



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Cineti KIRGIN

ORHAN VELİ, MELİH CEVDET ANDAY VE OKTAY RİFAT'TA DENİZ ALGISI

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Cineti KIRGIN

ORHAN VELİ, MELİH CEVDET ANDAY VE OKTAY RİFAT'TA DENİZ ALGISI

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Tarana Oktan

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Cineti KIRGIN'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Muvaffak Duranlı (İmza)

Üye (Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Tarana Oktan (İmza)

Üye : Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu (İmza)

Tez Başlığı: Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ta Deniz Algısı

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 20/07/2020

Mezuniyet Tarihi : 27/08/2020

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat’ta Deniz Algısı” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Cinetti KIRGIN





AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Cinetti KIRGIN
Öğrenci Numarası	20175242013
Enstitü Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Tarana OKTAN
Tez Başlığı	Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ta Deniz Algısı
Turnitin Ödev Numarası	1368731065

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 113 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 12/08/2020 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 6

alıntılar dahil % 19'dır.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim. / /

İmzası

Dr. Öğr. Üyesi Tarana OKTAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ORHAN VELİ KANIK

1.1. Orhan Veli Kanık Yaşamında Deniz.....	8
1.2. Öykülerinde Deniz	11
1.3. Mektuplarında Deniz.....	12
1.4. Orhan Veli Şiirinde Deniz.....	13
1.5. Çocukluk Mekânı Olarak Deniz.....	14
1.5.1. Suyun Aynasında: Çocukluk Hatıralarını Yansıtan İlk Şiirler	15
1.5.2. Çocukluk Serüvenleri: Limanda Çocuklar	20
1.6. Ayrılış: Karada Deniz Rüyası	22
1.7. Yol ve Yolculuk: Öte Duygusu Olarak Deniz	25
1.8. Sosyal Hayat ve Emegın Temsil Alanı Olarak Deniz	27
1.9. Su/Deniz Motifleriyle Cennet Tasvirleri.....	31

İKİNCİ BÖLÜM OKTAY RİFAT

2.1. Oktay Rifat'ın Yaşamında Deniz	34
2.2. Romanlarında Deniz.....	35
2.2.1. “Bir Kadının Penceresinden”	35
2.2.2. “Danaburnu”.....	36
2.2.3. “Bay Lear”	38
2.3. Tiyatro Oyunları.....	39
2.4. Şairin İki Denizi	40
2.4.1. Ressamının Denizi: Boya-Resim Olarak Deniz	41
2.4.2. Balıkçının Denizi: Derinlik Olarak Deniz.....	42
2.4.2.1. Kan Deryası: Canlı Bir Varlık Olarak Deniz	44
2.4.2.2. Kadın Bedenine Benzeyen Deniz	49
2.4.2.3. Anne Olarak Deniz ve Çocukları.....	52
2.4.2.4. Denizin Dili: Denizce	55

2.4.2.5. Denizin İkizi: Gök	57
2.5. Dönüşümler	59
2.6. Su Unsuru.....	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MELİH CEVDET ANDAY

3.1. Melih Cevdet ve Deniz.....	63
3.2. Melih Cevdet Anday'ın Denemelerinde Deniz.....	65
3.3. Romanlarında Deniz.....	66
3.4. Öykülerinde Deniz	69
3.5. Tiyatro	70
3.6. İlk Şiirlerinde Deniz	71
3.7. Suyun Halleri: Zaman Olarak Deniz.....	74
3.7.1. Donmuş Bir Deniz Manzarası Karşısında Şairin İmgelemi: “Göçebe Denizin Üstünde”	78
3.7.2. Ölüm Kıyılarında Yangın ya da Buzları Çözülen Sular: “Teknenin Ölümü” ..	80
3.8. Tanrısal Denizler	82
3.8.1. “Kolları Bağlı Odysseus”	82
3.8.2. “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”	86
SONUÇ	89
KAYNAKÇA.....	93
Ö Z G E Ç M İ Ş	99

ÖZET

Sanat dünyasına adlarını Garip hareketiyle duyuran Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday edebiyat tarihinde dostluklarıyla da bilinir. Üç şairin erken yaşlarda başlayan yakın arkadaşlıkları ortak konular işlemelerinde etkili olmuştur. Üçlünün yazın dünyasında tabiat unsurlarından deniz şairlerin biyografisindeki deniz sevgisiyle birlikte geniş bir anlam kazanır. Garip hareketinin üç şairinin bütün yapıtları (şiir, öykü, roman, tiyatro, deneme) akım öncesi ve sonrası deniz odağında incelendiğindeyse evrensel su/deniz arketipine koşut bir yapı arz eder. Su/deniz farklı kültürlerin mitlerinde ve kutsal metinlerde varoluşun ilk mekânıdır. Anlatılarda ilk yaratılışın yeri olan sular; kadın/anneyle özdeşleştiği gibi insanın bir zamanlar bütün olduğu bir dünyayı simgeler. Garip üçlüsünün; yazın dünyasında deniz algısı evrensel su arketipinin simgelediği anne, kadın ve bölünmemiş zaman üzerinden ortaya çıkar. Deniz/su üç şairin külliyyatında ortak bir yapı sergilediği gibi her şairde kendine özgü orijinal nitelikler de barındırır.

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, Garip hareketi çerçevesinde yazdıkları şiirlerde deniz; derin anlamlardan uzaktır. Deniz insanın gündelik yaşam uğraşı içinde bir dinlenme alanı olarak ele alınır. Şairler denizi daha çok pastoral yönüyle özgürlük, şehirden uzaklaşma mekânı olarak işlerler. Şiirlerde görünen denizse İstanbul denizidir.

Orhan Veli'nin Garip öncesi, metafor ve imge ağırlıklı, şiirlerinde deniz/su; anneye ve çocukluğa dönüşü simgeler. Şairin biyografisindeki denizle psikanalizdeki anneyi simgeleyen su/deniz iç içe geçer.

Deniz kavramını Garip'ten sonra daha evrensel bir boyutta işleyen Oktay Rifat denizi kadınla özdeşleştirir. Evrensel deniz simgesini hâkim olduğu balıkçılığa özgü terimlerle dilin söz, anlam ve çağrışımlarından yararlanarak kavrama yoğun bir anlam kazandırır.

Şiirlerinin odağında doğa ve insanı ele alan Melih Cevdet Anday Garip sonrası eserlerinde denizi doğanın temsili olarak görür. Su/deniz; insanın doğa ve diğer bütün canlılarla beraber olduğu parçalanmamış bir zamanı temsil eder.

Tezin temel amacı Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in bütün yapıtlarını deniz odağında incelerken denizin akım öncesi ve sonrası ele alış biçimlerini kavramın geçirdiği dönüşümü ve evrensel su simgesiyle örtüştüğü noktaları bütün boyutlarıyla tespit edip analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: Garip, deniz, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet

SUMMARY

THE PERCEPTION OF THE SEA THROUGH THE EYES OF ORHAN VELI, MELIH CEVDET ANDAY AND OKTAY RIFAT

Orhan Veli, Oktay Rifat and Melih Cevdet Anday, who made their name known to the art world with the Garip ("Strange") movement, are also known for their friendship in the history of literature. The close friendships of the three poets, which began at an early age, have been instrumental in the processing of common topics. The sea, which is one of the repeating themes in the literature world of the trio, gains a broad meaning when it is looked at the biography of those poets having a great love for the sea. Even before and after the movement, when all the works (poetry, story, novel, theater, essay) of the three poets of the Garip movement are examined in the sea oriented, it has a structure parallel to the universal water / sea archetype. Water / sea is the first place of existence in myths and sacred texts of different cultures. In narratives, the water that is the place of the first creation is like that ;as it is associated with the woman /mother, It symbolizes a world where human being once was a whole.

In the world of literature, the sea perception of the Garip trio emerges through the mother, woman and undivided time as symbolized by the universal water archetype.

Although sea / water has a common structure in the collection of three poets, the usage of those terms is unique in each poet.

Orhan Veli, Oktay Rifat and Melih Cevdet Anday wrote poems about sea in the context of the Garip movement but the sea they refer is far from deep meanings. The sea is considered as a resting place in the daily life of people. Those poets approach the sea in a pastoral way which is leading to a freedom and isolation place as being a far away from city life. The sea seen in poems is the sea of Istanbul. Pre-the Garip movement, Orhan Veli's poems predominantly contain image and metaphor of sea/water which these images and metaphors symbolise the return to mother and childhood. The sea in the biography of the poet is intertwined with water / sea symbolizing the mother in psychoanalysis.

Oktay Rifat, who conveys the sea concept in a more universal aspect along with the Garip movement, identifies the sea with the woman. The poet gives an intense meaning to the sea concept by making use of words, meanings and connotations of the language coming together universal sea symbol that is well up on fishery terms.

Melih Cevdet Anday, who focuses on nature and human at the center of his poems, sees the sea as a representation of nature in his works along with the Garip movement. In the poet's

eyes, water / sea; It represents an undivided time when human being is together with nature and all other living things.

The main aim of the thesis is to analyze all the works of Orhan Veli, Oktay Rifat and Melih Cevdet within the context of the sea concept. Moreover, the approaching methods to the sea, before/after movement, are to identify and analyse the transformation of the sea concept and its common points with universal sea symbol in all aspects .

Keywords: Garip, sea, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet



ÖNSÖZ

Sanat, bütün çağlarda doğadan ilham almış, onu taklit etmiştir. Doğanın en büyük unsuru olan su ve onun oluşturduğu devasa kütle deniz, özellikle yeniçağ sanatını besleyen en verimli obje haline gelmiştir. Türk edebiyatının çeşitli evrelerinde bir mekân veya fon olarak yer alan deniz, zamanla -Tanzimat döneminden itibaren- daha geniş bir anlam kazanır. Türk edebiyatında şiir dilinde yenileşmenin en radikal hareketlerden olan Garip akımını başlatan üç şair Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday şiir dünyalarında deniz kavramını, ilk şiirlerinden son şiir kitaplarına kadar başarılı bir biçimde ele almışlardır. Edebiyatta kendilerine özgü bir yer edinen Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday şiir diline getirdikleri yenilik kadar erken yaşlarda başlayan dostluklarıyla dikkat çekerler. İleriki yıllarda sanat yaşamlarında farklı bir yoldan devam etseler de ortak zevklerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Garip üçlüsünün külliyyatında tekrar eden başlıca kavramlardan olan deniz üç şairde de öne çıkar. Garip üçlüsü, kendilerinden önceki şiiri pek çok açıdan değiştirmiş, dönüştürmüşlerdir. Bu açıdan bakıldığında çok sık değindikleri deniz üzerinden bu dönüşümleri görmek, tespit edip analiz etmek döneme farklı bir okuma olanağı verir. Şiir dışında, yazdıkları roman, öykü, tiyatro, deneme, gezi yazılarında da denize olan ilgilerini sürdürmüşlerdir. Şiir dışı eserleriyle birlikte kavramın yorumu zengin bir yapı oluşturur. Çalışmamızda üç şairin yazın dünyasında çok sık geçen deniz kavramıyla ilgili ulaşabildiğimiz her türlü belgeden faydalanılmıştır. Bununla birlikte incelememizde, şairlerin tekrar eden, hâkim deniz algısının tespiti için özellikle şiirleri üzerinde detaylı durulmuştur.

Tezimiz; Giriş, üç ana bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır.

Giriş’te, denizin evrensel simgesi ve çeşitli dünya mitosları ve kutsal kitaplardaki anlamı, ana hatlarıyla ortaya konulmuştur. Bununla birlikte denizin Türk mitoslarındaki yeri ve dünya mitoslarındaki benzerlikleri ve farklılıklarına değinilmiştir. “Türk Edebiyatında Garip’e Kadar Deniz” alt başlığında cumhuriyet döneminde ortaya çıkan Garip’e kadar ana hatlarıyla, denizin Türk edebiyatında yeri irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmamızın temelinde, denizi sıklıkla ele alan bu üç şairin, kavramı ele alış biçimlerini bütünlüklü yazın dünyasında nasıl ele aldıkları hususu vardır. Deniz, temsil ettiği arketip ve Türk edebiyatı bağlamında ele alış biçimlerini, ortak ve farklı işleyişleri bulmakla birlikte; şairlerde bütünlüklü deniz algısını, ortaya koymayı amaçlamaktır.

Tezimizin birinci bölümünde, “Orhan Veli” ele alınmıştır. Orhan Veli’de denizin önemi, şairle ilgili anı ve yazılar ışığında, şairin yaşantısıyla anlatılmıştır. Orhan Veli ve denizle ilgili

taranan kaynaklar, incelendikten sonra, şairin yazın dünyasında bu kavramın iz düşümü ve şiirlerinde ele alış biçimi, kategorilere ayrılarak değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, “Oktay Rifat”ın hayatında denizin önemi ele alınmış; roman, tiyatroları ve şiirlerinde geçen deniz algısı tespit edilip, tasnif edilmiştir. Şairin yazın hayatına hâkim deniz algısı, özellikle romanlarında yarattığı karakterle şiirlerinde karşılaştırılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, “Melih Cevdet Anday” hayatında, denizin önemine değinildikten sonra; yazın külliyatında denize atfettiği önem tespit edilmiştir.

Sonuç kısmında, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in deniz merkezli incelemesinde varılan sonuçlar sıralanmış, üç şairin Garip öncesi ve sonrası şiirleri ve yazın dünyalarında bütünlüklü deniz kavramıyla ilgili çıkarımlara varılmıştır.

Metin içinde yararlanılan bütün kaynaklar Kaynakça kısmında yer verilmiştir.

Türk edebiyatında bir dönüşümün eşiği olan Garip akımı, getirdiği pek çok yenilikle edebiyatta iz bırakmıştır. Garip akımını, deniz algısıyla birlikte incelediğimiz çalışmamızla, söz konusu akıma farklı bir okuma getireceğini ümit etmekteyiz.

Tezin konusunun belirlenmesinden, son ana kadar desteğini esirgemeyen hocam Dr. Öğr. Üyesi Tarana OKTAN’a ve tez sürecinde her türlü desteğini sürdüren Arş. Gör. Demet SUSTAM’a; tezin teknik konularında yardımcı olan Arş. Gör. Özlem SÜRÜCÜ ve Yiğit AYAZ’a; çalışmalarından yararlandığım bütün araştırmacılara ve son olarak bu zorlu süreçte desteğini esirgemeyen aileme, minnet ve sevgiyle teşekkürlerimi iletiyorum.

Cineti KIRGIN

2020, Antalya

GİRİŞ

Deniz derinliği ve genişliğiyle doğanın en büyük unsurunu oluşturur. Bu devasa kütle uzun bir süre insanlara karşı koymuştur. İnsanoğlu tarih boyunca genellikle onun yüzeyinde inşa ettiği gemilerle geçerken deniz tabanları yakın zamana kadar gizemini korumuştur.

Deniz diplerinin incelenmesi ancak 19.yüzyılda Challenger isimli geminin 1872’de yaptığı ilk kapsamlı incelemelerle başlar. İskoçya’nın Edinburgh Üniversitesi tarafından düzenlenen gezinin sonunda okyanusların tabanının incelenmesinin yanında çok sayıda canlı türü keşfedilir. Bununla birlikte o döneme dek okyanusun derinliklerinde canavarların yaşadığı inancı geçerliliğini yitirir (Tont, 2016: 25, 30).

Bilim yeryüzündeki organizmaların kökenlerinin suda başladığı hususu üzerinde durur. “Çağdaş bilim, bu itikadi varsayımları bir anlamda doğrulamaktadır. Hayat suda başlamıştır. İnorganik madde, organik maddeye su içinde dönüşmüştür. Su içinde oluşan planktonlar önce fitoplankton daha sonra zooplanktona dönüşmüştür.” (İvgin, 2008: 149)

Yeryüzündeki canlı popülasyonun köklerinin suyla ilişkisi mitlerde ve kutsal metinlerde de görülür. Farklı kültürlerde su yaratılışla yakından ilişkilidir. Eliade, suyun evrenin tüm potansiyelini, tohumlarını içinde barındırdığı bir rahim olduğunu bu yüzden mit ve efsanelerde suda ortaya çıkan yaratılışların rahatlıkla açıklanabileceğini belirtir (Eliade, 2003: 199). Bu açıdan bakıldığında su/deniz, yeryüzündeki canlı çeşitliliğinin ortaya çıkış kaynağıdır. Suyun şekli yoktur, ancak “Biçim olan her şey suların üzerinden ortaya çıkar ve sulardan kopar.” (Eliade 1992: 183) Suyun en önemli hususu sıvı haliyle bütün biçimlerin özünü içinde taşımasıdır. “Nasıl su kendi içinde saf olasılıklar olarak akışı ve köpürüşüyle alabileceği bütün biçimleri barındırıyorsa, *materia prima* (İlk Madde) da belirsiz halleriyle dünyanın bütün biçimlerini barındırır.” (Burckhardt 1994: 140-141). Bu bağlamda bakıldığında su, birbirinden farklı medeniyetlerin mitoslarında evren ve insanın yaratıldığı ilk mekândır. Mısır mitolojisinde başlangıçta evren karanlık sularla kaplıyken Güneş -tanrı Re- Atum ilksel bir okyanustan yükselerek varoluş zincirinin ilk halkalarını başlatır. Mezopotamya mitolojisinde de tanrılar derin suların üzerinden aldıkları balçıkla ilk insanları yaratır. Coğrafi olarak bu medeniyetlerden uzak olan Japon ve Çin mitoslarında da yaşamın kaynağı denizdir (Gezgin, 2009: 60, 61, 101). Semavi dinlerde ve Hindu’ların kutsal kitaplarında su yaratılışla ilgilidir:

İncil’deki yaradılış öyküsünde, ilk başta, yeryüzünün yaradılışından önce, Tanrı’nın Ruh’unun suların yüzünde gezindiği söylenmektedir. Hindular’ın kutsal kitapları da yeryüzünde yaşayan herkesin ilk denizden çıktığını anlatırlar. (...) Her şeyin ilk denizden yaratıldığı miti Kuran’ın ifadelerinde de yankı bulur: “Canlı olan her şeyi sudan yarattık.” (Burckhardt 1994: 140-141).

Eliade çeşitli kültürlerde farklı ritüellerde görünen suyun özde tek bir anlam taşıdığını belirtir. Bu hususta Tufan'ı ve Hristiyanlıktaki vaftiz inancını ele alır: “Suyla temas her zaman bir yeniden doğumu içermektedir: çünkü bir yandan çözülmenin arkasından bir ‘yeni doğum’ gelmekte, öte yandan da suya dalma üretken kılmakta ve hayat potansiyelini artırmaktadır.” (Eliade 1992: 182). Tufanla ölümü getiren su aslında vaftizdeki karşılığıyla arınma ve yenilenmeyi simgeler. Tufan’dan sonra da yaşam yenilenmiştir. Bu hususta Eliade, ölümlerin ve yeni doğan bebeklerin yıkanmasıyla, sağlık ve üretkenlik sağlayan ilkbahar yıkanmalarının da özünde varoluşu simgelediğini vurgular. Eliade yeniden doğuşu temsil eden suyun kökeninde, su kaynaklı kozmogonilerin antropolojik düzeyde olmak üzere insanlığın sulardan doğduğuna dair inançların etkili olduğunu düşünür (Eliade, 1992: 182). Su/deniz bir yaratılmanın yeri olması açısından anne/kadınla özdeşleştirilir. Bachelard *Su ve Düşler* isimli kitabında “analık suyu ve dişilik suyu” başlığında Psikanaliz¹ çalışmalarına atıfta bulunarak denizle ilgili şu pasajı alıntılar:

Deniz bütün insanlar için en büyük, en değişmez anne simgesinden biridir. (...) Deniz onlara iki sesli bir şarkı söyler. Bunlardan en yükseği, yüzeye en yakın olanı en büyüleyici olanı değildir, derinde olandır. Tüm zamanlarda insanları denize çeken. Bu derin ses anne sesidir, annemizin sesidir: Dağı yeşil ya da denizi mavi olduğu için sevmeyiz, her ne kadar bu nedenle onların hoşumuza gittiğini söylüyorsak da; bizden, bilinçdışındaki anılarımızda bir şeyler mavi denizde ya da yeşil dağda yeniden yaşam bulduğu için severiz onları (Bachelard, 2006: 131).

Doğaya karşı hissedilen izlenimlerin temelinde bir aidiyet duygusu vardır. İnsanın kendisini tabiatın bir çocuğu olarak gördüğünü belirten Bachelard, doğanın annenin bir yansıması olduğu hususuna dikkat çeker (Bachelard, 2006: 130-131).

Türklerin ilk yaratılış mitleri dünya mitlerindeki kozmogoniye benzer bir yapıdadır. Yaratılıştan önce sadece sular vardır. Deniz ve su unsurları Altay yaratılış destanlarında ve Yakut Türkleri arasında derlenen efsanelerde görünür. İlk defa Verbitskiy tarafından derlenen Altay yaratılış destanında yokluktan önce yeryüzünü sular kaplar. Dünyanın yaratılışını anlatan destanda Tanrı Ülgen’in uçsuz bucaksız bir suyun üzerinde uçuşu yeryüzünün oluşumuyla sonuçlanacaktır:

¹ Bachelard söz konusu eserinde su imgesini incelerken özellikle Edgar Allen Poe’nun yaşamını ve eserlerini psikanalitik yönden inceleyen Marie Bonapart’ın *The Life and Works of Edgar Allan Poe* (1949), isimli çalışmasına atıf yapar. Bonapart, söz konusu çalışmada Poe’nin eserlerini semptomlar olarak görür ve içeriklerini çocuksuluk, fanteziye indirger (Yılmaz, 1996: 235). Edgar Allen Poe’nin eserlerinde sıklıkla geçen durgun su imgelerine değinen Bachelard suyun psikanalizde anneyi temsil etme hususunda suyun maddesel halini imge ilişkisiyle inceler. Yukarıda Bachelard’ın eserinden aldığımız paragrafı Bachelard, Marie Bonapart’dan almıştır.

Dünya bir deniz idi, ne gök vardı ne bir yer!
 Uçsuz bucaksız sonsuz sular içreydi her yer
 Tanrı Ülgen uçuyor yoktu bir yer konacak,
 Uçuyor arıyordu katı bir yer, bir bucak (Çoruhlu, 2002: 98).

Ülgen suyun üzerindeki yolcuğuyla beraber göklerden bir ses işitir. Ses önüne çıkan şeyi tutup oturmasını söyler. Tanrı Ülgen'in taşa oturmasının ardından denizde görünen bir Ak-ana ona dünyayı yaratması için yapması gerekenleri söyler (Çoruhlu, 2002: 98).

Bahaeddin Ögel Türk mitoslarında görünen ilk okyanus motifiyle Yunan ve Hint mitolojilerinde dünyayı çevreleyen denizleri karşılaştırır: “Ortaasya mitolojilerindeki Okyanus fikri ile Yunan ve Hint mitolojilerindeki okyanuslar arasında, büyük farklar vardı.” (Ögel, 2010: 474). Ögel, Yunan ve Hint mitolojilerindeki dünya tasavvuruna dair yazısında bu medeniyetlerin mitlerinde suyun tam olarak merkezde yer almadığını açıklar. Orta Asya mitolojisindeyse suyun birincil etken madde olduğunu toprağın ve yerin ikinci derecede kaldığını ifade eder (Ögel, 2010: 474). Orta Asya'nın bir nevi deniz gibi geniş toprakları suya verilen önemi artırmıştır: “Toprağın ve toprakta yaşayan her şeyin döllenme aracı sudur.” (Türkmen, 2008: 109). Bununla birlikte Ögel, Altay yaratılış destanlarının Türklere özgü bir kimlik taşımalarına rağmen dış kökenli olduklarını da ekler (Ögel, 2010: 471). Buna karşılık Türklerin su merkezli yaratılış anlatılarında daha çok ilhamını Orta Asya ve Sibirya göllerinden alan efsaneleri öne çıkarır.

Türklerin tarihinde deniz kavramı ilk kaynaklardan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçer. Türklerin ilk deniz algısı bozkır kültürüyle ilişkilidir. Denizin anlamı günümüzdeki gibi sınırlı değildir. “Türk kültüründe deniz, ırmak ve göllerle birlikte işlenmiştir.” (Karabacak 2008: 19). Deniz kavramı üzerine yapılan incelemelerde bozkırda yaşayan “Türklerde deniz (*Tengiz*) sözü, küçük ırmak ve göllerden tutalım da, ta büyük okyanuslara kadar verilen umumi bir addır.” (Ögel, 2010: 468)

Deniz genellikle ovalardaki büyük sularla ilgilidir. Denizi daha çok göllerin oluşumuyla ilgili efsaneler üzerinden ele alan Pertev Naili Boratav, kavramın gölle olan bağlantısına değinir: “Modern edebi Türkçede *göl* ve *deniz* ayrımı vardır. Sözcük, daha çok deniz anlamında kullanılmasına rağmen, bazı eski metinlerde ve Anadolu'ya komşu kimi Türkçe ağızlarda *deniz* sözcüğü ile hem denizler hem de büyük göller tanımlanır.” (Boratav, 2012: 55) Genel bağlamda Türkçedeki deniz kelimesi daha çok derin, geniş sularla ilişkilidir.

A. Türk Edebiyatında Garip'e Kadar Deniz

İslamiyet'e geçişten sonra ortaya çıkan Türk dilinin önemli eserlerinden "Dîvân-ı Lügâti't- Türk", "Kutatgu Bilig", "Atabetü'l Hakâyık", ve "Dede Korku"ta da denizle ilgili çeşitli deyiş ve ifadeler rastlanır.

"Dîvân-ı Lügâti't-Türk't"e atasözlerinde görünen deniz daha çok büyüklükle alakalıdır. "Tagugırıkın egmes, tengizni kaygıkın bükmes/ (...) insan dağı eğemez, deniz de kayıkla kapatılıp set çekilmez. (...) Akar, közüm uş tengiz/ tegre yüre kuş uçar. Gözüm deniz gibi akar, yöresinde kuşlar uçar." (Karabacak, 2008:19). Deniz büyüklüğüyle benzer biçimde "Kutadgu Bilig" ve "Atabetü'l- Hakâyık"ta görülür (Çiftioğlu, 2008: 11). "Dede Korkut"taysa deniz daha çok Karadeniz özelinde kullanılır. Bahaddin Ögel, söz konusu destanlarda geçen Karadenizin, bildiğimiz anlamda her zaman Karadeniz'i karşılamadığını belirtir. Karanın renk olarak sulara ve denizlere de atfedildiğini belirten Ögel, Oğuznâmelerde geçen denizin Oğuzların akınlarla gördüğü Karadeniz olduğunu da ekler (Ögel, 1995: 399). Genel olarak bakıldığında söz konusu dört eserde de denizin daha çok büyüklük, genişlik bağlamında benzetme yönü olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Türklerin denizle her yönden etkileşimi Anadolu'ya gelişiyile beraber başlar. Selçuklu'dan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun denizler üzerinden kurduğu hâkimiyet o kadar yoğundur ki bir deniz savaşının ardından hasar gören savaş filosunun yerine altı ay gibi kısa bir sürede devasa bir donanma inşa edilir.² Bu dönemin yaşandığı 16.yüzyılda, Akdeniz'deki deniz savaşlarıyla Rodos ve Trablus gibi önemli yerler fethedilir. Deniz bu savaşları konu alan seyahatnâmeler, gazavatnâmeler, fetihnâmelerde de özellikle gemicilik terimleri üzerinden ele alınır. Bu eserler genellikle savaşlarda bulunan şairler tarafından yazılır (Erkol, 2013: 24).

Osmanlı Devleti'nin denizlerle yoğun ilişkisine rağmen edebiyatta deniz odakta yer almaz. Victoria Holbrook gazellerde deniz imgesini incelerken söz konusu duruma dikkat çeker. O, İstanbul halkının deniz savaşı zaferlerinde kutlama yapmasının ve yenilgilerde yas tutmasının, Osmanlı'da yüzlerce yıllık bir gelenek oluşturmaya rağmen gazellerde deniz temsiline çok az olduğunu belirtir. Holbrook, Psikanalizin bir alt başlığı olan "okyanussal duygu" başlığı odağında incelediği gazellerde denizin doğrudan görünmemesine rağmen divan edebiyatında bir deniz imgesinin olduğunu belirtir. Divan şairlerinin sonsuzluk, aşırı duygu ve bilincin uç durumlarını dolaylı yollardan denize benzettiği çıkarımını yapar (Holbrook, 1996: 200-206). Divan edebiyatında görünen deniz daha çok derin felsefi mazmunların ifadesinde kullanılır (Alibeyli, 2008: 267). Bununla birlikte deniz kelimesine karşılık olarak genellikle

² Osmanlı Devleti'nin İnebahtı deniz savaşının yenilgisinden sonra hasar gören donanmanın yerine yeni bir donanma hazırlar. Bu savaşın ardından "Yeni bir donanma altı ay içerisinde hazır edildi ve dostu düşmanı hayrete düşürecek şekilde Haziran 1572'de Kılıç Ali komutasında İstanbul'dan denize açıldı." (Souce, 2017: 105).

Farsça, “derya” ve Arapça “bahr” kelimelerine yer verilir (Mutlu, 2012: 32). Bu kelimeler üzerinden kurulan terkiplerse kavramın anlam dünyasını genişletir. İskender Pala, divan edebiyatında çeşitli kalıp ifadeler üzerinde görünen “deniz”in geniş tanımını ve simgesel anlamını da açıklar: “Divan edebiyatında bahr, bihâr, kulzüm ummân, derya, yemn, muhit gibi deniz anlamına gelen kelimeler çok kullanılmıştır. Büyüklük genişlik, sonsuzluk, derinlik, bolluk gibi manalar ifade eden deniz insanlara sonsuz faydalar sağlamaktadır.” (Pala 2011: 111).

