

112PP8

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

OKTAY RİFAT ŞİİRİNDE GÜNEŞ'İN ÜÇ HÂLİ

ALPHAN AKGÜL

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Alphan Akgül



Babam Eyüp Akgül

Annem İlknur Akgül

ve ablam Şirvan Akgül'e

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Zeynep Direk
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

Oktay Rifat'ın (1914-1988) *Perçemli Sokak* (1956) adlı yapıtından itibaren geçirdiği şiirsel dönüşüm “dil”den “algı”ya doğru izlenebilecek bir süreç karşılık gelir. Bu kitabından itibaren Rifat şiirlerinde “güneş”in, önce bir analogi nesnesi olarak “benzerliklere” indirgenerek, *Çobanlı Şiirler* (1976) adlı yapıtından itibaren ise, bir doğa olgusu olarak “algı”ya indirgenerek kullanılmış olduğu görülmektedir. Rifat'ın doğayı benzerliklere indirgeyerek kullanımı hem arkaik toplumların anlamlandırma biçimlerine hem de despotik toplumların anlamlandırma biçimlerine karşılık gelecek tarzda bir üslûba dönüşmüştür. *Perçemli Sokak*'tan itibaren benzerlik ilişkileri “özdeşlik ilkesi” ve “eğretileme” kavramları doğrultusunda izlenebilir. Rifat'ın “kendisine benzetilen”le “benzeyen”i bir arada konumlandığı şiirlerinde benzerliklere indirgenmiş bir “çoğulluk” ürettiği tespit edilmiştir. Çünkü Rifat'ın bu şiirlerinde güneş, kendisine niteliklerinden herhangi biri aracılığıyla benzeyen şeylerle “özdeş” tutularak ele alınmıştır. Rifat şiirlerinde yer alış biçimlerine göre, “güneş-çoban”, “güneş-baba”, “meme-güneş”, “güneş-darı”, “güneş-kılıç” ve “güneş-anı” özdeşlikleri bu anlamda tipiktir. Güneşin benzerliklere indirgenerek kullanımı istisnaî olarak şairin *Çobanlı Şiirler* sonrası yapıtlarında da görülebilir: Bu istisna şiirler, *Elifli* (1980) içinde yer alan “Denklem” ve “Kaval” başlıklı şiirler ile *Denize Doğru Konuşma* (1982) içinde yer alan “Gün Doğuyor” başlıklı şiirdir. Rifat'ın 1973 yılında yayımlanan *Yeni Şiirler*'i içindeki “sultan şiirleri”nde öne çıkan ise eğretilemeli kullanımdır. Bu şiirlerde güneş, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Osmanlı şiirinin genel yapısını verebilecek bir kavram olarak öne sürdüğü “saray istiâresi” ile ilişki içindedir. “Saray istiâresi” kavramının “güneş”in nitelikleriyle “sultan”ın nitelikleri arasında kurulan benzerlik ilişkilerine dayalı olması, Rifat'ın “sultan şiirleri”yle öne çıkardığı sultanın şiirsel kullanımıyla yakınlık kurulabilmesine olanak tanımıştır. “Güneşin yakıcılığı” ile “sultanın öldürücülüğü” arasında kurulan ve “saray istiâresi”nin içeriğiyle uyumlu koşutluk, Rifat şiirinde sultanı niteleyen “cellat”, “yavuz”, “sırtlan” ve “aslan” sözcükleriyle oluşturulan eğretilemelerle “tekil” bir söylem üretecek biçimde yeniden üretilmiştir. Bu “tekil söylem”e “1509 Depremi” başlıklı şiirde geçen “turuncu kuş” ifadesi, Ahmet Paşa'nın (ö.1496-7) “Güneş Kasidesi”nde görülen “sultan imajıyla” uygunluk göstermesi bakımından eklemenebilir. Oktay Rifat'ın *Çobanlı Şiirler*'inden itibaren ise, “özdeşlik ilkesi” ve “eğretileme” kullanımından “düzdeğişmece” kullanımının başat olduğu bir şiire yöneldiği öne sürülebilir. Düzdeğişmeceli uygulamalarda güneşin, kendisine benzeyen şeylerle değil, doğada aldığı farklı görünümüne karşılık gelen doğal niteliklerinden herhangi biriyle temsil edildiği görülmektedir. Güneşin doğada aldığı farklı görünümlere indirgenerek düzdeğişmeceli kullanımı ise, “çoğul” bir söylemin üretilebilmesine olanak tanımıştır.

anahtar sözcükler: özdeşlik ilkesi, eğretileme, düzdeğişmece, çoğulluk, tekillik

ABSTRACT

Three Aspects of The Sun in Oktay Rifat Poetry

The poetic transformation, which Oktay Rifat (1914-1988) has experienced since his titled *Perçemli Sokak* (1956), corresponds to a process moving from “language” towards “perception”. After this work Rifat used the “sun” as an object of analogy reducing it to “similarities” and after *Çobanlı Şiirler* (1976), he used the “sun” as a natural object of “perception”. Rifat’s employment of “nature” by reducing it to similarities turns into a unique style, which corresponds to the styles of interpretation of not only archaic societies but also of despotic ones. After *Perçemli Sokak* the relationships of similarities may be observed through the concepts of equivalence principle and metaphor. In his poems in which the tenor and the vehicle appear together, Rifat produces a plurality that is reduced to similarities. Because in these poems the sun is treated equivalently with the things that are likened to it in terms of any one of their specific characteristics. In this sense, according to their occurrences in Rifat’s poems, equivalences such as “sun-shepherd”, “sun-father”, “breasts-sun”, “sun-millet”, “sun-sword”, and “sun-memory” are typical. The usage of “sun” reduced to such similarities can only be observed in the poems “Denklem” and “Kaval” in *Elifli* (1980), and “Gün Doğuyor” in *Denize Doğru Konuşma* (1982), all of which were published after *Çobanlı Şiirler*. In Rifat’s “sultan poems” in *Yeni Şiirler* (1973), what prevails is the employment of the metaphorical language. In these poems, the sun is in close relationship with the “palace metaphor”, which Ahmet Hamdi Tanpınar considered to be a concept that can be identified with the general structure of the Ottoman Poem. The fact that this concept of “palace metaphor” is based on the similarity relationships between the qualities of the “sun” and the “sultan”, made it possible to establish a similarity with “sultan imagery”, emphasized by the “sultan poems” in *Yeni Şiirler*. The parallelism which is compatible with the content of the “palace metaphor”, constructed between the burning effect of the sun and the mortality of the sultan, is reproduced in Rifat’s poem in order to create a “singular” discourse by constructing the metaphors of sultan, using the words “executioner”, “cruel”, “hyena” and “lion”. The expression “orange bird”, in “The Earthquake of 1509”, may be added to this singular discourse in terms of its correspondence with the image of “Sultan” in Ahmet Paşa’s (d.1496/7) “Güneş Kasidesi”. After *Çobanlı Şiirler*, however, Oktay Rifat may be said to have shifted from the employment of equivalence principle and metaphor into a kind of poem in which the use of metonymy is dominant. In the applications of metonymy, the sun is represented not by the things that resemble it, but by any of its natural qualities that correspond to its different appearances in nature. The sun’s metonymic usage, by being reduced to its different appearances in nature, made it possible to produce a “plural” discourse.

Key Words: equivalence principle, metaphor, metonymy, plurality, singularity

TEŞEKKÜR

“Özgürlük” akademik çalışmaların sürekliliği için anahtar kavram olmalıdır. Çünkü akademik süreklilik dâima klişeleşmeye mahkum üretimlerden ancak özgür üretimler sayesinde kurtulabilir. Ben bu bakımdan kendimi çok şanslı saymalıyım. Çünkü danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı, beni öncelikle kendi eğilimlerim ve yeteneklerim doğrultusunda özgür bıraktı. Bu çalışmanın elde ettiği mütevazı başarı, Mehmet Kalpaklı’nın Osmanlı şiiriyle olduğu kadar modern Türk şiiriyle de kurduğu derinlikli akademik bilgisini arka planda tutması ve benim düşüncelerimin ortaya çıkışını beklemesi sayesinde gerçekleşmiştir. “Özgürlük” kavramı benim için, Türk edebiyatı çalışmalarına olağanüstü akademik açılımlar getirmiş Hilmi Yavuz’la doğrudan ilişkilidir. Hilmi Yavuz’un kendi içinde tutarlı her düşünceye duyduğu saygı, öğrencilerin kendilerine olan güvenlerinin gelişmesine ve bir akademik figür olabilmelerine büyük katkı sağlamaktadır. Hilmi Yavuz’un öğrencileri dostluğuyla yüceltmesi ve akademik gerilimleri en aza indirgeyen tavrı, onun rahle-i tedisinden geçmiş öğrencileri tarafından dâima saygı ve sevgiyle anılmaktadır, gelecekte de anılacaktır. “Özgürlük” kavramı benim için, hem Osmanlı şiiri hem de modern Türk şiiri çalışmalarında bir mühendis hassasiyetiyle yeni ufuklar açan Prof. Dr. Walter G. Andrews’la doğrudan ilişkilidir. Walter G. Andrews’un—Türk edebiyatı eleştiri tarihinin doruklarından biri olduğu halde—bir yüksek lisans öğrencisiyle eşit bir ilişki kurmayı tercih etmesi bana yaşadığım dünyada bilgelğin hâlâ varolduğunu gösteren bir kanıttır. Walter G. Andrews, öncelikle bana kendi düşüncelerimin ne kadar değerli olduğunu gösterdi. Çalışmamı yazılış süreci içinde iki kez okuyan Andrews, beni yönlendirmek yerine, kendi düşüncelerimi korkusuzca ortaya koyabilmemi, yüceltici teşvikleri ve onurlandırıcı sözleriyle sağladı. “Özgürlük” kavramı benim için, Başkent Üniversitesi Elektrik ve Elektronik Mühendisliği Bölümü Öğretim Üyesi Mustafa Doğan’la doğrudan ilişkilidir. Doğan’ın akademik tutumu bana, özgürlüğün, başkalarının başarısı ya da başarısızlığıyla değil, sadece kendi yapıp etmelerimizle ilgilenmek olduğunu öğretmiştir. Doğan bunun yanı sıra, çalışma boyunca giriştiğim yoğun çevrilere önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. “Özgürlük” kavramı benim için, tez jürimde yer alan Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon ve Doç. Dr. Zeynep Direk’le yakından ilişkilidir. Laurent Mignon’un Türk edebiyatı çalışmalarına yaklaşım tarzı bana, her zaman daha özgür olunabilir hissi verdiği kadar bu çabaya girişme cesareti de vermektedir. Zeynep Direk’in akademisyenliğin “özgürlük”le eş anlamlı olduğunu yaşadığım dünyada karşılaşmadığım sözler ve jestlerle dile getirmesi ise, bu dünyanın hiç de kötü bir yer olmadığının kanıtı olmalıdır.

Doç. Dr. Engin Sezer ise bu çalışmanın İngilizce özetine önemli katkılar yapmıştır. Kendisine yardımlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkür	vii
İçindekiler	viii
Giriş	1
I. Özdeşlik ilkesi ve Çoğulluk	15
A. Güneş-Çoban ve Özdeşlik İlkesi	17
B. Meme-Güneş, Özdeşlik İlkesi ve Eğretileme	22
C. Güneş-Kılıç, Özdeşlik İlkesi ve Düzdeğişmece	28
II. Eğretileme ve Tekillik (Merkez).	33
A. Anlamlandırın Rejim, Anlamlandırın-Sonrası Rejim ve Saray İstiâresi	38
B. Güneş-Çoban-Sultan ve Yıkım İmgeleri	41
1. “Mısır Dönüşü”nde “Cellat ve Kefen”	42
2. “Fatih ve Zaman”da “Aslan ve Ceylan”	50
3. “1509 Depremi”nde “Turuncu Kuş”	54
C. Geçmişle Mücadele ve Olumsuz Anlamlandırın-Sonrası Rejim	60
III. Düzdeğişmece ve Çoğulluk	64
A. Bir Doğa Olgusu Olarak Güneş ve Düzdeğişmece	68
B. Özdeşlik ve Eğretileme’nin Düzdeğişmece’ye Dönüşümü	72

C. Geçmişten Kurtulmak ve Olumlu Anlamlandıran-Sonrası Rejim 81

Sonuç	83
Seçilmiş Bibliyografya	88
Özgeçmiş	95



GİRİŞ

-- Bizim orda, güneşle aydınlanır ev, başka yağmur bilmeyiz. Güneşle oynar çocuk, başka çember bilmeyiz. Güneşi böler ağaç, güneşi meler koyun, güneşi sürer saban, başka çalgı bilmeyiz. Yaz gelince dişi bulut ışımadan güneşe göçer köylü, başka ölüm bilmeyiz.

Oktay Rifat ("Yaylada" 235)

Oktay Rifat (1914-1988) şiiri üzerine çalışan bir araştırmacı Rifat şiirlerinde "güneş" sözcüğünün olağanüstü bir sıklıkla tekrar edildiğini ilk bakışta farkedebilir. Aynı araştırmacı çalışmanın ilerleyen evrelerinde bu sözcüğün farklı uygulamalarla tekrar edildiğini ve bu uygulamaların sınıflandırılabileceğini de görebilir. Bu sınıflandırmanın önemi, güneş sözcüğünün içerimleriyle üretilen farklı anlam yapılarını gündeme taşımasından kaynaklanmaktadır.

Rifat şiirlerinde "özdeşlik", "eğretileme" ve düzdeğişmece" dilsel araçlarıyla kurulmuş üç farklı yapıdan söz edilebilir. Güneşin üç farklı kullanımını gösteren bu yapı, şairin *Perçemli Sokak* (1956) adlı yapıtından itibaren ardışık bir düzen içinde izlenebilir. Ancak bu sav istisnâların gözardı edilmesi tehlikesini de içinde barındırır. Bu nedenle çalışmanın savı, "başatlık" ölçütünden yola çıkılarak

oluşturulmuştur. Başka türlü ifade edilirse, Rifat şiirlerindeki dönüşüm, şairin her döneminde ağır basan unsurların öne çıkarılmasıyla temellendirilmeye çalışılmıştır. Rifat şiirinde, özdeşlik, eğretileme ve düzdeğişmece olarak belirlenen yapıların oluşturduğu ardışık düzenin ne anlama geldiği ise, bu ardışık düzenin kuramsal / tarihsel bir bağlama oturtulmasıyla anlaşılabilir. Ancak öncelikle, Rifat şiirindeki dönüşümün hareket noktası olarak niçin *Perçemli Sokak*'ın seçildiği üzerinde durulmalıdır.

Behçet Necatigil, 1972 yılında yayımladığı “Beni En Çok Dolduran, Doyuran Şair Oktay Rifat” başlıklı yazısında, Rifat’ın 1969 yılında yayımlanan *Şiirler* adlı kitabıyla şiirsel bir dönüşüm geçirdiği kanısındadır. Necatigil, Rifat’ın *Şiirler* öncesi dönemini eleştirerek, şairin bu kitabıyla şiirin bir “mecaz işi” olduğunu kavradığını öne sürmektedir: “Oktay Rifat bunu anladı; şiirin uzun yıllar bir mecaz işi olduğunu, güncel ve gündelik yaşantılarımızın ancak mecaz potasında sonraki zamanlar için dayanıklılık kazanacağını biliyor” (87). Ancak Necatigil’in “[o]nun kargalar tilkiler tuzağından kurtulup bilgeliğe, yani şiirin kurumaz kaynağına varmış olması beni sevindiriyor” biçimindeki sözleri (87), Rifat’taki dönüşümü *Perçemli Sokak*’tan itibaren farketmiş olduğunu düşündürebilir. Çünkü Necatigil, “kargalar tilkiler tuzağı” ile, Rifat’ın *Karga ile Tilki* (1954) adlı kitabını kastetmektedir. Rifat’ın *Karga ile Tilki*’den sonra yayımladığı ilk kitabının *Perçemli Sokak* olduğu düşünülürse, şairin bu tuzaktan *Perçemli Sokak*’la kurtulmuş olabileceği söylenebilir. Oktay Rifat şiirlerini ele alan bir başka eleştirmen Enis Batur, 1991 yılında yayımlanan “Türkçe Şiirin Doruğunda: Oktay Rifat” başlıklı yazısında, Rifat şiirindeki kopuşun *Perçemli Sokak*’la gerçekleştiğini söylemenin

yanlış olmayacağı düşüncesindedir: “Ne tamitamına *Garip*’ten kopuştur aslında ne de başka apayrı bir poetikaya geçiştir tamitamına; belki de bunun için *Perçemli Sokak*’ta bir kopma görmek yanlış olmayabilir” (80). Hilmi Yavuz, “Oktay Rifat Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil” başlıklı makalesinde, Rifat şiirlerine ilişkin bu dönüşümü kuramsal bir bakış açısıyla temellendirir. Yavuz, şairin ilk şiirlerinde—*Garip* önsözünde belirtildiği üzere—anlamı dış dünyaya indirgediğini ve doğallıkla şiiri dış dünyanın bir temsili olarak temellendirdiğini belirtir (139). Rifat’ın bu şiirden göreceli olarak vazgeçmesi *Perçemli Sokak* için yazdığı “Önsöz”le gerçekleşir. Bu önsözde “kelimeyi görüntüye, anlamı ise imgeye” indirgeyen Rifat (126), yine anlamın dış dünya tarafından belirlendiğini imge bize “gerçeğin unuttuğumuz yüzünü verir” savıyla kesinler (127). Hilmi Yavuz’a göre *Şiirler* adlı kitabıyla şair, dış dünya ile temsiliyet ilişkisini koparan ve “dil”le üretilen bir şiire yönelir (140). Orhan Koçak ise, “Uzun Denklem: Oktay Rifat’ın Şiirinde Folklor ve Modernizm” başlıklı makalesinde Rifat’ın 1950’lerden itibaren bir “yüksek üslup şairi” olarak görüldüğünü bildirir: “Eski şiirlerin taşlamacı ve şakacı tonu *Perçemli Sokak* (1956) ve *Âşık Merdiveni*’nde [1958] sahiden bir anda silinmekte, ciddi, ağır ve dingin bir ton belirmektedir” (136). Dolayısıyla Oktay Rifat şiirlerindeki dönüşüm hakkında, Enis Batur, Hilmi Yavuz ve Orhan Koçak’ın *Perçemli Sokak*’la başlayan bir süreçte karar kıldıkları söylenebilir. Bu dizgeye görüşleri açık seçik olmamakla birlikte Behçet Necatigil de eklemenebilir.

Perçemli Sokak’tan itibaren başladığı öne sürülen şiirsel kopuş, Rifat şiirinin “dış dünyayı” yansıtan bir şiirden “dil”le üretilen bir şiire yönelmiş olduğunu gösterebilir. Ancak Rifat şiiri güneş sözcüğünü merkeze alan bir incelemeyle

yeniden değerlendirildiğinde, *Perçemli Sokak*'tan itibaren farklı bir dizgenin ortaya çıkabileceği öne sürülebilir. Öncelikle *Perçemli Sokak*'ın önemi, bu yapıttan itibaren Rifat şiiirindeki doğanın benzerliklere dayalı bir biçimde görünür olmaya başlamasıdır. Rifat, bu yapıtın ilk şiiiri olan “Ahmet’e” başlıklı şiiirinde, “senin de bulutların olur / kuzular gibi dizinin dibinde” dizeleriyle (173), bulutlar ile kuzular arasında bir benzerlik ilişkisini gündeme getirir. Bu benzerlik ilişkisi aynı zamanda şiiirde seslenilen “Ahmet”le “güneş” arasında da benzerlik ilişkisi kurulmasına olanak tanımaktadır. Nitekim bu ilişkiler Rifat’ın *Şiirler ve Yeni Şiirler* (1973) adlı kitaplarında “Güneş-Çoban” (“Gün Doğuyor” 32), “güneş baba” (“Geceler” 37), “Meme güneş” (“Dağın Orda” 181), “güneş kılıç” (“Düşsel Bir Gezintiden II” 183), “GÜNEŞ darı” (“Kanarya ve Bahçe” 194) ve “Güneş Anı” (“Döngü” 205) biçiminde¹ “kendisine benzetilen”le “benzeyen”in aynı anda görünür olduğu bir hâle dönüşür. Rifat, “güneş-çoban-baba” arasında kurduğu “benzerlikleri”, *Yeni Şiirler* içinde yer alan “sultan şiiirleri” dizisinde farklı bir biçimde kullanmaya başlar. Bu kullanım, “kendisine benzetilen”le “benzeyen”in aynı anda görünür olduğu bir düzlemi değil, güneşin niteliklerinden çıkarsanan farklı benzetmeleri gündeme getirir. Nitekim, “Mısır Dönüşü”nde “cellat”, “yavuz” ve “sırtlan” eğretilmelerinin (213), “güneş” ile “sultan” arasındaki benzerliğin kökeni olarak, “güneşin yakıcılığı ile sultanın öldürücülüğü” ortak niteliklerinden türetilmiş “benzetmeler” olduğu tespit edilmiştir. “Fatih ve Zaman” şiiirinde “aslan” eğretilmesinin (216), “güneş” ile “sultan” arasındaki “yakıcılık / öldürücülük” ortak niteliklerinden çıkarsanmakla

¹ Bu özdeşlikler burada Oktay Rifat şiiirlerindeki yazılış biçimlerine sadık kalınarak alıntılanmıştır. Büyük harf, küçük harf seçimi ve tire kullanımının olup olmaması gibi farklılıklar bundan dolayıdır. Aynı ifadeler şiiirlere atıf yapılmadan kullanıldığında ise, küçük harfli ve tireli kullanım tercih edilmiştir.

birlikte, “aslan”ın yüzünün güneşe benzemesiyle de pekişen bir “benzetme” olduğu söylenebilir. “1509 Depremi” başlıklı şiirde geçen “turuncu kuş” ifadesi ise (214), “Ahmet Paşa”nın “Güneş Kasidesi”ne bir gönderme olarak kabul edildiğinde, hem “güneş”e hem de “sultan”a ilişkin niteliklerden çıkarsanan bir “benzetme” olarak değerlendirilebilir. “Güneş Kasidesi”nde “nârenci kabâ” (turuncu kaftan) ifadesinin “sultan”ı nitelemesi (Şentürk 53), yine “turuncu kuş”un hem “güneş”in hem de “sultan”ın niteliklerinden çıkarsanan bir “benzetme” olması bu savı geçerli kılabilir.

Oktay Rifat şiirlerinde *Çobanul Şiirler*’den (1976) itibaren ise, güneş dolayımında “doğa”nın bir benzerlik aracı olarak kullanımının ortadan kalktığı ve bu dönemden itibaren öne çıkanın, güneşin doğada aldığı farklı görünümünün betimlenmesi olduğu söylenebilir. Buna karşılık bu süreç homojen de değildir. *Perçemli Sokak*’tan itibaren başat bir üslûp olarak beliren özdeşlik ve eğretilme kullanımı, şairin *Elifli* (1980) içinde yer alan iki şiiri ve *Denize Doğru Konuşma* (1982) içinde yer alan bir şiirini de kapsamaktadır. “Denklem” başlıklı şiirde “güneş-çoban” özdeşliğine benzer bir kullanım (28), “Kaval” başlıklı şiirde ise, “çobanın insanları gütmesi” bağlamında “güneş-çoban-sultan” özdeşliğini yeniden üreten bir “çoban eğretilmesi” görülmektedir (25). Rifat’ın *Şiirler* içindeki “Gün Doğuyor” başlıklı şiiriyle aynı adı taşıyan ve *Denize Doğru Konuşma* içinde yer alan şiirinde ise “güneş”in gökteki yalnız babamız olduğu motifi (“Gün Doğuyor” *Bütün Şiirleri III* 105) “güneş-baba” özdeşliğiyle ilişkilendirilebilir. Bu üç örnek dışında Rifat’ın *Çobanul Şiirler* sonrası şiirlerinde “doğa”nın başat olarak, bir benzerlik aracı olarak değil, bireysel algıya indirgenmiş biçimde varlık gösterdiği ileri sürülebilir.

Oktay Rifat şiirinde güneş değilse bile doğa, Ahmet Oktay'ın "Kente Karşı Kır" makalesinde bir sorunsal olarak gündeme getirilir. Oktay bu makalesinde, Rifat'ın *Çobanlı Şiirler*, *Bir Cigara İçimi* ve *Elifli* adlı kitaplarını ürettikleri sorunsal bakımından "bir kitap" olarak niteler ve bu "bir kitabın" sorunsalının "doğa", "kırsal yaşam" ve "köy yaşamı" olduğunu öne sürer (166). Ahmet Oktay, Rifat'ın, "kırsal"da "şeyleşmemiş" bir yaşam tarzı bulduğunu belirtir ve Rifat'ın bu eğilimini eleştirir: "[Ş]air, kendi somut koşullarına oranla bozulmamış bulduğunu sanmakta haklıdır elbet. Ne var ki, üstün bir sanatsal değer yansıtan bu seyir, aynı zamanda bir aldanımı da dışa vurmaktadır" (167).

