek düşüncelerimi arılaştırmak istedim...İki kavramı da böyle ürettim” (Aktunç, 2010b: 19) dediği bu çıkarıma göre yatay çelişkiler, sürekli ülkenin ve insanların gündemini meşgul eden, ilerici-gerici, laik-dindar, açık-kapalı, tartışmalarıdır. Dikey çelişkiler ise insanların emeklerinin sömürülmesi ve haklarının gasp edilmesidir. Aktunç’a göre çözülmesi ve her zaman üzerinde durularak gündeme getirilmesi gereken meseleler dikey çelişkiler iken, bir şekilde yatay çelişkiler birileri tarafından sürekli gündemde tutularak kısır çatışma ortamları ile insanların sömürülmesine devam edilmektedir. Aktunç’un sahip olduğu siyasi görüşü, ülkenin temel sorunlarına köklü çözümler üretmek üzerine yoğunlaşmaktır. Beklentisi de ülkedeki sol jenerasyonların her zaman yatay çelişkileri de göz önünde bulundurarak dikey çelişkilere çözüm geliştirmesi yönündedir. (Aktunç, 2008a: 133-138).

Aktunç, ayrıca bu konuda toptancı çözüm önerilerinin de çözümden uzak kaldığını ve bu tür yaklaşımın da yatay çelişkiler üzerine yeni problemler eklediğini, söylem olarak çatışma doğurduğunu ileri sürer. Eğitim üzerinden köy enstitüleri örneğini vererek dikey çelişkinin insanları köylü şehirli ayırmaksızın ihtiyaç duydukları alanda temel şartlarını iyileştirerek eğitmek iken, “Ah şu Köy Enstitüleri kaldırılmasaydı her şey başka olacaktı”, “Köylümüzü eğitsek Türkiye kurtulurdu” (Aktunç, 2008a: 146) şeklindeki yatay çelişki söylemli yaklaşımları, meselenin temeline eğilemeyen olaylara toptancı bakan bir yaklaşım olarak görür. Sosyalist düşünce yapısının etkisiyle de Aktunç, buradaki kastedilen eğitimin tek başına yeterli olmayacağını ve eğitimin köylünün üretim biçimine nasıl bir destek sağlayacağını, nasıl bir gelişim bilinci kazandırılacağını göz önünde bulundurulması gerektiğine dikkat çeker. Aksi takdirde hedef kitlesini tanımayanların getireceği çözüm önerilerinin sorunu çözmekten uzak kalacağını söyler ve “yatay çelişkileri temel çelişki sanmanın dayanılmaz yanlışlığı” (Aktunç, 2008: 146) olarak gördüğü, konuyu özetler mahiyetteki şu örneği verir: “27 Mayıs’tan sonra subay hanımları bir kampanya yaptılar. Çarşafli hanımlara manto dağıttılar. Yüzlerce kadın, ‘Biz sizi kurtaralım, siz çağdaş olun, bu geri kılıktan sizi kurtaralım biz subay eşleriyiz,’ diyerek manto dağıttı” (Aktunç, 2008a: 146).

Aktunç, bu yaklaşımdaki hatanın bir benzerini de edebiyatta gözlemler. 1946’dan 1970’lere kadar süren ağa-köylü çatışmasını işleyen köy romanlarına değinir. Bu romanlar içerisinde de elbette konuyu ele alış şekli ile önemli yazar ve eserlerin de olduğunu belirtir fakat

toplumcu köy romanlarındaki aydın öğretmen-gerici imam, köylü; sömüren ağa-ezilen köylü çatışmalarıyla konunun yatay çelişkiye evrilmiş bir şekilde basmakalıp işlenmiş olmasını temel sorun olarak görür. Birbirini tekrar eden bu tarz toplumcu köy romanları uzun süre insanların gündeminde kalır ve evlerinin duvarlarına kilim, tahta kaşık, asarak “köylülerin yaptığı her şey iyidir” mottosunda tipik bir “sevimsiz halk dalkavuşu” aydın portresi ortaya çıkardığını düşünür (Aktunç, 2008a: 147). Bu tarz eserlerin bize toplumumuz hakkında yeni bir şeyler düşündürmeyeceğini söyler. Bu noktada Aktunç’un bir sanatçıdan beklentilerini dile getirdiği şu sözleri edebiyatta dikey ve yatay çelişkilerin ele alınışına bakış açısını açıklar özellikle olacaktır: “Bütün sanatçıları, “yansıtıcılar” ve “yorumcular” diye kabaca ikiye ayırıyorum ben. Yansıtıcılar, tanıklardır. Onlara gereksinim duyarız. Ama yansıtırken yorum gücünü de katabilenler, bence daha, çok daha önemli” (Aktunç, 2008a: 82).

Toplumsal olaylar için geliştirdiği tanımlama olan yatay çelişki, dikey çelişki saptamasını dil ve edebiyat alanında da uygulayan Aktunç, insanların özellikle de edebiyatçıların kullandıkları dil ile dünya görüşlerini ortaya koyma çabalarını ya da bir edebi ürünün yazımında kullanılan kavramlara, kelime dağarcığına bakarak yazarının dünya görüşünü saptama olayının edebiyatta yatay çelişki örneği olduğunu söyler. “Hayat” dersin gericisin, “yaşam” dersin ilericisin şeklinde bir okumanın asıl meseleleri ıskalayan, gerçek gündemin, dikey çelişkilerin gizlenmesine neden olan yaklaşım olduğunu belirtir. Uzun süren bu suni kavram taraftarlığının özellikle de Sezai Karakoç gibi İslamcı şair ve yazarların 1970’lerden sonra yeni kavramları ve kelimeleri kullanarak eserler vermesiyle yıkılmaya başladığını söyler. Artık İslamcı bir dergi de solcu bir dergi de modern kelimeleri kullanarak yayınlar yapar çünkü artık “yeni bir yaşam vardı[r] ve yeni bir dil istiyordu[r]” (Aktunç, 2008a: 144-145).

“Kişinin kullandığı sözcükler onun siyasi eğilimini de belli ediyordu. Sonradan bu yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladı. Nasıl kalkmaya başladı? Bir yandan Halkın Dostları, Türkiye Defteri dergileri çıkıyor; bir yandan Edebiyat dergisi çıkıyor. Bir yandan Erdem Beyazıt, Rasim Özdenören gibi sağ kesimde görülen ama değerli edebiyatçıları; öbür yanda da sol kesimde görülen ama değerli edebiyatçıları. Bunların dillerinde bir ortaklaşma başladı. Yani kısacası; sen “hayat” dersin bu taraftasın, “yaşam” dersin şurdasın, “sözcük” dersin burdasın gibi, bana başlangıcından beri saçmasapan gelen ve Althusser’ci anlamda, negatif anlamda ideolojik gelen bu ayrım yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladı” (Aktunç vd., 1998: 15-16).

Aktunç'un ideolojiden sıyrılmış yahut fikrin güdümünden kurtulmuş söylem kullanımına geçiş özellikle 1980 sonrasının edebi ürünlerin ağırlıklı olarak da süreli yayınlarında gözle görülür derecede kendisini hissettirir. Bu konu ayrıca Aktunç'un "Delta Şiir" saptamasının temelinde de kullanacağı ana argümanlardan birisi olur.

2.5. Meslek Hayatı

Aktunç, askeri okulu bitirmeyip bıraktığı için belli bir miktar tazminat ödemeye mecbur kalır. Bu borcu babasına ödetmek istemez ve çalışmaya başlar. Borç aylık bir takside bağlanır ve Aktunç aylık 250 liralık taksitlerle borcunu ödemeye başlar. Aktunç'un çalışmaya başladığı yer Remzi Kitapevi olur. Görevi eski baskı kitapların dilinin yeniden gözden geçirilmesi ve güncellenmesidir. Redaktör-düzeltilmen olarak girdiği bu yerde ancak bir ay çalışır. Çünkü işe girerken aylık 500 liraya anlaşılmış olmasına rağmen kendisine 450 liralık bir ödeme yapılır ve verilen sözden cayıldığını görür. Bu sözünde durmama olayı üzerine Aktunç, bu işten ayrılarak *Meydan Louresse*'ta çalışmaya başlar. *Yeni Sabah* gazetesi *Meydan Louresse*'u çok güçlü bir kadro ile çıkarmaktadır ve kendilerine de düzeltmek aramaktadır. Aktunç, "Buzkıran" maddesiyle birlikte bu çalışma sürecine dahil olur (Aktunç, 2008a: 98-99).

Aktunç'un bir okul olarak gördüğü *Meydan Louresse*, Oğuz Atay, Ece Ayhan, Oktay Akbal gibi dönemin birçok önemli edebi ismini kadrosunda bulundurur. Aktunç, düzeltmen olarak girdiği bu işte kısa bir süre sonra dikkatli okumaları ve titiz çalışması sayesinde redaktör olarak devam eder. Kendisinden önce bu işi Süreyya Berfe yürütmüştür. Burada tanıştığı felsefe öğretmeni Keyise İdalı'nın yardımıyla çocukluktan öğrendiği Osmanlıcasını okuma ve yazma olarak geliştirir. *Meydan Louresse* 'da ansiklopedi ve madde yazımı konusunda iyi bir tecrübe edinir. Bu tecrübenin faydasını özellikle *Büyük Argo Sözlüğü*'nü yazarken çok görür. Bunun yanında *Amor* (Fransızca, aşk) adında bir modern bir erotizm sözlüğü de hazırlamaya koyulur ilk dört harfi tamamladıktan sonra devam edemez, bu çalışmanın mahsulü Erotologya? olarak karşımıza çıkar. *Meydan Louresse* çok verimli bir çalışma süreci olsa da ansiklopedi tamamlandığında Aktunç, kendisine verilen sözlere rağmen yine işsiz kalır (Aktunç, 2008a: 100-102).

İkinci iş yerinden sonra yazarlıkla da organik bir bağı olan reklamcılık sektöründe çalışmaya başlar. Bir reklam ajansı olan Manajans'ta düzeltmen olarak çalışır. Kendisinden önce bu işi

kimin yaptığını sorduğunda aldığı Süreyya Berfe cevabı trajikomik olur. İkinci kez onun ayrıldığı işi devralmaktadır. Bunun üzerine Aktunç, Berfe’yi arayarak buradan da ayrılma ihtimalini aklında tutarak şu anda nerede, ne iş yapıyorsun, ona göre kendimi ayarlayayım diye sorar (Aktunç, 2008a: 102). Evet, Aktunç bir süre sonra buradaki işinden de ayrılır fakat artık emekli olana kadar reklamcılık mesleğinden ayrılmaz.

Manajans, Aktunç için reklamcılığın nasıl yapıldığını öğreneceği bir mutfak olur. Yine düzeltmen olarak girdiği bu işte de gayreti ve çalışma disiplini ile hızlı bir yükselme yaşayarak ajansın ikinci adamı olur. Bir zaman sonra ajansta yaşadığı bazı yönetim anlaşmazlıkları sonucu 1979 yılında Manajans’tan ayrılır (Aktunç, 2008a: 106). 1980 yılında yine Manajans’tan arkadaşı Zühtü Sezer ile reklamcılık sektöründe güçlü bir ajans olacak olan Yaratım Reklam Ajansı’nı kurarlar. 1980 yılının sonbaharında kurulan ajans için 11 Eylül 1980 tarihinde gazetelerde muhtemel müşterilerine yönelik kurulum duyurusu ilanları yaparlar, fakat ertesi gün askeri darbe olur. Aktunç’un darbelerden yediği darbeye bir yenisi daha eklenir. Sıfır sermaye ile kurulan ajansın kuruluş zamanlaması her ne kadar talihsiz olsa da Yaratım Reklam Ajansı, sektördeki önemli bir boşluğu ustaca doldurduğu için kısa sürede kendi kendini idame ettirebilen ve çalışanlarına maaş verebilen bir yapıya dönüşür. (Aktunç, 2008a: 107-108). Aktunç’un reklamcılık sektörüne kattığı çok güçlü reklam kampanyaları ve sloganları olur. Türkiye o dönem reklamcılık sektöründe henüz yeni yeni aşamalar katetmektedir. Aktunç’un çirkin-güzel, doğru-yanlış üzerine kurduğu ve literatüre kazandırdığı bir reklamcılık ölçüt göstergesi güncelliğini hala korumakta ve kullanılmaktadır.

Aktunç, reklamcılığı sözcüklerin her tür değeri konusunda, insanı fazlaca düşündüren bir meslek olarak görür. Edebi sanatlar, edebi metinlerde kullanıldığı kadar reklamlarda da kullanılmaktadır, imge, benzetme, abartma, gülmece, fantezi, kişileştirme, bilim-kurgu ve dramatizasyon bunlardan bazılarıdır (Aktunç, 1981: 67) ve ülkemizde olduğu gibi dünyada da Faulkner, Hemingway, S. Lewis, Huxley gibi yazarlar reklamcılık sektöründe çalışmış edebi isim örnekleridir.

Aktunç, her ne kadar “keşke yazdıklarımla geçinebilseydim” dese ve kerhen bu mesleği yapıyor olsa da yine de edebiyatçı kimliğine denk düşen bir mesleği icra eder. Özellikle metin yazarlığı, yaratıcı yaklaşım ve reklam dili yönüyle onun çalışma ve üretim disiplinine de fayda sağlar. Bu katkı hakkında Aktunç,

“Reklam dili, reklam iletisi çoğu kez sözcük tasarrufuna dayalı bir ileti yoludur. Sözcük tasarrufu size çok şey öğretir. Sana bir ürün verirler, bir sürü özelliği vardır ürünün ama sen Bangkok’a telgraf çekeceksin, bunun kelime bin dolar, on beş kelimeyle anlatacaksın. O on beş kelime hangi on beş kelimedir? İşte o zaman çıkarsın yola, hedef kitle kimdir? Vesaire vesaire. Bu, dille uğraşmak için büyük bir idmandır, bu açıdan bana çok şey kattı reklamcılık.” (Aktunç, 2008a: 108) der.

Yine Mine Söğüt ile yaptığı söyleşide de benzer şekilde reklamla edebiyatın ortak noktasının “yaratıcılık” olduğunu söyler. Reklamcılığı, insanlara doğru ticari haberi iletmek olarak gördüğünü ve bunu da kendisine temel ilke olarak belirlediğini ekler (Söğüt, 2004: 19-20).

Aktunç, “Bir ürünün reklamını yaptığınızda o ürünü kullanmanız lazım. Benim ilkem budur. Bir gazoz ise alıp içerim, niteliksizse onun reklamını yapmam.” (Aktunç, 2008a: 115) dediği reklamcılık sektörüne oldukça büyük hizmetlerde bulunur. Reklamda denetim ve özdenetimin getirilmesi gayreti bu hizmetlerden bazılarıdır. Ayrıca Reklamcılar Derneğinde de görev alır. Burada genel sekreterlik ve başkanlık yapar. Aktunç’a göre reklamın iyisi de kötüsü de bulunabildiği gibi namuslusu da vardır, namussuz olanı da fakat mesleğin iyisi kötüsü yoktur. Kendisini bir sosyalist olduğu halde reklamcılık yaptığı için eleştirenlere ilkeli olunduğunda reklamcılığın dünya görüşü ile çelişmediğini ayrıca dünya görüşü ile asıl çelişen noktanın çalışmayıp, işsiz dolaşmak olduğunu söyler.

Aktunç, 2008 yılına geldiğinde ise artık reklamcılığa bir nokta koyar ve evini işyerine çevirerek bütün zamanını yarım kalan işlerini tamamlamaya ayırır. Bunlar, şiir, hikâye, roman ve deneme kitaplarıdır, ayrıca dördüncü resim sergisinin hazırlıklarıdır (Aktunç, 2008a: 110-112). Bu noktada Aktunç, çalışmama lüksü olan kişilere imrendiğini çünkü sekiz saat çalıştıktan sonra kendi istediği şekilde üretmek işinin oldukça zor olduğunu (Söğüt, 2004: 19) belirtmesi, çalışma hayatını bırakmasında edebi üretim kaygısının en önemli etken olduğunu göstermektedir.

Edebiyatçı kimliği ve reklamcılığı noktasında Aktunç’un dikkat çeken bir yanı da otuz yıllık reklamcılık hayatında yirmiden fazla çıkan kitabının yayınlanması, dağıtılması yahut tanıtılması veya satışının artması için reklam çalışması olarak hiçbir faaliyet yapmamış olmasıdır (Söğüt, 2004: 20). Bu da Aktunç’un edebi eser ve reklam arasındaki ilişkiye bakış açısını ortaya koyması adına önemli bir tutumdur.

2.6. Evliliği

Hulki Aktunç 1971’de Semra Dedeoğlu ile evlenir. Felsefe öğretmeni olan Semra Hanım ile Hulki Aktunç’un yollarının kesişmesi iki ismin de ortak noktası olan kitap sayesinde olur. Salah Birsell, evlilikle neticelenen bu tanışma hadisesini *Sergüzeşt-i Nono Bey* ve *Elmas Boğaziçi* adlı eserinin “Çıplak Ayaklı Konses” başlıklı bölümünde Büyükdere’yi ve çevresini anlatırken Hulki Aktunç ve arkadaş çevresinden, özellikle de Aktunç’un Selim İleri ile yaptığı İstanbul gezilerinden ayrıntılarıyla bahseder. Büyükdere, Aktunç’un oldukça önem verdiği bir yerdir ve tahribatını önlemek için Aktunç, Tomris Uyar ve arkadaşları ile “Büyükdere’yi Koruma ve Kalkındırma Derneği” kurmayı düşünürler.

Salah Birsell, Büyükdere’nin Aktunç’taki yerinin sadece arkadaşları ile güzel anılar biriktirdiği yer olmayıp ailesini kuracağı kişi olan Semra Hanımla “yıldırım aşkı” yaşadığı yer olduğunu söyler. Tomris ve Turgut Uyar, Büyükdere’de Baba Apartmanında oturur. Uyar’ların bu evi bir zaman Türkiye Defteri dergisinin de “hesap-kitap” yeri olur. Hulki ve Semra ikilisinin tanışma yerleri de bu ev olur. Selim İleri, Semra Hanımla tanışır ve ona bir kitabını imzalar. Fakat imzaladığı bu kitabı da Tomris ve Turgut Uyar’ın evinde unuttur. Semra Hanım kitabı almak için Tomrislere geldiği gün Hulki Aktunç ve Taylan Altuğ da yemeğe davetlidir. Menüde yer alan sarmısaklı bir yemek üzerine Hulki ve Semra arasında sarımsağın şifalı bir ot olup olmaması konusunda bir çekişme olur. Bu ilk etkileşim sonunda Hulki Aktunç, Semra Hanımı gece evine bırakır. Bu tanışma anından bir hafta sonra nişanlanırlar ve nişanın haftasına da evlenirler (Birsell, 1982: 70-71).

Hayatının temel odağı okumak ve yazmak olan Aktunç’un evliliği de onun üretme sürecini destekler. Kendisi de öyküler yazan Semra Hanım, kaleme aldığı “Yazarın Yazarla Evliliği” başlıklı yazısında Hulki Aktunç’la aralarındaki yazma rekabetinden bahseder. Evliliklerinin ilk yıllarında Hulki Aktunç, hukuk öğrencisidir ve aynı zamanda da *Meydan Larousse*’da çalışmaktadır. Dergilerde de yeni yeni ürünlerini yayınlamaya başlar. Semra Hanım bu süreçte kendi yazarlığından fedakârlık yaparak Aktunç’un yazdıklarının ilk okuru olmayı, onun yazma sürecinde en büyük destekçisi olmayı seçer. “Ailenin yazarı vardı, ben okumalarımı çoğaltmalı ve yazar eşimin yazma ortamını düzenli tutmalı, yazdıklarını dikkatle izlemeye, ilk okuru olmanın inceliklerini öğrenmeye çalışmalıydım.” (Aktunç S., 2003: 55) der.

Daha sonrasında Aktunç ailesinde artık iki yazar vardır ve bu iki yazarın arasında birbirlerinin eleştirmeni olma konusunda “hafif, hoş ve kıskırtıcı” bir rekabet oluşur. Fakat bu rekabet her ikisine de hem evlilik hem de yazma edinimi adına oldukça faydalı olur. Eşi Semra Aktunç bu konuda “Yıllar içinde yazar olmamızın evliliğimizi nasıl binbir renge boyadığına, zamanı yitirmek, birbirimizden bıkmak yerine zamanı kazanmamıza, arkadaşlığımızın güçlendiğine tanık olduk. Bakış açılarımız değişiyor ama değerli sayılabilecek, hayatı anlamlandıracak niteliklerle zenginleştiriyordu da.” (Aktunç S., 2003: 55) ifadelerini kullanır. Aktunç da verdiği bir demeçte eşinin onun yazı hayatına verdiği desteği; ilk okuru ve ilk eleştirmeni olduğunu dile getirir: “...yazarlık düzenini kurmamda çok iyi bir yardımcım var: Karım. Karım, genellikle her yazdığım şeyin ilk okurudur. İyi bir okur. Zaman zaman iyi bir sekreter. Felsefeci olduğu için, hiç ummadığım bir noktadan över, hiç ummadığım bir noktadan eleştirir, yerer.” (Öneş, 1981: 2).

İki yazar olarak Hulki ve Semra ikilisinin bu evlilikten Uluğ ve Emrah adında iki çocuğu dünyaya gelir. Bunun yanında ikisinin ortak eser çalışmaları da bulunur. Birlikte başladıkları ancak Hulki Aktunç’un ölümünden sonra Semra Aktunç’un gayretiyle yayınlanan ortak çalışmaları *AraName – Bir Ara Güler* (2013) kitabı bunun gün yüzüne çıkan somut bir örneğidir.

2.7. Ölümü

“Meger ölüm meleği cân-ı sefilimizi ahzeye!
Ana dahi bir velvele, bir gulgule bahş ideriz efendim.”

Hulki Aktunç¹

“Haziran son günündür”

“Koynumda Dolunay”, *Sönmemiş Dizeler*, s.118.

Aktunç, hayatının odak noktası yaptığı yazmak çizmek işini kendi ifadeleri ile “ölümden bir şeyler koparmak” olarak tanımladığını söyler. Onu bu tanımlamaya iten sebep ise yaşadığı iki günlük koma halidir. Komadan uyandıktan sonra onda hızlı ol, hızlı yaşa, yapacak daha çok işin var fikri uyanır. Bunu esprili bir dille Birsal-Fuat Sendromu olarak adlandırır. Salah

¹Aktunç’un Sina Akyol’a gönderdiği 29 Ağustos 1989 tarihli mektubundan... (Akyol, 2009: 6).

Birsel ve Memet Fuat'ın hayatlarının son dönemlerinde öncesine göre çok daha fazla eser vermelerine atfen böyle bir isimlendirme yapar. Kendisi de yaşadığı birtakım hastalıklar ile bu yaklaşıma girdiğini söyler (Aktunç, 2008a:200-201).

Aktunç'un çocukluğundan itibaren onu takip eden göz problemi vardır. Miyop ile başlayan bu problem, muhtemelen çok okumanın tetiklemesiyle olacak sonunda körlüğe evrilen bir glokoma dönüşür. 2000 yılında göz ameliyatı olur (Vahapoğlu, 2020: 39-40). *Kitaplık* dergisinin Temmuz-Ağustos 2003 tarihli 63. Sayısında Hulki Aktunç için düşünülen “geçen ay göz ameliyatı geçirdi, şimdi gayet iyi; geçmiş olsun...” notundan anlaşıldığı üzere Aktunç, 2003 yılında gözünden bir ameliyat daha olur. 2004'te ise Huzursuz Bacak Sendromu yaşar, Bu süreçte Ayvalık'tadır ve özellikle sabahları uzun yürüyüşler yaparak hastalığın etkisini azaltmaya çalışır ve baston kullanır, bu durumu da günlüğünde belirtir. Yine günlüğüne düştüğü notların arasında hastalığı ve bastonla gezme halini kaldıramadığı görülür. “Ayak sızıları mı? Yahu sen 13 yaşındayken ortaokullar arası yüzmetre şampiyonu değil miydin? Lakabın da, UÇAN KEMİK!” (Aktunç, 2005a: 40). Kedisi Sisip ve evlerinde misafir olan Spayk adlı köpek ona sıcak bir arkadaş olur. “Ölüm uykularına yatmak, bir an önce dalırmak için çırpındığım gecelerde, Sisip göğsümdeydi ve o harika gurultusuyla “haydi, haydi!” diyordu, “Öyle zor da değil!” (Aktunç, 2005a: 34). Yine aynı günlükte bu günlerin onda psikolojik etkiler uyandırdığına dair notlar da vardır. “Kalemim düştü sesini duydum. Son üç ayda, nesnelerle, olgularla yeni bir boyut içinde yaşıyorum. Soyut, somut, neyse.” (Aktunç, 2005a: 37). Aktunç, ilk baston kullanmaya 2003 Aralığında başlar. Eşi Semra Hanım ile buluşmak üzere işten çıkar fakat ayaklarında sızlama ve güçsüzlük hisseder. Kaldırım tezgahında baston satan bir ihtiyara denk gelir ve ondan bir baston alır. Aldıktan sonra bastonun kabzasında bir insan eli izi fark eder. Kullanılmış ve eski sahibinden izler taşıyan bu baston Aktunç da bir öykü başlangıcı doğurur. Aktunç, bu olayı “öykü nereden çıkagelir?” diye soranlara vereceği cevaba ekleyeceğini söyler (Aktunç, 2005a: 39). Çünkü bu baston alışverişi Aktunç'un, *Bir Bastonun Seyahatnamesi* öyküsünü doğurur (Aktunç, 2008a: 188). Onun yazarlığının ve yaşantısının hayatının hemen her anında birbiri ile derin bağının bir göstergesi olarak görülebilecek anlardan bir tanesi de taşıdığı baston olur. Ayrıca, kendisi için “hastalıklı değilim artık, evet, rahatsız bir insanın” (Aktunç, 2005a: 40) demesi de hastalığın onda doğurduğu ruh halini ifade etmektedir.

Aktunç, 2005 yılında “panik-şok” adı verilen bir hastalık süreci yaşar. Bu süreci şu şekilde aktarır:

“Masada bilgisayar başında çalışıyorum, hiç bilmediğim bir güç beni alıp masanın altına atıyor, dayanılmaz, inanılmaz bir şey. Sonra vapurda oldu, bir hayli lodos vardı ama ben ağır lodoslarda tekne kullanmış bir adamım. Vapurda korkunç bir şekilde düştüm. Bu olaylar artmaya başladı, bir gece banyo için kalktım, banyoya girdim, ellerimi yıkadım, çıktım, ışığı söndürdüm ... yarı çıplaktım, düşmüşüm orada” (Aktunç, 2008a: 200).

Alkolün de tetiklediği bu süreçte kolonda büyüyen et parçası da fark edilir ve Aktunç, hastaneye yatar ve bu hastane sürecini de yine resim yaparak ve yazarak geçirir. Bu süreçte de ilginç ve şaşırtıcı bir olay yaşanır. *Chonicle* dergisin Aktunç’un ölüm haberini verir. *Kapanan Parantezler* başlığı ile verilen bu haberi gören Füzûzan, telaşla Doğan Hızlan’ı arar ve sitem eder. Olayın gerçek olmadığı ise kısa bir süre içerisinde hemen anlaşılır. (Aktunç, 2008a, 199-200).

Aktunç, 2009 yılında hastalığı sürecinde büyük acılar ve sıkıntılar yaşar, fakat bu zaman diliminde dahi okumak ve yazmaktan uzak duramaz. Hatta yazmak onun için, içinde bulunduğu durumdan adeta uzaklaşmak gibi olur. Aktunç’u hastalık günlerinde, evinde sık sık ziyaret eden isimlerden birisi de Adil İzci’dir. Aktunç’un eşi Semra Hanım’ın, Adil İzci’ye gönderdiği bir mektupta bu hastalık günlerinden ve Aktunç’un kitapları ile meşguliyetinden bahseder: “Hulki’nin yürüme problemleri her şeyi erteliyor. Leylâ Erbil’le her cumartesi buluşmayı planlayıp gerçekleştiremiyoruz, epeydir böyle. O arada iki kitap çıkarmayı başardı, iyi ki ve neyse ki, zira tek moral kaynağı bunlar” (İzci, 2011: 25). Aktunç’un hastalık sürecinde tamamladığı bu iki eser, son şiir kitabı olan *Sönmemiş Dizeler* ve kendi hayatını Kadıköy ile anlattığı *Bir Kadıköy’öğlü*’dur.

Adil İzci, Aktunç’u hayatının son aylarında ziyaret etmeye devam eder. Bu ziyaretlerinden bazılarını da günlüğüne not eder. 20 Ocak 2011 tarihli günlüğüne düştüğü notta, Aktunç’un hastalığının ne kadar arttığını ve onun içinde bulunduğu sıkıntılı durumu dile getirir:

“Kuşlukta Semra – Hulki Aktunçlara gittim. Gittim ama... Hulki Ağabey’i hiç iyi görmedim. ...Yüzü, buz gibi elleri kapkara, baldırları birer incecik sopa... Hızla göçüyor. Nerede eski sohbetlerin tadı? Durmaya, oturmaya gücü yok, bir yatıyor geliyor, sonra bir daha... Ölüm öncesi o kara hava, eve çökmüş bile. Semra Hanım, durumun umutsuzluğunu bir ara fısıldadı zaten... (İzci, 2011: 28)

Bengü Vahapoğlu'nun Aktunç'un eşi Semra Hanım ile yaptığı kişisel görüşme ile aktardığı bilgiye göre Hulki Aktunç, iki ameliyat daha geçirir ve son olarak 2011 yılında gırtlak kanseri teşhisi konur, hastalığın vücuda yayılması ile de 29 Haziran 2011'de 62 yaşında evinde hayatını kaybeder (Vahapoğlu, 2020: 40). Aktunç'un Kadıköy'de Zeynep Kâmil Hastanesi'nde başlayan hayat yolcuğu yine Kadıköy'de hastanenin tam karşısında yer alan Karacaahmet Mezarlığı'nda son bulur. *Bir Kadıköyöğlü*'nda anlattığı gibi babasının gösterdiği iki nokta, hayatının başlangıç ve son noktasının işareti olur: “-Sen burada doğdun dedi babam. Zeynep Kâmil'de. Unutma, karşısı da dünyanın en güzel mezarlıklarından biri. Karacaahmet.” (Aktunç, 2010a:17). Bir şairin, yazarın ölümü ardından onun anılmasını sağlayacak en büyük etken eserleridir şüphesiz. Aktunç'un ardından kaleme aldığı bir yazısında Enis Batur da bu durumu Aktunç için şu şekilde dile getirir: “Değerli bir yapıt bıraktı arkasında, özel bir dil ve üslup yaratmayı bilmişti. Erken ya da geç, çekip gidiliyor doğal olarak; yazarak çizerek katedilmişse ömür, geride çağrısı nabız gibi atmayı sürdüren, gidip birilerine dokunma gücünü saklı tutan izler bırakılıyor.” (Batur, 2013: 111).

Cenazesine, sevenleri dostları akın eder. Büyük bir üzüntü duyulur. Aktunç'un “Kalem ve Toprak” başlıklı şiirini bir vasiyet olarak gören dostları onun “Bir kalem dikin toprağıma / iki ucu da açılmış sipsivri /Bir elime bir gece yapraklarıma” (Aktunç, 2000: 203) dileğini yerine getirir. Cenazeye katılan İzci, bu olayı şu şekilde aktarır:

“Üzerini örtmeden tam baş ucuna iki ucu da açılmış bir kurşunkalem diktim, sekiz on kadar küçük kâğıdı savurdum. Üzerini örttükten sonra da kalem dikenler oldu. Koca bir kalem de Semra Hanım'dan. En yaygın şiiri “Kalem ve Toprak”ı, Mustafa Köz, Ertan Mısırlı ve ben, bölüm bölüm okuduk. Ertan Mısırlı, el yazısıyla hazırladığı “Kelebek Sesleri” şiirini de okudu ve baş ucuna bir kalemle bıraktı” (İzci, 2011: 30).

3.ESER VE HAYAT BAĞLAMINDA HULKİ AKTUNÇ

Hulki Aktunç, Erzincan'dan döndükten sonra belli bir süre arkadaşsız kalır. Sosyal ortamı neredeyse yok gibidir. Günlük rutini ise Bahariye Caddesinde yer alan Yılmaz Kantürk'e ait kitapçıya gitmektir. Aktunç'un Moda İlkokuluna giderken bile önünden geçerken vitrinine uzun uzun dalarak baktığı bu kitapçı onun şair ve yazarlarla tanışıp, edebiyat çevrelerine dahil olacağı ilk adres olur.

Yılmaz Kantürk'ün kitapçı dükkânına uğrayan isimler arasında dönemin yazarları, şairleri ve dergicileri de vardır. Aktunç; Özdemir Asaf, Arif Damar, Mustafa Öneş, Erman Şener, Vedat Günyol ve Kemal Özer isimleriyle burada tanışır ve edebiyat çevreleriyle ilk temasını gerçekleştirir. Bu isimlerden Kemal Özer ile yakın bir samimiyet kurar. Bu samimiyet daha sonra Özer'in Moda'da açtığı Uğrak Kitapevinde de devam eder. Aktunç'un adeta bir çalışanı gibi olduğu bu kitapevinin de yazar ve şair ziyaretçileri oldukça fazladır (Aktunç, 2008: 72).

Uğrak Kitapevinde Aktunç'un bir kişi dikkatini çeker. Bu kişi tam da Aktunç'un okuma zevkine uygun yazarları, şairleri ve kitapları aramaktadır. Aktunç'un, "merhaba, ne var ne yok derken o gün bin yıllık dostmuşuz gibi arkadaş olduk" (Aktunç, 2008: 72) dediği bu kişi Taylan Altuğ'dur. Bu arkadaşlık halkasına kısa bir süre sonra Selim İleri ve Naci Çelik de dahil olur ve büyük bir dostluk başlar. Bu dört isim yazdıklarını birbirine gösterir ve birbirlerini eleştirirler. Aktunç, o güne kadar henüz hiçbir şey yayınlamış değildir. Kendisini bu konuda henüz yeterli görmemektedir fakat arkadaşlarının etkisi ile ilk defa "Mektuplardan Yansıyan"² başlıklı bir yazısını, Nisan 1968'de *Yeni Ufuklar*'da yayınlar (Aktunç, 2008: 72).

² Aktunç, Yoldaşım 40 Yıl Edebiyatta 40. Yılında Hulki Aktunç kitabında Rıza Kıracı ile yaptığı söyleşide yayınladığı ilk yazının başlığını "Mektuplardan Yansıyan" şeklindedir. Mektup türünün yerine getirdiği fonksiyonel görevlerden bahsettiği ve çeşitli örneklemelerde bulunduğu bu yazının başlığı derginin kapağında sehven "Mektuplarla Yansıyan" olarak yazılır. Deneme türündeki bu yazının yayınlanma sürecine dair günlüğüne düştüğü notlar ise ilginçtir. Aktunç, günlüklerin ve mektupların insanların yaşadıklarına dair birer belge hükmünde olduğunu düşünür. Henüz 19 yaşında bu düşünce onu günlüğüne not ettiği bir denemeye yöneltir. Aktunç, özellikle edebi ve tarihi şahsiyetlerin hayatlarındaki ince ayrıntıları; kızgınlık, küskünlük, kıskançlık gibi insani duygularını kolayca açığa vurdukları bir yer olarak mektubu kişilerin kendileri ve yaşadıkları hayatla verdikleri mücadelenin yansıması olarak kabul eder. Aktunç, günlüğünden aktardığı şekli ile bu mektup denemesini bir gün Vedat Günyol'a gösterir. Günyol, denemeyi heyecanla karşılar ve hemen yayınlamak ister. Bu teveccühe şaşırarak Hulki Aktunç bu olay üzerine günlüğüne "... işe bakın 4-5 yıldır hikâyeyle uğraşırım hikâyelerim basılmaz, hemen hemen ilkin yazdığım deneme kesin 'basılacak' vaadiyle istenir." (Aktunç, 2022b: 42) notunu düşer. Hakikaten adı geçen deneme bir ay sonra *Yeni Ufuklar*'ın Nisan

Aktunç için 1968 yılı ürün yayınlatma adına “Mektuplardan Yansıyan”larla sınırlı kalır. 1969 yılına gelindiğinde ise ilk öyküsünü yayınlar. Bu *Soyut* dergisinde yayınlanan *Deredeki* adlı öyküsüdür. Aktunç, böylelikle on iki yaşından beri sürdürdüğü yazma serüvenine yeni bir boyut kazandırır ve edebiyat dünyasında ürünleriyle boy göstermeye başlar. Aktunç *Deredeki* öyküsünü hiçbir kitabına almaz fakat o öykü önemli bir belge konumundadır. Zira henüz yayınlanan ilk öyküsü olmasına karşılık ciddi bir eleştiri alır. Eleştirinin sahibi Kemal Bek’tir. Eleştiride “bilinen gerçekliği aşma denemesi” ve “ilginç bir öykü” olarak görülür *Deredeki* öyküsü. Bu öykünün Aktunç’un türlerin kalıplarını yıkan türler üstü kurmaca denemelerinin okur karşısına çıkan ilk örneği olması nedeniyle yadırganması oldukça doğaldır, çünkü metin avangart bir yapıya sahiptir.

1969 yılında ve sonrasında Aktunç, dergilere ürünlerini göndermeye devam eder. Bu ürünler şimdilik öykülerdir. Henüz şiirlerini, şairliğini açığa vurmaz. 1969’da *Yeni Dergi*’ye birkaç öyküsünü birden gönderir. Memet Fuat, bu öyküler karşısında ciddi bir şaşkınlık yaşar ve “yorucu bir üslup” değerlendirmesinin yanında öykülerin çağına tanıklık ettiği yorumunu da yapar. Yapıcı bir eleştiride bulunarak öyküleri şimdilik yayınlamayacağını söyler (Aktunç, 2008: 73). Memet Fuat, Aktunç’un öykülerini yayınlamazken Cemal Süreya, Aktunç’un *Biçare Herif Ya Da Suların Kürediği Talan* öyküsüne *Papirüs*’te yer verir. Bu öykünün Aktunç’un “baba dergiler” arasında saydığı *Papirüs*’te yayınlanması, onun adının görülme ve duyulma sıklığını artırır.

3.1. Kemal Tahir ile Tanışma ve *Türkiye Defteri* Dergisi

Aktunç’un yazın hayatında önemli bir yere ve etkiye sahip olan Kemal Tahir ile tanışması bir dergide yayınlattığı öykü vasıtası ile olur. *Yeni Edebiyat* dergisini yöneten Doğan Hızlan, kendisine gönderilen öykülerden dergide yayınlanacak olanı seçme işini Kemal Tahir’den rica eder. Aktunç, dergiye yine avangart bir özellik taşıyan *Yazılamamış Bir Günlük* adlı öyküsünü gönderir. Kemal Tahir, edebi eserlere “gerçekçi” bir nazarla bakan bir yazar olmasına rağmen onlarca öykü arasından Aktunç’un öyküsünü seçer. Füzûzan ve Tomris Uyar’ın da bir öyküsünün yer aldığı sayıda dergi, Aktunç’un öyküsünü, “Bu hikâyeyi

1968 tarihli 191. Sayısında yayınlanır. Böylece Aktunç’un için dergilerde uzun yıllar adının zikredileceği yazın hayatı başlamış olur.

yayınlayarak Yeni Edebiyat, Türk hikâyeciliğine yeni değerler getirdiğine inanmaktadır” (Yıldırım, 2004: 21) notu ile yayınlar. Aktunç’un “iddialı bir halk öykücülüğünü üsluplaştırma denemesi” olarak gördüğü bu öykü daha sonra Aktunç’un *Gidenler Dönmeyenler* adlı eserinde yer alır (Aktunç, 2008: 74).

Bu seçki işinden sonra Kemal Tahir, dikkatini cezbeden bu öykünün yazarını tanımak ister. Aktunç’u Kemal Tahir’in Suadiye’deki evine götürürler. Kemal Tahir’le tanışmak Aktunç’u çok mutlu eder ve bir o kadar da heyecanlandırır. Çünkü *Devlet Ana* ve *Yorgun Savaşçı*’nın hem edebiyat dünyasında hem de kendi okumalarındaki etkisi oldukça büyüktür. Askeri lisedeyken romanlarını okuduğu Kemal Tahir’in ona böyle bir dili nereden getirdiğini ve bu dille roman yazıp yazamayacağını sorması üzerine Aktunç aynı zamanda kendi yazın dünyasının temel kaynaklarını da zikrettiği şu cevabı verir: “Efendim bu dilin iki kaynağı var, ben tarihsel metinlere, geleneğe tutku duyuyorum, seyahatnamelere, tarihlere, halk öykülerine büyük bir tutkuyla bağlıyım.” ... “Ben Kadıköy’de doğdum ama annemle babam Şebinkarahisarlıdır ve onların ilginç bir konuşma biçimi vardır; çoluğu, çocuğu, okuru yazarı, yazmamışı, ne anlatırsa anlatsın ağzından bal dökülür.” (Aktunç, 2008: 75) der.

Burada dikkat çeken bir nokta vardır. O da Aktunç ile Kemal Tahir’in beslendiği kaynaklar noktasındaki ortaklıktır. Aktunç’un getirdiği bu “dilin” beslendiği kaynaklar aslında Kemal Tahir’in romancılığını da besleyen kaynaklarla örtüşmektedir. Kemal Tahir’in özellikle de hapisane yıllarındaki tarih okumalarının, geleneksel metinlerin ve halk söyleyişlerinin eserlerindeki ağırlığı oldukça büyüktür. Kemal Tahir, Aktunç’un yazdığı öykünün dilini şaşırtıcı ve heyecan verici bulurken Cemal Süreya da bir şair olarak bu dili beğeniyle karşılar ve Aktunç’un dili için *Günler* kitabında “Türk dilinin seramik ustası” ifadesini kullanır (Aktunç, 2008: 75). Aktunç, *Ten ve Gölge* kitabını okuduktan sonra Cemal Süreya’nın böyle bir saptama yapmasından oldukça memnun kalır ve bu değerlendirmeden sonra kendisine yöneltilene eleştirilere cevaben kimin ne söylediğinin çok umurunda olmadığını belirtir (Aktunç, 2008: 76).

Hulki Aktunç, Selim İleri, Naci Çelik ve Taylan Altuğ olmak üzere dört arkadaş, artık Kemal Tahir’i evinde sık sık ziyaret etmeye başlar. Ana konusu edebiyat olan bu ziyaretlerin birinde bu dört arkadaşın aklına bir dergi çıkarma fikri gelir. Aslında öncesinde Kemal Tahir’in kitaplarını basan Bilgi Yayınevinin bir dergi çıkarma teklifi de olur. Bu derginin kadrosuna dört arkadaşın yanı sıra yine yakın çevreden Leyla Erbil, Turgut Uyar, Tomris Uyar da

düşünülür fakat daha sonra bir yayınevinin dergisi olmak fikri sıcak gelmez ve vazgeçilir. 1971 Nisanına gelindiğinde ise “Bambaşka bir bakış” iddiasıyla *Türkiye Defteri*’ni çıkarmaya başlarlar. Dergi esasen Kemal Tahir’in, olaylara ve isimlere eleştirel bakışı ve sorgulayıcılığı ekseninde Türkiye’nin sorunlarına yönelmeyi hedefler. Aktunç’un derginin ilk sayısındaki yazısı da bu doğrultuda kaleme alınan “Aydınlar ve Hikâyemizin Doğuş Sorunları” başlıklı yazısı olur. Aktunç bu yazısında geleneksel Türk nesriyle ve halk öykücülüğüyle alakalı olarak yerleşik bir düşünceye karşı çıkar ve Türk öykücülüğünün Ahmet Mithat’ın *Letaifi-i Rivâyâtı* ile başlatılması konusuna eleştirel bir yaklaşım getirir (Aktunç, 2008: 87).

Geleneğe bakışını da açıkça ortaya koyan bu yazısı ile Aktunç, Ahmet Mithat’ın veya *Letaifi-i Rivâyâtı*’n bir başlangıç değil, aksine tarihi bir sürecin bir halkası olduğunu düşünür. Eğer tarihi arkada planında halk hikâyeleri, meddahlık geleneği, Dede Korkut veya Gazavatname gibi yazılı-sözlü bir anlatı geleneği olmasaydı Ahmet Mithat’ın da *Letaifi-i Rivâyâtı*’nın da ortaya çıkamayacağını söyler. Ona göre bugünkü Türk öykücülüğü dahi geleneksel sözlü-yazılı halk anlatılarına dayanan bir geleneğin devamıdır.

Tarihin bir kısmını yahut bir isim veya eseri milat kabul ederek öncesini yok saymak Aktunç’a göre bir “tarih takanakçılığı”dır ve o öncesi olmayan bir sonucu kabul etmemektedir. Bu noktada reddi miras anlayışından uzak, özellikle de dil ve söyleyiş açısından gelenekten beslenen ve yorumlayarak dönüştüren bir anlayışı benimser. (Aktunç, 2008: 87-88). “Bütün sanatçıları, “yansıtıcılar” ve “yorumlayıcılar” diye kabaca ikiye ayırırım ben. Yansıtıcılar, tanıklardır. Onlara gereksinim duyarız. Ama yansıtırken yorum gücünü de katabilenler, bence daha, çok daha önemli.”dir (Aktunç, 2008: 82), şeklindeki ifadeleri de geleneğin yorumlanması konusunda gösterdiği özeni ayrıca ifade etmektedir.

Nisan 1971’de *Türkiye Defteri* dergisinin ilk sayısı yayınlanır. Fakat 12 Mart Darbesinin etkileri devam etmektedir. Derginin ilk sayısındaki Marx’la ilgili sözleri, derginin yine Kemal Tahir etkisi ile resmi tarihe karşı söylem geliştirmesi ve logolarındaki kırmızı vurgusu bazı tedirginliklere neden olur. Doğrudan bir müdahale yaşamazlar fakat toplatılma riski ve baskıya maruz kalma ihtimaline karşılık dergi yayınına ara verilir. Kısa süreli bir dağılma olur (Aktunç, 2008: 88).

Derginin ilk kurucuları, Hulki Aktunç, Selim İleri, Naci Çelik ve Taylan Altuğ, şeklinde dört arkadaşdır. Dağılmadan iki yıl sonra Aralık 1973'te *Türkiye Defteri* ikinci sayısı ile yeniden yayın hayatına döner. Ancak bu sefer dergi kadrosunda Selim İleri yer almamaktadır ve derginin kurucu doktrini olan Kemal Tahir de 21 Nisan 1973 yılında ölmüştür. Yeniden yayına başlayan *Türkiye Defteri*, bu dönemde Kemal Tahir hatırasını, fikir ve eserlerini gündemine daha sık taşır. Aktunç, “edebiyatımız ve kültürümüzde önemli bir yere sahiptir, yani endemik bir dergidir, benzeri az bulunan bir dergiydi” dediği (Aktunç, 2008: 88), *Türkiye Defteri* 'nde 17. sayıya kadar yazmayı sürdürür. Aktunç'tan sonra üç sayı daha çıkan dergi 20. ayısı itibarıyla de yayın hayatına son verir. Hulki Aktunç, *Türkiye Defteri* 'nde Ali Devran ve Oktay Bizer olmak üzere üç farklı isimde yazar ve “Türkiye Defteri'ne Aktunç'un ortak yazarlı bir eseri gözüyle de bakılabilir” (Vahapoğlu, 2020: 58). Aktunç'un *Türkiye Defteri* 'ndeki fonksiyonu çok yönlüdür. Derginin yazarı, hazırlayıcı ve yöneticisi olmasının yanında derginin ürün tedariki ve okurla ilişkileri konusunda da kendisine rol biçmiştir. Öyle ki Aktunç'un dergiye gönderilen ürünlere eleştirel gözle bakarak gönderen kişilere de geri dönüşler yapar. Bu bakımdan Aktunç, dergiyi bir okul olma yolunda ilerletmiştir. Bu durumu Aktunç'un, Attila İlhan'a gönderdiği bir mektupta görmek mümkündür: “Sevgili ağabey, Mektubuna not düşüğünüz Ayşe Kilimci'nin hikayesi, dergide -yer bulur bulmaz- yayınlanacak. Kendi payıma, hikayeyi sevdim; fakat anlatımındaki bazı yönlerle takıldım. O tür bir hikayenin, hele dialoglarında öztürkçecilik garibime gitti. Ayşe Kilimci'ye de kısaca yazdım düşündüklerimi. Bir de, dergiler ve çizgileri konusunda değindim. Başka ürünlerini de bekleyeceğiz.” (İlhan, 2001: 190).

Türkiye Defteri dergisinin Kemal Tahir'in özellikle de siyasi fikirlerini yoğun bir şekilde gündeme getirmesi ve işlemesi ile birlikte Aktunç'un da içinde bulunduğu arkadaş grubunun Kemal Tahir'in yakın çevresinde bulunmalarından ötürü haklarında “Tahirciler” veya “Tahiriler” yakıştırması yapılır. Aktunç, “kuşkuculuğunu benimsedim” dediği Kemal Tahir'e büyük saygı ve hayranlık duyar. Fakat, o zamanlar Kemal Tahir ile sıkça görüşenler için çıkan “Tahiriler”, “Tahir Tekkesi” yakıştırmalarına cevaben “ben hiçbir zaman Kemal Tahirci ya da Tahiri olmadım ama onun, yerinde ve isabetli gördüğüm düşüncelerine katıldım” (Aktunç, 2008: 81) şeklinde bir açıklama getirir.

3.2. Takma İsimleri

Hulki Aktunç; Ali Devran, Oktay Bizer ve Akay Bilen olmak üzere üç adet takma isim kullanır. Bu isimlerden Ali Devran'ı şiirlerinde, Oktay Bizer'i ise daha çok eleştiri yazılarında kullandığını belirten Aktunç, Akay Bilen takma ismini ise sadece Galatasaray futbol kulübü için yazdığı birtakım marşlarda olmak üzere bir defa kullanır (Aktunç, 2008: 189, 199). Tahsin Yıldırım, Edebiyatımızda Müstear İsimli adlı eserinde Aktunç'un takma isim olarak bir yazısında "Hulki Kalfa" adını da kullandığını belirtir (Yıldırım, 2006: 63).

Aktunç'un, "bu takma isimler 70'lerde kalmıştır, bir daha hiç kullanmadım" dediği Ali Devran ve Oktay Bizer isimlerini kullanma sebebi de aslında bir ihtiyaca karşılık verebilmek içindir. Kurucularından olduğu *Türkiye Defteri* dergisinde yazan Aktunç'un bazı sayılarda birden fazla yazısı yahut yazılarının yanında şiirlerinin de yer alıyor olması sebebiyle birden fazla Hulki Aktunç adı geçmesin diye takma isimleri kullanma yoluna gider (Aktunç, 2008: 189).

Aktunç, *Türkiye Defteri* 'nde Ali Devran adıyla 14, 15 ve 16. sayılar içerisinde "Yarin Rüya Kitabı" başlıklı şiirini yayınlar. Ayrıca Oktay Bizer takma adıyla da eleştirel yazılar yazar. Oktay Bizer, isminin ilk görüldüğü sayı *Türkiye Defteri* 'nin 4. sayısı olur. Burada, "Sosyalist Ekonomiye Geçiş Sorunları" başlıklı yazısını Oktay Bizer adı ile yayınlar. "Yeni Hikayenin 'Eski'leri (Füruzan ve Bekir Yıldız)", 5. sayıda, "Anday'lar Nereelerde?", 7. sayıda; "Nazım Hikmet'in Bazı Resimleri ve Portresini Yaptığı Ahmet Ustayla Konuşma" yazısı da 8. sayıda yayınlanır. Son olarak da "Çin Kültür Deneyi ve Biz" (Ali Devran) başlıklı yazısı 15. sayıda yer alır.

Aktunç'un takma isimler üzerine bir anlamda nazariye yaklaşımı geliştirdiği "Alias: Benerci" başlıklı yazısında yazarların takma isim kullanma sebepleri üzerine bazı maddeler sıralar. Bunlar, "Yürürlükteki 'legalite'den gizlenme isteği", "Kamuoyundan gizlenme isteği" ve "Edebiyat ortamından gizlenme isteği"dir. Son madde olan "Edebiyat ortamından gizlenme isteği" de kendi içinde beş adet alt başlığa ayrılır ki bu başlıklardan sonuncusu bir derginin okurlara 'kalabalık' görünmesi için takma isim kullanmak olarak dile getirilir (Aktunç, 2001: 268). Kendisinin takma isim seçme gerekçesi de bir şekilde bu maddeye bağlanabilir bir durumdur.

Aktunç’a, öykü ve roman yazarı olarak tanındığı bir sırada Ali Devran ismiyle şiirler yayınlamasındaki asıl sebebin gelebilecek eleştirilerden kaçmak mı olduğu sorulduğunda kendisi “olabilir ama bu kadar baskın bir gerekçe değil” şeklinde cevap verir (Aktunç, 2008: 190). Yazı hayatı boyunca çok kısa bir süre takma isim kullanma gereği duyan Aktunç, yazarların takma isimler ile kendilerini ancak kısa bir süre gizleyebileceklerini söyler “ve edebiyatçının edebiyattan gizlenmesi”nin zor olduğunu da dile getirdikten sonra bu konuya verdiği önemi “Sanatçının, yazarın kullandığı ve kullanmamış olduğu her takma ad, sanat/edebiyat sosyolojisi ve psikolojisinin çözümleme alanları için ideal deneklerden birisidir.” (Aktunç, 2001: 269) şekilde ifade eder.

Aktunç, ilk defa bir dergide adının yer alacağı sırada da takma isim kullanmayı düşünür. Onun yazı hayatının dergilerde boy göstermeye başladığı yıl olan 1968’de *Yeni Ufuklar*’da “Mektuplardan Yansıyan” denemesi yayınlanmak üzere Vedat Günyol tarafından istenince Hulki Aktunç, soyadını Akkuş olarak yazmak ister. Bu durumu 24 Şubat 1968 tarihli günlüğünde şöyle dile getirir:

“Şu mektuplar denememe de bir türlü ısınamadım, ... Gene de önümüzdeki hafta Günyol’a götüreceğim. Aktunç değil, AKKUŞ diyorum soyadıma. Neden? Pek bilmiyorum ama, daha güzel geliyor, “barış”ı o çağdaş ulaşılmazlığı simgeliyor belki, belki de soyadı Aktunç olup, sinema piyasasında adam geçinen bir iki kıytırık yüzünde. Kendimi gizlemeyi düşündüğüm yok. Bilenler biliyor zaten. Ne getirecek bu ilk yazı bana? Hiç! Diyorum şimdi. Belki bir iki yıl önce olsaydı, yere göre sığmazdım. Neyse!” (Aktunç, 2022b: 45).

Aktunç, günlüğüne düştüğü nota, yazısını yayınlama sürecinde ülke siyasetinde gözlemlediği ve gereksiz bulduğu bazı tartışmalar yaşanırken bir yazı konusu olarak mektup ile uğraşmanın ne kadar yerinde olduğunu kendince sorgulayarak devam eder. Henüz 19 yaşındayken yayınlanacak olan bu ilk yazısına farklı bir isimle başlamak istemesi aslında onun, yazdıklarını yayınlamak, duyulmak, isim yapmak ve görünür olmak kaygısı çekmediğini, ürünlerini gün yüzüne çıkarma noktasında ketum davranarak tez canlılık gütmekten sakın bir tavır takındığını gösterir niteliktedir. Yazdıkları üzerinde titiz çalışması, özellikle şiirleri konusunda kendi tatmin duygusunu aşmaya çalışarak yazdıklarına sürekli bir olgunluk kazandırma kaygısı onun şiirleri de başta olmak üzere birçok ürününün okuyucuyla çok geç buluşmasına neden olur. Bunun yanında kendi beğeni ve onayından geçmeyen birçok ürünün ise gün yüzüne çıkma fırsatı bulamadığı da ortadadır.

3.3. Aktunç'un Yazın Dünyası ve Eserleri

Aktunç'un kitaplarla tanışması henüz küçük yaşlarına dayanır. Ağabeylerinin ders kitaplarının yanı sıra babasının evde okuduğu kitaplar bu ilk tanışma olayıdır. Hulki Aktunç, evlerinde klasik Türk-İslam eserlerinden örnekler bulunan ve bunları aile büyüğünden dinleme geleneği yaşayan son nesle yetişir. Babası, evde, ev ahalisine hem Arapçasından hem Türkçesinden olmak üzere Kur'an okur. Yine evlerinde kitaplık görevini gören küçük bir raf vardır ve buradaki *Marifetname*, *Kıyası-ı Enbiya*, *Binbir Gece Masalları*, *Tarih-i Cevdet* gibi kitaplar da babasının onlara okuması vasıtasıyla tanıştığı ilk eserler olur. Bu kitaplar henüz küçük yaştaki Aktunç'un okuma tutkusunu başlatmanın yanında onun hayal dünyasında "öykü çekirdekleri" dediği büyük etkiler uyandırır (Söğüt, 2004: 15).

Aktunç'un okuma aşkı onu erken yaşta okula başlattığı gibi sınıf öğretmenin de dikkatinden kaçmaz ve ilkokul öğretmeni Rasime Hanım da Aktunç'un bu okuma düşkünlüğünü daha da ileri taşımaya yardımcı olarak onu yeni okumalara teşvik eder. *Kalkedonya Tarihi* gibi ilkokul seviyesinin çok üstünde bir kitabı okuması için ona hediye eder. Tabii Kadıköy çarşısının da bu okuma sürecinde etkisi oldukça büyüktür. Çocukluğunun unutulmaz hatıralarından birisi olan Osmanağa Camisinde dinlediği *Mevlit*, cami önüne serilen kitap işportasından, sahaf Arap Niyazi'den ve antikacılardan aldığı kitap ve dergiler onun okuma ve sonrasında da yazma dünyasını inşa eden ilk etkenlerdir. Aktunç'un okuduğu ilk roman Reşat Nuri Güntekin'in *Damga*'sı olur (Aktunç, 2008: 61). Ortaokula geldiğinde ise 2. sınıfta Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*, Orhan Kemal'in *Avare Yılları* ile devam eder okumaya ve bu yılın yaz tatilinde adeta bir kitap kurdu olur. O yaz tatilini Üzerlik'teki evlerinin çatı katından neredeyse hiç çıkmadan başta Çehov, Gogol, Dostoyevski gibi dünya klasikleri olmak üzere, Sait Faik ve Orhan Kemal okur (Aktunç, 2008: 36).

On iki yaşındayken Türkçe ders kitabından okuduğu Memduh Şevket Esendal'ın ve Sait Faik'in öykülerinden çok etkilenir. Bu iki isimden okuduğu öyküler onda sıçrama duygusu oluşturur ve içinde yazma isteği uyanır. Bunun üzerine şiirler ve öyküler yazmaya başlar. İlk yazdığı öykünün adı *Can Sıkıntısı*'dir. (Aktunç, 2008: 64). Memduh Şevket Esendal tesiri ile yazılan bu öykünün kurgusunu evde kalmış iki kızı ile yaşayan yaşlı bir evkaftan emeklinin yaşadığı can sıkıntısı ve pencereden mahalleyi seyretmesi oluşturur. Henüz on iki yaşındayken böyle bir kurgu dünyası oluşturması aslında onun yazarlık dünyasının bir özeti

konumundadır. Yaşadıkları ve hayatta gördükleri onun kalemini besleyen ana damarlardan bir tanesidir fakat bunu yazarken yansıtmacı bir yaklaşım yerine dönüştürme ve yorum ile yeniden üretme fonksiyonunu kullanmaktadır.

Bu öykünün temelinde bir mahalle ve bu mahallede yaşananların yaşlı bir adam tarafından evinin penceresinden gözlenmesi vardır. Bu durum Aktunç'un küçükken evlerinin cumbasından sokaklarını seyretmesinin dönüşmüş bir halidir fakat salt bundan ibaret değildir. Şahıs kadrosu ve onların yaşantılarına dair izler değişir. Tabii bu değişim de yine Aktunç'un mahallesindeki farklı yaşantıların birbirine eklenmesiyle oluşmuş bir karmadan doğmaktadır. Kendisi de "Can Sıkıntısı" üzerine "ilginç olan o zaman da kendimden yola çıkmamışım. Kadıköy'de bir balıkçılık öyküsü yazabilirdim ama hayır, kurmacayla başlamışım. Bir iddiam var ya: Ben yaşadıklarımı yazmaktan hazzetmem, hep kurmacayla girişirim, yaşadıklarım mutlaka vardır ama etrafı tamamen kurmacayla sarmalanmıştır." (Aktunç, 2008: 64).

Aktunç'un bütün dünyasını kitaplarla ördüğü okuma ve yazmayı hayatının ana meselesi haline getirdiği dönem Erzincan Askeri Lisesi yıllarıdır. Bu yıllar Aktunç'un şairliğinin, yazarlığının, eleştirmenliğinin temellerini oluşturduğu dönemdir. Erzincan'da geçirdiği üç yıl onun sosyal açıdan yalnızlığa kaçtığı, psikolojik olarak yıprandığı bir süreç olmanın yanı sıra dergi, kitap ve günlük ile yazma üçgeninde kendi kurmaca dünyasını kurduğu bir zaman dilimidir. Aktunç, ailesinden gelen paranın tamamına yakınına kitaplara, dergilere yatırır. Erzincan'dan İstanbul'a döndüğünde kitaplığındaki kitap sayısı bini bulur. Müthiş bir okuma bağımlısı olur ve bu okumalar onun kendi şiir, roman, öykü dünyasını kurmasına sağlar. Okumalar yaparken günlüklerine aldığı notlar. Onun sadece bir okur değil, olaylara geniş pencereden bakabilen bir eleştirmen olmaya başladığını da gösterir. Okuma periyodu günün ve öğrenciliğin zorunlu rutinlerinin dışında kalan bütün zamanı aldığı için gözlerini oldukça fazla yorar. Bu durumdan acı çeker fakat okuma iştihasıyla geri duramaz ve ısrarla okumaya devam eder. Henüz lise çağında bir genç olarak ciddi anlamda şiir, öykü ve roman eleştirmenliği yapar günlüğüne düşüğü notlarda. Bu da onun edebi dil ve kurmaca yapıya olan hakimiyetini ortaya koyar. "İnce Memed'i bitirdim. Severe okudum. Gerçekten destansı bir yanı var onun. Ama fazla umut içinde gibi geldi bana. Bir kere daha okuyacaklarımdan" (Aktunç, 2022a: 33), "Agâh Sırrı'nın Türk Dili'ndeki yazısını severe okudum. Çok yerinde. Kendimi büyük bir şey sanmamdan değil ama, onu okuyunca birtakım kaygılarımı daha iyi anlar gibi oldum. Sanırım bu konuda daha iyi, daha içten

yazılabilirdi...” (Aktunç, 2022a: 45), “Bir yerden Yabancı’yı buldum, tekrar okudum. Reşat Nuri çevirisiydi, biraz yanlışlı gibi geldi bana. Reşat Nuri ile Camus’ü düşündüm bir arada, karşılaştırmaya kalktım. Reşat Nuri hangi eğilimle bu kitabı çevirdi acaba? Sevdiği için mi, para kazanmak için mi? İkisi birden mi? Başka nedeni mi var?” (Aktunç, 2022a: 46), “Hikmet Erhan Bener’in romanını, Gordium’u aldım. Ana Kapı’yı arıyordum oysa, hiç bir yerde yok. ‘Kaynanasıyla kayınbiraderi arıyor’ gibisine bir cümle çarptı gözüme kitabın bir yerinde. Böyle bir zevksizlik, Gordium’u uzunca bir süre ele almamak için yeter.” (Aktunç, 2022a: 60).

Aktunç, lisedeyken Kafka gibi Faulkner gibi modernist kurgu yazarlarının romanlarını okur ve bu anlatı tarzını hiç yadırgamadan benimser. Çünkü Aktunç, klasik gerçekçi metinleri çok iyi okuyup çözümleyebildiği için halihazırda modernist anlatının isteği birikimli okur haline gelir. İlk öykülerinden itibaren de bu modernist anlatının sunduğu anlatım imkanlarından yararlanarak avangart eserler ortaya koyduğu görülür. İşte bu noktada onun kurmaca dünyasını oluşturmada Erzincan’daki modernist yapıdaki eserleri okumasının etkisi görülür. Bu durumu *Yoldaşım 40 Yıl* adlı eserde de dile getirmektedir: “...beni en çok etkileyen yabancı yazarlar da, daha küçük yaşlarda okumaya başladığım Franz Kafka, Faulkner, Woolf, Joyce gibileri olmuştur. ... Yani çağdaş romanı, modern romanı bulduğum yerden yazmak istedim.” (Aktunç, 2008: 154).

Aslında Kadıköy çarşısında yaşadığı çok-dilli ortamın onda doğurduğu dil hassasiyeti ve lisede okuduğu modernist kurgu yapısı ile karşılaşması onda yeni bir dil ile yeni bir anlatı imkanını doğuran iki ana etkidir. Dillerin ondaki çağrışım gücü, klasik gerçekçi anlatının dışına çıkan bir anlatım meydana getirmesini sağlar. Modernist kurguyu biliyor olması da çağrışımlı dili kullanılarak türler-arası/üstü geçişli özellikli yapıtlar ortaya koymasını yardımcı olur. Böylelikle verdiği eserlerin tamamında, türlerin toplamında var olan bir edebi kişilik oluşturur.

Aktunç, her ne kadar lisede okumalar ile kendi dünyasını kurmuş olsa da sosyal açıdan içindekileri paylaşacağı birini bulamaz. Herhangi bir edebi ortam zaten söz konusu değildir fakat paylaşımda bulunacağı bir kişi dahi yoktur. Bu yoksunluğu da önce arkadaşları ile sonra da öğretmenleri ile konuşarak fark eder. Okuduklarıyla ilgili bazı notlar paylaşır. Aldığı cevap ise onda hayal kırıklığı ve kızgınlık doğurur. “...Seyhan diye bir arkadaşım var. Ona bilinçten, doğaötesinin yargılanmasından söz ettim uzun uzun. Şaşırdı. Acaip acaip

bakmaya başladı suratıma. Açıklamalarımı açıklayamıyordu bir türlü. En sonunda, ‘Bir daha böyle şeylerden söz etmeyelim, kafam allak bullak oluyor’ dedi Seyhan.” (Aktunç, 2022a: 50). Kendisini diğerlerine göre daha kolay anlayacağını düşündüğü edebiyat öğretmeni ile yaşadığı diyalog ise çok daha ilginç olur. “...Kafka’nın Değişim’indeki adamın böcek olmasında ne gibi bir mantık olabilir dedim. Derste. Oraya bakındı, buraya bakındı. Sonra 20-25 kişi şahidimdir, tasavvufî bir anlam olabilir, dedi” (Aktunç, 2022a: 19). Aktunç’un tecrübe ettiği bu anlaşılamamak durumu onda okuldan uzaklaşma, ayrılma fikrinin ilk tohumunu atar ve günlüğüne şöyle bir not düşer: “Şu devlet okullarında hiç okumasam. Kendi kendimi yetiştirsem. Ama Bulantı’daki otodidakt gibi değil. orada çizdiğim bir cümle vardı, vakit geçirmeden onu bulmalı ve buraya yazmalıyım. Çünkü buraya yazdığım şeyler üstünde daha çok düşünüyorum.” (Aktunç, 2022a: 24).

Erzincan’dan döndüğü sıralarda radyodan, İpana On Bir Soru Bilgi Yarışması’nda birinci olur ve para ödülü kazanır. Bu para ile hem askerlik borçlanmasına ödeme yapar hem yeni bir daktilo alır hem de kitaplar alır. Bu yarışmanın finalinde sorulan soru oldukça zordur. Nurullah Ataç’ın çok da bilinmeyen bir takma adı olan Sabiha Yağızlar takma adını kullanan denemecinin kim olduğu sorulur. Aktunç cevabı bilmesi de okuduklarından yola çıkarak yaptığı çıkarsama sonucu bu ismi ancak Nurullah Ataç’ın kullanabileceği tahmininde bulunur ve büyük ödülün sahibi olur. (Aktunç, 2008: 62). Çünkü Aktunç’un Erzincan’da Ataç’ın eserlerine yönelik yoğun bir okuması vardır. Günlüğüne, Ataç’a dair yazdıkları da oldukça ilginçtir. Kimi zaman büyük bir hayranlıkla okur, kimi zaman acımasızca eleştirir. “Ah, Ataç usta, seni okumasam olmaz mıydı. Hastası olmuşum artık..” (Aktunç, 2022a: 14), “Okuruma Mektuplar’da Ataç’ın yücelikleri var. Bunu yeniden kabul ediyorum. Çünkü onu zevzekçe bulduğum da olurdu. Ataç’ın buradaki şiir üstüne mektupları tam bana göre.” (Aktunç, 2022a: 17-18).

Yazma isteği onu kaçınılmaz bir şekilde daktilo sahibi yapar. İlk daktilosunu babası alır, Hermes Baby markadır. Aktunç, daha sonra İpana On Bir Soru Bilgi Yarışması’nda birincilikten elde ettiği para ile kendine Erica marka daha üst sınıf bir daktilo alır. Erzincan Askeri Lisesinde hazırladıkları duvar gazetesi için de daktilo kullandığı için eli daktiloya oldukça yatkındır. Bunun yanında Aktunç’un daktilo kullanırken yakaladığı müzikal bir tını da onun yazarken daktilo kullanmasında etkili olur. Elle yazmayı da ayrıca seven, divit ve dolmakalemlere düşkün Aktunç, “daktilo kullanmakla elle yazmak arasında ilginç bir ilişki var, bazen inan ki anlam farkı bile vardır. Neden? Şundan ötürü: bir vezin getiriyor. Tak tak

tak, tak tak tak, taka-tak... gibi bir vuruş vezni. Satır (dize?) biter, şaryoyu çekersin sonra, bu bir ritim getirir” (Aktunç, 2008: 64) der.

Kemal Tahir’in Dostoyevski olmasaydı dünya edebiyatın büyük bir boşluk olurdu fakat Gorki olmasaydı böyle bir boşluk olmazdı sözü Aktunç üzerinde büyük bir tesir uyandırır. Dünya ve ülke edebiyatında insanın kendi yazdıkları ile kapatacağı bir boşluğu keşfetmesi gerektiğini düşünür. Bunu yapabilmesi için de hem kendi edebiyatının hem de dünya edebiyatının çok iyi okunması gerektiği kanaatindedir. *Yoldaşım 40 Yıl* adlı eserde Rıza Kıracı’nın kendisine soruduğu “Türk edebiyatında nasıl bir boşluk gördünüz ki öykü, roman, şiir yazmaya başladınız?” sorusu üzerine şu şekilde cevap verir: “Öyküde, şiirde, roman ve resimde de geleneksel değerlerden bugüne avangardize ederek, öncü uçlar kazandırarak birçok şey getirilebileceğini kanıtlamaya çalıştım. Bu yüzden varım” (Aktunç, 2008: 79). “Hulki Aktunç’u yok etsen, sanırım ilginç bir dil, bir biçim eksikliği hissedilir diye düşünüyorum” (Aktunç, 2008: 80). Bu cevap aslında Aktunç’un yazın hayatındaki var oluşunun gerekçesini tam olarak açıklamaktadır. Ayrıca dil işçiliğindeki ve türlerin alışlagelen yapılarının dışına çıkışının yadığanan avangartlığının nedenini açıklar durumdadır. Geleneksel eserlerle yahut onların anlatı imkanlarıyla ilk karşılaşması çocukluk yıllarına dayanır. Onları yeniden farklı formlarda yorumlayarak kendi dili ile yeniden işleyerek avangart bir tarzda ortaya koyması da lise yıllarındaki okumalarında ağırlıklı yer tutan modernist anlatıların etkisi ileler. Bu sentezi yazdığı her türde ustalıkla uygulayan Aktunç’un bu yaklaşımı onda türler arası bir bütüne varan yazın anlayışı oluşturur. “Erotologla” dahil olmak üzere bütün yazdıklarını ben artık bir tek yapıtmış gibi görüyorum. Çünkü insan artık 54 yaşına, yazarlığının 35. yılına gelince, kendisine, hele hele yapıtlarına daha uzaktan bakabiliyor. Her birisi bir bütünün parçası.” (Söğüt, 2004: 16).

Yazmak, Hulki Aktunç’ta bir tutkudur. Bu hayatının bir yerinde bir sebeple başlayıp sonradan harlanmış bir tutku değildir. Başlı başına bilinçli bir tercih ve eğilimdir. Henüz beş yaşındayken ağabeylerinin kitap ve defterlerine heveslenerek onların gittiği okulun merdivenlerinde okuma yazmayı öğrenmek için ağlayan Aktunç, edebi anlamda yazma ve üretme eylemine henüz çocuk yaşlarında başlar. Hikâye ve romana göre en geç ortaya çıkardığı eseri şiir olmasına karşın Aktunç’un yazmaya başladığı ilk tür şiirdir ve bu şiirlerin yazıldığı yerler de günlüklerdir. Aktunç bu durumu bir konuşmasında şöyle aktarır:

“Aslında ben yazmaya şiirle başlamıştım. Türkiye’de birçok yazı meraklısının başladığı gibi. Çocuksu şiirlerdi bunlar. 1963 yılında günlük tutmaya başladım. 14 yaşındaydım. Günlük tutmak, beni, farkına varmadan edebiyata bağladı. Çünkü günlüğüme o gün satın aldığım kitapları da yazıyordum. Aklıma gelen şiirimsi bir iki dizeyi de yazıyordum. Bir öykünün çekirdeğini de yazıyordum” (Aktunç vd., 1998: 14).

Bu anekdot Aktunç’un yazma disiplininde türler arasında kesin bir tercihte bulunmayıp hemen her türü yazmaktan geri durmadığını ve kendisini sadece bir türün yazarı olarak görmediğini de gösterir niteliktedir. Zira yine günlüklerinin ışığında onun özellikle de Erzincan yıllarında piyes dahil birçok türde denemeler yaptığı görülmektedir. Fakat bu durumun Aktunç’a has bir yanı ve belki de eserlerinin en belirgin özelliği türlerin yaygın kalıpları dışına çıkarak onlara yeni kullanım imkânı sunarak bir nevi türler üstü bir yazı çeşidini ortaya koymasıdır. Aktunç, kendini tek bir tür ile sınırlandırıp sadece onun üzerinden eserler ortaya koymayıp farklı duygu, durum ve olayları kendince en iyi hangi şekilde ifade edeceğinin tercihinin yaparak yazmasının yanında, dışarıda bıraktığı düşünülen diğer türlerin farklı sunum imkanlarını da kullanır. Bu yüzden Refik Durbaş, Aktunç’a onun hikâyelerini okudukça bunların yer yer zaten şiir olduğunu gördüğünü söyler ve neden şiir yazmadığını sorar. Aktunç ise halihazırda şiir yazımını sürdürmektedir fakat bunları henüz okurları ile paylaşmamaktadır. Bunun sebebi ise kendi içinde yaşadığı bir tenakuz duygusudur. Kendisi için her şeyi yazıyor, yazmadığı tür yok, hikâye yazıyor, roman yazıyor, şiir yazıyor, eleştiri yazıyor denilmesini istemez (Aktunç, 1998: 14), bu yüzden de şiirlerini belli bir süre daha gizli tutar. Zaten onun yazma sürecinde yazdıklarını gün yüzüne çıkarma eğilimi, yazma sürecinin en küçük dilimini ifade eder. Aslında Aktunç, yazdıkları konusunda titiz çalışan ve ürünlerine mükemmeliyetçi bir yaklaşımla eleştirel bakabilen bir kişidir. Şiirlerinin de bir ölçüde geç bir şekilde yayınlanmasında yahut yazdıklarının yanında sayısal olarak yayınladıklarının daha az olmasındaki asıl sebep budur. Onu tatmin eden en büyük duygu yazmak ve yazmayı sürdürmektir. Bu süreç yazdıklarının yayınlanacağı fikrinden bağımsız gelişmekte ve devam etmektedir. Hatta Aktunç için yazma eylemi okuma ile başlayıp yazma ile devam eden bir okuma sürecidir. Bu döngü içerisinde bazı yazılanların da yayınlandığı bir eylemdir, şeklinde bir yorum yapılabilir. Günlüğüne düştüğü bir not da bu yorumu destekler niteliktedir:

“Ayın son günü, bu günlerde okuyamıyorum, yazamıyorum da -tek tük şiirler hariç-, yazma diye şuna derim ben, bir elinizde tütün, öbürsünde kalem, olanak varsa -sade kahve veya çay arasına- ve saatlerce, saatlerce yazmak sonra dörtte üçünü yırtıp atmak bu saçmalamaların. Çıkıp uzun uzun

bahçede, günün her anında dolaşıvermek arasına, sonra nefes almak, gene yazmak. Başka bir şey olmamalı yaşamımda, bir de, bir de resim yapmalıyım eşdeğer olarak” (Aktunç, 2022a: 142).

Hulki Aktunç, on üç yaşından beri şiir yazmayı sürdürür fakat 1974’e kadar şiirlerini hiç yayınlamaz. Nitekim, *Türkiye Defteri* dergisinde takma ismiyle ilk şiirlerini açığa vurur. 1974 yılında Ali Devran takma ismiyle imzaladığı “Yarin Rüya Kitabı” şiirleri, *Türkiye Defteri* dergisinin 1974 Aralık 14. sayısı, 1975 Ocak 15. ve Şubat 16. sayılarında yayınlanır. Aktunç, ilk yayınladığı şiirlerine takma isim kullanmasının gerekçesini yine daha önce de belirttiği gerekçeye bağlar: “...şöyle düşünecekler diye çekiniyordum, ‘Yahu bu adam da her şeyi yapıyor, öykü yazıyor, roman yazıyor, resim yapıyor. Şimdi bir de şiir yazıyor,’ diyecekler.” (Aktunç vd., 2008: 77) şeklinde açıklar. Tabii, Aktunç’un takma isim kullanmasındaki gerekçelerden bir tanesi de *Türkiye Defteri*’nde aynı sayıda birden fazla türde yazı kaleme almasıdır. Ayrıca aynı sayıda kalabalık bir yazar kadrosu gösterme isteğidir.

Her ne kadar Aktunç kendi içinde yaşadığı bir çelişkiyi ifade etse de Aktunç’un şiirlerini yayınlamak konusunda geri durduğu algısı çok da yerinde değildir. 1976 yılında yeniden yoğun bir şiir yazma eğilimine girer fakat bu şiirlerin kitap halinde okur karşısına çıkması ancak 1989’da olur. Bu arada ona en büyük motivasyonu veren olay ise Melih Cevdet Anday’ın onun hakkında “Sevindirici Bir Ozan” başlıklı bir yazıyı yazması olur (Aktunç, 2008: 77).

Dergilerde şiirlerini yayınlar fakat şiirlerinin bir bütün halinde eser olarak yayınlaması ancak 1989’da ve sonrasında gerçekleşir. 1989 tarihi onun şiir kitaplarını yayınlama konusunda uzun süren bir hazırlık evresinin hasat zamanını olarak okunabilir. Zira 1989’da aynı yıl içerisinde *Sır Kâtibi* ve *Islıklı Tarihçe* olmak üzere iki şiir kitabı birden yayınlanır.

Aktunç’un, şiirlerinin ilk defa kendi adında okuyucu ile buluşması arkadaşı Enis Batur’un ısrarı ile olur. 1970’li yıllarda *Yazı* dergisini çıkaran Batur, 1979 yılında “Akdeniz Duyarlığı” temasında özel bir sayı çıkarır ve bu sayıda Aktunç’un kendisine değerlendirmesi için gönderdiği şiirler içerisinden *Büyük Tono*, *Denizin İlk Sözcüleri*, *İlyas Miço*, *Amber*, *Batık Bir Başaltında Bulunmuş Veda Türküsü*, *Hava Patlarken*, *Geçiş ve Dönen Birinin Şiiri* olmak üzere sekiz şiiri *Eski Bir Denizin Yalıları* üst başlığı ile yayınlanır (Aktunç, 1979: 44-

47). Böylece Aktunç, otuz yaşındayken kendi değimi ile şiirlerini ciddi olarak ilk kez yayınlamış olur.

Aktunç, her ne kadar şiir yayınlamak konusundaki çekingenliğini bu şekilde açıklamış olsa da henüz öykücü yahut romancı kimliğine de tam olarak bürünmüş değildir. İnsanlardan geleceğini düşündüğü ‘her türde yazıyor olmak’ eleştirisi aslında dışarıdan değil tamamen kendisinden gelmektedir. Türler arasındaki arayış, duygu ve fikrin kendini dil imkanları içerisinde hangi türde ortaya çıkaracağına dair verilmiş kesin kararları olmadığı için yahut yaşadığı duygu yoğunluğu hangi formda bir sunum gerektirirse o şekilde yazma eğilimine açık olduğu için kendisi de ben öykücüyüm, romancıyım yahut salt şairim tanımlaması yapmamaktadır. Sadece şiir yazarım düşüncesinden uzak olduğu için de türlerin toplamı bir isim haline gelir. Bu süreçte de şiir kendisini eser olarak, öykü ve romandan sonra gösteren tür olur. Şiirlerinin kitaplaşmaya başlamasından önce de şiirleri ile dergilerde görünmeye devam eder (Aktunç vd., 1998: 14).

3.3.1. Şiirler

Aktunç, hayattayken sekizi müstakil kendi imzasıyla birisi de Gültekin Emre ile ortak olmak üzere toplam dokuz şiir kitabı yayınladı. İlk yedi kitabının ikinci baskıları “Fırak” adıyla toplu basım olarak yayınlanır. *Sönmemiş Dizeler* adını taşıyan sekizinci kitap toplu basımdan sonra yayınlanır. Aktunç’un yayınlanan bu kitaplar haricinde bazı şiir kitabı tasarıları olduğu bilinmektedir fakat henüz bu şiirler gün yüzüne çıkmamıştır. Bunun yanında Aktunç’un dergilerde yayınlayıp şiir kitaplarına almadığı şiirler de bulunmaktadır. Kitaplara alınmayan bu şiirlerin içerik, şekil ve üslubuna bakıldığında iki farklı şiir kitabı içeriği üzerinde Aktunç’un çalışmalarını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

3.3.1.1. *Sır Kâtibi* (1989)

Hulki Aktunç, şiir yayınlamama direncini 1979 yılında kırar fakat yine de bu “direnc” şiirlerini kitap halinde yayınlamasını 1989’a kadar sürdürür. Her ne kadar *Sır Kâtibi*’nin yayınlanması 1987 Aralık ayında çıkacak şekilde planlanmış olsa da bu tarih yayıncıdan kaynaklı sebepten ötürü tehir eder. Aktunç, bu durumu verdiği bir demeçte “Sır Kâtibi, ilk şiir kitabımdır. 1987’de çıkacaktı; Gergedan’daki bazı kargaşalar yüzünden gecikti. Sonra

Islıkla Tarihçe ile aynı yıl yayınlandı.” (Ercan, 1993: 5) şeklinde dile getirir. *Sır Kâtibi*, Aktunç’un ilk şiir kitabıdır ve Şiir Atı Yayıncılık tarafından 1989 yılında yayınlanır. Aynı yıl şairin *Islıkla Tarihçe* adlı şiir kitabının da yayınlanması ilk eserin hangisi olduğu konusunda bir karışıklık doğurur. Bu karışıklığı gidermek için *Sır Kâtibi*’nin arka kapağına “*Sır Kâtibi*, şairin ilk şiir kitabıdır. *Islıkla Tarihçe*’nin öncelidir” açıklaması düşülür.

Aktunç, 1989 yılı itibariyle uzun yıllar süren şiir birikimini artık kitap halinde ortaya koymaya başlar. Romancı, hikâyeci olarak biliniyorken dergilerde yayınlanan şiirleriyle ortaya çıkışından sonra *Sır Kâtibi* ve *Islıkla Tarihçe*’nin yayınlanması ile şairliğinin güçlü bir temele dayandığını da somut bir şekilde ortaya koymuş olur. *Sır Kâtibi*, şairin ilk şiir kitabı olsa bile, içinde yer alan şiirler, acemi bir şairin yahut genç bir şairin şiir denemeleri olarak görülemez. *Sır Kâtibi*, Aktunç’un bir başlangıç şiirleri eseri değildir. Aktunç, *Sır Kâtibi*’ni yayınladığında 40 yaşındadır. İnsan hayatının bir olgunluk dönemi olarak kabul edilen bu 40 yaş, sembolik de olsa bir anlam ifade etmektedir. Uzun yıllar şiirlerini “kendine saklayan” bir şair olarak Aktunç’un, şiirlerini bu dönemde kitaplaştırmaya başlamasıyla olgunluk kavramını şiirlerine yönelik de değerlendirmek mümkündür. Öyle ki farklı yıllarda yazılmış olmalarına rağmen *Sır Kâtibi*’nde yer alan şiirlerin şiirsel ölçütler bakımından birbirinden uzak olmadığı da görülmektedir. Aktunç, *Sır Kâtibi*’yle birlikte yazdığı şiirlerin ancak beşte birinin gün ışığına çıktığını söyler ve bu şiirler içerisinde 1976’da yazılmış olanların da 1987 yılında yazılmış olanların da olduğunu belirtir (Ergülen, 1988, 131).

Aktunç’un, ilk şiir kitabına *Sır Kâtibi* adını vermesi oldukça anlamlıdır. Zira hem uzun yıllar şiirlerini yazmaya devam etmiş, hem de bunları bir sır gibi saklı tutmuştur. Şiirlerini sır gibi saklı tutması kendisine sorulduğunda “uzun yıllar var, şiirlerimi kendimden de saklamışımdır” (Ergülen, 1988, 131) cevabını verir. Saklamasının gerekçesi ise şiirdeki mükemmeliyetçi yaklaşımıdır. Bu noktada “Şiirlerimi sakladım mı?” sorusuna Flaubert’in düzyazı için sarf ettiği “Gerçekten iyi bir düzyazı cümlesi, iyi bir şiir dizesi olmalıdır, değiştirilemez, bir şiir dizesi kadar âhenkli ve ritmiktir” (Ergülen, 1988, 131) cümlesini kendisinin şiir için referans aldığını göstererek cevap verir. Şiirin, Aktunç’ta bir olgunluk meselesi olduğuna dair bir kanıt da onun “... bir şiir elde ettiğimi düşünürsem, o yazıyı en az bir yıl bekletirim” (Ergülen, 1988, 132) sözüdür. Bu bekletmek ifadesi aslında onun bir “sır”ına da bir işarettir. Nitekim günlüğüne düştüğü, “Şu anda 1000-1500 kitap bastırabilecek kadar para buluşturabilirim, en kötüsü bir kitaplık şiirim de var, öyküm de.”

(Aktunç, 2022a: 189) sözleri de henüz yayın dünyasında şiirlerini paylaşmadığı dönemlerde bile şiir dosyalarının hazır olduğunu göstermektedir.

Sır kâtipliği noktasında, Asiltürk de kitabın ismine istinaden Aktunç'un şairlik reflekslerinden bir tanesi olan tarihsel olana kişisel yaklaşımı üzerinden yola çıkarak şöyle bir tespitte bulunmaktadır: “Kişisel tarihlere, tarihçelere eğilir şair; onun derdi büyük tarihin dönüm noktalarına tutulan ışığın gösterdiklerini değil tam tersine kişisel tarihlerin ışık tutulmayan köşelerinde olup bitenleri kayıt altına almaktır. Onun sır katipliğinin sırrı buradadır.” (Asiltürk, 2010: 62).

Sır sözcüğü, elbette sadece şiirleri saklamak olarak okunamaz. Aktunç, *Sır Kâtibi* ile sadece şiirlerini ortaya çıkarmaz, aynı zamanda çocukluğundan itibaren yaşadığı duygu yoğunluğunu ve yaşantı izlerinin bir süreği olan sırrı da açığa vurur. Bu sırlar, “deniz” ve “kadın” olarak somutlaşan; ayrılık, yalnızlık ve kaçış duygularıdır. *Sır Kâtibi*'nin ilk baskısındaki kitap kapağı görseli de bu anlamda ince bir anlam taşımaktadır. Bu kapak görseli, aynı zamanda bir ressam olan Aktunç'un rastlantısal bir tercihi olmasa gerektir. İçindeki şiirlerin görsel bir kompozitini oluşturan bu görsel, erkek olduğu kanaati uyandıran bir insan sureti ile iç içe geçmiş yırtıcı bir balığın işleri arasında yer alan bir kadın dudak yapısı resmedilir. Kadının, çene ve dudak kısmında bir odaklanma vardır ve kadının dudakları kırmızı rujludur. Bu görsel, şairin *Sır Kâtibi*'nde işlediği, ele aldığı duygu katmanlarının girift bir halde gösterimidir. Aktunç, diğer şiir kitaplarının bazılarında da görsellik sunar, fakat hiçbirisi *Sır Kâtibi*'ndeki kadar dikkate değer bir şekilde ön plana çıkarılmaz ve içerikle bu derece güçlü bir bağlantı kurmaz. Bu bakımdan *Sır Kâtibi*'ndeki “deniz” ve “kadın” imgeleminin güçlülüğü Aktunç tarafından belirgin bir şekilde kapak görseline de yansıtılmak istendiği görülmektedir.

Sır Kâtibi, 139 sayfadan oluşmaktadır ve içerisinde Aktunç'un 34 şiiri yer alır ve şiirler, “Denizin İlk Sözcüleri”, “Büyük Tono”, “Kaldırım Bilgesi”, “Boza Akıntısı”, “İlyas Miço”, “Efendimiz”, “Şam”, “Huş Ağacını Dinlerken”, “El-Ücra”, “Cin Düğünü”, “Düş Sunakları”, “Beliğ”, “Denizin Uçlarında”, “Kül-Ülke”, “Günnük”, “Yarımada”, “Turba”, “Su, Mavi Maden”, “Bin Dize”, “Kıyas-ı Kıssa”, “Dokunak”, “Anavasya”, “Islak Saçlı Kadınlar”, “Esna”, “Salıhatı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi”, “Memento Mori”, “Avara”, “Kedi Kitabı”, “Sır Kâtibi”, “O Sadece Bir Gölgeydi”, “Tütün”, “Katavasya”, “Denizkızı Günceleri”, “Son Sunu” başlıklarını taşır (Aktunç, 1989, 5-139). Bu şiirler içerisinde

Aktunç'un daha öncesinde dergilerde yayınladığı bazı şiirleri de bulunur fakat şiirlerin ağırlıklı çoğunluğu ilk kez bu kitapta okuyucu ile buluşur.

Bir iddia üzerine odasına kapanıp çok kısa bir süre içerisinde yazdığı şiir olan “Bin Dize”ye ait açıklayıcı bir bilgi de *Adresim Aynalar*'ın “Kuruntular Defteri” bölümünde yer alır:

“Çok eski masal da şudur: İsmi isme kisbin kisbe benzediği zamanlarda bir sultanın SABAH diye bir oğlu, AKŞAM diye bilinen bir kızı, GECE diye bilinen bir karısı varmış. Yüzlerce odalığı bulunan bu sultan... Bu sultan... Behcet Kâmil Beyin elyazısıyla bütün masalı anlatılmaktadır. Elif Layle Va Layle, defterin yanında ahlâkî kalır. Misal: Bizim BİN DİZE şiirimiz bahsedilen masaldan apartmadır. Mevzuat müsaade edince masalı nakledeceğiz” (Aktunç, 1991: 102).

Bu alıntıda yeni bir kurmaca havası içerisinde örtük bir şekilde “Binbir Gece Masalları”na gönderme yapan Aktunç ayrıca kendi eserleri arasında da göndermeler yaparak kendi iç metinlerarasılık örneğini ortaya koymaktadır.

Sır Kâtibi'nde şiirlerin adandığı bazı isimler vardır: Behçet Necatigil, Selim İleri, Aliye Berger ve Danyal Topatan. Bu isimlerin her biri Aktunç'un hayatında yer etmiştir. Aktunç, Necatigil'in hem insan hem yazar olarak sevilecek nadir kişilerden olduğunu söyler ve “Turba” başlıklı şiirini ona adar. Gravür ve grafik sanatçısı olan Aliye Berger ve Yeşilçam'ın genellikle figüran rollerinde yer alan Danyal Topatan ise Aktunç'un bir dönem sık gittiği Cumhuriyet Meyhanesinde görüştüğü kişilerdir, bu sebeple “Salihati Nisvan'dan Cumhuriyet Meyhanesi” şiirini bu iki isme adar. Aktunç, Berger'i “resmin büyük tantelcisi”, Topatan'ı ise “Yeşilçam'ın adağı” olarak görür. Selim İleri ise yakın dostlarından bir tanesidir ve “Su, Mavi, Maden” şiirinin son kısmı olan 13. Bölümünü ona adar. Şiirde onu nitelediği üzere “avara tahta” sanmıştım onu der. Aktunç, *Sır Kâtibi*'nde yer alan “El-Ücra” adlı şiirini, Cemal Süreya'ya, “Momento Mori” şiirini ise Edip Cansever'e adar. Fakat Aktunç, “adama bolluğu ürküntüsü” yaşadığını söyleyerek bu iki adamayı kitapta dile getirmez (Ergülen, 1988, 134). Ayrıca, mensur şiir özelliğini taşıyan “Denizkızı Günceleri” başlıklı şiirin başında yer alan “-Anneannem ki bir ada idi-” (Aktunç, 1989: 131) ifadesi de şairin bu şiiri anneannesine adadığı anlamına gelmektedir. Bir adama da şairin kedisi içindir. “Kedi Kitabı” Aktunç'un ölen kedisi için yazdığı bir mersiye, bir ağıttır. Fakat bu adayış ilk baskıda açıkça belirtilmemiştir. Şiirlerin toplu olarak yayınlandığı *Firak*'ta, şiirin başında “*Uşu için*” ifadesi yer almıştır (Aktunç, 2021:57).

Aktunç, *Sır Kâtibi*’nde yer alan “Kül-Ülke” ve “Düş Sunakları” başlıklı iki şiiri ile 1984 yılında Enka Bilim Sanat Ödülleri’ne katılır. Şiir kategorisindeki seçici jüri, Sabahattin Kudret Aksal, Çetin Altan, Salah Bırsel, Tarık Buğra, Cemal Süreya, Berke Vardar ve Doğan Hızlan’dan oluşur. Aktunç’un “Kül-Ülke” şiiri ile mansiyon ödülü kazandığı bu yarışmaya şiir kategorisinde Aktunç’la birlikte başvuran diğer şairler arasında Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, Vural Bahadır Bayrıl, Hüseyin Ferhad, Mustafa Kemal Tümerken isimleri de vardır ve ilginç bir şekilde jüri sadece mansiyon ödülünü vermeyi uygun görür ve mansiyonu da bu isimlerin hepsine verdiğini açıklar.

Sır Kâtibi’nde doğa ve insan ilişkileri özellikle deniz teması üzerinden yakın bir ilişki üzerinden yürütülmektedir (Vahapoğlu, 2020:117). Güven Turan, şiirimizde mythopoetik yaratıcılığın nadir olduğunu, *Sır Kâtibi* eseri özelinde, Aktunç’un deniz temalı şiirlerinin Türk şiirinde mythopoesin örneği olduğunu söyler (Tümer, 1991: 128).

Aktunç, *Sır Kâtibi*’ndeki denizin kendi denizi olduğunu söyler (Tümer, 1991: 128). Bu tespiti yapan bir diğer isim de Ramis Dara olur, o da *Sır Kâtibi* dikkatle okunduğunda, insan soyunun ‘su’dan ‘ayırdı’nın bulunmadığının, ayrıca denizin şairle aynı varlık olduğunun sezileceğini ileri sürer (Dara, 1999: 81). Şairin *Sır Kâtibi*’nde kendisi ile özdeşleştirdiği tek unsur deniz olmaz. Şiir kişileri ile kendi arasında da bir ünsiyet kurarak, kendisi kılar, onların hayatlarına eğilir, dünyalarına girer ve öykülerini okuruna duyumsatmaya çalışır (Asiltürk, 2010: 62). Öyle ki *Sır Kâtibi*’nde ‘İlyas Miço’nun bir yerde Aktunç’un kişiliğinden bir parçası, onun bir görüntüsü izlenimi doğar.

Sır Kâtibi’nde ikonik kurmaca kişilikler de vardır. İsrail Tayfa bunlardan bir tanesidir. İsrail Tayfa, bir melektir, kanatsız bir hikâye meleğidir. Aktunç’un eserleri arasındaki ‘akrabalık’ bağlarının da bir örneğidir. Çünkü bu isim Aktunç’un sadece şiirlerinde değil, öykülerinde de geçmektedir. *Sır Kâtibi* kitabına adını veren şiirde,

“Yengeç yılı seferi
on defter tuttu.
Hepsini yakmışlar kayalıklarda.

Birini tutan İsrail tayfa
şarabî hayatı anlattı bana.

Liman reisine sır kâtibi olmuşum
seferden sonra.” (“Sır Kâtibi”, *Sır Kâtibi*, ss.117-118)

şeklinde gizemli bir kimliğe sahip olan İsrail Tayfa, Sır kâtipliği görevini üstlenen şaire bilmediği gizli bilgileri aktarır ve gelecekte şairin kendi hayatıyla da alakalı olan olayları haber verir. İsrail Tayfa, aslında Aktunç’un ilk öykü kitabı olan *Kurtarılmış Haziran*’da yer alan “İlk Balığın Trakonya” ve “Balıkçıların Gidemediği Ada” öykülerinde görülür. Sonrasında ise *Ten ve Gölge* öykü kitabında “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” öyküsünün anlatıcısı olarak okurun karşısına çıkar. Son olarak da *Sır Kâtibi* şiir kitabında, “Su, Mavi Maden” ve “Sır Kâtibi” şiirlerinde bir şiir kişisi olarak yer alır. Aktunç, İsrail Tayfa ile alakalı olarak onun ‘bir hikâye meleşti’ olduğunu ve ‘Sır Kâtibi’nde var olduysa, bunun başka türlüünün olamayacağı için olduğunu, bu durumunda onun eserleri arasındaki bağın akrabalığı da aşan bağlar olduğunu söyler (Ergülen, 1988: 132).

Asiltürk, Aktunç’un şiirlerinde duygu derinliğini olaylara ve eşyalara bakarak değil de yeniden yaşayarak yakaladığını dile getirmektedir (Asiltürk, 2010: 62). Bu duygu derinliği de kendisini farklı yerlerde, farklı şekilde bütünleşik olarak göstermektedir. Aktunç’un İsrail Tayfa’nın öykülerinden sonra şiirinde yer alma gerekçesini başka türlüünün mümkün olamayacağı şeklinde açıklaması da Asiltürk’ün tespitini destekler niteliktedir. Öte yandan Aktunç’un kurmaca bir karakteri olan İsrail Tayfa, dış dünyanın içerisinde şairin ilham verilerinin kişileşmiş bir hali konumundadır. Aktunç’un adlandırma olarak “İsrail” adını tercih etmesi de dikkate değer bir konudur. Dini inanç içerisinde herkesçe bilinmeyen kıyamet gününü haber vermekle görevli meleşti’nin adı İsrail’dir. Aktunç’un kurmaca kişisi “İsrail Tayfa” da, şiirde şairin bilmediği konular hakkında ona bilgiler veren kişi olarak geçer. Bu bakımdan şairin kendisinin de mistik bir havaya büründürdüğü “İsrail Tayfa”, Aktunç için henüz yazılmamış eserlerinde de yer edinebilecek bir isimdir. Kendisi de bu durumu şöyle dile getirmektedir: “Belki bir romanda da gelecek o. Zuhur edecek. Bana anlatıp duruyor ama ben onu doğru dinleyip doğru aktarabilecek miyim, bilemem. İsrail Tayfa... Zaman gibi kolektif bir kişilik, çoğul bir yaşama ve ölme biçimi. Yüzde yüz çoğul olmadığından bitmiyor da.” (Aktunç, 2003: 14).

Gültekin Emre, Aktunç’un, usta bir konuşmacı olduğunu söyler, özellikle de “Ahşapla konuşuyordum” mısrası ile *Sır Kâtibi*’nin ilk şiiri olan ‘Denizin İlk Sözcüleri’ni şiirsel bir besmele açılışı olarak görür (Emre, 2007: 144). Bu konuşma konusunda değinen bir diğer

isim de Asiltürk olur o da “Boza Akıntısı” şiiri üzerinden şairin lirik ve imgesel bir konuşma içerisine girdiğini aktarır (Asiltürk, 2010: 62).

Evren Erem, Aktunç’un ilk şiir kitabı olan *Sır Kâtibi*’nde, “Denizkızı Günceleri”ni hikâyeden şiire yumuşak geçiş olarak yorumlamak ister (Erem, 1992: 31). “Denizkızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*’nin geneline yayılan dize kurgusunun hakimiyetinin aksine nesre yakın bir anlatım ve düzanlatı şeklinde oluşturulmuş tek şiirdir.

Aktunç, henüz ilk şiir kitabıyla biçim ve içerik bütünlüğü konusunda kusursuzluğu yakalamış bir şairdir. Şairliğinin geneline yayılan bir özellik olarak eski şiirin damak tadı, heceden aruza, vezin zenginliği de kendini *Sır Kâtibi*’nde görkemli bir biçimde sergilemektedir (Emre, 2007: 143). Bu noktada Aktunç’un, “Denizkızı Günceleri”nde, okur için uyguladığı dikkat çeken bir refleks vardır. *Sır Kâtibi*’ndeki şiirler ağırlıklı ikili üçlü veya düzensiz dize şeklinde sıralanırken, “Denizkızı Günceleri”nin ilk kısmı nesre yakın, düzanlatı şeklinde oluşturulmasının şiirin içeriği ile doğrudan bir bağlantısı bulunmaktadır. Aktunç’un, anneannesine adadığı ve onu bir “ada” konumuna yerleştirdiği “Denizkızı Günceleri” şiirinde şair, “Yazılı kaynaklarda olmuyor bunlar.” (Aktunç, 1989a, 131) mısrasıyla başlayarak eski anlatılara, mitlere, vurgu yapar. Ayrıca şiirin başlığıyla ve anneannesinin anlatılarıyla da geleneksel anlatılara dair bir hatırlatmada bulunarak bunların artık kalmadığını, yitirildiğini ve onlara bu çağda bir yer açılmadığı için, tanımlanamayarak kaybolduklarını dile getirir. Şiirin içeriğinde eski anlatılara, mitlere gönderme yapan Aktunç’un *Sır Kâtibi*’ndeki bütün şiirlerin hilafında sadece “Denizkızı Günceleri”nin başlangıç bölümünü bir bütün içinde nesre yakın bir şekilde oluşturması onun içerik ile biçim arasındaki uyuma verdiği önemi açık bir şekilde göstermektedir.

Aktunç’un *Sır Kâtibi*’nde, deniz, deniz kültürü, deniz söylenceleri, denizin çağrıştırdığı her şey büyük bir sevdıyla, büyük bir özlemle, yüklüdür ve deniz ile özlemi deniz ile seveda büyük bir yetkinlikle yedirilir şiirlerde (Emre, 2007: 144). Göl, nehir, deniz, su, balıkçılık, denizcilik Aktunç’un, çocukluğundan itibaren çok yoğun tutku duyduğunu söylediği şeylerdir. Haydar Ergülen, Aktunç için ‘su burcu’nda bir şair yakıştırmasını da yapar (Ergülen, 1988: 132). Fakat *Sır Kâtibi*’ndeki deniz, şiirlerde nesnel gerçekliği ile yer almamaktadır. Ramis Dara, Aktunç’un, denizi dışsal bir gerçeklik olarak değil de şiirde bir iç gereç, bir atmosfer olarak da ele aldığını dile getirir (Dara, 1999: 80). Yukarıda da ifade edildiği üzere *Sır Kâtibi*’ndeki deniz, Aktunç’un kendi denizidir. Tutsaklığın, içinden

çıkılamayanın, sınırlılığın ve çıkışı bulunmayan bir kaçışın ifadesidir. Kimi zaman sığınılacak bir alan kimi zaman sırların paylaşıldığı bir dayanak olarak karşılaşılan deniz, karamsar ve hüzünlü bir hava içerisindedir. *Sır Kâtibi*'ndeki deniz, şairin umut bulduğu, hayaller kurduğu, beklentilerinin karşılanacağı bir manzarayı karşılamamaktadır. Aksine şairin, yalnızlığının bir şahidi, içindeki kaçma duygusunu tutsaklığa çeviren, kavuşma vaat etmeyen bir denizdir. Ayrıca bir döngü içerisinde olan deniz, şairi tutsak kılan olmasının yanında onun yegâne sırdaşı, konuşacağı, içini dökeceği de tek merciidir. Aktunç ile deniz arasındaki ünsiyet, şairin tek çıkar yolunun bu olmasından ileri gelmektedir. Yalnızlığın imgesel karşılığı olarak görülen deniz bu noktada şairin ruhunu sıkı, onu bunaltan bir olgu olmasına karşın, ondan da ayrı kalamadığı iç dürtüsel bir döngü oluşturmaktadır. Bu yüzden şair, yalnızlığını yine kendi yalnızlığı ile paylaşmakta ve deniz ile konuşmaktadır.

Sır Kâtibi'nde yer alan şiirlerin geneline bakıldığında tematik anlamda şairin, yalnızlık, ayrılık, kavuşma beklentisi, kavuşmanın imkansızlığı, arayış, kaçış, ölüm, hüznün, hayatın varoluşsal anlamda sorgulanması, kadın, sevgili, seveda, iç yolculuk, geçmiş ve geçmişin izleri üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Aktunç, *Sır Kâtibi*'nde işlediği konuları ele alırken birçok temayı birleşik ele aldığı da görülmektedir. Örneğin, ayrılık teması işlenirken, ölüm, aşk ve cinsellik bir araya gelebildiği gibi, hayatın ve varlığın oluşunu içli bir sorgulama ile ele aldığı şiirinde kadın ve sevgi konusunu da işleyebilmektedir. Ayrıca şiirlerde yer yer cinsel vurguların yapıldığı da görülmektedir. *Sır Kâtibi*'ndeki en dikkat çeken unsurlardan bir tanesi de şairin, doğanın devinimsel unsurlarını kendi iç dünyasının çalkantıları ile tam bir uyum içerisinde ele almış olmasıdır. Bu konuda deniz, denizcilik ve denizciliğe ait unsurlar çok fazla ön plana çıkıyorken söz gelimi, rüzgarlar, mevsimsel etkiler, bitkiler ve hayvanlar da önemli etkenlerdir. Bununla birlikte taş ile birlikte toprak, su, hava ve ateş olan geleneksel metinlerde “anasırı erbaa” olarak görülen varlığın temelini oluşturan dört ana unsur da *Sır Kâtibi*'nde oldukça yoğun bir şekilde her biri kendi metaforik anlam bütünlükleri ile yer edinmektedir.

Aktunç, özellikle *Sır Kâtibi*'nin son şiiri olan “Son Sunu” başlıklı, “Aynı şiir / birikir / bu ülkeye” (Aktunç, 1989: 139) şeklindeki üç dizeli kısacık şiirinde de veciz bir şekilde dile getirdiği üzere geleneksel anlatılara sırtını dönmeden onların sesine ve öykülerine kendi şairlik çeperinden sanatsal orijinalite içerisinde bir bakış açısı geliştirerek kendi şiir evrenine bir açılım katmaktadır. *Sır Kâtibi*'nde bu durum dikkatli okurun hemen fark edebileceği bir

düzeyde yer aldığı gibi kendisini de çıplak bir açıklıkla ortaya koymamakta yani Aktunç'un kendi sesi ve orijinalitesi çok daha ön planda yer almaktadır.

Sır Kâtibi'nde şair, sokak dilinin söylem unsurlarını, geleneksel anlatıların ifade biçimlerini, güncel kelimelerin arkaik kullanımlarını yahut mevcutta kendine kullanım alanı bulamayan sözcükleri şiirde göze batmayacak, okuyucuyu rahatsız etmeyecek yahut şiirin retorikini bozmayacak bir düzeyde ustaca kullanmaktadır. Yer ye eski metinlerin diline öykünen şair, hemen sonraki dize ile Yunanca, Latince bir söz öbeğine, yahut bir tamlamaya geçiş yaparak amacının bir şeyleri daha fazla ön plana çıkarmak olmadığını göstermektedir. Bu bakımdan Aktunç'un şiirlerinde yer edinen bütün unsurların ideolojik yahut politik bir gerekçeyle değil de sanatsal ve edebi bir dil amacıyla yer ettiğini söylemek gerekmektedir. Bu bakımdan, eski metinlerde nesirde ve şiirde vazgeçilmez bir unsur olan tamlamalar, *Sır Kâtibi*'nde “kısası kısas”, “salihati nisvan”, “el-ücre”, “ah minel şi'r” gibi örneklerle yer edindiği gibi Latince bir tamlama olan “memeto mori” de Aktunç şiirinde yer bulabilmektedir.

Ses, kelime ve dize tekrarları ile ritimsel bir akış yakalanan şiirlerde birçok yeni kelime ve kelime grupları şairin kendi buluşu olarak şiirlerde yer aldığı gibi çeşitli sapmalar ve neolojik buluşlar da şairin şiirinde ince dokunuşları olarak görülmektedir: “kırmız”, “dokunak”, “döneyler”, “Çin-uzak”, “hiç seven”, “vizta”, “tuz parça”, “olmasakdı”. Zıtlıklardan oldukça geniş bir şekilde yararlanan şair, zıtlıkları bir araya getirmede de kendi orijinalitesini yakalar. “Suçlu Melek” şiirinde olduğu gibi masumiyet, saflık, hatasızlık olarak görülen “melek” kavramını “suç” ile bir araya getirerek kullanmaktadır, yine “susuzluğumla ıslanır” ifadesi de anlamsal zıtlığa bir örnektir. Kelimelerin çoklu anlam yapılarından yararlanmakta bilinen anlamın uzağında kalan çağrışımları güçlü bir şekilde şiire ekleyebilmektedir, “avara” ve “yazı” örneğinde olduğu gibi. Geleneksel inançlarda yer edinmiş birçok birikimi ve tasavvufi terimleri şiirine işlemeyi ihmal etmeyen şair, özellikle de sayısal örnekler anlamında “gışa”, “ihvan”, “şarabî”, “dokuz”, “yedi” ve “kırk” ifadelerini yer yer kullanmaktadır. “Gelenegin söz dağarından beslenmiş, ama modernist deyişin tam içinde, yakın tarihin serüvenini karmaşasıyla birlikte yaşamış bir şiirin ilk adımı niteliğinde *Sır Kâtibi*” (Abacı, 2011: 94).

Aktunç, modernist bir şiir örneği ortaya koymaktadır *Sır Kâtibi* ile, modernizmin en büyük eleştirisi de şüphesiz kendisinedir. Bu bakımdan Aktunç şiirinin derin okumasında yer edinen en büyük eleştiri de modern çağa ait olacaktır. Bunun örneklerini görmek de mümkündür.

Geleneksel toplumlarda arayışlar bir son üzereyken, modern toplumlarda bireylerin hayatı ve kendilerini sorgulamaları noktasında kaybettikleri, kopukluk yaşadıkları duygu bütünlüğü için bir başlangıç noktası kestirme çabası görülmektedir. İşte bu noktada Aktunç'un kendi iç dünyasında da çeşitli sorgulamalara gittiği arayış başlangıcın neresi olduğu noktasıdır. “Bir başlangıç / arar kendine” (Aktunç, 1989: 92) dizesi işte bu arayışın bir ifadesidir. Yine modern çağ eleştirisi olarak “Denizkızı Günceleri” de resmi tarihin göz ardı ettiği geleneksel anlatılara ve tanımlayarak bir şeyleri yok etme çabasına ince bir eleştiri sunmaktadır. Yine şiirlerinde seçtiği gerçek yahut kurmaca kişilere baktığımızda hayatın dışında kalmış, şöhretin içinde olup da kendini ünlü yapamamış kişiler üzerine yoğunlaşması şiirinin bakış açısını şehrin görkemli yapılarından sokaklara, şöhret isimlerinden figürlara çevirmesi de Aktunç'un yok saymalara karşı şair bir duruşu olarak görülebilmektedir. Bu bakımdan *Sır Kâtibi* ile marjinal hayatların kara tablolarını şiir diliyle “gösterme” çabası içine girmektedir (Kahyaoğlu, 1990: 160).

Gültekin Emre'nin de “Haikuları anıştıran şiirler, geleneksel anlatımla, Yunus'tan devşirilmiş söylemle ve usta bir teknikle olağanüstü bir bütünlük sergiliyor. Şiirden şiire göndermelerle, iç içe geçmiş bir yapı, şiirler arası gidip gelmeler, kitaba, estetik bir üstünlük kazandırıyor.” (Emre, 2007: 143-144) şeklinde ifade ettiği üzere *Sır Kâtibi*'nde şiirler arasında özellikle de “İsrafil Tayfa”, ayrılık ve kavuşma bağlamında “deniz” ve “kara” üzerinden göndermeler söz konusu olduğu gibi tarihi metinlere, olay ve kişilere de ciddi göndermeler söz konusudur.

Orhan Kahyaoğlu, *Sır Kâtibi* için hakikatin içindeki küçük gizlerin kaçınılmazlığını kurcalayan bir kitap olduğunu söyler ve resmi tarih anlayışının tersine kendi varoluşlarını sürdürmeye çalışan bireylerin varlıkları ile hayata nasıl bir etki bıraktıklarının izdüşümünün bu şiirlerde yakalanabildiğini dile getirir (Kahyaoğlu, 1990: 160).

Sır Kâtibi herhangi bir bölümlenmeye sahip değildir ve kendi içinde bir bütünlük arz etmektedir. Kitaptaki şiirlerde şairin ruh dünyası ağırlıklı olarak karamsar ve hüznüldür. Buna bağlı olarak da şiirlerde lirizm yer yer yoğun yer yer ise yüzeysel olmak üzere varlığını hissettirmektedir. Şair, şiirlerde her ne kadar karamsar ve melankolik bir ruh hali içinde olsa da herhangi bir isyan yahut içinde bulunduğu durumdan şikâyetçi olma hali içinde değildir. Durumunun farkında olan ve içselleştirilmiş bir kabul ile yaşayacaklarını yaşamayı bekleyen bir tavır içindedir. Bu bakımdan *Sır Kâtibi*'nin sakin ve sükunetli bir atmosferi vardır.

Şiirlerin genelinde aşk ve ölüm, ayrılık, yalnızlık ile bir bütün halinde işlenir. Aktunç'un *Sır Kâtibi*'nde kadına bakışı uzakta kalmış ona kavuşmayı sürekli murat eden bunun için de çırpınan fakat bir türlü ulaşılamayan bir emel olarak görülür. Bu noktada Aktunç, denizi içinden çıkamadığı çıkmazları olarak imgeler. Hayatın kendisi olarak da görülen deniz, şairin yalnızlığını, ulaşmak istediği her şeye karşı yaşadığı uzaklık olarak işler. Sevgili hep karada yer alan birisi olarak muğlak bir anlatımla anılır. Somut bir ifade bulamayan sevgili/kadın ulaşılması güç bir hayal bir emel olarak çizilir. Aşk, Aktunç için bir kavuşma vaat etmediği gibi kendisi de böyle bir buluşmanın beklentisi içerisinde değildir. Fakat yine de "karaya" yani sevgiliye ulaşma çabasından kendi denizinden çıkıp kıyıya ulaşma gayretinden vazgeçmez. Her teşebbüsünde, bütün çabası ile yakınlaştığı kıyıya ulaşmadan denizine geri döner. Yaşanan bu git-gel ikilemi eksilmeden devam eder.

3.3.1.2. *Islıkla Tarihçe* (1989)

Islıkla Tarihçe, her ne kadar *Sır Kâtibi* ile aynı yıl içerisinde ondan önce yayınlanmış olsa da Aktunç'un ikinci şiir kitabıdır. Mayıs 1989'da 1000 Tane Yayınları tarafından yayınlanan *Islıkla Tarihçe*, toplam 112 sayfadan oluşmaktadır. İçerisinde *Islıkla Tarihçe*'nin kendisine ait 37 şiir bulunmaktadır. Aktunç'un daha sonra müstakil bir eser olarak yayınlayacağı fakat tasarıları çok daha öncesinden başlayan *Istıraplar Ansiklopesi*'nden bir bölüm de "Istıraplar Ansiklopedisi (Bir Bölümden)" başlığı ile *Islıkla Tarihçe*'de yer almaktadır.

Arka kapagında, "Yer yer, geçmiş; sancılı bugün; en çok da gerilim dolu bir an. Hulki Aktunç'un şiirleri, bir kuşağın tarihçesini yansıtıyor. Islıkla. Islıktan hem bilgelik, hem çığlık üretme gücüyle" notu yer alan *Islıkla Tarihçe*, 6 bölümden oluşan bir eserdir. Her biri kendi iç bütünlüğünü oluşturan bununla birlikte bölümler arası ilintilerin ve göndergesel bağlantıların da yer aldığı bu bölümlerin başlıkları, "Hayalkâr Hüseyin", "Lapsus Calami", "Sorguç Şiirine Beş Gönderme", "Dört Serüven", "Istıraplar Ansiklopedisi" ve "Yıpratılmış Aşk Şiirleri" şeklinde sıralanmaktadır. "Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi", "Makastar", "Hristo Teyeli", "Adaçayı", "Anoreksia Neurosa", "Kırk İğneler", "İki Ayakdaşlar (Mukaddime)" başlıklı şiirler, birinci bölüm olan "Hayalkâr Hüseyin" başlığı altında yer almaktadır. Yayınlanmadığı alan, "Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi", "Hristo Teyeli", "Makastar", "İki Ayakdaşlar (Mukaddime)" ve "Adaçayı" başlıklı şiirler Aktunç'un henüz hiçbir şiir kitabının yayınlanmadığı tarihte *Gergedan* dergisinin Mayıs 1988 tarihli, 15. sayısında ilk kez

yayınlanır. Şiirlerin yayınlandığı sayfada Aktunç'un dergi okuruna tanıtılması amacıyla "Roman, anlatı ve şiirlerinde sözcükler söz ve ses olarak bütün katmanlarına ayrışıyorlar. Bireşimlerinde dil, yazının gerçek öznesi. Şiir, yaratım sürecinin hangi evresinde boy vermiş olursa olsun, yazarın yazısının varacağı noktaydı. Dönemli Yayıncılık, Aktunç'un şiirlerini topladığı Sır Katibi'ni yayımlayacak" (Aktunç, 1988: 23) notu yer alır. Aktunç, daha sonra verdiği bir demeçte bazı sorunlardan dolayı bu yayınlanma tehir ettiğini söyler (Ercan, 1993: 5) ve netice itibarıyla *Sır Kâtibi*, 1989 yılında Şiir Atı Yayıncılık tarafından yayınlanır. *Islıkla Tarihçe*'nin Türk şiir haritasında pek de dolu olmayan bir alana yöneldiğini söyler, bu alan Aktunç tarafından dile getirilmese de bir şairin duyarlılığını kurmaca bir kişilik olarak şiir kişisi üzerinden verme gayretidir. Bu gayretin neticesi olarak karşımıza kurmaca şiir karakteri olarak "Hayalkâr Hüseyin" ortaya çıkar. Aktunç, "Hayalkâr Hüseyin" için "duyarlığımı dışlaştırmada dramatik bir çıkış noktası oldu" (Tümer, 1991: 128) ifadesini kullanır.

Islıkla Tarihçe'nin ilk bölümünde şiirler birbirine ulanmaktadır. Böylelikle de her bir şiir kendi iç bütünlüğünün yanında çağrışımsal bir bütünlükle diğer şiirlere de akmaktadır. Örneğin, "Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi"nde geçen "makastar," sözcüğü bir sonraki şiirin başlığı olmakta, "Makastar" şiirinde geçen "Hristo teyeli" ve "adaçayı" sözcükleri, bir sonraki şiirlerin başlığına dönüşmektedir. Bu şekilde şair, özellikle "terzilik" mesleğine eğildiği bu bölümde şiirinin her bir unsuruna birer söz hakkı vermek istemekte yahut anlam evrenini kurduğu nesnelere soyut açılımlar kazandırmaya çalışmaktadır. "Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi"nde şiir kişisi, "makastar"dan kanat biçmesini istemişti, ikinci şiir olan "Makastar" şiirinde şiir öznesi olarak görülebilecek olan makastar, bir nevi kendi halini ortaya koymakta ve kendisinden beklenen görevi yerine getiremeyeceğini çünkü kendi içinde çözemediği birçok sorunlarının olduğunu dile getirir: "mutlu olur muyum niye çok ince sesim" (Aktunç, 1989b: 19), özellikle de şiirde sürekli tekrar edilerek verilen "biçki ve dikiş" in eleğimsağma, meşhur sis, Hristo teyeli, intihar vakti ile verilmesi, makastarın hayatın birçok meşguliyetinde tek bir işe odaklandığını, tek düze bir yaşama düştüğünü sonu gökkuşağına da çıksa, sise de vursa, intihara da vursa değişmeyeceğini, hayatta mutluluğun yakalanabilir olup olmadığını sormakta ve "niye çok ince sesim" ile de sürekli kendisini sorguladığını göstermektedir. Ayrıca, "İki Ayakdaşlar (Mukaddime)" şiirinde ise şiirin olay zamanı "Hayalkâr Hüseyin'in tata günlerinde" şeklinde verilir, böylelikle şiirsel anlatının zamanı yine bir şiir kişinin eylemine bağlanır.

Aktunç, “Hayalkâr Hüseyin” bölümünde çocukluğunu, çocukluğunda oldukça geniş yer tutan Kadıköy çarşısını, bu çarşının insan topografisini, meslek gruplarını özellikle de terzileri yakın bir bakış açısı ile işlemektedir. Aktunç’un çocukluğunun esnaf ilişkileri ve komşuluklar açısından Kadıköy çarşısının özellikle de babasının işlettiği kiraathanenin müşteri dokusunun, çarşının izlerinin şiirlerine sirayet ettiğini söyler (Aktunç, 2008: 17). Aktunç’un karamsar ruh hali bu bölümün şiirlerinde çok yoğun bir şekilde görülmekle birlikte bu karamsarlığın kendisini bir anda yeşeren bir umuda bıraktığı da görülebilmektedir. Ayrıca hatıraların yoğun bir çağrışımla işlendiği şiirlerde “su” figürünün *Sır Kâtibi*’nde olduğu gibi *Islıkla Tarihçe*’nin bu bölümünde “Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi” ve “Kırk İğneler”de şairin çıkmazlarını, ayrılık ve yalnızlık duygularını ifade eden bir imge olarak kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. “Anoreksia Neurosa” şiiriyle hayal kırıklığı ile ölümü yakından hisseden şair, “İki Ayakdaşlar (Mukaddime)” şiirinde bölümün karamsar havasını dağıtarak okuru geleneksel anlatılardan güldürü unsuru olan Hacivat ve Karagöz’ün ölümle sonlanan hayatlarına “alaylı” bir ifadeyle yönlendirdiği gibi şiirin atmosferini de eğlenceli bir anlatımla işlemektedir. Aktunç’un, ayrıca “Kırk İğneler” şiirinde de geleneksel imgelerden “kırk” ifadesini yine terzilik üzerinden kullandığı görülmektedir.

“Kandil Beni Onaylar”, “Odunlukta”, “Kısıklı Haremağaları Evi”, “Azınlık”, “B”, “Sorguç”, “Karşı-ses”, “Tikel”, “Üç-Kimseler”, şiirleri kitabın ikinci bölümü olan “Lapsus Calami” başlığı altında yer alır. Bu bölümde bulunan “Kandil Beni Onaylar,” “Odunlukta,” “Kısıklı Haremağaları Evi” ve “Azınlık,” şiirleri ilk kez *Şiir Atı*’nın 5. sayısında, “Lapsus Calami I, II, III, IV” üst başlıkları ile yayımlanır (Aktunç, 1988: 19-22). Bölümüne adını veren “Lapsus Calami” ifadesi, Latince bir tabirdir ve psikolojide sıkça kullanılmaktadır. Dil sürçmesine benzer bir şekilde kalem sürçmesi olarak çevrilebilecek olan bu ifade yazma sırasında bir kelimenin veya sözcük öbeğinin yerine yakın veya uzak anlamlı kelimelerin kullanılmasıdır. Daha çok bilinçsizce yapılan bu sürçmenin altında bilinçaltının etkisi ile bastırılmış duygu ve dürtülerin olduğu söylenebilir. Aktunç’un bu bölüm için bu başlıklandırmayı tercih etmesi de dikkate değer bir durumdur. Zira kendisi de hem bu bölüm özelinde hem de şiirlerinin genelinde bu kalem sürçmesinin bilinçli bir eylem olarak yeni bir dil inşası amacıyla kullanmaktadır. Bu bölümden örnek verilecek olursa, “ahdi akık”, “kaput ölüsü”, “açık gömü”, “mastur geçen bir yeniyetme”, “sorguç”, “üç-kimseler”, “vahyin eserekleri” “hiç kimseler” gösterilebilir. Aktunç’un bu sürçmeyi bilinçli yaptığının bir göstergesi de “B” şiirinde geçen “bir kalem sürçmesiydi” dizesidir. Bu bölümde geçen

şiiirlerin atmosferine genel olarak bakıldığında “Kandil Beni Onaylar”, yalnız bir benin kendini arayış biçimlerini ortaya koymaya çalışır ve yapay ilişkiler ile kayıplar karşısında bir çıkış yolu bulmaya çalışan bireyin çabalarını işler. “Odunlukta” şiiri derin bir içsel sorgulamayı ve varoluşsal bir çatışmayı ele almaktadır. Aktunç bu şiirinde insanın doğasını sınırlılık ve sınırsızlık düzleminde karanlık imgelerle bir iç aydınlanma sürecini ele almaktadır. “Kısıklı Haremağaları Evi”, lirik ve hüznü bir anlatım ile geçmişe duyulan hisli bir özlemi mekânsal boyutların somut varlıkları ile ortaya koyma eğilimindedir. Bölümün duygu yoğunluğunun en yüksek olduğu şiiridir. “Azınlık”, şair ve toplumun birbiri ile ilişkisini çeşitli sorgulamalar ile ele alındığı şiirdir. Aktunç’un gerek şairin konumlandırılmasına gerekse şairin topluma bakış açısına dair estetik düzlemde bir eleştirel sorgulaması söz konusudur. “B”, Aktunç’un “Aşka Kimse Yok” dizesi kendi öyküsüne yaptığı bir göndermeyi barındırır. Lapsus Calami’nin somut bir örneği olarak “b/aşka” ifadesi üzerinden aşk ve aşkın muhataplığı melankolik bir ifade biçimi ile sorgulanır. “Sorguç” zaman üzerine kaleme alınan bir şiirdir fakat Aktunç şiirinin karakteristik bir özelliği olarak hiçbir tema sadece tek bir açıdan ele alınmayıp onu bütünleyen yan konularla bütünleşerek işlendiği için bu şiirde de zaman, varoluşsal bir sorgulama ile işlenmektedir. “Karşı-Ses” karmaşık duyguların, doğa ve insan ilişkilerinin derin bir düşünce bakışıyla ele alındığı bir şiirdir. “Tikel”, yalnızlığı duygusal bir boyutta ele alan, bireyin toplumla kopan ilişkisini irdeleyen bir bakış açısına sahiptir. Bölümün son şiiri olan “Üç Kimseler” ise kadını tarihsel metinler ve geleneksel anlatılar üzerinden üç farklı boyutta kan, gül ve şarap imgeleri ile ele alan bir şiirdir.

“Gerili”, “Serkisof’un İçinde”, “Ve...”, “Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı” ve “Bükülüş” şiirleri “Sorguç Şiirine Beş Gönderme” başlıklı bölümü oluşturur. Bu bölümün şiirlerine bakıldığında ağırlıklı temanın zaman ve doğa olduğu görülür. Zaman ve doğa insan devinimleri içerisinde birlikte işlenir. Bu şiirlerin “Sorguç” şiirine gönderme olarak anılması da işlenen konunun zaman üzerinde yoğunlaşmasından kaynaklanmaktadır. Lirik bir hüzn taşıyan “Gerili” şiiri, zamanın akışkanlığını insan hayatının dönüm noktalarına olan etkisi üzerinden ele almaktadır. “Serkisof’un İçinde” zamanı ayrılık duygusu ile işlemekte ve zamana karşı bireyin çaresizliğine, boşluğuna ve yalnızlığına imgesel bir yoğunlukla bakmaktadır. “Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı” doğanın ve insanın kırılganlığına, yaralanmışlığına dair derinlikli bir bakış sunar. İnsanla doğanın ortak yaralarını, modern dünyanın dayattığı kabalığın ortasında duygusal bir “tasarım” arzusuyla anlatır. Zaman ve insan duygularının değişimini konu edinen “Ve...” şiirinin yoğunlaştığı

nokta insanın kendi dünyasını sorgulaması üzerinedir. “Bükülüş” şiirinde, zamanın akışını, yaşanmışlıkların kırılğanlığını ve insanın dünyadaki varoluşsal bükülüşüne yoğunlaşır.

“Dört Serüven” bölümünde de “Birinci Serüven,” “İkinci Serüven”, “Üçüncü Serüven” ve “Dördüncü Serüven” şiirleri yer alır. Bu bölümü oluşturan şiirlerin ilk yayın yeri ise *Defter* dergisinin Aralık-Ocak 1988 tarihli 7. sayıdır. Bu şiirlerden “Birinci Serüven”, “-Pakize ve Üstün için” adamasını taşır. “Dördüncü Serüven” için *Defter*’de herhangi bir adama yokken *Islıkla Tarihçe*’de “-Pini için” ifadesini taşır. Bu bölümdeki serüvenler, şairin yaşadığı iç devinimlerini konu edinir. Serüvenler oluşturmakta mahir olan Aktunç, bu dört şiirinde kendi iç dünyasındaki farklı duyguları bir arada ele alır. Serüvenlerin ilki, yaşam ve ölüm arasında yolculuk imajı ile oluşturulur. İnsanın kırılğan doğası ile dış dünya arasında çeşitli sembolik bağdaştırmalar yapılır. “İkinci Serüven” ile şair, kendi hayal dünyasının sınırsız sınırlılığı üzerine duygu karmaşıklığına yoğunlaşır. “Üçüncü Serüven”’de de yoğun duygu karmaşasını sürdürür. Bölümün son şiirinde Aktunç, müzik aletlerini imgesel olarak kullanarak geçmişle olan bağlarını çözmeye çalışır.

“İstiraplar Ansiklopedisi (Bir Bölümden)” şiirini taşıyan “İstiraplar Ansiklopedisi” bölümü *Islıkla Tarihçe*’de geçici olarak yer alan bir bölümdür. 1994 yılında aynı isimle müstakil bir eser olarak yayınlanacak olan bu bölüm, ileride gerçekleşecek büyük bir tasarının küçük bir bölümüdür, aynı şekilde başka bir bölümü de Aktunç’un üçüncü şiir kitabı olan *Adresim Aynalar* (1991)’da yayınlanacak olan şiir, şairin uzun soluklu bir şiir çalışması olarak da görülebilmektedir. Akatlı, “İstiraplar Ansiklopedisi” başlıklı bölümde yer alan tek şiir de Aktunç’un şair kimliği üzerine enikonu fikir verebilecek bir örnek niteliğinde” (Akatlı, 1998, 194) olduğunu söylemektedir. Ayrıca, Aktunç’un *İstiraplar Ansiklopedisi*’ne verdiği önem oldukça büyük olmalıdır ki *Islıkla Tarihçe*, içerisinde emanet bir bölüm olmasına rağmen kitabın arka kapak kısmında kitap içinden verilen şiir alıntısı “İstiraplar Ansiklopedisi” bölümünden seçilmiştir.

Islıkla Tarihçe’nin son bölümünü oluşturan şiirler, “Mupere”, “Yovanna”, “Irak Bir Yanılsama”, “Defterimdeki Süs Çocuktun Sen”, “Uzun Yıllar Sonra Da Sevgilim Süs”, “Damlar Damlalar”, “Duygu Dört Numara”, “Komşulara”, “Mega Asvas”, “Güllerin Özeti”, “Altın Kesim”, Marilyn Monroe”, “Lise Birden Ölüm” başlıklarını taşır. Akatlı, “Yıpratılmış Aşk Şiirleri” başlığını taşıyan bu bölümünde yer alan şiirlerin diğer bölümlerdeki şiirlere göre daha oyuncaklı, daha anıştırmalı ve erotik ağırlıklı olduğu yorumunu yapar (Akatlı,

1998: 194). Bu bölümde iki adet ithaf bulunur bunlardan ilki “Mega Asvas” şiirinde “-Anahit için”dir, ikincisi ise Turgut Uyar’a yapılan bir adamadır ve “Altın Kesim” şiirinde “-Turgut Uyar İçin” şeklinde yer alır. Bu bölümde yer alan şiirlere bakıldığında romantik duygu yoğunluğu diğer şiirlere göre daha belirgin olmakla birlikte şiirlerin ağırlıklı duygu bütünlüğü yine karamsar bir ruh ve melankolik bir yapı içerisindedir. Aktunç’un aşkı ele alış biçimlerini örnekleyen bu bölüm şiirlerinden “Mupere”, doğanın çeşitli sembollerini kullanarak hayatın geçiciliğiyle birlikte sevgilinin varlığı ile anlam bulan bir yaşamı ifade etmektedir. “Yovanna” şairin lirik anlatımlı hüznü bir aşk şiiridir. Şiirde betimlenen sevgili üzerinden hayatın acıları, aşkın gizemli halleri ve yıpratıcı yönü ön plana çıkarılmaktadır. “Irak Bir Yanılsama”, bölümün aşk duygusundan sıyrılarak şairin kendi iç dünyasının kırılğanlıklarını irdelediği bir şiirdir. “Defterimdeki Süs Çocuktun Sen Uzun Yıllar Sonra Da Sevgilim Süs”, Aktunç’un Erzincan yıllarına dair biyografisinden esintiler taşıyan, çocukluk aşkına dair izler barındıran bir aşk şiiridir. “Damlar Damlalar” şiiri, bir özlem ve bekleyiş şiiridir. “Duygu Dört Numara” toplumsal meseleler karşısında hassas ruhunun yaşadığı sarsıntıları dile getirir. “Komşulara”, Aktunç’un aşkı cinsellik bağlamında ele aldığı nadir şiirlerden biridir. Akatlı’nın vurguladığı erotik unsurların belirgin olduğu bir şiirdir. Erotik vurgunun belirttiği bir diğer şiir de “Marlyn Monroe” başlıklı şiirdir. Bu şiirde şair, Marlyn Monroe, üzerinden ölüm ve intihar izleğini takip etmektedir. “Mega Asvas”, masalsı havaya sahip bir şiir kişinin çocukluk hatıralarını aktarmaktadır. “Güllerin Özeti”nde, Aktunç geleneksel gül motifini modern çağın bakış açısıyla irdelemektedir. “Altın Kesim” şiiri, mutluluk, sevinç ve acı gibi duyguların doğal bir uyum içerisinde ele alındığı bir şiirdir. Bölümün ve kitabın son şiiri “Lise Birden Ölüm” Aktunç’un aşk ve ölümü aynı denklem içerisinde ele aldığı bir diğer şiiri olarak *Islıkla Tarihçe*’de yer almaktadır.

Islıkla Tarihçe’nin yayınlanmasıyla birlikte Aktunç artık şiirleriyle sadece dergilerde boy gösteren bir isim olmaktan çıkar şairliğini eser düzeyinde ortaya koymuş olur. Aynı yıl içinde iki şiir kitabının yayınlanması ve bu kitapları takip eden eserlerin yakın tarihlerde birbirini izlemesi ile edebiyat çevrelerinde onun birikimli bir şair olduğuna dair dikkatler geliştirilir ve şiirleriyle birlikte şairliği hakkında da yazılar yazılmaya başlanır. Örneğin, *Islıkla Tarihçe*’yi Melih Cevdet Anday, “Sevindirici Bir Ozan” başlığı ile karşılar; Tomris Uyar ve Enis Batur ise yılın en önemli kitapları arasında sayarlar (Tümer, 1991: 128). Aktunç, *Yoldaşım 40 Yıl*’da Rıza Kıracı’a verdiği demeçte karşılaştığı bir görmezden gelinme durumundan ve Anday’ın bahsi geçen yazısının onda doğurduğu motivasyondan bahseder. İlk şiir kitapları *Sır Kâtibi* ve *Islıkla Tarihçe*’nin yayınlanmasından sonra Aktunç, sanki bir

şairler loncası varmış da o loncaya kabul edilmüyormuş gibi bir durumla karşılaştığını, anlamsız bulduğu bu takınılan tavra karşı ise tamamen umursamaz davrandığını ve tam da bu olayların üzerine Melih Cevdet Anday'ın Gazeteciler Cemiyeti'nin çıkardığı Bayram Gazetesi'nde *Islıkla Tarihçe* üzerine güzel bir yazı kaleme alarak “Sevindirici Bir Ozan” başlığını attığını söyler, Aktunç, bu yazıyı gördükten sonra loncaların yaptığı kollama ilişkilerine hiç gerek olmadığını düşünür ve Anday'ın yazısının onu oldukça motive ettiğini belirtir (Aktunç, 2008: 77-78). Aktunç, *Islıkla Tarihçe*'nin yayınlanmasıyla alakalı olarak günlüğüne de şu notları düşmüştür: “Islıkla Tarihçe... Bu ikinci şiir kitabım, birinciden önce yayınlandı. Beğenildi. Beni en çok sevindiren de, Melih Cevdet Anday'ın heyecan verici övgü yazısıydı.” (Aktunç, 2024b: 384).

Enka şiir yarışmasında şairliğini öğrendiği Aktunç'un şiirleriyle ilk kez *Islıkla Tarihçe*'yle tanışan Füsün Akatlı, *Islıkla Tarihçe* üzerinden, Aktunç'un şairliği ve şiirleri üzerine derinlikli bir inceleme yazılı kaleme alır ve hemen hemen Aktunç'un bütün eserleri için geçerli olabilecek tespitlerde bulunur. Aktunç'un öyküleri ve romanları üzerinden şiirine, şiirinden öyküleri ve romanlarına yönelik bu bakış açısında bakıldığında Aktunç'un aynı dünyadan okuruna seslendiğini belirtir (Akatlı, 1998: 192). Bu tespiti yineleyen bir diğer isim ise Ragıp Duran olur. Duran da, Aktunç'un şiirlerinin bağımsız da okunabileceğini fakat eğer öykü ve romanları göz önünde tutularak okunursa daha keyifli olacağını söyler zira şiirlerindeki gizli açık göndermelerin ve kaynakların ipuçlarının oralarda olduğunu belirtir (Duran, 1989: 4, Aktaran: Vahapoğlu, 2020: 125).

Aktunç'un şiirlerini bir “sözcük denizi” olarak gören Gültekin Emre, *Islıkla Tarihçe*'de Hulki Aktunç'un, iç içe geçmiş ve birbirine ağmış imgelerle, dizelerle okurun karşısına çıktığını (Emre, 2007: 141) söyler. Ramis Dara, kitabın ismindeki “ıslık”a dair yorumlarda bulunarak, Aktunç'un ıslıkla küçük bir tarih yorumuna girdiğini, bu ıslığın bireysellik ve genellik arasında bir ilişki doğurduğunu her ne kadar ıslığın rengi belirsiz de olsa kazanılacak bir tarihe, sıradan insanın çekimsiz eylemlerine düşülecek bir tarihin söz konusu olduğunu söyler. “‘Islık’, öncelikle duygusal, iç açıcı, belki kıpırtılı çağrışımlar uyandırmakta. Yalnızlığa bağlı bir edim daha çok ama, o: Yalnızlar başvururlar en çok, ezgiler icrası için ona. Ne var ki ‘küçük’ de olsa, bir tarih yazımı, yorumu yine de, dinleyenleri, okuyanları gerektirecektir.” (Dara, 1991: 82). Aktunç şiirlerinin çarpıcı, sarsıcı ve yakıcı bir hayat dolu olduğunu dile getiren Gültekin Emre, ayrıca *Islıkla Tarihçe*'ye de vurgu yaparak “ıslıkla” yazılan bir “tarihçe”dir, “ıslıklarla” girilir tarihin koynuna, öylesine

çocuksu, öylesine ergenliğe adım atmış, öylesine hüznü” (2007: 149-150) değerlendirmesini yapar.

Aktunç’un eserleri arasındaki göndermeler ve derin bağlar *Islıkla Tarihçe*’de de devam etmektedir. “B” (Aktunç, 1989b: 38-39) şiirinde geçen “Aşka Kimse Yok” dizesi aynı zamanda Aktunç’un bir öyküsünün adıdır. Aktunç, belirgin bir şekilde bu dizeyle okurunu öyküsüne yönlendirmektedir. Tıpkı *Sır Kâtibi*’nde hem öykü hem şiir kişisi olan “İsrafil Tayfa”da olduğu gibi. Ayrıca, *Islıkla Tarihçe*’deki şiirler de birbirine ulanmaktadır. “Sorguç Şiirine Beş Gönderme” bölümünün “Lapsus Calami” bölümündeki “Sorguç” şiirine dair gönderme olarak yer alması bu durumun en belirgin halidir. Bu tavır Aktunç’un modernist yapısından kaynaklandığı gibi farklı bir humor örneği olarak da görülebilir. Okur ile arasında kurduğu farklı bir oyun yapısı da olabilir. Nitekim birçok yazar Aktunç şiirinde humor olduğunu belirtir. Örneğin, Akatlı, Aktunç’un şiirinde humorun olduğunu fakat bunun hüzne karışık olduğunu (Akatlı, 1998: 194) söyler. Öte yandan Ramis Dara da Aktunç’ta ironik bir söyleyişin alaysı yaklaşımın karamsar bir tabana oturduğunu ileri sürer (Dara, 1991: 82).

Islıkla Tarihçe, şiir geleneğinin ve kültürel unsurların çeşitli yönlerinden beslenen bir şiir birikimi barındırmaktadır ve Aktunç bunu her türlü özentiden uzak bir şekilde modern bir görünüm ile sergilemektedir, henüz ilk şiirinden itibaren şairin dil ve duyarlık dünyası okura kendisini hissettirmektedir (Akatlı, 1998: 192). Öte yandan, İstanbul’un azınlık kültürleri ile kurgulanan şiirlerle Aktunç, başka bir dünya ile tanıştırmak okurunu, hep yakınında duran bir kültürün kapısını açmasına yardımcı olur (Emre, 2007: 142). “*Sır Kâtibi*’nde soyut olsun somut, olsun yitip gidecek şeyleri, birbirine bir biçimle, bağlayarak var kılan şair, *Islıkla Tarihçe*’de bu uygulamayı sürdürür (Dara, 1991: 82). Bu bakımdan iki şiir kitabı ve sonrasında gelecek olanlar arasında çizgisel bir bağ söz konusu olduğu gibi eserler arasında şairin kendi kurduğu bir de ağ da söz konusudur. Fakat yine de Aktunç okuru onun şiirimize getirdiği özgün şiir sesini ilk kez *Islıkla Tarihçe*’yle duymuş olur (Akatlı, 1998: 194).

3.3.1.3. *Adresim Aynalar* (1991)

Adresim Aynalar, Hulki Aktunç’un yayınlanan üçüncü şiir kitabıdır. Birinci baskısı Telos Yayıncılık tarafından 1991 yılında yayınlanan kitap toplam dört bölümden ve 103 sayfadan oluşmaktadır. Kitabı oluşturan bölümler “Bir Mahalle Şairinin Büyük Defteri”, “İstiraplar

Ansiklopedisi'nden", "Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri" ve "Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları" başlıklarını taşımaktadır. Aktunç'un büyük tasarılar halinde hazırladığı ve daha sonra *Istıraplar Ansiklopedisi* adıyla yayınlıyacağı şiir kitabının içinden bir kısım şiirleri barındıran "Istıraplar Ansiklopedisi'nden" başlıklı bölüm, daha önce *Işıkla Tarihçe*'de de görüldüğü üzere emanet şiirler olarak *Adresim Aynalar*'da yer almaktadır. *Adresim Aynalar*'ın ikinci baskısı *Sönmemiş Dizeler* haricinde Aktunç'un diğer şiir kitaplarında da olduğu üzere, 7 şiir kitabının toplu olarak yayımlandığı *Firak - Toplu Şiirler 1989-1999*, adlı kitabında 2001 yılında yapılır. *Adresim Aynalar*, Aktunç'un şiir kitapları arasında kurgusal açıdan bölümler arası ilişkilendirmenin en yüksek seviyede olduğu eseridir. Ayrıca modernist bir şair olarak Aktunç'un en postmodern görünümüne sahip şiir kitabı da *Adresim Aynalar*'dır (Dara, 1991: 84).

Aktunç, *Adresim Aynalar*'da şiirin ve öykülemenin sınırlarını ihlal ederek, anlatısal yeni bir biçimleme denemesi yapmaktadır. Kurmaca bir şiir kişisi olarak *Adresim Aynalar*'da yer alan ve "bilemedikleri dertleri bilemedikleri duygularla yaşamakta olan komşularıma yardımcı olmanın, çoğu zaman da yardımcı olamamanın ıstırabını duyardım" (Aktunç, 1991: 96) diyen bir "mahalle şairi"ne ait defterler üzerinden oluşan 1, 3 ve 4. bölümler kendi içinde art zamanlı bir ilişkilendirme ile *Adresim Aynalar*'ın yazılış sürecini inşa ettikleri için şair bilinçli bir şekilde üst-kurmaca bir şiir örneği ortaya koymaktadır. "Son kitabı *Adresim Aynalar*'ın sonunda, Aktunç, bir üst-metin kurmaktadır. 'Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları' ile şair, okuru cesaretlendirmektedir. Okuru, cesaretlendirerek, geri dönüşlerle şiirine tekrar baktırmaktadır. Dizelerin 'fotoğraflarını' vererek bkn.'lerle yeni okumalara koşturmaktadır okuru." (Erem, 1992: 31). "Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları" kitabın son bölümüdür ancak kendisinden önceki bölümlere açılım sağlayan, bir yerde mahalle şairinin, büyük ve küçük defterlerine düşülmüş bir şerh özelliği taşıyan bu bölüm şairin okurunu şiirlerine yeniden yönlendirdiği, anlamsal ip uçlarıyla şiirin yeniden okunmasını istediği bir bölümdür. Elbette şairin buradaki refleksi okura şiirini açıklamak, anlatmak istediğini açıklayıcı bir anlatımla ifade etmek değildir. Şiirini yeni bir şiir ile bağlantısal bir uzantıya sokarak yenilenen okumalarla yeniden yazımına okuru ortak etmektir. Bu da genellikle postmodern anlatılarda, okurun yazar tarafından metnin yeniden yazımına davet edilmesiyle aynı düzlemde bir eylemdir ve son derece postmodern bir tavidir. *Adresim Aynalar*'da şiir öznesinin başında kurmaca bir kişilik olarak mahalle şairi gelir. Bununla birlikte kitabın kendisi de başlı başına bir şiir öznesi olarak özellikle de yazılma sürecinin bir parçası olarak yer almaktadır.

“Çan
Yalnız yürek arınabilir zamandan
Ve tahtadan arduvazdan yollardan
Yalnız yürek

Kollarında tuttuğu nisan yılları
Bırakıp gitmişti onu

Aşk yinelenmez ki

Ellerinde kuruyan eski yağmur
İz komadan uçtuysa bir sahradan

Aşk yinelenmez ki
Öyle eskir uzaklaşır
Sezildiği ilk andan” (Aktunç, 1991: 9).

“Bir Mahalle Şairinin Büyük Defteri”nde yer alan “Çan” şiiri, “Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları” bölümünde,

“ÇAN adlı manzume, Müzeyyen Hanımın 9. ve 10. sözlerinin açıklamasıdır. Bilemedikleri dertleri bilemedikleri duygularla yaşamakta olan komşularına yardımcı olmanın, çoğu zaman da yardımcı olamamanın ıstırabını duyardım. Nisan yılları ne demektir? Bilmiyorum. Yoksa sonsuz güz içindeki aşkın kılık değiştirmesi midir? Şiirin de erken bahara çok aldandığını siz bilmez misiniz?” (Aktunç, 1991: 96).

şeklinde anılarak, “Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri”ndeki

“Aranızda aşk var da bilmiyorsunuz
10 Zaten katıdır pektir aşk aradaysa” (Aktunç, 1991: 75).

dizeleriyle birlikte düşünölmeye, yeniden okunmaya yönlendirir.

Aktunç, bir şekilde Türk şiirinde örneği çok olmayan avangart bir uygulama ile okuru metnin özellikle de “defter” vurgusu ile yeniden okunması-yazılmasına ortak etmekte bir açık yapıt, tüketilemeyen bir metin oluşturmaya çalışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Adresim Aynalar hem Aktunç şiiri içerisinde hem de Türk şiir tarihi içerisinde kurgunla tekniği açısından oldukça dikkat çekici ve öncü bir yapıya sahiptir. Aktunç’un türler arası sınırları aşma denemesi onun yazın hayatındaki en karakteristik özelliğidir. Aktunç’un hayatı ve eserleri üzerine ayrıntılı bir çalışma yapan Bengü Vahapoğlu’nun da tespitleri de Aktunç’un kendi içinde bir metinlerarasılık özelliğini uyguladığını şiirleri, öyküleri ve romanları arasında örtüşen imgeler ve kurmaca kişiler ile türler arası çizgileri birbirine yaklaştırarak hatta yer yer bu çizgileri belirsiz kılarak yeni bir şekil arayışlarına girdiğini ortaya koymaktadır (Vahapoğlu, 2020: 128-129).

Aktunç, bir mahalle tahayyül eder ve bu mahalleyi kendi muhayyilesi içerisinde tasarlar. Bu tasarıda çocukluğu ve gençliğinin geçtiği kendi mahallesi ve bu mahallenin unsurları etkiye sahiptir fakat bu etkiler Aktunç’un sanatsal yorumu ile sahip oldukları biyografik izlerini gizlemişlerdir. “Bir “mahalleliyim” evet, bir sokak çocuğuyum; cumbaların bakışlarını da sırtımda, göğsümde çok duymuşumdur. Sokakların benim vatanım olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim” (Ercan, 1993: 5). Aktunç bu eserinde her ne kadar mekânsal olarak şiirlerini mahalle üzerinde yoğunlaştırırsa da ama bir mahalle güzellemesi yapmak değildir. Yahut mahalle bir nostalji unsuru olarak da yer etme görevinde kullanılmamaktadır. Zira Aktunç da kendisini bir mahalle şairi olarak görmez *Adresim Aynalar*’da mahalle şiirini ve şairini aramış birisidir. (Tümer, 1991: 128).

“Bir Mahalle Şairinin Büyük Defteri”, bölümü içerisinde “Çan”, “Sürecin Yırtıldığı Yer”, “Yorgun Telve”, “Yanılmış Ad”, “Gül Devşirirken”, “Ûdî”, “Yaşlı Nebatat”, “Mahallim Mahalle”, “Orta Hal”, “Bizim Köşe”, “Semaî”, “Agenda Meum”, “Alavere Gül”, “Kedi Yalnızlığında”, “Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler”, “Ezaevi Çocukları”, “Sessiz”, “Gidiş”, “Anla”, “Gözyaşı Vadisi”, “Dullar ve Umut”, “Âcil ile Begonya”, “Bir Takvim, Hepimizi...”, “Aşerme” şiirlerini barındırır ve *Adresim Aynalar*’ın ana omurgasını oluşturur. “Çan” şiiri genel anlamda aşkın geçiciliğini, aşkın sadece bir kez yaşanmış olmasıyla beraber bütün bir yaşama sirayet eden ve tekrarlanamayan bir duygu olduğuna dair vurgulamalar yapan; an ile zamansal akış içerisinde aşkın derin hatıralara dönüşeceğini ifade eden bir şiirdir. Kitabın “kuruntular defteri” bölümünde bu şiire dair şairin düştüğü şerhte bu şiirin

Müzeyyen Hanım'ın "Aramızda aşk var da bilmiyorsunuz / Zaten katıdır pektir aşk aradaysa" (Aktunç, 1991: 79) sözlerinin açılımı olarak gösterilir.

"Sürecin Yırtıldığı Yer", şairin iç dünyasına yönelik bir keşif şiiri olarak da görülebilen bir kaçış şiiridir. Gerçeklik ve hayal arasındaki perdeyi "ayna" metaforu ile aşmaya çalışan Aktunç, ruhindaki çatışmaları bir iç mücadeleye çevirmektedir. "Yorgun Telve" kaybolan bir geçmişin izinde, yavaş yavaş solan anıların ve kırılğanlıkların işlendiği derin bir hüznü dolu bir şiirdir. Bu şiir ayrıca,

"122 Yukarda mahallede ben olsam ah ben olsam

Suda boğulup durmasam kayada bitsem

124 Bebe çılgınlıklarıyla uyansam karımdan

Kaçıp kaçıp dönecek yerlerim olsa

126 Dönecek bir kıyım olsa" (Aktunç, 1991:87)

dizeleriyle bağdaşık olarak ele alınır. Ve,

"SÜRECİN YIRTILDIĞI YER, ben Adalı şairin yersiz yurtsuzlukla ilgili yakınışı olmalıdır. Rahmetli Cemal, bu aynatmak fiilini çok severdi. Ben de onu pek severdim. Bu şiiri yazan adam ile ayna arasında nergis bağı mı vardır? Bu adı unutmayayım: NERGİS BAĞI bir şiire alınlık olabilirdi. Neyse, adres lafı, şiirlerinde sık sık yer alır; kopuştur; göçebe bayrağıdır; midyenin kayadan sökülerek ölümüdür; tutunma arzularıdır. Bu adam hem kaptanıdır, kopar gider; hem de bağlanmayı özler (122, 123, 124). Niçin de firaridir (125,126). O ne zaman ağlasa yağmur da başlamalıdır ve o yüzünü semaya kaldırmalıdır. Toprak kokusu, mülkiyetsiz bir toprağın kokusu. (Aktunç, 1991: 96).

olarak, "Kuruntular Defteri"nde şerh edilir. "Yaşlı bir damat olma hayali ile yaşlı bir gelin olma hayalini kıyaslayınız. YORGUN TELVE Müzeyyen Hanımın ölü vücudu ile eski fotoğrafları arasındaki serüvendir. Albümler, mahzun hayatların küçük, telaşlı derleniş. Fal ile telve gibi yaşamak ve fotoğraf" (Aktunç, 1991: 97) olarak şerh düşülen "Yanılmış Ad", şairin yalnızlık ve bekleyiş duygularını kimlik, zaman, unutulmuşluk ve bir yere ait olmama duyguları etrafında ele aldığı yoğun bir özlem ifadesi oluşturan bir şiirdir. "Gül Devşirirken" Aktunç'un çocukluk anılarını da yedeğine alarak hayali bir yolculuğa çıktığı melankolik şiirlerinden bir tanesidir. Ayrıca geleneksel "gül" motifinin yoğun kullanıldığı bir alandır. "Gül ile karanfilin nelere mazmun olduğunu eskiler bilir. Bir sesin bir şeye mazmun durması, o sesin o şey zımnında aşkı tazammundur" (Aktunç, 1991: 97) sözü de kurmaca şairin bu şiir için düştüğü nottur. "Üdi" şiiri, insanın yalnızlık, ayrılık ve müzik arasında kurduğu

yoğun duygusal bağı ve zamanla olan ilişkisini derinlemesine işlemektedir. Zaten “kuruntular defteri”nde geçtiği şekliyle de “ûdi, şairimizin Müzeyyen Hanıma karşı bürünmek istediği kişiliği gösterir. Bay Misak’ın dönmediği akşam (68) ve Müzi’nin hatırladığı eski geceleri (62, 87, 90, 91) birbirine bağlamayı denemektedir” (Aktunç, 1991: 98). “Yaşlı Nebatat” hem zamanın hem de mekânın insan üzerindeki etkilerini, kaybolan geçmişi ve geçmişe dair özlemi derinlemesine işleyen bir şiiirdir. “Mahallim Mahalle” Aktunç’un hem mahalle yaşantısını hem de mahalledeki karakterleri kendi iç dünyalarındaki gelgitlerle anlatıldığı bir şiiirdir. Oldukça lirik bir dille kaleme alınan şiiirdir. Aktunç, mahalleye ve içindeki insanlara, olaylara bağlılığını, bir yandan onları kaybetmeyi istemediğini bir yandan da onlardan kopamamanın getirdiği bir çaresizliği dile getirmektedir. “Orta Hal” Aktunç’un, “Akçiçek Çıkmazı” üzerinden yine mahalle kültürünü işlediği bir şiiirdir. “ORTA HAL, birçok şairimizin kapıldığı eski mahalleleri lirizmiyle doludur. Burada, nikahsız yaşadıkları apaçık belli olan Bay Misak ile Bayan Müzi’nin muhayyel düğünü (vah ki ölüm) yüceltilmektedir” (Aktunç, 1991: 98). “Bizim Köşe”de bir mahalledeki hayatı samimi ve renkli karakterleriyle resmeden Aktunç, “kunduracı”, “çingeneler” ve “çamaşırcı amca” gibi figürler ile kendi küçük dünyalarında yaşayan ama mahalleye renk ve canlılık katan figürler üzerinden çeşitli tablolar sunmaktadır. “Semaî” şiiiriyle Aktunç, yaralı bir beden ve ruh hali üzerinden, aşkın ve gecenin içli bir hesaplaşmasını dile getirir. Şiirin başlığına uygun olarak on birli hece ölçüsüne bağlı kalınarak yazılan şiir Aktunç’un geleneksel anlatı unsurlarını kullanımına bir örneklik teşkil etmektedir. Ayrıca “Semaî” şiiiri, yukarıda verilen “muhayyel düğünün”, muhayyel gerdeğidir ve “Ah bu şi’ir, edebiyatımızdaki kenar mahalle erotizmasının güzide bir emsâliyken, azgın hislerle yaralanıyor” (Aktunç, 1991: 98) olarak şerh edilir. “Agenda Meum”, Aktunç’un, hem bir iç monolog halinde hem de hayatla diyalog içinde imgesel bir anlatımla “hayat”, “ölüm” ve “aşk” kavramlarını sorguladığı bir şiiirdir. “...bu cicibey ve monşer başlığı, hemen Semâî’nin ardından, Bay Misak ile Sayın eczacı Behcet Kâmil’in tehlikeli rabitalarını dile getiriyor olsa gerek” (Aktunç, 1991: 98). “Alavere Gül” hem bir iç yolculuğu, hem aşkın doğasındaki masumiyeti ve gerçekliği hem de zamanın ve ayrılığın yarattığı derin etkiyi incelikli bir dille işlemektedir. Yine Aktunç’un çocukluk hatıralarından önemli bir figür olan “cumba” da bu şiirde biyografik bir unsur olarak yer almaktadır. “Kedi Yalnızlığında” yalnızlık, ayrılık ve geçmişte kalmış bir ilişkinin ardından duyulan hüznü, sade ve etkili imgelerle anlatır. “Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler” sıradan yaşamın içinden gelen karakterleri, tarihi anlatılarda ve metinlerde geçen kadınları anar. İnsan ilişkilerinin absürt ve trajik yönlerini işleyerek modern hayatın karmaşıklığını yansıtan bir şiiirdir. “Ezaevi

Çocukları” hayatın çeşitli yönlerini metaforlarla betimleyenler. Ateşle dolu bir hayatın yakılarını sorgular. Dünyayı bir c“eza” evi olarak gören bakış açısı ile Aktunç, hayatın çeşitli çıkmazlarını “dülger”, “gül biçen”, “hamlacı”, ve iki sevgili arasında geçen bir diyalog üzerinden anlatır. Yaşamın geçici, zorlayıcı ve bazen de acı verici yanları incelikle yer yer lirik bir dokunuşla işler. Bu şiirin topluma bakan yönü ise oldukça büyük bir toplumsal eleştiri taşır. Bu durum özellikle de “kuruntular defteri” bölümünde bu şiir için yapılan açıklamada görülür: “EZA EVİ ÇOCUKLARI. Aziz dostlarım, bu şiir tamamiyle kuruntu mudur yâhud veyâhud şair elbette bütün zindanlara karşı gelecektir. İtiraf etsin: Kânûn-i Esasî ve ortadoğu paşası referandumuna EVET demeye gidip de rey zarfının şeffaf olduğunu görerek HAYIR diyen adamın şiiri olmalıdır.” (Aktunç, 1991: 100). Aktunç, açık bir şekilde 1980 askeri darbesine ve bu darbeyi yapan paşaların halk oylamasına sunduğu 82 anayasası oylamasına yönelik bir eleştiri barındırmaktadır. Şiirin başlığı ile de bu süreçte cezaevine giren gençler kastedilmektedir. Bu şiir Aktunç’un bireysel temalar yanında toplumsal konular üzerine de eğildiğini fakat bu konuları ele alıp işlerken sanatsal bir bakış açısı geliştirerek klişe söylemlerden uzak estetik bir dil ile bireysel yaklaşımlı bir eleştiriye dile getirdiğini göstermektedir. “Sessiz” hayata karşı bir arayış şiiri örneğidir. Melankolik bir ses ile yalnızlık ve bekleyiş temalarıyla birleşen arayış, hayata karşı bir sorgulama ile işlenmektedir. “Gidiş”, ayrılık temalı bu şiirde, hayatın geçiciliği ve belki de ölümle yüzleşme duygusu içinde, bir tür iç yolculuk olarak işlenmektedir. “SESSİZ ve GİDİŞ şiirleri birbirini bütünler gibi görünür. Adressizlik, nerede ruznâme (modaya uyulup, günlük) imla edilirse evin de ora olması... Kendi kendisine dönmekten usanmama ve gene de bulamama...” (Aktunç, 1991: 100). “Anla”, *Adresim Aynalar*’daki lirizm seviyesi yüksek şiirlerden bir tanesidir. Şiir hatıralar ile eşyalar arasındaki güçlü bağı başlıktaki “anla” ikazını yeniden yeniden hatırlatmak amacıyla “Zamanla kayıp gider eşya elimizden” dizesinin içli bir tekrarı ile vermeye çalışır. “Gözyaşı Vâdisi”, “... Açıklama için bakınız yukarıda Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler. Bay Misak, uyarılmaktadır. Geçtiği Marmara Denizinde değil amma vardığı şehir denizinde boğulabilecektir. Lütfen anlayışlı davranınız; şiir her şeyi bilir de göstermez.” (Aktunç, 1991: 101) şeklinde açıklama düşülerek kitaptaki diğer şiirlerle ilişkilendirilen bu şiir, modern yaşamın yüzeyselliği, sosyal kimlikler ve bireylerin karmaşaları gibi temaları ele alarak derin bir eleştiri yöneltir. Aktunç, günlük hayatın sahte ritüellerini, toplumsal rollerin basmakalıplığını ve insanların kendileriyle olan çelişkilerini ironi ve alaycı bir üslupla işler. Şiirin her dizesinde topluma dair ince gözlemler vardır. “Dallar ve Umut”, şiiri, sabahın tazeliğinde başlayan sıcak, dostane bir atmosferi ele alır. Ayrıca yalnızlık, kayıp ve bekleyiş temalarını da birlikte işleyen bir yapıya sahiptir. Aktunç,

günlük yaşamın sıradan anları üzerinden, kaybolmuş umutları, yalnızlığı ve ait olma ihtiyacını incelikli imgelerle anlatmaktadır. “Âcıl ile Begonya” insanın aşk, yalnızlık, bekleyiş ve gündelik hayat arasındaki ilişkisini ele alan bir şiirdir. Şiir, aşkın özlemini ve bu aşkın gündelik hayatta, sıradan nesneler ve anlar üzerinden somutlanışını anlatmaktadır. Begonya çiçeği, pencere kıyıları, işten dönüşler gibi imgelerle yalnız bir aşkın ve onun bekleyişinin izleri, son derece güçlü bir şekilde hissedilir. “Bir Takvim, Hepimizi...” şiiri, doğa olayları, rüzgâr yönleri, mevsim izleri ve gündelik zaman aralıkları üzerinden insan hayatını ve varoluşunu irdeleyen zengin bir imgeler dizisi sunar. “Aşerme” bu bölümün son şiiridir ve biyolojik bir kavram üzerinden varoluşsal temaları işler. Doğa, deniz ve doğurganlık gibi imgeleri bir araya getirir. Şiir, annelik ve doğurganlık gibi kavramların ötesinde, aşermeyi, deneyimsel bir arzu olarak betimler. Bedensel süreçlerle yaşam döngüsünü sembolik bir şekilde birleştirir. Bu şiire dair, “Kuruntular Defteri”nde düşülen not “...Müzeyyen Hanımın vapörle alakâlı hayalleri. Karşı’ya geçmeye korkmaktadır. Midyedir; bağlıdır ve karaya düştüğünde de içtiği denizi kusarak ölecek. Deniz Bay Misak’ı hırpalayıp götüren, nihayetde de getirmeyen deniz. İskele belleği nedir? Başını alıp giden, yolcuları ve memurlarıyla birlikte kaybolan iskele mi? O da şiirde vardır.” (Aktunç, 1991: 102) şeklindedir.

“Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri”, bölümünde uzun soluklu tek bir şiir bulunur. “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” başlığını taşıyan bu şiir toplam 164 dizden meydana gelmektedir. Aktunç’un, “Gördüm ki şiir ölümle ilgilidir ve bu değişmeyecek” (Aktunç, 1991: 95) şeklinde tarif ettiği bu şiirin bulunduğu “küçük defter”, kitabın birinci bölümünü oluşturan “büyük defter”in yazılmasının nedeni olarak gösterilir. Bu da “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” şiirinin *Adresim Aynalar*’ın ana bölümü olduğunu, olay, tema ve kişileri ile diğer bölümlerin açıklamaya çalıştığı esas konuyu oluşturduğunu gösterir. Aktunç, bu şiirin çift sayıya denk gelen dizelerini numaralandırma yoluna gitmiştir. Bu durum “kuruntular defteri” bölümünün girişinde kitaptaki kurmaca şair tarafından “Destanın dizelerini sayılarla göstermek, kendi kendisine berberlik ve terzilik yapan mahalle şairlerinin tavrı” (Aktunç, 1991:95) olarak açıklanır. Genelde, kolay referans verme araştırmayı kolaylaştırma metni parçalara ayırma ve yasal belgelerde kesinlik gibi fonksiyonlar için verilen bu numaralandırma işlemi hacimli akademik ve hukuk metinlerinde araştırma ve incelemenin kolaylaşması için başvurulmuş bir yöntemken Aktunç’un bunu kullanma sebebi ilk bakışta ilginç görünmektedir. Fakat kitabın son kısmını oluşturan “Bir Mahalle Şairinin

Kuruntuları” bölümüne gelindiğinde numaralandırmanın birinci bölüm şiirleri ile ikinci bölümde yer alan dizeler arasındaki bağdaştırmanın referans olarak verilmesi maksadıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır: “Müzeyyen Hanımın bayan’lığı Bay Misak’tan sirayet eden ada hayatıdır. Ölümün sirayeti de 37’de ve 162-163’te kendisini belli etmiştir. Ah bu kadın artık hep böyle ölecektir.” (Aktunç, 1991: 96). Aktunç bu uygulama ile adeta tersine bir sebebi telif örneği sunmaktadır. “Geriye dönüşlerle şiirlerin yazılma nedeni ve serüveni işleniyor Adresim Aynalar’ın son bölümünde. Şiirler, bir kez daha bir başka biçimde, öykülenerek, şiiri yitirmeden, ele alınıyor.” (Emre, 2007: 146). Kitabın ilk, ikinci ve üçüncü bölümleri serbest nazım birimleri ile belli bir düzene bağlı olmaksızın oluşturulurken, son bölüm “kuruntular defteri” alt başlığı ile tamamen mensur şiir düzeninde düz-anlatı olarak düzeni içerisinde. “Son bölümde, şairin şiiri ve kimi zamanda şiir üzerindeki sırları (“esrarı”) ‘bizzat kaldırma gayreti’ sergilenir” (Dara, 1991: 83).

“Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri”, bölümünü oluşturan “Kınalı’dan Sirkeci’ye İnən Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” şiirine genel olarak bakıldığında tamamen soyut ve imgesel bir anlatımdan ibaret olan bu şiirde Aktunç, kendi içinde yaşadığı çıkmazları, ikilemleri çözümleyemediği açmazları Bay Misak ve Bayan Müzeyyen adlı kurmaca şiir kişilerinin arasındaki gerilimli karmaşık ilişki yumağı ile işlemektedir. Ayrılık ve kavuşma izleğinde ilerleyen şiir aşk, sevgi, tutku ve cinsel yakınlık konularını hüznün, küskünlük, darılma, yabancılaştırmak gibi duygularla ele almaktadır. Ölümle sonuçlanan kavuşmayı, birlikte olmayı vaat etmeyen, birlikteyken dahi yaşanan yalnızlığı ele alan şiir deniz, su, vapur, iskele, kara, kıyı, yolcu, çarşı gibi söylemler ile imgesel bir arka plan kurarak şiir kişilerinin özellikle de kadın, aşk ve cinsellik bağlamında geçmişe ait izlerini de barındıran duygu çalkantısını işlemektedir. Bu durum,

“Sevda ile şehveti nasıl ayırt edeyim

94 Muhterem pederim çok ışık tuttu bana

Ama ne kadar ışıksa o kadar da gölge

96 Ben hep bakışların gölgeli tarafında” (Aktunç, 1991: 85).

dizelerinde de ifade edildiği üzere, Aktunç’un babası ile alakalı çocukluk anılarından birisi olarak anlattığı hatırasına açık bir göndermedir.

“Hulki Aktunç’un ilginç, ilginç olduğu kadar da bütün, bütün olduğu kadar öyküsel, azınlıkların dünyasıyla, yalnız âşıkların umutlarıyla örülü bir kitabı Adresim Aynalar” (Emre, 2007: 145) kurmaca bir şairin “büyük”, “küçük” ve “kuruntu” olarak tarif edilen üç

“defter”inden oluşur. Küçük defter, asıl hikâyeye sahip olan defterken, büyük defter bu öykülemenin her bir sahnesine düşülen detaylandırma ve başta aşk ve ölüm izlekleri olmak üzere duyguların imajlarla açılımlı bir şekilde işlenmesidir. Kuruntular defteri ise kurmaca şairin, hesap dökümü hükmündedir. Anlattığı öykü ile kendi duygu dünyası arasındaki ilişkiyi irdelediği yerdir. Üç çerçeveden bakıldığında ise Aktunç’un şair beninin aşk, sevgi, ayrılık, özlem, hasret, yalnızlık, hayatın anlamı, ölüm ve intihar konularındaki çıkmazları ve anlamlandırma çabalarıdır. Karamsar ve ağır bir melankolinin etkisi altındaki kitabın kuruntular bölümünde şair, bu çıkarsamanın izlerini sunmaktadır:

“Sevgili komşum Müzeyyen Hanımın intiharını anlatmayı düşündüm. Ada ve bahçe ve asmayı yapayalnız bırakışını. Vezinsiz bir hayattı onunkisi; uyakları olsa da, çoğu aksaktı. Yazdığım her şey, mıknaşa kapılmış demir tozu gibi, bu kâr-ı nev destanın çevresine toplandı. Gördüm ki şiir ölümle ilgilidir ve bu değişmeyecek. Büyük defteri yazdıran, küçük defterdir. Destanın dizelerini sayılarla göstermek, kendi kendisine berberlik ve terzilik yapan mahalle şairlerinin tavrıdır. Kendi sünnetimizi de yapabiliriz biz, kendimiz. Herkesin 37’si, 162’si başka başka değil mi? Benim Müzeyyen Hanımdaki rakamlarım kendi hayatımın sayılarını onda aramaktan başka nedir? /Ve bulamamaktan? (Aktunç, 1991: 95)

Aktunç, şiir kişilerinden “Bay Misak” ve “Müzeyyen Hanım”ın arasında geçen duygu çemberini yazarken başvurduğu hikâyeye etmede, geleneksel anlatıların imkanlarını kullanmıştır. Ramis Dara, *Adresim Aynalar* için hem geçmiş edebiyata hem iç tarihe karşı bir borç ödeme kitabı ifadesini kullanır, Aktunç’un ben varsam, geçmiş edebiyat sayesinde varım, düşüncesini bu eseri ile somutlaştırdığını; geçmişin kültürel birikiminin bütün kitaplarında var olduğunu fakat *Adresim Aynalar*’da çok daha baskın olduğunu belirtir (Dara, 1991: 83-84). Aktunç’un geleneksel anlatı imkanlarını dönüştürerek modern bir üslup ve biçimde yorumladığına dair bir örnek de bu şiir için kullandığı başlıkta “destan” ifadesini kullanmasıdır. Zira geleneksel anlamda destan, *Manas*, *Şehname*, *İlyada* örneklerinde olduğu gibi insanüstü, ilahi kudrete sahip canlı ve kahramanların olağanüstü olaylarını konu edinir. Yahut özellikle de halk edebiyatı alanında yaygın bir şekilde bir kahramanlık olayını koşma biçiminde on birli hece ölçüsü ile hikâyeye eden şiirlerdir. Son olarak modern destan örneği de “Çanakkale Destanı”, “Üç Şehitler Destanı”nda görüldüğü üzere kahramanlık konularını işleyen uzun soluklu şiirlerdir. Aktunç’un destanı ise post-modern bir destan örneği olarak geleneksel destanı parodi haline getirerek iki sıradan insanın arasında geçen ölümle sonuçlanan aşk ve ayrılık temalı serbest nazım biçiminde oluşturulmuş bir tahkiyedir.

Bu tahkiyenin oluşumu esnasında da şairin bireysel yaşam tecrübeleri ve çocukluk anıları oldukça etkilidir. Aktunç, her ne kadar bir “mahalle şairliği” olgusunu şair kimliğinin bir parçası olarak ön plana çıkmasını istemese de bu durum *Adresim Aynalar*’ın oluşumunda onun Kadıköy’ünün, Kadıköy çarşısının, bu çarşının simalarının, esnaflarının, müşterilerinin; ilk komşuluklarının, misafirliklerinin ve arkadaşlıklarının etkisinin olmadığını söylemek mümkün değildir. Özellikle de “ev”, metaforunda şair, evi ve içindekileri hayata karşı bir konumlandırma içerisine girmektedir ve evi bir kaçış alanı olarak gördüğü gibi sokağı da bir tür hayatla hesaplaşma alanına olarak kabul etmektedir (Ercan, 1993: 5). Sokağın etkisi Aktunç’un şiirlerinde oldukça fazladır, bu hemen her şiir kitabında kendine has bir şekilde hissedilmektedir. Özellikle de seçtiği, kurguladığı şiir kişilerinin imajının sokağa ait olması ve olay akışlarının genellikle sokak ve dükkanlar gibi sokağa ait mekanlarda geçmesi onun yüzünün sokağa dönük olduğunu göstermektedir. Bu da bir çeşit şairin hayatla hesaplaşmasındaki sanatçı refleksi olarak okunabilir bir durumdur.

Adresim Aynalar’da şair, “ayna” ve “adres”e çeşitli anlamlar ve görevler yükler. Adresi, mahallede, mahallede sokaklar, sokaklarda evler, evlerde çeşitli “ben”likleriyle var olmaya çalışan kişiler sıralanır. Ramis Dara, Aktunç’un “ayna”yı ele alış biçiminde de geleneğin etkisinden söz eder. “Aynanın ne olduğuna bakarsak; tasavvufta, denebilirse Divan Edebiyatında, ayna insandır; tanrı kendini seyretmek için ayna olarak insanı yaratmıştır. Buradan bakınca, şairimiz; “ben insanlardayım”, tersinden bakınca da, “şiiirim insan hallerini dile getirir” mi demektedir? Ya da: Tanrılık taslama mı söz konusudur?” (Dara, 1991: 83). Dara’nın işaret ettiği üzere tasavvufi anlayışta “Kendi hüsnün hûblar şeklinde peydâ eyledi / Çeşm-i âşıktan dönüp anı temâşâ eyledi” (Türer, 1992: 242) şeklinde ifade edilerek, insanın dünyada bir ayna hükmünde oluşu ve bir insanda bütün insanlığa dair izler arayışı *Adresim Aynalar*’da Aktunç’un her insanı bir “ayna” her aynayı da kendinden bir iz taşıyan “adres” olarak görmesine dönüşür. Şair, ilk önce yaşamından ‘fırar’ etmişlerin peşine düşer ve İstanbul’u köşe bucak kolağan ederek, birbirine ağmış kültürleri, yaşamları, sevdaları, ilişkileri, hüznleri derin bir duyarlılıkla şiirleştirir (Emre, 2007: 146-147). Manzarasına takılan, adres olarak belirlediği yerlerin başında öncelikli olarak, İstanbul’un Cumhuriyet öncesi ve sonrası kent kültürünü, yaşama biçimini, dilini inanılmaz bir zenginlikle şiirine taşıyarak bu işi yapan nadir şairlerden birisi olur, ayrıca gündelik dilin yanı sıra kendi özel söyleyişini ve anlatım biçimlerini geliştirerek bunları da şiirinin bir parçası haline getirir. İstanbul’un kozmopolit kültürü tüm zenginliğiyle şiirlere taşıyarak bunları bazen şiirle, bazen şiirle metin arasında gezinerek özgün bir söyleme dönüştürür (Kahyaoğlu, 2011: 115).

“Bu kurgu içinde tarih, ne yapar eder, Hulki Aktunç’un şiirinde boy verir, ya da iç içe geçmiş aynalardaki yansımalar gibi katlanarak gösterir kendini: Eski Osmanlı yaşamı, cumbalı evler, kapalı yaşamlar, özlemlerin kilitlendiği günler, ‘tül siperlerden’ hüznle bakan kadınların gizemli dünyası, insanı yiyip tüketen mahalleler, gizli aşklar, dedikodular, ‘orta halli’ bir yaşamın yankılandığı aileler, sevda çıkmazları, nem ve küf arasındaki gidip-gelişler, ...acılar, hüznleri çingenelerin renklendirdiği günler. ... böylesine bir yoğunluğun yaslandığı şiirlerdir Adresim Aynalar’daki şiirler ... Aktunç, yaşamların topografyası üzerinden insanın iç dünyasındaki en ayak basılmadık bölgelerine; araştıra araştıra, yavaş yavaş girmektedir.” (Emre, 2007: 145-146).

Aktunç, *Adresim Aynalar*’da “Bay Misak” ile “Müzeyyen Hanım”ın arasındaki hüzünlü bir aşk romanını; sonu ölüm ve intiharla biten bir romansın, parçalarını (Dara, 1991: 84) kurgularken bir yandan da kurgunun kurgusunu yani *Adresim Aynalar*’ın kurgusunu oluşturmaktadır. Bu kurgu içinde hayatın sokağa bakan yönleri, sokağın hayata etkisi üzerinde durulurken elbette tarih de kendi iç dinamiği ile şiire sirayet etmektedir.

3.3.1.4. *Şarkılar* (1992)

Şarkılar, Aktunç’un dördüncü şiir kitabıdır. 1992 yılında Varlık Yayınları tarafından yayınlanan eser, 72 sayfadan oluşmaktadır ve içerisinde 42 şiir yer almaktadır. *Şarkılar*, “Sunu” başlığını taşıyan 3 dizelik bir şiirle başlayıp “Sonu” başlıklı yine 3 dizelik bir şiirle bitmektedir. Bu iki şiir arasında ise “Birinci Şarkı”dan, “Kırkinci Şarkı”ya kadar sıralanmış 40 adet şiir bulunmaktadır. “Dördüncü kitap *Şarkılar*, “Sunu”yla ‘sonu’nun önemi açık. Araları yan yana üç noktayla boş bırakılarak arka kapağa da alınmıştır zaten. Üç noktaya denk düşen kırk şarkının ‘terennüm’ ettiklerinin ipuçlarının, bu üçlüklerde bulunduğunu elbette düşünebiliriz” (Dara, 1999: 84). “Sunu” adı ile “Borcumdur kalbimi öderim bir şarkıya / Hayatı paramparça eden hatıralardır / Düzenli isyanlar harabeler karşı karşıya” dizeleriyle açılan *Şarkılar*’da şair, hem modern bir sebep-i telif örneği ortaya koymaktadır hem de okurun karşılaşacağı şiirlerin içeriği ile alakalı bir önsöz denemesine girişmektedir. “Benim olan tek şey mecazlardı / Onlarla giderdim onlardı derdim onlarla /Kalbim kaç yıl isyanlarla şarkı şarkıya” dizeleriyle de kitabın kapanış şiiri olan “Sonu” şair, bu kitaptaki şiirlerle neyi amaçladığını, neyi ifade etmenin derdinde olduğunu ve şiirle iştigalinin gerekçesini yine imgesel bir görünümde sunmaktadır. Şair ayrıca bu üçlük ile şiirinin içeriği üzerine anahtar kelimeler verdiği kadar *Şarkılar*’ın biçim ve üslubu hakkında da genel bir kanaat oluşturacak ipuçları bırakmaktadır. *Şarkılar*’da yer alan şiirlerin duygu bütünlüğü söz

konusu olduğu gibi hatıralar, geçmişten gelen derin izler kimi zaman isyankâr kimi zaman melankolik fakat oldukça lirik bir söyleyişle şairin hayatı anlamlandırma çabasına eşlik eder. “Kitabın tamamı tek bir şarkı olarak da okunabilir zira her bir şarkı kendisinden öncekinin ve sonrasının birer açılımı şeklinde kurgulanır” (Asiltürk, 2010: 63). Şairin hayatla-hatıralarla başa çıkmasındaki en büyük gücü “mecaz”larıdır, imgelere yüklediği bireysel ve toplumsal tecrübelerin derin çağrışımlarıdır. *Şarkılar*, işte bu süreçte Aktunç’un iç çatışmalarının, duygusal yoğunluktaki ifadeleridir. Bu duygu bütünlüğünün ifade ediliş biçimi kimi zaman kısacık tek bir dizeyle kimi zamansa art arda sıralanmış düzenli, düzensiz dizeler şeklindedir. Dil ve anlatım ise kimi zaman hayata oldukça yüksekte bakan, sahiplenici bir tavırla, kimi zaman da hayat karşısındaki mağlubiyeti kabul edişin verdiği hüznle doludur.

Şarkılar’da kırk şarkının yer alması da oldukça manidardır. Zira 40 sayısının Türk kültür ve geleneksel metinlerinde oldukça önemli bir yeri vardır. Masallarda, destanlarda, halk hikâyelerinde ve 40 hadis geleneğinde olduğu gibi dini metinlerde 40 sayısına ayrı bir önem atfedilerek bu sayının gizemli, manidar bir anlam taşıdığı düşünülür. Masal ve destan anlatılarında, bolluk, bereket ve neşeyi ifade etmek için “kırk gün kırk gece” süren düğünler ya da şöenler betimlenir. Öte yandan halk kültürü içerisinde de yeni doğan bebeğin kırkinci günü için özel ritüeller uygulanır; vefat eden bir kişi için “kırk gün” yas tutulur. Bu süre boyunca yas ve ölüm ritüelleri devam eder. Kırkinci gün, ölen kişinin ruhunun dünyadan ayrıldığına inanılır. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde de kırk sayısı sıkça geçer. Kahramanların kırk gün süren savaşları ya da kırk kişi ile sefere çıkmaları anlatılır. Burada kırk, destan kahramanlarının gücünü, birlikteliğini ve dayanıklılığını ifade eder. Bu hikâyeler, Türk kültüründeki dayanışma, yiğitlik ve kahramanlık kavramlarını yüceltir. Tasavvuf geleneğinde “Kırklar Meclisi” olarak bilinen bir kavram vardır. Bu, kırk kişinin oluşturduğu kutsal bir topluluk veya topluluğun manevi bir meclisidir. Buradaki kırk sayısı, irfanı, bilgeliği ve ilahi aşkı ifade eder. Tasavvufta bu kırk kişilik meclisin varlığı, maneviyatın ve düşünce yolculuğunun önemini simgeler. İslam kültüründe “kırk hadis” geleneği vardır. Yine tasavvufta nefsin terbiye edilmesi amacıyla yaygın olarak uygulanan çileye girme süreci de kırk gün sürmektedir. Hazreti Peygamberin kırk hadisinin derlenip ezberlenmesi ve bu hadislerin yol gösterici olarak kabul edilmesi, kırk sayısının dini anlamda da önemli olduğunu gösterir. Birçok halk hikâyesinde kahramanlar, kırk değer veya eşya ile imtihana çekilir. Bu, onların zorluklarla mücadele etme kabiliyetini ve erdemlerini sınama anlamında kullanılır. Kırk değer ile imtihan, bir kahramanın olgunluğa erişme yolunda karşılaştığı

zorlukları ifade eder. Halk arasında “bir acı kahvenin kırk yıl hatırı vardır”, “bir adama kırk gün ne dersin o olur”, “kırk basmak”, “kırk dereden su getirmek” gibi deyim ve atasözleri yaygın bir şekilde kullanımı devam etmektedir. Bu örnekler, kırk sayısının Türk kültüründe sadece bir sayı değil, aynı zamanda geleneksel inanışlar, manevi yolculuklar, toplumsal değerler ve kahramanlık temasında yer edindiğini gösterir. 40 sayısı, birçok anlatıda kutsallık, dayanıklılık, mücadele, diriliş ve arınma gibi anlamlar yüklenmiş bir simge haline gelmiştir. Aktunç’un *Şarkılar*’ını aritmetik şeklinde 40 “Şarkı” ile oluşturması ve “Otuz Dördüncü Şarkı”’da geçen “Kırk rüzgârlar peşinde eserek git / Kırk şarkın var kırk rüzgâra eşit” dizelerindeki “kırk” vurgusunun ön plana çıkarılması da göz önünde bulundurulduğunda da onun geleneğe kayıtsız kalmadığını, bir şekilde bu geleneği kendi yorumu ile işlediğini göstermektedir. Aktunç’un geleneksel olana yaklaşımı üzerine Orhan Kahyaoğlu’nun tespitleri de bu durumu destekler niteliktedir:

“Şair, özellikle “Şarkılar” kitabıyla birlikte yavaştan Doğu kültür ve mitlerine, yaşama tarzı insanına doğru bir yolculuğa da adım attı. Ece Ayhan ve Cemal Süreya’nın açtığı yolla kendine has bir modernist Ortadoğu duyarlılığını adım adım şiirine yedirdi. Bu açılımda; biçim, biçem ve söyleyiş tarzlarından yararlanarak farklı bir coğrafyanın özel trajedisine dokunup durdu” (Kahyaoğlu, 2011: 116).

Aktunç’u son beş yılın şiirdeki sürpriz ismi olarak tanımlayan ve dört yılda dört şiir kitabını oldukça verimli bir tablo olarak gören Enver Ercan, bu kadar kısa bir süre içerisinde bu kadar şiir yazılır mı? Acaba yazıyordu da yayınlamıyor muydu izlenimi Aktunç’a sorduğunda, “Evet, iki izlenim doğuyor... ‘Bu kadar çok şiir yazılır mı? Tepkisi doğuruyor; çalakalem şiir yazdığımı sananlar var. Kimse kendisinden pay biçmemeli; çalakalem şiir yazmıyorum, yazamıyorum. Uzun yıllar şiire ter döktüm; çıkan kitaplar, onların verimi. ... yazıyor, ama yayınlamaya çekiniyordum.” (Ercan, 1993: 5) cevabını alır.

Şarkılar, Aktunç’un bir şair olarak şiir refleksine açıklık getiren de bir eserdir. Onun çocukluğundaki çocuksu düşleri ile ergin bir bireyliğindeki dış gözlemlerinin harmanlandığı bir alandır. Bu konuda ikonik bir örnek olarak “Aşkın kapıcıları ne katı yürekli / Öyle olsun menteşeler takan kimdir?” dizelerine verdiği açıklama görülebilir:

“Eski kapı satıcılarını gördün mü hiç? Duvarlara dayalı yüzlerce kapı kimisi çürümüş; kimisi kırık dökük; kimisi, şöyle bir silsen, taksan menteşelerini, seni insanlara açar ya da kapatır. Hazırdır. Çocukluğumda uçan halı simgesi, uçan kapı simgesine dönüşürdü zihnimde. Kapılar uçuyor uçuyor,

üzerinde kızlar oğlanlar. Düşüyorlar sonra; altında ve ardında kalıyorlar uçan kapıların.” (Ercan, 1993: 5)

Gültekin Emre, Aktunç’u, kent kültürünü, kent yaşamını eskisiyle, yenisiyle, kaybolanıyla, yerine yeni konulanıyla beslenmiş bir şair olarak görmektedir ve onun şiirinde okuru dilin tüm girinti çıkıntılarında gezdirdiğini; böylelikle de cesur, atak, kendine güvenen, güçlü bir şair kişiliği sergilediğini bu duruşu ile de 80 sonrası yazılan şiirde kendine özgü bir kanal oluşturduğunu belirtir (2007: 148). Emre’nin, “Şarkılar onun ‘ülke’sidir”, ‘gül’ü ise kül’dür.” (144) dediği, *Şarkılar* için dile getirdiği yorum ise şu şekildedir.

“Geleneksel Türk müziğinin belli kalıpları göz önünde bulundurularak yazılan şiirler, okunduğunda, belli makamları çağrıştırdıkları görülür. Bir yerlerden yüreğe sızan güfteleri, dile dolanan müziği duymak da olası. Anıların, ‘paramparça’ ettiği yaşamları, sevdaları, ayrılıkları, özlemleri, kavuşamamaları şiirleştiriyor o. Klasik Türk ‘musikisi’nden, saray müziğinden ve halk müziğinden beslenmiş bir söylemin egemen olduğu şiirlerden yansıyan, ... derin bir hüzdür Şarkılar’da ...şarkılara yeni kimlikler biçiyor, yeni anlamlar yüklüyor, yeni biçimler giydiriyor: Kalbindeki, yaşamındaki, dünyadaki alevleri, yangınları, isyanları şarkıya geçiriyor...Geçmiş kültürden özümsevenler, biriktirilenler Hulki Aktunç’un şiirlerinde sıcak bir ortam buluyor. Yaşama, yaşananlarla, ilişkilerle tadında gırgır geçen, sözcükleri, asıl anlamlarının yanında başka anlamlarla donatan, onları zenginleştiren... bir şair Hulki Aktunç” (2007: 147-148).

Gültekin Emren’nin *Şarkılar*’ı Klasik Türk musikisi ile ilişkilendirmesine karşılık Rami Dara, “Adları ‘şarkılar’ da olsa, yine de bu kitabı oluşturan şiirlerle klasik anlamdaki şarkı arasında bire bir ilişki kurmanın fazlaca anlamı olabileceğini sanmıyorum...” (Dara, 1999: 85-86) düşüncesini taşımaktadır. Baki Asiltürk de *Şarkılar*’ın alışılmışın dışında yeni bir formda oluşturulduğu kanaatindedir: “Alıştığımız anlamda şarkı çağrışımları yoktur bu şiirlerde; şairin önceki kitaplarında oluşturduğu özgün dil, biçim burada da dikkat çeker.” (Asiltürk, 2010: 63)

“Şarkısız kişileri çok seviyorum ben. Bizim kuşağımız da eski şarkılarla baş başa kalmıştı; kendisine cuk oturmuş şarkılar sunulmadı. O da şarkısız yaşadı.” diyen Aktunç, *Şarkılar* ile şiirine biçtiği görevi “Niye geldin şarkımızı söylemeye?” dizesine karşılık söylediği “-Şarkısız bir kuşağın şarkısı olsa nite ve nice olurdu? Hayatı kırk yama, kırk şarkıdan kırkı da bir tek şarkı.” (Ercan, 1993: 5) sözleriyle açıklamış olur. *Şarkılar*’daki şiirler de bu kaygının bir ürünü olarak tarih, kent ve coğrafya insanının duygusal bütünlüğüne erişmeye

çalışır. Bu noktada tarihsel arka planı ve dış dünyaya attığı bakış ile şair, bireyin eylemlerinden ziyade bu eylemlerin ruhsal etkileşimine odaklanmakta ve duyguyu esas alan bir anlatım icra etmektedir. Aktunç, *Şarkılar*'da hepsi de bir kentin tarihi ve coğrafyasıyla biçimlenmiş bu 40 şarkı/şiiri ile aşkın değişik hallerini dış bir gözlem ile işlemektedir. Bu noktada odak noktası yine sokaktır, cumbalı evleri, eski mahalle bütünlüğü ile sokak ve sokağa ait yüzler şiirlere taşınmaktadır. Bu noktada şairin gayreti bir nostalji icra etmekten ziyade hayata gizli bir açıdan, saklı bir pencereden bakma gayretidir (Ercan, 1993: 5). “Kendimiz yaktık kendimizi biraz da külden doğup doğamayacağımızı sınamak için” diyen Aktunç, yargılama derdinde değildir, bütün gayreti kendi iç dünyasının bakış açısından yola çıkarak yaranın tarifi ve tespiti üzerinedir. Bunu yaparken de ne şehre ne tarihe ne de insana yönelik olumsuz bir tavır takınmaz. “Yangın kavmindeniz ne giysek alev”, “kimseler yanaş(a)maz bu kül yanıtı” dizeleri ile sadece kendisi ve “kavmi” olarak nitelediği “topluma” yönelik bütüncül bakışını sergiler. Dışa yönelik bu iç bakış içerisinde aşkları, ayrılıkları, hatıraları, çocukluk günlerinin unutulmaz anlarını ve yine tüketilemeyen bir yalnızlığı barındırmaktadır. Aktunç'un çocukluk günlerinin silinmez hatıralarından birisi olan “cumba” birçok eserinde olduğu gibi burada da dikkatle yer edinir şiirlerde, zira kendisinin de “Cumba, eski evin gözüdür. İnsanın mimariden dışarıya doğru taşmasıdır. Sokakla birleşmesi. İzdüşümü sokaktadır cumbanın. Cumba rasattır, bekleyiştir, küçük bir gezintidir hatta. Eve kapatılanın isyanıdır. Ben çok bakıştım cumbalarla.” (Ercan, 1993: 5) şeklinde dile getirdiği üzere “cumba” onun için çocukluk günlerinin kaybolan dünyasının ikonik bir hatırasıdır.

Şarkılar, Aktunç'un ilk üç şiir kitabına kıyasla içerisinde lirizm düzeyinin daha yüksek olduğu şiirlerini barındırır. Aktunç, şiirinin kendine has lirizm işleyişinin daha belirgin olduğu bu eser daha öncesinde yer yer kendisini açığa vuran mistik yaklaşımında da kendisini daha belirgin kıldığı yerdir. Bu konuya değinen Orhan Kahyaoğlu “... Anılması gereken önemli bir nokta, Aktunç şiirinin tüm ilginç mistik dünyasının yanında, özel bir lirikasının da hep bulunduğuudur. “Şarkılar” kitabında çokça belirgin olan bu öge, diğer kitaplarda görece saklı durur. “Bir Şeyin Varoluşu”ndaysa biraz daha belirginleşir.” (Kahyaoğlu, 2011: 116) yorumunu yapmaktadır yine Baki Asiltürk de *Şarkılar* ile *İnsan Aşklarının Külüdür* ve *Istıraplar Ansiklopedisi* kitaplarını lirizmin başlangıçtan daha fazla olduğu kitaplar olarak kabul eder ve şiirindeki lirizmin başlangıçtan ilerledikçe daha da arttığını, *Şarkılar*'ın birinci kişi aurasındaki lirizme bağlı söyleyişle kurularak bireysel dünyanın aşk, yalnızlık, acı keder ve unutulmuşluk gibi konularına odaklandığı söyler

(Asiltürk, 2010: 62-63). Bu bakımdan Aktunç şiirinin lirikasının belirgin bir şekilde ivme kazanarak ilerlemesinde *Şarkılar* oldukça önemli bir noktayı teşkil eder.

Şarkılar, Aktunç'un varoluşsal arayışlar ve bireyin kendini bulma çabaları içerisindeki arayışların lirik bir dille ele alındığı şiirlerdir. Felsefî bir arka planda varoluşçu ve Kafkaesk bir yapıda hayat, zaman, aşk, ölüm, yalnızlık, geçmiş ve metafiziksel tasarımlarla her şiirde aynı izlek üzerinden farklı bir bakış açısı ile işlenir. Tematik anlamda her bir şiire genel olarak göz atıldığında “Birinci Şarkı”, unutulma korkusu ve bu korkuya karşı bir direniş olarak “şarkılar aracılığıyla varlık sürdürme” isteği etrafında şekillendiği görülür. Divan şiiri sevgili motifine yakın bir sevgili imajı çizen şiir aşk, zaman ve unutulmama arzusunu birlikte işlemektedir. “İkinci Şarkı” kendi içinde farklı bütünlükler arz etmektedir ve “İraksak şarkıdır” ifadesi ile modern çağın bireysel kopuşlarını ve şaşkınlıklarını ele alarak kendinden ve şehirden bir anlamda duygusal bir kaçışı anlatmaktadır. “Üçüncü Şarkı”, Aktunç'un ontolojik olarak varlığını iç bir konuşma ile sorguladığı bir şiirdir. “Dördüncü Şarkı”, bireyin anlam arayışlarını ve bu arayış çabasının doğurduğu boşlukları umutsuz bir biçimde ele almaktadır. “Beşinci Şarkı”da geçmişle şimdi arasında bir anın parçalanmış bir bütünlüğü içerisinde zaman ve duyguların değişimleri verilmeye çalışılmıştır. “Altıncı Şarkı”, kimlik ve aşk konusunun imgesel bir biçimde bireysel ve tarihsel boyutta ele alındığı bir şiirdir. İmgesel tekrarlar ile duygusal yoğunluğun aktarılmaya çalışıldığı “Yedinci Şarkı”da yabancılaşma konusu melankolik bir duygu bütünlüğü ile işlenir. “Sekizinci Şarkı”, çeşitli sözcük oyunları ve çağrışımlarla hayatı anlamlandırma çabalarına değinilir. “Dokuzuncu Şarkı” Aktunç'un şairlik manifestosu havasında bir şiirdir. “İşte geldim şarkınızı söylemeye” dizesi ile şairin bir anlamda meydan okuyucu bir dille kendi “beni” ile varoluşsal ve toplumsal gerçekliği derinden işleyerek ele aldığı bir şiirdir. “Onuncu Şarkı”da şair, tutku ve başkaldırıyı da yedeğine alarak yalnızlığa odaklanmaktadır. “On Birinci Şarkı” geleneksel olanla modernitenin yaşam ve ölüm çerçevesinde ele alındığı bir şiirdir. “On İkinci Şarkı”, Aktunç'un kelime oyunları ile sözcüklerin yakın ve uzak anlamlarını çağrışımsal bir güç ile birlikte kullandığı Kafkaesk şiiridir. “On Üçüncü Şarkı” geçmiş, yalnızlık ve kendini bulma çabası çerçevesinde gelişen gerilimli bir şiirdir. “On Dördüncü Şarkı”da hayat yaşam ve ölüm arasında kurulan bir düzen olarak işlenmektedir. Ahmet Haşim'in hayatı yaşam ve ölüm arasında ele alan “Merdiven” şiirine bir gönderme olarak da okunabilecek olan “On Dördüncü Şarkı,” Aktunç'un “merdiven” metaforunu orijinal bir biçimde işlediği bir şiirdir. Ölüm, yaşam, insan varoluşunun belirsizliği ve toplumsal yapıların birey üzerindeki etkisi üzerine yoğunlaşmış, metaforlarla zenginleştirilmiş bir şiirdir. “On Beşinci Şarkı”, hayatı

anlamlandırma çabasındaki gerginliği arınma arayışlarını “boşalma” imajıyla işlediği bir şiiirdir. “On Altıncı Şarkı”, Aktunç’un Erzincan Askeri Lisesi’nde geçirdiği soruşturmaya ve gençlik aşkına dair biyografik unsurlar barındıran aşk, gençlik, isyan ve toplumsal baskıların doğurduğu hırçınlıkları ele alan bir şiiirdir. “On Yedinci Şarkı” doğa, zaman ve insanı varoluşsal açıdan imgelerle, bireyin dünyadaki geçiciliğini ve şiiirin zamansızlığını işleyen bir şiiirdir. “On Sekizinci Şarkı”, aşk ve kaçış temasına yoğunlaşan felsefî bir şiiirdir. “On Dokuzuncu Şarkı”, insanın modern dünyadaki yalnızlığını, melankolisini zaman bağlamında ele almaktadır. “Yirminci Şarkı” Bosna Hersek savaşını konu edinmektedir, içli ve kırgın bir ruh halini ifade eden bu şiiirinde Aktunç şair hassasiyetinin gereğini yerine getirmektedir. “Yirmi Birinci Şarkı”, geçmişle şimdi arasındaki gerilim ve insanın tarih karşısındaki çaresizliğini işleyen tarihsel ve kültürel motiflerle dolu bir şiiirdir. “Yirmi İkinci Şarkı”, aşk temasının Yunus Emre, Şeyh Galip ve tarihi olaylarla birlikte, eski metinlerde, şiiirlerde işleniş biçimlerine göndermeler yaparak geleneğe modern bir bakışla ele alındığı bir şiiirdir. “Yirmi Üçüncü Şarkı”, yalnızlığı konu edinir, bireyin yaşamda anlam arayışı ve sürekli yeniden başlama çabası yalnızlık teması etrafında ele alınır. “Yirmi Dördüncü Şarkı”, tek dizeden oluşur. “Yangın kavmindeniz ne giysek alev” dizesi adeta kitabın kalbinde yer almaktadır ve en vurucu şiiirdir. Modern bir sehli mümteni örneği olan bu dize insanın doğasını ve kaderini güçlü bir metaforla betimleyen, kısa ama etkileyici bir anlam taşımaktadır. Bu ifade, insanlık tarihinin, bireysel ve toplumsal tutku ve çatışmaların özeti niteliğindedir. Öyle ki, “ateş”in, hem yaratıcı hem de yıkıcı bir unsur olarak insan varoluşunun kaçınılmaz bir parçasını temsil edecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu tek dizelik şiiirin Aktunç’un şairliğindeki yeri ve önemi de oldukça büyüktür. Zira kendisine, biri dışında bütün şiiirlerini yok etmek zorunda kalsaydın hangi şiiirine kıyamazdın? sorusunu soran Selçuk Altun’a Aktunç, “Yirmi Dördüncü Şarkı” cevabını verir (Altun, 2013: 21). “Yirmi Beşinci Şarkı”, insan ruhu ve doğası içerisindeki meleksi ve şeytansı duygu karmaşasını ele almaktadır, ayrıca şiiir hem kitabın geneline yayınlan modernist unsurları hem de kendine has post-modernist şiiir özelliklerini barındırmaktadır. “Yirmi Altıncı Şarkı”, Aktunç’un poetik bir metni olma özelliği taşımaktadır. Şair, kendi yaratımını “şiiir vurmak” olarak tanımlamaktadır. “Yirmi Yedinci Şarkı”, hareketsiz bir doğanın ve zamanın durduğu bir evrenin tasvir edildiği bir atmosferde oluşturulan modernist ve varoluşçu bir şiiirdir. “Yirmi Sekizinci Şarkı”, şairin kendi kimliği, geçmişi ve toplumsal bağlarıyla olan ilişkisini sorgulayan bir şiiirdir. “Yirmi Dokuzuncu Şarkı”, çağrışımsal olarak oldukça güçlü ve bir o kadar da anlamsal açıdan oldukça kapalı bir şiiirdir. “Otuzuncu Şarkı” ironik ve mizahi bir dille hayat ve toplumsal rollerin tartışmaya açıldığı Aktunç’un şiiir

kişilerinin ikonik yapısını gösteren bir şiirdir. Aktunç’un bu şiirin yazılma süreci ile alakalı olarak günlüğüne düştüğü not şu şekildedir:

“26 Ocak 1988. Dün akşam TV’de bir Yeşilçam figüranı, meşhur kahveyi “artist olma kahvesi” diye andı. (Nazlı Eray, kulakların çınlasın.) Bu ad bir hikâye çağrıştırdı bende; ikonika hikâyeleri için iyi bir katkı. O isimsiz figürana adayacağım.

Yerilecek şeyler aradım hayatta

Övülecek şeyler aradım rüyada

...diye başlayan şiirin, geceleyin baskını. Rüya kendisini koruyor demek ki. Sabahleyin bambaşka düşünebilirdim.” (Aktunç, 2024b: 377).

“Otuz Birinci Şarkı”da şair zaman ve aşk kavramlarını modern çağın günlük bürokratik iş akışı içerisinde yitip giden bir olgu olarak ele almaktadır. “Otuz İkinci Şarkı”, mevsimler ve şairin mevsimlere yüklediği derin anlar ve izlenimlerle dolu duyguların ele alındığı bir şiirdir. “Otuz Üçüncü Şarkı” ve “Otuz Dördüncü Şarkı” sevgiliden ayrılışın getirdiği hüznü ele alan birbirinin devamı hükmündeki şiirlerdir. Anlamsal bütünlük arz eden bu iki şiirde şairin, Garip, Yunus ve Attila İlhan esintili bir şiir örneği oluşturduğu görülmektedir. Otuz Beşinci Şarkı”, bir tahkiye şiiridir. Kimliğini kim olduğunu belirsiz bıraktığı bir kişiyi “yalnızlığı” üzerinden anlatan şiirde Aktunç kendi şairlik sürecini ironik bir dille sembolik bir şekilde anlatmaktadır. Şiir, Aktunç’un şiire kendi sesini taşıma sürecini ve aldığı tepki ve tepkisizliği ima yolu ile aktarmaktadır. “Otuz Altıncı Şarkı” ritmik bir anlatım ve diyalog ile örülen keyifli bir o kadar da duygusal ve anlamsal açıdan örtük bir şiirdir. “Otuz Yedinci Şarkı” şairin kendisi ile hatıralarında yer eden kişi, zaman ve mekanla kurduğu derin ilişkiyi dile getirdiği bir şiirdir. “Otuz Sekizinci Şarkı”, sessizliği ana tema halinde işleyen bir yapıya sahiptir. “Otuz Dokuzuncu Şarkı” marjinal olmaktan uzak, kendi halinde bireysel bir yaşam hikâyesinden toplumsal bir yansıma ve insanların böylesi sıradan yaşamlara bakış açılarındaki yargılamalara dair ironik yaklaşımlı bir eleştir barındırır. Şiir kişisi olan Burunsuz Servet’in hayatı ve ölümü, toplumsal yargılar, bireysel trajediler ve zamanın yıkıcılığı arasında bir bağ kuran bir şiirdir. Bireysel bir hikâye üzerinden toplumsal meseleleri ve insanlık hallerini anlatan derin bir yapıya sahiptir. Kitabın son şiiri olan “Kırkinci Şarkı” tematik anlamda belirsiz bir o kadar da yoğun bir çağrışıma sahip olan şiirdir.

“Tarihi metinlerden, kültürel kalıttan yararlanan, geleneği oluşturan şair ve yazarlarla ilgisini her fırsatta sezdiren şairimizin tarihe yönelik eleştirilerinin ince çizgileri de görülür Şarkılar’da. Önceki

kitaplarla bağ kuracak olursak, üçüncü kişinin öykülenir görüldüğü “Otuz Dokuzuncu Şarkı”, Adresim Aynalar çıkışlı denebilecekken; kitabın geneli daha çok Isıkla Tarihçe’deki ‘Yıpratılmış Aşk Şiirleri’nden doğmuş gibidir.” (Dara, 1999: 85).

Ramis Dara’nın da değindiği üzere Aktunç eserlerinin birbiriyle yakın ilişki içerisinde olması, eserlerin kendi içerisinde ve birbirleri arasında göndermelerle şairin, iç metinlerarasılık örneğini göstermektedir. Şiirlerin birbirine ilintilenme örneği *Şarkılar*’da da mevcuttur. Örneğin “On İkinci Şarkı”da “Asıldığı ip / Sinirinden örülme” dizesinde görülen “ip” bir sonraki şiirde de farklı bir fonksiyonla yeniden görülür. Yine bir diğer örnek olarak, yangın kavminden oluş durumu “Yirmi Dördüncü Şarkı”da başlar ve sonrasındaki şiirde de devam eder. Yine “Ah dünya ahret sevgililerim benim” dizesi hem “otuz üçüncü” hem de “otuz dördüncü” şarkıda geçmektedir. İlintiler sadece *Şarkılar* arasında değildir. Aktunç’un eserleri arasındaki göndermelerine bir örnek de “Yirmi Yedinci Şarkı” geçen “Rüzgâr yazılıyor mu alnıma / Tarihçe bir anda yine başlıyor” dizelerinde geçen “tarihçe”nin *Isıkla Tarihçe*’ye yaptığı göndermedir.

3.3.1.5. *İnsan Aşklarının Külüdür* (1993)

İnsan Aşklarının Külüdür, Aktunç’un beşinci şiir kitabıdır. Birinci baskısı Ekim 1993 yılında Sombahar Yayıncılık bünyesindeki Korsan Yayın tarafından yapılan eser 1987-1993 arası yazılan şiirlerden oluşmaktadır. 29 şiirden, 143 sayfadan ve kendi içerisinde sarmal yapıda bir bölümlenmeden oluşan eser şair-yazar, Metin Altıok’a ve Aktunç’un Selimiye Askeri Ortaokulundan arkadaşı şair Behçet Aysan’a adanmıştır. Aktunç bir soruşturmaya verdiği cevaplar içerisinde bu isimler için “İkisi, yaftalanmış bir şiir ardında değildiler, şiirin peşindeydiler.” (1993:37) ifadelerini kullanır.

İnsan Aşklarının Külüdür, Aktunç’un hayatıyla özdeşleşen öldüğünde kabrinin başında okunan son dizesi ile adeta şairliğinin mottosunu ilan ettiği şiiri “Kalem ve Toprak” ile başlar. Kitabın ana bölümlendirmelerinden bağımsız kalan ve postmodern okunmaya da imkân veren bu şiir ölüm ve hüznün duygu yoğunluğundadır. Şairin ölümsüzlük isteğini “kalem” ve söylenmemiş “sözcük”ler üzerinden dile getirir. Aktunç’un anlatma, yeni düşler, tasarılar kurma iştahasındaki bitip tükenmez isteği göstermektedir. Aktunç’un sözcük evrenindeki zenginlik *İnsan Aşklarının Külüdür*’de de göze çarpan ilk unsurlardan bir tanesidir. Eserin bölüm başlıklandırmalarında dahi seçilen adlandırmalar bu durumun bir

göstergesidir. “Göğüs Boşluğunda Yatağan”, “Arafiye”, “Cemre” ve “Kadın Yalvaç Terekesi” bölüm başlıkları eserin iç içe geçmiş bir anlatı bütünlüğünü oluşturmaktadır. Ramis Dara, *İnsan Aşklarının Külüdür*’de bölümlendirmeleri özet bir şekilde ifade etme yoluna gider, “Kalem ve Toprak”ı yalnız bu kitap için değil, bütünüyle Hulki Aktunç ve bütün şair ve yazarlar için bir öndeyi olarak görür, “Yatağan”ları ‘Hanım’ ya da nam-ı diğer ‘Batmanlı Cerciş’in rol aldığı eylemli sahneler, “Arafiye’leri bir tür içlenme, iç ses ya da kafa sesi, “Cemre’leri ise ‘sondeyi’ (epilog) değilse de, taçyaprakların arasından uzanan ince birer dil olarak kabul eder (Dara, 1999: 86). Hüseyin Alemdar da “Arafiye”ler için, “Arafiyeler, evet. İnsanın başına vura vura verdikleri Cennet ile tepki Cehennemlerinin arası. Doğu ile Batı arası. Başkaları ile Ben arası. Şöyle yazmak ile böyle yazmak arası...” (Alemdar, 1994: 46) yorumunu yapar. Bölümler kendi içinde de bir anlatısal özellik taşıyan bölümler eser bütünlüğünde düşünüldüğünde çerçeve anlatı geleneğine bir öykünme olarak da görülebilmektedir.

Eserin dibacesi konumundaki “Kalem ve Toprak” şiiri ölüm karşısında sözcüklerin ve kalemin imgeselliği üzerinden ölümsüzlük arayışını konu edinerek, Aktunç şiirindeki ölüm izleğinin bir parçası haline gelir. “Göğüs Boşluğunda Yatağan” başlığı altında, “Göğüs Boşluğunda Yatağan – I, Obruk”, “Göğüs Boşluğunda Yatağan – II, Közler Hikmeti”, “Göğüs Boşluğunda Yatağan – III, Parıltı”, “Göğüs Boşluğunda Yatağan – IV, Tenha”, “Göğüs Boşluğunda Yatağan – V, Duravuran Fırtına”, “Göğüs Boşluğunda Yatağan – VI, Yasavul Öyküsü” ve “Göğüs Boşluğunda Yatağan – VII, Pazar Sonuçları” şiirleri yer alır. Bu şiirlerden “Obruk”, anlamı muğlaklaştırması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Anlamın muğlak bırakılmasının yanı sıra, göndergesel ve çağrışımsal açıdan oldukça yoğun bir imgeleme sahip olan bir şiirdir. Anlatıcısının belirsizliği ve değişkenliği, parodi unsurları, anıştırma gibi özellikleri, şairin kendi eserlerine ve kişilerine yaptığı göndermeleri gibi unsurlarla postmodernist bir tarza sahiptir. Şiirdeki en yoğun tema aşktır fakat bu aşk olumlu bir izlenimin dışında histerik bir hal almıştır. Dünyayı tedirgin ve huzursuz bir alan olarak algılamaya neden olmaktadır. Öte yandan, “Obruk”, “Göğüs Boşluğunda Yatağan” bölümünün şiir kişisi olan ve adı “Ceco” veya “Batmanlı Cercis” olarak geçen kişiyi de okur karşısına çıkaran ilk yerdir. Tıpkı kitap sonundaki bölüme adını veren “Kadın Yalvaç” yahut “Hanım”ı da ön bir okumayla belirsiz de olsa gösterdiği gibi. “Közler Hikmeti”, Ceco, üzerinden Aktunç’un birey, toplum ve yaşama dair ilişkileri irdelemektedir. “Köz” ile hikmet üzerinde durmaktadır. “Parıltı”da Aktunç yine Ceco üzerinden natüralist bir bakış açısı ile dış dünyayı gözlemlemekte ve dünyanın maddesel anlamda çirkin ve insan ruhunu boğan

kargaşası üzerinde durmaktadır. “Tenha” isminden de anlaşılacağı üzere yalnızlığı konu edinen bir şiidir ve bu şiirde Aktunç, yalnızlığı savunulması gereken içinde korunaklı olduğu bir iç kale olarak ele almaktadır. “Duravuran Fırtına”, şiirinde korku temi üzerinde durulmakta, “Yasavul Öyküsü”nde insanın varoluşuna dair unutulma korkusu işlenilmekte “Pazar Sonuçları”nde ise biyografik unsurlarla örülen şiirde hayat ve ölüm arasında çocukluk ve özlem duyguları baskın bir şekilde ortaya konulmaktadır.

“Arafiye” üst başlığı altında, “Arafiye – I, Ben, Üst-Ben, Alt-Ben, İd Bey vs. İçin”, “Arafiye – II, Sarışın Gezinler ve Esmer Unutkanlar İçin”, “Arafiye – III, Şair İle Terzinin Son Provası İçin”, “Arafiye – IV, Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin”, “Arafiye – V, İki Yaşayışlı Aşıklar İçin”, “Arafiye – VI, Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında”, “Arafiye – VII, Akdenizin Mührü İçin”, şiirleri sıralanır. Bu bölümden “Ben, Üst-Ben, Alt-Ben, İd Bey”, şiiri ilk yayınlandığı yerde, başında “-Ve Semra” ifadesini taşır, kitapta ise bu ifade yer almamaktadır. Kendi içinde bölümlere ayrılan uzun soluk bu şiir balığından da anlaşılacağı üzere Freudyen bir söyleme ve bu söylemlerin doğurduğu felsefi düşünce içerisinde “arafiye” yani arada kalmışlık ifade edilmektedir. “Arafiye” sözcüğü tamamen Aktunç orjinli bir kelimedir. Şairin kendi ürettiği sözcüklerden bir tanesidir ve kendi iç dünyasının arada kalmışlığını ifade etmek adına oldukça orijinal bir buluştur. “Ama, su ıslak mıdır baylar?” dizesinde görüldüğü üzere başta tecahülü arif söz sanatı olmak üzere çeşitli anlatım imkanlarına başvurulmuş bu şiirde “Ah, kimse kendi efsanesini bilemez” dizesinin tekrarı ile yaşanan hayatın akışkan süreci içerisinde duyguların, yaşanmışların ve davranışların altında yatan asıl etkenlerin bilinmeden yaşandığını ve bazı şeylerin bu yüzden ıskalandığı vurgulanır. İnsanın modern çağda hayatın ve başta kendi yaşantısının edilgeni durumuna düştüğü ve oradan oraya taşınıp durarak savrulduğu ifade edilir. İnsanın kendisini tanıması gerektiğini savunan Aktunç, insanın kendisini birey olarak var eden olguların ne olduğunu bulamadığını, kendi anlamını bulamadığını, bunun için de sürekli başkalarının tanımlamalarına muhtaç kalıp bu tanımlamaların kalıbına girdiğini irdeler: “Şeyi şeye tanık sokar, tanım sokar.” Bu noktada da şehri bu suçun yaşandığı yer olarak görür ve şehre “Hulki der ki, ağıtlar gerekli bu kente”, “Der ki, cehennem yeğdir bu kente” ifadeleri ile suçlayıcı bir bakış açısı ile bakar. Şiirde, şairin kendi adını zikretmesi ve “dinle:”, “der ki”, “yâ Hulki” ifadelerini kullanışı onun halk ve divan şiiri unsurlarına kullanım örneğidir. “Sarışın Gezinler ve Esmer Unutkanlar İçin” şiiri modern insanın anlam arayışlarına ve kimlik çatışmalarını ele alarak bireyin kendisini bulma çabası içerisinde kadim bilgiler ile çağdaş terimlerin arasındaki sıkışmışlığı irdeler. “Şair İle Terzinin Son Provası İçin” şiiri lirik bir

şiiirdir. Hacimce uzun ve çok katmanlı inşa edilen şiirde terzilik mesleği üzerinden aşk ve insan konusu ele alınmaktadır. “Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin” şiiri aşk ve hatıralar üzerine odaklanır. Aşkın silinmez izlerini geçmişin süregelen bir hatırası olarak zaman, mekân ve çağrışımlar üzerinden anan şair, aşk ekseninde yine kendini arayış çabası içerisinde. “İki Yaşayışlı Âşıklar İçin”, sevgi ve özlem duygusunu ele almaktadır. Gülmek ve ağlamak tezatlığı üzerinden mekânsal hafızanın çağrışımları ve sevgilinin varlığı gönül rahatlığı ile anılır. Yakınlık ve uzaklık kavramları irdelenir. “Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında” şiiri, anlatımsal bütünlüklü bir şiirdir ve anlamı tamamen örtecek derecede bir imgeselliğe sahiptir. Arafta kalmak vurgusunun güçlü bir şekilde işlendiği şiirde Mehyula kurmaca şiir kişisi olarak yer alır. Şiir, Aktunç şiirinin karakteristik özelliklerinin bütünü göz önüne sermesi bakımından ikonik bir özelliğe de sahiptir. Tahkiye, metinlerarasılık ve oyun kurmaca mantığını işleten Aktunç, postmodern bir şiir örneğini sergilemektedir. “Aradenizin Mührü İçin” bu bölümün son şiiridir ve insanın tarihsel süreçteki yaşantısını coğrafya üzerinden yalnızlık ve zamansızlık vurguları ile ele almaktadır.

“Cemre” bölümünün şiirleri de “Cemre – I, Belirdi Kandilleri Atkestanisinin”, “Cemre – II, Gecikmiş Bir Gül Ozanı”, “Cemre – III, Sam Yeli”, “Cemre – IV, Bildiri”, “Cemre – V, Ölümle Nişanlı”, “Cemre – VI, Şişe, 5 Numara.”’dan oluşmaktadır. “Belirdi Kandilleri Atkestanisinin” şiiri aynı zamanda Aktunç’un öyküsünde de geçen atkestaneleri ile paralellik göstermektedir. Aktunç bu durumu bir söyleşisinde kendisini hem şiir hem öykü olarak yazdırdı olarak aktarır. Şiir temelde değişim ve dönüşüm konusuna odaklanır. İmgesel olarak kapalılığı ile birlikte aşk ve hüznün temlerini ayrılık konusunun yedeğinde işlemektedir. “Gecikmiş Bir Gül Ozanı”, geçmişin derin izlerinin şimdi üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Ayrıca gelenek ve şairlik konusunda da poetik veriler sunan şiir dünün bugününü kuran bir güç olduğunu ileri sürmektedir. “Sam Yeli” rüzgâr imgesi üzerinden zamanın yaşantısal akışını ele alan bir şiirdir. Zamana karşı duruş ile bellek kavramlarının karşıt bir şekilde ele alındığı görülmektedir. “Bildiri”, şairin zamanı bir bütün olarak ele alıp işlediği bir şiirdir. Özellikle zamanı benimseme ve kabullenme vurgusu ile zaman parçalanmaz bir akış içerisinde ele alınır. Yahya Kemal ve Tanpınar’daki zaman izleğinin benzeri bir yaklaşımla el alınan zaman kavramı, hayatı saran, kapsayan bütüncül bir olgu olarak görülür. “Ölümle Nişanlı”, ölüm ile hayat arasındaki bağı nişanlı olmak üzerinden ilişkilendiren Aktunç, hayata gelmek ile ölüm arasındaki sözleşmeyi nişanlanmak olarak gösterir ve verilen bir söz olarak yaşamanın ölüme uzanan doğal bir süreç olarak kabul eder. Şiir, trajik bir hikâye ve derin bir duygu dünyası sunar. Hem bireysel hem de toplumsal bir

ağıt olarak da okunabilir. Bölümün son şiiri, “Şişe, 5 Numara”da gece, lamba ve düş çağrışımları ile çocukluk algılarının birleşiminden hareketle nostaljinin eşya üzerinden etkisi ve çocukluğa ait geçmiş günlerin özlemi lirik bir şekilde dile getirilir.

Kitabın son bölümü olan “Kadın Yalvaç Terekesi”nde ise “Tarihî Açıklama”, “İlk Yaprak”, “İkinci Yaprak”, “Üçüncü Yaprak”, “Dördüncü Yaprak”, “Beşinci Yaprak”, “Altıncı Yaprak” ve “Son Yaprak ve Cemre” başlıklı şiirlerden oluşmaktadır. “Tarihî Açıklama” farklı bir şiir kurgusu ile oluşturulan bir şiirdir ve şiirde farklı kişiler tarafından yapılan konuşmalar bir anlatı havasında aktarılmaktadır. Kadın Yalvaç’a ve onun mirasına tarihsel bir yorum ile yaklaşan şair, kadının sosyal hayat, sanat ve edebiyat içerisindeki konumu üzerine tartışma açarak geleneksel ve tarihsel olarak bu konuda eleştirel bir bakış sergilemektedir. Şiir, sanat ve tarihin doğası üzerine derin bir sorgulama yaparken, toplumsal cinsiyet rolleri konusunda da tarihi birikim içerisinde göz ardı edilen kadının konumunu, kadının sesi, sanatın duygu dolu doğası ve tarihin duygudan arındırılmış, çıplak bir anlatı sunması içinde bir çatışma alanı oluşturarak irdellemektedir. “İlk Yaprak”, bir arayış ve sorgulama şiiridir. İmgesel olarak ilk yaprak bir başlangıcı bir fikrin ilk doğuşunu simgeler. Neyim ben? Sorusunun cevabı bulunmaya çalışılır. “İkinci Yaprak”, kendisinde önceki şiirde başlayan hayatı sorgulama sürecinin ilerleyen bir aşamasını ifade eder. Eski bir hatıra olarak ölümü de şiire aksettirir. “Üçüncü Yaprak”, “Dördüncü Yaprak” da yine bu sorgulama üzerine kurulmuş şiirlerdir. “Beşinci Yaprak” ise aile, geçmiş, gelenek ve miras kavramlarının merkeze alınıp birey yaşamının sıradanlığı üzerine yoğunlaşan bir şiirdir. “Altıncı Yaprak”, bireyin geçmişi ile hesaplaşması üzerine kurulan bir şiirdir. Bölümün ve kitabın son şiiri olarak “Son Yaprak ve Cemre” hem bir sonu, bitişi hem de yeniden başlamayı haber veren bir şiirdir. Güz ve ilkbaharın imgesel olarak ifade edildiği şiirde ölümlerin ve doğumların hayat içindeki devinimsel devamlılığına işaret eder derecede kitabın bütün şiirlerine işaret ederek hayatın insan içerisinde yatışmayan bir dürtü olarak var olduğunu ifade eder.

Geleneksel anlatı unsurlarının dil ve biçim özelliklerinin yansıdığı bir eser olarak *İnsan Aşklarının Külüdür*, Aktunç şiirinin kendi dinamizmi içerisinde önceki şiir kitaplarının çizgisinde devam eden bir eserdir. *Şarkılar* kitabıyla Doğu kültür ve mitlerine, yaşama tarzı insanına doğru bir yolculuğa da adım atan; Ece Ayhan ve Cemal Süreya’nın açtığı yolla kendine has bir modernist Ortadoğu duyarlılığını adım adım şiirine yediren Aktunç ve bu açılımda; biçim, biçem ve söyleyiş tarzlarından yararlanarak farklı bir coğrafyanın özel

trajedisine dokunmayı *İnsan Aşkalarının Külüdür*'de artırarak devam ettirir (Kahyaoğlu, 2011: 116).

Aktunç şiirinin karakteristik bir özelliği olan şiirlerin şiirlere ulanması *İnsan Aşkalarının Külüdür*'de de devam etmektedir. Henüz kitabın ikinci şiiri olan “Obruk”ta “Frengi ustalarına nice ‘burunsuz’ baktılar” dizesi ile Şarkılar, kitabının “Otuz Dokuzuncu Şarkı”nın şiir kişisi olan “Burunsuz Servet”e gönderme yapılır. Aktunç bu şiirde, yazılmış şiirlerine, eserlerine gönderme yaptığı gibi henüz yayınlanmamış eserine de, “İstiraplar Ansiklopedisi (1985)” şeklinde, açıktan göndermeler yapmaktadır.

İnsan Aşkalarının Külüdür, Aktunç şiirleri içerisinde lirik seviyesi oldukça yüksek bir şiir kitabıdır. İçerisinde arkaik kelimelerin, şair tarafından icat edilen yeni sözcük ve sözcük öbeklerin var olduğu bu şiirlerde eski söyleyişler de kendisine yer edinmektedir. Genel olarak ölüm, yalnızlık, aşk ve kendini varoluşsal açıdan arayış temaları üzerinde yoğunlaşan şiirler içerisinde Aktunç’un şairliğinin ve şiirlerinin oldukça büyük bir aşama kaydettiği açıkça görülmektedir. *İnsan Aşkalarının Külüdür*, bütün lirik yapısı ve bireysel temalarının yanında toplumsal meseleler üzerine eğilen oldukça güçlü bireysel eleştiriler geliştiren bir eserdir. Eleştirinin ses tonu ve eleştiriye konu olan meselelerin işleniş öylesine sanatkarane ve ustacadır ki kuru bir toplumsal eleştirinin tamamen dışında yaşanan olayların toplumsal infiallerin insan “ben”inin ruhunda yol açtığı ıstıraplar ve derin izlenimsel imgesel söylemin güçlü anaforları ve söyleyiş biçimleri ile ifade edilmektedir. Çıplak, anlatım açısından kuru bir eleştiriden bahsetmek mümkün değildir. Bu bakından Aktunç’un şiirlerindeki toplumsal meselelerin ele alınış biçiminin yine onun şairliğinin bir parçası olarak imgesel bir anlatımla dile getirildiği *İnsan Aşkalarının Külüdür*'de açıkça görülmektedir.

Ramis Dara’nın Aktunç şiiri için yaptığı bütün öyküsel, yer yer romanesk tabanına karşılık; olay ve kişilerini yakalamak, ana imge ve izleklerine tutunmak hiç de kolay olmadığı (Dara, 1999: 87) yorumu *İnsan Aşkalarının Külüdür*'de oldukça güçlü bir şekilde hissedilir. Eserdeki şiirlerin anlam kapalılığı ve söyleyiş akışının dışına çıkan sapmalarla birlikte imgelerin çağrışımsal bütünlüğü okuyucuyu şiirin anlamsal evreninde uzak noktalara hatta kimi zaman anlamın kaybına kadar sürüklemektedir. Öte yandan her ne kadar *İnsan Aşkalarının Külüdür* için “anlamın önceki kitaplara oranla iyiden iyiye kapandığı ve şairin lirizmden gittikçe uzaklaştığı bir kitaptır. Hatta bu noktada okuru dışladığı bile söylenebilir.” (Vahapoğlu, 2020: 131) yorumları söz konusu olsa da nitelikli okur yahut Aktunç şiirine ve şiir diline

yabancı olmayan okur için bu dil alışılmış Aktunç şiirinin çok da dışında kalmamaktadır. Bu noktada Dara'nın tespiti de bu görüşü destekler niteliktedir. “Örtüyü aralayabildiğiniz yerlerden içeriye sızarak lirizme, coşkuya varıp, başka fetihler, başka keşifler için çaba harcayacaksınız. Başka okumaları, başka günleri bekleyeceksiniz....” (Dara, 1999: 87).

Hulki Aktunç, yayınlandığı yıl *İnsan Aşklarının Külüdür* ile 1987'den beri verilen Halil Kocagöz Şiir Ödülü'nü kazanır. Değerlendirmeye 35 şair, yayıncı ve daha öncesinde bu ödülü alan isimler katılır. Aktunç, ödül konusuna “birbirimizi biraz daha tanımamız” şeklinde bir açıklama getirir. Bu süreçte Aktunç, şiirin yanı sıra birden fazla türün yazımını eş zamanlı sürdürmektedir. Ödül sonrası kendisi ile yapılan görüşmede, şiir veya öykü için kendini yazdırıyor ifadesini kullanan Aktunç, şairlere değil şiire önem verdiğini söyler. Arafiyelerden bahseder ve arada olmak konusunu, Aradoğu-Arabatı ile bağlantılı olarak yorumlar. Eserinin ismine yönelik de “Külüdür... Bu yüzden de küllüdür... Var ola ola yok olmaksansa, yok ola ola var olmayı yaşıyoruz. Kendiliğinden silinen harfler yerine, silik görünen harfleri yeğliyoruz. Cennet kolaylığımız yok. Araftan Cehenneme bakıyoruz.” (Alemdar, 1994: 46) sözlerini dile getirir.

3.3.1.6. *Istıraplar Ansiklopedisi* (1994)

Istıraplar Ansiklopedisi, Aktunç'un altıncı şiir kitabı olarak Ekim 1994'te Oğlak Yayınları tarafından yayınlanır. Toplam 135 sayfa olan *Istıraplar Ansiklopedisi*, içerisinde 59 şiir barındırmaktadır. Aktunç'un 1978-1994 yılları arasında kaleme aldığı şiirlerinden oluşan eser on bölüm altında başlıklandırılmıştır. “10 bölümlük bu ansiklopedinin 2 bölümü (Kan--Şiiri ile Makame---Beni), daha önce “Islıkla Tarihçe”de ve “Adresim Aynalar”da yer almıştı. İkisi de şimdi asıl evlerine taşınmış oldu. Temmet?” (Aktunç, 1994: 135). *Islıkla Tarihçe*’de “Istıraplar Ansiklopedisi” üst başlığı ile “(bir bölümden)” şeklinde yer alan şiirler *Istıraplar Ansiklopedisi*’nde “Ağu”, “Duacık”, “Islıklar”, “Otuz Dokuz”, “Kırk”, “Uyarlık”, “Yılan/kavi”, “Zehrolsun Derunum Bu Gece”, “Takas” başlıkları ile yer alır. *Adresim Aynalar*’da “Istıraplar Ansiklopedisinden” bölümünde yer alan şiirler ise başlıklandırmalarında bir değişiklik olmadan yerlerini alırlar.

1995 yılında Cemal Süreya Şiir ödülünü kazanan *Istıraplar Ansiklopedisi*, Aktunç'un uzun soluklu tasarıları ve düşünceleri neticesinde tamamladığı bir eserdir ve birçok yönü ile

Aktunç şairliğinin ana hatlarını da ortaya koymaktadır. Kitabın, arka kapağına düşülen notta *Istıraplar Ansiklopedisi*'nin şairin bir tür manifestosu olduğu belirtilir. Kitabın ön kapağındaki yayıncının takdim yazısında ise “Oğlak Yayınları, şiirimize son yıllarda yeni bir “şiirsel blok” kazandıran bir şairin en yeni kitabını yayımlıyor. *Istıraplar Ansiklopedisi*, şiirin sonsuz serüveninde, anlatma/imgeleme/sezdirme üçgenindeki arayışında, yeni bir uğrak noktası. Hulki Aktunç bu kitabında, bir kuşağın yaşadıklarını çok özgül bir açıdan iletirken, dün ile bugün arasında dilin mekiğini dokuyor. Oğlak Yayınları, Hulki Aktunç’un yalnız şiiri değil, kendi öykü ve roman dünyası için de bir anahtar sayılabilecek bu yapıtını yayımlamakta gurur duyuyor” (Aktunç, 1994) ifadeleri yer alır.

Esra Tümer, *Adresim Aynalar* üzerine söyleşi yaptığı Aktunç’a son iki şiir kitabında yer alan politik ve sosyolojik analizlerle dolu olarak gördüğü “*Istıraplar Ansiklopedisi*” bölümlerinin yeni kitaplarında devam edip etmeyeceği sorar. Aktunç da “Şu an bilmiyorum. ‘*Istıraplar Ansiklopedisi*’ni ayrı bir kitap olarak tasarlamıştım. İlhan Berk’e 1988’de yazdığım bir mektubun bir karalamasını buldum geçen gün. Şöyle demişim: ‘...her dizesi yaklaşık yirmi/yirmi beş hecelik, uzun bir şiir yazıyorum. Benim kuşağımın gündelik tarihinin ‘corpus’unu yazmaya çabalıyorum. Adı, şimdilik ‘*Istıraplar Ansiklopedisi*’... Bu şiirleri (uzun ve tek şiir diyemiyorum artık) yazmaya 1978’de başlamışım” (Tümer, 1991, 128) cevabını verir. Aktunç’un bu cevabı hem *Istıraplar Ansiklopedisi* hem de şiir kitapları üzerine tasarıları hakkında açıklayıcı bilgi vermektedir. Aktunç’un kendisinin de belirttiği üzere öncelikle uzun dizeli, blok bir şiir olarak tasarlanan *Istıraplar Ansiklopedisi*, *Islıkla Tarihçe* içerisinde bu özelliğini korurken, *Adresim Aynalar*’a gelindiğinde Aktunç’un bu tasarıdan vaz geçtiği hatta *Istıraplar Ansiklopedisi* eserinin ilk planlananın aksine daha kısa kurgulanmış şiirlerden oluştuğu görülmektedir. Aktunç’un güçlü bir iddia üzerinden yola çıktığı *Istıraplar Ansiklopedisi*’nde bir neslin külliyyatını oluşturma çabası çok da şaşırtıcı değildir. Zira Aktunç şairliğinin adanma, amaçlanma ve bireysel bir ödevi yerine getirme gibi hususları şahsi bir estetiğin içerisinde öngörülen bir durumdur. Corpus, dilbilim açısından bir dili veya daha kesin olmak gerekirse dil çeşitliliğini temsil ettiği düşünülen ve onu analiz etmek için kullanılan büyük bir metin kümesini ifade eder.” (URL-2, 2005). Bu bakımdan Aktunç’un dil ve dil çeşitliliği üzerinde titiz bir şekilde duruşu ve bu dilin ürettiği söz varlığını şiirlerinde dikkatli bir şekilde uygulayışı hem kendi nesli için hem de gelecek kuşaklar için güçlü bir birikim anlamına gelmektedir. Hulki Aktunç’un şiirlerini, “ıstırapı bol bir ülkenin aynası sanki” (Emre, 1995: 2) cümlesi ile yorumlayan Gültekin Emre’nin bu sözü de Aktunç’un korpus kastının görünürlüğüne işaret etmektedir.

Istıraplar Ansiklopedisi, her ne kadar Aktunç'un yayınlanan 6. şiir kitabı olarak okurla buluşsa da hem şiirlerinin yazılış ve yayınlanışı hem de kitap olarak tasarısı çok daha öncesine dayanır. *Istıraplar Ansiklopedisi*'nin çok önceden taslak olarak haberinin verildiği bir yer de *Adresim Aynalar* kitabının yayınlandığı günlerde *Sombahar* dergisinin 9. sayısında Aktunç için hazırladığı özel dosya bölümüdür. "Bu çağın 'tezkire'sinden..." başlığıyla verilen açıklamada, üçüncü şiir kitabı *Adresim Aynalar*'ı yeni yayınlanan Hulki Aktunç'un, bir 'Tezkire' yazmaya başladığı duyurulur. Şairin yaklaşık bir yıldır uğraştığı yapıtın iki bölümden oluştuğu ve bölüm başlıklarının da "Yok-Şairler Vardır", "Kurallar İçen Söylence" şeklinde olacağı belirtilir. Bu bölümlerden ilkinde Aktunç tarafından tasarlanan, adları ve şiirleri hiçbir kaynaktan yer almayan "Mahyacı Salim, Samed, Cingân, Nîmet, Karamanlı Yovannis, Der Dellalyan" gibi kurmaca şairlerin biyografileri yer alacaktır, tabii ki bu biyografilerin manzum olması beklenmektedir (Aktunç, Ocak-Şubat 1992: 32) bilgileri verilmektedir. Kitabın planlanan "Kurallar İçen Söylence" bölümünün bir tür manzum poetika örneği olacağı da açıktır. Fakat Aktunç gelinen noktada bu tasarımın dışına çıkmış fakat tamamen de uzağında kalmamıştır. Zira, "Yok-Şairler Vardır", başlığı ile tasarlanan bölüm, *Istıraplar Ansiklopedisi*'nde "Tanınmayan Şairler İçin Küçük Tezkire" olarak adlandırılır. Açıklamanın altında her iki bölümden birer örnek olarak verilen şiirlerden "Samed" ufak değişikliklerle *Istıraplar Ansiklopedisi* içerisindeki bu bölümde yerini alırken "Kurallar İçen Söylence" başlıklı şiir, kitaba alınmayarak Aktunç'un eserleri dışında kalan şiirlerinden bir tanesi olur. "(23) Şiir, dilin geleceğe çevirisidir.", "(18) -Benim şiirimi okumak için kılavuza gerek yok / -Benim kılavuzumu anlamak için şiire gerek var.", şeklinde kısa dizelerle oluşturulmuş numaralandırılmış bölümler halinde ilerleyen şiirin başındaki "Şiir varsa vardır, yoksa yok. Bu yüzden, kitabımızda şiir demek, şiir demektir. İyi şiir/kötü şiir, falan şiir/feşmekân şiir biçiminde tamlamaların hepsini silin usunuzdan; öyle okuyun bu kitabı." (Aktunç, 1992: 34) şeklindeki açıklama bu şiirlerin nasıl okunması gerektiğini de belirterek, şairin okuru ile şiiri arasındaki bağı sağlamlaştırmaya çalıştığı görülmektedir. İlk planlarından son haline kadar gerek poetik unsurlar açısından gerek Aktunç'un şairlik refleksi açısından oldukça önemli veriler sunan *Istıraplar Ansiklopedisi*, ilk baskısında yine poetik bir motto konumundaki, "Bir hayatın neresinde / Öyküsünde mi içinde mi / Yankısında mı sesinde mi / Hepsinde mi yoksa" dizeleriyle açılır. Fakat kitabın ikinci basımı olan toplu basım *Firak*'ta bu dizeler yer almaz. Aktunç bu durumun nedenini unutulma olarak açıklar (Aktunç ve Yıldırım, 2003: 10). *Istıraplar Ansiklopedisi*'yle, Aktunç'un poetik tavrı arasında bağ kuran bir diğer isim Bengü Vahapoğlu da *Istıraplar Ansiklopedisi*'nde

Aktunç'un şairlik prensipleri ile "delta şiiri" düşüncesi arasında oldukça güçlü bağların ve ipuçlarının olduğunu dile getirmektedir (Vahapoğlu, 2020: 135).

Aktunç'un, "Bir tezkire yazıyorum. Kafamda yarattığım birtakım şairlerin hayatını tamamen kurgusal anlatamaz mıyım diye bir soru sordum kendime ... Orada mesela Samed diye bir şair var. Ama öyle bir şair yok. Dellelyan'ı yazdım. Mahyacı Salim diye birini yazıyorum, böyle bir adam yok. Ama öyle bir adam olmalıydı" (Candan, 1992, 18) düşüncesinden hareketle inşa ettiği "Tanınmayan Şairler İçün Küçük Tezkire" bölümü *Istiraplar Ansiklopedisi* içerisinde en dikkat çeken bölüm olarak görülür. Benzer örneklerine sık rastlanılmayan bu kurmaca tezkire bölümü için Orhan Kahyaoğlu, bu bölüm için "Benzersiz bir deneme örneği idi bu. Şairin kurmaca yetisi, öykücü birikimi ortaya bambaşka bir şiir tavrını çıkarmıştı. Öykülemeciliğin en belirgin biçimiyle gün yüzünde olduğu şiirlerdi bunlar. 'Yarattığı' şairlerin hayatları ve manzumelerinden söz ederken, geleneksel şiirle de açık bir köprü kurmayı özgürce başarabiliyordu" (Kahyaoğlu, 2011: 117) ifadelerini kullanmaktadır. Aktunç, Ersin Kalkan ile yaptığı söyleşisinde Kalkan'ın, "Tezkire"de Samed'i Ebu Nuvas'a benzetmesi üzerine Aktunç "Tezkirede kimse kimse değil" der, fakat Samed'in de içerik olarak Ebu Nuvas hikâyesiyle örtüştüğü imasında bulunur. Doğu'da şair kimdir sorusunun karşılığı olarak gösterdiği Ebu Nuvas'ı da Pietro Aretino'dan çok önce cinselliğin şiirini yazan, imam 'ya şeytan' diye bağırduğında lebbeyk! diye ayağa kalkan birisi olarak tarif eder (Kalkan, 1992: 21-22).

Istiraplar Ansiklopedisi'nin "Birisi---Şiir" bölümünde, "İdim", "Aks", "Yeni Mimesis", başlıklı şiirler yer alır. Bu şiirlerden "İdim", Aktunç'un bir kaçış ekseninde, kendini hiçbir yere ait kılamayan bir benlik üzerinden çıkarsamalar yaptığı bir şiirdir. Şiirde kullanılan "haymatlos" ve "ases" sözcükleri de bu aidiyetsizliğin vurgusunu güçlendirmektedir. "Aks", yalnızlığın zaman bağlamında ele alındığı bir şiirdir. Aktunç şiirinin ana izleklerinden olan "kül" ve "ateş" imgeleminin güçlü bir şekilde yeniden ele alındığı şiirde yalnızlık zamanın devinimsel bir etkisi çerçevesinde ele alınır. Bölümün son şiiri "Yeni Mimesis" ise varlık ile yokluk, varlık ile yanılsama üzerinden kurulan bir sorgulamayı esas almaktadır. Özellikle felsefi düşünce temelinde kurulan şiir edebiyat algısı ve gerçek olan ile yansımaların ayırt edilemez bir çağa denk geldiğini zira ayırt etme kaygısı ve ölçütlerinin yitirildiği tezi üzerine kurulmaktadır.

“Kimileri---Sönüyor” bölümünü “Yankı” ile “Yankının Yankısı” şiirleri oluşturmaktadır. Birbiri ile bağlantılı olan bu iki ironik şiirden ikincisi, birinci şiire karşı yazılmış bir konumundadır. “Yankı” ironik bir şiirdir. “Kimileri ses yakalar hayattan kimileri yankı” dizesi üzerine kurulan ana fikirde hayattan alınacak tecrübelerin biricikliği ile taklitler üzerinden alınan bilgilerin içselleştirilememesi konu edinir. Gerçeklik ve yansımaları birinci bölüm şiirleri ile de ilintili olarak yeniden ele alınır. “Yankının Yankısı” da bu bağlamda bellek ve hatıraların travmatik etkileri üzerine kurulur. Hayatın ve hafızanın toplum içindeki etkileri üzerine yoğunlaşan şiirde Aktunç, bireyin kendi yaşam öyküsü ile toplumsal ahlak yapısı içerisinde sıkışıp kalmışlığı ön plana çıkararak bir anlamda belirsizlik ve sorgulama alanları açmaktadır. Şiir Sait Faik’e yaptığı göndermek ile de dikkat çekmektedir. Kurmaca bir anlatı ile şiir arasında kurulan tematik ve imgesel bağa da önemli bir örneklik teşkil etmektedir.

“Kan---Şiiri” bölümünde “Ağu”, “Duacık”, “Islıklar”, “Otuz Dokuz”, “Kırk”, “Uyarlık”, “Yılan/kavi”, “Zehrolsun Derunum Bu Gece”, “Takas”, şiirleri yer almaktadır. Bu şiirlerden “iğfal edilmiş bellek” tanımlamasının geçtiği “Ağu”, şehir, kadın ve tarih konularına yoğunlaşmaktadır. Özellikle de tarihi olayların bellek içerisinde anlatılış biçimine dikkat çekmektedir. “Duacık”, bir dua niteliğinde olmakla birlikte melankolik bir şiirdir. İçindeki hüznün atmosferiyle birlikte şiir, bir arayışı bir yitirilişi ve zamanın belirsizliği üzerine kurgulanmaktadır. “Islıklar”, *Islıkla Tarihçe* eserine açıkça gönderme yaptığı bir şiirdir. Bu şiirle Aktunç, şiiri ve kendi şiir anlayışını ele almaktadır. Poetik bir özelliğe sahip olan bu şiirle Divan şiirine, modern zamanın geleneğe yaklaşımına dair düşünceler işlenmektedir. “Otuz Dokuz”, hayatı güvensiz bir alan olarak görmekte, “Kırk” ise isyan, ironi ve sert bir üslup içerisinde toplumsal eleştiriyle birlikte bireysel bir duygusallığı dile getirmektedir. “Uyarlık”, çağrışımlarla dolu yoğun bir şiirdir. Şiirde “köz” ile “hikmet” bir birleşim halinde Aktunç’un modern bir “ahit” yazma çabasının metaforik örneğidir. Aktunç’un şairlik özelliğine dair önemli veriler sunan bir şiirdir. “Yılan/kavi” dil, zaman ve toplumun bireyi çaresiz ve savunmasız bir yaşama mecbur bırakması üzerine inşa edilmiş, modern zaman eleştirisi bir şiirdir. “Zehrolsun Derunum Bu Gece”, öfke, hüznün ve karamsarlık duygularını karmaşık bir şekilde birlikte el alan bir şiirdir. “Takas” ise Aktunç’un “karşı şiir” söyleminin bir örneği konumundadır. Şiir ve anlatı üzerine konmuş bütün sınırlayıcı anlayışa karşı kuruşu ifade eden bir eleştiri şiiridir.

“Sarsılan---Kanatlar” bölümünde “Kasırga”, “Az Az”, “Çergi”, “Kült”, “Sanrı Tanrı”, “Küçük Göçler”, “Kavl’öyledir”, “2 Temmuz” ve “Kanatları Alışır” şiirleri yer alır. “Kasırga”, aşk ve ayrılık neticesinde yaşanan ruhsal bir sarsıntıyı konu edinmektedir. “Az Az”, kişinin kalıtsal aile mirasını sorgulamasına ve kendi kimliğini arayışına odaklanır. “Çergi”, göçebeler ve onların kültürel yaşantıları üzerine kurulan şiirde hayat ve insan bağlamında, özgürlük, esaret ve doğa üzerine imgesel bir zeminde felsefî bir düşünüş söz konusudur. “Kült”, bir kültür şiiri örneğidir. Geçmişin derin izleri, kültürel miras, kader ve arınma üzerine katmanlı bir anlatı sunan şiirde insanın zaman içindeki dönüşümü bilgelik ve yaşlılık üzerinden verilmektedir. Sanatın ve geleneğin iç içe geçmiş doğasına da değinen şiirde hikmet bağlamında çeşitli imgesel öğeler bulunmaktadır. “Sanrı Tanrı”, ironik bir bağlam içerisinde insan ve tanrı imgelemleri üzerinden insanın yaşlanma süreci ve zamanın benlik algısı üzerindeki değişkenlik gösteren etkisi irdelenir. İnsanın kendine dair sorgulamaları ve yaşlanmanın kaçınılmazlığı da bu bağlamda ele alınır. “Küçük Göçler”, insanın yaşadığı değişimleri konu edinir. Zamanın geçiciliği ve değişimin görünümüne odaklanan şiirde “göç” metaforu güçlü bir şekilde kullanılır. Şiirin dili değişimin fiziksel ve ruhsal boyutuna uygun olarak hüznün doludur. “Kavl’öyledir”, bu bölümün gençlik ve yaşlılık üzerine inşa edilen bir diğer şiiridir. Şiir oldukça lirik ve ritmik bir anlatıma sahip olduğu gibi insanın yaşam döngüsünü ve zamanın kaçınılmaz etkilerini derin bir duyarlılıkla dile getirmektedir. “2 Temmuz” şiiri toplumsal bir acıya yönelik duyulan hassas bir üzüntüyü işlemektedir. Ölüm ve anma üzerine kurulan iki dizelik vurucu şiirde yaşanan olayın anlatımından ziyade akıllarda kalan dehşeti ve yıkıcı etkisi anılır. Aktunç’un yakın arkadaşlarının da hayatını kaybettiği Sivas Olaylarında yaşanan facia için yakılan bir ağıttır. “Kanatları Alışır”, Aktunç’un sözcük ustalığını her yönü ile gösterdiği şiirlerden bir tanesidir ve şiir tematik olarak ölüm ve hatıralar karşısında aciz kalan insanın ruh halini anlatmaya çalışır.

“Ter---Türet” bölümü “Yeni Maddeler” başlıklı tek şiirden oluşur. Aktunç bu şiirde hayatı derin bir felsefî sorgulamaya tabi tutar. Şiirde Aktunç’un sözcükler üzerinden anlar türetme çabası içinde olduğu görülür. Hayatın temelini oluşturan olgu olay ve nesnelere karşı derin bir sorgulama örneği olan şiirde Aktunç’un poetik tavrının ve sözcüklerle olan ilişkisinin örneği sergilenir.

“Makame---Beni” bölümünde “Makame”, “Fugal’arabesque”, “Gacolar İmparatorluğu”, “Yağmurun Derinliğinde”, “Felsefe Taşı”, “Aylandız Korusunda” şiirleri bulunur ve bu

bölüm kitabın hacimce en uzun şiirlerine sahiptir. Bu şiirlerden ilki olan “Makame”, klasik bir şiir anlatısının dışına çıkarak modernist ve postmodernist özellikler barındırmaktadır. İmgesel ve çok katmanlı bir anlatım sunan şiirde geleneksel anlatı türlerinin imkanlarından modern bir tarzda yararlanan şair, sebep-i telif özelliğinden, “ebcet” ve “tarih düşürme”den “temmet” geleneğine kadar birçok unsuru birlikte kullanır. Bu bakımdan bu şiir Aktunç’un modern Türk şiiri içerisindeki deneysel metin örneğidir. Zira şiir anlamı okurun zihninde çağrışımsal verilerle yeniden üretmesi ve şekillendirmesi için açık uçlu bir metin haline getirir. Bunu yaparken de metinlerarasılık referanslar kullanmayı da ihmal etmeyerek okuru anlam arayışına yönlendiren bir dil inşa eder. “Fugal’arabesque”, postmodern alımlama ile inşa edilen bir diğer metindir. Müzik ve estetik referanslarını birlikte kullanan şiirde kopukluk ve parça bütünlüğü esas alınır. Parçaların bütünlüğünden ise çağrışımsal bir algılama amaçlanır. Şairin, bilinçli eylemi olan bu durum kendisini şiirin başlığından itibaren açık etmektedir çünkü başlıktaki “fuga” Batı müziğinde bir tekniktir ve çok sesli bir kontrpuan üzerine kuruludur ve bu teknik tematik motifleri birbirine eklemleyerek ilerler. Sezgisel bir anlama yönelen şiirde zaman ve bellek, hatırlama ve anlamın yeniden sorgulanması gibi ferdi konular ele alınır. Şiirin ana temlerinden birisi de toplumsal meseleler ve bunlara getirilen eleştirilerdir. Özellikle de “Bu ülkenin takvimleri kan ve zaman sızdırır” dizesi ile geçmişte yaşanan kanlı ve kötü olaylara yönelik ciddi bir ferdi serzeniş söz konusudur. Çocukluk hatıraları ve otobiyografik unsurlar içeren şiirde Aktunç’un iç dünyasının çatışmaları da yer almaktadır ki bu çatışmalar onun şiirlerindeki ana izleklerden bir tanesini de oluşturmaktadır. Aktunç’un çocukluk hatıraları, Kadıköy çarşısında geçen çocukluğu ve günlüklerinde bahsettiği birçok olayın izleri “Gacolar İmparatorluğu” şiirinde de görülmektedir. Yine çok katmanlı ve postmodern yapıdaki bu şiir belirgin bir olay örgüsünü takip etmeyen şiir on üç bölümden oluşmaktadır. Şiir, içli ve hüznü bir anlatımla ilerlemektedir. Aynı şekilde “Yağmurun Derinliğinde” şiiri derinlikli bir doğa şiiridir. Doğa unsurları ile insanın ontolojik yapısı arasında bir ilişki kurulur. “Felsefe Taşı” güçlü imgesel yapısı ile bu şiir Aktunç’un ana izleklerinden olan “kül” ve “köz”ü yeniden şiirin odağına taşımaktadır ve mistik-felsefi bir yolculuğu anlatır. Hakikate ulaşmak gayesinde olan bir öznenin bu uğurda yaşadığı deneyimsel dönüşümü “yanma” metaforu ile aktarılır. Bu bakımdan şiir geleneksel arayış ve hikmet şiirlerinin dışına çıkarak bir arayış şiiri olmaktan ziyade modern zamanın bir süreği olarak arayışın trajedisini anlatır. Bu bakımdan da modernist bir özellik gösterir. “Aylandız Korusunda” bölümün son şiiridir ve yoğun bir melankoliye ve lirizme sahiptir. “Felsefe Taşı”ndaki arayışın bir süreği olarak

“yanma” mertebesindeki şiir kişinin varlıksal anlamda yalnızlık içerisindeki benin kendilik arayışını sürdürdüğü bir şiirdir.

“---Tanınmayan Şairler İçün Küçük Tezkire---” bölümünde “Bao-Du”, “Samed”, “Hildenheim”, “Sevdavî”, “Topal Kuli”, “Mahyacı Salim”, “Der Dellalyan”, “Hemşire Nimet”, “Karamanlı Ioannis”, “Talât Kadıköy” ve “Hakîr”, şiirleri bulunur ve bu şiirlerin her birinde kurmaca şair karakterleri yer alır. Bu modern şairler tezkiresinde bulunan şairlerin genel özelliklerine bakıldığında hepsinin hem fiziksel hem ruhsal anlamda problemlere sahip olduğu toplum içinde kendilerine yer bulamaya dışlanan yahut kendilerini toplumdan tecrit eden insanlar olduğu görülür. Aktunç, bu şiirleri inşa ederken hem içerik hem söylem açısından tarihi anlatılara öykünmekte özellikle de miti ve epiği modern bir imaj üzerinden işlemektedir. Şiir öznelerinin hemen her biri mistik ve epik bir edaya sahiptir ve anlatılar da bir destan, masal yahut halk anlatısı söylemine sahiptir fakat hemen hepsinde topluma ve bireye bakan çeşitli yönler bulunmaktadır. Bu şiirlerin ilki olan “Bao-Du”, çağdaş şiir diliyle kurulmuş mitolojik bir anlatıdır. Şiir öznesi olan kurmaca şair Bao-Du, figürü hem bir bireydir hem de kolektif bir bilinçaltının imgesidir. Şiirdeki söyleyiş masalsı ve dingin bir yapıya sahiptir. Şiirde anlatılanlar ise zaman, doğa ve insan arasındaki gizemin bir harmonisi teşkil etmektedir. İkinci şiir karakteri hem de şiirin başlığı olan “Samed” de tıpkı “Bao-Du” gibi bir zaman-dışı veli bir şairdir. Fakat bir veliden beklenen teskin edilmiş ruhun aksine daha çatlak, çok daha uçuk ve halktan uzak içe kapanık bir fitrata sahiptir. Veliliğin modern birey prototipidir. Bu şiirin epik ve mistik özelliğinin yanı sıra ironik bir yanı da vardır ve yaşam ile yok oluş arasındaki varoluş yolculuğunu parodi etmektedir. “Hildenheim” de bu iki şiirle aynı evrende geçiyor gibidir fakat çok daha içli ve bir o kadar da eğlenceli bir yanı vardır ki bu da trajikomik bir hal almaktadır. Modern bir halk destanı örneğini sergileyen “Hildenheim” tasavvufi bir yok oluşu ve dünyevi kayıtsızlığı tasavvuf dışı unsurlarla imgeleyerek “çingene” ve “panayır” imgeleri üzerinden aktarmaktadır. “Sevdavî”, halk anlatılarından divan şiirine, epik anlatımdan mistik ve folklorik unsurlara kadar çeşitli dil katmanları içe harmanlanmış bir şiirdir. Şiir öznesi, savaş, aşk ve ölüm, lonca ve ustalık gibi konuları ile bir halk destanı kahramanı gibidir. Epik sahnelerle desteklenen anlatıda aşkın maddi değil de ruhani bir sevgi olduğu mesajı hissettirir. Sevdavî’nin sevgisi ölümle birleşir, hatta onunla sonsuzluğa erişir. Sevdavî, bir halk trajedisinin adıdır. Varlığı kayıtlarda geçmez fakat dramatik ve epik bir karakterdir. Kolektif bir halk anlatısı olarak bekleyişin ve kaybedişin öyküsünü anlatan şiir hem geleneksel anlatılara öykünür hem de modern bir yapıya sahiptir. “Kemend biçmek” ve “canımdan kan tökülürem men” gibi

ifadeler, aşkın tasavvufi boyutunu da çağrıştırır. Geleneksel anlatılardan modern zaman anlatılarına kadar uzanan babasızlık olgusu da şiirde işlenen önemli bir yan unsurdur. “Topal Kuli”, şiiri de hem halk hem de divan şiirinin dilinden izler taşımaktadır. Şiirin kimi yerleri masalsı bir dil ile kimi yerleri ise lirik bir anlatımla dile getirilir ve şiir klasik metinlerden Leyla ile Mecnun anlatısına bir gönderme yapmaktadır. Bu şiir de Sevdavî’de olduğu gibi aşkı ulvi bir hakikat olarak görür ve bir iç yolculuğun toplumsal bireysele kadar kimlik arayışının bir unsuru olmuştur. “Mahyacı Salim”, Aktunç’un tezkirelerindeki diğer şairler gibi zamanın ruhuna uymayan bir figürdür fakat şiir öznesinin herhangi bir üstün meziyeti bulunmamaktadır. Mahyacılık mesleği ve şairlik üzerinden değişim ve dönüşüm unsurları işlenir. “Der Dellalyan” şiiri kısa ama derin anlamlar taşıyan, varoluşsal ve sosyolojik açıdan ölüm ve hayat üzerine yoğunlaşan bir şiirdir. “Hemşire Nimet”, başlıklı şiirde komşuluk, aşk, cinsellik ve sanat konuları ironik bir dille birlikte işlenir. Aktunç’un öykülerinden birisinin başkışısı olan ebeyle yakın bir benzerlik gösteren Nimet Hemşire, halk dilinde felsefi düşünceleri “konuşmaktan korkmayanların” imgelendiği birisidir. Metin oldukça sade ve Aktunç şiirlerine nazaran kolay okunur bir metin olmakla birlikte arka planında derinlikli bir yapı taşımaktadır.

“Karaman’lı Ioannis”, Anadolu’nun mistik tasavvufi yahut erenler figürünün bir karşılığı olarak okunabilir. Zira halk kültürünün inanç katmanlarını ve çokkültürlü yapısını barındıran bu kısa, açık anlatımlı şiirde mistik bir atmosferin yanı sıra şiirin son dizesinde kendine dönüşü ile postmodern bir yapı da bulunmaktadır. “Talât Kadıköy”, Aktunç’un aşk açısının yüceltildiği bir aşk şiiridir. Melankolik monologlar halinde ilerleyen şiirde toplumsal “sıradan” olarak görülen “Hakîr”in kenara itilmişliği ve yok sayılmışı odağında aşk ve kimlik konusunu birlikte ele alır.

“Oikonon---Kazandın” bölümü “Oikonon, I”, “Oikonon, II”, “Oikonon, III” başlıklı üçleme şiirlerden oluşur. Bu üçleme, hacimce küçük olmasına rağmen yine yoğun metaforlarla örülmüş, tarihsel ve kutsal metinlere göndermeleri ile mistik bir yapı içerisindedir. İçerisinde kimlik, bilinç ve bellek, anlam yolculuğu gibi konular işlenmektedir. Birinci Oikonon, ölüm, özgürlük ve kimlik gibi büyük sorularla ilgilenir. İkincisi, geçmiş ve gerçeklik ile ilerler ki acı, toplumsal hafıza izleği baskındır. Üçüncüsü ise aşk ve kişisel anlamlandırma üzerine kuruludur.

“Ev İçi --- Kaneviçe” bölümünde “Üç Vakit”, “Gambit”, “Öpüş”, “Tavan”, “Her Şey Kedidir”, “Saklı Bakış”, “Karşı Sağanak”, “Çatı Yalnızı”, “Evail”, “Âhir” ve “Adak” şiirleri yer alır. Bu şiirlerden “Üç Vakit”, ilk baskısında numaralandırılmış üç bölüme ayrılmıştır. Fakat ikinci baskı olan Toplu Şiirler – *Firak*’ta şiirin sadece birinci bölümü yer alır. İkinci ve üçüncü bölümleri bulunmaz. Şiirin anlam bütünlüğü ve başlıktaki “üç” ifadesi üzerinden yola çıkıldığında Aktunç’un ikinci ve üçüncü bölümleri şiirinden çıkartmış olması beklenen bir durum değildir. Bu noktada teknik bir hatanın yahut şiirin devamına sehven yer verilmemesi ihtimali çok daha yüksektir. Zira bu “üç vakit” Aktunç’un çocukluk hatıralarına ve özellikle de çocukken ailesiyle birlikte oturduğu bahçesinde kuyu ve çeşitli bitkilerin olduğu ahşap ev zamanına yönelik hatırlatıcı imgeler, göndermeler bulunmaktadır. “Gambit”, şiiri bir iç mücadele şiiridir ve şiirin başlığı ile içeriği arasında da derin bir bağ vardır. “Gambit” satranç oyununda bir taş feda edilerek stratejik üstünlük elde etmeyi sağlayan bir hamledir ve bu kavram şiirin genel atmosferiyle de birebir örtüşmektedir. Şiir, tam da adının “Gambit” olmasının ima ettiği gibi bir “kayıp” ya da “fedakârlık” üzerine kurulmuş bir mücadeleyi betimlemektedir. “Öpüş”, her ne kadar yüzeyde romantik bir temas çağrışımında bulunsa geçmişin izlerini hüznün, çürüme, duygusal bağların çözülüşü bağlamında ele alan bir şiirdir. “Tavan” şiiri, dış dünyada yaşanan bir krizin bireyin zihinsel ve iç dünyasındaki yansımalarının korku, tedirginlik ve olaylara anlam verememe tepkimelerini işlemektedir. Özellikle de 6-7 Eylül olayları odağında Aktunç’un biyografisiyle bağlantılı olan şiirin mekânsal açıdan da şairin ilk gençlik yıllarında yoğun okumalar ve hayaller ile vaktini geçirdiğini günlüklerinde geniş bir şekilde anlattığı baba evinin çatı kısmındaki odasıyla da yakından alakası bulunmaktadır. “Her Şey Kedidir” şiiri kedi merkezli bir şiirdir fakat kediden ibaret değildir. Üzerine birçok anlamsal fonksiyonlar yüklenen kedi imgelemi ile şair, kediye bir zaman yolcusu, bir hatıra bekçisi ve mekânın ruhu gibi ele alır. Zaman durmuş, hatıralar tozlanmış, oda ise bu sessizliğin içinden konuşmaktadır. “Saklı Bakış”, ev ve evin sakladığı hatıralara evdeki nesneler üzerinden aktarım sunan bir şiirdir ve Behçet Necatigil’in “ev” temalı şiirleriyle derin bir ünsiyet içindedir. “Üzerlik” gibi şairin hayatından izler de taşıyan şiir ayrıca, “Burada yalnız yaşayamayan sözcükler var” dizesi ile Aktunç’un şiirlerinin genel bir özelliğini de belirtir ki genel anlamda tek bir temanın ayrışık bütünlüğü olarak görülebilecek şiirleri de birbirleri çağrıştıran ilintili bir yapıya sahiptir. “Karşı Sağanak”, zaman ve hatıralar üzerine yoğunlaşırken “Çatı Yalnızı” da şairin “Tavan” şiirinde olduğu gibi ilk gençlik yıllarındaki ruhsal yalnızlığını irdeleyen, açığa vuran bir şiirdir ve yalnızlık ile mutsuzluk üzerine odaklanmaktadır. “Evail” yine aynı şekilde hatıralar ve çağrışımları ile yönünü geçmişe

dönmektedir. “Âhir” zamanın sonuna odaklanan hüznü yüklü bir şiir iken bölümün son şiiri olan “Adak” ise “kül” ile öz arayışına çıkan bir kimlik sorgulama şiiridir.

Istıraplar Ansiklopedisi’ni oluşturan son bölüm “---Destançe---”de ise “Kökler”, “Aşısız Dallar”, “Budak” ve “Omaca” şiirleri bulunmaktadır. Bu bölüm şiirlerinin Aktunç’un kendi şiir evreni ve çağının edebiyat anlayışı üzerine kurulmuş poetik metinler olarak okunmaya imkan tanıdığı görülmektedir. İlk şiir olan “Kökler”, bireyin geçmişle, aidiyetle ve kimliğiyle kurmaya çalıştığı bağı anlatır. Ancak bu bağlar tam anlamıyla kurulamamıştır. “Toprak” ve “nefes” gibi imgelerle örülen bu şiirde özne, geçmişin izini sürerken kendisini yarım, eksik, hatta ağaçsız bir toprakta gibi hissederek. Şiir bu nedenle bir aidiyet arayışı şiiridir. Ama bu arayış, umut kadar melankoli de taşır. İkinci şiir “Aşısız Dallar”, kökleri olmayan bir dal gibi, bağısız ve savrulmuş bir varoluşu anlatır. Artık umut değil, yorgunluk vardır. “Aynalar bana küs” dizesi bu yabancılaşmanın doruk noktasıdır. Duygusal olarak ilk şiirdeki arayış burada yerini çöküşe bırakır. Dallar aşısız kaldığında, yani bir yere tutunamadığında, doğrudan kırılma olur. “Budak”, iç çatışmaların ardından gelen kabullenmenin şiiridir. “Dilime tutunamadım, ağırlıktı sözcükler” dizesi, dilin bile artık bir yük olduğunu gösterir. Yine de şiirin sonunda “Bir budaktım, büyürken kırılmadım, sadece eğildim” dizesiyle karşılaşılır. Bu, kırılmanın değil eğilmenin, yani dirençli bir esnekliğin tarifidir. Son şiir “Omaca”, artık ne bir mücadele ne bir sorgu taşır. Bu şiir bir kapanış şiiridir. “İskandil yitiren bir şiire düştüm” ifadesiyle, artık derinlik bile ölçülemez hale gelir. Bu şiir bir şiir-sonrası boşluğu temsil etmektedir. Bu dört şiiri birlikte düşünüldüğünde, ortaya çıkan yapı neredeyse bir psikolojik romanın bölümleri gibidir. Köklerden dallara, budaklardan sessizliğe uzanan çizgi, insanın içindeki yolculuğun evrelerini resmeder. Bu anlamda bu şiirler bir bütün olarak okunmalı, çünkü her biri diğerine bir yankı, bir gölge, bir yansımadır.

Istıraplar Ansiklopedisi’nde, Aktunç’un yaşamların peşinde iz sürerek dizeden dizeye şiirden şiire bir hayatın, öyküsüne, yankısına, sesine, içine dalıp çıktığını dile getiren Gültekin Emre, şiirlerin bir ana kanal üzerinden birleşip dağılarak şairin kendi coğrafyasında, kendi tarihinin rengine boyandığını, fazla lafa gerek bırakmadan dili ekonomik bir şekilde kullanarak Ter’e, “Ses”e, “Yer”e, “Gün”e, “Bun”a, “Kum”a, “Son”a, “An”a, “Ten”e büyük önem verdiğini dile getirir ve *Istıraplar Ansiklopedisi*’ni ıstırapın şiire, şiirin ansiklopediye dönüştüğü bir başucu kitabı olarak görür (Emre, 2007: 149-150).

Istıraplar Ansiklopedisi'nin okuru Aktunç'un diğer şiir kitaplarını okumaya yeniden yönlendirdiğini, insanı huzursuz eden, yatıştırmayan aksine karıştıran, uyumu ve uysallığı ile sarsan bir kitap olduğunu şehrin her bir sokağına, her bir köşesine aynı ıslıkla ikinci bir kez geçmeyecek çeşitlilik içerisinde alacakaranlığın ilmekleri arasında gezinen bir ışık olduğunu dile getiren Şükrü Erbaş, *Istıraplar Ansiklopedisi* için “Yaşam için yeni olanaklar arıyor. Tanık olduğu, hemen her yerde bir mutsuzluk merasimi. Umutsuz değil ama. Hem lirik hem hırçın. Rahatını kendi eliyle bozuyor. Alışmaktan korkuyor. Her sözcüğü tedirginliğe bir çağrı. İki uysal sözcüğü (çeşme ve peçe örneğin) bu denli asi kılan kim bilir nerelerden sürüp gelen bir duygu hüneridir” (Erbaş, 1995: 11) ifadelerini kullanır.

Aktunç şiiri için özellikle sözcük bağlamında “...kökleri uzak çağrışımlarda, başka şiirlerde, başka yerlerde olan sözcüklerle de olsa, bilinen sözcüklerle de olsa, her şey yeniden yazılır Aktunç'un şiirinde...” (Doğan, 1995: 23) ifadesini kullanan Mehmet H. Doğan, sözlük yazarı bir şair olarak Aktunç'un kendi sözlüğünü oluşturduğunu, onun şiirinde sözcüklerin alışılmış yerlerinin dışında bir düzen aldığını belirtir. Bunun da Aktunç'un ‘çünkü yan yana gelmemiş sözcükler var daha’ dizesinde dile getirdiği bir amaca yönelik çaba olduğunu dile getirir. Ayrıca Doğan, Aktunç şiir kitaplarının içerisinde birden çok “şiir defteri” taşıdığını *Istıraplar Ansiklopedisi*'nin de diğer kitaplarında yayınlanan bölümleri üzerinden böyle bir özellik gösterdiğini; kitap içindeki “Ev içi --- Kanaviçe” bölümünün de şimdilik bir fide halinde olduğunu ve ileride daha da genişleyeceğini beklediğine (1995: 24) dair yorum yapar.

Şiirlerinde çeşitli kültürlerle özellikle de İstanbul'da kendi yaşam alanlarını sürdürmeye devam eden kültürlerle ayrı bir yer açan bu kültürlerin dil ve söyleyişlerine yakınlığı etkili şiirler yazan Aktunç, *Istıraplar Ansiklopedisi*'nde “Gacolar İmparatorluğu ile “çingene” kültürünün ilginç izdüşümlerini şiirine taşıdığına vurgu yapan Orhan Kahyaoğlu, “Şairin, öykücü kimliğinin bir uzantısı-parçası olarak kurmacanın üst boyutta gezindiği şiirleri, yapıtları hep bulunmakta. Bunlar arasında özellikle “Istıraplar Ansiklopedisi”, Türkçede bence benzeri olmayan bir yapı taşı olarak anılmalı” düşüncesindedir. Ayrıca *Istıraplar Ansiklopedisi*'ni teknik ve kurgu açısından da oldukça güçlü bulan Kahyaoğlu, bu kitaptaki şiirlerin poetik tavrına, barındırdığı siyasi ironisine, ‘madde-şiir’ler ile gündelik hayatla birlikte duyguların da sorgulamalara tabii tutulduğuna; şairin hem bireysel hem de toplumsal acılara yönelik hesaplaşmaları özgün bir şekilde dile getirdiğine dikkat çekmektedir (Kahyaoğlu, 2011: 116-117).

3.3.1.7. *Twelfth Song* (1998)

Hulki Aktunç şiirlerinden yapılan seçmelerin İngilizce çevirilerinden oluşan bir eserdir. 1998 yılında İrlanda’da basılan eser içerisinde 24 adet Aktunç şiiri yer almaktadır. İki bölümden oluşan eserin ilk bölümü “Ev İçi ... Kaneviçe” diğer bölüm ise “Seçme Şiirler” başlığını taşımaktadır ve 56 sayfadan oluşmaktadır. “Avrupa Çağdaş Şiir Çeviri Ağı” kapsamında İngilizceye çevrilen şiirler Aktunç’un, *Şarkılar*, *Sır Katibi*, *Islıkla Tarihçe*, *Adresim Aynalar*, *İnsan Aşklarının Külüdür ve Istiraplar Ansiklopedisi* adlı eserlerin seçilmiştir. Türk edebiyatından İngilizceye çevrilen eserlerin seçimine dair değerlendirmede bulunan Secaattin Tural, İngilizceye çevrilen eserlerin genelinde yazarların sosyalist-toplumcu özelliklerinin ön plana çıktığını belirtir, fakat Latife Tekin, Buket Uzuner, Hulki Aktunç gibi bireysel temleri işleyen yazarların dahi eserlerindeki toplumcu izleğin bu seçimde dikkate alındığını söyler (Tural, 2016:258). Bu seçme kolektif bir çeviri ekibi tarafından çevrilir ve çeviriye katılanların isimleri kitabın arka kapağında belirtilir. Yabancı çevirmenlerin yanı sıra Cevat Çapan, Gönül Çapan, Orhan Koçak gibi isimler de yer alır. Bengü Vahapoğlu’nun aktardığı bilgiye göre her ne kadar şiirlerinin yabancı dillere çevrilemeyeceğini düşünse ve bu çeviri işine çok da sıcak bakmasa da *Twelfth Song* için çeviri ekibinin içinde Aktunç da yer almıştır (2022:138).

3.3.1.8. *Bir Şeyin Varoluşu* (1999)

Aktunç’un yedinci şiir kitabı olan *Bir Şeyin Varoluşu* 1999 yılında Varlık Yayınları tarafından yayınlanır. Kitabın ön kapağında 17. Yüzyıl minyatürlerinden yararlanılarak tasarlandığı belirtilen çift kanat imajı doğuran bir figür vardır. Bu görsel Aktunç’un “Kanat biçin masalını yitirmiş bir ankaya” (Aktunç, 200:75) dediği ve şiirleri içerisinde oldukça yoğun bir şekilde kullandığı ikonik “kanat” söylemine açık bir gönderme içermektedir. Zaten eserin ilk şiirinde de “kanat” vurgusunu baskın bir şekilde yinelenmektedir. *Bir Şeyin Varoluşu*, Aktunç şairliği içerisinde bir olgunluk evresidir denilebilir. Zira şair hem yaşı hem de şairliği itibarıyla artık zaman dilimi açısından uzun bir süreci tamamlamıştır. Bu durum genel bir kanı açısından bakıldığında olgunluk evresinde şairler uzun ve hikmet yüklü bir şiire yönelirler. Aktunç’un *Bir Şeyin Varoluşu* ile ortaya koyduğu görüntü de bu kaideye uymaktadır. *Bir Şeyin Varoluşu*, 109 sayfalık bir eserdir ve içerisinde düzanlatımlı ilki başlıksız olmak üzere numaralandırılmış 61 bölüm bulunmaktadır. Her bir şiir, sanki tek bir

büyük şiirin parçası gibidir. Anlatımda da süreklilik, imgelerde tekrar, metaforlarda derinleşme ile sağlanır. Bu bölümlerin tamamının tek bir şiiri oluşturduğunu gösterse bile bu durum bütün şiirin tek bir tem üzerinde yürüdüğü anlamına gelmemektedir. *Bir Şeyin Varoluşu* baştan sona bir anlatı şiiri gibi örgütlenmiştir. Her bölüm şiirleri, öncekinin yankısını taşır; kimi imajlar, motifler ve temalar döner, dönüşür, çoğalır. Bu da kitabı parçalı bir derleme olmaktan çıkarıp organik bir yapı hâline getirir.

Aktunç, “‘Ortadoğu’” üzerinden şiir denemeleri, 1990-1998” alt başlığını verdiği bu eserinde deneysel bir şiir peşinde değildir. “Ortadoğu” söylemi üzerine inşa ettiği bir “var oluş” söylemi geliştirmektedir. Bu bakımdan “şiir denemeleri” ifadesi kurgusal bir ifadedir ve bir kompozisyon oluşturma çabasını dile getirmektedir. Şiirler, bireyin zihinsel haritasını “Ortadoğu” söylemi üzerinden çizer. Her ne kadar ana tema “Ortadoğu”ymuş gibi gözükse de bu bir coğrafi ad değil, bir bilinç hâlidir. Bu ifade hem kültürel hem de politik bir yarılmaya karşılık gelmektedir.

“Kitabın içinde belki de bir Ortadoğu masal söylemi var. Bir bakıma Ortadoğu insanının öyküsünü anlatıyorsunuz.” (2018:150) diye soran Doğan Hızlan’a Aktunç, *Bir Şeyin Varoluşu*’nda hangi konuları tartışmaya açtığını açıklarken şiirin de tartışmaya açıldığını fakat tartışılan konunun sadece şiir olmadığını, bunun yanı sıra tüm toplumsal prangaların, kabukların tartışıldığını dile getirir. (Hızlan, 2018:150). *Bir Şeyin Varoluşu*, Aktunç şiirinin temel unsurlarını bütüncül bir yapı içerisinde ortaya koyan bir eserdir. Çocukluğundan itibaren içinde büyüttüğü, gençliğinde ve sonrasında düşüncel bağlamda kendisine ne etki eden hemen her unsur bu eserde gerek konu gerek söylem gerekse imgesel düzeyde vücut bulmaktadır. Fakat bütün bu yansımalar yine modernist bir şairin estetik ve poetik kaygılarını en üst düzeyde tutuşu şeklinde görülmektedir. Bu durum da *Bir Şeyin Varoluşu*’nu çok katmanlı, yoğun, kapalı ve çoklu okumalara müsait bir yapı haline getirmektedir. *Bir Şeyin Varoluşu*, Aktunç’un geleneksel olana yaklaşım biçimini ve geleneğin modern bir söyleme dönüştürülebilirliğini somut olarak ortaya koymaktadır. Aktunç’un toplu şiirlerine aldığı son kitabı *Bir Şeyin Varoluşu*’dur ve yayınlanan son şiir kitabı *Sönmemiş Dizeler* bu eserden on yıl sonra yayınlanacaktır. Bu açıdan *Bir Şeyin Varoluşu*, Aktunç şairliği için önemli bir uğraktır. Aktunç, şairliğinde okur kaygılarını ölçüt gören bir isim değildir. Popülerlik yahut çok okunurluk kaygılarından uzak birisidir ki az sayıda da olsa ancak gerçek okura sahip olma kaygısındadır. Bu durum bütün şiir kitaplarındaki yapı üzerinden de anlaşılabilir. Nitekim Aktunç, birikimli, hazırlıklı, alt metinleri anlayabilecek bir okur aramaktadır.

Şiirlerindeki çok katmanlı yapı, imgesel söylem ve kapalılık bunun bir göstergesidir ve ilk eserinden son ederine kadar bu yaklaşımı sürdürmüş olması da onun okur kaygılarından uzak olduğunu göstermektedir. Aktunç şiiri ön yargılardan arınarak okunması gereken bir şiirdir. *Bir Şeyin Varoluşu* da bunun açık bir örneğidir. Zira sanatsal bağlamda kullandığı her sözcük gerçek bağlamının dışında imgesel ve çağrışımsal yeni alanların ürünü olarak görülmelidir. Bu bakımdan “ortadoğu” da “varoluş” da “denemeler” de söylemsel ifadelerdir ve bağlamları şiir içindeki poetik tavırla ilintilidir. Bu konunun daha açık örneği bu kitabın bir ikizinin var olmasıdır. Aktunç verdiği bazı demeçlerde *Bir Şeyin Varoluşu* ile *Erotologya?* arasında yakın bir ilişki olduğunu söyler. Aktunç biri şiir diğeri deneme olan ve yayınlanma sürelerinin de birbirine çok yakın olduğu bu iki eserine yönelik “bir madalyonun iki yüzü” ifadesini kullanır. İki eser birlikte düşünüldüğünde çok da derin bir “imge dünyası”nın keşfedileceğini söyler (Doğan, 2000: 2). Fakat bu benzerlik ancak derin bir alt metin okuması ile açığa çıkabilir yani yüzeysel bir benzerlik yahut açık bir gönderme aramak şairin kastettiği anlam birlikteliğini bulduramayacaktır. Bu da şairin çok katmanlı derin bir anlam dünyası oluşturduğunu şiirleri üzerinden kurduğu dil evreninin çözümünün de ancak metinlerin anlam ve imge dünyasına girilerek çözülebileceğini göstermektedir. Aktunç bu çabasını yine Erdal Doğan’a verdiği demeçte de açıkça belirtmiştir. “Bu şiirler ‘denenmiştir’; çünkü Ortadoğu’nun benim yaşamıma, düşünce dünyama yansımaları denenmiştir. Bu denemeler de ‘denenmiştir’; çünkü benim yaşamımın cinsel tabakaları irdelenmeye çalışılıyor.” (2000: 2) ifadeleri cinsellik üzerine kurulmuş bir deneme kitabı ile *Bir Şeyin Varoluşu* arasındaki yansımaların ortak bir medeniyet, ortak bir bellek ve yaşanmışlığın, tarihe tanıklığın ürünü olmasından ileri geldiğini dile getirmektedir. *Erotologya?* kesinlikle bir ‘edebiyatımızda erotizm’ yaklaşımıyla yazılmadığı gibi *Bir Şeyin Varoluşu*’nda da cinsellik konusu da tamamen imgesel ve örtük bir anlatım içerisinde ele alınmaktadır. Zira iki metin de farklı türlerde olmasının yanı sıra bir tartışma zemininden ziya de yeniden anlamlandırma çabası içerisindedir.

Erdal Doğan, *Bir Şeyin Varoluşu*, için bir şeyin kayboluşundan duyulan hüznü ama bir o kadar da öfkeli sesin mısraları gibidir ifadelerini kullanır ve eserin önemli bir noktası olan gelenek, şiirsel ve görsellik konusuna temas ederek Aktunç’un Süleyman Çelebi ile şiirsel söylem boyutunda görsel anlamda ise minyatür ve resim ile alttan alta bir diyalog halinde olduğunu ifade eder (2000: 3). Aktunç’un resimle ilgilenen ressam bir şair oluşu ve çocukluğundan *Mevlid* ile kurduğu bağın güçlü bir şekilde *Bir Şeyin Varoluşu*, içerisinde yer etmiş olması onda ilginç bir reaksiyon gösterir ve Aktunç Süleyman Çelebi’nin *Mevlid*’ine

öyküne bir şekilde *Bir Şeyin Varoluşu* içerisinde “Mustafa Irgat ile Burhan Uygur’a Mevlid olsun için söyledim” (Aktunç, 1999: 62) dizesiyle de ifade ettiği üzere yakın arkadaşları Mustafa Irgat ve Burhan Uygur için bir mevlit yazımına gider. Aktunç, zaten *Bir Şeyin Varoluşu* üzerindeki Mevlid etkisini de birçok kez tekrar etmiştir ki bu noktada Orhan Kahyaoğlu’nun tespiti Aktunç şiirinin en önemli reflekslerini anlamak konusunda da dikkat çekicidir. “Şair, milliyetçiliğin alıp başını gittiği, azınlık kültürlerinin dışlandığı bir politik ortama kültürel-şiiresel düzlemde müdahale edebilen bir şiir yazmayı da hep düşünmüş olsa gerek ki; şiir duyargası onu hep bu kültürlerle içli dışlı olmaya itti.” (Kahyaoğlu, 2011: 116) ifadeleri Aktunç’un politize olmaktan korunan kültürel boyutu çok yönlü derin bir birikim ve zengin bir söylem içerisinde inşa edilşinin resmini ortaya koyar. Bu bakımdan Mevlid’e çoklu kültür envanterine, arkaik söylemden, neolojik üretime, cinsellik gibi tabu konulardan modernitenin birey üzerindeki çıkmazlarına kadar varan çok boyutlu, çok sesli Aktunç şiirine bütüncül bakışı veren *Bir Şeyin Varoluşu*’dur.

Bir Şeyin Varoluşu üzerine derinlik bir yazı kaleme alan Orhan Kahyaoğlu, eseri mistik ve lirizmi yüksek olarak görür. Kitaptaki varlıksal sorunun diğer şiir kitaplarının sürüp gelerek bu eserinde biricikleştğini söyler. Aktunç’un bu eserini Divan’dan İkinci Yeni’ye, hatta günümüzün modernist eğilimlerine kadar uzanan çeşitli şiir çizgisinin garip buluşmaları olarak görür ve Ortadoğu’nun kültürel/siyasal tragedyasının ilginç kesişmelerine, bileşenlerini kent odaklı bir İstanbul popüler hayatı ve acısıyla anlattığını vurgular (Kahyaoğlu, 2011: 116). Kahyaoğlu’nun *Bir Şeyin Varoluşu* bağlamında Aktunç şairliğini ele aldığı bir diğer konu da dil olur: “Nitekim bazı sözcük, dizeler veya şiirler düzeyinde, Aktunç’un yazdığı şiirde bazı akım veya eğilimlerin açık etkileri hep oldu. Ancak, şairin, edebiyat formasyonu ve sıkça tekrarladığımız ‘sözcük beyi’ kimliği, tüm eğilimlerin kaynaşımına rağmen, Aktunç’un kendine has bir şiire evrilişini durduramadı. Ciddi farklılıklar yaratan bu şiir, bence, ‘Bir Şeyin Varoluşu’ kitabında yeterli bir kaynaşıma ulaştı. Metin şiirler Türkçe şiirde özel bir aykırılığı imlemekteydi.” (Kahyaoğlu, 2011: 117).

Bir Şeyin Varoluşu’ndaki dil konusunu Aktunç, Doğan Hızlan ile yaptığı bir görüşmede de şöyle dile getirir: “Benim şiir kitabında yapmaya çalıştığım yeni biçimler bulabilmek, çok sevdiğim ve taptığım dilimin olanaklarını zorlamak ama, bir yandan da geçmişteki büyük ustaların bize verdiği olanakları nasıl geliştirebileceğimin sorusunu yanıtlamaktı. Bir yandan da şiirsel bir blok oluşturmak istedim.” (Hızlan, 2018:150). *Bir Şeyin Varoluşu*’nda dilin kendisiyle de bir hesaplaşma söz konusudur. Kelimelerin anlamı kadar sesleri, çağrışımları

ve hatta yanlış anlaşılmalari bile şiirin malzemesi olur. Anlatıcı da her ne kadar tekil bir “ben” olsa da bu “ben” bazen bireysel, bazen kolektif bir sesi taşır. Yer yer anlatıcı bir çocuğun, bazen bir kadının, bazen de bir ölünün sesiyle konuşur. Bu da anlatıyı monolojik bir anlatım olmaktan çıkarıp onu çok sesli bir yapıya dönüştürür.

Aktunç, *Bir Şeyin Varoluşu*’nda “Ortadoğu” ifadesini coğrafi bir konum olmanın dışında kayıp bir zaman, tarihin acıları, yaşam mücadeleleri ve bireyin kimlik inşası olarak kullanır. Şiirlerin bütünlüğü içerisinde dili, biçimi, imgesel yoğunluğu, ritmi, tarih-coğrafya ve toplum tasarıları ile son derece özgün bir eser ortaya koyar. Türk şiiri içerisinde orijinalitesi oldukça yüksel bir şairlik ürünü olan *Bir Şeyin Varoluşu*’unda ölüm, yaşam, bellek, aidiyet, göç, Doğu trajedileri ve modernite çıkmazları, varoluş ve kayboluş ana izlekleri işlenir. Eserin, parçalı yapısı bazen düz yazı gibi genişlerken bazen de kendi iç ritmini yakalayan bölümler halinde ilerler. Kanatlar, karanlık, aramak, gitmek, uçmak, su, yol, gökyüzü, kan, yıkım, uyanış ve unutulmuşluk ana motifler olarak göze çarpar. *Bir Şeyin Varoluşu*’u lirik-epik anlatı düzeyinde bireyselden yola çıkan ve kolektif hafızaya uzanan bir evrilme içerisinde yaşama ve ölüme yönelik var oluş söylemleri geliştirir. Aktunç’un bilinçli bir tercihi olarak üslup modernist ve postmodernist bir özellik gösterir. Halk şiirinden, Divan şiirine, arkaik kullanımlardan modern yaşam unsurlarına kadar uzanan bir kelime dağarcığı söz konusudur. *Bir Şeyin Varoluşu*’nda bireysel varoluş kendisini “ben kimim?” sorusu ile bulurken, “biz kimiz?” sorusu toplumsal hafızayı, “neden hatırlıyoruz?” sorusu ölüm ve yaşamı, “neleri hatırlıyoruz? Yahut nereye gidiyoruz?” soruları ise zamanı ve mekanı temsil etmektedir. Bütün bu soruların cevabı da eserin temsil ve anlam haritasını ortaya koymaktadır.

Anlatım tekniği açısından *Bir Şeyin Varoluşu*’nda Aktunç, kırık cümleler ile tamamlanmayan, yarım bırakılan dizeler ile bir kaçış hissi uyandırır. Sürekli kayan sahneler ile belirli bir zaman ve mekan algısını yıkar. Böylece de yersiz yurtsuz ve zamansızlık algısı doğurur. Monologlar ve iç konuşmalar ile kavgasının dış dünya ile değil de kendi iç dünyası ile alakalı olduğunu gösteren Aktunç, “gitmek, uçmak, kalmak, kaybolmak” fiillerinin sık kullanımı ile de bir hareket inşa eder.

Bir Şeyin Varoluşu’nda Aktunç’un tavrının varoluş krizinin şiirsel bir anlatımı olduğu açıktır. Aktunç, varoluşu sabit bir “olmak” olarak görmez. Ona göre var olmak, sürekli bir arayış ve olamama durumudur. Bu yüzden de şiirde “var oluş” kendini sürekli yeniden deneme,

yeniden üretim hali olarak göstermektedir. Bu bakımdan Aktunç, “Bir Şeyin Varoluşu” derken aslında hiçbir şeyin tam olarak “var” olamayacağını ve varlığın sürekli bir eksilme, tamamlanmama ve kırılğan bir yapı içerisinde süreceğini ifade etmektedir. Duyguların ise bu yarım kalmışlık, olamamışlık içerisinde tamlığı arayış mücadelesi vererek ikilemler ve arada kalmışlıklar içerisinde kalacağını ilan eder. Bu durum da gerek dili gerek dizilişi gerekse konusu itibariyle şairin evrenselliğe ulaşan bir eser inşa ettiğini göstermektedir.

3.3.1.9. *Firak - Toplu Şiirler 1989-1999 (2000)*

Hulki Aktunç’un 1989-1999 arasında yayınladığı yedi şiir kitabının bir araya getirilerek “Toplu Şiirler” olarak yayımlandığı eseridir. Toplam 377 sayfa olan eser içerisinde *Sır Kâtibi*, *Islıkla Tarihçe*, *Adresim Aynalar*, *Şarkılar*, *İnsan Aşklarının Külüdür*, *Istıraplar Ansiklopedisi* ve *Bir Şeyin Varoluşu*’nu barındırır. “Bu kitap Semra’nındır” ithafını taşıyan eseri Aktunç eşine adamıştır. Her şiir kitabının bölüm başında eserin ilk yayın yeri ve tarihi verilmiştir. Firak, içine aldığı şiir kitaplarının bir anlamda ikinci baskıları özelliğine sahiptir ve bu ikinci baskı durumunda Aktunç şiirleri üzerinde küçük denebilecek değişimlerde bulunur. Bazı dizelerin diziliş biçimlerinde ve kimi şiirlerin de sözcüklerinde küçük değişimler görülür. Aktunç, dergilerde yayınlanıp eserlerine girmeyen şiirleri *Firak*’a almayarak bu şiirleri “toplu basım” dışında da tutar. İlk baskını Ağustos 2000’de yapan eser, üçüncü baskısına Şubat 2021’de ulaşır.

3.3.1.10. *Sönmemiş Dizeler (2009)*

Sönmemiş Dizeler, Aktunç’un yayınlanmış sekizinci ve son şiir kitabıdır. Yayınlanmış ifadesi önemlidir zira Aktunç *Sönmemiş Dizeler*’den sonra kendisi ile yapılan bir görüşmede “Yeni şiir kitabım var (Taşa Sarılmış Şiir), öykü (Yedi Kırk Beş), resim sergisi (Arayış)...” (Saka, 2010) ifadelerini kullanır. Ayrıca yine aynı söyleşide bir de insanın kediyle, kedinin insanla birlikteliğinin tarihini ele aldığı “Kedinin Sonsuzluğu” isimli deneme kitabının çıkacağını söyler fakat adı geçen bu eserler henüz yayınlanmamıştır. Aktunç’un *Bir Şeyin Varoluş*’undan on yıl sonra yayınladığı bu eser 159 sayfadan ve toplam 47 bağımsız şiirden oluşmaktadır. 2009 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlanan *Sönmemiş Dizeler*, 2010 yılında Aktunç’a “Türk öykücülüğüne şiirin büyüsunü getiren Aktunç, şiire de Necatigil geleneğine, sözcüklere duyduğu aşktan başlayarak ve her sözcüğü şiire

kazandırarak ekleniyor. Türk şiirinin en cesur deneyimlerine imza atan iki şair, Necatigil ve Aktunç'u buluşturan 'Sönmemiş Dizeler', her iki şiirin sürekliliğini ve iyi şiirin etkileyciliğini de gösteriyor" (URL-3, 2010) açıklaması ile Necatigil Şiir Ödülü'nü kazandırır. Ayrıca Aktunç, "'Sönmemiş Dizeler' şairin kitapta yer alan şiirlerde şiirinin belirgin özelliklerini sürdürmekle birlikte yeni biçim denemelerinden kaçınmadığı; bu denemelerde söyleyişle içerik arasındaki uyumu oluşturmada başarılı olduğu; ustalığından ve birikiminden kaynaklanan dolgunluktan yararlanırken yeni denemelerinde de şiirsel gerilimi koruduğu konusunda oluşan görüş birliğiyle değerlendirildi." (URL-4, 2010) gerekçesi ile de üçüncüsü düzenlenen Metin Altıok Şiir Ödülü'nün de sahibi olur.

Hulki Aktunç'u şiiri bilen, şiirin bireyselden toplumsala uzanma noktasında önemli noktalarının farkında olan ve okurun şiir beğenisini dünü yadsımadan bugüne taşıyarak imge ve çağrışımlarla gelenekle modern olanı birleştiren bir şair olarak gören Doğan Hızlan, *Sönmemiş Dizeler* bağlamında kaleme aldığı yazıda Aktunç şiirinde toplumun bütün katmanlarının "kara"larının ve "dünya ahvalinin" yer aldığını söyler. Eğer II. Yeni Akımı yeniden gündeme geliyor olsaydı bu akımın şiirini Aktunç'un yazacağını ileri süren Hızlan, Aktunç'u bütün iyi şairleri okuduktan sonra belleğini temizleyerek kendi özgün şiirini inşa etmiş bir şair olarak tarif etmektedir (URL-5, 2010).

Sönmemiş Dizeler'de dokuz bölüm bulunur. İlk bölüm başlığı kitabın adını taşır ve bu bölümde sadece "Söz Kuytusunda" şiiri yer alır. İkinci bölüm, "Arz" başlığındadır ve bu bölüm içerisinde "İkimiz ki Biz Değiliz", "'Nedir ki?'" , "'Üç'" , "Başka Şiir 1" , "Başka Şiir 2" , "Başka Şiir 3" yer alır. Üçüncü bölüm, "Galat"ta, "1917-1989" , "Üzre" , "Eksik Dünya" , "Maya" bulunur. "1917-1989" şiirinde Aktunç, sosyalizmin kurulamaması konusuna dair bir değinmede bulunur. Bu şiir hakkında Aktunç'a kime gönderme yapıldığı sorulduğunda verdiği cevap şiirin mesajı ile açıktan örtüşmektedir. "Tarihlerden belli olmuyor mu? Ben evvel-eski bir sosyalistim. Fakat asla bir Stalinist olmadım mesela." (Saka, 2010). Dördüncü bölüm, birinci bölümde olduğu gibi "Sönmemiş Dizeler" olarak adlandırılır ve bu bölümde (k)" , "(s)" , "(z)" , "(y)" , "(v)" , "(t)" , "(elif)" , "(p)" , "(i)" ve "(n)" başlıklı şiirler yer alır. Beşinci bölüm "İsimsiz" başlığı ve "Kelebek Sesleri" , "İsimsiz" , "Yeke" , "Baharî" , "Kar Rengi" , "Yazgelini" , "3 Lenin" , "Unutulmuş Eşya Müzesi'nde" , "Deli Düğün" , "Kahra" , "Gazze" şiirlerinden oluşur. Altıncı bölüm, "Koynumda Dolunay"dır ve bu bölümde alt başlıklandırmaya gidilmeden "Koynumda Dolunay" şiiri yer alır. "Tuz" olarak adlandırılan yedinci bölüm, aynı başlığı taşıyan iki farklı şiirden oluşur. Aktunç, iki şiirine de "Tuzla"

adını verir. Sekizinci bölüm “Yeraltı”dır ve “Vardiya”, “Ellerin Oğlu”, “Yeraltı Destanları”, “(I) Rıza’yım Razi”, “(II) Ara Nara”, “(III) Destan Bostan”, “(IV) Akla Bakla”, “(V) Satışına Atış”, “(VI) Beş Numara”, “(VII) Yatsı Günü Harbiye”, “(VIII) Laf Gaf” şiirlerini barındırır. Dokuzuncu ve son bölüm olan “Unutma”da ise “Tanrı ile Tarih” ve “Nisyan” şiirleri vardır.

Bu şiirlerin çoğu Aktunç’un son şiir kitabında yer alıyor olsa da yazılma ve ilk yayınlanma tarihleri çok daha eskiye dayanır. İçlerinde çoğunun ilk yayın tarihi 2000 sonrası olsa da henüz hiçbir şiir kitabı yayınlanmışken dergilerde yayınlandığı şiirleri de bulunmaktadır. Örneğin, “(I) Razıyım Razi”, “(II) Ara Nara”, “(III) Destan Bostan”, “(IV) Akla Bakla”, “(V) Satışına Atış”, “(VI) Beş Numara”, “(VII) Yatsı Günü Harbiye”, “(VIII) Laf Gaf” şiirleri “Yeraltı Destanları” üst başlığında ve “(Bu manzumeler, Kasımpaşa, Tersane, Çöplük, Galata ve Feşmekân Mekânında Birkaç Harbi’nin Destan-ı Mestânı olup Enderûnlı Fazıl, Osman Cemal Kaygılı, Can Yücel, Metin Eloğlu, Ece Ayhan ve Mehmet Müfit’e adanmıştır. Müellif, Zar Doktoru Rıza’ya ayrıca selam yollar ve bu da ona ayrı bir nağmedir.)” açıklaması ile 1987 yılında Şiir Atı dergisinin Kitap 4’ünün 14-24 sayfaları arasında yayınlanır. Henüz Aktunç’un *Sır Kâtibi*’nin çıkışından bile önce yayınlanan bu şiirler aynı şekilleri ile şairin son kitabında yerlerini alırlar. Bu durum da Aktunç’un şiirlerini yayınlama konusundaki seçici ve acele etmeyen tutumuna dair bir göstergedir. Eserlerinde yer alan şiirlerin konsept uyumlarını da son derece önemseydiğini göstermektedir. “Sönmemiş Dizeler, adlı son şiir kitabında, lirik ögenin ilginç kuşatıcılığının yanında, kültürel ölçeği öne çıkan ‘Yeraltı Destanları’ gibi arayış dolu şiirlerle de karşılaştı.” (Kahyaoğlu, 2011: 117).

Baki Asiltürk, Aktunç’un bu son şiir kitabı için “Sönmemiş Dizeler, şairin eksilteli söyleyişle kurduğu şiirlerin gelip durduğu yeri gösteriyor. Bu yer, ... Şiirdeki ustalığının simgeleştiği yerdir.” (2010: 63) ifadelerini kullanır. Ayrıca, *Sönmemiş Dizeler*’i, sözcüklerin sözcüklerle konuştuğu bir alan olarak gören Asiltürk, hayata dair ne varsa *Sönmemiş Dizeler*’de yer aldığını, dil ile hayatın iç içeliğinin derinlemesine işlendiğini şairin kendini sürekli yeniden üretmeye dönüştürdüğünü, tekrara yer bırakmadan ‘hep aynı şiiri yazan’ ama her defasında daha bir farklılaşan, zenginleşen, derinleşen bir şairle karşı karşıya olunduğunu gösteren bir kitap olduğunu belirtir (Asiltürk, 2010: 63).

Gültekin Emre de *Sönmemiş Dizeler*’i bir aşkın hüznü belleği olarak görür, Fırak’tan sonra Aktunç’un ‘gizli öykü’yle evrilen şiirleri olduğunu söyler ve ekler “Sönmemiş Dizeler,

kolayca bitecek, hemen rafa kaldırılacak bir kitap değil. Şiirin içindeki hayatları yaşamadan, iyice sindirmeden unutulacak da bir kitap değil. Pek çok şeyi unutulmaya karşı yazılmış kat kat şiirlerden oluşuyor çünkü. Her katta ayrı bir biçim, özünde aynı gizli bir sevdâ ve onun gizemli öyküsü. Dilin uçurtma uçurduğu, uçurum taşıdığı bir göktaş, Sönmemiş Dizeler!” (Emre, 2010:18-19).

3.3.1.11. *Opus* (2012)

Opus, iki şair arkadaşın Hulki Aktunç ve Gültekin Emre’nin ortak imzalı eseridir. *Opus*, Kadıköy’de yaşayan Aktunç ile Almanya’da bulunan Emre’nin yazışmalarını ve birbirlerine gönderdikleri ve hiçbir yerde yayınlanmayan şiirleri içeren bir eserdir. Aktunç’un vefatından bir yıl sonra 2012 yılında Sel Yayınları tarafından basılan eser toplam 115 sayfa olan eser 2013 yılında Yunus Nadi Şiir Ödülü’nü kazanır (URL-6, 2013). Selçuk Altun *OPUS* için yılın ilk altı ayında beni en çok heyecanlandıran iki şiir kitabından biriydi ifadesini kullanır (Altun, 2013: 253). Aktunç ve Emre’nin birliklerine yakın dost olmalarının samimi bir ürünü olan *Opus*, “birbirine bu kadar yakın iki şairin dostluğu çok etkileyici ama birbirlerinin yazdığı şiirlere gösterdikleri yakınlık da bir o kadar etkileyici oluyor” (Aydın, 2012). 2008’de Gültekin Emre’nin, Aktunç’a yolladığı bir şiire karşılık Aktunç’un bir şiir ile karşılık vermesi ile başlar *Opus*’un inşa süreci. Bu şiirleşmenin akabinde “Kadıköy’lü Hulki” “Berlin’li Gültekin” imzalı yazılmalar, malleşmeler başlar. Emre, yıllar sonra dostu Aktunç ile yaşadığı bu ortak macerayı anarken “Hulki, beni, sevenlerini acılara boğup öte dünyaya gittikten sonra, *Opus*’lar kitaplaştı ... Onunla çıktığımız yolun sonunu o göremedi. O, kitaba ne “Öndeyiş” yazabildi ne de “Sondeyiş”. Ben kısaca kitabın bütünlüğünü özetlemeye çalışmışım yüreğim sızlaya sızlaya.” (Emre, 2023: 48).

Opus gerek içeriği gerek inşa edilmiş biçimi gerekse adlandırılmasıyla Türk edebiyatında örneğine sık rastlanılmayan bir eserdir. “Kitabın hem başlama hikâyesi hem yapısı geleneksel halk şiirimizdeki ozan atışması geleneğini hatırlatır. Birbirlerinin şiirlerine göndermeler yaparlar, gelen şiirin çağrıştırdıkları yeni bir şiir doğurur. Birbirlerini tamamlayıp açarlar” (Vahapoğlu, 2020: 160). Aktunç ve Emre’nin “Birbirlerine gönderdikleri mektup hem kendi başına bir şiir niteliği taşıyor, hem de bilmukabele sözcüğüyle açıklanacak bir özelliği içeriyor. Şiirler iki şairin de ruh dünyasını, şiirin yaratıcı sürecini yansıttığından edebiyat tarihçileri, eleştirmenler açısından da yorumlanacak iyi birer

malzeme. Şiir, edebiyat üstüne düşüncelerini, başka sanatlarla ilgili değerlendirmelerini minimal bir söyleyiş biçimiyle gerçekleştiriyorlar.” (Hızlan, 2012). Mine Ömer, Opus üzerine kaleme aldığı yazısında Opus’u iki şairin iç dünyalarının şiire akışı olarak yorumlar, şiirlerin hem güncel hem de poetik niteliğe sahip olduğunu, iki şairin samimi yazışmalarına okurun bir anda üçüncü şahıs olarak katıldığını, ironiyle birlikte siyaset, tarih ve toplumsal acıların da dile geldiğini özellikle de Aktunç’un iyi ile kötünün, güzel ve çirkinin, gözyaşı ve mutluluğun içe içe geçmişliğini imlediğini, dile getirir (Ömer, 2013: 139).

Latince kökenli Opus kelimesi bir “bestecinin, besteleniş sırasına göre numaralanmış müzik eseri” (URL-7, 2025) anlamına gelir. Aktunç ve Emre, bu kelimeyi şiirlerinin başına koymayı tercih ederler. Kitabın sonunda “Sondeyiş Yok” başlıklı yazıyı kaleme alan Gültekin Emre karşılıklı şiirleri bir “fermuar”a benzetir ve tek bir dizeden çıktıkları yola ikilikleri serpiştirdiklerini ve poetik yapısı sağlam şiirleri bir araya getirdiklerini söyler. Şiirlerdeki ironi ve özellikle siyaset ve toplumsal konulardaki değinmeleri dile getirir bir de kitabın Türk şiirindeki orijinalitesine ön plana çıkaracak “öndeyiş” ve “sondeyiş” geleneğinin özellikle de şiir kitaplarında bulunmadığına dair yadırgamasını dile getirir (Aktunç ve Emre, 2012: 108).

Opus’ta şiirlerin yanı sıra Aktunç’un yazışmalardaki kullandığı espri yüklü ağdalı dili de dikkat çekicidir. “Can-ı ciğer kankam, Bunları düzenlemek derlemek sana düşmekte. İçün ki sinn-i ben birader-i kebirinden sagirdir.” (Aktunç ve Emre, 2012: 12). Kitabın başına düzşiir önsöz, sonuna düzşiir sonsöz yazma fikrini Aktunç atmaktadır ortaya, hatta Aktunç, “Opus MLMC” başlıklı şiiri “Tanrı ile Tarih” adlı kitabına koymak istediğini söyler (2012:12) ki buradan da Aktunç’un böyle bir şiir kitabı tasarısının olduğu anlaşılmaktadır. Halbuki bu “Tanrı ile Tarih”, *Sönmemiş Dizeler*’de yer alan bir şiir olarak kalmıştır. Aktunç, yine *Sönmemiş Dizeler*’de yer alacak “Tuzla” şiirlerine ithafen “Tuzla ‘ölümleri ayrı bir habershîir olacak...” (2012:17) ifadesini de kullanır.

Opus’ta Aktunç imzalı “....” başlıksız sayfa 27, “Şi’r Gültekin’e Benzektir”, “Opus 1001”, “Opus 1003”, “....” başlıksız sayfa 36, “Opus 1005”, “Opus 1007”, “Opus 1009”, “....” başlıksız sayfa 44, “Opus 1011”, “Opus 1013”, “Opus 1015”, “....” başlıksız sayfa 52, “Opus 1017”, “Opus 1019”, “Opus 1021”, “Tuzla”, (*Sönmemiş Dizeler*’de de aynı şekilde yer alır). “....” başlıksız sayfa 64, “Maya”, (*Sönmemiş Dizeler*’de küçük değişikliklerle yer alır). “Opus 1023”, “....” başlıksız sayfa 71, “Opus 1025”, “Opus 1027”, “Opus 1029”, “....” başlıksız

sayfa 79, “Opus 1031”, “Opus 1033”, “Opus 1034”, “....” başlıksız sayfa 88, “Opus 1037”, “Opus 1039”, “Opus 1041”, “Opus Cingan”, “....” başlıksız sayfa 102, “Opus 2010”, başlıklı şiirleri yer almaktadır. Şiirlerin içerisinde genellikle tek dize ve ikilik olanlar başlıksız bırakılmıştır.

3.3.2. Romanlar

Aktunç romanları postmodernist bir görünüm sergilemektedir. Oluşturduğu kurmaca evrende şiirlerinde olduğu gibi yeni bir dil ve anlatı biçimi deneyen Aktunç imgesel ve anlamı muğlak bırakan bir yaklaşım içerisindedir. Kazandığı ödüllerin yanı sıra Türk edebiyatında roman türü içerisinde oldukça güçlü eserler veren Aktunç’un hayattayken sadece iki romanı yayınlanır. Aktunç çeşitli söyleşilerinde bazı roman tasarılarından bahseder. Bu roman çalışmalarının dosya halinde yayınlanmayı beklediği izlenimi doğmaktadır. Zira vefatından on üç yıl sonra yayınlanan *Böcükname* de uzun yıllar dosya halinde beklemiş bir eserdir.

3.3.2.1. *Bir Çağ Yangını* (1981)

Bir Çağ Yangını, Aktunç’un yayınlanan ilk romanıdır. Eser ilk baskısını 1981 yılında Derinlik Yayınları arasında yapar. İkinci baskı 1995 yılında Afa yayınlarından yapılan roman 2001 yılında Yapı Kredi Yayınları’na yeniden baskıya alınır. Aktunç’un babasına ithaf ettiği roman üç bölümden ve roman sonunda yer alan “sunu”dan oluşmaktadır ve bölümler kısa kesitler halinde ilerlemektedir. “Alışıldık roman kalıplarının tümüyle dışında bir dil ve üslup tercihiyle kaleme alınmış olan *Bir Çağ Yangını*, ülkeyi bir uçtan kuşatmaya çalışan ‘fırtına’nın, ilgili-ilgisiz herkesi içine alacağı gerçeği üstüne kuruludur. ‘Yangın’ın bir metafor olarak kullanıldığı metne, simgeci ve alegorik bir dil tercihinin yanı sıra ‘şiirsellik’ de eşlik eder.” (Necatigil, 2005: 65).

Bir Çağ Yangını, Aktunç’un hayat-eser bağlamında yaşadığı mekanın eserine açık etkilerini ortaya koyan bir eserdir. Zira Aktunç, Rıza Kıracı’a verdiği demeçte romanın merkezinde yer alan evin çocukluğunu geçirdiği ev olarak tasarlandığını söyler (Aktunç, 2008: 15). Aktunç’un postmodernist/modernist bir kurgu anlayışı ile inşa ettiği roman içerisinde anlatım kimi zaman şiirsel ifadelere bırakır kendisini. Hem üslup hem de biçim açısından

oldukça avangart bir yapı sergiler. Zaman ve mekan algısı alışılmışın dışındadır, karakterlerin bilinç akışı ve iç dünyaları yoğun bir şekilde aktarılır.

Geleneksel olanla moderniteye geçiş sürecinin bir sentezi kabul edilebilecek bir yaşantı izlenimi ailenin etrafında şekillenen *Bir Çağ Yangını*, şiirsel ve deneysel bir anlatıyla oluşturulur. *Bir Çağ Yangını*, 1981 yılında Abdi İpekçi Roman ödülünü kazanır. Aktunç eserinde klasik anlatım biçim ve tekniklerinin dışına çıkarak imgesel bir dille olay örgüsünden çok roman kişilerinin iç dünyalarına, bilinç akışlarına yönelir. Böylece bellek, kaybolan değerler, toplumsal dönüşümler romanın ana konusu haline dönüşür. *Bir Çağ Yangını*, bu anlamda bir çağın, bir neslin, bir dönemin çöküşünü, kaybolan İstanbul ve değişen toplumsal yapıyı bir ev ve bu evde yaşayan bir aile üzerinden işlemektedir. Aktunç bu durumu şu şekilde dile getirmiştir. “Orada bireylerin tek tek yaşadığı sorunlar ya da çıkmazlar ve ‘trajik’ler söz konusu değil de, herkesin ve hatta ev dahil her nesnenin, kendine özgü yaşamaları, bu yaşamaların birbirlerinde eriyerek genel bir roman dokusu, genel bir mesaj yaratması istenmiştir.” (Öneş, 1981: 2-3).

Romanın ana karakterleri Nisa ve Ömer kardeşlerdir. Nurullah Bey babaları ve onların etraflarındaki karakterler de olay örgüsünü oluşturacak öğelerin başında gelmektedir. Mekânsal açıdan olaylar eski bir konakta geçmektedir. Bu ev hem bir sığınak hem bir hapisane, tutsaklık hem de geçmişin ve bugünün yükünü taşıyan bir hafıza mekandır. Aktunç’un bu anlamda romanına mekan olarak eski bir konağı bir evi seçmesi işlemek istediği toplumsal değişim ve dönüşüm konusu ile de yakından bir ilişki içerisindedir. Zira yaşanan bölge, çevre, ev gibi unsurlar insan ruhunun ya da edebi bir metnin çözümlenmesinde ele alınabilir bir durumdur ve mekânın insanın iç yapı ile de derin bir bağı bulunmaktadır ki bu bağ mekânlar derinlikli incelenip ele alındığında insanın ve toplumun sosyolojik ve psikolojik unsurlarını ortaya çıkarabilmektedir (Öner, 2019:15). İstanbul’un değişen çehresi ile toplumsal ve bireysel dönüşüm bir çöküş olarak gösterilir. Bu durum da evin ve ailenin yaşanmışlığı ile iç içe geçmiş bir şekilde aktarılır. Yani ev, aile ve toplum bir bütün olarak romanın ana omurgasını oluşturur. Bütün bu unsurlar da dönüşüm, değişim ve çöküş imgelemi üzerinde bir araya gelir. “Bu evin eşigindeydim. Her şey bitene kadar” (Aktunç, 2021b: 11) diyen eşik cini romanın anlatıcısı konumundadır ve kimi yerlerde anlatıcı değişkenliği de söz konusudur. Bazen evin kendisi bazen karakterlerin iç sesleri çoğu zaman da “eşik cini”dir konuşan. Romanın dili, şiirsel, çağrışımlı ve yoğun metaforlarla çok

katmanlıdır. Sık sık iç monolog anlatımlara da başvurulur. Üslup açısından Aktunç'un eserlerindeki karakteristik özelliklerden olan argo, lirizm ve ironi birlikte harmanlanır.

Bir Çağ Yangını ile Aktunç, aidiyet, kimlik, yalnızlık, kuşak çatışması, değişim-dönüşüm, kaybolan değerler ve geçmişin yükü konularını irdeler ki bu konu başlıkları onun şiirlerinin de ana izlekleridir. Bu bağlamda Aktunç aynı konuları farklı edebi formlarda işlemiş bir isimdir. Ayrıca Aktunç'un yakın edebiyat çevresi içerisinde yer alan Necati Tosuner, *Bir Çağ Yangını* romanının Aktunç eserlerinin okunmaya başlanmasında ilk eser olması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre bu eserin tadını alan kişi Aktunç'u bırakamayacaktır (Tosuner, 2019: 50).

3.3.2.2. *Son İki Eylül* (1987)

Son İki Eylül, Aktunç'un ikinci romanı olarak yayınlanır. Eser, postmodern anlatım özelliklerine sahiptir. Özellikle üstkurmaca tekniğinin uygulandığı *Son İki Eylül*'de Aktunç'un kurgunun kendisini kurmacanın bir parçası haline dönüştürür. Zira *Son İki Eylül*, romancı, yayıncı, düzeltmen ve eleştirmen arasında gidip gelen bir oluşum süreciyle kurgulanmaktadır.

İlk baskısını 1987 yılında Özgür Yayın Dağıtım tarafından yapan *Son İki Eylül*, her ne kadar odak noktasını Türkiye'nin yakın geçmiş tarihindeki en büyük değişim ve dönüşüm süreci olan 1980 döneminin darbeleri üzerine oluştursa da anlatım ve biçim klasik anlatım biçiminden uzak bir şekilde hem modernist hem de postmodern ölçütlerde gerçekleştirmektedir. Zira roman her ne kadar olay örgüsünü yine bir aile üzerinden anlatmak üzere kurgulansa da zaman olaylar diziliminde art zamanlılık takip edilmemektedir. Anlatıcının şizofrenik durumu olduğu için anlatı da onun zihninin akışındaki kesintiler gibi kesik bir anlatım biçiminde ilerlemektedir. Roman ters yüz edilmiş bir anlatım sırasını takip eder. Her ne kadar bölümler "Birinci Eylül", "Ara Zamanlar", "İkinci Eylül" başlıklı olsa da sıralama sondan başa doğrudur. Roman konusu her ne kadar toplumsal ve siyasal bir zemin üzerine oturtulmuş bir kimlik krizi olarak görülebilse de romanın dilinde ve mesajında her hangi bir toplumsallık yoktur. Aksine bireyin iç dünyasına yönelen onun yaşadığı yozlaşmayı içerden bakan bir duygusallıkla göstermek isteyen bir

anlatım söz konusudur. Zaten metin çeşitli göndermeler ve imgesel anlatımla yeniden üretilebilir bir metin haline dönüştürülür.

Füsun Akatlı tarafından “bir özgürlük manifestosu” (Aktunç, 2022ç) tanımlaması yapılan *Son İki Eylül*, 12 Eylül öncesi ve sonrası Türkiye’sinin ruh halini hem şiirsel hem de imgesel bir dille anlatmaktadır. Toplumun “usuyarıklar” ve “kuşku kumkumaları” arasında sıkışıp kalmış bireylerin yaşadıkları krizleri kişi ve mekanlar üzerinden irdelemekte olan Aktunç, kesik anlatımlarla kısa bölümler şeklinde oluşturduğu romanında çeşitli dil oyunları ve anlatım imkanları ile yoğun bir eser meydana getirir. “Bireylerin, bu süreçte parçalanmış dünyasını temsil etmek için ise şizofren bir anlatıcı seçilmiştir. Bireyle toplum, dünle bugün arasındaki kopukluklar ve bu kopuklukların nedenleri şizofren anlatıcının parçalanmış zihni ve romanın bilinçli olarak eksiltilmiş, yer yer bağlamından kopartılmış yapısı aracılığıyla ima edilir.” (Vahapoğlu, 2022: 89-90).

Aktunç, karşıtlıklar üzerine kurulan *Son İki Eylül* üzerine kendisi ile yapılan bir söyleşide romandaki toplumsal baskı konusunda “Roman, değişik kişilerin ‘tamamlayamadıkları’ defterlerden, kurdukları ama ulaşamadıkları düşlerden oluşuyor. Onları engelleyen baskı, aile-içi baskı, toplum-içi baskı, bunun türevleri olarak eğitim-içi, tıp-içi baskıdır. Bu tür baskı ve korkutma sistemleri olmasa siyasal baskı da doğmazdı” (Akdemir, 2001: 14) ifadelerini kullanır.

3.3.2.3. *Böcükname* (2024)

Aktunç’un vefatından on üç yıl sonra yayınlanan bir romanıdır. Roman *Böcükname – Kevnizâde Zekeriya Bey* başlığını taşır ve kapağında Osmanlıca’dan aktaran Orhan Kevnoğlu bilgisini taşır. Ender Şeyler Yayıncılık tarafından Temmuz 2024’te yayınlanan roman 100 sayfadan oluşmaktadır. Aktunç postmodern bir yapıda inşa ettiği romanını böcek dilini keşfetmeye çalışan Kevnizâde Zekeriya Beyin yayınlanmamış bir eseri olarak inşa eder. Kitap Kevnizâde’nin torunu Orhan Kevnoğlu tarafından yayıncıya bırakılır fakat bu isim de kimsenin görüp bilmediği birisidir (Aktunç, 2024). Kitabın editörlüğünü İnan Çetin, Aktunç’un eşi Semra Aktunç ile birlikte yürütür. *Böcükname*’nin parçalı anlatımı, intak ve teşhis sanatını avangart bir üslupla alegorik bir dille çok katmanlı çoklu anlatıcı unsurları ile bezenmiş bir anlatıdır. Ayrıca Aktunç, eseri ile Necatigil’den, Selahattin Eyüpoğlu’na, Cevat

Şakir’den Leyla Erbil’e kadar bir çok ismi romanında temsil eden bir kurgu oluşturarak romanını bir oyun alanına çevirir. İnan Çetin, *Böcükname* için kaleme aldığı yazısında şu notları düşer:

“*Böcükname*’nin özenli, titiz ve besbelli ki uzun bir çalışmayı kapsadığını romanı okumaya başlar başlamaz anlayabiliyoruz. Güncel olaylara başarılı eski göndermeler yapan Aktunç, eskinin ve günün yaşayan şiirsel dilini kullanarak sıklıkla güldürü (kara mizah mı?) öğeleriyle de okurunu keyifli bir okuma serüvenine davet ediyor. Bu serüvende eski, unutulmuş ya da az bilinen sözcüklerin metin içindeki dönüştürücü etkisi de göz ardı edilemez. Yazarın dildeki ustalığı ve çarpıcı üslubunun her satırda hissedildiği *Böcükname*’de, içinde birkaç kuşağın yaşayıp geçtiği, anılarını ve izlerini bıraktığı olaylar çarpıcı şekilde anlatılır. Mardik Paşa ve *Böcükname* bunların başında geliyor. Korku ve merak da at başı gidiyor. Böceklerden korkan Zekeriya Kevnoğlu’nun anıları Mardik Paşa’nın yazıhanesinde can buluyor.” (URL-8, 2025).

3.3.3. Öyküler

Aktunç öykücülüğü, şiirlerinde olduğu gibi modernist, imgeci ve türün şekil sınırlarının dışına çıkarak anlatsal metinler haline dönüştürücü bir özelliğe sahiptir. Öyküleri ile şiirleri arasında da oldukça güçlü bir bağ kuran Aktunç, öyküde çeşitli deneysellikler de sergilemiştir.

3.3.3.1. *Gidenler Dönmeyenler* (1976)

Gidenler Dönmeyenler, Aktunç’un ilk öykü kitabıdır. 1976 yılında Günebakan Yayınları yayınlanan eser “Göz Bağı”, “Şehir İçi – Kasaba”, “Eski Şeyler”, “Gidenler Dönmeyenler”, “Kızılca Dünya Beşlisi” başlıklarıyla beş bölümden ve toplan on dört öyküden oluşur. *Gidenler Dönmeyenler*, Aktunç’un ilk öykü eseri olsa bile henüz öykücülüğün başında bir isim değildir. Çok uzun süren öykü yazma sürecinin eser boyutundaki bir aşamasıdır. Bundan ötürü de eserde yayınlanan öykülerin yazılış tarihi de oldukça eskiye dayanmaktadır.

Gidenler Dönmeyenler, Aktunç’un sadece öykü alanında yayınlanan ilk eseri değildir. Aktunç’un edebiyat dünyasını eser boyutunda girişinin adıdır. Bu başlangıç uzun bir hazırlık ve kendini yeniden okuma ve eleştirel yaklaşımla ortaya çıkmış bir eser ile olmasıyla *Gidenler Dönmeyenler*, dikkatleri Aktunç üzerine çekmeyi başarır. Bu dikkat salt bir ilgi

bağlamında kalmaz Aktunç’a yayımlandıktan bir yıl sonra Türk Dil Kurumu Öykü Ödülünü de kazandırır ki bu ödül ilk eserlere nadiren verilen prestijli bir ödüdür.

Gidenler Dönmeyenler’in arka kapak yazısını Selim İleri yazar (Vahapoğlu, 2022:71). Bu yazının en dikkat çeken yanı “Hikâyeciliğimizde ileri bir soluk” başlığının kullanılmasıdır. Henüz bir yazarın ilk eseri için kullanılan bu ifade ve öykücülükte “ileri” bir seviye olarak kabul edilmesi öykülerin güçlü yapısını, dilin ve işleyişin ustalığını göstermektedir. İleri’nin tanıtım yazısında dile getirdiği iki husus da Aktunç öykücülüğünün başlangıç noktasını tespit etme adına önemlidir. Selim İleri, “Toplumsal düzeni var eden kurumları, bu kurumların yönetimini üstlenmiş karanlık birilerini algılıyoruz. Ve çıkış yolları arayan, bu erekte baş veren, yeni, geleceğe dönük sınıfı tanıtıyor bize Aktunç ... Aktunç’un hikâyeciliğinde göze çarpan bir özellik de, hikâye sanatının dili ve biçimiyle Türkiye’deki geleneği içinde yeniden ele almış...” (Aktunç, 1976) ifadelerini kullanmaktadır. Burada dikkat çeken iki husus Aktunç’un bu öykülerinde “sınıf” bakış açısı ile bir yaklaşım sergilemesi, diğeri ise hikâye dili ve biçimi ile gelenek içerisinde yeniden bir ele alış sergilemiş olmasıdır. Özellikle öykülerde geçen işçiler söz konusu olduğunda ve *Türkiye Defteri*’nde yayınlanan “Yarin Rüya Kitabı” şiirleri ile birlikte düşünüldüğünde *Gidenler Dönmeyenler*’inde üzerinde *Türkiye Defteri* döneminin düşünsel izleri oldukça yoğun bir şekilde görülmektedir.

Gidenler Dönmeyenler’in ve *Kurtarılmış Haziran*’ın içeriği sonra yayınladığı öykü ve romanları ile karşılaştırıldığında sosyal içerikli öykülerden oluşmaktadır. Sonraki yapıtları ise daha bireysel, içe dönük, psikolojik tahlillerle ve daha imgesel bir dille örülmüş bireysel temalardan oluşmaktadır. *Gidenler Dönmeyenler*’deki öykülerin dışa dönük anlatılar oluşuna verilebilecek en belirgin örnek eserin ilk öyküsü olan “Göz Bağı”dır. Aktunç’un “Göz Bağı hikâyesinde Yusuf adlı 12-13 yaşlarında bir çocuğun gözünden 6-7 Eylül olaylarının Kadıköy’deki yansımalarını görmek mümkündür. Bu hikâyede anlatılanlar Hulki Aktunç’un anılarında anlattığı olaylarla bire bir örtüşmektedir.” (Öner, 2019: 245).

Gidenler Dönmeyenler’in ana tematik olgusu modernleşme, kentleşme ve bu sürecin doğurduğu yozlaşma ve toplumda belli bir sınıfın ezilmesi üzerine kurulmuştur. Bireysel dönüşümün izlerinden ziyade toplumsal değişim göz önünde tutulmuştur. *Gidenler Dönmeyenler*, Aktunç’un toplumcu bakış açısını en belirgin bir şekilde ortaya koyduğu eseridir. Çocuk emekçiler, işçiler, köyden kente taşınma, zenginler ve patronlar arasında yaşanan gerilim, toplumcu öğreti doktrinleri ile işlenmektedir. Aktunç’un karakterlerine

sınıfsal bilinç kazandırma gayreti içerisinde olduğu *Gidenler Dönmeyenler*'in dili Aktunç yazınının dilinden farklı değildir. Dil işçiliği ve kıvraklığı kendisini göstermektedir. Aktunç'un bu eser ile kazandığı ödülde dilin kullanılış biçiminin faktörü oldukça büyüktür. *Gidenler Dönmeyenler*, Aktunç'un başlangıç eseri olmakla birlikte sanat ve edebiyat hayatında kurduğu dilin henüz başlangıç aşamasındayken bile hangi seviyede olduğunu ustalıklı gösterdiği bir eserdir.