Denizi bitmez tükenmez bir hazine olarak tanımlayan Pala, kavramın divan edebiyatında kullanımını ana hatlarını şu şekilde tanımlar:

Bitmez tükenmez bir hazine gibidir. (...) Deniz, balıklar, gemilerin seyahatleri, kayıklar, girdaplar vs. özellikleriyle de çok ele alınır ve katre (damla) ile tezat sanatına konu olur. İncinin denizden çıkarılması dolayısıyla çok zaman inci ile birlikte kullanılan deniz, aynı zamanda içinde bulunduğu belâ yurdunu da ifade eder. Bu durumda denizin sahili yoktur. Denize düşenin yılana sarılması imajıyla âşık bu denizde, bir yılan olarak gördüğü rakibe veya sevgilinin saçına can atar. Tasavvufî edebiyatta deniz vahdeti, damlaları ve dalgaları ise kesreti simgeler. Hakikat ehli, Allah’ı bir deniz, kâinâtı’da dalgaları olarak görürler. Böylece dalgalar mâsivâyı simgeler (Pala 2011: 111).

Türk edebiyatında denizin çeşitli edebi türlerde yoğun olarak görünmesi 19. yüzyılda başladığı söylenebilir. Bu hususta deniz edebiyat ilişkisi Batılılaşmayla yakından ilgilidir. Osmanlı’nın 1839’da ilan ettiği Tanzimat Fermanı’yla başkent İstanbul’un sosyal yaşamında hızlı bir değişim başlar (Tanpınar, 2010: 128). Günlük yaşamın önemli bir parçası olan deniz ulaşımında köklü değişiklikler yaşanır. Dünyada yaşanan gemi teknolojileri ve İstanbul’un artan ulaşımı arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur (Besteci 2017: 18). 1851’de yük ve yolcu için Şirket-i Hayriye kurulur. Sosyal hayatın yoğunlaştığı ve etkileşimin arttığı büyük yolcu vapurları artık edebiyatçıların da ilgisini çeker. Tanzimat edebiyatı hikâye ve romanlarında bir karşılaşma yeri ve diyalogun yaşandığı vapurlar, dönemin eserlerine konu edilir. Deniz edebiyatta mekân unsuru olarak kayda değer bir şekilde görünmeye başlar. Ancak bu dönemde edebiyatta görünen deniz bir arka fon olarak ele alınır. Genel olarak görünen temalar, sandal gezintileri, korsanlık, deniz yolculukları, denize atlayarak intihar etme gibi belirli konulardır. Bu izleklere en çok Ahmet Mithat’ta görülür. Ahmet Mithat’ın denizi başlıca konu ettiği eserleriyse, “Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar”, “Hüseyin Fella”, “Dürdane Hanım” gibi müstakil romanlarıdır (Besteci, 2007: 123-183). Tanzimat evresi Türk edebiyatında denizin giderek birincil mekân unsuru olması nedeniyle önemlidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal’in “Akif Bey” piyesini Türk edebiyatının denizle ilk teması olduğunu vurgularken Akif

Bey'in karısından ayrılmak zorunda kalmasında ikinci sevgili olarak görünen vatan ve denize dikkat çeker (Tanpınar, 2010: 347, 348, 349).

Servet-i Fünûn dönemindeyse denizin Tanzimat'a göre daha geniş yer aldığı söylenebilir. Dönemin siyasi atmosferinde bunalan yazarlar yeni yerlerin hayalini kurarlar. Huzursuzlukla yüz yüze gelen Servet-i Fünûncular okyanus ötesine, Yeni Zelanda'ya toplu olarak kaçmak isterler. Bu dönemin başını çeken Mehmet Rauf'un "Eylül" romanındaki Süreyya sandalına binip denize açılmak ister. Bir kaçış izleği olarak deniz motifini Halit Ziya'nın "Mai ve Siyah"'ta yarattığı Ahmet Cemil karakteri üzerinden de okumak mümkündür (Erkol, 2013: 8-9).

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatına denizi getirenin Yahya Kemal olduğunu belirtir. Şairden önce de denizle ilgili güzel mısraların olduğunu ifade eden Tanpınar, deniz deyince Yahya Kemal dışında insanı sarmalayıp ürperten bir deniz şiirinin akla gelmediğini belirtir: "Türk şiirine denizi getirerek sonsuzluğu ruhumuzun bir aynası yapan ilk şairimiz o olmuştur. Filhakika ona kadar eski ve yeni edebiyatımız için deniz, bazı mistik remizler ve hissî istiareler müstesna, Boğaz ve Kalamış kıyılarında yapılan sandal sefalarının ötesine geçmez." (Tanpınar, 2011: 312).

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatıyla denize olan ilgi devam eder. Bu dönemden sonra denize atfedilen anlamlar çeşitlenir. Mehmet Narlı "Şiir ve Mekân" (2009) isimli kitabında Cumhuriyet Dönemi edebiyatında şiir-deniz ilişkisini dört başlıkta ele alır:

1. Özellikle romantik dönemden gelen etkileri de içeren doğal olana kaçma, sığınma ve doğanın düzeninden, enerjisinden beslenme bağlamında deniz.
2. Uygarlıkların kültürel temellerini besleyen bir iklim ve coğrafya olarak deniz.
3. Bireyin içinde mikro kozmik yaşantılar uyandıran, simgeleri ve imgeleri doğuran bir evren olarak deniz.
4. Gündelik yaşamlara katkı sağlayan, yaşama sevincini besleyen bir imkân (nimet) olarak deniz (2014: 371- 372).

Mehmet Narlı söz konusu çalışmasında 1920-1950 arası Türk şiirinde deniz/su ekseninde seksenden fazla şairin iki yüzden fazla şiirinin incelendiğini söyler. Bu bağlamda çalışmada yirmi beş şairin farklı şiirlerine doğrudan atıf yapıldığını belirten Narlı, Garip şiirinin üç şairini Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ı dördüncü kategoride değerlendirir. Garip şiirinde denizin, suyun aynasından veya hafızasından geçerek evrenin metafiziğine sezgisel anlamlara gitmediğini ifade eden Narlı; denizin daha çok insanı mutlu eden, derinliğiyle teselli eden, doğallığıyla davet eden işleviyle görüldüğünü belirtir (Narlı,

2014:431-448). Narlı'ya göre Garip şairlerinin üçü de, akımın etkisiyle ele aldıkları eserlerinde denizi yalın haliyle ele almışlardır.

Garip hareketindeki doğa tasvirleri, akımın, şiiri her türlü süsten arındırma amacıyla yakından ilgilidir. Oktay Rifat Garip'ten otuz dokuz yıl sonra kaleme aldığı bir yazısında Garip hareketinin, her şeyden evvel Türk şiirinde bir havalandırma olduğunu söyler³. Dilin doğallığını yakalamak isteyen üç şair, dolaylı yollardan saf, süsten uzak konulara gitmişlerdir.

Garip şiir hareketi Türk edebiyatına getirdiği yenilikler kadar üç şairin dostluğuyla da dikkat çeker. Üçlü akımla başlattıkları ortak şiir görüşlerini günlük yaşamdaki davranışlarla da sürdürmeye dikkat etmişlerdir (Sazyek, 2016: 67). Ankara'da lise yıllarında başlayan dostlukları uzun bir süre devam eder. Üç şairin seçme şiirlerinden oluşan ve akımın manifestosunun yer aldığı "Garip"te (1941) benzer bir düşüncede kaleme alınan şiirlerden bunu gözlemlemek mümkündür. Bu ortak seçkide deniz, Orhan Veli'nin şiirlerinde dikkat çeker. "Gemilerim", "Robenson", "?", "Harbe Giden" başlıklı şiirlerinde Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'e kıyasla daha çok yer verir. Bu şiirlerde deniz somut olarak ele alınır. Oktay Rifat'ın "Şehitlik I" başlığını taşıyan şiirinde bir bahriye askerinin şehit olması anlatılır. Bu şiirde deniz odakta değildir. Melih Cevdet'in "Islık Çalmak" şiirinde de deniz daha çok pekiştirme olarak geçer. Çalışmamızın ilerleyen kısımlarında bu şiirlere şairlerin olduğu başlıklarda daha ayrıntılı değinileceğinden bu kısımda şiirlerin sadece isimleri verilmiştir.

³ Oktay Rifat, "Biraz Garip, Biraz Orhan Veli" başlıklı yazısında şiirin dilinin doğal söylemini bir anısından yola çıkarak anlatır: "On yıl kadar önce sıcak bir yaz günü, orta yaşlı bir köylü yolunu sormak için yanıma yanaştı. Üstünde partial bir palto, paltonun altında bir ceket, ceketin altında yelek, yeleğin altında da yakası iliklenmiş mintanı vardı. 'Yolunu gösteririm ama önce üstünden şu paltayı çıkart!' dedim. Çıkarttı. 'Ceketi de çıkart!' Onu da çıkarttı. 'Şimdi de yeleği çıkart!' Çıkarttı. 'Çöz mintanının yakasını!' Çözdü. 'Sıva kollarını!' Sıvadı. 'Senin sorduğun yere şurdan gidilir,' dedim. Yürüyüp gitti. Giderken bir iki kez arkasına dönüp baktı. Kıssadan hisse: Garip hareketi her şeyden önce bir havalandırma hareketidir." (Rifat, 1992: 214).

BİRİNCİ BÖLÜM

ORHAN VELİ KANIK

1.1. Orhan Veli Kanık Yaşamında Deniz

Orhan Veli'nin şiirleri yaşamıyla yakından ilişkilidir. Sosyal bir şair olan Orhan Veli toplumun gündelik sorunlarını, yaşama uğraşlarını, şiirinde işlerken geniş ölçüde doğayı da ele almıştır. Doğa, Garip öncesi ve sonrası da şiirin başlıca temalarındandır (Bezirci, 1995: 45). Sosyal yaşam ve doğa, genel anlamda bir açık hava ozanı olan Orhan Veli'de deniz temasıyla birleşir (Ayhan, 1967: 30). Deniz, Orhan Veli'nin hayatında da önemli bir yere sahiptir. Orhan Veli'nin yaşamı ve şiiri üzerine bir inceleme yapan Asım Bezirci, şairin deniz tutkunluğuna İstanbul ve Boğaziçi'nin hayatındaki önemine değinir (Bezirci, 1972: 90). Balık avları ve tekne gezileri Orhan Veli'nin yoğun olarak ilgilendiği uğraşlardır.

Orhan Veli 1914'te İstanbul Beykoz doğmuştur. İlerleyen zamanlarda babasının işi gereği Ankara'ya taşınırsalar da yazlarını İstanbul' Beykoz'da geçireceklerdir. Haluk Oral; “Bir Roman Kahramanı Orhan Veli” (2015) adlı eserinde, Orhan Veli'nin çocukluğuyla ilgili bilgiyi, şairin kardeşi Adnan Veli'nin verdiğini yazar (Oral, 2019: 18). Adnan Veli'nin sözü konusu anılarında denizin merkezde olması Orhan Veli'nin yaşamında denizin küçük yaşlarından itibaren kalıcı bir etki bıraktığını gösterir. Şairin “Macera”⁴ şiirini çağrıştıran hatıralardan ilki, annelerinin iğne ipliklerini gizli gizli alarak derme çatma olta yapmalarıyla ilgilidir:

Bir vakitler Beykoz'da otururduk. Zaten ikimiz de orada doğduk. Deniz kenarında rıhtımlı bir yalımız vardı. En büyük zevkimiz de sabahtan akşama kadar rıhtımdan oltayla balık tutmaktı. Ama o vakitler şimdiki gibi naylon oltalar yoktu. Annemin dikiş kutusundan iplik makarasını alırdık, toplu iğneyi kıvrırırdık, ucuna da ağzımızda yumuşattığımız ekmeği takıp kaya balığı falan tutardık. Suda ıslanan iplik ne kadar dayanır? Bir taş falan takılacak olsa tabii “çat” diye kopardı. Kopunca da hadi yeniden dikiş kutusuna müracaat (Oral, 2019: 15-16).

⁴ Orhan Veli'nin Macera şiirinin ilk kıtası kardeşi Adnan Veli'nin olta balık hatırasına benzer bir yapı arz eder. Şiirin ilk kıtası şu şekildedir. “Küçüktüm, küçüktüm/ Oltayı attım denize;/ Bir üşüşüverdi balıklar/Denizi gördüm” (Veli 2005:139) Macera şiirinde Orhan Veli'nin yaşamı ve denizi birbirine benzettiği dizeler vardır. Üçüncü kıtada (tıpkı ilk kıtada olta alıp balık yakalamak isteyen küçük çocuk gibi) Büyüyüp işsiz olan şiirin öznesi para kazanmak amacıyla insanların içine girer ve bu sefer insanları görür. Görsel anlamda balık ve insanlar arasında bir ilişki oluşur. Şiirin üçüncü kıtası: “Büyüdüm, işsiz kaldım, aç kaldım;/ Para kazanmak gerekti;/Girdim insanların içine,/ İnsanları gördüm.” (Veli, 2005: 139).

Söz konusu diğer hatıradaysa abisi Orhan Veli'yle annelerine, kendilerine bir kayık alması için yalvardıklarını belirten Adnan Veli, sonunda annelerini razı ettiklerini söyler. Kumkapı'dan aldıkları kayığa binerek Beykoz'a kadar dönüş yolunda yaşadıkları macerayı öyküleyen Adnan Veli, bu seyahati bütün teferruatıyla anlatır. Orhan Veli'nin avuç içleri kürek çekmekten su toplamıştır. Bu defa Adnan Veli çekişiyordu kürekleri, ama yol beklediklerinden zorlu çıkmıştır. Kayıklarını başka bir motorlu gemiye bağlamayı denemişlerdir ancak bağladıkları ip de kopmuştur.⁵ Böylece yorgun argın zorlu bir deniz macerasından sonra ancak eve varabilmişlerdir. Adnan Veli yazısının sonunda bu yolculuğun Orhan Veli'nin karakteri ve şiiri üzerinde kalıcı bir etki yaptığını söyler. Bu etkinin başlıca nedeni de tanıdıkları bir pazarcı olan karpuzcu Tahsin'le ilgilidir. Kıyı kıyı dolaşarak sandala yüklediği karpuzları yalılara doğru bağırarak satmaya çalışan karpuzcu, Tahsin'i düşünerek Orhan Veli'nin bir empati yaptığını belirtir:

Orhan dalgın dalgın kıyıyı seyrediyordu. Bir ara başını bana çevirdi:

— Hani her gün karpuz aldığımız Kavaklı Tahsin var ya

— Eeee?..

— İşte o, bu karpuzları Meyvehoş'tan alıyormuş. Kayıkla sata sata Beykoz'a kadar geliyormuş. Ertesi sabah yine Meyvehoş'a dönüyormuş. Bak düşün bir kere (...) avuçları ne olur adamın? (Oral, 2019: 18-19).

Bundan sonra Karpuz satan Tahsin'in emeğinin karşılığını hesaplamaya çalışan Orhan Veli, kardeşi Adnan Veli'den “karpuz” diye bağırmasını ister ancak kimse onlara el edip çağırmaz. “Biliyorum, pencerelerin birinden bir baş uzansa da: — Karpuzcu, karpuzcu, buraya gel! diye seslense dünyalar Orhan'ın olacaktı.” (Oral, 2019: 20). Adnan Veli' yazısının sonunda o yolculuğun Orhan Veli'nin üzerindeki etkisini şu satırlarla belirtir: “Orhan, avuçtaki nasırın ne demek olduğunu işte o gün anladı. O günden sonra alınlarından şıpır şıpır ter akan, avuçları nasırlı Çamur İhsanları, Çolak İsmaileri, Karpuzcu Tahsinleri kıyasıya sevdi.” (Oral, 2019: 18-21).

Orhan Veli'nin çocuklukla başlayan deniz tutkusu yaşamı boyunca etkisini sürdürür. Ölümünün ardından yine kardeşi Adnan Veli tarafından hazırlanan *Orhan Veli İçin* (1953)

⁵ Adnan Veli yazısında kopan halatı anlatırken denizcilikle ilgili bir anekdota değinir. Buna göre motorlu olmayan tekne, kayıklar kürek çekmekten yorulunca kayıklarını ya da teknelerini iple belirli bir ücret karşılığında o esnada geçen herhangi bir motorluya bağlarlar. Kürek çekmekten yorulan iki kardeş kayıklarını bağlamak için o esnada geçen bir gemiye yanaşırlar. İpi öbür gemiye ulaştırmayı başarırlar. Ancak ip kopar ve gemi onları öylece bırakıp yoluna devam eder. (Oral, 2015: 18-19) Orhan Veli'nin “Odamda” (Veli, 2005: 155) şiiriyle bu sıkıntılı deniz serüvenini çağrıştıran ifadeler vardır. Bunalmanın bir sıkıntının odakta olduğu “Odamda” şiiri imge açısından zengin olan Orhan Veli'nin Garip öncesi şiirlerindendir. Şiirde geçen “Kardeşini öldürüyor kabil/ İçimde bir yalnızlık duygusu” ve “Sıkıntıyla geçilen sahil” “iskeleye ulaşmıyor Çıma” dizeleri bu sandal yolculuğuna paralel dizelerdir.

kitabında şairle ilgili çok önemli ayrıntılar verilir. Kitapta Orhan Veli'nin yakın çevresi şairlerin, yazarların seçme yazılarıyla birlikte şairin profili iyice belirgin olur. Adnan Veli, Orhan Veli'nin şiirlerini çözümleyecek kişisel bilgiler verir. Adnan Veli'nin aktardıklarından Orhan Veli'nin, balık tutma, ve yüzme meraklısı olduğu öğrenilir: “Boğaziçi’ne, hele Göksu deresine bayılırdı. (...) Balık tutmak, kürek çekmek, yüzmek en hoşlandığı şeylerdi.” (Kanık, 1953: 15). Bununla birlikte en sevdiği yemeğin de balık olduğunu belirtir: “En sevdiği yemek balık, en tiksindiği de ciğerdi. Balığın her çeşidini, pilavla makarnanın salçalısını, et yemeklerini, sebzelerden enginarı, kuru fasulyeyi, bütün konserveleri iştihâ ile yerdî.” (Kanık,1953:14). Kitapta yakın arkadaşı Melih Cevdet Anday’ın kaleme aldığı yazıda da Orhan Veli'nin insanları şaşırtacak kadar balık ismi bildiğini belirtir: “Keyifli anlarında yakınlarını şaşırtıp güldürmek için iki yüz, üç yüz kadar baharat adı, elli altmış kadar balık adı sayardı.” (Kanık,1953: 65). Şaire ait yolcu notlarında da yine ona ait balıkçılıkla ilgili cümlelere rastlamak mümkün. Ulus gazetesinde yayımladığı *Yolcu Notları* başlıklı yazısında Sapanca gölünü anlatırken bu gölde bir gün sabahtan akşama kadar balık avladığından bahseder:

Bir gün de Arifiye Köy Enstitüsü’nün balıkçı kayığıyla sabahtan akşama kadar bu gölde dolaşmış, balık tutmuştum. Ne güzel, ne lezzetli yayın balıkları vardı. Hele o karşı kıyıdaki ağaçlıklar! Kendimi, bütün bir gün, hiç bilmediğim uzak bir ülkede sanmıştım. Sessiz, hayal içinde bir ülke (Kanık, 1995: 189-190).

Deniz ve balıkçı tiplerleriyle Türk edebiyatına zenginlik katan Sait Faik, Orhan Veli'nin boğazın akıntılarını, deniz rüzgarlarının balıkçı ağzıyla isimlerini, balıkların yüreğini bildiğini anlatır. Sait Faik Orhan Veli'yle çıktığı bir balık avını “Onunla” başlığıyla daha sonradan yazıya döker:

Bana soruyor:

“Balıkların yüreği var mıdır?”

Sabahattin'in motorundayız. Çaparımızda sopa gibi kolyoz.

“Olmaz olur mu be?”

“Yoktur işte.”

“Yüreksiz yaşanır mı?”

“Bizim bildiğimiz manada değildir onların kalbi.”

Kolyozlar sandalın döşemelerini dövüyor. Ben onu alaya alıyorum. Balıkların al kanını gösterip:

“Bu kan nereden çıkar öyleyse?” diyorum.

“Sen lakırdıdan anlamazsın ki...” diyor.

Birkaç gün sonra Hachette Kitabevi’nde bir ansiklopedinin balıklar hakkında bir forması elime geçiyor. Daha ilk satırlarda balıkların kan deveranı sisteminin bizimki gibi olmadığını, yalnız şıryanların yahut veritlerin girip çıktığı iki hücreli bir kalbleri olduğunu öğreniyorum. O Boğaz’ın akıntılarını, balıkların

yüreğini, ağların boyasını, yellerin koyu balıkçı ağziyle isimlerini, neleri bilmiyor yahu...” (Kanık, 1953:75).

Orhan Veli balık tutmaya çok sık çıkar. Çocukluğundan beri denizle haşır neşir olduğundan balık avlama konusunda denize ve tekniğe hâkimdir. Sabahattin Eyüboğlu, “Orhan Veli Boğaziçi’nde” başlıklı yazısında Orhan Veli’yle çıktıkları bir balık avını anlatır. Bu yazıda da yukarıda alıntıladığımız Sait Faik’in belirttiği gibi, Orhan Veli’nin tekne, deniz, balık ve rüzgâr bilgisine hayranlık vardır. Eyüboğlu, Orhan Veli’nin çocukluğundan beri denizle iç içe geçen hayatından detaylara yer verir. Orhan Veli’nin “avucundaki şeyi bilmediğin”;i ama Boğaziçi’ni karış karış bildiğini söyler: “Gün ışıırken yola çıktık mı Orhan Veli rüzgârın çıkmışını çıkacağını, akıntının artmışını artacağını, anaforu kestirmeyi, martıların, ırıpların hangi balık üstüne çalıştıklarını şakacıktan ama hamsi boyu yanılmadan söylerdi.” (Eyüboğlu, 2000: 295).

Orhan Veli çocukluğundan beri denizle büyümüş bir şairdir. Şairin yakın çevresindekilerin anılardan bunu gözlemlemek mümkündür. Denizle geçen bu yıllar sanatına önemli derecede etki etmiştir.

1.2. Öykülerinde Deniz

Orhan Veli’nin yazdığı öykülerinde deniz unsurları geniş yer tutar. Yedi öykü kaleme alan şairin bu öykülerinin odağında balıkçılar, gemi kaptanları ve gündelik yaşamın geçim sıkıntısı yaşayan insanları ile deniz sevgisi vardır. “Hoşgör Köftecisi” de bu unsurların görüldüğü bir öyküdür. Anlatıcı deniz kıyısında keşfettiği küçük bir meyhanede yaşadığı ortamı anlatır. Kısa sürede buranın müdavimi olan öykünün kahramanın, meyhanede edindiği dostları takacı, motorcu, mavnacılarıdır. “Dışarıda durmadan ‘Liraya, buraya!’ diye bağırın balıkçının sesi, tahta masalar, dar peykeler, çarpık iskemlelerle de akraba oldum. Takacı, motorcu, mavnacı arkadaşlarımla dertlerini öğrendim.” (Veli, 1995: 15).

“Öğleden Sonra” isimli öykü de ekmek arası balık satan bir balıkçının kambur kızıyla ilgilidir. Deniz atmosferinin yoğun hissedildiği öyküde eski bir teknede rakı içen dört arkadaş ve birinci tekil anlatıcı vardır. Hemen bitişiklerinde balıkçıya ve kambur kızına dikkat kesilen anlatıcı, öykü boyunca kızı gözlemler. “Süzgün bir yüzü, güzel kirpikleri, nemli, şeffaf dudakları vardı.” (Veli 1995: 20) Kız öykü boyunca babasına yardım eder. Kıyıya yaklaşan bir tekneden uzatılan balık dolu çuvalı alırken ayağı kayar ve ayağı kanar. Buna rağmen çuvalı denize düşürmeden görevini tamamlar. “Kızcağız elindeki dolu çavalyeyi dökmek için, ne yapacağını bilemedi. Ama dökmeyi de.” (Veli, 1995: 22) Orhan Veli’nin küçük yaşlarda tanıdığı olduğu, denizin emek ve geçim derdiyle ilişkisi, “Deniz Kızı” isimli şiirinde de kendisini

gösterir. Sıradan bir balıkçı kızının bu kadar ilgi çekmesinin sebebi, kızın hayat uğraşı içinde azmidir. Deniz doğrudan çalışma hayatının çevresel unsuruyla algılanır. Orhan Veli'nin hikâyesindeki kambur kızla “Deniz Kızı” isimli şiirindeki, deniz kızı birbirine benzer. Şiirde mitolojik kimliği dışına çıkan deniz kızı, çalışma hayatı içinde algılanır. “Denizle buğaz buğaz geçen hayatında! ağ yamamak, ağ atmak, ağ toplamak/olta yapmak, yem çıkarmak, kayık temizlemek⁶” (Veli, 2005: 141) Şiir ve öyküdeki kadınlar estetik algının dışında görünmeleri Orhan Veli’de denizin daha çok ekonomik şartlar yönünden ağır bastığını gösterir.

Denizin merkeze alındığı isminden de anlaşılacağı gibi “Denize Doğru”da öykü kahramanı yol çavuşluğu için geldiği kampta sorumlu müteahhidi bulamaz. Bir haftalığına başka bir yere giden işvereni bekleyen anlatıcı, üçüncü günün sonunda beklemeye dayanamayarak çok sevdiği denizi görmeye gider. Uzun bir zamandır denize hasrettir ve bu işi deniz kıyısında diye tercih etmiştir. “Buraya da öyle bir kara şehirden, denize en aşağı iki yıl hasret kaldıktan sonra geldim. Bir taşla iki kuş vuracağım. Hem bir iş bulacak, çalışacağım; hem de deniz kenarında olacağım.” (Veli, 1995: 31) Denize doğru yürüdükçe maddi durumunu ve günlük alacağı beş lirayı muhasebeye girer. Deniz uzak ve yol zordur ancak kıyıya vardığı vakit yaptığı bütün hesaplamaları boş verip sade deniz kıyısında yaşamak ister:

Peki, ya deniz? İşte, on beş dakikalık yolum kalmış, deniz kuşları, çığlık çığlığa, hâlâ dönüp duruyorlar. Vazgeçemeyeceğim denizden. (...) Ne vahşi bir deniz! Hiç böylesini görmemişim. Beyaz kanatlı kuşlar, hep çığlık çığlığa, başımın üzerinde. İçimde sonsuz bir sevinç. Bağırarak istiyorum: “Boş ver!” diye haykırmak istiyorum, “Beş liraya da boş ver!” (Veli, 1995: 35).

Orhan Veli'nin az sayıdaki öykülerinde deniz belirleyici mekân unsurudur. Şiirlerindeki havayı yansıtan öyküler, şairin denize olan sevgisini doğrudan yansıtır. Deniz, geçim derdiyle bir türlü gönlünce zaman geçiremediği, hasret kaldığı bir yerdir.

1.3. Mektuplarında Deniz

Orhan Veli'deki denizle ilgili bir diğer önemli kaynak da Nahit Hanım'a yazdığı mektuplardır. Nahit Hanım'a okuması için mektuplara eklediği şiirlerin altısı da deniz temalıdır. Söz konusu şiirler: “Galata Köprüsü”, “Denizi Özleyenler İçin”, “Gün Olur”, “Sizin İçin”, “Hürriyete Doğru”, “İstanbul’u Dinliyorum.” Mektuplarından anlaşıldığı kadarıyla sabit bir işi olmayan Orhan Veli, bu dönemde denizle daha yoğun bir ilişki içindedir. İşsizlik ve

⁶ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları. 13. Baskı, Kasım 2005, İstanbul. (Çalışma boyunca yapılan şiir alıntıları bu baskıya aittir.)

zaman zaman can sıkıntısı satır aralarında okunurken kendi alanı dışında işler düşünür: “Yazılarıma para verecek birkaç muvafık gazete var. Fakat çok sefil ücretler uğruna köle olmak istemiyorum. Zaman zaman kafamla psikolojimle alakası olmayan işlere girmek istiyorum. Vatman, balıkçılık filan gibi.” (Veli, 2014: 73)

Mektuplarda çok sık çıktığı sandal gezintilerinde iki deniz kazası geçirdiğini söyler. Bunlardan bir tanesi şairin deyişiyle geçirdiği en tehlikelisidir:

Bir aralık ben Roji ile Meziyet Hanım'ı sandalla gezdiriyordum. Büyük bir tehlike geçirdik. Şimdiye kadar olanların en mühimi. Asıl müthiş tarafı, içimizde Fuat Ömer'in iki yaşındaki çocuğunun bulunmasıydı. Denizin ortasında bir tele oturduk. Tel gerildi, adeta asılı kaldık. Devrilmemiz bir saniye meselesi iken etraftan yetiştiler. En çok bu hadisede korktum. Çünkü bütün kabahat bende idi. Bir daha yüzmeye bilmeyenlerle denize çıkmaya tövbe ettim (Veli, 2014: 78).

Başından geçen ikinci kazaysa su alıp batan kayıkla ilgilidir. Orhan Veli'nin mektuplarından anlaşıldığına göre şairin sandal gezintileri Nahit Hanım'ı endişelendirir. Ancak Orhan Veli denizlerde çok dolaşmadığını, başından geçen kazanın yanlış anlaşıldığını belirtir. Sözü edilen deniz kazasında tekne de Orhan Veli'yle Ahmet Hamdi Tanpınar da vardır. Orhan Veli mektubunda kazayı detaylarıyla anlatır:

Bir akşam Büyükdere rıhtımından Ahmet Hamdi Bey, Fuat Ömer, karısı, kız kardeşi bir de ben kayığa biniyorduk. Tekne ufacık bir tekne. Hepimiz bindik, son olarak Meziyet Hanım binecekti. Kayığın tam kenarına bastı. Deniz seviyesiyle bir olan kenardan su dolmaya başladı. Kayık da hemen battı. Yalnız ben değil, hepimiz suya döküldük. Gazetelerin son günlerde bahsettiği hadise de işte budur. Sen bu hadiseyi işin biraz da eğlenceli tarafını düşünelim diyerek hatırlıyorsun. Bilmem ki pek mi eğlenceli? Herhalde gülünecek bir tarafı da var. Hamdi Bey o sırada baş üstüne yatmış yıldızları seyrediyordu. Ben telaşla, “Hocam batıyoruz!” deyince, o yattığı yerden, “Aman, ben yüzmek bilmem, beni kurtarın” diye bağırmaya başladı. İşin asıl kötüsü, Hamdi Bey o gece İstanbul'a dönmek mecburiyetindeydi. Halbuki hepimiz denizden sırlıklam çıktık. Elbiselerimiz de ertesi günden evvel kurumadı.” (Veli, 2014: 67).