Orhan Koçak'ın "Şiirin Sesi ve Eleştiri" başlıklı makalesi ise, Ahmet Oktay'ın eleştirilerine bir yanıt niteliğindedir. Orhan Koçak öncelikle, Ahmet Oktay'ın Rifat şiirinde "doğa"nın baskın bir öge olarak belirmesini, *Çobanlı Şiirler*'den itibaren başlatmasına karşı çıkar: "O[ktay] Rifat, doğa şiirine 1976'da başlamış değildir. Doğa, başından beri, bir eğretilen ve imge deposu olarak, hatta şiirin tekniğini de belirleyen bir modeldir" (20). Koçak, aynı makalede Oktay Rifat şiirinde "doğa"nın bir "büyük eğretilen" olduğunu da ekler (21). Koçak'ın bu savı, Ahmet Oktay'ın eleştirileri bağlamında haklılık payı taşımakla birlikte, Rifat şiirindeki "doğa"nın ancak bir bölümüne karşılık gelmektedir. Başka türlü ifade etmek gerekirse, Rifat şiirinde "doğa" bir eğretilen olarak kullanılır; ancak bu kullanımın Rifat'ın tüm şiirleri için geçerli olduğunu söylemek doğru olmayabilir. Koçak'ın yaklaşımı, Rifat şiirinde "doğa"nın bir benzerlik aracı olarak kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir, buna karşılık bu benzerlik ilişkileri sınıflandırıldığında eğretilmeden farklı kullanımlar da gündeme gelmektedir.

Oktay Rifat şiirinde “kendisine benzetilenle” “benzeyen”in aynı anda görünür olduğu benzerliklerin kullanıldığı belirtilmişti. Bu kullanımın dilbilimsel kökenleri, Ernst Cassirer’in İngilizce’ye “The Power Of Metaphor” (Metaforun Gücü) adıyla çevrilen makalesinde ayrıntılı bir biçimde temellendirilmektedir. Cassirer bu makalesinde dilde kurulan “özdeşlik ilkesi”nden (*equivalence principle*)² söz eder. Cassirer’e göre “dilsel eğretilmeler” aynı zamanda “mitsel eğretilmeler”in de kaynağıdır. Çünkü “mit” ve “dil”in ortak kökenleri vardır ve bu ortak kökenler ikisi arasındaki farkları belirginleştirmekle kalmaz, nihâi bir açıklama da verirler: “Eğretilme, mit ve dilin ortak kökenidir” (23). Bu tespit, bir deneyim olarak “algı”nın ancak “dil”de anlamlı bir dizgeye dönüşebileceğini göstermektedir. Algının karmaşık ve anlamlandırılmayan doğası “dil”de benzerliklere indirgenerek sınıflandırılır. Niteliklere dayalı bu sınıflandırma, “algı” aracılığıyla heterojen unsurların “dil”de birleştirilmesine ve sonra “dil”in algıyı yeniden başlatmasına neden olmaktadır (30). Cassirer bu durumu şu sözlerle özetler:

Özdeşlik ilkesi gereğince, doğrudan duyu algısında bütünüyle farklı görünen ya da “dil”de mantıksal sınıflandırma açısından aynı [*similar*] sayılanlara ilişkin şu söylenebilir: Bunlardan biri hakkında ileri sürülen her ifade, ötekine taşınır [*transfer*] ve uygulanabilir. (30)

Cassirer bu düşüncelerini özetlemek için bir örnek de vermektedir: “Şimşegin gökyüzünde beliren imgesi, dilde sabitlendiği üzere, ‘kıvrım’ [*serpentine*] izlenimi üzerinde yoğunlaşıyorsa, bu, şimşegin yılan olmasına neden olur” (30). Cassirer’in

² “Equivalence principle” kavramı “eşdeğerlilik ilkesi” olarak da çevrilebilirdi. Ancak bu çalışmada bir “değer” (*value*) tartışmasına girilmeyeceğinden “özdeşlik ilkesi” olarak çevrilmesi daha uygun görülmüştür.

burada öne sürmek istediği, bir görsel nitelik olarak “kıvrım”ın iki şey arasında anlamlandırıcı bir işlev taşımasıdır. “Şimşek” ve “yılan” birbirlerine “uzak” olgular olmalarına karşın, ortak bir nitelikte, “kıvrımlı olmak”ta buluşabilirler.

Niteliklerinin ortaklığı, dilsel algılamada, onların “bir ve aynı şey” sayılmalarına neden olabilir. Cassirer’in savı, aslında bir eğretilmeyi oluşturan iki ögenin, yani “kendisine benzetilenle” “benzeyen”in aynı anda görünür olduğu bir düzlemi işaret etmektedir. Çünkü “şimşek” ve “yılan”, “kıvrımlı olmak” ortak niteliğiyle birleştirildiğinde “şimşek-yılan” özdeşliği ortaya çıkmaktadır. Bu dilbilimsel arka plan, Rifat şiiirlerinde üslûba dönüşen “güneş-çoban” ve benzeri birlikteliklerin anlaşılmasına yardımcı olabilecek niteliktedir. Oktay Rifat şiiirlerinde “kendisine benzetilenle” “benzeyen”in aynı anda görünür olmadığı, buna karşın güneşin nitelikleriyle benzerlik ilişkileri üreten şiiirler ise, özdeşlik değil, eğretileme başlığı altında sınıflandırılabilir.

Nizamettin Uğur, *Anlambilim: Sözcüğün Anlam Açılımı* adlı kitabında “istiâre”yi, “ödünç alma, birinden eğreti, geçici bir şey alma” olarak tanımlar ve “eğretileme”nin Türkçe’de bu sözcüğün karşılığı olarak kullanıldığını belirtir³ (86). Uğur, bu kavramın Grekçe “meta: öte, phoros: aktarma sözcüklerinin bileşiminden” kaynaklandığını da eklemektedir (86). Uğur’a göre eğretileme, “eğreti, geçici aktarma, asıl yerinde değil de başka bir ögenin yerinde dur[masından dolayı] asıl anlamına göre eğri’ anlamlarını verdiği[nden] kullanıma kolaylıkla girmiştir” (86).

³ George Lakoff ve Mark Johnson’un *Metaphors: We Live By* adlı kitaplarını *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* olarak çeviren Gökhan Yavuz Demir, bu çeviriye yazdığı “Çevirenin Önsözü”nde “eğretileme”nin “istiâre”den aktarıldığını belirtir ve “metaphor”un “eğretileme” ile karşılanamayacağını ekler (12). “Eğretileme”nin, “metaphor” kavramına karşılık yerleşmiş bir sözcük olması ve yaygın bir biçimde kullanılması nedeniyle bu çalışmada Gökhan Yavuz Demir’in görüşleri gözardı edilmiştir.

Eğretilemenin bir kavram olarak en açık seçik tanımının Roman Jakobson ve Morris Halle’ın *Fundamentals of Language* (Dilin Temelkoyucu İlkeleri) adlı çalışmalarında bulunabileceği söylenebilir. Jakobson ve Halle, bu çalışmalarının “Two Aspects Of Language and Two Types Of Aphasic Disturbances” (Dilin İki Yüzü ve Söz Yitimi Bozukluklarının İki Tipi) başlıklı bölümünde her dilsel göstergenin iki tür düzenleme içerdiğini belirtirler (74). Bu iki düzenlemeyi Anika Lemaire, *Jacques Lacan* adlı kitabının “The Two Great Axes Of Language” (Dilin İki Büyük Ekseni) başlıklı bölümünde ayrıntılı bir biçimde özetler: Lemaire öncelikle, bu iki düzenlemenin “seçme” (*selection*) ve “birleştirme” (*combination*) olduğunu belirtir (30). Eğretileme, bir şeyin kendisine benzeyen bir başka şeyle temsil edilmesi olarak kabul edildiğinde “seçme”, bu temsil edilme işleminin “mümkün olan terimler arasından bir terimin seçilmesi” yoluyla gerçekleşmesi anlamına gelmektedir (30).

Lemaire’in yaptığı tanım, özdeşlik ilkesi ile eğretileme arasındaki farkı da kendiliğinden gösterir. Özdeşlik ilkesinde birbirine benzeyen şeyler aynı anda telaffuz edilirken, eğretilemede birbirine benzeyen şeylerden biri öteki yerine kullanılmaktadır. Lemaire’e göre bu durum, sözcükler arasında herhangi bir benzerliğin temel alınmasıyla çok sayıda “eşleşme”nin (*association*) yapılabileceğini göstermektedir (30). “Seçme” her bir terimin ötekiyle yer değiştirebilme (*substitution*) ihtimaline işaret etmektedir. Lemaire, Ferdinand de Saussure’ün, ortak bir niteliği olan birimlerin bellekte eşleştirildiğini ve böylece içinde çeşitli ilişkilerin bulunabileceği gruplar oluşturduklarını belirttiğini öne sürer (30). Örneğin “eğitim”, anlamına göre “terbiye” (*upbringing*) veya “tâlim” (*training*) ile

eşleştirilebilir. Her grup böylece bir belleksel (*mnemonic*) bir dizi, bir hafıza deposu oluşturur (30). Lemaire, “seçme” düzleminin “in absentia” olarak kurulduğunu yine Saussure’den aktarır (31): Bu kavram, “bir şey” hakkında “kendisinin olmadığı bir ortamda söylem üretmek” (gıyâbında) olarak çevrilebilir.

“Düzdeğişmece” ise, Osmanlıca “meczaz-ı mürsel”, Fransızca “*métonymie*”, İngilizce “*metonymy*”, Almanca “*metonymie*”, Grekçe’de ise, “*metonümia*” sözcükleriyle karşılanmaktadır (Uğur 147). David Lodge, “Eğretileme ve Düzdeğişmece” başlıklı makalesinde bu kavramın *Shorter Oxford English Dictionary*’de “‘bir özel niteliğin (*attribute*) ya da katma bir sözcüğün (*adjunt*) adının, kastedilen şeyin adı yerine kullanıldığı (örn. *asa*’nın yerine *yetke*) bir değişmece’ olarak tanım[landığını]” belirtir (66). Lodge, A. Lanham’ın *A Handlist of Rhetorical Terms* adlı yapıtında farklı bir tanımla karşılaştığını da ekler: “Nedenin sonuç yerine ya da sonucun neden yerine; özel adın, niteliklerinden biri yerine ya da tersi...” (66). Lodge şöyle devam ediyor:

Düzdeğişmece, Lanham’ın ‘parçanın bütün yerine, cinsin tür yerine kullanılması ya da tersi olarak’ tanımladığı kapsamlayış ile [*synechdoch*] ile yakından ilişkilidir: ‘Bütün tayfalar güverteye’. Kullanıla kullanıla bayatlamış ‘Beşik sallayan el / dünyayı yöneten el midir’ dizelerinde her iki değişmece de vardır—‘kişi’ (çıkarımla, ‘anne’) anlamına gelen ‘el’ kapsamlayışı ile ‘çocuk’ anlamına gelen ‘beşik’ düzdeğişmecesi. Jakobson’un şemasında düzdeğişmece, kapsamlayışı da içine alır. (66)

Anika Lemaire aynı yazısında, her dilsel göstergenin “seçme”nin yanı sıra “birleştirme” işlemini de içerdiğini belirtmektedir. Lemaire’e göre bu terim “bağlam” (*context*) düşüncesine gönderme yapar (30). Her dilbilimsel birim daha basit birimler için bir bağlam görevi görmektedir. Lemaire’e göre düzdeğişmece, herhangi bir elemanın aynı anda telaffuz edilemeyeceği ve her terimin değerini kendisinden öncekinden ve sonrakinden aldığı konuşma zincirinin ifadesi olmaktadır (30). Daha açık ifade edilirse, düzdeğişmece bir terimin bir başka terimle yer değiştirmesi değil, terimlerin birbirlerine bir “bağlam” oluşturacak biçimde “birleştirilmesi”dir. Birleştirme ekseninde sözcükler birbirlerine ardışık eklemelenmelerinden dolayı “şimdiki zaman”da (*in præsentia*) konumlanırlar (31). Bu durum, düzdeğişmeceli kullanımda, “bir şey”den “gıyâbında” (*in absentia*) değil, doğrudan “kendisinin varolduğu bir ortamda kendisi hakkında ” söz edilmiş olduğu anlamına gelebilir.

Oktay Rifat şiirlerinde güneşin bir doğa olgusu olarak betimlenmesi, düzdeğişmece kavramıyla anlaşılır kılınabilir. Bir doğa olgusu olarak güneşin, doğada farklılaşan görüntüleri, “parça” “bütün” (*synecdoch*) ilişkisi bağlamında düzdeğişmeceli olarak üslûba dönüşür. Çünkü, düzdeğişmeceli ilişkilerde güneşten söz edildiğinde, güneşin niteliklerinden çıkarsanan bir benzerliğe değil, doğrudan güneşin niteliklerine atıf yapıldığı söylenebilir. Buna ek olarak, düzdeğişmecenin “şimdiki zamanı” (*in præsentia*) vurgulaması, güneşin anlık görüntülerinin betimlenmesi için uygun bir dilbilimsel araç olarak görünmektedir.

Oktay Rifat şiirinde farklı dilbilimsel uygulamalarla üslûba dönüşen güneşin, yine bu uygulamalara bağlı olarak beliren kuramsal / tarihsel arka planı da vardır:

Eugene W. Holland “Schizoanalysis and Baudelaire: Some Illustrations of Decoding at Work” (Şizoanaliz ve Baudelaire: Kod Çözümü’nün İşleyişine İlişkin Bazı Örnekler) başlıklı makalesinde Charles Baudelaire (1821-1867) şiirinin eğretilmeli olandan düzdeğişmeceli olana doğru bir dönüşüm geçirdiğini göstermeye çalışır (246). Holland’a göre bu dönüşüm aynı zamanda Baudelaire şiirinin “romantik” olandan “modernist” olana doğru dönüşümünü de beraberinde getirmektedir (246). Holland’ın yaklaşımının kökenleri, Fransız düşünürler Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin *Anti-Oedipus* (1972) ve *A Thousand Plateaus* (1980) (Bin Yayla) adlı, *Capitalism and Schizophrenia* (Kapitalizm ve Şizofreni) alt başlıklı çalışmalarına dayanmaktadır. Holland’ın, Baudelaire şiirinde varsaydığı dönüşümlerin anlaşılabilmesi için bu çalışmaların Oktay Rifat şiiriyle ilişkilendirilebilecek bölümlerinin kısaca özetlenmesine gerek duyulabilir:

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*’un “On Several Regimes of Signs” (Birkaç Gösterge Rejimi Üzerine) başlıklı bölümünde, birbirlerinden tarihsel olarak farklılaşmış “gösterge rejimleri”ni gündeme getirirler (111). Deleuze ve Guattari bu bölümde “ön-anlamlandırıcı rejim” (*presignifying regime*), “anlamlandırıcı rejim” (*signifying regime*) ve “anlamlandırıcı-sonrası rejim” (*postsignifying regime*) kavramlarından söz ederler. “Ön-anlamlandırıcı rejim” kavramı, dilin—tıpkı Cassirer’in özdeşlik ilkesiyle belirttiği gibi—“doğal kodları”yla (*natural codings*) oluşturulan bir gösterge rejimine karşılık gelmektedir (*A Thousand Plateaus* 117). Bu gösterge rejiminde “şeyler” arasında hiyerarşik ilişkiler vurgulanmadığı gibi, “çoğulluk” (*pluralism*) ve “çokseslilik” (*polyvocality*) hâkim bir düzen olarak belirir (117). Ronald Bogue, *Deleuze & Guattari* adlı

kitabında iki düşünürün “anlamlandırıcı rejim” ve “anlamlandırıcı-sonrası rejim” kavramlarının ayrıntılı özetine girişir: “Anlamlandırıcı rejim”, “ön-anlamlandırıcı rejim”den farklı olarak, despotik toplumların temsil düzenini oluşturmaktadır (181). Despotik temsil düzeni, her tür dilsel göstergenin son kertede despotik-efendi gösterenine, yani “merkez”e odaklandığı bir dilsel rejime karşılık gelmektedir: Göstergeler çeşitli çevrelerin etkileşimini ve onların despotik merkeze bağlılığını sağlamak için sürekli bir yorum mekanizmasına gereksinim duyarlar. Sonsuz anlamlandırma sarmalı içinde çevreye ilişkin ne varsa (her sınıf, cinsiyet, meslek, mezhep, kulüp, vb.) “despot-efendi” göstereninden türeyecektir (181).

Eugene W. Holland “‘Deterritorializing Deterritorialization’—From the *Anti-Oedipus* to *A Thousand Plateaus*” (Yersizyurtsuzlaşan Yersizyurtsuzlaşma—*Anti-Oedipus*’tan *Bin Yayla*’ya) başlıklı makalesinde, despotik toplumlardaki hem üretim hem de anlam akışının “despot-efendi” gösterenine yönlendirildiğini belirtir: “Bütün yerel kodlar, despot odaklı bir biçimde yeniden kodlanırlar” (58). Bu gösterge rejiminde öne çıkan “şeyler”in hiyerarşik düzenlemelere tâbi tutulması olup, despot-efendi göstereni bu hiyerarşinin en tepesinde yer almaktadır. Kapitalist üretim biçimlerinin başat gösterge rejimi olan “anlamlandırıcı-sonrası rejim”de ise, despotik-efendi göstereni kaybolur (*averted face*) (60). Bu durum, “anlamlandırıcı-sonrası rejim”de anlamın dâima öznel yorumlamaya açık olduğunu gösterecektir (60): “Despot yüzünü öteye döndü, merkez artık yerinde değil, artık hiçbir aşkın anlamlandırıcı hüküm sürmez” (60). Holland’a göre, merkezin yerini artık öznenin ve gerçekliğin yeterliliği almıştır. Bu durumda despot-efendi göstereninin yerini kent yaşamının dinamiklerinden kaynaklanan dış dünyayı gözlemleyen özne

(*author*) almıştır. Buna karşılık gözlemleyen özne de kendi otoritesini yaratır ama bu otorite herhangi bir despot-efendi gösterenine bağlı değildir. Holland bu öznelleşmenin tipik örneği olarak [Honoré de] Balzac'ı vermektedir. Holland, Charles Baudelaire'de ise, farklı bir “anlamlandırılan-sonrası rejim” üretimi görmektedir. Baudelaire'de açığa çıkan, Balzac gibi dış dünyayı anlamlandırmak değil, aksine “anlamsız deneyimin” ardına düşmektir (61). Nitekim Holland, “anlamlandırılan-sonrası rejim”i iki karakteristiğe indirgemektedir: Bunlardan ilki şudur: Despotun yerini gözlemleyen bir öznenin “kişisel anlam dizgesi” (*just man's opinion*) almıştır. Artık merkez yoktur, ancak gözlemleyen özne kendi kişisel anlam dizgesini oluşturmuştur. Öteki ise şudur: Anlam arayışı kesilmiştir, artık yalnızca deneyim adına bir arayış söz konusudur (62). Holland'ın, eğretilmelerin başat olduğu Baudelaire'in erken dönem şiirlerini, kapitalist ilişkiler ağı içinde bir anlam arayışı olarak yorumladığı ve bu şiirsel üretimi “olumsuz anlamlandırılan-sonrası rejim” olarak nitelediği söylenebilir. Buna karşın Holland, Baudelaire'in geç dönem şiirlerinde ise, eğretilmeler yerine düzdeğişmecelerle üretilen ve anlamsız deneyimin ardına düşüldüğü bir içerik görmektedir. Holland bu içeriği ise “olumlu anlamlandırılan-sonrası rejim” olarak nitelemektedir (62). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Oktay Rifat şiirinde eğretilmelerin öne çıktığı örneklerin “olumsuz anlamlandırılan-sonrası rejim”, düzdeğişmecelerin öne çıktığı örneklerin ise “olumlu anlamlandırılan-sonrası rejim” kavramlarıyla değerlendirilebileceği gösterilmeye çalışılacaktır.

BÖLÜM I

ÖZDEŞLİK İLKESİ VE ÇOĞULLUK

Oktay Rifat şiirlerinde bir dilsel araç olarak özdeşlik ilkesinin kuramsal / tarihsel arka planı olarak Deleuze ve Guattari'nin “ön-anlamlandırıcı rejim” kavramı gösterilebilir. Deleuze ve Guattari bu kavramla dilin “doğal kodları”nın (*natural codings*) öne çıktığı bir gösterge rejimini temellendirmektedirler (*A Thousand Plateaus* 117). Dilin “doğal kodlara” dayalı biçimde faaliyet göstermesi ise, özdeşlik ilkesi ile, yani şeylerin ortak niteliklerinden yola çıkılarak oluşturulan göstergelerle mümkün olmaktadır. Bunun yanı sıra Deleuze ve Guattari bu kavramla, merkezî anlam rejimlerinin hüküm sürmediği, “ifade”nin “çoğul” ya da “çoksesli” olarak üretildiği bir gösterge rejimini kastederler (117). Rifat şiirindeki özdeşlik ilişkilerinde bu “çoğulluğun” ya da “çoksesliliğin” karşılığı ise, güneşin ortak niteliklere bağlı olarak herhangi bir “şey”le özdeşleştirilebilmesinden çıkarsanmaktadır. Bu durum, “şeyler” arasında hiyerarşinin olmadığı bir gösterge rejimine, yani “ön-anlamlandırıcı rejim”e karşılık gelmektedir.

Rifat'ın bu şiirlerinde “eğretileme” pratiklerinden farklı olarak “kendisine benzetilen”le “benzeyen”in bir arada konumlandırıldıkları görülmektedir. Bu durum, özdeşlik ilkesi ile eğretileme arasındaki farkların vurgulanmasıyla daha açık seçik kılınabilir. Özdeşlik ilkesinde ortak nitelikleri olan “iki şey” “bir ve aynı şey” kabul edilip bir arada konumlandırılırken, “eğretileme”de “bir şey” “öteki şey”in

yerini almaktadır. Lemaire'in de vurguladığı üzere “seçme”, herhangi bir benzerlik ilişkisine dayalı “eşleştirme”lerden yalnızca birinin ötekini “yerine geçme” ihtimaline işaret eder (30). Buna karşılık Rifat, bazı şiirlerinde “seçilen terim”le onun “yerini alan terim” arasındaki ilişkileri açıklamak sûretiyle eğretileme değil özdeşlik ilkesine göre bir üslup geliştirmiş olmaktadır. Rifat'ın bu şiirlerinde güneş ve kendisiyle herhangi biçimde benzerlik ilişkisi bulunan şeyler arasında kurulan ilişkiler, her iki imin aynı anda telaffuz edilmelerinden dolayı özdeşlik ilkesi ile irdelenebilir. Nitekim bu durum Rifat şiirinde güneş dışında kalan imler için de geçerlidir: Rifat “Gök Çatı” başlıklı şiirinde (210), “gök” ile “çatı” arasında bir benzerliği vurgulamakla kalmaz; her ikisinin de “aynı” algılandığı bir düzlemi gösterir. *Âşık Merdiveni* (1958) içinde yer alan “Balıklı” başlıklı şiirde de başka “şeyler” ortak niteliklere dayalı bir biçimde dile getirilirler:

Deniz kızlarının beşikleri martıların çığlıklarına asılı. Yarı kuş, yarı
adam, yarı balık, Balık-Adam-Kuş'lar, kanatlarında ateş almak
bilmeyen sokak fenerleri bata çıka dolaşıyorlar üstümüzde. (236)

A. Güneş-Çoban ve Özdeşlik İlkesi

Güneş sözcüğü özdeşlik sorunsalını belirleyecek biçimde ilk kez, şairin *Yaşamak Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* (1945) adlı tek başına yayımladığı⁴ ilk kitabında yer alan “Kuzu” başlıklı şiirde görülmektedir:

Ölüler boşuna gayretiniz

Otların karnında kolay

Yeniden güneşe çıkmak

İş bu otlayan kuzuda. (30)

Bu dizeler 1952 yılında yayımlanan *Aşağı Yukarı* adlı kitabın “Sonsöz” başlıklı şiirin bir dizesiyle birlikte okunduğunda, şairin “insan” ile “kuzu” arasında bir benzerlik ilişkisi kurduğunu düşündürebilir: “Güneş yalnız dirileri ısıtır” (132). Bu benzetme, Rifat’ın sonraki dönemlerinde okurun karşısına çıkacak ve onun şiirinde belirleyici olabilecek bir sorunsalın habercisi gibidir. *Perçemli Sokak*’ın (1956) “Ahmet”e başlıklı ilk şiiri, daha önce vurgulanan “insan” ile “kuzu” arasında kurulan benzerlik ilişkisini, güneş merkezli bir biçimde yeniden üretir: “Senin de bulutların olur / kuzular gibi dizinin dibinde” (173). Ancak bu kez benzerlik ilişkisi, dilin imgesel kullanımıyla üretilen bir eğretilenlikle kurulmuştur. Bu iki dizede “kuzu” ile “bulut” arasındaki biçimsel benzerlik “güneş” ve “çoban” arasında ilk bakışta farkedilmeyecek olan bir “özdeşliği” görünür kılmaktadır. Güneşin dizinin

⁴ Oktay Rifat *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*’den önce, Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday’la birlikte *Garip* (1941) adlı kitapta yer almıştır. *Yusuçuk* dergisinin hazırladığı “Oktay Rifat Sayısı” (Aralık 1980) için hazırlanan “Oktay Rifat’ın Şiir Kitapları” bölümünde *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* adlı kitabın yayım tarihi hakkında şu bilgi yer alır: “Bütün kaynaklarda basım yılı 1945 gösterilmekle birlikte yapının ilk basımı üzerinde ve içinde 1946 tarihi bulunuyor” (3). Bu bilgi doğru kabul edildiğinde Rifat’ın *Garip*’ten sonraki ilk kitabı *Güzelleme* olmalıdır. Buna karşılık Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*’nde *Garip Hareketi* adlı kitabında *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*’in 1945 yılında yayımlandığını (64) aynı yılın Haziran ayında ise şairin *Güzelleme* adlı kitabını da yayımladığını belirtmektedir (66).