3.3.3.2. *Kurtarılmış Haziran* (1977)

Aktunç'un yayınlanan ikinci öykü kitabı *Kurtarılmış Haziran*'dir. İlk baskısını Kasım 1977 yılında yapan eser Derinlik Yayınları tarafından yayınlanır. *Kurtarılmış Haziran*'da yer alan öyküler yine ustaca işlenmiş bir dil işçiliğinin ürünüdür fakat Aktunç'un sonrasında yayınlayacağı eserlerine nazaran klasik anlatım teknik ve biçimlerine bağlı kalınarak oluşturulduğu görülür. Aktunç *Kurtarılmış Haziran*'daki öyküleri de diğer eserlerinde olduğu gibi yine çok öncesinde kaleme almış fakat yayımlatma işini sonraya bırakmıştır. Bu durumun en belirgin işareti kitap sonuna düşülen “Birkaç iz ve birkaç kanıt. Yalnızca bu. 1973-1977” (Aktunç, 1977: 107) notuyla görülmektedir. *Kurtarılmış Haziran*'da 16 öykü yer almaktadır. Eser bölümlere ayrılmamıştır fakat 7 öykünün yer aldığı bölüme “Yedi Askı” başlığı verilmiştir. Bu başlıklandırma oldukça ilginçtir ve Aktunç'un bilgi birikim ve kültür ağının genişliği ile birlikte geleneksel verileri dönüştürme ve malzeme haline getirerek kullanmadaki pratikliğinin bir göstergesidir. İslamiyet öncesi Arap toplumunda Kabe'nin duvarına yılın belli dönemlerinde asılan 7 şiire verilen “Yedi Askı” ifadesini öyküleri için kullanan Aktunç, karşısında birikimli ve hazırlıklı bir okur bekliyor olduğunu henüz ilk eserlerinden itibaren göstermektedir. Aktunç öykülerinin ve şiirlerinin arasında ortak bir karakter olarak yer alan “İsrafil Tayfa” da ilk kez *Kurtarılmış Haziran*'da “Birinci Askı” olan “İlk Balığın, Trakonya”da görülür.

Kurtarılmış Haziran'ın dili oldukça renklidir. Farklı dillerden sözcükler, cümleler, ifadeler yer aldığı gibi argo ve konuşma dili de kendisini hissettirir. Zira hem diyalog kurulumu hem de anlatıcının içerikle örtüşen bir dil takınması ile bu durum sağlanır. Yine cümle yapısının kesik, eksiltili ve kısa, uzun yapılar halinde oluşturulması da anlatıyı modernist hale getirir. Fakat daha çok dışavurumcu anlatmaya dayalı ve olay örgüsünü takip eden bir kurgu hakimdir. Öyküler içerisinde yer yer şiir parçaları da yer dinmektedir. “Bir Un Fırtınası”

öyküsünün başlangıcı “Sus. Bekle. Kopar. Seç. Duy. Eş. Dinle. Yerin. Mırıldan. İzle. Kopar...” (s.63) şeklindedir. Bu cümle yapısı Aktunç’un ilk şiir kitabı *Sır Kâtibi*’nde de “Kader. Aşk. Zafer. Baht. Ölüm. Servet. Ayrılık.” (s.101) biçiminde kullanılmaktadır. Bu durum da Aktunç’un türler arasındaki bağı dil üzerinden oldukça bütüncül bir şekilde yakaladığını göstermektedir ki Baki Ayhan da bu duruma dikkat çekmektedir: “Aktunç ne yazarsa yazsın tam bir üslupçudur. Bu nedenle, onun yapıtına eğilen genç arkadaşlar her şeyden önce dili ciddiye alan bir şair ve yazarla karşılaşacaklardır. Dil, üslubun kıyafeti olduğuna göre Aktunç’un şiir ve öyküleri de ilk anda kıyafetleriyle ilgi çekecektir.” (Ayhan, 2019:53).

Aktunç şiirlerinin içerisinde sıklıkla karşılaşılan geleneksel unsurlar halk inanışları ve İstanbul’un çokkültürlü yapısı adeta minimalist unsurlar halinde *Kurtarılmış Haziran* içerisine yayılmıştır. Örneğin, “İçimin Kuşları” öyküsünde geçen “Üçten yediden öteye, yediden dokuzdan öteye, sarı kara albasmış yeşil kanatlar” (s.53) deyişi halk kültüründeki mistik bir ifade biçimidir ve ağırlıklı olarak tasavvufi öğretisi içerisinde de zikredilen ifadelerdir. Aktunç bu tür öğeleri şiirlerinde olduğu gibi öykülerinde de günlük yaşamın bir parçası olarak eserlerine yerleştirmiş ve belirgin olması yahut daha ön planda gözükmesi adına da herhangi bir çaba sarf etmeden geleneği dönüştürerek yeni bir sesle kullanmanın üstesinden gelmiştir.

3.3.3.3. *Ten ve Gölge* (1985)

Ten ve Gölge, Aktunç’un ilk baskısını 1985 yılında İletişim Yayınları’nca yapan üçüncü öykü kitabıdır. “Üç Kanat” ve “Algılar Efendisi” bölümlerinden oluşan eserde toplam on dokuz adet hacimce uzun olmayan öykü bulunmaktadır. Eserdeki “Atkestaneleri Düşüyordu” öyküsü Aktunç’un *İnsan Aşkalarının Külüdür* şiir kitabında yer alan “Belirdi Kandilleri Atkestaninin” şiiri ile ortak bir çıkış noktasına sahiptir. Aktunç verdiği bir demeçte bu konunun hem şiir hem de öykü olarak kendisini yazdığını ifade etmiştir. *Ten ve Gölge*, “ülkede yaşanan -özellikle 12 Eylül sonrasındaki- toplumsal dönüşüm, yozlaşma, yeni toplumsal yapıya uyum sağlayamamış ve kıyıda kalmış bireyler, onların yalnızlığı, yaşadıkları iletişimsizlik ve sıkışmışlık hissi *Ten ve Gölge* öykülerinin belirgin temalarıdır.” (Vahapoğlu, 2020: 94). Haydar Ergülen, eserlerindeki toplumsal ve tarihsel gerilim ile dilin

psikolojik gerilimini eş güdümlü sürdürdüğünü dile getirdiği Aktunç'un *Ten ve Gölge* 'si için öykümüzün ruhudur ifadesini kullanır (Ergülen, 2021: 136).

Ten ve Gölge 'de Aktunç'a dair biyografik unsurların yer aldığı da görülür. Çocukluk arkadaşı "Arto" ve çocukluğunun Kadıköy izlerinden, yüzlerinden birisi olan "Arap Niyazi", kitabın "Aşka Kimse Yok" isimli öyküsünde yer alır. Aktunç, hayatını olduğu gibi hiçbir eserine yansıtmış bir kişi değildir. Hayat öyküsünün eserlerine yansması ya imgesel boyutta yahut salt bir sözcük düzeyindedir. Aktunç bu durumu şu şekilde dile getirmiştir: "Hayatımla fazla ilgili değildir benim öykülerim. Ama hayatımdan bazı yansımaları içerir. Kendi yaşadıklarımı birebir hiçbir kitabıma koymadım" (Yarıcı vd, 1998: 7).

Salah Birsel, *Ten ve Gölge*'deki öyküleri "punk saçlı öyküler" olarak tanımlar. Öykülerin kısa fakat vurucu başlıklar ile oluşturulmasına vurgu yapmak adına kullandığı bu ifade ile Aktunç'un "Adını Yok Eden Hikâye" örneğinde olduğu gibi öykülerine isim bulurken çok uğraşlar verdiğini ve derin bir düşünce sonucunda bu başlıklandırmayı yaptığının altını çizer (Birsel, 1992: 186). *Ten ve Gölge*, Aktunç öykücülüğünün genel özelliklerini barındıran bir eserdir. Dil yine deneysellik içermektedir ve farklı üslup denemeleri ve ifade biçimleri göze çarpmaktadır. Eserde "Kardaki Güller" örneğinde olduğu gibi şiirsel metinler de yer almaktadır. *Ten ve Gölge*, "arada kalanın türküsü ölümden yakılır daima" (Aktunç, 2022c) epigrafisi ile açılır. Bu da Aktunç'un bu kitaptaki öykülerinde hayatlarına eğildiği insan tipolojisini ele vermektedir. Kentleşme ve modernleşme ile kendilik duygusu arasındaki değişim ve dönüşümün ortaya çıkardığı krizlerin ele alındığı öykülerde ele alınan kişiler "arada kalan"lardır. Kendisi olamayan fakat toplumsal beklentiye de karşılayamadığı için git gel yaşayan kenar mahalle yaşantısında var olmaya çalışan insanlardır. Bu sıkışmışlık ve bunalım öykü kişileri üzerinde ortak bir duygu oluşturur: özlem ve yenilgi. Bu iki duygu bütünlüğü öykülerde ağırlık göstermektedir. Aktunç'un kentsoylu bir anlatı örneği olarak *Ten ve Gölge* 'de öykülerin adlandırılmasında dahi bu durum göze çarpmaktadır: "Kıyısız", "Adını Yok Eden Hikâye", "Kayıplara Karışmış İstanbul", "Fortuna ya da Kırık Kanatlı Bir Arayışın Anlatımı"

Aktunç, *Ten ve Gölge* 'de diğer öykülerinde olduğu gibi içe yönelir ve insan beninin derinlerde bir arayışa koyulur. Fakat bulduğunu da olduğu gibi gün yüzüne çıkarmaz bunları ters yüz ederek sergiler, bu yüzden *Ten ve Gölge* 'de saf 'ten'ler 'maske'lerle çevrilidir (Aslankara, 2009: 20).

Ten ve Gölge, Aktunç eserlerinin birbiri arasındaki ilintiyi anlatım bütünlüğünü de veren bir eserdir. “Lodos Düğünü” öyküsünde geçen İsrail Tayfa, hem diğer öykülerin hem de şiirlerin arasında bağ kuran ortak bir isimdir. Öte yandan “Aşka Kimse Yok” öykü adı Aktunç’un *Islıkla Tarihçe* adlı şiir kitabında yer alan “B” şiirinde “Kime nasıl yazabilirim / Aşka Kimse Yok / bir kalem sürçmesiydi” şeklinde geçmektedir. *Ten ve Gölge*, sadece Aktunç eserleri ile arasında bir alaka kurmakla kalmaz aynı zamanda dini ve edebi metinlere de gönderme yapar. “Binbirdirek Batakhanesi – Yeni Bir Söylenti” hem içerik olarak hem de “Bap yedi.” (s.49) biçiminde üslup olarak dini ve geleneksel edebi metinlere yönelik bir gönderme içermektedir. Aktunç, benzer bir örneği Tomris Uyar’da da görülen bir şekilde, öykülerinde halk anlatıları, meddah geleneği, mitler, efsaneler ve geleneğe dayanan sözlü ve yazılı anlatılardan faydalanarak bunları modern anlatıya uygular ve bütün bu malzemeler üzerinden modern dünyanın bir alegorisini yapar (Gemili, 2023: 364) ki Aktunç’un takınımış olduğu bu tavır modernist bir yazar olmanın gereklerinden bir tanesidir.

3.3.3.4. Bir Yer Göstericinin Hayatı (1989)

Bir Yer Göstericinin Hayatı, Aktunç’un avangart eserlerinden bir tanesidir. İlk baskısını 1989 yılında yapan öykü kitabının içerisinde “Pini, Ah Pini!”, “Yek-Yek Oynayanlar”, “Üç Sevgili”, “Bir Yer Göstericinin Hayatı” ve “İkonika” bölümleri ve bu bölümler altında toplam ağırlıklı minimal olmak üzere uzunlu kısıklı on sekiz bulunmaktadır. “Pini, Ah Pini!”, bölümünde bu bölüm kitabın ruhunu ve işleyiş biçimini çok iyi yansıtmaktadır. Aktunç, özellikle “Gülnehal” üzerinden özlem, geçmiş, aşk, kimlik ve kaybolan değerler üzerinden bir bellek anlatısı kurmaktadır. Bu bölümün duygusal tonajı oldukça yüksek hatta melankoliktir. “Yek-Yek Oynayanlar” bölümde, ilk bölüme nazaran ironik bir dil hakimdir. Bu bölümde de geçmiş ana konu başlığıdır fakat bu kez geçmişle kurulan ilişki karakterin yaşantıları, anıları ve bu anılarda yer alan kişilerle kurduğu bir oyun üzerinden ilerlemektedir. Öyle ki Aktunç, bu bölümde sık sık gülücük emoji de kullanmaktadır: “‘Barbut gibi bir şey mi?’ dedi yaşlı dostum. 😊” (Aktunç, 2021d: 39). “Üç Sevgili” bölümü, aşkı ve arzuyu, insanın kendisi ile olan hesaplaşması üzerinden ele alan bir bölümdür. Kitaba adını veren “Bir Yer Göstericinin Hayatı” bölümünde Aktunç’un metnindeki ana izlek olan kayıp, yalnızlık ve zaman karşısında ölüm konusu işlenmektedir. Çok katmanlı yapısı ile kitabın ana metnini oluşturan bu bölüm bir sinema salonundaki yer göstericisi Seyfi’nin hayatına, anılarına odaklanmaktadır. Bu bölümün anlatım biçimi de oldukça modernisttir. İç

ses, karşı ses, monolog ve diyalogların birer bilinç akışı şeklinde verilmesi üsluptaki şiirsellik ve hüznün, Seyfi ile Madam Krista'nın melankolik aşk öyküsünü anlatmanın yanında değişen dönüşen ve modernite karşısında bir çok şeyi yitiren İstanbul yaşantısı üzerinden toplumsal bir anlatı izi de bulunmaktadır. Son bölüm “İkonika”larda deneysellik ve imgesellik üst perdeye çıkar. Gerçek ile simge, varlık ile imge, yaşantı ile kurmaca arasındaki sınırların belirsizleştirildiği şiirsel bir yapı ortaya konur. Aktunç'un uzun yıllar şiirlerini yazdığı halde yayınlamamasının ardından şiirleri ile edebiyat ortamlarında boy gösterdiğinde, “onun her metni zaten biraz şiirdi” yahut “onda gizli bir şairlik vardı” gibi yorumların yapılmasına neden olan durumun somut örneğidir “İkonika” ve bütüncül anlamda *Bir Yer Göstericinin Hayatı*,

1989-1990 dönemini kapsayan 44. Yunus Nadi Ödülleri'nden yayınlanmış öykü kategorisinde ödül kazanan *Bir Yer Göstericinin Hayatı* gerek dili gerek kurgulanma biçimi gerekse anlatıcı özelliği bakımından modernist bir çizgiye sahiptir. Aktunç'un diğer kurmaca eserlerinde ve özellikle şiirlerinde de olduğu gibi eser bir oyun alanına dönüştürülmüş, katmanlı bir anlatımla imgesel bir söylem tercih edilmiştir. *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nın son bölümünde çok daha belirginleşen, bütün bu deneysellik ve modernist anlatım karşısında kendisine birikimli bir okur kitlesi oluşturan eserin Aktunç öykücülüğü içerisindeki yerini Baki Ayhan şu şekilde yorumlamaktadır: “Üniversiteyi bitirdiğim sene (1989), tam da o yıl yayımlanan *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nı okumuş ve çok şaşırmıştım. İlk defa böyle bir teknikle karşılaşıyordum. Türlerin birbiri içine geçtiği, metinlerin birbirini açtığı, çağrışımların giderek sınırsızlaştığı bir öykü dili... İlk şaşkınlık geçtikten sonra tekrar okumuş ve satır aralarında gizlenen dünyaya uzun zaman dalıp gitmişim” (Ayhan, 2019: 52). Ayhan'ın da açıkça belirttiği üzere *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda şiirsellik ve anlatısal öğeler birlikte harmanlanmaktadır. Aktunç'un eserindeki şaşırtıcılık henüz girişte yer alan epigrafi ile başlamaktadır: “Yazdığının içine bak. Yazılacak ne çok şey vardır orada” (Aktunç, 2021d). Bu ifade ve *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nın hem Aktunç eserlerine hem de diğer metinlere yönelik göndermeleri ile geniş bir metinlerarası ilişkinin derinliği haber verilmiş olur. Nitekim *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda yer alan öyküler de birbirinden bağımsız gibi görünse de ana tematik unsur ve atmosferik birliktelik açısından bir bütünlük izlenimi de vermektedir.

Aktunç'un diğer öykülerinde ve romanlarında da olduğu gibi olay akışından ziyade kişilerin iç dünyalarına yönelik bir anlatım ve bakış açısı *Bir Yer Göstericinin Hayatı*'nda da

hâkimdir. Karakterlerin iç dünyalarına derinlemesine giren ve onların ruh dünyalarındaki yalnızlık, acı, zaman, kimlik, bunalım, yitirilmişlik gibi duygularını irdeleyen Aktunç, kişiler üzerinde bu şekilde dururken zamanı ve mekanı da alabildiğine belirsizleştirir. Karakterlerini de geçmiş ve şimdi arasında sıkışıp kalan hatıralar ile boğuşan birer figürler haline getirir ki bu durum da Aktunç öykülerinde anlatılan her bir karakterin aslında Aktunç’un kendi benliğinin parçalanmış görünümüleri olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Çocukluğundan başlayıp ilk gençlik yıllarından itibaren içinde büyüttüğü kaşılar, bitirilemeyen yalnızlık duygusu ve anlatmaya olan düşkünlüğü onu kendi benini yeniden keşfe ve bu keşif içinde de dilin, edebiyatın anlatı imkanlarından yararlanarak farklı görüntülerle aynı benin inşasına sürükler. Bu açıdan bakıldığında *Bir Yer Göstericinin Hayatı*’nın girişindeki epigrafının anlamı daha da belirginleşmektedir.

Aktunç, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ile deneysel bir dil ve biçim dener. Dilin sınırlarını zorlar, neolojik üretimlere girişir, bilinç akışı, imgesel anlatım ve okuru da metne dahil eden bir yapı içine ilerleyen metinde iç monologların ağırlığı ile okuyucu karakterlerin iç dünyalarını daha iyi çözümlemeye çağırır.

3.3.3.5. *Güz Her Şeyi Bilir* (1998)

Güz Her Şeyi Bilir, Aktunç’un yayınlanan son öykü kitabıdır. İlk baskısını 1998 yılında Oğlak yayınlarından yapan eser Aktunç’un avangart bir şair-yazar olmasının bütün özelliklerini barındıran türler arası hatta türler üstü bir eserdir. “Her yazı, önce iyi bir okuma olmak zorundadır, her okuma da iyi bir yazı” (Aktunç, 2021c: 9) ifadesiyle açılan eserdeki bu söz Aktunç’un yazın dünyasının anahtar kelimesi konumundadır. Yedi bölümden oluşan eserin içerisinde ağırlıklı Fuzuli’den olmak üzere çeşitli alıntılar bölüm başlarında yer alır. Eserin bir diğer önemli noktası Bilge Karasu, Nezihe Meriç, Tomris Uyar, Ferid Edgü gibi Aktunç’un edebi çevresinin de bu eserde ismen anılmasıdır.

Aktunç’un Nezihe Meriç’e ithaf ettiği öykü “Tahnit”in başına düştüğü not, onun okur beklentisinin ve nasıl bir okur kitlesine “İzniyle de, bir öykünün sözcük sözcük tümce bölü tümce yazıldığını, yazılagelip yazılagideceğini bilen ve bilecek herkese” (Aktunç, 2021c:100) şeklindeki hitap ettiğinin ifadesi olarak kabul edilebilir.

Güz Her Şeyi Bilir, içerisinde şiir bölümleri barındırmasının yanı sıra çeşitli anlatım sapmaları da barındırır. Hem görsel hem ifade ediliş bakımından alışılmışın dışına çıkan *Güz Her Şeyi Bilir*, Aktunç'un diğer eserleri gibi yine çok katmanlıdır ve avangart öğeler barındırır. Ağırlıklı vurgu modern dünyanın insan üzerindeki çıkmazlarına dair derin fakat örtük bir eleştiridir. Bunun için de Aktunç kendisine yeni anlatım yolları denemektedir *Güz Her Şeyi Bilir*'in deneysel oluşu biraz da buradan kaynaklanır. Örneğin,

.....uzun kumsalda.....
.....denizin ilk gördüğü.....
.....çok uzun bir kumsalda.....
.....yeni bir Hasan'a doğru yürümüştü.....
.....büyük..... (Aktunç, 2021c:75).

...
Ka
tı
la
ş¹
yorr.
... (Aktunç, 2021c: 68).

şeklinde kurulan cümle yapıları. “Uzak—la—şa—rak. O.... Uzakla—şıp, o. Karşımda, yanı başımda. <U—u—zak [u-u-zak] ———la [la-la] ———şıp. O, >” (Aktunç, 2021c: 55). “Dilsî: ;;<- -‘!’<” (Aktunç, 2021c: 32). İfadeleri metinsel sapmalar örneğidir ve Aktunç'un yeni anlatım biçim denemeleri kadar metni bir oyun alanına dönüştürmesine de örnektir.

Aktunç için hayat ve öykü iç içe geçmiş fakat olduğu gibi yazıya geçmemiştir. “Zaman zaman, ‘hikâye benim’ diye düşünüyorum. Bütün hikâyeler benimdir. Çünkü ‘Ben hikâyeyim’” (Aktunç, 2005b: 371) sözü ile bu durumu ifade etmektedir. Göz ameliyatına girerken tasarladığı “Gül Amca” öyküsü, yahut eşi Semra Hanımla buluşmaya gittiği sırada karşısına çıkan bir satıcıdan bastın alması üzerine tasarlanıp yazılan öyküler onun öyküsü ile hayatının iç içe oluşunu ortaya koymaktadır. Tabii ki bu olay ve yaşantılar kendisini öyküde imgesel ve örtük bir biçimde gösterse de Aktunç kendisini yaşam ve öyküleme arasında görmektedir. Bu durumun öyküde ifade ediliş biçimi de söz konusudur. *Güz Her Şeyi Bilir*'de yer alan “Seyyid Olan” öyküsünde geçen “Allah bazı kişilere yalnızca düşler gösterir; onlardan kimisi düşlerini anımsar, kimisi hiç anımsamaz. Bana büyük bir nimet bağışlandığı

için âlemlerin rabbı olan yüce Tanrıma şükürler olsun ki, düşlerimde gördüğüm her şey, her insan, her hayvan, ve türlü türlü her yaratık, beni bana anlatmaktadır, düşlerimdeki tavırlarımı bana öykülerle bildirmektedir.” (Aktunç, 2021c: 167) ifadeleri her ne kadar öykü kahramanına söylenen sözler olsa da Aktunç’un kendi içinde bulunduğu yazma sürecini ve bu yazma eyleminin çıkış noktalarını da açıkça ifade etmektedir.

Güz Her Şeyi Bilir’de takipli bir olay örgüsü yoktur. “Buluşma” öyküsü örneğinde olduğu gibi olayların akışı genellikle bir anı, bir gözlem, bir iç çatışma ya da bir duygu üzerinden ilerler. Öykülerdeki olaylar belli bir zaman diliminde anlatıcının gözleri üzerinden çağrışımlarla aktarılır. Çocukluk anıları, düşler, gerçeklik algısının yıkılışına yol açar. Öykülerin bir diğer ilginç yanı da olayların dilde yaşanıyor olmasıdır. Masalsı yahut geleneksel anlatılarda görülen rivayet edici anlatım tarzı ile kurulan yeni bir dil ile anlatı dilsel bir metne dönüşür. Bunun için “Seyyid Olan” öyküsü belirgin örneklerden bir tanesidir. Dil öykülerin bir karakteri gibi yer almaktadır. Şiirsel yoğun bir dil söz konusudur ki çeşitli dil sapmaları ve sözcük oyunları sergilenmektedir. Ağırlıklı devrik cümleler, kesintili anlatımlar bulunmaktadır. Deyimler, argo ve yerel söyleyişler öykülerin kişi kadrosu ve olay örgüsü ile bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Olayların mekanı tamamen iç dünyadır. Dış dünyaya ait unsurlar öyküde dekor olarak kullanılmakta bir fon görevi görmektedir. Öykülerin anlatıcısı iç monologlar ve bilinç akışı içerisinde anlatımını sergilemektedir ve birinci tekil şahıs anlatıcının gözlemleri üzerinden kişilerin iç dünyaları aktarılmakta ve ruhsal çözümlemeleri yapılmaktadır.

Güz Her Şeyi Bilir’de postmodern anlatı unsurları kendisini açıkça göstermektedir. Anlamın belirsizliği, muğlak kalışı ve çoğulluğu bu özelliklerin başında gelmektedir. *Güz Her Şeyi Bilir*’de açık bir yapıt inşa eden Aktunç, okurun metne dahil olmasıyla sürekli yeni bir anlam üretimini amaçlamıştır. Metnin bir oyun alanına dönüştürülmesi ve parodiler de postmodern özelliklerdendir. Özellikle de öykülerdeki eşyaların birer karakter özelliği göstererek konuşmaları ve dilsel ifadeler birer oyun parçası haline dönüşür. Anlatıcının belirsizliği ve kimliklerin karmaşıklığı, bakış açılarının ve anlatıcıların belirsizliğe varacak derecede değişkenliği, kurmaca ile gerçekliğin arasındaki çizginin belirsizleşmesi ve en önemlisi de metinlerarası ilişkiler kurulması ve çeşitli alıntılar, anıştırma ve göndermeler yapılması *Güz Her Şeyi Bilir*’i postmodern bir eser haline dönüştürmektedir.

3.3.3.6. *Toplu Öyküler I-II (2003)*

Toplu Öyküler I ve Toplu Öyküler II Aktunç öykülerin toplu olarak yayınlandığı eserlerdir. 2003 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlanan eserlerde Aktunç'un yayınlanan öykü türündeki eserleri iki cilt halinde bir araya getirilerek okuyucuyla buluşturulur. *Toplu Öyküler I* adlı eserde *Gidenler Dönmeyenler*, *Kurtarılmış Haziran*, *Ten ve Gölge* eserleri bir araya getirilir. *Toplu Öyküler II*'de ise *Bir Yer Göstericinin Hayatı* ve *Güz Her Şeyi Bilir* eserleri yer almaktadır. Aktunç, bütün öyküleri ile öykücülükte yeni gizler keşfetmiş bir yazardır ve bütün çabası hayata yaklaşma, ötesinde ise bir şeyler sezdirme çabasıdır (Aytaç, 1991: 241).

3.3.4. Sözlük

Sözlük çalışması Aktunç için dil tutkusunun somut bir örneğidir. Aktunç, sözcüklerin kökenleri, değişimleri ve taşıdıkları anlamlar karşısında dikkatle duran bir şairdir. Şiirlerindeki dil işçiliği de onun bir sözlük yazımını üstlenecek kadar disiplinli bir sözcük hassasiyeti taşıdığını göstermektedir. Aktunç'un hazırladığı tek sözlük Türkçedeki argo üzerinedir. Uzun yıllar ermek verilerek hazırlanan bu sözlükten haberdar olan Can Yücel, Aktunç'a Türkçenin küfür sözlüğünü ortak hazırlamayı teklif eder fakat Aktunç argo sözlüğüne harcadığı mesai ve emeğin bölünmemesi adına bu çalışmaya girmez.

3.3.4.1. *Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla) (1990)*

Büyük Argo Sözlüğü, üzerinde otuz yılı aşkın bir süre çalıştığı eseridir. Birinci baskısı 1990 yılında Afa Yayınları tarafından yapılan sözlük gözden geçirmeler ve eklemelerle yeni baskılar yapar. Sözlük son hali itibariyle içerisinde 5318 maddebaşı, 7345 tanım ve 4000 tanık cümlesi ihtiva etmektedir. Eser, özellikle hemen her argo sözcük için gösterilen tanık cümleler ile bir “argo antolojisi” özelliğini de göstermektedir ki Aktunç, bu tanıkları bulabilmek için binlerce sayfa metin taradığını dile getirmiştir. Türkçenin argo zenginliğini ortaya koymak adını uzun yıllar çaba gösteren Aktunç, bu eseri ile Türk argosunu sözlüğünü hazırlamış olmakla birlikte “argo”ya dair teorik yaklaşımlar da geliştirir. Argo için genel geçer kabul görebilecek tanımlamalar ve tespitlerde bulunan Aktunç özellikle tarihi süreç

içerisindeki değişim ve kullanım alanları belirleme ve diğer dillerle de kıyaslama yoluna giderek argonun güncel varlığının yanında neden ve nasıllığını da ortaya koymaya çalışır.

Aktunç, argoyu dilin gizli bir örgütlenmesi, toplumsal yasaların boşluklarından sızan bir kaçak, ifşa edildiği, şifresi çözüldüğünde kendisini deyim ve sözcükler ile yeniden oluşturarak dönüşen canlı bir organizma, yerleşik normlara eleştirel bir bakış, mazlum fakat bir o kadar da saldırgan, cüretkâr, kendinden emin, yaratıcı, alaycı, kitlesel iletişim dizge ve dağarcığından hem ayrı hem bitişik bir iletişim aracı, toplum içinde dışlanmak istenen durum, tavır ve kişilerin topluma karşı bir cevabı, bir ambargo savaşı, sözcük tasarrufu, dil içinde dil kardeşliği ve her yeni kuşak ile genişleyerek ilerleyen bir olgu ve dilin zenginliği olarak görür (Aktunç, 2023, 18-19). Bu ifadeler Aktunç’un argoya bireysel bir yaklaşımıdır. Bunun yanında onun literatür açısından bilimsel yaklaşımı da eserin önsöz kısmında dile getirilir. Bu bölüm sözlüğün oluşum ve diziliş aşamalarını, alan argosu ile genel argo tanımlaması önerilerini Kaşgarlı Mahmut ile başlayan Türkçenin argo serüvenine ve kendisinden önce yapılan çalışmalara bir bakış atar. “Sözlüğün Nitelikleri” bölümünde, kaynaklarına, etimolojik yaklaşım ve sözlükbilim konularıyla sözlüğün oluşumundaki etkileşimine değinir.

Sözlük otuz yıllık bir çalışmanın ürünü olarak ilk baskısını yaptıktan sonra sık sık düzeltme ve eklenmeler ihtiyacı doğar, argo doğal yapısı gereği sözlüğe sürekli yeni müdahaleler ve eklenmeler ihtiyacı doğurur bu yüzden de Aktunç da sürekli sözlükle iştigal etmeye mecburen devam eder. Kendisi de bu durumu dile getirir: “Uğraşmayı da sürdüreceğim. Argo, bitmez ki. Çünkü yaşam bitmez, dil bitmez, söz bitmez. Ben bitmedikçe, bu sözlük de bitmez. Sonrası, sevgi dolu, dürüst ve çalışkan kişilerin işi olacak.” (Aktunç, 2023, 21).

Sözlüğün kendisi kadar önemli denecek bir bölümde kitabın sonunda bulunan “Değirmeler” bölümüdür. Bu bölümde sözlüğün oluşumunun, Aktunç’u bu çalışmaya iten etkinin ve çalışma prensibinin arka planı açıklayan on adet değini yazısı bulunur. Bu yazıların bir kısmı bu konuda iddialı bir çalışma, uzun bir çalışma ve araştırma düzeni gerektiren bir eser olduğu için dikkatleri üzerine çekmesi nedeniyle yapılan Aktunç ile yapılan görüşmelerden, bir kısmı ise Aktunç’un çeşitli mecralarda yayınladığı “argo” odaklı deneme yazılarından oluşur. Aktunç’un yazıları, argonun dil içerisindeki varlık alanını oluşumu, İstanbul argosunun daralış süreci, kent kültürünün argoya etkisi, şiirimizde argonun tarihi süreç içerisindeki yer ediş biçimleri üzerine odaklanır.

Aktunç'un, argoya olan merakı ve bu konuda sözlük hazırlama düşüncesinin nereden doğduğuna dair kendisine yöneltilen soruya verdiği cevap onun hayatının dil ile olan kesişmesini çocukluğuna ve Kadıköy'ün çok dilli, çok dinli, çok kültürlü dünyasına bağlandığını göstermektedir. Bu ortamın içerisinde kendisinin dilin bir mucize oluşunu fark ettiği de henüz küçük yaşlarına denk gelir. Sonrasında Türkçenin mevcut argo sözlükleri üzerine ilgiyle aldığı notların hacmi o sözlükleri kat kat artınca kendi sözlüğünü hazırlama düşüncesi baş gösterir. Sonuç olarak da uluslararası kullanım alanı olan bir kaynak esere dönüşür. Sözlüğün ünü Aktunç'un diğer edebi ürünlerinin önüne geçtiği ve Aktunç'un da sanki sadece bir sözlükçüymüş gibi anıldığı yerler olur. Bu duruma üzüldüğünü belirten Aktunç, eserlerinin hiçbirini diğerinin önüne yahut ardına konumlandırmayan birisi olarak diğer yazdıkları olmasaydı sözlüğün olamayacağını ısrarla vurgulayarak eserlerinin bir bütünlük arz ettiğini bir kez daha dile getirir (Tavşanoğlu, 2000: 12).

3.3.5. Denemeler

Aktunç'un denemeleri şiirleriyle birlikte düşünülmesi ve birlikte okunulması gereken metinlerdir. Bu bağlamda *Bir Kadıköy'öğlü*, hayatı ve eserleri için, *Erotologya?* ile *Aforistika ya da Özeldeyişler*, ise şiirleri için önemli bir açıklık getirmektedir.

3.3.5.1. *Erotologya?* (2000)

Erotologya?, Aktunç'un birinci baskısı Ocak 2000'de Sel Yayıncılık'tan 237 sayfa olarak çıkan deneme kitabıdır. "Bir Türkiye Erotologyası'na Giriş İçin Denemeler" alt başlığını taşıyan kitap sonraki yıllarda yeni baskılarını da yapan kitap Aktunç tarafından Salâh Birsâl'e adanır. Bu adama da Birsâl'in Türk denemeciliğine yaptığı katkılara bir teşekkür maksadı bulunmaktadır. Kitap, erotizm konusunu, haz çağrışımından uzak, teorik yaklaşımla belge ve kaynaklar doğrultusunda ironik bir dille ele alır. Geçmiş dönemlerin edebiyat ürünlerinin erotizm konusunda sansürlenmemiş bir alana sahip olduğunu söyleyen Aktunç, Doğan Hızlan ile yaptığı bir görüşmede kitabın denemeler içerisinde bir öykü barındırdığını bir çocuğun öyküsü ile denemelerin birlikte ilerlediğini ve kitabın da devamının geleceğini belirtir (Hızlan, 2018:149).

Argonun şifreli bir dil olduğunu düşünen Aktunç, erotizmin de kendisini gizleyen bir olgu olduğunu ve bu kitabın bu gizi “aradoğu”, “arabatı” doğrultunda ele alarak aralamaya çalışır. Erotologya’yı da ortadoğu olarak tanımlar. Siyasi bir tanımlamanın dışında kültürel ve yaşantısal bir tanımlama olan ortadoğululuk doğu ile batı arasında bir arada kalmışlığı ifade eder. Ayrıca, Aktunç doğunun erotizm konusunda Avrupa’dan çok büyük farklarla ayrıldığını, bir zamanlar Batıya kıyasla Doğu dünyasının bu konuda daha özgürlükçü bir yapıya sahip olduğunu, Avrupa’ya benzedikçe de bu hoşgörünün kaybolduğunu söyler.

“Avrupalı insan çok katı bir birey kabuğu altında. Oysa biz daha fazla açığız birbirimize. Kabuklaşmış bireylerden ziyade birbirine açık cemaat bireyleri durumundayız. Erotizme dair Batılılaşma dönemine kadarki tutumumuz Avrupa’dan çok daha hoşgörülü. ... Yalnız Batılılaşmaya karşı olmak ya da olmamak söz konusu değil burada. Hristiyanlık eortizme dünyevi günah olarak bakıyor. Bizim geçmişimize baktığımız zaman bunun bu şekilde nitelendiğine rastlamayız. Ne zaman ki Hristiyanlığın cinsellik üzerindeki katı tutumu bize sızmaya başlamış geçmişimizden çok daha gerilere düşmüşüz.” (Hızlan, 2018: 148).

Tarihsel akış içerisinde yüzyıllar boyu sosyal hayatın içerisinde yaşadığı kadar edebi, tarihi metinlere de akseden erotizm üzerine teorik yaklaşımlı bir kitabın bulunmaması ve Aktunç’un bu konuda bir “erotologyamız” olmalı düşüncesi kitabın çıkış noktası olur. Zira Aktunç’a göre kendine özgü bir erotizmi bulunan ülkemizde bu konu ile alakalı gözlem, görgü, deneyim ve bilgilerin bir araya getirilerek derli toplu görünmesi ve yorumlanması konusunda önemli bir boşluk bulunmaktadır. Bu kitabın çıkış noktasını ise Aktunç’un çocukluğundan itibaren tanışık olduğu gelenekse anlatılar ve dini metinler olur. (Aktunç, 2021: 11-13).

Metinsel bir harman izleniminde konuların halk hikâyelerinden, halk şiirinden, Divan şiirinden, modern edebiyata, doğu ve batı metinlerden, dini kaynaklara kadar çeşitli uzantılarını bir araya getiren Aktunç hemen her tespiti ve yorumuna bir örnek, bir tanık getirmektedir. Kimi zaman ise ince espriler ile örülmüş toplumsal eleştiriler de dile getirilmektedir. Toplum içerisinde yerleşik fikirler, düşünce yapısı, argo ve deyimler üzerinden verilerek bu tanımlamaların sosyo-kültürel karşılığı ve çıkış noktaları tartışılmaktadır. Kitabın kurgusal işleyişinde Aktunç, ele aldığı konuyu tartışmaya açtığı noktada “nota bene” başlığında girintiler yaparak sözünü metinsel açıklamalar, örneklemeler yahut kendisi üzerinde açıklamalar ile keser ve yeniden devam eder. Kitap, cinsellik üzerine

birbirini kovalayan sorularla, birbirine açılan pencerelerle örülmüş “aradoğulu” bir bakış ile gerçekleştirilmiş felsefi bir sohbetir (Fındıkçı, 2000: 10).

Aktunç, aynı türde olsun farklı türde olsun eserleri arasındaki göndergesel bağların güçlü olduğu bir isimdir bu bakımdan *Erotologya?* şiirlerinde ve diğer türdeki eserlerinde yer edinen erotizmin yerini konumlandırmak adına göz önünde tutulması gereken bir eserdir. Özellikle de *Bir Şeyin Varoluşu*, söz konusu olduğunda Doğan Hızlan, Aktunç şiirini ve Ortadoğu gizini çözmek için *Erotologya?* ve *Bir Şeyin Varoluşu*’nun birlikte okunması gerektiğini söyler. (URL-9, 2000). Zaten Aktunç da bu iki kitabın birbirinin ters yüzleri olduğunu belirtir (Hızlan, 2018:147). Birlikte okumaya eklenecek bir diğer kitap da Aktunç’un günlükleri olacaktır. Özellikle de *Sen Buranın Kışındasın*’da kendisinin de işaret ettiği üzere Askeri okul zamanlarındaki günlüklerinde cinsel yaşam, şifreli anlatım üzerinden oldukça sık ele alınan bir konudur.

3.3.5.2. Aforistika ya da Özeldeyişler (2001)

Aforistika ya da Özeldeyişler, 2001’in mart ayında Sel Yayınları’nın Geceyarısı Kitapları dizisinin sekizinci kitabı olarak yayınlanır. Arka kapağında yer alan tanıtıcı not kitabı “Kalpler-yürekler, düşler-karabasanlar, çocuklar-büyükler arasına gerili, 58 hassas denge teli.” olarak nitelendirir. 62 sayfadan oluşan eser içerisinde 58 adet numaralandırılmış aforizma deyişi içerir. 2000-2001 yılına ait ürünler olduğu kitap iç kapağında belirtilen bu aforizmalar Aktunç’un bir şair olarak dil zekasını ve olayları şiirsel bir özetle özlü bir biçimde söyleme gücünü göstermektedir. Aktunç’un şair refleksi henüz eserin adlandırılmasında dahi göze çarpmaktadır. Sözlükte, özdeyiş ve veciz söz olarak tanımlanan (URL-10, 2024), aforizma sözcüğü Hulki Aktunç’un sözcük dünyasında neolojik değişime uğrayıp yeniden üretime tabi tutularak “aforistika” ve “özeldeyiş”e dönüşür.

Aforizma, kavramı Türk edebiyatına Tanzimat sonrası girmiş bir kavramdır, öncesinde bu türün işlevini karşılayan kavram “vecize”dir, fakat aforizm, içerik bakımından felsefi bir ana fikir barındırmaktadır. Aforizmalar, yazarların bir olay yahut durum karşısında öznel bakış açıları ile görüşlerini genel bir kabul gözetmeksizin kimi zaman mizahi de olmak üzere, yoğun ve özlü bir biçimde dile getirmesidir. (Karataş, 2001: 16).

Aktunç'un *Aforistika Ya Da Özeldeyişler*, eseri, Türk edebiyatında örneği sık görülme­yen bir eserdir. Aktunç, şiir, roman ve öykülerinde oldu­ğu gibi örneği az olan bu eserinde de türe avangart yaklaşımını sergilemiş ve kendi orijinalitesini yakalamıştır. Aforizmalarında romantik söylemlerin dışında, mizahın yanına bireysel ve toplumsal anlamda sosyal eleştiri düzeyinde hicvi de yerleştirmiştir. Bu hiciv kimi zaman, toplumsal bir olguya işaret etmektedir: “Bizim bu güzel dilimizde / yürekli ama kalpsiz olabilirsin” (s.7), “Neden zırt pırt korna çalar / bizim sürücüler? / Oyuncaksız bir çocuklukları / vardır da ondan” (s.51). Kimi zaman tarihi kişi ve olaylara yönelik göndermeler yaparak tarihselliğe bu eserinde de değinmektedir: “Talat Paşa: / ‘Biz silahşorları kullandık sanırız. / Aslında onlar kullandı bizi.” (s.19), “Kavak, Türkmendir. / Çınar ise Osmanlı. / (Sisley’in kavakları, Fransız)” (s.25). Edebi ürün ve geleneksel anlatılara dair gönderimleri de mevcuttur: “Hece vezni, bir çerçidir. / Arzu ise attar” (s.24), “Hikâye ile öykü arasındaki fark / İstanbul ile Taşkent / arasındaki fark gibi gelir / bana bazen.” (s.34). Bunların dışında toplumsal argo ve cinsiyetçiliğe bakış, simgesel olarak siyasi ve ideolojilere yönelik belirlemelere, varoluşsal konulara, dair yer yer derin düşünceye sevk eden, kimi zamansa anlık şaşırtıcı etkiler uyandıran aforizmalar görülmektedir. Aktunç, bu kısacık eserinden hangi konuya değinmiş ve hangi konu üzerine bir aforizma sarf etmişse, hepsinin arkasında derin bir düşünce yükü, felsefi bir yaklaşım ve tartışma zemini derhal göze çarpmaktadır. Bu bakımdan aforizmaların birçoğu sehli mümteni niteliği taşıyacak kadar da güçlüdür: “Kimilerinin anlaması kolay / düşünmesi zordur” (s.5). Muzaffer Buyrukçu Aktunç’un bu eserinin özgünlüğüne dikkat çekerek bilinen aforizma algısının ve uygulamasının çok daha ötesinde olduğunu vurgulayarak Aktunç’un bu eserinin aforizmalara yakınlık göstermesine karşılık farklı bir türe doğru evrildiğini dile getirmektedir (2001, 17). Bu kısa eseri, Aktunç’un imgeleri nasıl yakaladığına dair birer ipucu metinleri olarak yorumlayan Bengü Vahapoğlu, aforizmaları Aktunç’un, öykülerinin genişletilebilir; denemelerinin ise sıkıştırılmış nüveleri olarak görmektedir (2020: 157). Eser üzerine etraflı bir tanıtım yazısı kaleme alan Ulus Fatih de “Dünyanın parçalı gerçekçilik üzerine kurulduğuna inanırım, kimileri buna dağınık gerçekçilik de diyor, bu bakımdan kitapta sunulan aforistikaların her biri bir dünyayı, her biri tanrının yeryüzündeki gölgesi olan insanın gizlerle dolu iç âleminin bir burgacını imler.” (Fatih, 2001: 17) yorumunu yapmaktadır.

3.3.5.3. *Bir Kadıköy'öglü* (2009)

Avrupa Kültür Başkenti uygulaması 1985 yılından başlayan Avrupa Birliği tarafından her yıl periyodik olarak bir veya birden fazla şehre verilen bir ünvandır ve 2010 yılında İstanbul bu Avrupa Kültür Başkenti ünvanını Esse ve Peç ile paylaşmıştır (URL-15, 2024). İstanbul'un 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti olmasından dolayı ülke içerisinde çeşitli projeler ve etkinlikleri gerçekleştirmesi ve organize etmesi adına İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı kurulur. Ajans, görsel sanatlardan sinemaya, müzikten kültürel mirasa kadar çeşitli alanlarda proje geliştirir. Geliştirilen projelerden bir tanesi de edebiyat projesi olur.

Edebiyat projesi kapsamında da çeşitli faaliyetler, yarışma ve etkinlikler gerçekleştirilir. Bu projenin bir parçası “İstanbulum” başlığını taşımaktadır. İstanbullu olan ya da hayatının son kırk yılını İstanbul'da yaşayarak geçiren edebiyatçıların bulundukları semtleri ve kendi yaşam öykülerini kitap haline getirmelerini amaçlayan İstanbulum projesi, kapsamında seçilen kırk yazara İstanbul'un kırk semti farklı türlerden kaleme alınan eserlerle anlatılır. Proje, İstanbul'u bir bütün olarak edebiyatçıların diliyle anlatan bir belgesel kitap dizisi ortaya çıkarmayı amaçlamıştır (URL-13, 2010). Seçilen eserler Heyamola Yayınları tarafından yayınlanır. Anlatılacak kırk İstanbul semtinin saptanması konusunda öncelikli sur içi semtleri olacak şekilde tarihselliğe ve tanınmışlığa ağırlık verilir. Yazarların seçimi noktasında da söz konusu semtler ile bütünleşmiş isimlerin seçilir. Özellikle kırk yaşını doldurmuş edebiyatçıların seçimine dikkat edilen projede (URL-12, 2009) yazarların kendi hayat hikayelerinden yola çıkarak semlerin tarihine, insan yapısına, kültürel birikimine ve yaşadığı değişime rağmen taşıdığı izlere yoğunlaşan bir semt anlatı dizisi oluşturulmuştur.

Aktunç'un 2009 yılında Heyamola Yayınları tarafından basılan *Bir Kadıköy'öglü* adlı eseri de adı geçen projenin İstanbulum Dizisi içerisinde 21. eser olarak yayınlanmıştır. Eser, 128 sayfadan ve 44, başlıklı kısa bölümden oluşmaktadır. Eser, Aktunç'un hayat hikâyesi ile Kadıköy'ün monografik anlatımı arasında eşgüdümlü bir akışa sahiptir. Aktunç, doğup büyüdüğü, ömrünün sonuna kadar yaşadığı Kadıköy'ünü hatıralarının ışığında mekân insan ve anlatı düzleminde işlemektedir. Bir çeşit andaç izleniminde ilerleyen kitap ömür boyu karşı kıyıya geçecek kadar bile Kadıköy'den ayrılmayan “24 ayar Kadıköylülere” ve Aktunç'un henüz iki yaşındayken vefat eden kardeşi Nurşen'e adanır. Aktunç, mekanın tanıdığı olmuş bir Kadıköylü olarak çocukluğundan başlayarak yaşayıp gördüklerini, semtin ona kattıklarını dile getirirken Kadıköy'ü, mekanın insana etkisi, insanın mekana etkisi

üzerinden işlemektedir. Sohbet havasında ilerleyen kitap, Kadıköy'ün tarihi adlandırmalarından başlayıp Kadıköy'ün tarihi sürecinin Aktunç'un doğumu ile kesiştiği noktadan ilerler.

Aktunç, Kadıköy'den ayrıldığı ilk ve son zaman dilimi Erzincan'da okuduğu yıllardır. O yılları Aktunç, Kadıköy'ü yitirdikçe bulduğu; buldukça da yitirdiği yıllar olarak nitelendirir ve kendisini Kadıköy'ün altı bin yılının altmışı olarak tarif ederek, semt ile kendisi arasındaki bütünleşmeyi ifade eder (2010:17). Sonrasında, doğumu ile gözünü açtığı semti ailesi, oturdukları ev, sokak ve mahalle kültürü, ilk arkadaşlıkları, Kadıköy çarşısı, esnaflık kültürü ve esnaf simalar, kozmopolit yapının birbiri ile sürdürdüğü “kolektif aura” hassasiyeti üzerinden bir bütün halinde semt gözler önüne serilmeye çalışılır. Özellikle de semtin “Bilgin, Binleralık, Marika, Çayır Güzeli, Yemenli Dede, Sudanlı Hacıanne” gibi renkli simaları, unutulmayan yüzleri; “Kip” gibi “Üzerlik”, “Haydarpaşa”, “Osmanağa Camisi” gibi mekânsal hafıza ve bu mekanların etrafında gelişen olaylar, hem Aktunç'un çocukluk anıların da hem de Kadıköy'ün mekânsal hafızasında unutulmaz yer edinir. *Bir Kadıköy'oğlu*, kısa ve öz anlatımı ile Kadıköy'ün tarihine, insanına dair bir kaynak eser olduğu kadar günlüklerinin birinci cildi olan *Sen Buranın Kışındasın* ve *Yoldaşım 40 Yıl* eserleri ile birlikte okunduğunda Aktunç'un şahsi ve edebi kişiliğinin çözümlenmesine ışık tutacak oldukça önemli bir eserdir. Ayrıca, *Bir Kadıköy'oğlu*, Aktunç şiirlerinde yer edinen “ayrılık”, “sokak” ve “mahalle” izleklerinin, kişi kadrosunun ve mekânsal görüntülerin temel çıkış noktasını görme açısından da büyük imkânlar tanımaktadır.

3.3.5.4. AraName - Bir Ara Güler Kitabı (2013)

AraName – Bir Ara Güler Kitabı, Hulki Aktunç'un ölümünden sonra yayınlanan eserlerinden bir tanesidir. Eşi Semra Aktunç ile ortak çalışmaları olan eser Hulki Aktunç'un vefatından sonra eşi Semra Hanım tarafından tamamlanır ve Nisan 2013 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlanır. Eser, 104 sayfa ve üç bölümden oluşur. Aktunç ailesinin Ara Güler ile ev sohbetlerinden oluşan *AraName*'nin ilk bölümü “Başlarken” başlığı altındadır ve Aktunç ailesinin Güler ailesiyle olan 20 yılı aşkın dostluğun dile getirilmesiyle başlar. Aktunçların, 2006 ve 2007 yılları arasında yaptıkları Ara Güler sohbetleri bu kitabın ana omurgasını oluşturduğu dile getirilir ve kitabın yayınlanma gerekçesi “dünyanın o büyük tanığına tanık olmak...” (Aktunç H. ve Aktunç S., 2013: 9) olarak gösterilir. Bu bölümde

Ara Güler’in Aktunç ailesi için nasıl büyük bir öneme sahip olduğu, aralarındaki dostluğun eskiliği ve büyüklüğü dile getirilir ayrıca genel anlamda bir sohbet havasında Ara Güler portresi çizilir.

Kitabın ikinci bölümü “Ara ve Dünya” başlığını taşır. Bu bölüm karşılıklı konuşma şeklinde bir formata sahiptir. Hulki ve Semra Aktunç, Ara Güler hakkında sohbet halindedir. Sohbetin içeriği eserin genel temasını yani Ara Güler kitabını oluşturmaktadır. Konu Ara Güler’in çevresinden, ailesinden, fotoğraflarındaki sanatsal nakış açısından, Ara Güler’in yaşamı boyunca gösterdiği duruştan bahsedilir ve çeşitli Ara Güler fotoğrafları üzerine yorumlar yapılır. Yine sohbet içerisinde Aktunçların Ara Güler ile paylaştıkları anılar, Güler’in onlara anlattığı kendi anıları da konu edilir. “Ruh akrabamız” olarak niteledikleri Ara Güler hakkında Aktunçların tasarılarından bahsedilir.

Kitabın üçüncü ve son bölümünde Ara Güler’e ait fotoğraflara yer verilir. *AraName*, sohbet havasında bir araya gelen fotoğraflar ve anılar eşliğinde oluşturulmuş bir eserdir. Fakat sadece bundan ibaret değildir. “Ara Güler’in bütün o insanlar, nesneler, sokaklar ve mekanlarla arasındaki derin bağları anlayabilmenin anahtarları da bu noktada okurun önüne yayılıyor. Hayata gülerek hatta dalga geçerek bakabilen bir kuşağın en sahici üyesi, sözün ve anlatının ustası iki kalemin sohbetinde sayfalardan taşıyor.” (URL-11, 2013).

3.3.5.5. *İstanbul’u Bul Bana* (2024)

İstanbul’u Bul Bana, Hulki Aktunç’un, *Kostantiniyye Haberleri* gazetesinde yayınladığı köşe yazılarının bir araya getirilerek oluşturulan derleme bir eserdir. Bengü Vahapoğlu tarafından yayına hazırlanan ve 2024 yılının ocak ayında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan kitap toplam 110 sayfadan oluşmaktadır. Kitap içeriğinde Aktunç’un Mayıs 1989 – Kasım 1993 arasında yayınlanmış 33 köşe yazısını barındırmaktadır. Kitabın adı Aktunç’un gazetede ki köşesinin başlığından ileri gelmektedir. Öncesinde “Kostantiniyye Bul Bana” adını taşıyan bu başlık “İstanbul’u Bul Bana” şeklinde bir değişime uğrar. Aktunç bu değişimi Mart 1991 tarihli yazısında haber verir. Değişikliğin asıl nedeni gazetenin de isminin zorunlu değişimine dayanmaktadır. Kitabı yayına hazırlayan Bengü Vahapoğlu’nun “Önsöz”de aktardığı bilgiye göre, İstanbul’un güncel sorunları ve geçmişi, mimarisi ve kültürel varlığı konularında haber ve yayın yapmak amacıyla Mayıs 1989’dan Kasım 1993

arasında 48 sayı yayınlanan gazete *Kostantiniyye Haberleri* adı ile aylık yayınlanmakta iken 1991 tarihinde eski Bizans'ı hatırlatıyor olmak gerekçesi ile valilik tarafından yayını durdurulur. Gazete de 18. sayısından itibaren *Bizim Şehir Haberleri* adıyla yayın hayatına devam eder (Aktunç, 2024a: 8). Gazetenin isminin değişimi ile Aktunç'un köşesinin ismi de değişmek zorunda kalır.

Vahapoğlu, Aktunç'un gazetedeki köşe yazılarını bir araya getirme gerekçesini Aktunç'un İstanbul argosu, İstanbul'un sokakları, ayazmaları, delileri, şahsen tanıdığı, hayatında iz bırakmış İstanbulluların portreleri, İstanbul'un yazarları, yazarların İstanbul'u üzerine yazılarıyla *Kostantiniyye Haberleri*'ne sunduğu katkıyı, bir kitapta toplayarak hem şehir çalışmalarına, hem İstanbul kaynakçasına hem de Hulki Aktunç külliyyatına bir yenisini eklemek (Aktunç, 2024a: 8) şeklinde açıklamaktadır.

Aktunç'un sonraki yıllarda kaleme alacağı *Bir Kadıköy'öğlü* adlı eserinin prototipi niteliğinde bir bütünlüğe sahip yazılardan oluşan eser içeriğindeki yazılar ile olgunluk çağındaki Aktunç'un şehirle olan ilişkisini okurun dikkatine sunmaktadır. Sohbet havasında geçen yer yer esprili ve ironik bir dille kaleme alınan yazılar, Aktunç'un şehir üzerindeki gözlemlerini köşe yazarlığı edasında odaklanılmış konular etrafında gelişen eleştirel bakış ile donatılmıştır. Özellikle de şehrin trafik ve şehircilik sorunlarının dile getirildiği yazılarda bu durum görülmektedir.

Aktunç, kitaptaki ilk iki yazısını gazetede yayınladıktan sonra *Büyük Argo Sözlüğü*'nün "Değirmeler" bölümüne eklemiştir. Bu iki yazı İstanbul argosu ve şehrin gettovari mekanları ile bu mekanlarda yaşayanları dil ve kültürleri üzerine odaklanmaktadır. Sonrasında Aktunç, daha sonra *Yoldaşım 40 Yıl*, eserinde de hakkında bilgi vereceği, hayatında çok büyük bir öneme sahip olan ilk öğretmenini Rasime Hocasını anlatır. Andığı bir diğer isim kendisine Osmanlıca öğrenmesi konusunda büyük yardımı dokunan *Meydan Larousse*'da birlikte çalıştıkları Keyise Hanım olur. Sonrasında şehrin mekânsal unsurlarına yönelir, eski konakları, ayazmaları ele alır. Özellikle de "Eskiler Alan Konak Eskisi" başlıklı yazısında kendi nesli için "ahşab"ın ve konakların ne anlama geldiğini, somut bir mekânsal özelliklerinden başka anlamsal olarak neler ifade ettiğini aktarır. "Çocukluğunu erkenden anlatmaya başlamış bir kuşaktanım" (s.31) sözüyle aslında şiirlerinde geçen "şarkısız nesle" dair bir işaret barındırmaktadır. Yine şiirleri ile çocukluk anılarının örtük izlerinin birbiri ile nasıl uyduğuunun ip uçlarını görmek adına "Tarih biter mi? Gülfidan Kalfa bir süre

anlatınca, ıstırabı da artıyor. Susuyor. Tarih bitiyor.” (s.32) bu cümle okuru, onun hem *Islıkla Tarihçe*’sine hem de *Istıraplar Ansiklopedisi*’ne götürmektedir. Ayrıca, Aktunç’un şiirlerindeki anlatıcılık ve tahkiye unsurlarının gerekçeli açıklaması da onun denemelerinde ve çocukluğuna dair aktardığı anekdotlarda görülebilmektedir. Çocukluğunda, ailesinden ilk yakın çevresinden ve Gülfidan Kalfa gibi Sudanlı Dede gibi geleneksel anlatılarla büyümüş kişilerden şifahi kültürün izlerine değmiş olması onun şiirlerindeki hikâye ediş ve anlatımcılığın kaynağına dair bir fikir verebilmektedir. Aktunç’un külliyyatına dahil olan hemen her eser onun şahsi ve edebi portresinin ortaya konmasında birbiri ile bağlantılı önemli detaylar taşımaktadır, bu bakımdan Aktunç, eserlerinin bütüncül bir gözle ele alınarak incelenmesi gerekmektedir.

3.3.6. Günlükler

Günlükler edebi kişilerin sanatlarını, düşünce dünyalarını ve kendilerine ait sırları barındıran hassas eserlerdir. Aktunç da küçüklüğünden itibaren tuttuğu günlük defterlerini yaşamı boyunca muhafaza etmiş birisidir. Vefatından önce günlük yayınlama konusunda katı bir tutuma sahip olan Aktunç iki istisnai durum haricinde günlük yayınlamamıştır. Ölümünden sonra üç cilt halinde yayına hazırlanarak okura sunulan hacimli günlükler ise hayatının çok kısa bir bölümüne denk gelmektedir. Buna rağmen yayınlanan günlükler Aktunç’un şairliği açısından kanıt değeri taşıyan oldukça önemli bilgiler sunmaktadır.

3.3.6.1. *Sen Buranın Kışındasın – Günlükler 1964-1967 (2022)*

“Nerde günlük tutuyorum evim orası”

Hulki Aktunç. Gidiş, *Adresim Aynalar*, s.39.

Aktunç günlüklerinin ilk cildini oluşturan *Sen Buranın Kışındasın – Günlükler (1964-1967)*, Hulki Aktunç’un on üç yaşından itibaren tuttuğu günlükler içerisinden 1964-1967 yıllarını kapsayan günlüklerin yayınlandığı ilk eserdir. 2022 yılında Yapı Kredi Yayınları arasında çıkan günlükler, Doğan Yarıcı tarafından yayına hazırlanır. 367 sayfadan oluşan eser, içerisinde 1964, 1965, 1966 ve 1967 başlıklı bölümleri bir de dizin barındırmaktadır. Kitabın ilk günlük notu 15 Ocak 1964 tarihine aitken son not 30 Aralık 1967 tarihlidir.

Şairliğinin ve yazarlığının ilk nüvelerini oluşturan günlüklerin Aktunç'un edebi hayatındaki yeri oldukça büyüktür. Bu günlükler onun kendi iç dünyasında doğurduğu yeni bir dünya hükmündedir ve bu sebeple olsa gerek ki Aktunç, sağlığında günlüklerini yayınlamayı hiç düşünmemiştir. Bu durumun iki istisnası haricinde de hayattayken günlüklerini yayınlamamış, yayınlanmayı teklif edenlere ise ısrarla günlüklerini yayınlamak maksadıyla yazmadığını dile getirmiştir. Nitekim günlüğüne bu konu ile alakalı “basılması için yazılan güncelerden nefret ederim” (Aktunç, 2022a: 86) şeklinde düştüğü not, henüz yolun başındayken de aynı fikirde olduğunu göstermektedir.

Günlükleri yayına hazırlayan Doğan Yarıcı kaleme aldığı önsözde kendisinin de Aktunç'a sağlığında bunları yayınlama teklifinde bulunduğunu fakat onun da aynı cevabı aldığını belirtir. Aktunç'un vefatı sonrasında ise ailenin kararı ile günlükleri yayımlama kararı alınır ve oldukça hacimli olan defterlerin kitaplaştırılma görevi Yarıcı'ya verilir. Yarıcı, bu konu ile alakalı iş akışını şöyle aktarır:

“Çetin bir işe giriştik, uzun bir süreç başladı. Onca defter sıralandı, taranarak elektronik ortama aktarıldı, kimi okunamayan bölümler didiklendi, tekrar tarandı, eksik parçalar arandı bulundu tamamlandı. Hulki Aktunç, günlüklerini 1974 yılına kadar elle yazmıştı. Eline ne geçerse yazmıştı. Açlıkla, durmaksızın. 1964 yılından başlayarak, son yıllara doğru seyreterek de olsa kesintisiz 2000 yılına kadar. Bir söyleşisinde 1963 yılında bir cep defteriyle günlük tutmaya başladığını fakat o ilk defteri bulamadığını belirtmişti. Eldeki bütün günlükleri sıralayıp okudum, hacim yüzünden ciltlere bölmek zorunda kaldık.” (Aktunç, 2022a, 8).

Aktunç, günlük yazmak işini bilinçli bir eylem olarak tercih eder. Bu tercihinde onu etkileye, tetikleyen bir öncü isim yoktur, tamamen içgüdüsel bir yazma tutkusu onu henüz küçük bir yaştan itibaren günlük tutma disiplinine kavuşturur. Aktunç'ta günlük onun edebi sürecinin başlangıcındaki yazma tecrübelerinin gelişim alanını ifade eder. Kendisi, günlük tutmayı paylaşımsız bir alan olarak görmektedir ve günlüğü bir çeşit hayatın her noktasına şahitlik eden bir yol arkadaşlığı konumunda görmektedir. Kendisi, “Günlük yazıp da yayınlayan yazarlarımız içinden herhangi bir tercihim olmadı: GÜNLÜK YAZMAK kavramına öyle saygı duyuyorum ki, değil ‘yazar’ niteliğindeki kişi, defterine çarşı listesi yazan bir ev kadını da bende heyecan uyandırıyor.” (Aktunç, 2024b: 380).

Aktunç'un, “Hikâyelerimin, romanlarımın, şiirlerimin ilk izleri, günlüklerimde hep görünür. Düşünsel yapımdaki gelişimler, hatta savruluşlara da tanıktır günlüğüm” (Aktunç, 2024b:

380) şeklinde tarif ettiği günlüklerin yayınlanan ilk cildi olan *Sen Buranın Kışındasın – Günlükler (1964-1967)*, şairin ergenlik ve ilk gençlik yıllarını kapsayan yıllar olduğu için ve bu dönem onun hem öğrencilik hem çalışma hayatını kapsar. Bununla birlikte siyasi düşünlerinin teşekkülünü oluşturan bir dönem olmasının yanı sıra edebi bir muhit içerisine girdiği bir zaman dilimidir. Bu bakımdan *Sen Buranın Kışındasın – Günlükler (1964-1967)*, içerisindeki notlar Aktunç’un edebi yönünü tayin etmede son derece önemli olduğu kadar zihinsel ve siyasi görüşlerinin temellendirilmesindeki etkenler için de gerekli verileri barındırmaktadır.

Günlüklerin birinci cildinde yer alan günlüklerin içeriğine genel olarak bakıldığında 1964 yılı kitaba da adını veren “Sen buranın kışındasın...” notu ile başlar. Erzincan’a ve orada geçirdiği kışlara, bu kışların onun ruhunda açtığı çıkmazlara bir gönderme olan bu söz Aktunç’un lise yıllarını ve dünyaya gözünü Kadıköy ile açmış bir “çocuğun”, taşrayla tanışmasını ifade etmektedir. Aktunç, her gün tuttuğu günlük notlarını ay sonlarında genel bir değerlendirmeye tabii tutar. Bu değerlendirmede, o ay içerisinde tuttuğu notlar gözden geçirerek, onu güldüre, üzen, heyecanlandıran olaylara; kurduğu düşlere, başladığı bir şiire, roman tasarısına, öykü başlangıçlarına bakarak bazı şeylerin öz değerlendirmesinde bulunur:

“Şubat sonu.

Bu ayla ilgili tüm sayfaları okuyorum. Kendi kendime gülüyorum sonra. Galiba her ayın ardından böyle olacak burada. Acı gülüş, üzümlük ve daha doğrusu büyük bir sevinç içinde. Her ikisi de olabilir bunların. Aynı her ikisi de. Kendimi göreceğim ve defteri kapayacağım. Sonra işaretleri düşünüyorum. Başka nasıl anlatılabilir bazı şeyler? Gene sormaya başlama, diyorum sonra. Ya yaşamayı ya anlatmayı seçmek benden çok uzak. İkisini de seçerim, başkaları bunu ister aptallık ister iki yüzlülük ister acizlik sansın. Çünkü yaşayamadığım her şeyi yazmak için ellerim titriyor.” (Aktunç, 2022a: 25).

Aktunç’un 1964 yılı henüz yabancı olduğu taşraya alışma ve bir türlü içine sindirip kendisini ait hissedemediği askeri liseye alışma sürecinin sancıları ile geçer. Bu süreçte İstanbul’u ve orada bıraktığı hareketli hayatı, kendine ait okuma odasını çok özler. Bu özlem, arkadaş çevresi ile de giderilemez zira çevresindeki öğrencileri akran olmalarına rağmen kendisi kadar olgun davranışlı olarak görmez. Kendisini tamamen okumaya ve yazmaya adar. Geceli gündüzlü bulduğu her fırsatta okur ve yazar. Zamanla bu okuma temposuna dayanmayan gözleri iyice bozulur. “15 Ocak 1964. Harici hastaneye sevk!... Kâğıda böyle yazıyor asker, gözlerim gözlerim. Çocuklar epey korkutuyorlar, 6’ya çıkar diyor birisi. Kitap

neler yapmıyorsun bana, yapacaksın da.” (Aktunç, 2022a:13). Aktunç’un okuma listesi oldukça çeşitlidir. Yerli yabancı ayırt etmeksizin bulduğu her yazarı ve eseri okumasına dahil eder. Bunlar içerisinde dikkatini çeken ilgi uyandıran isimlerin bütün eserlerini okumaya gayret eder ve en önemli nokta ise okuduğu eserleri usta bir eleştirmen edasında eleştiriye tabii tutarak incelemesi ve günlüğüne not etmesidir. Okuma listesinde ayrıca yer edenler arasında süreli yayınlar da vardır. Erzincan’daki imkanlar dahilinde bulduğu edebi dergileri aksatmadan takip eder. Hafta sonları, sinema tutkusu vardır. Vizyona gelen filmleri kimi zaman yalnız kimi zaman bir heves arkadaşlık kurup gördüğü küçük bir çocuksu hareketleri ile arasına mesafe koyduğu arkadaşları ile takip eder. Sinemaya olan ilgisi de sadece bir izleyici olmaktan ibaret değildir. Oyuncusundan, senaristine, kurgucusundan yönetmenine filmlere yönelik eleştirileri de oldukça ciddi sanat eleştirileri boyutundadır.

Henüz on beş yaşında olmasına rağmen Aktunç’un sanata ve edebi olana yaklaşım oldukça dikkat çekicidir. Zorlandığı en büyük nokta ise bu birikimini paylaşacağı bir sosyal çevreden yoksun olmasıdır. Arkadaşlarından beklediği dönütleri göremeyince dersine giren hocalarından bir umut paylaşımlı bir etkileşim bekler fakat onların da beklentileri öğrencilerin ders başarılarından ve müfredat söyleminden öteye geçmemesi Aktunç’un derin bir yalnızlığa ve bunalıma sürükler. Bir süre resimler de yapar fakat daha sonra yoğunluğunu tamamen kaleme verir. Yazı çeşitliliği de en az okuma çeşitliliği kadardır. Hemen her edebi tür üzerinde denemeler yapar. Sonrasında romanları, şiirleri, öyküleri arasında yer alarak yayınlanacak birçok eserin ilk filizlendiği yer bu günlükler arasındaki satırlar olur. “Bir piyes düşünüyorum. Yazdım yazacağım onu, şu günlerde başlarım ama galiba onu da bazı diğer yazılarım gibi yok ederim. Onlar benim kırılgan, karamsar ruhumun aynaları, istemem ki bazıları daha onları okuyup benim gibi delirsin” (Aktunç, 2022a:15). Aktunç, günlüklerini bütün statü, bütün kontrol mekanizmalarının ve erklerin dışında tamamen kendisi ile baş başa kalarak, samimi ve içten bir dille yazar. Ruhunun ve düşüncelerinin en derin en uç noktalarına temas eder ve inançsal olandan, toplumsal olana; sanatsal olandan edebi olana kadar hemen her şeyi kendi içinde tartışmaya açar ve yargılama korkusu olmadan kendi iç barışı ile kendi benliğine ve olaylara dışarıdan bir gözle bakabilmeyi de başarır.

Erzincan’ın uzun süren karlı ve soğuk günlerine, kışlarına pek alışamaz Aktunç. Havanın kapalı ve soğuk olması, şehrin sosyal imkanlarının ve şehirleşme yapısının İstanbul’un çok uzağında kalması onun psikolojisi üzerinden olumsuz etkiler yapar. Yazları İstanbul’da geçirip eylülde okulun açılmasıyla yeniden Erzincan’a dönüşler onda ayrılık temasını

fiziksel bir olgudan duygusal bir alana dönüştürür. Öyle ki “eylül” ve “güz”ün eserlerinde ayrılık, yalnızlık, kopukluk, uzaklık ve yabancılaşma temalarının imgesel bir karşılığı olarak görülmesinin altında yatan sebeplerin en başında bu okula dönüş konusu gelmektedir. Aktunç, sadece ailesini bırakarak dönmez Erzincan’a günlüklerde adı zikredilmeyen fakat alınan mektuplarla varlığı zaman zaman hissettirilen gizemli bir sevgili de vardır. Aktunç gelen bu mektuplara dair de mutlaka bir şeyler not eder günlüğüne fakat özellikle cinsellik konularında olduğu gibi bu konuda da kendince kodladığı bazı işaretler ve semboller kullanarak, sadece kendisinin anlayabileceği şekilde bir anlatım yoluna gider. 1964 yılı bu duygular içerisinde tamamlanır.

1965 yılı “Kendimi yazar sanmama nerden gereklilik vardı. İnsanlarda, diğer şeylerin ilişkilerini düşünmeme ne gerek?” (Aktunç, 2022a: 63) şeklindeki sorularla dolu bir yıldır. Aktunç, okuduğu eserler ve içinde bulunduğu düşüncel ve duygusal yalnızlık nedeni ile hayatı, varlığı, anlamı ve bütün bunların gerekliliği konusunda derin sorgulamalar içerisine girer. Varoluşsal olarak kendini ve yaşamı anlamlandırma çabası içerisinde olduğu bu süreçte sık sık bunalıma sürüklenir ve kimi zamanlar intiharın eşine gelir. Eğlendiği ve mutlu olduğuna dair notların oldukça az hatta numunelik olduğu bu yıllarda kendisini şiire çok daha fazla yakın hisseder ve şiir çalışmalarına dair verdiği örneklerin sayısı artar. Hemen her sayfada, sorgulama, arayış ve ontolojik eleştiriler yer alır. Sorgulamalarının içerisinde sanata ve edebî olana da yer verir. Kendi çıkarımlarını ve tespitlerini de yapar: “Sanatçı çıkmaz bir yoldadır her kere. Hiçbir kez anlaşılmayacağını bildiği halde yaratır. Bunu sıkıntılar anlatma değil, sıkıntıları defetmek şeklinde yorumluyorum ben. Çünkü sanatçı büyük bir insandır ve her insan sıkıntılıdır çağımızda, sıkıntılı olmayan yoktur.” (Aktunç, 2022a: 93). 1965, Aktunç’un askerlik mesleğinden ve okulundan iyice soğuduğu ve firarı sık sık düşündüğü yıl olur. Bu yıl onun sol eğilimli siyasi düşüncelerinin de temellenmeye başladığı yıl olarak görülür.

1966 yılı günlüklerinde siyaset ve toplum üzerine kendi iç tartışmalarına ve toplumsal eleştirilerine sıkça rastlanır. Yine şiir çalışmalarının da yoğun olduğu görülmektedir. Başta şiirleri olmak üzere yazı çalışmalarına eleştirel notlar düşmektedir. Kimi resim karalamaları, karikatür ve çizimleri de sayfalar arasında yerini almaktadır. Bu yıl aynı zamanda Aktunç’un “’63’te ilk ayrıldım İstanbul’dan ve bu ayrılışın sonuçları ezdi beni.” (Aktunç, 2022a:171) dediği Erzincan’dan ayrıldığı ve artık tamamen İstanbul’a döndüğü yıl olur.

1967, geriye dönük üç yılın muhasebesini yaptığı bir yıl olur. İstanbul'dadır, ailesinin yanında yine kitaplarına gömülmüş bir dünyası vardır fakat Erzincan'da olduğu kadar kendisi yalnız hissetmemektedir ve bunalımları bir nebze olsun dinmiştir. Bu yıla ait günlüklerinde sinema, sanat ve edebiyatın yanı sıra politik, toplumsal ve siyasi eleştirini ve görüşlerini daha sık ve daha uzun tutmaktadır. Kitaptaki ilk üç yıla ait notlar Aktunç'un ruhsal dünyasına ışık tutuyorken bu son yıla ait notlar onun düşüncel yaklaşımlarını göz önüne sermektedir. Yine okuma notları ve yazma denemelerinin de bulunduğu 1967 günlüğü içerisinde edebi eleştiriler teorik yaklaşımlar ve isimler üzerine de tespitler bulunmaktadır ve henüz hiçbir şey yayımlanmamış olmasına rağmen kendisini yazma savaşına katılmış olarak görmektedir: "Gerçi, ben şimdiye dek hiçbir dergi ve gazete yazısı yayımlanmamış, kitap çıkarmamış biriyim ama, içten içe yazarak, ilerde yayımlayarak -olanaklarım sınırında-, katılmak istiyorum bu savaşa." (Aktunç, 2022a: 177). Ürünlerini yayımlatması konusundan hem çevresinden hem de kendi içinden bir baskı doğar fakat bunu yapmayı geciktirir ve kendi otokontrolünü baskın tutar. "Kendimi neyleyim zorlasam veremiyorum öykülerimi onlara. Olmuyor. Ama." (Aktunç, 2022a: 282). Aktunç ürünlerini yayımlatma ve adını duyurma adına bir telaş bir çaba içinde değildir. Zira arayışları henüz kendisini tatmin edecek derecede tamam olmamıştır: "Yüzlerce öykü defterlerde, bekliyorlar. Varlık, Papirüs; yok yahu! Niye tedirginim? Yeni yeni kurgular, yeni yeni hayvanatlıklar arıyorum. Bu geberesice ucuz kaygılar yok mu; ve de dolaşılmasız odalar." (Aktunç, 2022a: 283).

Sen Buranın Kışındasın – Günlükler (1964-1967), sadece Aktunç'un 15-18 yaşları arasındaki yaşadıklarını, okuduklarını, ilgi ve kendisi ve toplumla olan iç çatışmalarını ortaya koyan günlüklerin bir araya getirildiği bir eser değildir. İleride kendi zamanının avangart bir edebi ismi olacak kişinin yazarlık ve şairlik yolunda kendisini bulma ve okuma eylemine verdiği önem ile yazma üzerine ne kadar hassas bir dikkat geliştirdiği görmek adına oldukça önemli bir eseridir. Günlüklerin ilk cildi olan bu eser, sanatçının genç bir entelektüel olarak çıktığı yolda yaşadıklarına okurlarını ortak etmesi bakımında yayınlanan günlük kitapları arasında ayrıcalıklı öneme sahip bir eserdir. Günlüklerin bu cildinin, özellikle de Aktunç'un şairliğinin ve yazarlığının arka planına dair açıklamaları nedeniyle onun eserlerini incelerken mutlaka göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

3.3.6.2. *İskandil – Günlükler 1968-1969 (2022)*

İskandil – Günlükler (1968-1969), Hulki Aktunç'un yayınlanmış günlüklerinin ikinci cildidir ve Mart 2022'de Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlanır. 342 sayfadan oluşan kitabı yayına hazırlayan isim yine Doğan Yarıcıdır. Aktunç'un günlüklerinin birinci cildi 1964-1967 yıllarını kapsar, ikinci cilt olan *İskandil*, de 1968-1969 tarihlerine ait günlükleri içermektedir.

Günlük türünü adeta bir çalışma masası fonksiyonunda kullanan Aktunç'un bu kitaptaki günlükleri de taslaklar, projeler ve çeşitli başlangıçlar ile doludur. Bütün bu edebi çalışmaların nüvelerinin yanında kendi içinde yaşadığı hesaplaşmalar, muhasebe ve çatışmalar da yerini almaktadır. Günlük notları kimi zaman bilinçaltı boşaltımı izlenimi verir, yer yer de sürrealist tavır ile bir otomatik yazı örneği olabilecek notlar görülür. Bu notlar, özellikle şiirlerinin arka planını ve çağrışım alanlarını görmek, belirleyebilmek adına oldukça dikkat çekicidir.

“Deminkinden önce, bir düş parçası daha var. Uyumanın dipsizliklerinde, bilinçaltının onulmaz yaralarında, cerahatlarla allanan. Gerçekle, belki de bu yüzden, hiç ilgisiz. Varoluşlarıyla ilkyazı çimlendire, iki çingenemsi çocuk. Erkek çocuğu 8-9 yaşlarında. Jilet, büzüşme, birden kapanış, açılış. Akan kan. Fıskıran damar. Yabanıl, itilmiş, hep aynı çimlenmeyi bastıran. İki çingenemsi erkek çocuğu, ilkyazı belerten. Denizi, sıkıntıyı, taşıtların en tükenmiş tramvayı ve Kısıklı'yı. Çayı, çeşmeleri, sürahileri, güğümleri, beyaz pantolonları. Her şeyi unutuşun sislerinden belerten DÜŞ.” (Aktunç, 2022b: 9-10).

Bu ciltte, Aktunç'un siyasi görüşünün tam bir şekillenmeye girdiği, sosyalist görüş çevreleri ile irtibatlı olduğu, parti binalarına ve Sinematek'e düzenli gidip geldiği, Kemal Özer'in kitapçı dükkanında ilk edebi muhitini oluşturduğu, ileride birlikte dergi çıkaracağı arkadaşları Selim İleri, Taylan Altuğ ve Naci Çelik ile tanıştığı ayrıca *Yeni Ufuklar*'da yayınladığı ilk ürünü ile yayın dünyasına adım attığı 1968 yılına, Remzi Kitapevinde ve Meydan Larousse'ta çalıştığı yayınladığı ilk öyküsü “Deredeki”nin yayımlandığı 1969'a dair notları yer alır. Olaylar ve kişiler üzerine uzun değerlendirmeler ve tespitlerde bulunur. İlk ciltte olduğu gibi bu ciltte de çizimleri, okumalarına dair notları, şair ve yazarlar üzerine eleştirileri de yer alır. *İskandil – Günlükler (1968-1969)*, Aktunç'un şairlik ve yazarlık yolunda özellikle de ürünlerini yayınlama sürecinde yaşadığı iç çatışmalarını ve ilk edebi çevresi ile olan yakın ilişkisini görmek adına oldukça önemli bilgiler aktarmaktadır.

3.3.6.3. *Daktilo Günlük – Günlükler 1970-1999 (2024)*

Daktilo Günlükler – Günlükler (1970-1999), Aktunç'un günlüklerinin üçüncü ve son cildir. Doğan Yarıcı tarafından yayına hazırlanan eser 2024 eylülünde Yapı Kredi Yayınları tarafından basılır. 406 sayfadan oluşan eser Aktunç'un edebi kişiliğine, iş ve çalışma dünyasına, arkadaş ilişkilerindeki değişime, ailesiyle özellikle de çocuklarıyla olan ilişkisine dair ip uçları barındırmaktadır. Siyaset, günlük aktüalite, edebi isimler ve bu isimler üzerine değinmeler ki özellikle de Kemal Tahir hakkında oldukça detaylı değiniler söz konusudur. Bir de Aktunç'un yer yer Erzincan'a dair anılarını zikretmesin yahut o yılların zihninde hala canlı bir şekilde canlanması o dönem yaşadıklarının hayatının dönüm noktasını teşkil ettiği ve ruhunda derin izler bırakmış olduğu anlaşılmaktadır. Diğer ilk iki ciltte olduğu gibi Aktunç'un yazma ve okuma süreci yine yoğun bir şekilde devam etmektedir. Fakat bu yıllarda Aktunç, meseleleri çok daha uzun ve daha etraflıca ele almaktadır. İfadelerinde ise çok daha duygusal olduğu ve bu durumun ifadelerine de yansır görülmektedir: “Gitgide yoruluyorum tabii. Hayattan değil, bu hastalıklardan. Gene de kalbimin birer ıssız, ama şen bileyci, bileniyor hatta coşkuya kapılınca öğütölüp unufak oluyor ‘hayat parçalarını’ nın o sessiz insanları. Hatta ‘yardakçı’ bile.” (Aktunç, 2024b: 15). Yine kimi detaylar Aktunç'un şairlik ve yazarlık sürecine ışık tutmaktadır. Edebiyatta yakaladığı noktayı kendi çabası ve ilgisi ile yakalayan Aktunç öykü konusunda şu notu düşer: “Bir de çok önemli bir şey: Gerçek hikâye öğrenimine kendi kendime 1968’de başlayıp, bunun ilk noktasını 1969’da ‘Yazılamamış Bir Günlük’le koyuşum.” (Aktunç, 2024b: 20).

“Günlüğünle çeliş. Gerçeklik böyle değil mi?” (Aktunç, 2024b: 20) diyen Aktunç, 1974 itibarıyla günlüklerini defterlere değil de sayfalara daktilo ile yazmaya başlar, kitaba adını veren *Daktilo Günlük* ifadesi de ona aittir. Günlüklerin geneline bakıldığında Aktunç'un tam anlamıyla tasarılar insanı olduğu görülür. Öncelikle bir olay yahut duygu bütünlüğü olarak başlayan tasarı bunlara uygun mekânlar, kişiler ve yeni zamanların oluşumu ile ilerler. Bütün bu tasarılar en uygun anlatım türünü kestirmek için uzun süre tasarı zihinsel bir süreçten geçer. Günlüklerde boy gösteren başlangıçlar, tasarılar haline şiire, öyküye yahut bir romana dönüşür. Her tasarı kendi zaman dilimi içerisinde geleneksel olandan bir pay bulur. Tarihsel bir arka plana yakından uzaktan değinir ve toplumsal olan bireyselliğe dokunan noktasında estetik ifadesini de bulur. Günlüklerin üç cildi de göz önünde tutulduğunda Aktunç'un hiçbir

eserini bilmeyen bir okur zihninde bile kendisini hayatının her noktasında edebi olanın bitip tükenmez iştahasına kaptırmış bir insan profili canlanacaktır. Zira kendisi de bu durumu şu şekilde dile getirmektedir:

“Edebiyat dendiğinde akla gelen süreklilik, tarihsellik, toplumlara en ince ayrıntılarına kadar sinme işlevi, ve görev duygusu; işte hemen düşünülebilen itkiler. Koskoca bir insan macerasını günü gününe anlatmak başka hiç bir insanî çabanın üstlenemeyeceği, buna çalışsa bile edebiyatın ‘erkenciliğine’ varamayacağı bir kendiliğinden-uğraş. Edebiyatçıya verdiği bıkmazlık, dayanma gücü bundan olsa gerek.” (Aktunç, 2024b: 146).

3.3.7. Söyleşi

Aktunç’un dergilerde kalmış bir araya getirilmeyi bekleyen hacim bakımından az sayılamayacak söyleşileri bulunmaktadır. Aktunç bu söyleşilerinde hayatı, şiiri ve sanatı adına oldukça önemli detaylara inmektedir. Aktunç üzerine yapılacak çalışmalara kaynaklık edecek bu söyleşilerin dışında onun yaşam ve sanatına dair genel hatları yer yer detaylı bir şekilde ortaya koyan tek bir eser yayınlanmıştır.

3.3.7.1. *Yoldaşım 40 Yıl (2008)*

Yoldaşım 40 Yıl, Hulki Aktunç ile yapılmış bir nehir söyleşi kitabıdır. “Edebiyatta 40. Yılında Hulki Aktunç” alt başlığını taşıyan kitap Rıza Kıracı’nın Aktunç ile yaptığı uzun soluklu söyleşiyi kapsamaktadır. Kitabın ilk baskısı 2008 yılında Say Yayınları tarafından yapılır. Kitap 224 sayfadan ve 12 bölümden oluşmaktadır.

Girişinde, “Elinizdeki kitap Hulki Aktunç’un kırk yıllık yaratma hayatına bir saygı duruşu olduğu kadar, onun sanatını besleyen, hayatını yönlendiren olay, olgu, insan ve anılara dair uzun bir dökümdür” (Aktunç, 2008: 9) ifadesiyle önemi vurgulanan *Yoldaşım 40 Yıl*, Aktunç’un biyografisinin göz önünde tutulması gereken en önemli kaynak konumunda olan bir eserdir. Edebiyat hayatının 40. yılında yapılan bu görüşme onun hayatının hemen her aşamasını bütün yönleriyle ortaya koymaktadır. Bölümler halinde hayatının belli dönemleri ele alınan kitapta öncelikle Aktunç’un dünyaya gözünü açtığı aile, ev ve Kadıköy üzerine hatıralar şairin geriye dönük tespitleriyle dile getirilmektedir. İlk çocukluk hatıralarından, ilk okul maceralarına ve okulun silinmez isimlerine geçilir. Aktunç’un okumaya olan

düşkünlüğünün onu yaşıtlarından önce okula başlatır. Hayatı boyunca unutamayacağı Rasime hocası ile tanışır. İlk okulda ve sonrasında büyük bir hevesle girdiğı askeri ortaokulda kazandığı çalışma disiplini ve okuma prensibi onu ömrünün sonuna kadar takip eder.

Bu süreçte Kadıköylü olmak, semtin özellikle de çarşının sahiplenilmiş bir evladı olmak, gelip geçen her yüzden bir iz taşımak, sokakları, evleri, sakimleri, sahilleri ve çoğulcu insan profili ile özdeşleşmek Aktunç'un çocukluğundan ilk gençlik yıllarının en önemli konusu olur. Kadıköy'de olmak, aile içinde olmak, evinde olmak, kendi dünyasında olmak anlamına gelirken bir anda çekilen kura ile Erzincan Askeri Lisesine gitmek onun hayatındaki en büyük kırılma noktası olur. İlk kez tattığı “ayrılık”, duygusu onu “kendi dünya”sından çok farklı bir uzaklığa itmiştir. Erzincan yılları *Yoldaşım 40 Yıl*'da genel geçer izlenim olarak ve daha çok somut olaylar üzerinden aktarılır. Bu yılların Aktunç  zerindeki esas etkilerin görüldüğü yer günlüklerin birinci cildi olan *Sen Buranın Kışındasın* eseridir. Söyleşi, Erzincan yıllarının onun okumaya ve yazma çabasına ve okulla yaşadığı pürüzlere değindikten sonra edebi yönüne çevrilir. İlk daktilosundan, katıldığı yarışmadan kazandığı paradan, Kemal Tahir ile tanışma ve onun çevresi ile çıkardığı *Türkiye Defteri* dergisinden bahisler açılır. Politik görüşlerine ve reklamcılık yönüne dair de önemli bilgiler veren kitap 68 kuşağı ile ilişkisine dair notlar da barındırır. Sinema ve edebiyat çevresi ile ilişkisi üzerinde de durulur hakkında çıkan ölüm haberi üzerinde de. Ayrıca Aktunç hakkında az bilinen veya üzerinde çok durulmamış bir bilgi olarak Eurovision ve futbol kulübü marşları yazdığı bilgisi verilir. Takma adlarından, kedilerinden, hastalıklarından akıp ilerleyen nehir söyleşi fotoğraflar eşliğinde devam eder. *Yoldaşım 40 Yıl*, Aktunç'un hayatına tutulmuş bütüncül bir mercek konumundaki bir eserdir ve okuyucunun izlerini şiirlerinde, öykü ve romanlarında bulabileceğı ayrıntılar içermektedir.

4. AKTUNÇ’UN ŞİİR EVRENİ

Bu bölüm inceleme öncesinde Aktunç şiirlerinin genel özelliklerinin ortaya konulması ve özellikle “Delta Şiiri” tanımlamasının detaylıca ele alınmasıyla oluşmaktadır. Şair olmanın yanı sıra bir edebiyat kuramı olarak görülebilecek “delta” yaklaşımını gibi teorik bir düşünceyi ileri süren Aktunç, şiire ve edebiyata dair çok yönlü ve derinlikli bir yaklaşım sergiler. Hayattayken onunla yapılan görüşmeler, açık oturumlar, hakkında yazılan yazılar ve kendisinin kaleme aldığı yazılar çerçevesinde oluşturulan bu bölümde Aktunç şairliğinin karakteristik özellikleri üzerinde durularak panoramik bir görünüm sunulmuştur.

4.1. Şiirlerinin Genel Görünümü

“İskandil yitiren bir şiire düştüm
Poyrazlı çılgılığım da bu kadar kaldı”
Aktunç, “Omaca”

Hulki Aktunç, Türk edebiyatının çok yönlü sanatçılarından bir tanesidir. Her ne kadar onun adı sıklıkla öyküleri, romanları daha ön plana çıkarılıp, bir yazar olarak anılsa da Hulki Aktunç’un şair kimliği çok daha güçlüdür. Öyle ki onun şiir işçiliği sadece yazdığı şiirlerde değil, kaleme aldığı diğer bütün türlerde dahi kendisini göstermektedir. Aktunç’un şair kimliğinin üzerinde durulmadan onun öykücü, romancı, denemeci, sözlükçü yahut ressam yönlerinin tam anlamıyla açıklığa kavuşturulamayacağı da bir gerçektir. Aktunç’un şairliğinin göz ardı edilecek derecede arka planda bırakılması Türk edebiyatı tarihi açısından oldukça büyük bir boşluk doğuracaktır. Bu bakımdan Aktunç’un şiirleri ve şair kişiliğinin incelenmesi ve Türk edebiyatı içerisindeki yerinin konumlandırılması oldukça elzem bir konudur. Zira Aktunç’un verdiği eserlere bakıldığında nicelik bakımından da sayısal çoğunluğu şiir kitapları oluşturmaktadır. Aktunç, iki adet roman, -tasarlayıp yazma sürecinde olduğu, fakat yayınlanmamış roman dosyaları da mevcuttur- beş adet de öykü kitabı yayınlamıştır. Öykücü yahut romancı olarak anılan fakat şairliği hususunda üzerinde yeterince çalışma yapılmayan Hulki Aktunç’un, sekiz adet şiir kitabı yayınlamıştır. Bunun yanında yayınlamadığı, yayınlayıp da kitaplarına almadığı şiirler olduğu gibi ortak isimli bir şiir kitabı daha mevcuttur. Bu bakımdan Aktunç’un yazın hayatı boyunca verdiği eserler içerisinde hacim bakımından büyük bir kısmını şiirler tutuyorken onun çok yönlü sanat

anlayışını bir bütün olarak görmek gerekmektedir. Bu noktada da herhangi bir türü, şairliğinin önüne geçirmeye çalışmak oldukça yanlış bir yaklaşım olacaktır.

Aktunç'un çok yönlü yazın hayatının gözden kaçırılmış olmasına yahut eser verdiği türler arasında "önem" sırası gözetilmesine, Vural Bahadır Bayrıl da tepki göstermektedir. Aktunç'un ölümünden sonra hazırlanan *Mühür* dergisinin "Hulki Aktunç Özel Sayısı"nda yazdığı yazısında bunu dile getirir:

"Bizim edebiyatımızda önemli sorunlardan biri de şudur; çok yönlü sanatçı azdır. Olanları da belli bir alanda kazandığı yetkinlikte dondururuz genellikle. Attila İlhan şairdir. Romanlarını, senaryolarını konuşmayız hiç. Keza Oktay Rifat. Şairdir. Fakat birçok oyun, başarılı roman yazmış, epey de resim yapmıştır. İlhan Berk'in şairliğini konuşuruz da resimlerini es geçersiz. ... Oysa sanatsal türler birbirini besleyen alanlardır. Hepsinin kendine özgü aktarım yolları olsa da. Bu alanlardan eserlerine neler taşıdığı, nasıl beslendikleri üzerinde çok az durulmuştur bizim şairlerimizin. Sanki hobiymiş gibi. Önemsiz bir ayrıntıymış gibi. Bu durum Hulki Aktunç'un da başına gelmişti. Niteliksiz basın, ölümünün ardından Hulki Aktunç'u neredeyse "sözlükçü" diye tanıtip geçecekti" (Bayrıl, 2011:110).

Her ne kadar şiirlerini, öykü veya romanından sonra yayınlamaya başlasa da Aktunç'un edebi üretim süreci kronolojik olarak şiirle başlar. Bu durumu Aktunç hem verdiği bazı demeçlerde hem de günlüklerinde dile getirmektedir:

"Aslında ben yazmaya şiirle başladım. Türkiye'de birçok yazı meraklısının başladığı gibi. Çocuksu şiirlerdi bunlar. 1963 yılında günlük tutmaya başladım. 14 yaşındaydım. Günlük tutmak beni farkına varmadan edebiyata bağladı. Çünkü günlüğüme, o gün satın aldığım kitapları da yazıyordum. Aklıma gelen şiirimsi bir iki dizeyi de yazıyordum. Bir öykünün çekirdeğini de yazıyordum" (Aktunç vd., 1998:14).

Dahası gün yüzüne çıkmamış birçok şiiri de bu günlük sayfalarının arasında beklemektedir. Aktunç, günlüğünde yer eden bu şiirleri, üstünden geçen zaman içerisinde çeşitli değerlendirmelere tabi tutar ve kendi şiirinin gelişimini izlemeye çalışır. Farklı zaman aralıklarında tuttuğu notlardan bunlar anlaşılmaktadır: "'64-'65 yılları içinde yazdığım şiirleri derlemek, tartmak istiyorum...Şiirimde bir gelişim olduğu açık." (Aktunç, 2022a: 209-210).

Aktunç, 4 Mart 1967 tarihli günlüğüne, "...ilk şiirimi 1962'de yazmışım" (Aktunç, 2022a: 210) notunu düşer. Henüz 13 yaşındadır ve sadece şiir yazıyor değildir, şiire ve okuduğu şairlere yönelik eleştirel bir bakışa da sahiptir. "İçeriği biçime, biçimi içeriğe, toplumsal imgelem ağına yedirmeyen, en iyi sanat-şiir görüşü Plehanov'un ki. İşin garibi 28 Şubat- 1 Mart tarihli günlerde bu kavramı savunmuştum. Daha gerçeği, epeyce yaklaştım." (Aktunç, 2022a: 208). Bu notu düştüğü tarihler Aktunç'un, toplumsal gerçekçiliğin, sanat ve edebi ürün üzerindeki etkinliğe dair yoğun bir düşünce içinde olduğu bir süreçtir. Aktunç'un henüz lise yıllarıdır ve Sosyalist düşüncelerinin hararetli olduğu zamanlardır. Bu bakımdan esere ve metne dair bakışında da sosyalist bakış açısının beklentileri baskındır ve hiçbir zaman sanatı göz ardı eden, salt propaganda metni haline dönüşmüş bir eseri benimseme taraftarı da değildir. Edebi metinlerden, topluma ışık tutmasını, çağına tanık olmasını beklemektedir. Fakat bunun "kupkuru bir parti sanatına" dönüşmeden verimli bir sanat anlatışı ile gerçekleştirilmesini istemektedir (Aktunç, 2022b: 61-62). Aktunç, hangi tür olursa olsun gösterme değil yorumlayarak hissettirme yolunu tercih eden bir isimdir. Bunu da henüz ilk ürünlerinden itibaren tatbik etmektedir. Aktunç, günlüklerine şiirlerinin yanında, şiirin nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerini de not eder. Bu notlara bakıldığında o yıllarda şiire ideolojik bir görev yüklediği ve şiirin içerik ve formlarının bu ideolojik yaklaşıma göre şekillenmesi gerektiğini ileri sürdüğü görülür:

"Çağdaş Türk şiirinin ana amacı toplum olmalı ve bunun için: Her türlü baskı düzeneğine karşı çağdaş, verimli bir başkaldırma yorumu getirmek. Toplumcu düzyazanlardan her açıdan faydalanabilme. Özellikle ezildiğini bir türlü safça saplantılar yüzünden kavrayamayan sınıflara yönelme. İmgelerde şiir tümlüğünü bozmayacak yereyseli bulabilme. Diğer yapılandırılmış gibi açınma özelliği olmayan imgelemlerde yönelinen sınıfların özkültürüyle çelişikliği gösterebilme. Şiirde kesinti yaratabilecek budaklardan, anlamı karmaşık tamlamalardan kaçınarak, biçim içerik bağlantısında geçerli olabileni bulmak. Şiirde birbirinin benzeri adlarla yürüten, klikleşmiş dergi ve inhisarcı adlara karşı çıkmak. Çağdaş Türk şiirinde kuşaklar sorununa bir eleştirel çözüm yolu bulmak, imge yapısındaki klişeleşmeyi saptamak. Eleştiride katı nesnelliğin, katı toplumsallığın sınırlarını birbirine açmak, yararlı olanı, öze gideni savunmak "ŞİİR'DEN ANLAMAK" sorununu tartışmak, ŞİİR'le İLETİLEBİLEN bildirilerle, aynı ezilen sınıflar arası durumu neşterlemek." (Aktunç, 2022a: 202).

Bu alıntı Aktunç'un, her ne kadar şiirde sınıfsal-toplumsal meseleler adına içerikçi bir tavır sergilediğini gösterse de bu durum onda katı bir kural halinde değildir. İçeriği önceleyen, ideolojik iletiyi amaç edinen bir şiir savunuculuğu Aktunç'un sanatsal yaşamında hiçbir zaman kalıcı bir etki bırakmaz. Söylem ve biçim kimi zaman onun içeriğinin de önünde yer

alır, fakat bu durumda bile söylemin yahut biçimin onda bir amaç haline dönüştüğü söylenemez. Sosyalist düşünceye duyduğu yakınlık henüz lise yıllarınca şiiri ve sanatı bu düşüncenin etkisinde yorumlayarak ele almasına yol açar fakat bu konuda sabit fikirli değildir. Şiirin ve sanatın ne olduğuna, nasıl olması gerektiğine dair fikirlerini kendi içinde sürekli tartışmaya açar ve değişimlerini not eder. Günlüğüne şiir ve imge konusunda düştüğü notlar da bu arayışı göstermektedir: “Şiirde çok yönlü alegoriler arıyorum, buluyorum sonra. Büyük baba, Beyharput, bir çocukluk anısı Mırı ve kahkahraman hahalil. Sonra akasya yaprakları, hayır ama, o halk türkü-şarkısındaki gibi akasya değil bunlar. Daha daha dolu şeyler. Gün geçiyor.” (Aktunç, 2022a: 130). Bu notlar kimi noktalarıyla onun poetikasını inşa etmede yardımcı olacak düşünceler barındırmaktadır:

“Evren mini mini imgelerin bir bileşimi gibi geliyor bana, işin anlaşılmayan yanı, bu mini mini maddeler arasında geleceğini değiştiremeyen insan ve ben de varım. Yani doğadan ayrılış gibi bir şey hiç bir zaman olamıyor. Bu kadar çok, sonsuz nesneyi doğadan düşünerek koparmak, kendine has bir süzgeçten onları geçirmek sanatçının işi. Ama büyük iş koparım'a kalıyor, bu koparımın niteliklerine göre şiir değişiyor normal olarak. Şiirin kuruluşuna etken öğeler beni uzun uzun düşündürmedi değil, ama bunun çözümünü rahatça konuya bağlayıverenlerden değilim. Kendi kendimle bazı şeyleri tartışıyorum, bunlar, şimdiye dek cevabı verilmiş anlamlar belirtilmeğe çalışılmış şeyler, sarmıyor beni. Şiirin içeriğiyle biçimin karşılıklı etkilenmeleri olacaktır, ama gelelim o anda düşünülenlere (şiir yaratılırken), Haşim'in ünlü yapıtına yapıştırılmadık yafta kalmadı, biri çıkar da "yapı bile merdivene benzer" derse şaşmam. Şiirin matematik gibi ölçülüp biçilerek yazıldığını ileri sürmek de saçma. Öyleyse şair elverişli biçimi kulağına göre ayarlamalıdır. Diğer durumda; trenin gidişini mi anlatmak istiyorsunuz, "çuh çuh" dizeler koymayacaksınız şiirinize herhalde. Şu anda kendi kendime, her şeyi kapalı bırakıyorum diyorum.” (Aktunç, 2022a: 130-131).

Aktunç, şairliği ve şiiri konusunda “ustasız” bir şairdir. Şiirlerini gösterip eleştirisini aldığı bir ustası yoktur. Onun şairliğinde ve şiirlerinde gelişimi ve değişimini sağlayan en büyük etken kendi okuma etkinliği ve eleştirel yaklaşım prensibi olur. Okuma tutkusu, onun yazma ateşini harladığı gibi, yazdıklarını da eleştirel bir gözle yeniden okuma döngüsüne sokar. Böylelikle henüz ilk şiirlerinden itibaren kendi eleştirmeni kendisi olur ve şairliğinin gelişim sürecini kendi içinde yaşayarak ilerler. Onun en büyük ustası kendisi, okuma disiplini ve eleştirel bakış açısı olur. Yazdıklarını kendisine zor beğendiren bir mükemmeliyetçi yapısı, her ne kadar şiirlerinin okurla geç buluşmasına neden olacak olsa bile, yayınladığı ilk şiirlerden son şiirine kadar takip edilebilecek bir sesi, söyleyişi ve imgelem dünyasını kurmasını sağlar. Böylece, Aktunç henüz ilk şiir kitabından başlayarak şiirinin yetkinliğine

ulaşmış, kendi sesini bulmuş bir şair olarak okuyucunun karşısına çıkar. Mazhar Candan da, Aktunç'un şiirlerini yayınlamada, belirsiz bir ürküntüye sahip olduğunu, bu ürküntüden ötürü bir gecikme yaşadığını fakat bütün bunlara rağmen yetkin dizelerle şiire başladığını söyler (Candan, 1992: 16).

Bu noktaya gelene kadar geçen süre içerisinde ise kendisini sürekli süzgeçten geçiren bir çalışma evresi vardır:

“Şiiri duymak herkese vergi değil iyi bilirim bunu, nice öz yapıtları bu yüzden savsaklamışımıdır, belki çocuktum biraz, ne var ki, benim geçiştiriverdiğim şiirlerin etkisi çok oldu bana. Bir gün, yazdığımı üçüncü kere okurken büyüklerden birinin şiirinin tam kopyesini yazdığımı görünce, nesnelliği bıraktım şiir okurken, daha gereğiyle, şiir okumayı öğrettim kendi kendime, şiir yazmayı talim ettim. Bu ne dereceye dek etkin oldu bilmiyorum, ama, şimdi karanlık, gizemli sokaklardan, batan güneşten, çiçeklerin basmakalıp betimlenmesinden kurtardım kendimi. Düşünürken aklıma geldi, bir yerde okumuştum, gerçeküstücülere göre bir imge kabı olmalıymış beyin. Yanlış bu, önceki sonsuz nesneler çokluğu ve doğa görüşümde direkerek, bu imge kabına isyan ediyorum ve onu imgelem kabı olarak kabulleniyorum. Bir değiştirici makine gibi. Bir akasya yaprağı düşüyor beynime, anlıyorum onu, değiştirmeye uğrattıyorum. "Solgun bir gül oluyor dokununca". Bir oynak kentli oluyor. Bunalmış bir kentli. Eskiden duvarlarla uğraşırdım, bıraktım onları yaşamımız yetse, yıksak hepsini, küçük küçük taşlar çekiyorum usumca kütürdüyor duvar.” (Aktunç, 2022a: 131).

Aktunç, bir yandan sanatın, şiirin nasıl olması gerektiğine dair kendi içinde tartışmalar yaşarken bir yandan da yine sosyalist eğilimli düşüncelerle de ilgilenmektedir. Arayışı, yazdıkları ile evrenseli yakalamaktır. Çünkü, okuduğu yerli olsun yabancı olsun eserlerin insanı yakalayıp yakalamadığı üzerinde ciddi anlamda durmaktadır. Hatta sadece okudukları ile değil, izlediği filmler üzerine düştüğü notlardan da anlaşıldığı üzere, filmler için de bireyin iç dünyasının ıskalanmış olmasını eleştirir. “Şiirde ve öyküde kendimi, dolayısıyla insanımı bularak ulaşmak istiyorum evrenselin yoğununa” (Aktunç, 2022a: 240) sözü henüz lise yıllarında söylenmiş olmasına rağmen Aktunç'un özet bir manifestosu olarak görülebilecek kadar önemli bir sözdür.

Aktunç, sadece yazarın, şairin değil, ayrıca okuyucu kitlesinin de eserlerin kıymetinden anlayan olmasını ister. Bu noktada hem yazarın hem de okuyan cephesi için belki de sosyalist bir yaklaşımın etkisi ile toplumsal katkı beklemektedir. Ayrıca edebi ürünlerin geçici bir haz aracı olarak görülen, eğlencelik bir araç olarak kullanan kitleye karşı da oldukça sert bir şekilde karşı çıkmaktadır: “Hey gibi! Bir-iki parlak sınıftan üniversite öğrencisi, dizelerimi

diskoteklerde, balolarda geveleyecekse, müthişliğimden, sözüm ona anlattığım kavramdan içki bardaklarına dökülecekse, kendim için yazar, yazar da yayınlatmak şöyle dursun “vakti saati gelince” yırtıp atarım da” (Aktunç, 2022a: 208). Henüz hiçbir ürün yayınlatmamış olduğu 1967 yılına ait bu not, onun yazdıklarını yayınlatmakta neden bu kadar ketum davrandığını açıklamaya katkı sağlayacak sebeplerden bir tanesi olacaktır.

Aktunç, edebi ürünlerini ortaya çıkarma, yayınlatma konusunda oldukça tutucu bir tavra sahiptir. Yayınlanacak ürünün şiir, öykü, roman gibi kurmaca bir eser yahut bir deneme, bir inceleme olması arasında bir fark yoktur. O, yazdığı bir metni öncelikle kendisine beğendirme yoluna gider. Bu yazdığını öncelikle kendine beğendirme ve yayınlatma sürecini ise kolayca ilerletemez. Bu da onun yazdıkları üzerindeki titizliğini yahut dil üzerindeki işçiliğini açıklığa kavuşturduğu gibi neden sık yayınlatmadığı sorularına da cevap niteliği taşımaktadır. Kendisi bu durumu verdiği bir röportajında da dile getirmektedir: “Kendimi çok zor beğendiğim doğru ama. Bir yazıyı, bir hikâyeyi, bir romanı bir dergiye yahut yayımcıya yollamak, o nesnenin elimden çıkacağı anı yaşamak pek sevmediğim bir şey. Bu yüzden, bu işi kendiliğimden pek yapamıyorum” (İlksavaş, 1983: 14). Bu söyleşide az yazdığı için mi az yayınladığı da sorulur. Aktunç’un verdiği cevap ise onun özellikle günlüklerinde de yoğun bir şekilde bahsettiği yazma yoğunluğunu ve bir anda birden fazla ürünü birlikte yürüttüğünü göstermektedir. “Az yazmıyorum. Bakın şu sıralar beş kitapla birden uğraşmaktayım. Bunlardan üçü, yayımlanmaya hemen hemen hazır.” (İlksavaş, 1983: 14). Aktunç, çalışma prensibi çok güçlü birisidir. Özellikle henüz çocuk yaştan okumaya olan düşkünlüğü, sonrasında askeri okul sürecinin getirdiği disiplinli öğrencilik hayatının da etkisiyle aynı anda birden fazla işi birlikte yürütebilmektedir. Vural Bahadır Bayrıl da yakın arkadaşı Aktunç’un bu çalışma prensibine şahit olan ve özellikle de reklamcılık gibi yoğun bir günlük uğraşından sonra üretken bir zaman dilimi oluşturmaya hayranlık duyan isimlerden birisidir ve onun zaman yönetimini şu şekilde aktarır: “Akşamüstü beş civarında işten çıkıp eve gidiyor ve yatıyor. Gece 23 civarında kalkıp sabaha kadar çalışıyor. Uyumadan sabah en geç 07-07.30 arası işe gelip, günlük işlerini yapıyor. Her gün aksatmadan, düzenli bir biçimde böyle çalışıyordu.” (Bayrıl, 2011:111). Geceleri yoğun çalışma prensibi Aktunç’un çocukluktan getirdiği ve uzun yıllar sürdürdüğü bir alışkanlıktır. Yine Haydar Ergülen ile yaptığı bir söyleşide de bu yoğun çalışma konusu açılır. *Sır Kâtibi* şiir kitabının üzerine yapılan bu görüşmede Ergülen, *Sır Kâtibi*’nden sonra neler yazdığını sorduğunda Aktunç, verdiği cevap ile aslında yayınladıklarının hali hazırda hemen yazılıp yayınlanan ürünler olmadığını, uzun bir hazırlıklı yazı süreci geçirdiğini ve birçok türle aynı

anda yazma sürecini sürdürdüğünü dile getirmektedir: “Kâtipten sonra değil de, yıllardır süren bazı hazırlıklar var. Yeni hikâye kitabı, ‘Kalbim, İn Göğsümden Artık Sen!... Roman, kod adı ‘Kervansaray’... Yeni bir şiir kitabı... Bir de... [...] Evet, tanıklarıyla Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü.” (Ergülen, 1988: 134). Bunun üzerine Ergülen, bu yazım çalışması için nereden zaman bulduğunu sorar ve Aktunç da “Yirmi dört yıldır, düzenli olarak yazmaya çalışan birinin bulabildiği zamanlardan...” (Ergülen, 1988: 134) şeklinde cevap verir. Aktunç bu söyleşide yine, az yazdığı az yayınlattığı algısını kırarak cevaplar da verir: “Şiir inanıyorum ki kafada oluşmadan kâğıda inmez. Vezniyle birlikte geldiği de olur. Yalnız, bir şiir elde ettiğimi düşünürsem, o yazıyı en az bir yıl bekletirim. Böyle bir süreye diretebildiyse, yayınlamayı düşünürüm.” (Ergülen, 1988: 132). Şiir özelinde yayınlama titizliğini bu şekilde dile getiren Aktunç, diğer türlerden öykü ve roman söz konusu olduğunda hızlı yazan birisidir fakat yazdıklarını yeniden kurgulayıp baştan yazdığı zamanların olduğunu da söyler: “Ölçe biçme yazmak bana göre değil. Tam anlamıyla hızlı coşkulu yazarım; yoksa tek satır çıkmaz benden. Ama bir hikâyeyi, hatta romanı, üç dört kez yeniden yazdığım olur.” (Ergülen, 1988: 132).

Aktunç, her ne kadar yazı hayatına şiirle başlamış ve şiire duyduğu ilgiyi kaybetmeden sürekli canlı tutarak devam ettirmiş olsa da şiirlerini gün yüzüne çıkarmada yahut sadece şiire ağırlık vermede kendini sınırlandırır. Şiire karşı direndiğini, bunun nedeni olarak da kendisini dağıtmak istemediğini söyler. Bir süre nesre kanallı olmak ve kurmaca dünyasını zenginleştirmek ister. Fakat daha sonra kendisinin şiirden uzaklaşamayacağını anlar ve yeniden şiire dair çalışmalarına ağırlık kazandırır. “Şiir yazmaya uzun yıllar direndim. Bu, gücümü dağıtmak gibi gelmişti bana. Sonra, şiirden başka hiçbir yolla anlatamayacağım şeyler arttı, arttı. Yazdım. Çok yazdım ve çok az yayımladım.” (İlksavaş, 1983: 14). Aktunç’u şiirlerini ortaya çıkarma konusunda gecikmeci davranmasındaki ikinci husus, gençliğinde yadırgadığı sanatçı konumuna düşmekten korkması olur. Aktunç, gençliğinde birçok alanda eser veren edebiyatçıları yadırgar, onların neden bir türde ilerlemediklerini sorgular, kendisi de tek bir tür üzerinden edebi yaşamına devam etmeyi planlar fakat sonrasında karşı koyamayacağını bir gerçek ile yani kendi anlatım türünü, ifade biçimini kendisi belirleyen duygu ve düşünce ile karşılaşır. Bu durumu da şu şekilde dile getirir:

“Adama bak, edebiyatın her bir türü kaç insan ömrünü alıp gider, o şiir, hikâye, roman yazıyor, inceleme yapıyor, hatta sözlük topluyor... Buna da çok kızıyorum, bu ne hırstır kardeşim diyorum. Biz 19-20 yaşındayken, böyle geniş alanlı yazarlara, işte Necati Cumalı’ya mesela, kızardık, her şey

yazıyorsun birader diye. Ama gördüm, bir şeyler vardı ki başka türlü yazamıyordum, o şiir olarak çıkıyordu.” (Kalkan, 1992: 23).

Aktunç, şiirin ne zaman başladığına dair sorulan sorulara, kendi şiirinin ne zaman başladığına dair yaptığı açıklama ile genelleyici bir açıklık getirir. Şiirin karşı konulamaz bir şekilde kendi kaynağından doğarak, kendi iradesi ile ortaya çıktığını söyler. Henüz şiirin ne olduğunu bilmezken şiirler yazdığını söyleyen Aktunç, kendi şiirinin ortaya çıkışını şu şekilde tarif eder:

“Hulki çocuk da şiir yazan bir veletti, şiiri tanımazken daha. Sonra şiiri elden geldiğince tanımaya başladı. Şiirlerine imza atmak için yıllar yılı bekledi, sözü vardı kendisine. Bu ‘söz’ün aslında ‘şiir’e verilmiş bir söz olduğunu zamanla kavradı, böylece ‘meydan-ı hamîyyet’e çıkmamanın yanlış olduğunu düşündü. Şiir ne zaman başlar? biliyorum da bilemiyorum da. Ama ‘Kimin şiiri ne zaman başlar?’ dersek, yanıt daha gerçekçi olabilir. Benim şiirim çocukluğumdan çıktı, gençliğimle örselendi, hırpalandı, yayımlanıp da başkalarına sunulduğunda mırıldanmaya homurdanmaya başladı.” (Aktunç, 2003: 13).

Aktunç, şiirinin ne olduğunun farkına varıp da kendi şiirlerinin ortaya çıkışından sonraki süreçte dilin bütün “vezin” ve “ses” olanaklarının kendince yeniden “tınlayabilir”liğini sorgulamaya başlar. Şiirin kendini ortaya koyuşunun sonrasında, kendisinin şiire dilin ona sunduğu imkânlar dahilinde neler sunabileceğini düşünür. Şiirin gelişini, çıkış noktasını da kendisinin belirleyemediğini bir şekilde “sen istemeden de o gelir, orta yere kurulur zaten” şeklinde ifade eder. Aktunç’a göre asıl üzerinde durulması ve cevap bulunması gereken konu “şiirin iç’i? Dedikleri, söyledikleri?”nin ne olduğudur? (Aktunç, 2003: 13). Tabii bu sözden Aktunç’un içerikçi bir şair olduğunu anlamak yanlış olacaktır. “Şiirin iç”inden kasıt, içerikten ziyade şiirin iç mekanizması ve çalışma prensibine yapılan bir vurgudur. “İç” olarak vurgulanan nokta şiirin oluşumuna etki eden bütün unsurları kapsamaktadır.

Aktunç, 1976’da Salah Birsal’e bir mektup yazar. Oraya bir de şiir ekleme gereği duyar. Şiirin başlığı “1976 Yılıının Güzünde İstanbul’a Göçmek İsteyen Salâh Birsal’le Konuşmalar” şeklindedir. Aktunç bu şiiri anlık bir dürtü ile yazdığını söyler. Daktilo başında işyerinde beklediği bir sırada “hızlı edipler gibi bir oturuşta” yazar. Herhangi bir düzelti yahut gözden geçirme de yapmaz (Kalkan 1992: 22). Aktunç, o zaman için, etrafına şiirle bir ilgisi olmadığını fakat çevresindeki insanların, tanıdıklarının ona kendileriyle ilgili bir şeyler çağrıştırdığında “döktürdüğünü” söyler.

Halbuki, Aktunç 1975'te müstear isimle *Türkiye Defteri*'nde şiir yayınlamış birisidir. Şiirler yazmaktadır, şiirin ne olduğunu da çok iyi çözümlemiştir fakat henüz yayınlama aşamasına geçmemiştir. Bu aşamaya geçememesindeki etkenler de kendi içinde yaşadığı birtakım meselelerdir. Bunun başında yazdıklarını kendine zor beğendiren birisi olduğu için tam olmuşluk hissi barındırmayan bir ürünü gün yüzüne çıkarmak istememesidir. Özellikle bir dergiye doğrudan ürün gönderme aşamasında bunu büyük oranda yaşamaktadır. Sadece şiir için değil, hemen her türden ürünü için bu durum böyledir. "Mektuplardan Yansıyan" başlıklı deneme yazısını yayınlama sürecinde yaşadığı ikilemler, günlüklerinde çok açık bir şekilde bu durumu göstermektedir. Bir diğer husus, ki belki de Aktunç üzerinde çok daha büyük etkiye sahip olan nokta da burası olmasıdır. Aktunç, henüz lise yıllarından itibaren bir edebi metnin, sağlam bir şiirin ne demek olduğunu oldukça iyi bilen birisidir. Yine bu bilgiyi de doğrulayacak olan birçok örnek inceleme ve eleştirel not günlüklerde bulunmaktadır. Şiirin ne olduğunun cevabını çok erken yaşlarda çözen Aktunç, esasen kendi şiirinin de şairliğinin de farkındadır. Bu salt bir beğeni duygusunun üstünde bilinçli bir farkındalık halidir. Bu bakımdan şiirin ne olduğunu bilen birisi olarak istediği zaman kolaylıkla da bir şiir oluşturabildiğini görmektedir. Asıl mesele onu insanlara sunmaktır. Kendi adı ile şiirleri yayınlamasındaki çekingen tavır yahut şiirleri zamana yayararak belli bir birikim sonrasında sık bir periyod ile kitaplaştırmasındaki asıl neden belki de uzantısı Erzincan Askerli Lise yıllarına götürülecek olan bir nedene bağlıdır. Aktunç, kendisine yöneltilecek anlamsız eleştirilerden uzak durmak adına böyle bir tavır sergilemektedir. Nitekim, anlaşılamamak, yargılanmak, beklentisinin karşılanmaması korkusu yaşamaktadır.

Aktunç bu durumu ilk kez askeri lise yıllarında yaşar. Çok yoğun bir okuma içerisinde olduğu o yıllarda bilgi ve birikimi özellikle de kurmaca eserler üzerinde oldukça ilerler. Gerek kuramsal gerekse teknik bakımdan edebi metinlerin nasıl işlediğini çok iyi çözümler. Bunu yerli, yabancı birçok ismi okuyarak sağlar. Özellikle de modernist yazarları okuduktan sonra da artık hemen her metne eleştirel yaklaşımaya başlar. Buna bağlı olarak da kendisini, okuduklarını, yazdıklarını, avangard fikirlerini birileri ile paylaşma gereği duyar. Fakat, okuduğu okulda kendisi gibi olan hiç kimse yoktur. Onu anlayabilecek ne bir okul arkadaşı ne de bir öğretmeni olur. Düşüncelerini açtığı, yazdıklarını gösterdiği hemen herkes onu anlamsız sorularla, anlaşılmıyor olmakla, yanlış yapıyor olmakla cevaplar. Onu anlamadıkları gibi, anlamaya çalışma gayreti de göstermezler bunun yerine yadırgama ve yargılama yoluna girerler. Bu durum Aktunç üzerinde oldukça büyük etki eder. Onu kızdırır

ve hırçın bir hale sokar. Kendisini okuldaki hemen herkesten soyutlamasına neden olur. Yazdıklarını ve düşüncelerini hiç kimseye açmadığı büyük bir yalnızlığa düşer, varoluşsal bunalımlar yaşar. Artık bütün dünyası okumak ve yazmaktan ibaret hale gelir.

Aktunç'un yaşadığı bu anlaşılmamak, yadırganmak ve yargılanmak durumu onun zihninde büyük bir olay olarak yer etmiş olacak ki bu durum yıllar sonra kendi adıyla bir ürün yayınlama sürecinde de şiirlerini yayınlama sürecinde de oldukça etkili olur. Aynı şekilde anlamsız yadırganma ve yargılanma korkusunun arka planda var olabilecek en büyük etken olması muhtemeldir. Bu durumu destekleyen bir başka husus da Aktunç'un şiirlerini en yakın dostlarına açmaktan geri durmamasıdır. Yakın arkadaşlarına, görüşlerine önem verdiği, yazdıklarını kavrayabilecek olan kişilere şiirlerini rahatlıkla göstermektedir, çünkü kendisini onlara karşı rahat hissetmektedir. Yahut yakın çevresi istediği zaman çok rahat bir şekilde “döktürebildiğini” söylemektedir. Çok zorunda kaldığı, kendisini herkese göstermesi gerektiği bir durumda ise müstear isimle yayınlamayı tercih etmektedir. Bu durumda onun şiirlerini yayınladıkça var olan çekingenliğinin kırıldığı bir çeşit gelebilecek eleştirilere karşı durabilme cesaretinin de geldiği söylenebilir.

Aktunç bu anlamda yazdıklarının yayımlandıktan sonra bir karşılık bulmasını beklemektedir. Yayınladığı ürünlere gelecek olan karşılığın olumlu veya olumsuz olması mühim değildir, önemli olan yapıcı olmasıdır. Bu sebeptendir ki yayınlanan ilk yazısı olan “Mektuplardan Yansıyan” hakkında yazılan bir yazı onu hem heyecanlandırır hem de çok mutlu eder. Halbuki bu bir eleştiri yazısıdır. Aktunç'un bir karşılık bulma isteğinin diğer bir göstergesi de kendisi ile yapılan söyleşide, “Kimin için yazdığını?” sorusuna verdiği cevap olabilir. Aktunç, bu soruya öncelikle yazma gerekçesini sunarak başlar:

“Ben de doğru dürüst okumaya başladığım sıralarda okuyup okuyup da bulamadıklarımı yazmaya çalışıyorum” der ve ekler “Kimin içi? İnsan sık sık soruyor bunu. Birkaç kişi için... Bunlardan birisi. Yine bir imza gününde gelmiş. ‘Algılar Efendisi’ni ezbere okumuştum. Onun için yazıyorum. Bir arkadaş, neredeyse paramparça olmuş ‘Bir Çağ Yangını’ nı imzalatmak istiyordu; kitap gençti henüz; bunu bu hale nasıl getirdiniz? diye sormuştum...’ Bu kitabı koğuştaki otuz kırk kişi okudu’ demişti... İşte onlar için yazıyorum.” (Kalkan, 1992: 24-25).

Görüldüğü üzere hemen her sanatçıda doğal bir refleks olan muhatabını bulma beklentisi Aktunç'ta da vardır. Bu cevaptan Aktunç'un okur tanımını da çıkarmak mümkündür. Zira Haydar Ergülen ile yaptığı söyleşinde, birkaç yüz okuru olduğunu söyler. Okurdan kastının

da “...yazarın yazdığını gerçekten bekleyen, özümseyerek okumayı gerçekten seven...” (Ergülen, 1988: 133) kişiler olduğunu söyler. Aktunç, Mine Söğüt’e verdiği bir demeçte arzu ettiği okurlarıyla karşılaştığını belirtir. “Bu beni sevindiren bir şey. Geçenlerde bir dosya geldi. Bir arkadaş Firak kitabından kendisine göre küçük bir antoloji yapmış, onu yolladı bana. 10-15 sayfalık bir şey. Seçmiş oradan bir şeyler, paylaşmak için bana yolluyor. Bir yazar değil bu bir okur, belki de ideal bir okur.” (Söğüt, 2004: 19).

Şiirlerini yayınlamaya başladıktan sonra çevresi ve onu öykücü, romancı olarak bilen kişiler bir şaşkınlık yaşarlar. Ramis Dara onu, “Hulki Aktunç, şairliğinden önce Türkiye’de öykücü ve romancı olarak biliniyordu. Daha sonra ortaya şiirleriyle çıktı ve sanki öykücülüğü, romancılığı bir kenarda kalır gibi oldu. Bu çerçevede pek örneği olmayan bir kişilik. Bir edebiyat insanı.” (Aktunç vd., 1998: 14) olarak tarif eder. Benzer bir şekilde Füsun Akatlı da Aktunç’un şiirleriyle karşılaştığında şunları aktarır: “Hulki Aktunç’u üç öykü kitabı, iki romanıyla, bir anlatı yazarı olarak tanırdık. Şiir de yazdığını, olaylı Enka şiir ödülleri açıklandığında (1986) öğrendik” (Akatlı, 1998: 192). Tahir Abacı da Aktunç’u “edebiyatımızda hikâyeci olarak ünlendikten ve iz bırakmış birkaç roman yayımladıktan sonra adını şiirde de kabul ettirebilmiş tek ad belki de” (Abacı, 2011: 93) şeklinde tarif eder.

Aktunç, her ne kadar uzun süre şiir yayınlamamış olsa da arkadaşı Refik Durbaş’ın, hikâyeleri okudukça bu hikâyelerin yer yer zaten şiir olduğu ve onun neden şiir yazmadığı sorusuna başka bir ortamda verdiği cevap “ben gizli gizli yazıyordum aslında” (Aktunç vd., 1998: 14) şeklinde olur. Aktunç, şiirlerini bu şekilde gizli gizli yazma sürecinin başlangıcı günlük tutmaya başladığı tarihe kadar götür. Aktunç’un yazdığı ilk şiir örneklerini de yayınlanmış günlüklerinde görmek mümkündür.

Sen Buranın Kışındasın, üst başlığı ile yayımlanan ve 1967-1967 arası yıllarda tutulmuş günlüklerden oluşan eserde Aktunç okuyucusuna, özellikle de Erzincan Askeri Okul yıllarını kapsayan dönemde yaşadığı ruhsal bunalım ve çıkmazlarını çeşitli yazı tecrübeleri ile aşmaya çalıştığını gösterir. Aktunç’un, “Şiirler yazıyorum. Okuyorum sonra, yalnız kendim için, yalnız okumam için. Ama insan kardeş!!! için de yazmıyor değilim.” (Aktunç, 2022a: 70) dediği de olur, “Yarın derslere girmeyip şiir yazacağım” ... “binbaşından izin alıp derslere girmedim. Galeride kitap okudum. Şiir yazdım” (s.71) dediği de olur. Aktunç, her ne kadar “insan kardeş”i için de yazdığını söylese de yazdıklarını yayınlamak konusunda oldukça sert bir tavır takınır. Yazdığı şiirlerden, öykülerden haberdar olan öğretmeni onun ürünlerini

TDK'ya göndermek ister, fakat Aktunç bu talebi çok net bir şekilde reddeder, zira öğretmeninin onun “Böceklerin Ölümü” ve “Uygar Ölümler Koşuşur Burda” başlıklı “şiir-öykü” biçimindeki ürünlerini yayınlamak istemesindeki sebep, hem öykü hem şiir, ne öykü ne şiir kalıbına sığacak avangard ürünleri bu özelliklerinden ötürü yayınlamak istemesi değildir, maksat öğrencisinin biraz para biraz da ün sahibi olabilme ihtimalini değerlendirmektir. Aktunç, bu yaklaşıma cevabını günlüğüne şu şekilde düşer: “Benden yapıt vermemi isteyip, para ve ün kazanırsın demez mi. Çok kızdım. Ne demek? Para ve ün kazanmak için yazan hayvancıklarla bir ortama düşmek ölümdür bana” (Aktunç, 2022a: 80).

Aktunç, lise yılların yakaladığı her fırsatta okumaya ve kaleme sarılır. Bu sarılma onu sadece tek bir türe yönlendirmez. Şiirin yanı sıra, uzun soluklu roman tasarıları kurduğu da olur, küçürek öyküler kaleme aldığı da. Bunun yanında türleri birbirine harmanlayarak yeni biçim arayışlarına girdiği de görülür. Onun öykülerindeki şiirsel anlatım, şiirlerindeki hikâye etme biçiminin temeli Erzincan'da askeri okuldaki ilk denemeleriyle başlar. Onu tüm bu çalışmalara iten ise iki ana unsurdur. Birincisi bitirip tüketemediği, sürekli çoğalttığı yalnızlık duygusu ve sınırsız okuma iştiağı. “Sevdiğim iki şey var, yalnızlık ve benden üstünce yazarlara şimdilik tapmak. Bu tapı yanlış anlaşılmasın. Kendimi bulduğum yazarlar var ve seviyorum onları. Öte yanda kimsesiz koğuştaki yalnız kaldığım bu öğle sonrası iki sevgili yapıt doğurdum. Taşıtta ve bir öykü-şiir.” (Aktunç, 2022a: 79) Görüldüğü gibi Aktunç henüz 15-16 yaşlarındadır henüz hiçbir ürün yayınlamış değildir fakat kendisini bir yazar olarak görmektedir. Okuduğu eserleri ve isimleri de kendisi ile mukayese içine girerek okumaktadır. Kendisinde bu eleştirel kıyaslama yetisini görebilmektedir. “Öykü-şiir” olarak tanımladığı türler arası geçişkenlik örneği de mevcut şiir ve öykülerinin karakteristik özelliğini barındırmaktadır.

Ayrıca Aktunç, bu dönemde tasarladığı bir karakteri, tipolojik olarak farklı açılardan zihninde gezdirmekte, o karakteri hem öykü kişisi hem de şiir özenesi olarak hem birlikte hem ayrı olarak yorumlayabilmektedir. “Bi gün / Bi eskici kaçır bu yollardan / Bi eskici / Eskiler satan / Yenilere gebe bağırırlar / Olur yaa / Ya bir bir çocuk / Bir bir at / ...” (Aktunç, 2022a: 81-82). Kimi zaman yazdığı dizeler üzerinde düzenlemeler, yenilemeler yapar. “Şimdilerde bir İnsan Bey, buldum. Onu çok seviyorum. Hem de derinden. Dize yazmıştım üstüne, demiştim ki: O bağırır, sesince haykırır ama / cümle insan kulaksız. Bunu şimdi değiştireyim: O haykırdığında / Kulaksız cümle insanlar.” (Aktunç, 2022a: 20).

Aktunç'un askeri lise döneminde kaleme aldığı ilk şiir denemelerine, örneklerine bakıldığında henüz şairliğinin başındayken bile modernist bir şiir anlayışını benimsediği ve tatbik ettiği görülür. Ölçü ve vezin kaygısı gütmeyen şiirler yazarken söyleyiş bakımından kendisini herhangi bir sınırlamaya gitmediği yer yer konuşma dilinden, argodan yararlandığı; kelime, dize ve mısra tekrarları ile şiirsel akışı sağlamaya çalıştığı görülür. Anlatım noktasında ise büyük bir beğeni ile okuduğu modernist şair ve yazarlardan aldığı etki ile daha ilk şiirlerinde bile kapalı bir söyleyişe yöneldiğini söylemek mümkündür. İçerik olarak günlükte yer alan şiirler, Aktunç'un içinde bulunduğu karmaşık duyguları, iç sıkıntılarını, yalnızlık hissiyatını ve intihar ile birlikte bazı varoluşsal sorgulamalarını yer yer lirizm yoğunluğu yüksek bir şekilde dile getirmektedir. 1965'in 31 Mayıs'ında başlayıp 1 Haziran'da tamamladığı başlıksız şiiri bu duruma bir örnek olarak verilebilir.

“Sırtında aka aka duran ah! Aka aka duran sızıltı yaşayabildiğince gözlerini kırparsın

Sona sakın sona gelip de bağırmayasın

Huzur adalet müsavat diye

Ki ben her şeyi dengeleye duran Beyharpur

Politikadan çakmam ki

Sona

Ya hep sona

Sızıltıların bahçe bahçe artıp doğaya can katmasını

Tanrı bilir kollayamam ya yaranmış bir ev gözdür bana

Bir yıkıntı kafatasımı ısıtmaya gözlenti

Ve o kafatası

“ey can! Ne zaman fişkiracaksın topraktan?”

O

İsterse bi raslantı için

İsterse kaskatı bir

Bir bir

Ne diyim

Bir soluklanma için

Tüp tüp

Uyku hapına göz atar cayar

Başka naapabilir

Söle

Başka naapabilir

Ah üzeri desenlerle kaplı kafatasım benim

Şu bunaltıları önle ve de

Sıkıntılara engel

Kazinolarda masa örtüleri altına saklı ve ezilmiş çağın tüylerle kaplı

Dur dur
Kürklerle kaplı süslü
Düşüncelerine
Dur dur ben
Bir otun yeşilliği, onca
Canlılığına bağlı
Bey Harput
Öe
Öe
Öe.....”(Aktunç, 2022a: 97-98).

Bu isimsiz şiirde geçen Beyharput kişisi Aktunç’un birçok tasarısında yer alır. Kimi sayfada bir öykü adında geçer Beyharput, kimi sayfalarda ise bir piyes karakteri olarak görülür. “Bey Harput’un Erleri, Sokağa Bakmak’ı yazdım. Sonra bol bol sigara içip yattım.” (Aktunç, 2022a: 100), “I.A -Yalvarırım Beyharput, bir daha geçmeyin bu yoldan. B.H – (soğukkanlı) nedeeen, tedirgin mi oluyorsunuz bundan? II.A -Yalvarıyoruz. I.A -Olur canım, der, neden yalvaralım.” (Aktunç, 2022a: 108).

Zamanla Beyharput, Aktunç’un parçalanmış benliğinin bir görüntüsü haline dönüşür. İçinde yaşadığı ikilemleri, huzursuzlukları dile getirme noktasında pervasızca öne sürebileceği ikinci bir kişilik görüntüsü kazanır:

“Geçmiş günleri düşünerek iç geçirmek hoşuma gidiyor. Geçen senenin anı defterini saklamam ve onu ara sıra açmam bu döneme ne zaman çocuksuluğumu anlamama; o zamanki bunaltılarımı yeniden tatmama yol açar. Kadınlar, ihtiyarlar ve abazanların hep birlik maceralarını, Beyharput kişiliğinin çözümsüz hareket karmaşıklığını yeniden görüyorum. İnsan geçmişi törpüleyip yeniyi kuruyor, kabuk değişiyor, iç değil” (Aktunç, 2022a: 116).

Aktunç, “ben garip imgelerin, anlaşılmazlıkların bolluğuyla ve canlılığın beynime tak edip ötede beride kıpırtılara rastlamamla yaşamaya göz yuman biriyim” (Aktunç, 2022a: 117) diyerek aslında askeri okul yıllarından itibaren hayat ve şiir bağlamında şiire yüklediği anlamı ortaya çıkarmaktadır. Zaten Aktunç, hayatın sanattan, sanatın da hayattan ayrılamayacağını vurgulamak için hayat ile sanatı çift yumurta ikizine benzetir (Ercan, 1993: 5).

Şiir onun için hayata karşı takınılmış bir tavidir. Temkinli bir yaşam mücadelesidir ve onun için yaşam ancak göz yumularak geçiştirilebilir. Aktunç’un hayatında, kendi içinde yaşamsal

bir eylem yahut tutunulacak bir olgu olarak karşımıza çıkan şiirin ortaya çıkarılmaması ve Aktunç'un adeta kendisini bir sırrı taşıyor olarak görmesi de bu takınılan tavrın bir gereğidir. “Bu çağın içkisi yazdığım şiirler ben yazı makinaları önünde şıpın işi şiirler doğurmakla kime ne yapıyorum” (Aktunç, 2022a: 113) sorusunu kendisine sorduğunda alabildiği bir cevap yoktur. Fakat elde edilen sonuç kendisinden yola çıkarak yine kendisine vardığının farkına varması olur. “Kesik kesik konuşturduğum kişiler, bakıyorum hep benim benden ayrı hiç bir şey yok aralarında, biri hastalanıyor ve ölüm asude bir bahar ülkesi gibi yaklaşıyor ona, sene 1963, ben.” (Aktunç, 2022a: 120). Yaşamın kendisi ile verdiği mücadele çeşitli iç çatışmalara ve kimi zaman da kriz yaşama boyutuna geldiğinde Aktunç, yazarak kendi içinde bulunduğu durumu tayin etmeyi seçer. Yazmanın onda sakinleştirici, yatıştırıcı etkisi buradan gelmektedir. Yaptığı en büyük tespitlerden bir tanesi “ben istediğim kişiliğime uymadım yapamıyorum. Olanaksız bu.” (Aktunç, 2022a: 118) şeklindedir. Yaşadığı bu “olanaksız”lık durumu onu yeniden yazma sürecinin başına getirmekte ve içgüdüsel olarak gördüğü tetikleyici bir “önsezi” onu şiire her defasında biraz daha yaklaştırmaktadır: “Hayvanca bir içgüdüyle beni bazı yaşamdan ayıran bir önsezim var işte o zaman şiiri sürdürüyorum.” (Aktunç, 2022a: 121).

Bu döngüsel durum belki de hayatının sonuna dek sürmektedir. Her ne kadar içinde bulunduğu ortam ve kişiler onu anlamaktan uzak olsa da o içinde çağılayan bir şiir ile yaşama uyum sağlamaya çalışır.

“Bilmiyorum ama, her şeyde, yürürken otururken şiiri yaşar gibiyim, durup dururken bir dize dökülüyor ağzımdan örneğin geçende arkadaşlarla koğuştaki otururken durup durup bir şeyler anlatmışım onlara

Gırtlığımdan hhh diye bir ses çıkıyor

bu steplerde yitirilmiş sıcacık giysilerin

ve sertak buğdayların öyküsüdür

demiştım, biri dürttü koluma uyanır gibi oldum, sonra şöyle demişim onlara ‘gidin, rahat bırakın beni’ ‘cinlerin üşüştü’ demişler çıkıp soğukta gezmişim uzun zaman” (Aktunç, 2022a: 128-129).

Çevresine karşı gösterdiği uyum çabası çoğu kez içinde yaşadığı yalnızlık duygusu ile defalarca başarısız olur çünkü etrafında kitaplarından başka tutunacak bir şey bulamaz. Aktunç'un, “çevre” olarak tanımladığı ve sayısı da az olmayan bir grup farklı bir şiir algısına sahiptir ve şiirden beklentileri onun şiir anlayışıyla çelişmektedir. “Ü. Yaşar'sı” ve “öylesine

şiiir” olarak gördüğü, “söylene söylene sakız olmuş imgeler”le örülmüş “iyi şiiir olmaktan uzaklaşmış” şiiirleri seven bu “çevre” Aktunç’un gözünde “kıratsız, tenekesiz bir çevre” hükmündedir. (Aktunç, 2022a: 139) Kendisinin de aslında kimi zaman “bilinç ayna”sının boşalması için kasıtlı olarak böyle şiiirler yazdığını fakat hepsini kaldırıp bir köşeye attığını söyler, herkesten de böyle bir durumu bekleyemeyeceğini belirtir. Hatta herkes kendisi gibi olsa hemen “herkes gibi olmamanın” yolunu arayacağını söyler ve aslında bir şekilde çevresinin “kelamlar yuvarlayıp da bir şey yaptın sanma yeteneksizliği ile alıp yürü”düğünü görür. Hatta onun yaptığı işleri görüp, ürünlerini ve okumaya olan düşkünlüğünü görüp de hem bu birikimi hazmedemeyen hem de onu yok saymak isteyenlere karşı büyük öfke duyar. İşte böyle bir ortamda “17 yaşında olmama üzüliyorum, koca koca adamlar kendilerine rakip sayıyorlar beni, veya büyük bir antipati besliyorlar, içime sıkıntı doluyor, neden bu göbekli kodaman insancıklar yerinip yerinip kendi kendilerini yemiyorlar! Neden kendilerini mahfedebilecek ufak görünüşlü, kapanık insanlara yükleniyorlar, Tanrı kahretsin!!” (Aktunç, 2022a: 139).

Aktunç’un uzun süre şiiir işçiliği yaptığı açıktır. “Ara sıra, zorla şiiirler yazıyorum. Şaşılacak şey, iyice oluyor bazıları, evet, şaşılacak şey, eskiden esinlenmeye inanırdım. Valery’nin dediği bu olsa gerek, sözcüklerle yazıyorum şiiiri, kalıp kalıp anlamlar veriyorum onlara...” (Aktunç, 2022a: 148). Daha sonra yayınlanan şiiirlerinin tekrar baskılarında yaptığı değişiklikler, ekleme ve çıkarmalar da şiiirlerinin üzerinde uzunca durduğunu gösterir. “Uzun dizeli şiiirleri büyük bir zevkle yazan ben, şimdi de türü değiştirdim.” (Aktunç, 2022a: 156). Yaptığı küçük değişiklikler onun şiiirlerinde yakalamak istediği mükemmelliğin bir çabasıdır.

Hulki Aktunç, şiiirlerini yayınlama tecrübesini ilk kez *Türkiye Defteri* dergisinde yaşar. Kendisi de zaten arkadaşları ile bu derginin yönetimindedir. Kemal Tahir’in sanat ve düşünce ekseninde bir yayın politikası güden *Türkiye Defteri* içerisinde Aktunç, adeta bir ödev bilinci içerisinde çok yoğun bir şekilde çalışır. Aktunç, derginin Nisan 1971 tarihli ilk sayısında “Aydınlar ve Hikayemizin Doğuş Sorunları” başlığını taşıyan kapsamlı bir inceleme ve “Konuşmalı Özeleştirili” isimli bir deneme yazısı ile yer alır. Derginin ikinci döneminin ilk sayısı olan, Aralık 1973 tarihli ikinci sayıda “Geri Kalmış İlericilik ve Bugünün Edebiyatı Üzerine” ve “Yüzbaşı Selahattin’in Romanı” başlıklı iki eleştirel inceleme yazısını kaleme alır. Üçüncü sayıda, kendi imzası ile “Gidenler Dönmeyenler” hikâyesini yayınlar, ayrıca aynı sayıda Samim Kocagöz ile Konuşma” başlığında bir konuşması yer alır. Dördüncü sayıda “1973’le Hesaplaşma” soruşturmasına Taylan Altuğ ve Naci Çelikle birlikte cevaplar

verir. Beşinci sayıda “Milli Kurtuluş Tarihi’ne Sorular ve Yakın Tarihe Bakışta Yorum Açısı”, başlıklı yazısını yayınlar. “Hikayeden Romana Gerçekçiliğin Evrimi” yazısı derginin altıncı sayısında yer alır, bu sayı için bir de “Kemal Tahir Günlüğünden Seçmeler” yayınlar. Yedinci sayıda “Karabük’ün Dumanları” başlıklı hikâyesi ile yer alır. “Nazım Hikmet’in Sanat Felsefesi ve Hikaye-Roman Sorunları Üzerine” başlıklı incelemesi sekizinci sayıda, “Orhan Kemal’in Bütün Hikayeleri” incelemesi, onuncu sayıda yer alır. *Türkiye Defteri*’nde yayınlanan bir diğer hikâyesi ise “Hep Onu An” olur ve dokuzuncu sayıda yer alır. “Emperyalizm ve Türkiye Üstüne (Tarihsel Bir Yaklaşım)”, yazısı on birinci sayıda, “Emperyalizmin Türkiye’ye Girişi”, on ikinci sayıda, “Devrimci Kültür Mücadelesi ve Edebiyat” ve “Ramazan Bey’in Çağdaş Uygarlık Yolunda Türkiye Seferleri” başlığını taşıyan yazısı da on dördüncü sayıda yayımlanır. Ayrıca, on üçüncü sayıda “Marksizm ve Türkiye’de Felsefe (Saf Felsefenin Eleştirisi)” başlıklı bir açık oturumda yine konuşmacı olarak Taylan Altuğ, Uluğ Nutku ve Selahattin Yıldırım’la birlikte olur, “Bir Mektup” başlıklı mektubu ve “Göz Bağı” hikâyesi de bu sayıda yayımlanır. Hikâyelerinden, “Patron”, on beşinci sayıda, “Kurtarılmış Haziran” on altıncı sayıda yer alır. Aktunç’un *Türkiye Defteri*’nde yayınladığı yazı türlerinin çeşidine bakıldığında, öykü, deneme, eleştiri, araştırma, inceleme, soruşturma ve tanıtım yazıları ve tabii ki bir de şiir şeklindedir.

Türkiye Defteri’nde yayınlanan şiirine ve bu şiirin burada yayınlanma sebebine gelinecek olursa; Aktunç, burada şiir yayınlama gerekçesini bir ihtiyaca bağlamaktadır. *Türkiye Defteri*’nde Kemal Tahir, Tomris Uyar, Leyla Erbil, Selim İleri, Hilmi Yavuz, Adalet Ağaoğlu gibi birçok edebi isim yer alır. Bu isimlerin ürün verdiği dergide birçok türde ürün verilmektedir. Ancak Aktunç, bu tür çeşitliliği içinde şiire yeterince yer ayrılmadığını görür ve bunun çözümünü de ilk başta kendi şiirlerini müstear bir isimle yayınlarak bulur. Seçtiği takma isim ise Ali Devran olur. Aktunç, bu takma ismi sadece *Türkiye Defteri*’nde yayınladığı şiirinde kullanır ve bir daha da görülmez. Yıllar sonra kendisine Ali Devran’a ne oldu, neden kayboldu? Sorusu sorulduğunda Aktunç, cevaben, *Türkiye Defteri*’nde şiir eksikliğini gidermek için ortaya çıkmış, “Yarin Rüya Kitabı”nı yazıp kaybolmuş bir şair olan Ali Devran’ın, “ben olsam bugün böyle şiir yazardım” (Aktunç, 2003: 12) tavrı olduğunu söyler. Tabii ki tavır hem sanatsal hem de derginin de ideolojik görüşünün etkisi ile Marksist bir duruş göstergesine vurgu yapmaktadır. Nitekim şiirin içerik ve söyleminin toplumcu bir görüntüye sahip olması da bunu göstermektedir.

Aktunç, Ali Devran ismini kullanarak *Türkiye Defteri*'nde “Yarin Rüya Kitabı” başlıklı şiirini bölümler halinde üç sayıya bölerek yayınlar. Şiirin, ilk kısmı olan I ve II. Bölümleri, Aralık 1974 tarihli 14. sayıda, 125-126. sayfalar içerisinde yayınlanır. Ocak 1975'te yayınlanan 15. sayının 208-209. sayfalarında şiirin III. IV. ve V.'ci bölümleri yayınlanır. Şiirin son kısımları olan VI. ve Sonu bölümü ise 16. sayı olan Şubat 1975'in 293-294'üncü sayfalarında yayınlanarak tamamlanır. Böylelikle, “Yarin Rüya Kitabı” ile Aktunç'un dergilerde şiir yayınlama süreci de başlamış olur. “Yarin Rüya Kitabı” tıpkı Ali Devran ismi gibi *Türkiye Defteri* sayfalarında kalır. Aktunç, bu şiirini yayınladığı hiçbir şiir kitabına almaz. “Yarin Rüya Kitabı” yakından bakıldığında, şiirin içerik olarak derginin yayın havasına uygun bir şekilde kaleme alındığı hemen fark edilebilmektedir.

“Yarin Rüya Kitabı”nda şiir kişisi olan birinci tekil özne, aynı zamanda şiirin anlatıcısı olarak ben bakış açısıyla konuşur. Aktunç, bu şiirinde işçi sınıfının yaşadığı sıkıntıları ve eylem mücadelelerini konu edinir. Şiir genel anlamda, sınıfsal olarak işçilerin şehre gelmeden önce, tabiatla iç içe olan yaşam mücadelesinin şehre taşınmasından sonraki süreçte fabrika, emek ve sermaye üçgenindeki hak arama mücadelesini konu edinir. Sayısal olarak numaralandırılmış altı ve “sonu” başlıkları ile yedi bölümden oluşan şiir, bir bütünlük arz etmektedir. Bölümlerin kendi içinde bir anlatım özerkliği bulunmamaktadır. Aktunç'un yayınlanmış şiirlerinin tamamı göz önünde bulundurulduğunda “Yarin Rüya Kitabı” şiiri, birkaç açıdan Aktunç'un şairlik portresinin dışında kalmaktadır. Esas konu itibarıyla tematik açıdan bakıldığında toplumsal bir sınıf şiiri örneği gösteren, “Yarin Rüya Kitabı” işçi ve işçi mücadelesini konu edinir. 15-16 Haziran 1970 tarihlerinde gerçekleşen büyük işçi eylemlerinin şiir üzerindeki etkisi oldukça belirgindir. Şiirin son bölümünün yayınlandığı *Türkiye Defteri* dergisinin 1975 Şubat tarihli 15. Sayısında Aktunç'un Kurtarılmış Haziran öyküsünün ilk kısmının da yer alıyor olması Aktunç'un Türkiye'de büyük yankı uyandıran bu işçi olaylarını ele almak konusunda yoğunlaştığı bir zaman dilimi olsa gerektir. Aktunç'un şiir dünyasında bakış açısını tek bir sınıfsal olguya çevirdiği ve onların söylemlerini toplumsal bir mücadele olarak işlediği şiiri bulunmamaktadır. Bir isyan bir mücadele şiiri olmasından ileri geldiği için “Yarin Rüya Kitabı” söylem açısından bakıldığında epik bir hava içerisinde.

“Yarin Rüya Kitabı” şiirinin anlatımında, kısa dizeler, anlamı alt dizelere taşıyarak tekliden sekizli dize biçimine kadar belli bir düzen takip etmeden sıralanır. Şiirde akış, dize tekrarları, özellikle de yar sözcüğünün tekrarı ve yer yer sesleniş ifadeleri ile kazanılır. Şiirin genelinde

olay akışı “yar” kişileştirmesiyle verilmeye çalışılır. Mücadele duygusunun somut bir göstergesi olarak imgelenen yar, işçilerin direnişi için bir umut, “Çıkar atelyelerden / bahçelerden / ve göğü derer / elimiz erince” (Aktunç, 1974: 125), tutunulacak bir dal, “Duyguların isyanı karmıştı onu, / bilincin isyanı dikeltiyor bizi. / Yarımızla.” (Aktunç, 1975b: 294), sığınılacak bir liman “Yar / göğsün funda toprağı / Yar / kasığın ırmak köpüğü” (Aktunç, 1975b: 208), olarak gösterilir. Şiirin tamamında mücadelenin bir tutku, bir seveda ifadesi olarak seslenilen “yar” fabrikalarda, şehirde ve meydanlarda işçinin emekçinin gerçek aşkı olarak gösterilir. “Çok aşklar geçti / başımdan / Karamela kâğıtlarında / yazıldığı gibi, / Bu başka.” (Aktunç, 1975a: 208). Çünkü yar, “çekiç sesini” duyduğunda kendisi de vurandır, “elleri silah” tutandır, “gezli gözlü arpacıklı”dır. Şiir, bir işçi olan şiir kişinin tasvir ettiği şekliyle yâri ve onunla gördüğü yahut düşlediği bir rüya ile ilerler. Bu rüya fabrika işçilerinin kurduğu grev meydanında görülmeye başlar. Tabirsiz olarak nitelenen ve “Yaşanmışın rüyasını gördük / yaşanacaklarla birlikte” (Aktunç, 1975b: 294), şeklinde ilerleyen bu rüyada grev bildirilerini imlediği izlenimi veren “tomar”lar vardır. Bu tomarlarda/grev bildirilerinde işçilerin hakları ve maruz kaldıkları yazılıdır. Şiirin son dizesi tek kelime olarak “dışarı!” sözcüğünden oluşur. Bu sözcük şairin, şiirini bir meydana çıkış, mücadeleye çağrı ve isyan şiiri olarak inşa ettiğini göstermektedir.

1976 yılı Aktunç için şiire yoğun bir zaman ayırdığı yıl olur. “1976’ya kadar çok yoğun uğraşmadım şiirle. O yıl çok yoğun bir boşalım oldu. Deli gibi şiir yazıyordum.” (Kalkan, 1992: 22-23). Aktunç, her ne kadar 1976 yılına kadar yoğun bir şekilde uğraşmadım dese de onun özellikle günlük çalışma saat ve düzeni göz önünde bulundurulduğunda bu tarih öncesinde de şiirle iştigalinin azımsanmaması gerekmektedir. Bu konuda yine günlüklere başvurmak onun şiire sadece tematik anlamda değil biçim anlamında da avangart bir yaklaşım sergilediğini görmek için yetecektir. Nitekim, 24 Şubat 1968 tarihli günlüğünde yer alan başlıksız bir şiiri, onun şiirle yoğun bir çalışma içinde olmadığını söylediği zamanda bile şiir üzerindeki özenini göstermektedir:

“herkes

bu pıtrak mart akşamında

kalabalık

oynayarak balıklarla

ve çocuklarla

alanlarda

ben

koşmak

/ilk ve çok önemli işi
su dökmek olan biri
için ağıt/

bağırarak geneleve
isteyen bir
bakarak
yazgüzeli

kekiye
onun
hapşırısına
yalın ayakkabılar sülüğü
eziyor

yürüyün
yürüyün ki çabuk
dönelsin güneş
yangına vererek karadağları (Aktunç, 2022b: 47).

Görüldüğü gibi Aktunç, henüz ilk şiir denemelerinde bile deneysel şiir formlarını tecrübe etmektedir. Somut/görsel şiire öykünen bu şiirin çağrışım ağının genişliği kadar içinde bulunduğu ruhsal bunalımların karmaşık bir ifade biçimini göstermesi bakımından da dikkate değer bir yanı bulunmaktadır. Bu bakımdan Aktunç’un şairliğinin sonradan neşet eden bir durum olduğunu söylemek yahut onun şiirlerinin miladını yayınlattığı ürünler üzerinden tespit etmeye çalışmak şairliği konusunda birçok konuyu göz ardı etmek anlamına gelecektir.

“Bin Dize’yi bir iddia üzerine odama çekilip çok kısa bir sürede yazmıştım.” (Kalkan, 1992: 22-23) diyen Aktunç’un şiirlerini yazmak kadar yayınlamak konusunda da motivasyonu biraz farklı çalışmaktadır. Yapılan alıntıda da görüleceği üzere kimi zaman bir iddia, bir çekişme onu hızlı bir şekilde şiirsel bir boşalığa itebilmektedir. Yahut yakın bir dostuna yazdığı bir mektuba şiir ilâştirmesi de yapabilmektedir. Nitekim çok samimi bir arkadaşlık bağı olan Salâh Birsâl’e 01.10.1976 tarihinde yazıp gönderdiği bir mektuba, onun için yazdığı bir şiiri de ekler. Bu şiirin başına da bu işi neden, nasıl yaptığının bir açıklamasını yapmak gereği duyar:

“- Sayın Ustam / Geçende Güven Turan, taşınmayı biraz ertelediğinizi söylüyordu. Hem bu yüzden, hem de TDK Ödülü dolayısıyla yazayım dedim. Kuşkusuz, siz o ödülün çoktandır büyüktünüz. Geçenlerde işyerinde daktilo başındayken -hep öyleyim ya- aklıma bir şiir düştü. Hızlı edipler gibi bir oturuşta yazdım. Ne düzelti ne bir şey. Şiirle ilgim yok, ama tanıdıklar bana kendileriyle ilgili bir şeyler çağrıştırdı döküyorum. Bu sizin için. Bakalım ne diyeceksiniz, kafamdaki-kendinize.” (Birsâl, 1991: 111).

Aktunç’un burada “hızlı edipler” şeklinde kinayeli bir vurgu ile belirttiği kişiler, hızlı yazıp hızlı yayınlayanlardır ve Aktunç bir söyleşisinde istihza edencesine onlara hayran olduğunu

dile getirir. Aktunç'un Salâh Birsell için yazıp gönderdiği şiir de, bakıldığında modernist bir inşaa yaklaşımı ile yazılmıştır. Şiir, bir konuşma havası içerisinde fakat yapılan konuşma kesik bir diyalog biçimindedir. Konuşma çizgisi görevindeki işaret kaldırılmış olsa bir kişinin yaşadığı monolog biçimine bürünecek bu şiir ses ve kelime tekrarları ile sürükleyici bir akıcılık yakalar. İmgesel olarak da kapalı bir anlatım biçimi tercih edilen şiirde lirik bir hava estirilir ve gitmek duygusunun geride kalan birisinde uyandırdığı hüznün terennüm edilir. Aktunç, mektubunda, "Bakalım ne diyeceksiniz, kafamdaki- kendinize" derken aslında farkında olmadan kafasındaki "kendi"ni de bu şiire eklemekten kurtulamaz. "- Cepleriniz kalem dolu / -Biri şiir biri nesir biri / her harufatta tırışta / kimi benimle şarkı söyler / kimi hep elleri dinlemekte" (Birsell, 1991: 112). Aktunç'un, Birsell'i tarif için sıraladığı bu mısralar, aynıyle kendisini de anlatmaktan uzak değildir.

Aktunç'un şiirlerini yazmada olduğu gibi yayınlama konusunda da yakın arkadaşlarının telkin ve istekleri etkili olmaktadır. Bu durumu, kendisi de "şimdi, beni 'siparişler' bir yayımlama çalışkanı yapıyor zaman zaman" (İlksavaş, 1983: 13) şeklinde dile getirmektedir. Aktunç'un kendi adı ile şiir yayınlama süreci yine kendisini yakın bulduğu bir arkadaşına açmasıyla başlar. Ali Devran takma isimli şiirlerden sonra ilk kez kendi adı ile şiirlerini yakın arkadaşı Enis Batur'a teslim eder. Enis Batur, 1970'lerde Yazı dergisini çıkarmaktadır. Yazı dergisi 1979 yılında "Akdeniz Duyarlığı" temalı özel bir sayı hazırlamaktadır. Aktunç'un, "ben edebiyat ölçülerine güvendiğim için şiirlerimden birçoğunu ona göstermişim" (Aktunç vd., 1998: 14) dediğı Enis Batur, bu şiirleri yayınlamak ister ve Yazı dergisinin "Akdeniz Duyarlığı" özel sayısında Aktunç'un şiirlerini yayımlar. Aktunç, "Ciddi olarak şiirlerim ilk kez Yazı dergisinin Akdeniz Duyarlığı özel sayısında yayımlandı" (Aktunç vd., 1998: 14) dediğı bu süreçte Aktunç, Enis Batur'dan tek bir şiir değil de birden fazla şiirini koymasını ister. İnsanların nasıl karşılayacağına dair yaşadığı çekingenlik ve tereddüt hala devam etmektedir. İlk görünmeyi eğer tek bir şiirle yapacak olursa bunun geçici bir heves olarak algılanacağını, birçok şiirle görünürse insanların bu konuda onun ne kadar ciddi bir uğraş içinde olduğunu fark edeceklerini düşünür (Aktunç vd., 1998: 14) ve gerçekten de öykücü kimliğı ile tanınan birisinin bir anda şiirleriyle ortaya çıkması onun beklediğı şaşkınlığı yaşatır. 30 yaşında ilk şiirlerini yayınlamış olan Aktunç, şiire geç başlayan birisi olarak görülmeye başlanır. Fakat bu algının oldukça yersiz olduğu Aktunç'un şiir yayınlama periyodunun devam etmesiyle ve özellikle de 1989 yılında iki şiir kitabının birlikte çıkması ile birlikte anlaşılacaktır.

Baki Asiltürk, temel özelliğini edebiyatta biçimci olma özelliğini çok genç yaşlarda kavramak olduğunu söyler. 1989’dan sonra arası uzun sürmeden şiir kitaplarının yayınlanmasının bazı çevrelerce eleştiri konusu olmasına da değinen Asiltürk, Aktunç’u tarif ederken onun yazma ve yayınlama konusundaki tutumunu açıklama konusunda oldukça yerinde tespitlerde bulunur: Aktunç, “...yazma ile yayınlama arasına ciddi mesafe koyma yanlısı bir yazardır. Edebiyat dünyasına adım attığı ilk günlerden beri ortaya koyduğu yapıtlarda birikim, demlendirme, seçicilik, dil ve biçim iddiacısı olmuştur. Çok genç yaşlarda edebiyatın her şeyden önce dil sanatı, biçim sanatı olduğunu kavramış bir yazarın, şairin tutumudur bu.” (Asiltürk, 2010: 60-61).

Aktunç, Mine Söğüt’e verdiği bir demeçte, “kitap yayınlamakta biraz da koşullar yüzünden geciktim; geciktim demeyeyim de erteledim. Korktum kitap yayınlamaktan bir bakıma” (Söğüt, 2004: 16) der. Ayrıca Asiltürk de Aktunç’un, 1970’lerde ve 80’lerin başında yazdığı şiirleri dosya halinde bütünleştirdiğini fakat kitap olarak yayınlamadığını aktarır. Bunun nedenleri arasında da en önemli sebebin 1970’lerin şiir ortamı olduğunu söyler. Bu yıllarda II. Yeni’ye karşı duruş ve sağ-sol çatışma zemininin edebiyata olan etkisi ile birlikte Toplumcu Gerçekçi anlayışın şiirde egemen oluşu Aktunç’un şiirlerini kitaplaştırmasını daha sonraya ertelemesindeki en önemli etken olarak görülür (Asiltürk, 2010: 61). Aktunç’un gecikmeye gerekçe olarak gösterdiği “koşullar” a açılım getiren bu açıklamayı destekleyen bir anekdot da Aktunç’a aittir. Aktunç’un henüz lise yıllarından itibaren şiir kitapları oluşturacak kadar şiirinin varlığını günlüğüne şu şekilde not etmiştir: “Şu anda 1000-1500 kitap bastırabilecek kadar para buluşturabilirim, en kötüsü bir kitaplık şiirim de var, öyküm de.” (Aktunç, 2022a: 189). Tabii, şiirlerinin tematik, biçim ve söylem yapısı Asiltürk’ün de ifade ettiği gibi Toplumcu Gerçekçi anlayışın öncelikli olduğu bir dönemde ortaya çıkması için Aktunç’u da uygun düşmemiş olması ihtimali oldukça yüksektir. Çünkü Aktunç şiirlerinde toplumcu bir söyle içerisinde girmedikleri gibi politik bir şiir inşa etme eğilimde de değildir. “1962-63 yılları, sürekli bir arama, yöneliş çağıdır.” (Aktunç, 2022a: 246) dediği dönemde “Uzun zaman candan gerçek peşinde koştuk durduk. Birtakım sürüncemede kalmış fikirlerle oyalandık durduk asıl kurtuluşun nerede olduğunu bulamadık. Şu anda da aynı çabanın, bitmez tükenmez yollarındayız kimimiz sosyalizmin 200 küsur çeşidini sayıp duruyor kimimiz sağsol derdinde” (Aktunç, 2022a: 160) diyerek insanın evrenselini yakalama gayreti içerisinde kendisini rahatsız eden durumların tespitine çalışır. Böyle bir çatışma ve ayrışma noktasında da şiirlerini gün yüzüne çıkarma konusunda temkinli davranır. Asiltürk de bu noktaya işaret ederek, “...şiirde içeriği önemsiz saymasa

bile biçimi daha çok önemseyen, şiirde söylemsel tarihselliği kurgusunun ayrılmaz parçası sayan Hulki Aktunç gibi bir şairin kitaplarını yayımlamak için ...1980'lerin sonları şiirde görülen çeşitliliğin, çokrenkliliğin, geleneği bütünlüklü kavrayışın iyice şekillendiği... (Asiltürk, 2010: 61) ve Aktunç'un da "delta şiiri" olarak tarif ettiği dönemin şiir ortamını beklediğini söylemektedir.