Mektuplardaki başından geçen deniz kazaları, mesleği dışında balıkçılığı düşünmesi, onun denize olan ilgisini iyice ortaya çıkarmıştır.

1.4. Orhan Veli Şiirinde Deniz

Yaşamında olduğu gibi Orhan Veli'nin şiirinde de deniz büyük bir yer tutar. Garip hareketi öncesi ve sonrası su/deniz algısı, farklılık gösterse de şiirde tekrarlanan başlıca izleklerdendir. Orhan Veli'yi Garip çizgisinde yazdığı şiirlerle değerlendiren Mehmet Kaplan, onu genel itibarıyla suyla özdeşleştirir:

Orhan Veli'nin mizacına, şiirlerinin yapısına ve üslûbuna, âdeta “su” unsuru hâkimdir. O, hayatta su gibi, derbeder, başıboş, âvâre akıp gitmiştir. (...) Onun şiirlerinde de sık sık rastlanan temlerden biri “âvârelik”dir. Bu da, tabir-i caizse “su”yun hâkim olduğu bir mizacın tezahürüdür (Kaplan, 1992:140).

Şairin Garip öncesi ilk şiirlerinde su durgundur. Işıltılı denizler, berrak suların görüldüğü bu şiirlerde sonsuzluk teması hâkimdir. Orhan Veli'nin bu tarz şiirlerinde özellikle çocukluğun mutlu zamanlarını özleyen bir özne vardır. Suyla özdeş olan bu hatıralar, sembolik anlamlar taşır.

1.5. Çocukluk Mekânı Olarak Deniz

Orhan Veli'nin şiir dünyasında sıklıkla işlenen çocukluk, Garip'ten önce ve sonra farklı yönelişlerle ele alınır. Türk edebiyatında hep bir döneme özlem olarak işlenen çocukluk ilk kez Garip şiirinde anlatıcı figür kimliğinde ortaya çıkar (Sazyek, 1996:124). Sazyek'in dikkat çektiği bağlamda çocukluk Garip'te yeni biçimler bulur. Orhan Veli'nin Garip çizgisi dışındaki şiirlerinde çocukluk teması klasik anlamda geçmiş zamana bir hasret olarak yansır. Orhan Veli söz konusu akımda ve sonrasın da çocukluk temasını sürdürmüştür. Ama bu işleyiş artık bilinçli yapılır. Bu bağlamda Orhan Veli şiirini “çocuksu” söylem üzerinden değerlendiren Mehmet Ulucan, bu biçimsel değişikliği Garip akımının bir yöntemi olarak değerlendirir:

Garip hareketi, teşbih, kafiye, redif, aruz ve şairaneliği reddetmektedir. Bu reddedişte özellikle Orhan Veli'nin imdadına çocuksu söylem yetişmiştir. Çünkü bu karşı çıkışlardaki zorlukları ancak bu söylemle bertaraf edebilmiş, aşabilmiştir. Pek çok sanatçı ve edebî hareket, onun şiirine itiraz etmiş hatta acemilik ve çocuklukla suçlamıştır. Buna rağmen Garip hareketi ve Orhan Veli, şiirlerinde çocuksu söylemi kullanmış daha doğrusu kullanmak zorunda kalmıştır (Ulucan, 2016: 96).

Ulucan'a göre şairin kullandığı çocuksuluk, olaylara saf yönüyle bakmak isteyen bir yetişkinin çocukça konuşmasıdır. Bununla ilgili Garip şiir akımını kısmen etkileyen sürrealizm akımına değinir: “Sürrealistler, çocukluk dönemine özlem duyar ve çocukluğa dönüşü arzularlar. Ancak Orhan Veli, çocukluğa özlem duymak ve çocukluğa dönüşü arzulamaktan çok onu kullanır.” (Ulucan, 2016: 97) Ulucan, Garip şiirindeki çocukluk temasının sürrealizmin tanımından farklı olduğunu düşünür. Ulucan'ın belirttiği nokta şairin Garip çizgisinde yazdığı şiirler için söz konusudur. Orhan Veli'nin çocuklukla ilgili yazdığı ilk şiirleri, pek çok yönüyle sürrealizmin çocukluğa dönüş tekniğini yansıtır. “Sürrealistlerde dikkati çeken bir başka husus, çocukluğa dönüş, çocukluk dönemine özlemdir. Zira çocukluk, insan hayatının en hür, en serbest, en gerçekçi dönemidir.” (Çetişli, 2011: 141)

Bu açıdan bakıldığında Orhan Veli'nin ilk şiirleri bu tanıma uyan bir seyir izlediği görülür. Bununla birlikte bu şiirlerde çocukluk suyla yakından ilişkilidir. Şiirlerde çocukluk hatıraları su üzerinden zengin imgelerle ortaya çıkar. Temelde suyla ortaya çıkan bu mutlu zamanlar psikanalitik okumalara açıktır.

1.5.1. Suyun Aynasında: Çocukluk Hatıralarını Yansıtan İlk Şiirler

Orhan Veli'nin eski biçimli şiirlerinde görünen zengin imgeler, farklı temalar üzerinden ortaya çıkar. Çocukluk dönemini odağa alan bu şiirler, doğayla, masalla, rüyayla iç içe geçer. Ancak bu yapının temelinde su vardır. Orhan Veli'nin ilk şiirlerinde su genellikle çocukluğa ve anneye duyulan özlemi yansıtır (Kaplan, 1992: 139). Su psikolojik anlamı ve mekânsal olarak ilk kaynağı yansıtmaları bakımından henüz bir kopmanın yaşanmadığı anı temsil eder:

Su anne karnında bebeğin beslendiği, korunduğu, sevgi ile gelişimini tamamladığı kese, suyun kutsallığı ile doludur. İnsanoğlunun toplumdaki kaçma, uzaklaşma isteği, yeniden anne karnına dönüş olarak nitelendirilir. Psikiyatrik açıdan deniz (su) bu kaçış eğiliminin gerçekleştirildiği mekânlardır (Gedik, 2018: 151).

Orhan Veli'nin bu bölümde inceleyeceğimiz “Oaristys”, “Ebabil” “Düşüncelerimin Başucunda”, “Uyku” ve “Masal” şiirlerinde görülen çocukluk teması su üzerinden ortaya çıkarak bir bütünlük oluşturur. Birbirine yakın zamanda kaleme alınan şiirler kendi içinde göndermeler barındırır. Çocukluk hatıraları oyunlar ve özellikle sesler üzerinden anımsanırken zaman, su, deniz ve göllerle ilgili imgelerle oluşur.

“İn memorian” alt başlığını taşıyan “Oaristys” şiiri, Orhan Veli'nin çocukluğuyla ilintili pek çok kilidin anahtarını içeren bir şiirdir. Beş kıtadan oluşan şiirin ilk iki dördümlüğünde, su yarı kapalıyken sonraki kıtalardan yavaş yavaş ortaya çıkıp son kıtada deniz halini alır. Suyun sembolik anlamlarından olan temiz anlamıyla ve çocukluğun saf tarafı şiirde her kıtada tekrarlanan beyaz rengini çağrıştıran “göz ağrısı”, “çiçek”, “tomurcuk”, “fecir”, “kâğıt”, “beyaz”, “mendil” kelimeleriyle kurulur. “Ey hâtırası içimde yemin kadar büyük” (Veli 2005: 151) ünlemesiyle çocukluğa seslenen şair sonraki kıtalarda farklı hatıralardan oluşan çocukluk zamanlarını tekilleştirir. Ardından “Ey bahçesinin hoş günlere açık kapısı” (Veli, 2005: 151) “bahçe” metaforuyla bu hatıralar kapısı hep açık bir bahçede toplanır. Su unsuru ilk defa bahçeyle ortaya çıkar. Birinci kıtada bahçe üzerinden kapalı bir biçimde ortaya çıkan su, ikinci kıtada biraz daha belirginleşir:

Ey sevgi dalımda ilk çiçek açan tomurcuk,
Kanımın akışını yenileştiren damar,

Gül rengi ışıkları sevda dolu akşamlar
İçime yeni bir fecir gibi dolan çocuk (Veli, 2005: 151).

İkinci dördlükte dikkat çeken husus, dört dizenin akışkanlıkla ilgili sözcüklerin suyu çağrıştıran kelimelerden oluşmasıdır: “Tomurcuk”, “damar”- ve son iki dizedeki “dolu” ve “dolan”. Kıtta, genel itibarıyla bir oluşumu hareketi yansıtır. Bu da akla hemen çocukluk döneminin devingen özelliğini getirir. Bu sürekli akışı, su üzerinden ilişkilendirmek mümkündür. Çocukluk bu kıtada suyla özdeş gibidir: Hareketlidir ve pek çok şeyin ilki onda başlar, beslenir, gelişir. Üçüncü kıtanın ilk dizesiyle yine doğrudan suyu anımsatan çiçek betimlemesiyle kurulur. “Ey tahta perdenin üzerinden aşan hatmi” (Veli, 2005: 151) ikinci dize yine su çağrışımı bir imgeden oluşur: “Ve havaları seslerimizle dolu bahar” (Veli, 2005: 151) bu dizeye kadar su kapalı bir biçimdeyken sonraki mısırda doğrudan ortaya çıkar. “Koştuğumuz yollar, oynadığımız sular” (Veli, 2005: 151) ardından kıtanın son dizesinde su gittikçe somutlaşır ve gemi üzerinden iyice belirginlik kazanır: “Kâğıttan teknesinde sevinç taşıyan gemi.” (Veli, 2005: 151) Suyun ilk defa açıkça okunduğu üçüncü kıta da sudan sonra geminin gelmesi tesadüf değildir zira dördüncü kıta da bu sefer deniz görünür. “Denizlerde onunla yaşadığım dünya/Ve ey ufku beyaz cennetlere giden kıyı.” (Veli, 2005: 151) Her satırda su farklı unsurlara bürünür ve yoğunluğu gittikçe artar. “Su”, “gemi”, “deniz”, “ufku beyaz cennetlere giden kıyı”. Son satır ufuk ve cennet sözcükleri, sonsuzluk özelliğiyle yarı kapalı okyanusu çağrıştıır.

Orhan Veli’nin çocukluk özlemini içeren şiirlerinde su, şairin çocukluk hatıralarını seyrettiği bir ayna gibidir. İmge ve imajlar derin bir suyun dibinde hatıraları, rüyaları çağrıştıran bir atmosferde ortaya çıkar. Orhan Veli’nin şiirindeki suyu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirlerindeki suyla karşılaştıran, Mehmet Kaplan’a göre. “Orhan Veli’de su, Tanpınar’da olduğu gibi derinliği veya parıltısı ile değil, akıcılık ve berraklığı ile gözüktür.” (Kaplan, 1992: 140) Orhan Veli’nin çoğu eseri için doğru olan bu gözlem, şairin eski biçimli ilk şiirlerinde ve özellikle çocukluk hatıralarına bir yönelişin olduğu şiirler bu tespitin dışındadır. Bir özlemi yansıtan şiirler; seyretme dalıp gitme eylemi üzerinden durgun bir su imgesine dönüşür. “Ebabil” şiirinde bu durumu gözlemlemek mümkündür. Gondolla bir nevi geçmiş zamanın peşine düşen özne durgun sularda çocukluğuna gider:

Alıp içinde sesler uçuşan bu akşamdan
Hafızamı bir deniz kıyısına çeken yol,
Aydınlık rüyaların peşine düşen gondol,
Mavi bir denizde yüzer gibi yanan şamdan (Veli, 2005: 152).

“Yol” şiir kişinin hafızasını “deniz kıyısına” çeker. İlk kıta genel anlamda geçmiş zamana dönmek için hazırlanan bir sahne gibidir. “Hafızamı bir deniz kıyısına çeken yol,” Suyun durgu yüzeyi, öznenin düşünceye dalmasına yardımcı olur.. “Ve yalnız kalmada bir yaza râm olan sahil,” (Veli, 2005: 152) dizesi de denize bakan kişinin düşünce yoğunluğunu iyice kuvvetlendirir. İlk kıtadaki su ile ilgili kelimeler ağır hareket eden özellikler taşır. Gondol durgun sularla özdeş bir yüzme aracıdır. Genellikle Venedik’te şehir içi su kanallarında kullanılır (Türkçe Sözlük, 2011: 953). “Mavi bir denizde yüzer gibi yanan şamdan” benzetmesi ateşle bir kıyaslama yapıldığında ağır ağır yanar. Dize üzerinde kurulan imge suda ağır ağır süzülen denizanalarını anımsatır.

Manzarayı seyreden özne hatıralarını anımsadığı anda berrak su hareketlenir: “Ve birden kalbe çırpınışlar veren hâtıra, /Çekmede beni saadet dolu dünyalara/ Mine parmaklarında sadalaşan hülyası.” (Veli, 2005: 152) Mine parmaklar üzerinde sadalaşan hülya hatıranın donmasını ve kalıcılışmasını sağlar. Eşyayla ilgili bir kelime olan “mine”- “Metal eşya üzerine vurulan renkli cam katmanı” (Türkçe Sözlük, 2011: 1686) -kelimesi, parmaklar üzerinden verilir. Eşyayı bir nevi sarıp koruyan bu cila şairin çocukluk anılarını da benzer biçimde muhafaza eder. Sonraki kıtalarda hatıranın muhafaza edilmesi, anıların saklanması, göl üzerinden kurulan bağlantıyla devam eder: “Açık pancurlarından seslerin dökülüğü./Bir göl mü ürpermede ruhun uzaklarında?” (Veli, 2005: 152) Ürperen gölle birlikte şairin görme/hatırlama eyleminin hafızayla ilişkisi iyice belirgin olur. Bachelard “Mekanın Poetikası” eserinde bakan-bakılan ilişkisi içerisinde gölün şekil itibarıyla göze benzemesiyle bakan kişinin kendi iç dünyasına daldığını belirtir: “Göl manzaranın en güzel en anlatımlı çizgisidir. Yeryüzünün gözüdür; gözünü o göze daldıran kişi, orda kendi doğasının derinliğini bulur.” (Bachelard, 1996: 223) Uzaklardaki göl barındırdığı hatıraları görüp ürperir. Bu bakımdan “Ebabil”de geçmiş zaman, rüya, hayal çağrışımları suyla bir bağ oluşturur. Su imgesini Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yazın dünyasında inceleyen Nurdan Gürbilek, Tanpınar’ın bu ilişkiyi Yahya Kemal şiirinde deniz üzerinden ele almasına dikkat çeker.⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, kültür medeniyet eksenin den baktığı Yahya Kemal şiirini İstanbul peyzajına benzetererek şiirin her noktada denize açıldığını belirtir. İstanbul denizinin hafızanın kendisi olduğunu belirten Tanpınar, körfezin durgun sularında bütün geçmiş zamanın, geçmiş günlerin, hatıraların ve güzel kadın çehrelerinin mehtaplı suda yüzdüğünü söyler (Tanpınar, 2011: 113). Orhan Veli’deki su hafıza ilişkisindeyse su, çocukluğunu seyrettiği bir aynadır; suda görünen çocukluk hatıraları da yine su çağrışımı sözcüklerle ortaya çıkar.

⁷ Tanpınar’ın, Shakespear’ın “Hamlet” oyununda suya atlayarak intihar eden Opelia’dan etkilendiğini belirten Nurdan Gürbilek bu etkiyle yazarın dünyasında bir “durgun su” imgesi oluştuğunu belirtir (Gürbilek, 2007: 100).

“Düşüncelerimin Başucunda” şiirindeyse çocukluğa özlem, girişte annenin çocuklukla özdeş özelliği olan başucunda durma, hastalık zamanlarında çocukla ilgilenme haline benzer bir yapıyla kurulur. Ancak Orhan Veli’nin “Düşüncelerimin Başucunda”da şiirinde özne, anımsadığı çocukluk benliğiyle annesinin kimliğini karıştırır. Söz konusu şiirde anneye kurulan bütünleşme su/süt ilişkisiyle gerçekleşir. Doğrudan anne kelimesinin geçmediği beş kıtadan oluşan şiir, tamamen çocukluk dönemine yoğunlaşır: “Evine giden toprak yolda yine o çocuk” (Veli, 2005:153) heyecanları, rüyalarıyla anlatılan bu çocuk yetişkin şairin içinde sakladığı, hasretini çektiğini, yitirilmiş bir zamandır: “Hasretimin yıllardan beri bel bağladığı/İşte odur düşüncelerimin başucunda.” (Veli, 2005: 153) Buradaki satırlar iki anlamda okunabilir. İlki ebeveynlerin çocukların başucunda beklemesi; ikinci anlamsa şiir kişinin kutsallık atfettiği ve hatıralarını başucundan eksik etmediği çocukluk yaşamı. Şiirin ilk kıtasının son iki dizesi de bu çift anlamlılığını sürdürür: “O, göğsünün taşkın hareketi avucunda/Gözlerinde rüyaların gülüp ağladığı” (Veli, 2005: 153)

“Oedipal dönem öncesinde çocuk annesinin bedeniyle, aralarında kesin bir ayırım yapmaya imkân tanımayan “ortakyaşar” (symbiotic) bir ilişki içindedir.” (Eagleton, 2011: 173) Terry Eagleton, edebiyat ve psikanaliz arasındaki bağa değinirken bu çift benliği anlatır. Özellikle psikanalist Jacques Lacan’ın bebek ve anne arasındaki bu ilişkiyi imgesel dönem olarak adlandırdığını belirten Eagleton, bu dönemde insanın belirli bir benlik merkezinden yoksun olduğunu, benliğin kapalı ve kesintisiz bir hareket içinde nesnelerin benliğe geçtiğini belirtir (Eagleton, 2011: 173). Suyun anne ve çocukla olan bağı satırlarda belirginleşirken şiir anlatıcısının üslubundan ikisinin özdeşleştirildiği ve anlam karmaşasının hâkim olduğu bir yapı kurulur. “O, göğsünün taşkın hareketi avucunda” (Veli, 2005: 153) O zamiri virgülle ayrılmasına rağmen iki özneyi işaret eder; birincisi şairin seslendiği çocukluğunu, ikincisiyse anneyi. Çocukluğun heyecanlı kalbiyle veya annenin bebeği emzirmek için elbisesinden taşan göğsü olarak okumak mümkündür. İki satırda sürekli iki anlam taşıyan içerik devam eder. Göğsünün taşkın hareketi avucunda, çocuğun süt içerken annesinin göğüslerini avuçladığı gibi bebeğini emziren annenin memesini avuçlayıp çocuğu emzirmesi olarak da okunabilir. Taşkın kelimesi yine su çağrışımlı bir kelimedir. Suyun çocukluğa ve oradan anneye yönelmesi süt/su üzerinden bebekle anne arasında bir birleşme gerçekleşir. Devamında gelen satırlarda bir bütünlük görünür. “Gözlerinde rüyaların gülüp ağladığı.” (Veli, 2005: 153) Bebeklerin sıklıkla ve kısa aralarla değişen duygu durumlarını betimler. Ancak dizeler yine belirsizdir. Zira süt emerken bir nevi karşılıklı bir bakışta anne bebek arasında bir bütünlük vardır. “Düşüncelerimin Başucunda” şiiri genel itibariyle hatıralarda çocuklukla annenin sürekli yer değiştirdiği bir

şiiirdir. Şiir bütünlüklü olarak annenin bir parçası olan öznenin anneyle bütünleşmesi su/süt üzerinden gerçekleşmiştir.

“Düşüncelerimin Başucunda” suyla ortaya çıkan hatıralarla bağlantılı biçimde yukarda incelediğimiz “Oaristys” şiirine göndermeler barındırır. “Oaristys” şiirinde çocukluk hatıraları bir bahçeye dönüşmüştür. “Düşüncelerimin Başucunda” şiirinde ikinci kıta bu bahçeye atıfta bulunur:

Kendi bahçesidir onu içinde gördüğüm.
Yollar yine her zamanki gibi yaz uykusunda
Ve yaban çiçeklerinin buruk kokusunda
Her ikindi günlük rüyasını gören mürdüm (Veli, 2005: 153).

“Kendi bahçesidir onu içinde gördüğüm.” dizesiyle “Her ikindi günlük rüyasını gören mürdüm” “Oaristys” şiirinde geçen “Ah, birçok şeyler hatırlatan erik ağacı” (Veli, 2005: 151) dizesi arasında bir ilişki söz konusudur. Çocukluğun bu özel ağacı tekrar ortaya çıkar. Ancak bu sefer erik ağacı saklanmış, yerine mürdüm kelimesi kullanılmıştır. Mürdüm kelimesi ikinci kıtanın ilk dizesi olan “gördüğüm” kelimesiyle kafiyelendiği gibi erik anlamına da gelir. Orhan Veli’nin Garip öncesi şiirlerinden olan “Düşüncelerimin Başucunda” imaj ve imge bakımından oldukça zengindir. Buradaki söz oyunu hem “Oaristys” şiirine göndermeyi hafiften örttüğü gibi kendisi için özel bir yeri olan erik ağacını da yarı kapalı tekrar ortaya çıkarır. Ayrıca bu şiirde de su diğer şiirlerinde rastlandığı gibi sesle ilişkilidir:

Onun da dudaklarında bir eskiye dönüş
O da yüzmede bir ses yığını üzerinde,
Bin hâtırayı bir anda duyan gözlerinde
İnsana ruhlar dolusu haz veren düşünüş (Veli, 2005: 153).

Erik ağacını kendisine benzeten şair ağacın belleğinin bir hatıralar üzerinde yüzdüğünü ifade eder. Bununla birlikte duyumlar karışır. Eriğin tomurcukları dolaylı yollardan göze benzetilir ve gözler duyar. Buradaki mühim nokta, ses yığının çocukluk bağırıışlarını anımsatırken yine su üzerinden bir imgeye dönüşmesidir. Son satırdaysa çocukluk hatıraları anımsandıkça yine sıvı bir varlığa dönüşür ve “İnsana ruhlar dolusu haz veren düşünüş”ü yaşatır. Orhan Veli’nin “Düşüncelerimin Başucunda” ve “Oaristys” şiirlerinde su, dolaylı yollardan anıları kuşatıp bütünlük oluşturmalarını sağlar. Su bir bahçede yeşeren anıları bir ağaç gibi besler.

“Uyku” şiirinde su özneyi başka bir âleme taşıma vazifesiyle görünür: “Üzerinde beni uyutan minder/Yavaş yavaş girer ılık bir suya,” (Veli, 2005: 173) Orhan Veli’nin çocukluk şiirlerinde sıkça görülen su, ilerleyen satırlarda çoğunlukla gemi ve denize doğru akar. Nitekim sonraki satırda “Hind’e doğru yelken açar gemiler,” (Veli, 2005: 173) Son kıtadaysa masallarda çokça görünen bir motif kullanılır, “Sırça tastan sihirli su içilir,” (Veli, 2005: 173) şiirin son satırı yukarda incelediğimiz “Oaristys” şiirindeki “Ve ey ufku beyaz cennetlere giden kıyı.” (Veli, 2005: 151) satırına benzer bir yapı arz eder. “Uyku” şiiri üzerine yapılan psikanalitik okumadaysa ılık suyla ana rahmine bir yöneliş iken “sırça tastan” içilen suyun süt olarak okunabileceği belirtilir “Yelken açan gemi” ise kadın cinsel organını temsil eder (Ulus, 2019:137-177). Bu bağlamda su, anneye bir dönüş olarak ortaya çıkarken süt üzerinden aidiyet perçinleşmiş olur.

Orhan Veli’nin anne ve masal izleği üzerinden çocukluk anlarını çağrıştıran “Masal” adlı diğer şiirinde de yine suyun çocuklukla olan bağını görürüz. İki kıtadan oluşan dize son kıtada çocukluk evresinde masalla özdeşleşen bir atmosfer içerir: “Şakağımnda annemin sıcak dizi” (Veli, 2005: 172) devamında bir masalın başlangıcını akla getiren dizeler kurulur. “Kulağımnda falcı kadının sözü” ve “Göl başında padişahın üç kızı,” (Veli, 2005: 172) Orhan Veli şiirinde sıkça görünen su teması çokça kullandığı çocukluğa bir yöneliş olduğu gibi yeni bir evreyi özellikle de suyun akışkan özelliğiyle başka yerlere taşınma vazifesiyle görünür.

Orhan Veli’nin genel olarak eski biçimli, çocukluk özleminden oluşan şiirleri, kendi içinde tekrar eden izleklerden oluşur. Su, farklı gözlerden sızan sular gibi tek bir noktada birikerek bir göle dönüşür. Yetişkin şair bu suda kendi anılarını seyrederek. Bu bağlamda suyun arketip özelliği olan ilk oluşumun mekânı olarak görülür. Bununla birlikte psikanalitikte tanımlanan kaynağa, mutlu zamanlara gitmek isteyen öznenin arzularını da içerir.

1.5.2. Çocukluk Serüvenleri: Limanda Çocuklar

Garip şiir akımının Türk şiirine getirdiği özgürlükçü yaklaşımlar, üç şairi de dolaylı yollardan belli kavramlara yönlendirir. Bu meyiller genellikle saf, süsten uzak kategorilerdir. Veli, modern Türkçeye uyarladığı Nasreddin Hoca fıkraları ve La Fontaine masallarında yalın bir Türkçe kullanmıştır. Masal ve fıkra türleri, çocuksu üsluba başvurmayı daha müsait kılar. Garip üçlüsü içinde çocukluğu daha çok kullanan Orhan Veli’dir (Sazyek, 1996: 124). İlk şiirlerindeki çocukluk algısı, mesut zamanlara bir yetişkinin mesut zamanlara duyduğu özlemdir. Şairin Garip akımı kapsamında yöneldiği sanat görüşünden sonraysa hatıralardaki çocuk, artık haşarı haliyle konuşmaya başlar. Pek çok farklı izleklerle görülen bu çocuk, yine deniz kenarlarında görünür. Macera peşinde olan bu çocuk yaramaz ve hayalcidir. Orhan

Veli'nin öyküleme⁸ tarzında kaleme aldığı bu şiirlerde deniz, serüvenlere atılma yönüyle işlenir. Deniz “Robenson” şiirinde macera üzerinden ortaya çıkar:

Haminnemdir en sevgilisi
Çocukluk arkadaşlarımın
Zavallı Robenson’u ıssız adadan
Kurtarmak için çareler düşündüğümüz
Ve birlikte ağladığımız günden beri
Biçare Gülliver’in
Devler memleketinde
Çektiklerine (Veli, 2005: 33).

Bu şiirde çocuk, kitaptaki hikâyeleri gerçek sanıp Robinson’u kurtramya çalışırken Gülliver’in başından geçenlere üzülp ağlar. Denizde meydana gelen ve akıbetinde gelişen olayları konu alan bu iki kitap, Orhan Veli’nin denizi serüvenler üzerinden algıladığını gösterir. Bu temayla işlenen şiir sayısı oldukça fazladır. “Hoy Lu-Lu” şiirinde anlatıcı “Robenson” şiirindeki macera yaşayan roman kahramanları gibi, denizlerde geçen bir yolculuk ister: “İsterim benim de acaip isimleri/ Hiç duyulmamış zenci arkadaşlarım olsun.” (Veli, 2005: 186.) Bu seferin rotasını da açıklar: “Onlarla Madagaskar Limanlarından/ Çin’e kadar yolculuk yapmak isterim” (Veli, 2005: 186.) Denizde geçen bu yolculuktan sonra da karada bu dostlarından biriyle karşılaşmak ister. “Ve bir gün ansızın rastlamak isterim birisine Paris’te” Benzer bir temaya da “Gemilerim” şiirinde rastlanır. Resimleri yapılan gemiler, yamyamların ülkesine gider. “Elifbamin yapraklarında/ Gemilerim, yelkenli gemilerim. /Giderler yamyamların memleketlerine” (Veli, 2005: 56)

Deniz çocukluk açısından bir hareket, bir olayın oluşum mekânı olarak görülür. Tekin bir yer değildir ve farklı tehlikeleri vardır. “Fena Çocuk”ta haylaz bir çocuğa seslenir:

Mektepten kaçıyorsun,
Kuş tutuyorsun.
Deniz kenarına gidip
Fena çocuklarla konuşuyorsun (Veli, 2005: 232).

Çocukluk döneminin haylazlıkları da denizle ilgilidir: “Deniz, benim eskiden yaptığım gibi,/Aynasını/Odamın tavanında/Dolaştırıp beni kızdırmaktan/Hoşlanır.” (Veli, 2005: 187)

⁸ Hakan Sazyek Orhan Veli’nin öyküsel bir yapıda yazılan çocukluk anılarını içeren şiirlerine örnek olarak “Ağacım”, “Rüya”, ve “Bayram” şiirlerini işaret eder. Bu şiirleri çocuğun yitirme korkusu üzerinden değerlendiren Sazyek, şarin bu şiirlerinde psikolojik duruma ağırlık verdiğini belirtir (Sazyek 1996: 125). Orhan Veli’nin öyküleme şiir tekniğinin denizlere ve serüvenlere atılma şiirlerinde de bu yapı görülür.

“Deniz” başlığını taşıyan bu şiirde, çocukluk döneminde ayna tutup oynadığı oyunu anlatıcının yetişkinliğinde deniz ona oynar.