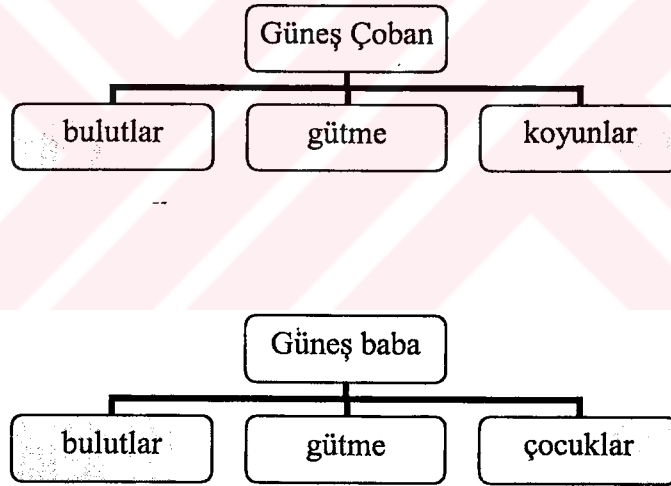
dibinde bulutlar, çobanın dizinin dibinde ise kuzular vardır. *Şiirler*'in (1969) ikinci bölümü “Rüzgârlı”da bu ilişki açık seçik bir biçimde vurgulanır:

İniyor kınalı koyunlar sürüsü
iniyor günüşiği dağdan ovaya
ve dağların doruğunda Güneş-Çoban! (“Gün Doğuyor” *Bütün Şiirleri*
II 32)

Bu örnekte—Orhan Koçak’ın da “Uzun Denklem: Oktay Rifat’ın Şiirinde Folklor ve Modernizm” başlıklı yazısında farketmiş olduğu üzere (163)—koyunların dağdan inişi ile, günüşiğinin dağdan ovaya yayılışı arasındaki görsel benzerlik ilişkisi, “güneş-çoban özdeşliği”nin ortak kökeni olarak temellendirilebilir. Şiirin son dizesi, bu “özdeşliğin” her iki ögesini de gösterir: “Güneş-Çoban”. Tıpkı Ernst Cassirer’in verdiği “Güneş-Tanrı” (*the sun-god*) örneğinde olduğu gibi (“The Power Of Metaphor” 30). *Elifli* (1980) içinde yer alan “Denklem” başlıklı şiirde ise özdeşlik ilkesi şu dizeyle yeniden üretilir: “Güneş (Yamaç+Sürü+Köpek) = Çobanın Yalnızlığı” (28). “Ovaya Doğru” başlıklı şiir ise şöyledir:

Dudakla, elle, gözle varılmayan
Işık ötesi kapıyı açalım!
Ha benim kır atım, keklik sekişlim,
Güneş babamızın dizinin dibinde,
İyi kötü günlere kardeş, ortak,
Nerde akşam orda sabah, bir ölüm
ayırsın ikimizi! (103)

Bu dizelerde güneşin, baba imgesiyle merkezî konumu yeniden vurgulanır. Burada “güneş” ile “çoban” “merkezî konumda olmak” niteliğiyle özdeşlik ilkesinin öğelerini oluşturur: “Güneş”in dizinin dibinde bulutlar, “çoban”ın dizinin dibinde kuzular, “baba”nın dizinin dibinde ise “çocuklar” vardır. Başka türlü ifade etmek gerekirse güneş bulutları, çoban kuzuları baba çocukları gütmektedir. Bu ilişkiler aşağıdaki tablolarda izlenebilir:



Güneşin çobanın ve babanın merkezî konum ortak niteliğiyle bir ve aynı şey kabul edilmelerinin tarihsel arka planı da vardır. Gordon Childe *Kendini Yaratan İnsan: (İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi)* adlı yapıtında Mısır Uygarlığının V. Hanedan döneminde kralların güçlerini somut zaferlere dayandırıldığını belirtir. Childe, kaynağını verimlilikten alan “kutsal kral” kavramının, krallara ölümsüzlük atfedilmesine neden olduğunu da ekler (116). Bu ölümsüzlük, fethedilen toprakların, ganimetlerin ve toprağın ekilip biçilmesinden doğan verimliliğin halkın

yararına kullanılmasıyla ilişkilidir. Halkın varsılığını sağlayanın “kutsal kral”ın büyü gücü olduğuna inanılması, kralın “güç”le eşleştirilmesine de neden olmuştur. Childe şöyle devam ediyor: “Bu güç, Nil nedeniyle, Mısırlı’lara verim ve varlık simgeliyor olmalıydı. V. Hanedanda firavun artık Güneşin Çocuğudur, bu olumlu güçle eşleş[tiril]miştir” (116). Samuel Noah Kramer *The Sumerians Their History, Culture and Character* (Sumerlilerin Tarihi, Kültürü ve Karakteri) adlı kitabında ise, benzer ilişkileri Sümer uygarlığı için kurar. Sümer tanrılarında biri olan “Utu”nun, bu döneme ait çalışmaların sonucunda hazırlanan “kral listelerinde” “Güneş-Tanrı” (*the sun-god*) olarak geçtiğini belirtir (44). Aynı “kral listelerinde” Dumuzi ise “Çoban-Tanrı” (*the shepherd-god*) olarak anılmaktadır (153).

Oktay Rifat şiirinde “güneş-çoban” mutlak birliğinin her birinin “merkez olma” ortak niteliği aracılığıyla bir özdeşlik olarak kurulmuş olduğu söylenebilir. Özdeşliği oluşturan her bir sözcük, “etrafında toplanılan bir merkez” konumundadır. Buna karşılık Rifat şiirinde güneş ortak niteliklere dayalı olarak farklı “şey”lerle de “bir ve aynı şey” kabul edilir. Güneş ortak niteliklere dayalı olarak, “Dağın Orda” başlıklı şiirde “meme” ile (181), “Düşsel Bir Gezintiden II” başlıklı şiirde “kılıç” ile (183), “Kanarya ve Bahçe” başlıklı şiirde, “darı” ile (194), “Döngü” başlıklı şiirde ise “anı” ile (205), özdeşleştirilmiştir. Bu ilişkiler, güneşin özdeşlik ilkesi ile kuruluşu bağlamında “doğa”nın “çoğul” bir üslûpla ele alındığını gösterebilir.

Oktay Rifat şiirlerinde özdeşlik üretimi, şairin mitik düşünceye sahip olduğu gibi bir çıkarsamaya yol açmamalıdır. Norman Friedman, “İmge” başlıklı makalesinde Yeni Eleştiri anlayışına bağlı eleştirmenlerin eğretilmeyi nasıl yorumladıklarına ilişkin örnekler vermektedir. Friedman şöyle söylüyor:

Max Müller, ilkel insanın, kavrayışları sözlük dağarcığını aştığı için, soyut fikirleri somut şeylere *benzettiğini* düşünürken; modern eleştirmenler, ilkel insanın ikisini zengin ve düşsel bir biçimde *özdeşleştirdiğini* düşünürler (Buck ile Barfield bu görüşü daha önce dile getirmiştir). Böylece “soluk” anlamına gelen “ruh”, soyut “ruh” kavramını dile getirmek için somut bir terim olarak ödünç alınmamış, daha çok “ruh” “soluk”la özdeşleştirilmiştir. Bu yüzden bilimöncesi insanın [...] “birleşik bir duyarlık” yetisine sahip olduğu düşünülüyordu; bugün şairler de insanların imgelemlerinde bilimin yarattığı “duyarlık ayrışması”nı düzeltmek için güçlü bir çabaya girişmişlerdir.

Bu görüşlerden bir değer sistemi oluşturulmuştur; buna göre iyi şair soyut ile somutu, düşünce ile duyguyu, akıl ile imgelemi uzlaştırır; kötü şair ise, bilim adamı gibi, bunları birbirinden ayırır. O halde iyi şair, şiirsel imgelem ya da “mitsel bilinç” aracılığıyla deneyimin bütünlüğünü amaçlar; (Özgün vurgular, 84)

Norman Friedman’ın görüşleri özdeşlik ilkesinin modern bir şair için ne anlama geldiğini kavramaya yardımcı olabilir. Rifat’ın çabasının dilde soyut / somut ayrışmasını yeniden kurmak, dilin ortak niteliklerini vurgulamak olduğu öne sürülebilir. Rifat’ın bir dizesi bu görüşlere destek olabilecek niteliktedir: “Somut bir düşünce kadar açık seçik” (“Hiç Böyle” 172).

B. Meme-Güneş, Özdeşlik İlkesi ve Eğretileme

Rifat'ın “güneş-çoban” özdeşliğini yeniden üreten şiirleri, bu özdeşliğin arketipsel örnekleriyle de örtüşmektedir. Bu arketipsel örneklerin merkezîliği öne çıkarmasına karşın, Rifat'ın öteki şiirlerinde özdeşlik ilkesinin benzer bir analogiyle farklı ilişkilere de yansıtıldığı görülmektedir. Özdeşliğin farklı ilişkilere yansıtılması, “anlamlandırıcı rejim”de olduğu gibi bir “despotik merkezi” değil, ön-“anlamlandırıcı rejim”de olduğu gibi dilin doğal kodları aracılığıyla oluşturulan bir “merkezsizlik” öne çıkarmaktadır. Bu durum, tekrar etmek gerekirse, şeyler arasında hiyerarşinin olmadığı ve “ortak nitelikler”in belirleyici olduğu bir gösterge rejimine karşılık gelebilir. Nitekim Rifat'ın “Düşürmem Memesini” başlıklı şiirinde, “güneş”le “meme” arasında kurulan farklı bir özdeşlik ilişkisi görülebilir :

Düşürmem memesini ağzımdan, gökyüzü

Emzirir beni, eksilmez güneşin balı

[...]

Bulutlar süt kardeşim, inerler kuzeyden

Güneye, gün batar, kızışır kanlı şölen. (93)

Dikkat edilecek olursa, bulutların güneşin etrafında oluşu, “güneş-çoban” özdeşliğinde, koyunların çoban etrafında toplanmasıyla ilişkilendirilmişti. Bu şiirde ise, bu merkezî içerik farklılaşır, artık bulutlar anneden süt emmek için memeye yönelmiş bebeklerle benzerlik ilişkisi içindedir. Bu şiirde örtük olarak verilen “meme” ile “güneş”, “bulut” ile “bebek” arasında kurulabilecek bir “özdeşlik”tir. Buna karşın şiirde, “meme-güneş” ya da “bulut-bebek” özdeşliği yoktur. Oysa

Rifat'ın “Dağın Orda” başlıklı şiirinde benzer ilişkiler “özdeşlik” üretecek biçimde kurulmuştur:

Dağın orda, sisin göğsündeki kopça
Çözülür de hani, meme aydınlık,
Meme güneş, tomur tomur, öyle balık
Gibi görünür ya, gürgen akça,

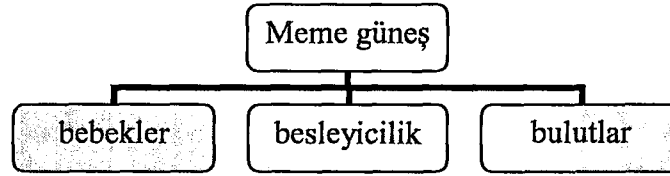
Anılar da öyle ıştır. Düşündükçe
Sıyrılır gecesinden aynalar, taşlık,
Açık kapı, otlarımın baygın, ılık
İkindisi, merdivenler, kilim, keçe,

Ve değişmez ışık vaktinde bahçenin,
Varılmış sonralardan şimdiler, demin,
İnerler akşam bulutlarıyla sete.

Çakıyla doğradığım bir anlık kamış,
Kırmızı sesini duyduğum iskete,
Uzar, ölümsüzdür, uzaktan aldanış. (181)

“Dağın Orda”da geçen “meme-güneş” ifadesi, “Düşürmem Memesini” başlıklı şiirde örtük biçimde varolan bir “özdeşliğe” karşılık gelmektedir. Burada sorulması gereken, “meme-güneş” özdeşliğinin hangi ortak niteliğe dayandırıldığı olmalıdır. Güneşin tıpkı meme gibi yuvarlak oluşu ve bebeklerin tıpkı bulutların güneşe

yöneldiği gibi memeye yönelmesi, “güneş” ile “meme”nin ortak nitelikleri olarak saptanabilir. Ama asıl önemli benzerlik güneşin bulutları beslemesi ile memenin bebekleri beslemesi arasındaki benzerlik ilişkisi olmalıdır.



Bununla birlikte Rifat’ın “Dağın Orda” başlıklı şiirinde “meme-güneş” özdeşliğinin bir eğretilmeye de dönüştüğü söylenebilir. Çünkü “meme-güneş” ifadesinin özdeşlik ilkesiyle kurulmuş olmakla birlikte, bir çözümleme aracılığıyla, bir başka analogik ilişkinin “yerine geçtiği” tespit edilebilir. “Dağın Orda” başlıklı şiirde yalnızca “meme-güneş” özdeşliğini üreten ve eşitliğin iki tarafına ilişkin ortak nitelikler vurgulanmaz, aynı zamanda bu ortak niteliklerin oluşturduğu “meme-güneş” ifadesi, “anımsama” eyleminin yerini tutacak bir biçimde de sunulur. Çünkü bu şiirde eşitlik yalnızca meme ile güneş arasında değil, aynı zamanda “meme-güneş”le “anımsama” arasındadır ve bu ilişki şu formülü üretir: “Meme güneş” = “anımsama”.

“Dağın Orda” başlıklı şiirde güneşin aydınlık niteliği ile anımsama arasındaki benzerlik ilişkisinin şu biçimde kurulduğu söylenebilir: Nasıl güneşle her sabah doğa aydınlanıyorsa, bellek de anımsama ânında aydınlanmaktadır. Güneşin

şafak sırasında birdenbire ortaya çıkması da sözü edilen analojik ilişkinin bir parçasıdır. Ancak bu ilişkiler bir çözümleme aracılığıyla görünüşe ulaştırılmalıdır: “Güneşin doğması / anımsama ânı”, “güneşin kaybolması / unutma” arasındaki ilişki düzdeğişmeceli olarak kurulan iki küme ve iki düzdeğişmeceli kümeyle ilişkili bir eğretilmeli küme aracılığıyla temellendirilebilir. Öncelikle doğanın devinimini gösteren bir küme oluşturalım: {sis, güneş, bulut}. Bu kümeye örtünme bağlamında “kültür”ü gösteren {kopça, meme, ?} kümesi eklemenebilir. Bu iki kümeye ise “zaman”ı gösteren {demin, şimdi, sonra} kümesini eklemek mümkün. Şiirin ilk kıtasında dağın “sis”le örtülü olduğu anlaşılıyor. “Sis” sözcüğü aynı zamanda “bulanık”, “iyi seçilemeyen” ifadelerini de barındırır. Örneğin bir şey anımsanamadığı zaman Türkçe’de “zihnim bulanık” deyimini sıkça kullanılır. “Sis”, güneşi gizlemektedir. Öteki ekseninde yer alan “kopça” sözcüğü ise “sis”in eğretilmesidir. Nasıl “sis” “güneş”i gizliyorsa “kopça” da “meme”yi gizlemektedir. “Sis”in dağılması nasıl güneşin birden ortaya çıkmasına neden oluyorsa “kopça”nın çözülmesi de birden “meme”nin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. İkinci öbeğe “şimdi” zamansal imi eşlik eder. Son eğretilmeli dizgenin orta birimi ise boş bırakılmıştır. Bunun nedeni şiirde “kopça” ve “meme” birlikteliğine eklemenebilecek herhangi bir başka imin bulunmamasıdır. Bu ilişkiler aşağıdaki tabloda izlenebilir:

anımsayamama

anımsama

unutma

A. doğa:

sis

güneş

bulut

B. kültür:

kopça

meme

?

C. zaman:

demin

şimdi

sonra

Tabloda görüldüğü üzere “sis” örtme ortak niteliği ile “kopça” ile, “güneş” ise birden ortaya çıkma ortak niteliği ile “meme” ile eğretilmeli ilişki içindedir. Ancak şiirde yeniden örtme niteliği aracılığıyla “bulut” ile eğretilmeli ilişki içinde olan herhangi bir im görülememektedir. Daha açık ifade edilirse, güneşin akşam bulutlarının ardına çekilmesiyle “unutma” eylemi arasında kurulabilecek ilişkiye, kopçanın çözülmesiyle dışarı fırlayan memelerin örtülmesine karşılık gelen herhangi bir imden söz etmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla “Dağın Orda” birbiriyle analojik ilişki içinde bulunan üç düzlem üretmektedir:

a) Güneşin sisin ardında görünmemesi

Memenin kopçanın ardında gizli oluşu

Anıların anımsanamaması

b) Sis in dağılıp güneş in görünmesi

Kopçanın çözülüp memenin görünmesi

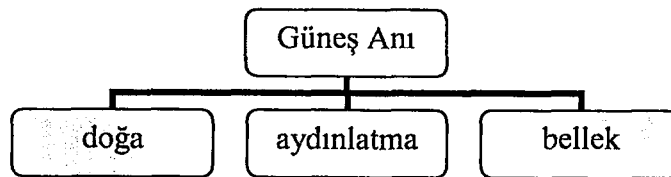
Anımsama

c) Güneşin akşam bulutlarının ardına çekilmesi

(?)

Unutma

“Meme-güneş” birlikteliğinde güneş ile memenin ortak nitelikleri “yuvarlak” olmak ve “besleyici olmak” olarak belirlenmişti. Bu nitelikler “meme-güneş” ifadesini bir özdeşliğe dönüştürmektedir. Buna karşılık “meme-güneş” özdeşliği bir eğretilmeye dönüşürken, kendi nitelikleriyle değil, yerini tuttuğu sözcüğün nitelikleriyle ilişki kurar. “Meme güneş” ifadesi ile “anımsama” arasındaki benzerlik güneşin “aydınlatici” niteliği olmalıdır; “yuvarlak olmak” ya da “besleyici olmak” niteliği değil. Daha açık ifade etmek gerekirse “meme-güneş”, yuvarlak ve besleyici olmak bakımından bir “özdeşliğe”; “meme-güneş”in, “aydınlık olmak ve birden fırlamak” bakımından “anımsama”nın yerini tutması ise, bir “eğretilme”ye karşılık gelmektedir. Bu durum ise, Oktay Rifat şiirinde bir başka “özdeşliği” gündeme getirecektir: “Döngü” başlıklı şiirin “Döner, döner ortasında Güneş Anı” dizesindeki (205) “Güneş Anı” özdeşliği, “meme güneş” ve “anımsama” arasında kurulan eğretilmeli ilişkinin “özdeşliğe” dönüşmüş biçimini vermektedir. Bu ilişki aşağıdaki tabloda görülebilir:



C. Güneş-Kılıç, Özdeşlik İlkesi ve Düzdeğişmece

“Güneş-çoban” özdeşliği “meme-güneş” özdeşliği ile farklılaştırıldığı ve ortak niteliklerden yaratıcı eğretilmeler üretildiği görülmektedir. “Güneş-çoban” bir özdeşlik olarak yalnızca “gütme” eyleminden çıkarsanırken, “meme-güneş” “besleyicilik” ortak niteliklerinden farklılaşıp “aydınlık” bağlamında “anımsama”nın yerine geçmiştir. Rifat’ın “Düşsel Bir Gezintiden II” başlıklı şiirinde geçen “güneş-kılıç” özdeşliği ise kuruluş mantığı bakımından hem “güneş-çoban”dan hem de “meme-güneş”ten ayrılmaktadır:

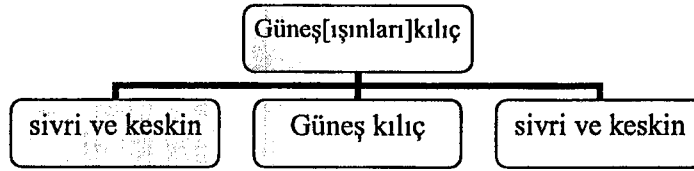
Bir yaprak düşer payınıza bahçeden

Gerersiniz ipi, gıcırdar ıskarmoz

Çeker güneş kılıcını deniz, o toz

Duman ötesi aynada güler maden. (183)

“Güneş-çoban” ya da “meme-güneş”te özdeşliği oluşturan ortak nitelik eşitliğin her iki yanını birden kuşatırken, “güneş-kılıç” ifadesinde “kılıç” “güneş”in yalnızca bir parçasıyla, yani ışınlarıyla özdeşlik ilişkisi kurmaktadır. Ernst Cassirer “The Power Of Metaphor”da bu durumu “pars pro toto” ilkesi olarak tanımlar. Bu ilkeye göre bütünün her bir “parça”sı “bütün”ün gücünü içerir (29). Rifat’ın “güneş-kılıç” ifadesiyle ürettiği özdeşlik, parçanın bütüne ait tüm anlamsal içerimleri kapsadığını göstermektedir. “Güneş”le “kılıç”ın bir ve aynı şey olduklarını dile getirmek, “güneş”in bir parçası olan ışınların düzdeğişmece yoluyla “güneş”in yerine geçebileceğini öne sürmekle aynı şeydir.



James R. Hurford ve Brendan Heasley'in *Semantics: A Coursebook* (Anlambilim: Bir Ders Kitabı) adlı kitaplarında öne sürdükleri "prototip" ve "stereotip" ayrımı "güneş-kılıç" özdeşliğinin anlaşılması bakımından işlevsel olabilir. Bu ayrıma göre, "prototip" ile stereotip" bir ve aynı şey değildir. Ama örneğin, "bir filin stereotipi, onu betimleyen prototipin karakteristik niteliklerinin bir listesidir" (99). Bir filin stereotipi, bu listeye dahil edilen niteliklerin doğruluğuyla ve bu niteliklerin çokluğuyla doğru orantılı olmalıdır. Ancak, hiçbir zaman "prototip"le "stereotip" birbiriyle tam olarak örtüşmez. Buradan yola çıkarak dile getirmek gerekirse, bir doğa olgusu olarak güneşle (prototip), onun görsel imgesi (stereotip) arasındaki ilişki de, güneşin niteliklerinin bir listesinden oluşmalıdır. Güneş, çıplak gözle bakıldığında insana görüldüğü çeşitli biçimlerin listesinin toplamından ibarettir: {Aydınlatır, ısıtır, yuvarlaktır, ışınları vardır, ona doğru bakılamazdır, günün farklı saatlerine göre sarıdır, beyazdır, kıızıdır...}. Bu özelliklerin tümünden ya da bir kısmından çıkarsanan görsel imge (stereotip), herhangi bir toplumda güneş dendiğinde zihinde canlandırılan görüntüye karşılık gelmektedir. Bununla birlikte güneş bir prototip olarak doğada, niteliklerinin bir kısmıyla temsil edilir. Güneş, bir "stereotip"e değil de, algıya indirgendiğinde niteliklerinin bir kısmıyla temsil edilen bir "prototip" olarak betimlenecektir.

Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* adlı kitabında John Mallord William Turner'ın (1775-1851) güneş resimlerinde niçin güneşi bir bütünlük olarak kuşatamamış olduğunu tartışır. Crary, Turner'da, "daha önce gözlemciyi güneşin tehlikeli parlaklığından uzaklaştırmış ve koruyagelmış tüm araçlar"ın ortadan kalktığını belirtir (152). Crary, Kepler ve Newton gibi örnek kişilerin güneş ya da yaydığı ışık hakkında bilgi edinmeye çalışırken, doğrudan güneşe bakmamak için "camera obscura"⁵ kullandıklarını da ekler. Crary, Turner'ın kendinden öncekilerden farklı deneyimini şu sözlerle aktarmaktadır:

Turner bakan kişiyi doğrudan güneşle karşı karşıya getirdiğinde, tam da *camera obscura*'nın sağlamaya çalıştığı temsil olanağının kendisi dağılıp gidecektir. Güneşle ilgili takıntısı "görmeyle" ilgiliydi; yapıtında görme konusunda retinanın işleyişini merkezî bir konuma oturttu; oysa *camera obscura*'nın reddettiği ya da bastırmaya çalıştığı şey tam da görmenin bedene bağlı olarak gerçekleşmesiydi. [...]