"Enis'in basıncıyla yayımlandı o şiirler ve ben ondan sonra yayınlamayı sürdürdüm" (Aktunç vd., 1998: 14) diyen Aktunç'un 1979'da *Yazı* dergisinin 6-7. sayısında 44-47. sayfaları arasında "Eski Bir Denizin Yalıları" üst başlığı altında 8 adet şiiri yayınlanır. Bu noktaya kadar Aktunç'un yayın kronolojisine bakıldığında yayınlanan ürünleri içerisinde 1969'da *Soyut*'ta yayınladığı "Deredeki" öyküsü vardır. 1970'e gelindiğinde "Yazılamamış Bir Günlük" öyküsü *Yeni Edebiyat*'ta çıkar. 1971-1975 yılları arasında *Türkiye Defteri* dergisinde "Gidenler Dönmeyenler", "Karabükün Dumanları", "Hep Onu An", "Göz Bağı", "Patron" ve "Kurtarılmış Haziran" olmak üzere 6 öykü yayınlar. 1976'da ilk öykü kitabı *Gidenler Dönmeyenler*, 1977'de ise ikinci öykü kitabı *Kurtarılmış Haziran* yayınlanır. Aktunç'un yayınlanan öykülerine yıl ve sayı bakımından bakıldığında onun bir öykücü/hikâyeci olarak kabul edilip bu şekilde anılmasına yetiyorken öyküleri ile uzak olmayan bir tarihte, çok öncesinden yazılmış şiirlerini yayınlamaya başlamasının yargılanıyor, yadırganıyor olmasının edebiyat sosyolojisi açısından incelenmesi gerekmektedir.

Aktunç anılırken yahut birçok vasfı ile anıldığında şairliğinin en başta zikredilmesi yerinde olacaktır. Çünkü yazma çalışmalarının başlangıç evresini oluşturan günlükler onun şiir ile öyküyü başat bir ölçüde birlikte yürüttüğünü göstermektedir. Görüldüğü gibi yayınlama süreçleri de birbirinden çok da uzak olmayan tarihlere denk gelmektedir ki roman yayınlama tarihi öykülerini ve şiirlerini ortaya çıkardıktan çok daha sonraki bir tarihte olmasına rağmen edebiyat tarihi ve araştırmaları içerisinde romancı olarak anıldığı yer şair olarak anıldığı yerden çok daha fazladır.

Aktunç, 1979'da *Yazı* dergisinin 6-7. sayısında "Eski Bir Denizin Yalıları" üst başlığı altında, "Büyük Tono", "Denizin İlk Sözcüleri", "Batık Bir Başaltında Bulunmuş Veda Türküsü", "Hava Patlarken", "Geçiş", "Dönen Birinin Şiiri", "İlyas Miço", "Amber", başlıklı şiirleri yayınlanır (Aktunç, 1979: 44-47). Bu şiirlerden, "Hava Patlarken", "Beliğ" başlığıyla, "Dönen Birinin Şiiri" ise "Tütün" şeklinde değiştirilerek; "Denizin İlk Sözcüleri", "Büyük

Tonoz” ve “İlyas Miço” da aynı isimle Aktunç’un ilk şiir kitabı olan *Sır Kâtibi*’ne girer. *Yazı*’da yayınlanan şiirlerden olan “Batık Bir Başaltında Bulunmuş Veda Türküsü”, “Geçiş” ve “Amber” ise şairin hiçbir kitabında yer almaz. Aktunç, ilk şiir yayınlama tecrübesinin sonrasında da dergilerde şair olarak görünürlüğü sınırlı tutar. Yine ilk şiir kitabı olan *Sır Kâtibi*’nde yer alacak olan “Su, Mavi Maden” başlıklı uzunca bir şiiri de *Gösteri* dergisinin Temmuz 1981 tarihli 8. sayısında yayınlanır (Aktunç, 1981: 19). Böylelikle Aktunç’un yazılan değilse bile yayınlanan ilk şiirlerinde denizin tematik olarak özel bir yeri olduğu görülmeye başlanır. Deniz olgusu, ilerleyen zamanlarda yayınlanan şiir kitaplarında, özellikle de *Sır Kâtibi*’nde denizin ele alınışı ve tematik olarak yaşam, aşk ve ölüm gibi konuların bileşeni olarak işlenişi ile Aktunç’un hem biyografik olarak şiirine olan etkisi bakımından hem de imgesel bir olgu oluşu bakımından çocukluğunun derin bir izleği boyutundadır.

Aktunç’un şiirden başka bir yolla anlatamayacağı duygularının artması ile az yayınlasa bile çokça şiirler yazdığı (İlksavaş, 1983, 14) süreç artık kendisini iyiden iyiye göstermektedir. Aktunç’un şiir yayınlama sürecinde yaşadığı ilginç olaylardan bir tanesi de 1983 yılında *Tan* dergisine gönderdiği şiiri ile yaşanır. *Tan* dergisine gönderdiği şiiri isimsiz olarak yayınlanır. *Tan* dergisinin 11. sayısında yer alan ve “Kaldırım Bilgesi” üst başlığını taşıyan bu uzun şiirin yazılış öyküsü de yayınlanışı da ilginçtir. İbrahim Yıldırım, Aktunç ile karşılıklı soru cevap yazışmalarının ortak imzalı yazısı olan “Şair ve Okuru: Zaman İçinde Şiirin Kanatları” başlıklı yazıda bu şiirin yazımından bir gün öncesini uzunca betimleme ile öyküleştirerek tasvir eder. Kapalı ve kasvetli bir havanın hâkim olduğu bir günde Aktunç, “soğuğa, rüzgâra ve ışıksızlığa karşın, bir kaldırım kenarında hayata açmış” yeşil bir bitkiyle gelir. Bu olaydan iki gün sonra sabahın erken saatlerinde Aktunç, Yıldırım’ın yanına bu sefer heyecanla, elinde özenle tuttuğu “Kaldırım Bilgesi”nin yazılı olduğu sarı kağıtlarla gelir. Yıldırım, Kaldırım Bilgesi şiirini ilk okuyan kişi olur (Yıldırım, 2003: 11). Aktunç da aynı sayfada kendi imzasının olduğu bölümde bu şiirinin yayınlanma sürecini aktarır. Aktunç Kaldırım Bilgesi şiirini *Tan* dergisine gönderir. “Üzerinde imzam yoktur. Yazdıklarımın üzerine imza atma çekingenliği, üşengeçliği, korkusu ne dersen de vardır. ‘Yazılan bitmemiştir. Bitmez. Bitmeyecektir.’” (Aktunç, 2003: 11) düşüncesiyle gönderdiği şiire adını yazmaz. Dergiye Mehmet Taner çıkarmaktadır. Editör ise Enis Batur’dur. Enis Batur, şiirle birlikte gönderilen mektubu alır şiirin Aktunç’a ait olduğunu da fark eder fakat şiiri, şairinin gönderdiği şekli ile isimsiz yayınlamayı tercih eder. Aktunç, derginin bu imzasız şiir yayınlama tutumunun da hoşuna gittiğini söyler (Aktunç, 2003: 11).

Aktunç'un şiir birikimini dergilerde ortaya koyma noktasında tutumunda 1986 yılı itibariyle bir kırılma yaşanır. Yine çok yoğun bir şiir yayınladığı gözlemlenirse de 1989 yılında çıkan ilk şiir kitabı *Sır Kâtibi*'ne kadar bazı şiirlerini yayınladığı görülür. 1986'da *Şiir Atı*'nın II. kitabındaki "Esna" şiiri, 1987 yine *Şiir Atı*, III. kitabındaki "Salihâtı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi", aynı yıl *Şiir Atı*, IV. kitabında "Yeraltı Destanları" üst başlığında, "Rıza'yım Razi", "Ara Nara", "Destan Bostan", "Akla Bakla", "Satışma Atış", "Beş Numara", "Yatsı Günü Harbiye", "Laf Gaf" şiirlerini yayınlar. Bu şiirler daha sonra Aktunç'un son şiir kitabı olan *Sönmemiş Dizeler*'de yer alacaktır. 1988'e gelindiğinde *Defter* dergisinin 7. sayısında "Dört Serüven" üst başlıklı şiirleri yayınlanır. Yine 1988 yılında bu sefer Gergedan dergisinin 15. sayısında "Hristo Teyeli", "Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi", "Adaçayı", "Makastar", "İki Ayakdaşlar (Mukaddime)" şiirleri ile görünür. Bu şiirlerin tamamı sonrasında Aktunç'un farklı şiir kitaplarında yer alır, kimi şiirlerde şairin ekleme ve çıkarmalar ile bazı düzenlemeler yaptığı da olur.

Aktunç'un öykülerini ve romanı okuyanların, onun şair yönü ile karşılaştıklarında yaşadıkları duygu çok büyük bir şaşkınlık olmaz. Çünkü Aktunç'un nesrini gören, bilen okurları zaten onun nesir dilinin yapısındaki şiirselliğin farkındadır ve Refik Durbaş'ın da dile getirdiği "bunlar yer yer zaten şiir" tespitini yapan birçok dikkatli eleştirmen okuru vardır. Haydar Ergülen, Aktunç'un "şiirsel tartımlı" bir düzyazısı olduğunu, şiirlerini yayınlamadan önce de birçok şair tarafından "şiire yakın duran" bir yazar olarak görüldüğünü, belirtir (Ergülen, 1988: 132). Aktunç da oluşan bu algının ve "şiirsel tartımlı" düzyazının gerekçesini Flaubert'in "gerçek iyi bir düzyazı cümlesi, iyi bir şiir dizesi olmalıdır, değiştirilemez, bir şiir dizesi kadar âhenkli ve ritmiktir" (Ergülen, 1988: 132) sözüne verdiği önemle açıklar.

Aktunç'un şiirleri ile ortaya çıkarak şairlik yönünün varlığını göstermesi her ne kadar nesirlerinde uyguladığı farklı biçimlerden ötürü şaşırtıcı bulunmasa da yazdığı şiirlerin oldukça farklı olduğu kimi zaman dile getirilir. Orhan Kâhyaoğlu, Aktunç'un öykülerinde okuyucuyu büyüleyen sözcük evreninin ve orada doğurduğu yeni dilin anlam katmanları ile farklı bir boyutta şiire de sirayet etmiş olduğunu söyler (Kâhyaoğlu, 2011: 115). Ersin Kalkan, Aktunç ile üçüncü şiir kitabından sonra yaptığı bir söyleşide, bir yandan Doğulu kaynaklarla sağlam bağlar kurduğunu bir yandan da öncü yazım biçimlerini "uç"lara varan bir şekilde kullandığını belirtir ve yazarlığının başlangıcında "şiirin ateşini" nesre soktuğunu

ve artık o “ateş”i tamamen şiire verdiğini söyler (Kalkan, 1992: 22). Ayrıca Aktunç şiirinin altında var olan bir şair emeğinden bahseder. Bu emeğin şiirin en eski ‘sanat’larından bugüne varan bir emek olduğunu vurgular (Kalkan, 1992: 23).

Aktunç, kendi şiirinin farklılığını ve Türk şiirine getirdiği “sesi” henüz yayınladığı ilk şiir kitaplarıyla ortaya koymayı başarmış bir isimdir. Aktunç’un şiiri, geleneksel olana ulaşip onunla bir çeşit bağ kurarak, kurduğu bağı kendi işleyiş biçimi ile yenileyen ve yorumlayan bir şiirdir. Aktunç’un geleneğe bakışı ve geleneği kullanış/işleyiş biçimi, gelenekte var olanı aynı şekilde günümüze taşımak değildir. İçerik olarak da söyleyiş olarak da hiçbir bağlantı kurulamayacak bir anlatıya bile bugünden o güne yeni bir bakış kazandıracak ilintiler kurmaktır (İlksavaş, 1983: 14). Bu tutum onu gelenekçi bir şair yapmadığı gibi geleneği reddeden bir yapısının da olmadığını göstermektedir. Nitekim, geleneksel olanla kurduğu bağ bir ödev yahut gereklilik duygusu ile değil de bir dil birlikteliğinin sürekliliğine verdiği önemden ileri gelmektedir. Aktunç’un, şairlik konusunda gelişimine etki eden bir mektebi, bir hocası görünürde yoktur. Yahut şiirlerini gösterip de kendisine bir açılım veren, çocukluğundan itibaren öykünerek yazdığı bir isim bulunmamaktadır. Bu durum onun hiç kimseden etkilenmediği anlamına gelmez. Aksine kendisini koşullandırmadan; dönem, isim, eser ayırt etmeksizin dilin ve edebiyatın bütün kaynaklarına ne derece açık ve beslenme yollarını bilen birisi olduğunu göstermektedir. Onun hem yazarlık hem de şairlik serüveninde gelişiminin kendi denetimi ve bireysel çabasının bir süreği olduğunu söylemek mümkündür. Kendisi de bu tespiti destekler nitelikte olarak şöyle demektedir: “Kendimi, bir hayli küçük yaştan beri, olumlu anlamda bir edebiyat ve dil eğitiminden geçirdim ve geçirmekteyim ben. Daha kısası, ‘naive’ bir yazar değilim. Tersine, dilde ve biçimde sürekli öncü araştırmalara yönelmişimdir” (Öneş, 1981: 2).

Aktunç, bu bağlamda sürekli bir “yöneliş” içindedir. Batılı yazar ve şairleri çok iyi okuduğu ve takip ettiği kadar Doğulu kaynakları ve geleneksel Türk anlatılarını da o kadar değerli görüp incelemektedir ve ürettiği eserlerde bu ikisinin arasındaki anlatım biçimi bağlarını güçlü bir şekilde yorumlamaktadır. Aktunç’a göre anlatılar, eserler, türler birbirinden keskin bir şekilde ayrılan şeyler değildir. Ona göre anlatı devam etmektedir, insanın macerası akıp gitmektedir. Bu akış içerisinde olaylar ve duygular kimi zaman tür olarak şiir, kimi zaman da nesir şeklinde dile getirilmektedir: “Doğuda hikâye şiirden doğduğu kadar, şiir de hikâyeden doğar, doğar durur...” (Kalkan, 1992: 22). Ona göre bir anlatı doğup durmaz, “doğar durur” yani süreklilik arz eder, doğum devam eder. Onun şiirlerinin hikâyeye,

hikâyelerinin de şiire öykünmesi sonra bunları “öykü-şiir” olarak görmesi buradan ileri gelmektedir. Aktunç’un bu yaklaşımı kimileri tarafından yadırgandığı hatta garipsendiği de olur: “Senin gibi, avangard’ı yere göğe sığdıramayan birisi, şiirin belli başlı araçlarından, vezinden, uyaktan, bin türlü şiir zenaati aracından böyle hoşlansın, çok yararlansın, garip...” (Kalkan, 1992: 23) diyenlere cevaben şöyle der: “Avangard olan” edebiyatın çoğu zaman biçiminde değil özünde yatar ... Ne yazıyorsan yaz, senden öncekilerin verimini ve çektiği çileyi bilmeden çabalamak gülünç gelir bana.” (Kalkan, 1992: 23).

Aktunç, şiirlerinde geleneksel şekilleri, araçları ve anlatım tekniklerini kullandığı gibi, ölçü konusunda da kendisini sınırlandırmaz, aksine şairliğinde kendisini aruza, heceye, redif ve kafiyeyle karşı özgür hisseder. Zaten köklü bir şiir bilgisinin varlığını bir şair için olmazsa olmaz bir ölçüt olarak görür. Tabii bu konuda şiirsel araçların, amaç haline dönüşmemesi gerektiğini düşünür. Aktunç’un geleneğe ve geleneksel unsurlara yaklaşımını da ortaya koyan bir durum olarak bakıldığında geleneksel şiir araçlarının bilgisini bir şair için bilinmesi gereken elzem bir bilgi olarak görür, fakat bu şiir bilgisinin salt bir kullanım olarak varlığı şairlik için yeterli olmayacaktır. Aktunç, bu bilginin amaçlaştırmadan, şiirsel dönüşümün yakalanabilmesi için bir katkı sunmasını bir açılım sağlamasını bekler (Tümer, 1991: 129).

Aktunç, şiirde geleneksel olana yaklaşımını sadece şiir araçları ve şekil unsurlarını kullanmak düzeyinde bırakmaz. Üzerinde durduğu şiirsel dönüşümü yakalamak adına geleneksel unsurlar ile modern/modernist yaklaşımlar geliştirir. Bu bakımdan her şeyden önce Aktunç’un şiiri, modern hatta modernist bir şiirdir. Bu modernist yaklaşım farklı düzeyde yer yer deneysel şiire varacak derece de çeşitli şekillerde kendini göstermektedir. Aktunç’un şiirsel dönüşümüne modernist yaklaşımının unsurlarından bir tanesi şiirlerinin kavram haritasıdır. Seçtiği kelimeler, ilk bakışta alışılmışın dışında bir izlenime sahiptir. Bu kelimeler adeta bir sözlük işçiliğinin ürünüdür ki bir sözlük yazarı olmasının altyapısının bir tür yansımasıdır. Sözlük seçimi ve seçilen sözcüklerin yeni bir anlamsal bütünlük içinde bir araya gelişi Aktunç’un şiirinin karakteristik bir özelliği haline gelir. Bu yaklaşım onun ilk şiir kitabından sonuncusuna kadar takip edilebilir bir seyir halindedir. Bu durum da Aktunç’un bu tavrının bilinçli bir eylem olduğunu gösterdiği gibi ilk şiirlerinden itibaren olgun bir şiiri ortaya koyduğunu kanıtlar niteliktedir. Aktunç’un kelimeler üzerinden şiirinde tarihsel ve tematik bir göndermeler ağı oluşturmaya, izlek haline gelen imgeler oluşturmaya, kurmaca bir metin, kurmaca karakterler ve mekanlar kurması şaşırtıcı bir etki uyandırır.

Aktunç'un, gelenekten ve modern şiirin bütün eğilimlerinden yararlandığını vurgulayan Orhan Kahyaoğlu da, onun kelime seçiminin üzerinde durarak, şiirinin okur üzerindeki etkisinden şu şekilde bahseder: "Aktunç da okurunu hep şaşırttı, heyecanlandırdı; yer yer de ürküttü. Çünkü hemen hiçbir şiirde rastlanmayan sözcüklerin üstündeki tozları silip gün ışığına çıkartırken, inanılmaz bir çokanlamlılığa yol aldı. ... Osmanlıcadan Argo'ya uzanan çok farklı dillerin çekinmeden içine girdi. ... Gündelik dilin yanında, özel söyleyiş ve anlatım biçimleri şiirin bir parçasıydı..." (Kahyaoğlu, 2011: 115).

Aktunç'un şiirlerinin, okur üzerinde "şaşırtıcı", "heyecanlandırıcı" ve "ürkütücü" etki uyandırması dikkate değer bir durumdur. Onun şiirinin şaşırtıcılığı, avangart oluşundan ileri gelmektedir. Heyecan verici oluşu, alışılmışın dışında, yenilikçi bir anlatım biçimi ve dil geliştirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ürkütücü kısmı ise, Aktunç şiirinin hazırlıklı, birikimli bir okuyucu beklemesinden dolayıdır. Aktunç, bir anlatı dünyası kurduğu şiirlerinde, biçim ve dil arayışları/deneyleri içerisinde.

Bu anlatı dünyasının merkezi İstanbul'dur. Aktunç'un şiiri bu anlamda bir şehir ve şehirli şiiridir. Seçtiği kişiler şehrin bulvarlarında, zengin semtlerinde yaşayan kişiler değildir. Bir mahallenin mütevazı isimleridir. Temizyürek'e göre, kıyıda köşede kalmış bir dünyayı önemseyen bir şiir kuran Aktunç, kıyıda kalmayı yeğleyenlerin kibrini şiirine taşımaktadır" (Temizyürek, 2018: 192). Bu bakımdan onun şiiri seçkin bir şiir değildir. Tarihe, tarihi kişiliklere; şehre yönelik bir methiye, mersiye şiiri değildir. Aktunç'un şiirinde kişiler, çoğunlukla kurmaca şahsiyetler olarak karşımıza çıkar. Bu kişilerin de şehirle bir çatışma halleri söz konusu değildir, fakat şehrin imkanları ile ön plana çıkan parlayan kişiler olmaktan da uzaktırlar. Çoğunlukla bir mahalle sakinleridir fakat nostaljik bir hatıra unsuru da barındırmazlar. Bu kişilerin, varlıklarını bir nedene yahut amaca bağlı olarak göremeyiz. Ulvi bir hizmete, insanlık için bir çabaya sahip değillerdir. Şiirde yer etme durumları tamamen salt bir insan oluşları ve toplumun birer ferdi oluşlarından ileri gelmektedir. Şairin, buradaki amaçsal refleksinin aslında çocukluğundan itibaren yakın bir ilişki içinde bulunduğu insanlık kadrosuna Türk şiirinde bir yer açma kaygısı olduğu izlenimi doğmaktadır. Onun şiirinde kurduğu dünyaya bakıldığında: "İnsanlara, mekânlara, durumlara, tiplere bakarak genel olarak 'marjinal' de denebilir bu evrene ama, bir dönem modernizme meylenmiş ancak bundan pek de haz duymamış, daha doğrusu umduğunu bulamamış bir ruhun ötekilerden, güruhlaşan çoğunluktan gönüllü ayrılışıdır aslında"

(Temizyürek, 2018: 195). Bu da modernizmin, modern dünyaya karşı bir tutum oluşunun bir yansıması olarak Aktunç şiirindeki görünümlerinden bir tanesidir.

Aktunç, İstanbul'un Cumhuriyetten öncesi ve sonrasıyla, kozmopolit kültürel yapısını, kent kültürünü, yaşama şekillerini, büyük bir dil zenginliği ile şiirlerine taşıyan bir şairdir (Kahyaoğlu, 2011: 115). Fakat Aktunç, şiirinde gerçekleştirdiği bu durumu amaçsal bir hedef haline getirmez. O, toplumsal olsun kişisel olsun olaylara ve durumlara sanatsal bir estetik yaklaşım ile eğilir, anlatım biçimini de buna göre ayarlayarak şiirini oluşturur. Bu sebeple de hamasi söylem ve ideolojik yaklaşım çabası içine girmez. Bu yaklaşımı da onu, şiirlerini oluşturma noktasında bir sınırlamaya sokmaz. Dilini ve biçimsel tercihlerini özgürce kullanır. Okuyucunun uzak kaldığı bir dil olan Osmanlı döneminde kullanılan, tedavülü eskimiş kelimelerin kullanımından çekinmez çünkü kurduğu şiirsel anlatıda bu kelimeler ile çağdaş sözcüklerin birlikteliğine ihtiyaç duymaktadır. İhtiyaçtan da ötede, eski kelimelerin sentaksı Aktunç'un dilsel zevkine uygun düşmektedir. Tabii her ne kadar modern bir anlatı içerisinde olsa da kurduğu kurmaca karakterler ve mekanlar bu kelimelere ister istemez ihtiyaç da duymaktadır. Osmanlı kültürü şiirinin anlatsal bir parçası olduğu için Osmanlıca da şiirlerinde kendine kullanım alanı bulmaktadır, bunun yanın da anlattığı kozmopolit kültürel yapının ve meslek gruplarının da dili, şiirlerindeki argonun zengin bir şekilde varlığının nedenini açıklamaktadır (Kahyaoğlu, 2011: 115). Ayrıca Aktunç, argoya verdiği önemi bu sözleriyle de açıklar: "Argoya ilginin kaynağı, zihnimde doğduğundan beri biriktirdiğim başka sözcüklerin, başka tınların hakkını vermeye çabalamaktır." (Erözçelik, 1990: 32).

Orhan Kahyaoğlu, Aktunç'u bir "sözcük beyi" olarak tanımlar (Kahyaoğlu, 2011: 117), Mustafa Engin Kılıç, "kıymetli bir dil ustası" olarak gördüğü Aktunç'u, sözcükleri ve dili tüm yetkinliğiyle kullanmasını bilen, Türk Dili'ne yeni kelimeler kazandırma arayışı içerisinde olan, argoyu şiirle pekiştiren, dilin ve şiirin olanaklarını sürekli zorlayan bir şair olarak görür (Kılıç, 2011: 120). Füsün Akatlı da Aktunç'u "sözcüklere, onların serüvenlerine ve çağrışımlarına tutkun..." (Akatlı, 1989: 5) olarak görür.

Aktunç şiirinde sözcüklerin birçok işlevi vardır. Ahmet Ada'ya göre Aktunç şiirin tematiği arka planda, sözcükler üzerinden göndermeler ile kurulur (Ada, 2010: 18). Akatlı, sözcüklerin anlam yükünün biçimsel denge ile imgenin önüne geçtiğini fakat birçok ögenin bir arada dengede tutularak sözcük ve dize yapısının fiziksel birlikteliğinin iç bir armoni

oluşturduğunu, semantik bağlamda sözcüklerin hem anlam iletmede hem de yeni imgelem üretiminde kullanıldığını söyler (Akatlı, 1989: 5). Kılıç ise, “...kullanılan sözcüklerin sessel anlamdaki sertliğine baktığınızda şiirin hiçbir şekilde akıcı okunamayacağına kanaat getirirsiniz. Ama şiiri okumaya başladığınızda, birbirinden alakasız gibi görünen onca kelimenin ve özel adların şiirin içerisinde nasıl bir ses ve anlam bütünlüğü yaratıp da, şiire akıcılık kazandırdığını hissederek yaşarsınız.” (Kılıç, 2011:121), vurgusunda bulunur.

“Onun şiirinde sözcüklerin birbirini itmediği, birbiriyle öpüşerek coştığı, ‘sözcüklerin sözcüklerle konuştuğu’ zaten biliniyordu” (Asiltürk, 2010: 63) diyen Asiltürk, Aktunç’un, az söyleyerek derinleşmekten yana olduğunu, bunun da geleneksel anlatı metinleri olduğunu vurgulayarak, onun sözü eksilterek şiir yazmayı seve bir şair olduğunu söyler ve Behçet Necatigil ile Asaf Halet Çelebi’de olduğu gibi söyleyiş bakımından az sözcük ile şiir kurma geleneğini takip ettiğini belirtir (Asiltürk, 2010: 63).

Aktunç’un şiirlerinde, “öncelikle bir dil çalışkanlığı hemen görünür durumda[dır]” (Temizyürek, 2018: 192). Ayrıca o, dili kullanırken yeni sözcük üretiminde kendini oldukça özgür bırakır, yeni sözcükler ürettiği gibi sözcüklere yeni ve derin anlamlar da yükler. Güven Turan’ın Aktunç’un kendi tarihi ile alakalı olduğunu söylediği şekli ile bir kelimeye kendince, yeni anlamlar yükler (Candan, 1992: 17-18).

Aktunç şiirlerinde oldukça ekonomik davranır, söz fazlalıklarından arındırılmış bir durumdadır (Emre, 2007:150). Fakat sözcüklerin az kullanılıyor olması şiirde döngüsel bir kısırlık doğurmaz. Az kullanılan bir sözcük bolluğu vardır ve bu durum da şiirin yapısını kendisini yadırgatmadan rahatlıkla taşımaktadır. Bu sözcükler, tarihin ana gövdesinin dışında kalan, görmezden gelinen, yaşamın çeşitli sebeplerle dışarda bıraktığı, gündelik dilin ise kullanışsız ya da alışılmışın dışında bulunduğu sözcüklerdir ve bu sözcükler farklı bir ekonomi içerisinde yeni bir yapı oluşturur (Temizyürek, 2018: 192-194). Evren Erem, söz ve sözcük konusunda Aktunç’un amacının salt bir istifçilik olmadığını, onun kullandığı sözcüklerle kendi içinde bir düşünce ve hareket ağı oluşturduğunu çeşitli anlatım araçları ile “kendi” oluşun getirdiği sancıları dilsel yansımalarla vermeye çalıştığını bunu yaparken de ‘çevrimsel bir tragedy’ oluşturduğunu belirtir (Erem, 1992: 28-30).

Aktunç, dil üzerinde titizliği, hastalık derecesinde bir özeni olduğunu söyler. (Söğüt, 2004: 16). Onun bu tutumu, kelimelerle hemhal olması, daha işin başındayken gösterdiği bir

özelliğidir ve günlük dilin yapısıyla oynayarak bilinen bir gerçekliği alışılmışın dışında başka kelimelerle söylemek ister (Abacı, 2011: 94). Her ne kadar şiirin müzikalitesine farklı, alışılmadık bir frekans getirse de bu yaklaşım Aktunç şiirinin karakteristik bir özelliğini gösterir, kimi eleştirmenin yahut okurun şaşırtıcı, heyecan verici, ürkütücü olarak gördüğü kısmın en büyük etkeni seçilen kelimelerin, yeniden farklı terkiplerle bir araya gelmesinden ileri gelmektedir. Fakat bu durum yine de Aktunç'un ürünlerini tanıyan bilen bir okur kitlesi için olağan bir durumdur zira öykülerinde ve romanlarında da aynı yazma refleksi söz konusudur ve "... bir edibin bir alandaki kimi özellikleri öteki alanda da geçerli bir payda olabilir ya da bir alandaki özellikleri, öteki alan için ipuçları veriyor olabilir. Aktunç için bu payda bellidir: "kelime işçiliği" (Abacı, 2011: 93-94). Ayrıca Aktunç da okurun ve eleştirmenlerin bu tepkilerini görmektedir fakat sanat ve şiir anlayışı onu eleştirilere rağmen bu doğrultuda bir inşaya yönelmektedir: "Ustaların mirası, bizden aynı kaplar içinde değişik yemekler kotarmamızı değil, yepyeni biçimler üretmek için deli gibi çalışmamızı buyurur...Yeni kaplar içinde yeni yemekler' Eleştirmenle, hatta zaman zaman okurla çelişmek pahasına" (Öneş, 1981: 2).

"Sözcükler, kendilerine yeni bir yuva, bir kullanım yeri arar gibi, hiçbir zaman alışılmış yerlerinde değildir." (Doğan, 1995: 24). Fakat onun şiiri bir şekilde bir taklit bir zorlama şiiri değildir, sözcüğün gövdesiyle kurulmuş, zorlamalardan uzak, ustaca bir şekilde yan anlamları, katmanları, ikincil anlam kazanımları ile kurulmuş bir şiirdir (Temizyürek, 2018: 195). Bu anlamda, "kökleri uzak çağrışımlarda, başka şiirlerde, başka yerlerde olan sözcükler de olsa, bilinen sözcükler de olsa, her şey yeniden yazılır Aktunç şiirinde; ahit'ler, hikmetler, makamlar bile" (Doğan, 1995: 23).

Aktunç şiiri, önyargılardan arınarak okunmalıdır, bu oldukça cömert şiir yapısında sözcüklerin yan yana gelerek kazandıkları anlam bir rüzgar enerjisine benzemektedir ve Aktunç da bir kırılmanın, bir hayfin, terk edişin işaretlerini taşıyan yaşantıları anlatırken buna uygun düşecek şekilde sınanmış, tortusu kalmış sözcükleri birbirine bağlayarak kendi merkezinde dönen, kendini anlamak gayretinde olan bir şiir oluşturma eğilimindedir (Temizyürek, 2018: 195).

Kemal Tahir'in "Siz bu dili nereden getiriyorsunuz?" sorusunu Erdal Doğan, Aktunç'a tekrar sorduğunda Aktunç: "Geleneksel öykümüzü, halk hikâyemizi, tarihçilerimizi, Dede

Korkut'u önceleri dinleye dinleye, sonraları büyük okuma hazları ve bilgileri devşirerek anlamaya çalıştım." (Doğan, 2000: 2) cevabını verir.

Baki Asiltürk de Aktunç'ta geleneksel anlatı söylemlerinin izlerinin belirginliğinden bahseder. Özellikle de sözcük bağlamında dikkat çektiği bu hususta, ilk şiirlerinden başlayarak bütün şiirlerinde geleneksel anlatı metinlerinden çıkarak şiire giren Şehriyar, Bihzad, belîğ, bahname, sûret, göğ, iğnedan, menfez gibi sözcüklere rastlanıldığını söyler (Asiltürk, 2010: 62).

Aktunç'un geleneksel anlatılardan tematik yahut söyleyiş bakımından besleniyor olması, onlara bir gönderme yapıyor olması onun şiirini telmihler yığına dönüştürmez. Yahut okura, bayağı bir etkilenme ve geleneksel anlatının kopyasını okuma izlenimi vermez. Çünkü şair, geleneksel olanı modern bir biçime dönüştürmektedir. Aktunç şiiri, geleneğe salt bir öykünme değildir. Onun eğilimi geleneksel olanı modern anlatım biçiminde yeniden yorumlamaktır. Bu yeniden yorumlayışın içindeki en belirgin unsur da şairin kendiliğinden, hayatından, kişiselinden, izleri belirgin bir şekilde yansımasıdır. Bu noktada Aktunç'un, geleneğe kendi sesini taşımayı ustaca kotardığı görülebilmektedir. "Nitekim bazı sözcük, dizeler veya şiirler düzeyinde, Aktunç'un yazdığı şiirde bazı akım veya eğilimlerin açık etkileri hep oldu. Ancak, şairin, edebiyat formasyonu ve sıkça tekrarladığımız 'sözcük beyi' kimliği, tüm eğilimlerin kaynaşımına rağmen, Aktunç'un kendine has bir şiire evrilişini durduramadı" (Kahyaoğlu, 2011: 117).

Aktunç şiirindeki zenginliğe gelenekten korkusuzca devşirdiklerini de eklemleyerek ortaya daha büyük bir zenginlik çıkarır; buna bir de 25 dile dayanan bir İstanbul argosunun katkılarını da ekler (Dara, 1999: 80). Hulki Aktunç, şiirlerinde, büyük bir şiir ve kültür birikiminin ve geleneksel yazının çok iyi özümsemesinin usta örneklerini sunar, uyguladığı şiir kalıpları, vezinler ve söyleyiş okuru serüvenden serüvene, anlatımdan anlatıma, dilden dile, dizeden dizeye, şiirden şiire usta geçişler sunar" (Emre, 2007: 143-144).

Aktunç'a kaynaklarının ne olduğu sorulduğunda da verdiği cevap, onun geleneksel anlatılara, tarihi metinlere olan ilgisini ortaya koyduğu gibi bu metinlerin eserlerine olan etkisini ve dönüşümünü de gösterir niteliktedir.

“... kaynaklarımdan en önemlisi aslında eski geleneksel metinlerdir. Kısas-ı Enbiya duyarak büyümüş bir çocuk olduğum için, sonra da buna özel bir önem vermişimdir. Beni etkileyen isimler arasında pekâlâ Naima Efendi de vardır, Evliya Çelebi, Dede Korkut da vardır. Şiire geçerse, şiirde de buna benzer kaynaklardan söz edebilirim. Eski şiir, geleneksel Türk şiiri, Divan edebiyatı halk edebiyatı diye ayırmadan benim izlemeye anlamaya çalıştığım kaynaktır. Sonra 1960’larda, 27 Mayıs’tan sonra Türkiye’de açık olarak yayınlanan bir Nâzım Hikmet beni çok etkilemiştir. Öte yandan aynı yılların öncü yaklaşımı olan İkinci Yeni şiiri beni çok etkilemiştir. İkinci Yeni’nin belli başlı ozanlarının insanı etkilememesi mümkün değildir.” (Söğüt, 2004: 18). Buna ek olarak şairin, çocukluk yıllarından gelen bir etki ile Süleyman Çelebi’nin Mevlid’ine duyduğu ilgi ve hayranlık da şiirlerine büyük etki eder. “...has mevlitler benim dil, şiir ve musiki bilincimde çok önemli rol oynamıştır. Dilimizi, düğâh, rast, ırak ve hüseyini üzerinden dinlemek!!! Mevlid!” (Aktunç, 2008a: 15).

Bu etkinin en belirgin olduğu şiir kitabı ise *Bir Şeyin Varoluşu* olur: “Mevlid derken çok yıllar sonra Bir Şeyin Varoluşu adlı şiir kitabımda, Mevlid’den ve Mevlid’in Türkçesinden ne kadar etkilendiğimi gördüm.” (Aktunç, 2008a: 16).

Aktunç gelenekle yer yer içerikle de olmakla birlikte ağırlıklı olarak söyleyiş ve biçim bağlamında güçlü bir bağ kurar. Fakat bunu yaparken geleneği ince bir işçilikle işlemiş olması da onun yazın dünyasında, kurmaca evrenini kurarken beslendiği kaynakları ne kadar genişleterek çeşitlendirdiğini de gösterir. Sözcüklerle tarihi metinlere, olaylara ve kişilere gitmeyi sever. Tarihe bakışını ise “tutku” seviyesinde de değil “bilinç” seviyesinde tutar. Bu bilinç seviyesi ona ne yapmak istediğini ve nasıl yapması gerektiğinin ayırdında olmayı sağlar. Bu noktada onun geleneğe ve tarihe bakışını belirleyen bir diğer önemli etken de “dil” ve “anlatım sorunları” hassasiyeti olduğu için bakışındaki bilincin akış yönü belli olur. Bu bakımdan Aktunç’un geleneksel ve tarihi olana fonksiyonel yaklaşımının var olanı olduğu gibi günümüze taşımak yerine bir şekilde olay, kişi, mekân, zaman yahut dil, söylem özellikleri üzerinden bir ilinti kurmak ve bunu da bir ödev bilinciyle değil de sanatı yakalama çabasıyla yapmaya çalıştığı görülür.

Aktunç şiirlerinde yeni bir tarihsellik yaklaşımı sergiler. Türettiği yeni kelimeler ve yeniden terkiplere soktuğu kelime öbekleri ile geleneksel anlatım türlerine modern bir yaklaşım sergileyen Aktunç’un tarih algısı da olaylara ve kişilere yeniden bir bakış yorumu iledir. Kurmaca şiir kişileri ve mekanları ile de bir bütünlük arz eden, tarih onun kişisel yorumu ve tecrübelerinin ifade biçimi olarak okurun karşısına çıkar. Bu bağlamda özellikle eski kelimelerin fonetik söyleminden de yola çıkarak adeta yeni bir tarih anlatıcılığı yeni bir

efsane okumaları yapma girişiminde bulunur. “İlk kitabı Sır Kâtibi’nin adından başlamak üzere tarihsel katmana göndermede bulunan şairin bu yaklaşımının sonuçları öncelikle sözcük seçiminde görülür. ... Hulki Aktunç’un, tanık olduğu ya da anlatılarla yeniden kurguladığı kişisel tarihlerden devşirerek şiirleştirdikleri aslında, şairin ifadesiyle “yazılı kaynaklarda olmuyor bunlar” değerlendirmesi yapılacak verilerdir.” (Asiltürk, 2010: 62). Aktunç öykündüğü Dede Korkut’tan, Mevrit’ten, Marifetname’den, Muhammediye’den, Kısas-ı Enbiya’dan, Naima’dan aldığı anlatım havasını, o metinlerin diline duyduğu ilgiyi modern bir ifade biçimine dönüştürür. Aktunç’un Osmanlıcaya duyduğu ilgi herhangi bir kişiden etkilenme şeklinde değildir, onun bireysel okuma zevki doğrultusunda gelişmiştir. Özellikle Remzi Kitapevi ve *Meydan Larousse*’da düzeltmen, redaktör olarak çalıştığı süreçte eski kelimelere ve sözlüğe olan ilgisi artmıştır. Başlangıcı çocukluğuna kadar inen bu ilgi neticesinde önceleri kendi başına Osmanlıca öğrenmeye başlar, *Meydan Larousse*’da onun bu gayretini gören Keyise İdalı da onun Osmanlıcayı hızlı bir şekilde geliştirmesinde yardımcı olur (Aktunç, 2008: 100-101). Osmanlı dönemi Türkçesi ile yazılan metinlerin dili Aktunç’u öylesine etkiler ki Aktunç, kişisel yazışmalarında arkadaşları ile yer yer ironik bir tavır ile bu dili kullanır. Sina Akyol’a yazdığı bir mektupta bunun örneğini görmek mümkündür:

“Birader-i can berâberim zâtınızın tasvir eylediği gibi, beher nebât ferâhlık, könle neşve, zihne küşâyışdır. Eğerçi böyle ola, ol nebât-ı müzeyyenî hayat otu deyu tesmiye itmek dahi câizdir. Benim kalemi çalâk refıkım, Bu mebâhis bin bir mektûb tahrîr eylense encâmı da müneccîmi de olmazdır. Meğer senin ‘Halkın Hoş Kitâbı’ eş’ârın neşr idile. Meğer kârî ve dahi münekkîyd andan meal istihrâc ide. Hayıf üzre hayıf ki, nevmîd bir halet i ruhiyye içre gark olmuşumdur.” (Akyol, 2009: 6).

Ancak unutulmamalıdır ki Aktunç’un geleneğe bakışı ve geleneği kullanış/işleyiş biçimi, gelenekte var olanı aynı şekilde günümüze taşımak değildir. İçerik olarak da söyleyiş olarak da hiçbir bağlantı kurulamayacak bir anlatıya bile bugünden o güne yeni bir bakış kazandıracak ilintiler kurmaktır. Örneğin “Binbirdirek Batakhanesi-Yeni Bir Söylenti” öyküsünde olduğu gibi. Binbirdirek Batakhanesi çok eski bir meddah öyküsüdür. Aktunç’un bu meddah öyküsü ile kendi öyküsü arasındaki kurduğu bağlantı bakıldığında ne içerik ne de tematik anlamdadır. Burada yaptığını söylediği şey, tarihsel mekanla ilişki kurarak mekânın bugünden geçmişe yönelik gözlenmesinden ibarettir (İlksavaş, 1983: 14). Güven Turan da Aktunç’un, Doğu ile kurduğu bağlantıyı, onun daha çok, Karagöz hikâyelerinin şiirsel dili, meddah hikâyeleri anlatımları gibi tarihsel köklere yönelik anlatımla bir

ilişkilendirme kurar (Candan, 1992: 16). Zira Aktunç, geleneğe bakarken sadece belli noktalara ve yüzeye odaklanma, başka yerleri görmeme körlüğü göstermez. Yalnızca şekilde kalmaz, daha derinlere, ruha iner; çünkü o ruh zaten kendisinde vardır (Asiltürk, 2010: 62).

Aktunç, yeni bir şiir dili ile kendi şiir dünyasını kurmaktadır. Bu şiir dünyasında da resmi tarihi tamamen dışlayan bir tavır içindedir. Resmi tarihin destansı anlatılarındaki kişiler Aktunç'un şiirinde alt-kültürün yahut yaşam içinde kendine üst bir konum elde edememiş, hayatın kıyısında kendisine ancak yer bulabilmiş insanlardır. Bu bağlamda Ece Ayhan'ın tarihe tersten bakış, Aktunç şiirinin temelinde bir etki olarak görülür fakat Aktunç şiirindeki, şiirle tarih arasındaki bağlantıları her okurun aynı duyarlılıkta yakalayabilmesi çok mümkün değildir (Kahyaoğlu, 1990: 160). Zira bu bağlantıların, göndermelerin yakalanabilmesi için okurun tarih bilgisinin yeterli olması gerekmektedir. Bununla birlikte şiirlerin Aktunç'un tarih algısında, siyasasında kendine has, içli, yer yer ironik bir dilin varlığı, kendi içindeki sorgu alanı (Kahyaoğlu, 2011: 116) şiiri daha kapalı kıldığı için okuyucunun bu noktada hazırlıklı ve araştırmacı bir okuma yapmasını da gerekli kılmaktadır.

Baki Asiltürk de Aktunç'un şiirinde dikkati çeken ilk özelliklerden birinin tarihselliktir. Olduğunun altını çizer. Aktunç'un, kendine has, modern bir söyleyiş geliştirerek tarihsel olanı farklı bağlamlarda şiirine taşıdığını belirterek şairin, tarihsel olandaki kişiselliğine vurgu yapar: “Kişisel tarihlere, tarihçelere eğilir şair; onun derdi büyük tarihin dönüm noktalarına tutulan ışığın gösterdiklerini değil tam tersine kişisel tarihlerin ışık tutulmayan köşelerinde olup bitenleri kayıt altına almaktır. Onun sır katipliğinin sırrı buradadır.” (Asiltürk, 2010: 62).

Aktunç'un şiirleri topluca birbirini destekleyip beslemektedir. Onun şiir anlayışı, şiirin tarihsel kazanımlarının hiçbirini göz ardı etmez, aksine kendisinden önce yaratılmış her bir biçime ve şiirsel/dilsel olguya bir şekilde kendisini borçlu hisseder. Onun şiirleri işte bu borcun bir diyet çabasıdır (Temizyürek, 2018: 191).

Aktunç, genellikle kısa dizelerle ve küçük öbeklerle şiir kotarma çabası içindedir, buna bağlı olarak da yatay ve dikey ekseninde dinamik gidip gelmelerin yansıması da söz konusudur. (Abacı, 2011: 94) Tabii bu tespitin dışına çıkan uzun anlatı, düz anlatı şiirleri de göz ardı edilmemelidir. Bu tarz şiirlerinde de “öyküsel bir anlatım tarzı geliştirerek, sık sık aynı sözcüğün vurgusunu yaparak şiiri daha kalıcı ve etkileyici kılmayı da başarmıştır” (Kılıç,

2011: 121). Fakat Aktunç'un şiirlerinde dize ikili, üçlü dizeler ya da ikişer ikişer numaralanmış dizeler ağırlıktadır ve bu ikili ya da üçlü yapıların her biri özerk denecek bir bütünlüğü arz eder, bu bütünlük yoğunluğunu diğer bölümlere bağlı olmadan da koruyabilecek bir durumdadır (Temizyürek, 2018: 193-194).

Aktunç, yenilikçi yapısından ötürü, dizeyi ve şiir inşasını her şiirinde farklı biçimde, farklı söyleyişte kurmaktan geri durmaz. Kimi zaman dizelerdeki kesiklik ile kimi zaman da fazla sözcüklerden arındırılmış dizelerden bir anlamsal bütünlük elde etme çalışmasına girişir, üç dört dizelik bir anlamı tek bir dizede ifade ederek, dizeler arası bağı korumaya çalışır (Kılıç, 2011: 120-121). Fakat yine de şiirlerinin geneline bakıldığında, Aktunç'un biçimlerinde istikrarlı olduğu ve dize kümelerine verdiği önem görülür. Fakat bu durum yine de onu ısrarlı bir dizeci yapmaz, söylemlere düşkün bir şair olarak Aktunç beyit geleneğini, gazel söyleyişini çeşitli değişimlere sokarak geçmişin Türkçesinin yazılı ve sözlü edasını canlandırmak ister." (Temizyürek, 2018: 193). Bu bakımdan Aktunç şiirinde, şiirin birini diğerine tercih edecek bir üstünlük vermeden hem gözü hem de kulağı esas aldığı söylenebilir.

Aktunç, şiirlerinde çeşitli kültürel ve tarihsel olayı, yer yer kendine has bir lirizm ile çeşitli varoluşsal sorunları ve kimi toplumsal olayların kişisel duyarlılığını şehir odaklı bir bakış açısı ile ele alır. Sözcüklerin onda yeni bir forma dizilişi, yeni bir anlam ve anlatım imkanı bulmak için orijinal imgelemelerin var olduğu bu şiir kendi içinde bir ironiyi de barındırmaktadır. Aktunç, yayınladığı şiir kitaplarının tamamında karakteristik özelliğini görünür kılan bir şiir evreni kurmayı başarır. Bu şiir evreninde çocukluğunun izleri oldukça belirgindir. Özellikle ayrılık ve kavuşma izleklerinin temelinde İstanbul'dan, Kadıköy'den, aileden ayrıılıp taşraya Erzincan'a gidişin Aktunç'ta açtığı derin bir eksiklik yatmaktadır. Ait olmadığı bir dünyanın içine giren Aktunç için bu ayrılışın, fiziksel dönüşü gerçekleşmiş olmasına rağmen ruhunda büyük bir boşluk açar. Kavuşmak şiirde derin bir izlek olan ayrılığın yedeğinde kalan ve asla kavuşulamayan bir olgu haline döner. Şiirlerde Aktunç'un çocukluğuna dair izler kimi zaman bir eşya bir nesne olarak belirir kimi zaman bir bakış bir dokunuş olarak kimi zaman da bir anı olarak belirir fakat bu beliriş ağırlıklı olarak bir mahalle, bir sokak, eski bir ev, yahut mahalleye ait kişiler üzerinden olur. Çocukluğunun evlerinden, kendi yaşadığı evden izler taşıyan şiirler salt bir hatıra, nostalji ürünü değildir, Aktunç'un ayrılışında kaybetmekten korktuğu ve artık ulaşamayacağını düşündüğü duyguların yitirilmesinden doğan üzüntülerdir, korkulardır. Bu yüzden eşyaya, cisimlere yüklediği

anlam, onların taşıdığı nesnel olguların çok daha ötesindedir. “Cumba, eski evin gözüdür. İnsanın mimariden dışarıya doğru taşmasıdır. Sokakla birleşmesi. İzdüşümü sokaktadır cumbanın. Cumba rasattır, bekleyiştir, küçük bir gezintidir hatta. Eve kapatılanın isyanıdır. Ben çok bakıştım cumbalarla.” (Ercan, 1993: 5).

Aktunç, bir hatıralar, eşyalar şairi değildir. Maksadı, eşyalara, hatta insanlara ikonik anlamlar yükleyerek onun anlatımını ölümsüzleştirmek derdinde değildir. Duygu çok daha esastır, bu duygunun anlatımı içi kullanılan her tür plastik nesneler ifadenin anlatım biçimi için seçilmiş tercihlerdir, fakat seçilen nesnelerin onun hayatında yer etmiş şeylerden oluşması da şiirinde, şairin işini kolaylaştıran bir durum haline gelir. Aktunç’un şiirleri, “Yaşantıların kendisi değil anısı, kanın akışkan hali değil pıhtısı niteliğindeki bir sözcük düzenidir.” (Temizyürek, 2018: 191). Örneğin, Aktunç, mahalleden, sokaktan, eski ahşap evlerden, cumbadan çokça söz eder, bütün bu şeyler onun üzerine kurmak istediği bir anlam dünyasının örüntülerine duyduğu ihtiyaçtan ileri gelmektedir. Seçimlerinin çocukluğunda, gençliğinde önemli yer eden şeylerden oluşması şairin kurduğu evrene, okuyucunun biraz daha kolay girmesine imkânı tanır. Bu bakımdan, mahalleden bahsediyor olması, Aktunç’u bir mahalle şairi konumuna getirmemelidir. Zira şair orada kaybettiği çocukluğunu, arkadaşlığını, yaşadığı şehri, komşuluğu, aşkını, çocukluk hevesini aramaktadır. “Bir “mahalleliyim” evet, bir sokak çocuğuyum; cumbaların bakışlarını da sırtımda, göğsümde çok duymuşumdur. Sokakların benim vatanım olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Evlerse mahpus ve kaçaklarla doluydu hep.” (Ercan, 1993: 5). Aktunç’un şiirlerinde kurduğu mahalle, zihninde bir yerlerde yet etmiş fakat artık çok uzaklarda kalmış bir mekandır. Orası, herkesin mutluluklar içinde yaşadığı ütöpik bir alan değildir. Korkuların hâkim olduğu bir hafakan olarak de görülmez. Yahut kayboluşuna ağır yakılan bir yitiriş de değildir. Aslında mahalle Aktunç’un ayrılış ve kavuşma noktasında hasret duygusunun başladığı yerdir. Bu yüzden şairin oluşturduğu kurmaca evrenin oyun alanıdır. Çünkü kendisi henüz zihinsel ve duygusal anlamda kendisini o mekândan soyutlayarak çıkaramamıştır. Şiirlerindeki kurmaca olsun olmasın şiir kişilerini de sokaktan, mahalleden aşına olduğu simalar üzerinden oluşturmaktadır. Bütün bunlar şairin, düşsel anlamda kurduğu fantezi kişilikler ve şiir dünyasında kendi hatıralarını, düşüncelerini, benliklerini parçalar halinde oyuna dahil etme eylemidir.

“Hayatlarına eğildiği, öykülerini duyumsattığı şiir kişilerini kendisi kılar ya da zaten onların kendisi olduğunu düşündürür: Sır Kâtibi’ndeki ‘İlyas Miço’, Isıkla Tarihçe’deki ‘Hayalkâr Hüseyin’ ve

‘Yovanna’, Adresim Aynalar’daki ‘Üdi’ ve ‘Bay Misak’ vd. Her şey şairin çevresinde, zihninde, kabinde olup bitmektedir; bunların hepsi aynı kişiliktir sanki. Resimlere, fotoğraflara, eski elbiselere, mektup veya günlüklere, tozlu eşyaya bakılarak yazılan değil, yeniden yaşanarak yazılan şiirlerdeki duygu derinliği buradan kaynaklanır.” (Asiltürk, 2010: 62).

Şiirlerinde otobiyografik unsurların varlığından söz edilebildiği gibi bunların da birer imgesel araç, sembol ve mecaz üzerinden değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Çünkü öykülemenin de kullanıldığı Aktunç şiirinde olaylar zihinsel bir akışın kurmaca ekseninde ortaya konmaktadır. Cinsellik gibi varlık sorunsalı da otobiyografik unsurlar içerisinde kendine yer edinen bir durumdur.

Şiirde evrensel olana kendimi, insanımı bularak erişmek istiyorum (Aktunç, 2022a: 240) diyen Aktunç’un şiirleri onun hayat hikayesini acılarını, aşklarını yahut siyasal fikirlerini işlemek için kullandığı bir alan değildir. O, kültürel/siyasal tragedyasının ilginç kesişmelerini, bileşenlerini (Kahyaoğlu, 2011: 116) bir arada kişisel yorumu ile işlemektedir. Kendi şiirini ortaya koyarken de amacı Türk şiirine hizmet etmek, şiire yeni bir açılım kazandırmak yahut Türk şiirinde bir Hulki Aktunç izi bırakmaktır: “... bazı genç arkadaşlar bana şiirlerini, hikâyelerini okutmak isterler. Hep şöyle diyorum onlara: Şiirde, hikâyede ne gibi bir eksiklik gördünüz de onu tamamlamak istiyorsunuz? Dramatik bir soru oluyor bu. ... Kendime de aynı soruyu sürekli sormaktayım. Bunun yanıtı, hazırlık kadar cesaret de gerektirmiyor mu?” (Ercan, 1993: 5). Bu noktada Mustafa Engin Kılıç da Aktunç’un kendisine değil de Türk şiirine çalışmış, emek vermiş olduğunu söyler (Kılıç, 2011: 121). Ersin Kalkan da Aktunç şiirinin altında var olan bir şair emeğinden bahseder. Bu emek şiirin en eski ‘sanat’larından bugüne varan bir emektir bu (Kalkan, 1992: 23). Aktunç’un bir yanı ile Doğu’lu kaynaklarla sağlam bir bağının olduğunu, bir yanı ile de öncü yazma biçimlerinin uçlarında gezindiğini söyler. Ayrıca ona göre, Aktunç’un nesirlerinde, roman ve hikâyelerinde şiir zaten hep vardır. Aktunç’un yazarlığının ilk dönemlerinde şiirin ateşini nesre soktuğunu, sonrasında bu ateşi yeniden şiire verdiğini belirtir (Kalkan, 1992: 22). Aktunç’un öykü ve romandan sonra şiire hızlı bir giriş yaparak art arda kitaplar yayınladığı süreçte onu bu hızından dolayı eleştirenler olur. Şiire bir heves olarak başladığını çalakalem yazdığını söyleyenlere karşı:

“Çalakalem şiir yazdığımı sananlar var. Kimse kendisinden; çalakalem şiir yazmıyorum, yazamıyorum. Uzun yıllar şiire ter döktüm; çıkan kitaplar, onların verimi. (...) yazıyor ama yayınlamaya çekiniyordum. (...) ben şiirden korkarım. Hoş, hikâyeden, romandan da korkarım ya,

onları yayınlamaya cesareti göstermişim demek. 1993'te yeni bir şiir kitabı yayımlarsam, bunun 1992 Kasım'ından sonra yazıldığı sanılmasın" (Ercan, 1994:171) cevabını verir.

Aktunç'un şiirleri üzerine ayrıntılı incelemeler ve çalışmalar neredeyse yok denecek kadar azdır. Yapılan çalışmaların geneline bakıldığında incelemelerin ağırlıklı olarak Aktunç'un yakın çevresi ve onun edebi faaliyetlerini yakından takip edenler tarafından yapıldığı görülür. Bu çalışmalar da Aktunç'un şairliğinin genel özelliklerinden yahut şiir kitaplarının tanıtımından bahseden çerçevededir. Kahyaoğlu, Türk şiirine özgün bir kaynak oluşturabileceğine inandığını söylediği Aktunç'un şiirleri üzerine ayrıntılı incelemeler yapılmamasının gerekçesini Aktunç şiirinin kaynaklarının zenginliğinden ileri geldiğini düşünmektedir (Kahyaoğlu, 2011: 117).

Aktunç şiirinin kaynak bakımından zenginliği, dil orijinalitesini yakalayarak kendi imge dünyasını kurmuş olması ve açık bir anlatım yolunu tercih etmeyerek anlamsal açıdan yoğun ve kapalı bir şiir ortaya koyması gerek okuyucuyu gerek eleştirmeni zorlamıştır. Kolay anlam beklentisi, açık, hızlı anlaşılabilirlik beklentileri konusunda kimi sorulara Aktunç' da yöneltilir. Aktunç, bu konuda 'anlam' ve 'anlaşılabilirlik' kavramlarını birbirinden belirgin bir şekilde ayırt ederek cevap verir. Ona göre şairin, şiirin okur seviyesine inmesi, indirgenmesi oldukça yanlıştır. Bu noktada okur, şairin/şiirin anlam evresine ve zevkine yükselmelidir:

"Anlaşılabilirlik? Kime göre? Ben bir edebiyat yapıtının anlamlı olmasını gözetirim, kendi açısından anlamlı olmasını. Anlaşılabilirlik, daima "dikte edilen" bir şeydir. Hele bu dikte ediş, genelgeçer yargılara, bazı çevrelerin okurlarımızı "indirmek" istedikleri düzeylere göre olursa, edebiyatçının en dikbaşı olacağı yer, şu anlaşılabilirlik piyasasıdır" (İlksavaş, 1983: 14).

Aktunç'a anlaşılabilirlik konusundaki eleştirinin haricinde bir eleştiri de aynı temalar, aynı duygular, izlekler üzerinden çok durduğu şeklinde olur. Aktunç, bu konuda oldukça sert cevaplar verir. Bu tür eleştirilerin karşılığında, edebiyatımızda gerçek anlamda bir eleştiri ve eleştirmen yoksunluğundan bahseder. Aynı şeylerin üzerinde duruyor olmak konusunu da Batı edebiyatından izlediği, takip ettiği yazarlar, üzerinden verir. Bu da Aktunç'un her ne kadar besileri içerisinde yerli kaynakların ağırlığından bahsetse de Batılı modernistlerden de oldukça fazla bir etkilenme içerisinde olduğunu gösterir: "Kafka hep aynı şeyi yazmadı mı, Woolf? Faulkner? Proust? Bence çağdaş edebiyat ağırlıklı bir izlek yakalamış yazarın, bunu sürekli olarak ve başkalarından çok farklı bir biçimde işlemesiyle yaratılmış, yaratılıyor." (İlksavaş, 1983: 13-14). Bu cevap Aktunç'un çağdaş edebiyatın fonksiyonel özelliği üzerine

bir saptamasını da ortaya koymaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında klasik şiirin de çağdaş edebiyat ekseninde tek bir konunun kişisel biricikliğini yakalamak üzere yüzyılları aşan bir şiir örüntüsü ortaya koyması Aktunç'un şiirlerindeki arayışında ve bilinçli bir şiir örneği ortaya koymasında etkili olduğu söylenebilir. Zira özellikle aşk ve cinsellik konusunda Aktunç'un klasik Türk şiiri ile kurduğu bağ şiirinin arka planında kendisini hissettirmektedir. Örneğin, şiirlerinde oldukça önemli ve büyük bir yer tutan 'deniz' kavramından bahsederken Fuzuli'nin 'Ne bilsin bahr ol ki menzilgâhı sahildir' dizesini alıntılararak başlar (Dara, 1999: 81). Ayrıca, Aktunç, 'kendi coğrafyam' olarak bahsettiği tarihi metinler, olaylar ve kişiler üzerinde dururken oldukça büyük keyif alır. Anlaşılabilirlik ve kaynaklanma konusunda Aktunç'un tavrını daha iyi göz önüne koymak için onun Çeşmizade hakkında yazdıklarını alıntılarlamak yerinde olacaktır:

"Çeşmizade adlı bir Osmanlı Tarihçisi vardır. Bu kişi pek bilinmiyor ne yazık ki. Naima'yı biliriz, Peçevi'yi biliriz... Çünkü onun aşırı ağır bir dili var. Anlamak için, gerçekten bir uzmanın bile sözlükle çalışması gerekir. Bir zaman Çeşmizade'yi okuma çabasındayım. Onda 'Galata'da Yangın' başlıklı bir bölüm var. Nasıl yazmış dedirtir insana. Sözcüklerinden alevler fışkırıyor sanki. Onun karşısında, bu adam ağır dille yazıyor, Arapça Farsça kullanıyor diye bir yana bırakamazsın. Plastik bir nesne biçimine sokmuş yangını nerdeyse, öylesi canlı. (16) 'Bir Çağ Yangını'nın sonunda bir yaratık gibi anlatılır yangın. Onu yazarken, Çeşmizade bunu anlatsaydı, nasıl anlatırdı diye sormuşumdur kendime. O söyleşide, onu dilsel kalıtçısı olarak ben bugün böyle anlatıyorum, demiştim. ... ve bundan müthiş haz duyuyorum. Kendi coğrafyamızın içinden biri ile kan bağı, sinir bağı kurduğumu hissettiğim zaman gerçek bir yazar keyfi duyuyorum." (Candan, 1992:17).

Mustafa Engin Kılıç ise Aktunç'un şiirleri üzerine kaleme aldığı yazısında Aktunç'un tek bir şiir şairi olduğunu, aynı izlekleri tekrar eden birisi olduğunu reddeder. Aksine Aktunç'un şiirlerinde büyük bir yeniliğin var olduğunu, şiirlerinin her okumada farklı bir şiir örgüsü ile karşılaşılacağını söyler. Ayrıca, Aktunç'ta tema tikanıklığı yahut tema hastalığı olmadığını belirtir ve onun tek tip şairi olmadığını altını bir kez daha çizdikten sonra Aktunç'un şiirlerini oluştururken hangi refleksleri kullandığını da belirtir:

"Her şiirinde farklı bir sesmiş gibi karşımıza dikilir. Birbirinin tekrarı şiirleri yazmaktan kaçınır. Tek şiir şairi değildir. Aynı şiirin izleklerini ve türevlerini yazan şairlerden değildir. ... Şiirde alaysamay, ironiyi, gelgit'i sözcük ve anlam sanatlarını elinden düşürmez. Şiirde şaşırtmak, beklenmeyeni ortaya çıkarmak, ansızın şiiri ivmelendirmek, ansızın anlamı coşturmak ve çoğaltmak, şiirde biçim olarak ani iniş çıkışlar ana işlerinden birisidir." (Kılıç, 2011: 121).

Bu konuda Asiltürk de, Kılıç'ı destekler niteliktedir. Aktunç'un son şiir kitabı olan *Sönmemiş Dizeler* üzerine yaptığı tespit, Aktunç'un şairliği sürecince kendini sürekli yenileyen, yenilemeyle yetinmeyip yeniden üretebilen, tekrara düşmeden yeniliği yakalayabildiğini söyler. Aktunç'un hep aynı şiiri yazdığına yönelik yapılan eleştirilere de gönderme yapan Asiltürk, bu konuda Aktunç şiirinin karakteristik özelliklerini de sıralayarak adeta onun adına gerekli cevabı vermiş olur: “‘hep aynı şiiri yazan’ ama her defasında daha bir farklılaşan, zenginleşen, derinleşen bir şairle yüz yüze olduğumuzu gösteriyor ... Nereden bakılırsa bakılsın Sır Kâtibi'nden Sönmemiş Dizeler'e, lirizmiyle, çağrışımlarıyla, ironisiyle, zamanı okumasıyla, dış dünyayla iç dünyayı örtüştürebilen yaşam parıltılarıyla sönmeyecek bir şiirdir Aktunç'un ki” (Asiltürk, 2010: 63).

Aktunç şiirindeki önemli bir nokta da lirizmdir. Aktunç, şiirlerinde romantik bir anlatım, lirizmi yüksek bir anlatım benimsemez. Onun şiirlerinde lirizm temel öğelerden birisi konumunda değildir. Aktunç, şiirlerinde lirizm vardır fakat şair, lirizmi şiirlerini ön plana çıkarmak için bir araç haline getirmez. Ondaki lirizm şiirlerin oluşumunda var olan ve dikkatli bir okuyuş ile yakalanabilen bir olgudur. Aktunç şiirleri didaktizmden, dikteden, ders vermekten uzaktır, tarihsellik konusunda bile okuruna bilgi vermekten, onları tarihi olayları öğrenmeye sevk etmekten şiddetle kaçınır, olaylara duygusal bağlamda bir yaklaşım sergiler bu da onun lirizmi göz ardı etmediğini göstermektedir, ilk şiirlerinden itibaren de belirginleşen bir şekilde duyumsatılan bir lirizm söz konusudur (Asiltürk, 2010: 62). *İnsan Aşklarının Külüdür, İstiraplar Ansiklopedisi* ve özellikle de *Şarkılar* lirizmin diğer kitaplarına nazaran daha belirgin olduğu eserleridir.

Temizyürek, Aktunç, şiiri için ayartıcı özellikler taşımadığını şairin bunu bilinçli bir eylem olarak sürdürdüğünü ve lirizm konusunda da bunu uyguladığını söyler. Ona göre Aktunç, şiiri akışkan bir yapıda değildir buna bağlı olarak da lirik değil olarak görülür, fakat onun lirizmi alışılmışın dışında bir özellik taşımaktadır (Temizyürek, 2018: 192).

Mehmet H. Doğan da Aktunç şiirindeki lirizm konusunu, “Lirizmden uzak, ondan arıtılmış, nerdeyse onu iten bir şiir Aktunç'un şiiri...” (Doğan, 1995: 23) olarak yorumlar. Fakat bu lirizmden uzaklığı da şiirin bir kusuru olarak görmez onun bir “karşı şiir” çabasının gereği olarak görür. Bu karşı şiir yaklaşımı, Aktunç şiirini kavranması, özümsemesi çaba isteyen bir hale getirir ve özellikle de alışılmışın dışındaki kelime grupları, sözcükler, tamlamalar ile Temizyürek'in de bahsettiği üzere akışı zor, tutuk bir şiir izlenimi vermektedir. Fakat

burada göz önünde bulundurulması gereken en önemli kısım ise Aktunç'un kendi şiir dünyasının özelliklerini ortaya koyuyor olmasıdır. Anlattığı dünya yeni bir dünyadır, tarihsel olanın göz ardı ettiği, övülmekten çok övmekle, hayran olunmaktan çok hayran olmakla görevlendirilmiş olan bir insanın hayatına giriş yapmaktadır, Danyal Topatan bunun bir örneğidir. Aktunç şiirinde başrollerin değil figüranların hayatlarına bir eğilim vardır zira bu şiir seçkin bir yaklaşımdan uzak, sokağın insanlarına yakın bir bakış açısı getirmektedir. Şehir, mahalle, sokaklar, aşk, cinsellik, tabiat her biri seçkin duyguların, yüksek mevkii hayatların bir parçası olarak değil de üzerine şiirler yazılmamış fakat şiirler yazılacak kadar değerli kabul edilen insanların dünyasını yansıtmaktadır. Bu yaklaşım da kendine yeni bir dil gerektirmektedir. Bu dil ve söylem, yenilikçi anlatım araçları ile Aktunç'un elinde yeni bir enstrümana dönüşür. Bu dil ve anlatım öğeleri bilindik, aşina olunan fakat farklı bir sesletim getirir. Özellikle I. ve II. Yeniden aşina olunan bu yaklaşım Aktunç'ta şairin kişiselliği ile yeni bir şiir dilini doğurur. Bu dil anlatacağı dünya ile uyum içerisinde olacağı için de tedirgin ve uyumsuz izlenimi doğurur. Tıpkı taşradan şehre gelip uyum sağlamak adına şehirli gibi yaşamaya çalışan fakat geleneksel ve taşra yaşantısından da kopamayarak bir karmaşa yaşayan insan tiplmesi gibi. Tıpkı modernizm sürecine giren fakat geleneklerinden adetlerinde de kopamayan bir toplum gibi. Aktunç, şiirindeki yeni terkipler, kulağa ve göze ilk kez böylesini görüyor olma izlenimi verdiği için bir çeşit yadırganmaya neden olan dil modern bir şairin kendi dilini kurma eyleminden ve bu dilin anlattığı dünyanın böyle bir dil gerektiriyor olmasından ileri gelmektedir. Bu bağlamda bir 'karşı şiir' yaklaşımı üzerinde durulması gereken bir tartışmadır. Doğan, Aktunç'un şiirindeki bu yaklaşımını bir nevi 'Yeni Mimesis', olarak görür ve "bu dezenformasyon mu yoksa neoloji mi? Bence neoloji dezenforme etmeden yeniden çağrışım" "çünkü yan yana gelmemiş sözcükler var daha" işte en büyük manifesto ve poetika söylencesi" (Doğan, 1995: 23-24) olarak yorumlar.

Aktunç'un şiirlerindeki bilinçli dezenformasyon yahut neoloji yaklaşımı altında derin bir düşünce barındırır ve bu durum hiç de tesadüfi değildir. Öncelikle Aktunç'un dile olan merakı, sözcüklerin tarihine ve kökenine duyduğu ilgi, tarihi metinlere olan hayranlığı ve içinde bulunduğu çağa dair gözlemleri bir araya geldiğinde anlamsal olarak tanımlamaların ve ifade edişlerin önemi ciddi anlamda ortaya çıkmaktadır. Aktunç'a bir yazar olarak bir şair olarak niçin yazıyorsunuz sorusu sorulduğunda biri "dramatik" diğeri ise "esprili" olmak üzere iki şekilde cevap verir: "Yazıyorum, çünkü bendeki başkalarını, başkalarındaki beni arıyorum. Ben bütün yazarların aslında böyle bir nedenle yazdığını zannediyorum. İkincisi, daha matrak sayabileceğimiz yanıt ise şuydu: Yazıyorum çünkü henüz yan yana gelmemiş

sözcükler var. Bu belki de bir yerde imgelerin de tarifidir. Şimdi şunu söylüyorum, insan yeni gözlerle bakabiliyor dünyaya her gün.” (Aktunç, vd., 1998: 16).

Aktunç’un, “yan yana gelmemiş sözcükler” yaklaşımının altında bir dil hadisesi yatmaktadır. Halihazırda yan yana gelmiş sözcükler, mevcut keşfedilmiş, nesneleri, duyguları, olayları, nihayetinde şeyleri ifade eder. Yan yana gelmemiş sözcükler ise henüz keşfedilmemiş şeyleri işaret etmektedir. Aktunç’a göre henüz tanımlanmamış, adı konmamış ifade imkanı bulmamış duygular, olaylar, nesneler, şeyler vardır. Bunlar ortaya çıktıkça yeni tanımlamalar yeni kelimeler de ortaya çıkacaktır ve bu yeni şeyleri tanımlamak, ifade etmek için de yeni sözcüklerin yan yana gelmesi gerekmektedir. Yani bu durum bir üretim sürecidir. Aktunç, bu durumu şöyle izah eder: “Bizim bilmediğimiz, sezmediğimiz, anlayamadığımız birtakım ilişkiler günün birinde karşımıza yeni ilişkiler olarak çıkar. Dolayısıyla edebiyatçılar, ki dil insanlarıdır aynı zamanda, bunu adlandırmak zorundalar. Bu adlandırılış şiirle de olabilir romanla da olabilir, öyküyle de olabilir.” (Aktunç, vd., 1998: 17).

Aktunç, bir edebiyat insanıdır. Ona göre türler duyguların anlatımındaki pratik araçlardır. Çünkü hepsinin temelinde dil vardır. Kendisini, “Ben dilimi çok seviyorum, dilime âşığım. En ince kaynaklardan bugün geldiği noktalara kadar onu bütünüyle bilmek istiyorum. Kendi dilime karşı, ki bu insanıma karşı demektir, olan borçlarımı şöyle ya da böyle ödemeye çalışan dil ve edebiyat insanıyım diyebilirim.” (Aktunç, vd., 1998: 14) şeklinde tarif eden Aktunç’un dil konusundaki bu yaklaşımı onun şiirlerindeki sözcük üretiminin tetikleyici unsurudur. Zira Aktunç, nasıl ki bir nesne tanımlanmadığında, adı konulmadığında yok olup gider, bilinmez, unutulur öyle de insan ilişkilerinin de, duyguların da, kültürlerin de geleneğin de tanımlanması, yorumlanması yeniden ifade edilmesi söz konusu olmadığında unutulacağını ve yok olacağını düşünür.

“... bahçede sarı sarı açmış aslandışlerini gördüm. Birçok insan bunu papatya zanneder. Papatya gibi, ortası olmayan, ama bir sürü böyle minik minik, sarı sarı, sivri taç yaprakları var. Hemen bahçeye çıktığınızda göreceksiniz. Aslandışi onun adı. Onun adını koymalıyız. Ona aslandışi demezsek, onu papatya zannedersek, o yok olur. nerde yok olur?... Sizin zihninizde yok olur. Ama o, orda varlığını sürdürür.” (Aktunç, vd., 1998: 16-17).

Şiirleri bir kültür şiiri özelliğini barındıran Aktunç’un şiir dilinde ve anlatımındaki yenilik ve orijinalite onun dil konusundaki bu yaklaşımından neşet etmektedir. 1949 doğumlu olan

Aktunç, doğup büyüdüğü Kadıköy’ün kozmopolit yapısı içerisinde, çok dinli, çok dilli, çok kültürlü, çok “insanlı” hayatın gözlemlerini çok iyi yapar. Bu gözlemler özellikle Kadıköy’den uzakta kalıp geri dönmesiyle daha da geniş bir perspektif kazanır. Çocukluğundan itibaren geleneksel anlatılarla eserlerle bir aşinalık yaşar. Askeri okul hayatıyla ideolojik düşüncelerinin şekillendiği bir süreç girer. Sosyalizm ve Kemal Tahir eksenin de bir toplumculuk düşüncesi geliştirir. Türk edebiyatını ve Batılı sanatçıları okur yakından takip eder. Kendince geliştirdiği eleştirel okuma yaklaşımı onun hiçbir zaman düşünsel olarak uçlarda bir görüş geliştirmemesini sağlar. Olaylara ve kişilere hem sanatsal hem ideolojik anlamdan farklı yönlerden bakmayı başarır. Bu konuda Kadıköy’ün bütün farklılıklara rağmen insanı sahiplenen yapısını, çocukluğundan itibaren müşahade etmiş olması ve babası oldukça etkili olmuştur. 1980, öncesi ve sonrası ile sadece Türk toplumu için sadece siyasal olarak değil sosyo-kültürel ve ekonomik anlamda da kritik bir süreçtir. Toplumun kabuk değiştirdiği, duyguların çatışmaların, insanı ilişkilerin yeniden şekillendiği, geleneksel yaşam ile modernizmin yoğun bir kaynaşma sürecine girdiği, yeni mesleklerin, yeni sermaye piyasasının, yeni sosyal kimliklerin ve toplumsal rollerin belirlediği bir dönemdir. Bütün bu süreç yeni bir insan profili yeni bir insani ilişkiler protokolü doğurmaktadır. Bütün bu “yeni”lik, kendisini ifade edecek alanlara ihtiyaç duymaktadır. İşte bu noktada Aktunç’un şiirlerindeki farklılık, değişiklik, alışılmışın dışındalık, yadırganacak sözcük birlikteliği, geleneksel anlatı araçlarının modernist bir şekilde yeniden yorumlanması, şiirin karakteristik özelliklerinin yeniden dizaynı, öykü-şiir, kurmaca şiir karakterlerinin hayatın içinden seçilişi, cinselliğin üstü örtük bir tabunun kırılğan yapısıyla verilmesi, insanın bohem, melankolik oluşu, kişilerin ulvi hakikatlerin, kurtuluş reçetelerinin, toplumsal doktrinlerin peşinden koşmayan, günlük hayat gailinde bir tutunma, bir yaşama serüveni içinde akıp gitmesi yenilikçi bir anlatım ihtiyaç duymaktadır. Aktunç da bunun gereğini şiirleri ile yerine getirmektedir. Şehirlerdeki marjinal hayatların kara tablolarını, şiir diliyle, kuyumculuğundan hiçbir şey kaybetmeyerek gösterme gayreti içindedir (Kahyaoğlu, 1990: 160). Asiltürk de Aktunç’un dil konusundaki yaklaşımını şiirlerine olan etkisi bağlamında ele alarak onun, dil sanatına verdiği önemi şu şekilde dile getirir: “Aktunç, dili edebiyat yapma aracı olarak görmez, onun için dil bizzat amacın kendisidir. Henüz ilk günlerden bunu kavrayan Aktunç, dilin keşfi üzerinde merak ve gayretle bir kâşif edasıyla çalışmış, sabırla işleye işleye kendi şiir dilini kurmuştur.” (Asiltürk, 2010: 61).

Aktunç'un şiirlerinde kurduğu dil ve anlatım biçimi onun şiirlerinin yabancı dillere çevirimini oldukça zorlaştırır. Aktunç şiirlerinin çeviri denemelerini yapan Mazhar Candan, içeriğin ve anlamsal gönderimlerin yoğunluğu nedeniyle Aktunç şiirlerinin çevrilme olanağının pek mümkün olmadığını söyler (Candan, 1992: 16). Çevrilemezlik, Aktunç için olumsuz bir durum değildir, hatta şair bu konuda bir hoşnutluk da duyar. Aktunç, kişinin kendisinden daha iyi bir çevirmeni olamayacağını düşünür, ona göre şairin şifrelerini çeviri noktasında başkasının çözmesi oldukça zor bir iştir:

“Ben de denedim kendim için ve başarılı oldum diyemem. Ve çevrilemezlik, gerçekte benim erdem olarak gördüğüm bir şey. ... Çeviririm diyen çevirsin beni. Ama bu benim sevinerek giyindiğim bir şey. Bilinçli bir seçim değil bu elbet. Kendi kişiliğimden bir nitelik. Yazmaya başladığım anda ben zaten böyle yazmaya başlamıştım. Böyle de gelişip gidecek” (Candan, 1992: 16).

Aktunç, eserleri ile birçok ödül alan bir isimdir. Öykü ve romanlarının yanı sıra şiir kitaplarının aldığı ödüller ile de sık sık gündeme gelir. Fakat ödüller Aktunç için öncelikli bir öneme sahip değildir. Ödüllerin gençler için özendirmek ve cesaretlendirmek adına daha işlevsel olacağını düşünen Aktunç, kendisini hiçbir zaman genç bir yazar, genç bir şair olarak görmediği için ödüllerin onun verimliliği konusunda özel bir yeri olmadığını söyler. Bu bağlamda ödüllerin Aktunç için bir amaç olamayacağını, fakat eserlerinin ve isminin duyurulmasında oldukça etkin olduğunu söylemek mümkündür. Zira birçok kişi, öykü ve romanlarından sonra Aktunç'un şairlik yönünü “Enka Şiir Ödülü”nü almasıyla duymuş olduğu da bir gerçektir. “Yazarken bir ödül düşünen insanı tasarlayamıyorum bile. Hiç bir ödülü ben istedim diye almadım. ... Benim yazarlığımda ödüller birer ilinedir, arızı şeylerdir. Hastalığının, dil hastalığının ilaçları, bitiricileri olması mümkün değil ödüllerin. Ulaşmak istediğim şey, şeyler öylesine ötelerde ki, buna ödül menzilleri koymak yanlış.” (Alemdar, 1994: 45).

Ramis Dara, Aktunç şiirlerinin ortaya çıkış noktasında geleneksel etkiden ve bu etkinin bolluğundan söz eder. Bu etki şiir geleneğinden olduğu kadar anlatıyı da içine alarak genel anlamda söz ve yazı geleneğinin tamamını kapsamaktadır (Dara, 1999: 80). Bu noktada Aktunç'un geleneğe dayanan çıkış noktası onu tematik açıdan dar bir alana hapsetmediği gibi, biçim ve içerik anlamında da kendisini kısıtlayıcı bir sınırı bulunmamaktadır. Şiirleri bu yargıyı doğruluyorken kimi zaman Aktunç'un ideolojik düşüncesinin onun yapıtlarını şekillendirmede etkili olduğuna dair demeçler de vermektedir. Mine Söğüt ile yaptığı bir

söyleşide “Benim bir diskotekte geçen öyküm yoktur çünkü benim yaşamımda diskotek yok, belki de seçmemişim. Veyahut bir kola, benim yazdıklarımın içinde herhangi bir öge olarak yer almamıştır çünkü biz ideolojik bir yaklaşımla içmezdik.” (Söğüt, 2004: 18) ifadelerini kullanmaktadır. Bu tutum Aktunç’un ideolojik seçimlerinin eserleri üzerindeki etkiyi dile getirmektedir fakat bunun özellikle şiirleri göz önünde tutulduğunda onun “anlattığı” dünyaya kısırlaştırıcı bir etkide bulunmadığını söylemek mümkündür.

Aktunç’un geleneğe eklenme, geleneği sürdürme gibi bir çabası söz konusu değildir. O, bir şair olarak sahip olduğu dilin tarihi süreçleri içerisindeki bütün imkanlarını değerlendirmek, kullanmak ve bu dile yeni bir imkân alanı sunmak gayreti içerisinde. Bu bakımdan, onun tarihsel olarak “gelen” bir dil gelişimine “ek”lenerek dilin “gelen-ek”inde hem kendi şiir dünyasını kurmak hem de dile katkı sunmaktır bu konudaki yaklaşımı. Bu bakımdan Aktunç’u şiirlerinde tarihi sürecin hiçbir noktasını ön plana çıkarmak, övmek yahut ideolojik amaçlı yermek gibi bir çabası söz konusu değildir. Toplumsal olaylara ve kişilere değinmesi tamamen insani bir duyarganın kişisel izlenimlerin ifadesi şeklindedir. Bir şair olarak Aktunç’un kendisine biçtiği toplumsal bir sorumluluk ve görev payı tamamen sanatsal ve edebi bir katkı çerçevesindedir. Sosyalist bir düşünceye sahip olmasına rağmen, tarihe, geleneğe dair bir bağ kurma çabası yahut ideolojik söylemi hazır kalıp toplumsal sınıf söylemlerinden uzak bireysel bir şiir dünyası kurması, onun göz önünde bulundurduğu bu sanatsal ve edebi katkıdan ileri gelmektedir. Bu bakımdan çok rahat bir şekilde kendisini Dede Korkut’un yahut Kaşgarlı Mahmut’un varisi olarak görebilmektedir:

“Edebiyatçılar belirli bir yaşa geldikleri zaman kendilerine çok belirleyici bir soru soruyorlar. Diyolar ki, sen kimin torunusun, kim senin atan, geçmişte kim var? Ben bu soruyu sorduğum zaman gene dilden yola çıkarak kendime iki tane ata seçmişim. Bunlardan birincisi, Türkler, Anadolu’ya girdikleri 1071 yılından sonra hemen 1072’de ilk önemli sözlüklerine sahip oldular. Divanü Lûgat-it Türk, Kaşgarlı Mahmut’un. ... Benim atam odur, diye düşündüm; Kaşgarlı Mahmut’tur. ... İkinci kaynağımı, dolaylı yoldan söylemişim, Dede Korkut...” (Aktunç, vd., 1998: 22).

Bir edebiyat insanı olarak Aktunç’un yapıtları birbirini bütünleyen parçalar görünümündedir. Sanata ve dile bütüncül bakabilmesi onu tek bir türün insanı olmaktan alıkoymaktadır. Aktunç, yakaladığı duygu bütünlüğü kendisini hangi şekilde ve türde ifade etmesini gerektiriyorsa o şekilde yazma konusunda kendisini özgür bırakır. Şiirleri, öyküleri, romanları onun kurmaca dünyasında her tür için rüştünü ispat ettiğinin ve hiçbir edebi türe de bir heves olarak yaklaşmadığının birer göstergesidir. Bütün yapıtlarının ortak özelliği ise

avangart ve modernist bir yapıya sahip olmalarıdır. Öyle ki romanlarını, öykülerini şiirsel bir şekilde yazdığı gibi şiirlerinde de hikâye etmeyi, öykülemeyi, düzanlatıyı iç içe geçirmiştir. Henüz lise yıllarında örneklerini vermeye başladığı öykü-şiir yaklaşımı, ilerleyen yıllarda türler-arası boyutuna ulaşmıştır. Bütün eserleri de bu türler-arasının başarılı bir örneği olarak okuyucusunu şiirlerinden, öykülerine ve romanlarına hatta denemelerine; romanlarından, öykülerinden, denemelerinden ise şiirlerine şeklinde bir yönelme içine sokmaktadır. Düz anlatıları ve şiirleri birbirleri ile bütünleyici bir okuma örneği sunmaktadır. Mine Söğüt, Aktunç'un çok yönlü bir yazar olduğunu şiirleri ile hikâyelerinin ve romanlarının bir birine olan paralelliğine vurgu yaparak hepsinin de aynı enerjiyi taşıyıp taşımadığını sorduğunda Aktunç: "... bunlar bir bütünün parçaları. Okur şiirlerle öyküler arasındaki bağları rahat bir şekilde görecektir. Romanlarla öyküler arasındaki bağları da hemen görür. Bunlar yüzeyde bağlar değil, daha derinde bağlar." (Söğüt, 2004: 19) yanıtını vermektedir.

Aktunç, öykü, roman, şiir ve deneme yazmış birisi olarak yazarlık potansiyeli içerisinde bir dağılma yaşayıp yaşamadığına dair merak edilen soruya "...insan, şiirden başka anlatılması olanaksız bir öz ile karşı karşıya ise ne yapmalı?" (Öneş, 1981: 2) sözü ile karşılık verir. Aktunç, bu konuda sanatçının bir seçim iradesinin bulunmadığını düşünür. Ona göre bir duygu bir düşünce olgunlaştığında kendisini ifade edecek şekli ve türü ile birlikte gelir ve bir sanatçının şiir mi olsun, öykü mü roman mı bu yazdığım düşüncesinin bilinçli bir şekilde olamayacağını söyler (Candan, 1992: 16). Öz ile, içerik ile, konu örgüleri ile ilgili yöne bakış açısının netliğini göstermesi açısından Haydar Ergülen'e verdiği demeçte şu sözleri oldukça önemlidir: "Dış dünyanın kuşattığı yazar, o dünyaya karşı sevdasını ve direncini, kendi özel dünyasını üreterek gösterebilir. O özel dünyanın birimleri de, zaman zaman kendi 'form'larını kendi saptar.'bir hikâye meleği' İsrail Tayfa, 'Sır Kâtibi'nde var olduysa, ben başka türlüünü beceremediğim içindir. Böylece akrabalığı da aşan bağlar oluşabilir." (Ergülen, 1988: 132). Aktunç'un şiirleri ile diğer eserleri arasındaki bu "akrabalık bağı" dikkatli okurun gözünden kaçmayacak kadar belirgindir. Kimi zaman sadece bir söylem olarak, kimi zaman ise konu ve şahıslar üzerinden eserleri arasında göndermeler ve kesişmeler oluşturur. Çünkü Aktunç, "Erotologya dahil olmak üzere bütün yazdıklarımı ben artık bir tek yapıtmış gibi görüyorum. Çünkü Her biri bir bütünün parçası." (Söğüt, 2004: 18) şeklinde ifade ettiği üzere kurduğu anlatı evreninde her bir yapıtını kendi kişisel dünyasının birer yansıması olarak ortaya çıkarır. Aktunç, Cemal Süreya'nın *Ten ve Gölge*'deki öyküler için 'bu kitaptaki öykülerin gerçekte ne oldukları üzerine pek kesin

yargıda bulunulamaz, bunlar öykü mü şiir mi sayılmalıdır’ dediğini aktarır (Candan, 1992:16). Aynı durum düzanlatı imkanından yararlandığı birçok şiirinde de söz konusudur. Aktunç’ta türlerin birbirine ulanması bağlamında son söz olarak şairin bu konudaki bakış açısının, içinde bulunduğı ruh dünyası ve dünyayı algılayışıyla alakalı olduğunu da söylemek yerinde olacaktır. Kendisini, dilin imkanları çerçevesinde koşullara bağlamayan Aktunç’un bir edebiyat insanı, bir dil insanı olarak türlerin kesin hatlarla birbirinden tanımsal olarak dahi ayrılamayacağını düşünüyor olsa gerek ki şiirlerinde de vurguladığı arada kalmışlığı, araf halini, türler arasında kalış olarak da ifade etmektedir:

“Bırak öyküyü, romanı, şiiri, ben sözlüğümü yazarken bile yaratma çabasının aşkıyla güldüm, hüznlendim, bağurdım, çağurdım, küfrettim, onayladım, her sözcükle yatışmamayı öğreniyordum. Doğrusu yatışmamayı öğrendin, her sözcükle. Doktor “artık ne istersen ye’ demiş bana. Öyküydü romandı şiirdi, seçecek halim yok. Sahi, yok. Masamda ‘Söz Ülkeleri’ diye bir çalışma var; nedir o, bilmiyorum. Türler-arası bir şey işte. Yine arafiye...” (Alemdar, 1994: 46).

Aktunç’a, şiir, öykü, roman, inceleme ve deneme yazan birisi olarak bunların kesişme noktasının ne olduğu sorusu sorulduğunda “tartışma ve sorma yazdığım her şeyde, bunu görürüm” cevabını verir (İlksavaş, 1983: 14). Aktunç’un eserlerinin çıkış noktası olarak gördüğü “tartılma ve sorma” eylemi, şiirlerinde dikteye, epiğe varmadan, seyreltilmiş yoğunlukta bir imgelem ile tezlerden kaçınan, çözüm doktrinleri sunmak yerine beslendiğı kaynakları ortaya koyan bir durum şiiridir. Bu kaynakların başında çokkültürlü bir yaşantıya şahitlik eden çocukluğu, Kadıköy ve çarşısı, çok dinli, çok dilli bir kültüre bakış, tarihi ve dini metinler, olaylar ve kişiler; geleneksel anlatılar ve ayrıcalıklı bir alan olarak argo gelmektedir. Varoluşsal olarak yaşam, ölüm, hayatın ele alınışı, tüketilemeyen bir olgu olarak yalnızlık, bunalım, yer yer boheme varan melankoli, ulaşılamayan bir kavuşmayı imkansız hale getiren ayrılık, bastırılış olmasa bile çözüme ulaştırılamamış bir konu olarak cinsellik, kadın; günlük hayatın içerisinde gündelik yaşamın bir parçası olarak şehir ve şehrin unsurları olarak sokak, mahalle, komşu, bunlara bağlı olarak çocukluk hatıraları ve çocukluğun aşına yüzleri, şairin şiir zemininde mekânsal bir dekor olarak tabiat, bitkiler ve hayvanlar; tanımlanamayacak derecede muğlak bırakılan aşk, yeniden yazım çabası içinde tarih, kimi toplumsal olayların bireysel duyargadan ibaret terennümleri şiirlerinin genel görünümünü teşkil eder. Bu duyguların kişisel bir terennüm olarak ifade ediş biçiminde geleneksel anlatım araçlarından, modernist yenilikçi arayışlara, bütün dil imkanlarını göz ardı etmeden kullanan Aktunç, anlatımını resitale çevirmek adına, mısra düzeninde bir

koşullanmaya gitmeden tekli, ikili, üçlü, beyit, kıta ve düzanlatı şeklinde anlatımını kurduğu şiirinde gramer kurallarının dışına çıkarak, dil sapmaları, dezenformasyon ve neoloji çeşitliliği ile yeni bir söylem geliştirir. Bu söylem içerisinde şiirin akışına oldukça dikkat eden şair; harf, sözcük, sözcük öbeği ve mısra tekrarları ile de ritmik bir söyleyiş geliştirmeyi başarır. Şiirlerinde lirizmi yedeğinde tutmayı ihmal etmeyen Aktunç, kimi zaman lirizmin dozunu yüksek tutmakta kimi zaman ise şiirin iç armonisinde bunu eritmeyi tercih etmektedir. Kendine has bir imgelem dünyası da kuran Aktunç, somuttan soyuta, çağrışımı güçlü ve çokanlamlılıkla okuyucuyu yer yer şaşırtan kimi zaman da ironik bir yaklaşım sergilemektedir. Hüzün ve karamsarlık şiirinin başlangıcında ağırlığını yoğun bir şekilde hissettirdiği, son kitaplarına doğru ise karamsar havanın yer yer dağıldığı görülmektedir. Aktunç şiirinin genel özelliklerinden bahseden Şükrü Erbaş'ın:

“Hulki Aktunç’un şiiri mi? Şiire ilişkin alışkanlıklarınızı bir kenara bırakıp, bıçkın, çocuk ve bilge bir lirizmin nasıl bir tat verdiğini görmek istiyorsanız alıp okuyun. Bir kentin coğrafyasından insanın ve zamanın tarihine bir türlü yatışmayan, yaralarken onaran bir yolculuğa çıkacaksınız.” (Erbaş, 1995: 11).

ifadeleri de Aktunç şiirinin kimi özelliklerini özetler biçimdedir.

Gültekin Emre, okurun Aktunç şiirine öykülerden, olaylardan geçerek, dizelere, imgelere tutuna tutuna ağıdığını söyler, ayrıca “...söylencelerden, dinsel metinlerden, öykülerden geçiriyor şiirlerini: Hüznü, lirizmi, sevdayı, yaşamın her türlü çilesini, belleğin derinliklerini, doğayı, geçmişi geleceği, külü, ‘köz hikmeti’ de ağıdırıyor şiirlerine” (Emre, 2007: 143) yorumunu yapar. Baki Asiltürk’ün “...dille hayatın iç içeliği daha bir derinden duyuruyor kendisini. Hayatın ve edebiyatın içinden geliştirdiği dili yine hayatı anlatmak için kullanan şair, sağladığı örtüşmeyle şiiri getirip hayatın içine bırakıyor.” (Asiltürk, 2010: 63) şeklinde ifade ettiği üzere de Aktunç’un şiirleri hayatla iç içe bir şiirdir. Hayatın bütün yansımaları bir renk bir ışık olarak kendisine yer bulur. Aktunç’un bu noktada bakış açısındaki hassasiyet gözden kaçanların, kasıtlı olsun olmasın göz ardı edilenlerin hayatın bir yerinde şu veya bu şekilde yaşamaya devam ettiğini göstermek üzerinedir. Bu gayrette bir amaç edinme söz konusu değildir, Aktunç’un parlatmaya, yeniden görkem kazandırmaya, ön plana çıkarmaya, hatırlatma ödevi ile hareket ettiği bir durum da söz konusu değildir. Çabası kişisel bir duyumsamanın sanatsal ve edebi bir değerde ifade bulmasıdır. Bu sebeple

şiiirlerindeki bu gayreti anlamak, hissetmek okur açısından uğraş verilmesi gereken bir konu olarak durur.

Aktunç, nesnelere ve somut olana “bir bakıma uzak mesafeli [dir]. Varlığını dışardan, dışarının etkisinden değil, şairin dışarıya yönelişinden, yönelişindeki bütüncül tutumundan, bu tutumun oluşturduğu öbek yapılardan alan bir şiir” (Temizyürek, 2018:192) kurmaktadır. Aktunç’un kurduğu bu şiir, Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gibi şairlerin su yüzüne çıkardığı damarın izini ciddiyetle sürdürür, İstanbul özelinde bir Ortadoğu coğrafyası çizer ve kültürel bir mozaik dolgusu oluşturur (Kahyaoğlu, 1990: 160). Oluşturulan bu coğrafya fiziki sınırları insanlığın ortak duyguları ve Aktunç’un kendi iç dünyasında var olan bir coğrafyanın tanımlamasıdır, kimi zaman aradoğu, arabatı olarak da ifade edilen bu coğrafya Aktunç’un ütöpik bir dünyası değildir. Şairlik duyargasının dünyayı algılayış biçiminde kaynaklarına kadar ulaşip benimsediği bir dünyanın sosyokültürel açıdan bir sanatçı gözü ile irdelenip edebi bir ifade ile anlatılışıdır. Bu anlatışın mekânsal olarak görünümü İstanbul özelindedir. “Ancak Orhan Veli gibi sokağındaki yaşam gözleri kapalı dinlenen bir İstanbul ya da Yahya Kemal gibi geçip gitmiş saltanatın hüznü şimdide bulunan tüm bir İstanbul değil. Kıyıda kalmış, kıyıya çekilmiş bir İstanbul[dur]” (Temizyürek, 2018:194).

Aktunç, hayatı boyunca biri Gültekin Emre ile ortak, sekizi kendi imzasıyla, biri şiirlerinin toplu olarak bir araya getirildi, olmak üzere toplam on şiir kitabına sahiptir. Ayrıca, bu şiirlerden seçkilerin bir araya getirilerek şairin kendisinin de içinde bulunduğu bir çeviri grubu ile İngilizceye çevrilen bir şiir kitabı da bulunmaktadır. Aktunç’un şiir külliyyatının tamamı, onun tek bir eseriymiş görünümü vermektedir. 1989-2009 yılları arasına yayılan şiirlerini yayınlama süreci onun verimli bir çalışma disiplini içerisinde olduğunu göstermektedir. Fakat Aktunç diğer türlerde olduğu gibi şiir yazma konusunda da koşullu, bilinçli bir çalışma eğilimi içindedir. Şiiri, zor bir iş olarak niteleyen Aktunç, bu işin ‘duygulandım da oturdum yazdım’ denecek kadar basite indirgenecek kolay bir iş olmadığını, yazılmasaydı Türk şiiri ne kaybederdi? Sorusunun şiir yazmadaki en önemli unsur olduğunu dile getirir (Aktunç, 2001: 6).

4.2. Delta Şiiri Anlayışı

“Aynı şiir
birikir
bu ülkeye”

Hulki Aktunç, “Son Sunu”, *Sır Kâtibi*, s.139.

Aktunç, “Delta” kavramından ilk kez 1990 yılında Orhan Alkaya’nın *Parçalanmış Divan* adlı eseri üzerine yazdığı “Sözdür Düşen Boynuma” başlıklı yazısında bahseder. Bu kavramı öne sürmekteki amacının da şiirin dönemsel bir durum saptamasını yapmak olduğunu belirtir çünkü Aktunç’a göre Türkiye, 1980 sonrasında şiiri ve şairi yeniden konumlandırma eğilimi içerisindedir (Aktunç, 1993: 9). Şüphesiz bu eğilimin ana etkeni Türk siyasal tarihi içerisinde gerçekleşip etkisinin toplumsal bütün unsurlara yansıdığı 1980 askeri darbesidir. Askeri darbenin ülke içerisinde yaşanan ve sokak çatışmalarından, toplumsal kutuplaşmaya kadar varan sağ-sol çatışmalarını bitirmeyi kendine görev edinerek yapıldığı iddiası olsa dahi, darbe sonrasında askeri yönetim toplumsal erkleri yeniden dizayn etme yoluna gitmiş ve yeniden dizayn ile ülke; askeri, siyasi, ekonomik ve sosyal hayatın hemen her alanında yeni bir yapılanma ve oluşum yaşamıştır. “12 Eylül 1980 askerî müdahalesi, Türkiye’de toplumsal yapıyı oluşturan temel dinamiklerin değiştirildiği, yeni bir toplum modelinin dayatıldığı bir kırılma ve kopma noktası olarak belleklerde yer etmiştir” (Balık, 2009: 2379).

Yaşanan bu toplumsal değişimden ve dönüşümden edebiyatın, şiirin, şairlerin, genel olarak yazın dünyasının da etkilenmemesi mümkün değildir. Zira, hayat ve edebiyatın birbirine derinden güçlü bir bağı vardır. Edebiyatın, özellikle de şiirin yaşanan bu toplumsal dönüşümden etkilenmemesini düşünmek oldukça zordur. Çünkü askeri yönetim, uzun süre denetim ve sansür altında tuttuğu yayın dünyasının darbe aleyhinde yahut darbe öncesinde olduğu gibi açıktan ideolojik bir söylem içerisinde yayın yapmasına kesinlikle izin vermez. Bu süreçte yayın hayatına devam eden süreli yayınların da sıkı bir takibi söz konusudur. Yayın hayatını bu baskı ve kontrol döneminde sürdüren *Yönelişler* dergisinin 17. sayısında kapak rengini, yapılan anayasa referandumuna “hayır” anlamına gelecek şekilde “mavi” olarak seçmesi, yaşanan olaylara sessiz bir tepki anlamına gelmektedir (Toprak, 2017: 17-18).

Yaşanan bu olaylardan 80 öncesinde özellikle de toplumcu ve ideolojik fikirler için açık söylemlerle yazılan şiirler de etkilenir. Baskı ve sansür ortamı şairi ideolojik tutum ve

söylemlerden uzaklaştırarak, yeniden şiirin imgesel dünyasına kanalize eder. Artık Türk şiirinde şair ve şiir henüz başlangıcında olsa dahi kendi içinde bir dönüşüm yaşamaktadır, bu noktada önünde II. Yeni şiiri tecrübesinin varlığı da yeni şiirin oluşum biçimini belirleyen bir etken olarak, şairleri anlam kapalılığı ve imgeyle örülmüş bir şiire doğru zorunlu bir şekilde yönlendirir. İşte bu noktada Aktunç'un "Şair ile şiirin sorunsal ilişkileri, eşzamanlı da olabilir, dönem dönem kovalayabilir de birbirini" (Aktunç, 1993: 8) dediği gibi şair ve şiir sorunsal bir dönüşümle baş başa kalır. Aktunç, "Şairin şiiri götürdüğü yerler olduğu gibi, şiirin şairi götürdüğü yerler de vardır." (Aktunç, 1993: 8) düşüncesindedir ve bu düşünce doğrultusunda bakıldığında 1980 sonrasında toplumsal etkenler şiiri bir noktaya itmektedir, şair de şiirin ekseninde aynı noktaya sürüklenmektedir. Böylece şiir, 1980 sonrasında Türk şairini anlamsal olarak kapalı ve imgenin yoğun olduğu bir şiire götürmektedir. İmgesel anlatıma yönelen şairin, kendisini besleyen kaynakları genişletmesi, anlamsal olarak derinliği yakalayabilmek için de sözcük ağını sınırlandırmaması gerekmektedir. Özellikle de imge ve ses düzeyinde orijinaliteyi yakalayabilmek için bakış açısını; tarihi, mitolojik, dini, edebi, toplumsal ve geleneksel bütün olgulara çevirerek, oradan kendi söylemini geliştirebilmelidir.

Aktunç, Türk şiirine "tutucu" görüşlerin egemen olmaya çalıştığını söyler. Doğru yanlış, güzel ve çirkin saptamasının da bu tutucu görüşün etkisi altında gerçekleştiğine eleştirel bir şekilde yaklaşarak edebiyatın "klasik bir mantıktan" uzak olduğu kadar "bilimsel denklemlerden" de kaçınması gerektiğini savunur (Aktunç, 1984: 38). Şairin artık kendini ideolojik ayrışmalardan arındırması gerektiğini düşünür. Bu durum da Aktunç'un 1980 sonrası Türk şiirinin bir durum tespiti olarak ileri sürdüğü "Delta Şiiri" kavramının en önemli çıkış noktasını teşkil eder: Kanalize olunmuş tek bir kaynaktan değil de bütün kaynaklardan beslenmek, edebiyatı yahut şairleri sağcı, solcu olarak sınıflandırmadan, ortak bir dil paydasında üretim yaparak etkileşimde kalmak şeklindedir.

Bir bakımdan, edebiyatta ve sanatta çoğulculuk anlamına gelen bu yaklaşımın 1980 sonrasında Türk şiirinde etkisini göstermesi ve imge ağırlıklı yeni bir söylem geliştirme çabasının tek etkeni olarak 1980 darbesini görmek de yeterli olmayabilir. Zira dünyada yaşanan ve buna bağlı olarak da Türk toplumunda kendini hissettirmeye başlayan küreselleşmenin etkileri 1980 sonrasında çok daha belirgin bir şekilde görülür. Küreselleşmenin edebiyata yansımaları birçok açıdan söz konusudur. Yerel olanın da genel kabuller içerisinde kendine yer bulabildiği, anlatılarda yeni anlatıcı arayışları, açık yapıt,

postmodern metinler ve anlatıda genel kuralların dışına çıkılarak anlatının bir kurgu malzemesi haline geldiği bir süreçte Türk edebiyatı da modernizm ve postmodernizm ürünlerini vermeye başlar. Anlatının yaşadığı bu alışılmışın dışındaki durumun şiiri/şairi de etkilemesi muhtemel bir durumdur ki 1980 sonrası Türk şiirindeki dönüşümde bu modernizm ve postmodernizm etkisini göz önünde tutmak gerekir. Postmodernizmin anlatıda getirdiği yeniliği ve çoğulculuğu şiire taşıması 1980 sonrası “bu on yıl içinde, inanılmaz bir çeşitlilik; gelenek ve modern bileşenleriyle bezeli bir şiir ortaya çıkmıştı.” (Kahyaoğlu, 2011: 117). Bu durum, Aktunç’un “Delta” kavramını kullanmasındaki uygunluğu ortaya koyduğu gibi tanımlamanın durum tespiti açısından da oldukça yerinde bir ifade olduğunu gösterir.

“Delta Şiiri” tanımlaması, Hulki Aktunç’un Türk şiiri üzerine dönemsel olarak bir durum saptamasıdır. Aktunç, kendisinin de bir şair olarak içinde yer aldığı 1980 sonrası dönemde Türk şiirinin, şairini yeniden bir konumlandırma çabası içerisinde olduğunu düşünür (Aktunç, 1993: 9). Bu konumlandırma çabasının en somut görünüm biçimi de dünya görüşü ve ideolojik yaklaşımları farklı olan şairlerin aynı yayın mecralarında görünüyormalarıdır. “‘Şiir Atı’ seçkisinde, Nihat Behram ile Necat Çavuş’u bir arada görebilirsiniz. ‘Sombahar’da Ahmet Oktay ile Ebubekir Eroğlu aynı sayıda var’dır.” (Aktunç, 1993: 9) örneği ile Aktunç, özellikle 1980 öncesinde Türk edebiyatının hemen her alanında belirgin bir şekilde yaşanan ideolojik ayrışma ve kutuplaşma eğiliminin 1980 sonrasında kırılmaya başladığını ve yaşanan bu değişimin de bir tanımlamaya bir saptamaya ihtiyaç duyduğunu dile getirir.

Şairlerin benimsediği dünya görüşlerinin sağ ve sol olarak ayrıştığı ve bu ayrışmanın verilen ürünlerde belirgin bir şekilde vurgulanarak düşünsel taraf tutmanın, verilen eserlere ve eserlerin diline de yansıdığı yadsınamaz bir gerçektir. Toplumcu söylem içerisinde yer alan şairlerin şiirlerinde sunulan kurtuluş doktrinleri sol hareketin söylemsel bir propagandası olarak görüleceği gibi İslami öğeler üzerinde vurgu yapan şairler de sağ düşüncenin bir kurutuluş reçetesi olduğu tonlamalar ile birbirlerine karşıt bir tavır takınma durumu içerisinde olmuşturlar. Bu durum şairlerin sadece şiirlerine değil verdikleri bütün eserlerde görünür derecede belirgindir. Örneğin, İslamcı geleneğin çağdaş öncelerinden Sezai Karakoç’un şiirlerinin tematik anlamda ana kaynaklarından birisini oluşturan İslami olgular onu sağ konuma yerleştirirken şair de bunun sahiplenicisi ve savunucusu olduğunu kabul etmektedir (Karakoç, 2010:13).

Yaşanan ayırışmanın şairler üzerindeki etkisi bir zaman eserlerinde kullandıkları sözcük seçimine etki edecek dereceye kadar yükselir. Aktunç gelinen noktada, bu durumun kendisi ve yeni yetişen şairler üzerindeki etkisini verdiği bir röportajda şöyle dile getirir:

“Tabii bir de o dönemde solcuların diliyle sağcıların dili arasında gerçekten Çin duvarları vardı. Hayat diyorsanız sağcısınız, yaşam diyorsanız solcusunuz; tenkit dediniz mi sağcısınız eleştiri diyorsanız solcusunuz. Kendi dünya görüşümü seçerken ben bu dil kavgasının neresinde durabilirim diye düşündüm. Politik tercihlerim nedeniyle de öbür tarafta, yani eleştirinin ve yaşamın olduğu yeri seçtim.” (Söğüt, 2004: 18).

Aktunç’un politik duruşu henüz lise yıllarından başlayan şekliyle sol bir dünya görüşüdür ve bu kutuplaşmada kendisi de bulunduğu yeri haklı gören, sol düşüncenin hemen her alanda özellikle de edebi türlerin aracılığı ile savunulması gerektiğini düşünen birisidir. Lise yıllarında günlüğüne düştüğü notlarda, o dönem okuduğu yazar ve şairleri toplumcu söyleme uymadıkları için eleştirmekte, hatta neden sanatlarını bu amaç uğrunda kullanmadıklarına anlam veremeyerek onları yadırgamaktadır. Örneğin, Demir Özlü’nün sıkı bir okurudur fakat onu toplumsal meselelere yeterince girmeyerek, ütöpik ve toplumsuz insanlar sunması konusunda eleştirir. Toplumsalı daha fazla ele alarak işlemesi gerektiği konusunda notlar düşer: “O, bu işlemi yapmadı demek istemiyorum. Ama Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali’ye bağlılığını bunca ortaya koyan Özlü’nün bu tür öyküde ayak diremesi üzüyor beni. Bir eline geçirse TOPLUMSAL’ı, ama şimdiki arındırıcı TOPLUMSAL’ı; enine boyuna işlese gerçek öykücülük yanını ağırlığınca koyabilir ortaya diyorum” (Aktunç, 2022a: 190). Başka tarihli bir güncesinde yine Özlü’yü ele alır ve Özlü’nün küçük insanın ezilişlerini yazarak kolayca ve istenildiği gibi yerli ve toplumsal olunur şeklindeki sözünü ironik bağlamda eleştirir, buna mukabil Orhan Kemal’in kolayca kaçmadan gür bir sesle toplumcu tavrını ortaya koymasını över (Aktunç, 2022a: 193).

Aktunç, bu dönemde çağdaş Türk şiirinin ana amacının toplum olması gerektiğini düşünür. Bunun gerçekleşmesi için de bazı doktrinler, yerine getirilmesi gereken uygulamalardan bahseder. Aktunç’a göre Türk şiirinin toplumcu bir yapıya sahip olabilmesi için her türlü düzenin baskısına karşı çağdaş ve verimli bir başkaldırı yorumu getirilmelidir. Şairler, toplumcu yazarlardan her türlü faydayı sağlamalıdır. Bilinçlenmesi için ezildiğinin farkında olmayan sınıflara özellikle eğilim gösterilmelidir. İmge, üstünlüğe sahip olmadan şiirin

bütünlüğünü bozmayacak şekilde yer almalıdır. Sınıfsal yerel olan imgelere ağırlık verilmelidir. Biçim ve içerik açısından anlamı açık ve anlaşılır kılmak gerekmektedir. Klikleşmiş dergilerden uzak durulmalıdır. Aynı şekilde klikleşen imgeler de belirlenmeli ve kuşak konusunda da eleştirel bir yaklaşım sergilenmelidir. Eleştiride yararlı olan üzerinde durulmalı toplumsallığın sınırından öze inecek bir eleştiri geliştirilmelidir. Şiir yolu ile ezilen sınıfların sorunları tartışmalı ve netleştirilmelidir (Aktunç, 2022a: 202).

Henüz 18 yaşındayken kaleme aldığı manifesto havasındaki bu notta Aktunç'un toplumsal eğilimini sanatsal gayesinin ana odağı haline getirdiği görülmektedir. Fakat ne var ki bu durum onun sanat yaşayacağı ciddi bir kırılma ile değişim yaşayacak ve özellikle de şiirlerinde toplumsal söylem tamamen bireysel duyguların ifadesine dönüşecektir. Tabii Aktunç şiirinde toplumsal hassasiyet kendisini tamamen kaybedecek değildir. Şiirlerinde toplumsal olayların izleri kimi zaman örtük olmayacak şekilde de açıkça ifade edilir fakat bütün bunlar sosyalist bir eğilimin öğretici söylemlerinden uzak, tamamen olayların şair ruhunda doğurduğu duyguların terennümleri şeklinde kendini bulacaktır. Fakat şimdilik, henüz sanat hayatın başlarında bir genç şair olarak Aktunç'un olaylara ve sanata bakışı sosyalist bir penceredendir. Her ne kadar onun şiir zevki, "içeriği biçime, biçimi içeriğe, toplumsalı imgelem ağına yedirmeyen" (Aktunç, 2022a: 208) bir görüşte olsa da bu dönemde hâlâ "Bir toplumun Şiir olarak portresi[ni] sömürgeci, sömürtgeni, ve sömürüleni" (Aktunç, 2022a: 209) olarak görmektedir.

Bu süreçte onun çok yönlü okumaları özellikle de Batı kaynaklı metinleri ve kuram kitaplarını okuması olaylara eleştirel yaklaşma becerisinin gelişmesine büyük katkı sağlar ve kendi düşüncelerini de sıklıkla tartışma eğilimine girer. Birçok konuda olduğu üzere şiirde toplumsallık konusunda da olaya geniş açıdan bakma çabası sarf eder ve şiirde evrensel olana ulaşma hedefi koyar kendisine: "Şiirimizin bugünkü gidişini göz önüne alarak, katıca toplumsal olmayı da salık vermek yersiz. ... Şiir ve öyküde kendimi, dolayısıyla insanımı bularak erişmek istiyorum evrenselin yoğununa" (Aktunç, 2022a: 240). Bu noktada evrensele ulaşan şairler olarak Turgut Uyar, Nâzım Hikmet, Attila İlhan'ı sayar. Tümüyle olmasa da bu isimlere bir de İlhan Berk'i ekler; Cemal Süreya ve Behçet Necatigil'i de bu yolda özdeki kavramı bulma aşamasında olarak görür. Ece Ayhan'ı ise henüz kendi insanını bulan bir şair olarak görmez. Orhan Veli'yi de kendini bulmayı başaran fakat şiir bütünlüğünde evrenseli yakalayamayan bir şair olarak değerlendirir (Aktunç, 2022a: 240).

Aktunç, sınıf kavramını sosyalist devrimin motoru olarak tanımlar ve bunu toplumsal gerçeklik bağlamında değişmez bir olgu olarak kabul eder. Sınıfları yüzyıllar boyu değişmeyen bir gerçek olarak görür. Bu bakımdan sınıf olgusunun da alışılmışın dışında farklı bir çarpıcılık içinde yeni anlatım biçimleri ile anlatılması gerektiğini düşünür. Sınıfların gerçekliğinin Türk edebiyatına özellikle de öykü ve romanda “...Gerçek’e - gerçekten- yaklaşmak, sonra Gerçek’in nedenlerini katakulliyeye kaçmayan bir biçim anlayışıyla...” (Aktunç, 2022a: 309) yeni bir boyut kazandıracak biçimde anlatılması gerekliliğini savunur.

Aktunç, sosyalist düşünceye ilk başlarda oldukça bağlıdır ve düşünsel olarak bu bağlılığı hayatı boyunca devam eder. Her ne kadar profesyonel meslek hayatı bu konuda bir tenakuz doğursa da reklamcılık mesleğini dilsel bir yaratım olarak görmesi bu tenakuza bir açıklık getirmektedir. Yoksa Aktunç, Eczacıbaşı firmasının finanse ettiği “Çağdaş Türk Edebiyatı” konulu bilgi yarışmasından kazandığı iki bin liralık ödülü alırken sosyalist kimlikli birisi olarak bir “zengin”den aldığı para için “...o parayı cebime koymakla, gövdemi bile saatlerce sıızlatan bir yükü koşumlu oldum” (Aktunç, 2022a: 268) diyen birisidir. Bununla birlikte Mine Söğüt’e, kendisinin politik bir duruş olarak kola içmediğini ve yazdığı kurmaca eserlerinde de hiçbir kahramanına/kişisine kola içirmediğini, diskoteğe götürmediğini söyler (Söğüt, 2004: 18).

Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda aslında Aktunç’un da henüz “Delta Şiiri” kavramını ortaya koymadan önce politize olmuş bir tavır takındığını söylemek mümkündür. Bu tavır onun sanatsal üretimine de etki edecek seviyededir ve sözcük tercihlerinde dahi kendisini bir taraf seçme eğiliminde bırakır.

Aktunç’un politik görüşlerinin izlerini öykü ve romanlarında özellikle de ilk öykülerinde oldukça belirgin bir şekilde görmek mümkündür. Fakat Aktunç’un bunu yaparken izlediği yol toplumlu söylem içerisinde anlatımda yeni bir biçim arayışının örnekleri şeklindedir. İşçi olaylarını işlerken de 6-7 Eylül olaylarını işlerken de olaylara bakış açısının politize olarak değil de bir sanatçı-yazar olarak yaşananların insan ruhunda bıraktığı izleri yakalamak ve kişisel muhayyileden doğan bir üslupla yeniden yorumlamak olduğu görülür.

“Delta Şiiri” tanımlamasının ortaya çıkış noktası aslında Aktunç’un edebiyata külli bir bakışının değişiminin sonucudur. Politik duruşun doğurduğu kutuplaşma Türk edebiyatında

şair ve yazarları beslenecekleri kaynaklar bakımından kısıtlamaya ittiğini düşünür ve bu durumunun da sanatçıyı dilin imkanlarını verimli bir şekilde kullanmak noktasında engellediğini görür. Klişeleşmiş bir sınıf anlatısına zaten en baştan karşı olduğunu öykü ve romanlarında uygulamalı olarak gösteren Aktunç’un yeni bir anlatı imkânı olarak türler arası geçişkenlik gösteren metinleri onun gayretinin göstergesidir. Bu yüzden kısır anlatıların ideolojik yaklaşımlar nedeniyle kırılmadığını görmesi onda “Delta Şiiri” açılımına yol açar. “Yazarken ‘kişiliğimden ölüyorum’. Ama kendimi üretmemi engellemiyor bu.” (Aktunç, 2022a: 358) diyen Aktunç, üretmede kendini yahut sanatsal zeminde bir sanatçıyı kısıtlayacak engellemeleri reddeden bir tavır sergiler. Sosyalist bir konuyu işlerken onun sanatsal olarak da değerli olabilmesi kaygısı ile yazar. Anlatım biçimi ve tekniği, temayı silikleştirmedeği gibi tema da anlatımın edebi zevkini engelleyecek bir üstünlüğe getirilmez. İlk öykü kitabı olan, işçi ve emekçi konularını ele alan, *Gidenler Dönmeyenler*’e, Türk Dil Kurumu’nun 1977 yılında öykü dalında ödül vermesi bunun somut bir örneğidir. Çünkü Aktunç, “...öykü, dili, anlatmak istediğine en uygun biçimde yoğurmak zorunda. Yoksa ne çılgılığı, ne sarsıntıyı, atağı, ne düşü iletebilir, ne de öykünün, en büyük ustalardan en derin güzelliğiyle dışlaşan “alçakgönüllü” dünya yorumları okurca kavranabilir. İleri bir dünya görüşü, ileri bir öz... ve bunun gerektirdiği dil ile deyiş. Bir yazar olarak, kişisel dil sorunumu böyle çözümledim sanıyorum” (Aktaran Vahapoğlu, 2020: 74, “Türk Dil Kurumu Ödüllerini kazanan sanatçılar...”, 1977, 7) düşüncesindedir ve bu da dikkatli okurların, eleştirmenlerin görmezden gelemeyeceği bir durumdur.

Aktunç, toplumsal söylem ve ideolojik yaklaşımın edebi eserde nasıl yer etmesi gerektiğine sanatsal bir yaklaşım geliştirmeyi kendine bir yol haritası olarak henüz hiçbir ürün yayınlamadığı bir zaman diliminde belirlemeyi başarır: “Kişisel’i boyuna, toplumsalı enine, tarihseli eğik çizgiler sayarsak; en iyi sanatı, bu üç ana sorunu, en iyi dokuyan sanatçıdır diyebiliriz” (Aktunç, 2022a: 325). 28 Kasım 1967 tarihli günlüğüne düştüğü bu not, onun henüz edebiyat dünyasında kendisini göstermemiş genç bir sanatçı olarak ulaşmak istediği noktayı işaret etmektedir.

Henüz “Delta Şiiri”ne ulaşmadan önce Aktunç’un şiirlerine bakıldığında yayınlanmış olanlar içerisinde, toplumcu söyleme örnek olabilecek şiirlerinin sadece *Türkiye Defteri*’nde Ali Devran imzasıyla yayınladığı şiirlerinden ibaret olduğu görülmektedir. Aktunç’un henüz lise yıllarındayken sanatsal ve edebi zevkinin gelişim sürecinde yaptığı okumalar sanatın ve edebi dilin nasıl olması gerektiğine dair yaklaşımında değişimler ve gelişimlere yol açar.

Özellikle Batılı yazar ve şairlerden yaptığı okumalarda toplumsal hadiselerin ve çatışmaların aslında bireyin dünyasında cereyan eden olayların bütünseli olduğunu görür. Toplumu anlatmak, aydınlatmak yolunun bireyi çözmekten geçtiğini görür ve bireyi keşfetmenin toplumu tanımanın başlangıcı olduğunu fark eder. Bu noktada Kafka'dan oldukça etkilenir, onun roman kahramanları ile kurduğu dünyayı, çatışmayı, bireyin toplumla ilişkisini dikkatli bir şekilde çözümlemeye çalışır:

“20. yy’ın tedirgin, yalnızlığında toplumu yaşayan, kurtuluşu arayan kırılgan bireyi. Kişileri çoğunluk bir büyük değişimle başlar serüvene, gerçekte önü-ardı, başı-sonu olmayan bir sürekdir bu. G. Samsa ‘değiş.’erek yabancılaştırmanın dipsizliklerinde gezdirir bizi, öte yandan K. Rossmann, bu ‘aydınlık’ adam, umursamazlığın iyimserliğinde debelenir görünürse de, yeni bir KAOSda tutunacak dal arayan biridir. Ufak tefek günlük yaşantılarda, birden “şans”laşır gibidir, ancak yapıda, bu değişimi -Amerika’yı- sindirmeğe çabalar, bu insan makinasını.” (Aktunç, 2022a: 332).

Aktunç, Kafka’nın *Amerika* adlı eserini okuduktan sonra düştüğü bu notun altına şu yorumu da ekler:

“Kişi yabancılaştır, bu olgunun bilincine varmadan önce türlü korkuları çoğaltır kişiliğinde, eğer bilincine varırsa yabancılaştırmanın arayış süreci – bu büyük tedirginlik- başlar. bu oluşum toplumlara göre yüzeysel değişiklikler gösterir – doğal olarak sınıflara göre de-, temelde her birey için aynı koşullanmaların, aynı baskıların ve aynı -sınıfsal-toplumsal- çatışmaların sonucudur. Ama o bir sonuç, ilenen, ilendikçe artan ve türlenen bir sonuç” (Aktunç, 2022a: 332-333).

Bu bağlamda Aktunç’un sanatı algılayış biçiminde üç ana unsur ortaya çıkmaktadır. Bunlar, kendisinin de belirttiği üzere “kişisel”, “toplumsal” ve tarihsel”dir, ve sanatçı bu üç öğeyi en iyi şekilde “dokuduğu” takdirde, sanatçı olabilecektir. (Aktunç, 2022a: 325). Sanatçının, kişisel, toplumsal ve tarihsel bütünlüğe ulaşabilmesi için, kendisini tarihten ve toplumdan soyutlamaması, aynı zamanda da kişisel olarak toplumsal ve tarihsel olgulara yaklaşımında yeniden ele alış ve yorumlama yaklaşımı sergilemesi gerekir. Aktunç da bu birlikteliği sağlama gayretinde olduğunu gerek şiirleri gerekse kurmaca eserleriyle ortaya koymaktadır. Bu noktada onun bunu gerçekleştirebilmesi için beslendiği kaynakları genişletmesi gerekmektedir. Tarihi, toplumu ve dili bütün birikimi ile içine alan bir yaklaşıma ihtiyacı vardır. Bu yaklaşım Türk edebiyatına bir durum saptaması olan “Delta Şiiri” olarak kavramlaşır.

“Bu düşünce şunu söylüyordu: İyi şiir midir, değil midir; ben ona bakarım. İyi şiirse ondan yararlanabiliriz. Ne adına? Onu her şair kendisi bilir. O şair o zaman Mevlana’dan da yararlanır, Nâzım Hikmet’ten de yararlanır, Mehmet Akif’ten, Yahya Kemal’dan, Ahmet Haşim’dan, Sezai Karakoç’tan, Cemal Süreya’dan da yararlanır. Garip’ten de, İkinci Yeniden de yararlanır. Ama varılmak istenilen yer, kendi özgün yolunu bulmak ve onu ilerletmektir. Daha sonra da başkaları onun sentezlerinden yararlansınlar diye. Bütün kaynaklardan yararlanmak, bir tek kanalda akmamak.” (Aktunç, vd., 1998: 16).

Aslında bu kavram bir “Delta edebiyatı” kasteder ve kapsar fakat özellikle şiir konusunda şairin kastını ifade etmek noktasında daha işlevseldir. Zira Türk edebiyatında şiirin tarihsel süreci nesir anlatı geleneğinin tamamını da içine alacak şekilde geniştir. Nitekim, Aktunç da “Delta” kavramından ilk kez bahsettiği “Sözdür Düşen Boynuma” başlıklı yazısında kavramı edebiyatımızda “Delta Dönemi” olarak nitelendirir fakat yazısının konuyla alakalı son bölümünde, “Delta Döneminin en somut tanıklarını şiir alanında görüyoruz. Çünkü şiir, doğası gereği çok hızlı devinen, “girdi”lerini de “çıktı”larını da ortaya en hızlı koyan edebiyat türü.” (Aktunç, 1990: 5) olarak gördüğünü söyleyerek bundan sonra “Delta” tanımlamasını “Delta Şiiri” olarak anar.

Aktunç, “Delta” saptamasını yapmadan önce konu üzerinde uzunca bir süre düşündüğünü söyler: “Öteden beri düşünüp adlandıramadığım bir olgu vardı: 1970’lerle başlayıp 1980’lerde edebiyatın yaygın gerçekçiliği niteliği kazanan ve geçmişin yaratıcı mirasını solu sağıyla, şu akımı bu akımıyla her yazarın üstlendiği bir dönemde yaşıyoruz. Yazıyoruz. Delta dönemi...” (Aktunç, 1990: 5). Aktunç, “Delta Şiiri”ni bir “buluşma” ve “bağdaşma” dönemi olarak görür. Türk edebiyatı tarihi içerisinde özellikle de şiir birlikteliği konusunda “buluşma” ve “bağdaşma” çoğu zaman ideolojik yaklaşımlar ve fikir birliktelikleri üzerindedir. Bu birliktelikler kimi zaman bir akım kimi zaman da bir dönemi meydana getirir. Meydana gelen akım ve dönemler de kendi içinde yaşadıkları birliktelik yahut ayrılıklarla beraber, kendileri dışında da gruplaşmalar doğurur. Kabuller ve retleri de beraberinde getiren akım ve dönemler etkileme ve etkilenme olgusu ile birlikte şairlerde bir koşullanmaya yol açar. Bu koşullanma durumu da şairlerin besi kaynaklarına yaklaşımda etkili olur. Aktunç’un tespit ettiği “Buluşma ve bağdaşma, dünyagörüşlerinde değildir. Olmaz, olamaz ve olmamalıdır da. Buluşma ve bağdaşma, Türkçe denilen dilin bütün emekçilerinden bugüne kalan, bugüne taşınan maharetlerin üzerindedir.” (Aktunç, 1993: 10). Başka bir yazısında da bu Türkçeye emek veren bütün emekçilerin mirası üzerindeki

birlikteliği en iyi değerlendiren isimlerim şimdinin ve gelecek dönemlerin en iyileri olabileceklerini söyler (Aktunç, 1990: 5).

Aktunç, akımların yahut edebiyat gruplarının Türk edebiyatı için bir handikabını da müstakil şahsiyetlerin dikkatlerden kaçmasına neden olması olarak görür, özellikle de aynı dönemde ürün veren isimler üzerinde. Şiirde “Delta” düşüncesine, kendi müstakil şiirleri ile var olan, akımların etkisi sürüyorken bile kendi şiirini sürdürmeyi başaran isimleri düşünerek erişir.

“Bu beni düşündürdü ve şöyle bir noktaya geldim. Geçmişte bir Asaf Halet Çelebi şiiri pek göz önünde tutulmazdı. Mistik bir şiir, şöyle bir şiir, böyle bir şiir diye. Veyahut özellikle Necip Fazıl Kısakürek’in ilk dönemi, veyahut Sezai Karakoç’un İkinci Yeni döneminde yazdığı şiirler. Orada İkinci Yeninin içinde enteresan bir ortaklık, Delta diye adlandırdığım şiirin bir başlangıcı söz konusu. Sezai Karakoç ile Cemal Süreya okuldan arkadaşlar, şiir konusunda arkadaşlıkları var; hatta hiç unutmam Çağaloğlu’ndaki dergi yönetim yerlerinin kapıları da karşı karşıyaydı. Ben delta şiirinin çıkış noktasını orada buluyorum.” (Aktunç, vd., 1998: 16)

diyen Aktunç, bu kavramı ortaya atmasının altında yatan sebep olarak Türk şiirinin tarihi süreç içerisinde yaşadığı çeşitli akımların ve dönemlerin kendi içinde bir hayranlık ve bir çatışma ortamı doğurmuş olması olarak gösterir. Her akım, her dönem kendisine taraftar ve takipçi topladığı kadar tepkisel bir etki de doğurur. Bu da şairlerde ayrışma doğurduğu gibi kimi genç şairlerin de kendi sesini bulamadan şiirini yitirmesine neden olur. Şiire yeni başlayan birçok ismin, dönemlerin, akımların “ağır etki”si altında belki de bulabileceği çok daha iyi şiiri kaybettiğini vurgular (Aktunç, vd., 1998:15).

Oysa Aktunç, Türk şiirinin “Delta” döneminde şairlerin ve yazarların geçmişin sunduğu her tür olanaktan yararlanma noktasında ideolojik önyargılardan ve engellerden uzak olduğunu düşünür, “Delta” döneminde bütün bu kaygılar önemini yitirmiştir ve geçmişim miras olarak bıraktığı imkanlar beslenme açısından açık bir kaynak olarak sunulmaktadır (Aktunç, 1993: 10).

Ramis Dara da “Delta Şiiri” kavramına göre, akımların artık Türk şiirinde söz konusu olmayacağını, şairlerin herhangi bir akım içerisinden anılmasına olanak kalmadığını ve şairlerin ayrı kollardan, kanallardan akıp günümüze kadar gelen şiirlerden bireşim yapabilme imkanına sahip olduklarını söyler. Ayrıca Dara’ya göre bu dönemde delta bereketinden en iyi hasadı devşirebilen şairler ayakta kalabilecektir (Aktunç vd., 1998: 14). Böylece Aktunç,

geçmişin şiirde kültürel ve yazınsal anlamda kalıtsal bir özellik olarak değerlendirilmesinin gerekliliğini vurgulamış olur (Dara, 1999: 80). Vural Bahadır Bayrıl, “Delta Şiiri” tanımlamasını çeşitliliğe duyulan bir saygı, bütün hegemonik tavırlara karşı da bir tepki olarak görür. Ayrıca Aktunç’un edebiyatta yerlilik konusunda da “endemik” ifadesini kullandığını fakat kendilerinin genç, entelektüellerin ilgisiz, aydınların hırslı olması gibi sebeplerden ötürü bu kavramın edebiyat kamuoyunun dikkatine sunulamadığını söyler (Bayrıl, 2011: 111).

Aktunç’un, “Delta” kavramına dair en net tarifi şu şekildedir: “Delta şiiri geçmişteki herhangi bir şiir ögesini ve mirasını şu şöyledir, bu böyledir diye ideolojik bir bakışla daha baştan önyargılarla ve ket vurmalarla saf dışı etmeyen bir düşünceyle başladı.” (Aktunç, vd., 1998: 16) ve Aktunç’un bu saptamaya dair ilk çıkış noktası şiirde dil ve biçim birlikteliği üzerindendir:

“Öyle dönemler yaşandı ki Bay A, Bay B’nin (ya da B Bey’in) yararlandığı biçimlerden yararlanamazdı. Vice versa. Bay B (ya da B Bey), Bay A’nın tarzına yalnızca alay etmek, karşı çıkmak için gönderme yapabiliyordu. Edebiyatın tarihsel gelişimi içindeki kimi uğraklar, saltık kurallar doğuruyordu. Bay A’nın yaklaşımı, dünyagörüşü, onun kullandığı dile, biçime de yansıyor; bu dil, biçim ve biçem, o dünyagörüşünün ezeli/ebedi somutlaşmasına dönüşüyordu.” (Aktunç, 1993: 9).

Şairlerin koşullandığı bu dil ayrımı Aktunç’a göre zamanla etkisini kaybeder ve dünya görüşü farklı olan şairlerde aynı dili kullanma eğilimi başlar:

“Evet, dil edebiyatın ana maddesiye, yeni bir dönemin eşiğindeyiz. Çünkü ülkemizin edebiyat güçlerini haksız bir biçimde bölen dil ikilemi (şu sözcük dağarcığıyla yazarsan sağcısın biçimindeki sahte ikilem) aşılmıştır. Çünkü, herhangi bir dünyagörüşünün bir yapıtı ayakta tutmaya yetmeyeceği anlaşılmıştır. Çünkü, şiir ve hikâyede başlayan ‘delta’laşma eğilimi, edebiyatın bütününü etkilemeye başlamıştır. Irmaklar ayrı ayrı aktı; gelip bir dil deltası oluşturdu sonunda. Bugünün eleştirmeni, ‘ben Haydar Ergülen’i görürüm, Necat Çavuş’u görmem’ diyemez. İsmet Özel’in şiirini karpuz keser gibi bölemez ikiye.” (Aktunç, 1993: 10).

Aktunç da bir zamanlar politik bir duruş sergilemek adına “Kendi dünya görüşümü seçerken ben bu dil kavgasının neresinde durabilirim diye düşündüm. Politik tercihlerim nedeniyle de öbür tarafta, yani eleştirinin ve yaşamın olduğu yeri seçtim.” (Söğüt, 2004: 18) dediği bir noktada duran bir şair iken bu düşüncesinden bir geri dönüş anlamına gelen “Delta”ya ulaşması onun bu konuyu uzun süre eleştirel bir şekilde değerlendirdiğini göstermektedir.

“Kişinin kullandığı sözcükler onun siyasal eğilimini de belli ediyordu. Sonradan bu yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladı. Nasıl kalkmaya başladı? Bir yandan Halkın Dostları, Türkiye Defteri dergileri çıkıyor; bir yandan Edebiyat dergisi çıkıyor. Bir yandan Erdem Beyazıt, Rasim Özdenören gibi sağ kesimde görülen ama değerli edebiyatçılar; öbür yanda da sol kesimde görülen ama değerli edebiyatçılar. Bunların dillerinde bir ortaklaşma başladı. Yani kısacası; sen ‘hayat’ dersin bu taraftasın, “yaşam” dersin bu taraftasın, ‘kelime’ dersin şurdasın, ‘sözcük’ dersin burdasın gibi, bana başlangıcından beri saçmasapan gelen ve Althusser’ci anlamda negatif anlamda ideolojik gelen bu ayrım yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladı.” (Aktunç, vd., 1998:15).

Aktunç’u sözcük seçiminin ideolojik bir tavır sergilemek olduğu düşüncesinden geri çeviren ve böylesi eleştirel düşünceye iten durum, edebiyat dünyasında yaşanan gelişmeler üzerine iyi bir gözlem yapmış olmasıdır. “Ne vardı kafamda? Âkif ile Fikret’in aynı dili kullanmış olmaları vardı. 1965 sonrasında ‘Papirüs’ ve ‘Diriliş’ gözlemlerim vardır. ‘Edebiyat’ dergisinin Rasim Özdenören’i, Nuri Pakdil’i vardı. Cahit Zarifoğlu vardı.” (Aktunç, 1993: 10). Aktunç, özellikle yayın dünyasında İslamcı isimler ile solcu isimlerin aynı dönemde yayınlar yapması, hatta aynı yayın organlarında birlikte yayınlar yapması durumunun ortak sebep ve sonucunu gözlemler ve ortaya çıkan ortak bir dil kullanımı tespit eder. Bu noktada Cemal Süreya ve Sezai Karakoç’u somut bir örnek olarak dile getirir. Aktunç, Papirüs dergisinin yönetim yerine gider, aynı binanın içinde Papirüsün yönetildiği odanın karşısında Sezai Karakoç’un Diriliş dergisinin yönetim yeri vardır. Bir odada Cemal Süreya, bir odada Sezai Karakoç dergi çıkarmaktadır. Şiirini düşünün Cemal Süreya ile Sezai Karakoç’un ve yaşantılarını düşünün, der Aktunç, bir tarafta Marx’çıların uğrak yeri olan *Papirüs* yönetim odası, hemen karşısında bir Cuma günü ayağında takunyaları abdest almaya giden Sezai Karakoç’un *Diriliş*’inin odası fakat ikisi de neredeyse aynı şiir dilini kullanıyorlar (Aktunç, 1993: 10) diyerek iki zıt yaşantının ortak bir dille kendi şiir dünyalarını kurmuş olmalarını “Delta Şiiri” tanımlamasının buluş noktası olarak niteler.

Ebubekir Eroğlu, “Delta Şiiri” tanımlamasını zarif bir deyim olarak nitelendirir ve Aktunç’un yazdıkları içerisinde böyle buluşların nadir olmadığını dile getirir (Aktunç, 1993: 11). Aktunç’un, bu dönemi tanımlarken neden “delta” kelimesini kullandığını da şu şekilde açıkladığı görülür:

“Deltayı büyük ırmaklar oluşturur, hatta gölleri, denizleri oluşturur büyük ırmaklar. ... Bugün kendisini ülkemiz şiirinde ak ile kara gibi ayıran birtakım akımlara rastlamıyoruz. Oysa bugün

toplumcu gerçekçiler de, sağcılar da, II. Yeni’ciler de, hatta şiirsel patlamasını kitle önünde Garip’le yapan Melih Cevdet usta da şiir etkinliğini bu Delta içinde sürdürüyor. ... Ülkemizin bütün ırmakları, bir hasat zamanı yaratıyor, bütün bereket öğelerini bir deltaya getirmiş gibi, bir olanaklar, sentezler alanı oluşturuyor. Delta şiiri bu işte.” (Aktunç, 1993: 9).

Aktunç’a göre çağdaş Türk şiiri, büyük bir “alüvyon” vadisidir. Bu vadiyi oluşturan birikim de tarihi süreç içerisinde Divan’dan, halk şiirinden, Hece’den, Nâzım’dan, Garip’ten, İkinci Yeni’den akarak gelen bir ırmak oluşturmaktadır (Aktunç, 1984: 38). Bu durum da “Ülkemizin bütün ırmakları, bir hasat zamanı yaratıyor, bütün bereket öğelerini bir deltaya getirmiş gibi, bir olanaklar, sentezler alanı oluşturuyor (Tümer, 1991: 129).

Aktunç’un “Delta şiiri” kavramının isabetli bir tanımlama olduğuna dikkat çeken bir diğeri isim olarak Vural Bahadır Bayrıl, “Delta şiiri”ni, “Farklı kollardan, farklı kanallardan gelse de sonuçta her akıntının şiir dediğimiz o büyük denize çıktığına, çıkacağına atıfla. Çeşitliliğe duyulan bir saygıydı bu tutum. Her türlü hegemonik tavra da bir tepki” (Bayrıl, 2011:111) olarak yorumlar. Ayrıca Aktunç’un bu kavramı 1980’ler sonrasında edebiyat ve gelenekle bağ kurmanın farklı şiirsel tutumlar içerisinde var olması hakkında yaptıkları bir sohbet ortamı içerisinde ilk kez zikrettiğini belirtir.

Baki Asiltürk de Aktunç’un şiirleri üzerine yazdığı “Yazılı Kaynaklarda Olmuyor Bunlar” başlıklı inceleme yazısında Aktunç’un bir şair olarak boy gösterdiği 1980 sonrası dönemi şiirde çeşitliliğin, çok renkliliğin, gelenekle bütünlüklü bir anlayışın var olduğu yıllar olarak tanımlar. 1970’lerin ideolojik ve toplumsal söylemler içerisinde sınırlı kalarak estetiği insanın içinde doğduğu hayatın temel niteliklerini yetkin bir sanat yapıtına dönüştüremediğinden bahseder. 1980’lere gelindiğinde ise artık şiirde yaşanan açılımların bir “Delta” oluşturduğunu, bu ortam içerisinde saf şiirden, klasik şiire, folklorik şiirden, metafizik şiire kadar hemen her ayrıntının dikkate alındığını söyleyerek, “Delta şiiri” kavramında yerindeliğini vurgulamış olur (Asiltürk, 2010: 61).

Aktunç, “Delta” düşüncesinin üzerine düşünülmesini, konuşulmasını, tartışılmasını bekler fakat beklediği yankıyı bulamadığını da dile getirir (Aktunç, 1993: 10). “Delta şiiri” Aktunç’un her ne kadar şiirin verimlilik dönemini tanımladığı bir saptama olsa da onun düşüncesine göre bu şiir, asıl sonuçlarını gelecekte verecektir. Aktunç, böylesi verimli bir ortamın doğuracağı sonuçları görmek istemektedir ve bir nevi sonuçlarını merakla beklediği

bir gelecek tasavvuruna dönüştürdüğü, “Delta Şiiri”nin, iki önemli sonucu olacağını düşünür: “Ya bu şiirin yaratıcılarından bazıları, yarın bu toprakta büyük yapıtlarını verecek; ya da bu çok geniş şiir yayılımından hemen sonraki şair kuşağı, Türkiye’de şimdiye kadar hiç bir kuşağın yararlanamadığı kadar şiir mirasından yararlanıp kendi korularını, ormanlarını yaratacak.” (Aktunç, 1984: 38).



5. ŞİİRLERİNİN TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ

Şiirin iç yapısını oluşturan içerik kendisini temalar halinde göstermektedir. “İçerik, genel olarak şiirin ne söylediği, ne anlattığı, ne demek istediği, hangi unsurları içerdiğinin karşılığıdır.” (Çetin, 2019: 17). Aktunç şiirlerinde içerik çok katmanlıdır. Aktunç’un tek bir konu üzerinde yoğunlaştığı şiirleri olduğu gibi bir şiirde birbiriyle bağdaşık birden fazla konuyu birlikte ele aldığı da olur. Bu durum onun şiirlerinin genel özelliklerinden bir tanesidir. Ayrıntılarının aşağıdaki alt başlıklarda ele alındığı konular çerçevesinde Aktunç şiirlerinin içeriği şu şekildedir.

5.1. Ruhun Tükenmez Bir Çabası: Arayış

Türk edebiyatında arayış konusu hemen her dönemde işlenen temaların başında gelir. Bu arayış şairin kişisel eğilimlerine ve dönemin gereklerine bağlı olarak çeşitlilik gösterir. Kimi şair, hakikat arayışı içerisine girer ve mistik yönelimler gösterir. Kimi şairler gerek ferdi gerekse topluluk halinde kendi gerçeklikleri ve beklentileri doğrultusunda bakış açılarını odakladıkları toplumun sorunları üzerine hak arayışı içerisine girerler. Kimi şairlerde ise arayış tamamen bireyseldir ve içerden bir yönelime sahiptir. Bütün bu arayış çabası şairler için hem şairaneliklerini ortaya koyma hem de özgün seslerini ayırt edici bir şekilde ortaya koyma çabasının da bir parçası olarak düşünülebilir çünkü özellikle şairlerin şiir formları ve biçimi üzerinde yenilikçi arayışları hem bir rüşd ispat etme hem de Türk şiirine yeni açılımlar getirme fonksiyonları görmüştür. Genel olarak şiirde arayış bahsini dış ve iç olmak üzere iki tür eğilim olarak ayırmak mümkündür. Dış arayış eğilimleri daha çok sosyal içerikli şiirlerde, toplumcu söyleyişte yahut ideolojik temelli metinlerde kitlelere yönelik bir çıkış noktası sunan argümanını duyurmak adına estetik beğenileri göz ardı eden şiir örnekleridir. Türk şiirinde bu tür arayışlar, toplumcu söyleme sahip şairler kadar İslamcı şairler tarafından da kullanılmıştır. Nitekim söz konusu arayışlar da şairlerin kendi iç dünyalarının çıkmazlarından kaynaklanan etkilerden ziyade kitlesel halkın beklentileri veya ideolojik ve inanç temelindeki kaygılardan neşet etmektedir. Dış arayışlar şiirde kendi örneklerini Türk şiirinin modernleşmesinden itibaren süregelmektedir. İlk örnekleri de Namık Kemal ve Şinasi gibi Tanzimat şairlerince verilmektedir. Namık Kemal’in yenilikçi söylem içerisindeki arayışları tamamen halk ve toplum aydınlanması üzerineyken Şinasi’de bu durum her ne kadar yine dış bir gaye için yapılmış olsa da felsefi ve düşüncel bağlamda ele

alınmaktadır. Özellikle de Münâcât başlıklı şiirinde, şiirin geleneksel kaidelerinin dışına çıkarak konuyu sorgulama ve arayış bahsinde işleyerek “Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım” (Parlatır ve Çetin, 2005:3) dizesi ile akıl yoluyla yaratıcıyı arayışın bir ifadesinin ilk örneğini vermiştir. Şinasi bu şiirinde dış gözleminden iç bir hisse yönelerek yaratıcının akıl ile kabulünün arayışı içerisine girmektedir (Kaplan, 2010: 36). Türk şiirinde dış arayışın çok sayıda örneklerini sıralamak mümkündür. Fakat özellikle saf şiir örneği ortaya koyan ve sanatı fikirsel bağlamda söyleme uydurmak adına dikteden ziyade hisse yönelen şairlerin sergilediği iç arayış çok daha karmaşık ve öznel bir durumu ifade etmektedir. Türk şiirinin modern şairleri içerisinde sanatı ve estetik kaygıları esas alan şairlerin arayışları kendi iç dünyalarına ve ferdi çıkmazlarına yönelik olmuştur. Bu şairlerin kendi arayışlarını şiirlerinde ortaya koyuş şekilleri de özgün bir anlatış tarzını ve kendi imgesel anlatımlarını birlikte getirmiştir.

Hulki Aktunç’un arayışları da yukarıda bahsedilen ikinci arayış örneği olan bir iç arayıştır. Kendi iç dünyasının boşluklarını, kırılganlıklarını, ıstırap ve ihtiraslarını arayış ekseninde ele alan Aktunç, varoluşsal sorgulamalarıyla, iç çatışmalarıyla, çeşitli kimlik ve aitlik hissinin bunalımlarıyla insan ruhunun derinliklerinde yatan huzursuzlukları arayış temasında ele alarak işlemektedir. Fakat Aktunç’un ele aldığı bu konular aynı zamanda içinde yaşadığı zamanın insan üzerinde hakimiyet kurduğu çıkmazları da ifade etmektedir. Bu bakımdan Aktunç, derinlemesine bireysel arayış şiirini ortaya koyarken bile modernitenin birey üzerindeki olumsuz etkilerine yönelik imgesel ve sanatsal bir sorgulama içerisine girmektedir. Bunu yaparken de kendi kişiselliğiyle ördüğü şiirinin alt katmanlarında modern insanı ve çağın bunalımlarını odağına almaktadır. Bu da Aktunç’un arayış şiirlerini modernist bir görünüme sokarak çok katmanlı bir hale getirmektedir. Özellikle morfolojik olarak yapıbozumuna uğrattığı sözcükler, orijinal alışılmadık imgeler ve çoklu anlatım tekniklerini uygulaması kimi zaman geleneksel anlatım imkanlarını dönüştürerek şiirine yedirmesi onun arayış temini oldukça özgün bir hale getirmektedir.

Aktunç şiirinde arayışlar yine insanın kurduğu dünyadaki yaşantısal uyumsuzluktan ileri gelmektedir. Bundan dolayı da Aktunç şiirinde hem bireysel hem de kolektif olarak arayış içerisinde olan tasarılar geliştirir. Şiirsel atmosferin içerisinde yeni şiir özneleri, bu öznelerin etkileşimde olacağı insan toplulukları, mekânlar ve zaman dilimleri kurgular. Yeni hayatlar ile karşılaşılır bu şiirsel arayış içerisinde. Üstelik bu yeni hayatların temelinde ustaca işlenmiş bir kurmaca bütünlüğü de söz konusudur. Söz gelimi Aktunç, arayışlar içerisinde

bıraktığı şiir kişinin hareket edeceği evreni tarihsel, metinsel ve mitolojik yaşantılardan esinlenerek modern görünümüne içerisinde kurar. Tabii, özellikle de eski dini, tarihi ve edebi anlatıların yazılı ve sözlü unsurları da birer obje yahut arka fonda kendisini hissettirecek şekilde yerleştirilir. Bütün bu unsurları bir arada tutup arayışın üstünü örtmeden veya açıkça ortaya koymadan sezdiren, parçaları ise bir bütün olarak sunan en önemli unsur da dil ve söyleyiş olur. Aktunç öylesine yenilikçi ve dinamik bir dil geliştirir ki arayışın her bir evresi yahut çeşitliliğinde dil de kendisini yeniden konumlandırarak kimi zaman akışı zorlayan kimi zaman hızlandıran bir ritme kavuşur.

Aktunç'un bu arayış tasarılarından birer örneğini, “Kaldırım Bilgesi”, “Yarımada”, “Kandil Beni Onaylar”, “Dördüncü Şarkı”, “Yirmi Beşinci Şarkı”, “Yirmi Yedinci Şarkı”, “Közler Hikmeti”, “Sarışın Gezinler ve Esmer Unutkanlar İçin”, “İlk Yaprak”, “Duacık”, “Felsefe Taşı”, “Aylandız Korusunda”, “Oikonon, I” ve “Kökler” başlıklı şiirlerinde görmek mümkündür.

“Kaldırım Bilgesi” (Aktunç, 1989a: 7-17), *Sır Kâtibi*'nde yer alan ve Aktunç şiiri için ikonik özellikte bir şiirdir. Çünkü *Sır Kâtibi*'nde bulunan şiirlerde Gültekin Emre'nin ifadesiyle tarihe, insanlığa ve insan ilişkilerine dair derin sorgulamalar yer almaktadır (Emre, 2007: 144). Şiirin başlığında yer alan ironik yaklaşım da kutsal ve tarihsel bağlamı çağrışımıyla “bilgelik” gibi bir kavramı “kaldırım” gibi modern yaşamın basit bir unsuruyla bağdaşık kullanılması bu sorgulamanın bir parçasıdır. Aktunç, hacimce de uzun olan bu şiirin her bir bölümünde günlük yaşama dair farklı bakış açılarıyla dile getirilmiş bir olay dizisini alt başlıklar halinde ele almaktadır. Şiirde işlenen olaylar ve günlük yaşama dair izler açıkça dile getirilmez. Olayların tetikleyici nedenleri imgesel bir söyleyişle aktarılır. Aktunç bu şiirde modern zamanın bilgi çağı oluşuna odaklanır. Bu bilginin insanı aradığını bulamıyor olmasına, elde edilen bilgilerin ancak hayatın günlük yaşam seviyesindeki bir konumuna getirmeye yetmesine dair derin bir ironik yaklaşım sergilemektedir. Bu tavır Aktunç'un şairliğinin açık bir göstergesidir. Aktunç, yerleşik kalıplara ve beklentilere karşı refleksler geliştirebilen ve beklentilerin dışında bir poetika geliştiren bir şairdir. Şiirde şiir öznesi, her ne kadar bir modern zaman bilgesi olarak hissettirilse de “yakamozdan dalarız / boğulma öğrenmeye” dizesiyle hayat karşısındaki kaybedişini ve tecrübesizliğini dile getirir. “gazete altında yatan” ve “eşyalınız” olarak tarif edilen şiir öznesi “Sına Ki Yan” telkinleri ile sürekli bir arayış içerisine sokulur. Denenmiş hayat tecrübeleri, tercihlerin başarısız sonuçları, arayışları yeniden başlatır fakat bu arayışlar kazanmaya dair bir umut vaat etmez. Bu yüzden

kısır bir döngüye giren modern zaman bireyini imgeleyen “kaldırım bilgisi” olarak insan sürekli yükümlülükleri ve beklentileri arasında sıkışıp kalmış bir arayışın peşinde sürüklenir. Aktunç, “Sına Ki Yan” yani hayatı tecrübe et ve arayışını sürdür telkinini geleneksel metinlerin sesinden yahut pendnamelerin havasından estirmiştir. Öyle ki modern insan için “yan”mak fena bir halkan bu yanmaya giden yollar da “sına”maktan geçmektedir. Arayışın başlangıcı sınamak, kendisi yanmak, sonu ise yalnız kalmaktır. Modern bir Melamilik örneğini akıllara getiren bu durum şiirde “suç” ve “melek” kavramını birlikte verilerek arayışı dünyadaki çatışma ortamına taşımaktadır. “Suçlu Melek” alt başlıklandırmasını kullanan Aktunç, “şeytan” imlemini oldukça farklı bir şekilde ifade etmektedir. Varoluşçu bir tavırla ilerleyen şiirde gelinen nokta iç huzurunu yitiren insanın kendini dış dünyanın “bilgelik”leri ile oyalamaya çalışmasını ve modern telkinler ile bireyin varlığını biliyor olmak üzerine inşa etmesine getirdiği eleştiriyi arayış üzerinden vermektedir. Bu arayış bir sorgulamanın kendisidir. Bilgelik ve kaldırım kavramlarıyla bilginin bireyi yanlış yöne sevkine ve ruhsal derinliğin arayışla tamamlanması gerektiğine dair göndermelerde bulunur. Modern yaşam içerisinde bireyin arayışlarıyla kendisini yalnızlık ve yurtsuzluk arasında sıkışıp kaldığına dair imgesel bir şekilde ifade etmiştir. Tabii bu şiirin çoklu okumalara imkan tanınması ve yapısöküm yöntemi ile alt zeminindeki göndermelerin çözümlenmesi şiiri oldukça farklı anlamlara taşımaktadır. Özellikle de modernist bir tavır ile arayış üzerinden modern zaman eleştirisi ve portmodernist tutumla tasavvufa dair izlenimler sunması şiire açık yapıt özelliği katmaktadır.

Aktunç’un, arayışı, bir tam olamama durumu, eksik kalma ve noksanlığı ifade etmesi bakımından ele aldığı şiiri “Yarımada” (Aktunç, 1989:54-59) sözcük anlamı ve coğrafi görünümü itibariyle somut bir anlamdan psikolojik bir yarılmaya dair çağrışımsal izlemim verir. Aktunç bu şiirde arayışı çabaların neticesinde yine tam olamamak üzerine işler. “Tan ağarsın diye mırıldanan / biri ydim yanlış tünedim” ifadeleriyle şiir öznesi, ulaşmak istediği, tam oluğa giden yoldan yanlış istikamete ilerlediğini ve bu arayış neticesinden kendi yarımılığı ile baş başa kaldığını dile getirir. Bu yarım kalış hayata karşıdır tıpkı “Kaldırım Bilgesi”nde olduğu gibi elde edilen bilgiler yeni arayışlar doğurmuş fakat varılacak istikamet aksi yönde ilerlemiştir. Aktunç, şiir kişisine uzun bir arayış serüveni açar bu arayış, harflerle başlar, eski el yazmaları üzerinden ilerler ve “eski bir gam” arayışını sürdürür. Yolu eski aşk anlatılarına ulaşan şiir kişinin arayışı aynalardan, şarkılardan geçtiği gibi tarihi ve mitolojik imgelerle örülü mekânsal bir genişlik kurulur. Aktunç, bu şiirde şiir kişisini geleneksel anlatıların başkahramanlarının evrensel yolcuğu gibi bir arayış yolculuğuna imgesel

düzlemde çıkarır fakat netice başarısızlıkla, tamlığa erememekle sonuçlanır. “Vardığım yer / münzevi bir / yarım / ada” diyen Aktunç, şiir anlatıcı olarak kendisini “zedeli” bir “mina”ya benzetir. Bu bağlamda arayışın neticesiz kalışıyla birlikte “yarımada” artık fiziksel anlam boyutunu aşarak, yarım kalmışlığın ifadesi olur. Tamlığa, bütünlüğe erme arayışı içerisinde olan şiir kişisi, karmaşık imgelemler üzerinden yarım kalmışlık duygusunu, sonu gelmez içe dönük bir yolculuğa çevirir.

Arayışın birey ve toplum ilişkileri üzerinden yürütüldüğü bir diğer şiir de “Közler Hikmeti” (Aktunç, 1993: 27-28) şiiridir. Bu şiirle Aktunç, bireyin içinde bulunduğu topluma dair birliktelik hissini kurmaca bir karakter olan “Ceco” şiir kişisi ile verir. “Ceco” bir birey olarak kıyıda tutulan, kenara itilen, kimi zaman yok sayılan, taşralı olma izlenimi doğuran ve otoriter yapının pasifize ettiği bir kişilik olarak birey ve toplum uyumsuzluğunun bir resmi olarak görülür. “Ceco” üzerinden sorulan “Başkaları herkes midir?”, “Herkes de başkası mıdır?” soruları hayat-birey-toplum birlikteliğine yönelik bir arayışı ifade eder. Kendi ve başkası arasındaki ilişkideki konumunu sorgulayan şiir, “kendi hayatının içine düş”menin arayışını sürdürürken toplum ile uyumsuz bir yaşam ile karşılaşır. Bu durum da onu farkında olmadan yahut zorunlu olarak çeşitli kimliklere bürünmeye zorlar. Bu zorlamalar neticesinde insan kendi varlığını/benliğini inşa etme arayışı içerisinde başka benlere/varlıklara değerek hem onlardan bir parça haline gelir hem de onları kendince dönüştürür. İşte bu paradoksal eylem neticesinde de yaşanmışlıklar ortaya çıkar ki şiirde de bu durum “insan gördüklerinin külüdür” olarak özetlenir. “İnsan insanın külüdür” dizesiyle de herkesin başkası olup olmamasına dair daha önce dile getirilen arayışın çözülüşünü ifade eder. Aktunç burada arayış bahsini biraz da çözüme kavuşturma kaygısı içerisinde olduğu hissini uyandırır. Zira şiirin vurucu mesajlarından birisi de bireyciliğe karşı birey oluşun arayıştaki en önemli açar olduğu izlenimi doğar. Fakat arayış bu kadar tek düze yahut kolay elde edilir sonuçlar vermemektedir. “Beygir gözünde anlam / Anlam, savuşup gidiyor, kim ister? / Hayatta bir başka ada arıyorken” dizeleri arayıştaki çıkmazları ve ıska geçen yaşama vurgu yapmaktadır. Dikkat edileceği üzere “ada” vurgusu bir kez daha arayış temasının bir imgelemi olarak kullanılmaktadır. İnsan her ne kadar kendi anlam dünyasının keşfi için topluma dair aidiyet duygusu geliştirmeye yönelse de her defasında arayış onu “ülken” ifadesiyle verilen toplumdan uzaklaştırarak “ada”ya geri döndürmektedir. Bu yarım kalış da arayışın sonuçsuzluğun ve huzursuzluğun sürmesi anlamına gelmektedir. Şiirde “Ceco” bu arayışın mağlup kişisi olarak bireyin kimlik arayışı ve anlam arayışındaki başarısızlığının karikatürize edilmiş örneğini gösterir.

Aktunç, “Sarışın Gezginler ve Esmer Unutkanlar İçin” (Aktunç, 1993: 29-35) şiirinde ana odağını yine modern insanın arayışlarına odaklar ve kentsoylu bireyin huzursuzluğunun ana nedenlerinden birisi olan anlam arayışını sürdürür. Bu şiirde arayışın başat sebebi huzursuzluktur. Bu huzur bulamayışın altında yatan sebepler ise yaşanan bilgi krizidir. Modern çağda yaşanan bilgi krizi ise kendilik olgusundan uzaklaşmak ve gelenekle koparılan bağların yeniden güçlendirilememesidir. Aktunç, bu şiirde geleneksel olana gösterilen reddiyenin neticesinde elde kalan bilgi ve birikimin modernitenin sunularıyla insanı tatmin edemediğini ve yeni arayışlara soktuğunu irdeler. Modern insana “sen olmamayı sınamaksın” ihtarında bulunur. Olmamayı sınamak gibi absürt bir konumda gösterilen şiir anlatıcısının muhatabı modern insanken burada sesi duyulan kişi de şüphesiz Aktunç’un kendisi olmaktadır. Terk edilen bilgilerin değeri hala anlaşılmamaktadır ve insan aslında neyi kaybettiğinin ayırdında da değildir. Şiirde bu durumu oldukça açık bir şekilde “Vay Efsane diye diye / Korkuyla bırakmadılar mı / Sadesu destanlarını”, “Efsanede paradiden yer kapsınlar” ifadeleriyle dile getirilmektedir. Aktunç’un şiirlerindeki takındığı ironik tavır genelde modern zaman eleştirileri üzerine sergilenmektedir. Burada da arayışın çarpıklığı ve terk edilen bilgilerin yeniden bu arayış içerisinde girmesi gerektiğine dair göndermeler, geleneksel şifalı bitkilerin kullanımları üzerinden verilir. Yine “Belleğine öfkelenmiş unutkan soyu” gibi ağır bir söyleyiş ile serzenişte bulunulan modern bireye şair, “Belleğiniz mi unutkan efendi / Kulak ardı perçem ile düğümlenir” diye sorar. Aktunç bu şiirde oldukça ustaca anlatıcı değişimlerine giderek geleneği şiirin anlatıcısı yapar ve “Ben kendimi sizin hayatınızda öldürdüm” ifadesini kullanır. Bu şiir aslında geleneksel olanın modern yaşam içinde var olma arayışı olarak da okunabilir. “Fi.” ibaresiyle açıkça eski metinlerin ifade diline ve anlam dünyasına atıf yapar. Geleneğin bu çağda kendisine tutunacak bir yer arayışının da başarısızlıkla sonuçlandığı “Öyle kalabalıksınız ki yarabbim / Yalnızlık kaçır yollara karılır” dizeleri ile dile getirilir. Aktunç, geleneksel bilginin var oluş arayışını ironik bir söylemle modern bilinçlenme içerisinde kendisine yer bulamayışını irdelerken aslında kendi şiir prensiplerini de açık eder ve geleneğe dönük bakış açısındaki yakın teması gösterir. Geleneğin şiirde dile getirdiği “Kendimi nerenden budayabilirim / İkindilerin ve hep senin içindeyim” dizeleri oldukça manidardır zira Aktunç şiirinde de geleneği budamak neredeyse imkansız ve varlığı hemen her anlamda bu şiirlerin içinde saklıdır. Şiir bir anlamda Aktunç şiirlerindeki geleneğin aranışına da açık bir göndermedir ki bu da Aktunç’un postmodern inşasının oldukça güçlü yapısını dikkatli okura gösterir.