1.6. Ayrılış: Karada Deniz Rüyası

Orhan Veli’nin sanatı ve biyografisiyle yakından ilgili olan İstanbul şair için denizle özdeş gibidir. Orhan Veli’nin şiirlerinde çok sık değindiği İstanbul’u yine aynı temayı işleyen Nedim ve Yahya Kemal’le karşılaştıran Mehmet Narlı, mekân açısından İstanbul’un, şairin sevincinin ve hüznünün şehri olarak tanımlar. “Kapalıçarşı, Hisarlar, Beyoğlu, deniz, kahvehane, meyhane, vapur, sokak gibi yerlerin hepsi farklı algılanan ve günlük yasama sevinci ve hüznüleri içinde yaşanan yerlerdir.” (Narlı, 2008: 165). Bu doğrultuda İstanbul’un temel peyzajı olan deniz Orhan Veli’nin İstanbul temalı şiirleriyle yakından bağlantılıdır (Narlı, 2014: 373). Orhan Veli çeşitli sebeplerle İstanbul’dan ayrılmak zorunda kalır. Kimi zaman işi gereği, kimi zaman da askerlik yüzünden, bazen de İstanbul’un ortasında parasızlık yüzünden sevdiği yerde yine gurbette gibidir. Yine de İstanbul onun zihninde bir sevgili, bir anne gibidir. Dikkatini verdiği başka bir yönde bile şiirinin bir yerinde aniden İstanbul hasreti su gibi fişkırarak ortaya çıkar. Berna Moran, otuz bir parçadan oluşan “Yol Türküleri”nde bu noktaya parmak basar. Anadolu’ya yapılan bir seyahatin anlatıldığı şiirde Berna Moran’a göre şiirde, her ne kadar bir geziyi anlatılsa da alt metinde İstanbul özlemi yatmaktadır. “Yol Türküleri”nin bilinen Anadolu gezintilerinden farklı olduğunu belirten Moran, şiirin değişen tonlarında bu hasretin izlerini inceler. Özellikle şiirin ilk kıtasında bu özlemin “Başımda, unutamadığım şehrin havası” (Veli, 2005: 84) dizesiyle ortaya çıktığını, şiirin 116’ncı satırındaysa bu izleğin doğrudan İstanbul üzerinden sunulduğunu belirtir (Moran, 2015: 427-430). “Yol Türküleri”nde Orhan Veli İstanbul’u bir sevgili gibi düşünür. Toplumcu öğelerin ağır bastığı şiirde İstanbul, günlük yaşamıyla bir güne hazırlanırken şair, İstanbul ve sevgilisini yan yana getirir. Denizin eni konu Orhan Veli’nin hayatına karıştığını pek çok anısının bununla örüldüğünü belirten Asım Bezirci, şairin sevgilisini denizle hatırladığı tespitini yapar (Bezirci, 1985: 100). Şehir (İstanbul) ve sevgili bilinçli bir şekilde yan yana getirilir:

Sevgilim, dedim,
Dördüncü uykudadır şimdi;
Galata köprüsü açılmak üzeredir;
Kül rengi sulara
Kirlili bir gün ışığı dökülecektir
Çatanalar, mavnalar, kayıklar (Veli, 2005: 86).

“Denizi Özleyenler İçin” başlığını taşıyan şiirde denizden uzaklaşan öznenin hasreti daha güçlü imge, imajlarla ortaya çıkar. Özellikle midye ve istiridyeyle kurulan bağ, şairin derin özlemini yansıtmaları bakımından önemlidir:

Gemiler geçer rüyalarımda,
Allı pullu gemiler, damların üzerinden;
Ben zavallı,
Ben yıllardır denize hasret,
Bakar ağlarım.

Hatırlarım ilk görüşümü dünyayı,
Bir midye kabuğunun aralığından:
Suların yeşili, göklerin mavisi,
Lapinaların en harelisi...
Hala tuzlu akar kanım
İstiridyelerin kestiği yerden.

Neydi o deli gibi gidişimiz,
Bembeyaz köpüklerle, açıklara!
Köpükler ki fena kalpli değil,
Köpükler ki dudaklara benzer;
Köpükler ki insanlarla
Zinaları ayıp değil.

Gemiler geçer rüyalarımda,
Allı pullu gemiler, damların üzerinden;
Ben zavallı,
Ben yıllardır denize hasret (Veli, 2005: 101).

İlk kıtada rüya üzerinden denizden kopuş anlatılırken ikinci kıtadaysa bu ayrılığın derin acısı özellikle midyeyle vurgulanır. Denizin dibine inilerek oradaki dünyaya gözlerini bir midye aralığında açan anlatıcı, bu dünyayı tarif ederken son satırlarda bu defa denizle olan bağını vurgulamak için kan üzerinden bir bağlantı kurar. Okura çektiği özlemin ve ayrılığın güç yönünü sezdirmek isteyen şair, suların derinliklerinde yaşayan iki kabukluyla- midye ve istiridyeyle- yansıtır. Denizle bir bütünleşmenin konu olduğu şiirde insan ve deniz yaşamı iç içedir. Dudaklara benzeyen köpüklerin insanlarla zinaları ayıp değildir. Şiir üzerine yapılan psikanalitik bir okumaya göre, midye aralığından görünen dünya ana rahminden çıkışı simgeler. Köpüklerle insanların zinalarının ayıp görülmemesi de, bebeğin annesinin göğsünü emerken bu hareketin cinsel olarak görülmemesidir. (Gökçe, 2019: 221-222). Bununla birlikte şiir, deniz-

köpük-midye-zina üzerinden bir başka okuma olanağı da veriyor: Deniz köpüğünden doğan aşk tanrıçası Aphrodite'yi çağırıştırır. Yunan mitolojisinde ilk kadın yaratılırken vücudu model alınan Tanrıça Aphrodite, Kıbrıs kıyılarına bembeyaz köpüklü bir dalgayla kıyıya bırakılmadan evvel uzun bir süre denizlerde sedef bir kabuğun içinde gezmiştir (Can, 2011: 31, 113). Denize ait olan bu tanrıçanın doğuşuyla ilgili farklı anlatılar vardır. Bunlardan bir tanesi Orhan Veli'nin köpük-zina ifadesine yakındır. Kronos babası Uranus'u alt etmek için giriştiği bir saldırıda babasının erkeklik organlarını keser, denize düşen bu uzuvlarla Aphrodit doğmuştur (Erhat, 1996: 42). “Denizi Özleyenler İçin”, çok katmanlı yapısıyla Orhan Veli'nin bilinçli ve bilinçdışı imgeleriyle deniz haritasının okunduğu bir şiirdir. Şehre aidiyet özellikle kadın-anne üzerinden deniz metaforuyla görülürken Orhan Veli'deki deniz algısı, dişil olarak iyice somutlaşır. Bununla birlikte Orhan Veli'nin şiir çizgisinde gelenek üzerinden kurduğu bağı da yansıtır. Bilindiği gibi Orhan Veli Garip öncesi şiir geleneğini reddederken belirli kalıp ve şiir için kutsal sayılabilecek alanları tahrif eder. Özellikle Ahmet Haşim üzerinden onun şiirinde kullandığı belli imgelere koşut şiirleri vardır.⁹ Bu bakımdan şairin midyeyle özdeşleşmesi özellikle klasik edebiyatta görünen kamışlıktan koparılan sazın neye dönüşümü ve özüne özlemine anlatan alegorik yapısına koşut bir okuma olanağı da verir. Midye de yaşadığı sulardan çıkarılarak satılır. Bu bakımdan denize özlem duyan anlatıcı da denizlerden koparılmıştır.

Orhan Veli'de rastlanan bu uzaklaşmayı, gurbet hasretini ve garip kalma durumunu yine “İstanbul Türküsü”nde görmek mümkündür. Ancak bu defa Boğaziçi'nde denizle içi içe olmasına karşın kederlidir. Daha çok gurbettedir:

İstanbul'da Boğaziçi'nde,
Bir fakir Orhan Veli'yim;
Veli'nin oğluyum,
Tarifsiz kederler içinde (Veli, 2005: 74).

“Bir Şehri Bırakmak” isimli şiirde de sevdiği kadın için İstanbul'u bırakıp gider:

Bu şehirde yağmur altında dolaşılır

⁹ Orhan Veli şairlik yaşamının başında etkilendiği şairler arasında Ahmet Haşim vardır. Garip şiir hareketiyle geleneksel şiirin büyük temsilcisi gördüğü Ahmet Haşim'le bir hesaplaşmaya gider. Orhan Veli'nin özellikle “Eskiler Alıyorum” şiirinin son mısrasında “Birde rakı şişesinde balık olsam” dizesi, Ahmet Haşim'in “Göllerde bu dem bir kamış olsam” satırlarına bir gönderme olduğu ifade edilir. (Bezirci 1972: 65). Ahmet Haşim ve Orhan Veli arasındaki etkileşimi inceleyen Betül Sayar, Harold Bloom'un “Etkilenme Endişesi” kuramı odağında ele alırken Orhan Veli'nin şiirinin oluşumunda Ahmet Haşim'in belirleyici etkisi olduğunu belirtir. Sayar, iki şair arasında mekânsal bir unsur olarak su üzerinden yapılan bir karşılaştırmada, şairlerin fikri ve estetik ayırımına varmanın mümkün olduğunu belirtir. Nitekim Ahmet Haşim'in nehirler ve göller üzerinden dış dünyaya kapalı bir imgelem oluştururken Orhan Veli'nin sosyal bir varlık olarak köpüksel denizlere açıldığını belirtir (Sayar, 2009: 60-67).

Limandaki mavnalara bakıp
 Şarkılar mırıldanılır geceleri.
 (...)
 Doğduğum köye müşteri taşıyan
 Şirket vapurları bu şehirdedir (Veli, 2005: 239).

Şiir boyunca İstanbul'un doğrudan adının geçmemesine rağmen denizle ilgili kelimelerden şehrin İstanbul olduğu okunur.

1.7. Yol ve Yolculuk: Öte Duygusu Olarak Deniz

Yurt dışına gitmemiş olan Orhan Veli, şiirlerinde derin bir öteye gitme, söyleyeceği her şeyin mümkün olduğu bir yerin özlemi içindedir. İçinde yaşadığı dünya, edebiyat içindeki garipliği ve toplum içinde ekonomik nedenlerle çektiği sıkıntılar onun şiirinde bir kaçış, daha huzurlu bir öte dünyanın hayalini kurmasına sebep olur. “Öte duygusu olarak adlandırılan bu ruhî durumun başlıca dışı vurumu, kendisini yolculuk biçiminde belirginleştirir.” (Emre, 2015: 184) Orhan Veli'nin yöneldiği deniz başka dünyalarla, enginliğiyle onu çağırır. Orhan Veli de bu denizin çağrısını şiirinde kimi zaman bir ütopya gibi imgelerken kimi zamanda bu çağrıya karşılık veremeyişini işler. Onun deyişiyle “Giderim, deniz çeker;/ Deniz çeker, dünya tutar.” (Veli, 2005: 134) Orhan Veli'deki yolculuk izleğini kaçış temasıyla altı başlıkta ele alan Arif Yılmaz “Çocukluğa Kaçış” başlığında, deniz bağlamında ortaya çıkan bu şiirlerin zamandan ve mekândan uzaklaşma isteğinde denizin aracı olduğunu belirtir (Yılmaz, 2011: 268). Orhan Veli'nin şiirlerinde gemiler, limanlar, martılar, bu seyahatte görünen başlıca unsurlardır. Yolculuk temalı “Gün Olur” şiirinde deniz, adalar üzerinden yeni dünyalar barındıran bir yer olarak hayal edilir. Tabiatın en saf halinin yaşandığı mekânda “çiçekler gürültüyle açar” ve şair tasavvur ettiği bu suların çevrelediği yerde mavilere gömülmüştür:

Gün olur, alır başımı giderim,
 Denizden yeni çıkmış ağların kokusunda
 Şu ada senin, bu ada benim,
 Yelkovan kuşlarının peşi sıra (Veli, 2005: 113).

“Gün Olur” şiirinde Orhan Veli, deniz tahayyülünü duru bir üslupla anlatır. Denizin bağrında adalar üzerinden ortaya çıkan bu düş şairin bir gün kavuşmayı dilediği bir dünyadır.

İlk dönem şiirlerinden olan “Seyahat” şiirinde de yine bir yolculuk isteği vardır. Akdeniz kıyısında bir liman şehri olan Yafa'dan Uzak Doğu'daki Singapur'a uzanır. “Manzarası, Yafa'nın ve Singapur'un./Sonra, sabahların en muhayyelini” (Veli 2005: 157)

Vapurları takip eden martıları çağrıştıran dizelerde, kuşlar gemileri takip eder: “Gidecekler beyaz köpükten izinde/ Uzak, ağır ve çok uzak bir vapurun” (Veli 2005: 157) Kuşların varış yeri adalar ve limanlardır. “Hangi liman veya adaya bu gidiş” (Veli 2005: 157) Yolculuğa çıkış genellikle yosun ve martı üzerinden okunur. ”Kumrulu Şiir” bu yapıdadır. “İçime gene/Yolculuk mu düştü, nedir?/Nedir bu yosun kokusu,/Martıların gürültüsü havalarda;/Nedir?/Yolculuk olmalı, yolculuk.” (Veli, 2005: 99) “Hürriyete Doğru” şiiri Orhan Veli’deki denizin doğrudan özgürlükle ele alındığı bir şiirdir, deniz, bu şiirde apaçık “Gün Olur”un hayali yapısına nazaran daha cesur ve kararlı bir yapı oluşturur. Emir kipinin hâkim olduğu satırlarda deniz ve onunla ilintili ayrıntılar daha somut işlenir:

Ne duruyorsun be, at kendini denize;
Geride bekleyenin varmış, aldırma;
Görmüyor musun, her yanda hürriyet;
Yelken ol, kürek ol, dümen ol, balık ol, su ol;
Git gidebildiğin yere (Veli, 2005:117).

“Hürriyete Doğru” şiirine karşın“Ayrılış” şiirinde denizin cüretkâr, özgürlük davetine bir reddediş vardır: “Bakakalırım giden geminin ardından;/ Atamam kendimi denize, dünya güzel;/Serde/ erkeklik var, ağlayamam.” (Veli 2005: 7)

“Dalga” şiirinde tekrarlanan ve birbirinin zıttı ifadeler, tıpkı dalganın gelip gitmesine benzer: “Parmaklarımda cıgaram,/Dalar giderim mavisinden içeri/Karşımda duran resmin.” (Veli, 2005: 134) şiirin devamında bu dalıp gitmenin aslında gerçekleşmediği görülür: “Giderim, deniz çeker;/Deniz çeker, dünya tutar.” (Veli 2005: 134) Şirin sonraki kıtasında da benzer durum tekrarlanır. Altı satırdan oluşan kıtada ilk iki dizede şiir öznesi, kendisinin “tekne”, “taka” olmadığını söyler. Sonraki üç satırda hissettiklerini anlatırken aslında onun “tekne” ve “taka” ile özdeşleştiği görülür:

Bilirim, yalan, hepsi yalan;
Taka olduğum, tekne olduğum yalan;
Suların kaburgalarımdaki serinliği,
İskotada uğuldayan rüzgâr,
Haftalarca dinmeyen motor sesi,
Yalan (Veli, 2005: 134).

Dördüncü kıtadaki karpuz kabuğu üzerinden yapılan bağlantıda aynı durum söz konusudur. “Geçirebilirim bu mavilikte,/Suda yüzen karpuz kabuğundan farksız.” (Veli, 2005:

134) Denizdeki yaşamla bütünleşirken karpuz kabuğuna özenen anlatıcı, ikinci kısımda bu ifadeyi geçersiz kılar:

Öyle bir yerde olmalıyım ki,
Ne karpuz kabuğu gibi,
Ne ışık, ne sis, ne buğu gibi...
İnsan gibi (Veli, 2005: 134).

“Dalga” şiirinde denizin özellikle akışkan özelliğiyle insan tabiatının değişken yapısı üzerinde bir özdeşlik oluşurken, bu şiirde Orhan Veli deniz/doğanın özüne insanı yerleştirir.

Orhan Veli’nin pek çok eserinde denizin yolculuk olarak algılanmasına karşın “Rönesans” şiirinde deniz, habercidir. Bu mizahi şiiri, denizin sosyal yönünü yansıtırken bir bakıma da yeniliğin denizden gelmesi, şairin deniz algısının çeşitliliğini de gösterir:

Yarın rıhtıma gitmeli,
Rönesans çıkacak vapurdan
Bakalım, nasıl şey Rönesans?
Kılığı, kıyafeti nasıl?
Şık mı, sünepe mi?
Siyasî mi, bastonu var mı elinde?
Yoksa kâküllü, bıyıklı;
Hokkabaza mı benziyor?
Ambardan mı çıkacak, kamaradan mı?
Yoksa ateşçi filân mı?
Çalışarak mı geliyor gemide? (Veli, 2005: 225).

Orhan Veli deniz üzerinden kurguladığı seyahat şiirleri, bütünlüklü anlamda şiirinde baskın öge değildir. Hayatın insanı bunalttığı anlarda bir iç çekiş, anlık bir kaçış isteğidir

1.8. Sosyal Hayat ve Emegün Temsil Alanı Olarak Deniz

Garip akımının en büyük özelliği olan konuşma ve şiir dili arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması sayesinde günlük yaşam dili, duru bir biçimde şiire yansıdır. Orhan Veli’nin kişisel yaşamında sosyal hayatın içerisindeki hareketliliği göz önüne alındığında, konuşma dilini şiire başarılı bir biçimde yansıtır (Bezirci 1985: 135). Bu yönüyle Garip hareketinin sosyal hayatla kurduğu bağ, yine bu sadelikle işlenir. Sosyal yaşamın hareketliliğiyle İstanbul, Orhan Veli’nin şiirinin odağındadır. Şairin İstanbul’la ilgili şiirleri edebiyatın en güzel örneklerindendir (Ercilasun, 1998: 27). İstanbul onun şiirinde; sokakları, köprüleri, vapurları,

çarşıları ve balık pazarlarıyla, yani bütün devingenliğiyle şiirde görünür. Garip şiirinin anlayışını yansıtan bu şiirler Garip'e dek İstanbul'la ilgili bilinen diğer şiirlerden farklıdır. İstanbul'un daha çok doğal ve tarihi yönden edebiyattaki görünümü, yerini özellikle Orhan Veli'nin şiirleriyle daha çok işçilik, ve sosyal yaşamın ön planda olduğu bir yapıya bırakır (Sazyek, 2016: 237). İstanbul'u şiirlerinde sıklıkla konu alan şairleri şehir odaklı inceleyen Mehmet Narlı, Orhan Veli'deki İstanbul algısının diğer şairlerden farkına dikkat çeker. Orhan Veli'nin şiirlerinin tema ve mekânsal olarak Saik Faik'in öykülerinin simetrisi olduğunu belirten Narlı; Orhan Veli'de, İstanbul'un romantik ve düşselliğinden uzaklaşarak günlük reel haliyle görüldüğünü ifade eder (Narlı, 2008: 164). Bu bağlamda Orhan Veli'nin şiirlerinde Galata Köprüsü'nün sıklıkla ismi geçerken, doğrudan bu başlıkla yazılan "Galata Köprüsü" şiirinde geçim için didinen insanların manzarası verilir:

Dikilir Köprü üzerine,
Keyifle seyrederim hepinizi.
Kiminiz kürek çeker, siya siya;
Kiminiz midye çıkarır dubalardan;
Kiminiz dümen tutar mavnalarda;
Kiminiz çımacıdır halat başında;
Kiminiz kuştur, uçar, şairane;
Kiminiz balıktır, pırlıl pırlıl;
Kiminiz vapur, kiminiz şamandıra (Veli, 2005: 118).

Şiirin ikinci mısrasındaki "hepiniz" zamiriyle keyifle seyredilen "deniz" kelimesi arasında kurulan ses uyumu denizle insanın birbirine yakınlığını vurgulamak için gibidir. Zira, Orhan Veli'nin "Galata Köprüsü"nde "denize duyduğu tutkunluk, deniz işçilerine duyduğu yakınlıkla birleşiyor. Hatta, bir yerde, ikisi birbirine karışıyor. Doğa insana, insan da doğaya dönüşüyor. Kuş insan oluyor insan da kuş yahut balık yahut vapur yahut bulut." (Bezirci 1985: 115) Köprü üzerinde bir deniz manzarasında, çalışan insanlara seyreden şair kendi işsizliğini anımsar: "Hepiniz geçim derdinde./Bir ben miyim keyif ehli içinizde?/ Bakmayın, gün olur, ben de/ Bir şiir söylerim belki sizlere dair;/ Elime üç beş kuruş geçer; /Karnım doyar benim de." (Veli, 2005: 118) "Galata Köprüsü" şiiri farklı meslekle uğraşan insanların bir araya geldiği bir mekânı tasvir eder. Orhan Veli olabildiğince sade bir dille hayatın curcunasının yaşandığı bu yeri berrak bir suyun dibinde görünen balık sürüleri gibi seyreder.

Denizin işçilik, emek olarak görünmesine "Deniz Kızı" isimli şiirinde de rastlanır. Asım Bezirci bu hususa dikkat çeker. Deniz kızı onun gözünde sıradan bir deniz işsidir:

Neler görmüş, neler öğrenmişti kimbilir,
Denizle boğaz boğaza geçen hayatında!
Ağ yamamak, ağ atmak, ağ toplamak,
Olta yapmak, yem çıkarmak, kayık temizlemek...
Dikenli balıkları hatırlatmak için
Elleri ellerime değdi (Veli, 2005: 141).

“Sucunun Türküsü”nde de su benzer bir yapıyla geçimle ilgilidir. Eşğiyle su satan sucunun emeğinin karşılığı olarak aldığı parayla su, mecaz anlamda yağ, bal ve süt olur. “O su taşır, bana yağ bal,/Karıma süt olur./Çamurlu su, içene âfiyet olur.” (Veli, 2005: 133) Deniz kimi zaman geçim derdindeki insanın fırsat bulup da kıyısında soluklanamadığı bir yerdir.

Biliyorum, kolay değil yaşamak,
(...)
Şöyle bir fırsat bulup yarım gün,
Yan gelebilmek Çamlıca tepesine...
-Bin türlü mavi akar Boğaz’dan_
Her şeyi unutabilmek maviler içinde (Veli, 2005: 149).

“Beyaz Maşlahlı Hanım” da sandal ve kadın ön plandadır. İstanbul’un deniz ulaşımını büyük oranda sağlayan kayıklar eğence yaşamında da büyük öneme sahiptir. Nitekim insanlar en güzel elbiselerini giyip gezmek için de kayıklara binerlerdi. (https://www.academia.edu/19.Yüzyılda_Osmanlı'da_Mesire_Yerleri erişim tarihi: 13.05.2020). “Beyaz Maşlahlı Hanım”da şık elbiseleriyle yola çıktığı göksu, özellikle 18.yüzyıl Osmanlı döneminin en bilinen mesire alanlarından:

Kalender’den sandala bindi
Beyaz maşlahlı hanım.
Bir elinde şemsiye,
Bir eliyle açtı yelpazesini;
Cuma günü Göksu’ya gitti
Beyaz maşlahlı hanım (Veli, 2005: 231).

“Beyaz Maşlahlı Hanım”ı sandal ve deniz üzerinden bir özgürleşme simgesi olarak okumak da mümkündür. Zira o dönemde kadınların dışarda tek başlarına gezip dolaşmaları kolay değildir. Nurhilal Şimşek, “19. Yüzyıl Osmanlı’da Mesire Yerleri” başlıklı yazısında, evden çıkamayan kadınlar için yegâne eğlence fırsatı olduğunu belirtir. Kadınların belirli kurallar çerçevesinde, örneğin kadınların gezinti yerlerinde erkeklerle birlikte oturmaları

yasaktır. Hareket ettikleri müddetçe bu yerlere çok sık gezintiye çıktıklarını söyleyen Şimşek, denetimlerin her padişah döneminde sıklaşıp gevşediğini belirtir. Yazının sonuç bölümünde kadınlar üzerindeki bu denetimlerin odağının giyim kuşam ve evden giriş çıkış saatleri olduğu tespitini yapar. (https://www.academia.edu/19.Yüzyılda_Osmanlı'da_Mesire_Yerleri erişim tarihi: 13.05.2020). Bu bağlamda “Beyaz Maşlahlı Hanım” bu kısmi özgürlükleri sonuna kadar gösterişli bir şekilde değerlendirmek ister. “Bir elinde şemsiye,/ Bir eliyle açtı yelpazesini” (Veli, 2005: 231) Bu yönüyle “Cımbızlı Şiir” deki “Bir elinde cımbız;/ Bir elinde ayna/ Umurunda mı dünya! ” (Veli, 2005: 98) dizelerine bir benzerlik göstererek hayatın zevkleri peşinde koşan kadın tipini de yansıtır. Tanzimat romanlarında görülen, hafif meşrep tavırlarıyla erkekleri baştan çıkaran kadın profiline de yakındır. “Beyaz Maşlahlı Hanım”ın sandal gezintileri, mesire yerlerinin müdavimi olan “İntibah”ın Mahpeyker’i ile “Araba Sevdası”nın Periveş karakterlerine benzetmek mümkündür. Söz konusu romanların mekânı 19.yüzyılın çoğu eserde birincil çevre unsuruyla ön planda olan Çamlıca tepesidir (Enginün, 2012: 233). Bir çapkının yaşadıklarının anlatıldığı “Dedikodu” şiirinde de deniz ve sandal yine eğlencenin ve toplumdan uzaklaşmanın bir aracıdır. “Ya o, Muallâ’yı sandala atıp,/Ruhumda hicranın’ı söyletme hikâyesi?” (Veli, 2005: 49)

Orhan Veli’nin en çok bilinen şiirlerinden olan “İstanbul’u Dinliyorum” şiirinde barındırdığı zengin içeriğiyle şehrin tarihi dekoru ve doğallığı, sosyal hayatla beraber verilir (Sazyek, 2016: 239). Altı kıtadan oluşan şiir İstanbul’un günlük yaşamından parça parça kesitler şeklindedir. Şiirin nerdeyse bütününde görünen deniz/su, kodlandığı farklı unsurlar üzerinde kıtaların tamamında görünür:

İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Önce hafiften bir rüzgâr esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda suların hiç durmıyan çingirakları;
İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı (Veli, 2005: 115).

Açık unsurlar diye tanımlanabilecek “suların çingirakları” ve “Ağlar çekiliyor dalyanlarda” satırları manzaranın içinde açıkça görülen betimlemelerdir. Şiiri sineztezi (bir duyu organının işlevini bir başka duyu organına yükleme) kavramıyla ele alan Hakan Sazyek, şairin İstanbul’a işitme duyusuyla baktığını belirtir (2016: 239). Ancak şiire deniz/su unsurları üzerinden bakıldığında görsel olarak renkli bir yapı yansıttığı görülür. Şiirin altı kıtasının

uyarlandığı bir tezhip çalışmasında görsele aktarılan şiirde, deniz/su unsurlarının dekor üzerindeki ağırlığı daha belirgin görülür.¹⁰

“İstanbul Dinliyorum”u Göstergebilim üzerinden inceleyen Elif Sayar, şiirin bir İstanbul özlemini yansıttığı çıkarımını yapar. İstanbul’un Orhan Veli için düş görmenin, âşık olmanın ve hatırlamanın mekânı olduğunu belirten Sayar, bu bağlamda şiirin ilk kıtasında farklı satırlarda sırasıyla “Rüzgâr, yaprak, çingirak” kelimelerinden özellikle rüzgârın divan edebiyatında sevgilinin kokusunu getirme işlevine dikkat çekerek rüzgârın özneyi alıp şehre doğru götürdüğünü belirtir. Bu hususta “Suların hiç durmayan çingirakları” dizesi yazın başlangıcını işaret eder (Sayar, 2013:2190-2193). Sayar’ın işaret ettiği noktada Orhan Veli’nin çocukluk günlerine özlemini yansıtan şiirleriyle “İstanbul’u Dinliyorum”da da su yine aynı işlevdedir. Şairi çocukluk günlerine ve anneye götüren su, bu şiirde dolaylı yollardan kadın imgesi etrafında döner. Nitekim, “İstanbul’u Dinliyorum” şiirinin başka bir önemli yapısıysa şiir üzerine yapılan iki farklı incelemede de görülen kadın imgesidir. Tezhip sanatlarına uyarlanan şiirin beş görselinde doğrudan kadın resmi varken ilk kıtanın tasarımında denizkızının çizimi vardır. Sayar’ın göstergebilim merkezli incelemesinde de şiirin ikinci kıtasında “Kuşlar geçiyor, derken;/Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık./Ağlar çekiliyor dalyanlarda;/ Bir kadının suya değiyor ayakları;” (Veli, 2005: 115) kıtasının kuşlar > çığlıklar > ağlar > dalyanlar > kadın kelimelerinin ilerde kanlı canlı bir tabloya dönüşeceğini aktarır (Sayar, 2013: 2194).

Orhan Veli’nin “İstanbul’u Dinliyorum” şiiri çok katmanlı yapısıyla onun doğduğu şehir olan İstanbul’ algısını da çeşitli boyutlarıyla ortaya çıkarır. Şairin farklı deneyimlerinin geçtiği şehirde çocukluk anıları, geçim derdi, maceraları, aşkları, eğlencesiyle bütün curcunasıyla İstanbul onun içindedir. Şairin benliğini kuşatan, mekân şiirlerinde kimi zaman sevgili kimi zamanda bir anne gibi ortaya çıkar.

1.9. Su/Deniz Motifleriyle Cennet Tasvirleri

Orhan Veli’nin Garip akımından önce yazdığı şiirler imge ve imaj bakımından güçlü şiirlerdir. Ölüm, sonsuzluk, özlem temalarının görüldüğü bu şiirlerin referans aldığı dinî göndermeler yoğundur.

¹⁰ Tezhip sanatıyla görsele aktarılan, “İstanbul’u Dinliyorum, (Orhan Veli Kanık) Adlı Şiirin Tezhip Sanatı Öğeleri Kullanılarak Geleneksel Türk Sanatları Bakışıyla Görsele Aktarılması” (2012) isimli çalışmada şiirinin her kıtası için yapılan toplam altı görselde, deniz ve su öğeleri dikkat çeker. Bir süsleme sanatı olan tezhip üzerinden tasarlanan şiirde deniz/su unsurları, İstanbul’un deniz şehri kimliğini balık, denizkızı, deniz, gibi unsurlar oluşturur.