Turner'ın önceki imgelerinin çoğunda hakim olan güneş görüntüsü, artık göz ile güneşin sentezidir. Bir yandan yalnızca körleştirici olabilecek ve hiçbir zaman görülemeyecek bir parlaklığın imkânsız imgesidir, ancak aynı zamanda yutup yok eden bir aydınlığın art-

⁵ Jonathan Crary, "camera obscura"yı şöyle tanımlıyor: "Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış, karanlık kutu" (20).

imgesine⁶ [*after image*] benzer. Bu tablonun ve aynı döneme ait başka tabloların dairesel yapısı güneşin biçimine öykünüyorsa da bunlar aynı zamanda gözbebeğine ve art-imgenin ortaya çıktığı alana da karşılık gelir. (özgün vurgular, 152)

Crary'nin bu sözleri güneşin doğada hiçbir zaman kendi niteliklerinin bir toplamı olarak görülemeyeceğini göstermektedir. Crary, güneşe doğrudan bakmak sûretiyle araştırma yapan ve görme yetilerini sakatlayan bilim adamlarından biri olan Gustav Fechner'in "güneş" ve "ışınları" hakkındaki görüşlerine de yer verir: "Kendi gözümüzü bile, yeryüzümüzde güneşin bir varlığı olarak görmemiz mümkündür. Güneş ışınlarından ve bu ışınların içinde yaşıyor ve bu yüzden de güneşteki kardeşlerinin biçimine sahip" (156). Nitekim Turner, "güneş" in bir bütün olarak görülemeyeceğini kavradıktan sonra güneşi, dünyada karşılığı olmayan bir nesneye başvurarak simgeleştirir. "The Angel Standing in the Sun" (Güneşte Duran Melek) adlı tablosunda Turner, yapıtın merkezinde yukarıya doğru kılıcını kaldırmış kanatlı bir melek figürüne yer vermiştir. Crary, bu resmi ise şöyle yorumlamaktadır:

Fechner'de olduğu gibi Turner için de dünyada bir karşılığı olmayan bir nesne olarak meleğe başvurulması, yaşadığı yoğun optik deneyimin sanrısız soyutluğunu temsil etmek için alışılacılığı araçların yetersiz olduğuna ilişkin bir göstergedir. Turner için melek kendi algısal özerkliğinin simgesel biçimde tanınması, görmenin temelsiz olduğuna ilişkin yüceltici bir açıklamadır. (157)

⁶ *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* adlı kitabın çevirmeni Elif Daldeniz bu kavramı şöyle tanımlıyor: "görsel imgenin, uyarım ortadan kalktıktan sonra da devam etmesi" (29).

Öyleyse güneş doğada kendi niteliklerinin bir kısmıyla temsil edilebilir. Örneğin güneşin ışınları doğayı aydınlattığında “güneşin ışınları doğayı aydınlattı” yerine “güneş doğdu” ifadesi kullanılır. Turner’ın çabası tümünün görülemediği durumda onu, niteliklerinden birini yücelterek temsil etmektir. Güneşin tümü görülemiyorsa, ışınlar elinde kılıç tutmuş bir melek olarak, güneşin tümünü temsil edebilir. Rifat’ın “Düşsel Bir Gezintiden II” başlıklı şiirindeki “güneş-kılıç” özdeşliği, güneşin doğada aldığı görünümünden birinin, yani güneşin ışınlarının, güneşin yerine geçmesinden kaynaklanmaktadır. Ernst Cassirer’in “pars pro toto” ile izah etmeye çalıştığı durum da bu olmalıdır: “Parça, bütüne ait gücün tümüne sahip olabilir” (29).

Güneşin hem eğretileme hem de düzdeğişmeceli olarak özdeşlik ilkesi ile kullanımı, Oktay Rifat’ın bu şiirlerindeki “çoğul” yapıyı vurgulamaktadır. Güneş bu şiirlerde “kendisine benzetilen herhangi bir şey”le özdeşleştirilmekle kalmaz, aynı zamanda bu uygulamalar farklı dilbilimsel araçlarla dönüştürülerek de tekrar edilir. Bu çoğul yapının, “Düzdeğişmece ve Çoğulluk” başlıklı bölümde farklı bir bağlamda gündeme gelebileceği söylenebilir.

BÖLÜM II

EĞRETİLEME VE TEKİLLİK (MERKEZ)

Oktay Rifat'ın *Yeni Şiirler* (1973) içindeki “sultan şiirleri” “güneş-çoban” özdeşliğini eğretilmeli biçimde yeniden üreten şiirlerdir. Buna karşılık bu şiirlerdeki eğretileme pratiği “meme-güneş” özdeşliğinin eğretilmeye dönüşmesinden farklıdır. Rifat'ın eğretilmeli şiirlerinde, bir şeyin kendisine benzeyen bir başka şeyle bir arada konumlandırılmasından değil, bu iki şeyden birinin ötekinin yerini almasından söz edilebilir. Oktay Rifat'ın *Yeni Şiirler* içinde yer alan “sultan şiirlerinde” güneşin niteliklerinden çıkarsanan eğretilmelerin “sultan”ı nitelemek için kullanılmış olduğu çözümlemeler aracılığıyla gün ışığına çıkarılabilir. Ancak “sultan şiirleri”ne ilişkin örneklere geçmeden önce, sultanın despotik toplumlarda güneşle olduğu kadar çobanla da ilişkili olduğuna değinmek gerekmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde Sümerliler'e ilişkin “kral listelerinde” güneşin Utu ile “tanrı olmak”la, Dumuzi ile ise “çoban olmak”la özdeşleştirildiğinden söz edilmişti. Bu bölümde ise “çoban” bir gösterge olarak “güneş”le birlikte anılmamakta, “tanrı” ya da “sultan” gibi “gütme” eylemini gerçekleştirenin yerini almaktadır. *Elifli* (1980) içinde yer alan “Kaval” başlıklı şiir, insanlarla koyunlar arasındaki ilişkiyi açığa çıkarması bakımından işlevseldir:

Mezarlığı bir koyun sürüsüne benzettiği gün

ya da ona öyle geldiği gün: “Ölüm sürüye katılmaktır”

diye yazmıştı kâğıda. Oysa ne mezarlık vardı

bu tümcede, ne kaval sesi, ne de çoban.

Kaval sesi ötelerden geliyordu, hafif, oyuncaklı.

“İşte çobanları!” diyerek bir mezara döner dönmez

susmuştu düdük, koyunlarda bir kıpırtı.

Yazmamış bütün bunları gömmüştü, böylesi daha iyi,

tek bir satıra: “Ölüm sürüye katılmaktır.”

Artık çalıyordu kaval, yalnız ona, ama birden susabilir. (25)

Halil İncalcık, *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)* adlı yapıtında,

“sultan” ile “çoban” arasında kurulan ilişkilerin içeriğinden söz etmektedir:

Eski Hint-İran “nasihatname” edebiyatı, çoğu kez, sultanı bir çobana,

uyruklarını ise bir sürüye benzetir. Tanrı, uyukları korusun ve doğru

yola gütsün diye çobana emanet eder; sultana mutlak itaat de

uyukların görevidir. Bütün İslam sultanları gibi Osmanlılar da

uyuklarını, Müslüman olsun olmasın, “reâyâ yani sürü” sayar,

fermanları reâyâyı Tanrı’nın emaneti olarak verdiğini sık sık

tekrarlardı. Reâyâyı, Tanrı’nın buyurduğu şeriat yolunda gütmek,

İslâm ümmetinin başı olarak sultanın göreviydi. (73)

Bütün İslam sultanları gibi Osmanlıların da uyuklarını sürüye, Osmanlı sultanlarını

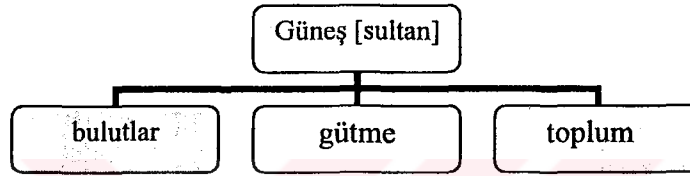
ise “çoban”a benzetmeleri “somut” ile “soyut” olanın ayrıldığı bir döneme karşılık

gelmektedir. Çünkü bu örnekte “sultan-çoban” özdeşliğinden değil, “çoban”ın

“sultan”ın yerini almasından söz edilebilir. Halil İncalcık “Osmanlı Padişahı” başlıklı

makalesinin “Padişah ve Tebaası” başlıklı bölümünde ise Osmanlı’nın islâmi karakteri gereği olarak “Halife-Sultan” olan padişahın, tebaasını şeriat yolunda güden bir “çoban”a benzetildiğini belirtir: “Bu sûretle İslâm hükümdarı sürüsünü selâmete eriştirmekle görevli çobana benzetilir” (74). İnalcık, İbn Haldun, İranlı Celâlüddin Devvani ve Osmanlı yazarı Taşköprülüzâde Ahmed’in ise, “aynı esastan hareketle hükümdar ve tebaa münasebetini baba-çocuk münasebetine ben[zettiklerini]” eklemektedir (74). Ama daha da önemli olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtının girişinde yaptığı Osmanlı şiiri hakkındaki çözümlemede güneşin merkezî rol oynaması ve bir eğretileme olarak işlev görmesidir. Tanpınar, Osmanlı şiirini doğa ile Osmanlı toplumu arasında kurulan eğretilmeli ilişkilerin bir dışavurumu olarak görmektedir. Doğaya ait unsurların birer eğretileme nesnesi olarak gündelik yaşamda karşılıklarının bulunması ve bu karşılıkların tekrar edilmek sûretiyle simgelere dönüştürülmesi, Tanpınar’ın önerdiği “saray istiâresi” kavramının içeriğini oluşturur. Tanpınar “saray istiâresi” kavramıyla Osmanlı şiirini, doğa ile Osmanlı toplumu arasında kurulmuş bir eğretilemeyle temellendirir. Nasıl doğada varolan tüm nesneler güneşin etrafında toplanmışsa, Osmanlı gündelik yaşamında da toplum sultan etrafında toplanmıştır. Sultan ile güneş arasında kurulan eğretileme her ikisinin de “aydınlığın, parlaklığın ve cazibenin” merkezi olmalarından kaynaklanmaktadır; güneş doğayı, sultan ise Osmanlı toplumunu aydınlatır: “Her şey onun etrafında dönmek[tedir]. Ona doğru koşmak[tadır]” (5). Osmanlı şiirinde bu “eğretileme”, farklı ilişkilere de yansıtılır: Sevgili kalb âleminin, aslan hayvanlar âleminin [aslanın yüzü güneşe benzer], gül ise bitkiler âleminin hükümdarı olarak

üslûba dönüşür (6). Oktay Rifat şiirinde ise “güneş-çoban-sultan” dizgesi, her bir gösterenin merkezî konumuyla doğrudan ilişkilidir. Aradaki ortak niteliğin Rifat şiirindeki kökeni ise, “güneş”in bulutları, “çoban”ın kuzuları, “sultan”ın ise toplumu “gütmesi” olarak belirlenebilir.



Bu durum “gütme” ortak niteliğine bağlı yeni bir dizge oluşturulabilmesine olanak tanımaktadır. Buna karşılık ortak niteliklerden biri seçilerek öteki yerine kullanılmıştır. Daha açık ifade etmek gerekirse “sultan”ın nitelenmesi için, “güneş-çoban” ya da “güneş-sultan” yerine, yalnızca “güneş”in “yakıcılık / öldürücülük” niteliklerinden çıkarsanan “cellat”, “yavuz” ve “aslan” ifadelerinin kullanılması, özdeşliğe değil, bir eğretilmeye atıf yapmak anlamına gelmektedir.

Orhan Koçak, “Uzun Denklem: Oktay Rifat’ın Şiirinde Folklor ve Modernizm” başlıklı makalesinde, Rifat’ın “Geceler” başlıklı şiirinin “Güneş Baba, gökyüzünün Homeros’u!” (37) dizesini örnek verdikten sonra “Homeros=güneş=çoban=sultan” denklemini türetmektedir. Koçak’ın bu denklemi “Homeros”la birlikte kurması, “sultan şiirleri” dizisinde anılan Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman’ın aynı zamanda birer şair olmalarıyla ilişkili olabilir. Ancak bu eşleştirme, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde

“sultan” bağlamında da tartışılacağı gibi, ancak “güneş-çoban-sultan” olarak kurulduğunda ortak niteliklere dayalı bir denklem ortaya çıkmaktadır: Üstelik “Güneş-Tanrı Utu” ve “Çoban-Tanrı Dumuzi” örnekleri de arkeolojik bulgulara dayalı bir biçimde bu savı destekler niteliktedir. Ancak Koçak’ın burada dile getirilmesi gereken önemli tespiti Oktay Rifat’ın “mitik doğa-tarih” düzlemine çekilme çabasını vurgulamasıdır. Koçak, Rifat’ın bu çabasını Cumhuriyet döneminde resmi ideolojinin yeniden düzenlemeye çalıştığı kamusal alandan (folklorizm) çekilmek olarak değerlendirir (170). Üstelik bu değerlendirme Rifat’ın şiirlerinde “doğa”nın merkezî bir konumda olmasıyla da ilişkilendirilir. Ancak Koçak, Rifat şiirinde “doğa”yı kültürden bağımsız⁷ ama onu taşıyan bir uzam olarak ele almaktadır. Ona göre Rifat şiirlerindeki “doğa”, kültür alanında yaşanan travmalardan etkilenmeyen tek varlık alanı olmaktadır: “Doğa (ve değişmezlik) hemen toparlanır ve hükmünü sürdürür: Her şey eskisi gibi, her-zaman-çoktan olduğu gibi, sürüp gidecektir” (169). Koçak’ın Rifat şiirindeki “doğa”yı, tarih ve kültürden bağımsız olarak temellendirmesi, Rifat şiirlerinde üslûba dönüşen yapının gözardı edilmesi gibi bir tehlikeyi barındırmaktadır. Çünkü bir analogi olarak “güneş”in “çoban” ve “sultan”la yer değiştirmesi, despotik toplumların düşünme biçiminin üslûba dönüşmüş hâlidir, kendiliğinden varolan doğanın değil.

⁷ Doğa elbette kültürden bağımsız bir varlık alanıdır. Örneğin yapısalcılar doğayı kültürün karşıtı bir konumda ele alırlar. Burada kastedilen Rifat şiirindeki doğanın, kaynağını “saray istiâresi”nin analogik niteliğinden alan ve temel olarak Osmanlı toplumunun merkezî karakterini betimlemek için kullanılan bir eğretileme aracı olmasıdır.

A. Anlamlandırılan Rejim, Anlamlandırılan-Sonrası Rejim ve Saray İstiâresi

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "saray istiâresi" kavramıyla Osmanlı şiirinin yapısına ilişkin bir görüş öne sürdüğü söylenebilir. Tanpınar, Osmanlı şiirinde merkezîliğin önemini vurgulamakla kalmaz, bu merkezîliğin doğayı nasıl bir eğretilme aracı olarak kullandığını da gösterir. Buna karşılık Tanpınar'ın yapısal analizini Osmanlı şiirine kuramsal bir bakış saymanın mümkün olmadığı da söylenebilir. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı* adlı yapıtının girişinde kısa bir yorum denemesi olarak tanımlanabilecek bu kavramın önemi ancak Walter G. Andrews'un *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı yapıtıyla belli bir kuramsal arka plan kazanmıştır. Andrews bu kitabında Tanpınar'ın vurguladığı merkezî yapının temel dinamiklerini göstermeye çalışır. Bu dinamikler, Osmanlı şiirinin aynı söylemle üç merkezî yapıyı taşıyabildiği üzerine kuruludur. Andrews'un çalışmasının, "Tasavvufun ve Dinin Sesi" (81), "İktidar ve Otorite'nin Sesi" (113) ve "Duygu'nun Sesi" (137) başlıklı bölümleri Tanpınar'ın vurguladığı merkezî yapının nasıl farklı toplumsal katmanlara yayılmış olduğunu göstermek bakımından anlamlıdır. Andrews, "Yabancılaşmış Ben'in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü" başlıklı makalesine düştüğü bir dipnotta, bu makalesine varıncaya dek yapmış olduğu çalışmaların kuramsal çerçevesinin, Tanpınar'ın yorumları üzerine kurulu olduğunu belirtir. Ama Andrews'un bu uyarısı, Osmanlı şiirinin merkezî yapısını vurgulayan bu yorumun alternatiflerini üretme çabası içinde olduğunu da dile getirmektedir.

Poetry's Voice Society's Song [Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı] içinde,
[...] Osmanlı divan şiirinin, ana işlevlerin varolan siyasal, dinsel ve

toplumsal alanların aynası olduğu bir tarihsel göstergesel evren yarattığını göstermeye çalıştım. [...] [B]uradaki çalışma ise, birçok yönden, Osmanlı şiirinin yukarıda adı geçen çalışmalardan çıkartılacak çok genelleştirilmiş (ve bu yüzden de bütünleyici) bir görüntüsü için gerekli, iyileştirici bir dekonstrüksiyon olarak görülmelidir. Bu ve daha önceki kavramsal çalışmaların kuramsal çerçevesinin önemli unsurlarının Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* için yazılan önsözde ortaya konduğuna dikkati çekmek önemlidir. (113)

Andrews *JTL: The Journal of Turkish Literature*'da yayımlanan “Stepping Aside” (Kenara Çekilmek) başlıklı makalesinde Osmanlı şiiri ile modern Türk şiiri arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu makalesinde Andrews, modern Türk şiirinin geçmiş dilsel pratiklerle olan ilişkisini Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *A Thousand Plateaus*'ta (Bin Yayla) öne sürdükleri kavram ve sorunsallardan yola çıkarak irdeler. Bu çaba, “saray istiâresi”nin bir kavram olarak Osmanlı şiiri ile modern Türk şiiri arasındaki sorunsalları çözmekte yetersiz kalmasından kaynaklanmış olmalıdır. Çünkü “saray istiâresi” kavramı Osmanlı şiirinin yapısı hakkında kuramsal bir fikir vermekle birlikte, Osmanlı şiirinin modern Türk şiiri içinde hangi koşul ve biçimlerde sürdüğü hakkında herhangi bir ipucu vermemektedir. Andrews'un, *A Thousand Plateaus*'un “On Several Regimes Of Signs” (Birkaç Gösterge Rejimi Üzerine) başlıklı bölümünde yer alan “anlamlandırıcı-rejim” (*signifying regime*) kavramını “saray istiâresi”yle bir ve aynı şey kabul ettiği öne sürülebilir. “Anlamlandırıcı-rejim”in merkezî içeriğinin tıpkı Osmanlı şiirinde

olduğu gibi bir “despot”un merkez oluşunu temel alması, “saray istiâresi”nin yapısal içeriğiyle örtüşmektedir. Ama asıl önemlisi Deleuze ve Guattari’nin bu kavramı tarihsel sürekliliğin aşamalarından biri olarak görmeleridir. “Anlamlandırılan-rejim”i izleyen ve kapitalist toplumların başat gösterge rejimi olarak tasarladıkları “anlamlandırılan-sonrası rejim” kavramı (*postsignifying regime*), “saray istiâresi”nin nüfuz edemediği ilişkileri göstermek bakımından önemlidir. Daha açık bir ifadeyle “anlamlandırılan-rejim” ile “anlamlandırılan-sonrası rejim” arasındaki farklar, Osmanlı şiiri ile modern Türk şiiri arasında kurulabilecek ilişkilerin kuramsal arka planı olarak kullanılabilir.

Walter G. Andrews, “Stepping Aside”da Osmanlı kültürünü ve ürettiği gösterge rejimini, Deleuze ve Guattari’nin “anlamlandırılan-rejim” ve “anlamlandırılan-sonrası rejim” kavramları aracılığıyla anlamaya çalışmaktadır. Despotik gösterge düzeneği olarak “anlamlandırılan-rejim” kavramı, toplumsal uzamda yerel kodların sultan (despot) temel gösterenini üretmesi biçiminde tanımlanabilir. Andrews, temellerini Tanpınar’ın attığı bu bakış açısına göre, Osmanlı şiiri üzerine yapılabilecek tüm yorumların bir despotik gösteren olarak sultanda kristalize olacağını belirtir: “Anlam tekildir, bütün göstergeler sultana işaret eder, bütün yollar başkente (payitaht) çıkar” (15). Başka bir deyişle gerek psikolojik gerekse ekonomik üretim sultana yöneltilmiştir. Bâki’nin bir beyti, “anlamlandırılan-rejim”in özlü ifadesi olarak gösterilebilir: “Her yânedden ayağına altun akıp gelir” (“Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahardan” 150).

Walter G. Andrews, “anlamlandırılan-sonrası rejim”de ise ahlâki, ruhsal yaşantımızı yerleştireceğimiz mutlak bir “merkez arayışı” olduğunu belirtir; ama ona

göre kapitalizmin hüküm sürdüğü dünyada böyle bir merkez yoktur (16). Eugene W. Holland bu durumu, “anlamlandırılan-sonrası rejim” içinde öznelerin hâlâ “anlamlandırılan-rejim”in art-imesiyle (*after image*)⁸ mücadele etmesi biçiminde yorumlamaktadır. Holland anlamın yönelebileceği tekil bir merkez olmadığı halde gerçekleşen bu mücadeleyi, tek kaynağını kişisel öznelikten alan bir yanılsama (*delusion*) olarak adlandıracaktır (“‘Deterritorializing Deterritorialization’...” 61).

Oktay Rifat’ın “güneş-çoban-sultan” özdeşliğinin eğretilmeli olarak kurulduğu sultan şiirlerinde “geçmiş”e ilişkin tasarım, Eugene W. Holland’ın öne sürdüğü gibi, geçmiş “anlamlandırılan-rejim”in, yani “saray istiâresi”nin art-imesiyle mücadele olarak yorumlanabilir (61). Bu şiirlerde despotik gösteren olarak sultanın hem kaynak eğretilme olarak güneşin nitelikleriyle betimlenmesi hem de sultanın gücüne ait tüm göstergeleri barındırması, Rifat’ın sultan şiirlerinde merkezî anlam rejimi olarak “saray istiâresi”ni bir “yanılsama” olarak yeniden üretmiş olduğunu gösterebilir.

B. Güneş-Çoban-Sultan ve Yıkım İmgeleri

Oktay Rifat, *Yeni Şiirler* içinde yer alış sıralarına göre, “Mısır Dönüşü”, “1509 Depremi”, “Fatih ve Zaman” başlıklı şiirlerde, bu sultanlara ait iktidar simgelerini bir yıkılış ve yokoluş imgesiyle birleştirmektedir. Bu üç şiirde de güneşe ait nitelikler sultanın iktidarını yeniden üretmektedirler. “Mısır Dönüşü”nde sultana yakın olmanın, tıpkı uzak olmak gibi keder kaynağı olması, “1509

⁸ Bu kavram yukarıda, bu çalışmanın, “C. Güneş-Kılıç, Özdeşlik İlkesi ve Düzdeğişmece” (28) başlıklı bölümündeki anlamından farklı kullanılmıştır. Sözcüğün buradaki anlamı, “geçmiş ortadan kalktıktan sonra etkilerinin sürmesi” biçiminde olup, ilk anlamından çıkarsama yapılarak türetilmiş olmalıdır.

Depremi”nde “turuncu kuş”un, “sultan”ı niteleyen bir eğretileme olması, “Fatih ve Zaman”da ise, güneşin niteliklerinden biri olarak, “yakıcı / öldürücü” olan “sultan”ın “yüzü güneşe benzeyen aslan”la nitelendirilmesi, bu şiirlerde güneşin içerimlerinin sultanla yer değiştirmiş olduğunu gösterebilir. Ama asıl önemli olan bu üç şiirde sultanların, iktidar simgeleriyle olduğu kadar, bu iktidarın yokoluşunu gösteren simgelerle de betimlenmiş olmalarıdır.

Oktay Rifat’ın bu şiirlerdeki tutumu, Osmanlı sultanlarını çelişkili bir üslûpla ele almış olmasıdır. Bu çelişki, şairin Osmanlı İmparatorluğu’nun en güçlü dönemi sayılabilecek klâsik dönemine ait sultanları bir çaresizlik içinde betimlemesiyle de pekişmektedir. Daha açık ifade edilirse, bu şiirlerde Osmanlı sultanları hem çok güçlü hem de çok güçsüzdürler. Bu çelişkili durumun, şiirlerin biçimine de yansımış olduğu öne sürülebilir. Şiirler Batı şiiri kaynaklı bir biçim olan sonnet tarzıyla yazılmışlardır. Buna karşın şiirlerin içeriği, Osmanlı şiirinin yapısı olarak kabul edilebilecek “saray istiâresi”ne uygun bir biçimde düzenlenmiştir. Sultan şiirlerinde görülen çelişkili durumun nedenleri ise, ancak bir çözümleme aracılığıyla görünüşe ulaştırılabilir.