“Kandil Beni Onaylar” (Aktunç, 1989b: 31-32) şiiri ile Aktunç, arayışı dış dünya ile uyum ve bütünlüğe erme sınırının dışına çıkararak yalnızlık zemininde aitlik ve kabul bağlamında ele alır. Umut arayışı ile toplumsal dışlanmanın bireyde doğurduğu yalnızlaşma olgusunu yeni arayışlara yönelme kabilinde işleyen Aktunç, şiir öznesi olarak yalnız kalan bir bireyin kendini bulma arayışlarını konu edinir. Aktunç, “Kandil Beni Onaylar” şiirinde duygusal yoğunluğu oldukça yüksek seviyede olan şiir kişisini iki yollu kanalizasyon eder. Birincisi onu sorgulamalara sokar. Kendisini, duygusal boşluğunu, yalnız kalışını ve toplumla uyum içerisinde olamayışını sorgular. İkinci yönden ise bütün bu etkenler neticesinde arayışlara sokar. Bu arayışların başında kendi benliğine dair aitlik hissini geliştirmek üzeredir. Diğer yandan arayış kabul ve uyum süreçleri ile ilerler. Şiir kişinin yalnızlığı, somut bir tecritten ileri gelmemektedir aksine etrafı kalabalık yığınlar ile doludur fakat o, “Yalnız bile duyumsamadığımda kendimi” diyerek yaşadığı duygusal yalnızlığı dile getirir. Yersiz yurtsuzluk şiir öznesinin kendi içinde yaşadığı bir kendine ait olamama histerisinden ileri gelmektedir. Şiir öznesinin arayışları çok yönlüdür. Sosyal uyum çabası bunların başında gelir. Aktunç şiirlerinin geneline yayılan ana izleklerden kimilerini çağrışımsal olarak burada zikreder. Kurmaca kişiliğin arayış çerçevesini ve hiçbirinde tutunamamasını “denizler”, “öyküler”, “hanımlar”, “sevda”, “terlik”, “randevu”, “iktidar” ve “romanlar” gibi imgesel sözcükler üzerinden aktarmaktadır. Bütün bu kutupsal kavramlar yani her biri hayatın başka bir noktasına işaret eden izler, şiir öznesinin bir birey olarak kendini var etme arayışının çırpınış noktaları olarak lanse edilir. Fakat netice itibarıyla bu sosyal dokuların hiçbirisiyle uyumlu bir temas kuramamış olmasını da “hiç onaylamıyor kovuyorlardı beni” dizesiyle ifade eder. Örselenen şiir kişisi de tek çıkar olarak yalnızlığına döner. Soyut bir tecrit yaşamaya başlar. “Kandil” sözcüğü tarihi çağrışımsal anlamı da göz önünde bulundurulduğunda onun yalnızlığına vurgu yapar. Bu kez de “Yalnız bile duyumsamazsam kendimi” ifadesiyle korkulara kapılır yeniden umutsuzluğa bürünür ve yeni arayışlar içerine girer. Bu arayışın ilk buluntusu ise intihardır. Tabii intihar için ise yeteri kadar ergin bir birey dirayeti içerisinde olamayışı onu arayışı kabule yöneltir. “İkrar bu gece de ışıyor yeşil pelerinde” dizesi onu içinde bulunduğu arayışı kabul etmeye zorlar. Arayışları neticesinde çevresiyle uyum yolunu samimiyetsizlik üzerinde bulur. “Dostlarım yapay sünger ve naylon ibrişim” dizesi sahicilik arayışının başarısızlığını ve bu durumun kabul edilmesini haber verir. Aktunç, şiirlerinin hemen tamamında olduğu gibi bu şiirinde de her şeyi açık etmez ve anlamın derinliğini okurun çabasına bırakır. Burada şiir kişinin arayışlarını denemiş ve başarıya ulaşamamış yenik bir birey olduğunu anlamak için “ve birbiriyle beslenmiş elli kaput ölüsü” dizesine bakmak gerekir. Buradaki “kaput” ifadesi kelime anlamının çokluğu

ile dikkat çeker. Sözlük ve ıstılah anlamının dışında bu sözcük argoda sınavların hepsini kaybetmek birinden bile başarı elde edememek anlamına gelmektedir. İşte bu sözcük şiirin anahtar kelimesidir. Es geçildiği takdirde kurmaca şahsiyetin kişiliğini keşfetmek adına şiirdeki arayış ve kabulleniş tam olarak anlaşılamayacaktır. Aktunç bu kurmaca kişi üzerinden modern çağda bireylerin kendini var etme, dış dünya ile uyum içerisinde gösterme arayışlarındaki yapaylığı gösterir. Asıl arayışın kendini bulmak adına olmadığı sürece yenilginin ve yalnızlığın kaçınılmaz bir son olduğunu imgesel düzeyi oldukça yüksek bir söylem içerisinde ifade eder. Bu bakımdan şiirdeki “kandil” imgesinin kendi iç ışığını bulma ve umuda yönelik bir imaj doğurması asıl arayışın içte olmasına dair güçlü bir kanal açmaktadır.

Hulki Aktunç’un arayışlar noktasında nihilist bir evreye geldiği anlaşılan şiiri “Dördüncü Şarkı” (Aktunç, 1992: 13) anlamın yitirilişine ve anlamsızlık karşısındaki arayışlara dair çabayı hiçliğe dönüştürür. Bu şiirde çıkmazlar karşısında çaresiz kalan öznelerin arayışlarında kendileri ile dış dünya ve geçmiş zaman birikimleri arasında kurulacak bağ bulamamalarından ötürü çaresiz kalışı dile getirmektedir. Aktunç’un da şiirlerinin şairi olarak şiir öznelerinin bir üst birlikteliği olduğu düşünüldüğünde yaşanan arayışın bunalıma dönüşmesi Aktunç’un kendi içinde yaşadığı ve uzun süre içerisinde çıkamadığı bir süreci ifade eder. Aktunç’un özellikle günlüklerinde sıklıkla not ettiği ve çeşitli sebeplerle yaşadığı bunalımlar, intihara meyiller ve dış dünya ile arasına kurduğu bilinçli mesafenin şiirlerine yansımalarının açık örneklerinden bir tanesidir “Dördüncü Şarkı” şiiri. Şiirde Aktunç’un şiir kişinin çaresizliğini vurucu bir şekilde ortaya çıkarmak için ifade tekrarlarını kullanır. Zira geçmişle yahut içinde yaşadığı zaman diliminin gerekleri ile arasında hiçbir yakın ilişki kalmayan şiir öznesinin artık sözcüklerden ve tekrarlardan başka çıkış kapısı kalmamıştır. Psikolojide takıntılı olmak veya aynı noktanın tekrarını yaşama paradoksunu şiirde ifade tekrarları ile vermeye çalışan Aktunç bu anlamda çalışılmış bir şiir örneğini de vermektedir. Arayışın çaresizliğe büründüğü şiirde “Sahibi gelmemiş fotoğraf kontakları yanık sepya” dizesi, sahipsiz kalmış anıları, geçmişe dair izleri ve bağlantının kopukluğunu verir. “Sepya” sözcüğünün tercih edilişi geçmişe olan bakışın buruk ve kaybolmuşlukla örtüştüğünü güçlü bir imaj olarak sergiler. Sahipsiz kalmış bir fotoğraf artık anılarla bağ kurma çabasının yetersiz kaldığını göstermektedir. Şiir kişinin nihilist tavırlarını, “Meyanhane midir meyhane mi bilinmez sormamalı” dizesindeki arayıştan, vazgeçişten ileri gelmektedir. Tekrar eden “Olduğu gibi kurma olduğu gibi bırakma dünyayı” dizesi de beklentisiz kalan öznenin arayışından artık etrafındaki hiçbir şeye dair bir değişim yahut umut beklentisinin

kalmaması durumunu dile getirir. Bütün bu beklentiler ve arayışlar da sona erdiğinde şiir kişinin yaşadığı duygu melankolik ve ironik bir havaya bürünür. Çaresizliğe ve umutsuzluğa bürünen Aktunç bu şiiriyle kişinin kendisini, etrafındakileri ve yaşadıklarını anlamlandırmadaki arayışlarının geçmişle güçlü bir bağ kurulamadığı sürece başarılı olamayacağı yahut arayışın gücünü kırarak beklentileri sekteye uğratacağına dair güçlü bir hiçlik vurgusu yapmaktadır. Şiirdeki konu böylesine derinken ifadenin ironik oluşu, Aktunç'un anlatıyı ifade ediş biçiminde beklentilerin dışında çıkışlar sergilemesinden ileri gelmektedir.

“Yirmi Beşinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 42) şiirinde Hulki Aktunç arayışı düalist bir sürece sokar. İnsan doğasının zıtlıkları üzerine kurulan bu ikilik durumu, bir melek imgesiyle sunulur. Öyle ki bu melek “Saçlarıdır meleğimin / Suçlarıdır meleğimin” ifadesiyle tarif edildiği üzere masumiyet karyesinden ayrılmış bir melektir. İnsanın masumiyeti, suçluluğu, iyilikleri kötülükleri, güzellik ve çirkinlik yanları bakımından çelişkileri ve çıkmazları Aktunç şiirindeki arayışın bir başka evresini oluşturur. Aktunç, melek imgelemine vurgu yaparak insanın özündeki saflığın sonradan kayboluşundaki etkenleri ve yeniden o saflığa dönüşün arayışını işler. İnsan saf ve kirlenmişlik arasındaki yaşantısının bir süregidir. Şiirdeki arayış bu süreğin yönünün nereye olacağının tayinini eden etkenler üzerinedir. Melek imajının kullanımı dikkate değerdir. Melek ile insan birlikte düşünüldüğünde saflık noktasında aralarındaki mesafe oldukça açıktır. İnsanın arzular, ihtiraslar ve çelişkiler içeren bir varlık olması, meleklerin ise bu tür meyillerden arındırılması hususları arayışın kırılma noktasını oluşturur. Çünkü buradaki melek suçlu bir melektir yani insan ile aynı yönlere düşmüştür. Şüphesiz akla gelen ilk imaj suçlu melek noktasında şeytanı çağırıştırır. Fakat Aktunç'un buradaki melek imajı insan bağlamında saflıktan uzaklaşmanın getirdiği panik halinin arayışa dönüşmesidir. Ayrıca insan ruhunun ve benliğinin taşıdığı ikilemlerin de bir bakıma paralel zıtlığını insan ve melek üzerinden veren Aktunç, insanın içindeki “vandal” a tarihsel savaşımlara ve yıkıcı olaylara yönelik gönderme yaparak insana içindeki dürtüler neticesinde “Vandal börtleri tutuşur” ifadesini kullanarak gerekçe sunar. Bört ve vandal tutum insandaki yıkıcılığı ve tahribatı ifade ederken aslında insanın içindeki tutkuya, ihtirasa ve karşı koyuşa gönderme yapmaktadır. İnsanın suça meylinin dürtülerden ve içten gelen tutkuların oluşunun bir ifadesi de “Kasığı kalçalarında / Suçlarıdır meleğimin” dizesinde karşılığını bulur. Aktunç, yıkıcı dürtülerin yanında cinsel arzuları da hesaba katarak insana arayışının gerekçelerini sunmaya devam eder. Şiir insan ve melek ikilemlerinin süregini, “Çürük yaprak / Kara tohum / Uçlarıdır meleğimin”, “Ve mart azgınlığı / Yüzündendir

meleğimin” şeklinde devam ettirir. Ve neticeyi “Yangın kavmindendir / Ne giyse alev” ile sonuca bağlar. Bütün bu anlam örtüklüğüne, arayışın işlenişinin muğlak bırakılışına bakıldığında Aktunç modernist bir şiir inşa ettiğini açıkça gösterir. Öyle ki şiir, insan çelişkilerinin gerekçesinin arayışını ifade eden imgesel yoğunluğu ve göndermeleri ile tarihi bir arka plana işaret eder. İlk günden, kendisi de bir melek olan şeytanın cezalandırılmasına kadar hem kutsal metinlere hem de tarihi olaylara atıf yapar. İnsan bedeni, arzuları, suç ve masumiyet ikilemi gibi karşıt olguların varoluş nedenlerini arayışa soyunur.

“İlk Yaprak” (Aktunç, 1993: 130-131) şiirinde arayış şiire ve şaire yönelir. Aslında arayış yine bir kimlik bulmak üzeredir. Fakat bu kez aranan kimlik, bir şaire aittir ve sorgulamalar şairin hem kendiliği hem de şairlik kimliğinin bulunması üzerine gelişir. Şiir öznesi bir şair olan ve Aktunç’un bizzat kendisi olma ihtimali yüksek olan İlk Yaprak şiirinde arayış sorgulamalarla ilerler. “Neyim ben?” sorusu arayışın ana argümanı olur. Hayat ve benlik karşısında sorulan bu sorunun cevabı arayışı sürdürür “Neydim ben? İskele miydim denizsiz gölsüz / Ve söz müydüm her yönden esemesem de” arayışı doğa unsurlarına başvurmayla çözüme kavuşturulmaya çalışılır. Kainat unsurları, şairin kimlik arayışına cevap verecek bir merci olarak görülür. Aktunç şiirlerinde hayata karşılık kullanılan su imgelemi burada bir kez daha zikredilir. “Siz ve pusla örtünen su ne kışkırtıcı” ifadesiyle karamsar ve soğuk bir izlenimle aktarılır. Bu tavır şairin suya yani hayata karşı uyumsuzluğundan ileri gelmektedir. Bu bakımdan şiirin başlığı da şairin henüz hayatın başlangıcında yahut şairliğinin toyluğunda olduğunu haber vermesi açısından da dikkat çekicidir. Fakat arayış temli şiirlerin genelinden bir farklılıkla bu şiir karamsarlıktan kurtuluş adına bir çıkış kapısı bulur. “Şiir tutsak iseniz rüzgardır size” aforistik söyleyişinde de görüleceği üzere Aktunç, şiiri bir kurtuluş olarak sunmaktadır. Arayış içerisindeki şiir kişinin ulaşması gereken yahut bulması gereken çözümün şiir olduğu vurgusu yapılır ki bu tavır da bir anlamda üstkurmaca bir şiir izlenimi doğurur.

“Duacık” (Aktunç, 1994: 24), şiirinde bir iç huzursuzluğu, bireyin kendinden kaçarak yine kendisini arayışı “Kendisiyle karşılaşmaz sanıp gider dururdu”, “Parklarda bozkırda, caddelerde koyaklarda” dizeleriyle anılır. Aktunç, şiirindeki arayışın sürekliliği bir kez daha vurgulanmış olur. “Felsefe Taşı” şiirine bakıldığında Aktunç, arayışı felsefe üzerinden varlık ve oluş üzerinden yürütür. Simya mitolojisindeki cisimlere göndermelerde bulunan Aktunç, “Varıp varıp ulaşamıyorum yanmaya” (1994:75) dizesiyle şiir kişinin arayışını döngüsellığe bağlar. “Felsefe taşı” göndermesiyle de yanma ile dönüşüm arasındaki bağı güçlendirir.

“Töz” ve “köz” ibareleri ile de geçicilik ve devamlılık arasında arayış sürecinin aşamalarını bildirir. “Aylandız Korusunda” (Aktunç, 1994: 77-78) arayış melankolik ve lirik bir tonda “töz” ve “toz” üzerinden “Felsefe Taşı”ndaki anlamla bütünleşik olarak arayışı “Gelip unuttuğum yer gidip unuttuğum bir yerdi” olarak ifade eder. “Oikonom I” (Aktunç, 1994: 105) şiirinde arayış, metafiziksel sorgulamalara tabii tutulur. Şiir kişisi varoluşun çözümüne dair arayışa girer. Bir çeşit hakikat arayışı olarak görülebilecek bu arayışın insan ikilemleri tıpkı “Kaldırım Bilgesi” şiirinde görüldüğü üzere melek ve insan tasavvurları üzerinden verilmektedir. “Yirmi Yedinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 44) başlıklı şiirde hayatın anlamına dair arayışa Aktunç aşk bağlamını da ekler. “Nice benim dokuduğum aşk bezi / Yelken değil Abanoz’da çamaşır” dizesiyle hem sembolik olarak aşk ve arayışı bütünler hem de iç arayışın sürdüğünü haber verir. “Kökler” (Aktunç, 1994: 129) şiirinde ise şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere Aktunç, geçmişe ve kökenlerin ne olduğuna dair arayış içerisinde görülür. Fakat bu şiirdeki farklılık arayış sürecine eklenen kırılganlık duygusudur. Kaybedilen değerler dünyasında yaşıyor olmak ve köklerle bağın koparılması arayışın da sonuç vermiyor olması şiir öznesinde melankolik bir duygu doğurur.

Aktunç şiirlerinde arayış modern insanın çıkmazları üzerine kurduğu açıkça görülmektedir. Modern bireyin kendini bulma çabasının bir süreği olan varoluşsal arayışlar Aktunç şiirinde kimlik arayışları, toplumla uyumsuzluğun giderilmesi arayışı, hakikat arayışları, geleneksel olanla bağ kurma çabaları olarak görülür. Aktunç’un arayış denklemleri çok yönlüdür. Kimi şiirinde kendisi bir özne olarak görünür ve kendi bireysel çıkmazlarının çözümüne dair arayışlara girer. Kimi şiirlerinde ise kolektif bir söylem geliştirerek yine bireysel imge ve söylemden yola çıkarak toplumsal olan arayışa yönelir. Bu yöneliş kentsoylu bireyin kopardığı bağların neticesinde doğan huzursuzlukları ve bunalımları gidermek üzeredir. Arayışın boyutunu hakikat arayışından aidiyet arayışına, asıl olandan kabul alanlarına kadar götürür. Arayış şiirlerinin genel anlamda şiirsel atmosferi dingin ve melankoliktir. Fakat Aktunç’un yer yer eleştirel yaklaşımlar sergilediği ve ironik bir dil kullandığı da olur. Aktunç’un arayışları şiirlerin hiçbirinde hedefine ulaşmaz. Her zaman yarım kalan bu arayışların doğurduğu psikolojik yıkım şiirden şiire evrilerek sürer. Fakat bütün arayış temalı şiirlerin söyleyişi ve sözcük dağarı birbirinden farklıdır. Her biri diğerinden çok daha farklı bir imgesel örüntüye sahiptir. Tüm bunlar Aktunç poetikasının bir parçası olarak modernist bir şiir örneği sunarken kimi şiirlerde postmodernist görünüm de söz konusudur.

5.2. Geniş Ölçekli Bir Sancı: Ayrılık

Ayrılık konusu hangi dönem hangi edebi tür olursa olsun edebiyatın başat konularından birisi olarak süregelen bir konudur. Ayrılık Türk şiirinde şairler tarafından çeşitli açılardan ele alınmıştır. Genellikle mekânsal bağlamda gurbete çıkma, sıldan ayrılma yahut sevilen bir kişiden uzak düşme biçiminde ele alınan ayrılık konusunun işlendiği şiirlerin duygu bütünlüğüne bakıldığında hüznün ana aktör olduğu görülür. Halk şiirinde sıldan, sevgiliden ve aileden ayrı düşüş dile getirilirken klasik şiirde çeşitli mazmunlar üzerinden somut olmayan bir ayrılıktan bahsetmek mümkündür. Tasavvufi şiirde ise haktan ve hakikatten ayrı düşüşün ifadesi olan ayrılık modern Türk şiirinde her şairin kendi içinde yaşadığı bir vuslat arzusunun farklı şekil ve söyleyişlerle dile getirildiği bir konudur. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın ayrılık konusunun şairler tarafından merkeze alınan bir noktadan fiziksel veya ruhsal bir uzaklığın doğurduğu duygu yoğunluğunun ifadesi olduğu açıktır.

Hulki Aktunç'un ayrılık konusunu işleyişine bakıldığında konunun sadece bireysel bir duygu olarak ele alınmadığı görülmektedir. Ayrılık konusu aslında Aktunç'un şiirleri içerisinde oldukça yoğun bir şekilde işlenen bir temadır. Aktunç'un şiirlerinin bir araya getirildiği kitabın adının "Fırak" olarak konulmasında ayrılığa dair yüklenen anlamın ne kadar yüksek olduğu anlaşılır. Fakat ayrılık Aktunç'ta bireysel bir duygunun terennümü olarak sınırlı kalmaz. Aktunç için ayrılık hem bireysel hem de toplumsal boyutları olan bir temadır. Aktunç şiirlerinde modern bireyin hemen her yönünü konu edindiğinden ötürü ayrılık konusunu da öncelikle kendi bireyselliğinden yoğunlaşarak toplumsala doğru yönlendirir. Bir bakıma kolektif bir ayrılık temini çeşitli açılardan ele alarak çok yönlü bir ayrılık şeması çıkarır. Bu durum Türk şiirinde örneğine sık rastlanılmayan bir durumdur ve Aktunç'un şairliğinin özellikle de "delta" söyleminin bir parçasıdır. Aktunç için ayrılık aslında henüz küçük yaşlardan itibaren tattığı bir duygudur. Ailesinden, kendisini bulduğu Kadıköy'ünden, arkadaşlarından ve konfor alanından çıkarak hiç bilmediği ve yaşam tarzının dışında bir gerçeklikle karşılaştığı taşraya gidişi onun için ayrılığın en büyük tecrübesi olur. Fakat Aktunç için ayrılıklar somut ve fiziksel uzaklıklardan ibaret değildir. Nitekim hayatındaki uzaklıktan doğan ayrılıklar bir zaman sonra kapanmış ve ayrıldığı hemen her şeye bir şekilde kavuşmuştur. Fakat zihninde ve ruhunda doğan uzaklıklar, ayrılıklar şiirlerinden ve günlüklerinden anlaşılacağı üzere kapanmamış aksine çok daha derinleşmiştir. Bundan dolayıdır ki bütün şiirlerinin üst başlığı "Fırak" olmuştur.

Aktunç şiiri modern bireyin şiiridir. Şair her ne kadar kendisinden yola çıkarak herhangi bir konuyu kendi kişisel deneyimleri ve sözcükleri ile ifade ediyor olsa da andığı yahut duyurmak istediği duygunun toplumsala uzanan bir boyutu mutlaka vardır. Ayrılık konusu da bundan bağımsız değildir. Aktunç kentsoylu yaşamın çıkmazlarını ele alırken ayrılık konusunu da bu bağlamda dile getirir. Bireyin kendine ve topluma olan uzaklığı ayrılık konusunun başat meselesidir. Aktunç için modern yaşamda karşılaşılan kültür karmaşası, kimlik çatılmaları, bireyin savrulmuşluğu, yabancılaşması ve ruhsal çöküntülerin arkasında bir ayrılık yatmaktadır. Bu bakımdan Aktunç için ayrılık bir bellek meselesidir, aidiyet meselesidir bunun içinde şiirlerinde ayrılığı bireysel bir kopuştan, kolektif bilincin kaybına kadar uzanan bir çerçevede ele alıp işlemiştir.

Aktunç'un ayrılık estetiği oldukça karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Aktunç ayrılığı, açık söylemek yerine anlamı gizleyen, imgesel söylemin yoğunluğu içerisinde sözcük dağarcığının alabildiğine çeşitlendiği bir söylem içerisinde ele alır. Varoluşsal bir sancı olarak gördüğü ayrılığı dile getiren Aktunç bu sancıyı yer yer kendi iç sancıları olarak anar. Fakat daha çok da birlikteliğin toplumsal sarsıntıları olarak işlemektedir. Aktunç'un ayrılık temalı şiirlerinde şiir benleri, çeşitli kayıplar, yol ayrımları ve kırılma noktaları yaşarlar. Bu öznel topluluğu Aktunç'un parçalanmış benliğinden başkası olamayacağı gibi toplumun hemen her kesiminden, kendisini bulabilen bir ruh bütünlüğünün de verir. Aktunç, ayrılık şiirlerinin içerisinde modern zaman eleştirisi de geliştirir. Bu tavır onun modernist bir şair olmasından ileri geldiği gibi modernizmin getirdiği yıpratıcı etkilerden de kaynaklanır. Özellikle modernleşmenin getirdiği yalnızlaşma, aidiyet duygusunun yitirilmesi, kültürel öğelerle bağın kopuşu, bireysel ve toplumsal yaşamışlığa dair belleğin zayıflaması ve bireyin kendilik duygusundan uzaklaşması gibi etkenler Aktunç şiirinde ayrılık bağlamında ele alınan öğelerdir. Toplumun kendi iç dinamikleri içerisinde yaşanan çözülme, altkültür unsurlarının kendi varlıklarını gösteren kültürel unsurlardan uzaklaştırılması, yazınsal anlamda gelenekle kurulan bağdan yüz çevrilmesi gibi etkenler ayrılığın, Aktunç şiirinde topluma bakan yönleridir. Aktunç konularını bireysel anlamda işlediğinde olduğu gibi toplumsal yönlerle temas ettiğinde de kapalı söylemi ve sanatsal estetiği eksiltmez. Bu bakımdan toplumun çözülme etkenleri üzerinden ele aldığı ayrılık konularında da herhangi bir doktrin ortaya koymaz yahut çözüm önerileri ileri sürmez. Aksine anılan her bir ayrılık her yönü ile Aktunç'un bireysel dimağından, şairlik duyargasından ortaya çıkan rikkatli bir kalbin hassasiyetleri olarak görülür.

Bu bağlamda ayrılığın çok yönlü bir şekilde ele alındığı Aktunç şiirlerinin başında “Avara” (Aktunç, 1989a: 109-112) şiiri gelmektedir. Aktunç bu şiirindeki kelime tasarrufunu çok anlamlı sözcüklerin güçlü birlikteliği ile kullanır. Ayrılık konusunu doğa ve doğa unsurları üzerinden göndermeler yaparak işler. Deniz, ay ve gece şiirin ana metaforlarını oluşturur. Aktunç bu şiirinde ayrılık temasını denizcilik mesleğiyle ve terimleriyle özdeşleştirir. Bu durum henüz şiirin başlığından itibaren kendisini gösterir. Zira “avara” sözcüğü halk arasındaki işsiz güçsüz dolaşan anlamının dışında, denizcilikte bir geminin kıyıda yahut başka bir gemiden uzaklaşması anlamına gelmektedir. “Avara” şiirinde Aktunç şiir öznesiyle kendisini bir tutar ve ayrılığı kendi iç dünyasında yaşadığı bir kopuş olarak işler. Şiirde Aktunç’un iç dünya ile dış dünya arasında kurduğu geçişken ilişki tekrarlar üzerinden güçlü bir şekilde aktarılır. Şiirde ayrılıktan ileri gelen bir kargaşa durumu söz konusudur. Adeta denizin dalgalı haline benzer şekilde şiir öznesinin de iç dünyası çalkantılar ile boğuşur, duygu sabitliği ise yakalanamaz. “Döner dolaşır ay / siner ışınır ay- / nı yere firar / aynı yere döner” dizeleri ile tarif edilen ay imgesi, “açar, susar, bekler, konuşur, susar, iner, döner, yanar, söner, biter” hallerine bürünür. Aktunç burada ayın devinimlerini şiir kişinin ruh dünyasındaki çalkantılara eş olarak anar. Şiir kişisi “teknem avara” ifadesiyle hem ayrılığını hem de başboşluğunu dile getirirken “-Kerempede kaldım ötesi kumdur / su kendi seleninden ses biçti bana” dizeleriyle de hayat karşısında yaşadığı acizliği ve ayrılışının gerekçesini sunar. Su motifi hayata karşılık gelmektedir. “Selen” sözcüğü ise hayata karşı kendi yönünü tayin etme çabasını dile getirmektedir. Aktunç’un şiirlerinde şiir özneleri genellikle “su” karşısında aciz kalırlar. Yani hayata karşı yenik düşerler. Burada da su kapsayıcılığı ile şiir öznesinin ayrılışlarını ve varışlarını tayin eder bir konumdadır. Bu bakımdan şiirde ayrılık hayatın çizdiği bir sınır ve karşısında aciz kalınan karşı konulamayan bir yargı olarak belirir. Ayrılık karşısında şiir öznesinin ise elinden kabul ve teslimden başka bir şey gelmemektedir.

Aktunç’un aynı zamanda ilk şiir kitabına da adını veren “Sır Kâtibi” (Aktunç, 1989a: 115-120) şiiri, duygu bütünlüğünü ayrılıktan neşet eden bir melankoliye bağlar. Özellikle de “Gitmekli yüzün, ah o gitmekli yüzün” ifadesi bu vurgunun ana taşıyıcısı olur. Bu şiirdeki ayrılık fiziksel bir ayrılık değildir. “Sır Kâtibi”, denizcilik imgelerini, ayrılık bahsi üzerinden derinlemesine işlemektedir. Şiir kişinin hayatını kökten değişime uğratan “yengeç yılı” seferi ile birlikte başlayan bir ayrılık serüveni anlatılmaktadır. Aktunç, özellikle de deniz ve denize ait unsurlar üzerinden kurduğu imgesellikle duygusal bir kopuşu, ayrılık temi olarak işlemektedir. Şiir kişinin yaşadığı ayrılık aslında hayata karşı tutunamayışın bir ifadesidir.

Aktunç, liman, gemi argümanları üzerinden ayrılığı somut ögelerle resmederken “Alnımı dayadığım taş gözlü borda” ifadesini kullanır. Burada borda denizin kıyı ile bağını, taş gözlü yakıştırmasıyla da hayatın bakış açısını sunar. “Bir keşiş oturdu liman makamın” dizesindeki keşiş bir denizcilik terimi olmasının yanında bilge ve bilgelik ile ilişkilendirilebilecek bir sözcüktür. Ayrıca bir dinginlik hissi de uyandıran keşiş sözcüğü ile limanın bir makam olarak gösterilmesi şiir kişinin denizin dışında, kıyıda kendisine huzur verecek bir yere varma arzusunu dile getirir. Burada kıyı, şiir kişinin ayrılığını yaşadığı mekan yahut aitlik duygusunun soyut belirtecidir. Su, yani hayata şiir öznesini kendi “kıyı”sından ayırmıştır. Aktunç şiirlerinin kurmaca şiir kişilerinden “İlyas Miço” ve “İsrafil Tayfa” ilk kez bu şiirde görünür. Sıklıkla şiirlerinde kurmaca kişilikler üretme yolunu izleyen Aktunç için bir kişilik inşasının adı olan “İlyas Miço” özellikle deniz odaklı şiirlerde görülür. Şiirde bir deniz yolculuğu belirsiz bir şekilde hissettirilir. Gemide yer alan görevlilerden birisi de şiir kişisidir ki bu kişinin şaire karşılık geldiği de oldukça açıktır. Şairin bu gemideki görevi katipliktir. Fakat her ne kadar katipliği kendisi yapıyor defterleri o tutuyor ise de “Kağıtta bir eksik vardı benden başka” dizesiyle “Her şey birden değişti yengeç yılında” haberi verilir. Ayrılığın getirdiği bellek kaybı ve hayatın dengesinin bozulmasının belirtildiği bu noktada Aktunç, “Yengeç yılı seferi / on defter tuttu” ifadesiyle bu ayrılık sürecinin uzunluğuna değinir. Şiirin burasında tutulan defterler üzerinden Aktunç’un günlüklerine de açık gönderme yapıldığı görülmektedir. “Liman reisine sır kâtibi olmuşum” dizesindeki dikkat çeken nokta şair seferde olmasına rağmen yazdıklarının muhatabının limanda bulunuyor olmasıdır. Bu durum da ayrılık sürecinin yaşanmış hatta yaşanmaya devam ediyor olmasına rağmen ayrılan yer yahut kişi ile aradaki bağın belki de bir görev bağı ile sürdürülüyor olmasıdır. “İçip firara başlamışım” dizesi de aslından ayrılığın bu görev sorumluluğundan ileri geldiğini haber verir. Firarın içki ile ilişkilendirilmesi ayrılığın kolay olmadığını ancak akli selim değilken cesaret edilebildiğini gösterir. Bu ayrılık zorunlu yahut tercihli olsun tamamen şiir kişinin kendini yaşamın gerçeklerinden uzaklaştırma eylemi olarak görülmektedir. Fakat hayatın bu kişi üzerine yüklediği görev sadece bununla sınırlı kalmaz zira “Liman reisi evlendirmiş beni Orya kızıyla” dizesiyle bağlayıcılığın boyutu güçlendirilir. Orya kızı, sevgi, aşk, tutku izlenimin yanında evlilikle bir tutsaklık ve bir bağlı kalma zorunluluğu anlamına gelmektedir. Ayrıca iskambil kağıdındaki bir kağıdın da adı olması bakımından Orya kızı kumar imajı da doğurmaktadır. Bütün bu bileşenler hayat ve sorumluluk karşısında direnç gösteremeyen şiir kişisini “gitmekli yüzüm” tekrarı ile ayrılığa yöneltmektedir.

Aktunç, ayrılık konusunu işlerken çeşitli unsurları bir araya getirmeyi tercih eder. Bunun “Sır Kâtibi” şiirindeki örneği ayrılık ve deniz iken “Ûdî” (Aktunç, 1991: 17) şiirinde müzik olarak görülmektedir. Bu şiirde Aktunç şiir kişisi ile bir müzik aleti olan “ud” arasında kurduğu yakın ilişki üzerinden ayrılık konusunu ele almaktadır. Şiirde hem imgesel hem de somut bir unsur olarak kullanılan “ud” canlı bir metafor olarak duyguların dile getirilmesinde kullanılan bir araç vazifesindedir. Şiir kişisi ud ile arasındaki yakın ilişkiyi “Ud beni duyuyor ben udu / Duyuyorum işte akşamlar / Sessizce uyuyor geceye” dizeleri ile aktarır. Ayrılığın vurucu ifadeleri ise “Birisi bir saati kuruyor / Ah sensizim ve yelkovan / Hep ıssız yerimde duruyor” dizeleriyle verilir. Bu dizeler ayrılığa düşmüş şiir kişinin zaman karşısındaki değişimini dile getirmektedir. Bu değişim de hep bir eksilme ve boşluğun derinleşmesine doğru “yelkovan” misali ilerlemektedir. Şiir kişisi ayrılık duygusunu yenmek için ud ile bağ kurar. Ayrılık zamanının üzerinde doğurduğu etkileri “ud” ile gidermeye çalışır. Şiir kişisi bir teslimiyet göstermektedir. Bu teslimiyet ayrıldığı, geride bıraktığı ne varsa onların yankılarından kurtulmak ve unutmak için ud ile kurduğu ilişkiden ileri gelmektedir.

“Gidiş” (Aktunç, 1991: 39) şiirinde Aktunç ayrılığı hayatın geçiciliği üzerinden ele alır. Bu geçicilik ayrılığın ölümle yüzleşmesi olarak da okunabilir. Bu anlam henüz şiirin başlığında dahi vurgulanmaya başlanır. “Gidiş”te bu dünyadan geçip gitme duygusu, ayrılık ekseninde bir iç hesaplaşmaya dönüştürülmektedir. Ayrılığın bir başlangıç evresi olarak “Ay sarkıyor ömrüm üzerinden” dizesiyle yapılır. Bu dize ile ömrün sona erişinin başlangıcına dair ilk izlenimler verilir. “Bavulumu toplamışım canım derlenmiş” dizesiyle ayrılık hazırlıkları dile getirilir. Şiir kişisi artık ayrılık için bu dünyada yapacaklarını yapmış durumdadır. “Bavul toplamak” ifadesi ile fiziksel bir hazırlık, “canım derlenmiş” ile de bir kopuş için ruhsal bir tamam olma durumu aktarılır. “Şarkı söyleyin diyorum ben giderken” dizesi bu ayrılığın hüznü bir neşe havası içerisinde olmasına dair bir istektir. Burada ayrılığın sessiz sedasız olmasındansa neşeli bir anıya dönüştürülmesi istenmektedir. Ayrılık, şiir kişisine geçmişe dair anılarını canlandırır. “Damıtılmış şarap da katmıştım aşka / Kurutulmuş çiçekler cama derkenar / Gittim kaç ağaç geçtim bilemem” dizeleri geride kalan gençlik, aşk ve neşe anılarının birer anılışıdır. Fakat geline nokta özellikle de son dizede ifade edildiği üzere şiir kişinin yaşadığı güzel günler ve gençlik canlılığı hatırlanamayacak kadar uzakta kalmıştır. Ayrılığa yaklaşılan bu anlarda şiir kişinin ruhsal yapısında da değişimler gözlenir.

“Nerde günlük tutuyorum evim orası

Telefon rehberim ah rakam mezarları

Bir han adı: İhlamur Gölgesi

Kaç kez kaldım kaç kez ayrıldım”

Bu dizeler şiir kişinin kendi yaşamına dair sorgulamalarda bulunduğu bir bölümdür. Özellikle de kendini bulma, ait olma duygularının irdelendiği burada Aktunç’un otobiyografik unsurlarından bir tanesinin şiire yansması görülür. Kendisi de uzun yıllar günlük tutan Aktunç’un özellikle ayrılık duygusunu yenmek ve yalnızlıktan sıyrılmak için kendisini günlük tutma ile diri tutmaya çalıştığı, yayınlanan günlüklerinden anlaşılmaktadır. Bu şiirde de geçen “Nerde günlük tutuyorum evim orası” dizesi bu durumu ifade ederken aynı zamanda Aktunç’un kendisini evinde hissettiği yerin ancak düşüncelerini açabildiği yer olduğu vurgusunu da yapmaktadır. Tabii ki burada “ev” sözcüğü fiziksel bir mekan olarak düşünülebildiği gibi Aktunç’un kendisini ait hissedebileceği bir yer yahut bir sığınak olarak da görülebilir. “Telefon rehberim ah rakam mezarlığı” dizesi, artık sona ermiş ilişkileri dostlukları ve kayıpları dile getirir. “Kaç kez kaldım kaç kez ayrıldım” dizesi ilişkilerdeki geçiciliği, yakalanamayan kalıcılığı ve ayrılığın kaçınılmazlığını ifade etmektedir. “Bir gece ay savrulur ömrüm üzerinden” dizesi ise artık ayrılığın vaktinin geldiğini dile getirdiği gibi bu ayrılığı da “savrilmaya” dönüştürür. Şiirin ilk dizesinde ayın hareketi bir “sarkma” olarak verilirken burada “savrilmaya” dönüştürülür. Şiir kişinin yaşadığı ayrılık aslında bilinçli bir tercih değil zorunluluktur. Hayattan kopuşun veya koparılışın bir ifadesidir ayrılık. Kendi dışından etkenler onu bu ayrılığa itmektedir. Şiirdeki ay hareketleri bunun için onun ayrılığını başlatmaktadır ve bu ayrılışın sessiz bir şahitliğini yapmaktadır.

Farklı temaların birlikte işlenmesi üzerinden inşa edilen ve bölümler arası geçişlerin çağrışımlar üzerinden verildiği, “İkinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 8-10) şiirinde de ana izlek ayrılıktır. “Klarnete üflenmiş eski nefesler” geçmişe ait anıların izlerini taşıırken “İraksak şarkıdır” dizesi hayat ve elde edileceklerin ulaşılmazlığına dair bir vurgudur. Bu şekilde Aktunç, şiirin ana odağına yerleştirdiği ayrılık temasını hatıralar, uzaktan kalan beklentiler, hayat, aşk ve ölüm üzerine kurgular. Nitekim şiirde “unutturur kent” ifadesiyle şehre, tekrar eden “bakıp gider, öyle” ifadesiyle de şehrin insanı bir özne olmaktan çıkarıp sadece bir gözlemci yahut geçici olarak konumlandırması dile getirilir. Bu gidişler de birer ayrılığın parçası olurlar. Şehir bir anda ayrılıklar mekanına dönüşür. Şiir kişisi, şehir hayatında kendi özünden koparılışını ayrılıklar üzerinden vermeye çalışır. “Şah! atfeda filfeda erfeda tenfeda / Bu hayatın bir derdi var nakaratlarla” dizesiyle hayatın getirdiği ayrılıkları birer kayıp birer feda ediş olarak anmaktadır. Bu kez “klarnetten” çıkan “eski nefesler” de ayrılığın yankılandığı yerler haline dönüşmektedir. Ayrılığın birer nefes olarak anılması aslından şiir

kişisinin yaşadığı ayrılıkları içinde derin bir bağ ile sürdürdüğünü ima etmektedir. Bu durum onu içinden çıkamayacağı derin bir girdap içine sokar. “Kaçar da uzaklaşmaz sanki” sanrısına dönüşür. Bu sanrı ayrılığın geride kalmış olmasına rağmen şiir kişisi üzerindeki etkisini duygusal ve zihinsel olarak aynı noktaya takılıp kalma haline getirir. Bu yıpratıcı ayrılık etkisi karşısında pasife olan şiir öznesi ise artık hayata karşı “bakıp gider, öyle” çaresizliği içerisinde kalır.

“Otuz Üçüncü Şarkı” (Aktunç, 1992: 55) şiiri, “Elvedanız kalbimde takılıp kaldı” ifadesiyle gidenlerin ardından yaşanan bir vedayı dile getirir. Oldukça yoğun bir şekilde ayrılık konusuna odaklanan bu şiirde, şiir öznesi ayrılık karşısında derin bir kırıklığa sahiptir. Fakat bu kırgınlık hali üzüntü yahut melankolik bir dille ifade edilmez. Aksine şiir kişinin ayrılık karşısındaki tavrı ironik ve bir o kadar da esprilidir. Duyguların aksiyle yansıtılması örneği olarak, “Elvedanız belleğime mihla çakıldı / Elveda giden ayaklar şehnaz longa” dizeleriyle ayrılık hem unutulmaz bir anı hem de şaşırtıcı bir etki uyandırmaktadır. Özellikle de “Keriz havaları ölen aşka mersiye” dizesi şiirin havasını tamamen değiştirmektedir. Bu tavır, Orhan Veli ve Garip tarzına benzer bir izlenim uyandırır. Nitekim dile getirilen her ne kadar hırçın ve umursamaz bir hava içerisinde olsa da aslında yaşanan, ayrılık sonrası umutların boşa çıkması durumudur. Şiirde ayrılığın nereden, kimden yahut neyden olduğuna dair bir ima, bir iz yahut duyumsatma içine girmeyen Aktunç, öylesine kapalı bir anlama yönelir ki her bir sözcük imgesel bağlamda anlam sökücü haline dönüşebilmektedir. Bu bakımdan ayrılığın neşet ettiği noktayı tayin etmek de zordur. Fakat “Ah dünya ahret sevgililerim benim” dizesiyle ayrılık bağının sevgi ve sevgili üzerinden geliştiği çıkarımı yapılabilir. Bunun yanı sıra şiir ayrılık temi üzerinden muğlak ve postmodern bir yapı içerisinde üsluplar arası bir bağ oluşturma deneyselliğini de gösterir. Aslında ayrılıktan kaynaklanan bir kabullenememe yahut yaşananları içselleştiremememe durumu söz konusu iken Aktunç bu konuyu irdelemek yerine üstü kapalı ve umursamaz bir takılmayla verme yoluna gider. Konu bağlamını önce Orhan Veli tavrı ile ele alan Aktunç, “dünya ahret sevgililerim benim” ifadesiyle Yahya Kemal’in “Üsküdar’ın Dost Işıkları” şiirinde geçen “Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim.” (Yahya Kemal, 2007 :20) dizesinin bir parodisini yapar. “Elvedanız belleğime mihla çakıldı” dizesindeki “mih” ibaresiyle Attila İlhan’ın “Ben Sana Mecburum” şiirine gönderme yapılırken “Biz bu yazdan gider olduk gider” dizesiyle de söyleyiş bakımından Yunus Emre’nin “Biz dünyadan gider olduk kalanlara selam olsun” (Yunus Emre, 2016: 213) ifadesine bir öykünme söz konusudur.

Aktunç birçok şiirini birbiriyle ilişkilendirerek inşa eder. *Şarkılar* içerisindeki şiirlerin özellikle ayrılık temasını sürdürdüğü de görülmektedir. Bu bakımdan “Otuz Dördüncü Şarkı” (Aktunç, 1992: 56) da kendisinden önceki “şarkı”nın ayrılık temini devam ettirmektedir. “Otuz Üçüncü Şarkı”da gidenlerin arkasından yaşanan ayrılığın dile getirilmesi söz konusuysa bu şiire gelindiğinde artık sevgilinin ardından yaşanan ayrılık duygusuyla baş etmenin zorluğu anlatılır. Aslında bir yerde bu şiir kendisinden önceki şiirin muğlak bıraktığı ayrılığın sebebini açığa vurmaktadır. Ayrılığın çıkış noktasının sevgiliden ayrılmak olduğunun ayırdına varılır. “Yanağımda eski bir dudak duyarlığı / Ellerim ayaklarım telaşlı şimdi” ve “Unutuluş toprağı gölgemi giyinirdi” dizeleriyle şiir kişinin yaşadığı yalnızlık hali gösterilir. “Elveda hüznün göğüne kuş gibi ağdı” dizesiyle de şiirin havası tamamen hüznü ve melankoliye çevrilir. Şiirin sonunda dile getirilen “Gazel en son yaprakta düğümlendi” dizesiyle ise ayrılık neticesinde içinde bulunulan durum hem mevsimsel olarak güze dönüşü andırmaktadır hem de şiirin bitirilişi haber verilmektedir.

“Otuz Altıncı Şarkı” (Aktunç, 1992: 59), Aktunç şiirleri içerisinde ayrılık teminin oldukça keyifli bir söyleyişle işlendiği bir şiir örneğidir. Şiir, imgesel bağlamda oldukça kapalı olmasına rağmen şiirin yapısı ve biçimi temin oldukça hareketli işleme imkanı sunmaktadır. “Toy kuşu” ve “dügün” ifadeleri ile halk türkülerini, şarkılarını andıran şiirde ayrılık konusu diyalog halinde işlenir. Özellikle bir kuş üzerinden ayrılık konuşması yapılması yine şiiri halk kültürü ve inançları ile de ilintilemektedir. Şiirde yaralı olarak geçen “toy kuşu” hassas, kırılabilir bir kuştur ve vatanından ayrı düşmüştür. Toy sözcüğü, acemi, deneyimsiz anlamlarına geldiği gibi özellikle geleneksel metinlerde anlatıldığı şekliyle kurulan eğlence ziyafetleri olarak da bilinmektedir. Bu şiirde toy kuşu ile şiir kişisi arasında geçen diyalog bir yerde tahkiyeye dayanır. Şiir kişisi toy kuşuna neden aksadığını, hangi düğüne gittiğini ve neden vatanından ayrı düştüğünü sorar. Burada toy kuşu ile arasında derin bir bağ kuran şiir kişisi onun yaşadığı ayrılığı kendi içinde hissetmeye başlar. Şiir şekil ve diziliş bakımından bir kuşun uçuşunu taklit eder biçimde tasarlanır. Aktunç, toy kuşu imgesi ve özellikle eğlence anlarının ifadesi olan “toy” sözcüğü üzerinden hayatın bütün neşesinin ayrılıkla nasıl “aksak” bir hale düştüğünü vermektedir. Ayrılığın yaşam üzerindeki olumsuz etkisi üzerine vurgu yapılmaktadır.

“Kasırga” (Aktunç, 1994:35) aşk ayrılığının doğurduğu ruhsal bunalımları ve sarsıntıları ele alan bir şiirdir. Şiirin başlığı ile özdeş bir savrulmuş şiirde “sarsılan” tekrarları ile vurgulanmaktadır. Aktunç sözcük uyumuna ve seçimine son derece dikkat eden bir şair

olduğunu bu şiirinde de açıkça göstermektedir. Zira “kasırga” sözcüğünün geçtiği bölümde şiir kişisi “sarsıntı” ile bir devinim yaşar. Ayrılık sonrası yaşanan bu çalkantı “tutuşan” sözcüğüne dönüşür ve mısra başı tekrarlar ile aşkın ve ayrılığın yakıcılığı vurgulanır. “Sara” nöbetine evrilen bu “tutuşma” hali ayrılığın dayanılmazlığını dile getirir. “Kavuşmayan bir kimesne / Dağlarda bahriyeli” dizleriyle ayrılığın artık kavuşamama üzerine gerçekleştiği ifade edilir. “Dağlarda bahriyeli” olmak tabiri şiir öznesinin içinde yaşadığı bunalım ve çıkmazları tenakuzlar şeklinde gösterir. Denizciliğe ait bir unsur olan bahriyeli sözcüğünün dağlar için kullanılması ayrılık neticesinde hem ne yapacağını bilememe halini hem de bir mahsur kalma durumunu göz önüne serer.

Aktunç’un şiirleri içerisinde ayrılık konusunun ana izleklerden birisini oluşturması yersiz değildir. Aktunç’un kendisi de ayrılık yaşamış birisidir. Hatta fiziksel ayrılık Aktunç’ta derin duygusal boşluklar doğurmuştur. Her ne kadar somut olarak ayrılıkları sona ermiş olsa bile uzun yıllar kendi iç dünyasında ayrılık konusunu düşünsel ve ruhsal bağlamda gidermeye çalışmıştır. Bu durum da bütün şiirlerine doğrudan yahut dolaylı olarak sirayet etmiştir. Ayrılık konusu *Sır Kâtibi*’nde soyut bir kopuş olarak ele alınır ve özellikle doğa unsurları, müzik ve şehir ile bütünleşik olarak işlenir. *Islıkla Tarihçe*’de ayrılık geçmişe özlemin bir parçasıdır. Arayış ve aidiyet duygusunun kaybı ile birlikte ele alınan ayrılık “Buluşma ve ayrılıkla tükenir hayat / bir yenisi başlamaz da bitmez de” (Aktunç, 2000: 78) dizesinde olduğunu gibi hayata değen noktasında tükenişi ifade eder. “Kırk İğneler” şiirinde ayrılık ve kopuş “Kırk terzi sevgili kardeş / kırk terzi ve sakalları onların / yazgısıdır su onların / ve kaçamayacakları” dizelerinde irdelenir. Burada, hayat karşısında ayrılışın kaçınılmazlığı “su” imgelemi üzerinden aktarılır. Bu örnekte de görüleceği üzere *Islıkla Tarihçe*’de ayrılık konusu diğer birçok konuda olduğu gibi “terzilik” mesleği üzerinden verilir. Aktunç, bu kitabında yine ayrılık ve doğa unsurlarını yer yer birleştirerek kullanır. Bunun en belirgin örneklerinden bir tanesi “Adaçayı” şiiridir. Bu şiirde ayrılık “soba” ve “sigara külü” üzerinden imgesel olarak tükenmek, yanmak ve yeni bir boyutta ayrılığı yaşamak çağrışımları verilir. Ayrılık konusunun yoğun bir şekilde ele alındığı *Şarkılar* kitabında, ayrılık ağırlıklı olarak yolculuk üzerinden vermeye çalışılır. Dönüşüm ve kabulleniş de ayrılığın bir parçasıdır ve toplumsal kopuş ile ölüm ayrılığın uğrak noktalarından biridir. Duygu bağlamında ise *Şarkılar*’da ayrılığın hissettirdiği duygu özlem, yalnızlık ve unutulmaktan korkma hissidir. “Beni şarkılardan unutma / Dünyaya eklediğim gül / Okşadığım dönülmez zaman” dizeleri bu korkuyu hissettirmektedir. “İraksak şarkıdır döner durur gecede... Kaçar da uzaklaşmaz sanki. Gizlenip bakar hayata. Soluklan havada resimli

roman balonları: Elveda!” (Aktunç, 2000: 164) dizeleri ayrılığı, hayata karşı bir kaçış ve yabancılaşma haline getirir. Yine ayrılığın bir başka duygu bütünlüğü içinde alındığına örnek, aşk konusudur. “Ah gitmekli kalbim kendini durmaz kanatır / Ah gitmekli kalbim / Vurgun vurulmuş kanattır” dizeleri aşk ve ayrılığı işlerken, “Aşk, ayrılık, uzak, özlem, şarkı ve rakı / Bellek yok: Gelecek, salt gelecek / Acılarla kuşanmış körelen bellek” (Aktunç, 2000: 178) dizeleri de ayrılığı kapanmaz bir yaraya çevirmektedir. Özellikle de “Elvedanız kalbime takılıp kaldı...” derken bu anlam çok daha güçlenmektedir. Bütün veriler çerçevesinde *Şarkılar*’da yalnızlığın, zamandan eşyaya, bitkilerden coğrafyaya varan bir çerçevede karmaşık ve katmanlı bir şekilde ele alındığı görülür. Ayrılığın imgesel söylemi ise gül, nil, iskele, saat, yol, göç, ip, gölge, yaz ve kırlangıç sözcüklerinin yoğunluğundadır. *Istiraplar Ansiklopedisi*’nde ayrılık aynı düzlemde ele alınır. Ayrılık insan ve yakın çevre ilişkilerindeki ayrılığa da değinir. Ayrılığı unutulma duygusu ve özlem ağırlığında işler. Örneğin, “Güvercinler kumrular annemi soruyor / Pencere pervazlarında küçük yumurtalar / Sonra yakın bir komşuda bir ev düğünü / Gelin güvercinlerle uğran kara damatlar” dizelerinde anne figürü üzerinden aileden ayrılık konusu işlenmektedir. Aktunç, *Istiraplar Ansiklopedisi*’nde ayrılığın çağrışımsal imgeselliğini defter, albüm, kent, gül, merdiven gibi hatıralara ait unsurlar üzerinden yürütmektedir. Ayrılık konusunun yoğun bir şekilde işlendiği bir diğer eser *İnsan Aşklarının Külüdür*. “Ah, kimse kendi efsanesini bilemez de / Oradan oraya taşır durur yıllar yılı” dizesiyle ayrılığın bir tutunamama haline dönüşü, “Her vedayla yanıyor adımlarım. / .../ Unutulmak yegane hatırlanmaktan” da unutulmayla hatlanma arasındaki ikilemi ayrılık bağlamında ele almaktadır. *Adresim Aynalar*’da ayrılık “Senin küçük harflerinde unutulmuş kızlar / Bana hiç dönmesin hiç dönmesin ben beklerim” dizelerinde özetlenebilecek şekilde bir bekleyiş bağlamında işlenmiştir. *Bir Şeyin Varoluşu*’nda ayrılık konusu imgesel bir düzeyde çeşitli konuyla ilişkilendirilir. Örneğin, “Yalnızlık, teraneyse şuracıkta, beraberiz demektir yalnızlık. Yaşamak ölmek ve ölmek de öyle yaşamaksa, n’apalım, her şey ve kimesnenin bergüzar olup kaldığını duyarız” ifadesiyle yaşam, yalnızlık ve arayış olarak görülür. “Yitip gittim, neredeyim iyi bilirim, ya da, yitip gittik, neredeyiz iyi biliriz. Uçtuğunda çıplak kanatlı bir şey” ifadeleriyle bir aidiyetsizlik olarak görülür. Son olarak *Sönmemiş Dizeler*’e gelindiğinde ayrılık teması yol ve yolculuk imgeleri üzerinde yoğunlaşarak ele alınır. Yer yer acı, kayıp ve eksiklik olarak kader noktasında bir yazgı biçiminde görülür. *Sönmemiş Dizeler*, “evimden çok uzaklardayım / yol iz büyüleri yetişmez bana / menzili eksik dünya” dizeleri örneğinde olduğu gibi fiziksel ve duysal bir ayrılığı imler. “Kuruyup gitti sonra adını hiç bilmeden – bilemeden / Derin sessizliğine doğru kiremitlerin” ifadeleriyle de Aktunç, ayrılığı bir kayboluş olarak dile

getirmektedir. Genel olarak *Sönmemiş Dizeler*'de ayrılık konusunun göç, yalnızlık ve terk edilişin yanı sıra toplumsal olaylar bağlamında da ele alındığı görülmektedir.

Hulki Aktunç, şiirlerinden ayrılık konusunu derin bir kabulleniş içerisinde ele almaktadır. Kendi kişisel deneyimlerinin, yaşadığı ayrılıkların temel etkeni altında işlenen ayrılık temasının salt fiziksel ayrılık olmadığı da açıkça görülmektedir. Ayrılık konusunu ele alırken Aktunç'un duygu yoğunluğunu kimi zaman hüzne teslim ettiği kimi zaman ise şiir öznelerini çaresizlik ve şaşkınlık içerisinde bıraktığı olur. Fakat ayrılığın hemen her şiirde derin bir boşluğa dönüştüğü ve bir iç arayış doğurduğu da açıktır. Bu durum da yaşanan ayrılık olgusunun ruhsal ve duysal bağlamda gerçekleştiğini göstermektedir. Aktunç'un ayrılıkları şiir kişilerini kimi zaman bir iç yolculuğa çıkarmaktadır kimi zaman ise çeşitli sığınak alanları oluşturmaktadır. Hatıralar, çeşitli eşyalar ve doğa, ayrılık konusunun birer bütünleşik unsurlarıdır. Özellikle deniz ve su ayrılığın kesin sınırları çizilmiş imgesel alanlarıdır. Hayatla mücadelede yaşanan deneyimsel başarısızlığın bir yansıması olarak ayrılık, Aktunç'un şiirlerinin ana izleği olarak yer almaktadır.

5.3. İçsel Kaçış ve Sığınak Alanları

Modernist şiirde çeşitli kaçışlar ve sığınaklar söz konusudur. Kaçış ve sığınak konusu modernist şiir dışındaki şiir alımlamasında fiziksel bir kaçış olarak çeşitli dönemlerde ele alınmıştır. Tanzimattan günümüze kadar hemen her dönemin her şairin yahut şiir akımlarının kendi dünya algıları ve sosyal ilişkileri içerisinde farklı kaçış alanları olmuştur. Servet-i Fünun temsilcileri Yeni Zelanda'ya kaçmayı düşünürken sonrasında gelen kimi şairler için kaçış Anadolu toprağı, kimisi için ege kıyıları kimisi içinse mekânsal bağlamdan çok daha öte alkol, kadın, ölüm konusu, aile yahut tarih ve nostalji olmuştur. Modernist şiire gelindiğinde ise kaçış artık tamamen soyut bir hal almıştır. Kaçışın eksenini bilinçaltının da etkisi ile iç dünyanın en gizli alanları olarak belirlenmiştir. Bu şiirlerde şair ruh dünyasının geçmiş ile ilişkisi, çağrışımsal etki ve içinde kapatamadığı meseleler üzerinden tepkimeye girer. Haleti ruhiyesini anılar üzerinden alt üst olmuş bir duruma getirir.

Hulki Aktunç'un şiir serüveninin en önemli uğraklarından bir tanesi de iç kaçışlar ve sığınak konusudur. Aktunç, geçmişin yaşanmışlık izleri üzerinden şiirlerinde çeşitli çağrışım açılımları yapar. Şiirin anlamca kapalı bir yapıya bürünmesine ve çözümlemenin zorlaşmasına neden olan bir durum olarak bilinçaltının açığa vurduğu imgeler ile inşa ettiği

şiiirlerde sözcükler adeta iç kaçış alanlarını ele vermektedir. Deniz, ayna, kadın, mahalle, sokak, köşe, sarkaç, cumba, saat, akrep, yelkovan gibi anıları depresif bir tonda çağrıştırır. Bu kelimeler Aktunç belleğinin özellikle çocukluk ve ilk gençlik yıllarının derin izlerini taşımaktadır. Aktunç şiirinde bireysel trajedi unsurları, toplumsal kaos ortamları ile birleşerek kaçısın ana nedenini oluşturur. Huzursuz bir kalp sendromu taşıyan Aktunç, kalabalıklar içinde yalnızlaşır, konuştukça susar, yazdıkça kendi arayışını derinleştirir. Geçmişe gittikçe bugünü yargılar, anlatılara daldıkça mitleri, efsaneleri, klasikleri keşfeder. Yeni anlatılarıyla dış dünya ile kendi içi arasında sürekli bir çatışma halindedir. Bu huzursuzluk durumu da şiirlerinde kendine yeni kaçış alanları açmasına neden olur. Bu durum şiirlerin lirizminin artmasına ve imgesel söylemin yoğunlaşmasına, anlatının da katmanlaşmasına yol açar. Bütün bunlar birleştğinde de entelektüel bir metin ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal memnuniyetsizlik, kişisel huzursuzluk dışında Aktunç'un kaçış serüvenini etkileyen diğer etkenler arasında kadın ve cinsellik konusu da sayılabilir. Erkek yatılı okullarında okuması, henüz küçük yaşta evden uzak kalması gibi etkenler şiirlerinde aşk ve sevgili duygularını uzaktan ve kimi zaman da tek taraflı yaşamasına neden olur. Tam olarak tatmin edilmemiş bir duygu olarak kalmasına yol açar. Bu da cinselliği onun yaşadığı ve baş edemeyeceğini düşündüğü her bir olayda sığınacağı bir alana dönüştürmektedir. Bütün bu çıkarsama şiirlerindeki üstü kapalı cinsellik ve erotizm izlerinin nedenini açıklamaktadır. Her ne kadar kendi başlıkları altında değerlendirilmiş olsa da burada bir kez daha belirtmek gerekirse, Aktunç'ta aşkın ve kadının yarım kalmış ve bastırılmış bir duygu oluşu şiirlerinde travmatik bir etki olarak okunabilmektedir. Aktunç şiirlerinde kaçışlar ve sığınak alanları için belleğinde yer eden hatıraların mekânsal ve nesne özellikleri ana unsurlardır. Kimi şiirinde bir sokak satıcısının seslenişi, kimisinde yolun bir sokağa varışı, cumbalı pencereden bir bakış, bin bir duygu uyandırır. Sokak sesleri, ahşap ev, esnaflar, terziler, denizciler, sahaflar, kitaplar, eski aşk anlatıları, kutsal metinler, ritüeller gibi birçok çocukluk izleri Aktunç şiirinde iç kaçışın anahtar sözcükleridir. Bu sözcükler ile girilen her bir dehliz Aktunç'u Kadıköy'ündeki o unutulmaz çocukluk yıllarına götürmekte ve orada korunaklı bir sığınak oluşturmaktadır.

“Sürecin Yırtıldığı Yer” (Aktunç, 1991: 10-11) şiirinde iç kaçış, şiir kişisini bir keşfe sürüklemektedir. Hayat karşısında savunmasız kalan şiir öznesi, önce bir sığınak olarak dilin kendisine yönelir. Kendini anlatmak ve anlamını paylaşmak üzere dilin ve sözcüklerin

gücüne sığınır. Fakat bu sığınak onun için öylesine sınırlayıcı gelir ki yine kendisini korunaksız hisseder. Sığınak alanından çıkarak bilinçaltına kaçır. Kaçışın metaforik anlamı olarak Aktunç bu şiirinde “ayna” motifini kullanır. Türk şiirinde birçok anlamda imgesel bir unsur olarak şairler tarafından kullanılan “ayna” insanın ve nesnenin yansımasını gösterdiği kadar hakikatin sahte bir görünümü de olmaktadır. Ayna, “Sürecin Yırtıldığı Yer”de ise bir geçiş kapısı olarak işlev görür. Yansıma, şiir kişinin gerçekliğin sınırlayıcılığını yırtarak, hayal gücünün hudutsuz alanına girmesini sağlar. Böylece şiir öznesi, hakikat perdesini tersten “yırtmış” ve hayal âlemine girerek kendi bilinçaltının hatıralarla dolu evrenine girmiş olur. Zamanın ve gerçekliğin ağır baskılarına karşın aynadaki çağrı şiir kişisini hayallerin sıcaklığına sığındıran bir tür metafiziksel geçiş eşiği olur. Tamamen zihinsel bir süreç ve duygusal bir kaçış olan “Sürecin Yırtıldığı Yer”de şiir kişisi “Benim adresim ayna” diyerek varlığını bulduğu yerin yine kendi kaçış alanı olduğunu dile getirir. “Otururum orada o aynada” ifadesiyle de bu durumdan memnun olduğunu söyler. Aktunç bu şiirde bir zıtlık doğurur. Algıların tersinde aynanın yansılardan ibaret olduğu fikrine karşı çıkar. Kişinin asıl hakikatini yansımalar üzerinden hareketle kendi içine dönerek, sığınarak da bulabileceğini ileri sürer. Aktunç’un bu tezine gelebilecek tepkilere karşı, şiir kişisine “Sankilerle gibilerle nicedir küsum / Fakatlarla oysalarla söz kestim çoktan” dedirtmesi de herkesin yanlış diye eleştirdiği terk ettiği yerde iç huzuru bulunduğu anlamına gelir. Aktunç bu şiirinde dilsel sınırlayıcılığa da bir karşı koyuş sergiler. Dilin de kişinin iç dünyasını dile getirmede kimi kurallar içinde kısıtlayıcı olduğunu düşünür. Kesinlikten azade olmuş bir dil ile belirlilikten sıyrılmış bir serbestlik ister. Bu da onun şiirlerindeki dilsel deneyleri sözcük üretimlerini açıklamaktadır. “Sürecin Yırtıldığı Yer”de de “Gecedir sarışın ellerin gece devşirir / Evrilir tan terlemiş alındaki ayla” dizelerinin örnekliğinde bu dil yaklaşımını alışılmışın dışında ve zıtlıkların birlikteliği ile verir. Bütün bu kurallar ve mutlak belirlilik içerisinde Aktunç, şiir kişinin iç kaçışını ve sığınak arayışını dış dünyanın, fiziksel sınırlamalarının getirdiği huzursuzluk nedeniyle, çocukluğun kayıtsızlığına duyulan bir özlem olarak gerçekleştirir.

“Agenda Meum” (Aktunç, 1991: 26-27) şiirinde iç kaçışın mekanları “hayat”, “ölüm”, “aşk” üçlemesiyle ele alınır. Latince bir ifade olan şiir başlığının anlamından da anlaşılacağı üzere olaylara, kişi ve durumlara karşı, kendini merkeze alarak bir bakış açısı geliştiren şiir kişisi bir iç konuşma yapar. Aynı zamanda hayatın dediklerine de kulak kesilmektedir. Bu şekilde hayat ve kendisi arasındaki yaşanmışlığı geçmişin canlı izlerini aşk ve ölüm arasında

irdelemektedir. Hayat onun için ölümler ve acılardan ibarettir. Bu yüzden de kötümser, karamsar bir ruh haline sahiptir.

“Hayat ey kötü beceri
Seninle aveneyim bugün de
Senin altında benim var
İçkidaş sırdaş ve hempa
Ellerin titriyor ellerimde
Dizlerim dizlerinin altında
Altında dizlerin dizlerimin”

dizeleriyle hayata karşı sert bakışını ve için için bir kavga halinde olduğunu gösterir. Fakat bu kavga bir düşman kavgası olarak görülemez. Eski iki dostun sonradan arasının bozulması gibidir. “Seninle aveneyim”, “içkidaş”, “sırdak” gibi ifadeler şiir kişisi ile hayatın ortak paydalarını dile getirmektedir. Hayatla çok şey paylaşan fakat onu sürekli daha kötüye sürüklediği için, ona kızgın olan şiir kişisinin asıl kızgınlığının nedeni elindekilerin kaybolmasından ileri gelmektedir. Onu bu hale sokan ölümlerden gelen ayrılıklardır. “Bizler birikmiş ben ölüleri” ifadesi de kendisini, bu ölümlerin hatıraları ile hala ayakta tutabildiğini gösterir. “Ben ölüleri” ve “bizler” ibareleri oldukça ilginçtir. Çünkü şiir kişisi kendisini özdeş gördüğü kişilerle arasına bir mesafe koymadan onları “kendi” olarak ifade etmektedir. Buradan da aslında kaybedilenlerin farklı kişiler değil de şiir öznesinin kendi benlikleri olduğu anlaşılır. Geçmişe dair hatalar nedeniyle kendinden ettiği feragatlerin bir tür pişmanlığını dile getirmektedir. “Art arda düşmesi sulara haçın” dizesi de yaşanan yıkımın ve hayal kırıklıklarının tekrarlı bir şekilde yaşandığını göstermektedir. “Agenda Meum” şiir kişisi oldukça ilginç bir şekilde modern zaman bireyini imler. Zira hayat ile birlikteliğinde kendinden ettiği feragatler onu ziyadesiyle mutsuz etmiş ve üzmüştür. Fakat o bunun farkında olduğu halde yine hayatı bir sığınak olarak görmüş ve ona kaçmıştır. Hayatla arasındaki paradoksal bu ilişkiyi de “Hemkeder hemcilsel hemözge” olarak birbirinden ayıramayacak iki unsur olarak görmüştür. Aktunç bu şiirinde ironik bir şekilde hayattan kaçış, hayata sığınış ikilemi kurmuştur.

“İdim” (Aktunç, 1994: 13) şiirinde dikkatli bir okuma ile şiir kişisinin Aktunç’un kendi benliği olduğu görülebilir. Aktunç, bu şiirinde “birisi” tekrarları ile şair benliğinin çoklu yapısına dikkat çekmektedir. Bu şiirin öznesi hayat karşısında henüz toy biridir. “Yanıp kavrulmuş birisi, ağaçları asılmak bilir” dizesiyle de açıkça ifade edildiği üzere içinde yaşadığı karamsarlık onun dış dünyayı algılamasına da yansımaktadır. Dış dünyaya karşı bu

karamsar bakış bu kişiyi bir sığınak olarak geçmişe, anılara yöneltir. Fakat oradaki manzara da “geçmiş ki kör ve sağır duvar” olarak resmedilir. Bu sığınak alanında da kendine ait bir yer bulamayan şiir öznesi kendini hiçbir yere ait hissedememe duygusuna kapılır. Aktunç’un kullanmayı tercih ettiği “haymatlos” ve “ases” sözcükleri bu anlamda hem oldukça güçlü bir anlam oluşturur hem de alışılmışın dışında bir tanımlamadır. “Haymatlos” şiir öznesinin kendini vatansız, yersiz yurtsuz hissetmesini, “ases” ise sınırsız bir kaçış alanını, hiçbir yere ait olamama huzursuzluğunu vurgular. Aktunç “İdim” şiirinde bütün sığınaklarından çıkarılmış olan şiir öznesi için bir kaçış alanı da bırakmamış olarak görülmektedir.

Aktunç şiirinin özneleri dış dünya ile uyuşamayan kişilerdir. İçsel kaçış alanları ve sığınak arayışları da bundan ileri gelmektedir. Dış dünyanın huzursuz alanları bu kişileri kendilerini güvende hissedecekleri sığınak arayışlarına sokar ve bir kaçış manevrası doğurur. Bu kaçış alanları ve sığınaklar ise genellikle hatıralar, geçmişte kendilerini güvende ve huzurlu hissettikleri alanlardır. Bu güvenden kasıt ise içe ait psikolojik güven alanlarıdır. Özellikle mekânsal sıcaklık doğuran kaçış alanları da söz konusudur. “Sessiz” (Aktunç, 2021:135) şiirindeki “oda” bu mekânsal sığınaklardan birisidir. Fiziksel mekan dışında Aktunç için bir kaçış alanı da dil ve sözcüklerdir. “Kalem ve Toprak” ve “Yeni Mimesis” şiirleri, bu durum için oldukça güçlü birer örnektir. Sözcüklerin farklı anlam dünyasına sığınan Aktunç kendi halinin ifadesi için bir kaçış alanı oluşturduğu dilde de barınamaz. Dilin sınırlayıcılığını aşmak için yeni anlamlar ve yeni sözcükler türetmeye yönelir. Bu yöneliş de yeni dilsel keşifler ve deneysel şiirler ortaya çıkarır.

Sığınak ve iç kaçışın görünüşleri Aktunç şiirlerinde oldukça çeşitlilik gösterir. Kimi şiirlerinde ise bir çıkış noktası işlevi gören iç kaçışlar söz konusudur. “Ve...” şiirinde ruhsal bunalımlar, “Aşerme” şiirinde ise içten gelen dürtüler bir kaçış alanıdır. Denizin hep bir kaçış alanı ve sığınak işlevi gördüğü yerler de söz konusudur. “Su, Mavi Maden” şiirinde bu durum işlenmiştir. Söz konusu “su” hayatın ifadesi olduğu için Aktunç’un paradoksal kaçış ve sığınak ilişkisi burada da gözlemlenebilir. Yine bir hayattan kaçış hayata sığınmak durumu vardır.

Aktunç, “Kaldırım Bilgesi” şiirinde yalnızlığı şiir öznesinin kendi kaçış alanı olarak işlemiş ve “eşyalınız” gibi bir tanımlama ile de sığınağa çevirmiştir yalnızlığı. “Ûdî” şiirinde bu sığınma müzik ve bir müzik aleti üzerinden somutlaşmışken “Mahallim Mahalle”de çocukluk, mahalle, komşuluk ve arkadaşlık üzerinden hatıralar ile verilmiştir. “Aks” şiirinde

arayış ve sorgulamayla örülen kaçış, “Göğüs Boşluğunda Yatağan” dizisinde bir sancı, bir bunalım durumunu ifade etmektedir. *Şarkılar* kitabı, aşk, sevgili, ayrılık ve zaman bağlamında çeşitli kaçış alanlarının ve sığınaklarının görünümünden oluşmaktadır. Bütün bu kaçışlar ve sığınak arayışları Aktunç’un şiir kişilerinin hayat karşısındaki pasif kalışlarından ve mücadele etmek yerine hep bir kabuğuna çekilme reflekslerinden ileri gelmektedir. Bu süreç tamamlanmamış bir döngüden ibarettir.

5.4. Kişisel Deneyim ve Toplumsal Miras Arasında: Benin Oluşumu

Ben, şiirin oluşumunun ana etkenlerinden olduğu kadar şiir de benin kendisini çeşitli yollarla açığa çıkarma yöntemidir. Özne ve bilinç olarak da söylenebilen “ben” kavramı genellikle ruh ve akılla ilişkilendirilir. Ruhun benlik üzerindeki etkisi ile aklın benin inşasındaki rolleri ise oldukça farklıdır. Ahmet Cevizci, sözlüğünde çoklu bir ben tanımı yapmaktadır. Benin bütün zihinsel faaliyetlerin altında yatan, varoluşun, içe ve dışa bakışın ana odağı olan soyut ve değişmez olarak kabul edilen ben (Cevizci, 2005: 225) şiir için söz konusu olduğunda şairin kendini inşa etme eyleminin süreci olarak da görülebilir. Ben yüzyıllar boyunca gerek felsefenin gerekse tinsel öğretilerin ana odağı olmuştur. Türk şiirinde de sıklıkla şiire konu edilen ben, tasavvufta terbiye edilmesi gereken, dizginlenmesi için çaba sarfedilen bir nefis olarak görülmüştür. Klasik Türk şiirinde soyut bir ben söz konusuyken modern Türk şiirinde ben çeşitli dış ve iç etkenler çerçevesinde varlığını ortaya çıkarır. Özellikle de modernist edebi çaba anlatıda ve şiirde tamamen benin kendini bulma çabasıyla dış dünyanın çatışma alanlarını konu edinmektedir.

Modernist bir şair olarak Hulki Aktunç da beni çeşitli yaklaşım ve formlarda ele alan bir şairdir. Aktunç’un “ben”e yüklediği fonksiyonel anlam kişisel bir özne olmanın çok ötesine geçmektedir. Aktunç şiirlerinde kendi benini özellikle mısralar arasında “hulki” şeklinde anarak dile getirir. Fakat bu anış, benliğini ortaya koyma, kendisini belirgin kılma eylemi olarak görülemez. Aktunç’un şiirlerinde “hulki” adını zikretmesi daha çok geleneksel anlatı biçimlerine yönelik bir öykünme olarak kabul edilmelidir. Çünkü Aktunç’un şiirlerinde “ben”i işleyişi tamamen psikolojik ve sosyolojik bir yaklaşımdır. Bilinçaltı beninin çeşitli yollarla dışavurumudur. Bu bakımdan Aktunç şiirinde benin görünümünü; aşk, cinsellik, yalnızlık, bellek ve varoluşsal sancı gibi farklı duygusal bütünlüklerle birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Aktunç’un şiirlerindeki ben oluş süreci tamamlanmamıştır. Çünkü kendisi bunu tamamlamaya odaklı değildir. Her bir şiirde benliğin parçalanmış bir

nüvesi kendisini gösterirken Aktunç bu parçalardan bir bütün elde etme gayretinde değildir. İnşa ettiği şiir kendi kişiselliğinin dışında toplumsal olana da yönelik bir eğilim gösterdiği için bir anlamda modern bireyin şiirini kendi beni üzerinden inşa eder. Aktunç, bu çabanın dış etkenler nedeniyle asla tamamlanamayacağını düşünmektedir. Bu yüzden de şiirlerinde benliğini tamamlamış bir şiir kişisi yoktur. Hemen hepsi duygusal bir yara içerisindedir ve modern yaşamın açtığı çıkmazlarla uğraşmaya devam etmektedir. Bu nedenledir ki aşk da yarım kalmıştır, ayrılıklar da kavuşma vaat etmemektedir. Kadın da erişilemeyen, soyut bırakılmış bir nesnedir. Bütün bunlar bireyin benliğinin sağlıklı bir erginliğe yani tamam olmaya erememesinden ileri gelmektedir ve çözüm önerisi de bulunmamaktadır.

Aktunç'un ben görünümünün somutlaşmış halleri olan şiir kişilerine bakıldığında bunların sabit ve bütünlük arz eden bir tablo içerisinde olmadıkları görülür. Aktunç'un ben özneleri parçalanmış, eksilen ve yalnızlaşmış bireylerdir. Bu ben parçaları sürekli bir şekilde kendini kurma çabası içerisindedir. Bastırılmış duyguları vardır ve bunlarla baş edebilmek için de kendilerini yer yer feda ederek yeniden kurma yoluna giderler. Ağırlıklı olarak soyut kimi zaman da fiziksel bir yolculuğa çıkarlar ki yaşadıkları yabancılaşma ve aidiyetsizlik kendini avutsun. Fakat tüm bunlara rağmen Aktunç'un "ben"i kendisini sürekli bir kuşatma içerisinde bulur. Bu kuşatmanın çeperleri toplum ve aile normları, modern şehir yaşamı, tatmin edilmemiş aşk duygusu, kapanmamış ölüm duygusu ve bir yerde toplumsal ve tarihi sorumluluklardır. Bu durum da Aktunç'un şiirlerindeki "ben"in sosyolojik açıdan okunabilmesine imkan tanır. Görünüm açısından bakıldığında Aktunç'un ben oluşumu kimi zaman toplum karşısında silik bir karakter olarak karikatürize edilir kimi zaman kendi içinde iç dinamiklerini bulmaya çalışan bireysel bir özne kimi zaman da tüm unsurları üzerinde taşıyan kurmaca ve imgesel bir karakter olarak belirir. Aktunç'un özellikle kurmaca benlerinin belirsizliği ve değişkenliği kimi zaman bir iz yahut gölge birey olarak resmedilir. Bu tavır, onun bakış açısında, radarına aldığı alt kültür bireylerinin bütün varlıkları ile resmi tarih dışında kalışlarına dair bir tepkimedir. Aktunç'un kurmaca benleri üzerine yapılan yakın okuma onun bu konudaki bilinçli eylemini göstermektedir. Çünkü şiirlerinin alt metninde güçlü bir halk anlatısı, tasavvufi imgelem ve psikanalitik altyapı kendisini açık etmektedir. Aktunç'un bu çoklu okuma ve birikimli şiirinin, ben kimliklerini ele alırken yaklaşımı da çok yönlüdür. İronik, lirik ve epik karışımı anlatım teknikleri ile geleneksel anlatı imkanlarını harmanlayan Aktunç, içerikle birlikte söylemi yer yer parodileştirmektedir.

Aktunç'un ben odaklı ilk şiiri olarak *Sır Kâtibi*'ndeki "Kül-Ülke" (Aktunç, 1989a: 46-51) şiirine bakıldığında başlıktaki adlandırma dikkat çekicidir. Bu metaforik "kül"den ülke tanımlaması tamamen Aktunç'un kendi beni üzerinden kurgulanmaktadır. Şiirde bu ülkeye hakim bir "sis" söz konusudur. İlk başta, bu "sis" imgelemi Tefik Fikret ve Yahya Kemal'e dair gönderme olarak da okunabilse de şiirin içeriğindeki anlam yükü çok daha fazladır. Bu sis benliğin etrafını sarmış bir tutsaklıktır. "Bir kan külü gövdem / köz ülkesi ülkemdir / o sise yok olurken" dizeleri de yaşanan bu tutsaklığı dile getirmektedir. Sis, vurgusunu destekleyen "kül", "duman", "köz" ve "kan" imgelemleri de ben ülkesinin içinde bulunduğu karamsarlığa dair vurgulardır. Aktunç şiirde kendi benini ıssız ve yanmış, tahrip edilmiş bir ülkeye benzetir. Bu ülkenin dış beden ve iç beden olmak üzere iki görünümü vardır. Ruh ülkesinin taşıyıcı unsuru dış beden sadece bir görünümünden ibarettir. "Mostra" sözcüğünün argo anlamı ile haber verildiği şekliyle bu görünüm gösterişten ibarettir. İç ülkesinde yani ruhunda ise derin bir yalnızlıktan ve kül imgelemi üzerinden tükenmişlikten ibarettir. Bu yüzden de "gülleri küldür". Fakat şiir kişisi olarak Aktunç'un şair beni bu durumdan şikayetçi değildir. Hatta "Ben bu kül-ülkeye öteden / öte vurgun beri vurgun / ateşim kor kül özler / külüm kan külü gövdem" dizelerinin haber verdiğine göre de içinde bulunduğu ıstırap halinden de razı görünür. Bu rıza onu "tekü تنها" içinde "inlerim sevda ininde" haline getirir. Aktunç, şiir beninin neden bu halde olduğuna dair bir açılım getirmez. Olaylar dizisinin öncesi ve sonrasına dair de bir çıkarımda bulunmaz. Onun yaptığı genelde "kül" ve "köz" arasında kalışın durum aktarımıdır. Çağrışımsal açıdan kimi ipuçları şiirde bazı anlamlar verir fakat bunlar birbiriyle ilişik kurulması zor imgelerdir. Örneğin, "Karşıdan bakan kadın" ifadesiyle şiir kişinin benliğinde derin yaralar açanın bir kadın mı olduğu sorusu belirir. Fakat bu kadın ne resmedilir ne üzerine gidilir. Kadının bir sevgi arzusu mu bir merhamet beklentisi mi olduğu muallak bırakılır. "Karşıda bakan benim / bu köz ülkeyi yok eden / karşıda susan benim" dizeleri ile kendi benliğinin bu durumda oluşunun yine kendi eliyle olduğu dile getirilir. Aktunç'un şiirde kullandığı "tarih fi bindokuzyüzseksenbeştir" ifadesi modern bir tarih düşürme örneğidir. Sisin yani benlik çıkmazlarının bir "ten bedeli"dir. Kendi ruh dünyasında sıkışıp kalan "ben" bir çeşit iç kalesini kan ve köz ile doldurmuştur. Aktunç şiirdeki bütün betimlemeleri ile karamsar bir ruh hali içinde gösterdiği şiir kişisini özellikle tarih düşürme ile ölümle karşı karşıya getirmektedir. Bir ülke olarak resmedilen "ben" hayat karşısında pasife edilmiş yahut kendi rızası ile bunu kabul etmiş görünür. Bu benin dışı tamamen bir görüntüden ibaret kalmıştır. İç ben yıkılmışlık ve buna gösterilen rıza içinde kendini izole etmiş olarak verilir. Bu ben Aktunç şiirindeki yitik bir benin soyut bir örneğidir.

“Ben. Üst-Ben, Alt-Ben, İd Bey Vesaire İçin” (Aktunç, 1993: 17-23) şiiri başlığından itibaren Aktunç’un “ben” olgusunu psikanalistik açıdan değerlendirmeye aldığını gösteren bir şiirdir. Aktunç bu şiirde, modern dış dünyanın basıncı altında çıkmazlara girmiş olan benliği, kendini bulma ve anlamını inşa etme eylemi içerisinde ele almaktadır. Aktunç, bir tür benlik analizi yaptığı bu şiirinde modern yaşamın “ben” üzerindeki olumsuz etkileri ve doğurduğu yabancılaşma üzerine odaklanır. “Ben”in bir şehir içinde bir kimlik arayışı söz konusudur fakat bu arayış tam olarak neticelenmez. Çünkü bütün bir kuşatma altına alınan benlik şehir ve modernite karşısında pasifize edilmiş bir durumdadır. Aktunç’un şiiri bir kentsoylu şiiri olduğundan ele aldığı kaçış, yalnızlık, benlik gibi temlerin şehir ile yakın ilişkisi bulunmaktadır. Bu şiirde de şiir kişinin “ben”lik arayışında yaşadığı sorunların ana kaynağı olarak kent gösterilmektedir. “Hulki der ki, ağıtlar gerekli bu kente.”, “Der ki, cehennem yeğdir bu kente” ifadelerinden anlaşılacağı üzere Aktunç, kent olgusunu suç ile eşdeğer görmektedir. “Ah, kimse kendi efsanesini bilemez.” dizesini de tekrarlı bir şekilde vurgulayan Aktunç, şehirde kişinin kendilik olma ayırdına varma çabasının başarılı olmayacağını söyler. Burada “efsane” sözcüğü hem geçmiş anlatılara işaret etmektedir hem de kişinin kendi yaşam amacını imlemektedir. Öyle ki kendi yaşam döngüsünü kuramayan şehir insanı, benlik arayışı içerisinde geçmişiyle kurulan bağı koparmış olduğu için gelecek tahayyülünde yeni bir “efsane” üretiminden de yoksun bırakılmıştır. Aslında Aktunç’un burada özellikle vurguladığı alt-ben, üst-ben ifadeleriyle bireyin ben oluşumundaki evrelerle etkileşiminin yitirilmiş olmasıdır. “Ben” kendini var eden toplumsal ve tarihi süreçlerden habersiz kaldığında kendi kendine varoluşunu tam olarak adlandıramamaktadır. Bu sebeple de kendini ve çevresini bütüncül bir kavrayış ile ele alamadığı için de ruhsal boşluklarını dolduramayarak büyük bir boşluğa düşmektedir. Çerçeve bu şekilde çizildiğinde de şiir kişisi üzerinden anlatıcı olarak Aktunç “Ah kimse kendi efsanesini bilemez de / oradan oraya taşır durur yıllar yılı / yoksa taşınır durulur mu demeli?” ifadeleriyle kendi benliğini inşa edemeyen öznelerin hayat karşısında tutunamadığını ve bir tür savrulma yaşadığını dile getirir. Bu savrulma çaresizliği ve şaşırması da beraberinde getirir. “Kim kimin sırtında? Ne neyin kalbinde? / Nicedir ve nitedir o ki ? / şeyi şeye tanık sokar, / tanım sokar?” dizeleri kendilik olgusunu tamamlayamayan “ben”in başkalarının tanımlamalarına ve kalıplarına girmek zorunda kalacağını gösterir. Kendisini bir istikamette sabit kılamayacağı için “Varmakta mıdır? Iramakta mı?” olduğunun ayırdında olamayacağını belirtir. Aktunç’un şiirlerinde şiir kişilerinin yaşadıkları olumsuzluklarda suçlanma söz konusu değildir. Yaşanan olumsuz bir durum yahut olayın faileri özeleştirir yapmazlar. Daha çok sorun

kaynağı dış etkiler olarak gösterilir. Bu şiirde de “ben”in -ki bu ben şiirde açıkça “hulki” olarak geçmektedir- içine düştüğü bu karmaşa halinin gerekçesi de “Kendisi mi tütetti başasını, / Bağa mı hane eyledi kendisin ona?” dizeleriyle bir dış etken olarak şehir olarak gösterilir. Şehrin karmaşık ve insanı dönüştüren ezici üstünlüğü “Gümbür gümbür akaduran yollar, caddeler, raylar”, “Koyaklara kapılagiden apartmanlar” şeklinde tarif edilir. Şehrin “ben” oluşumu üzerindeki etkisi öylesine ağır işlenir ki “Ağıtlar ağıtlar senin doğduğun yere / Ölümölöl ölümölöl düştüğün gecelere” ifadeleriyle adeta ona bir çıkış kapısı bile sunmaz. Tabii ki şehir bir anlamda asıl sebep değildir. Aksine asıl sebebin sadece görünen bir yüzüdür. Asıl sorumluluk modernitededir.

“Baba”, “anne”, “abim” gibi sözcükler üzerinden bireyin insan ilişkileri ve aile temelinde bölünmüşlüğüne odaklanan “Az Az” (Aktunç, 1994: 36) şiiri, Aktunç’un otobiyografik bir şiiridir. Benin oluşumunu aile temelinde ele alan Aktunç, serüven, alkol ve bakirelik imgeleri üzerinden baba olgusunu irdeler ve “Kırk kırk kırk paralık o gün bu gün” ifadeleriyle sabit bir otoriteyi vurgular. Aile hayat ve ben bağlamında yakın ilişki kurulan babayı değişmezlik olarak algılar. Oldukça yoğun bir psikanalitik yaklaşım sergilenen şiirde Aktunç, anneyi “Bir bir bir aralık uyluklar ve tatarcık” dizesiyle saplantılı bir tavırla biriciklik ve parçalanmışlık ikilemi ile yorumlar. Burada özellikle de “bir” vurgusunun tekrarlı verilmesi hem biricikliğin altını çizmektedir hem de annenin toplumsal sorumluluk ve görevlerinin çokluğuna gönderme yapmaktadır. Aile bireylerinden bir diğer üye olan abinin benliğin karşısındaki konumu ise “Kan kan kanatlı / Kan kan kanatsız” olarak tarif edilir. Bu tarifte Aktunç’un şiddet vurgusu dikkat çekicidir. “Kan” ibaresiyle de biyolojik bağın hatırlatmasını yapmaktadır. Aktunç bu şiirinde benliğin oluşumunda doğal bir refleks olarak ilk temasın izlerini sürmektedir. Bu ilk temas şüphesiz aile üzerinden olduğu için anne baba ve kan bağı olarak kardeş figürlerinin zihindeki çağrışımları psikanalitik bir yaklaşımla resmedilmektedir. Babanın varlığı değişmez bir otoriteyi, anne cinsellik bağlamında hem sıcak bir yakınlık hem soğuk bir dışlanmışlık çağrıştırmaktadır. Ağabey ise takınılan tavırların olumlu olsun olumsuz olsun kan bağının getirdiği mecburi birliktelik açısından yorumlanmaktadır. Bu bakımdan şiirde Aktunç, ailenin normlarını benlik üzerindeki bir baskı unsuru olarak görmektedir. Bir anlamda bastırılmış kimlik unsurları olarak ele alınan ailenin benlik arayışından kendini bulma eyleminin karşısında konumlandırılması dikkat çekicidir. Aktunç’un bu konuyu bu şekilde çocukluk, tabu ve travma üçgeninde ele almasında lise yıllarının açık etkileri görülmektedir. Lise yıllarında psikanalitik okumalarını sıklaştırdığını günlüklerinden haber veren Aktunç’un eğitim sebebiyle ailesinden ayrılması

ve bu ayrılığın ondan yıkıcı etkiler bırakmasıyla aileye karşı bir tavır alış da söz konusudur. Aktunç'un burada görüldüğü üzere kendi benliğinin bağımsız bir öznesi olamamasının nedenini kalıtsal travmalar olarak anması bir tür dışavurumdur. Bilinçaltındakiler üzerine, yorum ve aşırı yorum Aktunç şiirinin imgesel yoğunluğu ve kapalılığı ile birlikte biyografisinin ve günlüklerinin ışığında bir tür yakın okuma ile yapılan bir çıkarımdır. Yoksa Aktunç'un şiirinde açıkça kendi benliğinin oluşumunda aile etkenleri üzerine bir söylemi söz konusu değildir. Aktunç'un bu çabası aslında onun biyografik olduğu kadar kolektif şairlik tavrının bir da örneğidir.

“Hildenheim” (Aktunç, 1994: 87-90) sadece Aktunç şiiri için değil Türk şiiri içerisinde de oldukça ilginç bir yere sahiptir. Aktunç'un *Istiraplar Ansiklopedisi* içerisinde yer alan “Tanınmayan Şairler İçin Küçük Tezkire” bölümündeki şiirlerden bir tanesi olan “Hildenheim” şiirinde ben felsefik bir düşünce temelinde ele alınır. Aktunç, ben oluşumunu hem edebi hem toplumsal bir düzlemde irdeler. Şiir öznesi olan Hihaym hem bir şairdir hem de modern bir halk destanı kahramanıdır. Aynı zamanda da çingene kültürüne aittir. Epik ve mistik bir görümüne sahip olan şiirde Aktunç, parodik bir şekilde geleneksel halk efsanelerinin kahraman tipolojisinin dışına çıkarak yerleşik kahraman algısının dışına çıkan bir “kahraman” tasarlamıştır. Hihaym kurmaca karakterinin “ben” olgusu üzerine inşa edildiği şiirde modern yaşam içerisindeki bir “ben”in oluşumu ile geleneksel anlatıların özellikle de kahramanlık destanlarının kahramanları arasında ironik bir parodi bağı kuran Aktunç, olağanüstülükler üzerinden toplumsal irdelemeler de yaparak yaşamın aksayan yönlerinin bir insanın benlik oluşumundaki etkileri üzerine dikkat çekmektedir. Örneğin, destansı anlatılarda yeni doğan erkeğe bir yiğitlik göstermediği takdirde isim verilmemesi olayına karşın şiirde geçen “Ev bitmeden doğdu diye / Küçük adı üç yıl konmamış” ifadesi denk düşmektedir. Adı konulmak için önem verilmeyen şiir kişinin varlığı, “ev”in tamamlanmamış olmasından daha önemli görülmemektedir. Burada Aktunç, “ev” üzerinden sosyal düzene işaret etmektedir. Yaşam içerisinde düzenin sürdürülmesi bir birey olarak şiir kişinin isim sahibi olmasının önüne geçmesi toplumsal düzen içerisinde “ben” oluşumuna verilen değeri göstermektedir. Burada faydacılık esasına kurulan bir dünya düzeninde bireyin ben olma olgusunun tamamlanabilmesinin ne kadar büyük bir çıkmaza girdiği de verilmektedir. Hihaym kişisi aslında mistik ve epik bir görünümünden ibarettir. Kendine ait bir ismi olmadığı için halkın yakıştıması ile anılmaktadır. Anılma şekli ise sadece merkezinde yer alamadığı çeşitli anlatılar içerisinde olmaktadır. Bu durum toplumla onun arasındaki aidiyet bağı koparmıştır. Toplum içerisinde kendini kabul ettirmesi de “Bir kızı gebe koyup

gacelikten kurtulmuş” dizesinde haber verildiği üzere yine bir görev yerine getirme sonrasında olur. Eril bir güç gösterisi sunma ile toplumsal düzen içerisinde kendisine bir yer bulma şansı yakalayan Hihaym kendi benliğinin ayırında olan birisi değildir. Toplum yahut yerleşik normlar ona ne sunarsa onu kabul eden ve taşıyan bir “ben” algısı içerisinde. Çingene olması da aslında şiirde okumaları çok yönlü boyuta getiren bir unsurdur. Aktunç’un şairlik radarında yer eden çokkültürlü yapının bir parçası olarak çingene bir şiir karakterinin “ben”lik arayışında ele alınması dışlanmış, yahut kenarda bırakılmış bir topluluğa dikkat çekme çabası olduğu kadar şiirin de salt bir elitizm anlatısı olmadığı vurgusunun işlendiğini de düşünmek mümkündür. Aktunç’un şairliğinin en belirgin özelliklerinden bir tanesi de budur. Epik anlatılarda kahramanın savaş meydanlarında gösterdiği kahramanlığı, Hihaym panayırarda keman çalarak ya da yankesicilik yaparak gösterir. Çünkü toplum ona ancak bu çapta bir yaşam alanı ayırmıştır ve bir iş adamı profili yahut bir resmi görevli imajı akıllara gelebilecek bir görsel değildir. Bunun da ötesinde Hihaym’ın bir çingene olarak ada da ihtiyacı yoktur. Toplum çingene der ve geçer, ötesi kimsenin merak ettiği bir şey değildir. Aktunç ise onu modern bir epik kahraman edasıyla anarak aslında bu algı üzerine de gitmekte ve bir çingenenin de “ben” olarak var olabileceğini şiirin ana konusu haline getirmektedir. İşte burada da şairliğinin usta bir görüntüsü olarak çingene azınlığından hareketle bu “az” algısındaki önyargıları göstermek adına,

“Duyanlar sağırdan az.

Görenler körlerden az.

Kimler kimlerden az.

Neler nelerden az.

Çok olsaydı ne yazardım?”

ifadelerini birer eleştiri olarak dile getirir. İşte burada Aktunç oldukça cesur bir iğneleme yoluna giderek kapalı bir anlam içerisinde toplumun az olarak gördüklerinin de bir birey olarak “ben” olarak var olabileceklerini vurgulamaktadır. Hihaym, sabit bir kimliği olmayan “Bir orman kuytusunda / Kimse bilmez gömülmüş” sonu ile anılan gölge bir varlıktır. Somut olarak bu kişi belki hiç yoktur zira insanlar onu hep bir şarkı içerisinde yahut yankesicilik hikayelerinde ya da keman çalmadaki hüneri üzerinden bir efsane olarak anıp geçmektedir. Kendi benliği hiçbir zaman var olmamış bir isimdir. Tıpkı toplumun kendi içindeki belli bir kültür gruplarını yok görmesi, tanımlamaması yahut benimseyip kabullenmemesi gibi isimsiz ve sadece bir tariftir. Bu bakımdan Hildenheim şiiri Aktunç’un ben olmak

olgusunu toplumsal aidiyet ve kabul görme bağlamında eleştirel ve ironik bir dille ele aldığını açıkça göstermektedir.

Aktunç'un Hildenheim şiirinde benliği toplumsal bağlamda ele almasının bir anlamda devamı "Sevdavî" (Aktunç, 1994: 91-93) şiirinde de görülür. Bireysel kimlikle ben oluşun, toplumsal görev ilişkisi arasındaki gerilimi konu edinen şiirde Aktunç, Sevdavî isimli şiir kişisi üzerinden olay örgüsü oluşturur. Sevdavî, babasız büyüyen "Saraç oğlu saraçtır". Henüz şiirin ilk dizesiyle birlikte varlığı babasının ve kendisinin icra ettiği meslek üzerinden verilen kurmaca şiir karakterinin "ben" oluşu, aile ve meslek gibi toplumsal grup üyeliğinden ibaret sayılmaktadır. Benlik ve aidiyet yeniden bir sorunsal olarak Aktunç şiirinin ana odağına dönüşmektedir. Aktunç "Sevdavî" şiirinde halk anlatıları motiflerine yönelerek, şiir kişisini, babasını çocuk yaşta kaybetmiş, bey kızına sevdalanmış ve yolculuk çağrısı alan bir halk aşığı olarak imler. "Pederi Firkat gazasında kaldı" denilen "Sevdavî", babasını yitirmiş olmasına rağmen toplum için yine babasının, yani bir saracın oğlu olarak kalır. Kendilik olma özelliğini ortaya koyamaz. Çünkü "aile" vurgusu ile ancak var olabilmektedir. "Kulağına isim okunmamış" olması da onun kendine ait bir benliğe erişemeyeceğinin bir vurgusudur. "Sevdavî" için verilen en büyük övgü elinin becerikli, işinde mahir olmasıdır. Hatta bu konuda bir tür keramet sahibidir. Onun elinin değdiği işler hızlanır ve bereketlenir, olarak aktarılır. Saraçlık mesleğindeki bu hüneri ona bir ün kazandırır fakat "Bir Çepni beyinin kızına vurulmuş" olduğu halde o kızı almasına hak kazandırmaz. Bu şiirin öykündüğü klasik halk anlatılarında görüldüğü üzere iki sevgili "Çepni kızı Çeper çayda boğulmuş" dizesiyle, kavuşamaz ve son ölümle biter. "Sevdavî"nin cenazesine bir tek saraçlar sahip çıkar. Çünkü onun varlığı, benliği sadece meslek grubu tarafından kabul görür. Bu durum da "Sevdavî"nin kendi benliği ile var olmasından ziyade toplumsal yapı içerisinde üstlendiği görev ve yerine getirdiği fonksiyon itibarıyla ancak kabul görebileceğini göstermektedir.

Benlik konusunu toplumsal düzlemde ilerletmeyi planlı bir ölçüde yürüten Aktunç'un buna dair yazdığı bir diğer şiiri de "Topal Kulu" (Aktunç, 1994: 94-96) şiiridir. Bu şiir, tarihsel ve toplumsal birçok gönderme içermektedir. "Topal Kulu"da ana vurguyu benliğin toplumsal kalıtsallık içerisinde sürdürülen tam olamama durumu üzerine yapan Aktunç bu bağlamda değerlendirilebilecek diğer şiirlerinde olduğu gibi yine ironik bir söyleme başvurur. "Leyla'sız Mecnun'um / Mecnun'suz Leyla" şeklinde dile getirilen eksiklik durumu ve şiirdeki kurmaca karakter "Kulu"nın "topal" olması eksikliğin hem fiziksel hem de duygusal

bağlamda ilerlediğini göstermektedir. Fakat “Kulı”nın topallığı sadece aksaklığını dile getirmekten ibaret değildir. Aynı zamanda eksikliğin bir miras olarak devredilmesini de imlemektedir. Hatta babasının tarihte celali isyanlarına katılanlardan olduğu da belirtilen şiirde topallık konusu fiziksel bir eksiklikten ziyade kimlikte, siyasi bir suçluluk duygusunu anımsatmaktadır. Siyasal düzene karşı olmanın toplumsal bağlamda bir aksaklık olduğu “topal” imgesiyle vurgulanmaktadır. Aktunç şiirlerinde, özellikle de “tezkire”sindeki diğer şairler gibi “Kulı”nın da ortak bahtı doğar doğmaz isminin konulmamış olmasıdır. Doğduğu zaman bir yerde babasının tarihi yükünü sırtlanması ve kendisine miras kalan kimliğe sahip çıkması gayesiyle “Yadigâr” denilmeye başlanır. Aktunç’un kurmaca şairlerinin halk kültürü ve anlatılarıyla kurduğu bağ bu şiirde de kendini gösterir ve “Kulı”, “Aşık Umman” adlı ustanın yanına girerek âşıklık geleneğine dahil olur. Aktunç’un şiir kişisini usta bir âşığa göndererek çırak yapması ve burada “Karadüzen” ve “Leyla ile Mecnun” gibi anlatıları öğrenmiş olması bu süreci onun kendi benliğini arayışına dönüştürmesidir. Bir şair olarak Aktunç, kurmaca şairini kendilik arayışında edebi eserlere ve şiire yönlendirmektedir. Aktunç’un “Topal Kulı” şiirinde belleğin oluşumunda toplumsal çarpıklığa değindiği oldukça açıktır. Öyle ki şiir kişisi üzerinden ben, eksiklik olgusunun tam karşılığı olarak resmedilir. Topallık ile verilen sistem dışı olma durumu aslında sadece bir benin zihin bunalımından ibaret değildir. Çarpıklık, normal değer algılarının bozulmuşluğu ve düzen çatışması bütün toplumu sardığı için benlik arayışının başarılı olması da söz konusu değildir. Örneğin, “Tanrının diğer kulları / Tam topaldır” düşüncesini ileri süren kimi sağ kimi de sol ayağından aksayan “topal”lar kendilerinin normal, aksamadan yürüyenlerin ise gerçek anlamda “sakat” oldukları algısına kapılırlar. Bu örnek de toplumsal normların ve algıların tamamen bozulduğunu göstermektedir. İşte bu ortamda Aktunç’un şiir öznesine benlik arayışını şiir ve âşıklık geleneği üzerinden verdirmesi, edebi geleneğin gücüne olan inancından ileri gelmektedir. Nitekim, halk edebiyatındaki kahramanın sonsuz yolculuğuna da atıfta bulunan bu benlik arayışı neticesinde Kulı, topallık gibi bir suçlama yahut yaftalamanın dışına çıkar ve bütün çarpıklıklarına rağmen toplumsal düzen içerisinde kendi iç yolculuğunu tamamlamayı başararak erginliğe ermenin sembol bir ismi haline dönüşür.

“Oikonon II” (Aktunç, 1994: 106) şiirinde Aktunç “Tayyareci Fehmi Sokağında kaldırımcı İbrahim” üzerinden kişisel benin oluşumunda toplumsal hafızanın ve tarihsel birlikteliğin izini sürmektedir. “Biz ki Karabağ yağmurlarına gözyaşı katmıştık” dizesi kişisel beni kolektif bir bilinç içerisinde “biz” olarak görebilecek kadar benimsenmiş bir yapı içerisinde gösterir. Diğer “ben” şiirlerinin aksine burada kolektif birlikteliği kabul eden ve uyum

içerisinde olan bir şiir kişisi olarak görülmektedir. Bu şiir kişinin ben oluşumunu tamamlayan en önemli unsur ortak hafızanın sunduğu bir tarih bilinci içerisinde kendi iç sesini duyumsamış olmasıdır. “Mazmunlar da bizden birileriyle açılıp kapanmıştı” dizesi de bu birlikteliğe duyulan benimsemeyi göstermektedir.

Aktunç’un ben konusunda şiirlerinin bakış açısını çeşitlendirdiği bir diğer örnek de “Adak” (Aktunç, 1994: 125) şiiridir. “Bir tahta olarak kıydım / Kendimi nice eve.”, “Kıymık / Ve talaş” dizeleri, benliğin dönüşümünü ve bir tür feda durumunu göstermektedir. “tahta”, “talaş” ve “kıymık” imgelemleri şiir öznesinin beninin devinimlerini imlerken aslında Aktunç insan ile ahşap arasında yakın ilişkiyi de zikretmektedir. Ahşap da insan gibi evrilebilir, dönüşebilir ve özü itibarıyla kendisinden çeşitli işlevsel neviler oluşturabilir. Aktunç’un “ölüm külü”, “varlığının düşün külü”, “bedenimin hayvan külü”, “yanışların uçmaklı külü” gibi ibareleri kullanması da aslında bu dönüşümün insan ve ahşap üzerinden işlenmesinden ileri gelmektedir. Kül, bu noktada “İşte varlığımın / Sonsuz kanıtları.”, “Bir kanıt / Yok olursa kanıtlanmaz mı?” dizeleri ile insan varlığının yaşadığı dönüşüme işaret etmektedir. Kül ve varlığın sonu, öncesindeki canlılığı ifade ederken sonrasında da bir iz ve hatıra olarak yaşamaya devam edeceğini imler. Ben, Adak şiirinde, bir adanma ve bir uğurda edilen feda çerçevesinde düşünülebilir. Bu adak yani feda olma durumu da dönüşüm ile gerçekleşmektedir. “Benlik” somut bir nesnenin fiziksel değişimleri gibi fizikötesi bir tavırla ele alınarak yokluk üzerinden varlık gayesinin bir parçası olarak sunulmaktadır. Aktunç’un bu şiirinde “ben” konusunu özellikle lise yıllarının okuma listesinin başında gelen Camus ve Sartre etkisi ile varoluşçu bir yaklaşımla ele aldığı görülmektedir. Aktunç, özellikle de varlık ve “absürtlük” olgusu bağlamında değerlendirildiğinde kül metaforu ile benin yokluktan yeni bir dönüşüm ile varlığa ereceğine dair açık bir imada bulunur.

5.5. Şairin Muğlak Kanadı: Kadın

Türk şiirinde kadın, iyimser ve kötümser bakış açıları altında oldukça farklı rol ve model içerisinde çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Toplumsal rollerinin yanı sıra anne, eş, sevgili, kardeş gibi bağların dışında cinsellik de şiirde kadınla birlikte işlenen olgular arasındadır. Aktunç’un kadın konusunu ele alışına bakıldığında konunun aşk ve güzellik bağlamının dışında işlendiği görülmektedir. Aktunç’un kadını odağına aldığı şiirlerinde melankolik bir ruh hali göze çarpar. Aktunç’un kadın temalı şiirlerinde bastırılmış duygular olarak da okunabilecek olan iç çatışma, muğlaklık söz konusudur. Kadın figürü Aktunç için hatıraların,

çocukluk anılarının, ilk gençlik çağlarında yaşadığı iç sıkıntılarının ve durgunluğun adıdır. Kitapların, sinema filmlerinin ve oyuncularının, mektupların ve bekleyişlerin bir araya gelerek kurduğu bir dünyadır. Kadın Aktunç şiirinde somut ve dışıl bir varlık olmaktan ziyade hayatın fulü bırakılmış yanıdır. Özlem ve hüznün yüklenmiş duygular bütünü şeklinde de algılanabilir. Aktunç, şiirlerinde kadınları resmetmez, tasvirler sıralamaz yahut bir kadını bütün bir şekilde ele almaz. Anlık, anılardan çıkıp gelen bir bakış gibidir. Sahip olunan fakat dokunulamayacak kadar uzakta, soyut bir varlık gibi görülür. Aktunç şiirlerinde kadın hangi toplumsal yönü ile ele alınırsa alınsın, buluşma, görüşme, konuşma içerisine girmez. Her zaman Aktunç’a ait bakış açısı içerisinde, şiir kişinin cephesinden bir bakış, bir nazar ile hissedilir yahut duyumsatılır. Bu durum, Aktunç’un biyografisinin şiire uzanan bir boyutu olarak değerlendirildiğinde yatılı askeri okul eğitiminin etkisi oldukça büyüktür. O dönemler kadın olarak annesinden yahut diğer aile bireyi kadınlardan, komşu kadınlardan yahut dışarıdaki herhangi bir kadından okul sınırları ile uzakta kalışı, kadın konusunun şiirlerinde derin bir boşluk olarak yansımaya neden olmuştur. Tek başına olmasa da Aktunç şiirlerindeki kadınların muğlak, soyut ve dışardan yarım bir bakış olarak ele alınmasındaki en büyük etken budur. Kadınlar, Aktunç şiirlerinde çoğunlukla romantik bir şekilde ele alınır. Genelde bir hatırlayış, anış üzerine değinilir. Fakat bu durumun dışında özellikle de toplumsal bir eleştiri bağlamında kadının sosyal statüsünün ele alındığı şiirler de söz konusudur. Bu şiirlerin baş kişileri de bizzat kadınların kendisidir.

Aktunç’un, *Sır Kâtibi*’nde “Salihâtı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi” (Aktunç, 1989a: 100-104) şiirinde kadına yaklaşım biçimine bakıldığında “hayırlı kadınlar” anlamına gelen “salihâtı nisvan” ibaresi ile bir meyhane mekanı birlikte kullanılır. Şiirin ana mekanı bir meyhanedir fakat bu mekan salt bir işret meclisi bağlamında değildir. Aksine birbirine denk ruhların, hayatların, birbirine değdiği bir ortam olarak anılır. Şiirin merkezinde iki kişi bulunur. Bunların ilki Aliye Berger, öteki ise Danyal Topatan’dır. Aktunç bu şiirinde bu iki isim adına şiiri bir sarmaşık gibi örmektedir. Kadın figürü olağan bir akış içerisinde ön plana çıkarılmadan işlenmektedir. “Aliyanım Danyal ve ben / bir de Kulaksız / indik Beyoğlu’ymuş / çıktık Aksaray” şeklinde Aktunç’un gençlik, hayal, tutku ve cinsellik konularını birbirine geçmiş bir şekilde işlediği bu şiirde kadın karmaşık duyguların ifadesi olarak kullanılır. Bu karmaşık duygu yumağı, özlem, arzu ve uzaklıktan oluşmaktadır. Kadın, şiirde “ben” diyen şiir kişisi, anlatıcının zihnindeki bir saplantının görünümü olarak anılır. Kadının gölge bir varlık olarak ne bir görünürlüğü ne de bir biricikliği söz konusudur. Hatta kadına dair ilk ilgi başlangıçta cinsel bir dürtü ile başlar fakat sonrasında tatmin

edilemeyen bir saplantı derecesine yükselir. En sonunda ise fikri sabit ile ulaşamaz bir tutku olur. Silueti olmayan bu kadın tutkusu bir süre sonra da “Gece zaten bütün kızlar / o camdaki kız” şeklinde bir belirsizliğe sürüklenir. “Kader. Aşk. Zafer. Baht. Ölüm. Servet. Ayrılık.” dizesindeki kısa ve kesinlikler yaşanan duyguların katı ve belirgin olması kadar çok değişkenliğini de göstermektedir. Kadına dair açık bir anma bulunmayan dizenin de işaret ettiği gibi kadın, bastırılmış bir duygu, içte yaşanan bir saplantı ve yokluk çağrışımlarında bulunmaktadır.

“Islak Saçlı Kadınlar” (Aktunç, 1989a: 92-94) şiiri Aktunç’un kadın konusunu karamsar bir hava içerisinde hüznü bir söyleyişle ele aldığı bir şiirdir. Bu şiirde kadınlar imgesel bağlamda ele alınır ve hayat karşısında melankolik bir karmaşa olarak değerlendirilir. Bir kadının hatıralardaki yaşayışının anlatıldığı şiirde Aktunç bu kadına rastlanışın ilk anını hatırlamaya çalışır. Yoğun ve karmaşık hatıralar içerisinde kadının ilk anının hatırlanmaya çalışılmasının tek bir sebebi vardır. O da bir çözülmenin başlangıcı olan bu noktanın yakalanmak istenmesidir. “yalın bir düş / arar kendini” dizesinde de olduğu gibi aranan an kadına ait olduğu kadar şiir kişinin kendisine de ait bir başlangıç noktasıdır. O başlangıç anına ulaşmak hem kadına hem de kendisine ulaşmak anlamına geldiği için o ilk anı bulanıklaştıran bütün ayrıntılardan sıyrılmak istemektedir. Bunun için de “yüreğinin geveze” yanını susturmaya çalışır. Çünkü bu “geveze” konuşmaya devam ettikçe “ıslak saçlı kadınlar”ın çağrısı duyulamamaktadır. Bütün bu denklem içerisinde ulaşmak istenen kadın ise yine şiir kişisi için bir mutluluk vaadinde bulunmaz. Tam tersine “Etekleri kan ıslak / karmaşık hayat / Islak saçlı kadınlar / benzi ateş gözleri su” olan bu kadınlar bir teskinden ziyade ıstırap çağrısında bulunmaktadır.

“Üç Kimseler” (Aktunç, 1989b: 46-47) şiirinde kadın, geçmiş, anı ve geçicilik üzerine kurgulanır. “Ahdi akik bir kadın anlatırdı”, “Ahdi şarap bir kadın anlatırdı” ve “Sesi dakik bir kadın anlatırdı” dizeleriyle “anlatılan” üç kadın vurgulanır. Geleneksel anlatılara “kadın” üzerinden gönderme yapan Aktunç, anlatılan bu üç kadının portresini çizmeye çalışır. “Kasnak”, “şarap” ve “ses” imgeleriyle anılan bu üç kadın üzerinden insan ilişkilerinin karmaşık ve çarpıklığı, hayat ve geçicilik birlikte verilir. Bu imgelerin anlam çağrışımına bakıldığında kasnak üzerinden geçmişin derin izlerini, şarap üzerinden kam alma ve zevk hali, ses üzerinden ise kadına dair her şeyi ima etmektedir. Bütün bu izler Aktunç’un hayatında iz bırakmış üç kadın üzerinden doğabildiği gibi “sehpa da kemiklerimizle kurulur” dizesinden hareketle tarihsel anlatılar ve yaşananlar üzerinden süregelen bir durumu

aktatıyor olabilir. Her iki durum göz önünde bulundurulduğunda ise ortak bir sonuç ortaya çıkmaktadır. O da bu şiirde kadının fiziksel unsurlarından ziyade, anlatısal bir varlık olarak işlendiğidir.

Aktunç, ilk şiir kitabı *Sır Kâtibi*'ndeki şiirlerinde kadınları silik bir hatıra, kaybolan bir aşkın derin izleri olarak ele alır. Sürekli geçmişe ait bir unsur olarak işlenen kadının şimdi yahut yarın için bir tasarı içerisinde olduğu pek görülmez. Örneğin, “Esna” şiirinde kadın, zaman karşısında silikleşir. “Sır Kâtibi” şiirinde, yalnızlık olarak değerlendirilir. “O Sadece Bir Gölgeydi” şiirinde henüz şiirin başlığından itibaren kadının gerçekte var olmayan bir vehim olarak algılandığı dile getirilir. *Sır Kâtibi*'nde kadının su, deniz, saç gibi sözcükler ile anıldığı görülür. Aktunç, “Denizkızı Günceleri” şiirinde ise “-Anneannem ki bir ada idi-“ (Aktunç, 2021: 63) ifadesini kullanarak açık bir şekilde aile bireylerinden bir kadını anmış olur.

Islıkla Tarihçe kitabında kadın, aşk, özlem ve hatıra duygularının yanı sıra toplumsal statüsü bakımından da ele alınır. Kadının yitirilen bir sevgili olarak görüldüğü bu şiirlerde yine hatıraların ve erişilemeyen emellerin bir parçası halinde işlenir. *Islıkla Tarihçe*'de yer edinen kadının *Sır Kâtibi*'ndeki gibi tül, su, deniz, şarap gibi akışkan sözcükler ile anılmaya devam eder. Bunun yanında “Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi” gibi şiirlerde toplumsal konumu itibarıyla da ele alınır. Bu şiirde Aktunç, kadını toplumsal bir kimlik arayışı içerisinde değerlendirir. Aynı toplumsal konumlandırma durumuna Aktunç, “Makastar” şiirinde de devam eder. Kadın ile terzilik mesleği birlikte düşünüldüğünde “biçki”, “dikiş” gibi imgelerin ortaklığında kadının geleneksel rolleri üzerine bir irdelemede bulunulur. “Hristo Teyeli”nde de kadın ve yalnızlık bu toplumsal rollerin birleşimi ile işlenir. Aynı ton *Islıkla Tarihçe*'de fazla sürdürülmez ve “Adaçayı” şiiriyle “Pencere madmazel Janet ve kasnağı açılan tül kapanan tül” dizesiyle kadın ve çağrışımsal bir hatırlayış anılır. “Yovanna” şiirinde kadın, aşk ve acı eşliğinde gösterilirken “Marilyn Monroe” şiirinde ikonik bir figür, kavuşma, ölüm ve intihar konularıyla bütünleşik bir şekilde işlenir. Aktunç, özellikle “Marilyn Monroe” şiiri ile yarım kalmışlık konusunun kadın izleği ile güçlü bir şekilde işlenişinin örneğini vermektedir.

Aktunç'un üçüncü şiir kitabı *Adresim Aynalar*'da kadın, “Yorgun Telve”de geçmişe ait bir anı, “Gül Devşirirken” şiirinde içli bir anış, “Yanılmış Ad”da unutuş olarak anılırken “Yaşlı Nebatat”, “Mahallim Mahalle” ve “Orta Hal” şiirlerinde toplumsal rolleri ağır basacak

şekilde ele alınır. Bu bağlamda “Mahallim Mahalle”de kadının mağduriyeti dile getirilir. “Orta Hal”de ise varoluşsal bir olgu olarak değerlendirilir.

Şarkılar’a gelindiğinde kadın yine aşkın ve özlemin ana figürü olarak ele alınır. “efsane damaklı sevgilim”, “dualar dudaklı sevdiğim” dizeleri ile “Birinci Şarkı”da bir sevgili tarifi yapılır fakat bu tarif belirleyicilikten ziyade imgesel vurgulara sahiptir. *Şarkılar* kitabındaki şiirlerde kadın konusunun sevgili bağlamında lirik ve aşk söylemi içinde ele alınışının daha ağır bastığı görülmektedir. Fakat bu görünüm yine de Aktunç şiirlerinin ana atmosferinin dışına çıkmaz ve hüznün sevince mutlaka temas eder. “Yedinci Şarkı”da “Güllere güzler ve keder gülüşlerinize” dizelerinde bu durumu görmek de mümkündür. Öte yandan bütün lirik ve romantizmine rağmen *Şarkılar*’da kadının toplumsala değen yönleri ile de ele alındığı örnekler söz konusudur. “hatırlanmaktan utanmada, ağır aksak yanmada” dizesiyle “İkinci Şarkı”da kadının şehir ve yaşam bağlamında yitirilmiş bir özne olduğunu dile getirir. “Üçüncü Şarkı” kadını toplumsal sorgulamanın içine sokarken “Beşinci Şarkı” kimlik arayışının bir parçasına dönüştürmektedir. Sözcüksel bağlamda kadının diğer kitaplardaki sözcükler ile benzer şekilde ifade bulunduğunu buna ek olarak ayna, çiçek ve kuş sembollerinin de kullanıldığı görülmektedir.

Aktunç, kadın konusu, *Istıraplar Ansiklopedisi*’nde, *Bir Şeyin Varoluşu*’nda ve *İnsan Aşkılarının Külüdür*’de de benzer bir şekilde ele almaya devam eder. *İnsan Aşkılarının Külüdür*’de kadına dair dikkat çeken en ilginç yaklaşım ise “Kadın Yalvaç Terekesi” şiirinde görülür. Kadın peygamber tanımlamasının ilginçliğinin yanı sıra kadının toplumsal görevlerinin tarihsel bir yükümlülük olarak genel kabul görmesi üzerinde oldukça güçlü bir karşı çıkış barındırmaktadır. *Sönmemiş Dizeler*’de kadın aşkın yanı sıra arayışın da bir unsuru haline dönüşür. Aktunç’un bu son kitabında kadın, ulaşılamayanın bir duygu bütünlüğü haline dönüşür ve artık hayata yön verecek safhaya erişir. “Koynumda Dolunay” gibi şiirleriyle kadın konusundaki yaklaşımını diğer kitaplarındaki şekliyle sürdüren Aktunç, *Sönmemiş Dizeler*’de farklı olarak kadına bakış açısını ikiler. Kadına sitem ve ilham gibi iki farklı bakış açısıyla bakmaya başlar. Bu kitapta “Mübalağa Kadınıma” şiirinde kadın yaşamın başlangıcından itibaren bütün evreleri ile birlikte anılır. “Yazgelini” şiirinde diğer kadın temlerinin dışında güzellik vurgusunun ön plana çıkarıldığı ve sükunetli bir anma ile kadının anıldığı görülür. “Bahari”de kadın yenilenmenin bir görünümünü olarak karşılanır.

Aktunç'un geçmiş, anılar, yaşam ve toplumsal roller üzerinden işlediği kadın temi güzellik algısının dışında çok katmanlı bir anlatı içerisinde ele alındığı görülmektedir. Aktunç, şiirlerinin tamamında kadın olgusunu aşk nesnesinin dışında, duygusal bir anlam yükü ile karşılamıştır. Ulaşılmazlık, hasret, geçicilik gibi çağrışımlarıyla kadın konusu Aktunç'un kişisel tecrübelerinin derinliğinden gelip toplumsal karşılaşmalarla ilerleyen bir konu olarak işlenmiştir. Bu konunun derinlikli açılımları Aktunç'un kaçış, sevgili ve hatıralar konulu şiirleriyle birlikte ele alınması gerekmektedir.

5.6. Onulmaz Bir Boşluk: Aşk ve Sevgili

Aşk ve sevgili konusu Aktunç şiirinde buluşma vaat etmeyen bir duygudur. Kadın konusunda olduğu gibi aşk ve sevgilinin işlendiği şiirlerde de muğlaklık söz konusudur. Aktunç için aşk ilahi bir olgu olmadığı gibi arzu ve tensel etkileşim eksininde de değildir. Onun aşk ve sevgili tasavvuru modern yaşam içerisinde birçok dış etkene bağlı olarak gelişen soyut bir durumdur. Aktunç, her ne kadar kimi şiirinde tensel bir betimlemeler yapsa da genellikle ulaşılamayan, erişilemeyen, tarifi tam olarak yapılamayan muğlak bir sevgili portresi sunmaktadır. Bir anlamda Klasik şiirin soyut sevgili izlenimini çağrıştıran bu tavır tamamen modern söylem ve imgelerle ifade edilmektedir. Bu tablo içerisinde verilen sevgiliye duyulan aşk duygusu ise kendi içerisinde Aktunç'un korkularını, yalnızlığını, kaçışlarını, bekleyişlerini, ikilemelerini ve hayat karşısındaki savunmasızlığını da barındırmaktadır. Geleneksel anlatıların aşk konularına ve aşk kahramanlarına da öykünen Aktunç şiirlerinde onlara dair birçok unsuru kullanmaktadır. Çeşitli içerik ve söylem göndermelerinde bulunan Aktunç, geleneğe eklemlenecek modern aşk anlatıları da oluşturmaktadır.

Aktunç, "Düş Sunakları" (Aktunç, 1989a: 32-41) şiirinde şiir kişisini sevgilisi ile hayali bir konuşmaya sokar. Sevgilinin somut varlığının şiirlerinde yer etmemesinin ilk örneği olan bu şiirde, sevgilinin ve onun teninin hayali şiir kişisi için ruhsal bir dinginlik kaynağı olur. Aktunç şiirlerinde sevgiliye bakış her zaman eril taraftan olmaz. Kadınların sevdiği erkekleri bekleyişleri ve onlara duydukları hisler de içerden bir anlatıcı yahut şiir öznesi tarafından dile getirilir. Bu şiirin "Taşbaskı" alt başlıklı bölümünde de bu durum söz konusudur. Sevdiğini bekleyen bir kadının elindeki kasnağa işlediği nakışlar imgesel anlamları ile aktarılır. Aktunç bu şiirde sevgilileri ve aralarındaki aşk duygusunu bir bekleyiş olarak anar. Fakat bu bekleyiş kavuşmakla değil de ölümle neticelenir. "Düş Sunakları", Aktunç

şiiirlerindeki aşkın buluşma vaat etmeyişinin ve genellikle sevgililerin ayrı düşmüş olmalarının en somut örneğini sunmaktadır.

“Tütün” (Aktunç, 1989a: 126-127) şiirinde sevda duygusu ağır bir hüzne hapsolmaktadır. *Sır Kâtibi*’nde yer alan bu şiirde de “deniz” imgelemi ağır basmaktadır. Denizcilik terimlerinin de sıklıkla kullanıldığı şiirde ilk dize “Orsa! Sevdaya”dır. Sevdaya yelken açışı ifade eden bu şiirde Aktunç, “tütün” başlığı ile düşünüldüğünde sevdayı kanayan bir yaraya benzetmektedir. Dinmeyen, açık bir yara olarak çağrıştırılan sevda için şiir kişisi çareler aramaktadır. Bu çarelerden bir tanesi de denize açılmaktır. Aktunç, şiir kişinin sevda yolculuğunda “çoban yıldızını” öncü kılmaktadır. Özellikle sevda ve ayrılık konusunda halk edebiyatında sıklıkla başvurulmuş bu imge Aktunç tarafından modern bir aşk çıkmazının imgesi olarak da kullanılmaktadır. Semboller ile anlamı derinleştirilen şiirde, şiir öznesi sevda istikametinde denizlere açılır fakat yoluna çıkacak olanlar “yalıyar ülkeler” ve “lagünler”dir. Bu iki tabir de denizcilikte yolculuğu olumsuz etkileyecek doğa unsurlarıdır. “Dar yerdi geçtim / kolladım karnını dalgaların” dizesi bu sevda yolcuğunun zorluklarını ifade etmektedir. Aktunç için deniz, hayatın kendisi olduğu için dalgalar da hayatın zorluklarını ve çıkmazlarını ifade etmektedir. Şiir kişisi denize açılmış olsa bile, sevdiğinin kıyıda kaldığını ve ona ulaşması için aralarında çok büyük engeller olduğu görülür. “Ötesinde senin dumanların”, “ve tütünüm kurur kurur / beklerdi beni” dizeleri ulaşamamayı dile getirir. Sevgililerin kavuşmaya dair bütün çabaları bir “aldanmaya” dönüşür ve zaman akıp gider. Şiirde kıyıya ulaşamama imgesi sevgiliye ulaşamamayı ifade ettiği gibi sevda duygusu da umut ile bekleyiş, hayal kırıklığı ile yalnızlık içerisinde derin bir hüzne dönüşür. Bu durum Aktunç’un şiirlerinde sevgilileri birleştirmede, kavuşmayı imkansızla bağladığını, aşk duygusunu ise hoşnutluk, mutluluk, eğlence ve keyif durumlarının oldukça uzağında çoğunlukla çile ve mücadele bağlamında işlediğini göstermektedir. Klasik şiirin aşık-maşuk ilişkisindeki zahmet ve zorlu mücadelenin benzer bir örneği çok daha imgesel bir şekilde Aktunç şiirinde görülmektedir.

Aktunç’un kavuşma vaat etmeyen şiirlerinden bir tanesi de “Talât Kadıköy” (Aktunç, 1994: 101) şiiridir. “Alelade aşğınım sen gelmeyeceksin” dizesini dile getiren şiir kişisi kendisini hakir ve değersiz görürken sevdiği kişiyi yüceltmektedir. Şiir kişinin “Feryadım senden bir aksisedadır” şeklinde hitap ettiği sevgili ona bir cevap vermemektedir. Monolog halinde ilerleyen bu söyleyişte Aktunç, “ağırlığı azalmaz da kesip batmaz da” denilen bir aşk tasavvuru geliştirir. Bu şiirdeki aşğın çektiği acıdan memnun, sevgilinin ise umarsız ve

ilgisiz kalışı, Klasik Türk şiirindeki sevgili ve aşık profilinin bir parodisi olarak da okunabilmektedir.

“B” (Aktunç, 1989b: 38-39) şiiri Aktunç’un kendi eserleri arasında metinlerarası örneğini verdiği bir şiirdir. Şiirde geçen “Aşka Kimse Yok” dizesi aynı zamanda Aktunç’un bir öyküsünün adıdır. Aktunç bu şiirde aşk konusunda kelime oyunları da oynamaktadır. b/aşka kimse cümlesinden “başka”nın “b”sini düşürerek “başka”yı “aşka” dönüştüren Aktunç, “b” ile bahara da bir gönderme yapar ki şiirde “Konakladığı bayırda / yavaş yavaş / toplanıyordu ilkyaz” şeklinde geçmektedir. Her ne kadar anılan ilkyaz ise de aşkın mevsimi şiirde güz olarak anılır. “Kurumuş papatyalarıyla / aşkın hazin denkleri / hâlâ baş ucumda” diyen Aktunç, geçmişe ait bir anı olarak andığı aşkı solmuş bir papatya benzeterek artık canlanmayacağını haber verir. Şiir kişinin yaşadığı aşkın “hazin denkleri” öylesine zorlu bir hal alır ki “Kime nasıl anlatırım / bilemem nasıl ve kime” çaresizliğini yaşar zira “Aşka Kimse Yok”tur. Bu dizeler Aktunç’un aşkı yine bir imkansızlık olarak gördüğünü ve eski bir hatıra olarak andığını göstermektedir. Bu durum Aktunç’un hayatına dair de bir iz taşımaktadır. Lise yıllarında özellikle de Erzincan’dayken tuttuğu günlüğünde İstanbul’daki sevdiği kızıdan gelen mektuplardan bahis açarken o kişinin adının sadece baş harfini zikrettiği görülür. “bir kalem sürçmesiydi / ama şu kırgın B’yi de / kimseler bulamadı” şeklinde tarif edilen “B” harfinin gizi, uzaktaki veya geçmişteki bir sevgiliye duyulan aşkın “hazin”, “kurumuş” olması günlüklerdeki duruma benzerdir çünkü Aktunç o mektupların sahibine karşı hep bir kırgınlık içindedir. Aynı zamanda aşkı anlatacak yahut yaşayacak kimsenin olmaması durumunu anlatan “Aşka Kimse Yok” ifadesi de Aktunç’un Erzincan’daki yaşadığı aşka, uzaktaki sevgilisine ve yalnızlığına dair izler taşımaktadır.

“B” şiirinde görülen biyografik izler “Defterimdeki Süs Çocuktun Sen Uzun Yıllar Sonra Da Sevgilim Süs” (Aktunç, 1989b: 96-97) şiirinde de yer almaktadır. Aktunç’un yine lise yıllarından Erzincan’dan İstanbul’a mektuplaştığı sevdiği kızla yaşadığı uzak ve kısmen platonik ilişkinin izleri bu şiirde görülmektedir. Aktunç, ismi zikredilmeyen ve bir harf olarak kısaltılan bu kişiden gelecek mektupları heyecanla beklemektedir. Çünkü bu mektuplar onu Erzincan’da yaşadığı yalnızlıktan kısmen de olsa kurtarmaktadır. Şiirin başlığındaki “Defterimdeki Süs Çocuktun” ifadesi de ismi günlüğe yazılan meçhul sevgiliye hitap bir yakıştırmadır. Günlüğe şifreli bir şekilde yazılan bu kişinin Aktunç’un çocukluk aşkı olduğu ihtimali de “çocuktun” ifadesinden anlaşılmaktadır. Bir çocukluk aşkı olarak başlayan bu aşk sonrasında “Uzun Yıllar Sonra Da Sevgilim Süs”e evrilmiştir. Şiirde geçen

“ağlarım defol git de eylüle gel diyorlar” dizesi de yine biyografik bir göndermedir. Erzincan Askeri Lisesi’nden İstanbul’a firar ettikten sonra hakkında açılan soruşturma için eylül ayında Erzincan’a gelmesi söylenen Aktunç bu süreçte çok sıkıntı çeker içinde yaşadığı bu olaya karşı beslediği karmaşık duyguları günlüğüne not eder. Bu şiir de adeta o günün bir tanığı gibidir. “Kurula bile almıyorlar beni / ki ev ödevlerini aksatmasınlar” dizesi de okul yönetimine ve sisteme karşı takındığı tavrı ifade etmektedir. Aktunç’un lise hayatı boyunca çok yoğun bir okuma yaptığı bilinmektedir. Fakat her okuma onu başka bir okumaya sürükler ve bütün okumalar onun huzursuzluğunu artırır. İçindeki boşluğu derinleştirir. Bu durum da şiirde “okuyorum okuyorum adam olamıyorum sevgilim” şeklinde ifade edilir. Aktunç’un şiirin anlatıcısı ve öznesi açığa kavuştuğu için anlatılan aşkın ve sevgilinin ona ait olduğu da aşıkardır. Bu bakımdan Aktunç’un ilk gençlik yıllarına kadar uzanan bu aşkın “içinde senden kopya yanlış sevdalar” şeklinde sürüp gittiği görülmektedir. Sevgilinin bir “süs” ve “çocuk” olarak nitelenmesi ve bu süsün defterde kalması bir çocukluk hatırası yahut tamamlanamamış bir duygu olduğu izlenimi verir. Bu tamam olmama durumu kendini sürekli yeniler ve Aktunç’a “hep zayıf alıyorum sevdadan” dedirtir. Aktunç bu şiirinde sevgili ve aşkı kendi hayatının izdüşümü ile ele alır ve eski bir hatıra olmakla birlikte etkisini bütün bir yaşama aksettiren bir yarım kalmışlık duygusu olarak işler.

Aşk temasında görülen biyografik yansımanın bir örneği de “On Altıncı Şarkı” (Aktunç, 1992: 31) başlıklı şiirde gözlemlenir. Aşk ve gençlik hırçınlıklarının birlikte anıldığı şiirde “Disiplin kuruluna verildim” ve “Büyük cezalar alacaksın” dizeleri yukarıda da zikredilen “firarın” Aktunç belleğinde doğurduğu korkuları dile getirmektedir. Burada geçen “soruşturma” ise firarın öncesini hazırlayan bir etkidir. Askeri lisede okuduğu kitapların sakıncalı olarak tanımlanması ve sosyalist eğilimler içinde olduğu düşüncesi ile hakkında soruşturma açılır. “Evde mi öğrendin bunları / Sana kimler neler diyor?” bu dizeler soruşturmada yaşadığı psikolojik baskının şiire yansımasıdır. Öyle ki bu şiirin başlığını taşıyan “on altı”nın Aktunç’un o zamanki yaşı olduğunu düşünmek de mümkündür. “Bir kıza vurulmuştum oysa / Komşumuz olurdu ev kurardık / İsterdim hep gözlerime baksa / Kalbim pır pır eden o yarka” dizeleri de mektupların sahibi olan sevdiği kıızı daha belirgin kılmaktadır. Bu ve diğer biyografik izli şiirler birlikte düşünüldüğünde Aktunç’un aşk şiirlerinde biyografik yaşam etkisinin oldukça güçlü olduğu açıkça görülmektedir. Özellikle de sevgilinin uzakta, ulaşılamaz oluşunun ve buluşma vaat etmeyişinin gerekçesini de açığa vurmaktadır.

“Üçüncü Serüven” (Aktunç, 1989b: 71-72) şiirinde unutulmaya direnen bir aşkın anlatımı söz konusudur. Müzik, zaman ve sevgili katmanlı bir bağlam içinde ele alınmaktadır. “Seni duyumsuyorum” dizesi ile başlayan şiirde bu hatırlayışın acı verici bir durum olduğu da “tuzu hatırlamak bu” dizesiyle haber verilir. Aşka dair buy hatırlayışın mutluluk veya huzur vermeyişi aslında Aktunç şiirinin aşka bakışının genel bir görünümüdür. Aşk yine açık bir yara, hatırlayış ise bu yaraya basılan bir tuz olarak anılır. Aktunç, müziğin hatırlatıcı özelliğini de şiirde devreye sokar fakat bu müzik dinginlik veren bir melodi olmaktan çok rahatsız edicidir. “Mızrabın biriydim ve çalgıç ve pena ve tezene”, “bin bir çığlıkta bin bir biçimde cızırdıyorum” dizeleri hem içten gelen aşk acısının farklı şekilde kendini göstermesine işaret etmektedir hem de aşkın şiir kişinin muvazenesini bozduğunu ifade etmektedir. Zira “seni seviyorlar oldukça / utanıyorlar oluyorum ben” dizelerindeki anlamsal ve sözdizimsel sapmalar şiir kişinin yaşadığı karmaşayı da göz önüne sermektedir. “Notlar tutuyorum ve günce susup kalıyor” dizesi de Aktunç’un biyografisinin şiire yansıması örneğidir. On iki yaşından itibaren tuttuğu günlüklere ve bu günlüklerdeki bahsettiği aşklara gönderme yapılmaktadır. Unutulmaya çalışılan fakat bu konuda da kararsız kalınan bir aşkı işleyen şiirde Aktunç “kalbimse unutmamış fısıldamayı / der ki cay sevmemekten de” dizesiyle zamana ve hatıralara sinen bir aşkı terk edip etmemenin ikilemini yaşadığını gösterir. Bu bakımdan “Üçüncü Serüven”, Aktunç için aşkın bir ikilem olduğunun, içinden çıkılmaz bir çatışma doğurduğunun örneğidir.

“Efsane damaklı sevgilim / Dualar dudaklı sevdiğim” hitaplarının dile getirildiği “Birinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 6-7) şiirinde aşk unutulma korkusunun etkisi altındadır. Şiir kişisi sevdiğine karşı derin bir bağlılık içerisinde ve bu bağlılık derin bir ayrılık korkusunu da içinde taşımaktadır. “Dünyaya ektiğim gül” dizesi sevginin bir ifadesidir. Bu gülün varlığı şiir kişinin ölümle unutulma korkusuna karşı bir direnç doğurmaktadır. Unutulmama isteği sevgiliye hitaben “Beni şarkılardan unutma” dileği ile yinelenir.

“Mupere” (Aktunç, 1989b: 91-92) hayat ve sevgilinin acı ve ölüm duygularıyla birlikte anıldığı bir şiirdir. Aktunç bu şiirinde “ay” metaforunu oldukça yoğun bir şekilde kullanmaktadır. “Ay doğuyor sevgilim / ay doğuyor bak” hitabıyla haber verilen ayın doğuşu şiir kişisine ve sevgilisine iyimser bir tablo çizmemektedir. Ayın her doğuşu, yani zamanın her akışı yaşam içerisinde onlara hep bir olumsuzluk getirmektedir. “beraber ölüyoruz dallarda”, “ağlamak ne eski moda”, “gece uçuyor soluk aşklardan” şeklinde çizilen karamsarlık sevgiliye haber verilir. Fakat sevgili bunların hiçbirine dönütte bulunmaz. Şiir

kişisinin içten bir mücadele ile sevdiğine ulaşma yahut kendisini duyumsatma çabası başarısız olur. Ay ve gece imajlarıyla örülen şiirde ruhsal bir karamsarlık da söz konusudur. Şiir kişinin sevgilisini her anışı onun çok uzaklarda olduğunu hatta “ölüyoruz dallarda” ifadesiyle bir ölüm ayrılığının yaşandığını anımsatmaktadır. Yalnız kalan sevgilinin gözünde canlanan bütün hatıralar ise yerini dolduramadığı bir aşkın hüznü anılarından ibarettir. Bu şiirde de Aktunç’un aşkı eski bir hatıra ve giden sevgilinin arkasından duyulan üzüntü bağlamında ele aldığı görülmektedir.

“Yovanna” (Aktunç, 1989b: 93-94) şiirinde Aktunç şiir kişisi Yovanna üzerinden aşkın türlü hallerini işlemektedir. Aşkın acı veren bir duygu olduğunu Yovanna kişisi ile somutlaştırmaya çalışan Aktunç aşk acısı çeken bir karakter inşa etmektedir. “Acıları bir kupa kızının / fincan içindeki bahta benzer” dizesiyle kupa kızına benzetilen Yovanna, hem aşkın hem kırılmanın adı olarak anılır. Yaşananların “bahta” bağlanması ve “Bir yazgıyla öpüşür sevgilim” dizesi aşkın kaçınılmaz bir durum olduğunu ve ondan gelen acıların ise mutlaka yaşanılacağını göstermektedir. Yine Yovanna için “adı alıyla karışır” denilmesi bir alinyazısı vurgusu içermektedir. Yaşananların yahut yaşanacakların onun kimliği ve kişiliğiyle bir olduğunun altı çizilmektedir. Aktunç, Yovanna’ya aşk ve acıyı kaçınılmaz bir yazgı olarak sunmaktadır. Bunun yanında aşkın Yovanna’yı düşürdüğü halleri de kötümser bir dille anmaktadır. “Aşk, huzmelerinden incinir”, “Pislik caddelerin maralı / sevdıyla gizli gizli buluşur”, “Saçlarında kalbi ve kasıkları” dizeleriyle adeta ondan bir hınç alma ve onu küçük düşürme derdindedir. Bütün bunlar geçmişte kapanmamış, yarım kalmış bir aşkın hırçın söylemleri olarak şiir anlatıcısına söylenilmektedir.

Aktunç’un aşkı kaçınılmaz bir yazgı olarak işlediği bir diğer yer ise “Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin” (Aktunç, 2000: 219-220) şiiridir. “Geçsem bir kalem aşkı filan / Tutunduğum kurşun kalem / Korkar / Varacağı aşktan” dizeleri şiir kişinin aşktan kaçsa bile yine aşka varacağını dile getirir ve tıpkı “Yovanna”da olduğu gibi aşkı yazgının içinde kaçınılmaz bir olgu olarak görür.

“Komşulara” (Aktunç, 1989b: 102-103) şiirinde Aktunç sevgiliye farklı bir yaklaşım sergileyerek onu örtük bir anlam ile cinsellik bağlamında ele alır. “Geceleri kalbini üşütürsün sevgilim” hitabında bulunan şiir kişinin sevgiliye yaklaşımı oldukça nahiftir. “Ah sen manzaraya iskete düşürürsün”, “vezindi uyaktı hepsi alt üst olur” dizeleri ile ona olan bağlılığını ve düşkünlüğünü dile getirir. “Aşağıdakiler vurur tavana değnekle / gürültü mü

durur daha da artar” dizeleri de gece ve sevgili arasındaki birlikteliğin habercisidir. Bu buluşmanın sevinci ve heyecanı “karakterdi tipti karışır birbirine”, “serim mi düğüm mü artık daha çetrefil”, “buralarım mı oralarım mı birbirinde kalır” dizeleriyle ifade edilir ki bu birlikteliğe bakış açısı anlatıcının ve şiir öznesinin kendi perspektifidir. Sevgilinin halinden ve durumundan haber verilmez. Bütün anlatılanların tek bir bakış açısıyla sunulması olayın bir hayal yahut bir tasarıdan ibaret olduğu izlenimi verir. Zira şiirin duygusal atmosferi eğlence ve keyiften ziyade lirik ve hüznü ağır bir tondadır. Aktunç’un sevgiliyle buluşmayı, tensel bir birlikteliği dile getirdiği bu şiirde anlatılanların gerçeklik vurgusundan ziyade sevgiliyle birliktelik üzerine düşlenen bir anın tasarısı olduğu izlenimi çok daha ağır basmaktadır.

“Lise Birden Ölüm” (Aktunç, 1989b: 111-112) şiirinde Aktunç muğlak sevgiliye seslenişini sürdürmektedir. Tarihsel imgelere ve referanslara da aşk bağlamında göndermede bulunan Aktunç, sevgilisini “Leh yüzlü”, “Lehistan dudaklı” ve “Viyana öpüşlü” olarak tarif eder. Şiir kişinin “Leh yüzlü, Lehistan dudaklı sen” dediği sevgili bütün bu yakıştırmalarla mücadeleci ve ele geçirilmesi güç bir konumda olarak görülür. Ele geçirilmesi gereken, bunun için de sarp bir mücadele isteyen bir sevgili profili çizilir. Sevgilinin hatıralar içinde anılması da “Bir zamanlar bir muahedenin rakamları ve kirpikleriydin” şeklinde yine bu bağlamda ilerler. Aktunç bu yaklaşımının yanı sıra bu şiirinde, halk şiirinde sıkça görülen âşğın kendi adını şiirde zikretmesi ve kendi halinden haber vermesi geleneğine de başvurur. “hulki küçük ölümüne inerken”, “hulki ölmekten yorgun ve argın” dizeleri aşkın Aktunç üzerindeki yıkıcı etkisini dile getirmektedir. Bu durum şiirin başlığıyla birlikte düşünüldüğünde Aktunç aşkı ve sevgiliyi yıkıcı, yıpratıcı ve ulaşılması oldukça güç bir mücadele olarak görmektedir.

“Çan” (Aktunç, 1991: 9) şiirinde Aktunç aşkın biricikliği, tükenmezliği ve tekrarlanamayacağı üzerine iddiada bulunur. Şiirin her satırında aşkın ancak bir kez yaşanabileceğini bir kez elden geçirilir ise de artık bir daha yakalanamayacağını vurgular. Bu durum şiiri derin bir melankoliye sokar. Aşkın hatıralarla derin bir ilişkisi olduğunu dile getiren şiir kişisine göre aşk ilk kez yaşandığı anın sürekliliğini yaşamın bütün alanlarına yaymaktadır. Şiirin başlığındaki “çan” ifadesi de sesin bir kez çalınmasından sonra yayılarak etkisini sürdürmesine telmihte bulunmaktadır. Tıpkı yayılan ve yankısı devam ettikçe artan çan tınısı gibi aşk da ilk başlangıcın bir sürecidir. “Aşk yinelenmez ki / Öyle eskir uzaklaşır / Sezildiği ilk andan” dizesi aşkın anıdan bir duygu yoğunluğuna dönüştüğünü tükenmeden

devam ettiğini gösterir. Bu anlamda “On Sekizinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 33) şiirine bakıldığında da aşkın kaçınılmaz oluşu dile getirilir. “Aşklar sapıp gider / Bildiği yola” denildikten sonra şiir kişinin aşktan kaçma çabasına değinilir fakat “Kaçmak ister / Ama kim / Kaçabildi ki” dizeleri ile de aşkın bir yazgı olduğu ve kaçışın mümkün olmadığı vurgulanır.

“Alavere Gül” (Aktunç, 1991: 28) şiiri aşkın doğasını ve masumiyetini dile getirmektedir. “Alavere gül yoktur aşta” dizesinde aşkın çıkarsız ve saf ve hilesiz olması vurgulanır. Alavere’nin çoklu kelime anlamına dair çağrışımları kullanan Aktunç, “Âcil ile Begonya” (Aktunç, 1991: 44) şiirinde ise aşkı begonya çiçeği vurgusu ile yalnızlık ve bekleyiş duygularıyla birlikte anar. Aşk yine bir bekleyiş ve erişilemez oluşu üzerinden ele alan Aktunç, “Göğsünün teriyle ıslanmış boynumda” ve “İşten dönüşlerim görüyorsun hin ve âcildir” dizeleriyle kavuşma ve birleşme arzularını dile getirmektedir. Fakat bütün bu çaba aslında bir bekleyiş ifade etmektedir çünkü “Türemekten beklemekten sevdadan ıslak” olarak tarif ettiği begonya sevgiliye ithaf edilmektedir ve “pencere kıyısında uyuyor saksıda” olarak konumlandırılmaktadır.

“Yirmi İkinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 39) şiirine gelindiğinde Aktunç’un aşka geleneksel bağlamda çeşitli göndermeler üzerinden yaklaştığı görülür. “Çiçeğime can suyudur sesin” ve “Yüreğimde kandaki sudur sesin” dizeleriyle hitap edilen sevgilinin “ses”i hayat kaynağı olarak sunulur. Su ve ses üzerine yüklenen derinlikli çağrışım anlamı sevgili ile kurulan bağ göstermektedir. Nitekim “susarsan yalnız kalırım” dizesiyle de bu bağ açıkça ifade edilir. “Âteş beridir bunu düşünürüm”, “Yunus beridir bunu düşünürüm”, “Mum alevle oyunundan yok olur çıkar” dizeleri aşkın geleneksel, tarihi metinlerde işlenişine dair açık göndermelerdir. Şeyh Galip’ten, Yunus Emre’ye kadar uzanan bir aşk anılışı söz konusudur. Fakat Aktunç’un geleneğe modernist yaklaşımı ise ateş metaforuna karşın “su” imgesini kullanmasıdır. Şiirde kurulan su ve ateş ilişkisi tutku, yasak ve kışkırtıcı istek bağlamında bir gerilim ifade etmektedir. Bu yasak ve kural dışılık arzusunun yakıcı ve yıkıcı etkisi de “Aşk, ah ışıklar söndürdü / Sodom’u, ırağ...” şeklinde örneklendirilmektedir. Aktunç bu şiirinde aşkı imgesel boyutuyla işlemiş ve geleneğin aşka bakışını anarak kendi sesi ile hem imgesel hem içerik bağlamında yeni bir yaklaşım sergilemiştir.

5.7. Hayata Ulanmış Bir Duygu: Ölüm

“Ölüm, hemen yanı başımızdaki o saçmasapan yokluk, hatıralarımızdan biridir.”

“Kuruntular Defteri”

“Ölüm ki bazen neşvedir.”

“Pazar Sonuçları”

Ölüm konusu Türk şiirinde çeşitli açılardan ele alınan ve belki de en sık işlenen temaların başında gelmektedir. Kimi şair için bir yok oluş, son buluş kimi şair için ise metafiziksel açıdan yeni bir hayatın başlangıcı olarak el alınan ölüm konusu Hulki Aktunç şiirlerinde de yoğun bir şekilde işlenmiştir. Aktunç’un şiirlerinde ölüme dair bakış açısı kaçınılmaz bir yazgının kabulü olarak yansımaktadır. Aktunç ölüm kaçınılmazlığını şiirlerinde işlerken bunun bir son oluşunu düşünmek yerine ölümün hayata dair yansımalarına ve yaşamın içindeki etkilerine dikkat kesilmektedir. Aktunç için ölüm hayatın deneyimlenmiş bir gerçeğidir. Ölüm onun şiirlerinde bir yok oluş nazarının dışındadır ve hayatın her alanına sirayet eden yaşamın bir parçasıdır. Aktunç tarafından olağan bir durum olarak işlenen ölüm teması, hem yaşamdan alınacak hazzı hem de çaresizliği vurgulamaktadır. Aktunç ölüm konusunu ele alırken olaya sadece ölüm olgusu açısından bakmaz. Ölümle birlikte hayatı, yaşamsal döngüyü ve tarihsel yazgıyı da bir tür sorgulamaya yönelir.

Ölüm konusu Aktunç için yaşanmışlıktır. Bunun için de ölüm temasının işlendiği şiirlerinde yaşamın bizzat kendisi de konuya dahil edilmektedir. Aktunç, yaşamın karşısına değil de tam olarak içine yerleştirdiği ölümlü ele alırken kimi zaman, ölüm yahut bir ölü karşısında sükunet içerisinde kalır. Başka bir noktada ölüm bir bekleyişe dönüşür, kimi zaman ise hatırlayış olarak kendini gösterir. Denilebilir ki ölüm konusu Aktunç şiirlerinin tamamına sirayet etmiş gizli bir izlektir ve hemen her şiirinde ölüme dair bir iz bulmak mümkündür. Fakat belirgin olarak ölümün anıldığı şiirlerde bir isyan bir karşı koyuştan ziyade bir teslimiyet havası hakimdir. Bu sevilen bir kişi yahut ünsiyet kurulan bir canlının arkasından duyulan üzüntü dile getirilirken belirgin bir şekilde hissedilir. Aktunç şiirlerinde ölüme dair bir korku yahut bir karşı koyuş sergilemez. Öte yandan ölümün varlığı, şiirlerin atmosferini karaya bağlayan, hüznü ağırlaştıran bir etki de yapmaz. Aktunç’un diğer şiirlerindeki melankolik hava ne kadarsa ölüm temalı şiirlerde de o kadar hissedilir, fazlası görülmez.

Aktunç, ölümü andığı her anda yaşamı, yaşamı andığı her anda da ölümü mutlaka hissettirir. Aktunç, ölümü şiirlerinde fiziksel bir kaybın yanında çok katmanlı bir şekilde hayatı anlamlandıran bir başlık olarak görmektedir. Şiirlerinde tarihselliğe ve toplumsala da temas eden Aktunç için ölüm konusu da aslında kolektif bir tecrübenin adıdır.

“Memento Mori” (Aktunç, 1989: 105-108) şiirinde ölüm ile hayat arasında insanın haz duygusu ile kendini diri tutmasını ele almaktadır. Bu haz duygusu insan için, ölüme karşı ne kadar korunak sağlıyorsa, hayata karşı da aynı derece bir bariyer kurmaktadır. Aktunç’un kimi şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de mistik bir yaklaşım geliştirdiği görülmektedir. Şiirin başlığı “öleceğini hatırla, faniliğini unutma” anlamına gelen latince bir sözdür. Bu söz özellikle tasavvufta kullanılan “ölüm var unutma” telkinine denk düşmektedir. Başlıktaki bu telkinle Aktunç şiirinde hayatın lezzetleri karşısında ölüm varlığının unutulmamasına dair bir dikkat sunmaktadır. “Tatlı gışa ah ey tatlı gışa / pembe kanın işliğı tatlı gışa” dizelerinde geçen “gışa” sözcüğü de dünya karşısında aldatıcı lezzetlerin ölüm karşısında insanın basiretini karartan bir örtü olarak kullanılır. Zira bu sözcüğün tasavvuftaki terim anlamı “insan basiretini örten nefsanî kir” anlamına gelmektedir. Yaşam içinde ölümün var olduğunun telkini üzerine kurulan şiirde hayat, dışlanan yahut kötülünen bir unsur olarak ele alınmaz. Aktunç, ölümü anarken de “erken yaşamak adına” ve “Amil nitrat bütîl nitrat” gibi terimlerle hayatın kimyasına ve yaşamın varlığına vurgu yapmaktan geri durmaz. Onun altını çizdiği husus ise “Yollarda yollarında en eski tenin” dizesinde “en eski ten” olarak ifade ettiği ilk insandan itibaren süre gelen bir gerçeğin göz ardı edilmeden yaşamın sürdürülmesi üzerinedir. “Önemle sürdürülmekte niçin sürmesin” dizesi de bunu desteklemektedir. Dünyanın aldatıcı iştihasına ilk günah ve ilk insan çağrışımı üzerinden vurgu yaparak “ölümü hatırla” ikazında bulunan Aktunç’un bu telkini hayattan kopma ve uzaklaşma anlamına gelmemektedir. Aksine hayata karşı tetikte olmak ve alınacak hazza karşılık hayata daha da sıkı tutunmanın bir hatırlatması olarak da okunabilmektedir.

“Marlyn Monroe” (Aktunç, 1989b: 109-110) ölümün intihar üzerinden işlendiği bir şiirdir. Marlyn Monroe gibi dünyaca meşhur bir ismin intihar ile sonlanan hayatına yapılan gönderme ile anılan ölüm duygusu hem bir hatıra hem bir hüznün çizgisinde ilerlemektedir. Aktunç’un anılarında Monroe, “nardenk” bir hatırlayış sağlar. Bu hatıra renkli, kokulu ve oldukça canlıdır. Fakat ölüm ve intihar ile biten bu hayat, Aktunç’un hatırasını haz ve hüzne dönüştürmüştür. Hem erotik hem trajik bir anlatım içeren Monroe’nin şiirdeki konumu ölüm karşısında duyulan özlem duygusuyla anılmasıdır. Ölümün bir hatırlayış ve özlem

bütünlüğüyle ele alındığı şiirde yaşam yine anılmaktadır. Hem de canlılık ve arzuların kışkırtıcılığı ile anılmaktadır. Özellikle de Marlyn Monroe'nun çekiciliği bağlamında vurgulanan bu arzu ölümle bir tür hüznün rengine bulanır. Bu durum da “mürdüm meyhanesi” ve “mezatlı masa” yakıştırmaları ile trajik bir son olarak anılır. Aktunç, bu şiirde hayatın bütün canlılığına rağmen beklenmedik bir son olan ölümün hüzne dönüşünü Marlyn Monroe'nun intiharıyla sonuçlanan hareketli yaşamı üzerinden vermektedir.

Ölümle yaşamın ayrılmaz bütünlüğünü ironik bir dille “On Birinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 23) şiirinde ele alan Aktunç, “Ölüyorum sanmayın diye sürdürdüm” dizesi ile yaşamın ölüme uzanan bir yolculuk olduğunu şiir kişisi üzerinden söylem olarak inşa eder. Aktunç bu şiirinde ölümü, hayatın devam etmesi için gereken bir süreç, yaşamla mücadele etme dürtüsü gibi ironik bir yaklaşımla ele almaktadır. İroninin yanı sıra “On Birinci Şarkı”da bir de eleştiri söz konusudur. Aktunç, modernite ile birlikte değişen yaşam stilleri ölümü hayatın içinden kovmuş olmasına karşı çıkar. Modernizm, ölümle hayatı karşı karşıya getirir. Bu çatışmada ölümün bastırıldığı görülür. Halbuki ölüm her an her dakika hayatın devamlı içindeyse de kendisini ansızın hatırlatmayı sürdürmektedir. Ölüm, “Başucumda remil / Karanfiller ve eski hikâyeler” ile kendisine hayatın içerisinde yer açmaktadır. Remil, geleceğe ve bilinmeze dair bir imgeyken karanfil hem ölüme hem de yaşama dair bir vurgudur. Eski hikâyeler ise anlatıları imler ki ölüm insanlığın en eski anlatısıdır mesajı verilir. Şiir kişisi üzerinden bakış açısını geleneksel anlatılara ve ritüellere çeviren Aktunç ölümün yaşam içerisinde hatırlatıcı yönlerini bu ritüeller ve anlatılar üzerinden vermek istemektedir. Modern yaşam insana ölümü unutturmak adına güçlü bir tepki almış durumdadır. Bunun için de ölümün hatırlatıcılığına geçmişe dair izleri taşıyan unsurlar yüklenmiştir.

“Otuz Sekizinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 64-65)’da ölüm, sessizlik imgesi üzerinden mistik bir bakış açısı ile ele alınmaktadır. Şiir öznesi ölüm sonrasında kendisinden bir iz, hatırlatıcı bir unsur kalacağını düşünür. Bir yerde sessizlik olarak tasvir edilen ölüme karşı “sessizliğe makam” olacağını böylece de varlığının boyut değiştirerek süreceğine kanaat getirir. Şiir öznesinin ölümünü bir makama çevirmesi kendisini yüce bir konumda görmesi ile ölümü olumlar ve ulvi bir sürecin tamamlanışı olarak yorumlar. Bir sessizlik makamı olarak anılan ölüm için şiir kişisi uzun bir süreçten geçer. Sessizliğe ermek için “bin felek ses biriktirmiş” ifadesinden de anlaşılacağı üzere zorlu aşamalardan geçtiğini haber verir. Bu da ölümün ancak yaşanılarak hak edilmiş bir ödül olduğu sonucunu doğurur. Şiirde geçen ve zihinlere

intiharı yahut idamı canlandıran “kenevir ip”, “bana sesini bağla” gibi ifadeler de ölümün makam olarak ulaşılması gereken bir merteye ve buraya ermek için de geçilmesi gereken zorlu bir sürecin varlığını destekler niteliktedir.

“Kalem ve Toprak” (Aktunç, 1993: 9) ölüm temasını işlemesi bakımından önemli olduğu kadar Aktunç’un kendi ölümü ile de yakından ilişkili bir şiirdir. Cenazesi başında yakın arkadaşları tarafından okunan bu şiirde Aktunç, ölümden sonra unutulmama ile ölümsüzlük arasındaki bağı sözcükler ve yazınsal araçlar ile kurmaktadır. Aktunç, bu şiirinde ölümsüzlük isteğinin çağrısını “kalem” ve “sözcükler” üzerinden dile getirmektedir. Bu şiirin öznesi Aktunç’un kendisidir. Bu şiir de Aktunç’un bir vasiyet şiiridir. “Bir kalem dikin toprağıma / iki ucu da açılmış sipsivri” dizesi bu vasiyetin ilk bölümüdür. Aktunç burada yazınsal ürünleri ile ölüm sonrasında var olma, unutulmama kaygısını yaşadığının ilk izlenimini verir. Bu istek aynı zamanda Aktunç’un dünyadaki yazma sürecinin henüz tamamlanmadığını ve öldükten sonra da üretmeye devam edeceği anlamına gelmektedir. Özellikle de “Yan yana gelmemiş / Sözcükler var daha” dizeleri bu emelin açık ifadesidir. Aktunç’un şairliğinin en büyük özelliklerinden bir tanesi olan alışılmışın dışındaki bağdaştırma ve birbiriyle uzak ilişkide bulunan sözcükleri yan yana getirerek yeni bir forma ve anlam arayışına sokma çabası olmasına bir gönderme yapılır. Şiirde yan yana gelecek daha çok sözcük olduğu dile getirilir. Aktunç, burada aslında henüz şiirlerinin bitmediğini ve şairlik üretiminin öldükten sonra da devam edeceğini söylemektedir. Diğer açıdan bu dizeleri Aktunç’un şiirlerinin anlamsal açıdan çoklu okumalara açık yapısı üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Zira ortaya koyduğu şiirlerin bir tür tüketilemeyen metin ve açık yapıt özelliği taşıması her seferinde yeni anlamların türetilmesine imkan vermektedir. Bu da Aktunç’un yan yana gelmemiş sözcükler üzerinden imgesel bir çağrısı olarak değerlendirilebilir. “Azar da kök salar belki / Elim gece yapraklarına” beklentisi de kalıcı olmak ve unutulmamanın son dileğidir. Yapraklarına ulaşma eylemi ise şiirlerindeki anlamların genişlemesi, yeni anlamlar ile daha farklı şiirlere kapı aralaması kastı da söz konusudur. Aktunç bu şiiriyle ölüm konusundaki bakışını yazınsal metinler aracılığıyla ölümsüzlüğe ermek üzerine geliştirmiştir.

“Ölümle Nişanlı” (Aktunç, 1993: 107) şiirinde ölüm başlıktan da anlaşılacağı üzere, beklenen doğal bir süreç olarak kabul edilir. Hayata gelmiş olmanın ölümle yapılan bir “nişan” olduğu açıkça vurgulanan şiirde ölüm bir evlilik olarak görülür ve doğum da bu evliliğe giden yolun başlangıcı olarak kabul edilir. Hayat ile ölüm arasında böyle bir

yakıştırma yapılması, Aktunç'un ölümü toplumsal bir kurum ilintisi ile anması ölüme karşı bakışın karamsar olmadığı izlenimi vermektedir. Şiirde “Tezkeremle yatıyorum nişanlımdan uzakta” dizesi ile ölümün hayat içindeki varlığı, “askerlik” ve “nişanlılık” üzerinden imgelenmektedir. Bu dize yaşam içinde ölümle kurulan temasın yakınlık derecesini vurgulamaktadır. İmgesel örüntüsü oldukça güçlü olan şiirde “Damlıyorum şıp şıp şıp sayın komutanım / (Kırmızı)” dizesiyle şiir öznesinin içinde bulunduğu ruhsal bunalım hali aktarılmaktadır. Fiziksel bir yaralanma durumunun dışında sembolik bir söylem olarak bu dize hayat karşısında kendisini emir altında gören şiir kişinin taşıdığı yaşamak sorumluluğunu, kırmızı imgesiyle acı, çatışma ve üzüntü içerisinde sürdürdüğünü dile getirmektedir. Bu sorumluluk içerisinde, ödev bilincindeki şiir öznesi “Vurmuş idim on ikiden ah allı turna” ifadesiyle yerine getirdiği vazifesinde gösterdiği öldürme başarısının neticesinde “allı turna”yı öldürmüş olmaktan ötürü büyük bir trajedi içine düşmektedir. Zira allı turnanın halk kültüründeki karşılığı oldukça güçlü bir imaja sahiptir. Aktunç bu şiirde yaşamı ölümden ayrı düşünmediği gibi ölümü de yaşama bir akit ile bağlamış olarak gösterir. Şiir kişisi üzerinden verilen askerlik ve tezkere halleri de evlilik yani ölümle sonuçlanması beklenen bir nişanlılık sürecinin bitmesi anlamına gelmektedir. “Ölümle Nişanlı” şiiri üzerine yeniden düşünüldüğünde çağrışımsal farklı anlamlarla da karşılaşılır. Örneğin, halk kültürü ve allı turnanın ölüm temli anlatılar ve türküler içindeki yeri ve bu şiire yaptığı katkılar veya daha felsefi bir düşünce ekseninde ölümle nişanlılık halinin varoluşsal bir söylem olduğu da düşünülebilir. Fakat her bakış açısının neticesinde şiirin hayatı doğum ve ölüm arasındaki bir gerilim olarak ele aldığı açıkça görülmektedir.

“Der Dellalyan” (Aktunç, 1994:100) şiiri “Mek yergu yerek” dizesiyle yani Ermenice, “bir iki üç” şeklinde açılır. Bu ritmik sayış hayatın dün bugün yarınlığına ve doğum yaşam ve ölüm sürecine yapılmış bir vurgudur. Hemen sonrasındaki “Hayat üç kürek gider” dizesi de bu vurguyu güçlendirmektedir. Bir mezar kazma izlenimi doğuran “üç kürek” ifadesi şiir kişinin ölüm karşısındaki umutsuzluğunu dile getirmektedir. Kasvetli bir atmosferde ilerleyen şiirde “Hayat sâridir arkadaşlar” diyen Aktunç, buradaki “sari” sözcüğünü hastalıklı anlamında kullanmaktadır. Bu sözcük hayatın hastalıklı, ölümün salgın ve kaçınılmaz olduğunu dile getirirken son dize olan “Ölümse sürekli biter biter” dizesi de bu anlama destek çıkar. “Biter biter” pekiştirmesinde Aktunç, hem ölümün sürekliliğini vurgular hem de sona ermek ifadesinin dışında, bitmek sözcüğünün uzak anlamıyla “yetişmek, yeniden ortaya çıkmak” anlamını da kullanır. Yani ölümü kaçınılmaz olduğu kadar, yeniden başlamak vurgusuyla da yineler.