Bilge Ercilasun Orhan Veli'nin ilk dönem şiirlerinde Batı, Roma, Mısır, Doğu gibi pek çok kültürden faydalandığını belirtir (Ercilasun, 1998: 21). Bu şiirlerde deniz, zaman ve ölümle ilgilidir. “Ölümden Sonra Neşelenmek İçin Lied” de ölümsüz Olympos tanrılarının yanında deniz ebedi olarak hayal edilir:

Ben sonsuz bir deniz düşünürüm.
Bulutlar başımın üzerinden
Bir Olymp ilâhı sükûniyle
Geçip giderken Lied (Veli, 2005: 177).

Yunan mitoslarında tanrıların yaşadığı yer olan Olympos, yüceliğiyle bulutların eteklerinde uçtuğu bir dağdır. Denizin çok üstünde, bir nevi cennet olan bu dağda tanrıların köşkü, geniş bahçeleri vardır (Can, 2011: 37). Orhan Veli'nin ilk dönem şiirlerinde görülen ölüm temasıyla ilişkili şiirde ölümün hüznü, bir teselli gibi cennet hülyasıyla görünür.

“Sicilyalı Balıkçı” şiirinde deniz Akdeniz’le ilgili unsurlar barındırırken tufandan sonra yeniden bir başlangıç yapan dünyayı çağrıştıran bir üslupla sonsuzluk, şiirde yine denizle verilir:

Yüz sene sonra bugünkü dünyadan
Bir tek insan kalmadığı gün,
Sicilya sahillerinde yaşayan balıkçı
Bir yaz sabahı ağlarını atarken denize
O zamankinden daha geniş gökyüzüne bakıp
Benden bir mısra mırıldanacak (Veli, 2005: 205).

“Eldorado” şiiri de *Tevrat*’taki cennet tasvirlerinden ilhamla hayal edilen bir şiirdir. Şiirde görülen göller, nehirler, deniz, şurup dolu kadehler, zamanın donduğu bir cenneti tasvir eder. Altın üzerinden zamanın kalıcılığının okunduğu şiirde, *Tevrat*’taki cennette geçen Aden nehri de vardır:

Ufkunda mavi bulutların uçtuğu dağ,
Büyülü göklerinde sesler duyduğum Aden,
Avucumda dört kollu nehrin verdiği maden,
Üstümde yemişleri alnıma değen Tûba (Veli, 2005: 154).

Tevrat’ta Tanrı’nın yarattığı ilk insanı yerleştirdiği Aden’de bahçeyi sulayan dört kollu bir nehir vardır. Dört farklı bölgeyi sulayan bu nehrin her bir kolunun ismi vardır. Pişon, altın diyarını çevreler, Gihon kuş ilini kuşatır. Irmağın diğer iki koluysa Fırat’la Dicle oluşturur

(Gezgin, 2009: 83). Doğu dünyasının cennet tasvirlerinin görüldüğü “Eldorado”da şiirin başlığı olan “Eldorado” kelimesi, İspanyolcada altın kapı anlamına gelir ve Güney Amerika’da olduğu tahmin edilen kayıp bir şehrin ismidir (Yılmaz, 2017: 403).

Habil ve Kabil kıssasına göndermeler barındıran “Odamda” şiirinde de Garip döneminde Orhan Veli’de görülecek olan, yaşam dolu deniz algısından uzak bunalımlı bir deniz imgesi vardır. “Kardeşini öldürüyor Kabil” ve “Sıkıntıyla geçilen sahil” dizelerinin tekrarlandığı şiirde deniz bunaltıcıdır. Giderek kasvetli bir kâbusa dönüşen sularda boğuşan özne sulardan kurtulamaz. İskeleye yanaşır, ama durmak için attığı ip bir türlü ulaşamaz “Ulaşmıyor iskeleye çıma.” (Veli, 2005: 156) Böylece bu sıkıntılı yolculuk günlerce devam edecektir. “Düşüp yatağın dalgalarına/ Günlerce sürüyor bu yolculuk” (Veli 2005: 156) İçeride kapanık ve hasta bir ruh haliyle ölüm temasının işlendiği “Dar Kapı” şiirinde de yaşanmış günlerin hatırasının yoğunluğu denizle özdeşleştirilir. “Yanıyor unutulmuş buhurdan/ Yine gecenin içinde sessiz/ Hâtıralarla kaba deniz,/ Doluyor ruhun oluklarından” (Veli, 2005: 162). Orhan Veli’nin dini göndermeler barındıran ilk şiirleri bireyin içsel dünyasına yoğunlaşır. Rüya, ve yer yer karabasana kaçan bu şiirlerde bir hastanın odasında kurduğu düşlere benzer. Bazen huzurlu bazen tedirgin olan özne sürekli bir öte dünya tasavvuru kurar. Orhan Veli’nin bu tip şiirlerinde de sular berrak ve durgun akar. Su daha çok teskin edici aydınlığıyla görünür.

İKİNCİ BÖLÜM

OKTAY RİFAT

2.1. Oktay Rifat'ın Yaşamında Deniz

Oktay Rifat'ın yaşamında deniz daima bir tutku olmuştur. Eserlerinde çok sık değindiği denizle özel yaşamında da aktif olarak uğraşmıştır. Şairin yakınları tarafından yazılan yazılarda denizin önemini anlamak mümkündür. Yüzme ve balıkçılık uğraşları, Oktay Rifat'ın hayatının önemli parçasını oluştururlar; şair, eşi Sabiha Hanımla da bir havuzunda tanışmıştır (Rifat, 1992:328). Oktay Rifat'ın yüzmeye olan tutkusu Şevket Rado'ya yazdığı bir mektupta daha iyi anlaşılır: “Şevketciğim, inşallah gelecek sene bol bol görüşürüz, beraber denize gireriz. Ben eski yüzgeç bu sene daha da iyi yüzmek öğrendim. Amerikan-vâri yüzmeye, kafa içeride ilerlemeye başladım.” (Rifat, 2002: 95).

Oktay Rifat'ın yaz tatillerini geçirdiği Marmara Adası'ndaki günlerini anlatan Samih Rifat, balığa çıkan babasının tuttuğu balıkları satarken müzayede defterine kıvançla ismini “Balıkçı Oktay Rifat” olarak yazdığını aktarır. Samih Rifat, daha sonra yazdığı “Ada” isimli kitabında söz konusu anılarını daha ayrıntılı anlatır. Oktay Rifat'ın, adada bir balıkçı dostundan söz eder: “Marmara adasında uzun yıllar balığa çıktığı Gega Ahmet gibi bir dostu daha olmuş mudur bilmiyorum.” (Rifat, 1991: 12). Babasının çok sevdiği balıkçı dostuyla ilişkisini ayrıntılı anlatan Samih Rifat bu dostluğun önemini şu satırlarla belirtir: “Ne tuhaf, şimdi ikisi de yok. Ozanla balıkçısı. Kim bilir, belki hâlâ sütlüman bir denizde balıktalar!” (Rifat, 2013: 44) Babasının uzun bir dönem su altı balıkçılığı yaptığını da belirten Rifat, şairin son dönemlerinde sağlığından dolayı artık yapamadığı bu su altı avını hep özlediğinden bahseder (Rifat, 1991: 12). Oktay Rifat'ın arkadaşı ve çevirmeni Richard Mckane, onun şiirini mavi rengi üzerinden incelerken dalgıçlığın etkisine değinir. “Bir dalıcı olarak Oktay, yalnızca mavi denizin yüzeyini değil, derin suların uyandırdığı kederi de (Blueing out) biliyordu. (...) Deniz dibi dünyasının Oktay'ın şiirine ve yaşamına etkisi olduğunu düşünüyorum.” (Mckane, 1999: 87) Ferit Edgü ise “Garip Anılar” isimli yazısında anılarını anlatırken Oktay Rifat'ı edebî yönünden ziyade denizle ilişkisi üzerinden tanımlar. Söz konusu yazıda Melih Cevdet'le olan dostluğunu sonradan tanıştığı Oktay Rifat'la mukayese eder. “Oktay Rifat'la, Melih Cevdet'in aksine, şiirden, edebiyattan çok, denizden (çok iyi bir balıkçıydı), balıklardan (çok iyi bir avcıydı), yemeklerden (çok iyi bir aşçıydı) söz etmişizdir.” (Edgü, 2014: 7).

Oktay Rifat'ın denizi yakından bilmesi, dalgıçlık yapması onun şiir dilinde kendine özgü bir atmosfer kurmasında belirleyici etkindir

2.2. Romanlarında Deniz

Yazın dünyasının bir bütün oluşturduğunu söyleyen Oktay Rifat, bir söyleşide, son iki romanın benzerlikleri dışında şiirlerindeki havayı yansıttıklarını ifade eder (Rifat 1992: 318). Üç romanı bulunan Oktay Rifat'ın ilk romanı “Bir Kadının Penceresinden”, 1976 senesinde yayımlanır. İkinci romanı olan “Danaburnu’ysa” yayımlandığı yıl, 1981 Madaralı Roman Ödülü’ne değer görülür. Şairin son romanı “Bay Lear” ise 1982 yılında yayınlanır. (Rifat: 1994: 46) Oktay Rifat'ın “romanlarında mekân, kahramanların gelecekteki macerasında yönlendirici olacak kadar fonksiyonel bir nitelik taşımaktadır.” (Özcan 1999: 405) Bu hususta üç kitabında da deniz, mekân olarak ön plandadır. İlk romanı “Bir Kadının Penceresinden” 1970’lerin İstanbul’unda geçer. “Danaburnu” romanı ise iki farklı mekânda geçer. Romanın dört farklı örgüden oluşan hikâyesi, İstanbul ve Balıkesir arasında geçer (Özcan, 1999: 405-406). Yazarın son romanı olan “Bay Lear” mekân yine İstanbul’da Boğaziçi’nin kıyısında yalıdan apartmana dönüştürülmüş bir binadır.

2.2.1. “Bir Kadının Penceresinden”

Oktay Rifat'ın ilk romanı olan *Bir Kadının Penceresinden*, deniz ve kadın arasındaki benzetme açısından mühim noktalar barındırır. Şairin şiirlerinde çeşitli izlekler üzerinden görünen deniz canlı bir varlık olarak romanda görülür. “Bir Kadının Penceresinden” karı koca çatışması ekseninde mutsuz bir evliliği odağına alır. Filiz kocası gazeteci Bedri’yle mutsuz bir ilişki yaşamaktadır. Kocasının entelektüelliği karşısında kendisini dışlanmış hisseder ve sevilmediğini düşünerek eşinden uzaklaşır, yasak bir aşka sürüklenir. Kocasının evine davet ettiği Selim’le gönül ilişkisi yaşamaya başlar (Gülol, 2012: 57).

İstanbul Boğazı’nın sularıyla başkarakter Filiz ve daha geniş kapsamda kahramanların ruhsal durumu arasında sembolik bir bağ vardır. Deniz, Boğaziçi görünümüyle canlı bir roman kişisi gibidir (Gülol, 2012: 58). Oktay Rifat romanları üzerine daha kapsamlı bir inceleme yapan Tarık Özcan, Oktay Rifat'ın romanlarında sembolik ifade tarzından yararlanmakta olduğunu belirtirken “Sembol” başlığı altında ele aldığı yazısında, romanda en yoğun sembolün Boğaz olduğunu ifade eder (Özcan, 1999: 475). Bu bağlamda Boğaz’ın devingen sularının Filiz’in ruh haliyle paralel aktığını, bir nevi onun ikizi olduğunu tespit eden Özcan, Boğaz’ın şairin “Danaburnu” ve “Bay Lear” romanların da hayatın akıp giden yanı ve duygusal dünyaların sembolü olduğu çıkarımını yapar (Özcan, 1999: 476). Oktay Rifat Filiz’in bedenini ve denizi birbirine benzetir. Şairin şiir dünyasında kadınlara özgü bedensel özelliklerle denizin fiziki yapısı arasında bir bağ vardır. Filiz’in içsel dünyası denizin derinliğine benzer. “Poyraz, ya da Marmara'yı altüst eden lodos, Kavaklar’la Üsküdar arası esmese de balıklarına dek

değiştiriyordu Boğaz'ın suyunu. Böyle bir boğaz vardı Filiz'in içinde de.” (Rifat, 1976: 90) Boğaz'ın dip akıntılarını biliyordur ama kendi iç dünyasındaki akan suları bilmez. “Boğaz'da alttan alta dip sularının aktığını biliyordu, ama kendi dip sularını tanımıyordu Filiz.” (Rifat, 1976: 91). Filiz'in körelen cinsel duyguları da genellikle suyla özdeşir. “Bütün vücudu, apış arası, kasıkları, ses vermeyen kuyular sanki.” (Rifat, 1976: 38) Yasak aşk yaşadığı Selim'le daha sonraki sevişmelerinde yine deniz üzerinden bir betimleme kurulur. “Hışırıyor derisi, Selim yatarken üstüne. Balıklar dipte kaçışıyorlar kovuklarına.” (Rifat, 1976: 255). Romanda kurulan bağ, psikolojik olduğu kadar da bedenseldir. Deniz ve kadının özdeşleşmesi her ikisinin de içlerinde çoğul bir dünya barındırmalarından kaynaklanır. Romanda da Filiz'in iki çocuğu vardır. Çocuk simgesi doğurganlığı temsil eder, suyun içinde barındırdığı canlılığı yansıtır gibidir. Bununla birlikte şairin şiirlerinde aynı durum söz konusudur. İlerde daha ayrıntılı ele alacağımız “Gemide”, “Kadın ve Taka”, “Çocuk” “Bir Kadın” (Rifat, 2018b: 368), “Çukurlar” şiirlerinde kadınlar la deniz yan yanadır. çocukları ile birlikte denizle yan yanadır.

“Bir Kadının Penceresinden ” romanında dikkat çeken bir başka nokta, dilin çağrışımsal özelliğidir. Boğaz'ın kelime çağrışımından yararlanan Oktay Rifat, bunu çeşitli yönlerden yansıtır. Şekil itibariyle bir kılıca benzeyen Boğaziçi'ne atıfta bulunur. Filiz'in yasak aşkı Selim'den dolayı, kocası Bedri'yle bir gerginlik yaşadığı sahnede, Boğaz bir kılıca dönüşür. Ancak “Boğaz'ın kılıcı kınına girmiş” tir (Rifat, 1976: 222).

Oktay Rifat'ın şiirlerinde deniz genel olarak dev bir canlıdır. Şiirlerde bu dev canlının özellikleri dağınık verilirken “Bir Kadının Penceresinden”de doğrudan ifade edilir. Denizin yüzeyi bu dev canlının pullarıdır. “Bir derisi olabileceğini düşünür gibi oldu Boğaz'ın. Pul puldu bu derinin üstü.” (Rifat, 1976: 241). Bununla birlikte Boğaziçi doğrudan bir yaratık “canlı bir hayvan gibidir” (Rifat, 1976: 207). Oktay Rifat'ın “Bir Kadının Penceresinden” romanı şairin ilk romanı olmasıyla beraber şairin son üç şiir kitabı “Denize Doğru Konuşma” (1982), “Dilsiz ve Çıplak” (1984) ile “Koca Bir Yaz” (1987)'paralel bir deniz tasavvuru vardır. Genel bağlamda “Bir Kadının Penceresinden” Romanda ve şiir kitaplarında deniz dişi bir yaratık olarak algılanır. Genel bağlamda “Bir Kadının Penceresinden” insanlar ve özellikle de kadınlar denize benzetilir. Filiz'in duygu dünyası istekleri denizin içinde oluşan hareketliliğe benzetilir.

2.2.2. “Danaburnu”

Oktay Rifat'ın ikinci romanı olan “Danaburnu”nun mekânı, İstanbul'dan Ege kıyılarına kadar uzanır. Dört farklı karakterle inşa edilen romanda, mekân bir sahil kasabasıdır. Romanın başat karakterleri Yusuf Kendir, Yalnızların Mehmet, Berber Recep ve Emine'dir. Yazarın gazetede bir cinayet haberinden ilham alarak yazdığı roman toplumun farklı tabakalarından

insanların seçildiği bir yapı arz eder. (Rifat, 1992: 319) Berber Recep, âşık olduğu hayat kadını Emine'nin peşinden giderken Emine'nin sevgilisi tarafından öldürülür. Emine karakteriyse tacizden dolayı babasını öldürmüş bir hayat kadınıdır. Kitabın başında hikâyesi verilen Yusuf Kendir, türlü hilelerle zengin olmuş, iyi eğitilmiş bir kişidir. Öyküsü işlenen bir diğer karakter olan Yalnızların Mehmet ise romanda, annesini tedavi etmek için türlü zorluklarla karşılaşan yoksul bir Anadolu köylüsüdür.

Oktay Rifat'ın daha çok toplumsal psikolojiyi anlatmayı yeğlediğini belirten Selim İleri'ye göre yazarın son iki romanı ayrıntılarda işlediği trajediler (Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu) toplumun horladığı, aşağıladığı, insanın acıları, kederleridir (İleri, 1981: 28). Bu bakımdan Oktay Rifat'ın yarattığı Emine, dikkat çekici bir karakterdir. Oktay Rifat, Emine karakterini romandan önce şiirinde yaratmıştır. Şairin 1969'da yayınlanan “Şiirler” isimli kitabında yer alan “Emine” (Rifat, 2018a: 504) “Danaburnu” (1981) romanında bir hayat kadını olarak görülür. “Emine” başlıklı şiirdeyse bir delikanlı tarafından baştan çıkarılmıştır. “Kimden türemişse türemiş o oğlan/ Şarkılı bir kahvede kanına girdi/Dökülen ilk güldü Emine elimde.” (Rifat, 2018b: 504) Romandaysa Emine'nin bir hayat kadını olması süreci hapishaneden çıkmasıyla başlar. Romandaki Emine karakteriyle şiirdeki Emine arasında kurulan bağsa kırmızı rengi üzerinden vurgulanır. Şiirde kırmızılar doğrayan Emine mısraları romanda üvey babasını bıçakladığı sahneye gönderme olarak okumak mümkündür. “Kırmızılar doğrar artık, kırmızılar/ Ve yıkardı ellerini mavilikte.” (Rifat, 2018a: 504)¹¹ romanda bıçaklanan üvey baba beyaz atleti üzerinden vurgulanır. “Saçları babalığının elinde sürüklenerek peykenin yanından geçerlerken bıçağı kapmış ve adamın karnına saplamıştı. Kıp kırmızı kesilmişti kirli atlet fanilasının etekleri ve düğmeleri çözüktü pantolonunun önü.” (Rifat, 1980: 120).

Oktay Rifat'ın kadın ve deniz arasında kurduğu ilişki romandaki Emine karakteri için de söz konusudur. Emine, âşığı Berber Recep ile sevişirken denizle özdeşleştirilir. “Deniz gibi kokuyordu kulak arkaları, omuz başları, meme uçları.” (Rifat, 1980: 78).

Romanda deniz/kadın algısı bir başka karakterle de okunur. Yusuf Kendir'in karşı Perihan Hanım denize bakarken sanki ayanya bakıyor gibidir. Oktay Rifat bunu romanda özellikle vurgular. Şiirle yakın cümlede Perihan, denizin özünü anlamaya çalışırken sanki kendi benliğini de kavrayacaktır. “Bakıyor Perihan Hanım, denize bakıyor, sanki özünü kavramaya çalışıyor denizin.” (Rifat, 1980: 57) Bu dalgınlıktan sonra Perihan Hanım denizin özünü kavramış kocasına şunu diyecektir. “Öyle anlar vardır ki bir derinliğe inilir birdenbire!” (Rifat, 1980: 57) Hayatın özü gibi görünen bu derinlikte yaşamının mümkün olmadığını belirtir

¹¹ Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri I*, Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, Şubat 2018, İstanbul. (Çalışma boyunca yapılan alıntılar bu baskıya aittir.)

Perihan Hanım, ardından Virginia Woolf hakkında konuşur. “Virginia Woolf diyor, tek bir nesne vardır dünyada dermiş, o da su. Bir gün ozanın biri, bugün denize girdim demiş Woolf’a, neden çıktınız diye sormuş yazar.” (Rifat, 1980: 57) Bu bağlamda Virginia Woolf’un anılması önemlidir, zira söz konusu yazar suya atlayarak intihar etmiştir (Woolf, 2010: 12).

Suyun derinliğiyle insanın iç dünyasının yan yana getirildiği satırlar bu hususta önemlidir. Zira “Danaburnu” romanında Oktay Rifat, toplumun genel görünümünde bir denizin altına inerek trajik hikâyeleri su yüzüne çıkartır.

2.2.3. “Bay Lear”

Oktay Rifat’ın modern tarzda yazdığı “Bay Lear”de, bilinç akımı tekniğini kullanmıştır. Romanın başkahramanı olan Ferruh Sarıbay, yalıdan bozma apartman katında iki kızı Ferhunde, Selime ve damadı Süleyman’la yaşar. Zaman olarak geriye dönüşlerle yaşamları anlatılan karakterlerin ortak gerilim noktasını Ferruh Bey’in, evin hizmetçisi Fatma’yla olan evliliği oluşturur. Bu bağlamda daha çok insanın psikolojik yönünün işlendiği “Bay Lear”da deniz dibi insanın iç dünyası gibidir.

Oktay Rifat’ın dalgıçlığından yaralandığı romanda, kendi yaşamında yaşlılığın hissettirdiği rahatsız ruh halini, karamsar duygularını, denize de yansıtır. Ferruh Sarıbay’ın geçmiş yaşantısındaki deniz ve balık avı tutkusu çarpıcı bir atmosfer içinde işlenir. Deniz ve kadın üzerinden kurulan bağlantı, Ferruh Sarıbay üzerinden daha ilkel dürtülerle ele alınır. Denizi doğaüstü olarak tanımlayan başkarakter, “Bir kadın rahmine benzettim onu.” der (Rifat, 1982: 108). Ferruh Sarıbay genç yaşında aktif cinsel yaşamıyla, denizde zıpkınla avladığı balıklar arasında açıkça bir ilişki kurar:

Bir deste iskambil kağıdı gibi diziyor yüzünü yastığa. Değişik evlerde yatıyoruz, değişik odalarda. (...) Kollarımın arasından derisi kaygan bir balık gibi fırlayarak zıpkından kurtulurken karnı yırtılan kefal gibi kuyruk deviniminin verdiği hızla uzaklara, çok uzaklara doğru koşuyor (Rifat, 1982: 108).

Ferruh Sarıbay’ın, denizle hatırladığı gençliği suyla yakından ilişkilidir. Hafızasına seslenirken bir zamanların o geniş, berrak denizlerin yerinde bulanık bir su vardır. “Ey bellek, bir iç savaşın eşiğine getirdin beni. Bu kargaşa eski günlerin bulanık suyu. Şimdi o suda avlıyorum balıklarımı başka deniz yok.” (Rifat, 1982: 107) Denizin geçen ömürle özdeş olduğu da yine balık üzerinden tanımlanarak ortaya çıkar. Ferruh Sarıbay’ın zihinsel dünyasında bu karşılaştırma önce su dibinin karaya benzerliğiyle görünür. Bir bozkır bahçesini andıran deniz dibinin manzarası karadaki bitki ve objelerle benzerlik kurularak verilir:

Cılız otlarıyla çorak bir tarla gibiydi deniz toprağı. Denizsırganı, denizkadayıfı, denizkestanesi, denizkulağı, denizlalesi, denizmarulu, denizmenekşesi, denizminaresi, denizörümceğı, denizperçemi, denizsalkımı, denizsel. Bu sular çekilse bu deniz toprağı nasıl görünür çıplak gözle! (Rifat ,1982: 62-63)

Ferruh Sarıbay bu çorak toprakta kovaladığı balığı anlatır ardından balığın kaçışını, insanın ölümden kaçmasına benzetir. Ancak anlatıcı bunun anlamsız olduğunu söyler. “Oysa ölecek nasıl olsa. Vurulsa da ölecek vurulmasa da, başka bir zıpkınla ya da daha büyük bir balığın ağzında.” (Rifat, 1982: 63) Bu bakımdan ölümün eşliğindeki anlatıcı karamsardır, balığın çabasını nafi görür.

“Bay Lear” romanı Oktay Rifat’ın ölümünden beş yıl evvel yayımlanmıştır. Bu açıdan Oktay Rifat’ın ruhsal dünyasını yansıttığı gibi, onun yazı evreninin minimal bir kitabıdır. Bilinç akımının çağrışımsal yönünün ve denizin derinliğinin çarpıcı bir hususla kesiştiği eserde, karakterler sakin bir deniz gibi görünür. Ancak Oktay Rifat romanda bu denizin derinliklerinde yaşanan ilkel duyguları zıpkınla vurulan balıklarla anlatır.

2.3. Tiyatro Oyunları

Oktay Rifat, romanlarından önce yazdığı tiyatro oyunları ile romanlarının üslup olarak benzerdiklerini söyler (Rifat: 1992: 317-318); ancak Oktay Rifat’ın tiyatro eserleri toplumsal ilişkileri bakımından romanlarına benzese de, oyunların dekoru doğadan uzaktır. Bireylerin odağa alındığı oyunlarında Oktay Rifat, karakterlerin iç dünyasını toplum ekseninde değerlendirir (Yüksel, 1999: 27).

Toplam sekiz tiyatro oyunu kaleme alan Oktay Rifat’ın sahnelenen bu oyunlardan Melih Cevdet’le yazdığı “Kıskançlar” (1949) ve “Zabit Fatma’nın Kuzusu” isimli oyunların metinleri kayıptır. Bununla birlikte şairin yazdığı “Oyun İçinde Oyun” (1949) henüz kitaplaşmamıştır 1965- 1966 yılında Ulvi Uraz Tiyatrosu’nda sahnelenen “Zabit Fatma’nın Kuzusu” isimli oyun hakkında bilgiler söz konusu eserle ilgili o dönemde kaleme alınan yazılardır. Annesinin katı iradesi altında bir erkeğin yaptığı evliliklerde eşlerini annesiyle karşılaştırmasını ve erkeğin psikolojik çözümlemeleri anlatılır. Şairin ikinci kayıp metniyse Melih Cevdet’le beraber kaleme aldıkları “Kıskançlar” isimli oyundur. Devlet tiyatrosunda gösterilen oyunla ilgili bilgiler yine söz konusu eser hakkında yazılandır. Eşlerini kıskanan iki erkeğin yaşadığı trajikomik olayların anlatıldığı oyun, üç perdeden oluşur. Oktay Rifat’ın kitaplaşmayan üçüncü eseri olan “Oyun İçinde Oyun” isimli çalışması İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları arşivinde bulunur. (Yolcu,2019: 15-21). Farklı kültürlerden yetişmiş iki İstanbul efendisinin hikâyesi güldürü olarak işlenir. Geleneksel tiyatrodan ilham alınan eserde, ortaoyunu ve karagöz etkisi vardır (Nutku 1999: 38). Oktay Rifat’ın sahnelerdikten sonra

basılan diğer beş tiyatro eseri şunlardır: “Birtakım İnsanlar” (1961), “Atlar ve Filler” (1962), “Çil Horoz”, (1964), “Kadınlar Arasında” (1966), “Yağmur Sıkıntısı” (1969) (Rifat 1994: 47).

İncelediğimiz oyunlarda denizin mekân olarak kullanıldığı *Birtakım İnsanlar* oyunu, Rifat’ın şiirlerine ve romanlarına en yakın eserlerdendir. Ayşegül Yüksel söz konusu oyun için tiyatro yazarı Oktay Rifat’ın şair kimliğine yenildiğini, oldukça kalabalık görünen sahnede insanların iç seslerinin şair Oktay Rifat’ın sesi olduğunu aktarır (2019: 30). “Birtakım İnsanlar”, Rifat’ın “Danaburnu” romanına benzer bir kurguyla farklı kişilerin hikâyelerinin rıhtımda vapur beklerken anlatıldığı eserdir. İki perdelik oyunda kurucu oyuncu yardımcı’dır. Yardımcı ise iskelenin çımacısıdır. Oktay Rifat’ın söz konusu oyununda, şiirlerinde ve romanlarında görülen denize nazaran çok az anlam atfedilir. İskeleye geçen oyunda deniz bir dekor vazifesindedir. Buna rağmen bazı cümlelerde çımacı iskeleye sembolik anlamlar yükler: “Gidenler içindir iskele. İskeleye gidilir, iskeleye dönülmez (Rifat 1988: 73). Çoğalmanın, hareketliliğin yeri olarak görünen iskele daha çok yaşamın hareketliliğini yansıtır. “Yaşam bu vapurun iskelesi gibidir. Vapur gelir, doğulur, o iskeleye yaşanır ve vapurun gidişiyle yaşam sonlanır.” (Nutku, 1999: 41).

Oktay Rifat’ın tiyatroları genel itibarıyla toplumsal ilişkiler odaklıdır. Bu bağlamda deniz unsurunun görüldüğü “Birtakım İnsanlar” dışında doğadan uzaktır. Bununla birlikte denizin görüldüğü bu tek oyunda da iskele üzerinden yaşamın devingenliği verilir.

2.4. Şairin İki Denizi

Oktay Rifat’ın şiirlerine deniz kavramı odaklı bakıldığında denizi canlı bir varlık olarak ele aldığı gözlemlenir. Deniz, biyolojik bir varlıktır. Şiirde deniz kimi zaman doğrudan bir canlı olarak görülürken kimi zaman da kendi içindeki düzenini, karadaki sosyal hayata benzeyen metonomiyle işler. Denizin kanı, dili ve çocukları vardır. Gökle ikizdir. Çocukları martılar, gemiler ve balıklardır. Oktay Rifat “Son üç şiir kitabı *Denize Doğru Konuşma*, *Dilsiz ve Çıplak*’la *Koca Bir Yaz*’da denize olan ilgisini şiire taşıyarak, doğanın bu unsuru üzerinde daha çok durur.” (Özcan, 2005: 204). Şairin şiir çizgisindeki değişimlerle, beraber yaşamında çok büyük ilgi gösterdiği deniz kavramı, özünde aynı kalsa da bu yeni yönelişlerden etkilenir. Deniz bu yeni manevralarla Oktay Rifat’ın şiir dilinin çağrışımsal zenginliğinde en büyük yardımcısı gibidir. Deniz; dille birlikte Oktay Rifat’ın dünyasında bambaşka bir alan oluşturur. Ancak, Oktay Rifat üzerine kapsamlı bir çalışma yapan Tarık Özcan şairin şiirlerinde görülen denizin romanlarına kıyasla daha yüzeysel ve sığ olduğunu ifade eder:

Romanlarında deniz ve su unsuruna, sembolik manada büyük bir derinlik kazandıran Oktay Rifat'ın şiirlerinde bunu başardığını, söyleyemeyiz. Onun şiirlerinde deniz, bir anlatım nesnesi olarak yeterince yer alırken, çok farklı anlamları koynunda barındırmamasının sıkıntısını yaşar (Özcan, 2005: 207-208).