1. “Mısır Dönüşü”nde “Cellat ve Kefen”

Oktay Rifat’ın *Yeni Şiirler*’i içinde yer alan “sultan şiirleri”, Rifat’ın geçmişe ilişkin tasarımını gözler önüne sermektedir. Oktay Rifat bu şiirlerde Osmanlı klâsik döneminin “iktidar simgeleri” olan bu sultanları bir “yıkım” ve “yokoluş” imgesiyle birleştirir. Bu bölümde “sultan şiirleri” dizisini temsil ettiği şiirlerden biri olarak düşünülen “Mısır Dönüşü” başlıklı şiir irdelenecektir:

Doldur kadehimi Hasan Can! Güneşe
Tutsam derimi, ısıtmıyor. Bu mintan
Kefenden daha soğuk! Versem ateşe
Girit ve Rodos'u, kızıoğlankız, civan

Kırk Macarlı odalık, bel, kasık, meme,
Dizsem karşıma, nafile! Ne Çaldıran,
Ne Şam, Mısır, su serpmez yavuz gönlüme,
Bir çeki taşı gibi üstümde Zaman
Ve soyulmuş etimde bin sırtlan anı.
Varın gidin cellata, vurulsun boynu
Yunus vezirimin! Hasan Can, şarap koy

Ki dönsün fırıl fırıl yer gök ve saray,
Arap, acem mülkü bütün, diyar-ı Rum!
Ayna tut, yüzümü görmek istiyorum! (213)

Bu şiirde hemen farkedilen “keder, yıkım ve yokoluş hissi”dir. Buna karşın bu şiir, Osmanlı despotik rejiminin ürettiği tüm göstergeleri içinde barındırır. Oktay Rifat Osmanlı kültürünün “anlamlandırıcı-rejimini” (saray istîâresi), sultana ilişkin güç simgelerini kullanarak yeniden üretir. Osmanlı despotik rejiminin iktidar simgeleri ise hem potansiyel bir gücün hem de kaçınılmaz bir “yıkım”ın içinden betimlenmektedirler. Öncelikle “iktidar simgelerinin” yeniden üretimine bakılabilir: “Mısır Dönüşü”ndeki

iktidar simgelerini bir dizgeye dönüştürmek mümkün. Öncelikle “bitişiklik” ilişkisine dayalı bir A kümesi oluşturulabilir: {Cellat, vuruk boyun, kefen}. “Cellat”, “vuruk boyun” ve “kefen” sözcükleri, “ölüm” olgusunun farklı içeriklerini yansıtır. “Cellat” birini öldürür ve ölen “kefen”e sarılabilir. Dikkat edilecek olursa, her birim birbirini ardışık bir düzen içinde takip eder. “Cellat”, “vuruk boyun” ve “kefen” sözcüklerini biraraya getiren “ölüm” bağlamıdır, aralarındaki benzerlik ilişkisi değil. “Kültür” bağlamının biraraya getirdiği B kümesi {Yavuz, ?, mintan} sözcükleriyle kurulabilir: “Yavuz” bir lakap olarak “mintan” ise gündelik yaşama ait bir giysi olarak bu eksende yer alırlar. Son olarak C kümesi ise “doğa” bağlamında {sırtlan, et, deri} olarak belirlenebilir. Bu eksendeki birimler doğal yaşama (hayvansal) ait parçalardır ve onları biraraya getiren “parçalayıcılık / öldürücülük” bağlamıdır. Böylece aralarında ortak nitelikler bulunan yatay eksenler belirlenmiş olur; şunu da eklemek gerekir: Yatay eksenler dikey olarak okunduğunda üç eğretilmeli eksen ortaya çıkacaktır⁹.

A. ölüm:	cellat	vuruk boyun	kefen
B. kültür:	Yavuz	?	mintan
C. doğa:	sırtlan	et	deri

⁹ Bu ikili eksenin Osmanlı belâgatında karşılıkları olduğunu belirtmek gerekir. Birbirini tamamlama niteliği taşıyan ve yukarıda “bitişiklik” olarak temellendirilen dizge “tenasüb”, birbiriyle “benzerlik” ilişkisi içinde olan dizge ise “leff ü neşr”e karşılık gelmektedir.

A kümesinde geçen “vuruk boyun” ifadesi, B kümesindeki belirsizlikle (?) birleştirildiğinde şiirde geçen Yunus Vezir bir tarihî kişilik olarak ele alınabilir. Mısır Seferi sırasında Yavuz Sultan Selim’in, Yunus Vezir’i öldürttüğü bilinmektedir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı *Osmanlı Tarihi* adlı yapıtının II. cildinde Yunus Paşa’nın “Mısır Dönüşü” katlini şu sözlerle anlatır:

Yunus Paşa, *Mısır* beylerbeyliğinin kendisinden alınarak Hâyır Bey’e verilmesinden müteessir idi. Yolda musahabe esnâsında pâdişah, “*Mısır*’ı arkada bıraktık”, demiş bunu fırsat bilen Yunus Paşa’nın teessürünü izhar ederek şu kadar zahmet çekilip külliyetli telefât verilerek kazanılan *Mısır*’ın yine bir Çerkes’e verilmiş olmasını tenkit ile sarfedilen emeğin boşuna gittiğini beyan etmesi üzerine at başını durduran çekip durduran Selim, atının başında yürüyen solaklar kethüdâsına emrederek vezir-i âzam’ın derhal boynunu vurdurmuş. (özgün vurgular, 294)

“Cellat, Yunus Vezir ve kefen” birlikteliği söz konusu tarihî olaya gönderme yapmaktadır. Cellat, Yunus Vezir’in boynunu vurdurmuştur (“vuruk boyun”), Yunus Vezir kefene sarılmıştır. Dolayısıyla eksenî oluşturan bağlam “ölüm”dür. B kümesinde ise “Cellat”, “vuruk boyun” ve “kefen” “kültürel benzerleri” ile yer değiştirirler. “Cellat” sözcüğü “Yavuz”la yer değiştirebilir, çünkü aralarında benzerlik ilişkisi vardır. “Yavuz” sözcüğünün “kötü, fena, gaddar” anlamlarına da geldiği düşünülürse “cellat”la olan benzerlik ilişkisi açık seçik görülebilir. Ama burada kültürel bağlamı kuran “Yavuz”un aynı zamanda Sultan I. Selim’in lakabı olmasıdır. Bu dizgenin “soru imi (?)” aracılığıyla bir belirsizlik biçiminde kurulmuş

olmasının nedeni “Yavuz”un kendisine yakın olan herhangi birinin canına kıyabileceği bilgisinden kaynaklanmaktadır. Bu kişi kendisine Mısır seferinde eşlik eden “Yunus Vezir” de olabilir, musâhibi “Hasan Can” da. Çünkü Osmanlı imparatorluğu siyasi yaşamında sultana yakın olanlar ihyâ edilmekle birlikte, her an ölüm riski de taşırlardı. Bir eğretilenle söylemek gerekirse “pervâne” “muma” yaklaştıkça ölüm riski de artmaktaydı; sultandan uzak olmak keder kaynağı olduğu gibi, ona yakın olmak da keder kaynağı idi. Dolayısıyla sultanın musâhibi ile veziri, “O”na yakınlığın getirdiği “ölüm riski” bağlamında yer değiştirebilirler, ama bu dizgeye herhangi bir başkası da eklemenebilir. Nitekim Tanpınar, divan şiirinde hükümdâra benzetilen “sevgili”nin nitelikleri arasında “öldürücülüğü”nden de söz etmektedir (6). “Mintan” ise ölümü imleyen “kefen”in kültürel karşılığıdır. “Bu mintan kefenden daha soğuk” dizesi, “mintan”la “kefen”, “ölüm”le “yaşam” arasındaki ilişkileri görünür kılabılır. Ayrıca her ikisi de “deri”yi örtmektedirler. “Mintan” kültürel bağlamda “soru imiyle (?)” ve “Yavuz”la bitştirildiğinde, sultanın canına kıyabileceği herhangi birine ait bir kültürel nesne olma ihtimalini barındırır. Çünkü dikkat edilecek olursa “soru imi”, “vuruk boyun” ve “et”le eğretilen ilişkisi içindedir. “C kümesi” ise, öteki her iki kümenin “doğa”daki karşılıklarıdır. “Cellat” ve “Yavuz”, parçalayıcılık ve acımasızlık bakımından “sırtlan”la benzerlik ilişkisi içindedir, sultana yakın herhangi bir kişi (Yunus Vezir, Hasan Paşa,...) birer kültürel kimlik olarak “doğa”da yalnızca birer “et”tirler, “kefen” ve “mintan” ise tıpkı “deri” gibi bedeni örtmektedirler. Buradan yola çıkarak söylemek gerekirse bu şiir, sultana yaklaştıkça ölüm riskinin artması bağlamında güneş kaynak eğretilmesine dönüş biçiminde yorumlanabilir. Gündelik yaşamda, güneşe uzun süre bakılmaması

gerektiği, “dünya ile güneş” arasındaki mesafenin yaşamın kaynağı olduğu, bu uzaklığın yakınlığa dönüşmesinin “ölüm” olacağı gibi bilgiler dolaysız olarak verilidir.

“Mısır Dönüşü”nün bu analizi, Oktay Rifat’ın bu şiirinin Osmanlı kültürünün ürettiği “iktidar simgeleri”ni olduğu kadar, bu kültüre ait “anlamlandıran rejim”i de yeniden üretme çabasının bir ürünü olduğunu göstermektedir. Şiirin yapısı merkeze ilişkin verili bilgileri zorunlu olarak dayatmakta, merkezden kaynaklanan yorumlama mekanizmalarını kendiliğinden devreye sokmaktadır. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, Osmanlı klasik döneminin “iktidar simgeleri”nden biri olan Yavuz Sultan Selim’in bir “yıkım imgesi”yle özdeşleştirilmesidir. Buna karşılık dikkatli bir okur, bu yıkım ve keder hissinden çok sultanla güneş arasındaki eğretilmeli ilişkinin farklılaşmış olduğunu da farkedebilir. “Güneşe / Tutsam derimi, ısıtmıyor” dizesi, güneşin “ısıtıcı” niteliğinin kayboluşuyla ilişkilendirilebilir. Ama asıl önemli olan, “güneşin ısıtmayışı” ile “sultanın ölümü” arasında bir ilişki kurulabiliyor olmasıdır. Başka bir ifadeyle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “saray istiâresi” kavramının temeline koyduğu “güneş / sultan” mutlak birliği bu şiirde bozulmuştur. Sultan I. Selim güneşin altında sıradan birine dönüşür, kendi mülkü olan “iktidar simgeleri”, onun kederini hafifletmediği gibi ölüm anının soğukluğunu duymakta, ölümü sıradan bir insan gibi yaşıntılamaktadır.

Aslında Oktay Rifat’tan önce Yahya Kemal Beyatlı, Yavuz Sultan Selim’in ölümünü şiirsel bir tema olarak kullanmıştır. Yahya Kemal “Rihlet” (Göç) başlıklı şiirinde Osmanlı sultanının ölümünü onunla ilgili iktidar simgeleriyle bütünleştirir. “Mısır Dönüşü”nde görünüşe ulaşan, sultanın ölüm karşısında sıradan bir kimliğe

bürünmüş olması ve iktidar simgelerinin avutuculuğunu yitirışı gibi olumsuz nitelikler Yahya Kemal'in şiirinde yoktur: "Rihlet", Yavuz Sultan Selim'in ölümünü hem Allah'a hem de topluma karşı görevini eksiksiz bir biçimde tamamlamış bir hükümdârın ebedî yaşama geçişini anlatır:

1520

Bir gün çalındı nevbet-i takdîr rihlete
Ukbâda yol göründü Hudâ'dan bu dâvete

Doldukça doldu gözleri eşk-î firâk ile
Kudretlü pâdişâh vedâ etti millete

Tevhîd maksadıyle geçirmişti ömrünü
Ref'etti ermegânını dergâh-ı vahdete

Râyâtı gölgesinde fedâ-yı hayât eden
Ervâha pîşdâr olarak girdi cennete

Yekser riyâz-ı huld-i berîn oldu cilvegâh
Her cenkten getirdiği binlerce râyete

Dîdâr-ı Fahr-ı Âlem'ı görmekti gâyesi
Gark-ı huşû' çıktı huzûr-ı Risâlete

Alnından öptü fahrederek Fahr-i Kâinât

Şâbâş sundu sarf edilen bunca himmete (15)

Yavuz Sultan Selim'in kendisiyle birlikte aynı sancak altında savaşan askerlerin öncüsü olarak cennete gitmiş olması, sultana ilişkin merkez olma niteliğinin yeniden üretildiğini göstermektedir. Sultan ölümden sonra bile kendi maiyetindeki askerlerin "çobanı" ("pişdâr") olarak cennetteki yerini alacaktır. Sultanın ölümüne duyulan keder, onun yaşamını "tevhid maksadıyla" geçirmiş olmasıyla dinî bir içerik kazandırılarak hafifletilir. Bu konuda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal*'ine başvurulabilir: "Din içtimâî bir yapı olunca, Peygamber bu tarihin kendiliğinden bir çeşit kahramanı olacaktır. Burada *Selimnâme*'nin son parçasında, ölen Padişahı Peygamberin Cennete kabul edişini hatırlatmak yerinde olur" (55). Böylece iktidar simgeleri sultanın merkezî konumunu vurgulayarak, Rifat'ın "Mısır Dönüşü" şiirindeki gibi "ölüm" karşısında duyulan marazî keder duygusunun oluşmamasını sağlamaktadır. Bunun nedeni Yahya Kemal'in sultanı yerleştirdiği merkezî konumun, Oktay Rifat'inkinden çok farklı oluşudur. Bu farklılık, Yahya Kemal'in de Osmanlı kültürünü öznel bir tarih yorumuyla ele almış olmasıyla ilişkilidir. Tanpınar şunları söylüyor: "Yahya Kemal milli tarih namına benimsediği bu kahramanda bize vatani açan ila-i kelimetullah misyonunun timsalini görüyordu" (56). Dolayısıyla Oktay Rifat'ın Osmanlı kültürü ve şiirine ilişkin öznel yorumu "saray istiâresi"nin analojik düzeneğini yeniden üretmeye çalışmak, Yahya Kemal'in Osmanlı kültürü ve şiirine ilişkin öznel yorumu ise "milli tarih"i yeniden tanımlanabileceği tarihi kimlikler oluşturmaya çalışmak biçiminde üslûba dönüşmüş olduğu söylenebilir.

2. “Fatih ve Zaman”da “Aslan ve Ceylan”

“Fatih ve Zaman” da tıpkı “Mısır Dönüşü” gibi hem Osmanlı despotik düzeninden kaynaklanan “iktidar simgeleri”ni hem de bu düzenin yıkılışını gösteren simgelerle kurulmuştur. “Fatih ve Zaman” irdelendiğinde her iki yapıya ilişkin birer dizge oluşturulabildiği görülmektedir. “Mısır Dönüşü”ne içerilmiş olan iki yapı, “Fatih ve Zaman” şiirinde açık seçik bir biçimde görünür kılınabilir. “Fatih ve Zaman”dan yola çıkarak birbirine karşıt iki dizge oluşturulabilmektedir:

Bir temmuz günü camdan, unutulmasın,
Baktım, elimde denize nar şerbeti,
Yalnızlığından acırken insan eti
Çorak bahçesinde zümrüt ve elmasın.

Aslan geceyi gördüm, yelesi kurban
Kanına batmış, ceylanım dider gökte.
Saraylar gördüm bulutlardı. Bir Kervan
Gördüm uzun, yükün dermiş gider gökte.

Geçti, kanatlarınca açık martının,
Yaz ve tuz, güzel gündüzlerimden biri,
Kuşatıldım hisarında kızartının.

Karardı servi ve surda yeniçeri,

Yürüdü ölüler üstünde biten çim

Toprağıma. Yeniktim, akşamı içim. (216)

Şiirin ikinci kıtasından yola çıkılarak {aslan, ceylan, kan} olarak belirlenen A kümesi “doğa”da gerçekleşen “av / ölüm” olgusunu vermektedir. B kümesi ise {fatih, kurban, şerbet}, birlikteliğiyle kurulur ve “kültür” bağlamında bir bütünlük oluştururlar. Fatih, “doğanın hükümdarı olan aslan”ın karşılığıdır (aslanın yüzü güneşe benzer) ve o da kendine bir kurban seçebilir. Şerbet ise, “ölüm, doğum ve evlenme” günlerinde dağıtılan bir içki olmak bakımından “kültür” bağlamına yerleştirilebilir. Örneğin Evliyâ Çelebi, Osmanlı gündelik yaşamında çeşitli şerbetlerin (bunların arasında nar şerbeti de vardır) varlığından söz etmektedir (Faroqhi 231-33). Son birliktelik olarak C kümesi ise {bahçe, toprak, deniz} birlikteliği olarak yukarıda verili dizgelere mekânsal kaynak oluşturmaktadır.

A. doğa: aslan ceylan kan

B. kültür: Fatih kurban şerbet

C. mekân: bahçe toprak deniz

“Bahçe”, Fatih’in bir sultan olarak doğal mekânıdır. Doğanın sultanı olan “aslan”ın ise, zaten kendi “doğal bahçesi”nde hüküm sürdüğü söylenebilir. “Toprak”, “ceylan” ve “kurban”ın terkedilecekleri mekân, “deniz” ise hem kanın hem de nar şerbetinin doğal kaynağı olmaktadır, ki bu durum “yaşamın kaynağı sudur” klişesine de bir dayanak oluşturur. Bu dizgeden yola çıkarak dile getirmek gerekirse, “Fatih ve Zaman” sultanın kıyıcılığını yeniden üreten bir şiir olarak tanımlanabilir.

“Aslan” nasıl doğal bahçesinde “ceylan”ı katlediyorsa, “Fatih” de kendi “bahçe”sinde herhangi birini katledebilir. Burada “aslan” ile “Fatih” arasında kurulan “eğretilmeli” ilişkinin yalnızca “saray istiâresi” bağlamında yapılan bir çıkarsama olmadığını da belirtmek gerekir. Nuri Pere’nin, *Osmanlılarda Madeni Paralar* başlıklı yapıtının “Mehmed II (Fatih)” başlıklı bölümünde verdiği sikke listelerinde, Fatih Sultan Mehmet döneminde basılan sikkelerin bir bölümünün üzerinde “aslan” resmi olduğu anlaşılmaktadır (91). C kümesinde “bahçe”, “toprak” ve “deniz” mekânsal bir bütünlük olarak ele alındığında ise, Osmanlı coğrafyasının sınırlarını niteleyebilir. Çünkü bu dizge, Osmanlı klâsik dönemindeki “merkez”den (bahçe) “çevre”ye (töprak) ve oradan “deniz-aşırı çevre”ye (deniz) doğru olan sınırların bir eğretilmesi olarak ele alınabilir.

Buna karşılık aynı şiir, Osmanlı despotik düzenin yıkılışını gösteren imler de üretmiştir. “Fatih ve Zaman”da kendisini duyuran “keder hissi”ni de bu imler taşımaktadır. A kümesi olarak belirlenen {Yeniçeri, hisar, kuşatıl[mak]} eksen, Osmanlı klâsik döneminin iktidarını doğrudan simgeleyen ordunun güçten düşmesini ifade ederken B kümesi olarak belirlenen {ölü, toprak, yenil[mek]} eksen ise, bu gücün yokoluşunu ifade etmektedir. Son birliktelik olarak {İnsan eti, çorak

bahçe, acı[mak]} biçiminde belirlenen C kümesi ise, Osmanlı klâsik şiirinde önemli bir yer tutan “bahçe” mazmununu olumsuzlaması bakımından anlamlıdır. Bu ilişkiler bir tabloyla görünür kılınabilir:

A. kültür: yeniçeri hisar kuşatıl[mak]

B. doğa: insan eti çorak bahçe acı[mak]

C. ölüm: ölü toprak yenil[mek]

Osmanlı klâsik şiirinde “bahçe”nin önemli bir konumu vardır. Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabının “Gazelin Ekolojisi” başlıklı bölümünde “bahçe”nin Osmanlı şiirinde bir mikrokosmos olduğunu belirtir. “Bahçe” Osmanlı klâsik şiirinde “istikrârın, düzenin ve güvenliğin” simgesi durumundadır:

Osmanlı şiiri, bütün iç mekânlarda bahçeleri andıran bir güvenliği ve düzeni yansıtır. İmparatorluğun toprakları, en büyük idâri merkez ve saray, bahçe analogisinin, ayrıca evin ve iç benliğin emniyetinin izlerini taşır [...] Dolayısıyla, evde olmak, dışarıda olmaktan daha iyidir; padişahın hizmetinde olmak, hizmetinde olmamaktan daha iyidir; İstanbul’da elde edilen bir mevki, başka yerlerdeki mevkiden

iyidir; Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşamak, dışında yaşamaktan iyidir. (189)

“Bahçe”nin Osmanlı klâsik şiirindeki bu konumu düşünüldüğünde, Rifat’ın “çorak bahçe” tamlaması daha açık seçik kılınabilir. “Çorak bahçe” tamlaması “insan eti” ve “acımak”la birleştirildiğinde, Osmanlı despotik düzenine ilişkin “istikrar, güvenlik ve düzen” hissinin kaybedilmiş olduğu görülebilir. Buradan yola çıkarak ifade etmek gerekirse, “Fatih ve Zaman” şiirinde gerek bir “iktidar simgesi” olarak “ordu”nun gerekse bir güvenlik simgesi olarak “bahçe”nin birer yıkım imgesiyle özdeşleştirildiğini görmek mümkündür. Bu durum, aynı şiirden çıkarsanan ilk dizgeyle bütünleştirildiğinde geçmiş anlam rejimine, yani “saray istiâresi”ne ve bu anlam rejimini taşıyan despotik düzene karşı takınılan çelişkili tutum gözler önüne serilebilir.

3. “1509” Depremi’nde “Turuncu Kuş”

Yıkım ve yokoluş imgesi, dizisinin ikinci şiiri “1509 Depremi” başlıklı şiirde “deprem” eğretilmesiyle verilmiştir. Bu eğretilme bir tarihsel olgu olarak “1509 Depremi”nin (Kıyamet-i Sugra) bir başkent (payitaht) olarak İstanbul’a etkilerinden çıkarsanmıştır. Aykut Barka ve Ali Er *Depremi Bekleyen Şehir* başlıklı kitaplarının “1509 Depremi (Küçük Kıyamet)” başlıklı bölümünde, bu depremin etkilerini ayrıntılı biçimde aktarırlar. Barka ve Er, bu ayrıntılı tarihsel bilgilerin, 1509 Depremi’ne “tanıklık etmiş olan Osmanlı tarihçisi Ruhî’ye, yine dönemin tarihçilerinden Kemalpaşazâde’ye ve isimsiz diğer bazı Osmanlı tarihçilerine ait” olduğunu belirtirler (172). Depremin etkileri, Oktay Rifat’ın “1509 Depremi”

başlıklı şiiriyle ilişkilendirilebilecek kısımları dikkate alınarak şöyle özetlenebilir:

“1509 Depremi”nde olaya tanıklık eden Osmanlı tarihçisi Ruhi’ye ve diğer tarihçilere göre, İstanbul halkından beş bin kişi ile birlikte iki Divan üyesi ve Vezir Mustafa Paşa ve emrindeki üçyüz altmış süvari hayatını kaybetmiştir. Deprem’de yüz dokuz cami yıkılmış ama en önemlisi Fatih Sultan Mehmet Camisi’nin büyük hasar görmüş olmasıdır. Topkapı Sarayı’nın hafif hasarla atlattığı deprem sırasında Ayasofya da zarar görmüş ve kubbenin tonozlarını süsleyen mozaikleri kapatmak için uygulanan sıvalar dökülmüştür. Ayasofya’daki dinî mozaikleri gizleyen sıvaların dökülmesi ise, Avrupa’daki yayınlarda “mucize” olarak nitelendirilmiştir (172-74).

“1509 Depremi”ne ilişkin bu bilgiler Oktay Rifat şiirinde birer “eğretileme”ye dönüşürler. Rifat, bu deprem sırasında meydana gelen hasarı Osmanlı İmparatorluğu ile Bizans İmparatorluğu arasında yaşanan bir iktidar mücadelesi biçiminde betimler. Rifat bu iktidar mücadelesini, her iki medeniyete ait simgelerle deprem sırasında gerçekleşen olaylar arasında bir bağ kurarak yapmaktadır.

Bir Zaman vardı ki zamanlar içinde,
Kanatları turuncu bır kuşa benzer,
Üsküdar’ı seyrederdim sarsıldı yer,
Devrildi pencereden kanlar içinde.