Aktunç'un ölümü soyut ve metafizik bağlamda ele aldığı şiir örneklerinin dışında ölen birisinin yahut sevilenin arkasından yaşanan bir duygu olarak ele aldığı şiire, kedisinin ölümü üzerine kaleme aldığı "Kedi Kitabı" (Aktunç, 1989: 113-114) şiiri örnek gösterilebilir. "Döndü vanlı gövdesiyle" kedisini kaybetmenin üzüntüsüyle lirik bir tonda kaleme alınan şiir tam bir mersiye'dir ve Türk şiirinde insan dışı bir canlı yazılan mersiye'lere nadir bir örnektir. Uşu isimli kedinin ölümü Aktunç'ta çok büyük bir hüznü bırakır. "canımın kedisi" olarak hitap edilen kedinin ölüm evresi, "pustu, sustu, söndü" aşamaları ile anlatılır. Aktunç, ölüm karşısındaki metanet ve kabullenişini bu şiirde de göstermektedir. Bu şiirde de sözcüksel oyunlar yapmayı sürdüren Aktunç "İndi gömü yazısına", "bindi mezar yazısına" ifadelerindeki "yazı" sözcüğünü bilinçli olarak tercih etmektedir. Bu yazı, hem şiirin başlığındaki kitabeye işaret etmektedir hem de kader anlamındaki yazgıya dair bir halk söylemidir. Şiirde ölüm yerine yazgı, yazı sözcüğünün tercih edilmesi de yazgının yani ölümün bir kader oluşunun yeniden hatırlatılması bağlamında değerlendirilebilir bir nüanstır.

Aktunç şiirinde ölüm teması şiirlerinin bazılarında ana konu olarak belirirken hemen hepsinde gerek imgesel gerekse söylem anlamında çağrışımsal bir iz olarak görülebilmektedir. Örneğin, "Yedinci Şarkı"da, "İntihar iletişimi ip asfiksi ası" ifadesi ölümü ve intihar konusunu ele alırken bunun bir mesaj ve iletişimsel bir bağ olarak da görülebileceğini söylemektedir. Aktunç'un ölümü intihar ile anmasının birçok şiirde örneği vardır. Hemen hepsinde de intihar neticesinde ölen kişinin arkasında kalan ve bu ölümün geride bıraktığı burukluğu yaşayan bir şiir kişisi resmedilmektedir. İletişimsel bağ bu anlamda düşünülebilir. Aktunç, "Pazar Sonuçları"nda, "Dökülün artık: Ölümle yoldaşız, yaşarken ve yanarken", "Ölüm ki bazen neşvedir." dizeleri ile ölümü alışılmışın dışında bir kabul ve içselleştirilmiş bir olay olarak görür. Yine ölüm, "Birinci Şarkı"da, "Ölüm hayatla uzlaştığında" ifadesi altında hayat ve ölüm birlikteliğinde anılır. "Lise Birden Ölüm" şiirinde "Hulki küçük ölümüne giderken" ve "hulki ölmekten yorgun ve argın" dizeleri ile aşk ve ayrılık birer ölüm denemesi olarak zikredilir.

"Tavan" şiirinde Aktunç ölümü bireysel bir bakış açısının dışına çıkarır. Ölümün toplumsal boyutları, korku ve gizem üzerinden huzursuzluk doğurucu olarak görülür. "Sokakta bir ölüm olma ihtimali", "Herkes maktul dönmektedir evine" dizeleri ölümü imgesel düzeyde tutar ve toplumsal suçluluğu, sosyal problemler içerisinde anar. Aktunç, ölümü bireysel anışlarında teslimiyet ve sükun içerisindeyken toplumsal bağlamda ölüm konusuna

geldiğinde ses tonu agresifleşmektedir. Zira toplumsal düzeyde andığı ölümler birer trajedilerdir. “Kadın Yalvaç Terekesi” şiiri ölümün toplumsal düzlemde ele alındığı bir diğer şiir örneğidir. Andığı trajik olay neticesinde ses tonunun yükseldiği bir örnek olan bu şiirde “Vura vura, öle öle, kuruya kuruya” söylemi içerisinde toplumsal cinsiyetçilik yaklaşımı ve ölümlerin iç içe geçmiş tarihselliğine dair güçlü göndermeleri söz konusudur.

“Kahra” şiirinde geçen “Ölüm seni bağışladı. / Sen ölümü bağışladın mı?” (2009: 106) örneğinde de görüleceği üzere kimi şiirlerinde Aktunç ölümü bir hesaplaşma olarak da görür. Aktunç, özellikle de tarihsel ve toplumsal olaylar neticesinde ortaya çıkan sonuçlar üzerinden şiir kişilerine bir iç muhasebe olarak bu hesaplaşmayı yaptırmaktadır. “Unutulmuş Eşya Müzesi”nde (2009: 101) ölüm, yarım kalmışlık ile anılır. “Yeraltı Destanları”nda ölüm, özellikle işçi ölümleri üzerinden eleştirel bağlamda ele alınarak hayatın doğal akışından sıradan bir olaymış gibi eleştirel ve ironik bir dille irdelenir. “Ölüm-öte köy serhoş / Yaşamak beri şiir” ifadesiyle “Vardiya” şiiri de bu ironik eleştiriyi sürdürmektedir. “Tanrı ile Tarih” şiirinde ölümün bir kurtuluş olarak görülmesi de ironinin bir parçasıdır. “Öle öle kurtuldum” ifadesi aslında ölüme dair bir övgüden ziyade sosyal ve toplumsal bir iğnelemedir. Hayat öylesine zor ve çekilmez kılınır. Neticesinde ölüm kurtulmak anlamına gelmektedir eleştirisi yapılır. Aynı toplumsal ölüm eleştirisi, *Sönmemiş Dizeler*’de yoğunlaşır, “Tuzla” ve “Koynumda Dolunay” şiirleri de bunlara örnektir.

Aktunç’ta ölümün sembolik anlatımlarla dile getirildiği şiirler de söz konusudur. “Kandil Beni Onaylar”da ölüm “Yalnız bile duyumsamazsam kendimi” dizesi ile yalnızlıkla birlikte anılır ve “Birbiriyle beslenmiş elli kaput ölüsü” ifadesiyle de ölümlerin birbirine ulanmasına değinir. “Makastar”da, “biçki-dikiş” ifadesi ikilem halinde yaşam ve ölümü imgeler. “Parça başı ölüm parça başı güz” ise ölüm ile güzün solgun resmini birleştirir.

“Su, Mavi Maden” ve “Tütün” şiirinde yaşamsal bir döngü olarak gösterilen ölüm, “Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı” şiirinde “...her yeşil, hayat kadar ölümün de izlerini taşımalıdır” ifadesiyle ölüm ile yaşam kavramlarının birbirinde bir diğerini göstermesine işaret edilmektedir. Bu duruma benzer bir durum ise “Eksik Dünya” şiirinde “ben yolu tükenmiş gezgin / yaşasam ölüm değil / ölsem ölüm değil” dizeleriyle ifade edilir.

Sır Kâtibi çerçevesinde ölüm, tarih-bellek, yok oluş ve bir tür sorgulama olarak ele alınır. “Kül-Ülke” şiirinde ölümün beden üzerindeki etkisi ile ruhun “kül” ile yeniden varlığını

sürdürmesi ikilemi imgesel düzeyde işlenir. “Bir kan külü gövdem” ifadesi bu durumu ikonik bir şekilde açıklar. Ölümün kaçış ve ulaşma olarak ele alındığı şiirler “O Sadece Bir Gölgeydi” ve “Yarımada” şiirleridir. “Bin Dize” ve “Memento Mori” şiirlerinde ölüm hem şiirin öznesidir hem de anlatıcısı konumundadır. Bu şiirlerinde Aktunç ölüm ile insanlığı yüzleştirme yoluna gitmektedir. Ayrıca bu durum diğer şiirlerde de farklı bir şekilde şiir öznelere ölümle yakın temas içerisinde olması ile de gözlemlenir. Bu yakın temas bazı durumlarda bir çatışma zemini doğursa da genel itibarıyla şiir kişileri ölümün ayırıcılığı olan kişilerdir. Fakat ölüm bir nasihat bir terbiye edici ya da yol gösterici değildir. Aktunç’a göre hayat kadar ölüm de ders çıkarılması gereken bir olgu değildir. Aksine her ikisi de tecrübe edilme alanlarıdır.

5.8. İç Çatışmaların Dış Görünümü: Doğa

Doğa, edebiyatın ve özellikle de şiirin hem bir kurgu malzemesi hem de anlatı içeriği olarak kullanılan tükenmez bir konudur. Türk şiirinin farklı dönemlerinde çeşitli türler aracılığıyla konu edilen doğa her bir şairin ilgi alanına girmiş ve farklı bakış açıları ile ele alınmıştır. Halk şiirinde tabiat iç içe yaşanan kendisiyle iyi ilişkiler geliştirilmekle birlikte kimi zaman mücadele edilen bir olgu olarak ele alınır. Türkülerde doğa tasvirleri genellikle bu yakınlık ve uğraşı bağlamında olumlu yahut olumsuz olarak gösterilir. Doğa unsurları gurbet, ayrılık, ölüm, kavuşma, düğün, aşk ve yiğitlik temalarının içerisinde tamamlayıcı ve gündelik yaşamın bir parçası olarak anılır. Örneğin, “İpek Mendil Dane Dane” isimli halk türküsünde yer alan “Evlerinin önü yonca / Yonca kalkmış dam boyunca / Bu yoncayı kim biçecek / Celâl oğlan olmayınca” (Bekki, 2004: 279) dördlüğünde geçen ve doğa unsurlarından bir bitki olan “yonca” ifadesi tamamen sosyal yaşam içerisindeki bir görev, vazife ve iş yükünü belirtir. Celal isimli kişinin sorumluluğunda olan bu işin, onun ölümü ile ortada kalacağı hatırlatılır. Bu yolla da ölüm acısının gündelik yaşama etkileri vurgulanmak istenir. Divan şiirine bakıldığında tabiat ve tabiata unsurların tamamı soyut bir dekor ve anlatının zenginleştirilmesi için bir fon işleviyle kullanıldığı görülür. Doğa tasvirlerinin gerçeklik ile bağı olsa bile anlatılan doğanın karşılığı tamamen zihinlerde tahayyül edilecek bir tasvirden ibaret kalmaktadır. Tanzimatla birlikte Türk şiirinde yaşanan dil, söyleyiş ve içerik değişimi ile doğanın işleniş biçimi ve ele alınış yaklaşımları da değişir. Gerçek bir doğa anlayışı yahut şairin bireyselliği neticesinde farklı fonksiyonlarda ele alınan doğa şiirleri ile karşılaşılır. Abdulhak Hamid’in tabiat arayışı ve Cenab Şahabeddin’in “Elhan-ı Şitası” bu duruma örnek verilebilir. Modern şiire gelindiğinde ise doğanın pastoral güzelliklerinin anlatılması

örnekleri verildiği gibi doğa içe ait soyut bir tema olarak ele alınmaya başlar. Modern her bir şairin kendi kişisel deneyim ve eğilimleri, sanat anlayışı çerçevesinde ve dünyaya bakışı neticesinde doğayı ele alarak şiirlerinde yer verdiği görülmektedir.

Hulki Aktunç'un şiirlerinde doğaya dair yaklaşımına bakıldığında onun şiirlerinin doğayla iç içe olduğu görülmektedir. Özellikle *Sır Kâtibi*'nde hemen her şiirinde doğaya ait bir öge farklı şekillerde ele alınmaktadır. Doğanın Aktunç şiirinde üç farklı fonksiyonu bulunmaktadır. Birincisi şiirlerde içerik, ikincisi söylem, üçüncüsü ise imge bağlamındadır. Bunlardan imgeselliğin çok daha fazla kullanım alanı bulduğunu söylemek mümkündür. Özellikle de deniz, su, ateş, toprak ve rüzgar sıklıkla müracaat edilen imge örnekleridir.

Aktunç, doğayı tematik anlamda ele alırken romantik bir yaklaşımdan kaçınır ve doğayı olduğu gibi yansıtmaz. Doğayı bir duygu yansıması olarak dönüşüme uğratar ve bir anlamda soyutlaştırarak yeniden kurar. Bu bakımdan Aktunç'un şiirlerindeki doğayı, onun iç dünyasının bir yansıması olarak okumak mümkündür. Şiirlerde dile getirilen özellikle de mekânsal anlamdaki dış doğa unsurları Aktunç'un ruhunun derinliklerindeki sınırları, yokuş ve düzlükleri, kaçış alanlarını, karanlık ve aydınlık yerlerini ifade etmektedir. Doğa, Aktunç şiiri için bir dekor veya anlatımı besleyen bir fon değildir. Aktunç, doğa ve doğaya ait her bir objeyle metaforik bir kurgu alanı oluşturur. Böylece şiirinde imgesel bir derinlik ve katmanlı bir anlam meydana getirir. Aktunç için doğa idealize edilmiş bir yer değildir. Fakat bunun aksine doğaya karşı olumsuz ve karamsar bir bakış da söz konusu değildir. Aktunç'un şiirlerinde doğayla kurduğu bağ bir mücadelenin anlatımıdır. İmgesel derinlik içerisinde doğa söylemi arka plandaki çağrışım doğurduğu imajla Aktunç'un yaşadığı çekişmeyi ifade etmektedir. Su ve deniz örneğin, salt bir deniz ve su anlatımından oldukça uzaktır. Aktunç bu iki doğa unsurunu bağlamından koparılmayacak bir şekilde şiirinde işler. Üst metin gerçekten bir deniz ve su anlatısıdır. Suyun ve denizin özellikle de sınırlayıcılığı konusunda gerçeklik bağı açıktır. Fakat çağrışımsal alt metinde su ve deniz, Aktunç'un bir mücadele alanıdır. Kendisini bulma mücadelesinde, ruhunu saran çıkmazlarını, baskılarını ifade etmektedir. Yaşadığı ayrılıkları, özlemleri ve daha geniş çerçevede yaşamın kendisini ve Aktunç'un yaşamla uyuşamayan yönlerini ifade etmektedir. Bu yüzden denizle ilgili şiirlerde Aktunç'un ona karşı galip gelme çabası vardır. Bununla paralel olarak Aktunç'un ateşe karşı da tavrı yine bir değiştirme, dönüştürme ve hükmetme isteği şeklindedir. Yağmur ise sükûnet, teslimiyet ve bir yerde arınmaktır. Aktunç için rüzgar hayatla, geçmişin izleriyle, korkularıyla mücadelenin en şiddetli tarafıdır. Bitkiler, özellikle de çiçekler ise tatlı anların,

geleceğe dair umutların ve dingin bir ruhun uğraklarıdır. Bütün bu örnekler Aktunç için doğanın ontolojik bir bellek ve metafiziksel bir olgu olduğunu göstermektedir.

“Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı” (Aktunç, 1989b, 55-56) şiiri henüz başlığıyla bile Aktunç’un doğaya karşı değişim ve dönüşüm yaklaşımını sezdirmektedir. Bu şiirde Aktunç kırılgan ruh halini doğaya yansıttığı gibi karamsar ruh hali nedeniyle de doğada gördüğü bütün manzaraları “Her şey yaralanıp yaralı bakıyor bana” şeklinde görmektedir. İçinde yaşadığı olumsuz duyguyu, dışarı aksettirdiği için doğaya karşı da karamsar bir gözlem söz konusu olmaktadır. Bunun için de “daha duygusal bir klorofil tasarımı” dilemektedir. Bu dilek aslında biyolojik bir unsurdan tabiatında olmayan bir şeyi istemektedir. Klorofil bitki organizmasında yer alan ve bitkilere yeşil rengini veren bir sentezdir. Yeşil renk olarak da bitki olarak da olumlu bir imajken Aktunç bu şiirinde “daha duygusal” bir yeşil talep etmektedir. Burada Aktunç’un bu söylem ile duygusal bir açlığı dile getirdiği oldukça açıktır. Duygusal bir bütünlük ve doygunluk yetersizliğinden kaynaklanan bu istek yaşadığı üzüntünün, boşluğun giderilmesi için bir yardım çağrısıdır. Bu anlamda Aktunç’un içinde yaşadığı bir yoksunluk duygusu ile doğaya yöneldiğini fakat yaşadığı duygusallığın onun bakış açısını da etkilemesinden dolayı dış dünyayı, doğayı da aynı şekilde gördüğü için yine bir çıkış yolu bulamadığı anlaşılmaktadır. Bundan dolayı da doğadaki “yeşil”in yani bitkisel varlığın onun ruhunu dindirecek bir yakınlıkta ve duygu teskininde yardımcı olarak bir “duygusal”lıkta olmasını beklemektedir. Fakat doğa artık onun için bu beklentisini karşılayacak bir ortam olmaktan çıkmıştır. “Trafik levhasında koşan geyik” dizesi bozulan doğa ve insan dengesinin bir sembolüdür. İnsan geyiğin koşu alanına müdahale ettiği için doğa da insanın duygularına cevap verme işlemini kesmiştir. “Arschgefickte Madchen mecmualarında / daha duygusal bir klorofil tasarımı” dizeleriyle de aslında aranan iç huzur ve duygusal bütünlüğünün sağlanamamasının farklı bir saplantı ve eğilimler doğuracağını çağrıştırmaktadır. Çünkü dizede adı geçen dergi yetişkinler için cinsel içerikler üreten bir yayındır. Aslında Aktunç’un bu şiirde insan ve doğa arasındaki kurduğu bağ baskı altında bırakılmışlıktır. “Mağlup orman”, “bitik koru” ve “trafik levhasında koşan geyik” ile verilmek istenen yeşilin, yani doğanın üzerine çöken insan baskısıdır. “Vaftizci Yahya’nın yasalarla sınavı” da insan ruhunun üzerindeki baskıları ifade etmektedir. Her iki baskı da moderniteden neşet etmektedir. Aktunç bu şiirinde oldukça güçlü bir şekilde doğa ve insan tabiatının ortak bir tabiata sahip olduğunu ve dış müdahaleler ile bu doğallığın baskılanarak kaybolduğunu dile getirir. Tahrip olan, bastırılan doğa ve doğallığın da kendisini farklı yollarla bir şekilde açığa vurduğunu göstermektedir. Doğa için

bu durum “kar terörü” ve trafikte insan karşısına çıkan “geyik” ile imlenirken insan ruhu için de Arschgefickte Madchen dergisi üzerinden bir kaçış yahut bir sığınak olarak verilmektedir.

“Sam Yeli” (Aktunç, 1993: 71-72) şiirinde Aktunç rüzgar ile insan yaşamlarının değişkenliğini vermektedir. “Fa minör akıp gidiyordu toz ile rüzgar” dizesi ile rüzgarın melodisi imlenir. Aktunç, “Fa minör” melodik bir gam terimini “Sam yeli” rüzgarının esişyle ilişkilendirmektedir. Şiir içinde tekrarlanan “biri diyor ki” ifadeleri ile insan hallerinin karmaşık ve değişkenliği dile getirilirken esen rüzgarın halden hale girişi gibi insan ruhunun da çalkantılı hali verilir. Aktunç bu şiirinde insan hallerinin bir iç gözleminden yola çıkarak “şuralarda buralarda tozlanan keder”leri anmaktadır. Samyeli, çölden gelen sıcak bir rüzgar olduğu için esen bu sıcaklığın insanda bıraktığı ağırlık ve mayışma halini, şiirde geçen insan hallerinin sükunetli oluşu ile harmanlamaktadır. Samyeli başlık olmanın dışında şiirde sadece “toz ile rüzgâr” olarak geçmektedir fakat arka planda hayatın akışını ifade etmektedir. Aktunç, durağan anların insanlarca nasıl doldurulduğunun ifadelerini birbiri ardınca sıralamaktadır. “Biri diyor ki sevdanın sakini olmaz / Diğeri hayata çıkıyor usulca sekiden”, “Biri diyor ki bebelerin ilk çığılı olur bu / Diğeri geriniyor kovulmuş uykular içinden” şeklinde verilen sakinlik anları şiirde aslında hissedilen bir gerginliğin sebebini oluşturur. Bütün bu sükûnetli haller bir yerde artık “Şuralarda buralarda tozlanan keder”e dönüşür. İşte burada şiirin başlığına dönmek gerekirse “samyeli” zaman ve değişim rüzgarı ile bütün bu sükuneti, “Bir sandığın eski resmi hızla eriyor / Tekneler belleksiz bir sallantıda / Kuruyor çakal erikleri düştüğü yolda / Sessiz yazgılara dönüşüyor yerinmeler” haline dönüştürür ve Aktunç, bu şiirinde rüzgarı/doğayı zamanın yıkıcı, yıpratıcı etkisi olarak kullanır.

“Yağmurun Derinliğinde” (Aktunç, 1994: 73-74) şiirinde, yağmurla birlikte “itüzümü”, “kekik” ve “çınar” da anılmaktadır. Aktunç’un “Derin yağmurdan sessiz ne olabilirdi ki” sözü şiirin içeriğini doğayla birlikte tamamen bir arayış ve kendini bulma çabasına dönüştürmektedir. “Saklıyordun gövdeni de tin fahişe çıplaklığında” dizesiyle birlikte içselliliğin vurgulandığı şiirde yağmurun baskın bir imge olarak kullanılması, yağmuru bir aşama yahut aşılması gereken bir eşik konumuna getirmektedir. “Uzun yağmurlardan geçerek varıyordun.”, “Derin yağmurlar konmuştu orayla arana” dizelerindeki yağmurun uzunluğu ve derinliği bu aşamanın ölçütünü göstermektedir. “Bir ayazma bir de kerevet vardır orada” dizesi aslında yağmur sonrasına ulaşılacak olan emelleri ve müjdeleri haber vermektedir. Fakat yağmur “Bakıyordum su beklemez giysileri içinde dalga” haliyle bu

ulaşmayı hem zorlaştırmada hem de uzatmaktadır. Lirik bir dille işlenen şiirde Aktunç, yağmuru bir mesafe olarak anmaktadır. Uzaklık ve derinlik bu mesafenin kapanmaz oluşunu vurgulamaktadır. Yağmur, doğa ile insan arasındaki somut bir engel olarak düşünülebilecekken Aktunç onu, kendisi olmaya ulaşmanın mesafesi olarak işler. Yağmur, ulaşmanın bir engeliyken aynı zamanda kavuşmanın hazırlık sürecini de ima eder. “Kurtuluyordu nem düş örtüsü olmaktan” ifadesinde de görüldüğü gibi bir çözülme de görülmektedir. Bu da ancak yağmurla kazanılmaktadır çünkü “Yıkıyor diriliyordu çınar toz baskınından” dizisindeki “toz”u kaldıran da yağmurun kendisidir. Aktunç, “Yol bitince anlıyordun ıslak hayatları” dediğinde aslında ulaşılmış olanların da yağmura bulandığını yani bekleyiş ve arzu ile dönüştüğünü de fark etmiş olur ki bu fark ediş “Ayartıcı mı? Yok / Yargılayıcı mı? Yok / Yalnızca kendin” dizeleri ile yine kendisine bir yönelme sağlar. Kendisi ile bağ kurduğu noktada da “Salt o zaman söner işte anımsama” yargısına ulaşır.

“Denizin İlk Sözcüleri” (Aktunç, 1989a: 5) şiiri doğayla kurulan bir diyalog şiiridir. Deniz, kuzey yelleri ve ahşap döngüsü içerisinde ilerleyen şiirde Aktunç, şiir kişisini “Ahşapla konuşuyordum” şeklinde tarif eder. Konuşulan bu ahşap bir teknedir çünkü “O eski kalınlığıyla / tekne omurgasının” denilmektedir. Şiir kişinin deniz içinde denizle değil de teknenin ahşabı ile konuşuyor olması bir bakıma denizle arasına koyduğu mesafeyi gösterir. Fakat her ne kadar denizle arasına mesafe koymuş olsa da yine de denizden kopamamış ve uzaklaşamamıştır. Zaten “ahşap” da onu yeniden denize yöneltecektir. “Gör dendi bana / sudan ne ayırdımız var bizim / ıslanırız bakınca suya” dizeleriyle ahşaptan aldığı telkin ile deniz ile arasında bir fark olmadığını ve ondan kaçıp uzaklaşamayacağını anlaması istenir. Aktunç’un şiirlerinde “deniz” imgesini yaşamın karşılığı olarak kullanmasının ilk örneği bu şiirde görülmektedir. Deniz, yaşamın bizzat kendisini ifade eder ve hemen her deniz şiirinde şiir kişisi denizin onu sarıp sarmalamasından sıkıştırmasından ve sınırlamasından kurtulmak için kaçış alanları arar. Her defasında deniz içinde kalmaktan kurtulamaz, fakat denizle de barışıp anlaşılamaz. Bunun bir bitip tükenmez bir yaşam mücadelesi oluşu da “Mavi düşmanınız / mavi sevişiriz onunla” şeklinde ifade edilir. Bu düşmanlık ve sevişme durumları iç dünyası ile dış dünya arasındaki çatışmaların, boşlukların ve çıkmazların bitip tükenmez mücadelesini anlatmaktadır. Denizin dalgaları misali şiir kişinin üzerine doğru gelen hayat kimi zaman dalgalanmayla onu yukarı da çıkarmaktadır, aşağı da çekmektedir. Bu yüzden teknenin “Eğrilerin suya vuran / iniltisiyle konuşuyordum” demektedir. Mistik bir yaklaşımla ahşaptan gelen ikinci telkin ise “Gör dendi / birazdan taşacak sevda / kollarına alacak seni” şeklinde olur. Bu da hayatla mücadelesinde, yaşamın getirdiklerinin onu her

zaman bir şekilde sürükleyeceği ve peşini asla bırakmayacağı, onun da buna karşı hazırlıklı olması gerektiği şeklinde yorumlanabilmektedir.

“Denizin İlk Sözcüleri”nden sonra gelen “Büyük Tonoz” (Aktunç, 1989a: 6) da gösteriyor ki Aktunç’un ilk eseri *Sır Kâtibi*’nin doğa ve özellikle de deniz ile açılması, bilinçli tercihtir ve üzerinde durulması gereken bir konudur. Denizin İlk Sözcüleri’nde şiir kişinin diyalog kurduğu nesne ahşapken “Büyük Tonoz”da yine bir doğa unsuru olarak “taş” ve “demir” imgelenmektedir. Deniz burada “Tam sustuğu sanılır / Vurur poyrazla” dizeleriyle anılır. Bununla birlikte denizin unsurları, kıyı, sahil ve liman tasvir edilir. İşte bu manzaranın ana bileşeni “taş” ve “demir”dir. Deniz bir şiir kişisi olarak işlenir fakat şiirin anlatıcısı farklıdır. “Tam konuşmaz denir / anlatır unuttuklarımızı” hitabında kastedilen denizden başkası değildir.

Tonoz, denizcilikte gemilerin kıyıya sabitlenmesi için kullanılan taş ve demirden yapılan sistemdir. Deniz, kitabın ilk şiirinde hayatın karşılığı olarak kullanılırken Aktunç, bu şiirde denize bellek görevi yüklemektedir. Sustuğu, konuşmaz denildiği bir anda “poyraz” gibi eserek kendisini gösteren deniz “Konuşmaz denir / anlatır unuttuklarımızı” dizesiyle bellek olarak işlev gördüğünü gösterir. Sonrasında gelen dizeler “Diplerde bir yere / yapışmış bellek” şeklinde anılan belleğin durumu kendisinden bir şey beklenen umut edilen bir haldedir. İlk şiirde ahşapla konuşan Aktunç’un bu kez “konuşmak” istediği beklentiye girdiği nokta bellek üzerindedir fakat konuşmaz denilmiştir. Fakat konuşmaya başladığında ise ortaya çıkardıkları tıpkı denizin derinliklerine saklanmış olanların yüzeye vurması gibi ortaya çıkan geçmiş ve hatıralardır. Deniz ve bellek kavramlarını birleştiren Aktunç, belleği de tarif ederken içinde bulunduğu psikolojik durumu da açık etmektedir. “Ah yaralı bellek / başka bir hayat istemez sana” dizesi geçmişin, hatıraların ve yaşanmışlığın Aktunç’un belleğinde birer saplantılar haline geldiği ve bu durumun da belleği yaraladığını ifade etmektedir. Aktunç’un, denizi belleğin bir ifadesi olarak kullanması oldukça ilginçtir. Önceki şiirle birlikte düşünüldüğünde yaşam hatıraları doğurur, hatıralar yaşam içinde sarkar ve gelecekteki olayları etkiler. Tıpkı bir dalganın, girdabın deniz içinde meydana gelip yine denizi etkilemesi gibi bir paradoks durumudur. Aktunç’un denizden çıkamayıp, uzaklaşamamasının nedeni de bu şiirle açıklığa kavuşmaktadır çünkü deniz onun için hem yaşamın kendisidir hem de hatıraların merkezidir bu yüzden de onu kendisinden koparıp atamamaktadır.

“İlyas Miço” (Aktunç, 1989a: 20-21) şiirinde Aktunç bu kez denize iç içe bir şiir kişisi kurgulamaktadır. Aktunç’un hayatın içerisinden aldığı gözlemler ile yakalayıp dimağında kurmaca bir karaktere çevirdiği bu kişi “İlyas Miço”dur. Aktunç’un kendi benliğinin bir parçası olan bu isim, şiirde haber verildiği üzere “İslandı bakınca suya” dizesindeki tecrübeyi yaşamış birisidir ki bu dize “Denizin İlk Sözcüleri”nde de “ıslanırız bakınca suya” şeklinde geçmekteydi. Aktunç’un hayatla yaşanmışlığı tecrübe ettiğini açıkça ortaya koyduğu bu şiirde kendisini “İlyas Miço” üzerinden imlemektedir. Bu kişi “Yüzmeyi çırpıntıda bilmişti / tuz ocağıdır akciğerleri” şeklinde tarif edilir. Bu durum onun yaşamla neler tecrübe ettiğini, yaşadığı acı tecrübelerin etkisinin üzerinde görüldüğünü belirtmektedir. “Med cezir soyundandır” hayatı tek düze yaşamamış, git gelleri ve iniş çıkışları olmuş birisidir. Bu kişinin bir diğer ve en önemli özelliği ise “Kıyı boylarını gezdi” ve “Tuzlu suyun ağzında / kendin keser kamalar” dizeleri ile verilir. Deniz ile ilişkisinin açık edildiği bu dizelerde İlyas kişisi denizle yaşadığı zorlu mücadeleler sonucunda ona karşı yenilmiş ve yeni sınırlarını sadece denizin kıyılarında yaşamak olarak sınırlamış birisidir. Hayatın içinde olmakla birlikte ona karışmadan, kendi halinde yaşayışın bir ifadesi olarak İlyas Miço, denize karşı yenilmiş birisidir.

“Denizin Uçlarında” (Aktunç, 1989a: 44-45) şiirine gelindiğinde bir bakıma adı anılmasa, belirtisi bulunmasa da İlyas Miço yeniden görülmüş olur. Çünkü bu şiir kişisi de onun durduğu yerde yani denizin uçlarında, kıyıda beklemektedir. Hem de deniz içindeki bir ahşapla yakın ilişkisiyle birlikte. Bu bakımdan *Sır Kâtibi*’nin denizle ilgili bütün şiirlerine bir göndermede bulunan bu şiirde, şiir öznesi zorlu bir arayış içerisindedir. Ahşap ile arasında kurduğu yakın ünsiyet onu oldukça zorlamaktadır. Bir “aşçı boyası” bulması gerekir ahşap için fakat bulunacak bu boya ahşaptan çok kendisine iyi gelecektir zira “Boyanacak tahtanın damarı / bileğimde zonkluyor” demektedir. Diğer şiirlerinde yaşam, bellek ve yenilmişlik bağlamında ele alınan deniz bu şiirde kendisine karşı “sevda” ile bir çıkış aranan bir durum olarak çizilir. Şiir kişisi, denizden bir medet ummaktadır. Sevda adına istenen bu yardım şiir kişinin çıkmazlarından birisidir ve “Dar geçidi yüreğimin / sevdayla aşılar belki” umudu taşımaktadır. Yaşam içinde kendisine yeni bir alan açmanın da gayretidir bu durum. Zira “İrmağı göster bana / denize vardığı yeri” ve “tanış rüzgârlar yolla bana” dizeleri hayat içinde hayata karşı bir çıkış arayışının çırpınılarıdır.

“Katavasya” (Aktunç, 1989a: 128-130) şiirinde Aktunç doğa unsurlarını duygusal devinimin bir parçası olarak kullanır. “Katavasya” ve “anavasya” balıkların Akdeniz’den Karadeniz’e,

Karadeniz’den Akdeniz’e göçlerini anmak için kullanılan denizcilik terimleridir. Aktunç şiirinde bu iki kavramı şiir kişinin ruhunda yaşadığı çalkalanmayı, bir noktada karar kılamayan duygu dağılımı için kullanmaktadır. Oldukça lirik bir anlatımda ilerleyen şiirde “Bir su sonsuz odaları karalar birden” dizesiyle “su” imgesi yine denizi çağrıştırmaktadır. Şiire hakim olan hüznün duygusunun sebebi tek bir noktaya bağlanmaz. Fakat şiir kişisi “yanıltılmış mumlarıyla bütün bir şehri / bir ışık bir ayazmadan kopar da gider” şeklinde yaşadığı bir kopuştan bahseder. Onu bu kopuşa sürükleyen neden ise “dışarda yağmur sesleri aniden diner” olmasıdır. Yağmur onun güç aldığı, dayandığı bir metanet, sığınakken kesilmesi onu yabancı olduğu bir duyguyla baş başa bırakır ve “anavasya” süreci başlar. Bu durum hem bir huzursuzluk olarak anılır hem de ulaşmak istediği noktaya ulaşmasını engeller. “dua döner varılmamış bir dönenceden” dizesi bunu açıkça ifade eder. Aktunç şiirinin karakteristik bir izleği olarak “su” hayatın kendisi olduğu için bu şiirde yaşanan bir olay bütün hayatın dengesini sarsmış olarak gösterilir. Öyle ki yaşanan bu olay etkisini “taşlıklarda sofalarda gölgeler siner” dizesindeki vehim ile canlı bir şekilde hissettirmeye devam eder. Bütün bu durum şiir öznesinin ruhunda çalkantılı bir hüznü doğurur. O da doğa ile kendisi arasında bir yakınlık duyarak bu hüznünü dile getirmek ister. Çünkü onun için artık “heceler kuru”muş durumdadır.

“Güllerin Özeti” (Aktunç, 1989b: 106) şiirine gelindiğinde “gül” ve “su” doğanın bir parçası olarak şiirde kendisine yer bulur. “Su” imgesi bu kez bu şiirde geçmişe ait olanı, geleneği yahut tarihe ait bun öğeyi temsil etmektedir. Gül ise eski medeniyetlerin güzellik algısı ve dünyaya bakış açısının bir göstergesidir. Aktunç bu şiirinde modern çağın “gül” motifine bakışını eski zamanlar ile karşılaştırarak ele almaktadır. Aktunç, açık bir dille “gül çok hazindir bu çağda” demektedir. Gülün hüznü oluşunun nedeni ise tarihsel ve imgesel bağlamından koparılmış olmasıdır. Divan şiirinde ve geleneğe dair metinlerde “gül” hem güzellik hem de kutsiyet atfedilmiş bir bitkidir. Bütün bir şiir geleneği gül ile bülbül arasındaki aşk duygusunun yeniden anlatımı ile gelişme göstermişken modern çağa gelindiğinde gülün imgeselliği dar bir alana sıkışıp kalmıştır. Bu durum da onun “bir kolları kesilmiştir” haline gelmesine neden olmuştur. Canlı bir obje izlenimi ile anlatılan “gül”ün kollarının kesilmiş olması hem üzerindeki ilginin azalmasıyla ilişkilidir hem de anlamsal bağlamda çağrışım alanının daralmasından ileri gelmektedir. Gül artık modern çağın tüketim ve tecim araçlarından bir tanesidir ve “yeni gül satıcıları da” ortaya çıkmıştır. Eski zamanlarda gül şiirsel bir motif olarak duyguların dile getirilmesinde baş aktör olmanın yanında sosyal hayatın içerisinde de kendisine somut olarak yer bulabilirken gelinek noktasında

“göl gölgesi değil dünya” durumuna düşmüştür. Hatta bu dünya “gülün gölgesinde bile” değildir artık. Onun yerine plastik ve kopya üretim çağının bir ürünü olarak “naylon maylon savrulmada”dır gül. Bu çağ artık asılların değil kopyaların ve taklitlerin dünyasıdır bu yüzden gerçek bir gülün gölgesi dahi bu yeni düzende kendisine yer bulamamaktadır. İş böyle olunca, gül medeniyeti ortadan kalkınca geriye sahte avuntular kalmaktadır. “Su durulmuş aşk da mahpus / güle şiir biçenler yok / dikendir sözü kanatan / o bile şimdi pusuda” dizelerinde “su” ki hayat, ayrılık, yalnızlık ve tutsaklık olarak kullanıla gelen bir imgeyken burada gelenek ve tarihsel yaşanmışlık olarak da işlev görmektedir. Suyun durulması, bulanıklığın gitmesi anlamında kullanılırken burada Aktunç’un kastı akan suyun azalması ve durağanlaşmasını çağrıştırmaktadır. Zira suyun akışı durmuş, yani gelenek bozulmuştur. Burada “su” ile kastın eski şairler olduğu da düşünülebilir. Gül motifini işleyen şairlerin “su” ile anılıyor olması özellikle Divan şiiri şairleri ve onların gülü ele alış biçimleri bakımından düşünüldüğünde oldukça yerinde olacaktır. Fakat artık o su kurummuştur. Yani “güle şiir biçenler yok”tur artık. Öyle ki gül ile birlikte anılan diken olumsuz, ayrılığı çağrıştıran istenmeyen bir şeyken artık Aktunç, “o bile şimdi pusuda” dizesiyle onun bile anılmaktan uzak kaldığını dile getirmektedir. Bu bakımdan Aktunç bu şiirinde değişen dünyanın algısal farklılığını gül ve su motifleri üzerinden işlemektedir. Doğaya ait unsurları da geleneğe dair anlam dünyalarına istinaden imgesel bağlamda kullanmaktadır.

Doğaya ait unsurlardan bitkilerin kullanımı söz konusu olduğunda Aktunç şiirlerine gül açısından bakıldığında, gülün kullanımına bir diğer örnek de “Susuyor insan / Gül devşirirken” (*Firak*, s.125) dizesinde olduğu gibi somut bir olgu olarak değil de imgesel bir imaj olarak kullanılması verilebilir. Bu tür kullanımın örnekleri oldukça fazladır. İmgeselliğin ağır bastığı ve çoğu şiirde fizikötesi bir algılayışla ele alınan bitkilerin Aktunç şiirindeki fonksiyonlarının genel anlamda duygusal bütünlüğün vurgulanması için kullanıldığı görülmektedir. “Kısık mı lamba? Us susup durdu mu? Leylak / Örtü yırtık mı gece beri? Burda nerdeyiz?” (*Firak*, s.312) dizesinde “Leylak” özellikle renk ve kokusu üzerinden geçmişe ait çağrışım aracı olarak kullanılır. “Sarmaşık” fiziksel özelliği yönünden karmaşık durumları anlatır. “Zambak” bitkisi “Unutuyorum denir hayır / Olmuyor düşlerde bile / Zambaklar orada uyuyor” (*Firak*, s.126) örneğinde olduğu gibi uzakta kalan bir hatırayı canlandırır. “Begonya, beklemenin acısını, “sümbül”, zambakta olduğu gibi hatıraların canlanışını, “aylandız” bitkisi geçiciliği, “çarkıfelek” ise yapaylığı imlemektedir. Türk şiirinde sık görülen nergis bitkisi ise “Bu şiiri yazan adam ile ayna arasında nergis bağı mı vardır?” (*Firak*, s.154) dizesinde görüldüğü gibi hem geleneksel narsist benlik imgesi

üzerine bir gönderme olarak kullanılmıştır hem de “An içinde gerilmiştir koca nergis nergis çağında” (*Firak*, s.279) olduğu gibi bir hatırlayış zamanı olarak da kullanılmıştır.

Bunların dışında Aktunç, “Kurumuş papatyalarıyla / aşkın hazin denkleleri” (*Firak*, s.86) ile bitkiler içerisinde “papatya”ları aşkın ifadelerinde kullanmıştır. “İncir ve dut” kimi zaman birlikte anılır ve mekânsal ve karamsarlık bağlamında kullanıldığı görülür. “ıssız incir karanlık dut yaban dut” (*Firak*, s.49), “Kalbim katı taşlarda bitiveren incir” (*Firak*, s.193). Aktunç şiirinde bütün bitki ve ağaçların imgesellikleri üzerinden kullanılmasının yanında “kavak” ağacının “Kavak kapılı tavanarası” (*Firak*, s.138) şeklinde işlevsel özelliğiyle kullanılması dikkat çekicidir. Aktunç’un şiirlerinde zikrettiği bitkilerin geneline bakıldığında iç mekana ait bitkilerin içe dönüklük, yalnızlık, hatırlayış işlevlerinde kullanıldığını söylemek mümkündür. Dış mekan bitkileri ve ağaçların ise hem fiziksel yapıları üzerinden hem de çeşitli çatışmaların dile getirilmesi amacıyla vurgulandığı anlaşılmaktadır.

Aktunç, bitkilerin birer bilinçaltı ifadeleri olduğunu söylemek mümkündür. Aktunç’un bitki bağlamı doğa imajları bütünlükten yoksundur. Örneğin, “Lavanta” bitkisi için düşünüldüğünde, “Tahtanın lavandanın bezin susuzluk dünyası” (*Firak*, s.221) dizesinde olduğu gibi bedensel ve mekânsal bir hafızayı çağrıştırmayı maksadıyla kullanılmasının dışında pastoral bir tasviri yahut fiziksel bir özelliği dile getirilmez. Bu durum Aktunç’un bitkileri çağrışımsal öğeler ve imgesel görüntüler olarak kullanmayı tercih ettiğini göstermektedir. Bütün bu parça parça doğa imajları da aslında Aktunç’un iç dünyasının dışavurum görünümleridir. Aktunç için bitkilerin birer hafıza ölçütleri olduğunu da söylemek gerekmektedir. “Servi” geleneksel bağlamı içerisinde ölüm ve sonsuzluğu, “gazel”ler zamanın geçiciliğini imlerken alışılmışın dışında bitki kullanımına örnek olarak “atkestanesi”, “marul”, “kireç sümbülü” ve “yaban karanfili” gibi bitkiler de Aktunç’un kişisel deneyimleri ve yaşantısı neticesinde elde ettiği tecrübelerle dayanan farklı anlamlara bürünmektedirler.

5.9. Belleğin Yitik Ülkesi: Geçmiş ve Anılar

“Ah yaralı bellek”
Aktunç, “Büyük Tonoz”.

Aktunç'un şiirleri bir hatıra şiiridir. Çeşitli açılardan ele alınan ve biçimlenen hatıralar şiirde bir çağrışım ağı örmektedir. Aktunç, geçmişin derin izlerini anılar çerçevesinde işlerken çocukluğuna ait mekanları, kişileri, olay ve eşyaları sürekli bir referans olarak kullanmaktadır. Üzerlik, bu sokaktaki ahşap ev, ailesi, komşuları başta olmak üzere Kadıköy'ün hemen bütün unsurları hatıraların dönüp durduğu noktalardır. Buna ek olarak ilk gençlik yıllarını oluşturan ve yaşadıkları ile belleğinde uzun yıllar canlı bir şekilde kalan Erzincan Askeri Lise yılları da şiirlerin hatıra ekseninde oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Bu iki unsur yani Aktunç'un çocukluk ve ilk gençlik evresi şiirlerinin tamamında belirgin izler taşımaktadır.

Aktunç geçmiş yaşantıyı, anıları şiirine taşıırken bir hatırlayış alanı açar. Kimi zaman kişi kadrosu üzerinden kimi zaman içerik bağlamında kimi zaman ise tamamen imgesel bir öge olarak geçmişin, anıların çağrışımsal izlerini açığa vurur. Nostaljik anımsamalar da söz konusudur. Özellikle mahalle, sokak ve çocukluğunun geçtiği eve dair nesnel unsurların bu nostaljide etkisi yüksektir. Aktunç, hatıralarını aksettirdiği şiirlerinde bireysel hafızanın yanı sıra toplumsal belleğe de temas eder. Aktunç kimi şiirlerinde geçmişin ortak bir miras, makus bir yazgı olduğunu işlerken aynı zamanda bugünün de geçmişin kaçınılmaz bir neticesi olduğunu dile getirmektedir. Bu durum da toplumsal hafızaya, ortak bir geçmişe dair söylemler doğurmaktadır. Bu söylem ve bakış açısı geçmişin bazen bir yük, bazen de özlem duyulan, kaybedilmiş bir değer olarak görülür. Aktunç'un gerek bireysel anlamda gerekse toplumsal açıdan geçmişe dair kavga içinde olduğunu söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte geçmişe dair sürekli bir övgü yahut sığınma da söz konusu değildir. Aktunç için geçmiş, yaşanmışlığın izleridir, hatıralarıdır. Bu hatıralar da ses, koku, nesne, kişi, mekan ve olaylar silsilesi içerisinde kendisini sürekli çağrışımlarla anımsatmaktadır. Aktunç şiirlerinde geçmişin toplumsal düzeyde ele alınışına bakıldığında ise geçmişin; kimliği, toplumsal düzeni, bugünü ve yarını inşa eden bir bilgi yığını yahut edebi bir birikimin sağlayıcısı olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu bakımdan Aktunç da geçmişin birikimini kullanma ve onu dönüştürerek modern bir forma sokma gayreti içerisinde girmektedir.

“Kısıklı Haremağaları Evi” (Aktunç, 1989b: 34-35) şiirinde Aktunç, geçmişin “epriyen” yani yıpranan ve solan izlerini bir mekan üzerinden takip etmektedir. Mekanın yaşanmışlığını izini taşıyan özelliğinin vurgulandığı şiirde durumun ifade edilişi de oldukça ilginçtir. Aktunç, argo ve arkaik sözcükleri kullanarak “kayarto” ve “yardak” gibi yakıştırmalar ile eskinin kaybolan ihtişamını anmaktadır. Aktunç şiire konu edinen ev

üzerinden eskiye dair sıcak bir anımsama ve özlem duygusu yaşamaktadır. “Sari uğultuları severiz” dizesiyle ifade edilen bu durum geçmişle kurulan yakınlık hissini vurgulamaktadır. “Duvar gibi gölgeler” ve “bunlar kararmıştır artık” dizeleriyle evin değişen ve “epriyen” yıpranmışlığı dile getirilirken zamanı ayakta tutan duvarlar geçmişin ve anıların tanığı olarak kabul edilir. Aktunç, bu şiirinde geçmişin bir tanığı olarak ayakta durmaya çalışan “ev” üzerinden mekânsal hafıza kadar, değişim ve dönüşümle yaşanan yıpranmışlığı da anmaktadır.

Geçmişle mekan üzerinden bağ kuran bir diğer şiir de “Öpüş” (Aktunç, 1994: 115) başlığını taşır. Aktunç, bu şiirinde de zamana karşı direnç gösteren ve buna bağlı olarak da yıpranan mekanlara ve onların dekorlarına odaklanır. Eşyaların hatıralar üzerindeki etkisini bir kez daha yineleyen Aktunç, onların hatırlatıcı fonksiyonlarını kullanarak geçmişin izini sürer. “Üstünkörü bir öpüş kalır koltukta. Gece / Büyük bir tütsüyle büyür narenç koltukta” ifadeleri eşyaya duygusal bir anlam yükler. Anıların eşya ve ev ile ilişkisini hüznün duygusuyla ele alan Aktunç, özellikle koltuk imgesi ile yaşanmışlıklara dair çağrışımlar geliştirir. “Çocuksu ölüm” gibi oldukça güçlü bir yakıştırma çocukluk anılarında yaşanan kayıplara ve bu kayıpların doğurduğu ruhsal çöküntüye işaret eder. “Sessiz akşam” ve “içlenen duvarlar” da bu karamsarlığı sürdürür. Eşyaların hatıraları böylesine canlı tutuşu şiir kişisi üzerinde üzüntü meydana getirir. Yatıştırılamayan bu duygu bir tür bunalım havası estirir. “Koltuk örtüldüğü çocuksu ölümle ölmüştür”, “Ziller ziller ziller zillet konukları” dizeleri bir tür korku ve tedirginlik ifade ederken hatıraların canlılığı “Duyarlık da siniyor tene oyuldukta” şeklinde zamanla içinden çıkılmaz bir hale dönüşür.

Anıların bir baskı oluşturmaları ve ansızın kendisini duyumsatmaları “Karşı Sağanak” (Aktunç, 1994: 121) şiirinde de konu edilmektedir. Anıların bir sağanak haline dönüşmesinin işlendiği şiirde başlığın da haber verdiği şekilde şiir kişinin bilinçaltı sürekli anılar ile meşgul edilmektedir. Anıların “sarışın” olarak tanımlandığı bu şiirde Aktunç, hatıra gelen anıların mevsimsel etkisine işaret etmektedir. “Sarışın” ifadesi hatıraların doğurduğu sıcaklığa ve hoşnutluğa da denk gelmektedir. “Benim eskimiş hamaylın sulardan mavi soydu” dizesi anıları yine bir eşya üzerinden çocukluk günlerine bağlamaktadır. Bu muska vurgusu aynı zamanda şiir kişinin anılar ve geçmiş ile arasındaki bağın güçlülüğünü göstermektedir.

“Dördüncü Serüven” (Aktunç, 1989b: 73-74) şiirine gelindiğinde Aktunç geçmişin izlerini müzik ve müzik aletleri üzerinden belirginleştirir. İnsan ve müziğin yakın ilişkisinin balalayka, ud ve tambur gibi çalgılar ile verilmeye çalışıldığı şiirde müzik ve hatıralar geçmişin hafızalarını taşıyan unsurlar olarak gösterilir. “Balalayka bir çalgı olduğunu inkâr ediyor ama tınlıyordu” dizesiyle geçmişin inkar edilişi imgelenirken “Ud ey eski ata makamı Koska” dizesinde geçmişle bir yüzleşme ve kabul söz konusudur. “Arsız tamburam neler anlatıyorsun bana” ifadesinde ise “tambura” üzerinden toplumsal bir hafıza, yaşanmışlığa dair bir tanıklık vurgusu yapılmaktadır. Aktunç’un bu şiirde çalgılar üzerinden toplumsal ve kültürel bir geçmişe dair bağları dile getirdiği açıktır.

Yüce tanrı anlamına gelen Ermenice bir ifade olan “Mega Asvas” (Aktunç, 1989b: 104-105) başlıklı şiirde Aktunç, “Kara giysileri olur onun bıyıkları da / ayakları yok eder giydiği her terliği” şeklinde bir tür modern masal kahramanı tarif eder. Bu efsanevi kişilik halk ile iç içe gösterilir. Şiirde “esnaf masal hatırlar çarşıya çıkınca” dizesine gelindiğinde “çarşı”, “esnaf” ve “masal” ifadeleri bir anahtar sözcük olur ve şiirde tarif edilen hayali kişinin Aktunç’un çocukluğuyla olan bağı ortaya çıkar. Denemelerinde çocukluğuna dair kişilerden bahseden Aktunç, tarif edilen kişiler içerisinde bu tür efsanevi hallere bürünen kişilerin varlığından da haber verir. Çocukluk muhayyilesinde oldukça farklı yerlere konumlandığı bu kişilerin anımsanan yüzleri şiirde kurmaca bir masal kahramanına dönüşür. “Tanrım nasıl somut yaşanabilir / bakıyorum kiremitler gibi çökmüşken adeta / çarşılara çıkıyor da dönüyor masallara” dizesi de Aktunç’un hayal ile gerçek arasında anımsadığı çocukluk izlerinin sorgulanışını ifade etmektedir. Aktunç’un bu şiirinde çocukluk anılarını şair muhayyilesiyle yeni bir kurmacaya dönüştürdüğü görülmektedir.

“Gül Devşirirken” (Aktunç, 1991: 16) şiiri de yine Aktunç’un çocukluk anıları ile iç içe bir şiirdir. Bu şiirin bir diğer özelliği ise sakinleştirici, sükunet verici olması açısından “meditatif” bir etki uyandırmasıdır. İmgesel çağrışımları içerisinde “gül” geçmişin hüznü bir tarafını anmaktadır. “Susuyor insan / Gül devşirirken”, “Onun gizli sesini tozda duyardım” dizelerindeki sessizlik ve duyuş bir anımsama, hatıraları anma olarak duyumsanır. “Toz” sembolik bir anlatım olarak geçmişin unutulmuşluğu, hatıraların silikleşmesi üzerine geliştirilmiş bir metafordur. Aktunç, geçmişin silinen yankılarını yeniden duymak için susmaktadır. “Arka bahçeler”, “odalar” ve “taşlıklar” mekânsal olarak Aktunç’un hem şiirlerinde hem de öykü ve romanlarında sıkça andığı çocukluğunun geçtiği ahşap eve dair izlerdir. “Eve saklanarak gelmek gibi bir şey / Gibi bir şey oluyordu evlere

dönmek” dizelerinin anlamsal bütünlüğü de “Taşlıklara yansımış çaydan kaşıktan” sesleri de geçmişin derin izlerini imlemektedir. Aktunç bütün bu hatıralar karşısında “Susar insan” demektedir ve bu susuş halini de büyük bir iç huzur ile “Gül devşirir” olmaya benzetmektedir.

“Yirmi Dokuzuncu Şarkı” (Aktunç, 1992: 46-47) şiirinde Aktunç, çocukluk günlerinin hatıralarını yeniden anmaktadır. Fakat bu anış bu kez bir nesne üzerinden değil de bir özne üzerindendir. “(Eskici Abdi’nin sesi kısıldığında / Denyo derin mutsuzluğa daldı)” dizeleri çocukluğun silinmez bir anısı olarak anılmaktadır. Bu isimlerin anılmasının mutsuzluk ile olması aslında artık çok eskide kalmış olmalarından ileri gelmektedir. Modern dünya için eski olarak anılan şeylerin geride kalmalarından gelen bir mutsuzluk söz konusudur. “Mono stereo disko salvo” gibi modern zamanın ritmini ifade eden dize ve “prolog epilog / analog digital” ifadeleri ile gelişim ve teknolojinin getirdikleri ve geride bıraktıkları birlikte anılmaktadır. Bu iki durumda eşyanın değişimi ile insan ilişkileri ve yaşayışları da değişime uğramaktadır. “Yeniyetmelerle” oyun oynayan zaman, “Kapandığı kapı neden kırık?” sorusuna cevap verememektedir. Bu yüzden de “Cadde sorularıyla iç içe” olarak tarif edilen modern yaşam içinde insanlar kendi “şarkı”larını aramaktadırlar. Hüzünlü bir hava içerisinde oluşturulan şiirde Aktunç, şiir kişisine geçmişe dair bir özlem duygusu yaşatmaktadır. Geçmiş ve bugünü teknoloji bağlamında ele alan Aktunç, şiir kişisine modern yaşamı duyguları tatmin edici olmaktan uzak göstererek bir anlamda geçmişe dair bir nostalji duygusu yaşatmaktadır.

Aktunç’un çocukluk izleri ile toplumsal belleği birlikte andığı “Yaşlı Nebatat” (Aktunç, 1991: 18) şiiri geçmişe dair özlemi anmaktadır. Aktunç bu şiirinde geçmişini toplumsal belleğin oluşum alanı olarak görür ve zamanla bu belleğin yitirilişini sorgulamaya açar. Aynı zamanda kendi çocukluğunun şahitleri olan “taşlık” ve “sarnıç” da bu şiirde bir kez daha anılmış olur. “Her ev bir taşlık bir sarnıç zamanı”, “Kadınlar tül siperlerden hüznle baktı” ifadeleri geçmişe ait bir manzaranın tekrarlanan anlarıdır. Şiir kişisi geçmişe ait mekanlardan ve bu mekanların anlık sabit görüntülerinden çıkamamaktadır. Fakat zamanın geçmişe ait olanlar üzerindeki değişim etkisini de ayırt edebilmektedir. “Geçti gitti su yolcular da öldü gitti” bu durumun bir göstergesidir. Geçmiş aslında kaybolan bir olgu olarak anılmaktadır. “Köfeki bir hayata Malta tenli bir hayata” dizesi de bu değişim içerisinde geçmişin izlerinin kayboluşuna somut bir örnek sunmaktadır.

“Yorgun Telve” (Aktunç, 1991: 12-13) kaybolan bir geçmişin izini sürmektedir. Anıların yitirilişi şiirde sürekli tekrar eden “solma süreci” ile ifadesiyle vurgulanmaktadır. “Bir resmin solma süreci ikindilerden” dizesi zamanın anılar üzerindeki yıkıcı hakimiyetine bir göndermeyken “Sana som sessizlik bağışlar artık” dizesi de anıların kaybolmasıyla oluşan boşluğu dile getirmektedir. Sessizlik, kabul edilen ve teslim olunan bir olgu olarak anılır. Sandıklar, bohçalar, fotoğraflar ise anıların sessizliğiyle dolan eşyalardır. Fotoğraflar ve eşyalar eskidikçe anıların da silikleşerek kayboluşu aktarılır. Renklerin, geçmişe ait eşyalardan “konsol çiçekleri”nin ve telvesi ile anılan fincanın “yorgun” oluşu onların artık geçmişe dair izlerini yitirmiş olmalarından ileri gelmektedir bu durum da onları kırılgan bir hale sokmaktadır.

Aktunç, “Anla” (Aktunç, 1991: 40) şiirinde lirizm seviyesi oldukça yüksek bir şekilde hatıralar ile eşya arasındaki güçlü baği anmaya devam etmektedir. Aktunç şiirde “anla” ikazını yineleyerek “Zamanla kayıp gider eşya elimizden” ikazında bulunmaktadır ve “eşya”lar üzerinden anıların bellekte yer edişine odaklanmaktadır. “Zamanla kayıp gider eşya elimizden / Saklanmışır unutulur bir köşede / Gizleyip içersinde eski eski anları” dizeleri eşyayı salt bir nesne olmaktan çıkarıp ona yaşanmışlığın şahitliğini atfetmektedir. Bu durum dile getirilirken Aktunç zamana yenik düşen nesnelerin aynı zamanda içlerinde gizlenmiş izleri de alıp götürdüklerini vurgulamaktadır. Eşyalarla birlikte, “Bir kitabın arasında” kalan, “bir rafın arkasına” gizlenen anılar, “Bize an iletecek yeni anlarda bekler” olarak tarif edilir. Bütün bu nesneler farklı anlarda kişiyi geçmişe götürmeye hazır bir vaziyette beklemektedir. “Unuttuğun yine de var buradadır der” canlılığı içerisinde tasvir edilen nesneler ve anılar birlikteliği insana “anla” ikazında bulunur. Aktunç da bu durumu “Bekler bizi koparak o büyük zamandan” dizesiyle yinelemektedir.

“Yirmi Birinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 38) başlıklı şiirinde Aktunç, insanın tarih karşısındaki çaresizliğini, şimdi ile geçmiş arasındaki gerilim üzerinden işlemektedir. “Sür atını ahi” ifadesiyle tarihsel ve kültürel bir yolculuk çağrısında bulunan şiir kişisi aynı zamanda “kum”, “tuz” ve “göl” üzerinden fiziksel bir yolculuk imgelemi de kurmaktadır. Bu yolculuğun uğrak yerlerinden bir tanesi “Safran kenti / Çoğul çarşılar. İzi İznik’ti” olarak tarif edilir ve geçmişin önemli kentsel motiflerine başvurulur. “Tarihi de çarmıha ger” telkini verilen şiirde geçmiş bir anlamda hesap sorulması gereken hatta cezalandırılması gereken bir olgu olarak görülür. Aktunç’un tarihi bu şekilde sorgulamaya alması, “Cam kuyu, cam. Buğulanmış sürahi” dizesinde ifade edildiği üzere açık ve berrak bir tarih arayışından ileri

gelmektedir. Arapça kardeş anlamına gelen ve şiirde tekrar eden “ahi” kelimesinin tarihsel bağlamda yüklendiği anlam toplumsal yapı içerisindeki esnaf teşkilatlanmasına bir göndermedir. Bu açık gönderme ve “Sür atını ahi” dizesi ile Aktunç, geçmişten günümüze bir sorumluluğun yahut bir misyonun hatırlanmasını istemektedir.

“Otuz Yedinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 60-63) şiirinde Aktunç anılarında yer eden kişi, zaman ve mekanlar üzerinden çağrışımsal bir ilişki kurmaktadır. Şiirin öznesinin Aktunç olduğu düşünüldüğünde onun geçmişine ait silinmez yankılardan ikisi sıklıkla tekrar edilir. Bunlardan ilki “Merdivenden inen hanımlar”, ikincisi ise “su” ve “çakılın sesi”dir. “Ev kişiyi içerip de kovuyor” dizesi ile hatıraların merkezi yine bahsi geçen çocukluğun “evi” olarak tayin edilir. Yıllara meydan okuyan, ahşap ve bahçeli bu ev Aktunç’un anılarında, denemelerinde andığı evin bizzat kendisidir. “Yıllar tahtayı esnetip duruyordu” dizesiyle bu evde yaşanan anıların üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen canlılığını koruduğu ifade edilmektedir. Bu şiirde Aktunç’un biyografisine dair bir diğer kanıt da “Günlüğümü ikamete rapten tutmuştum / Sayfalar nice düşler nice işlerle dolu / Şair beyin hikâye anları roman ceninleri / Cin düşünü ve yağmur ve su sesli sakalar” dörtlüğü Aktunç’un günlüklerine, günlüklerini tuttuğu yerlere, özellikle tavan arasına ve günlüklerinde oluşturduğu eser tasarılarına dair açık bir gönderme içermektedir. Şiirde Aktunç, anıları acı ve hüznün içerisinde dile getirmektedir. Çocukluğa dair anılan bu günler sevinçli yahut renkli olmaktan uzaktır. Bu durum aslında o günlerin arzulanıyor olmasından ve artık yaşanamayacağından ileri gelen üzüntünün neden olduğu bir durumdur. Aktunç, çocukluk anılarını şiirine taşıırken sadece kendisine ait olanları almaz. Çocukluğunda tanıyıp hayat hikayesinden etkilendiği kişileri de şiirlerinde işler. Bunların ortak acıları, maceraları da şiirlerdeki hüznü tetikler. Bu durum da Aktunç’ta kolektif bir geçmiş ve hatıra olgusunu besler. Bunun neticesinde de bireysel acılarını anarken toplumsal acıları da anmaktan geri durmaz. Bu şiirde geçen “Hayat günlerdir zaten şöyle Cezayir” dizesi de bunun bir örneğidir. “Bir bir aktarılırdı kiremitler usumda / Bir bir çevrilir devrilir takvim / Vuruyorduk vuruyorduk bir bir” dizeleri toplumsal bir direnci ve bu toplu hareketin öz beninde doğurduğu heyecanı dile getirmektedir. Şiir kişisi için gündüz bir oyalanma alanıdır. Gece ise hatıralarla baş başa kalınan bir zaman dilimidir. Bu yüzden gece olsun istememektedir. “İzin ver geceye gecikeyim n’olur” yakarışı da bundan dolayıdır ve aslında geceden kaçış şiir kişinin kendisiyle yalnız kalmaktan ileri gelen bir korkusudur. Çünkü anılar onu bir tür esir almıştır. “Kıpırdamayın merdivenler iniyor / Uzaklarda su sesi çakılın sesi” dizeleri de hatıraların belirişini, çağrışımını ve canlılığının başlangıcını göstermektedir.

Geçmiş anıların canlı hatıralarla örölüşünün bir diğer örneği de “Kırkinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 70-71) şiirinde söz konusudur. Tematik olarak olabildiğince muğlak bırakılan ve yoğun bir çağrışım ağı ile örülen şiirde Aktunç, parçalanmış bir bellek içerisinde anıların bilinç akışını vermektedir. Modernist bir şiir örneği uygulaması olarak inşa edilen şiirde düşler hayatla ilintilidir. Düşleri besleyen ise zihinde capcanlı duran hatıralardır. “Hayata çarpan düşler” ise arayışların sonu gelmez bir beklenti doğurduğunu göstermektedir.

“Gecikmiş Bir Gül Ozanı” (Aktunç, 2000: 217) şiirinde geçmiş olup bitmiş olaylar değildir. Bugüne sarkan bir süreçtir. “Hangi duvarda hangi gölge ve neden / Bölmeye başlar geçmişin renklerini” dizelerinde bugünden geçmişe yönelik bir tanzim eleştirisi dile getirilir. Geçmişin konumlandırılmasının bugünden bir bakış ile yapılmasına karşı çıkan şiir kişisi aynı zamanda bir “ozan”dır. Onun ozanlık ile bağı da ancak geçmişle kuracağı ilişkiyle var olabilmektedir. Geçmişten gelen bir miras olarak ozanlık bu kişiyi memnun etmekten ziyade büyük bir tedirginlik vermektedir. “(Sırtımdaki ürperti geçmiyor / Kalbimdeki ürperti geçmiyor ki)”. “Bana güller getirildi kendim seçmedim” dizesi de aslında yaşadığı olayı makus bir kader olarak algıladığını ve kendi seçiminin dışında olduğunu göstermektedir. Şiir kişinin bir ozan yani şair olması, “güller” vurgusu ile de geleneğe eklenmesi durumu aslında Aktunç’un poetikasına da ulaşan bir ifadedir. Fakat buradaki “ozan” hem geçmiş ürperti veren bir yük olarak görür hem de mecbur kalışından ötürü huzursuzdur. Bunun için de “Gölgem bile sancıyor peder” demektedir.

“Şişe, 5 Numara” (Aktunç, 1993: 123)’da Aktunç geçmişini nostaljik bir anma yoluna gider. Aktunç, geçmişle bağın eşyalar bazında koptuğu yahut değiştiği anlamını güçlendirmek için şiirin akışını da ritmik açıdan değişikliğe uğratan bir dil kullanmaktadır. Aktunç’un içerik ile dil ve üslubu birbirine uyumlu işleminin bir örneğidir bu şiir. Gece, lamba ve is görselliğinin güç çağrışımları ile çocukluk muhayyilesinin birleşimi neticesinde geçmiş bir hatıra olarak anılmaktadır. Eskiden hayatın bir parçası olan gaz lambasının ısı, koku ve görüntü unsurlarının canlandırıldığı şiirde çocukların bu eşya ile aralarındaki yakın ilişki resmedilir. “Çocuklar izleyip gülüyor” şeklinde bir çocukluk eğlencesi olarak görülen gaz lambasının is, alevi, fısıltısı ve kokusu üzerinden bir atmosfer oluşturulmaktadır. “Gecenin eskimiş sureti” de bu atmosfere bir dinginlik katmaktadır. Aktunç, “sarı kanatlarıyla alevin” dizesiyle geçmişe dair bir anı eşyası olarak kalan gaz lambasını bütün özellikleri ile bu şiirde

yeniden canlandırmaktadır. Şiirin başlığındaki “Şişe, 5 Numara” ifadesi de eskiden kullanılan gaz lambalarının ayırt edici bir özelliğini dile getirmektedir.

“Altıncı Yaprak” (Aktunç, 1993: 139-141) şiiri, “Gizli çocuk karanlık bir dolaptadır.” dizesiyle oldukça güçlü bir tespit yapar. Çocukluk bağlamında geçmişin canlı bir şekilde ortaya çıkma konusunda gücünü yitirmediğini gösteren bu şiirde bireyin geçmişi ile bir iç hesaplaşması söz konusudur. Fakat bu hesaplaşma sadece bireysel anlamda sınırlı kalmamaktadır. Bireysel bakış açısı ile başlayan sorgulama geçmişi yargılamakla kalmaz. Toplumsal bir çarpıklığa da değinir. “Gözü sözle kamaşan geçmiş / Tereken sonsuz öçler olsun” dizeleri geçmişe yönelik oldukça sert bir bakış açısı içermektedir. Bunun yanı sıra şiirde geçen “kırmızı” ifadesiyle kan, tutku, günah, şehvet ve şiddet gibi çağrışımlar da geçmişin bir parçası haline getirilir. “Günahlarımızın kapı bir komşusu gece, / ardına takıp sürüklüyor adımızı.” dizeleriyle karanlık ve kasvetli bir atmosfer içerisinde tarih boyu sürüp gelen hatalara karşı bir ses bulunur. Şiir öznesi fiziksel yaralar içerisinde. Göğsü, dizleri ve ağzı kanayan bu kişi bütün bu durumun sebebi olarak “sizden ötürü” diyerek, geçmişe ve topluma karşı ithamda bulunmaktadır. Geçmişin getirdiği kötümserliğin asıl sebebinin açık edildiği noktaya gelindiğinde ise “gizli çocuk” ve “bir gelinliğe sarılmış” olmak ifadeleri kullanılmaktadır. Geçmişten gelen ve toplumsal düzen içerisinde varlığını hala sürdüren çarpık bir uygulama olarak çocuk evliliklerine dair güçlü ve sert bir eleştiri dile getirilmektedir. Bunun hala sürdürülüyor olmasının geçmişle ilişkilendirilmesi Aktunç’un geçmişe dair kimi durumlardaki eleştirel bakışını göstermektedir. Şiir kişisi bu çocuk evliliği konusunda olaylara ortak olan, imkan tanıyan ve ses çıkarmayan hatta bunu olağan görenlere karşı bir seslenişte bulunmaktadır. “Bir gelin sadece bir gün yaşar / Bir gelin sadece bir gün ölür”. “Salıncak ipinin sevinciyle kendisini asmış gizli bir çocuk” dizeleri henüz çocukluk çağında olmasına rağmen çocukluk kisvesinin üstünde roller biçilen çocuğun/çocuk gelinin toplum içerisinde görmezden gelinmesine karşı bir serzeniş. Bu şiirde Aktunç, toplumsal bir sorunun kaynağını geçmişe bağlar ve hem geçmişe dair çarpık bir bağlılığı hem de uygulanmaya devam eden toplumsal bir yanlış eleştirir.

“Ağu” (Aktunç, 1994: 23) şiiri geçmişe dair oldukça ilginç bir bakış açısı içermektedir. Zehir anlamına gelen “ağu”, şiirde de acılı, yakıcı ve tahrip edici bir anlam evreni kurmaktadır. Aktunç, şiirinde bu sözcüğü ortak bir huzursuzluğun ifadesi olarak kullanmaktadır. Şiir, tarih, kadın ve şehir üçlüsü üzerine odaklanmaktadır. Fakat “Kan gibi tarihi bu tarih, anlatılmaktan kaçınır” dizesinden de hareketle olayların ana merkezi “geçmiş” olarak anılır.

Şehir, kadın ve “iğfal” kavramları tarihle birlikte muğlak bir anlam oluşturur. Şiirde geçen “kan”, “pıhtı”, “ülser”, “kahverenk”, “zina” ve “iğfal” gibi sözcüklerin birbiri ardına sıralanması şiir kişinin olaylara ve tarihe dair bakış açısındaki kötümserliği ortaya koymaktadır. “Takvimler arasında sezilen tek bağ var, zina” dizesi, geçmişin sürükleyip getirdiği bir zamanın çürümüş yanlarına ve toplumsal normların yanlış kurulduğuna dikkat çekmektedir. Tarihsel yönlendirmeler neticesinde oluşan toplumsal normların olaylara ve ilişkilere dair bakış açısındaki çarpıklığı dile getiren “Olsaydı muştı denir, olmazsa iğfal edilmiş bellek” dizesi algıların yanıltıcılığına ve yargılayıcı oluşuna dair bir karşı çıkıştır. Bu şiirde Aktunç, yerleşik normların çarpıklığının ana sorumlusu olarak geçmişten gelen alışkanlıkları ve bu alışkanlıklar üzerine kurulan yanlış algılamaları göstermektedir.

“Kanatları Alışır” (Aktunç, 1994: 43), imgelerin hatıralar üzerinden işlendiği bir şiirdir. Uzakta kalan bir çocukluk hatırası olarak aile bireylerine duyulan özlem hatıraların çağrışımı ile anılır. Anne ve babaya duyulan hasret zamanın geçişi ile daha belirgin olmaya başlar. “Güvercinler kumrular annemi soruyor” dizesi anne özlemiyle birlikte geçmişin huzurlu anlarına duyulan hasreti, “Baba ki damatlığını ölene dek saklamıştır” dizesi ise baba figürü üzerinden geçmişi yahut mutlu anlara duyulan bağlılığı dile getirmektedir. Bütün bu özlem duygusunu coşturan unsurlar ise anıların yüklendiği nesneler üzerinden anılmaktadır. “damatlık”, “kumrular” ile birlikte mekânsal bir hafıza olarak hatıraların yoğunlaştığı yer pervazlarına güvercinlerin konduğu bir “ev”dir. Zaman ise “ah yağmurlar mevsimi” olarak tayin edilmektedir. Aktunç, bu şiirinde geçmişi bir özlem olarak anmaktadır. Şiir kişinin duyduğu özlemi ise aile bireyleriyle birlikte onların hatıraları ve bu hatıraları canlı tutan nesneleri üzerinden aktarmaktadır.

“Gacolar İmparatorluğu” (Aktunç, 1994: 66-72), tarih, hafıza, kimlik ve yabancılaşma bağlamında modernist ve postmodernist görünüm sunan çok katmanlı bir şiirdir. Aktunç’un yine çocukluk hatıraları ile bezediği bu şiirde onun şairlik hafızası da belirgin bir şekilde görülmektedir. Yazma eylemine başladığı zamanlarda elde ettiği ilk “daktilosu”, babasından ve çarşı eşrafından dinlediği “tevarihler”, Kadıköy’ün çok kültürlü yapısının renkli unsurlarından “çingen”ler, “nergis” ve “çiçekler” Aktunç’un çocukluğunun birer şahidi olarak şiirde yer edinmektedir. Bu şiire Aktunç’un şairliğini oluşturan ana etkenler nazarıyla bakıldığında, çocukluğunda dinlediği öyküler, masallar, geleneksel anlatılar, tarihler ilk göze çarpanlardır. Kadıköy çarşısının tipografisi de şiire yansıyan bir diğer önemli husustur. “Çingeneler”, “gacolar” ile Aktunç, yabancıyı olmadığı bir topluluğa dair izler taşımaktadır

şiiirine. Ayrıca onlara içten bakabilen bir bakış açısına sahip olduğunu da göstermektedir. Erzincan’a gidişindeki hasret ve o günlerin bir hatırası olarak “daktilo”nun şiirde işlenmesi Aktunç için geçmişin bütün canlılığı ile zihninde yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Ayrıca zamanın geçmesi ile birlikte hatıraları oluşturan unsurların da değişmesine yahut yok olmasına neden olduğu için onları hasretle anma ve arama da söz konusudur. “Boşalan rafları gördüm yattığım odanın kıyılarında”, “Gacoların nergisten kurduğu ülke şimdi nerelerde”. Fakat yaşanan değişim Aktunç’un geçmişe ve hatıralarına karşı uzak kalmasına yol açmaz. O, “Kalbim mi? Yırtık sayfalardan birinde hâlâ” diyerek geçmişe duyduğu yakınlığı ve bağı hatırlatır.

“Mahyacı Salim” (Aktunç, 1994: 97-99) şiirinde Aktunç’un tezkirelerindeki diğer isimler gibi zamanın ruhuna uymayan geçmişin izlerini üzerinde taşıyan bir şiir kişisi bulunmaktadır. Aynı zamanda bir şair olan bu kişinin halk nezdinde bir üstünlüğü, kahramanlığı yahut muteberliği söz konusu değildir. Fakat bu kişi meslek olarak gelenekte önemli bir yeri olan ve geçmişte üzerine büyük anlam yüklenen bir mesleğe sahiptir. Mahyacılık yapan Salim, “Bizde şiir tek kelime. / Bilemedin üç kelime / Semadır sâhifem benim” demektedir. Aktunç, bu şiirinde geçmişe ait toplumsal bir olguyu şiirine taşır. Mahyacılık geleneği, mahyacılık mesleği ve bu mesleğin halk arasındaki karşılığının ön plana çıkarıldığı bu şiirde Aktunç, modern yaşam içerisinde kaybolmuş yahut değişerek, dönüşerek kendisine ancak yer bulmuş olmasına rağmen eskisi gibi bir anlam taşımayan bir unsuru hatırlatmaktadır. Mahyacılık geçmişe ait bir düzenin temsilcisidir. Modern yaşam içerisinde ise mahya varlığını korurken bu işin meslek boyutu değişime uğramıştır. Bu mesleği yapanların ise artık kendilerine ihtiyaç duyulmaması nedeniyle ortadan kaybolur. Mahyacılık şiirde “Latin harflerini bir günde öğrenmiş”, “Ayların yeni adlarını zor bellemiş” şeklinde kendisini ileri taşıma çabasında gösterilse de geline nokta “Ve olmaz bir camiye mahya yakmış: Eceldir” dizesiyle ölümü haber verilen şiir kişisi üzerinden geçmişe ait bir yapının kayboluşu anlatılır.

“Üç Vakit” (Aktunç, 1994: 111-113), hatıralar ve geçmişe ait izler üzerine yoğunlaşan bir şiirdir. Özellikle nesnelerin, eşyaların ve “kedi” gibi canlıların çocukluk günlerinin hatıralarını canlandırdığı ve şiir kişisini kendi iç dünyasında yaşattığı çocukluğuna yeniden götürmesi üzerine kuruludur. Perdelerin rüzgarlarla uçuşu ve bu uçuşun oluşturduğu ışıklı, gölgeli atmosfer, bir çocukluk arkadaşı olarak kedinin varlığı, tavan arasından gelen ayak seslerinin uyandırdığı izlenimler, buluşmalar, ayrılmalar ve bahçe üzerinden çocukluğun

renkli ve hareketli anları hatırlanır. Hatırlanan vakit şimdi çok uzaktadır fakat şiir kişinin şimdisi bütünüyle çocukluğun vakti ile doludur. “...Suyla / doğan buğu bembeyaz bulandırıyor / vakti” dizesi vaktin çocukluk anları ile “bulandığını” fakat bu bulanmanın “bembeyaz” oluşu memnuniyeti gösterir. Bir sis perdesini andıran bu hatıralar iklimini yaşıyor olmaktan dolayı hoşnut görünen şiir kişisi çocukluğun geçtiği mekân olarak “ev”i bir sığınak olarak görür. “Uzun bir yalnızlık ağır kalabalıktır / Duyarlık, bütün o karanlık bilmece” dizelerinde görüldüğü üzere mutsuz, umutsuz ve kalabalık bir yalnızlık yaşayan şiir kişisi hayata tutunma eylemine ihtiyaç duymaktadır. Bu bakımdan içinde bulunduğu yalnızlıktan, korku ve “karanlık bilmece”inden kaçıp sığındığı bir alan olarak “ev” onun kendisini sorunlarından sıyrılmak için oluşturduğu bir hatıralar mekânıdır. “Eve göçüyor hayattan yürüyerek / çocuk” dizesi bu durumu oldukça açık bir şekilde ifade etmektedir.

Aktunç’un çocukluğunda önemli bir yere sahip olan ve ilk yazın çalışmalarını yaptığı, gece geç saatlere kadar kitap okuduğu alan evlerinin üst kısmında yer alan küçük odasıdır. Bu odada kendi yalnızlığını kuran, ailesinden bile soyutlanarak kitaplara sığınan Aktunç’un ilk şiir ve yazı denemelerini burada gerçekleştirir. Penceresinden şehri dinleyen okudukları ve yazdıkları ile kendine ait bir dünya kuran Aktunç’un bu mekanla kurduğu ünsiyet bir hatıra olarak şiirlerine de yansımıştır. “Çatı Yalnızlığı” (Aktunç, 1994: 122) şiiri de bu şiirlerden birisidir. Henüz başlığından itibaren açık bir gönderme yapılan bu mekana dair hatırlayış şiirde çocukluk, düşler ve karmaşık duygular içerisinde kendisini gösterir. Çocukluğun bir sığınak alanı olarak gösterildiği “çatı katı” uzak bir hatıradır. Bu uzakta kalış aynı zamanda çocukluğun ve o zamanki düşlerin de uzakta kalışı hatta yok oluşu anlamını taşımaktadır. Aktunç, kendi hayatında tecrübe ettiği şekilde şiir kişisi için de “çatı katını” kendisi ile baş başa kaldığı, kendi sessizliğini dinlediği bir mekan olarak tasvir eder. “Kim bilmez ev içinin çok tanrılı olduğunu” dizesi ev içindeki otoriteyi, çoklu rolleri ve kuralları ifade etmektedir. Bu çoklu durum da şiir kişinin “çatı yalnızlığına” sığınışını bir kaçış alanı konumuna getirmektedir. Zaman şiir kişisini bu özerk alanından uzaklaştırır. O da “Ya ben düşlerimden niye kovuldum?” sorusunu sorarak yaşadığı üzünlüğü ve pişmanlığı dile getirir. Bu bakımdan Aktunç bu şiirde yine kendi yaşantısından hareket ederek geçmişi bir kopuş olarak işlemektedir. Bu kopuş şiir kişisinde derin bir sarsıntıya yol açmaktadır ve kaybettiğini yeniden bir arayışa sokmaktadır. “Orada bir laterna buldum. Ezgileri / Ve alüminyum bulgularında unutuldum” dizeleri de onun bu ruh halini sergilemektedir.

Hatıraların “kedi” üzerinden işlendiği bir diğer şiir de “Her Şey Kedidir” (Aktunç, 1994: 117-119)’de görülür. Şiir öznesi bir kedi olan bu şiirde Aktunç, özellikle kendi kedisinin bir hatırasını anmaktadır. Kedilere düşkünlüğü açıkça bilinen ve şiirlerinde bunu sıkça gösteren Aktunç bu şiirinde kediyi, hatıraların merkezine yerleştirerek ona derin anlamlar yüklemektedir. “Kedidir gece bile. Enine yürür” dizesi kediyi nesnel gerçekliğinin dışına çıkararak çağrışımsal bir anlam yükler. Ev ile bütünleşen bir olgu haline dönüşen kedi Aktunç için yaşantının bir şahidi hatta ortağıdır. Evin bir parçası olarak anılan kedi, bir musluk sesi, bir perde, bir balkon, yahut pencere gibi yaşanmışlığı hatırlatıcı bir etkiye sahiptir. “Odada her şeyi açıklayan kediydi” dizesi de bunu göstermektedir. Şiirin son bölümünde ise zaman ve kedinin kaybedilişi ince bir sızı olarak “Bir ikindi vakti, yazgılı dünya / Bir kedinin adımlarıyla kilitlendi” olarak anılır. Hem hatıraların anımsatıcısı olan hem de kendisi bir anı olarak kalan kedi, “Düşüp yığılan sonsuz yapraklarla” hatıralarda kalan derin bir iz olarak anılmaya devam eder.

“Evail” (Aktunç, 1994: 123) şiiri de zaman ve mekan arasında hatıraların sıkıştırmasını yaşayan bir şiir kişisini göstermektedir. Bu kişi de Aktunç’un kendisinden başkası değildir. Zira şiirde geçen “sarnıç” Aktunç için oldukça önemli bir imgedir. Bahçeli ahşap evlerinin arkasında yer alan “sarnıç” Aktunç’un hem şiirlerinde hem de roman ve öykülerinde yer alan bir hatırlayış ifadesidir. Bu şiirdeki özne, zaman ve mekan arasında kararsız bir haldedir. Her ikisinin de ruhunun derinliklerinde izleri bulunmaktadır. Geçmiş ile bugün arasında yaşadığı belirsizlik “burda, şurda, orda” şeklinde bir kararsızlık doğurmaktadır. Bütün bu karmaşanın alt zemininde çocuklukta yaşanan olaylar bulunmaktadır. “Merdivenin en eski öncüleri tedirgin / Gözlüyor taşlığı. Aksıyor bebe arabası” dizeleri bunu açıkça göstermektedir. Aktunç için, “Sarnıç”la beraber, “taşlık” ve “merdiven” imgeleri de çocukluk mekanının değişmez izlekleridir. “Sarnıç mı üleştiren eve karaltıları?” sorusu çocukluğa dair çözümlenememiş sorunların ifadesidir. “Arabî ay rumî hicran hicrî çarkıfelek. / Temelleri inliyor eskiden gidenlerin” dizeleri de geçmişin izlerini sadece bir çocukluk anısı olmaktan çıkarıp tarihsel bir bağlama yerleştirmektedir. Bu dizeler ile Aktunç şiirini zaman ve mekanın insan üzerindeki ontolojik etkisine odaklamaktadır.

5.10. Bir Kaynaklanma unsuru olarak Gelenek

1980 sonrası Türk şiirinde şairlerin gelenekle yakın ilişki kurdukları görülür. Geleneğe eğilim noktasında her şairin gelenekten yararlanma, geleneği kullanma biçimi kendi kişisel

poetik tercihleri, dünya görüşü ve sanat anlayışına bağlı olarak değişiklik gösterir. 1980 öncesi dönemde Türk şiirinde gelenekle bağ kuran ve geleneği dışlayan şairler, politik söylem ve ideolojik yaklaşımlar nedeniyle ayrılışırdı. Bu bakımdan geleneğe bakış açısı şairin politik ve poetik duruşunu da belirleyen bir ölçüttü. Fakat 1980 sonrasında en azından söylem açısından apolitik edebi havası kutuplaşan şairlerin özellikle de süreli yayınlar aracılığıyla bir araya gelmesine, yakınlaşmasına ve birbirleri ile yakın ilişkiler kurmalarına fırsat vermiştir. Bu ortam içerisinde şairlerin ferdi şiir oluşumları, anlam kapalılığıyla yoğrulan şiirleri için orijinal imge arayışı içerisinde gelişir. Edebiyatın, şiirin ana unsurunun sanat ve estetik olmasıyla birlikte bireyin iç dünyasına yoğunlaşılması şairleri edebiyatın, şiirin ana kaynaklarına yöneltmiştir. Bu yöneliş de gelenekle kurulan bağın kapısını aralamıştır.

Aktunç da gelenekle bağ kuran bir şairdir. Fakat Aktunç geleneğin bir mirasçısı, sürdürücüsü değildir. Geleneğe yaklaşım biçimi kimi zaman şiirsel bir malzeme kimi zaman söylemsel bir unsur kimi zaman imge seviyesinde olan Aktunç'un geleneksel olana karşı bir ödev sorumluluğu içinde olduğu söylenemez. Bu bakımdan gelenekle ilişkisini kültür seviyesinde yürüttüğünü söylemek mümkündür. Aktunç'un geleneğe karşı tavrı modernist ve postmodernist görünümüne içerisindedir. Metinlerarasılık ilişkisi bağlamında irtibat kurduğu gelenek postmodernist bir yaklaşımla şiirde yerini alırken modernizm eleştirisi noktasında yakınlık kurduğu gelenek de modernist bir çizgide ilerler.

Aktunç geleneği şiirlerinde işlevsel bir şekilde yeniden kurar. Kendi yorumunu güncel bakışı, yerleştirmeden geleneksel unsurları şiirinde direkt yansıtmaz. Bunu yaparken geleneği kullanıp dönüştürdüğü gibi geleneğe de bir eklenme yapar. Kendisinin “delta şiir” düşüncesi de aslında onun gelenekle kurduğu yakın ilişkiyle de doğrudan bağlantılıdır. Aktunç geleneği yüceltme ona ulvi bir anlam yükleme derdinde değildir. Aksine geleneği oldukça sert bir şekilde eleştirdiği ve ironik bir dille alaya aldığı şiirleri de söz konusudur. Fakat geleneksel anlatı biçimleri, yazılı sözlü edebi, dini, tarihi, kültürel varlıkların hepsi işlevselliği ve estetik bağlamı açısından Aktunç şiirinde daima yer bulabilmektedir. Bunu yaparken de kendi sesini arka plana itmeden daima kendi şairliğinin baskınlığını ortaya koyduğu açıkça görülmektedir.

Aktunç bakış açısını geleneğe yöneltirken görüş alanını kısıtlamaya sokmaz. Bu konuda kendisini sınırlayan, bağlayıcı bir etken söz konusu olmadığı gibi herhangi bir kompleks

içerisine de girmez. Tek bir ölçütten bahsedilebilir o da dil konusundaki hassas terazisidir. Geleneksel metinlerin dilini, ifade biçimlerini şiirlerine yansıtırken kendisini sınırlayan tek kaygı şiirin estetik yapısı ve dilin işlevselliğidir. Aktunç, geleneksel olanla modern olanı, çok rahat bir ironi yahut eleştiri içerisinde kullanabildiği gibi lirik bir söylem içinde de bağdaştırabilir. Bunu yaparken Aktunç’un dinler tarihinden bir anekdotu, mitolojik bir öğeyle, halk kültürüne ait bir motif veya tasavvufi bir söylemi, etnik kültürlerin bir davranışı ile harmanladığı görülebilir. Fakat bunu yaparken de bir şeyleri daha fazla görünür kılmaktan, ön plana çıkarmaktan ve aşırı vurgu içine girmekten sakındığı anlaşılır. Zira Aktunç’un şairliğinde hiçbir şeyin vurgusu diğer poetik özelliklerinden daha fazla ön plana çıkarılmaz. Bu bakımdan şiir unsurlarının ölçütü oldukça yerindedir.

Geleneksel anlatılar, destanlar, mitler, aşk hikayeleri ve bu hikayelerin baş karakterleri, halk kültürü ve anlatıları, kutsal kitaplarda geçen anlatılar, kıssalar, peygamberler, İslam tarihinden tarihler ve olaylar, azınlıklar ve onlara ait kültür öğeleri, kutsal dinlerin belirgin dini unsurları, tasavvufi ıstılahlar, İstanbul’un çokkültürlü yapısı, esnaf ve çarşı jargonu, sokak ve mahalle kültürü, geleneksel Türk evleri ve yaşayış biçimleri, Türk edebiyatının bütün dönem ve isimleri, Aktunç’un gelenek bağlamında söylem, imge, anlatı şekli ve tematik anlamda ilişki kurduğu alanlardır. Aktunç bunu yaparken kimi zaman doğrudan öykünme, metin ekleme yoluna gider kimi zaman sadece söylemi taklit eder, kimi zaman ise imgesel bir göndermede bulunur. Bazen de içerik anlamında geleneğe dair gönderme yapar. Aktunç’un “Şam” şiirinde Ahmet Haşim’e, ve “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirine “akşam”, “gül”, “göl” üzerinden gönderme yapması, Yahya Kemal ve Tevfik Fikret’in İstanbul ve “sis” temalı farklı bakış açılı şiirlerine kendisinin “Kül-Ülke” şiiriyle eklenmesi, gelenekle parodik bağlamda kurulan bir bağ örneğidir.

Aktunç’un şiiri bir taklit şiiri değildir. Üretken bir yapıya sahiptir. Bu bakımdan geleneği de bir malzeme olarak gören Aktunç, geleneğe ait unsurları şiirlerinde yeniden kurma, dönüştürme ve kimi zaman da deforme yoluyla kendi sesi ile özümsetmiştir. Geleneğe ait unsurlara özellikle de söylem bakımından deforme yapan Aktunç’un bu özgür tavrı geleneğe karşı kendisini bir borç içerisinde hissetmemiş olmasındandır. Kimi zaman da özellikle söylem açısından öykünen Aktunç, modern bir şiir içinde “tarih fî bindokuzyüzseksenbeştir” gibi ibareyi koyarak tarih düşürme geleneğini içerik noktasında oldukça aykırı bir bağlamda kullanır.

“Bin Dize” (Aktunç, 1989a: 78-83) şiirinde Aktunç henüz şiirin başlığından itibaren gelenek bağını gösterir. İçerik konusunda geleneksel öğretilerde tekamül kavramıyla karşılanan durumu Aktunç bu şiirinde aşk ve hakikat arayışı içerisinde modern bireyin kendini bulma çabası olarak ele almaktadır. Gerek dini ve tasavvufi metinlerde gerekse halk anlatılarında kahramanın sonsuz yolculuğu vurgusu ile kendisini olgunluğa erdirmesi için yolculuğa çıkması motifini “Bin Dize”de uygulayan Aktunç, bir şair olan şiir kişisini Şehriyar’ı arayış yolculuğuna çıkarır. “Yeni Hayyam” olarak tanıtılan bu şiir kişisi de “Ömer Hayyam”a ve onun içkiye olan düşkünlüğüne atfen “şarap” imgesiyle arayışını başlatır. Burada şiir kişisinin bir şair olması ve yine kendisinden önceki başka bir şairi aramaya çıkışının “şarap” imgelemi ile verilmesi halk âşıklığı geleneğindeki “bade sunulması” ritüeline ait bir unsurun kullanılmasıdır. Halk âşıklığı geleneğinde bir kişinin gerçek âşık olması ve irticalen şiir icra edebilmesi için rüyasında bade içirilmesi gerekmektedir. Aktunç, bu uygulamayı oldukça farklı kurgusal bir zeminde yeniden ele alarak şiirinde imgesel ve örtük bir şekilde kullanmaktadır. Yeni Hayyam’ın geçtiği yerler, “Bir ırmağa girmişti Merv’in oralarda / akmıştı kütükleriyle yakın Basra’nın” dizesinde görüldüğü gibi anlatılarda kullanılan tarihi şehirler olarak verilmektedir. Aslında bu şiirdeki Aktunç’un vermek istediği arayış, şiir kişisinin kendini bulmasıdır. Tıpkı yolculuğa çıkan âşığın yahut Yunus Emre misali bir dervişin kendisini arayışıdır. Bu anlam da “ve düşünüyorken mim harfindaki gizi” dizesiyle açık edilir. Zira “mim” geleneksel, tarihi metinlerde kullanılan ve eserin bittiği, tamam olduğu anlamına gelen bir ifadedir. İşte tam da bu noktada Aktunç’un şiirde imgesel bir şekilde eski tarihi metinleri anmasıyla birlikte şiirde bir anlam daha ortaya çıkar. O da “Yeni Hayyam” adı verilen ve modern bir şairi imleyen şiir kişisinin başka bir şair olan “Şehriyâr”ı arayışı da sembolik bir söylemdir. Aktunç burada yolculuğu şiirsel yani metinsel anlamda gelenek anlamında yaptırmaktadır. Yeni Hayyam’dan geleneksel metinleri, şiirleri ve eski şairleri keşfetmesini beklemektedir. Aktunç’un bir anlamda imgesel bir karnavala çevirdiği bu şiirde “tis’a girdi varoşlarına Şehriyâr’ın”, “Ve öyledir dedi düşmesi dokuz haçın” dizelerinin birinde Arapça, diğerinde Türkçe dokuz (9) rakamının kullanılması da geleneksel bir inanç ritüeline kasıtlı atıftır. Dokuz rakamı Türk edebiyatının her sahasında ve tarihi dönemlerinde sıklıkla kullanılan, farklı anlam ve işlevler üstlenen bir imajdır (Keklik, 2019). *Divanı Lügatit Türk*’te geçen “dokuz oğuz” ifadesi de buna bir örnektir ve Aktunç’un özellikle sözlükçü olması bakımından da Kaşgarlı Mahmud’u ve *Divanı Lügatit Türk*’ü hayranlıkla andığı da bilinmektedir.

Gül motifi gelenekte özellikle de klasik Türk şiirinde en sık kullanılan imgelerden bir tanesidir. Halk şiirinde sevgili, âşık olunan kadın için bir hitap ve benzetme unsuru olan gül, klasik şiirde daha çok Hazreti Peygambere ithafen yazılan şiirlerde kullanılır. Aktunç, gelenekte güzellik ve ulviyet anlamları yüklenen bu gül imajını büyük bir değişim içerisinde sokarak “kuzgun kılıcı çiçeği”ne dönüştürür ve “Kıssa-ı Kıssa” (Aktunç, 1989a: 84-88) şiirinde kullanır. Aktunç bu şiirinde “glayöl” çiçeğini, gülün simgeleşmiş anlam çağrışımının yerine kullanır. Güle şiir yazma geleneğini modern zaman içerisinde güzellik algısının değişimine bir işleme anlamında popülerliği çok yüksek olmayan başka bir çiçek için uygular. İşte bu durum Aktunç’un geleneği dönüştürme özelliğine bir örnektir. Afrodisyak ve kusturma özelliğine sahip olan “kuzgun kılıcı”, çok ilgi beklemeyen, az ile yetinen bir yapıya sahiptir (URL-14). Gülün nazlı, ilgi bekleyen ve sevdiğine eziyetler eden, ancak gecenin bir vaktinde açan ve açısını herkese sergilemeyen bir çiçek olmasının doğurduğu imajına karşılık bu mütevazı çiçeği seçen Aktunç aslında geleneksel yaşam ile modern yaşam arasındaki güzellik ve incelik nüansları ile sevgiye verilen emeğe yönelik de eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. “kıssa kıssaya kısas vurur” dizesi ile anlatıların başka anlatılara evrilmesini de vurgulayan Aktunç, bu şiirinde geleneksel gül motifi üzerinden modern zamanın güzellik anlayışına dair bir irdeleme yapmaktadır. Bunun yanı sıra “remil” ve “kıssa” anlatma geleneklerine temas etmektedir.

Aktunç, “İki Ayakdaşlar (Mukaddime)” (Aktunç, 1989b: 26-27) şiirinde geleneksel iki güldürü unsuru olan Hacivat ve Karagöz’ü şiirine taşır. Aslında Aktunç bu şiirin içeriğine hem bir trajedi hem de bir eleştiri yerleştirir fakat şiirin başlıklandırmasından da anlaşılacağı üzere ironik bir söylem de söz konusudur. Aktunç birbirleri ile uyumlarını ironik bir tanımlama ile “ayakdaş” olarak tanımladığı bu iki arkadaştan Hacivat’a “Hacı Eyvad”, Karagöze ise çingenelik vasfı da yükleyerek “Kargagöz” adını verir. Burada da geleneksel formların çarpıtılma ve deformesi görülmektedir. Çünkü geleneksel gölge oyununda Karagöz bir çingene değildir. İstanbul’un yerel unsurları ve çoklu kültürleri gölge oyununda yardımcı tipler olarak görülür. Karagöz ise tip değil, asıl karakterlerden birisidir. Aktunç ise onu çingene olarak göstermektedir. Aktunç yine de şiirini geleneksel hikâye anlatıcısı formunda işler ve anlatıcı da “hoş melunlardı” diyerek iki arkadaşını tanıtır. Şiirde zaman “Hayalkâr Hüseyin’in tata günlerinde” şeklinde muallak ve itibari bir zaman olarak verilir. Tıpkı geleneksel anlatılarda olduğu gibi. “Yardak ve ortak” olarak tarif edilen, “makas, rakkas ve pastav gibi” birbirlerine denk bir uyum içinde oldukları vurgulanan ikili diğer aylar içkili oldukları halde Ramazanda içkiden uzak durup kahveleri gezip oyunlar oynayıp,

hikâyeler anlatırlar ve yeni yeni oyunlar icat ederler. Fakat hayat hikâyelerinin sonu için anlatılan acı son bu şiirde de aynen anılır. “Her ilik bir ilmekmiş meğer onlara” dizesi ile aktarılan bu son için Aktunç, “ilik” ve “ilmek” sözcüklerini iki arkadaşın birbirine uyumuna bir gönderme olarak kullanır. Öte yandan ilik ve iliklemek sözcüklerinin bir aşama anlamı taşıdığı da düşünüldüğünde sözcüğün gücü iyice ortaya çıkmaktadır. Burada Aktunç ilik üzerinden ikilinin halk arasında şöhretlerinin yavaş yavaş yaygınlaşmasına ve büyüyen bu şöhretin de onların sonunu hazırlamasına dair bir anlam vurgusu yapmaktadır.

Aktunç’un kavramsal açıdan kültür coğrafyasının ne kadar geniş olduğunu gösteren şiirlerden bir tanesi de şüphesiz “Makame” (Aktunç, 1994: 53-61) şiiridir. Sözlük anlamı itibariyle oturma, konuşma, meclis, toplantı anlamına karşılık gelen bu başlıklandırma ıstılah olarak Arap edebiyatında hayali bir anlatıcının anlattığı sürükleyici, macera anlatıları için de kullanılmaktadır. Dokuz bölümden oluşan ve her bölüm kendi iç bütünlüğüyle birlikte bütün şiirin anlamsal birer parçası olarak inşa edilen şiirde Aktunç geleneksel anlatılardaki iç içe geçen çerçeve öyküleme yöntemine bir öykünmede bulunarak yine geleneğe ait birçok unsuru bir araya getirmektedir. Şiirin giriş bölümü olarak değerlendirilebilecek kısmı bir “sebeb-i telif” olarak işleyen Aktunç, şiir kişisi olarak “makame”yi yani anlatıyı, hikâyeyi seçtiği görülür. Her bir bölümde de bu şiir kişisi anlatının tarihi süreçte algılanış biçimi ve taşıdığı anlamlar üzerinden ilerler. “Temmet bilmez bir söylemin heceleriyle yaşardı / Bir harfe ayna takıp dolaşırdı bütün çarşıları / Harflerinde de rakamla düzüştüğü biz imleriydi o” dizeleri içerisinde daha önce “Bin Dize” şiirinde “mim” olarak imlediği geleneksel metinlerdeki tamam olmak, bitmek anlamındaki “temmet” sözcüğünü açıkça zikreder ve yine tarihi metinlere ve yazma geleneğine bir gönderme yapar. “harflerin rakamlarla düzüşme” tabiri ise açıkça “ebcet” hesabına ve yine tarih düşürme geleneğine dair bir söylemdir. Geleneksel anlatılar özellikle de sözlü olanlar dilden dile aktarıla geldiği için her aktaran kendisinden bir şeyler ekleyerek ana metni hem değiştirmiş hem de kendince dönüştürmüş olur. Aktunç bu durumu dile getirirken “Herkesin izleri konu mercan kalçalarına” ifadesini kullanır. Burada anlatıların hem vülgarize edildiğini hem de okuyanın, yazarın ve dinleyenin anlatıya eklemlenmesini dışarıdan yapılan bir dış müdahale olarak görür. Bu müdahale hem bir deformedir hem de bir yenilenme. Aktunç, tarih boyu süren anlatı geleneğini “Bize sonsuz öyküler aktarıp dursan da dünya” dizesiyle aktarır ve bu anlatıların “Kaç bin leylek Nil-i aşk Nil-i aşk Nil’i” dizesiyle özellikle aşk ve ayrılık üzerine kurgulandığını ve hepsinin de “Düşhayatın ölümüş biçimleri makamede duran” şeklinde hayaller üzerine kurgulandığını belirtir. Bütün bu anlatıların modern zamana kadar

gelmiş olmasına rağmen günümüz insanların özellikle de şairlerin bu anlatılara mesafeli durduğunu “Bir imgeler attarı dükkân açtı duyup uzak durmuştum” dizesiyle anlatır. Bu dizedeki “atta” Feridüddin Attâr’a ve imgeler ifadesi de onun alegorik eserleri üzerinden geleneksel metinlere yönelik bir göndermedir. Bu geleneksel metinlere mesafe koyan ve yeni bir anlatı peşinde koşan modern şair ve yazarların bu hatalı duruşları eleştirilir ve “Mağaraları ters yüz etmek”le bu hatanın yıkılması gerektiğini dile getirir. Yani “mağara” imgesi üzerinden hayal ve hakikat, gerçek ve algı vurgusu yapan Aktunç, geleneksel olana yaklaşım biçiminde hatalı davranan modern bireye özellikle de “Tahir ile Zühre” üzerinden bir ikazda bulunur “Makame” şiirinde. Günümüze ulaşan geleneksel anlatılara bakıldığında “Bakmaktadır aynı kitap okunuyor oralarda da” olduğu görülür ve aslında bütün anlatıların birbirine eklenmiş eklenmeler olduğu “Sürektir bizimdir bitmezdir diye bağıra bağıra” dizesiyle net bir şekilde ifade edilir.

“On Birinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 23) Aktunç’un romantizm etkisi altındaki şiirlerinden bir tanesidir. Romantizm kaynak arayışı ve geçmişle kurduğu bağ üzerinden okunabilecek olan bu şiirde Aktunç, modern yaşam içerisinde halk kültürü unsurlarını kullanarak geleneksel halk edebiyatı söylem ve ritüellerine göndermeler yapmaktadır. Ölüm, yaşam ve bir tür hayatta kalma mücadelesinin anlatıldığı şiirde tanımlamak oldukça dikkat çekicidir. “Çedik çizme ve yamçıydı hayat” tabiri hayatı keçe bir çarıktan ve bir tür yağmurluktan ibaret görmektedir. Hayata bu derece sadelik üzerinden bakış halk kültürünün bir yansıması olarak okunabileceği gibi şiirde geçen “remil karanfiller eski hikâyeler” üzerinden “fal” vurgusu halk şiiri ve anlatılarına dair bir vurgudur. Ayrıca şiirde geçen “Hangimiz çıkacaksa / Çıksın yollara” dizeleri de daha önce “Bin Dize” şiirinde de görüldüğü üzere halk anlatılarındaki kahramanın çıktığı yolculuklara bir göndermedir. Aktunç’un bu kısa şiiri kaleme alırken en belirgin vurguları zikredilen bu halk kültürü unsurları üzerinde yapmış olması onun geleneksel öğeleri şiirinde temel yapı unsuru olarak kullanmasının açık bir örneğidir.

Bu durumun bir diğer belirgin örneği olarak “Kırk İğneler” (Aktunç, 1989b: 23-25) şiiri de gösterilebilir. Halk kültüründe yerleşik ritüellerden “kırk” sayısının önemini telmihle şiirine taşıyan Aktunç, “kırk” sayısı ve bu sayıya yüklenen anlamlar üzerinden gelenekle yakın bir bağ kurar. “Kırk iğneler ki kırık seslidir”, “Kırk terzi sevgili kardeş / kırk terzi ve sakalları onların” dizleri kırk imajı üzerinden ortak bir yazgıya dikkat çekmeye çalışmaktadır. Kırk sayısı Anadolu halk kültürü içerisinde özellikle de gün itibarıyla önemli bir belirleyiciliğe sahiptir. Doğan bir çocuk için dünyaya gelişin kırkıncı gününde kutlamalar yapılması, ölen

birisinin arkasından kırk gün sayıp kırkıncı gününde anla ritüelleri yapılması, eski anlatılarda düğünlerin kırk gün kırk gece olarak tarif edilmesi ve bir kişinin bir işte mahir olmak için “kırk fırın ekmek yemesi” gibi bir ölçüte bağlanması örnekleri “kırk”ın yerleşik halk inancına ve bunun folklora birer etkisidir. Aktunç da bu “kırk” yaklaşımını şiirinde açıkça göstermektedir. Aktunç’un kırk sayısına dair söylemi *Şarkılar* kitabının “Kırkıncı Şarkı”sında da geçer ki zaten bu kitaptaki “şarkı”ların sıralanışı da kırka kadardır. Aktunç’un kırk sayısına vurgusunun birer örnekleri olan bu durum onun halk kültürüne eğilimini ve bu olguyu şiirine taşımasını göstermektedir. Aktunç “Kırkıncı Şarkı”da (2021: 198) bu sayının koruyuculuğu inancını şiirine taşımaktadır.

Aktunç’un geleneksel ritüeller bağlamında şiirine taşıdığı motifler sadece Türk-İslam medeniyetine ait olanlarla sınırlı değildir. Anadolu’da var olan tüm inanç yapılarına dair bir iz bulmak mümkündür. Bu bakımdan tek bir dörtlükten oluşan “Karaman’lı Ioannis” (Aktunç, 1994: 101) oldukça dikkat çekicidir. Bu şiir bir anlamda Anadolu kültür sentezi sunmaktadır hem de sadece dört dizeden oluşmuş olmasına rağmen. “Allahın bir kulu olup taşra giden / Su çıktığı her yerde ayazma bulur” simgesel örüntülerle dizilmiş bu dizelerde özellikle aramak ve bulmak üzerine bir mistik anlam yüklenmektedir. Aynı mistik anlam “Ermişimin yüzünde yüz mum parladı” dizesiyle de sürdürülmektedir. Keramet, ermişlik ve ayazma, yani su kaynağı çağrışımları özellikle tasavvufi kişiler üzerinden anlatılan menakıpnamelere ve halkın bu anlatılara yüklediği anlamlara dair bir imaj çizmektedir. Bütün bu anlatı unsurları genellikle Müslüman Türkler arasında yayginken Aktunç şiirin başlığına seçtiği isimle mesajını bir kültür harmanına dönüştürür. Karaman’lı Ioannis olarak tanımlanan şiir kişisi, bir Yunan ismi taşımaktadır ve tarihte Anadolu’da özellikle Karaman bölgesinde Hristiyan Yunanların da yerleşik olduğu bilinmektedir. Anadolu’nun etnik ve dini inanç bakımından girift bir birliktelik içinde olduğunun çok net bir ifadesi olan bu şiirde Aktunç, geleneksel inanç motiflerini farklı kültürler içerisinde harmanlayarak kullanmaktadır.

Aktunç’un şiirlerinde mistik inanç öğelerini kullanımına dair bir başka örneği vermek gerekirse “Yirmi İkinci Şarkı” (2000:180) şiirine bakmak gerekir. Aktunç bu şiirinde “Âteş beridir bunu düşünürüm. ateş beridir de / su susar. Yunus beridir bunu düşünürüm, ölüm göçü / ırağ, ırağ ne kadar.” ifadelerinde âteş ve Yunus vurgularından akıllara iki bağlam gelmektedir. İlki Yunus Emre’dir. Aşkın bir ateş olması ilahi aşkın ateşini çağrıştırdığı için Yunus Emre şiirlerinin içeriği de bu söylemle örtüşmektedir. İkincisi ise Şeyh Galib’in Hüsn

ü Aşk adlı mesnevisini “Mum alevle oyunundan yok olur çıkar” dizesindeki “mum”, “alev” ve “yok olmak” sözcükleri ile çağrıştırmaktadır. Her iki durum da Aktunç’un mistik öğeler taşıyan geleneksel metinlerle ilişki kurduğunu ve imgesel açıdan şiirlerinde kullandığını göstermektedir. Yine aynı şiirin bir başka dizesi “Yunus yüzdüğü suda anaför düşünmese, anaför oyulur mu su kadar? Aşk, ah ışıklar söndürdü Sodom’u, ırağ, ırağ ki ne kadar.” şeklindedir. Aktunç, burada da kutsal kitaplarda geçen Yunus peygamber kıssasına ve cezalandırılan bir kavim olarak akıbetlerinin bütün insanlığa bir ders olarak anlatıldığı Sodom topluluğuna açık bir gönderme yaparak geleneksel temaların farklı içeriklerini çağrışımsal anlam bütünlüğü içerisinde “aşk” duygusu temelinde bir araya getirmektedir.

Aktunç, “Salihati Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi” şiirinde geleneksel imgelerden “ebru” ve “elif” motiflerini bağlamının dışına çıkararak “dur bir elif çekeyim kalan rakıya” şeklinde kullanır. “La, kin, elif, mim” ifadelerini bir başka şiiri olan “Budak”ta da zikreder. *Sönmemiş Dizeler*’de “elif”in şiir adlandırması olarak kullanıldığı da görülür.

Aktunç’un gelenek noktasında halk kültürü ile yakın ilişki kurduğu şiirleri *İnsan Aşklarının Külüdür*’de özellikle şiir ve kitap bölümlerinin adlandırılmasında kullanılan “cemre”, “yatağan” gibi sözcükler üzerinden sık bir şekilde görülür. *Islıkla Tarihçe*’de ise geleneğin, özellikle de terzilik gibi meslek ve mesleklerin geleneksel yaşam içindeki varlıkları üzerinden şiirlere hem içerik hem de söylem itibarıyla yerleştirildiği açıktır. “Adaçayı” (2000:78) şiirinde “Alaaddin sobası beni tutuyor” dizesi de geleneksel doğu anlatılarına ironik bir değindir.

Aktunç geleneği diğer kitaplarında da örnekleri sık görüleceği şekilde biçimsel açıdan kullanmaya henüz *Sır Kâtibi*’nden başlar. Beyit dize sayısı yahut koşma benzeri bir diziliş sıralamaları geleneksel anlatıların formlarına öykünmeyken içerik olarak da mitler ve mazmunlar göze çarpmaktadır. Ayrıca *Sır Kâtibi*’ndeki “Kedi Kitabe” şiiri de mersiye geleneğinin kalıplarının dışına çıkmış modern bir örneğidir. Aynı durum *Şarkılar*’da da “mersiye” sözcüğünün açık kullanımı ile görülür.

Adresim Aynalar’da Bay Misak ve Bayan Müzeyyen anlatısı üzerinden modern bir destancılık örneğini başlıklandırma ile sunan Aktunç, bir çok şiirinde de kendi adını zikrederek yine halk şiirinde ve divan şiirinde yaygın olarak kullanılan mahlas geleneğine dair bir uygulama örneği gösterir. Bu durumu “Lise Birden Ölüm” şiirinde “hulki küçük

ölümüne inerken”, “hulki ölmekten yorgun argın” (2000:115) dizesinde ve ağırlıklı olarak da *Bir Şeyin Varoluşu* kitabında “Ele ele ömür tüket yâ Hulki” (2000: 207) örneğinde olduğu gibi görmek mümkündür. Fakat buradaki “hulki” bağlamlarının hiçbiri bir mahlas yahut taç beyit gibi anlamsal bir ilişki içinde kullanılmamaktadır.

5.11. Çıkışsız Bir Girdap: Yalnızlık

Yalnızlık teması şairler için kimi zaman bir uzlet kimi zaman kendini bulma süreci kimi zaman ise içinden çıkıp kurtulmaya çalışılan bir duygu olarak işlenmiştir. Şairlerin bir kısmı yalnızlığı aramış onda kendilerini bulmuştur, bir kısmı ise bir ömür yalnızlıktan kaçıp durmuştur. Hulki Aktunç’ta ise yalnızlık kaçınılmaz bir yazgı olarak işlenmektedir. Aktunç, yalnızlığı, yaşanan yahut yaşanması gereken makus bir kader olarak ele almaktadır. Aktunç’un yaşadığı yalnızlık kalabalıklar içinde yaşanan duygusal bir yalnızlıktır. Aktunç’un içinde taşıdığı ve dolduramadığı bir boşluğu temsil eden yalnızlık şiir özneleri üzerinden aktarılırken onların bu yalnızlık durumundan şikayetçi olmadıkları görülür. Yalnızlık istenen yahut beklenen bir durum olmamakla birlikte eğer yaşanan bir yalnızlık durumu varsa bundan kurtulma yolları da aranmamaktadır. Aktunç şiirlerinde genel anlamda yalnızlığa karşı bir kabul durumu olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu yalnızlığın bireysel anlamda olduğu kadar toplumsala uzanan bir boyutu da söz konusudur. Aktunç şiirlerinde kendi yalnızlığı ile birlikte, modern bireyin, çeşitli kültürlerle mensup etnisitelerin, kentsoyluların ve toplumsal bağlamda yığınların yaşadığı yalnızlıkları da anmaktadır. Aktunç, özlem ve ayrılık duygusunu da bu konu ile bağlantılı olarak yoğun bir şekilde birlikte işlemektedir.

Aktunç’un kişisel yalnızlık evrenine ve bu durumun şiirlere yansımalarına bakıldığında ortaokul ve lise yıllarında yatılı okulda okumasının oldukça büyük etkisi vardır. Özellikle de lise eğitimi için Erzincan’a giderek ailesinden, evinden, yakın çevresinden ve Kadıköy gibi kendisini ait hissettiği bir mekandan ayrılması ondaki yalnızlık duygusunu tetiklemiştir. Erzincan’da kendisine uygun bir arkadaş ortamı bulamaması, şehrin Kadıköy ve İstanbul kültüründen oldukça uzak oluşu, soğuk iklim ve askeri eğitimin zorlayıcı yönleri Aktunç’un paylaşımda bulunacağı kişi sayısını neredeyse yok etmiştir. Bir iki yakınlık kurma denemesi de başarısızlıkla sonuçlanınca Aktunç kendi yalnızlığına razı bir tavır almaya başlar. Kitaplar, dergiler, günlükler, mektuplar, çizimler, sinema ve yazma çabası yalnızlığının kaçış alanlarını oluşturur.

Aktunç'un yalnızlığı paylaşımlı veya bitimli bir olgu değildir. Tercihli bir durumdur. Çünkü kendisini dinlemesi, duyması ve dinginleşmesi için bu yalnızlığı yaşaması yahut yaşamasa bile duyumsaması gerekmektedir. Ondaki yalnızlık fiziksel bir olgu olmadığı için dıştan gelen etkilerle de çözümlenecek bir durum değildir. Şiirleri bağlamında Aktunç'un duyumsattığı ve okurları ile paylaştığı yalnızlık izleğinin, mekânsal, duygusal, düşünsel, arınma, sığınak, varoluşsal, toplumsal, ontolojik ve aidiyet gibi boyutlara ulaşan çok yönlü bir tema olarak ele alındığı açıkça görülmektedir. Bütün bu yalnızlıklar Aktunç'un ilk gençlik yıllarında yaşadığı yalnızlığın, düşünce ve his boyutlarındaki evrelerini oluşturmaktadır.

“Boza Akıntısı” (Aktunç, 1989a: 18-19) şiirinde Aktunç yalnızlığını bir sokak satıcısı olan “bozacı” şiir öznesinin “ben başıma” ifadesiyle özdeşleşmesiyle anlatmaktadır. Bu tavır Aktunç'un yalnızlık konusunu işlediği şiirlerin genelinde görülmektedir. Doğrudan ben anlatıcı üzerinden kendi yalnızlığını anlatmak yerine şiir öznesinin yalnızlığını paylaşmaktadır. Bu durum da Aktunç şiirindeki kolektif duygu bütünlüğünü, işlenen konunun birey ve toplum bağlamındaki bağdaştırıcı özelliğini göstermektedir. “Boza Akıntısı” da bunun ilk örneklerinden birisidir. “Bir ben varım / sokak yasağında” ve “ve bağırırım yalnızca” dizelerindeki yalnızlık fiziksel bir yalnızlık olarak okunabilmektedir fakat şiirin sonundaki “bozacıyı öldürmekle / kış bitmez” ifadesi yalnızlığın boyutunu fiziksel olmaktan çok karşı olunmak durumuna getirir. “Aktı bitti boza / satamam” artık diyen bozacının elinde bir geç kalmışlık vardır. Geç kalmış olması “Nar zamanı uyan”masından kaynaklanır. İmgesel bağlamda bütün bu söylemler toplum içinde uyumsuzluğun ve geç kalmak suretiyle ayak uyduramamanın getirdiği bir yalnızlığı anlatmaktadır. Bu yalnızlık temi de toplumsal bir kopuşu ifade etmektedir.

“Cin Düşünü” (Aktunç, 1989a: 30-31) metafizik gerilim yüklü bir şiirdir. Aktunç bu şiirde “Yokum yokum ah burada burdayım” şeklinde varlık ile yokluğun ince çizgisi arasında anmaktadır kendisini. Şiir kişisi bir vehme düşmüştür. Hayal ile gerçek arasında da emin olamadığı bir yerde durmaktadır. “yok bilemem seste mi suskuda mı / cinlerin yok ettiği santurdayım”. Bu şiir Aktunç'un yalnızlık evresinin somut şahitlerinden bir iz taşır. “yaralı ve Hafik'li kamburdayım” dizesinde geçen Hafik, Sivas'ın bir ilçesidir ve Aktunç'un İstanbul'dan Erzincan'a yaptığı tren yolculuklarında yer alan istasyonlardan bir tanesidir. Anılan bu istasyon yahut o mevkii yalnızlığın bizzat yaşandığı zamanı ve mekanı işaret

etmektedir. Aktunç'u oraya sürükleyen durum ise "bir serseri karabatak ardında" oluşudur. Karabatak bir deniz kuşudur ve kendisini bu kuşa benzeten şiir kişisi üzerinden Aktunç'un İstanbul'a dönüş yolcuğu anımsanmaktadır. Cin düğünü genelde تنها bir mekanı özetlemek için kullanılan söz öbeğidir. Aktunç'un andığı bu düğün ise varlık ile yokluk arasındadır ve "yokum yokum hiç burda aramayın / yite yite var olan bir surdayım" dizeleri de bu durumu pekiştirmektedir. Aktunç'un şiir öznesi üzerinden vermek istediği bu ikilemli karmaşa yalnızlık duygusunun ortaya çıkardığı ikircikli olma ve karar verememe durumundan ileri gelmektedir. Aktunç, uzun zaman okulu bırakmayı eve geri dönmeyi düşünür. Günlüklerinde yer alan notlara bakıldığında Erzincan'da kalmak, okuldan mezun olup subay olmakla okulu bırakıp eve dönmek arasında çok git gel yapar. Fakat ailesine özellikle de babasına karşı yaşayacağı mahcubiyetten ötürü bu firari elinden geldikçe geciktirir her ne kadar sonunda bunu yapmış olsa bile. İşte bu ikilemli durum yalnızlıktan ortaya çıkmaktadır ve bu şiire de varlık yokluk çelişkisi şeklinde yansımaktadır.

Aktunç, "O Sadece Bir Gölgeydi" (Aktunç, 1989a: 121-125) şiirinde "ey nesnesiz gölgeler" hitabıyla içinde büyüttüğü yalnızlığın karanlığına seslenmektedir. "geçkin bir ikindinin" dizesiyle geç kalmışlığı ve "nasıl kavuşurum size" sorusu ile de kavuşmayı arzulayan Aktunç, "ben kendimi araştırdımdı", "kendine cellat duran" dizeleriyle de sorgulamalarını dile getirirken yalnızlığın içinde doğurduğu vehimleri sıralamaktadır. Bir fikri sabit haline dönüşen yalnızlık duygusunu aşmak istediğini de açığa vuran Aktunç, "nesnesiz gölgeler"e ulaşarak içinde bulunduğu durumdan kurtulmayı arzulamaktadır. Bu kavuşma ve yalnızlıktan kurtuluş sahnesi "Celladıyla birlikte / kaçacağım ben de / Size geleceğim yine" kaçış ve ölümle birlikte planlanmaktadır.

"Tikel" (Aktunç, 1989b: 44-45) şiirinde yalnızlığın boyutunu bireyin iç dünyasından çıkarıp toplumsal düzeye çıkaran Aktunç, yalnızlığı şiir öznesinin benliğini bulamayışı olarak ele almaktadır. Başlık da toplumsallık olgusu ile uyuşamayan bireyci bir anlamı güçlü kılmaktadır. "Tikel çünkü parçalanıyorum her bir makamda" dizesi de şiir bireyin yaşadığı bireyselliği ve dağılmayı vurgulamaktadır. Burada toplumsal bağlamda sosyal konum ve görevler neticesinde parçalanan benliğin yaşadığı yalnızlığa dikkat çeken Aktunç, "şuralarda oralarda buralarda hatıralarda / her biri beni anar benden başka sularda" dizeleriyle de yalnızlığın boyutunu göz önüne serer. Yalnızlığa itilen şiir öznesinin varlığı hep yanlış yerlerde aranmaktadır ve bütün bu yanlışlar da onun öz benliğinde yer edinen yalnızlığı daha da artırmaktadır. Bu durumun çaresizliği ise "kimse duymamaya başlıyor beni" şeklinde

ifade edilmektedir. Halbuki “sokaklarda kuytulara gazete sütunlarında” herkesin görüp geçtiği kendisinden bir parçadır. Aktunç “Tikel”de toplumsal bağın kopuşu üzerinden bireyin iç dünyasındaki yalnızlığı oldukça güçlü bir şekilde ifade etmektedir.

“Kedi Yalnızlığında” (Aktunç, 1991: 29-30) şiiri Aktunç’un yalnızlık konusunu sevilen bir kişinin yokluğu bağlamında ele aldığı bir şiirdir. Şiir kişisi “Bir yağmurumuz kalmadı seninle” şeklinde hitap ettiği kişiyi kaybetmenin neticesinde yaşadığı yalnızlık duygusunu “mektup”, “kahvaltı”, “pencere” ve “yağmur” imgeleri üzerinden dile getirir. “Ötede beride işyerinde trende” hayatın her alanını dolduran birliktelik sonrası gelen yalnızlık şiir kişisini öylesine derinden sarsar ki yaşanan yalnızlığın boyutu “Bu yalnızlık azalmaz da artmaz da” şeklinde tarif edilir. Aktunç bu şiirde yalnızlığın simgesini iki nesne üzerinde yoğunlaştırır. Birincisi “Şemsiye” diğeri ise “kedi”dir. Şemsiye birlikteliğin ortak nesnesi iken yalnızlığın unutulmuş bir eşyası haline dönüşür. Kedi ise “Kedi evdir ev kedidir derler...” ifadesiyle yine ortak bir yaşamın tanığı olarak gösterilir ve yalnızlığa dair durumu da “İslanıp dönse içerde kimse yok” şeklinde özetler.

“Dullar ve Umut” (Aktunç, 1991: 42-43) şiirinde yalnızlık konusunun günlük yaşamın akışı içerisinde olağan bir durum olarak işlendiği görülür. “Günaydın dedi bir komşu” dizesiyle başlayan şiirde günlük yaşama dair umutlu bir söyleyiş söz konusuyken son bölüme gelindiğinde yalnızlık duygusu bir anda şiirin bütün havasını değiştirir ve hüzünlü bir hale dönüştürür. “Hani evler ve dullar / Konuk gözetir ya uzaktan / Kimse götürmez beni evime / Öpülmüş dudağımla susmaktan” dördünlüğü yalnızlığı dile getirir. Bu yalnızlık içinde hem bir bekleyiş hem de boşa çıkmış umutları barındırır. Bu şiirde “ev” ve “dul” ifadelerinin “bekleyiş” ve “yalnızlık” bağlamında imgelenişi ile Aktunç derinlerde yatan yalnızlık duygusunun günlük insan ilişkilerindeki dışavurum biçimini “komşuluk” üzerinden örneklendirmektedir.

“Onuncu Şarkı” (Aktunç, 1992: 21-22) şiirinde Aktunç artık “Bir kanarya iskeletinden uçtum / Yalnızlık mülkünden kaçtım” demektedir fakat bu kaçış bir kurtuluştan çok yeni bir arayış doğurmaktadır. Şiir kişinin “yalnızlık mülkü”nü bir “kanarya iskeletine” benzeterek vurgulaması oldukça ilginçtir. Bir kuş olması itibarıyla özgürlük çağrışımı yapıyor olsa da genellikle kafeste tutulan kanarya aynı zamanda yalnızlığın da ifadesi konumundadır. Şiir kişinin kaçış olarak nitelediği bu iskelet ise kendi iç dünyasından başkası değildir. Zaten bu çatışma durumu da şiirin devam eden dizelerinde “Binlerce kafes tarümar / İçimizdeki”

şeklinde ifade edilir. Kanarya için kafes, şiir kişisi için iskelet birer yalnızlık mekanlarıdır ve bu “mülk”ten kaçış yalnızlıktan kurtarmadığı gibi daha da derinleştirmektedir. Aktunç bu şiirde yalnızlık temasını bir özgürlük arayışı olarak ele almaktadır. Ruhun yalnızlığına, beden iskeletinin neden olduğunu düşünen şiir kişisi özellikle de kadın bedenine erme arzusu ile yalnızlıktan kurtulma arayışına girer. Bu durum da şiirde erotizmi duyumsatır. “Omuzlarında, göğsünün uçlarında soyunan benim” dizesiyle de görüleceği üzere şiir kişisi, yalnızlığı bedensel bir tutsaklığın neticesi olarak görür ve başka bedenlere ulanmak ile bu duygudan kurtulma arzusu taşır.

“On Dokuzuncu Şarkı” (Aktunç, 1992: 34-35), Aktunç’un yalnızlık konusunu varoluşsal bir sancı olarak ele aldığı şiirlerinden bir tanesidir. “Bellek yok: Gelecek, salt gelecek / Acılarla kuşatılmış körelen bellek” dizeleriyle geçmiş ve yaşanmışlıkla arasına set çeken şiir kişisi geçmişin reddi geleceğin ise belirsizliği içerisinde büyük bir boşluğa düşer. Tarihsel ve toplumsal bağlarını koparan bu kişi “Gökyüzüyle ilgim yok sanki artık”, “Dışarlarla bir ilgim yok sanki artık” diyerek kendisini derin bir yalnızlığa itmektedir. Varoluşsal bir yalnızlığı bilinçli bir tercih olarak seçen şiir kişisi bu durumu da “Yalnızlığın benimle bir ilgisi var” şeklinde ifade etmektedir. “Sıradan sözcükler dolaşırdı diline / Aşk ayrılık uzak özlem şarkı ve rakı” dizeleriyle ise onun yalnızlıktan kaçış alanları zikredilir.

“Yirmi Üçüncü Şarkı” (Aktunç, 1992: 40) şiirinde Aktunç yalnızlık ile yüzleşme yoluna girer. Yalnızlık, “bittiği yerde yeniden başlayan / yeniden başlayan yeniden” dizeleri ile devinimsel bir halde içerisinde gösterilir. Bu “yeniden” sürekliliği içinde şiir kişisi tek çıkış yolunu “Seninle konuşacağım yalnızca” ile çözmeye çalışır. Kime hitap edildiği açık edilmeyen şiirde, öznenin kendi benliğini muhatap aldığı da düşünülebilir. Zira yaşamı “Bir serüvenmiş ve yoktum içinde” olarak gören bu kişinin yalnızlığını fark edışı de aslında kendisini fark etmesiyle başlamaktadır. Bu kişinin yalnızlığı ve kendisi ile yüzleşmesi de ayna metaforu üzerinden verilmektedir. “Ayna / Yalnızlık / Gazetesi” dizesi ile yalnızlığını başkalarının hayatlarında bulan şiir kişisi “Herkes ve her şey de / Yalnız beni görmüş orada” diyerek bir paradoks da oluşturur. Burada şiir kişisi varlığını hem her şeyin içinde görür hem de bütün bunların dışında kaldığını düşünür. O kendisini yalnız ve tek görürken aynı zamanda herkesi de kendi varlığına birer şahit kılmaktadır. Ayna ve gazete imgeleri bunu güçlü bir şekilde aktarmaktadır. Aktunç’un bu şiirinde verdiği fark edilen ve yüzleşilen yalnızlık duygusu ise şiir kişisine yine bir teskin olma hali sunmamaktadır aksine onu fark edilmiş bir huzursuzluğa itmektedir.

“Otuz Beşinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 57-58), “Bozkırlar boyunca yapayalnız ilerledi”nin tahkiyesini sunmaktadır. Aktunç şiirinde yalnızlığın bilinçli bir tercih olarak işlenmesinin bir örneği olarak bu şiirde, şiir öznesi yalnızlığını bir terk ediş ile başlatır. Bu terk edişte yönünü doğaya dönen şiir kişinin “Yoğun düşünerek birer görü kıldı hepsini / Vahadan ırmağa denize su kıldı kumulları ve uzun” hali bu yalnızlıkta yeni keşifler elde ettiğini göstermektedir. Aslında bu şiir imgesel örüntülerle gizlenmiş olsa da arka planında Aktunç’un kendi şairlik yolculuğunu anlatmaktadır. Yolculuğa çıkan şiir kişisi de Aktunç’un bizzat kendisidir. Onun şiir yolculuğunu hem arayış hem de yeni buluşlar ile anan şiir öte yandan Aktunç’un yaşadığı yalnızlığı da anlatmaya çalışmaktadır. Özellikle de doğaya dönük, “vaha”, “ırmak”, “deniz”, “su” gibi imgeler onun “Delta Şiiri”ne de açık birer göndermedir. “Unutmaması gereken özel dili” olan bu kişi Aktunç’u işaret etmektedir. Buradaki dil Türkçeyi tarihi söz varlığı ile imlemektedir. Şiirdeki öznenin Aktunç’un kendisinin olduğuna dair bir diğer kanıt da “Şarkılar söyledi ezerek büzer hepsini / Sözcüklere yer değiştirterek inleyerek” dizeleridir. Bu dizeler Aktunç’un şiir dilinin özelliklerine ve bazı şiirlerine vurgu yapmaktadır. Aktunç’un bu şiirde ele aldığı yalnızlık tamamen kendisinin edebiyat camiası içerisindeki yalnızlığıdır. Kendi şiir yürüyüşünü sürdüren ve bu süreçte sürekli yalnızlaştığını düşünen Aktunç sözcükler ile oynayışı, neolojik ve avangart yaklaşımı ile Türkçenin “delta”sında kendi “su”yunu yürüten bir şair olarak bu süreçteki kendi yalnızlık serüvenini imgesel bir tahkiye ile anlatmaktadır.

“Tenha” (Aktunç, 2000: 218) şiirinde Aktunç, yalnızlığı muhafaza edilmesi gereken bir iç kale olarak görmektedir. Şiir kişisi, “Kendine bir تنها koru / Yalnızlığın ıssı var mı?” sorusu ve “Kendime gizlediğim تنها, / göğsümün içi” dizeleriyle yalnızlığı kendi içinde sürdürdüğünü hatta bunu herkesten gizlediğini dile getirmektedir.

“Sessiz” (Aktunç, 1991: 37-38) şiirinde yalnızlık ve hayat birlikte ele alınır. Hayat şiir kişisine “paylaşılmaz bir ses” verir. Bu ses bu kişiye “terk edilmiş adreste terk edilmiş oda” tarafından sunulur. Mekanın hafıza ile yaşanmışların getirdiği bu “ses” onu paylaşılmaz bir yalnızlığa sürüklemektedir. Zira o içindeki duyguları “herkese her şeye yazmanlara şiirlere romanlara” açmak ister fakat sesin paylaşılmaz oluşu onu yalnızlaştırır. “Kendisine döner ve usanmaz ve bulamaz da”. Şiir kişisini yalnızlığa mahkum eden bu ses onu yalnızlıkla mücadeleye sokar. Bu ses onun kendisini bulması, iç dünyasını keşfetmesi ve ruhunun

derinliklerini çözmesi için verilmiştir fakat şiir kişisi bu ses ile kendisini her buluşunda yalnızlığı daha da derinleşmektedir.

5.12. Karmaşık Etkenli Bileşen: Yaşam

“Hayatı paramparça eden hatıralardır”

Aktunç, “Sunu”

Yaşam her şair için farklı bir anlam ifade ederken Aktunç için varoluşsal bir sancıdır. Aktunç’un ele aldığı diğer temalar içerisinde de görülebileceği şekilde yaşam konusu da sorgulamalar, arayışlar ve tereddütler ile çevrelenmiştir. Aktunç’un yaşam karşısında düştüğü ikilemlere bakıldığında belirsizlikler içerisinde kalmış bir umut ile sonu gelmez bir umutsuzluk göze çarpmaktadır. Yaşamın çeşitli yönlerinin ele alındığı şiirlerdeki şiir öznelerine dikkat edildiğinde hassas kalpli, kırılgan ve hayata karşı mücadeleden yoksun kişiler görülmektedir. Aktunç, yaşamı genellikle ölümün gölgesinde süren bir mücadele yahut sonu karamsarlığa varan bir yolculuk olarak kabul etmektedir. Buna bağlı olarak da yaşamın anıldığı şiirler hüznü ve melankolik bir dille ifade edilmektedir. Aktunç, yaşamı genellikle dış dünya olarak anar. Bu dış âlem de bütün canlılığına ve hareketliliğine rağmen hatıraların, geçmişin, aşkların, ölümlerin, ayrılıkların ve beklentilerin gölgesi altındadır. Bütün bu etkenler Aktunç’un hayatı fulü görmesine neden olmaktadır. Fakat her şeye rağmen hayatta olmanın ve yaşamayı deneyimlemenin verdiği bir hoşnutluk ve neşe de söz konusudur. Yaşam Aktunç şiirlerinde bütün eksiklerine, acılarına ve hüznüne rağmen sevilen bir şeydir. Bundan dolayı da Aktunç şiirlerinde yaşam, kendisinden yüz çevrilen bir durum değildir. Aktunç’un şiir kişileri hayata meydan okuyan kişiler değildir. Daha çok yaşamın kıyısında kalmış, kendini bulma arayışında olan, çevre ile uyumunu tam oturtamamış kişilerdir. Bu kişiler kimi zaman marjinal görünümde de sergiler fakat genellikle yaşamla temasları yara almakla neticelenen kişilerdir.

Yaşam hatıralarla yüklüdür, “hayatı paramparça eden hatıralardır” dizesi de bunu vurgulamaktadır. Bu hatıralar, yaşamın rengini hüznü çevirmektedir. Özellikle çocukluktan gelen bireysel izler veya toplumsal belleğin miras olarak taşıdıkları yaşamın bütün alanlarına yayılmaktadır. Bundan ötürü de Aktunç şiirlerinde yaşamak, geçmişin yaralarını onarmak ile geçmektedir. Neticede ise bu konuda başarı elde edilememesi de kendi içinde kaçışlar doğurmaktadır. Aktunç’un yaşamı algılayış biçimi diğer bütün temalarının ortak bir

görünümünü ortaya koymaktadır. Ayrıca Varoluşçuluk düşüncesinin Aktunç şiirlerinde yaşama dair bakış açısında oldukça büyük bir yere sahip olduğu da söylenmelidir.

“Su, Mavi Maden” (Aktunç, 1989a: 63-77) Aktunç’un yaşamı bir ikilem olarak ele aldığı ilk şiiridir. Modernist, anlamca kapalı, imgesel açıdan çoklu okumalara müsait bir şiir dünyası kuran Aktunç’un şiirlerinde tek bir anlam, tek bir duygu yakalamak zordur. Bu bakımdan şiirleri çoklu okumalara müsait açık bir yapıt özelliği göstermektedir. “Su, Mavi Maden” de bu şiirlerden bir tanesidir. Şiirde sözcük seçiminde arkaik kelimelerin özenle seçilerek kullanıldığı görülmektedir. Metafor açısından da yoğunluk taşıyan şiir bölümlerin bütünlüğü içinde okunmalıdır. Şiirde ağırlıklı olarak hayat karşısındaki yaşanan ikilemler ve bu ikilemlerden kurtulmak için verilen mücadele işlenir. Bireysel olduğu kadar toplumsal açıdan da okunabilecek olan bu ikilem, hayatın çeşitli koşulları altında doğan mecburiyetler ve aranan çıkış yollarından doğmaktadır. İmgesel olarak mavi bir maden olarak nitelenen su, hayatı ifade etmektedir. Mavi maden olarak tarif edilmesinden de anlaşılacağı üzere katı, sert ve ulaşılması için belli bir mücadele gerektiren bir hayat ifade edilmektedir. Şiir, “Menzillerimiz” tekli dizesi ile başlar. Birinci çoğul takısı ile başlaması Aktunç’un, ele alacağı konuyu sadece kendisi açısından değil de biz dediği toplumu adına da ifade edeceği anlaşılmaktadır. Zira şiir içindeki akış da toplumsal olarak doğu-batı arasında kalmış bir milletin yaşadığı ikilemin bireysel bir terennümü olarak görülebilir. Şiirde hayat, önüne cennet-cehennem menzilleri konmuş bir araf olarak görülür. Bu ikilem sadece cennet-cehennemden ibaret değildir bir de doğu-batı sorunsalı vardır. Aktunç’un kavramları ifade ederken kullandığı kelime seçimi aslında onun meselenin özüne bakış açısını da ele vermektedir. Doğu-Batı için “Magrip”, “Maşrik”, cennet için “yeşil kevser”, demeyi tercih eder. Aktunç, Batıya dönük bakışı, bir değişim, kendi olmaktan sıkılmışlık, başkalarından bıkmış kendisiyle de barışık olmayış halinin bir arayışı olarak çizer. Doğuya yönelik bakışında ise büyümlü bir yalnızlık arayışından bahseder. Fakat iki menzilin de ortak noktası da “Ah menzillerimiz / ki hep yarım kaldı” şeklindedir. Yarım kalmış hedefler içerisinde Aktunç yeni hedefler, yeni yönelişler için aradığı kelimeyi kendisi üretir ve “döneyler” der. Dönmek fiilinden yeni bir üretim gerçekleştiren Aktunç, iki menzilin yarım kalmasıyla kendi beni özelinde ifade ettiği toplumun yeni arayışlarını, yeni dönüm noktalarını irdeler. Her biri garip rüyalar olarak görülen bu arayışlar, “Kıyılarını arayıp duran / birilerinin sesleri” olarak başlar. “Başkalarıyla giderler / yapayalnız dönerler / unuttukları kıyıya” dizeleriyle hayat, arayışlar denizidir. İlk güzergâh kendinden taviz verme, eksilme ve yalnızlaşma ile başlar. Denize açılmayacağını derine ulaşamayacağını fark eden şiir kişisi, sığırlarla yetinmeye

çalışır. “Sığların öğretici / yeni ezgi / arabesk bir bahnemenin / utanmış yalnızı”. Onu gerçeklikten uzak, anlık duygu tatmini ve sahte avuntulara sürükler. Aradığını bulamayan, bulduğu ile tatmin olamayan bir ruh haline bürünür. Bir tür travma baş gösterir. “Kopuk şamandırada / birazdan delinecek / vuruk” şeklinde onu amacına ulaştırmayacak fakat her defasında kendisini azaltacak bir çabaya sürüklenir. Bu hal onu yardım edilemez, yön gösterilemez bir yola sokar. Bu savrulmanın gerekçesi “Sudur nedeni” olarak gösterilir. Bütün suç payı hayata verilir ve artık menziller olarak gösterilen cennet-cehennem/doğu-batı hedeflerinin ikisinin de unutulduğu ve çapraşık bir şekilde ikisinin de nedeninin bir diğeri olduğu haber verilir. “Aradığı da bulunmaz” artık çünkü “çağ öte gün beri”dir ve ikisine de ulaşmak adına çok geçtir. Yazgı budur. Her gün yaşama dair söylenen ne varsa her biri yaşamdan uzakta kalmıştır. “Ey yazgı şarkın söylenir / her gün senin de / sen ayaklarının altında”. Hayatın ayakları altında ona ulaşmak için verilen çabalara artık hile karışmıştır ve sahte bir çabadan ibrettir. Bu noktada iki duygu öğretisi gelir hayatın kendisinden: “aşk” ve “hüzün”. Aşk, kimsenin ulaşamadığı, dokunamadığı kirletemediği bakir bir su, hüznün ise hayatın akışına aykırı olan su olarak tarif edilir. İkisi de hayatta ulaşılmaya değer kalan son şeydir. Aktunç’un, “Bizim bazı teknelerimiz” dediği kimi yaşamlar örneklik gösterir. Fakat hayat onların da önünü keser. Yaşama dair var olmak için ne zaman yeni bir yol bulunsa hayat çok daha önce davranarak yolları keser. Şimdi de modern bir yaşamdır karşılaşılan ve “Suya tapu kodular / kâğıttır ölümleri”, ile hayatın yeni düzeni, yaşamının yeni işleyişi haber verilir. Bu yeni düzende insanlar, ağa yakalanmış, parçalanmış pervaneler olarak görülür. Bu mücadeleyi verenler gençken, hayata karşı bıçkın, aykırı ve temkinlidir. Oysa şimdi “Ey kayalığa koyduğum nişan / artık nerde görürüz / birbirimizi” demektedirler. Hedefler çok uzaklarda kalmıştır ve hepsi için mevsimler ölümlere dönmüştür. “Bir su güder beni / belvermiş direği / günlerin”, hayatın savurmasına karşı koyulamamaktadır. Bu mücadelede tek bir yol kalmıştır. O da “Gömleğimi yırttım / esrik bıçağımla / tıktım suyun gelimine” şeklinde hayatın karşısında olmaktır. Bu da ancak “Uzakta suda” hayatın içinde olup ondan uzak kalmakla ve kendisini tedavi etmekle mümkündür ya da hayata bir son vermekle mümkündür. “Bırakıldı kendini öldürmeye / bıçakla güdüldü içi” fakat işte bu noktada büyük gerçek anlaşılır. “Deniz de bendim kıyı da”. Ulaşılmak istenilen hedefler de, içinde mücadele verilen hayat da insanın kendisinden ibarettir. Fakat artık çok geçtir ve yapılacak hiçbir şey kalmamıştır. Tek bir şey vardır, o da hayatın kendisine teslim olmak, onun akışında yitip gitmektir.

“Denizkızı Günceleri” (Aktunç, 1989a: 131-138) şiiri dize ve düzanlatı birleşimi şeklinde tasarlanmış bir şiirdir. Aktunç, şiirin formunu içerikle örtüşecek şekilde ayarlar. Aktunç’un anneannesine adadığı ve onu bir “ada” olarak andığı bu şiirde yaşam bir arayış içerisinde sorgulanmaktadır. Şiirde “anneanne” vurgusu ve “Yazılı kaynaklarda olmuyor bunlar” dizesi hayatı çözümlemek adına sözlü anlatıların, yaşanmışlığın ve tecrübelerin, yazılı öğretiden daha etkili olduğunu göstermektedir. Fakat şiir kişisi, artık değişen dünyada sözlü anlatıların alıcısının kalmadığından da yakındır. “Sözlerse koskoca adalar denizinde tutunacak kıyı bulamıyor”. Aktunç, burada yaşam karşısında tarihi metinlerin ve sözlü gelenek içerisindeki anlatıların bir yol göstericisi olduğunun altını çizerek. Fakat gelinen noktada “yazılı kaynaklar” olarak işaret ettiği, resmi öğreti ve müfredatın “sözlü” olanlara karşı bakışının sadece bir “mit” olarak kaldığını söyler. Mitler, geleneksel olarak her milletin kendi içerisinde sözlü olarak yaydığı, hayat karşısında çaresiz kalanlara karşı getirilen çözüm ve cevapların, hayal gücü ile süslenerek dile getirilmesidir. Aktunç, durum ve olayların tanımlanmasının gerekliliğine inanan bir şairdir. Fakat sözcüklerin tek bir anlamın sınırlılığı içine hapsedilmesine de karşıdır. Kavramların belli bir sabitliğe bağlanması onların özgürlüğünü de elinden almaktadır, şeklinde bir düşünceye sahiptir. İşte bu şiirde de “yazılı olmayanlar”ın “adı konmadığı için özgürce yokoluşu tattı”ğını, “mit” kavramıyla sabitlenmesiyle de “bir sözlenme çabasının kurbanı oldu”ğunu belirtir. Bu tavır Aktunç’un dile, sözcüklere ve kavramlara karşı ne kadar hassas bir bakış açısı ile yaklaştığını açıkça göstermektedir. Zira o, tek bir harfin bile yitip gitmesine göz yummayan bir şairdir (Kalkan, 1992: 24). Aktunç, bu şiirinde “deniz”i hayatın imgesi olarak kullanır. Aktunç, yaşamı anlatma bakımından bir kaynak olarak gördüğü geleneksel anlatılara “Çağlar önce yazılmış bazı koşuklara bir ozanın yakıştırmalarından başka bir şey değildi” şeklinde bir bakışla bakılmasına karşı çıkmaktadır. Bu anlatılara, artık gerekli bir bilgi içermediği kasti ile “çağlar öncesi” tanımlaması yapılmasına karşın “benim de yarım yırtık günce yapraklarıyla sevda arandığım bir ada idi” şeklinde bir sahiplenmeye gider. İmgesel anlamda “deniz”i yaşamın kendisi olarak gören Aktunç, geleneksel anlatıları da “deniz”e karşı geliştirilmiş savunma alanları olarak görür. “Anneannenin” anlattıklarına dair derin bir hayranlık besleyen şiir kişisi olarak Aktunç, “Yunusun gözleri ürpertiordu / yüzüyordum gülüşünde uzakta”, “Aşkın eski beyaz suyunda / üzülmüşüm üzüncü akıp durmakta” dizeleriyle de bu bağlılığı dile getirmektedir. Modern yaşam içerisinde pratik bilgi karşılığı olmadığı için gereksiz ve sadece geçmişe ait olarak görülen efsanelerin, mitlerin, tarihi anlatıların aslında hayatın özünü çözmek adına önemli bir rehber olabileceğini dile getiren Aktunç, “anneanesi” ile bütünleştirdiği bu anlamı bir

“ada”ya benzetir. Yaşamın kendisi olarak anılan “deniz”de bir adanın etrafının su ile sarılmış olması imgelemi ile sözlü metinlerin yaşam içindeki sınırlandırılmış alanlarını çizmektedir.

“Birinci Serüven” (Aktunç, 1989b: 63-67) yaşamın belirsizlik olarak anıldığı bir şiirdir. Aktunç’un şiirlerinde çeşitli serüvenler vardır. Anlatısal özelliğe sahip şiirlerinde çeşitli şiir kişilerine serüvenler yaşatan Aktunç bunu da genellikle yolculuk imgesiyle örür. Bu şiirde de soyut bir yolculuk söz konusudur. Yaşam yolculuğundan insanın uğrak noktalarına dair sembolik kavramlar kullanan Aktunç, “su”, “ateş” ve “kül” izleğini bu şiirde de sürdürür. “Bütün söze özet olsun” diyen şiir anlatıcısı, yaşamın “Ateşte doğdun demezler / külden ölüyorsun derler” şeklinde dışarıdan gelen yorumlar üzerinden aktığını dile getirir. Varoluşsal bir bakış açısının etkileri açıkça görülen bu şiirde Aktunç, yaşamı değişim ve dönüşüm alanı olarak resmeder. Yaşamın özünü temsil eden su, ateş ve toprak unsurların insanın yaşam boyunca karşılaştığı ruhsal ve fiziksel değişimi imlemektedir. “Efsanelerin de kan yitiminden ölüğü / anlaşılır nedeni bir yolculuk olur” dizeleri yine anlatılara bir gönderme içermektedir. Aktunç’un, yaşamı bir yolculuk olarak anmasının örneği halk şiirlerindeki efsanelerde de görülmektedir. Bu dize o yolculuklara dair bir atıftır. Sürekli hareket halindeki yaşamı işaret etmek için kullanılan “peribot” kavramı, yaşamın ne olursa olsun akışındaki kayıtsızlığa değinmektedir. “Peribot demir atmamaktadır ve durakalmaz / ya da yanaşmamaktadır herhangi bir iskeleye / ağır kan yitimini durdurmak için bile” dizesi Aktunç’un lise yıllarından itibaren içinde yaşadığı varoluşçuluk düşüncesinin bir ifadesi olarak okunabilir. Yaşam, insan için “kanayan” yahut “kanatan” bir süreçtir ve süreç yaraların iyileşmesine fırsat vermeden “kan yitimine” yani yaşamın akışına devam etmektedir. Zaten doğumun ateş, ölümün kül olarak anılması da yaşamın, tarihsel bir yazgı ve makus bir kader olarak ele alındığını göstermektedir.

“Yılan/kavi” (Aktunç, 1994: 29) şiirinde yaşam, bir “yılan sözleşmesi” olarak anılmaktadır. “Ahşap mı nedir bu hayat diye sustum yağmura karşı” dizesiyle Aktunç’un yaşama dair ana izleklerinden “kül” metaforunun çağrışımı söz konusudur. Yaşamın bir sözleşme hem de tehlikeli bir sözleşme olduğu vurgusu üzerinden hayatın “ahşap” olup olmadığı sorgusu da yaşamın devinimsel devamlılığını, yanmak ve küle dönüşerek devam etmek olarak anmaktadır. Burada Aktunç, ahşabın fiziksel dönüşümünü, insanın biyolojik ve ruhsal değişimini ifade etmek için kullanmaktadır. “Gülağacı kızlar çınar tayfalar dışbudak bayanlar / Elllerinde bir tarihçe, kendilerinden de gizli” dizesi de bu anlamı güçlendirmektedir. Birer ağaç benzetmesi ile insan topluluğunun, kendisinden habersiz

imzalanmış bir sözleşme ile yaşama dahil olduklarını dile getiren Aktunç, “tarihçe” ifadesiyle de her bir insanın kendi yaşantısı ile ortak bir yaşamı oluşturduğunu vurgular. “İmzalayan kim, nedir parmaklarımızdaki yılan sözleşmesi” ifadesi de yaşamın bir varoluş olarak algılandığının göstergesidir.

“Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler” (Aktunç, 1991: 31-34)’de modern yaşamın karmaşıklığı, tarihi şahsiyetler ve günlük yaşam içerisindeki insan tiplerinden hareketle ele alınmaktadır. Şiirin başlığındaki modern yaşam vurgusunu Aktunç, şiirin diline de ironik bir şekilde uygular. “Unkapanı ozanı, yeni şarkılar / Versem sana ıtır ile Zeycan’ı / Asuman bir köşede yırtılmış foto / Ellerinde masmavi bir bıçak tavrı” dizeleri popüler kültürün sahicilikten uzak geçici söylemler içinde olduğunu, “ıtır ile Zeycan” olarak ifade edilen geleneksel aşk anlatılarından habersiz kaldığını eleştirmektedir. Modern yaşam içerisinde geleneksel kültürün konumu “yırtılmış bir foto” olarak anılmaktadır. Aynı durum günlük yaşam içerisindeki pratikler üzerinden de işlenir. “Bir overlokçu, bir freze mezarı / Leyla ile canı, Mecnun’la cinnet / Çeyiz sandık ve sanduka tasarıları / Ellerinde masmavi bir takas tavrı” dörtlüğündeki Leyla ve Mecnun gibi meşhur bir aşk anlatısından, günlük yaşamın evlilik, çeyiz gibi ritüellerine geçişi ifade eden “takas” sözcüğü değişen yaşam stillerini irdelemektedir. Değişen yaşam standartları sadece çeyiz sandığı ile sınırlı değildir “sanduka” ile vurgulandığı üzere ölümlerde moderniteye evrilmiştir. “Felçli kıza bakacak yatılı bayan / Sahibinden, on on altı arası” ile her ne kadar modern yaşamın ihtiyaçlarını insan ilişkileri içerisinde irdelese de Aktunç’un bu şiirdeki vurgusu yine geleneksel aşk anlatılarının figürlerinin bugünkü yaşamda var olsalardı alacakları konum üzerinedir. Kullanılan ironik dilin altında oldukça güçlü bir eleştiri de kendisini hissettirmektedir. “Askerlikle ilişkisi torna ustası / Adı Vamık ve Azra’yla gezip tozuyor”, “Hem kısa hem müteferrik bir hayat / Varaka, Gülşah, Hüsnü ve âşık”, “Kuaför Tasula’ya hemen bir kalfa / Adı Azra, Mecdel’i hiç bilmiyor”, “Nevresimler pazarlayan narin eleman / Yusuf yorgan, kolları yorgun yastık” dizeleri yaşamın insan ilişkilerini hep bir pazarlama, ticaret ve tecim üzerine kurguladığını insanların artık taşıdıkları isimlerin hikâyelerini bilmediğini irdelemektedir. İnsanların, “Hepsinin kalbinde bir nadas tavrı” olduğunu ve yaşamın koşuşturmalı bir mücadele haline dönüştüğünü göstermektedir.

“On İkinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 24-25)’ya gelindiğinde Aktunç’un sözcük ustalığı bir kez daha görülmektedir. Kelimelerin uzak ve yakın anlamlarını büyük bir uyum içerisinde bir arada kullanan Aktunç, bu şiirde yaşamı aşk ve ölüm arasındaki bir sınav alanı olarak görür.

Şiir öznesinin “Suyla sınavın beni / Boğun”, “Közle sınavın beni / Sönmesin” dizeleri ile kendisini tecrübe etme isteği yaşamı sınanmadan gerçek anlamda idrak edilemeyecek bir olguya dönüştürür. “Kağıt kıvrımları, söz kıvrımları değil mi hayat? / Hayatlar. Çoğulunda yanılır. Oysa tekildir” dizeleri çoklu yaşantılara dağılmış olmasına rağmen hayatın tek bir yaşamdan ibaret olduğunu ifade etmektedir. Yaşamın bireysel ve toplumsal bir varoluş süreci olduğunu vurgulayan şiirde Aktunç, yine “su” imgesini yaşam olarak işlemektedir. Kişinin “Asıldığı ip / Sinirinden örülme” olduğunun haber verilmesi de aslında yaşamın ölüme ait bir durum olduğunu ve yaşarken bu durumun fark edilemediğinin bir göstergesidir. Aktunç’un bu şiirde yaşama bakışı oldukça serttir ve yer yer Kafkaesk bir görünüm arz etmektedir. “Ağıt heceleridir, toz tarihleridir hayat. / Yanıtı bir: Yine yine yine yine sor bana. / Kente inen uğultudur, duyulmaz, susar. / Aleve susar” dizelerindeki “aleve” “susmak/susamak” vurgusu insanın yaşamak iştihası karşısındaki ikilemini göz önüne sermektedir.

“On Dördüncü Şarkı” (Aktunç, 1992: 28-29) yaşamı, “Ağır aksak çatar merdivenlerini”, “İnip çıkmadan kurmuşlar merdiveni.” şeklinde tarif eder. Hayatın inişli çıkışlı yapısına istinaden kurgulanan merdiven imgelemi şiirde ruhun yaşam karşısındaki aksaklıklarını dile getirmektedir. Yaşam yerinde saydıran bir kaygan merdiven haline dönüşmüştür. “Bize in ve çık denense / daima aksak. Uykudan çıkar hayattan gireriz” dizeleri bir tür yaşamsal mücadeleyi dile getirir fakat “Çatıyı yanlış çatmışlar” dizesi de verilen mücadelenin istenilen sonucu doğurmayacağını haber vermektedir. Bundan dolayı da “merdiven” inmek yahut çıkmak için değil oyalanmak için kurulmuş bir düzenek algısı oluşturmaktadır.

“Otuzuncu Şarkı” (Aktunç, 1992: 48-49) şiirinde Aktunç, yaşamın sıradanlığını toplumsal rollerin çatışması ile birlikte ele almaktadır. Mizahi bir dille günlük yaşamın sıradan akışı ile idealize edilmiş tasarıların uyumsuzluğu anlatılmaktadır. Beklentiler ve ödevler çerçevesinde belirlenmiş bir alan olan yaşam “Yerilecek şeyler aradım hayatta / Övülecek şeyler aradım düşlerde” şeklinde ifade edilir. “Gece olsa dedim durdum hayata / Sonsuza uç dedim durdum düşlere” dizeleri de yaşamın tatmin etmeyen yanlarından kaçışını anlatır. Aktunç bu şiirde yaşamın idealler ve gerçekler arasındaki gerginliğini seçtiği şiir kişisi üzerinden oldukça güç bir şekilde aktarır. Şiirin ana kişisi Yeşilçam filmlerinin kötü adam figürlerinden birisi olan “Şişçi Coşkun” karakteridir. Bu ismin oynadığı filmler ve roller itibarıyla dramatik ve melodram etkisi, yaşamın sorgulandığı şiirde gerçek yaşamdan bir iz taşıması anlamına da gelmektedir. “Sen serserinin birisi olacaksın, lay lay lay lay. Şişçi”, “Artist olma kahvesi

yanı başımda / Dandig dandig düşler hapçının cepte”, “Hiçbir şey bulamamışsındır hayatta” dizeleri yaşam karşısındaki gerçekliğin çıplaklığını, alaycı ve yer yer absürt bir söylem içerisinde dile getirmektedir.

“Otuz Dokuzuncu Şarkı” (Aktunç, 1992: 66-69) hayata bakış açılarının yargılandığı bir şiirdir. Öte yandan yaşamın diğer şiir kitaplarına nazaran çok daha yoğun bir şekilde ele alındığı *Şarkılar* kitabındaki “şarkı” sözcüğüne Aktunç’un yaşam anlamını yüklediğini açık ettiği yerdir bu şiir. Aktunç’un bu şiirinde yaşamı, “Bir kenar semt sakinidir” dediği şiir kişinin üzerinden ele almaktadır. Yaşam içerisinde sosyal statü kavramını irdelemek adına oluşturulan “Burunsuz Servet” karakteri hayatın dışına itilmiş bir karakterdir. Aslında bir manav olması ve esnafılığı sebebi ile özellikle de mahalle kültürü içerisinde saygın bir yere sahip olması gereken Servet’in gerek fiziksel özelliği gerekse ayrıştırıcı toplum baskısı nedeniyle yok sayılan birisidir. “1954 kimse bilmez bir hendekte ölmüştü” şeklinde trajik sonu bildirilen bu kişinin yaşantısı “Hem üzülür hem de düzülür böylelerinin şarkısı” şeklinde dile getirilir. Ortak bir yazgının ifadesi olan Burunsuz Servet, hakkında söylentiler çıkarılan ve buna bağlı olarak yaşama hakkı elinden alınan kişilere karşılık gelmektedir. “Kimi intihar etti der kimi öldürüldü derdi”, “Çırağı mı öldürmüşmüş ecele mi asılmış karakolda” şeklinde arkasında muallak bir hikâye bırakan şiir kişinin yaşam savaşını kendi insanına karşı kaybetmiş olduğu anlaşılır. Onu yaşamdan koparan en önemli etkenin ise “Hem şöyledir hem böyledir öylelerinin şarkısı” dizesiyle irdelendiği üzere hakkında söylenenler ve toplumsal baskıdır.

“Parıltı”, (Aktunç, 1993: 43-44) şiirinde de “Burunsuz Servet”e karşılık, “Batmanlı Ceco” üzerinden yaşamın farklı bir yönü ele alınır. Aktunç’un bu şiirinde yaşama bakış açısı oldukça natüralist bir eğilim içerisindedir. Bu şiirde yaşam olabildiğince çirkin ve kirli olarak tasvir edilir. “Hayattan aşağıya doğru yürü. / Görü, duyuş, koku, söz, sidik / ve dışkı; çapak yani, tıkaç yani, / salya yani ve tükürük.” sahneleri ile tarif edilen dış dünyaya karşı insanın iç dünyası da yaşama uyum sağlar nitelikte kötülük taşımaktadır. Bu durum da “Ceco” ismi üzerinden çirkinlikler ve yanlış işler ile aktarılmaktadır. Aktunç bu şiirinde “toprak” ve “gövdenin dokuz deliği” ile maddesel anlamda insan ile doğa arasında da bir paralellik kurma çabasına girer. Bu durum da çirkin ve hoş olmayan bir görünüm içerisinde gösterilen yaşamın kirlenmesinin asıl sebebinin insan olarak görülmesine neden olur. “Erkeklik su saçtı, dişilik / dünyanın ışığına aldandı. sonra, toprakta sinek oğulları. Toprağı / kalınlaştırdı.” dizeleri insanın yaşama doğa üzerinden olumsuz etkilerini dile getirmektedir.

“Aradenizin Mührü İçin” (Aktunç, 1993: 117-120) şiirinde insanın yaşam ile bağı zaman ve mekan bağlamında irdelenir. Bu bağlamda şiirin başlığındaki “aradeniz” ifadesi insanın zaman ve mekan arasındaki sıkışıp kalmış bir yaşamla baş başa kaldığını açık bir şekilde ifade etmektedir. Yaşamı yine deniz izleği üzerinden sürdüren Aktunç, “Kuyular sarnıçlar kuleler kentinde”, “Aradayım ardı ardına arada” ifadeleri ile yaşamın sıkışıp kalmışlık olduğunu dile getirir. Sonrasında bu konu ile alakalı “Niçin Orada duruyorum mührolsun” şeklinde sorgulamalara girişen şiir kişinin “Günöte çılgın yılgın günberi” içinden çıkılmaz bir yaşama sürüklendiğini haber vermektedir. Bu şiirde Aktunç açık bir şekilde yaşamın insan üzerindeki baskılarını anarak “Gel gör ki sonsuz bir akıntıda” dizesiyle kaçınılmaz bir sürecin yaşandığını vurgulamaktadır.