Özcan'a göre deniz nesne olarak yüzeyseldir; fakat Oktay Rifat'ın şiirlerinde deniz çeşitli unsurlarıyla (balık, gemi, vapur, taka, kayık, mavna, şilep, kalyon, martı, yosun, çakıl taşı, sahil, kıyı, iskele, rıhtım, kumsal) ele alındığında derinlikli bir alan oluşturduğu gözlemlenir. Bu öğeler açısından bakıldığında Oktay Rifat'ın şiirinde denizin belli başlı ve oldukça geniş bir alan kapsadığı gözlemlenir. Şairin deniz kavramını iki başlığa ayırmak mümkündür:

2.4.1. Ressamının Denizi: Boya-Resim Olarak Deniz

Oktay Rifat yaşamını anlattığı bir yazısında şairliği dışında uğraştığı meşgaleleri ikinci bir uğraş olarak gördüğünü söyler (Rifat, 1992: 9). Meslek olarak avukatlık yapan şair, ayrıca ressamdır. Şairin ressam olması nedeniyle denizle renk yönünden kurduğu bağ, şiirinde farklı bir başlık olarak dikkat çeker. Samih Rifat, anılarında şairin ressamlığını anlatırken babasının resim yaptığı zaman bile ozan olduğunu söyler. “Resim. Ara sıra içine girdiği, ara sıra da uzaklaştığı bir tutku alanı. Kimi zaman bilinçli bir uzaklaşma olurdu bu; “şiiri keser” diye düşünürdü. (...) keyifle resim yaptı. Ama hiçbir zaman, gerçekten iyi bir ressam olduğunu düşünmedi sanırım. Ozandı o, her zaman. Resim yaparken de...” (Rifat, 1991: 14). Oktay Rifat ise resimlerinin yer aldığı bir serginin açılışı için kendisiyle yapılan bir söyleşide kendisine yöneltilen “Resim çabanızın yazın çabanızı etkilediği ya da ondan etkilendiği söylenebilir mi? Yoksa sizin için birbirinden ayrı, uzak uğraşlar mı?” sorusuna kısa net bir cevap verir. “Şiir evrelerim yaptığım resimleri etkiledi.” (Rifat, 1992: 322). Oktay Rifat ressamlığının şairliğinin etkisi altında kaldığını belirtmesi hususunda haklıdır. Zira şairin renkleri en çok şiirlerinde kullandığını belirten Özcan, bu renkler arasında birinci sırada mavinin olduğunu aktarır (Özcan, 1999: 483). Bu bağlamda mavi renk, şiirlerinden taşarak tablolarına dökülmüş gibidir. Bir başka önemli noktaysa renk olarak deniz mavisi renginin boya gibi algılanmasıdır. Oktay Rifat'ın şiirlerinde denizle ilgili şiirlerinin bir kısmı bu minvaldedir. Mavi renk, boya, mürekkep ve kısmen de içkiyle özdeşleştirilerek algılanır. Nitekim “Deniz Ressamları” şiirinde deniz rakıyla özdeşleşir. Orhan Velinin Dalgacı Mahmut şiirini çağrıştıran bir muzırlıkla, denizi ressamların kadehine koyar. “Bütün sular denizler onların/kırmızıya boyarlar, sarıya, yeşile,/Üsküdar'da mavi rakı içerlerdi.” (Rifat, 2018b: 352)¹² Rengin sarhoş ediciliği şairi beyninden vurur: “Ben

¹² Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri II*, Yapı Kredi Yayınları, 4.Baskı, Mayıs 2018, İstanbul. (Çalışma boyunca yapılan alıntılar bu baskıya aittir.)

kürekteydim Mehmet karşıda/Mavi başıma vurmuş.” (Rifat, 2018b: 163) Sıvı özelliğiyle kanda mavileşir: “Bütün mavisini balığın kanından,/Daldırıp yüreğine gagalarını.” (Rifat, 2018b: 454) “Emine” şiirinde yine kırmızı ve mavi renkleri yine sıvı boya olarak betimlenir: “Kırmızılar doğrar artık, kırmızılar/Ve yıkardı ellerini mavilikte.” (Rifat 2018a: 504) “Görmek Kolay Değildi” şiirindeyse yine yine rengin boya yönü vardır: “Mavi bir suya gömülüydü yavaş/görünenlerin hepsi.” (Rifat, 2018b: 438) “Deniz Kadın ve Baykuş” şiirinde ise denizden doğrudan boya diye söz edilir: “Deniz yaklaşıyor birdenbire/döküyor çivit rengi mavisini/baykuşa ve kadına” (Rifat, 2018b: 404)

Oktay Rifat’ın denizi renk/boya olarak algıladığı şiirlerde anlam katmanları derinlikli değildir. Manzara, pastoral, resimsel yönüyle daha çok ön plandadır. Anlam açısından bu tarz şiirleri bir tualin yüzeyi gibi sığdır. Ancak denizle ilgili mavi renginin, kırmızıya dönüştüğü şiirlerde bir okyanusun derinlerine iner. Bu şiirlerde bir balıkçı gibi sulara dalarken anlam da, derinlere doğru kademe kademe değişir.

2.4.2. Balıkçının Denizi: Derinlik Olarak Deniz

Oktay Rifat’ın şiir dünyasında deniz kavramının esas derinliği onun farklı unsurlarının yardımıyla ortaya çıkar. Bu unsurlar öyle dağınıktır ki, bütünlüklü bakılmadığında denizin asıl tasavvurunu görmek zordur. Şairin ilk kitaplarında deniz yekpare bir görümünde değildir. Daha büyük bir sudan ayrılıp yer yer bağımsız gibi duran gölcükler gibidir. Bu gölcükler şiirin odağında olmayan bir yerinde ortaya çıkar. *Perçemli Sokak*’ın başlıksız I ve II numaralı ilk iki şiiri bu hususa örnektir: “Ay doğar kuyulara yalınayak/Telgraf tellerinde gemi leşleri.” (Rifat, 2018a: 187) Deniz unsuru açısından çok çarpıcı bir imgelem olan gemi leşi, tek başına açıklaması zor bir okuma sağlar. İkinci şiirde benzer bir durum söz konusudur. “Dönüş yolunda sarmaş dolaş/ Vapurlar geçsin aramızdan.” (Rifat, 2018a: 187) Aniden ortaya çıkan denize ait bu ifadeler tek başına ele alındığında mavi görünen denizin avuca alındığında saydamlaşması gibi kaybolur. Oktay Rifat’ın devinimli şiir çizgisi düşünüldüğünde, dağınık duran deniz kavramı iyice kaybolur. Bu hususta ancak toplu bakıldığında bu dağınık parçaların bir bütün oluşturduğu fark edilir. Oktay Rifat’ın şiir sanatında gerçekleştirdiği değişimlerin eleştirmenler tarafından sınırlarının oluşturmadığını belirten Hilmi Yavuz, şairin şiirini üç ana evrede toplarken, taşan bir suyu bir havzada toplar gibidir:

Oktay Rifat şiirinin sürekli yeniliklerle değişen bir şiir olduğu söylenir öteden beri. Doğrudur. Gelgelelim, bu değişimin kuşatıcı ve toparlayıcı çatısı belirtilmediği için, şiirin “yeni- likçi”liğinden söz edilirken, çoğu kez düzensiz, rastgele değişen, daldan dala atlayan neredeyse maymun iştahlı bir şairle karşı karşıya

olduğumuz izlenimi ortaya çıkmıştır. Oysa Oktay Rifat şiirinin, temelli bir okumayla -ve Dil’le ilişkisine bakılarak- birbirinden farklı, paradigmatik üç evreden geçtiği saptanabilir (Yavuz 1988: 21)¹³.

Hilmi Yavuz’un belirttiği nokta, Oktay Rifat’ın şiirindeki deniz kavramı için de söylenebilir. Şairin çok katmanlı şiiri ile denizin derinliği yan yana geldiğinde birbirine tutulan aynalar gibi, öz ve biçim çoğalır. Oktay Rifat’ın balıkçılığıyla beraber bu yapı bir okyanus derinliğine ulaşır. Bununla birlikte sanat yazılarında deniz/su unsuru üzerinden verdiği örnekler düşünülürse şairin dil-deniz¹⁴ ilişkisinde dille kurduğu bağlantının sınırlarının ne kadar geniş olduğu açık bir şekilde okunur. Bu hususta şairin külliyatına bakıldığında farklı deniz unsurlarının ortak özelliği, hepsine atfedilen biyolojik anlamdaki canlılıktır.

Oktay Rifat’ın “şiiri baştan uca bir kıyı şerididir.” (Aydoğan, 2017: 10) diyen Yüce Aydoğan, “Konuşmanın Bittiği Bir Kıyı Var” Oktay Rifat Şiirinde Farklılaşma (*Différance*) Mekânı Olarak Kıyı Motifi” başlıklı makalesinde şairin şiir gelişiminde eski-yeni şiir yönelişlerini son kitaplarına kadar kıyı motifi bağlamında inceler. Aydoğan çalışmasında şairin şiir anlayışı kapsamında dille hesaplaşmasını incelerken Oktay Rifat’ın deniz ve dil üzerinden yarattığı özdeşliğe de odaklanır. “Oktay Rifat kıyı motifini erken döneminde şiirsel gelenekle ve yenilikle kurduğu çatışmalı ilişkinin sahnesi olarak kullanmışken, geç döneminde bizzat dile yönelik/ dile ait bir kıyım ve felaket alanı olarak kurgulamıştır.” (Aydoğan, 2017: 10). Oktay Rifat’ın şiir dünyasında belirli süreçler içinde görülen kavramlar, canlı bir organizma gibi doğar gelişir ve ölür. Şair üzerine yapılan bütünlüklü çalışmalarda bunu görmek mümkündür. Oktay Rifat şiirinde güneş imgesini inceleyen Alphan Akgül, bu kavramın şiirdeki dönüşümünü üç evrede inceler. Nitekim Yüce Aydoğdu’nun çalışmasında da kıyı motifi üç ana evre üzerinden ortaya çıkar: eski, yeni ve son. Bu bağlamda Oktay Rifat’ın şiirini dil üzerinden kıyı motifiyle

¹³ Hilmi Yavuz, Oktay Rifat’ın şiirini dil algısı üzerinden üç evrede topluyor: nesne, imge ve dil. Oktay Rifat’ın ilk evresini Garip şiir akımıyla sınırlandıran Yavuz, şairin *Perçemli Sokak*’la (1956) imgesel dilin kullanımını öne çıkardığını, bu evrenin ikinci şiir dönüşümünü oluşturduğunu belirtir. Hilmi Yavuz Oktay Rifat’ın asıl şiirini üçüncü evrede *Şiirler* (1969) kitabı ve sonrasındaki eserleriyle yarattığını belirtir (Yavuz, 1988: 21- 22).

¹⁴ Oktay Rifat’ın *Şiir Konuşması* adlı toplu yazılarının olduğu kitapta, dil meselelerinde konulara verdiği örneklerin denizle ilgili olması dikkat çeker. “Gerçek Peşinde” yeni şiir akımları arayışında olanları denizleri keşfe çıkan gemicilere benzetirken, sürrealistleri de yine deniz üzerinden kurduğu benzetme üzerinden tanımlar. “Sürrealistler şuurlarının karanlık dünyasına girmiş görünüyorlar. Hem yalnız bu karanlık dünyaya girmekle de kalmıyorlar, gün ışığına çıktıkları zaman, denizlerin diplerinde yaşayan bitkilere, hayvanlara benzeyen şuurları ürünlerini de beraber getiriyorlar.” (Rifat, 1992:14) “Sanat Ortamı” başlıklı yazısında ise şairlerin kendilerinden önce yaşayıp ölmüş şairlerle ilişkisini balıkçılıkla ilgili bir terim üzerinden anlatır. “Bunlar bana balıkçıların kerteriz dedikleri şeyi hatırlıyor. Denizin ortasında suya gömülü bir kayaya rastlar balıkçı, balığı bol bir kayaya. O taşı bir daha nasıl bulsun? Sağına, soluna, önüne, arkasına bakar. Kıyıdaki belirli noktalara göre nişanlar orasını kerterizler. Eliot’un bu sözleri, kabaca şairin sanatını geçmişteki ölü sanatçılara bakıp bir kerterize bağlamazsak, onu anlayamayız onu elimizden yitiririz demeye geliyor.” (Rifat, 1992: 181) *Perçemli Sokak*’ın önsözünde ise dilin gerçekte münasebetini ele alırken ilk örneğini vapur ve yüzmek sözcükleri üzerinden kurduğu bağ teşkil eder: “Dil bir anlaşma aracıdır. Karşımızdakine, vapurun yüzdüğünü mü anlatmak istiyoruz, eyleminin dildeki işaretlerini, vapur’la yüzmek kelimelerini yan yana getiririz.” (Rifat, 1992:126)

inceleyen Aydoğan, bu analizleri yaparken şairin deniz algısını yansıtmak çok önemli verilere ulaşılmasına da olanak sağlar. Özellikle yazının son bölümü “Geç Dönem: Kıyım Alanı olarak Kıyı, Dil(in) Felaketi” başlığında ele alınan dil felaketi kıyıda gerçekleşirken Oktay Rifat’ın deniz imgelemi de had safhada ortaya çıkar. Deniz ve denize ait unsurların canlı bir varlık olarak görünmesi kanla bağdaştırılır. Nitekim Aydoğan’ın da dikkat çektiği “Sessiz Kıyıda” şiirinde denizin kanla ilişkisini doğrudan okumak mümkündür: “Şiirler biter bir gün /denizkestaneleri kalır ahtapotlar” “baktım denizler bitmiş /kumsal kan içinde” (Rifat, 2018b: 426) Kan içindeki kumsal mısrası şairin önceki deniz imgelemi açısından çok önemlidir. Zira deniz artık can çekişmeye başlamıştır. Şairin ilk şiirlerinde parıltılı, devingen, yaşam dolu canlıları denizle birlikte ölmeye başlar: “Gözümle gördüm bunları/sessiz kıyıda mavi/martı sesleri düşerken üstüme.” (Rifat, 2018b: 426) Şair kıyıya doğru giderken ölümün dehşeti kanla kurulan imgeyle verilir:

Baktım denizler bitmiş
Kumsal kan içinde
Kapılar gıcırtılı
Yollar ince yollar çakıllı yollar
Cansız parmakları gibi bir ölü elinin (Rifat, 2018b: 426).

Denizin canlıları ve deniz boğazlanarak can vermiş gibidir. Öyle ki, deniz manzarası bir kan deryasına dönüşmüştür. Ölen, düşen bu deniz canlıları şairin genel deniz tasavvurunu yansıtmaya açısından da önemlidir. Zira Oktay Rifat’ın ilk dönem denilebilecek şiirlerinde deniz canlılığıyla yaşamın başat sahnesidir.

2.4.2.1. Kan Deryası: Canlı Bir Varlık Olarak Deniz

Oktay Rifat, şiir dünyasında dilin kendi içinde kurduğu bağla dış dünya arasında bir benzerlik kurar. “Eş Duyum ve Benzeşme Nedir?” Başlıklı denemesinde bu konuda düşüncelerini açıklar. Kelimelerin ve dış dünyanın birbirine benzemesinin gerekçesini ikisinin bir kaynaktan beslenmesine bağlar. Daha sonraki yazılarında dille dış dünyanın benzerliğini evrenenin tek bir elden çıkması olarak ifade edecektir. (Rifat, 1992: 81,225). Bununla birlikte şiirlerinin kuruluşunda halk edebiyatı biçimlerinden genişçe yararlanır (Süreya 1991: 43). Halk edebiyatının benzetme ve çağrışımlarla yüklü duru diline benzer bir imgelem dünyası kurarak şiirini derinleştirir. Oktay Rifat, Enis Batur’un deyişiyle dil dünyasının içinde doğmuştur (Batur, 2014:71). Babası “Samih Rifat Cumhuriyet döneminde Atatürk’ün yakın çalışma arkadaşı olmuş ve Türk Dil Kurumu’nun ilk başkanlığını yapmış”tır (Tuncer, 2005: 9). Oktay Rifat’ın dil açısından biyografisine eğilen Enis Batur, onun dille uğraşan bir ailede yetiştiği

gibi, yakın çevresindeki dostlarının da dile önem vermeleriyle şairin dil algısının iyice perçinlediğini Orhan Veli'yle olan dostluğunu örnek verir. Şiir konuşmak için “teneffüsü gavur etmeyelim Oktay” diyen Orhan Veli gibi bir dostluk neticesinde şairin hayatındaki dilin önemine dikkat çeker. (Batur, 2014: 71) Bununla birlikte Oktay Rifat'ın özellikle dil meseleleri üzerinden mecazlarla ilgilenmesinin yanında dilin çağrışımsallığı ve bu yankılanmayla anlam katmanları üzerinde özellikle durur. “Anlatılmaz Nasıl Verilir?” isimli yazısında Charles Bally adında bir dil bilimcinin teorisine değinen Oktay Rifat, dilde kelimelerin tek tek değil öbek halinde kullanıldığını belirtir (Rifat, 1991: 83). Bu açıdan bakıldığında deniz, Oktay Rifat dünyasında belirli kelimelerin ses ve anlam özelliğiyle bir dairenin içinde döner. Denizin şairdeki “kan” çağrışımı “deniz”e yakın olan “beniz” kelimesiyle ilgilidir. Nitekim “beniz” kelimesi ve bu kelimenin kullanıldığı deyimler “kan”la yakından ilişkilidir. “1. Yüz, 2. Yüz rengi. Benzi atmak ansızın yüzün rengi sararmak, solmak, benzi kanlanmak sağlıklı duruma gelmek, canlanmak. Benzi kül gibi olmak yüzünden kan çekilmek: benzinde kan kalmamak, benzine kan gelmek.” (Türkçe Sözlük, 2011: 308) Bu bağlamda deniz imgesi kan üzerinden ortaya çıkarken “kan” kelimesi şairin denizle özdeş tuttuğu “kadın” kelimesiyle bir bağ oluşturur. Oktay Rifat'taki deniz algısı ses ve anlam olarak zincirleme bir deniz imgesi oluşturur. Deniz- Beniz- Kan- Kadın. Bu dört kelime arasında ilk iki kelime ses olarak bir ortaklık oluştururken, kan ve kadın kelimeleri hem ses hem de anlamsal olarak birbirini tamamlar.

Şairin su altı balıkçılığı yapması bu hususta kurulan imgeyi iyice kuvvetlendirir. Nitekim Richard Mckane, Oktay Rifat'ın şiirlerini dalgıçlık üzerinden ele alır. “Uykudaki gibi gövde yataydır ve ağırlıksız gövdenin yüzdüğü deniz bir rüya ülkesine dönüşmüştür.” (Mckane, 1999: 87) Mckane rüyayla özdeşleştirdiği bu dünyaya imge odaklı bakar. Ancak Oktay Rifat'taki bu rüya deniz ülkesindeki dalgıcın elinde bir zıpkın vardır ve deniz devasa bir canlıdır. Bu hususta denizle kurulan temel bağ kandır. “Her canlıya yaşam veren kan” (Schaeffer, 2015: 183) denize de yaşam verir. Oktay Rifat'ın doğrudan kanın okunmadığı şiirlerinde çağrışımsal olarak söz konusu kelime yine görülür. Denizin “deri” ve “tüy” kelimeleri üzerinden tanımlı kanı anımsatır. “Güneş parlıyordu derisinde denizin.” (Rifat, 2008b: 574) “Denizin tüyleri kabarıverdi.” (Rifat, 2018a: 576) Denizle ilintili diğer unsurlar da tenle ilgilidir. “Derisi yüzülmüş bir iskeleden” (Rifat, 2018b: 276) Denizin “deri” ve “tüy” üzerinden tanımlı avının hareketlerini ayrıntılarıyla gözlemleyen bir avcının izlenimleri gibidir. Bununla birlikte denizin hayvansal canlılığı doğanın içindeki tabiiiliğiyle sınırlı değildir. Doğanın unsurları insanların dünyasına benzeyen sahnelerle iç içe geçer. Oktay Rifat üzerine bir yazı dizisi yazan Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın bu yönünü vurgular. “İnsanoğlunun uzak geçmişiyle

bugünkü durumu arasındaki serüvenini izlemeye çalışıyor; tarihten çok doğa içinde.” (Süreya, 1991: 46) Oktay Rifat’ın doğa ve insanı aynı dairede görmesi şiir açısından biçim ve özde daha derinlikli bir yapı oluşturur. Deri ve kan kelimelerinin odakta olduğu “Dikenli Taş” şiiri deniz-balık üzerinden rel çizgileriyle Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesine atıfta bulunur. Söz konusu şiirde öznenin dostlarına ihanet edip onları satması akla ihanete uğrayan Hz. İsa’yı getirir. Bu durum “satmak” birisinin anlamında kullanılan deyimle verilir:

Balıklar ki dostlarımdır
vurdum onları tele dizdim
ve sattım
balık satılan tezgahıta (Rifat, 2018b:507).

Deniz balık üzerinden dişlenirken “deri” kelimesi yüzmek ve dişlemek fiilleriyle iyice vurgulanır: “Küçük bir karagöz zıpkının ucunda/yüzdüm derisini ve dişledim” (Rifat, 2018b:507) Hemen ardından gelen “Halkımın etini dişledim dikenli taşta/güneşi tuzu yaradılışı dişledim” (Rifat, 2018b:507) dizeleriyle balık üzerinden kurulan İsa görüntüsü iyice belirginlik kazanır. Nitekim “İsa yenmesi için bedenini, içilmesi için kanını verir.” (Schaeffer, 2015: 184) “Küçük bir karagöz zıpkının ucunda” satırında “karagöz”, Hz. İsa’nın mesleği olan “marangoz” kelimesini çağrıştırır. Şiirdeki baş-taş kelimeleri de akla Hz. İsa’nın başına takılan dikenli tacı getirir. Takmak ve geçirmek fiilleri oltada yem olarak kullanılan yengeç ve ahtapot üzerinden verilir. Bu canlıların yem olarak kullanılmasıyla Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi arasındaki benzerliğe dikkat çekilir “Çivide batmış bir yengeçtim ahtapottum” (Rifat, 2018b:507) Şiir genel itibarıyla denizde yapılan bir balık avının “satmak”, “tel” ve “çivi” kelimelerinin çağrışımlarıyla Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesine benzer bir atmosfer oluşturur. Hz. İsa’nın ihanete uğraması özellikle “satmak” kelimesiyle iyice vurgulanır. Bununla birlikte Hz. İsa ve balık simgesi Hristiyanlıktaki vaftiz inancıyla yakından ilgilidir. Joseph Campbell Hristiyanlıktaki balık simgesini farklı medeniyetlerin mitoslarında araştırır. Hristiyanlara ait bir lambanın üzerindeki resmi yorumlar. Balığın ilk Hristiyan cemaati için vaftizle dine yeni girenin sudan balık gibi çekildiğine dikkat çeker. Ancak Joseph Campbell’in Hz. İsa ve balıkla ilgili verdiği bir başka bilgi, Oktay Rifat şiirindeki benzerliğe daha yakındır. 12. Yüzyılda bir rahibe tarafından yazılan bir kitapta Tanrı’nın sarkıttığı oltanın ucunda Hz. İsa, çarmıha gerili halde yem olarak görülür. Şeytanın cennette insanı kandırmasıyla Allah’ın bir nevi buna karşılık olarak Hz. İsa’yı kullanıp balık kılığında onu yutmaya çalışan şeytanı yanılttığını belirtir. Bununla birlikte “Şeytan Haç oltasına yakalanırken, Allah’ın oğlu dirilerek kaçacaktır.” (Campbell, 1994: 21-26) Hz. İsa’nın balık-su ilişkisi Hristiyan kültüründe oldukça sık rastlanır.

Nitekim bir başka inanç Hz. İsa'nın Ürdün'deki nehirde suyun altına dalıp ejderhayla savaşıyla ilgilidir (Eliade, 1992: 185). Onun farklı bir okumayla bir balığa dönüştüğü söylenebilir. “Şair mitik özdeşlikler kuruyor ama özdeş tuttuğu varlıklar arasındaki analogilerin mantığını öyle berrak bir şekilde ortaya koyuyor ki, böylelikle bu özdeşliklerin okuru olağanüstü bir anlam evrenine götürmesini önlüyor.” (Akgül, 2017: 25) Alphan Akgül bu hususta, şairin özellikle mitle ilgili kalıpları yerinden ettiğini belirtir. Bunlardan biri de tarihteki muktedir padişah imajını sorgulayıp aslında onların da sıradan insanlar olduğu çıkarımıdır (Akgül, 2017: 25). Nitekim Akgül, çalışmasında şairin Osmanlı padişahlarıyla ilgili şiirlerinin üzerinde durur. Bu durum “Dikenli Taşa” şiiri için de söz konusudur. Oktay Rifat kutsal bir kişiliği olabildiğince sıradanlaştırarak denizde avlanan bir balığa indirgemıştır. Tersine bir okumada ise denizdeki sıradan bir balık kutsal bir varlığa eş olarak görülür.

Deniz üzerinden farklı göndermelerin olduğu on üç bölümden oluşan “Denize Bulanmış Atlar” da şiirinde denizin akışkanlık özelliğiyle günlük dilin deyimleri birbirine “bulanır”:

Ağları çekiyorlar
kanı çekiliyor suyun
tuzu vuruyor kirpiklerine.
Balık.
Balık bir kirpidir ayda (Rifat, 2018b: 455).

“Elini Kana Bulamak” deyimini akla getiren mısralar, bir önceki kıtanın “Denizden gelersen denizli ellerin” (Rifat, 2018b: 455) dizesi, şiirin bu deyimle olan bağını iyice kuvvetlendirir. “Kanı çekiliyor suyun” deyimini ise doğrudan çekilen ağlarla bir benzerlik oluşturur. Deyimlere ve mecazlara sıkça başvuran Oktay Rifat, dilin çağrışımsal unsurlarını bu şiirinde başarılı bir şekilde uygular. “Denize Bulanmış Atlar” barındırdığı çeşitli katmanlarla odak noktası bulmanın güç olduğu bir şiirdir. Gerçekte yapılan bir balık avı eylemsel olarak verilirken, bu eylemle benzerlik gösteren deyimlerle şiirin merkezi devinip durur. Balık-kirpik-kirpi kelimelerinin çağrışımları anlamsal olarak başka katmanlara zıplar. Suyun dibinde bir nesnenin görünümü gibi her bakıldığında şiirin asıl anlamı bulanıp durur. Şairin bu yapıdaki merkezi değişen şiirlerini vurgulayan Ahmet Oktay, bu hususta öğelerden ağırlığı olan üzerinde durmayı önerir. “Oktay Rifat’ın şiirindeki eğretileme ve düzdeğişmecelerin belirlenmesi, yapı’da hangi ögenin ağırlığını koyduğunun saptanması (...) simgecilik-gerçekçilik ilişkilerini vurgulayan yorumu bağlamında çok verimli çözümlere yol açabilir.” (Oktay, 1994: 12) Balığın merkezde olduğu bir okumada çekilen ağlarla suyun kanı çekilirken ağdaki balığın kanı korkudan çekilmiş gibidir. “Balık bir kirpidir ayda” (Rifat, 2018b:455) ifadesinde yine benzer olan “Korkudan tüyleri diken diken olmak” deyimini okumak olasıdır. Balık -(ağda) korkudan

tüyleri diken diken olur, kirpileşir.- ağ çekilirken aslında kanın çekilmesi korku açısından tende bir beyazlık oluşturur. Ancak daha bütünlüklü bir okumada şiirin merkezinde ayın olduğu gözlemlenir. Ayın sular üzerinde gel-git etkisi daha kuşatıcıdır. Ağları çekmek, kanı çekilmek, deyimleriyle ağ ve tuz kelimelerinin renk açısından özellikleri ayda toplanır. Su/deniz/balık unsurları ve insana özgü ifadelerin balık avında kullanılması, Oktay Rifat'ın imgeleminde denizi gelişmiş bir organizma görmesinden kaynaklanmaktadır.

Oktay Rifat'ın suyu yaratılış ve doğumla eş tutması, şiirlerinde deniz, su ve kan üzerinden ortaya çıkar. Bu anlatım kimi zaman doğrudan okunurken bazen de yarı kapalı ifade edilir. Eliade “suya dalmayı yeniden biçimlenme varoluş öncesinin o farklılaşmamış dünyasıyla yeniden bütünleşmeyi simgelediğini” belirtir (Eliade 1992: 181-182). “Hoyrat Bir Yastığa” şiirinde dünyaya gelme, doğum, ana rahminden çıkış, denize doğrudan benzetilerek verilir. Bu hususu ana rahmi olarak algıladığı denizde yüzerken kendine bir dönüş olarak görür:

O düşlerin yağmurundan sıırıslıklam,
Cıvık bir kana bulanmış gelişimiz
Çıkmaz aklımdan. Çıkmaz aklımdan, duru
Ve güneşli sularında gündüzlerin
Yüzer gibi o usulca sürükleniş,
Ana rahminden dönerken kendimize
O ilk çığlık, ilk mavi, ilk soluk alış! (Rifat, 2018a: 533)

Cinsel birleşme ve doğumdan sonra deniz ana rahmi olarak görülür ve yüzmek ona bir dönüştür. Benzer bir ifadeye “Eski Güneş” şiirinde rastlanır. Deniz, anne rahmiyle bağdaştırılarak bir kan deryası şeklinde algılanır. “Kanım dışımda/Akıyor, kanımda yüzüyorum. Deniz/İçimde. İçimde dirilen martılar.” (Rifat, 2018a: 449)

Denizin dış dünyaya benzer bir oluşumu içerdiği ve altında kayıp bir şehir imgesinin olduğu “Anlam Bir Sıcaklıksa” şiirinde ise kanlı bir yarıktan suyun altına, “unutulmuş bir kentin yüreğine” gidilir. Ancak bu yol karadaki bir yol gibi tasvir edilir:

düşeceksin büyük bir gürültüyle suya
kanlı bir yarık kalacak ardında
birlikte ineceğiz o yarıktan
iki yanımız ağaç
unutulmuş bir kentin yüreğine (Rifat,2018b: 295).