Yandı gülüm üç yüz atlı vezir kulum
Mustafa’nın konağında, cumba, revak,

Düştü nakış, indi pul pul altın varak,
Taş taşa dargın, yıkıldı İstanbul'um.

Ve dev suretler göründü, Matta, Lukas,
Yohanna ve melekler, dökülmüş Bizans
Duvarlarında, çifte kartal ve incil,

Baktılar mavimsi göklerinden bencil,
Baktılar haçlarla korkunç, titreyerek,
Çaresiz kullarıma, yalnız ve ürkek. (214)

Bu şiirde öne çıkan içerik, Osmanlı İmparatorluğu'nu niteleyen simgelerin “devril[mesi]”, “yan[ması]”, “düş[mesi]” ve “yıkıl[ması]”, buna karşılık, Bizans İmparatorluğu'na ait simgelerin “görün[mesi]” ve bu simgelerin depremde zarar görmüş halka bencilce “bak[ması]”dır. “Bir Zaman vardı zamanlar içinde” dizesiyle büyük harfle yazılan “Zaman”ın, şiirin öteki bölümleriyle birlikte okunduğunda Osmanlı İmparatorluğu'nun “iktidarlı” dönemlerine karşılık geldiği söylenebilir. Bunun yanı sıra şiirin konu aldığı tarihler Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu klâsik döneme işaret eder. Bu yaklaşım Rifat'ın öteki “sultan dizisi şiirleri”nde de takip edilebilir.

Şiirin içeriğinin Osmanlı tarihine gönderme yapmasından dolayı, bu şiiri anlamlandırmak için Osmanlı şiiri şerhlerinden yararlanılabilir. Rifat şiirlerinde güneşin önemi “turuncu kuş” ifadesinin güneşle bir ilişkisi olup olmadığını sordurabilir. Nitekim Ahmet Paşa'nın “Güneş Kasidesi”nin ilk beytinde geçen

“nârenci kabâ” ifadesi, Osmanlı sultanlarının giydiği “turuncu kaftan” anlamına gelmektedir. Bunun yanı sıra Ahmet Paşa’nın “Güneş Kasidesi”nin ilk beytinin şerhi, bu çalışmanın konusu bakımından önemli içerimlere de sahiptir:

Taht urup tâk-i felekde hüsrev-i hâver güneş

Geydi nârencî kabâ urındı nûr efser güneş. (aktaran Şentürk 47)

Ahmet Atillâ Şentürk, Ahmet Paşa’nın “Güneş Kasidesi” için yaptığı şerhin bu beyitle ilgili bölümünde “hâver”in doğu, “hüsrev”in ise hükümdar anlamına geldiğini belirtir. Şentürk, güneşin dünyadan görünen en parlak yıldız olması nedeniyle edebiyatta gök cisimlerinin hükümdarı olarak kabul edildiğini söyler. Bu genel bilgilerin yanı sıra Şentürk, yukarıdaki beytin anlamlandırılması için gerekli bilgiler de vermektedir: “[B]u beyitte saray kemerleri altına kurulmuş tahtında oturan bir sultan imajı vardır (mazmun). Buna göre şair sultana benzettiği güneşin turuncu rengini ‘nârencî kabâ’ [=turuncu kaftan] giymesi, etrafa ışıklar saçmasını da ‘nûr efser’ [=nurdan bir taç] takınması şeklinde yorumlamaktadır. Güneş[in] her seferinde doğu yönünden çıkması sebebiyle de ‘hüsrev-i hâver’ [=doğu hükümdarı] olarak vasıflandırılmıştır” (53).

1-2

Turuncu kuş	devrildi
Zaman	devrildi
Üçyüz atlı	yandı
Cumba,revak, altın varak	düştü
İstanbul	yıkıldı

3-4

Dev Sûretler (Matta, Lukas, Yohanna ve Melekler)	göründü
--	---------

Çifte kartal	göründü
--------------	---------

Haçlarla (bencil)	baktılar
-------------------	----------

Burada sultanı birden fazla niteliğin belirlediğini söylemek mümkün. “Nârencî kabâ”, “nûr efser” ve “hüsrev-i hâver” biraraya gelip sultan imajını vermektedir. Birden fazla niteliğin “birleştirme” düzleminde biraraya gelip bir “bağlam” oluşturmaları, düzdeğişmecenin içeriğini yansıtmaktadır. Rifat şiiirindeki “turuncu kuş” ifadesi de öteki niteliklerle birleştirildiğinde Osmanlı İmparatorluğu’nu görünür

kılmaktadır: “Turuncu kuş”, “zamanlar içinde ‘Zaman’”, “üçyüz atlı” ve “İstanbul”. Buna karşılık “Turuncu kuş” ifadesi “nârencî kabâ” ifadesinde olduğu gibi sultanın bir “parça”sına (kaftanına) değil, doğrudan kendisine atıfta bulunan bir eğretileme konumundadır. Çünkü “turuncu kuş” ile “sultan” arasındaki ilişki bir bütünün, yani “kuş”un, bir başka bütünle, yani “sultan”la yer değiştirmesidir. “Çifte kartal” ifadesi ise, “dev sûretler (Matta, Lukas, Yohanna ve melekler), “incil” ve “haç”la birleştirildiğinde “Bizans İmparatorluğu” bütününe vermektedir. Ancak “çifte kartal” ifadesinin de burada “eğretilmeli” bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkün. François Velde internette yayımladığı “Heraldry in Byzantium” (Bizans’ta Hanedan Armacılığı) başlıklı yazısında Bizans armaları içinde “çift başlı kartal”ın (*double-headed eagle*) ve “dört harfli haç”ın (*tetragrammatic cross*) dikkat çektiğini belirtir. Velde, Batı Avrupa’ya çift-başlı kartalın, ilk Latin İmparatorunun biri Flanders’de kartallı sikke bastıran, diğeri ise evlilik yoluyla katıldığı Savoy hanedanlığına kartal simgesini kazandıran kızları tarafından geri götürülmüş olduğunu da belirtmektedir. İmparatorluğun tekrar kurulması ve Paleolog hanedanlığının yeniden tahta geçmesinden sonra, kartal simgesi hala İmparatorun ailesi tarafından kullanılmakta olmasına karşın, İmparatorun kendisi tarafından kullanılmamıştır. Dolayısıyla “çifte kartal”, imparatoru olmasa da “Bizans kraliyet ailesini” niteleyen bir simge durumundadır.

Oktay Rifat’ın “1509 Depremi” başlıklı şiiri tıpkı irdelenen öteki “sultan şiirleri” gibi, Osmanlı İmparatorluğu’nun iktidarlı dönemini çelişkili bir üslûpla yansıtmaktadır. Deprem eğretilmesi bu çelişkili durumu betimlemek için kullanılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun en iktidarlı dönemlerinden birinde

(zamanlar içinde ‘Zaman’) gerçekleşen bu depremin etkileri eğretilmelere dönüştürülerek, aynı topraklarda hüküm sürmüş Bizans İmparatorluğu’nun izleriyle bütünleştirilir. Bu işlem Osmanlı İmparatorluğu’nun karşıt bir güçle olan mücadelesini “yenilgiyle” sonuçlanmış olarak betimler, ki bu durum bir “küçük kıyamet”tir (kıyamet-i sugra).

C. Geçmişle Mücadele ve Olumsuz Anlamlandırılan-Sonrası Rejim

Oktay Rifat’ın öznel yorumunun içeriği, Osmanlı despotizminden kaynaklanan “düzen hissinin kaybolmuş olmasıdır”. Rifat’ın, Osmanlı despotik rejiminden kaynaklanan düzeni arama çabaları bu bağlamda başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Çünkü bu durum, Rifat’ın “anlamlandırılan-sonrası rejim”de bir merkez arayışına girdiği, bunu da Osmanlı “anlamlandırılan-rejimi”ni, yani “saray istiâresi”ni yeniden üretmek biçiminde yorumladığı görülmektedir. Oysa Deleuze ve Guattari’nin vurguladığı üzere, kapitalist formasyonda böyle bir merkez yoktur. Rifat’ın bu arayışı Eugene W. Holland’ın Deleuze ve Guattari’den yola çıkarak, “olumsuz anlamlandırılan-sonrası rejim” olarak temellendirdiği duruma karşılık gelmektedir: “Anlamlandırılan-sonrası rejim”de kent yaşamının dinamiklerinden kaynaklanan dış dünyayı gözlemleyen ve gözlemlediklerini yorumlayan özne almıştır. Başka bir deyişle merkezin yerini dolduran bireysel karar mekanizmalarıdır; herhangi bir despotik gösteren değil. Holland’a göre bu durum “anlamlandırılan-sonrası rejim”in “olumsuz” yönüdür, çünkü bu tutum hâlâ bir anlam arayışının varlığını göstermektedir (“‘Deterritorializing Deterritorialization’...” 62).

Oktay Rifat'ın bu şiirlerdeki konumu, Andrews'un "Stepping Aside" başlıklı makalesinde, modern Türk şiiri içinde yer alan ve geçmişle birbirlerinden farklı üslûplarla mikro ilişkiler içinde bulunan üç şairle ilişkili savlarından yola çıkılarak değerlendirilebilir. Andrews bu makalesinde modern Türk şiirinin geçmiş dilsel pratiklerle ilişkisini "oluş" (*becoming*) kavramı etrafında biçimlendirir. Ona göre, modern Türk kültürü (ve şiiri) ile Osmanlı kültürü (ve şiiri) arasındaki ilişki bir "kök ağaç" ilişkisi değildir, tıpkı Osmanlı kültürü ile modern Türk kültürü arasındaki ilişkilerin bir "kök ağaç" ilişkisi olmaması gibi. Andrews, Osmanlı kültürü ile modern Türk kültürü arasındaki ilişkinin temelinde "farklılıklar" (*differences*) olduğunu belirtir (15). Osmanlı kültürünün inorganik yapısı, bu kültürün modern Türk kültürü için bir kök-başlangıç olmadığı anlamına da gelmektedir. Farklılıklara dayanan bu yapı, modern Türk kültürü ile Osmanlı kültürü arasındaki ilişkilerin doğasının parçalı olduğunu göstermektedir. Başka türlü ifade etmek gerekirse, modern Türk kültürüne ait herhangi biri Osmanlı kültürüyle makro değil, ancak mikro düzeyde ilişki kurabilecektir. Andrews, modern Türkiye'de Osmanlı kültürünün bir nesne olarak hâli hazırda varolmadığını belirtir ve ekler: "Çağdaş Türkiye'de Osmanlı 'moleküler çoğulluk' (*molecular assemblages*) olarak mevcuttur. Bu moleküler çoğulluklar Osmanlı kültürü olarak, 'yersizyurtsuzlaşır' [*detrterritorialization*] ve 'yeniden-yerliyurtlulaşır' [*re-territorialization*]" (15). Bu iki kavram, Andrews'un kullandığı biçimiyle, hâli hazırda varolmayan bir "çoğulluk" olan Osmanlı kültürünün bağlamından koparılıp, modern Türkiye kültürü içine taşınmasına (yersizyurtsuzlaşma), ve bu kültürün yeni bir bağlam içine oturtulmasına (yeniden-yerliyurtlulaşma) karşılık gelmektedir.

Andrews’a göre, Sezai Karakoç, Attilâ İlhan ve Hilmi Yavuz, modern Türk şiiri içinde Osmanlı kültürüne ait “moleküler çoğullukları” birbirlerinden farklı üslûplarla “yersizyurtsuzlaştıran” ve kendi öznel yaratımlarıyla “yeniden yerliyurtlulaştıran” şairlerdir. Sezai Karakoç, Osmanlı kültürünün “metafizik merkez” oluşunu (din) (18), Attilâ İlhan, isyancı ve devrimci pratiklerini (21) (siyaset), Hilmi Yavuz ise, bu kültürün şiirine ait verili gösterge rejimlerinin altında yoğun duygusal anlam tabakaları keşfetmek sûretiyle (duygu) “dilın gücünü” ve “dilın belirsizliğini” “yersizyurtsuzlaştırmışlardır” (24). Sezai Karakoç, “hakikat medeniyeti” (*civilization of truth*) kavramıyla, aşkın ve değişmeyen bir merkeze yönelmiştir. Karakoç’un bu arzusu, Osmanlı kültürünün tüm olumsuz tarihini yok saymasına da neden olacaktır. “Hakikat medeniyeti”, Osmanlı kültürünün güçlü ve olumlu bir imajıdır; Karakoç’un Osmanlı kültürü ile kurduğu “mikro ilişki” bu olumlu imaj üzerinden gerçekleşmektedir (19). Attilâ İlhan, Osmanlı kültürü ile daha karmaşık bir ilişki kurar. Osmanlı kültürünün olumsuz nitelikleri, yani baskı ve zulüm, onun devrimci karakterini harekete geçirir (21). Osmanlı’da varolan isyancı ve devrimci pratiklerle kendi sol-devrimci karakteri arasında bir karşılıklılık görmesi, İlhan’ın Osmanlı kültürü ile kurduğu “mikro ilişki”nin niteliğini gösterebilir. Hilmi Yavuz ise, Osmanlı “anlamlandırır-rejim”inden kaynaklanan tüm merkezî içeriği reddeder. Yavuz, despotik anlam rejimlerinden kaçmak için bilinçli olarak “belirsiz” bir üslûp geliştirmeye çalışır (24). Hilmi Yavuz da, Karakoç ve İlhan gibi, modern Türkiye Cumhuriyeti’nde bir duygusal eksiklik, boşluk hissi görmektedir; ama Yavuz onlar gibi bir kurtuluş projesi önermez. Başka bir ifadeyle, bu boşluk hissinden dolayı, Osmanlı kültürünün yeniden canlanmasını

önermez; onun bir “hakikat medeniyeti” yoktur. Yavuz’da geçmiş ruhsal ilişkiler “çokkatlı, üstüste ve zorunsuz” bir birlik oluştururlar (28), buna karşın bu ruhsallığı da üreten “anlamın tekil ve despotik kaynağına”, yani “anlamlandırılan-rejim”e de karşıdır (29).

Oktay Rifat’ın “güç ve yıkım imgelerini” “sultan” merkezli bir biçimde yeniden üretmesi ise, tıpkı Sezai Karakoç ve Attilâ İlhan’ın merkezî anlam rejimlerine yönelerek kişisel karar mekanizmaları aracılığıyla öznel bir Osmanlı kültürü yorumuna varmış olmalarıyla ilişkilendirilebilir. Sezai Karakoç, Osmanlı kültürünü “metafizik”ten, Attilâ İlhan ise “siyaset”ten ibaret görmektedir. Holland, “yersizyurtsuzlaşma”nın, yani “anlamlandırılan-sonrası rejim”in olumlu yönünü ise, merkezî anlam arayışının kesildiği, belirsizliğin ve amaçsız deneyimin ardında koşulduğu bir pratik olarak yorumlar: Anlam arayışı kesilmiştir, artık yalnızca deney adına bir arayış sözkonusudur (“‘Deterritorializing Deterritorialization’...” 62). Nasıl Sezai Karakoç, bir “hakikat medeniyeti”, Attilâ İlhan ise bir “siyasi pratik” arayışı ile merkeze yönelmişse, Oktay Rifat da “benzerliklere dayalı doğa” (saray istiâresi) arayışıyla merkeze yönelmiştir. Bu durum Oktay Rifat’ın tıpkı Karakoç ve İlhan gibi Osmanlı despotik rejimiyle kurduğu “mikro ilişkinin” “anlamlandırılan-sonrası rejim”in olumsuz yönünü temsil ettiğini gösterecektir. Buna karşılık Oktay Rifat, merkezî anlam rejimlerinden, güneşi bir doğa olgusu olarak ele almak süretiyle kurtulur: Ama bu, bir sonraki bölümün konusudur.

BÖLÜM III

DÜZDEĞİŞMECE VE ÇOĞULLUK

Oktay Rifat'ın düzdeğişmecelerin öne çıktığı şiirlerinde özdeşlik ve eğretilmeli şiirlerindeki içerikten bir farklılaşma görülür. Güneş sözcüğünün kullanımında görülen bu farklılaşma, hem özdeşlik ilkesi aracılığıyla arkaik toplumlara hem de eğretilme aracılığıyla bir despotik toplum olarak Osmanlı toplumuna ilişkin içerimlerin ortadan kalkmasına karşılık gelmektedir. Rifat'ın bu şiirlerinde ne "somut ile soyut" ayrımının olmadığı bir "geçmiş"e ne de anlamın bir "despotik-efendi" gösterenine yönlendirildiği bir "geçmiş"e atıf vardır. Rifat'ın başat olarak *Çobanlı Şiirler*'den (1976) itibaren izlenebilecek bu dönemde dilin düzdeğişmeceli kullanımından yararlandığı ve güneşi bir doğa olgusu olarak "şimdiki zaman"da konumlandığı öne sürülebilir. Rifat'ın bu yaklaşımı bir dilsel uygulama olarak düzdeğişmecenin içerimleriyle yakından ilişkilidir.

Roman Jakobson, "Metaforik ve Metonimik Kutuplar" başlıklı yazısında eğretilmenin şiire, düzdeğişmecenin ise düzyazıya daha yatkın bir dilsel araç olduğunu şu sözlerle ifade eder:

Benzerlik ilkesi şiirde belirgindir; mısraların metrik paralelliği ya da uyaklı sözcüklerin ses eşitliği anlamsal benzerlik ya da karşıtlık hakkında sorular doğurur; örneğin gramere uyumlu ve uyumsuz şiirler vardır, ama gramersiz şiir yoktur. Düzyazı tam tersine, temelde bağdaşıklık tarafından yönlendirilir. Böylece şiir için

metafor—ve düzyazı için metonimi en az direnç gösteren çizgilerdir.

(78)

Bu yaklaşım, Rifat'ın düzdeğişmeceli şiirlerindeki içeriğin “düzyazı” olarak alımlanması yanılığını gündeme getirebilir. Oysa Rifat şiirlerinde düzdeğişmeceli şiirlerin tümü birer “düzyazı şiir” örnekleri değildir. Rifat'ın düzdeğişmecelerin öne çıktığı şiirleri arasında hem “düzyazı” hem de “uyaklı” şiirlere rastlamak mümkündür.

Eugene W. Holland, “Schizoanalysis and Baudelaire: Some Illustrations of Decoding at Work” (Şizoanaliz ve Baudelaire: Kod Çözümünün İşleyişine İlişkin Bazı Örnekler) başlıklı makalesinde, Baudelaire şiirinin “eğretilemeli” ve “uyaklı” (*verse*) olandan düzdeğişmeceli ve “düzyazısal” (*prose*) olana doğru bir dönüşüm geçirdiği kanısındadır (246). Ancak Holland'ın bu iki dilsel aracı “şiir / düzyazı” örneğinde Jakobson'un yaptığı gibi, birbirine karşıt kavramlar olarak ele almadığı söylenebilir. Holland şöyle ifade ediyor: “Baudelaire şiirinde eğretileme ve düzdeğişmece kararsız bir ikili karşıtlığın iki kutbunu temsil etmez, ama bu terimler ‘romantizm’den ‘modernizm’e doğru bir ‘evrim’i [*evolution*] temsil edebilirler” (246). Holland, “eğretileme” ve düzdeğişmece tanımlarını Jakobson'dan almakla birlikte, bu kavramları “şiir” / “düzyazı” ayrımı yerine, “şiirselliğin” eğretilemeli ve düzdeğişmeceli uygulamalarını ayırt etmek için kullanır. Nitekim Holland aynı makalesinde bu iki kavramı Baudelaire incelemelerine zemin hazırlayacak biçimde tanımlar:

Jakobson'a göre söylemin eğretilemeli ekseni terimler arası özdeşlik ya da eşdeğerlilikler üzerine kuruludur. Bunun yanı sıra [bu

eğretilmeli eksen] konuşma zincirine ait ardışık zamanın dışındadır ve bu dil sistemi Saussure'ün belirttiği üzere “in absentia”da kurulmuştur. Düzdeğişmeceli eksen ise, farklı terimlerin birleştirilme sürecine dayanır ve anlam zinciri zamanın içindedir; ki bu bir ifadenin süresine karşılık gelir. (246)

Holland'ın bu yaklaşımı, eğretilmenin bir şeyin kendisi olmadığı bir ortamda onun hakkında söylem üretmek (gıyâbında) anlamına gelebilecek “in absentia” kavramını gündeme getirmesi bakımından önemlidir. Eğretilme eksenine ait bu içerik, Rifat şiiirlerinde güneşin hem özdeşlik ilkesi hem de eğretilme ekseni içinde kullanımına ilişkin bir veri olarak görünmektedir. Güneşin özdeşlik ilkesi aracılığıyla kendisine benzeyen herhangi bir şeyle bir ve aynı şey sayılması ya da eğretilme aracılığıyla kendisiyle benzerlik ilişkisi olan bir şeyle yer değiştirmesi bu kavramla yakından ilişkilidir. Çünkü Rifat'ın hem özdeşlik ilkesi ile hem de eğretilme ile kurulmuş şiiirlerinde güneşin gıyâbında (*in absentia*) bir söylem üretilmektedir. Bunun yanı sıra, Holland'ın eğretilme ve düzdeğişmece özetinden anlaşılacağı üzere, Rifat'ın bu şiiirlerinde güneş, ardışık zamanın dışında konumlanmış olmaktadır. Nitekim Rifat'ın özdeşlik üreten şiiirleri dilde “somut ile soyut” ayrımının yapılmadığı bir döneme, eğretilme üreten şiiirleri ise bir despotik anlam rejimi olarak kabul edilebilecek “saray istiâresi”ne atıf yapmaktadır. Burada Holland'ın “A Schizoanalytic Reading of Baudelaire: The Modernist as Postmodernist” (Bir Şizoanalitik Baudelaire Okuması: Postmodernist Olarak Modernist) başlıklı internette yayımlanan makalesine başvurulabilir: “[Baudelaire'in eğretilmeli şiiirleri] toplum ve zaman-dışında insanı doğada kuşatan ahengi dile getiren

eğretilmeli şiirselliği öğütler, ki bu şimdiki zamana olan düzdeğişmeceli göndermelerin ve ‘bağlam’ın başat olduğu Baudelaire modernizminin şiddetle inkâr ettiği romantik şiirselliktir”. Holland bu makalesinde Baudelaire’in “Eşduyumlar” (Correspondances) ve “Güzellik” (La Beauté) başlıklı şiirlerini karşılaştırır. Ona göre “Eşduyumlar’da eşitliğin, şeffaflığın ve bütünselliğin eğretilmeli betimlerin bolluğuna karşın, ‘Güzellik’te dış görünüşün, mekanik nedenselliğin ve dereceli mukayesenin düzdeğişmeceli betimlerinde ısrar edilir”. Bu iki farklı yaklaşım Rifat şiiirinin özdeşlik ve eğretilmeli ilişkilerden düzdeğişmeceli ilişkilere doğru olan dönüşümünü anlamakta yardımcı olabilir.