“İkinci Yaprak” (Aktunç, 1993: 132-133) ve “Dördüncü Yaprak” (Aktunç, 1993: 136-137) şiirleri birbiri ile bağlantılı şiirlerdir ve her ikisi de yaşama dair sorgulamalarda bulunmaktadır. “İkinci Yaprak” ta, “Eski bir hatıra” olarak anılan ölüm yaşamın gerçek yüzü olarak lanse edilir. “İçinizde yaşadım ve içimde yaşadınız. Sözdüm ve söndünüz” dizesi ölüm vurgusunu yaşam içerisindeki konumu itibarıyla göstermektedir. Üstelik, yaşam bunu “vura vura, öle öle, kuruya kuruya” bir süreç halinde sürdürmektedir. “Sizlere dönüşmekten usandım” diyen yaşam insanların kendisinden yakınırken, onu kendilerine dönüştürdüklerinin farkında olmayışlarını dile getirmektedir. “Dördüncü Yaprak”, yaşamı bir yerde kirlenmek, suçlanmak ve “vesikalanmak” olarak görmektedir. Kötümserlik içerisinde ele alınan yaşam, “unutulsun her şey” şeklinde istenilmeyen yahut pişman olunan bir durum olarak anılır. Yaşamın şiir kişisine sundukları çerçevesinde yaşadığı hoşnutsuzluk da bu karamsar havayı desteklemektedir. “Kara kilim mi yeğ açuk don mu / Oramızdan buramızdan şehir damlardı”, “Hayat bazen de çergi tırısı, taliga yoludur.”

“Beşinci Yaprak” (Aktunç, 1993: 138) şiirine gelindiğinde ise yaşam kalıtsallık üzerinden uyumsuzluğun mekanı olarak gösterilir. “Sandığa bir sığıp bir sığmazdı dünya” dizesinde işaret edilen “sandık” şiirde aileyi ve kalıtsal mirası işaret etmektedir. Dünyaya sığıp sığmama durumu ise yaşam ile uyumu irdelemektedir. Aktunç bu şiirde bir de anlatılara yönelik göndermede bulunur. “Ahdaki h gözünü şairler ağlatageldi” dizesindeki serzeniş, şairlerin, edebi metinlerin yaşamı yorumlarken “duygusal” yaklaşımından ötürü yaşamın bu kadar dokunaklı algılanması üzerinedir. Asaf Halet Çelebi’ye atıfta bulunan Aktunç, onun özelinde şairlerin yaşamı yorumlamalarındaki hassasiyeti irdelemektedir. Bu bağlamda

aileye işaret eden “sandık” aynı zamanda eski zaman anlatılarına da göndermede bulunmaktadır. Şiirin en güçlü ve en hisli dizesi ise “İğnedan niye yürek şeklinde düşündün mü” sorusudur ki hayata tutunmanın neden bu kadar acı verici olduğunu sorgulamaktadır.

“Yankı” (Aktunç, 1994: 19), “ses” ve “yankı” sözcükleri üzerinden yaşamın herkes için farklı algılayışlar sergilediğini gösteren bir şiirdir. “Kimileri ses yakalar hayattan kimileri yankı” dizesindeki ikilik, sahiciliği ve geçiciliği karşılamaktadır. “Cam gözlü komşular”, “kapıları şöyle dinler” ifadeleri de hayatta birilerinin yaşamı gerçek anlamda yakaladığını kimilerinin ise yaşamı taklit etmekle yetindiğini söylemektedir. “Her hayatta bir tek hayat vardır belki de” dizesi ise aslında herkesin aynı gerçekliği yakalaması gerekirken çoğunun bunu başaramadığı haber verilir. Aktunç’un bu durumu ironik bir şekilde somutlaştırması ise “Kapital’i Carlo Cafer özetinden okuduk, diyor”, “-Anlatırlar, Stalin bir penaltıyı atamamıştır” dizeleridir.

“Yankının Yankısı” (Aktunç, 1994: 20), “Yankı” şiirinin bir süreğidir. Bellek ve hatıraların travmatik etkileri üzerinde odaklanan şiirde yaşamın sorunlarına yoğunlaşmaktadır. Şiir kişisi, “Bir hayat içinde miyim ama öyküsünde mi” sorusuna cevap arar. Aktunç, bu şiirinde de yaşam ve anlatı ilişkisini bağdaştırır. “Öyküsünden taşar durur bir adam Alemdağ’da” dizesiyle Sait Faik’in Alemdağ’da Var Bir Yılan öyküsüne gönderme yaparak anlatının şiire, şiirin anlatıya ulanması gibi hayattaki yaşamların da birbirine ulandığının izlenimini doğurur.

Göçebe çadırı anlamına gelen “Çergi” (Aktunç, 1994: 37) başlıklı şiirde Aktunç, mistik sembollerle örülü zengin anlatı oluşturur. Çocukluğundan itibaren aşına olduğu çok kültürlü ortamın bir parçası olarak çingenelerin hayatına eğilen bu şiirde Aktunç, resmi tarihin dışında bırakılan çingene kültürüne olan ilgisini bir kez daha göstermektedir. Yaşamın geçiciliği konusunu, “çergi” imgesiyle aidiyet ve özgürlük duygusu bağlamında işleyen Aktunç, “kaplan” üzerinden de insanın yaşam içerisinde kendisini çeşitli esaretlere sokmasını irdelemektedir. Şiirde, insan kaplana, dünya bir sirk alanına benzetilirken şiir kişisi de “kalbimde striknin” ifadesiyle acılarını dile getirmektedir. Nasıl ki kaplan gibi güçlü bir canlının ait olmadığı bir ortamda kendisini komik durumlara düşürerek bir güldürü aracı haline getirilir, insanın da yaşam içerisinde kendisi olamadığı anlarda aynı şekilde bir bocalama yaşadığı mesajı verilmektedir. Aktunç, yaşam içerisinde insanın kendi gücünü ve

tabiatını doğru alanlarda kullanır ve aidiyet duyduğu yerde olursa gerçek potansiyeline ulaşacağı anlamını da çağrıştırmaktadır.

“Yeni Maddeler” (Aktunç, 1994: 47-49) felsefi anlamda yaşama dair soruların sorulduğu ve Aktunç’un kendince yeni cevaplar aradığı bir şiirdir. Aktunç, şiirin her bir dörtlüğünde hayata dair farklı bir kavramı tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda “nedir?” sorusu ile, “ter, ses, yer, gün, bun, kum, son, an, ten” kavramları sorgulanır. Bütün bu sorulara karşı Aktunç yerleşik tanımların dışında yeni anlamlar geliştirir. Aktunç’un bu çabası yaşam içerisinde yeni anlamlar arayışını ifade etmektedir. Verilen cevaplar ise Aktunç’un bireysel hayat tecrübelerinin bir yansımalarıdır. Örneğin, “Ten nedir?” sorusuna, “Sorusuz sorulardır yanıtızsız yanıtlardır / Bir aile destanından bir dize yaşanması”dır gibi bir cevap hayatın verdiği yanıtlarla tatmin olmayan bir şair ruhun açılım arayışları olarak görülebilir. Yine, “ses” için ayrılık, “yer” için sevdâ ve bekleyiş, “gün” için söz ve gelenek, “bun” için üstü kapalık cinsellik tanımlamaları, yaşarken açıkça ortaya konulamayan bastırılmış duyguları işaret etmektedir. Bütün bu yeni anlam arayışları yaşamın maddesel doyuruculuğu yanında ruhun yaşam içerisinde yeterince kendisine ait olanı bulamamış olmasından ileri gelmektedir.

5.13. Şiirden Şaire, Şairden Şiire: Poetik Açılımlar

“Size kırk şiir vereyim, eşi bende olmasın hiçbirinin”

Istıraplar Ansiklopedisi, “Kırk”.

Hulki Aktunç, 12.06.1996 tarihli Gültekin Emre’ye gönderdiği bir mektubunda “Şiir Nasıl - -----” dizisinden bahseder ve bu isimde yeni bir şiir kitabı hazırlığında olduğunu haber verir (Emre, 2023: 44). Bu dosyada olacağını haber verdiği ve *Şiir-lik* dergisinde yayınladığı halde hiçbir kitabına almadığı “Şiir Nasıl Şehnazdır” ve “Şiir Nasıl Aksar” başlıklı şiirlerinin yanı sıra bu tasarıya dahil edilebilecek bir başlıklandırma taşıyan ve bu iki şiir gibi dergilerde yayınlanmış olmasına rağmen hiçbir kitabına girmeyen başka şiirler de mevcuttur. Bunlar, *Varlık* dergisinin, 1059, 1066, 1069 ve 1084 sayılarında yayınlanan, “Şiir Nasıl Unuttur”, “Şiir Nasıl Söylencedir”, “Şiir Nasıl Diretir” ve “(XXII) Şiir Nasıl Bi Dildir” şiirleridir. Bu serinin bir şiiri de “Şiir Nasıl Avaredir” başlığıyla *Ludingirra*’nın ilk sayısında yayınlanır. Bu şiir dizisi kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir ve müstakil bir kitap tasarısıyla planlanmıştır fakat Aktunç tarafından bu tasarı hayata geçirilememiştir. Ölümünden sonra

da bu kitap planları üzerine bir gelişme yaşanmamıştır. Bir diğer tasarı izlenimi veren şiir dizisi “Taşa Sarılmış Şiir” başlığını taşımaktadır. *Kitap-lık* dergisinin 133 ve 135. sayılarında yayınlanır ve yine kitaplarına eklenmez. Bu başlıklı seri şiirlerin de kitaplaşma aşamasının tamamlanmadığı izlenimi doğmaktadır.

Aktunç şiirlerinde poetik söylemi açıkça ifade eden bir şairdir. Kitaplarına girmeyen “Şiir Nasıl Unutur”, “Şiir Nasıl Söylencedir” gibi şiirlerin başlıklandırması ve bu şiirlerin bir seri olarak devam etmesi de aslında bu açık söylemin bir parçasıdır. İçerik bağlamında bakıldığında da Aktunç’un birçok şiirinde, şiiri konu edindiği görülür. Aktunç bu durumu kimi zaman şiirin oluşumuna dair bir görüş, bir yorum olarak ifade eder. Kimi zaman da şiirin kaynağı, temellenişi üzerine bir düşünce belirtme yoluyla uygular. Bir tür manzum poetika örnekleri olarak da görülebilecek olan Aktunç’un bu eylemi, onun poetika olgusunu da şiirin bir yapı malzemesi olarak kullandığını göstermektedir.

Estetik bir şiir örneği ortaya koyan Aktunç, şiirlerinde yol gösterici bir rehber anlatıcı rolüne asla bürünmemiştir. Ele aldığı konuların tamamında hatta eleştirel bakış açısı ile yazdıklarında dahi kişisel, sanatsal ve kültürel bir yaklaşım söz konusudur. Hiçbir ideolojik yaklaşım ve tavır Aktunç şiirinde domine edilmiş bir alan bulamamıştır. Bu bakımdan şiiri bir doktrin olarak sunmayan Aktunç kitlesel bir şiir örgütlenmesini de arzu etmemiştir. O diğer edebi türlerde verdiği eserlerinde olduğu gibi az fakat bilinçli bir okur arayışı içine girmiştir. Bu tavır seçkinci, elitist yahut jakoben bir duruş olarak kesinlikle görülmemelidir. Çünkü Aktunç beni az ama seçkin bir tabaka, entelektüel bir kitle okusun derdinde değildir. Fakat ortaya koyduğu modernist şiir birikimli bir okuru gerekli kılmaktadır. Anlamsal örüntüleri, imgesel biricikliği ve çağrışımsal anlam zenginliğiyle birlikte sözcük seçimindeki titizliği kimi okuru şiirlerine mesafeli tutar. Aktunç, çözümlenebilir bir özellik gösterdiği için de ancak sembolleri ve üst metindeki işaretleri takiple alt metnin anlamının ortaya çıkacağı şiirlerin şairi olmuştur.

Aktunç’un bu poetik tutumu, yer yer kendi çağına, kendi döneminin çağdaş edebiyat, şiir ve şair ortamına karşı bir eleştiri tutumu da doğurur. Bir tür karşı söylem olarak da okunabilecek bu tavır içinde Aktunç, şiiri ve şiire ait birikimi, uygulama örneklerini ve tarihi şiir oluşumlarını, dil işçiliğini ve söylem becerilerini şiirin bir konusu haline getirir. Bu şekilde eleştirel/deneysel bir şiir yazma örneği ortaya koyar.

Aktunç'un şiiri şiire konu edinme çabası bir anlamda çağının edebiyat kanonlarına ve Aktunç şiirine karşı tepkisiz kalınmasına karşı gelişen bir refleks olarak da okunabilir. Kendisinin şairliğini geç ortaya çıkarmış bir şair olarak algılanması, şiirlerinin bir heves olarak görülmesi ve edebiyat camiasının gerçek şiir ve şair ölçütlerini göz ardı ederek yorumlamalar ve yargılamalar yapması onu rahatsız eder. Bununla birlikte çok ses getireceğini düşündüğü, hem olumlu hem olumsuz tepkiler alacağını beklediği ve her iki dönütü de memnuniyetle karşılayacağı halde "Delta Şiiri" tanımlamasına karşı bir anlamda sukut suikastına uğradığı kanaatine varır. Bu anlamda birçok ödüller kazanmış olmasına rağmen şiirlerine beklediği karşılığı göremediğine dair bir yorumu açık bırakmaktadır.

Aktunç için şiir ferdi bir üretim değildir. Toplumun var ettiği, sürdürdüğü bir ortam, oluşum ve birikim neticesinde meydana gelen bir ferdin, içinde bulunduğu endemikle kronik bağlar kurarak ortaya çıkardığı bir ürün olarak düşünür. "Delta Şiiri" düşüncesinin özü budur. Bu üretim hem içinde bulunulan topluma karşı bir borçtur hem de ona karşı bir mücadelenin ve ona eklenme yahut onu dönüştürme sürecinin bir parçasıdır. Bunun içindir ki içinden çıktığı kültürel, toplumsal, siyasal, dini, etnik tarihi hiçbir değeri, birikimi ötelememiş, küçümsememiş fakat hiçbirisine karşı da bir minnet içerisinde olmadan şiirlerini üretmiştir. Bundan dolayıdır ki hemen her konuda eleştirel, ironik bir tutum sergilemekten de geri durmamıştır. Aktunç, şairliği de yücelten bir şair değildir. Şiire de kutsallık atfetmez ve şiiri de bir malzemeye dönüştürerek şiirlerinde işler.

"Yirmi Altıncı Şarkı" (Aktunç, 1992:43) bu bağlamda Aktunç'un "Ne gam susup şiir vurum şurada" dediği ve yukarıda bahsedilen tavrı dile getirdiği bir şiirdir. Eylemsel olarak şiir, yazmak, inşa etmek, icra etmek fiilleriyle kullanılagelirken Aktunç'un şiire "vurmak" eylemini yüklemesi içinde bulunduğu psikolojik durumu ve şiirine işlevsellik açısından yüklediği derin anlamı göstermektedir. Aktunç'un şairliğinin bilinçli bir eylem olduğunu da vurgulayan bu dizenin "susmak" ile ilişkilendirilmesi ise dıştan gelen bir tepki veya etkilere karşı tutumun derecesini ifade etmektedir. Şiirleri Aktunç'un suskunluğunun bir ürünüdür yargısını destekleyecek bu dize, Aktunç'un suskunluğunun şairliği ile ilintisini de açıklamayı zorunlu kılmaktadır. "Suskun"luğu etrafında cereyan eden olaylara karşı bir tür duruşu ifade etmektedir. Aktunç'un müdahale etmek istediği fakat bunu suskunluğu ile yapmayı tercih ettiği açıktır. Bunun neticesinde ortaya çıkan şiirleri ise suskunluğunun ölçüsünü ve gerekçelerini de ortaya koymaktadır. Burada özellikle de şairlik hususiyeti ve kişisel sanat anlayışının çevresiyle yahut edebiyat ortamı ile uyummadığı, şairliğinin ve

şairlerinin gerçek anlamda anlaşılmadığının yakınması olarak da okunabilir. Bu durum aslında Aktunç'un mücadelesini şiirle vermeyi tercih edişinin açık bir ifadesidir. Aktunç'un bu dizesi bir savunma da içermektedir. Önce kendisini bir sorgulamaya sokar. "Ne yaptın?" sorusu ile muhatap bulmasının neticesinde, "Susup şiir vurdum şurada" cevabını vermektedir. Bu dizedeki "şurada" ifadesi de ilginçtir. Hemen şurada, yani herkesin rahatlıkla ulaşabileceği ve görebileceği bir noktada, göz önünde bunu yapmış olması hem cesaretini, hem üzerine gelebilecek eleştirileri göze almışlığını hem de gözden kaçırılmış olmasını ifade etmektedir. "Kimseler yanaşmaz bu kül yanıt" dizesi de aslında ilk dizinin bir cevap olduğunu, verilen bu cevaba karşılık kendisinin yine görmezden gelineceğini dile getirmektedir. Şairliğinin ve şiirinin böylesine göz önündeyken hala uzak durulmasına sert bir yanıt veren Aktunç bütün bu söylemi şiirinde şiir öznesi üzerinden aktarmaktadır. Fakat şiir öznelerinin şairlerin birinci benlikleri olduğu düşünülüğünde anlamın çözümü için şiir kişinin Aktunç olduğu varsayımı ile bu şiir çözümlenmelidir. Nitekim "kül" imgesi Aktunç'un *Sır Kâtibi*'nden itibaren bütün şiir kitaplarında karşılaşılan bir imgedir ve geleneğin, devamlılığın, dönüşümün ve varoluşun bir söylem izleğidir. Bu dizedeki "kül yanıt" da Aktunç'un tarih ve gelenek karşısında, edebi miras içerisinde kendi şairliğinin varlığını tanımlayıcı bir unsur olarak görülmelidir. "Dinlemeyin duymayın ve uymayın bana" dizesi de yine konunun girişinde zikredildiği üzere Aktunç'un şiirine bir müşteri aramadığının açık bir söylemidir. "Dinlemeyin duymayın ve uymayın bana" dizesindeki tekrarlı olumsuz emir kipleri hem bir kızgınlık hem de bir kırılgınlık ifadesidir. Aktunç, aslında sesinin yani şiirinin duyulmasını istemektedir fakat bu "duyurma" eyleminin kendisi tarafından değil de muhatapları tarafından emek verilerek yapılmasını beklemektedir. Yahut şiiri duyulsun diye sesinden ödün vermesine karşı bir çıkış sergilemektedir. Aktunç, burada "Büyük fısıltıda çılgınlıkların unutulması" dizesini oldukça güçlü bir anlamla ifade etmektedir. Şiirin sanatsal söylem dışında bir söyleme kurban edilmesinin gerçek çılgınlıkları yani bireysel sesi yok ettiğini, unutturduğunu dile getirmektedir. Güdülenmiş, angaje olmuş bir çılgının "büyük fısıltılar" içinde hiçbir kalıcılığı olmayacağını, çılgınlıklar kesilip sessizlik olduğunda bütün fısıltıların kaybolacağını ideolojik söyleme kurban edilmiş şiir sanatı adına dile getirmektedir. Bunun için de ferdi sanatının kişisel duyargasının bir ürünü olan şiirinin maruz bırakıldığı bu duruma karşı sarsılmadığını; arayanların, duymak isteyenlerin kendisinin mücadele ve eylemini bulabileceklerini de yine "Ne gam susup şiir vurdum şurada" dizesinden çıkarmak mümkündür.

Bu şiirin haber verdikleri bağlamında “Yeni Mimesis” (Aktunç, 1994: 15) şiirine bakıldığında Aktunç’un şiirini bir “karşı şiir” olarak konumlandığı görülmektedir. “Mimesis” felsefede özellikle de Eflatun ve Aristoteles’in yansıtmacı kuramını ifade etmekteyken Aktunç’un “Yeni” bakış açısı yerleşik sanat algısına karşı bir duruşu dile getirmektedir. Bir sorgulama şiiri olan “Yeni Mimesis”te Aktunç şiirin yerleşik kullanım amaçlarına ve şiire yaklaşım biçimlerine karşı bir söylem içerisinde girerek “Öç, zamanı yarım kor yarım kaldığı zaman / Bana soracaktır: Şiir mi yoksa aks-i şiir mi” demektedir. Aktunç’un şiir manifestini çözmek adına temel bir argüman geliştiren bu şiir “şiirin aslıdır bazen karşı şiir” vurgusu ile bitmektedir. Şiir, “aks-i şiir” mukayesesini “mimesis” kavramı ile birlikte düşünüldüğünde asıl ve yansımalar devreye girmektedir. Aktunç, gerçek şiir ile bu şiirin bir yansıması olduğunu ve algıların yansımayı gerçek şiir şeklinde gösterdiğini eleştirmektedir. “Yirmi Altıncı Şarkı”da da dile getirilen şiir ortamının Aktunç’a uyguladığı muamelenin bir süregidir bu algılayış biçimi. “öç zamanı” ifadesiyle Aktunç’un vurgulamak istediği anlam zamanın şiir ve şair üzerindeki etkisidir. Zamana direnen, unutulmayarak ayakta kalabilen şiir gerçek şiirken, kalıcılığı sağlayamayan şiir bir “aks-i şiir” olarak tanımlanmaktadır. “Yirmi Altıncı Şarkı”da, “Susup şiir vurdum şurada” diyen Aktunç, bu eyleminin “karşı şiir” olduğunu “Yeni Mimesis”te açıklar ve “aks-i şiire” karşı şiirin zaman ile “öç” alacağını ve kalıcılığı sağlayanın hakiki şiir olan “karşı şiir” olacağını örtük bir şekilde dile getirir. Burada Aktunç’un bu tavrını yorumlamak gerekirse, yansıtıcı şiir yani bir öğreti üzerine kurulan, estetik söylem ve kaygıdan uzak olan metinlerin bir “aks-i şiir” olduğu kanaati hakimdir. Gerçek şiirin ise sanat ve toplum içinde bütün olguların bireyin iç dünyasına yansımalarının dile getirildiği şiirler olduğu vurgulanmaktadır. Aktunç’un “mimesis”e eklediği “yeni”lik, “karşı şiir”in farklı bir tanımlamasıdır ki Türk şiirinde bireyi yansıtma olayında belli sayıda şair gerçekten bireyin derinliklerine girebilmiş ve evrensel duygu terennümünü yakalayabilmiştir. Çoğunluk ise söylem, içerik ve biçim açısından şiirsel yansımalar elde etmişlerdir.

“Otuz Dokuz” (Aktunç, 2000: 260) şiirinde Aktunç, henüz şiir kitaplarını yayınlamamış birisi olarak zikrettiği “Size kırk şiir vereyim, eşi bende olmasın hiç birinin” dizesiyle ortaya koyacağı şiirin benzersiz ve şaşırtıcı etki doğuracağını ifade eder. Aktunç hem şiirinin biricikliğini, yani kendi sesini bulmuş, taklitten uzak bir özelliğe sahip olduğunu hem de yerleşik şiir anlayışına ve şairlerin tavırlarına karşı bir tutum sergileyeceğini haber vermektedir ki bu haberin yankısı “Kırk” başlıklı şiirinde ortaya çıkmaktadır.

“Kırk” (Aktunç, 1994: 27), şiirinde başlıktaki “kırk” ibaresi, bütün geleneksel bağlamlarının yanında şiirin içeriği doğrultusunda olgunluk vurgusu için tercih edilmiştir. Buradaki “kırk” Aktunç’un şiir kitaplarını yayınlamaya başladığı yaşı ifade etmektedir. 1949 doğumlu olan Aktunç, ilk iki şiir kitabı *Sır Kâtibi* ile *Islıkla Tarihçe*’yi 1989 yılında yani 40 yaşındayken yayınlamıştır. Bu şiir, Aktunç’un “Yirmi Altıncı Şarkı”da “Dinlemeyin duymayın ve uymayın bana” şeklinde hitap ettiği gürüha karşı yeni bir karşı söylem ile doludur. “Siz hayatla dudak dudağaydınız, ben duvar duvara” dizesiyle Aktunç, içinde bulunduğu mücadeleyi, zorluğu ve önüne çıkan “duvar” gibi engellemeleri dile getirmektedir. Bu olumsuzlama durumu dışardan etkilerin bir neticesi olarak da okunabilir, Aktunç’un ilk şiirlerini yayınlama sürecinde yaşadığı kaygıların neticesi de olabilir. Fakat açık ve net olan bir durum var ki o da Aktunç’un kendisini ve şiirini birilerinin karşısına konumlandığı durumudur. Şiirlerinin avangart özelliklerle donanmış olması onu hem okur hem de eleştirmenler tarafından yadırganan bir metne dönüştürür. Bu durumda yadırganması gereken okur ve eleştirmenlerin birikimlerinin metni çözümlemede yetersiz kalışı olması gerekirken eleştiriler Aktunç şairliğine yöneltilir. Aktunç, “Yazıklar olsun deniyor, o sapa aşk azık oluyor bize” ifadelerini kullanmaktadır. Kendisini bu konuda oldukça bunaltan Aktunç’un “Bizse üçüncü serseri, ülke ayaklarımıza basalı beri” dizesindeki “ayağa basma” ve “ülke” tabirleriyle içinde bulunduğu direnci açıkça ifade etmektedir.

“Islıklar” (Aktunç, 1994: 25) Aktunç’un şiir eyleminin ince bir nüansını göstermektedir. Aktunç şiirlerinin birbirine ulanmasının da bir örneği olarak *Islıkla Tarihçe*’yi ilk izlenim olarak akıllara getiren şiir, hem içeriği ile hem de adı geçen bu kitap ile derin bir poetik açılım sunmaktadır. Aktunç bu şiirinde Divan şiiri geleneğine dair bir kapanış, bir mersiye şiiri yazmaktadır. Bir zamanlar şiirin ve sanatın zirvesi olarak görülen bu şiir anlayışı değişen zaman ve insanlar etkisiyle terk edilmiş hatta üzerine reddiyeler yazılmıştır. Aktunç’un yaklaşımı ise reddiyeden ziyade teessür içinde bir anma biçimindedir. “Hepimizi alıp gitti de kendisi taşra kaldı / Anka gibi bakardı ıslak güvercine döndü” ifadeleri ile ironik bir yaklaşım da sergileyen Aktunç, bitmiş bir geleneği yeniden canlandırmak çabasında da değildir. Fakat en azından böyle bir geleneğe karşı bir anma şiiri yazmış olmayı da ihmal etmemektedir. Şiirde geçen “anka”, “ay ve keten” ibareleri doğrudan Divan şiiri mazmunları arasında yer almaktadır (Onay, 2009). Bu durum da “Islıklar” şiirinin eski şiire dair doğrudan bağlantı kurmak maksadıyla yazıldığını göstermektedir. “Rüzgârsız bir toprağa düştü telekleri” dizesi modern zaman içerisinde Divan şiirinin kendine bir alan bulamadığını, etkisinin ve izinin artık kalmadığını acı bir şekilde makus bir kader olarak açıklamaktadır.

Artık “terk edilmiş hayaller” olarak tarif edilen klasik şiirin imajları, hayalleri de bir bir kaybolup gitmektedir. “Ay ve keten yaralanıp kopuyor birbirinden” dizesinde Aktunç’un kullandığı “ay ve keten” göndermesi ayrılık ve kaybolma imajını öylesine ustaca ve güçlü bir şekilde vermektedir ki Aktunç’un şiir işçiliğini, şiir birikimini ve sözcük kuyumculuğunu bir kez daha gözler önüne serer. Çünkü Divan şiirinde ay ve keten imajları birlikte kullanılır. Ahmet Talât Onay bunu sözlüğünde “keten-mehtâb” olarak anmakta ve Divan şiirinde kullanım şekliyle birçok şairden örnekler sıralamaktadır (Onay, 2009: 284). İşte bu birliktelik kopmuş ve bu imaj dünyası artık sona ermiştir. Bundan geriye de “Islıkla tarihçe, ıslıklarla der tarihçe” kalmıştır.

“Uyarlık” (Aktunç, 1994: 28) şiiri “Bir ahit de ben yazayım demiştim, güncel bir ahit / Şiir ile köz hikmeti bir gün bağdaşacaktır belki” beklentisi ve amacıyla örülmüş bir şiirdir. Aktunç’un şairlik çabasının en net ifade edildiği şiirlerden bir tanesi olması hasebiyle “Uyarlık” şiiri Aktunç şiiri için imgesel poetik bir metindir. “Köz” ve “hikmet” vurguları diğer şiirlerinde olduğu gibi burada da zikredilir fakat üzerinde açıklayıcı derecede durulmaz. Sadece anahtar sözcük olarak yerleştirilmiştir ki zaten Aktunç okuru için bu sözcüklerin etki alanları ve karşıladığı anlamlar da bilinmektedir. Aktunç’un geleneksel şiirle kurduğu bağ ve modernist tavrının özetleyici iki sözcüğü olan bu kavramların “ahit” ve “güncel” oluş ile birlikte kullanılmış olması da konunun geçmiş, bugün ve gelecek bağlamında ele alınması gerektiğini göstermektedir. Aktunç, modern bir “ahit” yazma derdinde olduğunu şairliğin amacı olarak lanse ettirir. Bu ahidin güncel olması modern bir söylem ve modernist bir yaklaşımla olacağını haber verir ve içeriğin de “köz” ile “hikmet” barındıracağı dile getirilir. Bu tespit Aktunç’un şiirleriyle bugünü yarınlara için anlattığını bunun özünü de gelenekten aldığını ve geleneğin özünü “köz”e evirerek, geleceğe bırakmak gayreti içinde olduğunu gösterir. Zira ahitler bugüne asırlar öncesinden kalan metinlerdir. Özellikle “ahdi atik” ifadesinin kadimlik vurgusunu anımsatan Aktunç, kendi şiirinin, yarınlara için bir ahit olarak görüleceği “güncel ahit” yazma gayretinin içinde olduğunu, kalıcılık arayışını ve gelenekteki bir bağ konumunda olmak istediğini göstermektedir.

“Kült” (Aktunç, 1994: 38) şiiri Aktunç şiirinde destansı bir ses ve koçaklama benzeri bir anlatış içeren bir şiirdir. Şiirde şairliği üzerine epik bir seslenişte bulunan Aktunç, imgesel olarak da at sembolü üzerine yoğunlaşmaktadır. “Ülke nala küçük gelir”, “Yazgı nala küçük kalır” dizelerinde “ülke” coğrafi açıdan hayal ve kültürel birliktelik anlamında sınırların bağlayıcı olmayacağını dile getirdiği gibi “yazgı” da hem yaşananları yani tarihsel

birlikteliği hem de yazılmış ve yazılacak olanları ifade etmektedir. Şiirin başlığı da aslında içerikle oldukça örtüşmektedir, din, yöresel inanç ve bir dönem popüler olan anlamına gelen “Kült” başlığı ile Aktunç yine edebiyat algısı üzerine bir eleştiri getirmektedir. Bu şiirde Aktunç, şiirin hem öznesi hem anlatıcısıdır ve “Ben ol ılgar ile yundum efendim / Yunup yandım soyundum efendim” dizeleri ile kendi şairlik konumunu ve özelliklerini tayin etmektedir. “İlgar” sözcüğü ile vurguladığı özgürlük ve kendini adama, feda etme anlamları çağdaş şiir içerisinde ortaya koyduğu şiirin bir savunması mahiyetindedir. Şiirin bütününe hakim olan sorgulama “Kültür dışı kült içi ozan kozası / Gerçeğinden eşkindir hayal atları” dizeleriyle daha da belirginleşir. Aktunç, dönemin kültür anlayışının durumunu yine gerçeklik ve hayal denklemiyle verir. Kendi şiirinin bu iki arayış içerisinde “yun”duğunu ve “yandığını” böylelikle de hikmet arayışı içerisinde olduğunu dile getirir. Şiirin son tekli dizesi de “Yaşlanan şairler hikmete yaslanır” açıklamasıyla kurulur. Burada Aktunç, hem daha önceki şiirlerde geçen “öz” ve “töz” kavramlarıyla işaret edilen “hikmete” vurgu yapmaktadır, hem de hikmetli şiire gerekçe olarak “Kırk” şiirinin anlamıyla örtüşür şekilde kendi yaşıyla şairliği arasındaki ilişkiye değinmektedir.

“Aşısız Dallar” (Aktunç, 1994: 130-132) Aktunç’un imgesel söylemler ile ördüğü Türk şiirinde ender görülecek derecede incelikle işlenmiş bir poetik metindir. Şiir özelinde Türk edebiyatının tamamına yönelik eleştirel bir bakış geliştiren Aktunç, henüz oldukça veciz bir şekilde “Aşısız Dallar” nitelemesiyle dahi amacını ve bakış açısını ortaya koymaktadır. Kontrolsüz ve düzensiz büyümeyen yahut meyveye durmayarak kadük kalan imajı çizen aşısız bir dalın görünümünü dönemin edebiyat anlayışını dile getirmek için kullanır. Aktunç, bu edebiyatı, ürünsüz, verimsiz, ilgisiz, kontrolsüz ve gelişime kapalı olarak görmektedir. Aktunç edebiyattaki bu olumsuz havayı dile getirirken sadece içerik olarak değil söylem olarak da bu durumu vurgulayıcı ifadeler kullanmaktadır. “Çalı kokmamaktı ekmek akmamaktı gözyaşı / Varmamaktı adım sevmemek gönül ermemek erinç” dizelerindeki olumsuzluk ifadelerinin tekrarı hem şiirin akışını bilinçli bir şekilde sekteye uğratmaktadır hem de edebiyat ortamının “aşısız” yani gelişimden ve yenilikten yoksun kalışını vurgulamak için seçilmiştir. Aktunç bu dizelerle sadece olumsuzluğu dile getirmekle kalmaz aynı zamanda nedenlerini ve kopan ilişkileri de dile getirir. Tabiat ile kurulan bağ koparıldığı için “çalı kokmamak”tır, emek olmadığı için bereket de kaybolmuştur bu yüzden de “ekmek akmamak”tır. Gerçek duygulara inilemediği için, sahtelikler ile duygular geçiştirildiği için de “gözyaşı varmamak”tır. Bütün bunlar edebi verimin kaybolmasına neden olmaktadır. “Vakt’erişince esriyip öldü Dumrul direnci / Vakt’erişti bütün olmamaklar

yoğa karıştı” dizeleri de bozulmuş bir düzenin aksayan diğer bir yanını dile getirmektedir. Burada dikkat çeken gönderme ise “Dumrul” üzerindendir. Dede Korkut’ta geçen Deli Dumrul anlatısına yapılan bu gönderme ile Dumrul’un çevresinden beklediği fedakarlığı ve diğer gamlılığı akıllara getirmektedir. Modern zaman artık böyle bir fedakarlığa uzanan kapıları kapatmıştır kanaati “vakt’erişince esriyip öldü” şeklinde ifade edilmiştir. “olmamakların yoğa karışması” durumu da olmaması gerekenlerin yaşanır olmasına karşı bir şaşkınlığı, olumsuzun olumsuzu şeklinde dile getirilmiştir. Gelineen noktada Aktunç, çağının şiir anlayışını “Âşığı yitirmeye başlamış şiire vardım” şeklinde tanımlamaktadır. Bu dize dönem şiirinin artık mekanikleştiğini, teknik bilgiler yığını haline dönüştüğünü ve duyguyu kaybettiğini haber vermektedir. Aktunç, poetik şiirlerinde hep karşısında bir güruhun varlığını hissettirir ve onlara karşı bir itham ve hitap içinde görülür. Bu şiirinde de için “aşısız dallar” olarak nitelediği o güruhun kaybettikleri yahut edebiyat ortamını yoksun bıraktıkları durumu da netleştirir. “Gün bitti onlar da şarkısız gittiler” tespiti, yitirilen hayal dünyasını ve şairlerin yaşadıkları yıkımı dile getirir. Derin hislerden, hayallerden ise geriye “Sözcüklere gelince kaçgunlar uğrular kaldı” dizesi yaşanan yozlaşmanın boyutunu göstermektedir. Aktunç artık geriye kalan sözcüklerin duyguları ifade etmeye yetmeyeceğini “Bize kalanlarla destançe bile yazılamazdı” dizesiyle dile getirmektedir. Yaşanan bu tükeniş, “Karanlık bir gökkuşağından geçiyorlardı” olarak resmedilirken edebiyatın neden “aşısız” kaldığını ve beslenme kaynakları ile bağının neden koptuğu da “Lâ ve kin ve elif ve mim bizden niye ıraktı / Yazının bozkırları ve lagünleri de ıraktı / Ormanları da ırmakları da deltası da ıraktı” şeklinde sorgulanır. Aktunç şiir özelinde edebiyatta tarihi, edebi, dini, tarihsel ve toplumsal bağların kopmuş olmasını eleştirdiği “Aşısız Dallar” şiirinde artık sanatı ve edebiyatı kültürel bağlamda “aşısız” bir dal gibi görmesine neden olmaktadır. Bu durum da “Delta Şiiri” tanımlamasının neden gerekli görüldüğünü ve hangi tıkanık damarın açılması için ileri sürüldüğünü açıklar niteliktedir.

“Budak” (Aktunç, 1994: 133) şiiri “Aşısız Dallar” ile bütünleşik bir anlam taşımaktadır. Aşılanmayan dalların verimsiz kalması gibi, ağaç olma fonksiyonunu yitirmiş olan “budak” imgesi de deformeyi ve akim almış bir gelişmeyi ifade eden bir metafordur. Budak aslında bir noktada ağacın direnç noktası olarak da düşünülebilir. Kadük ve gelişime elverişsizdir fakat bir o kadar da kırılmaya ve koparılmaya karşı da dirençlidir. Poetik anlamda düşünüldüğünde şiirde Aktunç’un “budak” sözcüğünü darbe görmüş bir bellek olarak kullandığını ve ağaca yani geleneğe bağlı olduğu halde bunu ileri bir noktaya taşıma noktasında yetersiz kaldığını, dönüşüm ve gelişime karşı elverişsiz bir edebiyat sanat

ortamına işaret ettiğini söylemek mümkündür. Aktunç budaklanmadan duyduğu huzursuzluğu ve umutsuzluğu ise “Yankılar ulusu! bir eyvahtır gül yorumuna / Yorumundan gül devşiren yankı mı kaldı” dizeleriyle dile getirmektedir.

“Omaca” (Aktunç, 1994: 134) şiiri de hem “Aşısız Dallar”ın hem de “Budak” şiirinin bir devamı görünümündedir. Aktunç ilk şiirde dallar üzerinden, ikincisinde budağa inerek gövdeden bahsetti, bağlamın son şiiri olan “Omaca”da ise artık köklere inmektedir. Aktunç, Aşamalı olarak bir ağaç metaforunu takip etmektedir. “Omaca” sözlük anlamı itibariyle ağacın kesilmesinden sonra toprağın hemen yüzeyinden itibaren altında kalan kütük kısmını ifade etmektedir. Aşısız dal ve budak sözcüklerinde olduğu gibi “omaca” sözcüğünde de yine edebiyat ve gelenek bağı imgelenmektedir. Geleneği ağaca benzeten Aktunç, omaca metaforu ile de bu geleneğin filizlendirilemediği, kullanılamadığı ve işlevsel kılınmadığını eleştirmektedir. Durum öylesine verimsiz bir tablo ile sunulur ki Aktunç gelenekle bağ kuranlara karşı da “Kalan sestem gül gürültüsü devşirdi” şeklinde hakikate ermeden, başarısız bir ilgi kurdukları ithamında bulunmaktadır. Gül gibi çekici ve nahif bir olguyu “gürültüye” çeviren bu yaklaşım geleneği tam manasıyla kavrayamamış, kavraya bile şairlik becerileri bu güne taşımaya yetmemiştir. Bu veriler Aktunç’un tutucu bir gelenek savunucu yahut devamcısı olduğu anlamına gelmemektedir. Aktunç, yaşanan olay ve gözlemlendiği durumu sanatsal bağlamda yeterli bulmadığı için eksiklerin tespitini yapmaktadır ve herhangi bir çözüm diktesi de söz konusu değildir. Fakat yine “Delta Şiiri” düşüncesi çerçevesinde değerlendirildiğinde geleneğin, ses, söyleyiş, imaj, şekil ve içerik bağlamında bağ kurularak dönüştürülmesi gereken bir kazanım olarak görmektedir. Ayrıca, mutlaka irtibatın bir şekilde yeniden kurulması gerektiği imasını da yinelemektedir.

5.14. Bireysel Duyarlığın Toplumsal Yankısı: Eleştiriler

Hulki Aktunç yayınladığı “Yarin Rüya Kitabı” başlıklı ilk şiirinde Ali Devran takma adını kullanır. *Türkiye Defteri*’nde yayınlanan bu şiir toplumcu bir söylem ve sınıfsal bir bakış açısı içermektedir. 1974 yılında yayınlanan ve Aktunç’un şiir kitaplarına girmeyen bu şiir dönemin ve yayımlandığı derginin siyasi ve edebi atmosferine uygun bir içerik ve söylem barındırmaktadır. Toplumsal eleştiri bağlamında değerlendirilebilecek ve dışa yönelik bir bakış açısına sahip olan bu şiirin Aktunç şiirleri içerisinde başka bir örneği bulunmamaktadır.

Aktunç, bireysel ve imgeci bir şair olarak şiirlerinde kişisel ve toplumsal eleştirilerini dile getirirken toplumcu söylem çizgisinin tamamen dışında hareket eder. Onun şiirlerinde tarihe, sanata, edebiyata, topluma, insana ve yaşamın kendisine dair çeşitli eleştiriler söz konusudur. Fakat bütün bu eleştiriler yine estetik kaygılar ve sanatsal söylem içerisinde dile getirilir. İmgesel ve kapalı bir anlam ile dile getirilen eleştirilerin de amacı toplumsal bir doktrin sunmak, çözümler üretmek yahut yol göstermek değildir. Aktunç'un bir birey olarak, bir şair olarak gözlemlediği olumsuzlukları şair duyarlılığı ile dile getirdiği açıktır.

Toplumsal bağlamda infial uyandıran olaylardan, çevresel problemlere, insan ilişkilerindeki çarpıklıktan sosyal statülerin yanlış konumlandırılmasına kadar geniş bir perspektifte eleştirilerini dile getiren Aktunç, bunu yaparken kendilik olgusunun dışında herhangi bir öğretinin yahut söylemin takipçisi olmadığı gibi ortaya koyduğu derinlikli eleştiriler de sosyopolitik açıdan kolektif bilincin ortak acılarına, sorunlarına işaret etmektedir.

Aktunç, savaşlar ve ölümler başta olmak üzere, toplumsal düzen içerisindeki bozukluklara özellikle dikkat çekmektedir. Bununla birlikte çocukluğundan itibaren yakın bir gözlemle takip ettiği azınlıkların sosyal yapı içerisindeki konumları, otoriter yapının kültür sanat, dil ve edebiyat üzerindeki etkisi, aktüel yaşam içerisindeki infial uyandıran olaylar, toplumsal cinsiyet ve kadınların toplumsal yapı içerisindeki konumları gibi konuları kapsamlı bir şekilde ve birbirinden bağımsız olarak şair duyargasının hassaslığı içerisinde ele almaktadır. Her şairde olduğu gibi Aktunç da siyasi bir dünya görüşüne sahiptir. Hatta henüz yazın dünyasına ilk adımını attığı dönemde bunun sosyalist, yerli Marksizm düşünce olduğunu da açıkça belirtir. Bununla birlikte Aktunç 68 Kuşağı olarak anılan gruplandırma içerisinde de yer almıştır. Fakat onun şiirleri apolitik bir görünüme sahiptir. Bu apolitik yaklaşım da eleştirilerin içeriğini insani bir bakış açısına, söylemini ise imgesel, edebi ve sanatsal söyleme denk getirmektedir.

“Azınlık” (Aktunç, 1989b: 36-37) şiirinde Aktunç toplum dinamikleri ile şairleri karşılaştırmalı bir eleştiriye tabi tutar. İlk seslenişi “Şairler azınlığı / haklarınız var mı?” sorusudur. Bu soru dizesi içerisinde oldukça derin ve çoklu bir anlam barındırmaktadır. Öncelikle azınlık seslenişi nicelik bakımından sayısal bir azlığı kastederken uzak anlamda şairlerin çok ama gerçek şairlerin oldukça az olduğunu da çağırıştır. Bununla birlikte Aktunç, bu şairlerin haklarının olup olmadığını sorması ile hem onların kalkıştıkları bir cüreti sorgular hem de kendilerini savunacak bir hakları var mı onu öğrenmeye çalışır. “Suret

de felakettir bütün tanımlarda”, “Bir dantel yalnızca sanıdır” dizeleri birlikte düşünüldüğünde görünen ile olayın iç yüzünün aynı olmayacağını dile getiren Aktunç, eleştiri oklarını yine şairler üzerine yöneltir. Yüzeysellik ile görünüşün aldatıcı çekiciliğine karşın “azınlık”ta olan gerçek şairlerin görmezden gelinişinin asıl sebebi olarak “surette” şair olarak görünenler olduğu vurgulanır. “Yaşadığımız günler: Şarkılarla haberleri bağdaştıramama” diyen Aktunç, yaşanan karmaşayı duyguların ve olayların birbirinden kopukluğu ile özetlemektedir. Yaşamsal aksaklıklar, gerçek şairlerin azınlıkta kalışı ve yüzeysel olanla derinlikli olanı ayırt edemeyen toplum içinde “sesler de mastur geçen bir yenyetmenin kulaklarında” dizesi umutsuz bir durumu haber vermektedir. Böyle bir tablo içerisinde Aktunç’un “Ey şairler azınlığı / haklarınız var mı?” sorusunu yinemesi de bu soru üzerindeki anlamı çoğaltmaktadır. Şairler ile toplum arasındaki kopukluğun da eleştirildiği şiirde toplumun hangi noktaya geldiğini fark edemeyen şairlerin hala bir hak arayışı içerisinde olmasını da garipsemektedir.

“Karşı Ses” (Aktunç, 1989b: 41-43) şiirinde Aktunç iki yönlü eleştiri geliştirmektedir. Birincisi, şiir kişisi kadının bireysel varlığını gösterme çabasındaki yetersiz kalışıdır. İkincisi ise toplumsal kurumların kendilerini halkın üstünde görmesine karşı bir tutumdur. Şiirde arka planı açıklanmayan bir karakol sorgusu anlatılır. “? Başkomserim / kadın başka / adres bilmiyor” dizesinde “?” yer alması tanımlanamayan bir belirsizliği göstermektedir. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet konusuna dair de farkındalık oluşturmak adına verilen bir tepkidir. “Başkomserim” ifadesi ise statükonun otoriterliğine dair bir vurgudur. Kadının “başka adres bilmiyor” olması ilk anda akıllara suçluluk durumunu getirse de aynı zamanda kadının güvenli gördüğü bir alana sığınarak oradan gitmek istemediğini de çağırıştırır. “?” işareti de sığınan kadına karşı ne yapılacağını bilememenin şaşkınlığını ifade etmektedir. Zira “başkomserden” gelen cevap “! Salıverin onu ama / peşine düşün” olur. Bu cevap da kadını hem suçlu hem de sığınmış olarak okumaya müsaittir. “!” ise kararlılığı göstermektedir. Aktunç bu dizeyle aslında bürokratik işleyişe dair eleştiri de getirmektedir. Kadın suçludur, fakat salınıyor. Kadın mağdur, sığınıyor fakat güvence dışına çıkarılıyor. Her iki ihtimalde de kurumsal bir zafiyet olduğu mesajı verilmektedir. Aktunç’un toplumsal olaylar ve aktüel gelişmeler neticesinde birçok durumu şiirine taşıdığı malumdur. Fakat olayları olduğu gibi yansıtmak yerine kendi duyargasından geçirerek, hisleriyle yeniden dokuyup aktarmak yolunu izler. Bunu yaparken de konuyu anlatıya çevirir. Bu şiir de bunun bir örneğidir. Toplumsal bir sorunu “Şaşkın yürekliyimdir / sık sık sorduğum şey / niçin

yaşadım acaba” şeklinde kendi içinde sorgulamaya dahil eden Aktunç neticesinde böyle içli bir “karşı-ses”i çıkarmıştır.

“Duygu Dört Numara” (Aktunç, 1989b: 100-101) şiirinde, şiir kişisi “Sarsılıyorum sarsılmaktan başka / hiçbir şey yapamıyorum” diyen hassas kalpli biridir. Yaşadığı sarsıntı ve duygusal yoğunluğun sebebi ise toplumsal olaylar çerçevesinde gelişen korkulardır. “Herkes beni ararken kaçak diye / herkes birbirini tutukluyor” dizeleri toplumsal karmaşayı göstermektedir. “Bir şeyden bir şeyin kaçağı herkes” denilen bu kaos ortamı içerisinde şiir kişisi de “Sarsılıyorum muhtar bey verdiğiniz vesikalardan ve yeni / adıyla ak belgelerinden şehrin” diyerek güven kaybının sebebini “muhtar”ı tanımlayarak yapar. “1970’lerde rüzgâr çakmağı kullanan / herkes muhtar belgeli birer eşkıya” olarak tanımlanan muhtarın verdiği belgeler şiir kişisini kaçak olarak göstermektedir. Bu şiirde Aktunç, toplumsal düzenin bozukluğuna ve kurumların yaşadığı güven zedelenmesine işaret etmektedir.

“Ezaevi Çocukları” (Aktunç, 1991: 35-36) şiiri yaşamı bir c”eza” evi olarak niteler. “Hayatımız bir ateşin yankısı” diyen şiir kişisi, yaşamayı da “budak”lanmaya benzetmektedir. Şiirin içeriği genel olarak hayatın açmazları ve bulunamayan çözümler üzerine yoğunlaşırken başlıktaki yakıştırma ve neolojik üretim Aktunç’un yaşama dair bakış açısındaki eleştirelliği toplumsal kurumlar ve insan ilişkileri üzerinden yürüttüğünü göstermektedir. “İş arıyorum demişti gül biçen / Hayatımdan firardayım doğrusu” dizesi hayatından kaçış halinde olan birisinin kendini bulma çabası içerisinde olması gerekirken “iş arıyor” olması, onun öncelikli olarak hayatta kalma mücadelesiyle uğraştığını gösterir. Bu durumda kişi kendini bulmak yolunda değil de bir tür c”eza” içerisinde yaşamını sürdürmektedir. Dünyaya bir hapisane bir cezaevi bakış açısı sanatçı ve edebiyatçılar için ortak bir tanımlama sayılabilir. Nitekim dünya edebiyatına yön vermiş bir isim olarak Shakespeare de *Hamlet* adlı oyununda da dünyayı bir hapisane olarak tarif etmektedir (Şen, 2017: 232).

“Gözyaşı Vadisi” (Aktunç, 1991: 41) şiirinde çoklu bir eleştiri söz konusudur. İnsanlar çelişkili davranışları ile, toplum, ezbere yaşam sürmesiyle, günlük yaşam ise gerçekliğini yitirmiş ritüeller ile şiire konu edilir. Aktunç’un bu üç konuya dair eleştirel bakış açısı ise derin bir gözleme dayanmaktadır. “Caddemizin ırmağında fiyonklar yüzer / Başörtülüler eşarplar fularlar beyler / Bir aynada olası Leyla’larla buluşurlar” dizelerinde Aktunç, insanların sürekli akan bir yaşam içindeki koşturmalarını ırmak üzerinden, ilişkilerindeki

yüzeyselliği ise fiyonklar ile vermektedir. “Başörtülülerin”, “eşarpların” ve “fularların” ayrı ayrı anılması ise farklı kimliklerdeki kişilerin aynı olay üzerindeki “buluşmalarını” yadığar. Bu durum gerçek kimlik ile idealize edilmiş yaşam arasındaki tenakuzu dile getirir. “Eski dere yatakları ev bağışlamaz / Bilirsiniz su bağışlamaz sel bağışlamaz” dizeleri ile şiirin son bölümünde insanların çarpık kentleşmesine de değinen Aktunç, insanın canı pahasına da olsa menfaati uğrunda her şeyden taviz verebileceğinin eleştirisini dile getirmektedir.

Aktunç, “Sekizinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 18-19) şiirinde toplumsal yaşantıyı “suçbilim” alanı olarak görmektedir. “Bizler ana rahminden bulutçu ve suçbilimciyizdir / bu ülkede”, “Memurin cedvelinden söyle.” diyen şiir kişisi, hayatı bir “kıstelyevm” yani bir tür kesinti, eksilme şeklinde algılamaktadır. İşten kaçma olarak da okunabilecek bu kavramın şiirde asıl kullanılma maksadı Aktunç’un toplumsal düzen içerisinde aksadığını gördüğü durumların sebebini insan zihninde yer alan yaşam stiline bağlamış olmasıdır. Henüz zihinlerde bile “suç” alanı olarak görülen toplumsal düzenin, düzelmesine dair de bir umut bulunmamaktadır. İnsanlar toplumu bozmuş oldukları halde, toplumun onlar üzerindeki baskısı ile kendilerini zorunlu bir dönüşüme sokmasından şikayet etmektedirler. “Sekizinci Şarkı” Aktunç tarafından bu algının kazanılmış bir farkındalığını göstermektedir.

“Dokuzuncu Şarkı” (Aktunç, 1992: 20) şiiri de “Sekizinci Şarkı”dan devraldığı çatışmayı sürdürür. Şiir kişinin içinde yaşadığı huzursuzluk toplumsal dengenin sağlam işlemeyişinden ileri gelmektedir. Bu durum şiir kişisinde kendilik arayışı başlatır ve bu kişi kendisini var etme eylemini toplumsal düzene karşı olmakta bulur. “İşte geldim şarkınızı söylemeye” cesareti gösteren şiir kişinin bu çıkışı hem bir görev hem de düzene karşı olarak kendini bulma çabasıdır. Fakat “dünyaya hapsedilmiş yolcu kanatlarıyım” ifadesinde de görüleceği üzere sistem, kendisine karşı olanları da potasında eritecek bir değişmezliğe sahiptir. Kendisi ile uyum içerisinde olmayanlara ise huzursuzluktan başka bir şey vermemektedir. Bu şiirde Aktunç, iki senaryo izlenimi verir. Birinci seçenekte sisteme dahil olup umursamaz bir sürüklenme yaşamak fakat bununla birlikte kısmen de olsa mutlu olmaktır. İkinci seçenek ise kendilik bilincinde olmak, sisteme itiraz etmek, fakat neticesinde hiçbir şeyi değiştirememekle birlikte iç huzuru da elde edememektir. Bu iki durum Aktunç şiirlerindeki ana eleştiri noktalarından birisini temsil etmektedir.

“Yirminci Şarkı” (Aktunç, 1992: 36-37) şiirinde Aktunç bütün dünya için insanlık krizlerinden bir tanesi olan Bosna Hersek’in yaşadığı soykırıma odaklanır. İçli bir ses ile

şairlik hassasiyetini ortaya koyan Aktunç, sloganlardan, hamasetten ve bütün ideolojilerden sıyrılmış bir şiirle yaşanan acı tabloyu, unutulmaması adına yeniden dile getirir. “Tarih sıfır Bosna Hersek”, “Güvercin cesedi üzerinde / Tarih tahriple düşüp kalkar” dizeleri insanlık tarihi içerisinde verilen sınavda bütün dünyanın başarısız olduğunu sessizce haykırır. Bosna Hersek karşısında bütün dünya sınıfta kalmıştır, “Tarih sıfırdır”. “Güvercin cesedi” ise masumların öldürüldüğünü açık bir şekilde ifade etmektedir. Fakat güvercinlerin ölümü ile asıl dile getirilen eleştirel durum, insanlık açısından artık umut vaat etmemesidir. Ayrıca bir barış sembolü olan güvercin üzerinden Birleşmiş Milletler için de açık bir eleştiri yöneltilmektedir. Bosnalı halkı korumak adına güvence veren bu yapının kendilerine güvenen kişileri düşmanlarına silahsız teslim etmesi büyük bir infial olarak tarihin hafızasına kazınmıştır. Aktunç’un bu şiirdeki en güçlü vurgusu “Anahtar paspasın üzerinde / Geçip gidiyor herkes” dizeleridir. Bu ironik yaklaşımla yaşanan felaketin bütün dünyanın gözü önünde olduğunu herkesin gördüğü halde hiçbir şey yapmadığının eleştirisi yapılmaktadır. “Televizyon marşlar çalar / Güvercin cesedi üzerinde” dizesi de modern yaşamda herkesin her şeyden haberdar olmak istemesini, fakat sadece haberdar olmakla yetindiğini, harekete geçme noktasında isteksiz kalışını iğneler. Yine de bir umut, “Bir gelen olur belki / Anahtar paspasın üstünde” yinelemesi zikredilmektedir.

“Otuz Birinci Şarkı” (Aktunç, 1992: 50-52) tam bir modern zaman eleştirisidir. Modern yaşamın insan duygularını yıprattığını önceliğin, çalışma ve sistemi ayakta tutmak üzere ayarlandığını “İşe erken gel n’olucak aşka gecik” dizesiyle açıkça belirten Aktunç, “Sabahı parlatıyorum geceyi yontuyorum / Öğleleri sıkıştırıyorum ve ikindileri” dizeleriyle de modern yaşamının insanı sürekli çalışmak üzerine kurguladığını göstermektedir. Modern zamanın bu iş gücü ve çalışma endeksli yaşantısından rahatsız olup çıkmak isteyenler ise “Alıp o firarı bordrolara yazıyorlar” şeklinde tehdit edilmektedir. Aktunç bu şiirde modern yaşamın görev ve tanımlamalarının duygulardan çok daha önce geldiğini dile getirir. Ayrıca, insan tabiatına aykırı bir durum olduğundan, zamanla insanların da makineleşeceğinden yakını. Sistem içerisinde duyarsız bir toplum haline dönüşen insan “Düşler bilgisi aşklar bilimi / Kimsenin okumadığı aşk kitabı ki” dizelerinde olduğu gibi yaşam içerisinde pratik bilgiye çeviremeyeceği bilgilerden uzak durmaktadır. Modernitenin karşısında olmayan fakat tek amaç haline getirilmesine karşı çıkan Aktunç, bu konuda “İstiva ah istiva ah istiva / Hayatımı böyle böyle birleştirdi” derken, beklentiler ile duygular arasında dengeli olmayı tavsiye eder. Aslında Aktunç’un modernite üzerine eleştirisinin asıl odağı da insanın kendisidir. Çünkü bu sistem de bir şekilde insan eliyle kurulmuştur ve gece gündüz çalışarak onu ayakta tutmaya

alışan da insanın kendisidir. Bütün duygularının yıpratılmış olmasına rağmen, bütün şikayetlerine rağmen, insanlar ellerindeki konforun kaçmaması için sisteme çok daha fazla iş gücü katmanın ve devamlılığı sağlamanın derdindedir. Bu süreçte yıpranan ve kaybolan duyguların ağıtları ise şairler tarafından yakılmaktadır. Aktunç'ın bu şiirdeki ana eleştirisi de işte bu noktaya temas etmektedir. "Külden doğar peki de yakan kimdi", "Aşkın kapıcıları ne katı yürekli / öyle olsun menteşeleri takan kimdi" dizelerinde Aktunç'ın ıstırap ve elem dolu sorgulaması oldukça açık bir şekilde insanın kendi eliyle sistemi bu hale getirdiği üzerinedir.

"Tarihi Açıklama" (Aktunç, 1993: 127-129) şiiri Aktunç'ın kadının toplum içerisindeki konumuna tarihsel bağlamda değindiği bir şiirdir. şiirde kadını bir "yalvaç" olarak niteleyen Aktunç, dini ıstılaha erkeklere ait bir durumu kadınlar için kullanmaktadır. Aktunç'ın bir anlatı havasında oluşturduğu şiirin st başlığı "Kadın Yalvaç Terekesi" başlığını taşımaktadır. Aktunç burada kadını hiçbir olağanüstü güce sahip olmadan nc, güçlü, bilge ve yüce bir varlık olarak sunmaktadır. şiirin ana eleştiri konusu da zaten kadının kıymetinin toplum içerisinde yeterince anlaşılmaması üzerinedir. şiir kişisi olan "kadın yalvaç"ın "terekesi" yani mirası ise somut bir mirastan ziyade duygusal, sanatsal bir birikim ve unutulmuş değerler olarak gösterilir. Her anlamda kadının göz ardı edilmesinin açık bir eleştirisi olan bu şiirde Aktunç konuyu tarihsel bağlamda imgesel olarak da zenginleştirmektedir. "Durgun tarihçilerin doğduğu yer / Toprak değildir ve duvarlardır" dizeleri konunun geniş bir planda ele alınacağını bildirir. Aktunç, kadının "tarih" içerisindeki konumun anlatılması ile sanat çerçevesinde kadının ele alınmasının yaklaşım olarak farklarını ortaya koyarak konuya giriş yapar. Tarih ile yaşamı birbirinden kopuk gören Aktunç, şiir kişisine "Ben onlara gayet iyi ud alıyordum" sözünü syleterek tarihin insanı algılayış biçimine sert bir eleştiri getirir. Tarih olaylara duygu katmadan olanı olduğu gibi görür yaklaşımında bulunan Aktunç, "Ve udun şarkıların sesi nefesi değil" dizesiyle konuyu bağlamına oturtmaktadır. Müzik ve kadın üzerinden örnek verilmesi de oldukça ince bir yaklaşımdır. Aktunç, tarihin müziğe sadece icra şekilleri, müzik aleti, notalar ve kayıtlanması açısından değer verirken, sanat onun doğurduğu duyguya ve hitap ettiği hislere odaklanmaktadır çağrışımı kadın bağlamında düşünüldüğünde "Ben onlara gayet iyi ud alıyordum" sözündeki serzenişi göstermektedir. Tarihi, kadını tarih boyunca sosyal yaşam içerisindeki konumu ve fonksiyonundan ibaret görmesinden ötürü eleştirmektedir. Kadın bağlamında insanın duygusal yönünün göz ardı edildiği durumuna karşın Aktunç, "Hulki : / Sana söyleyeyim de sen yaz / Her tereke bir de vasıyyetdir / Bunu kat'i bilmez durgun

tarihçiler” dizeleriyle kendisini tarihi bir sorumluluk altında görür ve toplumsal anlamda eleştirisini dile getirir. “Son Cemre ve Yaprak” (Aktunç, 1993: 142) başlıklı şiir de “Kadın Yalvaç Terekesi” üst başlığının son şiiri olması bakımından “kadın” konu bütünlüğünü korumaktadır. Her bölümde kadına dair toplumsal sorunların farklı bakış açıları ile ele alındığı şiirin “Son Cemre ve Yaprak” kısmında Aktunç, önceki bölümde “Her tereke bir de vasıyyetdir” görerek üzerine aldığı görevi “Yatışmayın anlatın / Yatışmayın anlatın / Yatışmayın” şeklinde güçlü bir tekrarla anmaktadır. Aktunç’un yatışmadan anılmasını istediği durum kadının tarih, gelenek ve normlar içerisinde çarpık bir konumlandırmada yer aldığı göz ardı edilmemesidir. “Duyduğunuzu sokak sokak gezin anlatın” emri de bu konuda herkesin sorumlu olduğunu gösterir. Aktunç’un bu şiirde asıl eleştirdiği nokta da zaten insanların toplumsal olaylar karşısında hissiz ve tepkisiz kalmasıdır.

“2 Temmuz” (Aktunç, 1994: 42) şiirinde Aktunç ülke genelinde büyük bir infial uyandıran bir felaketi anar. Eleştirisini içli bir söyleyiş ile ortaya koyan Aktunç, “Biliyorum sevmezsiniz beni sayın bay ölüm / Ama ben zaman zaman Sivas’larınızda ölürüm” dizelerinden oluşan şiirinde 2 Temmuz 1993’te Sivas’ta Madımak Oteli yangınında ölenleri anmaktadır. Yaşamını yitirenlerin sanatçı oluşu ve toplumsal bir çatışma sonucu böyle bir acının yaşanması bu kısacık şiirin eleştirisini bir kırgınlık bir sitem havasında hissettirmektedir. Aktunç, bu acıyı oldukça yakından hisseder zira bu olayda *İnsan Aşklarının Külüdür* adlı şiir kitabını ithaf ettiği iki yakın arkadaşı Metin Altıok ve Behçet Aysan’ı da kaybetmiştir.

Aktunç’un toplumsal kaos, çatışma ve ölümler konusuna açıkça değindiği bir diğer şiir de “Gacolar İmparatorluğu” (Aktunç, 1994: 66-72) şiiridir. “...Sonra, bu bugünlerde terörden çok korkuluyor, siz de duymuşsunuzdur. Terörden / korkan bir terör var bu ülkede” dizeleri yaşanan terör korkusuna ve buna bir çözüm bulunamamasına yönelik bir eleştiridir.

Aynı eleştiri “Fuga a l’arabesque” (Aktunç, 1994: 62-65) şiirinde de açıkça görülür. “Bu ülkenin takvimleri kan ve zaman sızdırır” dizesi ülke tarihinde yaşanan kanlı ve ölümlü olaylara ve bu olayların çokluğuna işaret etmektedir. Üstü kapalı bırakılan ve neler olduğu haber verilmeyen bu acılar, Aktunç’un belleğinde bir acı olarak anılmaktadır. Aktunç bu acıları “Elma ve kalem unutulmuş bir bilmecede durur” dizesi ile ilk günah ve yazgıya bağlamaktadır. Fakat bu acı ve kanlı olayların unutulmasını da eleştirmektedir. “Sorgucular her şeyi daha çocukken unutmuştur / Ne olacak görecedir mutluluk da mutsuzluk da” dizesi

de acıların herkes tarafından sahiplenilmediğini, olaylar karşısında ortak bir duygu bütünlüğünün oluşmadığını irdellemektedir. Sonrasında bir kutuplaşma, ayrışma doğuran bu durum “Saat sayaç ölünce zemberek çatlar kırılır /Meger kan saltanatının hükmü salt geceyledir” dizesi de toplumsal eleştirinin farklı bir sesidir.

“Hemşire Nimet” (Aktunç, 1994: 100) şiiri eleştirisini iki yönde ilerletir. İlki “Herkes şairdir çünkü rüya görür / Herkes mahirdir çünkü âşık olur” dizelerinde anlatıldığı şekilde şiirin ve şairliğin elitist bir tavır olmadığına yöneliktir. Tabii buradaki eleştiri herkesin şiir yazabileceği gibi herkesin şair olamayacağına dair de bir ironi barındırmaktadır. Şiirin diğer eleştirel yaklaşımı ise “kadın yalvaç terekesinde” olduğu gibi yine kadının sosyal konumu ve toplum baskısına maruz kalması üzerine gelişmektedir. Şiir kişisi, Aktunç’un aynı zamanda bir öykü karakteri olan “hemşire Nimet” bir kadın şairdir. “Nimet böyle böyle dedi desinler” sözü üzerinden komşuluk, bedensel ilişkiler ve toplumsal normlar irdelenir. Aktunç’un “tezkiresinde” kadın bir şaire yer vermesi zaten toplumsal yapı içerisinde kadına yönelik bir alan açma çabasını göstermektedir. Nimet, hem bir hemşiredir hem de ehil bir şairdir. Dili cesur ve arı olarak gösterilen bu kadın şair, her ne kadar insanlara böylesine bir dil ile ulaşmaya çalışsa da geleneksel yapı ile örülü toplumda sesini yeterince duyuramamaktadır. Toplumsal tabuların, ayıp sözcüğüne yüklenmiş anlamların da irdelendiği şiirde toplumun sosyolojik yaşantısına ve yerleşik düşüncelerine yönelik bir eleştiri söz konusudur.

Aktunç’un, son şiir kitabı *Sönmemiş Dizeler*’de toplumsal konulara değiniler hem çok daha fazladır hem de daha belirgin bir dille işlenmektedir. En başta anılması gereken “Tuz” başlığını taşıyan bölümdür. Bu bölümde yer alan iki şiirde “Tuzla” başlığını taşır ve Tuzla tersanesindeki gemi işçilerinin ölümlerine yönelik eleştiriler dile getirir. “Bizi öldürdüler. / Öyle sanıyorlar. / Toprakla denizin / sevdası bitmez. / Biter sanıyorlar” (Aktunç, 2009: 123) dizeleri kazaların aslında ihmallerle doğan bir olay olduğunu açıkça eleştirmektedir. Öte yandan “Duygular ve ağıtlar öyle mi? Haberler. Ölüm listesi. / Seni de bir tuzlada çalıştırmalı. Buğusundan yanmalı / ciğerlerin. Kayalaşmış zihnini paramparça etmeli akyel.” (Aktunç, 2009: 122) serzenişlerinde de bu olay karşısındaki sorumlular ve duyarsız olanlara karşı bir itiraz söz konusudur. Aynı zamanda başkalarının acısını aynı olayı yaşamadan idrak edemeyenlere dair de bir göndermedir. Aktunç bu kişiler için “Yaşam tuzunda, ölüm tuzunda / hep sen sorgulanacaksın” ithamında bulunmaktadır.

Aktunç, “Tanrı ile Tarih” (Aktunç, 2009: 147-159) şiirinde tarihe dair algılayışın mutlak gerçeklik olarak kabul edilmesine karşı çıkarak “tarih de / tanrı olmaya / yeltenir hep” eleştirisini dile getirmektedir. Aktunç’un tarihi sorumluluk adına dile getirdiği bir diğer acı eleştiri de Gazze üzerinedir. Gazze’de uzun yıllar yaşanmaya devam eden insanlık dramına karşılık bütün dünyanın sessizliğine bir karşı çıkış olarak “Gazze” (Aktunç, 2009: 108-109) şiirini yazan Aktunç, “Kalkıp Gazze’ye gideceğim / Beni hep oralarda bulun / Fısıltıdan çığlıktan doğma hançerile / Kalkın Gazze’ye gidelim” çağrısında bulunmaktadır. Gazze’ye dair Aktunç’un bir diğer değinişi de “Opus 1031” (Aktunç ve Emre: 2012: 81) şiirinde “Bir yıl devrildi gitti / Gazze ölülerinin / Telaviv canilerinin üzerinden / Geçerek gitti” ... “Bir taş parçası bulmuştum / Yeni bir şiir yazmıştım parşömene / Şiiri taşa sardım / Caniler penceresine / Fırlatıp attım / Şangır” şeklindedir. Aktunç bu şiirlerinde Gazze’deki insanların yaşadıkları acıya ortak olduğunu onlara bu zulmü yaşatanlara karşı nefret beslediğini ve onların “taş”la sürdürdükleri mücadelelerine “şiirleri” ile destek verdiğini göstermektedir.

Aktunç’un eleştirel yaklaştığı toplumsal ve kişisel olayların yanında şairliğine ve şiirlerine dair gelen eleştirilere de cevap verdiği görülür. Bunun bir örneğini “Opus 1005” (Aktunç ve Emre: 2012: 38) şiirinde görmek mümkündür. Aktunç, şiirlerinin toplu baskısı Fırak yayınlandığında kendisine gelen “serada yetiştirilmiş şiirler” ve gecikmiş bir şiir (Zekâ, 2000: 8) eleştirisi üzerine *Cumhuriyet*’teki köşesinden şiirlerini çok sonra kitaplaştırmış olmakla birlikte dergilerde çok uzun zaman önce yazmaya başladığını hatırlatır (Aktunç, 2001ç: 15). Fakat belli ki bu cevap Aktunç’u rahatlatmamıştır ve “‘Bir dilbaz’ dedi bana acılarım altı bir ozan / N’apım güldüm ol nasır beynin üzerinden / ‘Reklamdan kalanları şiir yaptı’ dedi bir zibidi / Ne diyeyim ‘Fırak’i alıp kangı rafına sokacaktır / Zaten niçin burada şiiri kirletmekteyim / yazdıklarına ilgisiz kalamayan o sefil zihin / İrindir gözünden süzülen göz yaşı değil / Nice sayıklayıp mırıldansa göz yaşı değil” taşlamasını yazmıştır. Aktunç bu hicvinde şairliğine gelen anlamsız ve haksız gördüğü eleştirilere bir cevap vermek yerine sert bir üslupla karşılık vermektedir.

6. ŞİİRLERİNİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Şiirde içerik kadar anlamın ifade ediliş şekilleri de önem arz etmektedir. Şiirde işlenen konunun sunulduğu biçimsel özellikleri (Balık, 2017: 343) ifade eden yapı, şekil veya form olarak da tanımlanır. “Genelde mısraların kümelenişi, kafiyelerin sıralanış düzenini olan şekil, söz unsurlarını mümkün olan en uygun bir biçimde şiirde yerleştirmek, düzenlemek, toparlamak ve yaymaktır (Çetin, 2019: 133). Şiirin dış yapısı Aktunç şairliğinde üzerinde dikkatle durulan bir konudur. Aktunç, şiirin içeriğine uygun deneysel biçimler oluşturur. Ayrıca, şiirin ritmik unsurlarını ve görselliğini anlamı güçlendirecek ve çoğaltacak şekilde çeşitlendiren Aktunç’un kimi zaman biçim ve söyleyişi anlamın önüne geçirdiği de olur. Fakat genel olarak şiirlerinin anlam ve dış yapı unsurları ile uyum içerisinde inşa edildiği görülür.

6.1. Nazım Biçimi ve Ölçüsü

“geceleri kalbini üşütürsün sevgilim
vezindi uyaktı hepsi alt üst olur”
Aktunç, “Komşulara”

Hulki Aktunç, modern şiir örneği veren bir şair olarak şiirlerini serbest ölçüyle ve tamamen serbest nazım biçimi ile inşa etmiştir. Aktunç’un şiirlerin ölçü ve biçim açısından serbest yapıda olmasının önemli bir hususiyeti vardır. Zira kendisi gerçek şairlik açısından, ölçü ve biçimsel kalıpların şiiri ve şairi sınırlandıracağı düşüncesine sahiptir. Her ne kadar geleneksel anlatı unsurlarına yararlanmak ve yorumlamak, dönüştürerek modern bir söyleyiş haline getirmek gibi bir bakış açısı söz konusu olsa da Aktunç hiçbir zaman şiirin teknik unsurlarını kendisi için ölçüt almaz. Araçların amaca dönüştürülmesinin ve şiiri inşa ederken bu ölçütlerin bağlayıcılığın altında kalmanın gerçek şairin ifade ve duygularını zedeleyeceğini düşünür. Bu bakımdan şiirlerinin yapı bakımından serbest oluşu onu bütün ölçütlerin üstünde ve hemen hepsiyle de etkileşim halinde tutar. Kendisinin, “geleneksel araçları, heceyi, aruzu, uyağı ve benzerlerini amaçlaştırmış bir şiir düşünemiyorum” (Tümer, 1991, 129) ifadesi de bu tutumunu açıkça ortaya koymaktadır. Zira o, eğer gerçek bir şair tarafından gerçek bir şiir örneği veriliyorsa anlatı araçlarının şiirin içinde yok olacağı, kendisini görünmeden hissettireceği düşüncesine sahiptir (1991, 129).

Aktunç, bir şair olarak ifade araçlarının ölçütlerini kendisini koşullandıran sınırlar olarak görmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere Aktunç, şiirinde vermek istediği duyguyu hangi şekilde ifade etmesi gerektiği konusunda kısıtlanmayı kabul etmemektedir. Şiirin doğal bir görünümle oluşmasını istemektedir ki her şiirin kendi duygu bütünlüğü içerisinde kendi koşullu şeklini ve ölçüsünü doğuracağına da inanmaktadır. Aksi durumda şair, şiir ölçütlerinin imkan tanıdığı derecede bir söyleme tabii tutulacaktır. Bu bakımdan, Aktunç, şiirlerini hiçbir zaman kendisini bir ölçüye tabii olmak mecburiyetinde hissetmeden yazmıştır. Bütün şiir külliyyatı da onun bu tutumunu doğrulamaktadır. Aktunç, Seyhan Erözçelik ile yaptığı bir söyleşide bu durumu oldukça geniş bir çerçevede açıklığa kavuşturmuş ve şiirin oluşum sürecinde bir yapı özelliğine yaklaşımını ortaya koymuştur.

Vezin sana buyurduğunda, veznin isteklerini söylersin, sen vezne buyurmaya başlayınca da, istediğin her şeyi vezinle dışlaştırabilirsin. Böyle bir noktada, vezin aramazsın, yazdığının içinde vezin kendiliğinden var olur. Ben yazdıklarım da aruzu hiç aramadım, heceyi de; ancak günün birinde bu iki veznin yazdıklarım da kendiliğinden belirdiğini duyumsadım. Ölçüp tartınca, bir şiirin heceyle dizilmiş olduğunu gördüm, bir başkası, ya da aynı heceli şiirin bir ya da birkaç dizesinde aruzun çıgırıştığını anladım... (Erözçelik, 1990, 35)

Aktunç'un burada ifade ettiklerinin sağlamasını şiirlerinden çıkarmak mümkündür. Onun, yazıldıktan sonra ölçüp tarttığında hece ile yazıldığını gördüğü şiire *Sönmemiş Dizeler*'de yer alan "Ara Nara" şiiri örnek gösterilebilir. Dört adet bentten ve bir ikilikten oluşan şiirin ölçüsünün 7'li hece ölçüsü olduğu görülmektedir. Yine bir başka örnek de *Adresim Aynalar* eserinden verilebilir. Bu eserdeki "Semaî" başlıklı şiir de 11'li hece ölçüsüne sahiptir. Fakat Aktunç'un şiirlerini oluştururken hece eşitliğini amaç haline getirmediğine yahut böyle bir kasıtlı şiirlerine müdahale etmediğine dair kanıtlar da bulunmaktadır. Bu konu için *Sır Kâtibi*'ndeki "Kedi Kitabı" şiiri yerinde bir örnek olacaktır. Dört, dört, üç şeklinde sıralanan dizelerle oluşturulan şiirin ilk okunduğunda 8'li ölçü ile yazıldığı intibası uyandırır fakat şiirdeki "kanatlandı canımın kedisi" (Aktunç, 1989: 114) dizesinin hece sayısı şiirdeki diğer dizelerden farklı olarak 10 hecedir. "Kedi Kitabı" şiirindeki diğer dizelerin tamamı sekizli ile tek bir dizenin onlu olması ve Aktunç'un bu durumu değiştirmek adına müdahale etmemesi, o tek dizenin hece sayısını değiştirmeden şiirini yayınlaması, kendisini bu konuda şartlanma içine sokmadığını göstermektedir. Aktunç'un ifade ettiği üzere, şiirlerinde hece ve aruzu duyumsamak mümkündür. Özellikle birçok şiir hece ile oluşturulmuş izlenimi

vermektedir. Fakat bunlar şairin de ifade ettiği üzere doğal bir netice ile ortaya çıkan durumlardır ve amaçlanmış bir durum örnekleri değildir. Bu bakımdan şiirlerini tamamen serbest ölçüler ile serbest bir şekil örüntüsü ile inşa etmiştir.

Şiirin oluşumundaki en küçük yapı birimi olarak dize, Aktunç şiirinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Aktunç'un dize yapısına verdiği önemi ve dizelerin kümelenme yapısı rastlantısal yahut geliş güzel değildir. Aktunç, her şiirinin konu ve üslubunu birbiri ile tam bir uyum içerisinde oluşturduğu gibi dize yapısını da buna uygun olacak şekilde oluşturmuştur. Bu bakımdan dizeler onun şairliğinde güçlü anlatım unsurlarıdır. Aktunç, anlatısının ve vermek istediği duygunun bütünlüğünü sağlamak adına dizelerini şiirin gerekliliğine bağlı olarak uzun, kısa, eksiltili ve kırık şekillerde oluşturmuştur. Bunun içindir ki kimi zaman tek bir sözcükle oluşan dizeler görüldüğü gibi kimi zaman da anlamı diğer dizelere sarkıtan dizeler söz konusudur. Aktunç'ta dize hakimiyeti şiirin içeriği ve ifade edilişi ile bağlantılıdır. Tek dizeli, ikili, üçlü yahut belli bir düzen takip etmeyen dize kümelerinin oluşturduğu şiirler şairin kendi tercihlerine göre değişkenlik göstermektedir. Bu konuda kendisini tamamen özgür kılan Aktunç, klasik anlamda bir beyit, dörtlük yahut sistemli bir bentler düzeni oluşturmaktan uzaktır. Her şiirin dizeleri kendi karakteristik yapısı içerisinde sıralanmaktadır.

Aktunç'un tek bir dize ile oluşturulan şiir örneği vermiş olması onun, dize hakimiyetine verdiği önemi somut bir şekilde ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. *Şarkılar*'da bulunan ve "Yirmi Dördüncü Şarkı" başlığını taşıyan ve Aktunç'un şiirlerinin ana izleklerinden birisi olan "yangın" izleğini güçlü bir şekilde ifade eden şiir sadece tek bir dizeden oluşmaktadır: "Yangın kavmindeniz ne giysek alev" (Aktunç, 1992: 41). Yine *Sır Kâtibi*'nin son şiiri olan "Son Sunu" da her ne kadar kırık bir dize olarak oluşturulmuş olsa da tek bir cümle yapısındadır. Yine Aktunç'un poetikasına ve "Delta Şiir" anlayışına dair güçlü bir anlam çağrışımı sunan bir ifadeyle "Aynı şiir / birikir / bu ülkeye" (Aktunç, 1989: 139) diyerek dize yapısının derin bir anlatım ve çağrışıma imkan verecek şekilde oluşturulduğunu gösterir.

Aktunç'un şiirlerindeki mısra düzenine genel olarak bakıldığında tek dizeden oluşan şiirlerin yanı sıra sadece iki dizeden oluşan şiirler de mevcuttur:

"Anlamin pusuları beni yerden yere vuruyor.

Kendisi soğuk yüzüyle tahtında duruyor.” (“(38)”, *Bir Şeyin Varoluşu*, s.70)

gibi iki dizeden oluşan şiirler özellikle uzun şiirler arasında anlam akışını tazelemek, okur zihninde çağrışım alanını artırmak ve söyleyişin yenilenmesi gibi fonksiyonlarda kullanılır. Ya da “2 Temmuz” şiirinde olduğu gibi, açık bir gönderme ile anmak istediği somut bir olayı net bir şekilde ortaya koymak için kullandığı da görülmektedir. Aktunç’un üç dizeden oluşan şiirlerine bir örnek, *Şarkılar* adlı eserinden verilebilir:

“Borcumdur kalbimi öderim bir şarkıya
Hayatı paramparça eden hatıralardır
Dezenli isyanlar harabeler karşı karşıya” (“Sunu”, *Şarkılar*, s.5)

Aktunç’un tek dizeden, iki dizeden ve üç dizeli tek bentten oluşan dizelerden sonra tek dörtlükten oluşan şiirlerine bakıldığında, özellikle “Tanınmayan Şairler İçün Küçük Tezkire” dikkat çeker. *Istıraplar Ansiklopedisi*’ndeki bu bölümde

“Mek yergu yerek
Hayat üç kürek gider.
Hayat sârîdir arkadaşlar
Ölümse sürekli biter biter” (“Der Dellalyan”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.100)

örneğinde olduğu gibi şairlerin kurmaca tezkirelerinden bazıları tek dörtlük halinde oluşturulur. Bu örneklerin dışında Aktunç şiirinin geneline bakıldığında şiirlerin dize sayılarının sırlanış biçimlerinde çok çeşitlilik yer alır. Tamamen ikiliklerden oluşan şiirler olduğu gibi ikili dizelerin yanında üçlü veya daha fazla sayılı bentlerin de yer aldığı görülür. Yahut üç adet dörtlük sonrası ikilik, dört üçlük sonrası tek bir dize, yahut bir ikilik örnekleri yer aldığı gibi üç adet beşli dize sonrası bir üçlük, dörtlük sonrası tek dize sonra bir adet üçlük gibi sıralamalar da görülür. Tabii, bu dizelerin uzunluk kısalıkları da söz konusudur. Kimi sizeler tek sözcük, kimileri, kısa ifadelerle doludur, kimisi ise uzundur. Bazı şiirlerde bütün dizeler uzun dizilirken kimi şiirlerde uzun, kısa, uzun kısa yahut belli bir sıra takip etmeksizin uzunluk ve kısalık gösterebilir.

“İyelik bu bapta anlamsızdır ve suçlu mu
Suçsuz mu bilemez kimse böyle günlerde

...

(“İlk Yaprak”, *İnsan Aşkalarının Külüdür*, s.130)

“Suyla sinayın beni

Boğun

...

Hayatlar. Çoğulunda yanılır. Oysa tekildir, terk

edilmiş, gri çamaşır. Gürültüyle kalır ve susar.

Aleve susar.”

(“On İkinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.24)

“Kanat biçin masalını yitirmiş bir ankaya

kanat biç ey makastar hezarrenk kuşlar adına

...

Kanat biçin içimizdeki büyük uzaklara”

(“Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi”, *Islıkla Tarihçe*, s.17)

“Kar düşüyor

düş azıyor

çay komalı göğsüme

bir lifin yanı sıra

üşüdüm ve uyudum

kar zamanıydı

Nar zamanı uyandım

...

(“Boza Akıntısı”, *Sır Kâtibi*, s.18-19)

6.1.1. Kısa Şiirler

Kısa şiirler, hacim bakımından sezdirmeye, hissettirmeye dayalı, kelime ve mısra tasarrufu ile az sözle çok anlam verme çabası ile kurulan yoğunlaştırılmış şiirlerdir (Çetin, 2019: 169). Aktunç’un, “Su, Mavi Maden” şiirinin yakın arkadaşı Selim İleri için kaleme aldığı XIII bölüm, yine *Sır Kâtibi*’ndeki “Anavasya”, *Şarkılar*’daki “Sunu”, “Sonu”, “Yirmi Dördüncü Şarkı”, *Istıraplar Ansiklopedisi*’ndeki “2 Temmuz”, “Der Dellalyan”, “Talât Kadıköy”,

“Hemşire Nimet”, “Karaman’lı Ioannis”, *Opus*’ta yer alan başlıksız “Sen güz olsan da çekirdeğisin aşkın” (Aktunç ve Emre, 2012: 27), yine aynı eserin 36. Sayfasındaki “gece bizi izlemektedir sevgilim / biz geceyi çırlıçıplak görelî”, kısa şiir özelliği gösteren şiirleridir.

“Avara tahta
kimsen yok şimdi
hadi kapıl sulara
yitir kendini” (‘‘Su, Mavi Maden’’, *Sır Kâtibi*, s. 77)

“Toprak sıla
deniz gurbet
sanmayın

Deniz dünya
kara Yemen’dir bana” (‘‘Anavasya’’, *Sır Kâtibi*, s. 91)

“Allahın bir kulu olup taşra giden
Su çıktığı her yerde ayazma bulur
Ermişimin yüzünde yüz mum parladı
Yüz birinci bu şiirden avere olur” (‘‘Karaman’lı Ioannis’’, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.101)

“Benim olan tek şey mecazlardı
Onlarla giderdim onlardı derdim onlarla
Kalbim kaç yıl isyanlarla şarkı şarkıya” (‘‘Sonu’’, *Şarkılar*, s.72).

“neredeyim bilemem
ikinci dizede belki” (İsimsiz, *Opus*, s.71)

6.1.2. Uzun Şiirler

“kısa dizelere sığmazsın sen
uzun dizeler de sızdır
kimseler almaz”
Aktunç, “Kül-Ülke”

Genellikle tahkiyeye dayanmakla birlikte içerisinde bir olay anlatımı barındıran, daha geniş bir zaman ile karmaşık olay, durum ve olguları ele alan, ayrıntılara önem veren şiirlerdir olan uzun şiirleri (Çetin, 2019: 169) Aktunç'un hemen her şiir kitabında uzun şiir örneğini görmek mümkündür. *Sır Kâtibi*'nde, "Kaldırım Bilgesi" şiiri 6 bölümden ve 90 dizeden oluşmaktadır. Yine aynı eserde yer alan "Düş Sunakları" da tekrarlanan bölüm isimleri ile 5'e ayrılmış bölümlerden ve 102 dizeden ibarettir. "Su, Mavi Maden" şiiri de ilk kitabın şiirlerindendir ve 13 bölümden 121 dizeden oluşmaktadır. "Bin Dize" şiiri de hem uzun bir şiir örneğidir hem de dizelerin her biri birbirlerine yakın derecede uzunlukta oluşturulmuştur. "Kısas-ı Kıssa", "Esna", "Salihatı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi", "Denizkızı Günceleri" gibi şiirler uzun şiir örnekleridir.

"...

Alıp sakla bu toprak tası dedi kıza
şarap günün birinde egemen olacak
rengi ya tadı ya esrikliğiyle ya da
buluşacaksın kendi gövdenle hep yarın
..."

("Bin Dize", *Sır Kâtibi*, s. 83)

Islıkla Tarihçe'de "Birinci Serüven" şiiri, *Şarkılar*'da "Otuz Yedinci Şarkı", *Sönmemiş Dizeler*'de "Tanrı ile Tarih", "Koynumda Dolunay", "İsimsiz" şiirleri, *Istıraplar Ansiklopedisi*'nde, "Gacolar İmparatorluğu", "Makame", *İnsan Aşklarının Külüdür*'de "Ben, Üst-Ben, Alt-Ben, İd Bey Vesaire İçin", "Közler Hikmeti", "Mehyulâ'nın İki Ülkesi Hakkın", "Kadın Yalvaç Terekesi" uzun şiirler olarak yer alırlar. Fakat Aktunç'un şiirleri içerisinde uzun şiir özelliğini en uzun şekli ile ortaya koyan örnekler *Bir Şeyin Varoluşu* ve *Adresim Aynalar* adlı eserlerinde bulunur. *Bir Şeyin Varoluşu*'nda yer alan düzyazı-şiirlerin ağırlıklı kısmı hacimce uzun ve uzun dizelidir. Genellikle bir anlatı, tahkiye örneği sunan bu uzun şiirlerde Aktunç çeşitli konularda gerçek ya da kurmaca kişiler üzerinden kurgulamalar oluşturur ve "varoluş" temasını numaralandırdığı bölümler üzerinden farklı bakış açıları ve ifade biçimleri uzun şiirler biçiminde işler. *Adresim Aynalar*, bu başlığın en dikkat çeken eseridir. Bu eserde bulunan "Kınalı'dan Sirkeci'ye İnən Bay Misak ile Küskün Bayan Müzeyyen'in Destanı" başlıklı şiir kendi iç bölümlerine sahiptir ve uzunlu ve kısalı toplam 164 dizeden oluşmaktadır. Bu şiiri hem diğer uzun şiirlerden ayıran hem de genel olarak Aktunç şiirleri içerisinde farklı bir yere koyan bir özellik de dizelerin çift sayılar ile

numaralandırılmış olmasıdır. Sonrasında gelen “Kuruntular Defteri” şiiri de bir uzun şiirdir ve bu şiire düşülen bir şerhtir.

“Bay Misak şapkanız çok uzamış
2 Sabahları karanlığa bölen şapkanız
Çok uzamış ve örtmüş bahçeyi
4 Komşular durumunuzun farkında
...
Aranızda aşk var da bilmiyorsunuz
10 Zaten katıdır pektir aşk arasaysa
...” (“Kınalı’dan Sirkeci’ye İnen Bay Misak ile Küskün Bayan
Müzeyyen’in Destanı”, Adresim Aynalar, s.79)

6.1.3. Mensur Şiirler

Düzyazı şiir yahut şairane nesir olarak da tarif edilen mensur şiir, düzyazı şeklinde vezinsiz, kafiyesiz şiir anlamına gelmekle birlikte duyguların kuvvetli bir heyecan içerisinde, dokusu sık bir üslup ile inşa edilmiş bir şiir türüdür (Tural, 2018a: 151) Modernist şairlerin sıklıkla başvurduğu bir şiir türü olan mensur şiir Aktunç şiirlerinde de görülmektedir. *Sır Kâtibi*’ndeki “Denizkızı Günceleri”nin ilk bölümü, *İnsan Aşklarının Külüdür*’de “Kadın Yalvaç Terekesi”nin “İlk Yaprak” kısmı, *Şarkılar*’ın “İkinci Şarkı”sı, *Sönmemiş Dizeler*’de “1917-1989” şiirinin son kısmı, “İsimsiz” ve “Tuzla” şiirleri; *Adresim Aynalar*’da, “Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları” bölümünü oluşturan “Kuruntular Defteri” şiirinin tamamı mensur şiir örnekleridir. Aktunç’un *Bir Şeyin Varoluşu* adlı eseri ise ağırlıklı olarak mensur şiirlerden oluşan bir eserdir. Kitabı oluşturan şiirlerin ağırlığı düzyazı-şiir formundadır. Hacim bakımından uzunlu kısısalı örnekleriyle *Bir Şeyin Varoluşu*, mensur bir eser özelliğine sahiptir.

“Yazılı kayaklarda olmuyor bunlar. Sözlerse koskocama adalar
denizinde tutunacak kıyı bulmuyor. Sarılacak bir kavram vardı
belki: Ona da zamanımızda bir ad bulunmuştu. Adı
konulmadığı için yok olup gitmiş sayısız nesne, olgu, serüven,
balık, adı konmadığı için özgürce yokoluşu tattı. Denizkızı ve
...” (“Denizkızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*, s.131)

“Kahvehane bahçelerinde leylak kokusuna sarınıp gülbahar
Oynayan erkekler, pulu kırık gözler, tozu yaman göçler,
Pantolonunun dizden aşağısı hep ütülü emekliler, evli
Kefenler, nişanlı bölükleri, bekâr göğüslüler, zıbın
...”
(“İkinci Yaprak”, *Firak*, s. 241).

“...
‘Yak bi cigara. En ucuzlarından seçtiğin gazeteye baksana. Bak da avun.
Karşıdaki yüz, sana en derin haberleri getirmiştir. Boşla. Gömül. Çarşı
Marşı erbabısın sen. Satmasan bile satın alırsın kimlerin kimselerin
Düşlerini. Öykü biriktirirsin. Ne işine yarar, bilinmez. Bunları anlatmazsın
da, aptal aptal büdelâ saklarsın. Sonra biz ölür gideriz ama onlar kalır ve
...”
(“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.80)

6.1.4. Kırık Mısra Düzeni

“Mısraların kelimeler, kelime grupları bazen heceler halinde kırılarak alt alta belli bir görüntü oluşturacak şekilde yerleştirilmesi” (Çetin, 2019: 164) olarak tarif edilen kırık mısra düzeni örneklerini Aktunç şiirinde görmek mümkündür.

“Aynı şiir
birikir
bu ülkeye” (“Son Sunu”, *Sır Kâtibi*, s.139)

“Kaçakları yazılıdır
Sözcükleri bildirilerden
Kaçar
İsyanlardan kaçır
İsyanlar
İle
Yazılır” (“elif”, *Sönmemiş Dizeler*, s. 58)

“...
Daraban!
da!
ra!
ban!” (“(n)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.27)

“Bir başlangıç
arar kendine” (“Islak Saçlı Kadınlar”, *Sır Kâtibi*, s.92)

Ayrıca, *Adresim Aynalar*’da yer alan “Dullar ve Umut” başlıklı şiirde “Hani evler ve dullar / konuk gözetir ya uzaktan” dizesi “Hani / Evler ve dullar / Konuk gözler ya / Uzaktan” (Aktunç, 1991: 43) şeklinde tekrar eder ve kırık dizeye çevrilir.

6.1.5. Görsel Şiir

Şiirde yeni bir ifade alanı açmayı amaçlayan bir akımın etkisi ile gelişen somut yahut görsel şiir geleneksel dil imkânlarının insanın duygularını ifade etmekte yeterli olmadığı düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Görüntüyle alakalı olarak somut varlıkların şiirde soyut olarak resmedilişinin dışında şiirde şekle dayalı bir görüntü elde etme tekniği ile resim ve dilin iç içe geçtiği bir yapıyı ifade etmektedir (Çetin, 2019: 164). Sözün işaret diline aktarıldığı görsel yahut somut şiir, şiirin sayfa boşluğunda görselleşmesiyle oluşarak alımlama, algılayış ve sunuş tarzı bakımından şiirin yeni bir var oluş biçimini oluşturmaktadır (Akay, 2016: 221). Aktunç’un şiirleri arasında görsel, somut şiir örneği veren şiirler yer almaktadır. Ayrıca Aktunç, *Sönmemiş Dizeler*’de resim/fotoğraf ve söz birlikteliğini görsel izlenimin de ötesine taşımış, gerçek bir görsel ile iki dizeyi birleştirerek şiirini oluşturmuştur.

“Su der
aşk ey (ey bâkir su)
hüzn ey (ey aykırı su)
su su ey mavi maden (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.70)

“Alkış kuş kanadından
ağı dost testisinden
ve göynüm

ah zedeli mina

Vardığım yer

münzevi bir

yarım

ada” (“Yarımada”, *Sır Kâtibi*, s.59)

“Işığın gümbürtüsüyle

doluyor su

Göçsüz su

tepegöz su

Yanım yörem kara dalga

içim koyu rum ateşi” (“Beliğ”, *Sır Kâtibi*, s.42)

“...

Kalkın kalkışalım diyen

Bir

Şey

İle

Gelip

Bizi ihvan eyleyin” (“Opus 1041”, *Opus*, s.95)

(k)

Deniz bize bahar görünüür.



Öykülerimizi sevmiştir nisan.

(“(k)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.49)

6.2. Ahenk Unsurları

Ahenk, şiirin sözleri, kelimeleri, mısraları ve mısra öbekleriyle bir bütün halinde, ideal anlamda kendi iç uyumunu kurarak meydana getirdiği güzel, hoş tını ve sestir (Çetin, 2019: 243). Aktunç’un şiirlerini serbest nazım şeklinde inşa ederken ahenk unsurlarını da yoğun bir şekilde kullandığı görülür.

6.2.1. Kafiye

Mısranın başında, sonunda yahut ortasında yer alan ses benzerlikleridir ki bu benzerlik durumu sadece ses açısından ve yani kafiye oluşması için anlamca bir ortaklık arayışı söz konusu değildir (Tural, 2018b, 168-169). Kafiye, şiirde tekrarlanan uyarıcı sesler olması bakımından ahenk yapı unsurlarıdır ve kafiyenin özellikle halk şiirinde olmakla birlikte Türk şiirinde vezinle birlikte oldukça önem verilen bir durumdur (Çetin, 2019: 248).

Hulki Aktunç, şiirlerinde vezin konusunda tutucu bir tavır sergilemeyip şiirlerinden serbest ölçüyü kullanan bir şairdir. Bu bakımdan şairin kafiye konusunda da şematik bir düzen takip ettiği söylenemez. Öyle ki hece veznine uygun olarak yazılan şiir örneklerinde dahi Aktunç’un kafiye belirsiz bir şekilde öne çıkarma amacı gütmeyeceği görülür. Aktunç şiirlerinde kafiye şiirdeki ahenk ve ritmik anlatımı desteklemek kimi yerlerde anlamla

bütünleşik olarak şiirin atmosferini güçlü bir şekilde aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Yaygın bir kafiye kullanımı söz konusudur fakat bir şiir içerisinde belirgin bir kafiye düzeni oluşturulmadığı görülmektedir. Kimi uzun şiirlerin belli mısraları arasında görülen kafiyeler şiirin inşa sürecinde şairi sınırlandıran belli bir koşutluğa iten durumlar haline dönüşmemiştir. Bu açıdan bakıldığında Aktunç şiirinde, yarım, tam, zengin ve tunç kafiye örneklerini görmek mümkündür.

Yarım Kafiye

Dize başı, ortası ve sonundaki sözcüklerin yalnız bir harfinin benzemesi durumu olan yarım kafiye Aktunç şiirlerinde yer almaktadır:

“Dur diyen durdurak olur
Pöç kemiğinde hezar tüy
bir gülcüğe bakakalır” (“Kıyas-ı Kıssa, *Firak*, s.45)

“Uzakta orda bir lamba sönüyor
bir dantel kararıyor
tığ diniyor” (“Huş Ağacını Dinlerken”, *Firak*, s.22)

Tam Kafiye

Dize başı ve ortasında da görülmekle birlikte genellikle dize sonlarındaki sözcüklerin iki harfinin benzerliğine dayanan tam kafiyenin Aktunç şiirlerindeki örnekliği yarım kafiye den çok daha fazladır:

“Pustu canımın kedisi
pençesinden yarım yırtık
bir akşamın ölüsüyle
sustu canımın kedisi” (“Kedi Kitabı”, *Sır Kâtibi*, s. 113)

“Uzun sözden kısalırım
inlerim sevda ininde

günden gece alırım

...

izinsiz kalırım” (“Kül-Ülke”, *Firak*, s.32)

“Birisi bir saati kuruyor

Ah sensizim ve yelkovan

Hep ıssız yerimde duruyor” (“Ûdî, *Firak*, s.126)

Zengin Kafiye

Zengin kafiye, dize başında sonunda, ortasındaki sözcüklerin en az üç harfinin benzerliği ile oluşur. Aktunç şiirinin bu kafiye türünün mısra başı ve sonu örnekleri mevcuttur:

“taşlıklarda sofalarda gölgeler siner

bir gölgekâr inlemeye başlar şiirden

dışarda yağmur sesleri aniden diner” (“Katavasya”, *Firak*, s.62)

“Mahalle beni bitirir ben mahalle bitiremem

Hafız Beyle Bay Zangoçun gizli gizli aşkları

Revak beni yitirmiştir ben nişleri yitiremem”

(“Mahallim Mahalle”, *Firak*, s.127)

Tunç Kafiye

“Bir mısra sonundaki kafiyeli kelimelerden birisi, diğer mısradaki kafiyeli kelimenin bir parçası olarak onun içinde aynen tekrarlanıyorsa buna da tunç kafiye denir.” (Çetin, 2019: 251). Aktunç şiirlerinde karşılaşılan bir kafiye türü de tunç kafiyesidir:

“Bu dizeyi sen al götür

Bu dörtlüğü asma alsın

....

Şu nakarat bende kalsın

...” (“Vardiya”, *Sönmemiş Dizeler*, s.13)

“Önüm sıra ardım sıra
bekleyenler öbek öbek
devrildi atacak göbek
...
Mani dersem mani almaz
...
nefesim kimseye kalmaz” (“Beş Numara”, *Sönmemiş Dizeler*, s.141)

“Benim adresim ayna sim ayna im ayna
Süreci yırtar otururum orada o aynada
...
Benim firari aynamı rüzgarla aynatırlar” (“Sürecin Yırtıldığı Yer”, *Firak*, s.122)

6.2.2. Redif

Şiirde kafiye den sonra gelerek tekrarlanan hem ses hem de anlam benzerliği olan ek ve kelimelerdir (Çetin, 2019: 259). Redif, Aktunç şiirinde sık görülen kimi zaman tek bir sözcük kimi zaman ise birden fazla sözcük tekrarı ile yapılan bir uygulamadır.

“Şalvarında dal vardır
baldırında bal vardır
... (“Ara Nara”, *Sönmemiş Dizeler*, s.134)

“Anka çok tanrıdır hiç üremedi
Külden doğar peki de yakan kimdi
Aşkın kapıcıları ne katı yürekli
Öyle olsun menteşeler takan kimdi
Ateş ırmaklarında yunup arındım
Benimle yan yana akan kimdi” (“Otuz Birinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.52)

“Bir şey. Derlenemeyen bir şeydi, dağılgan, kaçınık gen.
Başat bozgun. Başat aşk, başat şaşkınlığım, kaçınık gen.” (“28), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.47)

6.2.3. Aliterasyon (Ünsüz Tekrarları)

Modern şiirin işeyiş yapısı içerisinde kafiye ve redif kullanımı bir sistem içerisinde işlemediğinden şairler şiirdeki ses akışını ünlü ve ünsüz harflerin yahut sözcüklerin tekrarı ile kazanmaya çalışır. Aynı ünsüz harfin tekrarlanışındaki sıklık şiirin üslubuna ritmik bir akış özelliği kattığı gibi ses ahengi de oluşturur.

Hulki Aktunç da şiirlerinde ses ahengini sağlamak amacıyla ünsüz harflerin tekrarını kullanır. Aktunç'un şiirlerinde tekrarı üzerinde ısrarla durduğu ünsüzler görülmektedir. Öyle ki Aktunç'un tekrara aldığı seslerin karakteristik özellikleri ile şiirin içeriğinin de aralarında alakalar olduğu görülür. Her şiirinde kimi harflerin tekrar kullanılmasındaki izlenim Aktunç'un ses tekrarlarına ritmik akışla birlikte şiire dair karakteristik bir anlam da yüklemek istediği üzerinedir. Örneğin, *Şarkılar* adlı eserinde tekrar eden “b”, “k” ve “s” sesleri “kaçmak”, “kent”, “karanlık”, “boşal”, “saçlarıdır”, “suçlarıdır”, “sesleridir” gibi kelimelerin tekrarında da sıkça kullanılır. Bu seslerden “k” sert ünsüzü melankoli ve kaçış temalarının his dünyasını derinleştirirken “b” sesi sert ve vurgulu bir ritim yakalar. “s” ise akıcı ve hafif hışırtılı yapısı ile ritmin yanı sıra yumuşaklık ve yine hüznü bir anlam katar. “S”nin, “ses”, “sessiz”, “sabâ” kullanımları da yine şiirin temasıyla uyum içerisinde sakinlik ve dinginlik hissi vermektedir. Bu ünsüzlerin yanı sıra “t”, “r”, ve “m” sesleri de yer yer tekrarlı olarak görülse de asıl baskınlığı “s”, “k” ve “b” harfleri üstlenmektedir.

Istıraplar Ansiklopedisi'nde de “k”, “s” ünsüzleri baskınlığını korurken bu seslere “ş”, “r” ve “y” gibi sert ve vurgulu ünsüz sesleri eşlik eder. “K” sesi, “kan”, “kırık”, “koklamıştı”, “koyak” gibi kelimelerle sıklıkla görülür. Şiirlerde sert bir ton ile ıstırap ve keskinlik hissine vurgu yapar. Bu durum “Kan---Şiiri” bölümünde daha belirgin görülür. “Kan” ve “Kahverengi” sözcükleri tarihsel ve kişisel acıları ifade etme noktasında işlevsel bir görev üstlenir. Yine aynı şekilde “r” sesi de “Islıklar”, “Zehrolsun Derunum Bu Gece” şiirlerinde belirgin bir melankoliyi ve huzursuzluğu anlatır. “kor”, “yaralı”, “kır” gibi kelimelerle tekrarlı bir söyleyişle kullanılır. Somut bir ünsüz tekrarı örneği olarak aşağıdaki dizelerde “k” ve “ş” seslerinin tekrarları görülebilmektedir:

“Kilidi kırık bir adamın birisi, Âdemi uzakta

Havva'sı uzak, nahif, yürük, yürek buhurundan”

(“İdim”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.13)

“Beş vakit, daha öldürecektir, ahşap idiysen ateşin
İdim aşk, taş idiye külünk beni kendime bölecektir.”

(“Aks”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.14)

Istıraplar Ansiklopedisi’nde ses tekrarları duygusal tonlamada acı, kayıp ve tarihsel yaraları ifade ederken k, r, s ünsüzleri ağırlıklı olarak ritim kazanma amacıyla birlikte kullanılmaktadır.

Aktunç şiirinde ünsüz tekrarları içerisinde “k” ve “r” sesi birlikteliğinin güzel bir örneği olarak

“Kırk terzi sevgili kardeş
kırk terzi ve sakalları onların” (Kırk İğneler, *Islıkla Tarihçe*, s.23)

dizesi verilebilir. Bu ses tekrarları bir kader birlikteliğini yahut bir kardeş yardımlaşmasını vurgulamak amacıyla kullanılır. Ayrıca, sertlerin sertliği de kardeşlik ve birliktelik bağının hem dayanıklılığını hem de bu birlikteliği gerekli kılan şartları ifade etmektedir. “S” sesinin tekrarına verilecek örnek için

“Sarı uğultuları severiz ben ve Ali ve Amber usta
bunlar sevilip bırakılmış duvar gibi gölgeleridir.

(“Kısıklı Haremağaları Evi”, *Islıkla Tarihçe*, s.34)

dizeleri gösterilebilir. Burada “s” sesi üstlendiği akış görevi ile hüznün ve solgunluk halini ifade etmek üzere konumlandırılır. Sesin tekrarı şiirin hüznü atmosferini güçlendirerek boşluk hissini yoğunlaştırır. “S” sesinin yumuşak ve sakin bir tınıya sahipken sert bir imge ile kullanılarak akıcılığını sessiz bir isyan ile birleştirdiği biçimi aşağıdaki dizelerde de görülebilmektedir.

“Süreci yırtar otururum orada o aynada
Çocuklarla firari uçurtmalar ese ese”

(“Sürecin Yırtıldığı Yer”, *Adresim Aynalar*, s.10)

Benzer bir durum da “s” ve “ş” seslerinin birlikteliği ile gözlemlenir:

“Sözcük sözcükle konuşur

Konuşur bağışır savaşıır” (“Söz Kuytusunda”, *Sönmemiş Dizeler*, s. 9)

“Belirdi kandilleri atkestanenin / Göğsümde kolan vurdu aşk sürüleri” (“Cemre-I”, *İnsan Aşklarının Külüdür*, s. 212) dizelerinde “n” ve “l” sesi, “Bir şey bulacaksam, bin bir kanat var, bulmasan bile” (“Cemre-I”, *İnsan Aşklarının Külüdür*, s. 212) dizelerinde “b” sesi tekrarları belirgindir ve yine Bir Şeyin Varoluşu eserinde de düzyazı-şiiirlerde “b” sesinin oldukça yoğun bir tekrarla kullanıldığı görülmektedir.

6.2.4. Asonans (Ünlü Tekrarları)

Ünlü sesler şiirde sıkça tekrarlanarak melodik bir etki oluşturur. Özellikle de şiirin duygusal yönüne büyük bir vurgulama yapar. Aktunç da şiirlerinde ünlü seslerin tekrarını sıklıkla kullanır. Örneğin:

“Boşal akrep boşal yelkovan boşal su

Anaforun kendin olsun ve onda boğul” (“On Beşinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.30)

dizelerinin geçtiği şiirde “o” ünlüsü tam 23 defa tekrar edilmektedir. “O” sesinin derin ve yankılanan bir ton katması ile sesin sık tekrarlanması şiirin ritmik yapısını belirginleştirmektedir. Ayrıca duygusal bir boşalma hissini de vurgulamaktadır. Özellikle *Şarkılar* adlı eserinde “o”, “a” ve “ı” sesleri sık tekrar eden ünlülerdir. Tabii ki bütün şiirler göz önüne alındığında “a” sesi en çok tekrar eden ünlü olarak görülür. Hatta Aktunç şiirinin anahtar kelimelerinden “hayat”, “aşk”, “bakış”, “kalp”, “kanat”, “şarkı” gibi sözcüklerin geneline bakıldığında “a” harfinin baskınlığı da ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan “a” sesi, Aktunç şiirinin ana ünlüsü, ana duygu aktarıcı ve ritim unsuru olarak görülebilir. “A” sesinin baskınlığı, şiirlerin genelinde bir açıklık, genişlik ve duygusal ritim çağrışımı ile örtüşür ve melodik yapıyı destekler. Özellikle “bana”, “sana”, “ona”, “yara”, “kara”, “kalp”, “ara”, “yazgı” gibi tekrarlar üzerinden kendisini gösteren “a” ünlüsü şiirlerin ritmik akışını açık ve duygusal bir tona ulaştırır. “Denizin İlk Sözcüleri”nde geçen “Ahşapla konuşuyordum”, “sudan ne ayırdımız var bizim”, “birazdan taşacak sevda” gibi dizelerde “a” tekrarı baskındır. Yine aşağıda bir kısmı verilen şiirde “a” sesi 37 defa geçmektedir ve “a” sesine eşlik eden bir diğer ünlü de “o”dur. “o” ünlüsü de 23 defa tekrar edilmektedir:

“...

Ay doğuyor sevgilim
omzunda ısıklarla
ay doğuyor bak
göğüslerin çiziliyor yukarda
Ay doğuyor sevgilim
ağlamak ne eski moda
ama ay doğuyor bak
ışığa döndüm dallarında
...” (‘‘Mupere’’, *Islıkla Tarihçe*, s. 91)

Aktunç, bu ses tekrarlarını şiirsel bir söyleyiş akışı kazanmanın yanı sıra şiirlerin içerikleri ile söylenişi arasında bir yakınlık kurarak duygusal ve tematik bir derinliğin bir parçası haline getirir. Özellikle sert ünsüzler ve açık ünlüler bu parçanın belirgin unsurlarıdır.

6.2.5. Letrizm

Harfçilik anlamına gelen letrizm, şiirde bir ahenk unsuru olarak dilin harf ve ses unsurlarının kullanımına dayanmaktadır. Dilin geleneksel anlam yapısı üzerinden şairin tasarrufta bulunarak dili harf ve sestten ibaret görmesiyle alakalı bir akım olan letrizm dilin en küçük birimi olan sesi esas almaktadır ve şiirde birbiriyle uyumlu sesli harfleri yan yana dizip anlamsız kelimeler üretme ve bu şekilde bir ahenk oluşturma biçiminde işlev görmektedir (Çetin, 2019: 253).

Kelimedenden ziyade harfe odaklanan ve şiirde musiki arayışın bir neticesi olan (Tural, 2018: 135) letrizm Hulki Aktunç’ta tam olarak anlamsızlık üzerine bir ahenk yahut müzikalite kurma örneği olarak görülmemektedir. Aktunç’un harfler üzerinde dikkatli ve özel bir duruşu söz konusudur ve genel tanının aksine Aktunç harfleri anlamın bir parçası haline getirerek kullanmaktadır. İlk şiirlerinden son şiir kitabına kadar yer yer izleri görülen bu çabanın örneklerine bakıldığında Aktunç’un özellikle Arap alfabesindeki harflerin sesletim özelliklerinden, şekillerinden ve çağrışımlarından yararlandığını söylemek mümkündür. ‘‘Bin Dize’’ şiirinde Şehriyâr şiir kişinin yaşam evrenini işlerken kurduğu dünya içerisinde anlam akışını güçlendirmek için ‘‘-Rakam ve harf birden tersyüz olduydu / Kendisiyle halvette, dedilerdi.’’ (Aktunç, 1989a: 78) ifadesini kullanır ve

“Bir ırmağa girmişti Merv’in oralarda
akmıştı kütükleriyle yakın Basra’nın
ve düşünüyorken mim harfindeki gizi

...

Koyu gözlü şin ve yâ uzun mu uzundu
elf bu şiirlere giremezdi suskundu
...”

(“Bin Dize”, *Sır Kâtibi*, s.78-79)

dizelerinde Arap alfabesindeki “elif”, “mim,” “şin” ve “ya” harflerine çağrışımsal anlamlar yükler. Arap alfabesinin harflerinin yanı sıra teknik özelliklerini de şiirlerinde anan Aktunç, “Kıyas-ı Kıssa” şiirinde “Çolak Hişam / ötre ile kendini / üstün ile kubbeyi / esre ile kor külhanı / sezmişti” şeklinde kullanır.

Islıkla Tarihçe’de bir şiirinin başlığını “B” koyan Aktunç, şiirde bu harfi kişileştirme yoluna da gider ve “bir kalem sürçmesiydi / ama şu kırgın B’yi de / kimse bulamadı” (s.38) diyerek “b” üzerinde şiirsel bütünlük içerisinde anlamsal bir çağrışım ve bir aşk konusu çerçevesinde ismi gizlenmiş bir sevgili imajına derinlik kazandırmaktadır. Aktunç’un şiirlerinin harf ile başlıklandırma örneklerinin yoğun olarak görüldüğü eser *Sönmemiş Dizeler*’dir. Bu eserde yer alan Sönmemiş Dizeler, başlıklı bölümde yer alan şiirlerin tamamı harfler ile başlıklandırılır. “(k)”, “(s)”, “(z)”, “(y)”, “(v)”, “(t)”, “(elif)”, “(p)”, “(i)”, “(n)”, şeklinde adlandırılan bu şiirlerde yer yer dizeler arasında da harfleri anmaktadır:

“Biz içinde b olsaydın keşke
Z, gaddarca itilip kakılmış bir z

Hırpalanmana dayanamıyorum
İsyan ise şedit bir i ile beklemekte”(“(z)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.51)

“Elif
Be’den kaçır

...

Bir tarihçesi vardır onların
Elif’ine be’sine

...”

(“(elif)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.57)

Yine, *Istiraplar Ansiklopedisi*'nde geçen “Lâ ve kin ve elif ve mim bizden niye ıraktı” (s.132) dizesi de yine harfler üzerinden çağrışımlı bir anlam derinliği sağlamak amacıyla kullanıldığını göstermektedir.

6.2.6. Yinelemeler

Ahenk bir şiir için en temel yapı unsurlarından birisidir. Şiirde ahenk her şair tarafından getirilen yeni bir sesin örneğidir. Şiirde ahenk genellikle ses, kelime, mısra tekrarları ve ses dalgalanmaları ile sağlanır (Çetin, 2019: 244). Aktunç da kendi şiir dilinde ahengi oluşturmak adına çeşitli yinelemelere başvurur.

6.2.6.1. Bağlaç Yinelemeleri

Aktunç'un şiirlerinin geneline bakıldığında şairin, şiirlerinde bağlaç tekrarlarına ses ve kelime tekrarları kadar yer vermediği görülmektedir. Öyle ki Aktunç, bağlaç kullanımını çok kısıtlı tutmuş ve çoğu bağlacı hiç kullanmamıştır. Bağlaçlar diğer tekrar öğelerinde olduğu gibi genelde şiirdeki cümle akıcılığını artırmak, düşünceleri birbirine bağlayarak anlam bütünlüğünü kurmak, duygusal geçişlerle ifadelere daha vurucu bir güç kazandırmak amacıyla kullanılırken Aktunç'un bu konuda farklı bir dil işlevi kullandığı ve akıcılığı bağlaçlar üzerinden verme gayretinde olmadığı görülür. Aktunç şiiri için akıcılıktan uzak olması üzerine yapılan yorumlar da söz konusudur ki bu yorum bağlaç gibi tekrar unsurlarından yoksunluk noktasında değerlendirilebilir fakat Aktunç, akıcılığı şiirlerinin kendi iç dinamizmi içerisinde çözme yoluna gitmektedir. Öte yandan şairin şiirlerindeki asimetrik yapı hemen her dizenin yeniden ve farklı sözcükler üzerinden inşa edilişi de onun bağlaç tekrarlarını yoğun bir şekilde kullanmaktan geri duruşunu açıklamaktadır.

Aktunç içerik ile sözcük uyumuna üst düzeyde önem veren bir şair olarak seçtiği bağlaçları da duygu aktarımının önemli bir parçası haline getirir. Bu durum da belli bir bağlaç görüntüsü ve kısıtlı bir tekrar yapısını oluşturur. Bakıldığında en çok bağlaç kullanımı “ve”, “ki”, “de/da” üzerinde yoğunlaşır ki bu bağlaçlar üzerinden duygusal ve anlamsal bir karşıtlık oluşturma tercih edilmiş görülmektedir. “Çünkü”, “veya”, “ya da” gibi seçenekler, tercihler veya neden-sonuç ilişkisi kuran bağlaçlar neredeyse hiç tercih edilmemiştir ki bu

durum da Aktunç'un açıklayıcı, anlatımcı bir yol izlemekten ziyade söylemsel açıdan kapalı bir anlatımı esas almasından ileri gelmektedir. Tabii, bu durum bağlaç tekrarlarının hiç olmadığı anlamına da gelmemektedir. Aşağıda örnekleri verileceği üzere şairin kendisini belli bir koşuta bağlı kalmadan şiirlerinde bağlaç tekrarı yaptığı da görülmektedir. Fakat verilen örnekler Aktunç şiirinde bağlaç tekrarlarının nadir kullanım örnekleridir. *Sönmemiş Dizeler*'de yer alan "İkimiz Ki Biz Değiliz" şiirinde "ki" ve "de/da" bağlacı ritmik bir tekrar halinde kullanılmıştır ve "ki" 13 defa, "de/da" ise 17 kez tekrar edilmektedir. Bağlaç tekrarları şiirlerde dize içlerinde farklı yerlerde de konumlandırılır. Örneğin "ve" bağlacı, "Makastar" şiirinde dize içinde ve ilk dizelerde tekrarlanırken, "Kırk İğneler" şiirinde ağırlıklı olarak son iki dizede ve dize başında konumlanır yahut bütün şiir içinde sadece tek bir dizede tekrarlandığı da olur:

"Biçki ve dikiş ve eleğimsağma
Günler yine adaçayı kokuyor
...
Biçki ve dikiş ve meşhur sis
...
Biçki ve dikiş ve Hristo teyeli
...
ve gülüşleri o dişsiz teyellerin

Biçki ve dikiş ve intihar vakti
..." (Makastar", *Islıkla Tarihçe*, s.18-19)
"
yazgısıdır su onların
ve kaçamayacakları
ve çaydır sakalı onların
...
yazgısı topal gezmelerdir onların
ve göz açamayacakları
ve körelir ayak uçları onların
....
ve yaşamayacakları

ve ölsündür bakışları onların

...” (“Kırk İğneler”, *Islıkla Tarihçe*, s. 23-24)

“...

ve akşam ve yatsı ve ırzı geçik gece

...” (“Bükülüş”, *Islıkla Tarihçe*, s. 58)

“...

Yollar yollar da sapa, ulak ulak da unutkan

...” (“Takas”, *Islıkla Tarihçe*, s. 31)

“...

Halbuki zaman bizi kovmayacaktı değil mi?

Halbuki saadete kavuşacaktık biraz değil mi?

...” (“Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.91)

“

...

Ay ile, blum ile, demiryolunun gürültüden de

Kötü sessizliğiyle, yıkılıyordu bir sevda kendisiyle.

...” (“40”, *Bir Şeyin Varoluşu*, s.74)

Aktunç şiirlerinde sıklıkla “ve” bağlacına yer verir ve bu şekilde hem ifade ve cümleleri birbirine bağlar hem de bir ritim yakalar. Bu bağlacın en yoğun kullanımı ise *Şarkılar* ve *İnsan Aşkılarının Külüdür*’de görülür. “Ama” bağlacı, karşıtlık ve çelişki ifadelerinde özellikle de düzyazı-şiir bölümlerinde sık görülür. Bu bakımdan *Adresim Aynalar*’da daha belirgindir. “Ki” ve “de/da” bağlacı çok yaygındır ve vurgu ile ekleme anlamı katmaktadır. “İle” bağlacı orta sıklıkta tercih edilen bir bağlaçtır. “Ancak”, “ya da”, “veya”, “çünkü” ise nadir kullanılan bağlaç örnekleridir. “Çünkü” tekrarının en belirgin örneği ise “Hemşire Nimet” şiiridir:

“Herkes şairdir çünkü rüya görür

Herkes mahirdir çünkü âşık olur

Nîmet böyle böyle dedi desinler

6.2.6.2. Sözcük Yinelemeleri

Şiirde sözcük tekrarları ahenk sağlama amacıyla yapılır ve bu tekrarlar ile okuyucunun duygu, düşünce ve hayalleri üzerinde yoğun bir etki uyandırılmaya çalışılır. Bu bakımdan tekrarların vazifesi sadece ahenk üzerinde değildir aynı zamanda anlama vurgu yaparak kimi zaman hareketlilik, canlılık kimi zaman da dinginlik, sükunet ve salınım kadar (Çetin, 2019: 257). Kelime yinelemelerinden yoğun bir şekilde yararlanan kimi zaman tek bir sözcüğü kimi zaman sözcük gruplarını tekrarlayarak şiirinde hem anlam hem de ahenk bakımından bir dinamizm kazandıran Aktunç’un yineleme biçimlerini çok yönlü ve çeşitli bir şekilde kullandığı görülür.

6.2.6.2.1 Zıt Koşut Yinelemeler

Dize başlarındaki sözcük ve sözcük gruplarının aynı şekilde dize yahut bent sonlarında yinelenmesi durumudur (Özünlü, 2001: 119). Aktunç şiirinde yaygın kullanımın iki örneği aşağıda yer almaktadır:

“Bittiği yerde yeniden başlayan
yeniden başlayan yeniden,
yeniden biten yeniden,
yeniden çırpınan yeniden,
yeniden sönen, yeniden yanan yeniden,
yeniden bağırın yeniden söyleyen yeniden.
Seninle konuşacağım yalnızca.” (‘‘Yirmi Üçüncü Şarkı’’, *Şarkılar*, s.40)

“Sarsılıyorum sarsılmaktan başka
hiç bir şey yapamıyorum
bazı günler bazı acendalarda

Herkes beni ararken kaçak diye
herkes birbirini tutukluyor

kaçacak diye sarsılıyorum

...

Sarsılıyorum muhtar bey

verdiğiniz vesikalardan ve yeni

adıyla ak belgelerinden şehrin” (“Duygu Dört Numara”, *Islıkla Tarihçe*, s.100-101)

6.2.6.2.2. Kıvrımlı Yinelemeler

“Haziranda düş görenin

uykusu şaşar

Uykusu şaşar

Ayevinden ışık çalar

kalbine ular

Kalbine ular”

(“Düş Sunakları”, *Sır Kâtibi*, s.34)

“Onun gizli sesini tozda duyardım

Eve saklanarak gelmek gibi bir şey

Gibi bir şey oluyordu evlere dönmek

...

Odalara bırakır da sözü öyle kaçarlar

Kaçarlar gibi bir şey arka bahçeler

...”

(“Gül Devşirirken”, *Adresim Aynalar*, s.16)

“Ne kadar üzgünsünüz, bilemezsiniz. Yâ leyli,

yâ leyli yâr. Taş değişir, su değişir, toz

değişir ve hevâ. Siz değişirmez misiniz?

Dağ değişir, lav değişir. Kız değişir, tav

değişir.”

(“Yirminci Şarkı”, *Şarkılar*, s.37)

“Benim adresim ayna

Ayna orada o sapakta

Sürecin yırtıldığı yerde

Ve serin ve loş ve derin

Düşler buyurur baba” (“Sürecin Yırtıldığı Yer”, *Adresim Aynalar*, s.11)

6.2.6.2.3. Aynı Sözcük ile Bir Dize Oluşturacak Yinelemeler

“Veyl o leylin kaçaklarına diye diye tutuşur

Dantel tutuşur dantel tutuşur dantel tutuşur

Sevdaları karanlıklar birden bastığı anda”

(“Fuga a l’arabesque”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.63)

“Toy kuşu toy kuşu

Hangi düğüne gidiyorsun

Düğünün toy olduğu yere

Toy kuşu toy kuşu

Niçin aksak uçuyorsun

Uçmaya

Böyle başladım bir kere

Toy kuşu toy kuşu

Kanadındaki kan da ne

Kanadım kalbim

Hep yara bere

Toy kuşu toy kuşu

Vatanın nere”

(“Toy Kuşu”, *Şarkılar*, s.59)

6.2.6.2.4. Dize Ortası Tekrarlar

“Turna ölüsü duyar

Martı ölüsü güler

Beni öldüregitseler

Sessizliğe makam olur

...” (“Otuz Sekizinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.64)

“Gövde benim ter de ben
seviş benim yalnızım” (“Kül-Ülke”, *Sır Kâtibi*, s.50)

6.2.6.2.5. İkizleme

Sır Kâtibi’ndeki “Cin Düğünü” şiirindeki “Yokum yokum, ah burdayım burdayım” ve “yokum yokum hiç burda aramayın” dizelerinde, aynı kitapta “Yarımada” şiirinde “karşı be karşı”, “Sır Kâtibi” şiirinde “gitmekli yüzün” ifadesi, ikizleme tekrar örneğini oluşturur.

“Seni ağır yaralayacaklar, lay lay lay, sen de” (“Otuzuncu Şarkı”, *Şarkılar*, s.48)

“Sevda uçulur bir buluttur ya
Siner dağlara dağlara” (“Orta Hal”, *Adresim Aynalar*, s.20)

“...
Defterine bakar bakar ağlar
...
Yaralana yaralana yaşlanan bir eltinin
....
Bana hiç dönmesin hiç dönmesin ben beklerim” (“Yanılmış Ad”, *Adresim Aynalar*, s.14)

“...
Yollar yollar da sapa, ulak ulak da unutkan
..” (“Takas”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.31)

Istıraplar Ansiklopedisi’nde yer alan “Az Az” şiirinde geçen “Kırk kırk kırk paralık o gün bu gün”, “Bir bir bir aralık uyluklar ve tatarcıklar”, “Kan kan kanatlı / Kan kan kanatsız” dizeleri ile yoğun bir ikizleme örneği sunmaktadır.

6.2.6.2.6. Çok Ekli Yinelemeler

“Vapör nazik bir promenad başka bir şey değil

Hani nazik bir promenaddan başka nedir?”

(“Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.89)

“Ben bu kül-ülkeye öteden

Öte vurgun beri vurgun

ateşim kor kül özler

külüm kan külü gövdem” (“Kül-Ülke”, *Sır Kâtibi*, s.48)

“...

Ellerin titriyor ellerimde

Dizlerim dizlerinin altında

Altında dizlerin dizlerimin”

...

Akıyor dizlerin dizlerimden

...

Sözlerim sızsın diye sözlerine” (“Agenda Meum”, *Adresim Aynalar*, s.26)

6.2.6.2.7. Ön Yinelemeler

“Yedi bitirdi güneşi

yedi bitirdi batıda

...

Geçip gitti kıyıdan

geçip gitti batıya

...

Kendi çekti göndere

kendini kendi çekti

....” (“Efendimiz”, *Sır Kâtibi*, s.22-23)

“Sözlerin yedi kulesi

bir halicin aklıyla

ne zaman topraktı

ne zaman kıyı

ne zaman aktı

Sözün dikey orduları
denizkızı denizoğlu
ne zaman dalgaydı
ne zaman armoz
ahşap hesapları” (“El-Ücra”, *Sır Kâtibi*, s.27)

“Reis gençken
aykırı bahriyeliydi
Reis bizi koma burda
reis ekmek kurusu
reis küf bile bitti” (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.73)

yine *Sır Kâtibi*’nde “Bin Dize” içerisinde “ve ceylanlar” ifadesi ön yineleme olarak

“Kanat biçin masalını yitirmiş bir ankaya
kanat biç ey makastar hezarrenk kuşlar adına

Kanat biç arka sokak ülkelerine dış kapılara
kanat biç hiç çekinmeden sayıklayanlara

Kanat biç yüzüksüz kızlara nişanlılara
kanat biç düş kapanı ak çarşafılara

Kanat biç kanat biç kanatlar biçin
her şey suya saplanıyor kanat biçin

Kanat biçin içimizdeki büyük uzaklara”
 (“Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi”, *Islıkla Tarihçe*, s.17)

Islıkla Tarihçe’de yer alan “Mupere” şiiri çeşitli yineleme örneklerini bir arada sunan bir şiirdir, “ay doğuyor” ifadesinin yinelenme biçimi hem ön yinelemeye hem ikizlemeye hem de dize tekrarına örneklik teşkil etmektedir.

“Ay doğuyor sevgilim

ay doğuyor bak
çıkıyoruz kuytusundan hayatın
beraber ölüyoruz dallarda

Ay doğuyor sevgilim
omzunda ısıklarla
ay doğuyor bak
göğüslerin çiziliyor yukarda

Ay doğuyor sevgilim
ağlamak ne eski moda
ama ay doğuyor bak
ışığa döndüm dallarında

Ay doğuyor ay doğuyor
gece uçuyor soluk aşıklardan
ay doğuyor mırıltılarla” (Islıkla Tarihçe, s.91-92)

“...

Karanlık da kendisinden kaçacak
Karanlık da kendi kendine ayna” (“Semaî”, *Adresim Aynalar*, s.24)

6.2.6.2.8. Art Yinelemeler

“Kan damarımda ölüm külü.
Düş, varlığımın düşün külü.
Tüy, bedenimin hayvan külü.
Alev, yanlışların uçmaklı külü.” (“Adak”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.125)

“Lâ ve kin ve elif ve mim bizden niye ıraktı
Yazının bozkırları ve lagünleri de ıraktı
Ormanları da ırmakları da deltası da ıraktı
Gölleri de yaylası da dağları da çok ıraktı

Sırtımıza oyulmuş mahpesleri yakın mıydı
Bilmemeyi bilmek bilen herkesten ne uzaktı
Amin bilir duacıların aminsiz hayatları” (“Aşısız Dallar”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.132)

“Aşı boyası bul bana
yedeğine koy teknemin

...

İrmağı göster bana
denize vardığı yeri

...

Onlar bile bırakıp gider
tanış rüzgârlar yolla bana” (“Denizin Uçlarında”, *Sır Kâtibi*, s.44-45)

“Uzakların minayla kaplı içi
pembe bir zindanın var
onun da mina kaplı içi” (“İrak Bir Yanılsama”, *Islıkla Tarihçe*, s.95)

“Görenler körlerden az
Okuyanlar duacılardan az
Gezginler oturaklardan az
Geyikler ineklerden az” (“Hildenheim”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.87)

“Kedi evdir ev kedidir derler oysa” (“Kedi Yalnızlığında”, *Adresim Aynalar*, s.30)

6.2.6.2.9. Ek Yinelemeleri

“Doru kuğu beli yay
günahlıdır

Oyluğu kumral kalaba
tamahlıdır

Göğsü aşk tutanağı
kucaklıdır

Yağmur düşen arduvazdır
koyaklıdır

Tiryaki sabahsızdır
Yatılıdır

..” (“Kısas-ı Kıssa”, *Sır Kâtibi*, s. 87)

“Döner dolaşır ay
siner ışıdır ay-
nı yere firar
aynı yere döner” (“Avara”, *Sır Kâtibi*, s. 109)

“Ayağı doğarken eğrilmişti.
Babası da topaldır dediler.
Değil idi. Arsız adsız Celâl idi.” (“Topal Kul”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s. 94)

6.2.6.3. Dize Yinelemeleri

6.2.6.3.1. Bent Başlarında

Sır Kâtibi’nde “Düş Sunakları” içerisinde “İkileme” bölümünde, “İnce uzun aylandız dalı” dizesi bent başlarında tekrar edilir yine aynı şiirin “Sığırtmaç” bölümünde “Fırtına sahip çık bana” dizesi tekrarlı olarak kullanılır. “Su, Mavi Maden” şiirinde ise “Kıyılarını arayıp duran” dizesi ikiliklerin ilk dizesi olarak tekrar eder. “Sır Kâtibi” şiirinde “Gitmekli yüzün, ah o gitmekli yüzün” dizesi, “O Sadece Bir Gölgeydi” şiirinde “Ey nesnesiz gölgeler” dizesi tekrar eder. *Işıkla Tarihçe*’de “Kandil Beni Onaylar” şiirinde “Yalnız bile duyumsamadığımda kendimi” dizesi bent ve ikilik başlarında, “Azınlık” şiirinde “Şairler azınlığı / haklarımız var mı” dizeleri tekrarlıdır. “İkinci Serüven”de, “Sınırsız düşlem” dizesi, “Marlyn Monroe” şiirinde “Asla unutmuyorum nardenk tadını” dizesi bent başlarında tekrar eder. *Adresim Aynalar*’da, “Yanılmış Ad” şiirinde “Sen bu kadar dudağıysan harflerimin /

Adımın yanlış olduğunu düşünebilirim” dizeleri, “Semaî” şiirinde “Dizleri yaralı girdi gerdeğe” dizesi bütün bentler başında tekrar edilir. “Anla” şiirinde “Zamanla kayıp gider eşya elimizden” dizesi, *Şarkılar*’da, “Altıncı Şarkı”da “Gündüzün kelebek kanadıym / Geceleri sürgündeki pervane” dizeleri, “Otuz Altıncı Şarkı”da “Toy kuşu toy kuşu” dizesi tekrarlıdır. *İnsan Aşklarının Külüdür*, kitabında “Kalem ve Toprak” şiirinde “Bir kalem diki toprağıma” dizesi, “Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında” şiirinde “Mehyulâ” dizesi bent başlarında tekrarlı görülür. *Sönmemiş Dizeler*’de “Kelebek Sesleri”nde bent başı tekrarları “Günler / Ey yankılar düzeni / Kelebekler bekleniyor” şeklinde, “Nisyan” şiirinde ise “Unuttun. Çünkü” ifadesinin tekrarı ile görülür.

“Zamanla kayıp gider eşya elimizden
Saklanmıştır unutulur bir köşede
Gizleyip içersinde eski eski anları

Zamanla kayıp gider eşya elimizden
Bir kitabın arasında arkasında bir rafın
Bize an iletecek yeni anlarda bekler

Zamanla kayıp gider eşya elimizden
Bir dolap kuytusunda kutusunda kalbin
Unuttuğun yine de var buradadır der

Zamanla kayıp gider eşya elimizden
Bekler bizi koparak o büyük zamandan” (“Anla”, *Adresim Aynalar*, s.40)

“Mehyulâ
Önü ardı bağlanamayan ırmak
Beni kendime eriştirdin

Mehyulâ
Tırmanan kedi etekten omza
Sen azapla geliştirdin

Mehyulâ

Ara söz ana söz müdür bize
Sen sevdalı söylenirdin

Mehyulâ
Ya Altmış üçten önce ölmeli
Ya da sonra sonra gebermeli”

(“Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında”, *Firak*, s.231)

6.2.6.3.2. Bentler Arasında

“Su, Mavi Maden” şiirinde “Uzakta suda”, “Islak Saçlı Kadınlar” şiirinde “Genzi ateş sözleri su”ve dizeleri bentler arasında tekrar eder aynı şiirde “Islak saçlı kadınlar” dizesi de bent ve ikilik başında tekrarlı görülür. *İnsan Aşklarının Külüdür*’de “Arafiye-I”’de “Ah, kimse kendi efsanesini bilemez” dizesi, uzun bentler arasında tekrar eder yine aynı kitapta “Duravuran Fırtına”da “Kara haberleşme!” dizesi tekrarlıdır. “İki Yaşayışlı Âşıklar İçin”se “Çöp üstünde kahkaha / Ak kumsalda ağlayış” dizesi tekrar eder. *Bir Şeyin Varoluşu*’nda “Vakit, dar” ifadesi bentler arası tekrarın bir örneğidir. *Sönmemiş Dizeler*’de “1917-1989” şiirinde “yoldaştı yanlış olan” dizesi tekrarlıdır.

“Çöp üstünde kahkaha
Ak kumsalda ağlayış

Ebru bahtlı bir kızın
Ağır yürüyüşü sokakta
Ebru bahtlı bir kızın
Sessizce izlenişiydin
Sen

Kıyıda duraklayışı
Batan günü gözleyişi
Ebru bahtlı bir kızın
İçindeki eksilmeydim ben
Eve dönmeyişi

Çöp üstünde kahkaha
Ak kumsalda ağlayış

Kendinden geçmelerle
Dönüp durulan ebrunun
Mahzun anafoları
Suyla yorumlanacakken
Çöl
...

Çöp üstünde kahkaha
Ak kumsalda ağlayış

Dantel perdeler açıl
Açıl tek kişilik oyun
Açıl ey yâr perdede
Pencere titreşimiyle”

(“İki Yaşayışlı Âşıklar İçin”, *Firak*, s.224)

6.2.6.3.3. Şiir İçinde

Sır Kâtibi içerisinde “Huş Ağacını Dinlerken” şiirinde “ey sürgün ılık” dizesi şiir içinde tekrarlı kullanılır. *Işıkla Tarihçe*’de “bir dakikanın boynunda” dizesi “Gerili” şiirinde, “daha duygusal bir klorofil tasarımı” dizesi “Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı” şiirinde tekrar edilir. “Birinci Serüven”de “Ateşte doğdun demezler” dizesi farklı bağlamlar içinde şiirin farklı konumlarında tekrar eder. “Mupere” şiirinde “ay doğuyor bak” dizesi, “Lise Birden Ölüm” şiirinde “Leh yüzlü lehistan dudaklı sen” dizesi şiir içinde tekrarlı kullanılır. *Istıraplar Ansiklopedisi*’nde “Samed” şiirinde “Anasından kopmak istemiyor” dizesi, “Çatı Yalnızlığı” şiirinde “Kim bilmez ev içinin çok tanrılı olduğunu.” dizesi; *Adresim Aynalar*’da “Çan” şiirinde “Aşk yinelenmez ki” dizesi, *Şarkılar*’dan “Birinci Şarkı”da “Beni şarkılardan unutma” dizesi, “Memento Mori” şiirinde “erken yaşamak adına” dizesi, “On Birinci Şarkı”da, “Çedik çizme ve yamçıydı hayat / Çedik çizme ve yamçıydı hayat” dizeleri, “Yirmi Birinci Şarkı”da “Sür atını ahi” dizesi, *Sönmemiş*

Dizeler'de “-öyküler / böler bizi / kendimize” (“İsimsiz”, s. 86-87) dizeleri ve “Koynumda Dolunay” şiirindeki “Çocuklar”, şiir içi tekrarın örneğini sunar.

Vandal börtkleri tutuşur
Saçlarıdır meleşimin
Kasığı kalçalarında
Saçlarıdır meleşimin
Suçlarıdır meleşimin

Bildiriler ve şarkılar
Suçlarıdır meleşimin
Yeni öksürük nöbetleri sesleridir meleşimin

Ağırkanlı yazlar
Süreyen karlar
Ve mart azgınlığı
Yüzündendir meleşimin
Yüzündedir meleşimin” (“Yirmi Beşinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.42)

“-Ben hep öldürölüyorum
hep kışlaktayım
hep kışlaktayım
boynumda bir yara var” (“Kaldırım Bilgesi”, *Sır Kâtibi*, s.16)

“...
Pencereler içeriye döndüğünden
Bir ikindi vakti, yazılı dünya
Bir ikindi vakti, yazılı dünya
Pencereler içeriye döndüğünden
Bir ikindi vakti, yazılı dünya
Bir kedinin adımlarıyla kilitlendi.

(“Her Şey Kedidir”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.119)

6.2.6.3.4. Bent Sonlarında

Işıkla Tarihçe’de “Hristo Teyeli” şiirinde “yüksüğü çöpe atılmış ve iğnesizim” dizesi, *Adresim Aynalar*’da “Yorgun Telve” şiirinde “Bir resmin solma süreciyle solman” dizesi tekrarlıdır. “Yaşlı Nebatat” şiirindeki tekrarlar ise hem bent sonu tekrarlarına hem de bentlerin ilk ve son dizelerinin tekrarlarına dair oldukça güzel örnektir. “Bir Mahalle Şairinin Küçük Defteri”nde “Kınında üzölsün yatağan ve kılıç ve kama” bent sonunda iki kez tekrarlanır. *Şarkılar* kitabında “Yedinci Şarkı”da “Güllere güzler ve keder gülüşlerinize” dizesi, İnsan Aşklarının Külödür’de “Son Yaprak ve Cemre” şiirinde “Yatışmayın anlatın” dizesi tekrar eder.

“Düz duvara tırmanır kireç sümbölü
Dam kiremit oğuludur keşiş sakalı
Her eve bir taşlık bir sarnıç zamanı

Her ev bir taşlık bir sarnıç zamanı
Geçti gitti suvolcular da öldü gitti
Kadınlar töl siperlerden hüznle baktı

Kadınlar töl siperlerden hüznle baktı
Köfeki bir hayata Malta tenli bir hayata
Aşerdiler uğundular gelmeyi beklediler
Kadınlar töl siperlerden hüznle baktı” (“Yaşlı Nebatat”, *Adresim Aynalar*, s.18)

6.2.6.3.5. Ters Çevrilmiş Dize

“Suskunluk en son sözleri aynatıp yinelemez mi
Öpsün sözü bir kadında / Kadında bir sözü öpsün
Demin alıp öptüğüm gül / Gül öptüğüm alıp demin

Öpsün sözü bir kadında demin alıp öptüğüm gül”
 (“Fuga a l’arabesque”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.65)

“Demıştır ki
‘Leyla’sız Mecnun’um
Mecnun’suz Leyla” (‘Topal Kulu’, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.94)

“...
Bebek uykuya iner dingin ellerle
Bebek dingin elleriyle uykuya iner” (‘Alavere Gül’, *Adresim Aynalar*, s.28)

“Ud beni duyuyor ben udu
Duyuyorum işte akşamlar
...
Ud beni kuruyor ben udu
Kuruyorum işte akşamlar” (‘Udî’, *Adresim Aynalar*, s.17)

6.3. Dize Yapısı

Aktunç için dize yapısı oldukça önemlidir. Tek dizeyle kurulmuş şiir örnekleri bu önemi göstermektedir. Öte yandan Aktunç şiirlerinde anlamın dizelerde ifade edilişi de çeşitli görünümlere sahiptir.

6.3.1. Tek Sözcüklü Dizeler

“Yanık
seslerin düştüğü
bir avluda
konuşuyor fonografiyla”
(‘Günnük’, *Sır Kâtibi*, s.52)

Ayrıca *Sönmemiş Dizeler*’deki ‘Başka Şiir 1’de ‘yandım’, dizesi tek kelimeden oluşur. ‘(v)’ şiirinde dizelerin sıralanışında tek kelimelik dizeler dikkat çeker.

“Yeni bir duyuruya kadar
Vapur seferleri
İptal
Olunmuştur
Nedendir
Sistendir, lodostandır, tipidendir
Korkunç poyraz fırtınasındandır
Ve yeni bir duyuruya kadar
Hepsi
Etkisini
Yitirecektir”

(“(v)”, *Sönmemiş Dizeler* s.53)

6.3.2. Uzun Dizeler

Uzun dize yapısı Aktunç şiirlerinde en sık görülen örneklerden bir tanesidir. Özellikle anlamın alt dizelere aktarılması ve cümle yapısının kuruluş biçimiyle de bağlı olarak fiilimsilerin yahut niteleyici sıfatların kullanımı ile dizeler uzatılmaktadır.

“Kapalı kepenklerinde dükkânların, tül perdelerinde
hanfendilerin, uçmaklı esintiyle birlikte, toz toz.”

(“Onuncu Şarkı”, *Şarkılar*, 21)

“Gerçekler bataklığında dikileduran bir gülün gülüne,
Bir yılan gömleğine, ilk ve son kez Şahmaran giydiği,
Birisi gelir de onun öyküsünü bire bin kataraktan
Bize anlatır diye, bizim öykümüze karışır diye bekle.”

(“(20)”, *Bir Şeyin Varoluşu*, s.35)

6.3.3. Dize Birleştirme

“Ara. Tek kanat, ara. Yalpalasan da. Biraz doğur.” (“(1)”, *Bir Şeyin Varoluşu*, s.8) dizesi “Ara / Tek kanat / ara / Yalpalasan da / Biraz doğur.” biçiminde hem tekrarlı hem tek sözcüklü bir

vurgu ile ritmik bir söyleyişle söylenebilecekken Aktunç birleştirerek kullanma tasarrufunda bulunur. Özellikle dizenin yer aldığı kitabın düzyazı-şiiir ağırlığında kurgulanması bu çabayı açıklar niteliktedir. Bir başka örnek de “Göğüs boşluğumda yatağan, solu sağı bilmez. / Renk körü, kam bilmez. Maden sözü de.” (“Obruk”, *İnsan Aşkalarının Külüdür*, s.13) dizeleridir. Bu dizelerin “Göğüs boşluğumda yatağan / solu sağı bilmez. / Renk körü, kam bilmez. / Maden sözü de.” şeklinde olması söz konusu iken şair tarafından dizeler birleştirilerek kullanılır. Aktunç, dize birleştirme işlemini bazen de bağlaç kullanımı ile sağlar. Örneğin, “Arafıye-I”de “Ah kimse kendi efsanesini bilemez de / oradan oraya taşır durur yıllar yılı.” (*İnsan Aşkalarının Külüdür*, s. 19) biçiminde oluşturulan tek dize “Ah kimse kendi efsanesini bilemez / oradan oraya taşır durur yıllar yılı.” şeklinde iki dizede de aynı anlama ortak bir vurgu söz konusu iken “de” bağlacı ile birleştirilerek tek bir dize haline dönüştürülür.

6.3.4. Dize Bölme / Dize Kırma

“Sır Kâtibi” şiirinde “Tayfalar sıradaydı. / Yazılımda, kapıda. / Kâğıtta bir eksik vardı / benden başka.” dizeleri dört ayrı dize olarak oluşturulmuş olsa da anlamsal bütünlük sağlaması açısından ve anlattığı olay örgüsü bakımından bütüncül bir yapıya sahiptir fakat şair tarafından bölünerek dizilmiştir. Yine “Dokunak” şiirinde “Ve bir kızçocuk koşuyor, yaşı sekiz, saçları kerimanhalis.” şeklinde tek bir dize oluşturabilecekken “Ve bir kızçocuk koşuyor / yaşı sekiz / saçları kerimanhalis.” olarak bölünmüştür. “Bin Dize”de, “Ve ceylanlar suya iner ürkekliğinden / ve ceylanlar eşinirdi esrikliğinden” dizeleri bölünmüş olarak kurulur fakat hem biçim hem de anlam bakımından birlikte olmaları daha derin bir anlam bütünlüğü sağlamaktadır fakat şair tarafından bölünmüş olarak tercih edilmiştir. “Boza Akıntısı” şiirindeki “Aktı bitti boza / satamam artık” da aynı özelliği göstermektedir. Aktunç, bu şekilde dize bölme yoluna giderek hem ritmik bir çeşitlenme hem okuyucu zihninde yeni anlam parçaları oluşturma hem de şiire farklı görsellikler katma fonksiyonlarını amaç edinmiştir.

6.3.5. Dizelerde Noktalama İşaretleri

Aktunç, dizelerinde nokta, virgül, ünlem, iki nokta, üç nokta ve soru işaretlerini sıklıkla kullanır. Fakat bazı örneklerde bu işaretleri görevlerinin dışında yerlerde farklı bir amaçla kullandığı görülür. Yine düzyazıda çeşitli fonksiyonlarda kullanılan kısa çizgi ve uzun çizgi

kullanımları da söz konusudur. Ayrıca parantez ve tırnak işaretlerinin kullanım örneklerini görmek mümkündür. Bu anlamda *Sönmemiş Dizeler* kitabı noktalama işaretlerinin yoğunluğu bakımından verilebilecek örnekler için oldukça uygun bir eserdir.

“— Orada ilerde bir yerde bir hal arz ediliyordu
Bunun sorumlusu kimdir kimseler bilmiyordu”

(“İkimiz Ki Biz Değiliz”, *Sönmemiş Dizeler*,
s.13)

“Salgın, sayfa 1: Kan çanağı gözlerimi bıraktım reminizde.

Salgın, sayfa 2: Sayıları daha şimdiden unutmaya başladım.

Salgın, sayfa 3: Yalnız “pi” anımsıyordu beni.”

(“Başka Şiir 1”, *Sönmemiş Dizeler*,
s.22)

“Daraban!

da!

ra!

ban!”

(“(n)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.64)

“Ah ben de beni

bir adaya sorsunlar isterdim

- demediler,”

(“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.71)

“Rûzgâre sesler üşürdüm

Nârem gitti buldu seni

Kaçgun isim ölüyordum

—İkimizlik düşler kurdum

Gör ve benimle uyan

(Sen olmasan Hulki neye yarar?)

(“Kar Rengi”, *Sönmemiş Dizeler*, s.98)

“ (...)

tanrı, tarihtir

tarih de
tanrı olmaya
yeltenir hep
(...)

(“Tanrı İle Tarih”, *Sönmemiş Dizeler*, s.147)

“ ...
? Başkomserim
kadın başka
adres bilmiyor
...
! Salıverin onu ama
peşine düşün
...
? Kadın gitmek istemiyor
sayın başkomserim”

(“Karşı Ses”, *Islıkla Tarihçe*, s.42)

“Zarlarını tabakalarını
aksak bir saniyenin
-doğru, belki de soğansı-
Anlamaya çalışır mısınız” (‘Sorguç’, *Islıkla Tarihçe*, s.41)

6.3.6. Dipnotlu Dize

Aktunç, *Sönmemiş Dizeler*’de “Üç” şiirinde “*Ek:” ifadesini kullanarak şiirin son kısmına “Durup durup şarkılar mırıldanan bir kızın / aklından geçivermem değilse nedir ki şiir” (s.20) dizelerini ekler. Ayrıca biçimsel olarak olmasa da ifade olarak “Hamış” ve “Addendum” ifadelerini “Kadın Yalvaç Terekesi” şiirinde kullanarak bir çeşit dipnotu şiirine yerleştirmiş ve şiirin ana parçalarından birisi haline getirmiş olur.

“Hamış:

Bir nota mecmuası olabiliyorlardır

Ve udun şarkıların sesi nefesi değil

..

Addendum:

Sırtta hilat parmakta engüster

Olan bitenlerin kilidi kafesidirler” (“Tarihi Açıklama”, *Firak*, s.238)

Bir Şeyin Varoluşu’nda 18. şiirdeki son dize olan “Geçmişle gelecek arasında kalakaldığından mavice bir şey*” dizesinin sonunda dipnot işareti yer alır ve sayfanın sonuna “*Dipnot, ahmak çevirmenin söylediği gibi “deep” not belki de. Bir telefon konuşmasıydı: ‘Efendim? Hayır. Evet. Muhibbe Hanım kazıda, Gordion’da’.” şeklinde bir dipnot bırakılır (Aktunç, 1999: 33).



7. ŞİİRLERİNİN DİL VE ÜSLUP BAKIMINDA İNCELENMESİ

Şiir, bir dil ve üslup meselesidir. Her şair dili kullanım biçimiyle, üslubundaki yenilik ve bireysellikle kendi şiir dilini oluşturmaya çalışır. Dil ve üslup incelemesi şairin kurduğu şiir dilinin bütün özelliklerini ortaya çıkarılması açısından oldukça önemlidir. Aktunç şiirlerinde Türkçenin anlatım imkanlarını güçlü bir şekilde kullanır. Gramer kurallarıyla sınırlı kalmayan Aktunç, şiirlerinde sözcük ve dilbilgisel sapmalar ile yeni anlamlar çağrıştırır. Aynı zamanda sezdirmeye ağırlık verdiği dilde, sözcük üretimi ve neolojik yaklaşımlar ile şiirine ve Türkçeye çeşitli kazanımlar sağlamıştır. Kullandığı sözcüklerin uzak ve yakın anlamları ile kurduğu yeni terkipler de Aktunç'a özgü bir üslup meydana getirmiştir.

7.1. Tahkiye

Aktunç, şiiri içinde bir olayı, ağırlıklı olarak kurmaca kişileri yahut belli bir anlatıyı, sahneyi, dramatik bir olay örgüsü içerisinde vererek tahkiye oluşturur. Tahkiye Aktunç şiirinde çok önemli bir yer tutar. Hatta tam olarak tahkiye olmayan şiirlerinde dahi bir tür tahkiye söyleyişi kendisini hissettirmektedir. Aktunç tahkiyeyi genellikle uzun şiirlerinde uygular fakat kısa şiir biçiminde tahkiye örnekleri de bulunur. Özellikle kurmaca kişilerin hayatlarına derinlemesine eğildiği anlarda kullandığı bu teknikte oldukça başarılı örnekler ortaya koyar. Anlatımda şiirsel akış oldukça akıcıdır ve ritim tekrarlı kelime ve kelime grupları ile sağlanır. Bunun yanında öyküler de tahkiyede başvurulan bir yöntem olarak görülür. Aktunç'un tahkiyeyi kullanma amacında her hangi bir mesaj verme sezilmez yahut anlatmaya dayalı bir üsluptan ziyade düzyazı-şiir yahut kendi iç ritmini yakalamış bir şiir üslubu içerisinde hissettirme daha vurucu ve etkileyici şekilde hissedilir. Tahkiye Aktunç şiirlerinden bir atmosfer bir ortam kurucusudur. Örneğin, “Tanınmayan Şairler İçün Küçük Tezkire” uzunlu kısıklı tahkiyelerden oluşmaktadır ve kurmaca şairlerin ön plana çıkarılmak istenen yanlarının daha ne vurgulanabilmesi için de tahkiye kullanılmaktadır. Aktunç'un tahkiyeye dayalı şiirlerinde üslubunun daha belirgin, şiirin anlamsal evrenini daha anlaşılır olduğu görülmektedir, örtük ve kapalı anlatımdan ziyade sıcak, samimi ve renkli bir söyleyişle şiirler inşa edilmektedir. Aktunç, tahkiye şiirlerinde arkaik sözcükler, tamlamalar, deyim ve mecazlar, ağız özelliği gösteren kullanımlar ve neolojik kelime dağarcığının da baskın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda şiirlerinin geneline bakıp da tahkiye şiire örnekler sıralamak gerekirse, *Sır Kâtibi*'nde “İlyas Miço”da bir denizcinin yaşamına ve kayboluşuna

dair kısa bir anlatı kurulur. Mitolojik bir derinlik kazanan şiir kişisi İlyas Miço, epik bir tını ile belirsiz bir zaman dilimi içerisinde anlatılır. Epik ve alegorik bir özelliğe sahip olan “Bin Dize”de, “Yeni Hayyam” adı verilen hayali kurmaca bir şiir kişinin soyut izlenimler içerisinde efsanevi bir aşkı anlatılır. “Sır Kâtibi”nde İsrail Tayfa, İsyas Miço ve Sır Kâtibi arasında yaşanan ve denizde geçtiği izlenimi verilen bir anlatı kurulur. Bir tür lirik öykü kuran Aktunç, tarih, bireysel yaşam ve efsane havası içerisinde girift bir tahkiye örneği sunar. “Salihati Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi” şiirinde ise Aliye Berger, Danyal Topatan ve şiir anlatıcısı üzerinden, meyhane ortamı sohbeti, anılar, aşk ve geçmiş günler üzerine anlatı oluşturur. Diyalog, monolog ve sahneleme teknikleri ile ilerleyen şiirde dramatik bir anlatım örneği sergilenir. “Deniz Kızı Günceleri”nin giriş bölümünde ise Aktunç “-Anneannem ki bir ada idi” ifadesiyle bir anlatı örneği sunar ki bu tahkiye ediş deneme havası içerisinde olmakla birlikte şiirsel iç dinamizmi yakalamış, soru ve imgesel anlatımla düzyazı şiir biçiminde bir tahkiye inşa etmiştir. *Islıkla Tarihçe*’de “Hayalkâr Hüseyin” ve “Makastar” ile terziler üzerinden metaforlarla örülü bir iç anlatı örneği sunar. Şiir öznelerinin hayat anlatısını ritmik bir olay örgüsüne dönüştürür. “İki Ayakdaş” ile geleneksel anlatılardan, güldürü unsurlarından Karagöz ve Hacivat’a ve onların trajik sonlarına göndermeler yaparak tahkiye kurar. “Kısıklı Haremağaları Evi” şiirinde “ben ve Ali ve Amber usta” üzerinden geçmişin izleri, evler ve mahalle üzerinden hatıralarla kurulu bir anlatı oluşturur. “Üç Kimseler”, “Ahdi akik bir kadın anlatırdı:” dizesiyle başlayarak üç ayrı kadın üzerinden tarihi bir anlatı zemini kurar. “Dört Serüven” bölümü de kendi içinde bölümlenmiş anlatılar sunar. “Mega Asvas” da efsanevi ve mit unsurları barındıran bir diğer tahkiye şiiridir. *Adresim Aynalar*’da tahkiyenin ağırlığı oldukça büyüktür. Hacim açısından da şiir kitabının hemen yarısını kaplayan tahkiye şiir örnekleri “Alavere Gül”, “Kedi Yalnızlığında”, “Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler” olduğu gibi “Kınalıdan Sirkeci’ye İnən Bay Misak İle Küskün Bayan Müzeyyen’in Destanı” bölümü uzun bir tahkiye şiirden oluşmaktadır. Kadın erkek, karı koca, aşk ve bekleyiş üzerine kurulan tahkiyede geniş bir anlatı sunulmaktadır ki sonrasındaki “Bir Mahalle Şairinin Kuruntuları” bölümü de bu bölüme düşülen bir şerh özelliği gösteren tamamen bir tahkiye bölümüdür. *Şarkılar*’da “İkinci Şarkı”, “Altıncı Şarkı”, “On Üçüncü Şarkı”, “Otuz Üçüncü Şarkı”, “Otuz Beşinci Şarkı”, “Otuz Yedinci Şarkı”, “Otuz Dokuzuncu Şarkı”, tahkiye örneğidir. *İnsan Aşklarının Külüdür*’de “Göğüs Boşluğunda Yatağan” bölümüyle şiir kişisi “Batmanlı Ceco” üzerinden lirik ve dramatik bir anlatı kurar ve bu bölüm şiirlerinin hemen tamamında tahkiye özelliği görülür. Yine, “Şair ile Terzinin Son Provası İçin”, “Tenha”, “Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin”, “Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında”, “Kadın Yalvaç Terekesi” ve alt başlıkları tahkiye

şiiirlerdir. *Istiraplar Ansiklopedisi*'nde “Az Az”, “Gacolar İmparatorluğu”, “Tanınmayan Şailer İçün Küçük Tezkire” bölümü, “Çatı Yalnızlığı”, *Bir Şeyin Varoluşu*, düzyazı-şiiir formatında yazılmış, ağırlıklı tahkiye üzerine kurulu şiiirlerden oluşan bir eserdir. *Sönmemiş Dizeler*'de Aktunç, “İkimiz Ki Biz Değiliz” şiiiri ile geleneksel halk şiiirlerinde görülen “dedim-dedi” söylemi içerisinde bir anlatı kurar, “Unutulmuş Eşya Müzesi'nde” ise betimleyici bir tahkiye oluşturur.

“
-Anneannem ki
bir ada idi-

Yazılı kaynaklarda olmuyor bunlar. Sözlerse koskoca adalar denizinde tutunacak kıyı bulmuyor. Sarılacak bir kavram vardı belki: Ona da zamanımızda bir ad bulunmuştu. Adı konulmadığı için yok olup gitmiş sayısız nesne, olgu, serüven, balık, adı konmadığı için özgürce yokoluşu tattı. Denizkızı ve günceleriye, bir sözlenme çabasının kurbanı olmaktan son anda kurtarıldı. Başka ne vardı?
Denizlerde yazgı diye bir şey olmadığını bilen bilir. Orada seveda da yoktur aslında. Toprakla bombardımanın bir kıpı öncesinde başlar seveda. Toprakta avara olmanın bir kıpı sonrasında da bitecektir. “Sarılacak bir kavram ha?” Neydi o peki? Çağlar önce yazılmış bazı koşuklara bir ozanın yakıştırmasından başka bir şey değildi: Mythopoesis, denmişti. Doğrudur belki de:
Tuzun suyla birlikte
her şeyi pasla ve çürüyüşle yok ettiği bilinirken, mythos'lara ve poesis'e bir dölyatağının ısısı olur. Anneannem ki bir ada idi, annemin daha küçükken evden kaçtığı, benim de yarım yırtık günce yapraklarıyla seveda arandığım bir ada idi.”

(“Denizkızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*,

s.131)

“Sevda ile şehveti nasıl ayırt edeyim
94 Muhterem pederim çok ışıktı bana
Ama ne kadar ışıksa o kadar da gölge
96 Ben hep bakışların gölgeli tarafında

Söyler misiniz Müzeyyen kible neresi
98 Sabah bizi yakalıyor ya doru teniyle
Ben sendeyken şaşkın tay al tavladan
100 Kaçıyor ve nal çakılır vurula vurula

Bir iz Müzeyyen bir iz arıyordum hep
102 Çıldırıp ah duruldum tay malafasıyla
Kendi okum sürmüş beni garip yaylana
104 Yön kim kendi gövdemden çıkıyordu ya

E dinliyor musun Behçet Kâmil Bey?
106 Adayı hiç küstürmesem ne dersiniz?
Akşam ada istiyordum su mu dedim?

108 Sizi küstürmek istemem yetti mi dama?"

("Kınalıdan Sirkeci'ye İnən Bay Misak İle Küskün Bayan Müzeyyen'in Destanı"
Adresim Aynalar, s.85)

"* "Sevgili komşum Müzeyyen Hanımın intiharını anlatmayı düşündüm. Ada ve bahçe ve asmayı yapayalnız bırakışını. Vezinsiz bir hayattı onunkisi; uyakları olsa da, çoğu aksaktı. Yazdığım her şey, mıknatısa kapılmış demir tozu gibi, bu kâr-ı nev destanın çevresine topladı. Gördüm ki şiir ölümle ilgilidir ve bu değişmeyecek. Büyük defteri yazdıran, küçük defterdir. Destanın dizelerini sayılarla göstermek, kendi kendisine berberlik ve terzilik yapan mahalle şairlerinin tavrıdır. Kendi sünnetimizi de yapabiliriz biz, kendimiz. Herkesin 37'si, 162'si başka başka değil mi? Benim Müzeyyen Hanımdaki rakamlarım kendi hayatımın sayılarını onda aramaktan başka nedir?"

("Kuruntular Defteri", *Adresim Aynalar*, s.95)

"Bir kenar semt hikâyesi Burunsuz Servet

1954 kimse bilmez bir hendekte ölmüştü

Tezgâhta salatalar hâlâ yağmur damlası

...