Oktay Rifat denizi bir canlı olarak ele aldığı gibi, denizle ilişkili olan insan yapımı yüzme araçlarını canlı gördüğü denizle bir tutar. “Gemici” şiirinde kumsal boyunca görünen

martı, balık tasvirlerinden sonra çürümeye bırakılmış bir sandal, hayvan leşi olarak görülür: “Kum da,/bir sandal leşi yatıyordu, basmış, kaburgaları delik.” (Rifat,2018a: 170) “Perçemli Sokak”ta daha çarpıcı bir şekilde kurulan imgelerde de geminin ölümü leş olarak görülür: “Telgraf tellerinde gemi leşleri” (Rifat, 2018a: 187) “Değilim” şiirinde de ölü vapurlara ayna tutulur: “Akşamın dilinde. Eski bir rıhtımdan/Ayna tutuyorum ölmüş vapurlara.” (Rifat, 2018a: 443) ancak gemiler öldüğü gibi öncesinde yaşamlarında doğanın diğer canlı unsurları gibi doğurma çoğalma özellikleriyle de yansıtılır: “Mavna kayıklamış/arkasında yavru bir bot.” (Rifat, 2018b: 409) Denizin bu canlılığını insan üzerinden çok daha iyi vurgulamak için gündelik dilin içinden seçilen kelimler şiire sokulur. “Bütün insanlar sağ vapurlar dinç evler körpe kadınlar şamdanlarında incecik.” (Rifat, 2018a: 237). Genel bağlamda deniz ve denize ait unsurlar, bütün canlılığıyla, insanların yaşamından en temel özelliklerden kültürel dokulara kadar yer bulur Oktay Rifat şiirlerinde.

2.4.2.2. Kadın Bedenine Benzeyen Deniz

Denizin kadınla olan ilişkisi, doğurganlık özelliğinin yanında dikkat çeken bir diğer önemli başlıksa cinsel göndermelerle oluşan deniz-kadın algısıdır. Çıplaklık üzerinden işlenen şiirlerde kadın bedeninin uzuvlarıyla denizin yapısı arasında benzerlikler görülür. Nitekim “Kuşlar Havalandı”da bu yapı açık olarak okunur. Kumsalın omuz olarak görüldüğü şiirde deniz kadınlaşır: “Uzandım omuzlarının kumsalına,/Duydum çağıltısını suyun, çakılın.” (Rifat,2018a: 454) Oktay Rifat söz konusu şiirlerinde olabildiğince düz çağrışımlarla kurar bu bağlantıyı. Suyun çağrışımı çıplaklıkla yakından ilgilidir. Oktay Rifat’ın denizi canlı olarak görmesi neticesi olarak bu yaratık elbisesizdir. “Çıplak” şiirinde anlatıcı düşlediği bedeni bir deniz gibi hayal eder:

bir deniz gibi düşünüyorum vücudunu
ve gizleyememek çıplaklığını
ölümsüz mağaralar bularak
ürkütüyor beni,
işsiz ırgatlar gibi çaresiz
açlıkla hafiflemiş
dolaniyorum çevresinde boşluğunun (Rifat, 2008b: 472).

Mağaraların ve derinlikten kaynaklı bir ürkmenin sezildiği dizelerde, kadının cinsel uzuvlarıyla denizin derinliği arasında bir bağ kurulur. Kadın ve cinsellik üzerinden denizin hareketleri aynı şekilde “İn” şiirinde de görünür. Denizi ürperten esinti gibi aşkın soluğu da kadını tenini ürpertir. Oktay Rifat’ın bu şiirinde yukarda kadının rahmi olarak mağara üzerinden

kurduğu ilişki bu sefer “in” kelimesiyle karşılığını bulur. Saklı arzular bilinçaltı gibi derinlikte durur. Diplerde yatan bu arzular cinsellikle ilgilidir ve dış uyaranla beraber bu iç dünya hareketlenir:

Denizi ürperten esinti gibi
Aşkın soluğu yaladıkça
karnını memelerini
bir sabırsızlığa dönüşüyordu
vücudundaki kıpırtı (Rifat,2018b: 613).

Oktay Rifat’ın deniz/derinlik üzerinden kurduğu bu bağlantıların giderek daha ayrıntılı bir imgeleme başvurulduğu “En Derin Kutular” ve “Yan Yana Başlarımız” şiirleri, divan edebiyatının genişleyen anlam dünyasını andıran, derin imajlarla yüklüdür. Söz konusu iki şiirde şair, denizde yüzen kayığın suyla etkileşimini cinsel ilişkide bedenlerin birbirine dokunuşlarına benzetir. Özellikle “Yan Yana Başlarımız” şiirinde dudak, cinsel bir dürtüyle bedende dolaşırken suda yüzen bir kayığa dönüşür:

Yan yana başlarımız yastığın üstünde.
Açmış ellerini umutlara, bırakmış.
Yüzer saçlarının gölünde dudakla diş.
Unutulmuş bir bacak bulurum kumsalda (Rifat, 2018a: 503).

Bir “göle” dönüşen “saçlar”da anlatıcının “dudakla diş”i bir kayık gibi yüzmektedir. Divan edebiyatında en fazla üzerinde durulan güzellik unsurlarından olan dudak, birçok bakımdan teşbih ve mecazlara konu olur (Pala, 2011: 285). Dudağın şeklinin kayığa benzemesi ve dişin beyazlığıyla bir yelkeni andırması Oktay Rifat’ın kurduğu imgeyi oldukça çarpıcı kılar. Ardından gelen “unutulmuş bacak” ise cinselliğin getirdiği vahşi duyguyla bedeni parçalamış gibidir. Özellikle dişin parçalamayı çağrıştırması, unutilan bacağa alternatif bir okuma olanağı verebilir.

Söz konusu ikinci şiir “En Derin Kutularda” şiirinde kadın-bedeni algısıyla deniz üzerinden bir benzetme kurulur. Deniz bu defa, saçlar üzerinden nehirle benzetilirken deryalara uzanan bu sularla balıkçılığa özgü objeler iç içe geçer. Saçlar ağlara dönüşürken, mutsuz takımlar, uskur kelimesi cinsel çağrışımlı kelimelere evrilir. “Uçkuruna düşkün” deyimini akla getirir. Argoda daha çok “takım taklavat” şeklinde ifade edilen erkeklik organlarının “mutsuz takımlar”a dönüşümü, yetersiz cinselliğin temsili olarak okunabilir. Bununla birlikte denize inen oltayı (takımları) cinsel ilişki arzusu olarak okumak mümkündür:

Saçımız, memesiz bir zamanın başı,
 Taradıkça uzar deryalara doğru;
 Denizatlarının apış arasında,
 Uskurunda yıldız yüklü kalyonların,
 Saçımız: korkusuz ağ, mutsuz takımlar,
 En derin kutularda gizlediğimiz (Rifat, 2018a: 402).

Ölü iki vücudun birleşmeyle canlandığı “Uykusuzluk” şiirinde cinsel arzu, su üzerinden okunur. Ölü olan bedenlerin dirilmesini sağlayan kan, etkileşim halindedir:

Ve küçük dalgalar
 Getirdiği vakit cesetlerimizi yan yana
 Vücudunda başlayan kan deveranı
 Vücudumu dolaşıp
 Yine sana dönecek (Rifat, 2018a: 67).

“Yabandan Gelen Kız” şiirinde ise cinsel çağrışım daha doğrudan işlenir. Denizi çağrıştıran mavi, soyunma, ayna kelimeleri dikkat çeker: “Salaş köprüsünde gençliğinin/ mavi damarlı memelerini buluyor elleri/ soyunuyor, ev boş, boy aynasına karşı” (Rifat., 2018b: 420) Cinsel boşalmanın anlatıldığı dizeler su unsurları üzerinden okunur: “Boşanası geliyor bir yaz yağmuru gibi” (Rifat, 2018b: 420) Şiirin son satırındaysa cinsel hazla hareketlenen beden, dalgalı bir deniz uğultusunun sakinleşip şıprırtı haline gelişi gibi bir sese dönüşür: ”Deniz şıprırdıyor kıyıda” (Rifat, 2018b: 420)

Yunan mitolojisindeki Danaos Kızları mitinden uyarlanan “Yakarıcılar” şiirinde kızlar, özgürlük ve başkaldırı üzerinden anlatılırken, söz konusu şiirde özellikle kızların suyla özdeşleşmeleri Oktay Rifat’ın bütünlüklü deniz-kadın algısını yansıtır. Yunan mitolojisinde Danaidler diye bilinen elli kız kardeş Danaos’un kızlarıdır. Danaos’un bir de Aigypptos adında ikiz kardeşi vardır ki onun da elli erkek çocuğu vardır. Hikâye bu elli erkek çocuğun amcalarına gidip kızları istemeleriyle başlar. Söz konusu mitik öyküde kızlar oğlanlarla evlenmek istemediğinde babaları tarafından gemiyle Aragosa gönderilse de kuzenleriyle evlenmekten kurtulamazlar. Bu sefer babaları her birisine bir hançer vererek ilk gece kocalarını öldürmelerini söyler. Biri dışında hepsi kocalarını öldürür (Erhat, 1996: 20). Oktay Rifat’ın, kızların direnişlerini anlattığı uzun şiirinde kızlar başkaldırılarıyla ırmaklara benzetilir: “Danaos’un kızları onlar, dişi ırmaklar” (Rifat, 2018a: 378) Erkeklerin kızları cinsel açıdan arzulamalarıyla denizin azgınlığı arasında bir koşutluk bulunur: “Çevir gözlerini azgın dalganın döğdüğü susuzluğa, susuzluğunda kalsın kızlığımız!” (Rifat, 2018a: 380) Oktay Rifat’ın bütünlüklü deniz algısının dışında olan şiirde deniz, dişilik unsurlarından uzaklaştırılarak erkeklerle

özdeşleştirilir. Nitekim Oktay Rifat kızlara bunu söyler. Denizin tuzlu olmasıyla susuzluğu vurgulanırken denizin hep susuz kalması gibi kızlar, bakireliklerini taşımak isterler. Genel bağlamda erkeklerin kızlara arzu duymasıyla denizin ırmağa arzu duyması arasında bir özdeşleşme kurulur. “Yakarıcılar” şiirinin bir diğer önemli yönü ise kocalarını öldüren kızların mitik söylentide cezalandırılmaları hususudur. Kocalarını öldürmelerinin bedeli olarak yer altı ülkesinde delik kaplarla ırmaktan getirdikleri bir küveti doldurmakla cezalandırılan kızlar, şiirde tersi bir durumla yüceltilerek ırmaklara dönüştürülmüştür.

“Rukiye” şiirinde kadına olan yöneliş deniz üzerinden doğrudan ifade edilmiştir. “Rukiye’nin ve denizin sevdalısı/ Rukiye’siz ve denizsiz” (Rifat,2018b: 630) “Beni Bekliyor” şiirinde ise deniz, anlatıcının yavuklusudur. “Deniz beni bekliyor. Yavuklum,” (Rifat., 2018b:, 446)

Oktay Rifat’ın kadın-deniz hususunda bir başka öbek oluşturacak şiirlerinde yine suyla ilgili bir unsur olan ayna motifiyle görülür. Yansıtma özelliğiyle suyla ortaklığı olan ayna, daha çok cinsel anlamda bir seyretme olarak görülürken öbür yandan daha dolaylı olarak cinsellikle çoğalma şeklinde okumak mümkündür. “İkimiz” şiirinde saydığımız bu unsurlar bulunur. Deniz ve suya benzetilen sevgili bu haliyle teninde güneşi ve bulutları yansıtır:

Türlü aşkla hohladım, sildim,
Pırıl pırıl ettim gecemde
Seni, bakır güğümler gibi;
Güneşler, denizler vuruyor
Göğsüne, bulutlar geçiyor
Alnından şimdi (Rifat, 2018a: 419).

Çıplaklığın su ve ayna çağrışımı üzerinden kadınla ilişkisi “Bir Günün Durgunluğu”nda berber dükkanının aynasıyla ilgilidir. Berber, camından görünen kadın resmi çıplaktır. “Berber dükkanına bakıyordu, çıplak bir kadın resmi görünüyor camdan.” (Rifat, 2018a: 419) Doğrudan “Berber” başlığını taşıyan şiirinde de aynı motiflere rastlanır.

Oktay Rifat, genel bağlamda deniz ve kadını özdeşleştirir. Sembolik anlamlardan uzak olan bu yaklaşımlar doğrudan ifade edilir. Bu bağlamda kadının uzuvlarıyla denizin şekli arasında apaçık benzetmeler kurularak tasvir edilir. Denize ait terminolojilerle, özellikle balıkçılıkla ilgili terimlerle sade bir üslubun yanı sıra kendine özgü bir yoğunluk yakalar.

2.4.2.3. Anne Olarak Deniz ve Çocukları

Oktay Rifat’ın şiirlerinde deniz-kadın arasında kurduğu ilişki, her iki kavramın ortak noktası olan çoğalmayla simgelenir. Şairin kadını annelik niteliğiyle gördüğü bu şiirlerde

annelik, özellikle çocuklar üzerinden vurgulanır. Nitekim anne ve deniz üzerinden okunan şiirlerde denize ait martılarla annelerin çocukları yan yanadır. Anne olarak beliren kadınların çocukları denize doğru meyleder. “Bir çocuk denize doğru,/bir kadın çocuğa doğru.” (Rifat, 2018b: 296) Kimi zaman da gemilerle denize açılırlar. Burada bir çoğalmanın sembolü olarak görülen denizle (Özcan 1999: 146) bir nevi denizin bedenleşmiş hali olan kadınlar arasındaki sınırlar bazen kalkar. “Bir kadın” şiirinde çocuğunu emziren anne düşünde kendini denizin rüyasında görür:

Bir kadın çocuğunu emziriyor
kendini görüyor düşünde denizin
kollarını açıyor buluttan buluta
birden yükünü fırlatırken memesinden
bir martı düşüyor apış arasından (Rifat, 2018b: 368).

Düşle karışık bir imgelemin kurulduğu şiirde kadın denize dönüşürken “Denize İnme” şiirinde tersine bir dönüş görülür ve deniz kadınlaşır:

Büyük kulaklı, rıhtıma çömelmiş,
bir kadındır deniz
uçurmuş martılarını memesinden (Rifat, 2018b: 367).

Denizin fırlama çocuğu olarak görünen martı, iki anne arasında uçuşup dururken çocuklara özgü hareketlerle görülür: “Denizi kaparak havalanıyor martı.” (Rifat, 2018b: 295) Bazen de çocuklara denizi satan bir çığırtkandır: “Martı bir çığırtkan, deniz/ satar çocuklara işportasında” (Rifat, 2018b: 376) Martının çocuklukla ilişkisi “Çocuk” isimli şiirde de görünür. Çocuklarıyla iskelede görünen annenin bebekleriyle, bir müddet sonra bir nevi denizin bebeği olan martı birbirine karışır:

İskele meydanında
dizinin başındaki arabaya
iki çocuklu bir kadın geliyordu
çocuklardan birini bırakıyor
öbürünü alıp gidiyordu

çocuk mu martı mı
kestirilmiyor (Rifat, 2018b: 444).

Annenin çocuklarını bırakıp gitmesi akla, kuşların yavrularını beslemek için yuvaya yiyecek getirirken gidip gelmelerini anımsatır. Oktay Rifat iki anneyi sürekli yan yana getirir. Anneler bazen birbirine rastlar: “İşte deniz denizi görünce/bir kadın pencereden bağırdı” (Rifat, 2018b: 414) Oktay Rifat’ın kadının ve denizin odağına aldığı martının çocukla ilişkisi “Martı Çocuklar Simitçi” şiirinde de benzer bir yapıdadır.

Kadın ve deniz hususunda kadınlar kendisiyle özdeş olana, denize bir yöneliş halindedir. Sanki hacim olarak denizin büyüklüğü onları kendine çekiyor gibidir. “Denize koşuyordu kadın/Kapıda bekleyen gemiye” (Rifat, 2018a: 209) Denizin realist bir tasvirle işlendiği ve hikâye gibi kurgulanan “Kadın ve Taka” şiirinde deniz yine çocuk ve kadın izleği üzerinden işlenir:

Akşam çocukları katıp önüne yalıya indi,
 çömeldi denize karşı. “Çekişmeyin, dedi, oynayın!”
 Koşmak, taş atmak oynamaksa oynuyor çocuklar.
 Bir kedi bakıyor büyük oğlanın gözlerinden,
 küçüğü bulanık bir bulutun içinde,
 kadın kara kara düşünüyordu.
 Bir taka yanaştı salaş iskeleye,
 bir adam çıktı içinden, tuttu elinden kadını,
 tuttu ellerinden çocukları bindirdi takaya,
 bir fino köpeği bıraktı kadının çömeldiği yere,
 çözdü palamarını gitti.
 Köpekle biz kaldık kıyıda yalnız.
 Baktık uzaklaşan takaya, direğine, bacasına,
 bacasından tüten mavi dumana, yan yana (Rifat, 2018b: 230).

Kadının düşünceli hali Oktay Rifat’ın çokça kullandığı deyimler üzerinden “kara kara düşünmek” ifadesiyle sezdirilir. Ancak takanın iskeleye yanaşması ve içinden inen bir adamın kadının ve çocukların elinden tutması, denizin asıl bereketli dünyasına gitmesiyle oranın korunaklı yönünü vurgular gibidir. Deniz çoğulluğun zenginliğin yurdudur. Sahilde yalnız kalan anlatıcı ve köpeğin yalnızlığı bu hususta ters bir anlam teşkil eder. Bir yolculuğun anlatıldığı “Gemide” şiirinde de yine aynı unsurların öne çıktığı görülür:

Kadınlar bebeleriyle girdiler güverteye. Kimi çöktü,
 bağdaş kurdu kimi. Arkaları basık yabanlık pabuçlarını
 düşürüp yere, parmaklarını yokladılar çorabın altında.
 (...)
 Gemi kalktı, yol alıyor iki yana savurarak denizi (Rifat, 2018b: 239).

Kadınlar üzerinden denize yönelişten ziyade bir geliş anlatan ve daha çok cinsel çağrışımlarla yüklü “Çukur” da yine doğurganlığın simgesidir: “Güneş bir mızrak boyu inince ufka/ dolgun kalçalı bir kadın çıkagelirdi iskeleden.” (Rifat 2018b: 500) Oktay Rifat’ın deniz-anne odağında daha farklı bir yapıyla işlediği “Anlam Bir Sıcaklık”da deniz, hâkim algısı dışında memeden kesilmesi gereken bir yavru olarak görülür. Gemi inek olarak düşünürken deniz de süt emmeye çalışan yavru olarak görülür:

Kalafata çekilmiş bir ineğin
Boynuzu kalacak yazın doruğunda
Denizi kesmedikçe memeden
Memeyi geceden (Rifat 2018b: 309).

Gemi literatürüne ait kalafata çekme işlemi ile süttten kesilme arasında bir ilişki kurulmuştur. Teknenin kalafatlanıp çatlakları tamir edilince su alması kesilir. Teknenin çatlaklarından sızan deniz bir nevi süt emen bir yavruya benzetilir. Kalafat işlemiyle deniz süttten kesilir. “Anlam Bir Sıcaklık” şiiri Oktay Rifat’ın deniz üzerinden geniş bir hayal gücüyle ele aldığı, denizle ilgili en başarılı örneklerdendir.

Denizin bolluğu ve bereketinin simgelerinden olan buğdayın gemi üzerinden bir araya geldiği “Buğday Boşaltan Gemiler”de Oktay Rifat’taki denizin çoğul dünyası iyice belirginleşir. Geçim derdinin yarattığı karmaşayla insanlar ve gemiler bir hengamededir: “Mavna şilep sandal yüzlerce adam/Öyle bir kördüğüm olmuş ki yaşam” (Rifat, 2018a: 118) Toprağın önemli tahıllarından olan buğdayın deniz dünyasında da önemi sezilirken deniz dünyası gemi direkleri üzerinden sallanan bir ormana dönüşür. Burada deniz unsurlarıyla aç martı sesleri karışır: “Mavna taka lomboz kaptan kulesi /İnsan sesi buğday aç martı sesi” (Rifat, 2018a: 118)

2.4.2.4. Denizin Dili: Denizce

Canlı bir unsur olarak işlenen deniz, dünyadaki düzene benzer bir yapı arz eder. Denizin dibi yeryüzündekine benzer bir dünya olarak görülür: “Denizin çarşısında yeşil zeytin/Balıklar geçti düdük çala çala” (Rifat, 2018a: 196) Bu dünyanın kendine has bir dili de vardır. Martılar denizce, gökçe konuşur: “Gökçe konuşuyor martı/Denizce konuşuyor/Vatandaş Türkçe konuş” (Rifat, 2018b: 196) “Bir Karanfil”de denizle bütün olan martılar konuşur: “İki martı geçiyor gökten/konuşarak.” (Rifat, 2018b: 627) Ancak deniz üzerinden kurulan bu dilde diyalog yoktur, sadece biçim olarak verilir. Kendi içinde bir iletişim olduğu sezilir. İnsanın dünyasına çok benzeyen bu dünyalar bazen iç içe geçer. Bu durum neredeyse nesir tarzında yazılan “Balıklı”

da çarpıcı bir şekilde verilir. Bir balıkçı köyünün anlatıldığı şiirde denizle ilgili bütün unsurlar gündelik hayatın bir parçası olmuştur: “Bu köyde sokakları bile balığa benzetmenin yolunu bulmuşlar.” (Rifat, 2018a: 246) Öyle ki, ergenler rüyalarında balık düşleri görür: “Ergen yastığında balık düşü gören delikanlı ‘iki adımlık yol’ der mi, ‘iki hamsilik yol’ diyecek ister istemez, ‘köşedeki vatozu geçtin mi karşına çıkan iki torikli ev” (Rifat, 2018a: 246) “Balıklı” şiiri denizle karanın birleşimi bir şiirdir. Balıklar tıpkı kuzular gibi denizin kirliliğinde otlar: “Yavru balıklar çıkar deniz kirliliğine.” (Rifat, 2018a: 246)

Bu karşılıklı etki muğlaklaşır. Kimi zaman balıklar ve deniz konuşurken bazen de bu etkileşim insanda deniz unsurlarına dönüşür. “Sudan Çıktım” bu minvalde bir yapı arz eder:

İri sinagritlerin izinde yüzdüm
kaya diplerinde pırlak gözlü
balıklar vurdum çoğu dişlek
bir çengelin ucunda can verdiler
şimdi burda biraz turşu ve lakerda
rakı içiyorum deniz rengi
bir kürenin altında, gözlerim yosun
kollarım ahtapotun bulutlarınca bencil
kefaller düşlüyorum sevişen
bir lapina alıyorum elime konuşuyor
midyeye bakıyorum açıl kilidim açıl
bir köpük akıyor bütün yaz (Rifat, 2018b: 423).

Denizle insanların arasındaki bağ iç içe geçmiştir. Anlatıcının kolları ahtapotunki gibidir. Rakı deniz rengidir ve kürenin altı suyun altını çağırıştırır. Nitekim yosunlaşan gözlerle bu ifade daha da güçlenir. Kefalleri sevişirken gören özne, eline aldığı lapina balığının konuştuğuna tanık olur. Şiirin genelinde karayla deniz arasında bir yapı kurulduğu söylenebilir. “Basamakta” şiirinde bu durum yine suyla kara arasındaki ince çizgiyi yansıtır gibidir. İlk bakışta konuşan bir insan izlenimi verse de dizelerde bir muğlaklık vardır:

- Yarın bir kıyamet kopabilir, diyordu, deniz
dağlara çıkabilir, savurarak salaş iskeleyi ve sandalı,
ama madem şimdi sütliman, duy ırıp dizilerinin geçişini
üstümüzden, sürüyerek yıldız karanlığında sarkan ağlarını.
Susuyordu. Bir balık üç kez atlıyor suda. Çıt yok (Rifat 2018b: 191).

İlk satır bir balıkçının konuşması gibi görünse de “diyordu, deniz” ifadesi, sanki deniz konuşuyormuş gibi bir yapıda verilir. Devamında bir fırtınanın kopacağını söyleyen şiir

anlatıcısının sözleri, sanki bir denizin altındaymışçasına balık ağlarını işaret eder. Bu durumda üstü kapalı bir şekilde denizin dibi işaret edilir. “Deniz ve Balıkçı”da deniz homurdanıp ara sıra köpürürken balıkçı susar:

Dün hiç sesi çıkmıyordu denizin
bugün mırıldanıyor
yarın homurtuyla köpürebilir
oysa yalnız yaşayan balıkçı
engine bakıyor arada bir
konuşmadan duruyor günlerce (Rifat, 2018b: 629).

Geminin, kayığın, sandalın deniz dünyasında kendi dilleri vardır: “Bir kızılık kaplıyordu ortalığı. Kayık kumsalda,/kumru dalda susuyordu, susuyorduk.” (Rifat, 2018b: 161)

Durgunluğu sessizliğe benzetilen kayık, kişileştirilir. Oktay Rifat, çok boyutlu deniz algısıyla denizi bütün yönleriyle ele alır. Nitekim, bütünde bir canlı olarak tasarlanan denize yaşamın bütün halleri yansıtılır.

2.4.2.5. Denizin İkizi: Gök

Oktay Rifat’ın şiirinde çokça görülen gök, çeşitli yönlerden denizle yakından ilişkilidir. Bu hususta göğün denizle ilişkisine bakıldığında ilk dikkat çeken yanı denize benzemesidir. Görsel yönden birbirine benzeyen iki unsur, kardeş gibidirler. Bu benzerlik “Denizde” Şiirinde ikiz olarak ifade edilir: “Bir yastığa baş koyan ikizler gibi/ Tek bir beşikte sallanır denizle gök.” (Rifat, 2018b: 210) Doğrudan “İkizler” başlığını taşıyan şiirindeyse Oktay Rifat, tıpkı denizin gökle kardeşliği gibi, şekil olarak çift olan hayvan ve insan uzuvlarının aynılığını “başka ikizler” ifadesiyle tek bir kareye sıkıştırır:

Bir böğürtlen gibi kara meme başını
iki parmak arasına kısırmış
birine annesi süt veriyor
öbürü ebesinin kucağında
emzikliye bakmaktansa
ipe asılıyorum sandalı çekmek için
ikizlerden biri geliyor elime
tutuyorum kıskaçlarından sakınarak
gözlerinin ekşimiş mavisine bakıyorum
doğum ve yosun kokuyor.
- Gece yakın, diye bağıyor tellallar
doru beygirlerin kulağına.

Çıkıyorum denizle gök
ve başka ikizler (Rifat, 2018b: 453).

İnsan doğa unsuru arasındaki özdeşliklerin kurgulandığı şiirde, uzuvların birbirine benzerliği bilinçli bir şekilde belirsizleştirilir. İlk dizelerde ikiz bebeklerden söz edilir: “Birine annesi süt veriyor/ öbürü ebesinin kucağında.” (Rifat, 2018b: 453) İlerleyen satırlarda insan ve hayvan uzuvlarındaki çift ortaklığı iyice vurgulanır: “ikizlerden biri geliyor elime/tutuyorum kıskaçlarından sakınarak” (Rifat, 2018b: 453) Şiir öznesi bir ebedir. Doğa ve insan ilişkisindeki bu canlı dünyada doğumdaki benzerliğe dikkat çekilir. Kıskaçlı deniz canlısını eline alan özne bir ebe gibi yeni doğan bebeği eline almış gibidir. Nitekim bu canlı denizin rahminden çıkmış gibi denizden eline gelirken “doğum ve yosun kokuyor”dur. Bununla birlikte özne denizi bir bebek gibi algımlarken üstünde duran kayık, bir nevi emzik gibidir. “Emzikliye bakmaktansa/ ipe asılıyorum sandalı çekmek için” (Rifat, 2018b: 453) Oktay Rifat’ın denizi doğrudan zihninde kurguladığı “İkizler” şiiri, deniz doğa ve insanın özdeşleştiği, imgelem bakımında güçlü bir şiirdir.

“Uzanılmaz Bir Çizgide” şiirinde genellikle martılarla özdeş olan çığlık sesi bulutlara atfedilirken gök ve deniz aralarındaki mesafeye rağmen çiftleşirler. “Bulutlar geçiyor, çığlık çığlığa, üstten,/Denizle gök çiftleşiyor homurdanarak” (Rifat, 2018a: 467) Kimi zaman bu hususta birbirlerine karıştıkları da olur: “Altımda martılar ve deniz, altımda gök,” (Rifat, 2018b: 426).

“Yıldız”da gökyüzünün suyla özdeşliği, çakıl taşı ve yıldız arasındaki benzerlik aracılığıyla yansıtılır. Görsel olarak gökle yerin arasına gömülen ölümlerle birlikte maddenin duyuşsal yanılgısını da barındıran bir şiirdir. Zira gökyüzü suyun dibi hayal edilir:

ölüler vardı suda
karanlık suda, gömdük
yeni sürmüş terelerin altına,
bir yıldız kaldı titrek
bir çakıl taşı sanki sığ suda (Rifat, 2018b: 604).