Ancak burada Oktay Rifat ile Baudelaire arasındaki farklılıklara da değinmek gerekebilir. Oktay Rifat’ın doğayı düzdeğişmece aracılığıyla niteliklerine indirgeyerek “şimdiki zaman”da konumlandırması ile Baudelaire’in “doğa”yı düzdeğişmece aracılığıyla niteliklerine indirgeyerek “şimdiki zaman”da konumlandırması arasında bir fark vardır. Oktay Rifat, Baudelaire’den farklı olarak “şimdiki zamana” ilişkin dikkatini yine “doğa”ya yöneltirken, Baudelaire, şimdiki zamana ilişkin dikkatini “kent”e yöneltmiştir. Başka türlü ifade etmek gerekirse Oktay Rifat’ın dönüşümü, “doğa”nın bir benzerlik nesnesi olarak ve zaman-dışı bir biçimde kullanılışından, “doğa”nın bir “olgu” olarak “şimdiki zamanda” betimlenişine doğruyken, Holland’a göre Baudelaire’in dönüşümü “doğa”nın bir benzerlik nesnesi olarak zaman-dışı bir biçimde kullanılışından “kent”in “şimdiki zaman”daki görüntülerinin betimlenişine doğru gerçekleşmiştir. Bu durum, Baudelaire şiirinde çağdaş Paris’in gündelik algıya indirgenmiş bir üslûpla

betimlenişine yol açmış olmaktadır. Holland bu durumu *Baudelaire and Schizoanalysis* (Baudelaire ve Şizoanaliz) adlı kitabında şu sözlerle ifade eder:

Burada eğretilmeli eksenin kod-çözümüne uğratılmış olması gerçeğin doğrudan ya da üstü örtülü biçimde ifade edilmesi anlamına elbette gelmez. Fakat Baudelaire'in yeni şiirlerinde [*Paris Tabloları* ve *Yeni Kötülük Çiçekleri* kastediliyor] belleğin kod-çözümü, şairin "İç Sıkıntısı ve Ülkü"de başlatmış olduğu öznelliği sürdürme ve *gerçek gönderimin şiirselliğini* çağdaş Paris bağlamına yerleştirme çabasına karşılık gelmektedir. (vurgu bana ait, 138)

A. Bir Doğa Olgusu Olarak Güneş ve Düzdeğişmece

Oktay Rifat'ın şiirlerinde *Çobanlı Şiirler*'den itibaren güneşin düzdeğişmeceli kullanımının başat bir öge olarak belirmediğini söylemek mümkün görünmektedir. Düzdeğişmeceli kullanım, bu şiirlerde üslûba dönüşen güneşin bir başka şeyi değil, doğrudan kendisini betimlemesine neden olmaktadır. Güneş, doğada aldığı görünümünün bir kısmıyla temsil edildiğinde, özdeşlik ya da eğretilme değil, düzdeğişmece ilişkileri üretmiş olmaktadır. Rifat'ın düzdeğişmeceli şiirlerinde güneşin bir stereotip olarak değil bir prototip olarak varlık gösterdiğini söylemek de mümkündür. Nitekim bu durum güneşin, doğada aldığı farklı görünümüyle temsil edildiği anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle güneş algı aracılığıyla anlık izlenimlere indirgenmiş olmaktadır. Güneşin doğada aldığı farklı görünümüne, başka türlü ifade edilecek olursa, niteliklerine

indirgenmiş olması ise, “çoğul” bir üslûba karşılık gelmektedir. Güneşin doğada aldığı farklı görünümlemlerle temsil edilmesi örnekler aracılığıyla açık seçik kılınabilir:

Tırpanını bilerken

Gökyüzüne bakıyordu

Ve güneşe tırpandaki (“Tırpan” 276)

Bu kısa şiirde “güneş”le “tırpanın” görsel algı aracılığıyla birleşmesi, güneşin tırpanın ucundaymış gibi algılanmasına neden olabilir. Burada düzdeğişmeceli olarak güneşin yanılsamalı görüntüsünün güneşin yerini alması söz konusu olmaktadır. “Kıyıda Karşıya Bakanlar” başlıklı şiirde de benzer bir düzdeğişmeceli ilişkiden söz edilebilir:

Kiminin saçlarında güneş

kiminin atkısı rüzgârda

sisli bir kıyıda kum ve taş

Bayram çocuğunca hovarda. (278)

Bu dizelerdeki düzdeğişmece, “güneş ışınlarının saçlarda parıldamasının” yerini “güneşin saçlarda olması” almış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Benzer bir biçimde “Masayla Kitap” başlıklı şiirde “odaya vuran güneş” (364) dizesinde de düzdeğişmeceli bir ilişki vardır: Çünkü “odaya vuran” güneş değil, güneşin ışınlarıdır. “Bekleyen Biri” başlıklı şiirde “ince otların güneşinde sarı sarı çiçek açan” dizesindeki “otların güneşi” (381) ifadesi düzdeğişmecelidir. Çünkü “otların güneşi” ifadesi güneşin otların üzerinde ışıması olgusundan çıkarsanmış düzdeğişmeceli bir kullanımdır. “Karanfilli Görünüm” başlıklı şiirin, “[p]encerde bir karanfil güneşte konserve kutusunda” (390) dizesinde “karanfilin aydınlığa

dönük bir yere konumlandırılması”, “karanfil güneşte” biçiminde, düzdeğişmeceli olarak ifade edilmiştir. Rifat’ın *Elifli*’de yer alan (1980) “Erkenden” başlıklı şiirinin bir dizesi ise şöyledir:

Otlar, yapraklar kıpırdıyor, incirde bir cıvıltı,
toprak bıraktığı gibi. Aydınlığı yudumluyordu.
Güneş yayılıyordu damarlarına, uzaklarda denize dalıp çıkmış
güneş. (30)

Bu dizede güneşin nasıl bir deneyim olarak yaşantılandığı izlenebilir. Güneş görsel algıya yönelik niteliğiyle uzaklarda olsa bile, “ısıtıcı” niteliğiyle yakındadır, algılanabilir. Çünkü güneşin damarlarda yayılıyor oluşu, bedenin ısınmasıyla ilişkili bir olgu olarak değerlendirilebilir. Bu durum ise, güneşin bir bütünlük olarak değil, bir parçasıyla, yani ısıtıcı niteliğiyle temsil edildiği anlamına gelmektedir.

“Bakmak” başlıklı şiirde “Ama kuş yine dalda, güneş otlara yatmış” dizesiyle (32) güneş, yine görsel algıya yönelik niteliğine indirgenmiştir. “Güneşin otlara yatmasındaki” düzdeğişmeceli unsur, güneşin ışınlarının otları aydınlatmasıyla ilişkilendirilebilir. “Ovada Bir Adam” şiirinde de benzer bir durum söz konusudur: “Onu yazmak istiyordu güz güneşi inerken ovaya” (36) dizesinde yine “güneşin ışınlarının ovaya yayılışı”, “güneşin ovaya yayılışı” biçiminde düzdeğişmeceli olarak verilmiştir.

Bu şiirlerde asıl dikkati çeken unsur ise, güneşin gıyâbında (*in absentia*) bir söylemin değil, doğrudan “güneş”in varlık gösterdiği bir şimdiki zamanda (*in prasentia*) ve güneşin kendisi hakkında bir söylemin üretilmiş olmasıdır. *Bir Cigara İçimi*’nde (1979) yer alan “Demin ve Şimdi” başlıklı şiir, güneşin ardışık bir zaman

içinde betimlendiği bir şiirdir. Bu şiirde olaylar ait oldukları zaman kiplerine bağlı bir biçimde verilmiştir. Güneş bu şiirde ardışık zamanın içinde olmasından dolayı bir doğa olgusu olarak varlık gösterir:

- 1.Daha demin buradaydı, ter kan içinde, mintanı sıırılsıklam.
- 2.Ot bürümüş bahçeyi belledi bütün gün, belle keseklere vurdu.
- 3.Yabanıl kökler, otlar ayıkladı, yığdı öbek öbek.
- 4.Hep o toprak, o güneş, o gök gün boyunca,
- 5.sonra gitti. Bizse burada kaldık, söğütlerin altına oturduk.
- 6.Soğan, domates, biber doğradık sahana, yağ gezdirdik.
- 7.Şarabı şişeden içiyoruz. Gün battı batacak.
- 8.Kıpırtılı otlar gibi düşünce gidene bağlı. (368)

“Demin ve Şimdi”de, şiirin başlığından itibaren bir “şimdiki zaman” vurgusu vardır. Şiirde iki zaman aralığında değişen ilişkiler vardır ve güneş de bu değişen ilişkilere bağlı bir konumdadır. “Daha demin buradaydı, ter kan içinde, mintanı sıırılsıklam” dizesinde “bahçe”de çalışan bir çiftçiden ya da bir ırgattan söz edilir. Şiirin ilk dört dizesinde bu “kişi”nin “gün boyu” yapıp etmelerinden, sonraki dört dizede ise, “o” gittikten sonra “ötekilerin” yapıp etmelerinden söz edilmektedir. Bunun yanı sıra ilk dört dizede “Hep o toprak, o güneş, o gök gün boyunca” dizesi, “çiftçinin” bahçedeki çalışma süresine karşılık gelir. 4. dize hariç şiirin ilk 6 dizesi “di-li” (görülen geçmiş zaman) geçmiş zaman kipiyle kurulmuştur . Hem çiftçinin eylemleri hem de çiftçi gittikten sonra ötekilerin yaptığı eylemler “geçmişte” kalmıştır çünkü. Şiirin “Şarabı şişeden içiyoruz, gün battı batacak” dizesinde ise, yalnızca “şimdiki zaman” vurgulanmıştır. “Gün battı batacak” ifadesinin, o dizenin

söylendiği âna karşılık gelmesinin yanı sıra, bu ifadeyle güneşin “bir anlık” konumu da görünür kılınmış olur. Bu şiirde güneşin herhangi bir biçimde görünür olmadığı durumda güneş hakkında üretilen bir söylemden değil, doğrudan güneşin varolduğu bir durumda güneş hakkında üretilen bir söylemden söz etmek mümkün görünmektedir.

B. Özdeşlik ve Eğretileme’nin Düzdeğişmece’ye Dönüşümü

Oktay Rifat şiiri ile Charles Baudelaire şiiri arasında düzdeğişmecelerin ağır bastığı bir şiire doğru evrilmek dolayımında bir benzerlik olduğu öne sürülebilir. Ancak Rifat şiirlerindeki dönüşüm, özdeşlik ve eğretilemeden düzdeğişmeceye doğru olmakla birlikte, “uyaklı” (*verse*) olandan “düzyazısal” (*prose*) olana doğru değildir. Nitekim Baudelaire şiiri ile Rifat şiiri arasında birebir koşutluk aranması da doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Buna karşılık Baudelaire’in “Eşduyumlar” şiiri ile Rifat’ın özdeşlik ve eğretileme üreten şiirleri arasında da bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki doğaya ait nesnelerin bir analogi nesnesi olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır: Baudelaire’in “Eşduyumlar” başlıklı şiirinde “doğa ile tapınak” arasında kurulan bir özdeşlikten söz etmek mümkündür. Şiirin ilk dördlüğü Sait Maden çevirisinden aktarılabilir:

Doğa bir tapınak, canlı direklerinden
Anlaşılmaz sözlerin yayıldığı yer yer;
İnsan orda simgeler ormanından geçer
Bildik bakışlarla gözlenirken derinden. (35)

Baudelaire'in "evrensel benzeşim" (*analogie universelle*) olarak tanımladığı yaklaşımını Türkçe'de dile getirenlerden biri de Oktay Rifat olmuştur. Oktay Rifat, "Benzerlik ve Eşduyum Nedir" başlıklı makalesinde Baudelaire'in Victor Hugo hakkında yazdığı denemesinde ("ağdaşım Bir Kaç Kişi Hakkında: Victor Hugo") söylediklerini aktarır:

Fourier bir gün, büyük gösterişle, bize benzerliklerdeki gizleri açıkladı. [...] Swedenborg, ki daha büyük bir ruh taşır, bize daha önce göğün *ok yüce bir insan olduğunu* ğretmiş, biçim, devinim, sayı, renk, koku, her şeyin ruhsal lemde de bir anlam taşıdığını, karşılıklı *uyuşum* içinde bulunduklarını, karşılıklı yer değiştirebileceklerini anlatmıştı. (zgn vurgular, 218)

Rifat bu düşünceleri izleyen sözlerinde Baudelaire'in 19. yüzyılda kökü eğretilmeye dayalı bir imgecilik akımı başlatmış olduğunu da ekler (218). Rifat bu düşüncenin, görünen evrene sinmiş bir Tanrısal idea olduğunu ve evrenin aslında bu Tanrısal idea'yı yansıttığı biçiminde zetlenebileceğini de belirtir (218): "Madem ki her olgu o İdea'yı yansıtır ve onun simgesidir, yleyse bu simgeler bir elden çıktıkları için hem onunla, hem kendi aralarında benzeşirler. şiir bu benzerlikleri bulup çıkarır" (219). Rifat bu düşüncenin kendisine ait olmadığını, ama o dönemin düşüncesini yansıttığını da ekledikten sonra, tekrar Baudelaire'in düşüncelerini aktarır: "İyi ozanlarda hiçbir eğretilme, benzetme, niteleme yoktur ki ele alınan durumda matematik bir uygunluk göstermesin. Çünkü bu benzetmeler, bu eğretilmeler, bu nitelemeler *evrensel benzeşmenin* tükenmez hazinelerinden alınmıştır. Başka bir yerden de alınamazdı" (zgn vurgu, 219).

A. Hamit Sunel ise, “Baudelaire’de Çağrışımlar” başlıklı makalesinde “correspondance” sözcüğünün “iki şey arasındaki” uygunluk olduğunu belirtir. Sunel’e göre “Eşduyumlar”, Baudelaire’in benzerlikler hakkındaki düşüncelerinin bir uygulaması görünümündedir:

“Correspondances” [Eşduyumlar] şiiri teorisinin bir yandan ifadesi olurken, diğer yandan da uygulaması görünümündedir. Mecaz, teşbih, istiâre (benzetme türleri) gibi edebî sanatların duyular arasındaki çağrışımları en iyi biçimde ifade etmeye yaradıklarını biliriz. [...] Canlı olan doğa ile cansız tapınak arasındaki; yine aynı temele dayalı olarak, ağaçlarla sütunlar arasındaki benzetme; simge ormanlarına insanlara özgü olan konuşma, gözlemlene, tanıdık bakışlara sahip olma özelliklerinin verilmesi; kokular için taze (frais), yumuşak (doux), kokuşmuş (corrompu), zengin (riche), muzaffer (trionphant) niteleyicilerinin kullanılması ve kokunun yeşilliği teorisinin uygulamaya yansımalarıdır. (26)

Baudelaire’in canlı olan ile cansız olan arasında kurduğu eşduyumlar, “Güneş-Çoban” ya da “meme-güneş” özdeşliğine benzer bir uygulama olarak görünmektedir. Ancak Baudelaire şiirindeki özdeşliklerin “dilin doğal kodlarıyla” oluşturulmamış, başka türlü söylemek gerekirse, “doğa- tapınak” ya da “ağaç-sütun” biçiminde ifade edilmemiş olması önemli bir ayrıma işaret etmektedir. Bunun yanı sıra Baudelaire şiirinde üslûba dönüşen özdeşliklerin birer “simge” niteliği taşıdığı ve bir “evrensel gerçekliği” dile getirmek için kullanıldığını da eklemek gerekir. Rifat gibi düşünmek gerekirse, bu özdeşlikler, “evrensel benzeşmenin” son kertede

Tanrı'yı temsil etmesine karşılık gelirler. Dolayısıyla Baudelaire şiirindeki özdeşliklerin, Rifat'ın "Özdeşlik İlkesi ve Çoğulluk" bölümünde örneklenen şiirlerle değil, "Eğretilme ve Tekillik (Merkez)" içinde yer alan "sultan şiirleri" ile ilişkilendirilebilecek bir içerikle daha uyumlu olduğu düşünülebilir. Çünkü Baudelaire şiirindeki özdeşliklerin bir Tanrısal ideayı simgeliyor olmaları, bu özdeşliklerin bir "çoğulluğa" değil, bir "tekilliğe" karşılık geldiklerini göstermektedir. Nasıl "sultan dizisi şiirlerinde" güneşin niteliklerinden çıkarsanan "cellat" ve öteki eğretilmeler "sultan" gösterenine karşılık geliyorsa, Baudelaire'in "Eşduyumlar"la ifade bulan erken dönem şiirlerinde de "özdeşlik"ler, kutsal olanla insan arasındaki "bir"liği gösterirler. Holland'ın, "Eşduyumlar şiirinin adı ve 'Doğa bir tapınaktır...' biçimindeki ilk cümlesi bir hayal âlemi olarak kutsal olanla insan ruhu arasındaki özdeşliği görünür kılmaktadır" sözleri bu bakımdan anlamlıdır ("A Schizoanalytic Reading Of Baudelaire: The Modernist as Postmodernist"). Oktay Rifat şiirlerindeki özdeşliklerin ise, Tanrısal bir ideayı görünür kılmak için kurulduklarının öne sürülemeyeceği söylenebilir. Çünkü Rifat şiirlerindeki özdeşlikler, güneşin kendisiyle ortak niteliği bulunan "herhangi bir şey"le "bir ve aynı şey" sayılması biçiminde kurulmaktadır. Bu özdeşlikler, doğanın hiyerarşiden arındırılmış "çoğulluklar" biçiminde betimlenebilmesine de olanak tanımıştır.

Holland'a göre Baudelaire şiirindeki dönüşüm şairin *Paris Tabloları* (*Tableaux Parisiens*) adlı yapıtında belirgin bir biçimde görülebilir (*Baudelaire and Schizoanalysis* 138-39). Baudelaire'in bu şiirlerinde "doğa", evrensel benzeşimlere, yani özdeşlik ve eğretilmelere indirgenmiş bir biçimde değil, gündelik algıya indirgenmiş bir biçimde ele alınmıştır. Bu şiirlerde öne çıkan "doğa"nın ("kentin")

anlık izlenimlere indirgenmiş olmasıdır. Bu şiirler Holland'ın düzdeğişmeceli olarak nitelendirdiği şiirler olmakla birlikte, asıl önemlerini amaçsız dilsel deneyimin bir parçası olmaktan almış olmalarıdır. Bu şiirlerden biri olan “Güneş” (Le Soleil) hem Baudelaire'in düzdeğişmeceli dönemini göstermek hem de Rifat şiirleri ile ilişkisinden dolayı önemli bir örnektir:

- 1.Harap yapılarından pancurların sarktığı
- 2.Gizli cümbüşler yurdu eski semtten aşağı,
- 3.Vururken acımasız güneş hızlı oklarla
- 4.Ne gelirse önüne kent, çatılar, kır, tarla,
- 5.O garip kılıç oyunlarıma giderim ben,
- 6.Uyak rastlantıları kollayıp her köşeden,
- 7.Takılıp sözcüklere sokakta sürçer gibi,
- 8.Çok zaman düşünmüş dizelere çarpıp kimi.

- 10.Kansızlıklar düşmanı o besleyici baba
- 11.Güller gibi açtırır dizeleri kırlarda;
- 12.Buharlaştırıp göğsü salar derdi, kederi,
- 13.Balla doldurur kovanları ve beyinleri.
- 14.Koltukdeğneklilere odur canlılık veren,
- 15.Onları tatlı kılan genç kızlar gibi, ve şen,
- 16.Hep çiçek açmak isteyen ölümsüz yüreğin
- 17.Ürünleri gelişip artsın buyurur, yeğin!

18.Bir ozan gibi kentlere indiği zaman da

19.Yüceltir yazgısını en pis şeyin her yanda,

20.Ve kralca, uşaksız gürültüsüz, yerleşir

21.Bütün hastanelere ve saraylara bir bir. (Baudelaire 169)

Baudelaire'in bu şiirinde Oktay Rifat'ın özdeşlik ve eğretilmelerin öne çıktığı şiirlerinde ürettiği imleri bulmak mümkündür: "3. dizedeki "güneşin hızlı okları" ve 5. dizedeki "kılıç oyunu" ifadeleriyle beliren güneş ışınlarının sivri nesnelerle olan benzerlik ilişkisi, Rifat'ın "güneş-kılıç" özdeşliğiyle örtüşmektedir. 10. dizede geçen "besleyici baba" ifadesi ise, Rifat'ın "güneş baba" ve "meme-güneş" özdeşlikleriyle örtüşür. 18. dizede güneşten "bir ozan gibi kentlere indiği zaman da" diye söz edilir. Bu dize Rifat'ın, "Güneş baba, göklerin Homeros"u dizesini çağrıştırır. 20. dizede Rifat şiirinde vurgulu bir biçimde tekrarlanan "sultan" motifiyle karşılaşılabılır: "Ve kralca, uşaksız gürültüsüz, yerleşir / Bütün hastanelere bir bir". Dolayısıyla bu örneklerle Baudelaire şiiri, Rifat'ın özdeşlik ve eğretilmeli şiirleriyle ilişkiliymiş gibi görünebilir.

Holland'ın Baudelaire'in geç dönem şiirlerinde şiirselliği, "çağdaş" Paris bağlamına yerleştirme çabası içinde olduğu yönündeki görüşleri belirtilmişti. Holland'ın bu yorumu, eğretilme dizgelerinin "bir sözcüğün kendisinin ortada olmadığı bir düzlemde" (*in absentia*), düzdeğişmeceli dizgelerin ise "şimdiki zamanda" (*in præsentia*) konumlandırmasıyla da ilişkilendirilmişti. Holland'ın Baudelaire'in "Güneş" başlıklı şiirine ilişkin çözümlemeleri, Baudelaire şiirinin niçin geç döneminde düzdeğişmeceli ve "modernist" olduğunu ortaya koyacak niteliktedir. "Güneş" şiirinde "güneşin hızlı okları", "baba", "ozan", "kral"

sözcükleri birer “benzetme” olsalar da son kerte bu şiirin teması, “güneşin doğuşu ânında kent içinde yarattığı çeşitli izlenimler” olmalıdır. Bu ise, “zaman ve mekândan” soyutlanmış, Tanrısal ideayı simgeleyen” bir şiire değil, “anlık izlenimlerin ve duygulanımları” betimleyen bir şiire karşılık gelmektedir.

Holland’ın “Güneş” şiiri incelemesi de bu bakımdan anlamlıdır: Holland’a göre, “Güneş” şiirinde öne çıkan unsurlardan biri de belleğin olmadığı bir “şimdiki zaman”dır. Bu şiirde güneş her şeyi soylulaştırır (*ennoble*) (*Baudelaire and Schizoanalysis* 155). “Balla doldurur beyinleri ve kovanları” dizesi bu “soylulaştırma” işlemine bir örnek olarak gösterilebilir. Holland’a göre Baudelaire’in “Güneş”inde, nesneleri “güzelleştiren” güneşin kendisidir. Holland bu durumu şu sözlerle özetler: “Güzelleştirme projesi, anlık algılamayı yücelten [*glorify*] şairin kişisel belleği ile gerçekleşen bir işlem değil, ÖTEKİ özneye [güneş], yani güzelliğin ayna gözlerinin daha da güzelleştirdiği gibi, her şeyi soylulaştıran güneşe atfedilen bir işlemdir” (155). Holland “güzelliğin ayna gözleri” (*Beauty’s mirror-eyes*) sözü ile, Baudelaire’in “Güzellik” başlıklı şiirinde geçen bir dizeye atıf yapmaktadır. Bu şiirinde Baudelaire, “saf aynalarım var, her şeyi en güzel kılan: / Gözlerim, geniş gözlerim, sonsuz ışıktan !” dizeleriyle, şairin “ayna gözlerinin” nesneleri güzelleştirdiğinden söz etmektedir (Baudelaire 53). Baudelaire’in “Güneş” başlıklı şiirinde ise, nesneleri “güzelleştiren” şairin “ayna gözleri” değil, sadece güneşin kendisi olmaktadır.

“Güneş”in nesneleri “soylulaştırması” ya da “yüceltmesi” modern Türk şiirinde de karşılaşılan bir temadır. Nitekim Yahya Kemal Beyatlı’nın “Hayal Şehir” başlıklı şiirinin “güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan” (30) ya da

şairlerinde güneş sözcüğünü sık tekrarlayan bir başka şair Ömer Bedrettin Uşaklı'nın “güneşin son nurundan içmiş de / şu karşiki kulübe bir saray görünüyor” (119) dizeleri, güneşin nesneleri “soylulaştırmasına” ya da “yüceltmesine” birer örnek teşkil edebilir. Oktay Rifat ise, nesnelerin güneş aracılığıyla “soylulaştırılması” ya da “yüceltilmesi” temasına “[s]alaş iskeleden güneşin suya serptiği altına bakalım mı,” (“Kıyıda” 34) dizesiyle eklemelenir. Ama asıl önemli olan “soylulaştırma ve “yüceltme” işleminin şairin kişisel belleğini harekete geçirici herhangi bir unsur içermeden de gerçekleşebilmesidir (Holland, *Baudelaire and Schizoanalysis* 155). Bu durumda öne çıkan yalnızca güneşin doğada yarattığı anlık güzelliklerin algılanması olmalıdır. Oktay Rifat'ın “Görmek” başlıklı şiiri güneşi, bir analogi nesnesi ya da kişisel belleği harekete geçirici olarak değil, anlık izlenimlerin nesnesi olarak konumlandırır. Bununla birlikte bu şiirde güneşin düzdeğişmeceli alımlanışı da görülür. Güneşin düzdeğişmeceli kullanımı, anlık izlenimlerin aktarılmasına da olanak tanır.

Yaprağın saydamlığını gördün mü,
gördün mü güneşin gelip geçişini
iğne deliğinden,
denizi kumsalı ve bütün gündüzleriyle
yeşilin içinden, gördün mü
yaprağın denizden geçişini!