Balkanlarda bir yerlerden geldiği söylenirdi

Bir mandracıyla evlenmiş ve mutsuz olmuşmuş
Seferberlik sırasında halka yoğurt dağıtmış

Burunsuz Servet için herkes bir şey anlatır
Anlatılanları doğrulamak için yaralanır o da
Çırağı mı öldürmüşmüş ecele mi asılmış karakolda”

(“Otuz Dokuzuncu Şarkı”, *Şarkılar*, s. 66-67)

“Sevgilim sana derdimi anlatamıyorum bil
mem niçin anlatıyorum baban beni döv
mek için arıyormuş dediler herkes bana
gülüyormuş okulu bitiremez serseri olur
diyen diyene ama hani sen de beni artık
hiç sevmiyorsan bile son bir kere buluşa
lım da konuşalım biraz biliyorsun nerde”

(“Safyürek Kızlar ve Safoğlanlar İçin”, *Firak*, s.220)

7.2. Tenafür

Uyumsuzluk, ahenksizlik, ses çatışması anlamlarına gelen tenafür ses ve heceler arasında meydana gelen uyumsuzluk ve bu duruma bağlı olarak da gelişen ahenksizlik anlamına gelir (Çetin, 2019: 283). Tenafür, her ne kadar bir uyumsuzluk ahenksizlik durumu anlamına gelse bile bu durum Aktunç şiirlerin ahengin şiirlerin kendi iç dizaynının bir parçası haline getirilir. Aktunç şiirlerine dair yapılan birçok yorumda onun şiirlerinin ilk izlenimde okunması zor, akışı zayıf yahut müzikaliteden uzak algısı oluşurken bu durumun şiirlerin içerisinde girildiğinde tamamen farklı olduğu dile getirilir. Bu durum Aktunç şiirinin karakteristik bir özelliğidir şiirlerinde birbiri ile uzak sözcüklerin ve seslerin bir araya gelerek her ne kadar kimi zaman akışkan olmasa da kendi fonetiğini yakaladığı görülür. Bu bakımdan tenafüre yakın dil unsurlarının Aktunç şiirinin genel retoriğinin bir parçası olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, “Ağu” şiirin ilk bendinde bu durum açıkça görülmektedir:

“Kan gibi tarihi bu tarih, anlatılmaktan kaçınır
Pıhtıysa mahzenlere saklanıyor, akınca genç kızlık
Durunca kahverenk yayılır bir metropole, eski ülseri” (Aktunç, 2021: 259)

7.3. Dil Sapmaları

“Kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak değerlendirilir” (Çetin, 2019: 172). Modernist şiirin genelinde yaygın olarak kullanılan ve Türk şiirinde II. Yeni şairleri ve sonrasında örnekleri sıkça görülen dil sapmaları şairin mevcut dil üzerindeki tasarrufunu, dilin anlatım imkanlarını kişisel uyarlamaları ile geliştirme çabası olarak görmek mümkündür zira modern/modernist şiirin ana argümanı içinden çıktığı dönemi ve ana eleştiri odağı yapmaktır ve bunu yaparken de kendisine yeni bir dil inşa etmesi gerekmektedir.

Bir modernist, postmodernist şair olarak Aktunç da şiirlerinde çeşitli dil sapmaları örneğini göstermiştir. Aktunç’un şiirleri dil sapmaları başlığında ele alındığında şairin özellikle arkaik kelimeler, kalıp ifadeler, tamlamalar, Doğu ve Batı kökenli yabancı kelime kullanımı, söz dizimsel yapıları bozduğu, ek yığılması yahut yanlış ek kullanımı ile dilbilgisel sapmalar yaptığı, alışıla gelmiş ifadeleri yadırgatıcı farklı birlikteliklerle kullandığı, neolojik bir yaklaşımla yeni kelimeler ve kelime grupları oluşturduğu, sözcüklerde harf eksiltme yahut ekleme suretiyle deformasyon yaptığı görülmektedir. Hemen her sapmanın şiirlerinde birçok farklı örneğini görülürken aşağıdaki başlıklar altında bu durumu çeşitlendiren örnekler sunulmaya çalışıldı. Aktunç’un dil sapmalarındaki kastının modernist bir şair tavrı olarak yeni bir dil inşası ve kendi şiir evrenini oluşturan anlam-kavram düzlemini özgün bir konuma kavuşturma çabası olarak görmek mümkündür. Aşağıda verilen dizeler Aktunç’un dil sapmaları konusunda hangi tür örnekleri verdiğini somut bir şekilde göstermesi bakımından ikonik bir özelliğe de sahiptir.

“Rûzgâre sesler üşürdüm
Nârem gitti buldu seni
Kaçgun idim ölüyordum
-İkimizlik düşler kurdum
Gör ve benimle uyan”

(“Kar Rengi”, *Sönmemiş Dizeler*, s.98)

7.3.1. Yazınsal Sapmaları

Yazınsal sapmalar, imlanın, noktalama işaretlerinin, özel isimlerin, kelimelerin yazımı gibi hususlardaki sapmaları ifade ederken dizelerdeki cümle yapılarının yazımındaki dilbilgisi kural dışılıkları da kapsar (Çetin, 2019: 172).

Bu bağlamda ele alındığında Aktunç'un sözcüklerin yazımında kural dışında çıkarak kimi sözcükleri hecelerine kimilerini ise hece düzeninin de dışına çıkarak ayrı biçimlerde yazma yoluna gittiği görülür. Örneğin "Kuruntular Defteri"nde "halbuki" sözcüğünü, "İkinci Şarkı"da "elveda"yı ve *Bir Şeyin Varoluşunda* ise "eyvallah" kelimesini ve "25" başlıklı şiirde kelimeleri çeşitli biçimlerde ayrı yazarak kullanır.

"Hal bu ki, bir d ile bir t, insanın bütün hikâyesini değiştirebilecek ehemmiyettedir."
(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.100)

"Solukları havada resimli roman balonları: Elveda! / El veda! Karışır göğ. Nedir âh'ın karşılığı yüzde?"
(“İkinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.8)

"Eyvallah. Ey ve vallah doğru Doğu, ey ki derin bi vallah"
(“(35), *Firak*, s.354)

"Dal....ga...lar...evet...
Ay...k1...r1...sev...da...i...le..."
(“(p)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.61)

"Dinle. Biz, bunu, bizi, par, ça, la, yan, lar, dan dinlemiştik.
Kanın da bir gölgesi olduğunu öğrenmiştik, göz,ler gi,bi.
Ey, ve se,n, ve do,ğu Do,ğu"
(“(25), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.43)

Bu örneklerin yanı sıra Aktunç, dizeler içinde bazı sözcüklerin aralarını olağandan daha fazla açarak yazma yoluna giderek yazım sapmaları örneği oluşturur:

“yürüdü gitti tanınmadı”

(“Baharî”, *Sönmemiş Dizeler*, s.92)

“U z u n.”

(“(24)”, *Bir Şeyin Varoluşu*, s.41)

Aktunç, sözcüklerin birleşik yazımının aksine ayrı yazım sapmaları gösterdiği gibi ayrı yazımların aksine sözcükleri birleştirerek yazdığı sapma örnekleri de gösterir. *Şarkılar*’dan bunun için “feda” sözcüğü ile yaptığı birleştirme örnek verilebilir. Feda sözcüğü at, fil, er ve ten sözcükleri ile birleşik yazılmıştır.

“Şah! atfeda filfeda erfeda tenfeda” (“İkinci Şarkı”, *Şarkılar*, s.8)

“Kül-Ülke” şiirinin son dizesinde de tarih ifadesi ayrı yazılması gerekirken bitişik yazılır ve Arapça bir ibare olan “fi” sözcüğü tarih imleci olarak kullanılır: “eşim olan kara is benden ten bedeli istiyor / olanlara tarih fi bindokuzyüzseksenbeştir” (“Kül-Ülke”, *Sır Kâtibi*, s.51)

Aktunç, şiir içerisinde bazı kelimelerin bütün harflerini büyük yazarak da yazım sapmasına gider. Özellikle, Adresim Aynalar’da mensur şiir bölümlerinde kimi yerlere ayrıca vurgu yapmak için bu yöntemi kullanır:

“Bu adı unutmayayım: NERGİS BAĞI bir şiire alınlık olabilirdi.”

(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.96)

“İtiraf etsin: Kânûn-ı Esasî ve ortadoğu paşası referandumuna EVET demeye gidip de rey zarfının şeffaf olduğunu görerek HAYIR diyen adamın şiiri olmalıdır.”

(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.100)

Aktunç’un noktalama işaretlerinden arındırılmış şiirleri oldukça fazladır. Bunun yanında noktalama işaretlerinin doğru kullanım örnekleri de yaygındır fakat kimi zaman da noktalama işaretlerinin kullanım alanlarının dışında kullanılması ile yazım sapmaları da yapılmaktadır, aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

“? Başkomserim / kadın başka / adres bilmiyor”,

“!_Saliverin onu ama”,
“?_Kadın gİtmek istemiyor”

(“Karşı-Ses”, *Islıkla Tarihçe*, s.42-43)

Aktunç, şiirlerinde özel isimlerin yazım kurallarına uyan birisidir. Eser, kişi yahut yer isimlerinin yazımında ve bunlara getirilen eklerde kurallara uyduğu görülür fakat kimi durumlarda anlamı farklı açılardan desteklemek ve şiirin içeriği ile ifadenin ve biçimin uyumunu sağlamak amacıyla özel isimlerin yazımı kuralına uymadığı görülür:

“Bizde sevda sabıka / ayşe sabıka / her bir nazar”

(“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.136)

“Ve bir kızçocuk koşuyor / yaşı sekiz / saçları kerimanhalis”

(“Dokunak”, *Sır Kâtibi*, s.90)

dizesi hem özel isimlerin küçük harfle yazımı örneğini hem de “kızçocuk” ifadesini birleşik yazımı ile dilbilgisel bir sapma örneğini gösterir. Yine,

“ağıtlar dökerekten / masarfuatözkan Köhne’sinden / ah anam ahlar söyleyin”

(“Ellerin Oğlu”, *Sönmemiş Dizeler*,
s.130)

dizelerinde de Mazhar, Fuat ve Özkan üçlüsünün isimlerini hem konulma dili biçiminde hem de özel adların yazımı kuralının dışına çıkarak hem de birleşik bir kelime şeklinde yazdığı görülür. Aktunç şiirlerinde kimi zaman da özel isimlerden sonra kesme işareti konulmadan yazımı söz konusudur:

“Yunusun gözleri ürpertiordu / yüzüyordum gülüşünden uzakta”

(“Denizkıızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*,
s.136)

Aktunç, şiirlerinde Doğu ve Batı kökenli birçok kelimeyi kimi zaman orijinal yazımı ile kimi zamansa dildeki yaygın hali ile kullanır. Fakat özellikle Doğu dillerinden gelen tamlamalar üzerinde tasarrufta bulunan şair, tamlamaları bozarak yeni bir tamlama üretme yoluna giderek yazım sapmaları meydana getirir. Yabancı kelimelerin, kalıp ifadelerin imlasının

yahut birleşik yapısının değiştirilerek kullanılmasının yanı sıra kendisi de Arapça ve Farsça tamlamalar türetir.

“Ah minel şi’r beklemeyen yazısı evin” (“Turba”, *Sır Kâtibi*, s.61)

“Ahdi akik bir kadın anlatırdı” (“Üç Kimseler”, *Islıkla Tarihçe*, s.26)

dizelerinde şairin “ahd-i akik” ve “ah mine’l-aşk” tamlamalarını bozduğu ve kendince yeni bir tamlama türetme yoluna gittiği görülür. Tamlama türeme üzerine verilebilecek bir diğer örnekler de aşağıdaki şekilde olabilir. Söyleyiş ve çağrışımsal bütünlük amacı ile Aktunç’un Arapça ve Farsça tamlamalar üretme örnekleri mevcuttur fakat bunların çoğunda yazım ve oluşturma kurallarına bağlı kalmadığı görülmektedir:

“Bitir. Eyvallah ü âmin ve âmin ü eyvallah” (“(35)”, *Firak*, s.356)

“Bana soracaktır: Şiir mi yoksa aks-i şiir mi”
 (“Yeni Mimesis”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.15)

“Evcil sümbüllerle aşküsevda içre” (“Bizim Köşe”, *Adresim Aynalar*, s.22)

“Arab-ı Zengî çoktan gömülmüştü”
 (“Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler”, *Adresim Aynalar*, s.32)

“Anahtar diye okumuştum eski kitaplarda
 Ah harfitariflerin cinsî maceraları”
 (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.82)

Aktunç, “Ki göğsüme kara kuş konar / ve kalbimde sim döker ayna” (“Yarımada”, *Sır Kâtibi*, s.58) örneğinde olduğu gibi bağlaçla başlayan ve dizelerin devrik cümle biçiminde kullanımı ile yazınsal sapma örneği de verir. Yine bir ek ile başlayan ve anlamsal bağlantıdan kopukluk göstererek sözdizimsel açıdan da sapma yapan bir yapım sapması örneği olarak “Rıza’yım Rızı” şiiri gösterilebilir:

“Benim beş leşim var
dı diye kesti Rıza
dı dedim çünkü bitti
dı dedim iş kesildi” (“Rıza’yım Razı”, *Sönmemiş Dizeler*, s.133)

Aktunç şiirinde, “bizi terk etmeyiniz / efendimiz” (“Efendimiz”, *Sır Kâtibi*, s.22) dizelerinde olduğu gibi büyük harfle başlaması gerekirken küçük harfle başlayan dizeleri de vardır. Öte yandan her hangi bir noktalama işareti kullanılmadığı halde dizelerin büyük harfle başladığı şiirleri de mevcuttur:

“Yeni bir duyuruya kadar
Vapur seferleri
İptal
Olunmuştur” (“(v)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.62)

Aktunç kimi şiirlerinde dizeler arasında olağandan fazla boşluklar bırakır. Aşağıdaki şiir alıntısı bu durumun örneğini göstermesinin yanında bir yazım sapmasını daha barındırır. Aktunç, bentler arasında yer alan “iskele notları” dizesinin yazı boyutunu diğer dizelere kıyasla daha büyük yazar:

“Yolcu musun göçmen mi?

İki gönlün de muhacir ve kumral

Nasıl da bölünmüş ikiye!

iskele notları:

Bu sabah gölgemi sevdim seni beklerken.

Geldin. Gecikmiş bir tanrıça gölgesiydim.

Dalgalar da şimdi gezgin ve sonra kumral.” (“(i)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.62)

Aktunç'un şiirlerinde dizelerin yerleşimi konusunda yaptığı yazım sapmalarından ilginç bir örnek de "Tuzla" şiirinde görülür. Görsel şiir kastı taşımadan dizelerin karşısında simetrik bir kaygı güdülmeden, her hangi bir iç ses, yahut monolog fonksiyonu da göstermeyen tamamen şiire ait sıralı bir dize olma özelliği gösteren fakat konumlandırıldığı yer itibariyle yazma sapmasına örneklik gösteren bir şiirdir.

"Su ülkesi, kara sevdası.
Ol Rûmî yangın kavmi. Seller kabilesi Nuh ile söndürölüp
Söndürölüp söner san...
Kan ildir kırmızı. Mavi ildir deniz
Sürgün edilir renginden.
Sanmaktalar."

("Tuzla", *Sönmemiş Dizeler*, s.124)

7.3.2. Ses Sapmaları

Şairin sözcük ve sözcük grupları, ifadeler üzerinde yaptığı değişimleri kapsayan ses sapmalarında genellikle konuşma dili, lehçe ve ağız özellikleri aynen şiire yansıtılır ve resmi dilde yer almayan yerel kullanımlar şiirde yer edinir (Çetin, 2019: 177).

Aktunç'un şiirleri ses sapmaları konusunda oldukça zengin bir görünüme sahiptir. Alt başlıklar halinde görüleceği üzere Aktunç ses sapmalarına dair bütün özellikleri şiirinde kullanmıştır. Arkaik sözcük kullanımından, Osmanlı dönemine ait sözcük varlığına; konuşma dilinden argoya, sözcüklerdeki ünlü ve ünsüzlere dair değişme, düşme, ekleme ve uzatma müdahalelerine kadar çok geniş bir ses sapma örnekleri sunmaktadır.

7.3.2.1. Ünsüz Sapmaları

Aktunç şiirinde sözcüklerin ünsüzlerine oldukça yoğun bir şekilde müdahale etmektedir. Ünsüz sapmaları düşme, değişme, uzama ve ekleme biçiminde görülmektedir.

7.3.2.2. Ünsüz Düşmesi

Aktunç, neolojik kelime üretimi açısından oldukça üretken bir isimdir. Yeni kelimeler üretirken ya da üretirken oldukça orijinal yaklaşımlar ve örnekler sergiler. Özellikle şiirin içeriği bağlamında söyleyişin de anlamın bir parçası olmasını güden şair kimi sözcükler üzerinde neolojik üretim yaparken ses sapmalarına uğratar, Aşağıdaki şiir başlığı örneğinde görüldüğü üzere kimi zaman da sözcükteki ünsüz harfin düşürülmesi ile ses sapması yoluna gider.

“Ezaevi Çocukları”

(*Adresim Aynalar*, s.35)

7.3.2.3. Ünsüz Değişmesi

Aktunç, şiirlerinde sözcüklerin ünsüz harfleri üzerinde çeşitli tasarrufla bulunur ki bunun en yaygın olanı ünsüz değişimi biçimidir. Yazılı yerleşik kurallar dışına çıkarak kimi zaman ağız kimi zaman da konuşma diline öykünme biçiminde çeşitlenme gösteren ünsüz değişimine uğramış sözcükler ses sapmaları örneğini ortaya koymaktadır. Aşağıdaki dizelerde görüldüğü üzere Aktunç, “günlük”, “olağan”, “mağrip”, “feribot”, “gümüş” ve “ırak” gibi sözcükleri çeşitli ünsüz değişimleri ile kullanmaktadır:

“Günnük ile tütsü bağı” (“Kırkinci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 70)

“Ah bütün bunlar olagan dertlerimizdi” (“Bükülüş”, *Islıkla Tarihçe*, s.58)

“Magrip! İşte bir yarıyıl” (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.63)

“Size baktıklarında / magrip aydınlanacak / böyle yapsanız”
(“Sorguç”, *Islıkla Tarihçe*, s.41)

“Peribot demir atmamaktadır ve durakalmaz”
(“Birinci Serüven”, *Islıkla Tarihçe*, s.63)

“M’in avucu içinde k  m    bir sigara tabakası bulunmuşdur.”

(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.101)

“...  l  m g     / ırağ, ırağ ne kadar. Mum alevle oyunundan”

(“Yirmi İkinci   arkı”, *  arkılar*, s. 63)

7.3.2.4.   ns  z ekleme

Aktunç   ns  z ses sapmalarını kimi zaman da   ns  z ekleme süratiyle yapmaktadır:

“Akşama ne kaldı iyzah buyurunuz bana iskele”

(“Bir   airin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.88)

“Geçtiği Marmara Denizinde değil amma vardığı   ehir denizinde bo  ulabilecektir.”

(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.101)

7.3.2.5.   ns  z Uzaması

Aktunç, kimi dizelerde vurgu amacıyla ve okura anlamsal bağlamda temanın iletisini dah kuvvetli sunmak adına   ns  zleri uzatarak kullanır. Bu konuda “  simsiz” başlıklı şiir verilebilecek en iyi   rne  i teşkil etmektedir:

“...
Uhhh! Kargalar, saka yuvalarını basıyor, yumurtaları yiyor kırıp kırıp” (s.75),

...

Ahhh, aman anam, adam bre”

...

haklısın zaman

Hopppp

Sancak iskele

...”

(“  simsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.75-81)

7.3.2.6. Ünlü Sapmaları

Aktunç, ünlü sapmalarını, ekleme, uzatma, düşürme ve değiştirme çeşitliliği ile uygulamıştır.

7.3.2.7. Ünlü Ekleme

Aktunç, yabancı kökenli olup dile girmiş kimi sözcüklerin yazılışını yazılı dil biçiminin dışına çıkararak halk söyleyişi biçiminde yazma yoluna gider. Genellikle bu durumda da sözcüğe ünlü eklemek suretiyle ses sapmalarına yol açar:

“de abazanlar üşüşüyor filim hep aynı”

(Damlar Damlalar”, *Islıkla Tarihçe*, s.98)

“Bizim Köşe apartımanı / Hepimize bakıp bakıp / Hayatsız yaşıyor”

(“Bizim Köşe”, *Adresim Aynalar*, s.23)

7.3.2.8. Ünlü Uzatmaları

Aktunç, ünsüz uzatmalarında olduğu gibi anlamsal vurguyu artırma ve söyleyiş ritmini güçlendirme amacıyla ünlü uzatımına uğramış sözcükler ile ses sapmaları oluşturur.

“adam amaaan, anam aman”

...

kötü su anaaam”

(“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.74)

“Yâ hû, şahsiyet hakları yadiinde ileri mi gidiyorum”

(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.99)

7.3.2.9. Ünlü Düşmesi

Aktunç’un sözcükte ses sapmalarından en yoğun kullandığı sapma örneği ünlü düşürmedir. Şair, özellikle şiir kişinin yahut anlatıcısının konuşma biçimi ve şiirin tematik örüntüsü ile ilintili olarak ünlü düşürme yöntemini sıklıkla kullanır:

“hartasında mekânım yok / hartalar hurtalarız”

(“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.137)

“hüzn ey (ey aykırı su)” (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.70)

“elf bu şiirlere giremezdi suskundu”

...

borca aşk olmaz demişti sararmış Huseyn”

(“Bin Dize”, *Sır Kâtibi*, s.79)

“hatta iki ayak üzre kıssa” (“İki Ayakdaşlar”, *Islıkla Tarihçe*, s.27)

“hırkası valde memelerini korur esiden” (“Mega Asvas”, *Islıkla Tarihçe*, s.104)

“Gizleyip ıçersinde eski eski anları” (“Anla”, *Adresim Aynalar*, s.40)

“Poz siyah beyaz gri mri hazin dünya”

(“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.83)

“Yukarda mahallede ben olsam ah ben olsam” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.87)

“Ayazmalarda bir gökkuşak damlasıyla boğulur”

(“Oikonon I”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.105)

7.3.2.10. Ünlü Değişiklikleri

Aktunç şiirinde ses sapmaları başlığında ünlü değişikliği de ünlü düşmesi kadar yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu konuda Aktunç’un farklı şiir kitaplarından çeşitli örnekler sunmak mümkündür:

“Benimki de / bedestandır / can üzerine” (“(v)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.138)

“herkes muhtar belgeli birer eşkîya” (“Duygu Dört Numara”, *Islıkla Tarihçe*, s.101)

“Poz: Kaygulu bir hayatta Müzi’yle kol kola” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.88)

“Sözlüsünü kaybetmiş bir bahriyeli bu şiiri gemideki hamağının yanı dıvarına asmış imiş” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.100)

“Aziz dostlarım, bu şiir tamamiyle kuruntu mudur...” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.100)

7.3.3.Sözcük Sapmaları

Sözcük sapmaları şairin yaygın ve resmi dilde kullanılmayan sözcük ve sözcük biçimlerini şiirlerinde kullanması durumudur. Şair, sözcüklerin bilinen yapılarının dışına çıkarak çeşitli bozma, ek ve kök yerlerini değiştirme, sözcüklerin herhangi bir yerine çeşitli ekler getirme, arkaik sözcükleri kullanma gibi şekillerde sözcük sapmaları meydana getirir (Çetin, 2019: 179)

Bu konuda Aktunç şiirinde çeşitli sözcük sapmaları tespit edilmektedir. Öyle ki Aktunç’un kurduğu dil yazılı dilin bütün sınırlarını zorlar. Kendine yeni bir anlatım imkanı sunmak adına hemen her türlü deformasyonu da gerçekleştirir. Fakat sanatsal ifade kaygısından uzaklaşmadan ve şiirin ana yapısını bozmadan çoklu anlam ve anlatım imkanları sunan bir özellik gösterir. Bunu yaparken de Türkçe kökenli arkaik sözcüklerden, Doğu kökenli olup güncelliğini yitirmiş kelimelerin kullanımından, Batı kökenli sözcüklerin aynen alıntılanmasından, konuşma dilinin çoklu yönlerinden, deyim kalıplarını bozarak konuşmadan ve kendi yeni sözcük üretiminden ibaret bir sözcük sapmaları meydana getirdiği görülmektedir.

7.3.3.1. Ağız Özellikleri

Aktunç’un şiirlerinde ağız özelliklerini özellikle de Orta Anadolu ağızı özelliklerini oldukça yoğun bir biçimde kullandığı görülür. Bu konuda seçtiği kurmaca yahut gerçeklik izlenimi

ağır basan şiir kişilerinin konuşma biçimleri de etkili olmaktadır fakat en büyük etkenin Aktunç'un aile kökeninin Şebinkarahisar'a dayanması ve kendisinin de bu bölge diline dair özel bir ilgi duyması olabilir. İlk tanışmalarında Kemal Tahir'in ona bu dili nereden bulup getirdiğini sorması üzerine kendisinin bu dili inşa ederken iki ana kaynağı olduğunu birincisinin tarihsel metinlere ve geleneğe duyduğu büyük tutku diğerrinin ise anne ve babasının memleketi olan Şebinkarahisar'ın konuşma biçimi olduğunu belirtir ve bu bölge insanının konuşma biçimine “bal dudak” denildiğini belirtir (Aktunç, 2008: 75).

Aktunç'un şiirlerinde ağız özelliklerine yer vermesindeki bir diğer etken de şüphesiz şiirlerinde yoğun bir biçimde ele aldığı çok kültürlülük olgusudur. Türkiye'de var olan ve Kadıköy özelinde karşılaştığı hemen her kültürün dil, din ve yaşayış biçimini şiirine yansıtan Aktunç sözcük kullanımı konusunda da ağız şekillerine yer vererek sözcük sapmaları meydana getirmiştir. Aktunç'un ağız özellikli sözcükler kullanımında da iki çeşit sapma göze çarpar. Bunlardan ilki ağızda yaşayan bir sözcüğün kullanımı “kostak”, “çedik”, “kösnü” gibi, diğeri ise yazılı dildeki bir sözcüğün söylenişini “yoğuşa”, “pıçak”, “göğçerin” gibi ağız özelliği ile vermek olarak görülür.

“canına bakarak ol / kostaklanır” (“(v)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.138)

“Aklana bakla açar / baklanı hoş çizarız” (“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.137)

“Kitabımız yoğusa da / defterimiz aynadır” (“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.137)

“Can dayanmaz / zarvo pıçaklanır” (“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.137)

“Horantası kefen örsün”, “yörüsün dursun” (“Destan Bostan”, *Sönmemiş Dizeler*, s.135)

“-baa 9 buğday tanesi” (“3 Lenin”, *Sönmemiş Dizeler*, s.100)

“yo”, (“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.73)

“göğçerin” (“Nedir Ki?”, *Sönmemiş Dizeler*, s.17)

“eger sesler / seslerim olsa” (“Yarımada”, *Sır Kâtibi*, s.56)

“Cıgarana yanayım” (“(v)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.138) ifadesi sigara kelimesinin ağız kullanımında yer alan “cigara” kullanımının yazım şeklinin değiştirilerek kullanımına bir örnektir.

“Yürüdü rakam düşündü mahzun ve kösnük” (“Bin Dize”, *Sır Kâtibi*, s.80)

“adına kuşlar çıkardıydım bu göğ / ve göğ mekânları buyurdular ki” (“Memento Mori”, *Sır Kâtibi*, s.106)

“Yunmuşun saçları çürümektedir”, “ıramışın gözünde yol tuzakları” (“Denizkızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*, s.134,138)

“kördüğümde su rengi akrep rengi” (“Bükülü”, *Islıkla Tarihçe*, s.57)

dizesinde şair şiirin anlam çağrışımını çoğaltmak adına “gör-“ fiilini ağız özelliği ile “kör-“ biçiminde kullanır. Bu ifade aynı zamanda “kördüğüm” sözcüğüyle de seseşlik göstererek şiirdeki anlama dair güçlü bir vurgu yapar.

“ve şilte çok önemlisin / yayılan ırayan düşler” (“Altın Kesim”, *Islıkla Tarihçe*, s.108)

“Demiştım onlar eşkin yayalardı” (“Semaî”, *Adresim Aynalar*, s.25)

“Kara sarı bulutlardan teleklerim farıdı” (“Dördüncü Şarkı”, *Şarkılar*, s. 13)

“Kalbine ko zaman ölçümünü. Lale soğanlarına.” (“Beşinci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 13)

“Unuttuğum gözlük, Divân-ı Bâkî üzerinde.” (“Altıncı Şarkı”, *Şarkılar*, s. 16)

“Cedik çizme ve / Yamçıdır hayat” (“On Birinci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 23)

“Benden sana virdüğüm ne ağlayım” (“(44)”, *Firak*, s. 362)

“Ben ol ılgar ile yundum efendim / Yunup yandım da soyundum efendim” (“Kült”, *Istiraplar Ansiklopedisi*, s.38)

“üç taşına bin malbara sallarız” (“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.136)

7.3.3.2. Argo

Türkçenin *Büyük Argo Sözlüğü* yazarı olarak Aktunç’un şiirlerinde argo kullanımına yer vermesi beklenen bir durumdur. Fakat şiirlerine bakıldığında argo kullanımının aşırı seviyede olmadığını gösterir. Aktunç’un şiirlerinde argoya açtığı yer diğer bütün şiir unsurları çerçevesinde değerlendirildiğinde yüksek bir oranla karşılaşılmaz. Argo bütün şiirlerinde kendisini sadece hissettirecek bir yoğunluktadır. Aktunç, şiirlerinde argoyu vurgulamak gibi bir çaba içerisinde değildir, olması gerektiği kadarı ile karar kıldığı anlaşılır. Argonun Aktunç şiirlerindeki kullanım alanları ise genellikle sokağa dair bir şiir kişisi yahut alt kültür unsurlarına dair işlenen bir konu çerçevesindedir.

“madi mandik atılır” (“(v)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.138)

“her bir nazar 7 sabaha bir erkete” (“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.136)

“cinayetim ön sayfa / gerisi dandik tayfa” (“Ara Nara”, *Sönmemiş Dizeler*, s.134)

“Senin teknen alargayla cehenneme gitmeli” (“Tuzla”, *Sönmemiş Dizeler*, s.122)
dizesindeki “alarga” hem argoda uzak anlamını taşır hem de denizcilikte açık deniz anlamında kullanılan bir deyimdir.

“yardak ve ortak birleşirdi efendim” (“İki Ayakdaşlar”, *Islıkla Tarihçe*, s.26)

“düşler matinelerine de suvarelerine / de abazanlar üşüşüyor filim hep aynı”
(Damlar Damlalar”, *Islıkla Tarihçe*, s.98)

“Hayatla matiz miyiz?” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.99)

“Adam günün birinde askere gider” (“Alavere Gül”, *Adresim Aynalar*, s. 28),

askere girmek, sözlükte argo olarak geçmemektedir fakat Aktunç, “Kuruntular Defterin”de bu konuya değinir ve bu ifadenin denizciler arasında sefere çıkmak anlamında kullanılan bir argo örneği olduğunu belirtir (Aktunç, 2000: 156).

“Dandig dandig düşler hapçının cepte” (“Otuzuncu Şarkı”, *Şarkılar*, s. 49)

“Yankesicilere cukka kazandıran” (“Hildenheim”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.88)

7.3.3.3. Küfür – Ayıp Sözler

Şiirde, ayıp, hakaret ve küfür ifade eden sözcüklerin kullanımı şeklinde gerçekleşen bir sapma biçimidir ve Aktunç şiirlerinde sayısı çok yoğun olmamak üzere kullanıldığı görülür:

“Şarkı düzdük düzen çok / cümbüş teneke götlü / mızrabı alttan vurur” (“Ara Nara”, *Sönmemiş Dizeler*, s.134)

“Çekirdekten piçlenmiş / Ekşi ki ordu bozar” (“Vardiya”, *Sönmemiş Dizeler*, s.127)

“ve dilinde müptezel bir aşk – şarkı” (“Duygu Dört Numara”, *Islıkla Tarihçe*, s.101)

“Kimileri erkeklikten de dişilikten de öyle / Öyle söz eder: Kıç der kurtulur ikimizden” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.90)

“Alageyik fâhişelerinin nâmusı makadlarındadır derler” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.101)

7.3.3.4. Sözcük Üretimi

Neolojik bir tavırla yeni bir sözcük üretme, türetme durumudur. Şairlerin vermek istediği duygu ve düşüncüyü yazı yahut sözlü dilin söz dağarıyla veremeyeceği durumlarda uydurulan kelimelerdir (Çetin, 2019: 179). Aktunç bu anlamda tam bir neolojik şiir örneğini

ortaya koyacak derecede yeni sözcük üretimi içerisinde girer. Şiirlerinde vermek istediği anlamı doğrudan verebilecek alternatif birçok sözcük bulunmasına rağmen şair kimi zaman bu sözcükleri kullanmayıp yeni bir sözcük ve sözcük grupları üretme yoluna gider. “eşyalınız”, “ayakdaş”, “şarkı şarkıya”, “döneyler”, “hiç seven”, “göztaş”, “gitmekli”, “fırlarlı”, “kölecan”, “nesnesiz gölge”, “duravuran”, “ölegiden”, “arafiye”, “gölgekâr”, “yatırcık”, “hayalkâr”, “ahşabi”, “sönüm”, “gelsine kadar”, “Hacı Evyad”, “Kargagöz”, “öklü”, “eserekleri”, “ışık dermek”, “kaygıname”, “mastur geçen” “üç kimseler”, “gül-kan”, “cam-kan”, “kül-ülke”, “lâci çocuklar”, “klorofil tasarımı”, “sözcük şiddet kuramı”, “ırzı geçik gece”, “peribot”, “düşlem”, “fotografileri”, “sencağızlar”, “edegiden”, “aynatmak”, “lavanda”, “bebekağzı”, “suyolcular”, “mahallim”, “hemkeder”, “hemcinsel”, “hemözge”, “ezaevi”, “öbürsü”, “gündoğusu”, bu tür üretim sözcüklerinden bazılarıdır. Dizelerden örnek vermek gerekirse, “Ellerinoğlu” şiirinde bentler arasında “Tennenni” , “tenena” ve “Tennenni tenena” (“Ellerin Oğlu”, *Sönmemiş Dizeler*, s.130) ifadelerini anar fakat bu sözcüklerin ritimsel işlevlerinin dışında bir anlamları yoktur. “Nân-ü nemektir tuz ve şiir” (“Tuzla”, *Sönmemiş Dizeler*, s.121) dizesinde şair Farsçadan gelen ekmek anlamındaki arkaik bir kelime olan “nân” sözcüğü ile “nemektir” ifadesini yine Farsça bir tamlama görünümünde kullanmaktadır fakat anlamsal açıdan hiçbir karşılığı olmayan bu tamlama şairin kendi neolojik üretimi olmaktadır.

“İçkidaş sırdaş ve hempa” ve “hemkeder, hemcinsel hemözge”

(“Agenda Meum”, Adresim Aynalar, s.26)

“Behçet Kamil İспенçiyârîsine uğradım”

(“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.82)

“Benim firari aynamı rüzgârla aynatırlar”

(“Sürecin Yırtıldığı Yer”, *Adresim Aynalar*, s.10),

“rahmetli Cemal, bu aynatmak filini çok severdi. (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.96)

“Utanç ve söyleyemeyiş, bizde aşkın içtimaiyâtıdır.”, “Bir sesin bir şeye mazmun durması, o sesin şey zımnında aşkı tazammundur.”

(“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.97)

“...kuruntu mudur yâhud veyâhud şair elbette zindanlara karşı gelecektir.”
 (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.100)

“Ölüme giriştik mi Burhanmistâ?” (“(35), *Firak*, s.354)

“Kar da bir akbasan hışmıyla düşüp geldi mi” (“Zehrolsun Derunum Bu Gece”,
 Istıraplar Ansiklopedisi, s.30)

7.3.3.5. İfade Sapmaları

Aktunç, ifade sapmalarında alışık olunmayan duygu bütünlükleri, soyuttan somuta, somuttan soyuta geçişli şaşırtıcı, yadırgatıcı fakat oldukça yeni imajlar ve terkipler oluşturur. Bu konuda oldukça geniş bir örnek skalası mevcutken çalışmanın hacmi bakımından bazı örneklemeler ile sınırlı tutulacaktır. Aktunç, “Hangi saradır susuzluğumla ıslanır” (“Avara”, *Sır Kâtibi*, s.110) dizesiyle, susuzluk ve ıslanmak olgularını birlikte anar. İki zıt durum arasında nedensellik bağı kurarak alışılmışın dışında bir durum tasviri yapar. “Acıkanlara kuş gölgesi yedirin.” (“Onuncu Şarkı”, *Şarkılar*, s. 22) dizesi ile açlık ve yemek arasında doyurma fonksiyonu olmayan bir nesne sunan şair, yokluğun farklı bir boyutunu ifade etmektedir. “Kâğıt kıvrımları, söz kıvrımları değil mi hayat?” (“On İkinci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 24) dizesinde iki nesnel olguyu kıvrım sözcüğü ile birbirine bağlamaktadır fakat birinde gerçek diğesinde ise mecaz anlam vererek birlikteliği iki nesnenin bağdaşmayacağı bir şekilde göstermektedir. “Anahtar paspasın üzerinde” (“Yirminci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 36) dizesi alışılmış bir kalıp ifadenin şaşırtıcı bir şekilde tersten görünümünü sunar. Anahtarın paspasın altında olması ile ifade edilen gizliliği, şiirde anahtarın görünür olması ve yerinin açıkça belirtilmesi ile paspasın üstünde olarak ifade edilir. Maksat çıplak bir gerçeği göstermektir ve Aktunç bu durumu veciz bir söylem ile göz önüne sermek derdindedir bu yüzden beklentinin dışında, şaşırtıcı ve esprili bir şekilde anahtar paspasın üzerinde olarak ifade etmektedir. “Ben de susup şiir vurdum şurada” (“Yirmi Altıncı Şarkı”, *Şarkılar*, s. 43) dizesinde şiir, söylenen, yazılan, icra edilen, inşa edilen bir olgu olmaktan çıkarılıp “vurmak” eylemi ile birlikte kullanılır. Şiir vurmaktaki anlamsal maksadın güçlü ve içten gelen bir dürtü ile ortaya çıktığını, sesinin ve eyleminin vurucu, etkileyici bir faktörü olduğunu ve şiirin böyle bir fonksiyonunun da olduğu imajı oluşturulmaktadır. Aktunç, bu ifade sapması

ile şiiri alışlagelmiş özelliğinden çıkararak ona farklı bir yaklaşım ve alımlama biçimi geliştirmektedir.

7.3.3.6. Deyimlerin Yanlış Kullanımı

Deyimler kalıplaşmış ifadelerdir ve kendi kalıpları ile kullanılagelmiştir. Deyimlerin kendi yapılarının dışında farklı sözcük ve eklerle kullanılması deyimlerin yanlış kullanımı örneğini göstermektedir. Normalde bu yanlış kullanım bir anlatım ve imla bozukluğuna sebep olurken şiirlerde şairin kasıtlı deformasyonu ile anlamsal bir yenilenme ve açılım sağlaması bakımından özellikle modern şiirlerde oldukça sık görülür. Bu durumun Aktunç şiirlerinde de örneği ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin, genellikle mastar haliyle yahut zaman ve şahıs ekleri ile kullanılan “içinden geçirmek” deyimini “Bir damlayı söylüyor içinden geçirerek” (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.39) dizesinde zarf-fiil eki ile birlikte kullanılarak öz kalıbının dışına çıkarılmıştır. “Yiyip bitirmek” deyimini “Yedi bitirdi güneşi, yedi bitirdi baharı” (“Efendimiz”, *Sır Kâtibi*, s.21) dizesinde “yedi bitirdi” biçiminde, “kepenk indirmek” deyimini, “Kepengini tüm kapadı” (“Esna”, *Sır Kâtibi*, s.51) biçiminde; “bayrak dikmek” deyimini “Yol yadın gitmediğine dikeltmeye bayrağını” (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.39) şeklinde hem edilgen hem yönelme hal eki ile birlikte kullanılır. “Gebe olmak” deyimini, “Rakamlar çabucak gebe kalıyordu hırpaladığım anda” (*Firak*, s.260) şeklinde “gebe kalmak” biçimine dönüştürülür. “Yanına kâr kalmamak” deyimini, “Kimsenin yanına kalmaz kin yazmalarıyla ahdi” (*Firak*, s.261) dizesinde eksilti olarak kullanılır. “Dizinde derman kalmamak” deyimini, “Bir adam, zeytin merdiveninin bir basamağının / çatlamasının, dizlerinin dermanının azalmasının” dizesinde “dermanın azalması” olarak ifade edilir. “Orası burası” deyimini, “Oramızdan buramızdan şehir damlar” (*Firak*, s.242) dizesinde iyelik ekleri ile kullanılır. “Diz çökmek” deyimine “Sol dizim üzre çökmedim” biçiminde araya sözcük eklenir. “Dört nala kalkmak” deyimini, “Belleğimizde dört nala biniyor. Kanatıyor bizi topukları.” olarak kalmak yerine binmek şeklinde değiştirilerek kullanılır ki bu şekilde örnekleri çoğaltmak da mümkündür.

7.3.4. Dil Bilgisel Sapmalar

“Bilinen dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımlardır. Fiil çekimlerinde ya da diğer dilbilgisel yapılarda değişiklikler yapmak. Bu tür sapmalar genellikle alışılmamış bağdaştırmalar

olarak değerlendirilir” (Çetin, 2019: 186). Modernist şairlerin dil konusundaki genel tutumu dile karşı bir saldırı biçiminde yorumlanabilir. Özellikle dilin genel kurallar içerisinde ifade etmek biçimlerine karşı konulan sınırlayıcılığı yıkmak adına şairler kendi dil kurallarını icra ederler. Böylelikle hem kendi şiir dillerini kurarak özgün bir anlatım biçimleri inşa ederler hem de dile genişleme, yenilenme ve açılım sağlarlar. Aktunç’un iyi şiir dilden beslendiği gibi dile de katkı sunar şeklinde özetlenebilecek yaklaşımını işte bu noktada kendisini somut bir biçimde göstermiş olur. Bu bakımdan Aktunç şiirlerinde de diğer modernist şairlerde de görülebileceği türden alışılmadık sapmalar söz konusudur.

7.3.4.1. Sözcüklere Yanlış veya Fazla Ek Getirme

Aktunç, şiirlerinde sözcüklere ekler getirirken yazılı dilin kurallarına uyduğu kadar uymadığı durumlar da bulunmaktadır. Özellikle ek fiilin geniş zamanı ekini zarf fiiller, birleşik sözcükler ve çekimli fiiller üzerine getirerek ek yığılmasına yol açtığı görülür. Bunun yanı sıra çoğul ifadelerle, ayrıca bir çokluk eki getirerek de anlamsal açıdan da dilbilgisel açıdan da alışılmadık örnekler ortaya koyar.

“Adam ve kadın, tekil ve eski oluptur.” (“On Üçüncü Şarkı”, *Şarkılar*, s. 26)

“ve göğ mekânları buyurdulardı ki”, “menfez olmasakdı kuşatamazdık onu” (“Memento Mori”, *Sır Kâtibi*, s.106-107)

“balkonunda / tanıştıktı sizlerle”, “ben kalbimi araştırdımdı” (“O Sadece Bir Gölgeydi”, *Sır Kâtibi*, s.121-122)

“ve ölsündür bakışları onların” (“Kırk İğneler”, *Işıkla Tarihçe*, s.24)

“Kaymak Tabağı yazarkenki zekeriyle M.R.”

(Defterimdeki Süs Çocuktun Sen Uzun Yıllar Sonra da Sevgilim Süs”, *Işıkla Tarihçe*, s.97)

“Çanları çınlamasıyla / Kaç onyıldır çıkılmayan / Şerefedir bir yerde” (“Baharî”, *Sönmemiş Dizeler*, s.92)

“yâ leyli yâr. Taş değişir, su değişir, toz / değişir ve hevâ. Siz değişirmez misiniz”
 (“Yirminci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 37)

“Üç-Kimseler”, (*Islıkla Tarihçe*, s.26)

“Kaç onyıldır çıkılmayan” (“Baharî”, *Sönmemiş Dizeler*, s.92)

“Ve bir kızçocuk koşuyor / yaşı sekiz / saçları kerimanhalis” (“Dokunak”, *Sır Kâtibi*, s.90)

7.3.4.2. Sözcükler Arası Yer Değiştirme

Aktunç, dizelerinde cümle yapısında çeşitli oynamalar yaparak sözcüklerin konumlarını değiştirir. Anlamı vurgu açısından güçlendirmek, akışı kimi zaman akıcı kimi zaman ise zorlayıcı konuma getirmek amacıyla sözcüklerin yerini değiştirerek, önce gelmesi gereken bir sözcüğü sonraya, sonrakini oraya yahut başa alarak dizelerinde çok konumlu bir sözcük dizimi meydana getirir:

“Bir şeyin varoluşu
Kendiliğinden.” (“(61)”, *Firak*, s.377).

“gürültü mü durur daha da artar” (“Komşulara”, *Islıkla Tarihçe*, s.102)

7.3.4.3. Alışılmışın Dışında Kullanılan Söz Öbekleri

Aktunç, şiirlerindeki sözcük üretiminin farklı bir yansıması konumunda yer alan bir sapma örneğidir. Şair, alışılmışın dışında bağdaştırmalar, benzetmeler ve sözcük öbekleri ile okuyucu üzerinde çağrışımsal ve yadırgatıcı bir izlenim kurarak dikkat çeker. Şiirin yazılı dil dışındaki akışkan yapısı içerisinde bu tür sözcük üretimi şiirin söz dağarcığını kendi içinde yeni bir anlam ve çağrışım ağına katarak hem şairin özgün dilini kurmasına yardımcı olur hem de şiirin karakteristik özelliğini belirler. Modern toplum bireylerinin sosyolojik bir tutumu, alışmak ve tüketmek üzerine kurulu olduğu için, modern insan sürekli bir yenilik ve alışılmışın dışında, aykırı olana dair ilgi besler. Sürekli uyarılma beklentisi içerisinde giren

merak ve tatmin duygusu karşısında her zaman “yeni” ve “farklı olanı” bulmak ister. Bunun bir refleksi de şiirdeki sözcüklerin ve söz öbeklerinin alışılmışın dışında inşa edilmesidir. Nitekim bu tür bağdaştırmalar da genellikle modernist şairlerde ortaya çıkmış ve yaygınlık kazanmıştır. Aktunç şiirlerinde bu tür neolojik sapmalar oluştururken elbette okur beklentisi yahut belli bir kitle arzusunu yerine getirmek çabasında değildir fakat şiirin kanalize olduğu alan bu modernist tavra uygun bir şekilde ilerlemek zorunda olduğu için kendisi de bu tür üretim yolunu tutmaktan geri durmamıştır.

“bitik küçük çark ölüsü / bir hüznün dişlicikleri” (“Esna”, *Sır Kâtibi*, s.97)

“Ölegelip / ölegider sanıyorlar.” (“Tuzla”, *Sönmemiş Dizeler*, s.124)

“seyisinin vurduğu atta kör ölegiden baykuştı” (“Sessiz”, *Adresim Aynalar*, s.37)

“İner çıkar mısınız, nesiniz, / ki ölür müsünüz, yaşar mısınız vire...” (“On Dördüncü Şarkı”, *Şarkılar*, s. 29)

“Düşhayatın ölümaşk biçimleri makameden duran” (“Makame”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.59)

“Gez, göz ve gelincik. Efyûn” (“Kahra”, *Sönmemiş Dizeler*, s.107)

“Kez köz ve arpacığın sayılmamış her bir serüveni” (“Makame”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.60)

“gidegör” (“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.74)

“Batagide dalagide batagide” (“(3), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.13)

“elvahperest Aliye Berger de görsün” (“Salıhatı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi”, *Sır Kâtibi*, s.101)

“ve melunum ve melundukça kaçmıyorum” (“Memento Mori”, *Sır Kâtibi*, s.108)

“Gitmekli yüzüm, ah firarlı yüzüm” (“Sır Kâtibi”, *Sır Kâtibi*, s.121)

“ben ne galizdim / ve ne kölecan” (“O Sadece Bir Gölgeydi”, *Sır Kâtibi*, s.122)

“bir gölgekâr inlemeye başlar şiirden”, “renge bukağ vuran gök tuz parça olur”
 (“Katavasya”, *Sır Kâtibi*, s.128)

“uzun uzak yakar yakın” (“Denizkızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*, s.138)

“benim ankasız çocukluğum hiç ankasız” (“Makastar”, *Islıkla Tarihçe*, s.19)

“hiç başka ne demeli sapsarı bir hiç” (“Hristo Teyeli”, *Islıkla Tarihçe*, s.20)

“iki ayakdaşlar” (“İki Ayakdaşlar”, *Islıkla Tarihçe*, s.26)

“bunlar Kısıklı bayırları bunlar açık gömü sanki daima” (“Kısıklı Haremağaları Evi”, *Islıkla Tarihçe*, s.35)

“bir pipo akıyor bir çene bir şakak” (“Ve...”, *Islıkla Tarihçe*, s.54)

“Peribot demir atmamaktadır ve durakalmaz” (“Birinci Serüven”, *Islıkla Tarihçe*, s.63)

“Ah şu eski zaman fotoğrafleri diye üzülyordu” (“İkinci Serüven”, *Islıkla Tarihçe*, s.70)

“dinginliklerini mevsimler yok edegiden yılların” (“Üçüncü Serüven”, *Islıkla Tarihçe*, s.72)

“gidiyordu çala mızrap hasta odasına” (“Dördüncü Serüven”, *Islıkla Tarihçe*, s.74)

“tırnacıkları telveyle tanış” (“Yovanna”, *Islıkla Tarihçe*, s.93)

“Kürekler ve iskarmoz ve eğri çima” (“Ezaevi Çocukları”, *Adresim Aynalar*, s.36)

“Oralarımnda kışkırtır temas-ı pazen” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.83)

“Yazdığım her şey, mıknatısa kapılmış demir tozu gibi, bu kâr-ı nev destanın çevresine toplandı.” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.95)

“Beni öldüregitseler” (“Otuz Sekizinci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 64)

“Hayatlarımız birbiriyle alasıya veresiye” (“Otuz Dokuzuncu Şarkı”, *Şarkılar*, s. 68)

“bilebulacaktır. (“(23), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.39)

“(Benim düşkün yürekâzım)” (“Sanrı Tanrı”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.39)

“Günden güne azalandı ve bitendi hep günlerden güne”, “Gözler! susakalmış kaloger serseri perde” (“Gacolar İmparatorluğu”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.71)

7.3.4.4. Parantez İçi Cümle ve İfadelere Yer Verme

Mısra içinde parantez ile verilen cümle yapıları yahut ifadeler (Çetin, 2019: 188) olan bu tür sapma biçimi Aktunç şiirinde karşılaşılan bir durumdur. Şair, şiirlerinde kendisi ile bir iç konuşma yahut bir karşı koyuş veya öznesi belirsiz bırakılan ifadelerde kimi zaman parantez içi kullanıma yönelir. Örneğin, “Kar Rengi” şiirinde her bent sonrasında parantez içinde farklı dizeler kullanılır:

“Belki orada buluruz aşkı
Suz mırıldanma bile
İn düşünden sin biraz
Belki de gene buluruz
-Yolum pek uzun

(Uzakta olmasan adımların neye yarar)”

(“Kar Rengi”, *Sönmemiş Dizeler*, s.95)

“Su der

aşk ey (ey bâkir su)

hüzn ey (ey aykırı su)” (“Su, Mavi Maden”, *Sır Kâtibi*, s.70)

7.3.4.5. Konuşma Dili

Her ne kadar şiir dili kendisini konumla dilinden ayıran ayrı bir sanat dili olsa bile konuşma dili şiir dilini besleyen ana kaynaklardan birisidir. Şiir içerisinde konuşma dilinin kullanımı genellikle ideolojik söylemin ağır bastığı şiirlerde ve halkçılık iddiası taşıyan şiirlerde fazlaca yer alır (Çetin, 2019: 192). Aktunç şiirinde konuşma dilinin yer alması ise onun şiir kaynaklarından birisi olan çokkültürlü yapının, bakış açısını yönelttiği kişi kadrosunun ve mahalle kültürünün bir parçası olması ve şairin kendisini şiir üslubu konusunda herhangi bir kısıtlama içerisinde görmemesi ile alakalıdır.

“Aliyanım da eksilmez bu tuzaktan / boynunda dünyalar asılı çingili püskül / Aliyanım zıt ışıpta oturmaz” (“Salihati Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi”, *Sır Kâtibi*, s.103)

“sayın başkomserim” (“Karşı-Ses”, *Islıkla Tarihçe*, s.43)

“bir dakikanın boynunda / asılı lâci çocuklar” (“Gerili”, *Islıkla Tarihçe*, s.52)

“O terle öbürsü var ya soğuyan iş sonunda” (“Âcil ile Begonya”, *Adresim Aynalar*, s.44)

“Bebe çığlıklarıyla uyansam karımdan” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.87)

“Değil mi Bayan Müzi bu sizin sekiziniz” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.90)

“İzin ver geceye gecikeyim n’olur” (“Otuz Yedinci Şarkı”, *Şarkılar*, s. 62)

“Ömrüne Müstefâ ile Bürhân biçiliyordu hepsinin / kendiliğinden” (“(35), *Firak*, s.355)

“Öc’aldığın duyar da biliriz de kayalardan aylandızların” (“(1), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.10)

“Gidekaldığım şey. Candarmasız şiir olaraktan.” (“(22), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.38)

“asilere yurd’olan sen. / Sen menevşe.” (“Nisyan”, *Sönmemiş Dizeler*, s.159)

7.3.4.6. Ünlemler

Aktunç, şiirlerinde hem ünlem işaretini hem de ünlem vurgusunu sıklıkla kullanmıştır. Kimi yerlerde ünlem vurgusu ünlem işareti kullanılmadan da verilmiştir. Aşağıdaki “ey” nidasından sonra ünlem işareti kullanılmadan ünlem vazifesinin sesletim ile verilmesi örneğinde olduğu gibi.

“-akşama iskelede karşılarım seni, ha?”, “-aşk! En sonunda / inlemiştir benimle!” (“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.85-86)

“Ahhh, aman anam, adam bre” (“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.80)

“Ey kavmimin çiçeği / ey kalbimin orağı” (“Salihatı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi”, *Sır Kâtibi*, s.100)

“.....

Sana, ey dalga!

Sana, ey iskele!” (“(p)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.59)

7.3.4.7. İkilemeler

İkilemeler alışılmış bağdaştırmalardandır, ifadenin anlam kuvvetinin ve etkisinin artırılması için aynı yahut benzer sesli yakın veya karşıt sözcüklerin tekrarlanması ile kullanılan söz öbekleridir (Çetin, 2019: 192).

“çöpe möpe” (“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.80)

“eski mi eski”, “falan filan”, (“İsimsiz”, *Sönmemiş Dizeler*, s.78)

“evim barkım yalnız şarkım” (“Beş Numara”, *Sönmemiş Dizeler*, s.140)

“Oram buram delik deşik” (“Rıza’yım Razi”, *Sönmemiş Dizeler*, s.133)

“Şurasından burasından, v.b.” (“Unutulmuş Eşya Müzesi’nde”, *Sönmemiş Dizeler*, s.101)

7.3.4.8. Samimi Hitaplar

Aktunç şiiirlerinden yoğunluğu çok sık olmamakla birlikte samimi hitap ifadelerinin örnekleri görülmektedir. Örneğin Aktunç, “Abem bizim kunduramız / falçata gönü” (“(IV)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.136) dizelerinde “abe” ifadesi ağızlarda kullanılan bir seslenme biçimiyken şair neolojik bir yaklaşımla ifadeyi “abe+m” biçimine dönüştürmüştür.

7.3.4.9. Arkaik Sözcükler

Aktunç’un sözcüklere olan özel ilgisi onun şairliği ile özdeşleşen bir durumdur. Sözcük beyi, Türkçenin seramik ustası şeklinde yakıştırmalar yapılan Aktunç, sözcüklerin güncel formları kadar arkaik şekillerine de yakından ilgi duymuştur. Türkçe kökenli sözcüklerin tarihi şekil ve söyleyişlerini şiirinde sıklıkla kullanan Aktunç ayrıca Osmanlı döneminde canlı bir şekilde kullanılıp günümüzde kullanım alanını yitirmiş Arapça ve Farsça sözcüklerin kullanımlarına yer verir. Bu başlık altında alıntı sözcüklerden farklı olarak, “perukâr” gibi Türk şiirinin eski dönemlerinde kullanılan gelen arkaik sözcüklerin örneklerine yer

verilmiştir. Doğu kökenli olup Türk şiirinde yaygın kullanımı olmayıp Aktunç'un şiirlerinde yer verdiği örnekler başka bir başlık altında gösterilmiştir. “Budur dedi müthiş akıntısıyla afyûn” (“Bin Dize”, *Sır Kâtibi*, s.81) dizesinde uyuşturucu madde olan “afyon” kelimesi Farsçadan gelen arkaik biçimi olan “efyûn”un bozulmuş haliyle “afyûn” olarak kullanılır. Yine aynı şiirde “derin baktı yastıkta suretine kızın” (s. 82) dizesinde “suret” kelimesi arkaik kullanım biçimi ile yer almaktadır. “Kıyas-ı Kıssa” şiirinde hem şiirin başlığı geleneksel metinlerde özelliklerde Osmanlı dönemi edebi metinlerde sıkça görülen bir tamlama kullanımını hem de “başının hulyası”, “kuzgun rengi kanadına kıyası”, “kıssa kıssaya kıyas vurur”, “pöç kemiğinde hezar tûy” dizelerinde de “hulya”, “kıyas” ve “hezar” sözcükleri arkaik şekilleri ile yer alır.

“çelik gaddareyi yedi / böğrüne fitil işledi” (“III”, *Sönmemiş Dizeler*, s.135)

“şekerden zeker seker” (“Ara Nara”, *Sönmemiş Dizeler*, s.134)

“Aşka bir esnası yoktu / kepengini tün kapadı” (“Esna”, *Sır Kâtibi*, s.99)

“kanat biç ey makastar hezarrenk kuşlar adına” (“Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi”, *Islıkla Tarihçe*, s.17)

“Kul tanrı ve yalvaç aynı öklü bedende” (“Odunlukta”, *Islıkla Tarihçe*, s.26)

“bunlar kararmıştır zamanla epriyeceğine sanki” (“Kısıklı Haremağaları Evi”, *Islıkla Tarihçe*, s.34)

“Hayat ey kötü beceri / Seninle aveneyim bugün de” (“Agenda Meum”, *Adresim Aynalar*, s.26)

“Sabah alınan vapör sizi götürmüyor”, “Erincinizi düşlerinizi tahlil taklib ediyor” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.80)

“Yön kim kendi gövdemden çıkıyordu ya” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.85)

“Ah bu şi’r edebiyatımızdaki kenar mahalle erotizmasının güzide bir emsâliyken, azgın hislerle yaralanıyor” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.99)

“...İmdi, şiirin zaman zaman hayat üzre dedikodu olduğunu niçin inkâr etmeli?” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.100)

“Nice benim eşkin at nalçalarım” (“Yirmi Yedinici Şarkı”, *Şarkılar*, s. 44)

“Her şeyin ve kimesnenin bergüzar olup kaldığın duyarız.” (“(1), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.10)

“Kocaldım gittim ben de onlarla birlikte.” (“(3), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.13)

“Dünya gecelidir, dedin. Kangı? (“(32), *Bir Şeyin Varoluşu*, s.54.)

“Kuvuşmayan bir kimesne” (“Kasırga”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.35)

“Temmet bilmez bir söylemin heceleriyle yaşardı” (“Makame”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.55)

“Çün iki ayağın da topal olıcak” (“Topal Kulı”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.96)

“Sözcüklere gelince kaçgunlar uğrular kaldı” (“Aşısız Dallar”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.131)

“adınızı bile / yanlış yazıyorlar / ey cân ile ‘ışk” (“Tanrı İle Tarih”, *Sönmemiş Dizeler*, s.156)

7.3.4.10. Doğu Kökenli Sözcükler

Aktunç, Arapça, Farsça başta olmak üzere, İbranice, Ermenice gibi farklı dillerden sözcükleri şiirlerinde kullanmıştır. Bu sözcükler şiirlerinde kimi zaman tek başına kimi zaman ise ifade biçimleri şeklinde şiirlerinde görülmektedir.

“hem aşere hem öşürdü” (“(III)”, *Sönmemiş Dizeler*, s.135)

“Apaçık duruyor Beng-i Bâde hayalleri
Mürekkebin fi Ağustos eskimesinden” (“Gazze”, *Sönmemiş Dizeler*, s.108)

“Gez, göz, arpacık. Efyûn”, “Ve kahhar bazuka!” (“Kahra”, *Sönmemiş Dizeler*, s.106)

“adını cadde ırmaklarında / unutmuş bir muvakkit” (“Esna”, *Sır Kâtibi*, s.95)

“Salihati Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi” (*Sır Kâtibi*, s.95) şiirindeki “Salihati Nisvan” ifadesi “hayır sahibi kadınlar” anlamına gelen Arapça bir ibaredir.
“Tatlı gışa ah ey tatlı gışa”, “ve melunum ben sizin damarlarınızda” (“Memento Mori”, *Sır Kâtibi*, s.108)

“kasığıma asfalt / ve boynuma / ilmekten bir hamaylı” (“O Sadece Bir Gölgeydi”, *Sır Kâtibi*, s.124)

“Balalayka bir ses-i müselles” (“Dördüncü Serüven”, *Islıkla Tarihçe*, s.74)

“ve ferç de serç de hazır sana daima” (“Mega Asvas”, *Islıkla Tarihçe*, s.105)

“Asla unutmuyorum nardenk tadını” (“Marlyn Monroe”, *Islıkla Tarihçe*, s.109)

“Sen bir zamanlar bir muahedenin / rakamları ve kirpikleriydin sen” (“Lise Birden Ölüm”, *Islıkla Tarihçe*, s.111)

“Vaat kadınları kızları ah Yerusâlim” (“Yorgun Telve”, *Adresim Aynalar*, s. 12)

“İçkidaş sırdaş ve hempa” ve “İğfal edilmiş akrebiyle zamani” (“Agenda Meum”, *Adresim Aynalar*, s.26, 27)

“Kuaför Tasula’ya hemen bir kalfa

Adı Azra, Mecdel'i hiç bilmiyor" ("Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler", *Adresim Aynalar*, s.33)

"...mülkiyet düşmanı görünüp tufeylînin tekidir... bu adamın dönüşünden ne ümid (tabî, ümmîd) istihsal olunur?" ("Kuruntular Defteri", *Adresim Aynalar*, s.101)

"İdim aşk, taş idiyse külünk beni kendime bölecektir." ("Aks", *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.14)

"Makame kan imgeleriyle güne değen geçmiştir" ("Makame", *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.53)

"Veyl o leylin kaçaklarına diye diye tutuşur" ("Fuga a l'arabesque", *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.63)

"Bizimki 'lebbeyk' diyerek kıyam etti." ("Samed", *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.85)

"Mek yergu yerek" ("Der Dellalyan", *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.100) dizesin Ermenice bir, iki, üç anlamına gelmektedir.

"Evail" (*Istıraplar Ansiklopedisi*, s.123)

"Hiç. / Memurin cedvelinden söyle." Ve "Ne olacaktı ki / Kısıtelyevmdir / Hayat da" ("Sekizinci Şarkı", *Şarkılar*, s. 18)

7.3.4.11. Batı Kökenli Sözcükler

Batı kökenli farklı dillere ait sözcüklerin ve sözcük gruplarının da en az Doğu kökenli şiirler kadar Aktunç şiirinde kullanıldığı görülür. Ayrıca "Mega Asvas" ("Mega Asvas", *Islıkla Tarihçe*, s.104), "Memento Mori" (*Sır Kâtibi*, 105), "Mupere", (*Islıkla Tarihçe*, s.91), "Marlyn Monroe" ("Marlyn Monroe", *Islıkla Tarihçe*, s.109), "Agenda Meum", ("Agenda Meum", *Adresim Aynalar*, s.26), "Fuga a l'arabesque", (*Istıraplar Ansiklopedisi*, s.62),

“Oikonon” (*Istiraplar Ansiklopedisi*, s.105-107) gibi şiir başlıkları da yabancı dillere ait sözcüklerden oluşturulmaktadır.

“Ağlıyorum şurada

Delirium tremens!

Poe... Çocuk dansından

(99)

Delirium tremens!

Trema trema trema trema” (“Koynumda Dolunay”, *Sönmemiş Dizeler*, s.118)

“bir şey değildi: Mythopoesis, denmişti. Doğrudur belki de: Tuzun suyla birlikte / her şeyi pasla ve çürüyüşle yok ettiği bilinirken, mythos’lara ve poesis’e bir dölyatağının ısısı olur.” (“Denizkızı Günceleri”, *Sır Kâtibi*, s.131)

“Ala sabah geçtiğimiz şom Lauenau

daha duygusal bir klorofil tasarımı

Arschgefickte Mädchen mecmualarında

daha duygusal bir klorofil tasarımı”

(“Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı”, *Islıkla Tarihçe*, s.56)

“mister ve mystéré pantolon ceplerinde

ağlarım defol git de eylüle gel diyorlar”

(Defterimdeki Süs Çocuktun Sen Uzun Yıllar Sonra da Sevgilim Süs”, *Islıkla Tarihçe*, s.97)

“adresi olmayan aşklar yazılar

mektup gittiyse de décédé” (Duygu Dört Numara”, *Islıkla Tarihçe*, s.100)

“Yaşanan her gün ayrı bir “tuşe jue” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.81) Rumence, öksürük suyu anlamına gelmektedir.

“Vapör nazik bir promenad başka bir şey değil

Hani nazik bir promenaddan başka nedir?” (“Bir Şairin Küçük Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.89)

“Bay Misak (eee, eczacı dostun dediği gibi, onmaz steatopigist!)” (“Kuruntular Defteri”, *Adresim Aynalar*, s.97)

(39) “Musistorica”, *Bir Şeyin Varoluşu*, (Fırak, 358) İtalyanca müzik tarihi anlamına gelmektedir.

“Daralan dünyada glokom karanlığı” (“Küçük Göçler”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.40)

“Okeanos diye umman olduğu söylenirdi suyun” (“Makame”, *Istıraplar Ansiklopedisi*, s.53)

“Sıçırıyor bir yarka
‘ah réalité’ diyor
mırıltıyla fonografına” (“Günnük”, *Sır Kâtibi*, s.52)

7.4. Metinlerarası İlişkiler

Bir şairin kendi döneminden yahut kendisinden önceki dönemlerden başka bir yazar, şair veya daha farklı bir kaynaktan değişik metinlerle bir şekilde ilişkiye görmesi durumudur ki bu metinlerarası ilişki kimi zaman başka metinleri aynen alarak kimi zaman da metne müdahale ederek dönüştürme biçiminde iktibas ile kurulabilir (Çetin, 2019: 127). Aktunç şiirlerindeki metinlerarası ilişkiler klasik eserlerden, modern eserlere, dini inanç yapılarından modernite ve popüler kültür verilerine, mitolojik ve tarihi anlatılardan toplumsal ve kültürel öğelere kadar oldukça zengin bir çerçeve sunar. Aktunç, şiirlerinde kutsal kitaplardan, edebiyatın geleneksel ve modern yapıtlarına, toplumsal hafızada yer etmiş isimlerden aktüelle iç içe geçen bir metinlerarası ilişki yumağı oluşturur. Bunu yaparken de kendi eserleri arasında da girift bağlar kurmayı da ihmal etmez. Aktunç şiirleri hem kendi aralarında ve şairin diğer eserler ile hem de edebiyat ve kültür anlatılarıyla sürekli, canlı bir diyalog halindedir. Aktunç şiirlerindeki metinlerarası referanslar bireysel ve toplumsal hafızaya ait kültür öğelerine dair derin izlenimler sunmaktadır. Aktunç şiirindeki göndermeler oldukça yoğundur ve onun şiirinin temel dokusunu meydana getirmektedir. Bir

anlamda şiirlerin kültür atlasını da ortaya çıkaran bu metinlerarasılık kimi zaman açıktan kimi zaman örtük ve imgesel kimi zaman ise ironik bir hal almaktadır.

7.4.1. Metin Ekleme

Metin eklemeye alıntı metinler de denilmektedir ve asıl şiir gövdesine başka bir şiir yahut metin parçasını eklemek suretiyle yapılmaktadır, alıntı metinler edebi, tarihi ve dini kaynaklı metinlerden de alıntılanabilmektedir (Çetin, 2019: 127-129).

Aktunç'un metinlerarası ilişki bağlamında şiirlerinde metin ekleme yöntemini kullandığı görülmektedir. Bu durumun örnekleri *Bir Şeyin Varoluşu*, *Istıraplar Ansiklopedisi*, *İnsan Aşklarının Külüdür*'de edebi alıntı yönüyle diğer şiirlerinde de dini, tarihi ve toplumsal alıntılar biçiminde yer alır. *Bir Şeyin Varoluş*'u için modern bir Mevlid denemesi olduğunu söyleyen ve bu durumu da eserinde "Mustafa Irgat ile Burhan Uygur'a Mevlid olsun için söyledim" (Aktunç, 1999: 62) dizesiyle ifade eden Aktunç bu uzun soluklu düzyazışiir bütünlüğü gösteren eserinde kimi dizelerine Mevlid'in diline öykünerek "Susadım su diledüm içmekliğe" (s.35), "Gölgesi düşmezdi yire resminün" (s.41), "Ağuluyam bana ağuş katdılar" (s.53), "Taş değülsün ışka gel sen dahı taş" (s.53), şeklinde tırnakla belirtilmiş dizeler yerleştirir. Bu dizeler Aktunç'a ait olmakla birlikte oluşturulmasındaki ana etken *Mevlid*'in dilini taklit etmek üzeredir. Bütün bu öykünmenin yanı sıra şiirde *Mevlid*'den doğrudan alıntılanan dize de bulunmaktadır: "Çok alâmetler belürdi gelmedin' işte vaktin resmi / Saatlerin takvimlerin bir şeyi olaraktan uygundur. / Zavallı anılara kapılıp bölünerekten de yorgun" (s.27) dizelerine yerleştirilen "Çok alâmetler belürdi gelmedin" ifadesi orijinal olarak Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde yer alan bir dizedir.

Aktunç'un edebi eser isimlerini şiirlerine eklediğine dair en belirgin örnek "Acıkmış bir acılı kuş engerekler izliyor / Öyküsünden taşar durur bir adam Alemdağ'da" ("Yankının Yankısı", *Firak*, s.255) görülür. Şair, burada hem ismini anarak hem de içeriğine dair göndermede bulunarak Sait Faik Abasıyanık'ın *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı eserini anmaktadır. Bir diğer edebi esere dair metin ekleme örneği ise Mehmet Rauf'a ait Kaymak Tabağı eseridir ki bu romanın içeriği ve yayımlandıktan sonrasındaki yazarının yaşadıkları da gözden kaçırılmayacak derecede belirgin bir şekilde Aktunç tarafından dizeye aksettirilir: "Kaymak Tabağı yazarkenki zekeriyle M.R. / mister ve mystère pantolon ceplerimde" (*Firak*, s.110). Yine edebi olmamakla birlikte şiirlerinden anılan ve metin ekleme örneği olarak kullanılan

diğer eserler de mevcuttur. “*Kapital*’i Carlo Cafer özetinden okuduk, diyor”, (*Firak*, s. 255), “daha duygusal bir klorofil tasarımı / *Arschgefickte Madchen* mecmualarında” (*Firak*, s.95) dizelerinde meşhur *Kapital* adlı esere ve Almaca bir dergiye dair doğrudan alıntılama yoluyla metin ekleme söz konusudur.

Aktunç’un şiirlerinde kendi eserlerinin isimlerini doğrudan alıntıladağı da olur. Böylece metinleri arasında hem kurgusal bir bağ kurmuş olur hem de kendi okuruna eserleri arasında geçişler yaptırarak anlam örtüşmesini sağlar. Örneğin *Islıkla Tarihçe*’de yer alan “B” şiirinde “Kime nasıl yazabilirim / Aşka Kimse Yok / bir kalem sürçmesiydi / ama şu kırgın B’yi de / kimseler bulamadı” (s.39) dizeleri içerisinde yer alan “Aşka Kimse Yok” dizesi aynı zamanda Aktunç’un bir öyküsünün adıdır. Böylece öyküsünün adını şiirine aynen alıntılaman şair, kendi eserleri arasında bir metinlerarası ilişki kurmuş olur ki yine *Adresim Aynalar*’da geçtiğı şekli ile “İSTIRAPLAR ANSİKLOPEDİSİ. Her şiir mecmuasında bundan kısımlar derc etmekdeyim.” (s.103) şeklinde *Istıraplar Ansiklopedisi* şiir kitabının adını alıntılar. Bunun benzer bir örneğı de *Istıraplar Ansiklopedisi*’nde uygulanır. Aktunç bu kez *Istıraplar Ansiklopedisi*’ndeki “Islıklar” şiirinde “Islıkla tarihçe, ıslıklarla der tarihçesi” (s.25) dizesi ile *Islıkla Tarihçe* şiir kitabının adını alıntılar.

Yine bir şiir alıntısı da *İnsan Aşklarının Külüdür*’de “Arafiye- VI” bölümünde “Mehyulâ’nın İki Ülkesi Hakkında” şiirinin sonunda yer alır. Bu bölümün ayrıca metin ekleme bahsi için özel bir yanı da bulunmaktadır ki Aktunç, şiirinin bu bölümüne “Lehvi” adını verdiğı kurmaca bir şair/yazar kişiliğın “Kırk Varlığın Kökenleri” adlı eserinden alıntı yapar. Literatürde bu isimde bir edebiyatçı yahut böyle bir eser söz konusu değildir. Fakat Aktunç, kurmaca bir eser ve onu yazan bir edebiyatçı oluşturarak metinlerarası ilişki bağlamında eseri için bir alıntı oluşturur. Alıntı yaptığı eser de bir çeşit tezkire havası içerisinde, geleneksel anlatılara öykünen bir dil ile oluşturulmuştur. Konunun daha belirgin olması bakımından bu bölümün alıntılanması yerinde olacaktır.

“Sözcükler eskiden öylesine verimli ve
güçlüydü ki, bunların varlıklarından değil
varlıkların bunlardan doğmuş olduğı söylenir
ve bilinirdi. Erdem azaldıkça sözlerin
erki de azaldı. İşte Yon kavminin **hyle**
dediğı, bizimse **hayâl** dediğimiz, hem

buçuk uslu kişilere **heyulâ**’ları doğurmuş,
hem de bizden olmayanların hiç tanımadığı
Mehyulâ adlı tin oradan gelmiştir. Dişidir.
Kumu sevmez, toprağı sever. İki büyük ülkesi
vardır: Önü ve arkası. Sağı ve solu boşluktur.
Meleğe de sırdır İblise de. Bir olmuş,
bir olmayıvermiştir.”

(Lehvi, “Kırk Varlığın Kökenleri”)

(Aktunç, 2021:229)

Aktunç bu kurmaca eser alıntılamaından sonra Nef’î’nin “Ben Süleymân-ı hayâlim neyleyim engüşteri” (s.229) dizesini de alıntılararak şiirin ana ekseninde daha geniş bir anlam evreni oluşturmaya çalışır. Zira bu alıntılarının yer aldığı şiir Klasik eserlerde ve geleneksel anlatılarda sıklıkla tasvir edilen fakat bir o kadar da muğlak bırakılan bir varlığın, bir kadının yahut insanüstü bir cismin soyut betimlemeleri ile birlikte çağrışımsal bir anlam aktarımı sunulur. Mehylâ üzerinden şiirde tarihsel, toplumsal ve edebi birikim modern zaman bakış açısı ile eleştirel bir okumaya açılır: “Araftı ülkemiz / Araftır Mehylâ / Araftır ülkelerimiz ki / İki ülke de bizim” (s.231)

Aktunç’un doğrudan edebi metin alıntılamaının kurmaca bir örneğı de *Istıraplar Ansiklopedisi*’nde görülür. Sevdavî şiirinde “Ah feryâd-ı leyle düşmez kehkeşân / Sitâre-i leyl yek-âvaz dîle kavuşan” (s.91) ve “Durduğı yirde arza atlar üşürür / Kör kandilden berk-i sema devşirir” (s.92) gibi klasik şiirin beyit düzeni içerisinde oluşturulmuş alıntılar havası verir. Bu beyitler Aktunç’a ait olmakla birlikte tezkiresi yazılan “Sevdâvî” isimli kurmaca şairin hayatıyla ve şiirleriyle örtüşen bir anlam düzlemi oluşturmaya çalışmaktadır.

Edebi metinler haricinde Aktunç yine *İnsan Aşkılarının Külüdür*’de 1961 yapılı yerli bir film olan ve başrollerinde Fikret Hakan ile Gisela Dali’nin oynadığı “İstanbul’da Aşk Başkadır” filminin adını oyuncularını ile birlikte şiirine yerleştirir. “Temizlik eri Ceco, eskimiş ve / hırpalanmış gözlerle bakardı. / İstanbul’da Aşk Başkadır’mış. / Fikret Hakan, Gizela Dali. / Sevişilen kumsal başkaymış.” (“Pazar Sonuçları”, *Firak*, s.235).

Aktunç’un şiirlerine metin ekleme örneklerini çoğaltmak mümkündür. Zira kendisi Doğu ve Batı dillerinden ve kültürlerinden, dini literatürden ve halk kültüründen çeşitli besiler

almaktadır. Bunları şiirlerinde çeşitli formatlarda kullanmaktadır. Örneğin, *Islıkla Tarihçe* eserinde “Anoreksia Neurosa” ifadesini şiir başlığı olarak yerleştirir ki bu ifade bir hastalık teşhisi ifadesidir ve Latince kökenlidir. Yine aynı eserde, “Mega Asvas”, “Mupere”, “Marilyn Monroe” başlıkları da aynı amaçla yapılmış ekleme ve alıntılardır.

Metin ekleme bağlamında dikkate alınması gereken bir diğer örnek de “Tenha” şiirinde geçmektedir. Bu kez alıntılama dini bir metin referanslıdır. İslamiyet “Amentü” duasında geçen “melâiketihi ve kütübihi” ibaresini şiirinde aynen kullanan şair, bu metnin içeriğindeki meleklerle ve kitaplara iman ikrarını “caydım. Kendime gizlediğim تنها. / göğsümün içi. Ve ketihi ve kütübihi” (*Firak*, s.218) şeklinde doğrudan alıntılar.

Aktunç’un dergilerde yayınlayıp daha sonrasında kitaplarına almadığı şiirlerinden birisi olan “Şiir Nasıl Avaredir” şiirinde de metin eklemeye örnek bir durum söz konusudur. *Ludingirra* dergisinin, 1997 bahar sayısında yayınlanan bu şiirin son kısmında Bâki’nin “yok” redifli gazelinin mahlas redifi yer almaktadır. Aktunç’un birçok söyleşisinde çok sevdiği şairler arasında saydığı Bâki’nin “Adem diyârına çoktan giderdüm ey Bâk’i / Şarâb-ı aşk ile reftâre iktidârım yoğ” (URL-16: 185) beytini şiirine doğrudan eklemektedir (Aktunç, 1997: 7-8).

7.4.2. Telmih

Değıniler, göndermeler olarak da adlandırılan telmih, toplumsal hafızada yer edinen kitlelerce bilinen geçmiş zamanlarda yaşanmış olaylara, kişilere, durum ve olgulara, inanç ve düşünce biçimlerine yönelik hatırlatma, anıştırma, işaret etme durumudur ki şairin bu uygulamadaki amacı telmihte bulunulan konu hakkında bilgi vermekten ziyade çağrışım yolu ile kendi şiiri ile anıştırılan konu, kişi, olay, olgu ve düşünce arasında yakın bir ilişki kurarak şiirin anlam çerçevesini geliştirmektir (Çetin, 2019: 130).

Aktunç şiirinde göndermelere genel olarak bakıldığında yoğun bir dil işçiliği, geniş bir kültür coğrafyası ve bunun yanında derinlikli bir okuma haritası ortaya çıkar. Aktunç şiirlerini adeta bir kültür bilgi ve birikimi üzerine inşa etmiştir. Şiirlerdeki göndermelerin yoğunluğu ve çeşitliliği bu durumu göz önüne sermektedir. Öyle ki bu başlık altında verilebilecek örnekler hacim bakımından oldukça geniş bir yer tutacaktır. Bu bakımdan kapsayıcılığı göstermek ve örneklemeleri sınırlandırmak bakımından Aktunç şiirindeki göndermeleri belirli başlıklar altında göstermekte yarar vardır.

7.4.2.1.Tarihsel Toplumsal ve Kültürel Göndermeler

Hulki Aktunç, şiirlerinde tarihsel ve kültürel bağlamda geniş bir göndermeler ağı kurar. Gerek coğrafi anlamda gerekse birlikte yaşanmışlık ve tarihi anlatılarda yer edişi üzerinden “Maşrık, Mağrip, Yemen, Basra, Bosna, Nil, Malta, Irak, Çin, Bizans” gibi birçok yer ismini şiirlerinde anar. Gerek Osmanlı gerekse Cumhuriyet dönemi İstanbul’unun çok katmanlı tarihine dair derinlikli göndermelere sahiptir. Tarihi yaşama dair izler sadece yer imleri ile anılmaz. Eski dönemlerin yaşantısal izlerine dair “umman, ahit, ihvan, Minhali” gibi birçok sözcükle göndermeler yapılır.

“Bizans bir menfezdi ve bizler birer / menfez olmasakdı kuşatamazdık onu”
(“Momento Mori”, *Sır Kâtibi*, s.107)

“Akrebin beyliğine
vakanüvis olmuş
Çolak Hişam
ötre ile kendini
üstün ile kubbeyi
esre ile kor külhanı
sezmişti.” (‘Kısas-ı Kıssa’, *Sır Kâtibi*, s.88)

örneklerinde de görüldüğü gibi şiirinde duyumsatmak istediği tarihsel dokuyu oluşturmak için eski dönemlerin yaşantısal izlerini şiirine taşımakta ve o dönemin ana argümanlarına dair göndermeler yapmaktadır.

“Yarımada” şiirinde “ah o yadsınan her şey / udi Hırant’ın bile yanıldığı eski gam” dizesi ile Ermeni asıllı Türk udi ve bestekar Hrant Kenkülyan’a göndermede bulunur. Yine *Sır Kâtibi*’nde “Bihzad çiçekleri açardı / unuttuğum o bahçende” (s.100) dizesinde Safeviler döneminde yaşamış İranlı bir minyatür sanatçısı olan Kemâleddin Bihzâd’a dair bir gönderme söz konusudur. *Bir Şeyin Varoluşu*’nda “Yelteniyordu sürekli, ilm-i menazır ustası / Hoca Ali Rıza ile Gümrükçü Rousseau Bay.” (*Fırak*, s.338) dizelerinde ressam Hoca Ali Rıza ve Fransız ressam Henri Rousseau anılır.

İnsan Aşklarının Külüdür'de, "Ceco", "Batmanlı Cercis" karakterleri ile, "Rum ateşi", *Bir Şeyin Varoluşu*'nda "Gordion'da", "Matrakçı Nasuh", "Aya Khrysostomos", "Greorius'ların Yorgo'su", "Pantufacı Ohannes", "Galata", "Selanik", "Semra'nın 'İlk İklim Valsleri" ile Anadolu, Bizans, Osmanlı, Rum, Ermeni ve genel Akdeniz coğrafyasına, tarihine ve kültürüne dair göndermelerde bulunduğu birkaç örnekleri verilebilir. "Ortadoğu' üzerinden şiir denemeleri", "devlet melekleriyle devlet şeytanlarından kaçarak bir kent oluyordu" gibi dizelerle de hem coğrafi açıdan hem de toplumsal açıdan göndermelerde bulunur. Aynı durum *Sönmemiş Dizeler*'de de söz konusudur. Birkaç örnek vermek gerekirse "Kalamış hanımlarıynan köçeklerinden", "Kasımpaşa, tersane, çöplük, Galata, Topkapı, Ayasofya, Aksaray gibi sözcüklerle İstanbul ve şehir yaşam kültürüne gönderme yapılır. Kültürel göndermelerin birçok boyutu söz konusudur. Geleneksel uygulamalardan "mahyacılık" geleneğine "Mahyacı Salim" şiiri ile gönderme yapılır: "Mahyacı Salim kandillerin / Ve ispermeçet mumunun oğludur" (*İstiraplar Ansiklopedisi*, s.97). Geleneksel olana göndermenin bir örneği de Hacıvat-Karagöz içindir. "İki Ayakdaşlar" şiirini bu konuya odaklayan Aktunç, "Sesi ince olan Hacı Eyvad mahkûmu / kaba sesli çingeneyse Kargagöz'dür" (*Firak*, s.80), şeklinde ironik bir yaklaşımla göndermede bulunur.

Çingene kültürüne dair de birçok gönderme söz konusudur. Özellikle İstanbul'un çok kültürlü yapısının önemli bir unsuru olan Çingeneler için Aktunç şiirinin çeşitli yerlerin de göndermeler yapar. "Yüzlerce Çingene şarkısının / Hihaym'dan çıktığı sanılmaktadır." (*İstiraplar Ansiklopedisi*, s.90). "Yasa Dışı Gömülmek adlı çingene öyküsü", (*Firak*, s.95), "Çingene çiçekleri kokluyor / Sepetlerden şalvarlardan" (*Firak*, s.129), "Ölümler alaycısı belki çingene" (*Firak*, s.175), "anladı. Burası, derse, anla ki / orası. Herkes için Çingene, / Romani için de gace. Kısacası," (*Firak*, s.227), "Çingeneler dolaşp konaklıyor kalbimde", "Çingen çalmalılar benim ölüm düğünümde" (*Firak*, s.265). "Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı" şiirinde geçen "Yasa Dışı Gömülmek adlı çingene öyküsü", (*Firak*, s.95) dizesindeki adı geçen öykü aynı zamanda Aktunç'un *Bir Yer Göstericinin Hayatı* eserinde yer almaktadır. Aktunç burada kendi eserine dair bir göndermede bulunmaktadır.

Aktunç, toplumsal boyutta infial uyandırmış olaylar için de göndermeler yapar. Bunu "2 Temmuz" şiirinde Sivas Olayları için Tuzla şiirinde ise Tuzla işçilerinin yaşadığı ölümler için görmek mümkündür. "Ezaevi Çocukları" ise kapalı bir şekilde 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasındaki ölümler için güçlü bir gönderme içerir. "Gazze'de kan akıyor çığlık akıyor" (s.109) dizesi ile Gazze'de yaşanan insanlık dramına gönderme yapılır. Gazze

konusu Aktunç'un Opus'unda da rikkatli bir şekilde ele alınarak "Gazze ölülerinin / Telaviv canilerinin üzerinden / Geçerek gitti" (*Opus*, s.81) dizeleri ile Gazze'de yaşanan zulmü ve İsrail'in uyguladığı vahşete açık bir gönderme yapılır. Tarihsel bağlamda toplumsal bir sorumluluk ve insanlık onuru adına şairin savaş konusunda zulme uğrayan toplumları andığı bir diğer örnek de Bosna'dır. Bosna Hersek savaşına gönderme yaptığı ve bu savaşın da bütün insanlığın gözü önünde gerçekleşmesine rağmen görmezden geldiğini ifade etmek adına "Yirminci Şarkı" adlı şiirinde "Anahtar paspasın üzerinde / Geçip gidiyor herkes / Tarih sıfır Bosna Hersek / Aşk felaket kimya bir" (*Şarkılar*, s.36) dizeleri ile göndermede bulunur. Bu konunun bir diğer örneği de Karabağ'dır. "Oikonon, II" şiirinde "Biz ki Karabağ yağmurlarına gözyaşı katmıştık" (*Firak*, s.303) dizesiyle gönderme yapmıştır. "Leh yüzlü Lehistan dudaklı sen / hep bir savaş sonuydun sen / yanarak koşan kindar hecin / leh yüzlü viyana öpüşlü sen" (*Islıkla Tarihçe*, s.112) dizeleri de Polonya yani eski adı ile Lehistan, Viyana ve tarihi savaşlar üzerine tarihsel bir gönderme barındırmaktadır.

7.4.2.2.Mitolojik ve Dini Referanslı Göndermeler

Aktunç şiirlerinde özellikle de "Sır Kâtibi"nde zikrettiği "İsrafil Tayfa" ile kendi öyküsündeki *Ten ve Gölge*'de bir ilham meleşine göndermeler yapar. Aktunç, şiirinde bir melek olarak "İsrafil'e" gönderme yapmanın dışında çok ilginç bir benzetme ile şeytanı da var. Ona "Suçlu Melek" yakıştırmasını yapan Aktunç aynı başlıklı şiirinde anlatıcı olarak onu konumlandırır. Adeta şeytana savunmasını yaptırıp ve başından geçenleri anlattıran ve bir anlamda onun da iç dünyasına eğilmeye çalışan şair, "-Biri odumdan ateş yaktı / ve küllerimi deşeledi biri", "-Başkasında konuşuyor / kendimde susuyorum / sınanmış bir ateşte" (*Sır Kâtibi*, s.15-16) ifadelerini kullanır. Şeytana dair bir diğer gönderme de üstü kapalı bir şekilde "Düşe Yargı" şiirinde geçer. "Gel de sorgula beni kara sahtiyan. Düşlerindeki korkulu gulyabaniden / kurtul. Düş de göremeyeceksin / o meleşin suçlarına erince." (*Sır Kâtibi*, s.17).

Dini terminolojiye bağlı kimi sözcükler ve kavramlar Aktunç şiirinde oldukça yoğun bir şekilde kullanılarak göndermeler yapılır. "Su, Mavi Maden" şiirinde "Cehennem közüyle / yeşil kevserle / araf olandır onlar" (*Firak*, s.37), dizelerinde geçen "cehennem", "kevser" ve "araf" sözcükleri İslam literatüründe cennet, cehennem ve arada kalmışlığın ifadeleridir. Yine Sır Kâtibi'nde geçen "İsrafil" de İslamiyet'te kıyamet günü borusunu üfleyecek melek

olarak geçmektedir. Aynı şiirde geçen ve birçok yerde daha tekrar eden “kırk” ifadesi de geleneksel inanç yapısında üzerinde hususiyetle durulan bir sayıdır. Dini göndermeler sadece İslamiyet ile sınırlı değildir. “Yalvarırım Daha Duygusal Bir Klorofil Tasarımı” (*Firak*, s.95) şiirinde geçen “Vaftizci Yahya’nın yasalarla sınavı” dizesinde hem Hristiyanlık kültüründeki vaftiz olma geleneğine hem de Zekeriya peygamberin oğlu Yahudiler için de önemli bir isim olan Yahya peygambere dair bir gönderme vardır.

Adem ile Havva isimleri de dini arka planı ve tarihsel anlatıların baş karakterleri olarak Aktunç şiirlerinde özellikle erillik dişilik ve ortak makus kadar bağlamında gönderme yapılan isimler arasındadır: “Topladığım yaprakların altında Havva / İle tutaçları asmanın Âdem tucacı” (*Firak*, s.147), “Kilidi kırık bir adamın birisi, Âdem’i uzakta / Havva’sı uzak, nahif, yürük yürek buhurundan” (*Firak*, s.251).

Hristiyanlık dinine dair gönderilerde İsa ve Meryem isimleri önde gelmektedir. “Oikonon, ah kuşuklu meryemler, ılınır” (*Firak*, s.303), “Karşımda. İncili Meryem.” (*Firak*, s.371). “İsa? Git de söyle: Korkuluk ulusu / Moğolları bekler sırtında” (*Firak*, s.222), dizeleri hem İsa’nın başından geçen olaylara hem de Moğolların tarihte yaşattıklarına dair bir gönderme içermektedir. İsa ile İslam tarihi arasında ilintili bir gönderme de “Aşısız Dallar” şiirinde geçmektedir. “İsa’yı ele verenle Muhammed’e Ebu Leheb / Boynu şallı Nikola ve kedi baba Hureyre / İkisi de aynıydı bazen yalvaçlar aynı / Elleri kurumadı mı hepsini dualar aldı” (*Firak*, s.318) dizeleri çok yoğun bir gönderme barındırır. İslam peygamberi ve onun tebliğ mücadelesinde karşısında duran amcası Ebu Leheb ve onun yaptığı kötülükler neticesinde Kuranda geçen Tebbet Suresindeki Ebu Leheb’in ellerinin kurummasına dair geçen ayete açık bir gönderme yapılmaktadır. Bir diğer gönderme de kedilerin babası ünvanını taşıyan ve İslam tarihi içerisinde oldukça meşhur olan Ebu Hureyre için yapılmaktadır. Hazreti Muhammed ile alakalı bir diğer açık gönderme de “Otuz Dokuzuncu Şarkı”da geçmektedir: “Muhammed’in bile serüveni vardır böyle hendekle” (*Firak*, s.197), dizesi hendek savaşına ve peygamberin orada verdiği mücadeleye bir göndermedir. Çağrışımsal bir gönderme olması bakımından *Bir Şeyin Varoluşu*’nda geçen “Ave bismillah Yahuda Mariyya Muhammed” dizesi de dikkat çekicidir. Aktunç’un peygamber olarak göndermede bulunduğu bir diğer isim de Nuh’tur. *Sönmemiş Dizeler*’de geçen “Ol Rûmî yangın kavmi. Seller kabilesi Nuh ile söndürölüp / Söndürölüp san...” (s.124) dizeleri ile hem Nuh peygamber hem de tufan olayına gönderme yapılır. Yine aynı eserde “Oyuncaklar Tevrat’ı

kuşlar İncil'i / Şair-sevmezler mushafı Kur'an'ı" (s.109) ifadeleri ile üç dinin kutsal kitabına göndermede bulunur.

Dini göndermeler içerisinde eski kavimlerin isimleri de geçmektedir. "Yirmi İkinci Şarkı"da "Yunus beridir bunu düşünürüm" dizesi ile hem bir balık olarak Yunus hem de Yunus peygambere bir gönderme söz konusu iken "Aşk, ah ışıklar söndürdü / Sodom'u, ırağ, ırağ ki kadar" (*Firak*, s.180), dizesi ile de hem Tevrat'ta hem de Kuranda geçen Sodom ve Gomora anlatısına bir gönderme yapılır. Şarkılar'da geçen bir diğer mitolojik unsur da "Utku tanrıçasıdır kolları." (*Firak*, s.185), dizesi ile Yunan mitolojisinde geçen zafer tanrıçası Nike'ye dair bir göndermedir. İbranice anlatıların yerimleri üzerine de atıflar söz konusudur: "Vaat kadınları kızları ah Yerusâlim" (*Adresim Aynalar*, s.12) dizesinde geçen Yerulaşalim, Kudüs'ün İbranicede geçen biçimidir. Dini mekânların zikredildiği bir diğer yer de "Bir şeyin varoluşu ve uçuşu kendisinden / Lebanon Kudüs Mekke ve âsitane Galata" (*Firak*, s.358), şeklindedir.

Aktunç'un kitaplarına girmeyen "Tek Kanatla" şiirinde de dini içerikli bir gönderme söz konusudur. "(Yorum) / Bunu yaz ve öl zaten dediler /Oysa 63 değilim ve toprak için /Niyetim yok hiç" (Aktunç, 2003: 27) dizelerinde Hazreti Muhammed'in vefat yaşına atfen "63" ifadesi kullanılır. Bu durum ayrıca toprak ile birlikte düşünüldüğünde Ahmet Yesevi'ye de bir gönderme olarak okunabilir zira Yesevi'de 63 yaşında peygamberin ölüm yaşına istinaden yeraltındaki çilehanesine girmiştir.

Mitolojik bir varlık olan "Anka" Aktunç şiirlerinde birçok kez geçen bir varlıktır. "Anka çok tanrılıdır hiç üremedi", "Şarkı söylemekten bıkar mı anka" (*Firak*, s.188), "Bir alay ankalar ki kanat rüzgârıyla sönüyor" (*Firak*, s.255), "Anka gibi bakardı, ıslak güvercine döndü" (*Firak*, s.259), örneklerinde olduğu gibi hem benzetme hem de şiirdeki bir unsur olarak yeniden doğuş ve ölümsüzlük bağlamında Anka üzerine göndermeler mevcuttur. Yine "Hayalkâr Hüseyin Terzihanesi" şiirinde hem bir masal hem bir efsane unsuru olarak çağrışımsal bir gönderme söz konusudur: "Kanat biçin masalını yitirmiş bir ankaya / kanat biç ey makastar hezarrenk kuşlar adına" (*Islıkla Tarihçe*, s.17).

Anka kuşu kadar meşhur bir mitolojik varlık olarak Şahmaran da Aktunç şiirinde yerini alır. Bir Şeyin Varoluş'unda geçtiği şekli ile "Bir yılan gömleğine, ilk ve son kez Şahmaran giydiği, / Birisi gelir de onun öyküsünü bire bin kataraktan / Bize anlatır diye, bizim

öykümüze karışır diye bekle.” (*Firak*, s.337), şeklinde hem Şahmaran’a hem de Şahmaran anlatıcılığına dair bir göndermede bulunur.

7.4.2.3.Edebi Referanslı Göndermeler

Aktunç *Sır Kâtibi*’nde “Şam” başlıklı şiiri ile Ahmet Haşim’e açık bir gönderme yapar. Hem şiirinin başlığındaki “şam” ifadesi hem de bentler sonunda tekrar eden “akşam” sözcüğü ile hem de şiirde geçen “gül” ile Ahmet Haşim’e ve onun “Bir Günün Sonunda Arzû” şiirine açık bir gönderme yapmaktadır. Aktunç’un “Şam” şiirindeki kadar belirgin olmasa da “Kül-Ülke” ile de Tefik Fikret ve Yahya Kemal’e gönderme yaptığı görülmektedir. Özellikle de şiirin şehir ve yozlaşma üzerine kurulmuş olması ve şiirde geçen “sis” sözcüğünün tekrarlanması akıllara İstanbul üzerine yazılmış ve “sis” üzerinden vurgulama yapılan Tefik Fikret’in “Sis” ve Yahya Kemal’in “Siste Söyleniş” şiirlerini getirmektedir. “İnsan sise uyanmaz ey kent / sis bahçeye uyanır” (*Sır Kâtibi*, s.46).

Aktunç’un açıktan adını andığı yahut belirgin özellikleri ile şiirinde gönderme yaptığı edebi isimler de vardır. Örneğin, “Bin Dize” şiirinde “Yeni Hayyam küçük bir şarap çanağına / parmağını batırıyordu sızlanarak” dizesi ile “Ömer Hayyam”a aynı şiirinde her bendinde adını tekrar ederek de “Şehriyâr”a açık bir göndermede bulunmaktadır. Aktunç, “Opus 1015” başlıklı şiirinde de “Kaptan” hitabıyla Attila İlhan’a dair bir göndermede bulunur. “Kaptan’ın bir heykelini yapmış Bihrat / Beyaz kütle şapkalanmış ve taş gözlü / Bakışını taşlaştırmış Kaptan’ın Bihrat” (Opus, s.50) dizeleri ile Aktunç hem Attila İlhan’ı hem de heykel ve resim sanatçısı Bihrat Mavitan’ı anmış olur. Aktunç şiirlerinde anılan ve kendisine göndermede bulunulan bir diğer edebi isim de Ahmet Muhib Dıranas’tır. “Ahmet muhibbin çok üzüldüğü cumhur bayramı günleri” (*Firak*, s.260), dizesi ile Dıranas’a gönderme yapılır. Aktunç’un eser ve eserin içeriği ile gönderme yaptığı bir diğer isim de Kafka’dır. “Opus 1029”da, “Ne ilgileri olabilirdi ki / Olamaz ki Gregor Samsa’yla” (s.77) şeklinde *Dönüşüm*’deki başkarakter Samsa’ya göndermede bulunur. Sönmemiş Dizeler’de “Yer ayırtın Fuzilî’ler paradısından” ve “Apaçık duruyor Beng-i Bâde hayalleri” (s.108) dizeleri ile Fuzulî’ye ve onun yazdığı mesneviye bir gönderme yapmaktadır.

Aktunç’un şiirlerinde atıf ile gönderme yaptığı isimler de vardır. Örneğin, *Sır Kâtibi*’nde “Turba” şiirinde “-Behçet Necatigil’in anısına-” (s.60), yine aynı şiir kitabında “Su, Mavi

Maden” şiirinin son bendi için “-Selim’e-” (s.77) ifadesini kullanır. *Islıkla Tarihçe*’de “Altın Kesim” şiiri “-Turgut Uyar için” ithafını taşır. *İnsan Aşklarının Külüdür* şiir kitabını “Metin Altıok’un ve Behçet Aysan’ın anılarına...” şeklinde iki şair arkadaşına adayarak onlara dair bir gönderme yapar. Bir diğer atıf şeklindeki gönderme de Opus’ta “Can Yücel’e postalanmış bir manzumedir.” (s.57) şeklindedir. *Sönmemiş Dizeler*’de “Ellerin Oğlu” şiirinde geçen “Bu şiiri Bay Metin Eloğlu’na / sayın eller oğluna postalayın” (s.129) dizesiyle Metin Eloğlu’na göndermede bulunur. Bu şiirde yine Ömer Hayyam’a ve Mazhar Fuat Özkan grubuna dair de birer gönderme söz konusudur.

Aktunç, geleneksel anlatılara ve bu anlatıların kahramanların da doğrudan göndermeler yapar. Örneğin “Aşısız Dallar” şiirinde “Vakt’erişince esriyip öldü Dumrul direnci” (*Fırak*, s.317), dizesi ile Dede Korkut hikâyelerine ve orada geçen Deli Dumrul karakterine göndermede bulunur. Yine halk anlatılarının ana kahramanlarından Leyla ile Mecnun, Kerem, Zeycan, Asuman isimleri zikredilir. Bu konuda “Seri İlanlar, Kalbim, İhaleler” şiiri oldukça yerinde bir örnek olacaktır. Zira şiirde geçen “Unkapanı ozanı, yeni şarkılar / Versem sana ıtır ile Zeycan’ı / Asuman bir köşede yırtılmış foto”, “Leyla ile canı, Mecnun’la cinnet”, “Bağlasam kollarını Tahir Zührey’yle”, “Yusuf yorgan, kolları yorgun yastık”, “Züleyha’nın iğdişlik masalları”, “Kuaför Tasula’ya hemen bir kalfa / Adı Azra, Mecdel’i hiç bilmiyor”, “Adı Vamık ve Azra’yla gezip tozuyor”, “Varaka, Gülşah, Hüsnü ve âşık” dizeleri geleneksel halk anlatıları ile birlikte kutsal metinlerde geçen yer ve şahıs isimlerini ayrıca Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ına dair açık göndermeler barındırır.

7.4.2.4. Popüler Kültür ve Modern/Gündelik Yaşam Göndermeleri

“Dokunak” şiirinde “Ve bir kızçocuk / koşuyor / yaşı sekiz / saçları kerimanhalis” (Sır Kâtibi, s.90) dizeleri ile 1932 yılında ilk güzellik yarışmasını kazanan Keriman Halis’e ve onun saç stiline dair bir gönderme yapmaktadır.

Aktunç şiirlerinden popüler kültür ve aktüel unsurlar da şiirlerde karma bir görünüm içerisinde ele alınır. Örneğin “Salihâtı Nisvandan Cumhuriyet Meyhanesi” şiirinde en dikkat çekici unsur başlığın kendisidir ki bu karma olguyu da çok net ortaya koymaktadır. “Salihâtı Nisvan” Arapça bir ibaredir ve “hayır sahibi kadınlar” anlamına gelmektedir. Bu ifadenin anlam dünyasından ve çağrışımlarından “Cumhuriyet Meyhanesi”ne yani modern yaşam

dilimine geçilmektedir. Bu şiir modern yaşamın getirdiği yalnızlıklar ve gerçek değerlerin yitirilmesi anlamına yoğunlaşırken zamanın geçiciliği ve bu geçiciliğin değerler üzerinden yıpratıcılığı, tüketim üzerine kurulan ilişkilerin gerçekliği alımlamadaki yetersizliğine vurgu yapmak için “Aliye Berger” ve “Danyal Topatan” isimlerine göndermeler yapılır ki zaman şiir de bu iki isme adanır. Şiirde, Türk gravür ve grafik tasarımcısı olan Aliye Berger ile Yeşilçam Sineması’nda kötü adam sahnelerinde figüranlık yapan Danyal Topatan isimlerine dair tekrar eden göndermeler bulunmaktadır: “elvahperest Aliye Berger de görsün / ölmeden önceki yüzüyle de Danyal Topatan / esrara meyledenlerin sonuncusu gibi kalsın” (*Sır Kâtibi* s.101). Aktunç’un “Otuzuncu Şarkı”da sinema unsurlarından bir karakter olarak “Coşkun” adını da andığı ve “Coşkun” imajının arka planda doğurduğu olguya dair göndermeler yaptığı da söz konusudur. “Artist olma kahvesinde Coşkun’la / Düşlerine kılıç çekiyorum” (*Şarkılar*, s.49).

Popüler kültür ve modern zaman göndermeleri bakımından örnekleme yapmak adına “fonograf”, “taş plak”, “gazete altında yattım”, “gazetelerin ilk sayfalarında” gibi ifadeler, “Muhtar çakmağı”, “Mister ve mystère pantolon ceplerimde”, “daktilo,” “kartpostal”, “Artist olma kahvesi”, “Unkapanı çarşısı”, “kaset ve hıyar satardım hayata”, radyolu çaylar”, “prolog epilog / analog digital / mono stereo disko salvo”, “07.45”, “çöp çöpe”, “blues”, “roman”, “Pazar”, “cumartesi çılgınlığı”, gibi sözcükler verilebilir ve seçilen bu sözcükler şiirlerde işlenen göndermelerin çok küçük bir kısmına karşılık gelmektedir.

8. SONUÇ

Türk edebiyatının çok yönlü edebi isimlerinden bir tanesi olan Hulki Aktunç şiir yazmaya henüz çok küçük yaşlarda başlamış olmasına rağmen şairlik yönünü diğer edebi yönlerinden çok daha sonra gün yüzüne çıkarmış birisidir. Günlüklerinde dokuz, on iki yaşlarında yazdığı ilk şiir örneklerinden bahseden Aktunç'un 1974 yılına kadar bütün şiir birikiminin tek şahidi kendisi olarak kalmıştır. İlk ürününü 1968'de *Yeni Ufuklar*'da yayınlatan Aktunç, 1970'li yıllarda dergilerde görünmeye devam eder. Aktunç'un yayınlanan bütün eserlerinde şairliğinin izi belirgin bir şekilde görülürken o ısrarla şiirlerini yayınlamak konusunda geri durur.

1974 yılında Ali Devran adıyla *Türkiye Defteri*'nde yayınladığı numunelik “Yarin Rüya Kitabı” şiiri de aslında onun şairlik evresinin küçük bir görünümü olarak kalır. Sosyalist düşüncenin, 1970'li yılların ve Kemal Tahir'in etkisiyle çıkan *Türkiye Defteri*'nin yayın politikasına uygun bir atmosferde inşa edildiği açıkça görülen “Yarin Rüya Kitabı”, Aktunç şiirleri içerisinde örneği tek olan bir şiirdir. İşçi sınıfının, toplumsal söylem bakış açısı ile ele alındığı şiirde Aktunç ideolojik öğretiye uygun bir şiir sunar. Fakat bu şiir anlayışını sürdürmez. Aktunç, “Yarin Rüya Kitabı”ndan sonra 1979'a kadar herhangi bir şiir yayınlamaz. Aktunç, öyküleri, denemeleri, mektupları, eleştirileri ile dergilerde boy gösterirken şiirlerini yayınlama konusunda sürekli bir direnç uygular. Bu direncin birçok sebebi bulunmaktadır. Fakat en başta şiir konusunda Aktunç'un titiz bir dil işçiliği uygulaması ve ürünlerini öncelikle kendisine beğendirmeye çabası gelmektedir. Aktunç hiçbir şiirini çalakalem yazıp yayınlamaz. Üzerinde uzun süre çalışır ve bu konuda mükemmeliyetçi bir tavır sergiler. Bundan dolayı da şiirlerinde defo yok denecek kadar azdır.

1979 yılına geldiğinde Aktunç artık sadece dergilerde ürün yayınlatan birisi değildir. *Gidenler Dönmeyenler* (1976) ve *Kurtarılmış Haziran* (1977) adlı öykü kitaplarını yayınlamış, *Gidenler Dönmeyenler* ile Türk Dil Kurumu öykü ödülünü (1977) kazanmış bir isimdir. 1979 yılının Aktunç için özel oluşunun nedeni ilk kez kendi adı ile şiirlerini yayınlamaya başlamasından ileri gelmektedir. Aktunç, 1979'da *Yazı* dergisinin 6-7. sayısında “Eski Bir Denizin Yalıları” üst başlığında daha sonra ilk şiir kitabına da alacağı 8 şiiri kendi imzasıyla yayımlar. Yayınlanan bu ilk şiirlere bakıldığında, usta işi bir emek ürünü oldukları

hemen dikkat çeker ve oldukça yoğun bir ilgiyle karşılanır. Aktunç, yazın dünyasında şair olarak görünmeye başladığında otuz yaşındadır. İlk şiir kitabından on yıl önce yayınlanan bu ilk şiir örnekleri Aktunç için şiir yayınlama konusunda kırılma noktasıdır. Aktunç, kendisine yöneltileceğini düşündüğü “şiiri bir heves” ithamından çekindiği için uzun süre şiirlerini yayınlamamıştır. “Eski Bir Denizin Yalıları” ile kırılan bu direnç ve Kemal Tahir, Salah Birsal gibi isimler başta olmak üzere edebiyat çevrelerinden gelen olumlu tepkiler neticesinde Aktunç, şiirlerini yayınlamayı sürdürür ve şiirin kendisi için geçici bir heves olmadığını da kanıtlamış olur.

“Eski Bir Denizin Yalıları” kendi içerisinde Aktunç’un uzun süren bir şiir birikimine sahip olduğunu, henüz ilk şiirlerinin örneğinde kendi şiir dilini ve sesini inşa etmiş olduğunu açıkça göstermektedir. Bu durum bir konuyu daha açıklığa kavuşturmaktadır. O da Aktunç’un şairliğinde bir çiraklık döneminin olmadığıdır. Aktunç genç bir şair olarak kendisine usta bildiği bir şairin tedrisinden geçmez. Şairliğinin olgunlaşması, şiirlerinin kendi çizgisini bulması adına başka bir şairden dokunuş olmaz. Bu durum Aktunç’un doğuştan bir şair kumaşı taşıdığını ve kendi kendisini yetiştiren bir şair olduğunu gösterir. Tabii bu durumu besleyen en önemli olay, Aktunç’un çocukluğundan itibaren çok yoğun ve geniş çaplı bir okuma iştihasına sahip olmasıdır. Bütün hayatı boyunca sürdürdüğü okuma ve yazma edimi onu hem entelektüel anlamda beslemiş hem de dil zevki ve edebi nitelik bağlamında da geliştirmiştir. Zira Aktunç, okuma yaparken eline aldığı eseri edebi değer ve sanatsal anlamda eleştirel bir bakış ile de değerlendirmektedir.

Hulki Aktunç, Türk edebiyatında oldukça önemli bir şahsiyet olmasına rağmen, şairliği noktasında edebiyat tarihi içerisinde ve edebiyat çevresinde gereğince anılmamış, üzerinde yeterince durulmamış bir isimdir. En çok ürün verdiği tür şiir olmasına rağmen Hulki Aktunç ismi anıldığında ilk önce romancı, öykücü yönünün akıllara gelmesi, hatta sözlükçülüğünün şairliğinden çok daha fazla gündemde olması, onun şiirleri ve şairliği üzerine yeterince çalışma yapılmamış olmasından ileri gelmektedir. Evet, Aktunç ilk şiir kitabını kırk yaşında yayınlamıştır fakat şiir kitabını yayınladığı süreç edebi üretiminin devam ettiği bir süreçtir. Öykü ve romanları da şiirleriyle başat bir yayın periyodunda ilerlemektedir. Buna rağmen romancı ve öykücü olarak bilindiği halde şairliğinin geri planda kalması Türk şiiri için oldukça büyük bir boşluk doğurmaktadır. Neticede Aktunç, bütün edebi üretimini bitirip yazınsal anlamda büyük bir ara verdikten sonra şiirleriyle ortaya çıkmış birisi değildir.

Bu bakımdan *Hulki Aktunç Şiirleri Üzerine Bir İnceleme* başlıklı bu çalışma Aktunç şiirleri ve şairliği üzerine yapılan ilk müstakil akademik çalışma olma özelliği göstermektedir. Çalışmayı önemli kılan bu durum aynı zamanda oldukça zor bir konuma da getirmektedir. Aktunç'un şiirleri üzerine akademik düzeyde yapılan ilk çalışma olması bu tezi, sonrasında gelecek Aktunç çalışmaları için bir öncü konumuna getirirken, ilk sözü söylemenin zorluğunu ve sorumluluğunu da yüklemektedir. Bu bakımdan tezin çalışma disiplini sadece şiirlerle sınırlı kalmadı. Bu çalışmanın, ana merkezine şiirlerin incelenmesi, Aktunç'un şairliği alınarak onun doğup büyüdüğü mekan, beslendiği kaynaklar, verdiği eserler, eserlerine gelen yorumlar ve kendisinin şiir ve sanata dair fikirleri üzerinden hareketle hazırlandı. Böyle bir yol izlenmesinin mecburiyeti Aktunç'un farklı türlerdeki bütün eserlerinin aslında tek bir esermiş görünümü vermesinden ileri gelmektedir. Onun denemelerinden, öykülerine, romanlarından sözlüğüne, köşe yazılarından şiirlerine kadar bütün ürünlerinde aynı sanatsal bakış açısı, aynı dil ve söylem özelliği dikkat çekicidir. Bu yüzden henüz şiirlerini yayınlamamış olduğu yıllarda kaleme aldığı deneme, inceleme ve öyküleri şairliğinin habercisi olmuştur ve çevresinden “sende gizli bir şairlik var” tepkileri almıştır.

Hulki Aktunç Şiirleri Üzerine Bir İnceleme, başlıklı çalışma sekiz ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, “Giriş”, “Mekan ve Hayat Bağlamında Hulki Aktunç”, “Eser ve Hayat Bağlamında Hulki Aktunç”, “Hulki Aktunç'un Şiir Evreni”, “Şiirlerinin Tematik Olarak İncelenmesi”, “Şiirlerinin Yapı Bakımından İncelenmesi”, “Şiirlerinin Dil ve Üslup Bakımından İncelenmesi” ve “Sonuç” bölümleridir.

Aktunç'un şiirlerinin tematik, üslup ve biçimsel açıdan özelliklerini tespit etmek ve bir şair olarak Hulki Aktunç'un bütün yönleriyle Türk edebiyatındaki konumunu belirginleştirmek amacıyla hazırlanan bu çalışmada Aktunç'un yayınlanmış şiir kitapları olan *Sır Kâtibi* (1989), *Islıkla Tarihçe* (1989), *Adresim Aynalar* (1991), *Şarkılar* (1992), *İnsan Aşkılarının Külüdür* (1993), *İstiraplar Ansiklopedisi* (1994), *Bir Şeyin Varoluşu* (1999), *Sönmemiş Dizeler* (2009) ve Gültekin Emre ile ortak imzalı eseri *Opus* (2012) incelemeye tabii tutulmuştur. Bunun yanı sıra Aktunç'un dergilerde yayınlayıp kitaplarına almadığı şiirler de göz önünde bulundurularak incelemeye dahil edilmiştir. İncelemeler neticesinde elde edilen bulgular da şu şekildedir.

“Mekan ve Hayat Bağlamında Hulki Aktunç”, başlıklı bölüm neticesinde elde edilen bulgulara bakıldığında Aktunç’un şairliğinin en temel taşı ailesi, Kadıköy’ün sosyokültürel yapısı ve henüz çocukluğunda tanıştığı geleneksel anlatılar oluşturur. Babasından dinlediği Kuran, Kısas-ı Enbiya, Tarih-i Cevdet, Mevlid, Yunus Emre, Leyla ile Mecnun gibi geleneksel anlatılar çocuk ufkunun açılmasına, edebi muhayyilesinin gelişmesine ve dil zevkinin de belirmesine vesile olur. Bunun içindir ki Aktunç’un şiirlerinin çözümlenebilmesinde onun biyografisinin çok iyi bilinmesi gerekmektedir. Özellikle de yalnızlık, ayrılık, geçmiş ve hatıralar bağlamında Aktunç’un ilk mekânsal çevresi, bu çevrenin insan profili ve bu çevre ile kurduğu ilişki onun şiir dünyasını oldukça büyük oranda etkilemiştir.

Aktunç’un şiir serüveninde mekânsal bellek oldukça aktiftir. Şiirlerindeki özne seçimleri, mekanlara dair bakış açısı ve anlatısal şiirlerin ana etkeni yaşamla ve bu yaşamın geçtiği mekanlarla yakından ilintilidir. Aktunç’un biyografisi şiirlerinin alt metninde önemli bir yer tutmaktadır fakat Aktunç bu verileri işlerken imgesel bir dil kullanmaktadır. Bunun için de bu sembollerin çözülmesi için işaret edilen sözcüklerin karşıladığı yaşantı izlerinin Aktunç hayatındaki karşılığının bulunması gerekmektedir. Bu bakımdan tezin ilk bölümünde Aktunç’un doğumundan ölümüne kadar geçen sürenin onun şairliğine etkileri titizlikle incelenmiştir.

Bu noktada en büyük öneme sahip olan unsur Kadıköy’ün kendisidir. Aktunç’un doğup büyüdüğü ve hayatının sonuna kadar ayrılmadığı Kadıköy, Aktunç şiirlerinin kültürel arka planını oluşturmaktadır. Bu arka plan içerisinde çok dilli, çok uluslu, çok kültürlü kozmopolit yapının etkileri kendisini göstermektedir. Aktunç Kadıköy’ü ve bu semte ait her bir unsuru şiirlerinin sembolik unsurları haline dönüştürmüştür. Çok dilli yapı sözcük seçiminde ve sözcükler üzerindeki neolojik tasarrufta etkili olurken, Kadıköy’ün insan profili de şiirlerin kişi kadrosunda hissedilmektedir. Aktunç’un babasının bir esnaf olması ve kendisinin de Kadıköy çarşı eşrafı ile henüz küçük yaşlardan itibaren yakın bir temas kurması şiirlerindeki meslek sahibi kişileri, onların kullandığı kavramları, jargonları ve günlük dilin argosunu kullanmasındaki başarısını gerekçeli olarak açıklamaktadır. Aktunç, küçük yaştan itibaren kendisini ait hissettiği bu semtte farklı etnisite kültürlerle yakın ilişkiler geliştirir. Bunun neticesinde şiirlerinde bu grupların yaşam tarzlarını, anlatılarını, geleneklerini ve dillerini çeşitli yönlerden kullanır. Şiirlerinde sokak kültürüne ait unsurların canlı ve hareketli bir şekilde hem tematik hem üslup açısından görülmesi Aktunç’un

büyüdüğü ortamın şairliğine olan etkisini göstermektedir. Farklı dillerle erken yaşlarda tanışması ve Türkçenin çeşitli ağız kullanımları yanında Kadıköy'ün çokdilli yapısı Aktunç'un yeni sözcük üretiminde ve sözcükler üzerindeki dönüştürücü yaklaşımında büyük etkiye sahiptir.

Aktunç yaşamına dair izleri şiirlerine olduğu şekilde aktarmaz. Mutlaka yeni bir form ve yorum katar. Bu bağlamda çocukluğunun geçtiği Üzerlik Sokağı, bu sokaktaki ailesinin çok katlı ahşap evleri, bu evin bahçesi, sarnıcı, ağaçları fiziksel özellikleriyle şiirlerinde çeşitli imgelerle veya kimi zamanda açık bir göndermeyle yer eder. Bunun yanı sıra Aktunç'un ailesinin bu ahşap evin odalarında misafir ettiği her biri farklı hayat hikâyesine ve trajedilere sahip kişilerin şiirlerdeki görünümü de söz konusudur. Fakat bütün bu unsurlar tamamen kapalı bir anlam ve örtük bir imgelemin ağır bastığı bir dille ifade edilmektedir. Elde edilen bu bulgular Aktunç'un, geçmiş, hatıra, anı, kadın, poetik unsurlar, eleştiri başlıklı temalarında yoğun olarak görülmektedir. Öte yandan şiir dilinin çok renkli, çok sesli olmasında da etkilidir.

Bu bölümün Aktunç şiirlerindeki izlerinin takip edildiği bir diğer mekânsal yer Erzincan'dır. Aktunç'un, kendisini evinde ve güven hissettiği bir ortamdan hiç bilmediği yabancı olduğu bir coğrafyaya geçiş onda kapanmaz bir boşluk doğurur. Askeri lisede okumak için ayrılıp Erzincan'a gidiş, şiirlerindeki kopuş, aidiyetsizlik, yalnızlık, özlem, arayış ve ölüm duygularını derinden beslemiştir. Bu evre Aktunç'un kendi benliğini bulduğu bir süreci de ifade etmesi bakımından, bu dönemde yapmış olduğu okumalar da onun şiirlerindeki varoluşçu izleri açıklamaktadır. Ayrıca şiirlerindeki modernist ve postmodernist görünüm de bu yıllarda Batılı yazar ve şairlerden yaptığı okumalar üzerinden belirginleşmiştir. Zira Aktunç'un bu yıllarda günlüğüne not ettiği şiir çalışmalarında onun imgeci, bireysel bir şiir yaklaşımı sergilediği görülmektedir. Erzincan'a gidiş, Aktunç şiirlerindeki yalnızlık ve ayrılık izleğinin ana etkeni olduğu kadar şiirlerinde somut bir şekilde bazı yansımaları da olan yerdir. Aktunç'un Kadıköy-Erzincan arasında geçen gel-gitli yılları aslında poetik izleklerinin oluştuğu dönemi kapsamaktadır. Nitekim aşk ve kadın konusunda da hem İstanbul'daki sevgiliden uzakta kalmak hem ortaokulla birlikte liseyi de tamamen erkeklerin olduğu okullarda okumak doğal olarak kadın ve aşk konusunu şiirlerinde işlediği şekilde uzak, mesafeli, erişilmesi güç ve buluşma vaat etmeyen bir durum olarak görmesine neden olmaktadır.

“Eser ve Hayat Bağlamında Hulki Aktunç”, bölümü bulguları göz önünde bulundurulduğunda Aktunç’un çok türlü, tek bir eser inşa ettiği rahatlıkla söylenebilir. Roman ve öykülerinde dil ve anlatımı şiire yaklaştıran, şiirlerinde tahkiyeyi uygulayıp düzanlatı örnekleri veren Aktunç bütün türler için sınırları zorlayan avangart bir edebiyatçı olduğunu göstermektedir. Avangart özelliğini şiirlerinde de baskın bir şekilde örnekleriyle ortaya koyan Aktunç’un eserleri arasında güçlü bir metinlerarasılık söz konusudur. Aktunç öyküleri ve romanları ile şiirleri arasında sürekli göndermelerde bulunur. Kimi zaman içeriği örtüştüren Aktunç kimi zaman da bir şiir kişisini oluştururken roman veya öykü kahramanlarını kullanır. Bazı şiirlerinde ise öykülerinin isimlerini açıkça anarak o metinle şiirsel anlam arasında bir bağ kurar ve okuru oraya yönlendirir. Aktunç’un şiirlerindeki deneysellik öykü ve romanlarında da gözlemlenir. Bu deneysellik hem anlatı formlarında hem dilde hem de şekil unsurlarında belirgindir. Türlerin sınırlarını yıkıp onlara yeni şekiller veren Aktunç şiir-öykü, şiir-roman, ve anlatı-şiir gibi yeni tür deneyleri de yapmaktadır.

Diğer eserlerinin Aktunç’un şiirlerinin çözümlemesine sunduğu katkı açısından bakıldığında yayınlanmış günlükleri oldukça büyük bir öneme sahiptir. Bu çalışmanın ilerleyişini hızlandıran ve şiirlerin çözümlemesinde çok büyük bir açılım sağlayan günlüklerin yayınlandığı döneme denk gelmesi gerçekten büyük bir avantaj sağlamıştır. Zira Aktunç kendisine, sanatına, şiirine dair en büyük ayrıntıları yine kendi anlatımı ile günlüklerinde vermektedir.

Bu bölümde ele alınan bir diğer konu olarak Aktunç’un dergicilik serüveni ve Kemal Tahir ile ilişkisidir. Sosyalist dünya görüşünün dönem bazındaki etkileri neticesinde ortaya çıkan tablo Aktunç’un bu dönemdeki siyasi ve ideolojik yaklaşımları şiirine aksettirmediğidir. Tabii, “Yarin Rüya Kitabı” adlı şiirini bu konuda ayrı tutmak gerekmektedir. Aktunç 68 Kuşağına dahil olmasına, Kemal Tahir’in yanında yerli Marksizm doktrinleri almasına rağmen bunları şiirine toplumcu bir eleştiri olarak yansıtmamıştır. İçeride dönük imgeci ve bireysel bir şiir inşa ederek şiirlerinde apolitik bir tavır takınmıştır. Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olduğunu her defasında açıkça belirten ve bunu hiçbir zaman saklama gereği duymayan Aktunç şiirlerini ideolojik bir söyleme teslim etmemiş, modernist bir şiir örneği ortaya koymuştur.

Şiir kitapları bağlamında elde edilen sonuçlara bakıldığında Aktunç’un aynı yıl içerisinde yakın aralıkla yayınlanan ilk şiir kitaplarından kronolojik olarak ileriye doğru gidildiğinde

sürekli bir dönüşüm içinde olan, kendisini sürekli yenileyen, her eserinde bir öncekini aşarak ilerleyen bir çizgi takip edilmektedir. Şiir kitaplarının kazandığı ivme her yeni eserde biraz daha ileri çıkar ve durağanlıktan bahsetmek mümkün değildir. Kitaplarının kazandığı prestijli şiir ödülleri de bu durumun takdir gördüğünü göstermektedir. Aktunç her yeni şiir kitabında dilini yeniden dizayn etmekte, konu bütünlüğünü ve anlatım tekniğini yeniden tasarlamaktadır. Bu durum da her eserde daha rafine bir şiir görünümü sunmaktadır. *Bir Şeyin Varoluşu*'na gelindiğinde ise şiir artık felsefi düşünceye doğru evrilerek sürecin tamamlandığını işaret etmektedir. Bu eserden on yıl sonra yayınlanan *Sönmemiş Dizeler* ise toplumsal duyargası çok daha yüksek bir içerik sunmaktadır. Şiirlerin tamamında bir bütünlük arz eden ana izlekler, birbirine göndermeler yapan dizeler, imgelerdeki orijinallik ve değişkenlik hem bütün şiirlere tek bir eserin parçaları izlenimi verir hem de her eseri kendi iç bütünlüğü içerisinde tam bir kompozisyon olarak sunar.

“Şiirlerinin Tematik Olarak İncelenmesi”, neticesinde elde edilen bulgulara bakıldığında, Aktunç şiirlerinde ağırlıklı olarak ayrılık, arayış, benlik, kaçış ve sığınaklar, kadın, ölüm, gelenek, poetika, doğa, yalnızlık, aşk ve sevgili, geçmiş ve anılar, yaşam ve bireysel eleştiri konularının işlendiği tespit edilmiştir. Bu tespitler sonucunda Aktunç'un ele aldığı konuları çoklu bakış açısı ile işlediği, bireysel deneyimlerden yola çıkarak toplumsala uzanan bir bağlam ile kurguladığı görülmektedir. Aktunç, ele aldığı temalarda bireysel trajedilerden, kişisel deneyimlerden yola çıkarak varoluşsal sorgulamalara da yönelmektedir.

Aktunç'un ayrılık temasına dair yaklaşımına bakıldığında ayrılığın somut ve fiziksel bir ayrılık olarak ele alındığı örnekler de olmasına rağmen daha çok duygusal ve varoluşsal bir kopuş olarak işlendiği görülmektedir. Aktunç için ayrılık bitip tükenmez, kapanamaz bir boşluktur. Zamandan, mekandan, aidiyet duygusundan, geçmişten, hatıralardan, hem fiziksel hem düşünce anlamında soyut bir uzaklaşmayı ifade eden ayrılıklar buluşma vaat etmemektedir. Aktunç, oldukça yoğun bir şekilde ele aldığı ayrılık konusunu hem bireysel hem de toplumsal düzlemde değerlendirir. Ayrılık hem bireysel kopmaları hem de kolektif bilincin kaybını gösterir. Kişinin kendisine ve topluma duyduğu uzaklık da ayrılığın bir görünümünü oluşturur.

Aktunç'ta arayış konusu, kendi iç dünyasının boşluklarına, kırılganlıklarına, ıstıraplarına ve ihtiraslarına dair şekillenir. İnsanın varoluşsal sorgulamalarını, iç çatışmalarını, aidiyet hissinin yitirilmesini ve huzursuzlukları arayış ile birlikte anan Aktunç, bu konuda

modernitenin insan üzerindeki yıkıcı ve yıpratıcı etkilerine de değinir. Eksiklik ve tamamlanma çabası içerisinde bir mücadele doğuran arayış Aktunç şiirinde sürekli varlığın ve anlamın izinde olma durumudur. Bu durum da şiirlerde yeni biçimsel arayışlar çerçevesinde değerlendirilir.

Kaçış ve sığınak konusu, bilinçaltının etkisi altındadır. Toplumsal yaşam düzeninden memnuniyetsizlik ve kişisel huzursuzluk neticesinde içe yönelişi ifade etmektedir. Kaçışların fiziksel bir görünümü yoktur. Tamamen soyut ve düşünce düzeyindedir. Bu durum da kaçışın sığınaklarını geçmişin izlerinde toplamaktadır. Kaçış alanları olarak çocukluğun geçtiği mekanlar, belleğin doğurduğu hayali imajlar olabildiği gibi bir kadının figür şeklinde kalan varlığı da olabilmektedir. Fakat sığınak alanı neresi olursa olsun, kaçış kendisini sürekli yenilemekte ve Aktunç kendisine yeni sığınaklar keşfetmektedir.

Aktunç'un "ben" in oluşumlarına bakışı kişisel bir özne olmanın çok ötesindedir. Şiirlerinde "hulki" isminin anıldığı yerlerde kendi benine seslenen Aktunç, genellikle bilinçaltının dışa vurmuş yönlerini göstermektedir. Aktunç şiirlerindeki ben henüz oluş sürecini tamamlamamış, hataya ve yanıla düşmeye müsait bendir. Bu yüzden de iç hesaplaşmalarını sürdürmektedir. Ayrıca Aktunç'un ben üzerinden oluşturduğu kimlik de kolektif bir görünüm arz etmektedir.

Aktunç için ölüm konusu bütün şiirlerine sirayet etmiş bir ana izlektir. Ölüm Aktunç şiirlerinde yaşanmışlığın bir ifadesidir. Yaşam ile bağdaşık işlenen ölüm, hayatın karşısında değil de içinde konumlandırılır. Aktunç şiirlerinde ölüme karşı bir isyan söz konusu değildir. Kabullenilen, yaşamın bir gereği olarak görülen ölüm fiziksel bir kayıp olarak da ele alındığı kadar tarihi bağlamda ortak bir tecrübenin bakiyesi olarak da görülmektedir.

Aktunç şiirlerinde geçmiş konusunu bellek ile birlikte anarak geleceğin inşasındaki birikim olarak değerlendirir. Hareketli ve bugüne ulaşan bir yapıya sahip olan geçmiş, anılar ve hatırlatıcı etkiler ile kendisini sürekli hissettirir. Bu anlamda Aktunç'un şiirlerinin tamamı hatıralarla örülmüştür. Bu hatıralar kimi zaman sadece bireysel bir yaşanmışlığı işaret ederken çoğunlukla da toplumsal hafızanın birikimleri olarak görülür.

Kadın, bir arzu nesnesi olmanın çok ötesinde derinlikli bir anlama karşılık gelmektedir. Aktunç için kadın somut varlığından ziyade hayali ve uzakta oluşu ile anlam taşımaktadır.

Belleğin fulü bıraktığı bir bölümden hatıralar ile çizilen kadın silüetleri soluk, uzak ve bir o kadar da soyuttur. Bu bağlamda Aktunç şiirlerinde kadın konusu bir hatırlayış bir düşleyişten ibarettir. Aşk konusu da kadın konusuna bağlı olarak muğlak bir çizgide ilerlemektedir. Tensel bir buluşma vaat etmeyen aşk genellikle bekleyişler olarak belirir. Tamamlanmamış bir duygu olarak aşk her zaman ulaşılamayan, erişilemeyen bir sevgiliyi çağırıştırır. Bu sevgili de klasik şiirde olduğu gibi sevilen fakat asla sevdiğine ilgi göstermeyen bir profil çizmektedir.

Gelenek konusu Aktunç için üzerinde ısrarla durulan bir başlıktır. Çocukluğundan itibaren geleneksel metinlerle yakından haşır neşir olması, dil üzerindeki hassasiyeti ve “delta şiiri” tanımlaması çerçevesinde geleneği Aktunç hem bir araç olarak kullanır hem de tematik bir konu haline dönüştürür. Aktunç geleneğin tutucu bir takipçisi değildir. Gelenek Aktunç için yararlanılan, dönüştürülen, yeniden biçimlendirilen bir konu olduğu kadar aynı zamanda üzerine eleştiri getirilen de bir konudur.

Doğa Aktunç şiirlerinde içteki çatışmaların dışa yansımaları olarak resmedilir. Aktunç, doğayla iç içe bir şiir sunar. Fakat bu doğa nesnel varlığından ziyade sembolik anlamları karşılamak için kullanılır. Soyut bir doğa algılayışı sergileyen Aktunç, doğayı bir dekor yahut fon olarak değil de imgesel anlatım imkanı olarak işlevsel hale getirir. Özellikle de “deniz, su, rüzgâr, ateş, köz ve kül” ifadeleri metaforik unsurlar olarak şiirlerin ana izleklerini oluşturur.

Şiirin şiire konu edilmesinin başarılı ve orijinal örneklerini veren Aktunç, poetik meseleleri işlerken şiir, şair ve dili tarihsel bağlamda tartışmaya açar. Aktunç, kimi yerde çağının edebiyat algısına ve geleneğe bakışına dair eleştiride bulunur. Gerçek şiir ve şairlik ölçütlerini irdeler. Şairin içinden çıktığı toplumla ilişkisine değinen Aktunç, bütün bu işleyişi anlatısal oluşturarak dikte etmeden imgesel bir söylemle verir.

Yalnızlık, Aktunç için kapanmaz bir olgudur. Aktunç’un kendi yaşamında tecrübe ettiği yalnızlığın ruhunda kapatamadığı bir duyguya dönüştüğü görülür. Yalnızlık bilinçli bir tercihtir fakat kastedilen fiziksel bir yalnızlıktan ziyade duygusal bir boşluktur. Bu yüzden de Aktunç’taki yalnızlık paylaşım neticesinde bitmemektedir.

Aktunç yaşam konusunu varoluşçuluk düşüncesi ekseninde ele almaktadır. Sorgulamalar, arayışlar ve ikilemler içerisinde ilerleyen yaşam sürekli bir mücadele alanı olarak gösterilir. Aktunç, yaşamı umut ile umutsuzluk arasındaki bir yolculuk olarak işler. Bu durum da hatıralar, aşklar, yalnızlıklar ve bekleyişlerle birlikte anılır.

Aktunç şiirlerinde eleştiri de bulunmaktadır. Fakat bu eleştiri toplumcu söylem veya ideolojik eleştiri değildir. Toplumsal ve bireysel tecrübeler neticesinde ortaya çıkan olumsuzluklara karşı Aktunç'un bireysel duyarlılığının duygusal ifadesi şeklindedir. Aktunç şiirindeki eleştiri, sorunları çözmek üzerine dile getirilen bir eleştiriden ziyade hassas bir ruhun terennümleri olarak okunabilmektedir.

Yapı bakımından Aktunç şiirleri oldukça deneysel, oldukça çeşitli bir görünümündedir. Şiirlerini serbest nazım şekliyle inşa eden Aktunç, ahenk unsurları açısından ses tekrarlarını, letrizmi, kırık, eksilteli mısra düzenini, uzun, kısa ve tek sözcüklü cümleden oluşan dize birimlerini kullanmıştır. Aktunç'un biçimsel tercihleri rastlantısal değildir. Şiirin içeriği ile oldukça uyumlu pratikler ile geliştirilmiş çokseslilik örneğidir. Aktunç şiirlerinde sözcük seçimine ve bu sözcüklerin birbiri ile uyumuna büyük önem verir. Alışılmışın dışında bağdaştırmalar ve orijinal terkipler kuran Aktunç sözcük üretimi de gerçekleştirir. Arkaik sözcükleri, modern anlatımlarla birlikte kullanır. Yerel ağız, konuşma dili, etnisite söylemleri, jargon ve argo da şiirlerdeki çoksesli görünümü destekler. Bütün bu yapı Aktunç şiirlerinin anlatımını zenginleştirmektedir. Aktunç, şiirlerinde anlatı oluşturur ve tahkiyeye başvurur. Şiirlerinde dramatik görünüm de dikkat çekicidir. Kimi durumlarda anlamı güçlendirmek adına lirik-epik karışımı bir yol izler. Aktunç dize bütünlüğüne önem verir. Fakat anlamı dizeye bağlı kalarak sınırlandırmaktan da kaçınır. Sayfa düzenini alt üst eden grafiksel dağılımlar, görsel ve somut şiir kullanımları bakımından yenilikçi yaklaşımlar sergiler. Şiir düzenindeki bu kırılmalı ve değişkenlik Aktunç'un modern birey ile kurduğu yakın ilişkinin anlamsal düzenini destekler niteliktedir. Aktunç şiirlerinde anlamsal kurgu kadar ses kurgusu da iyi ayarlanmıştır. Aktunç bilinçli olarak kimi şiirinde söylemi zorlaştıracak, akışı engelleyecek sözcükleri birbiri ardına dizerken içerikle uyumlu bir söylem geliştirmenin çabası içerisinde. Fakat ekseriyet itibarıyla sözcüklerin ses örüntüsü şiiri sadece okunmaktan ibaret bırakmayıp duyumsanan bir olguya çevirmektedir. Şiirlerdeki deneysellik de bu bağlamda amacına hizmet edecek şekilde yönetilmektedir. Mitolojik adlar ile dini terminoloji, yerel söyleyişler ile kültürel imgeler birbiri ardına çağrışımsal etki oluşturur. Aktunç şiirlerinde çok anlamlılığı da uygular. İronik ve mizahi

anlatım ile lirizm bir amaç haline getirilmeden kullanılır. Kimi şiirlerinde Aktunç'un anlamı tamamen ötelediği izlenimi de doğar. Fakat bu örnekler fazla olmadığı gibi modernist bir şiirin görünümlerinden birisi olması itibarıyla de anlamın muğlak bırakılması çabası gözlemlenir. Aktunç anlamdan ibaret bir şiir evreni kurmadığı için birikimli bir okur beklentisiyle anlamı, sözcükler, dizeler, görsellikler arasındaki imgeler üzerinden gizler. Bu bakımdan Aktunç şiiri okurunu aktif kılan, anlamı çoğaltan, açık yapıt özelliği gösteren tüketilemeyen bir metindir. Bütün bu özellikler onun şiirinin özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Aktunç bir kültür şiiri inşa etmiştir. Kültürel öğeleri ustalıkla işleyen Aktunç Türk edebiyatında kültür şiirinin bir örneğini kendi şiir sesiyle açıkça ortaya koymuştur. Aktunç şiirlerinde modern bireyin çıkmazlarını, bunalımlarını, huzursuzluklarını tarih, toplum ve kültür bağlamında ele almıştır. Bireye, topluma, geçmişe ait unsurları ustalıkla harmanlamış, kültürel kodları bilinçli bir sentez ile yeniden üretim yolunu izlemiştir. Aktunç şiirinde çağdaş olanla geleneğin uyumu oldukça başarılıdır. Bireysel olanla toplumsal olanın girift bir anlatımla sunulması da Aktunç şiirinin karakteristik bir özelliğidir. Aktunç bireysel bir şiir inşa etmiştir. Fakat bu şiir bireysel olanla sınırlı kalmamıştır. Aktunç, şiir coğrafyasını kültür ve gelenek uzantılarıyla tarihsellik içerisinde Türkçenin ulaşabildiği en uç noktalara kadar götürmüştür. Ana merkezi şehirde ve modernitede olan Aktunç, tarihsel olana, geleneğe temas ettiği her alanda kendi duyargasının kişisel dönüşümünü başarıyla uygulamış, olanı olduğu gibi şiirinde kopyalamamıştır. Gelenek ve toplumsal olanla kurduğu bağda estetik kaygıyı asla göz ardı etmemiştir. Bu bağlamda metinlerarasılık oldukça güçlü bir işlevsellik kazanır. Aktunç metinlerarası ilişkileri geleneksel anlatılarla kurduğu gibi çağdaş isimlerle de kurar. Bunun yanında kendi edebi türleri arasındaki göndermeler de güçlü bir anlatım genişliği sunar.

Modernist bir anlatı kuran Aktunç modern bireyin duygu dünyasını dile getirirken çağın yaşadığı değişim ve dönüşüme bağlı olarak şiirin sesini ve biçimini de yeni bir forma sokmuştur. Zira her dönem yeni bir insan profili doğurduğu gibi yeni insan gerçekliği için de yeni anlam ve anlatım biçimleri gereklidir. Bu bağlamda Aktunç toplumda baş gösteren bireycilik ve özgürlük havası içerisinde gelişen yeni insan sosyolojisine uygun olarak klasik anlatım formlarını yıkmış, çok kültürlü, imgesel, modernist ve postmodernist görünümler arz eden bir şiir inşa etmiştir. Estetik kaygıları yüksek, çağrışıma büyük önem veren, modernist bir şiir kuran Aktunç, kentsoylu bireyi, resmi tarihin kenarda bıraktığı tarihi ve

unsurları şiirine taşımıştır. Bunu yaparken gelenekle kurduğu temasla, kendisinin geliştirdiği “Delta Şiiri” tespitinin başarılı bir örneğini ortaya koymuştur. “Delta” yaklaşımı Aktunç’un şiire kuramsal bir yaklaşım sergilediğini göstermektedir. Kendi şiiriyle bunun uygulanabilirliğini de göstererek, “delta” saptamasındaki tutarlılığını ispat etmiştir.

Türk şiirinin geçirdiği bütün evrelerle ve dönüşümlerle yakın temas içinde olan Aktunç şiiri, 1980 sonrasının imgeci, biçimsel sınırlayıcılığın dışında kalan bir özgürlüğe sahip, anlamsal kapalılıkla örülen, çoklu okumalara imkan tanıyan, bireyi merkeze alarak toplumsala evrilen bir şiirdir. Aktunç 8 müstakil ve bir ortak imzalı şiir kitaplarıyla Türk şiirinde 1980 sonrası şairleri içerisinde saf şiir örneği ortaya koyan bir şairdir. Hem kültür şiiri temsilcileri içerisinde yer almalıdır hem de saf şiirin yakın dönem şairlerinden birisi olarak anılmalıdır.

Aktunç Türk şiirine getirdiği açılımlarla 1980 sonrasının müstakil edebi şahsiyetlerinden bir tanesidir. Şiire başladığı ilk günden son şiirini yayınladığı zamana kadar hiçbir dönem veya edebi anlayışın gölgesinde kalmadan kendi sesini bularak şiirlerini inşa eden Aktunç, edebiyat tarihinde şair olarak çok daha fazla yer bulmalıdır. Aktunç’un şairliğinin kaynaklarını inşa biçimini ve ele aldığı konuları inceleyen bu çalışmanın neticesinde elde edilen sonuç göstermektedir ki Aktunç çağdaş Türk şiiri içerisinde kendisinden önceki edebi birikime kayıtsız kalmadan, geleneğin birikimini kendi sesi ile yeniden yorumlamış ve Türk edebiyatında benzersiz bir ses ve işleyiş biçimiyle yeni bir yaklaşım sergilemiş modernist, avangart, imgeci ve müstakil olarak değerlendirilmesi gereken bir şairdir.

KAYNAKLAR

- Abacı, T. (2011). Şiir Kitapları Sözlüğü-38. *Yasakmeyve*, 52: 90-95.
- Ada, A. (2010). Sönmemiş Dizeler. *Kurşun Kalem - Hulki Aktunç Dosyası*, 7: 18.
- Akatlı, F. (1998). *Zamanı Yaşatan Roman / Zamana Direnen Şiir*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Akay, H. ve Dayanç, M. (Ed.). (2012). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Akay, H. (2016). *Şiiri Yeniden Okumak – Bir Yapıçözümleme Girişimi*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akdemir, G. (2001). Ölüm En Büyük Peygamber. *Cumhuriyet*, 5 Eylül: 14.
- Aksan, D. (2013). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aktunç, H. (1968). Mektuplardan Yansıyan. *Yeni Ufuklar*, 191: 55-59.
- Aktunç, H. (1974). Yarın Rüya Kitabı I, II. *Türkiye Defteri*, 14: 25-126.
- Aktunç, H. (1975a). Yarın Rüya Kitabı III, IV, V. *Türkiye Defteri*, 15: 208-209.
- Aktunç, H. (1975b). Yarın Rüya Kitabı VI, Sonu. *Türkiye Defteri*, 16: 293-294.
- Aktunç, H. (1976). *Gidenler Dönmeyenler*. İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Aktunç, H. (1977). *Kurtarılmış Haziran*. İstanbul: Derinlik Yayınları.
- Aktunç, H. (1979). Eski Bir Denizin Yalıları. *Yazı*, 6-7: 44-47.
- Aktunç, H. (1981). Reklamın Özü ve Sözü Üzerine. *Gösteri*, 9: 66-67.
- Aktunç, H. (1981). Su, Mavi Maden. *Gösteri*, 8: 9.
- Aktunç, H. (1983). Kaldırım Bilgesi. *Tan*, 11: 27-31.
- Aktunç, H. (1984). İki Yazar İki Yol: Duyarlılığın Öfkenin Güzel Tohumları. *Günümüzde Kitaplar*, 8: 38-39.
- Aktunç, H. (1987). Yeraltı Destanları. *Şiir Atı - Kitap 4*: 14-24.
- Aktunç, H. (1988a). Lapsus Calami: I-II-III-IV. *Şiir Atı – Kitap 5*: 19-22.
- Aktunç, H. (1988b). Adaçayı. *Gergedan*, 15: 24.
- Aktunç, H. (1988b). Hayalkâr Hüseyin Terzihânesi. *Gergedan*, 15: 23.

- Aktunç, H. (1988b). Hristo Teyeli. *Gergedan*, 15: 23.
- Aktunç, H. (1988b). İki Ayakdaşlar (Mukaddime). *Gergedan*, 15: 24.
- Aktunç, H. (1988b). Makastar. *Gergedan*, 15: 24.
- Aktunç, H. (1988c). Dört Serüven, *Defter*. 7: 50-54.
- Aktunç, H. (1989a). *Sır Kâtibi*. İstanbul: Şiir Atı Yayıncılık.
- Aktunç, H. (1989b). *Islıkla Tarihçe*. Ankara: 1000 Tane Yayınları.
- Aktunç, H. (1990). Sözdür Düşen Boynuma. *Cumhuriyet Kitap*, 34: 5.
- Aktunç, H. (1991). *Adresim Aynalar*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Aktunç, H. (1992). Bu Çağın Tezkiyesinden. *Sombahar*, 9: 32-35.
- Aktunç, H. (1992). *Şarkılar*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aktunç, H. (1993a). *İnsan Aşklarının Külüdür*. İstanbul: Korsan Yayın.
- Aktunç, H. (1993b). Soruşturma: Şair ve Siyaset. *Varlık*, 1033: 37-38.
- Aktunç, H. (1993c). Deltaya Düşmek, Deltayı Bilmek. *Sombahar*, 19: 7-11.
- Aktunç, H. (1994). *İstiraplar Ansiklopedisi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Aktunç, H. (1997). Şiir Nasıl Avaredir. *Ludingirra*, 1:7-8.
- Aktunç, H. (1998). *Twelfth Song*. Dublin: Poetry Ireland.
- Aktunç, H. (1999). *Bir Şeyin Varoluşu*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aktunç, H. (2001c). Her Devrik Cümle Şiir Olur Mu?. *Milliyet Pazar Eki*. 29.07.2001: 6.
- Aktunç, H. (2001a). *Aforistikalar ya da Özeldeyişler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aktunç, H. (2001b). Alias: Benerci, Dosya: Takma Adlar, Sanal Kimlikler. *Kitap-lık*, 45: 268-269.
- Aktunç, H. (2001ç). Bir Takım ‘Sanı ve Sakı’ Sorunları... . *Cumhuriyet Kitap*, 570: 15.
- Aktunç, H. (2002). Mezar Taşı. *Kitap-lık*, 54: 12.
- Aktunç, H. (2003a). Tek Kanatla. *Geceyazısı*, 2: 27-28.
- Aktunç, H. (2003b). Hoş Keyfe!. *Kitap-lık*, 64: 69-70.
- Aktunç, H. (2003ç). *Toplu Öyküler I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Aktunç, H. (2003c). Şair ve Okuru: Zaman İçinde Şiirin Kanatları. *Yasakmeyve*, 1: 8-14.
- Aktunç, H. (2003d). *Toplu Öyküler II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2004). Anka Teleği. *Şiir Atı – Yaz Kitabı*: 97.
- Aktunç, H. (2005a). Ayvalık Günlüğü. *Kitap-lık*, 79: 34-41.
- Aktunç, H. (2005b). Öykü Türünün Sizdeki Yazınsal Karşılığı Nedir? Öykülerinizi Nasıl Yazıyorsunuz? Öykü Soruşturması. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46/47: 371-372.
- Aktunç, H. (2008a). *Yoldaşım 40 Yıl - Edebiyatta 40. Yılında Hulki Aktunç*. Rıza Kıracı (Söy.). İstanbul: Say Yayınları.
- Aktunç, H. (2008b). Üzerlik Sokağı ya da ‘Sevdiğim Sokak Adları Gibi... *İstanbul Sokakları – 101 Yazardan 100 Sokak* (4. Baskı) içinde (154-157). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2009). *Sönmemiş Dizeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2010a). *Bir Kadıköy’oğlu*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Aktunç, H. (2010b). 540 Metre Derinde. *Cumhuriyet*, 24 Mayıs 2010: 19.
- Aktunç, H. (2021). *Erotologya? – Bir Türkiye Erotologyası’na Giriş İçin Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2021a). *Firak – Toplu Şiirler 1989-1999*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2021b). *Bir Çağ Yangını*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2021c). *Güz Her Şeyi Bilir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2021d). *Bir Yer Göstericinin Hayatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2022a). *Sen Buranın Kışındasın – Günlükler (1964-1967)*. Doğan Yarıcı (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2022b). *İskandil – Günlükler (1968-1969)*. Doğan Yarıcı (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2022c). *Ten ve Gölge*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2022ç). *Son İki Eylül*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2023). *Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Aktunç, H. (2024a). *İstanbul'u Bul Bana*. Haz. Bengü Vahapoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2024b). *Daktilo Günlük Günlükler 1970-1999*. Haz. Doğan Yarıcı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktunç, H. (2024c). *Böcükname*. İstanbul: Ender Şeyler Yayınları.
- Aktunç, H. ve Emre G. (2012). *Opus*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Aktunç, H., Akyol, S., Dara, R. ve Durak M. (1998). Hırka'dan, Atkestenesi'nden, Şiir'den.... *Yeni Biçem*, 60: 14-25.
- Aktunç, S. (2003). Yazarın Yazarla Evliliği. *Kitap-lık*, 59: 54-57.
- Akyol, S. (2009). Emeklilik Günlüğü – 2. *Akatalpa*, 111: 6.
- Alemdar, H. (1994). Türlerin Toplamında Bir Şair: Hulki Aktunç. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Gösteri*, 164: 44-46.
- Altınkaynak, H. (2007). *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Altun, S. (2013). *Kitap İçin 3*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Asiltürk, B. (2010). ‘Yazılı Kaynaklarda Olmuyor Bunlar’ ya da Türk Şiirinin Sır Kâtibi’. *Yasakmeyve*, 44: 60-64.
- Asiltürk, B. (2021). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslankara, M. S. (2009). Hulki Aktunç’un öykü yolu... . *Cumhuriyet Kitap*, 1036: 20.
- Aydın, S. (2012). “Kadıköylü Hulki ve Berlinli Kardeşi”. *Evrensel*, <https://www.evrensel.net/haber/32834/kadikoylu-hulki-ve-berlinli-kardesi> (05.05.2025).
- Ayhan T, B. (2019). Hulki Aktunç İçin Ne Dediler. Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası içinde. *Kitap-lık*, 202: 51-53.
- Aytaç, G. (1991). *Edebiyat Yazıları 2*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Balık, M. (2009). Türk Romanında 12 Eylül Darbesi. *Turkish Studies*, 2 (4): 2373–2411.
- Balık, M. (2017). *Hayat İle Şiir Süreyya Berfe'nin Şiir Dünyası*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Batur, E. (2013). *Siyah Sert Berlin*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Bayrıl, V. B. (2011). Tepelerin Sonsuzluğu İçin Meşk. *Mühür*, 36: 110-112.
- Bekki, S. (2004). *Baş Yastıkta Göz Yolda – Sivas Türküleri*. İstanbul: Kitapevi.

- Birsel, S. (1982). *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Birsel, S. (1991). *Geceyarısı Mektupları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Birsel, S. (1992). *Yaşlılık Günlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Budak, H. ve Çetin, B. (2023). Türkiye Defteri Dergisinde Edebiyat Piyasası ve Piyasa Edebiyatı Kıskaçında Türk Edebiyatının Ahvalı. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33: 208-228.
- Buyrukçu, M. (2001). Aforistika ya da Özeldeyişler. *Cumhuriyet Kitap*, 594: 17.
- Candan, M. (1992). Hulki Aktunç ve Güven Turan ile Bir Akşam Sohbeti. *Varlık*, 1013: 15-18.
- Cengiz, M. (2002). *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Cengiz, M. (2004). *Hayat, edebiyat, siyaset – Ahmet Oktay ile dünden bugünden*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Cengiz, M. (2005). *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış – Nazım 'dan 70'li Yıllara*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çetin, N. (2019). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dara, R. (1999). *Kırık Amfora*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, E. (2000). Hulki Aktunç ile Söyleşi. *Varlık - Kitap Eki*, 96-1112: 2-3.
- Doğan, M. H. (1995). Şiirce. *Adam Sanat*, 110: 22-27.
- Emre, G. (1995). İstiraplar Ansiklopedisi'ndeki Sırlar. *Cumhuriyet Kitap*, 266: 5.
- Emre, G. (2007). *Kardeş Fırtınalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emre, G. (2010). Sönmemiş Dizeler. *Akatalpa*, 121: 18-19.
- Emre, G. (2023). Hulki Aktunç'un Mektupları ve Kitaplarına Girmeyen İki Şiiri. *Varlık*, 112749: 42-48.
- Enginün, İ. (2012). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erbaş, Ş. (1995). Alacakaranlıktaki Işık. *Cumhuriyet Kitap*, 261: 11.
- Ercan, E. (1993). Şarkısız Kuşağın Şarkısı. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet Kitap*, 168: 5.

- Ercan, E. (1994). *Şiir Uçar Söz Olur Şairlerle Söyleşiler*. İstanbul: Yön Yayınları.
- Ercan, E. (2011). *Türkiye Edebiyat Haritası*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-157950/turkiye-edebiyat-haritasi.html> (02.05.2025)
- Erem, E. (1992). Sözlükçü, Ama Sözcük Beyi. *Sombahar*, 9: 28-31.
- Eren, M. S. (2013). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. Eskişehir: Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı.
- Ergülen, H. (1988). Sır Kâtibi: Hulki Aktunç. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Şiir Atı - Kitap 5*: 131-134.
- Ergülen, H. (1992). 80'li Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine On İddia. *Defter*, 19: 56-64.
- Ergülen, H. (2021). Haydar Ergülen'in Seçtikleri. *Notos Öykü*, 88: 136.
- Eroğlu, E. (2018). *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erözçelik, S. (1990). Sır Kâtibi Hulki Aktunç'a Sorular. *Gösteri*, 115: 32-35.
- Fındıkçı, M. (2000). Bildiğiniz Gibi Değil. *Cumhuriyet Kitap*, 532: 10.
- Gemili, V. (2023). 1960-1980 Arası Türk Öykücülüğünde Eğilimler. *Türk Dili*, 862: 342-368.
- Gündüz, O. ve Şimşek, T. (Ed.). (2018). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı – Yeni Türk Edebiyatı 2*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Hızlan, D. (2012). İki Şairin Şiirleşmesi. *Hürriyet Cumartesi*. <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/iki-sairin-siirlesmesi-20771606> (05.05.2025).
- Hızlan, D. (2018). *...Yazı Kahr – Edebiyatçılarla Televizyon ve Radyo Söyleşileri*. İstanbul: Doğan Kitap.
- İlhan, A. (2001). *Edebiyat Dünyasından Attilâ İlhan'a Mektuplar*. İstanbul: Otopsi Yayınevi.
- İlksavaş, Y. (1983). Öykü Yazarlarımız Büyük Gerilim İçinde. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Gösteri*, 28: 13-14.
- İzci, A. (2011). Hulki Ağabeyli Bazı Günler, *Yasakmeyve*, 51: 23-30.
- Kahraman, H. B. (2015). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kâhyaoğlu, O. (1990). Üç Yeni Şiir Kitabı, *Argos*, 17: 159-161.
- Kahyaoğlu, O. (2011). Aktunç Şiirine Dair Birkaç Söz. *Mühür*, 36: 115-117.

- Kalkan, E. (1992). Kanat Biç Ey Makastar Hezarrenk Kuşlar Adına Hulki Aktunç ile söyleşi. *Sombahar*, 9: 21-27.
- Kaplan, M. (2010). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karakoç, S. (2010). *Diriliş Neslinin Âmentüsü*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kayabaşı, Ö. (2023). Siyasi ve Sosyal Değişimler Bağlamında 1960 Sonrası Toplumcu Şiir. *Türk Dili*, 862: 307-320.
- Keklik, M. (2019). Dokuz Sayısı ve Beyitler Işığında ‘Dokuz Dolanmak’, *Türk Edebiyatı Araştırmaları* içinde (31-52). İstanbul: Hiperyayın.
- Kılıç, M. E. (2011). Aktunç Şiirine Dair Birkaç Söz. *Mühür*, 36: 119-124.
- Korkmaz, R. (Ed.). (2013). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Milliyet Sanat. (1977). Türk Dil Kurumu ödüllerini kazanan sanatçılar “Dil Bayramı”nda görüşlerini de açıkladılar. *Milliyet Sanat*, 245: 4-7.
- Necatigil, B. (2005). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Parlatır, İ. ve Çetin, N. (2005). *Şinasî – Bütün Eserleri*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Oktay, A. (2004). *İmkansız Poetika*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Onay, A. T. (2009). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü – Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. İstanbul: H Yayınları.
- Ömer, M. (2013). Opus. *Cumhuriyet Kitap*. 1202: 13.
- Öner, H. (2019). *Bir Dünya Cenneti – Kadıköy ve Edebiyatımız*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Öneş, M. (1981). Abdi İpekçi Roman Ödülü’nü kazanan Hulki Aktunç ile Söyleşi. *Milliyet Sanat*, 31: 2-3.
- Saka, H. (2010). Bir seramik ustasından sönmemiş dizeler, *Yeni Şafak Kitap Eki*, <https://www.yenisafak.com/hayat/bir-seramik-ustasindan-sonmemis-dizeler-234969> (04.05.2025).
- Söğüt, M. (2004). Ben Genelde Her Yerde Düşünür ve Yazarım. Düş Görürüm, Gördüğüm Düşlerde Öykü Yazarım, Kalkınca Oturup Onu Da Yazarım, Hulki Aktunç ile söyleşi. *Varlık*, 1157: 14-20.
- Şen, C. (2014). *Vurma Kazmayı Ferhâd: Âsaf Hâlet Çelebi’nin Şiirlerinde Şahıslar*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Şen, C. (2017). Nurettin Topçu'nun Hikâyelerinde Hapishane. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 3(2): 226-234
- Tavşanoğlu, L. (2000). Argo dillerin kardeşliğidir. Hulki Aktunç ile söyleşi. *Cumhuriyet*, 30.04.200: 12.
- Temizyürek, M. (2018). *Boşluktan Doğan*. İstanbul: Edebi Şeyler Yayınları.
- Toprak, S. (2017). *Yönelişler Dergisinin Sistematik İndeksi ve İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosuner, N. (2019). Hulki Aktunç İçin Ne Dediler. Hulki Aktunç 70 Yaşında Dosyası içinde. *Kitap-lık*, 202: 49-50.
- Tural, S. (2016). TEDA Projesinden Önce İngilizceye Tercüme Edilen Türk Edebiyatına Ait Eserlerin Seçiminde Öne Çıkan Hususlar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 35: 247-266.
- Tural, S. (2018a). *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Tural, S. (2018b). *Modern Türk Edebiyatının 200'ü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Tümer, E. (1991). Verilecek İfade Yok Aşklardan Başka Hulki Aktunç ile söyleşi. *Argos*, 40: 128-129.
- Türer, O. (1992). Bayezid Halife. *İslam Ansiklopedisi* içinde (c.5, 242). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ulus, F. (2001). Aforistika ya da Özeldeyişler, *Cumhuriyet Kitap*, 591: 17.
- URL-10 (2024). <https://www.lugatim.com/s/AFOR%C4%B0ZMA>, 07.03.2025.
- URL-9 (2000). <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/kitap-39141029>, 07.03.2025.
- URL-12 (2009). <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/40-yazar-40-semt-bir-istanbul-12881807>, 25.11.2024.
- URL-13 (2010). <https://web.archive.org/web/20090616100452/http://www.istanbul2010.org/kultur-ve-sanat/edebiyat/projeler/istanbulum/>, 25.11.2024.
- URL-11 (2013). <https://filucusu.yektakopan.com.tr/donup-donup-baklacak-bir-kitap/>, 25.11.2024.
- URL-15 (2024). https://tr.wikipedia.org/wiki/Avrupa_K%C3%BClt%C3%BCr_Ba%C5%9Fkenti, 25.11.2024.

- URL-16 (Yıl Bilgisi Yok). Bâki Divanı. Hazırlayan Sabahattin Küçük.
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0>
16.10.2025.
- URL-14 (2019). <https://yazyaban.com/kuzgun-kilici/>, 07.03.2025.
- URL-1 (2023). <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/6-7-eylul-olaylari-nedir-6-7-eylul-olaylari-ne-zaman-oldu-6-7-eylul-olaylarinda-ne-yasandi-6-7-eylul-olaylarinda-2116475>, 29.01.2024.
- URL-2 (2025). <https://www.futurelearn.com/info/courses/understanding-dictionaries/0/steps/62809>, 07.03.2025.
- URL-6 (2013). <https://www.edebiyathaber.net/yunus-nadi-odullerini-kazananlar-belirlendi/>, 05.05.2025.
- URL-7 (2025). <https://sozluk.gov.tr/>, 05.05.2025.
- URL-8 (2025). <https://www.mikro-scope.com/laboratuvar/bocukname/>, 16.06.2025.
- URL-3 (2010). <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/hulki-aktunca-iki-buyuk-odul-1222138>, 04.05.2025.
- URL-4 (2010).
<https://web.archive.org/web/20110316233107/http://www.kirmiziyayinlari.com/duyuru.asp?id=8>, 04.05.2025.
- URL-5 (2010). <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/yilin-sairi-hulki-aktunc-14908520>, 04.05.2025.
- Vahapoğlu, B. (2020). *Hulki Aktunç – Hayatı ve Eserleri*. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yahya Kemal. (2007). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Yarıcı, D., Turan, G., Özpallabıyıklar, S. ve Özer, P. (1998). Gerçek Bir Okurla Her Karşılaştığımda Bütün Yazdıklarımı Yeniden Okuyorum, Hulki Aktunç ile Söyleşi. *kitaplık*, 34: 4-15.
- Yıldırım, İ. (2003). Şair ve Okuru: Zaman İçinde Şiirin Kanatları. *Yasakmeyve*, 1: 8-14.
- Yıldırım, İ. (2004). Meraklı Okurun Öykü ‘Zaman’ları. *Varlık*, 1157: 21-24.
- Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda Müstear İsimler*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Yunus Emre (2016). *Divan*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Zekâ, N. (2000). Peki, Kavuşmak Hep Saksılarda mı Olacak. *Cumhuriyet Kitap*, 567: 8.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sefa TOPRAK

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Kırklareli Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kırklareli Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyet/Yayınlar :

Aldığı Ödüller :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler ve Kurs Belgeleri :

Çalıştığı Kurumlar : Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih : 31/10/2025 (Tez Savunma Tarihi)