Gecenin gölgesine bak duvarda
seyret duvardan gelip geçişini

yaşamın kırılışını güneşin
yanışı gibi otların içinden.

yapraklara bak ellerinle
gözlerinle duy
avuçla kokla. (172)

“Görmek” şiirinden yola çıkarak şu dizge üretilebilir:

güneş	gelip geçiş	iğne deliğinden
güneş	yanış	otların içinden
gölge	gelip geçiş	duvardan
yaprak	geçiş	denizden

“Görmek”te öne çıkan ilişkiler doğrudan görsel algıya dayandırılabilir. Bu şiirde güneşin düzdeğişmeceli oluşu, yine güneşin ışınları yerine (parça), güneşin (bütün) kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte şiirde hareket fiilleriyle birlikte verilen “güneş”, “yaprak” ve “gölge” arasında doğada benzer eylemlerde bulunmak dışında herhangi bir ilişki kurulmamıştır. Her biri düzdeğişmeceli olarak kurulmuş dizgeler arasında herhangi bir biçimde bir özdeşlik ya da eğretilmeli ilişki kurulamamaktadır. Güneşin, gölgenin ve yaprağın doğada aldıkları farklı görünümeler doğrudan görsel algının yanılsamalı doğasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bu yanılsamalı birliktelik, başka herhangi bir içsel anlama da

karşılık gelmemektedir. Bu durum, tıpkı “Baudelaire”ın “Güneş” şiirinde olduğu gibi, güneşin devinimlerinin şairin belleğini herhangi bir biçimde harekete geçirmedeğini gösterebilir. Güneş ışınları iğne deliğinden gelip geçebilir, ama aynı zamanda günün başka saatlerinde otların içinde yanıyormuş gibi görünebilir. Gölge, duvardan gelip geçebilir, yaprak görme duyusunun perspektif ilkelerine bağlılığından dolayı, uygun bir konumdan bakıldığında denizden geçiyormuş gibi görünebilir. Her biri anlık izlenimlere karşılık gelen bu devinimler, güneşin bir doğa olgusu olarak ve belirli zaman aralıkları içinde değişen görüntülerine indirgenerek betimlendiğini göstermektedir. Ama burada asıl vurgulanması gereken “güneş”, “yaprak” ve “gölge”nin hiyerarşik ilişkiler içinden betimlenmemiş olmasıdır. Bu durum, “dışsal doğanın” bir “çoğulluk” olarak betimlenebileceğini göstermektedir.

C. Geçmişten Kurtulmak ve Olumlu Anlamlandırılan-Sonrası Rejim

Oktay Rifat’ın, özdeşlik ilkesiyle kurduğu şiirlerinde “somut / soyut” ayrımının yapılmadığı toplumlarının düşünme pratiklerine, eğretilmeli şiirlerinde ise, “Osmanlı toplumunun despotik yapısından” kaynaklanan “sultan” merkezli şiirsel pratiklere atıf yaptığı belirtilmişti. Buna karşın, Rifat’ın düzdeğişmeceli şiirlerinde başat olarak “geçmiş” değil, “şimdiki zaman” vurgulanmıştır. Bu durumda, Rifat’ın “geçmiş anlam rejimleri”nden koptuğu ve bireysel deneyimlerini öne çıkardığı bir şiire yöneldiği öne sürülebilir.

Oktay Rifat’ın bu tutumu, “geçmiş”in olmadığı bir durumda (*in absentia*), geçmişe atıf yapmak biçiminde yorumlanabilir. Eugene W. Holland, Deleuze ve Guattari’den yola çıkarak bu durumu başat üretim tarzı kapitalizm olan

“anlamlandırılan-sonrası rejim” içinde hâlâ “anlamlandırılan rejim”in art-imesiyle (*after image*) mücadele etmek biçiminde yorumlar. Ona göre anlamlandırılan-sonrası rejim içinde geçmişle mücadele tek kaynağını kişisel öznellikten alan bir “yanılsama”dır (“‘Deterritorializing Deterritorialization’...” 61). Holland, Deleuze ve Guattari’nin “mutlak yersizyurtsuzlaşma”yı, “anlamlandırılan-sonrası rejim” içinde despot-efendi göstereninin ortadan kalktığı (*averted face*) ve öznel yorumları yargılayacak ya da karşılaştıracak herhangi bir ortak ölçünün olmadığı bir durum olarak tanımladıklarını belirtir (62). Holland, yalnızca deneyim adına gerçekleşen “mutlak yersizyurtsuzlaşma”nın, “anlamlandırılan-sonrası rejim”in “olumlu” yönü olduğunu da eklemektedir (62).

Rifat’ın düzdeğişmeceli şiirlerinde “geçmiş” anlam rejimlerine ilişkin herhangi bir “iz”e rastlanmamaktadır. Rifat’ın bu döneminde, geçmiş anlam rejimlerinin güneşe yüklediği anlamlar değil, güneşin doğada aldığı farklı görünümüne öne çıkarılmıştır. Rifat’ın bu şiirlerinde ne özdeşlik ilkesinde olduğu gibi “somut / soyut birliği” ne de eğretilmeli şiirlerinde olduğu gibi, “benzerliklere dayalı doğanın topluma yansıtılışı” (saray istiaresi) söz konusudur. Rifat’ın düzdeğişmeceli şiirlerindeki “doğa”, özdeşlikler ya da eğretilmelerle biçimlendirilmemiş, ama görsel niteliklere indirgenmiş, karmaşık ve anlamlandırılmayan bir konumdur. Dolayısıyla vurgulanması gereken, Rifat’ın düzdeğişmeceli şiirlerinde “geçmiş merkezî anlam rejimlerine” bir yönelişin olmamasıdır. Bu durum, düzdeğişmecelerin öne çıktığı şiirleriyle Rifat’ın, geçmişin art-imesini bir “yanılsama” olarak yeniden üretmekten kurtulmuş olduğunu da göstermektedir.

SONUÇ

Oktay Rifat güneş sözcüğünü *Perçemli Sokak* (1956) adlı yapıtından itibaren birbirinden farklı üç dilsel düzlem üretecek biçimde kullanmıştır. Bunlardan ilki dilsel algılamada nesnelerin ortak niteliklerinin anlamlandırıcı bir işlev taşıdığı özdeşlik ilkesidir. Oktay Rifat şiirlerinde özdeşlik ilkesine ilişkin uygulamalar, güneşle herhangi bir biçimde benzerlik ilişkisi içinde bulunan şeylerin bir arada kullanılmalarıyla oluşturulmuştur. Bu kullanım, nesneler arasında hiyerarşik ilişkilerin bulunmadığı ve çoğullukların öne çıktığı bir gösterge rejimine karşılık gelmektedir. Rifat'ın bu şiirlerinde görülen dilsel uygulamalar Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "ön-anlamlandırıcı rejim" olarak adlandırdıkları, "çoğulluk" ve "çoksesliliğin" başat olduğu arkaik gösterge rejimiyle uyum içindedir (*A Thousand Plateaus* 117). Oktay Rifat'ın bu şiirlerinde güneşin "baba" ("Ovaya Doğru" 103) ve "çoban" ("Gün Doğuyor" 32) gibi merkezî figürlerle "ortak nitelikler" aracılığıyla özdeşleşmesi merkezî anlam rejimlerini gündeme getirebilir. Ancak bu bölümde güneş aynı zamanda, "meme" ("Dağın Orda" 181), "kılıç" ("Düşsel Bir Gezintiden II" 183), "darı" ("Kanarya ve Bahçe" 194) ve "anı" ("Döngü" 205) ile de ortak nitelikler aracılığıyla özdeşleşmektedir. Rifat şiirlerinde başka sözcüklerle oluşturulan özdeşlikler de vardır: "Gök Çatı" ("Gök Çatı" 210) ya da "Balık-Adam-Kuş" ("Balıklı" 236) gibi. Dolayısıyla çalışmanın "Özdeşlik ve Çoğulluk" bölümünde dilin "doğal kodları" aracılığıyla hiyerarşik olmayan özdeşliklerin üretildiği görülür. Bu üretim aynı zamanda "dil"de somut / soyut ayrımının

yapılmadığı tarihsel dönemlerin anlamlandırma pratiklerine bir atıf olarak değerlendirilebilir.

“Eğretileme ve Tekillik (Merkez)” bölümünde ise Rifat’ın, eğretileme aracılığıyla, “anlamlandırılan-sonrası rejim” içinde despotik-efendi gösterenini yeniden ürettiği şiirleri irdelenmiştir. Oktay Rifat *Yeni Şiirler* (1973) içinde yer alan “sultan şiirleri” ile, Osmanlı devletinin merkezî karakteriyle ifade bulan “düzen”in kaybedilişi hissini bir tema olarak üslûba dönüştürmüştür. Ama asıl önemli olan “düzen hissini kayboluşu” temasının Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Osmanlı şiirinin yapısı”na ilişkin bir kavram olarak öne sürdüğü “saray istiâresi”yle uyumlu bir biçimde dile getirilmiş olmasıdır. Rifat’ın bu şiirlerinde sultana ait nitelikler, güneşin nitelikleriyle örtüşür. Buna karşılık özdeşlik ilkesine ilişkin örneklerde olduğu gibi güneş ve sultan bir arada varolmazlar. “Mısır Dönüşü”ndeki “cellat”, “yavuz” ve “sırtlan” eğretilemeleri ile (213), “Fatih ve Zaman”daki “aslan” eğretilemesi, (216) güneşin yakıcılık / öldürücülük niteliklerinden çıkarsanmışlardır. “1509 Depremi” başlıklı şiirdeki “turuncu kuş” ifadesi ise (214), Ahmet Paşa’nın “Güneş Kasidesi”ndeki “sultan”ı niteleyen “nârenci kabâ” (turuncu kaftan) ifadesiyle uyum içindedir. Oktay Rifat’ın bu bölümde Osmanlı şiirinin çoğul niteliklerinden biriyle ilişkiye geçtiği görülmektedir. Osmanlı şiirinin “saray istiâresi” olarak belirlenebilecek niteliği, “doğa ile Osmanlı toplumu” arasında benzerlik ilişkileri üretir. Oktay Rifat ise *Yeni Şiirler*’iyle “saray istiâresi”nin içeriğini oluşturan benzerlik ilişkilerini yeniden üretmiştir. Bu durum Walter G. Andrews’un “Stepping Aside”da belirttiği üzere, Sezai Karakoç’un hâli hazırda varolmadığı bir ortamda Osmanlı şiirinin “metafizliğini” (din) (18), Attilâ İlhan’ın

ise, Osmanlı şiirinin “siyasi pratiklerini” (21) yersizyurtsuzlaştırma çabasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Oktay Rifat “sultan şiirleri” ile, hâli hazırda varolmadığı halde, Osmanlı şiirinin “doğa” ile kurduğu analogik ilişkileri (saray istiâresi) yersizyurtsuzlaştırmıştır. Eugene W. Holland bu durumu, “anlamlandırılan-sonrası rejim” (*postsignifying regime*) içinde “geçmişle mücadele” olarak yorumlar ve bu çabanın bir “yanılsama” olduğunu öne sürer (“‘Deterritorializing Deterritorialization’...” 61). Oktay Rifat’ın “saray istiâresi”nin analogik içeriğini Batılı bir biçim olan “sonnet” ile yeniden üretmesi bu bakımdan anlamlıdır.

Oktay Rifat şiirlerinde *Çobanlı Şiirler*’den (1976) sonra, düzdeğişmecelerin başat olduğu bir şiirsel üretimden söz etmek mümkündür. Bu şiirlerde güneş niteliklerinin bir kısmıyla temsil edilmekte ve aracısız algıdan kaynaklanan anlık izlenimlerin ürünü olarak yansıtılmaktadır. Eugene W. Holland’ın, Baudelaire’in geç dönem şiirlerinde de tespit ettiği üzere doğrudan algı aracılığıyla üretilen şiir, eğretilmelerin ürettiği “zaman-dışı” ilişkilerden, düzdeğişmecelerin ürettiği “şimdiki-zamana” ait ilişkilere geçişi de temsil etmektedir (“Schizoanalysis and Baudelaire...” 246). Rifat’ın algıya ve bir dilsel araç olarak düzdeğişmeceye dayalı bu şiirlerinde geçmişe ait herhangi bir “iz”e rastlanmaz. Dolayısıyla Holland’ın kapitalist üretim biçiminin başat gösterge rejimi olan “anlamlandırılan-sonrası rejim”de, “geçmişle mücadele” olarak belirlediği “olumsuz” durumun da ortadan kalktığı gözlemlenebilir. Başka bir ifadeyle Oktay Rifat’ın güneşi aracısız algıdan kaynaklanan “anlık izlenimler” olarak betimlemesi, onu, “amaçsız dilsel deneyim”in bir parçası kılmaktadır. Buna karşılık Rifat’ın amaçsız dilsel deneyimi ile Baudelaire’in amaçsız dilsel deneyimi arasında da farklılıklar vardır. Rifat’ın

deneyimi “doğanın şimdiki zamanda algıya indirgenmesi” biçiminde üslûba dönüşürken, Baudelaire’in deneyimi “kentin şimdiki zamanda algıya indirgenmesi” biçiminde üslûba dönüşür. Oktay Rifat’ın “amaçsız dilsel” deneyimini gösteren bir örnek olarak “Görmek” başlıklı şiiri verilebilir: Bu şiirde ne bireysel ne de kolektif “geçmiş”e ilişkin bir “iz” vardır. “Görmek”te güneş sözcüğü, yalnızca güneşin doğada yarattığı “anlık izlenimler”e karşılık gelir. Bu durum, şiirin öznesinin “geçmişe ilişkin” bireysel ya da kolektif herhangi bir tasarımı değil, yalnızca doğanın karmaşık, anlamlandırılmayan devinimlerini kaydettiğini göstermektedir. Baudelaire’in “Güneş”indeki (Le Soleil) “amaçsız dilsel deneyim” ise güneşin “kent” içindeki devinimlerinin “algı”ya indirgenmiş bir biçimde kaydedilmiş olduğunu göstermektedir.

Oktay Rifat’ın şiirlerindeki üçlü yapının aynı zamanda kendi içinde bir daire çizdiğini de görmek mümkündür. Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin, “ön-anlamlandırılan rejim” kavramıyla dilin “doğal kodları” aracılığıyla üretilen, heterojen, birbirleriyle hiyerarşik ilişkiler içinde bulunmayan bir gösterge rejimini gündeme getirdikleri belirtilmişti. Bu heterojen yapı, Oktay Rifat şiirinde güneşin kendisiyle ortak niteliği olan herhangi bir “şey”le özdeşleştirilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu dizgede, güneş, “olumsuz anlamlandırılan rejim”i, yani Rifat’ın “sultan şiirlerini” anımsatacak ölçüde, “çoban” ve “baba” ile özdeşleştirilir. Buna karşılık bu şiirlerde güneş, “yuvarlak ve besleyici olmak” aracılığıyla “meme” ile, “uzaktan bir darı tanesi gibi görünmek” aracılığıyla “darı” ile, ışınlarının “sivriligi” aracılığıyla “kılıç” ile, “aydınlatıcılık” aracılığıyla ise, “anı” ile özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla bu ilişkiler “doğa”nın çoğul bir biçimde dile

getirildiğini gösterebilir. Oktay Rifat'ın düzdeğişmeceli şiirlerinde de “algıya” dayalı bir biçimde “çoğul” anlam yapıları öne çıkar. Düzdeğişmecelerin öne çıktığı bu şiirlerde doğanın karmaşık, çoğul yapısının vurgulandığı görülmektedir. Rifat'ın “olumsuz anlamlandıran rejim” olarak nitelendirilebilecek, geçmişe ilişkin bir tasarımla donanmış şiirlerinde öne çıkan ise, Osmanlı şiirine özgü göstergelerin yeniden üretilmesidir. Bu şiirlerde “doğa”, Osmanlı toplumunun merkezî figürü olan sultanla kurulabilecek benzerliklere indirgenmiş biçimde varlık gösterir. Çünkü “sultan şiirleri”nde “cellat”, “yavuz”, “sırtlan”, “aslan” ve “turuncu kuş” ifadeleri birer doğa olgusu olarak değil, güneşin “sultan”la ilişkilendirilen ortak niteliklerinden çıkarsanmış birer eğretileme olarak üslûba dönüşürler.

Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'tan itibaren yazdığı şiirlerde arkaik toplumların ve despotik toplumların anlamlandırma pratiklerine atıf yapmış olduğu söylenebilir. Benzerlik ilişkilerine dayalı uygulamalar, özdeşlik ilkesiyle üretilen şiirlerde “çoğul”, eğretileme ile üretilen şiirlerde ise “tekil” bir söylem üretilmesine neden olmuştur. *Çobanlı Şiirler*'den itibaren Rifat, *Elifli* (1980) içinde yer alan “Denklem” ve “Kaval” adlı şiirleri ile *Denize Doğru Konuşma* (1982) içinde “Gün Doğuyor” adlı şiiri dışarıda bırakılırsa, “algı”ya dayalı bir şiire yönelir. Rifat'ın bu şiirlerinde geçmiş anlam rejimlerinden kurtulduğu, güneşi bir yalnızca bir doğa olgusu olarak ele aldığı tespit edilmiştir. Rifat'ın bu şiirlerinde öne çıkan, güneşin doğada aldığı farklı görünümünün “çoğulluk” üretecek biçimde betimlenmesi olmalıdır. Daha açık ifade etmek gerekirse, Oktay Rifat şiirindeki özdeşlik ve eğretilemelerden düzdeğişmecelere doğru olan dönüşümün aynı zamanda “çoğul”, “tekil” ve tekrar “çoğul” bir dizgeye de karşılık geldiği öne sürülebilir bir savdır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Andrews, Walter G. "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey". *JTL*:

The Journal of Turkish Literature 1 (2004): 9-32.

———. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

———. "Yabancılaşmış Ben'in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü". Çev. Mehmet Moralı ve Semih Sökmen. *Defter* 39 (Bahar 2000): 106-32.

Bâki. "Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahardan". *Bâki, Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Haz. Hâluk İpekten. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998. 150.

Barka, Aykut. Ali Er. *Depremini Bekleyen Şehir: İstanbul*. İstanbul: Om Yayınevi, 2002.

Batur, Enis. "Türkçe Şiirin Doruğunda: Oktay Rifat". *Yazının Ucu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 77-82.

Baudelaire, Charles. "Eşduyumlar". *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınlar, 2001. 35.

———. "Güneş". *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınlar, 2001. 169.

———. "Güzellik". *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınlar, 2001. 53.

Beyatlı, Yahya Kemal. "Hayal Şehir". *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 30.

———. “Rıhlet”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti ve Yapı Kredi Yayınları, 2003. 15.

Bogue, Ronald. *Deleuze&Guattari*. Çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku. İstanbul: Birey Yayınları, 2002.

Cassirer, Ernst. “The Power of Metaphor”. *Mythology*. Ed. Pierre Maranda. Harmondsworth: Penguin Books, 1972. 23-31.

Childe, Gordon. *Kendini Yaratın İnsan: (İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi)*. Çev. Filiz Ofluoğlu. İstanbul: Varlık Yayınları, 1996.

Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Deleuze, Gilles. Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Demir, Gökhan Yavuz. “Çevirenin Önsözü”. George Lakoff ve Mark Johnson. *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. Çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005. 11-15.

Farooqi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Friedman, Norman. “İmge”. Çev. Kemal Atakay. *kitap-lık 74* (Temmuz-Ağustos 2004): 80-89.

Holland, Eugene W. “A Schizoanalytic Reading of Baudelaire: The Modernist as Postmodernist”. 1993.

<http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v004/4.

1holland.html>.

———. *Baudelaire and Schizoanalysis*. Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1993.

———. “‘Deterritorializing Deterritorialization’—From the *Anti-Oedipus* to *A Thousand Plateaus*”. *Substance* 66 (1991): 55-65.

———. “Schizoanalysis and Baudelaire: Some Illustrations of Decoding at Work”. *Deleuze: A Critical Reader*. Ed. Paul Patton. Oxford: Blackwell, 1997. 240-56.

Hurford, James R. Brendan Heasley. *Semantics: A Coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Jakobson, Roman. “Metaforik ve Metonimik Kutuplar”. Çev. E. Efe Çakmak. *kitap-lık* 65 (Ekim 2003): 76-78.

Jakobson, Roman. Morris Halle. *Fundamentals Of Language*. Lahey, Paris ve New York: Mouton Publishers, 1980.

İnalcık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

———. “Osmanlı Padişahı”. *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* XIII (1958): 68-79.

Koçak, Orhan. “Uzun Denklem: Oktay Rifat’ın Şiirinde Folklor ve Modernizm”. *Defter* 36 (Bahar 1999): 131-71.

———. “Şiirin Sesi ve Eleştirisi”. *Sombahar* 15 (Ocak-Şubat 1993): 16-23.

Kramer, Samuel Noah. *The Sumerians Their History, Culture and Character*. Chicago: The University of Chicago Press, 1963.

Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Çev. David Macey. Londra: Routledge & Kegan

Paul, 1977.

Lodge, David. “Eğretileme ve Düzdeğişmece”. Çev. Mehmet H. Doğan.

kitaplık 65 (Ekim 2003). 65-69.

Necatigil, Behçet. “Beni En Çok Dolduran, Doyuran Şair Oktay Rifat”. *Bile/Yazdı*.

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 87.

Oktay, Ahmet. “Kente Karşı Kır”. *Kabul ve Red*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992.

156-78.

“Oktay Rifat’ın Şiir Kitapları”. *Yusuçuk* 24 (Aralık 1980): 3.

Pere, Nuri. *Osmanlılarda Madeni Paralar*. İstanbul: Tercüman Gazetesi Kitaplığı,

1968.

Rifat, Oktay. “Ahmet’e”. *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999.

173.

———. “Bakmak”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 32.

———. “Balıklı”. *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 236.

———. “Bekleyen Biri”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 381.

———. “Benzeşme ve Eşduyum Nedir”. *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları,

1992. 218-20.

———. “1509 Depremi”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 214.

———. “Dağın Orda”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 181.

———. “Demin ve Şimdi”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 368.

———. “Denklem”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 28.

———. “Döngü” *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 205.

———. “Düşsel Bir Gezintiden II”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları,

1999. 183.
- . “Düşürmem Memesini”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 93.
- . “Erkenden” *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 30.
- . “Fatih ve Zaman”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 216.
- . “Geceler”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 37.
- . “Gök Çatı”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 210
- . “Görmek”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 172.
- . “Gün Doğuyor”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 32.
- . “Gün Doğuyor”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 105.
- . “Hiç Böyle”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 172.
- . “Kanarya ve Bahçe”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 194.
- . “Karanfilli Görünüm”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 390.
- . “Kaval”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 25
- . “Kıyıda”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000. 34.
- . “Kıyıda Karşıya Bakanlar”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 278.
- . “Kuzu”. *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 30.
- . “Masayla Kitap”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 364.
- . “Mısır Dönüşü”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 213

———. “Ovada Bir Adam”. *Bütün Şiirleri III*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

36.

———. “Ovaya Doğru”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 103.

———. “Önsöz” [*Perçemli Sokak*]. *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.

126-27.

———. “Sonsöz”. *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 132.

———. “Tırpan”. *Bütün Şiirleri II*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 276.

———. “Yaylada”. *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 235.

Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*.

İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1996.

Sunel, A. Hamit. “Baudelaire’de Çağrışımlar”. *Frankofoni* 8 (1996): 21-29.

Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan

Kitabevi, 1997.

———. *Yahya Kemâl*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

Uğur, Nizamettin. *Anlambilim: Sözcüğün Anlam Açılımı*. İstanbul: Doruk

Yayıncılık, 2003.

Uşaklı, Ömer Bedrettin. “Bursa’da Akşam”. *Sarıköz Mermerleri*. Ankara: Titaş

Basımevi, 1942. 119.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi II: İstanbul’un Fethinden Kanuni Sultan*

Süleyman’ın Ölümüne Kadar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1964.

Velde, François. “Byzantine Heraldry”. Ocak 2005.

<<http://www.heraldica.org/topics/national/byzantin.htm>>.

Yavuz, Hilmi. “Oktay Rifat’ın Şiirinde Üç Evre”: Nesne, İmge, Dil”. *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1996. 137-40.



ÖZGEÇMİŞ

Alphan Akgöl 1974 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve orta öğretimini Şişli-Mecidiyeköy’de tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nü 2002 yılında bitirdi. Akgöl, Bilkent Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programına 2002 yılında girdi.

2000 yılında Varlık dergisinin düzenlediği Yaşar Nabi Nayır Gençlik Şiir Ödülü’nü “Sergâh ve Melik” dosyasıyla aldı. Akgöl’ün şiirleri *Milliyet Sanat*, *Varlık*, *Yasakmeyve* ve *kitap-lık* dergilerinde yayımlandı. Alphan Akgöl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi tarafından 2003-2004 ders yılında “Melih Cevdet Anday Bursü”yla ödüllendirildi. Modern Türk şiiri ve romanı üzerine makaleleri bulunan Akgöl’ün görsel sanatlar üzerine eleştiri yazıları da yayımlanmıştır. Bunların içinde en önemli olanı, Ekim 2004 yılında Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığının destekleriyle “grata NON grata” tarafından yayımlanan *Özümsenmiş Gelenek, Çağdaş Yorum Erol Akyavaş ve Miraçnâmesi* adlı katalog kitapta “Modern Türk Resminin Yeniden İnşâsında *Miraçnâme*’nin Rolü” başlıklı yazısıyla, Akyavaş’ın bugüne kadar günışığına çıkmamış çizimlerini yorumlamasıdır.

Çalışmalarını modern Türk şiirinin kuramsal ve tarihsel temellerinin sorgulanması üzerine yoğunlaştıran Akgöl, aynı zamanda modern Türk romanı alanında metin eleştirisinin yaygınlaşmasına katkılar yapmayı hedeflemektedir.