Oktay Rifat’ın gökyüzüyle deniz arasında kurduğu bir diğer önemli bağ, tıpkı denizde yüzen gemiler gibi algılanan bulutların mavi kubbedeki hareketleridir. Şairin külliyyatı boyunca tekrar eden bu yapı genellikle “kalyon” olarak geçer. Oktay Rifat’ın gökyüzündeki bu dönüşümlerini özellikle bulut üzerinden değerlendiren Enis Batur, şairin “Yeni Şiirler” eserini incelerken Oktay Rifat’ın bir gök okuması yaptığını söyler. Özellikle bulut üzerinde yoğunlaşan Batur, bulutun doğası gereği değişkenliğini yoktan var olmasını, Oktay Rifat’ın kavramın bu

özelliğiyle sürekli değişen “kelime” ile eş değer gördüğünü belirtir (Batur, 2014: 24-27). Bulutların dönüştüğü şekiller ise deniz unsurlarıyla yakından ilgilidir. “Deniz Bu” şiirinde denize açılmak üzere olan yelkenli, denizle gök arasında sallanır. “Unutulmuş bir zamanı çalar saat,/ Bir yelken çırpınır kuytu, halat döner, /Gemileşir bulutlarım, kule, kemer.” (Rifat, 2018a: 577) Bir savaşa hazırlık olarak görülebilecek olan “Ziller Davullar” şiirindeyse savaşın en belirgin unsurları olan fil ve atların yanında bulut kalyonları da vardır. “Sür atlarımı, kuşat fillerinle/Zamanı, gelsin bulut kalyonları,” (Rifat, 2018a: 481)

Gökyüzü ve gemi üzerinden kurulan başka bir ilişki de semanın başlı başına bir gemi/kadırga olarak görüldüğü şiirlerdir. Oktay Rifat’ın bu türde yazdığı şiirler sayıca daha fazladır. Fırtınalı günlerde gökyüzünden dökülen her şey dev bir şilepten dökülmüş gibidir:

O rüzgarlı, ıslak gecelerde
Gökyüzü dev bir şilep gibidir.
Boşaltır ambarlarından, döker,
Yapışkan, çürük yükünü kente.
Artık ne çit, ne kapı, ne duvar! (Rifat, 2018a: 565)

Genellikle denizle gök arasında görülen martı, bu sefer bir şilepten dökülmüştür. Martı benzer biçimde “Balık Ekmek” şiirinde de bir gemiden dökülür. “Mavnalar iniyor usul usul Haliç’ten,/Dökmüş bütün martısını üstümüze gök.” (Rifat, 2018a: 546).

Oktay Rifat doğanın unsurları olan gök ve denizi başarılı bir biçimde şiirine yansıtır. Deniz etkisinin gökyüzü üzerinde belirgin bir etkisi vardır. Denizin ikizi olarak görünen semanın kendi içindeki devinimleri, denizde yaşanan dünyaya benzer bir atmosfer oluşturur.

2.5. Dönüşümler

Doğa kendi içerisinde bir dönüşüm ve etkileşim içindedir. Bu dönüşümü su unsuru üzerinden odağına alan Oktay Rifat’ın, sosyal yaşamdaki etkileşimi denizdeki dünyaya benzettiğini görmüştük. Kara, denizin ve göğün bu ayrılığı kimi zaman iç içe geçip tek bir varlıkta birleşmişti. Ancak bir başka önemli etkileşim doğanın ana unsurları üzerinden gerçekleşir. Doğanın unsurları; ağaç, su ve deniz üzerinden kurulur bu bağlantı.

Doğanın insan gibi düşlendiği “Deniz ve Ağaç” şiirinde anlatıcı ölüp gittikten sonra geriye kalan nesnelere yüklediği anlam, ağaç ve denizin iç içe geçmesiyle verilir. Anlatıcı ortadan kaybolmasından sonra kendisini, (denizi temsilen) çakıl taşları üzerinden ağaçtan yapılma ahşap bir kutuda hayal eder:

ben yoksam

bir başkası yoksa benim yerime
 bütün o salaş meyhaneler
 ahşap çıkmalar, iskele, yalılar yoksa
 bu çakılları tahta bir kutuya koysunlar
 duysun deniz ağacın sesini
 dipten ve uzaktan
 ölü de olsa (Rifat, 2018b: 400).

Derinlik üzerinden ters bir dönüşüm söz konusudur şiirde. Çakıl taşı denizi temsilen ağacın derinliğindedir artık ve ağacın sesini dipten dinlemektedir. Anlam katmanları itibariyle bir gömülmenin okunduğu şiirde, ölü yaşayanın sesini dinlemektedir. Ama aslında ikisi de ölüp başka bir maddeye dönüşmüştür. Denizin ve göğün birbirine karıştığı “Küçük Trenler” şiirinde insana özgü yiyip içme özelliğine doğa da katılır: “Bahçe senin fincanından içiyor/çayını, gökle denizi/karıştırarak küçük kaşıkla.” (Rifat, 2018b: 409) Bu bağlamda Oktay Rifat, doğa ve insan arasında bir ayrım görmez. “Hurç” şiiri de bu yönde işlenir. İnsan ve kayık karşılaştırılır:

Et, ki boş, düşle dolu
 Zaman' ı iskelesi ormanı evi
 ev ormanın içinde
 iskele kıyıda
 iskarmozu kırık
 küreksiz neye yarar (Rifat, 2018b: 416).

Suyun yaşam ve hareketle simgelendiği şiirde her iki unsur da artık işlevsizdir. Zaman karşısında doğa da inşa n da işlevselliğini yitirmiştir. Nitekim insanın “et”ten oluşması zamana karşı dayanıksızken iskele de tahta yapısıyla ona hareket verecek donanımlarını kaybetmiştir. “Iskarmozu kırık”tır. “Iskarmoz: Kürek takmak için kayık ve sandalın yan kenarına dikine yerleştirilmiş ağaç çubuk.” (Türkçe Sözlük, 2011: 1128)

“Gemi” şiirinde anlatıcı bir gemide sahilin düşünüyü kurarken, ahşap direk de ormanları düşünüp yaprakların rüyasını görmektedir:

Sakın bu bir kıyı hasreti olmasın
 Örgüleri tuz kokan bir demet yosun
 Bir tomurcuk yakaladım güvertede
 Baktım telli kavakları düşünerek
 Yaprakların rüyasına dalmış direk
 Ümitle boy attığı uzak bahçede (Rifat, 2018a: 89).

Oktay Rifat'ın doğa üzerinden kurguladığı bu dönüşümler iki şekilde görünür: İlki tabiatın kendi içindeki dönüşümdür. İkinci dönüşüm, insanında bu değişimin içinde yer almasıdır. Söz konusu algının merkezindeyse deniz başat unsurdur.

2.6. Su Unsuru

Oktay Rifat şiir külliyyatında doğa, başat konudur. Nitekim şairin şiirinde ağaç, çiçek ve otların özel isimlerinin dökümünü yapan Oğuz Tecimen, bu bağlamda Oktay Rifat'ın Türkçede en büyük doğa şairi olduğunu belirtir (2019: 54). Bu hususta tabiata yaşam veren su da şiirde yoğun bir şekilde görülür. Daha çok toprakla olan ilişkisiyle su, şairin denizi ele aldığı gibi değildir. Duru olarak görülen su, toprakla olan ilişkisiyle işlenir. Bu bağlamda çeşmeler, kuyular tekrar eden unsurlardır. Daha dar kapsamda ise su, bardak ve testi üzerinden okunur.

Oktay Rifat'ın kıra ve Anadolu'ya yaklaşımı da su merkezlidir. Anadolu'nun en büyük sıkıntılarından olan yağmur, çeşitli motiflerle karşılık bulur. *Karga ile Tilki* kitabında yer alan "Bulut" şiiri, Koçhisar-Konya-Tuzgölü üçgeninde, çorak Anadolu toprağı üzerinden boşanıp boşanmaması arasındaki dramatik duraksamayı anlatır (Tunçer 2005:74). Bununla birlikte ilk şiir kitabı *Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*'deki "Şükür" şiirinde doğa yüceltilirken doğanın önemli unsuru su da vardır: "Şükür gökyüzüne toprağı/Adını bilmediğim yıldızlara/Suya ateşe hamdolsun." (Rifat, 2018a: 27)

Suyun daha çok kırsal anlamda insanların bir nevi sosyalleşme ve gündelik yaşama etkisi, çeşitli yönlerden görülür. Şiir bu bağlamda, su almaya giden bir kızın gelin olmasını anlatır. "Zehra Kıza ne oldu/Suya gitti/Sudan geldi/ Gelin oldu." (Rifat, 2018: 44)

"Su Gibi Geçen Günler" ve "Türkan'a Ağıt" şiirlerinde de zamanın çabuk geçmesi ile su arasındaki bağ işlenir:

Ben de beşikte yattım
Salıncakta uyudum
Meme emdim
Arpa boyu büyüdüm
Adam oldum elim ekmek tuttu
Bütün sevdiklerim öldü
Günler su gibi geçti
Anasız babasız kaldım böyle (Rifat, 2018a: 45).

"Türkan'a Ağıt"taysa günler akıntıya kapılır. "Boyun eğmiş akıntıya gidiyor/Gece gündüz zamanının orası/ İnci gibi pırıl pırıl günleri." (Rifat, 2018a: 54)

Türkü biçimindeki “İçim Yar İle Dolu”da su, aşk metaforuyla kurulur ve öznenin içinden taşar. “Bazen ümit bazen tasa/ Gözyaşı çoğu zaman/İçim yar ile dolu/İçim taşıyor sevdadan.” (Rifat, 2018a: 95)

Oktay Rifat’ın dünyasında su, genel itibariyle derin anlamlardan uzaktır. Ancak buna rağmen şair su ile çeşitli motiflerle ilgili duru bir bağ kurar. Bu bağlamda su temizliği duruluğuyla şiir diline yansır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MELİH CEVDET ANDAY

3.1. Melih Cevdet ve Deniz

Melih Cevdet Anday 1915 yılında Çanakkale’de doğmuştur. Garip üçlüsünün diğer iki üyesinin aktif doğa tutkunu olmasına karşın, Melih Cevdet doğanın içinde az bulunmuştur. Şairin ilk şiirlerinden olan “Senden Utanıyorum”¹⁵’da, hep boş zamanlarında denizin kenarına gittiği için denize seslenerek ironik bir üslupla denizi evine davet eder. Melih Cevdet yaşamının son on yedi senesini yazları gittiği Muğla’daki Gökova’ya bağlı bir deniz beldesinde geçirir. Yazılarında sıklıkça bahsi geçen bu köy Ören’dir¹⁶. Anday’ın deyişiyle: “Güneyde, Gökova Körfezi’nde, Muğla’ya bağlı, dünya cenneti bir Ören köyü vardır, altı yedi yıldır oraya giderim, yazlığa; daha yabancı turistin yeni yeni tanıdığı bir kıyı köyüdür bu.” (Anday, 1994:141). Melih Cevdet’in yazılarını geçirdiği Ören, Anday’ın şiir sanatındaki görüşlerinin ve yazı evreninin bir yerleşkesi gibidir. Mitoloji, zaman, tarih kavramları, Ören’le yakından ilişkilidir:

Ören’in eski adı Keramos’tur, keramikleri ile ünlü imiş ilk çağda. O uygarlıktan bugüne birkaç duvar, epey dikili taş ve iki aslan yontu kalmış. Köyümüz insanları, bu kalıntılar arasında hiç meraka kapılmadan dolaşıp duruyorlar. Bu benim çok hoşuma gidiyor, sanki aradan binlerce yıl geçmemiş, antik çağ sürüp gidiyor, eski Keramos tarihini kapamamış (Anday, 2001: 58).

Melih Cevdet, Ören’in tarihinden ve doğal güzelliğinden bahseder; ancak onun yazılarından öğrendiğimiz kadarıyla kurulması planlanan termik santral yüzünden Ören tehlike altındadır. Melih Cevdet termik santralin tehlikesine değinirken insanın bu şekilde davranarak doğaya egemen olmaya çalıştığını; ancak egemen olmak için insanın doğaya uyum sağlaması gerektiğini vurgular (Anday, 1994: 141,144). Melih Cevdet’in sanat yaşamının odağında ele aldığı kavramların çoğunu Ören üzerinden okumak mümkündür. Tatillerini geçirdiği Ören, şairin sanatını etkilemekten ziyade sanatının etkisiyle gittiği bir yerdir.

¹⁵ “Senden utanıyorum deniz kenarı
Hep böyle işsiz olduğum
Böyle parasız kaldığım zamanlar mı
Ziyaretine geleceğim?
Bak yarın memuriyete başlıyorum,
Öbür gün evleneceğim galiba,
Artık seni bizim evde beklerim
Deniz kenarı (Anday 2016: 56).

¹⁶ Melih Cevdet Anday’ın denemelerinde sıklıkla adı geçen Ören, şairin yazılarında kimi zaman doğrudan anlatılırken kimi zaman da farklı bir konu üzerinden anlatılır. Anday’ın deneme yazılarında sözünü ettiği Ören “Yazlık”, “Köy” diye isimlendirilir. Ören’le ilgili yazıları: “Köydeyim” (Anday 2001:56). “Yazlıktan Notlar” (Anday 2001: 330). “Yazlıktan Notlar 2” (Anday 2001: 337). “Yazlıktan Notlar 3” (Anday, 2001: 342).

Melih Cevdet'in Garip şiir çizgisinden son yapıtlarına kadar çeşitli evrelerden geçen şiirinde iki başlık öne çıkar: Doğa ve insan. 1989 tarihinde Strasbourg'da bir şiir toplantısı için yazdığı “Şiir Yaşantısı” başlıklı yazısında o, kendi şiiri hakkında fark ettiği şeyin insan-doğa ilişkisi olduğunu belirtir (Anday, 1999: 87). İnsan doğa ilişkisi şairin yazın dünyasında özellikle zaman, mitoloji, tarih ve ölüm kavramlarıyla ortaya çıkar. Birbiriyle ilintili olan bu kavramlar, şiirinde biçim ve içerik bakımından giderek derinleşen bir yapıya bürünür. Melih Cevdet'in bu geniş kavramların birbiriyle ilişkisini sorgulanması ilk kez “Kolları Bağlı Odysseus” (1962) kitabında görülür. Şairin şiir kaynaklarını inceleyen Mitat Durmuş “Kolları Bağlı Odysseus”’la beraber Anday’ın şiirde söyleyiş, anlam sorunlarına yöneldiğini bununla birlikte şiirinin kaynaklarını da değiştirdiğini belirtir. (Durmuş, 2009: 1297). Bu hususta “Kolları Bağlı Odysseus”ta Anadolu’nun antik zamanları kültür, tarih ve mitolojiyle şiirlerinin odağında olur. Melih Cevdet tarihe zaman kavramını sorgulayarak yöneldiğini belirtir. Zaman temasının ise kendisini mitologyaya götürdüğünü, bu yüzden şiirinin hümanizm açısından köklerini Eski Anadolu’da aradığını belirtir. Bu konuda Kavafis ve Yahya Kemal’den örnek verir: “Antik Anadolu eskiden beri merak konumdu. Yahya Kemal kendini Osmanlı ile sınırlamıştı; Kavafis, Hellenistik dönemden esinleniyordu; (...) ben de şiirim için gerekli bulduğum Hümanizmayı eski Anadolu'da aradım.” (Anday, 2008:151).

“Kolları Bağlı Odysseus” onun Anadolu mitolojisine yöneldiği ilk önemli eseridir. Homeros’un “Odysseia” destanından ilhamla kaleme alınan eser içerik olarak kendine özgü bir yapıdadır. Anday, destanda güçlkle evine dönen Odysseus’un yazgısını kültürel kodlardan sıyrarak, insanın tabiata yabancılaşması şeklinde sunar. “Odysseia” destanının tarih, edebiyat ve mitoloji ile antik Anadolu üzerinden önemi düşünüldüğünde şairin neden “Odessia”yı seçtiği daha iyi anlaşılır. Anday, ileriki dönemlerde “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” (1981) isimli kitabıyla söz konusu şiir anlayışını sürdürür. Gılgamış destanından ilhamla kaleme alınan “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” kitabı da benzer yapısıyla, insanın doğanın kalbindeki serüvenini anlatır. Kral Gılgamış’ın ölümsüzlük arayışını insan doğa ekseninde sorgular. Bu hususta destanların yapısını andıran bir şiir inşa eder metinlerinde. Deniz kavramı üzerinden inceleyeceğimiz Melih Cevdet Anday şiiri bu minvalde bakıldığında şiirine kaynaklık eden iki destanda da deniz/su unsuru ön plandadır. “Odessia”da Truva savaşından sonra ülkesine dönmeye çalışan Odysseus’un denizlerdeki büyümlü macerası anlatılırken, “Gılgamış” destanında kral Gılgamış’ın aradığı ölümsüzlük otu suların altında saklıdır.

Melih Cevdet'in başlıca konusu olan doğa/insan hususu özellikle imgesel açıdan deniz/su, şiir dilinde kendine özgü imgelerle biçimlenir. Anday’ın şiirine imge merkezli yaklaşan Fusun Akatlı, şairin Garip’ten sonra yöneldiği farklı şiir anlayışından sonra kaleme

alınan “Kolları Bağlı Odysseus”, “Göçebe Denizin Üstünde”, “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” gibi eserlerinin felsefi, sembolik bir öze sahip olduklarını, ancak söz konusu kitapların imge ve imge bağlantıları çerçevesinde ele alınmasının Anday’ın poetikasını, dünya deneyimini aydınlatması bakımından daha hesabı verilebilir bir yaklaşım olacağını belirtir (Akatlı, 2004: 24). Anday’ın mitosu şiirleştirmede, bunun yerine sezginin ve bilinçaltının aracı olan mantık üstü dil arayışında mitosların yapısından yararlandığını belirten Akatlı, Bu yaklaşımla bakıldığında şairin tüm şiirlerinin, dönüşümleri ve geçirdiği değişimlerle birlikte kucaklanabileceğini söyler (Akatlı, 2004: 24). Orhan Veli ve Oktay Rifat’a nazaran Anday’da deniz kavramının ağırlığı doğrudan imgeyle sağlanır. Bu bağlamda denizin sabit kalması, zamana ve her türlü devinime rağmen biçimini kaybetmemesi, denizle kurulan imgeler daha da yoğunlaşır.

3.2. Melih Cevdet Anday’ın Denemelerinde Deniz

Melih Cevdet, uzun yazın yaşamında edebiyatın çoğu türünde eser vermiş bir şairdir. Edebiyat serüvenine şiirle başlayan Anday roman, öykü, gezi, deneme, tiyatro ve anı türünde de eserler kaleme almıştır. Bu bağlamda belirli bir dönem Cumhuriyet gazetesinde kaleme aldığı denemeleri, Anday’ın şiir evreninin keşfedilmesine önemli kaynak sağlar.

Melih Cevdet denemelerinde de doğaya sık sık değinir. İnsanın tabiatı tükettikçe kendi sonunu da hazırladığını ifade eder. Tarihte aşk yüzünden çıktığı düşünülen Troya savaşına aslında bilinçsiz balık avının sebebiyet verdiğini belirtir. Anday, savaşın sebebinin Helen’in kaçırılması olarak bilindiğini, oysa hakikatte Greklerin denizlerinde tükenen balıklardan dolayı Çanakkale boğazında avlanmasıyla savaşın başladığını belirtir¹⁷ (Anday 1994: 144):

Troya Savaşı, güzel Helena yüzünden değil, uskumru ve orkinos avı yüzünden çıkmış. Mayıs ve Haziran aylarında Anadolu'nun Akdeniz'e akan suları kurduğundan, uskumru ve orkinos Karadeniz'e göçüyor ve Ağustos, Eylül aylarında geri dönüyordu. Bu gidiş dönüşü fırsat bilen Mikeneliler ile Troyalılar Çanakkale Boğazı'nın ve İstanbul Boğazı'nın dar yerlerine ağ atarak bu balıkları avlıyorlardı. Fakat Troyalılarla Mikeneliler arasında bu avlanma konusunda anlaşmazlık çıktı ve savaş bu yüzden patladı (Anday, 1999: 42).

Denizler insanın vazgeçilmezleridir. Ancak denizlerin git gide kirlendiğini bu sefer Homeros’a özgü bir deyişle “İlyada” ve “Odysseia” destanlarında geçen “Hasatsız deniz” sözleriyle ifade eder (Anday, 1994: 72).

¹⁷ Melih Cevdet “Güzel Helena ve Uskumru” başlıklı yazısında bu iddiasının kaynağını da verir. Türk Tarih Kurumu tarafından dört ayda bir yayınlanan *Belleten* dergisinde 1987’de İngilizce yayımlanan Edmund F. Bloedow’un “Mycenaean Fishing In Troubled Waters” başlıklı makale olduğunu belirtir (Anday, 1999. 42).

Melih Cevdet, Anadolu'yu bir deniz ülkesi olarak görmek ister. “Yeni Tanrılar Yasak” isimli toplu deneme yazılarının olduğu kitapta bu bakımdan yazılara rastlamak mümkündür. Anadolu'nun bir kara ülkesi olmasına gönlünün razı olmadığını belirten şair, yarımada olmasından dolayı Anadolu'ya denizciliği yakıştırır. Fakat Türk kültüründe denize yeterince önem verilmediğini Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden örneklerle verir:

Biz Türkler denize bin yıldır alışamamışızdır. Koca Selçuk İmparatorluğu, çıka çıka bir Alanya'dan çıkmış denize, sonra bir de şöyle bir Antalya'dan bakmış, bu kadar yeter demiş, çekilmiş geriye. (...) Osmanlı denizciliğini ansıtanlar çıkacaktır, biliyorum; hele bugünlerde Barbaros'un anılan en çok okunan kitaplar arasında, kaç arkadaşımın duydum, hemen alıp okuyacağım. Barbaros büyük denizci elbet, ama gene de tarihin yargısı şudur ki, Osmanlı imparatorluğu denizde kazanamadığı için çökmeye yüz tutmuştur (Anday, 1996: 75-76).

Yazısının devamında Melih Cevdet, bu durumun aşılması için insanların deniz kıyılarına gitmeleri gerektiğini, gemilerin artırılmasını; balık yemeyi kısacası deniz kültürünün artırılması gerektiğini vurgular (Anday, 1996: 76).

3.3. Romanlarında Deniz

Melih Cevdet Anday, roman yazmaya gazetecilik yıllarında başlar. Anılarında romana yönelişini açıklayan Melih Cevdet, yönlendirilmenin dönemin “Tercüman” gazetesinin sahibi Semih Tanca olduğunu anlatır. Tanca'nın roman yazma teklifini kabul ettiğini belirten Anday, sonrasında bu türü ilk defa deneyeceği için tedirginlik yaşadığını, Orhan Kemal'e başvurduğunu, Orhan Kemal'in tavsiye ettiği metodu da anlatır: “Sen akşam gazetesinde takma adla küçük hikâyeler yazardın, onlardan biri ile başla sonu gelir.” (Anday, 1984: 232-234) Orhan Kemal'in direktiflerini yerine getiren Anday, daha önce yayınladığı hikâyelerden ilhamla romana başlar. İlk roman girişimleri yazdığı kısa hikâyelerden belirgin izler taşır. Anday'ın 1957-1958 yıllarında *Akşam* gazetesinde yayınlanan öykülerini “Baleria'nın Ölümü” başlığı altında toplayan Sevgül Sönmez, yirmi altı öyküden kimi öykülerin şairin Murat Tek takma adıyla yazdığı ve romanlarıyla belirgin benzerlikler taşıdığını aktarır (Sönmez, 2010: 7). Anday'ın roman türündeki eserlerini değerlendiren Burhan Günel, iki ana evreye ayırdığı incelemesinde şairin romancılığının ilk evresini doğrudan gazeteci yönü üzerinden değerlendirir:

Bu romanlarda genellikle Cumhuriyet döneminin toplumsal koşulları içerisinde birey olma/vatandaş olma evrelerinden geçmekte olan insanlarımızın birbiriyle olan günlük ilişkilerini sergilemektedir. Bu romanlarda daha çok yazarın vermek istedikleri değil özellikle tefrika roman okurunun almak istedikleri gözetilmiş gibidir. Konular bireysel ilişkilere dayalı, (...) cinselliğin belirleyici olduğu kalıplara ve

aldanışlara öncelik tanıyan bir yaklaşımla kotarılmıştır. (...) Bu romanlarda okurun tamamlaması gereken boşluklar, yorum ve sezgi aralıkları bırakılmıyor; çözümlemeler romanların sonunda veriliyor (Günel, 1995: 67).

Günel, Anday'ın ilk romanlarını olan "Meryem Gibi", "Birbirimizi Anlayamayız" ve "Yağmurlu Sokak" eserlerinin Anday'ın roman anlayışının ilk evresini yansıttığını belirtir. İkinci dönemin ise "Aylaklar" romanıyla başladığını kaydeder. Bu doğrultuda Günel, Melih Cevdet'in bu romanda ilk defa ismini kullanmasına dikkat çeker. Şairin sonradan kaleme alacağı romanlarının asıl temelini "Aylaklar"ın oluşturduğunu vurgulayan Günel, gerekçesini şu şekilde açıklar: "Bu roman (...) Anday romanlarının hazırlayıcısıdır. Diğerleri, *Aylaklar*'daki başat karakterlerin zaman zaman görünüp yittiği, toplumun geçirdiği evrelere göre kılık ve kimlik değiştiren kahramanların serüvenlerin yer aldığı romanlar." (Günel, 1995: 69). Genel anlamda Günel "Aylaklar", "Gizli Emir", "İsa'nın Güncesi" ve "Raziye"'nin nitelik açısından daha olgun kitaplar olduğu çıkarımını yapar.

Melih Cevdet romanlarını çeşitli konular ekseninde yazar. Yazarın ilk romanlarında çok satması unsuru ön plandayken ikinci grup romanları daha niteliklidir. Nitekim, söz konusu dört kitap daha çok Melih Cevdet'in sorunlaştırdığı kavramların ekseninde döner. İncelememize söz konusu romanlardan doğanın ve daha özelde denizin işlendiği "Raziye" romanını aldık. Anday'ın diğer romanları farklı konulara eğildiği, daha çok toplumsal ve siyasi bir atmosfer içerdiği için bütünlüklü bir doğa algısını yansıtmaz. Ancak *Raziye* doğrudan doğanın merkezde olduğu için, yazarın şiirinde irdelediği kavramları romanda yarattığı karakterler üzerinden mercek altına alır.

"Raziye" (1975) Melih Cevdet Anday'ın son romanı olmakla birlikte, şair bu romanıyla şiirinde başlıca konu edindiği doğa-insan ilişkisini ele alır. Tabiat, insan ve aşkın merkezde işlendiği romanda anlatıcı öğrenciliğinde siyasi olaylara karışmış, İstanbul'dan dayısının yanına gelmiştir. Birinci tekil kişi ağzıyla hikâyeyi anlatan başkahraman Yeğen'dir. Köye gelince dayısının evlat edindiği Vedia'ya aşık olan anlatıcı, hiç beklemediği bir atmosferde bulur kendini. Resimle uğraşan Yeğen, Vedia sayesinde başka bir dünyaya adım atar. Bu dünyanın merkezinde Vedia ve tabiat vardır. Melih Cevdet'in doğa ve zaman tasarısının şekil bulduğu Vedia, bir çingene kızıdır. Ancak Dayı bunu Yeğen'den saklar ve elinden geldiğince asıl adı Raziye olan kızı çağdaş bir insan olarak yetiştirmeye çalışır. Dayı köye gelen çingenelerin Raziye'ye köklerini hatırlatacağından korkarak onları köye yaklaştırmaz. Vedia'nın çingene bir aileden alınması ile insanın doğadan kopması arasında bir bağ vardır.

Romanda mekân birincil unsur olan deniz üzerinden işlenir. İnsanın denize girmesi doğaya, ana rahmine bir dönüş olarak ele alınır. Melih Cevdet bunu romanına yedirerek başarılı

bir şekilde yansıtır. Aşk ekseninde anlatılan bu durum romanın çeşitli yerlerinde ifade edilir. Romanda bir ilkselliğin yeri olan denizde, anlatıcıyla Vedia arasında ilk tensel yakınlaşmalar başlar. İnsanın denize girmesi, özüne, bir zamanlar ait olduğu parçalanmamış bir dünyaya dönüştür. Yeğen’le Vedia’nın denizde çekinmeden öpüşmeleri, parçalanmamış bir dünyada onları ayıplayacak bir toplum düzeninin olmamasından kaynaklanır:

Belki de yüzlerce kez dalıp denizin altında öpüştük ve yüzlerce kez dışarı çıktığımızda, sanki birbirimize deniz dışında bakmamız yasaklanmış gibi, ama utanarak değil, deniz yaratıklarının soylu bakışları ile bakarak göz göze geldik (Anday 1992: 95).

Eliade’nin su simgeciliğiyle ilgili söyledikleri “Raziye”de denizin işlevini anlamak açısından önemlidir. Su, potansiyel gücün, ayrışmamışlığın ve bütün tohumların taşıyıcısıdır (Eliade, 2003: 196). Bu açıdan denizdeki ilk birliktelik kültür ve geleneklerle ayrılmış dünyadan henüz bağımsızdır. Bununla birlikte deniz tek bir bütünlüğü de simgeler. Bu husus romanın ilerleyen kısımlarında daha iyi görünür. Denizin bütün maddeleri içerdiği hususu romanda doğrudan ifade edilir: “Güneş ıslak ıslak çıkardı denizden, cızırtılarla ve dumanlarla. Deniz cıva yuvarlağı gibi kabarık ve titrek olurdu. Evreni oluşturan başlıca elementlerin bir araya geliş anını düşündüren bir yaradılış söylencesiydi bu.” (Anday, 1992: 95)

Denizin bütünlüklü yapısı her şeyin parçalanmadan evvelki halini yansıttığı için önemlidir. Uzaktan deniz yekpare görünür, çünkü üzerinde yüzüp onu bölen vapurlar yoktur. Burada anlatıcı denizi ilk çağdaki bütünlüklü bir taşla benzetir: “İlkçağın süs taşı damarlı lâpislâzuli lacivertliğinde, tek parça ve sağlam, üstü az önce temizlenmiş, ya da bilinmeyen bir gezegenden düşmüşçesine yapayalnızdı. Üstünde hiçbir tekne olmadığı için bölünemez izlenimini uyandırıyor.” (Anday, 1992: 10)

Tek bir biçimle her şeyin iç içe olduğu denizin kuşatıcılığından kopan insan, artık ona yabancılaşmıştır. Vedia’yla denizde yüzen anlatıcı kızın sudan çıkıp eve doğru yürüyüşünü seyrederken öncesinde beraber yüzdükleri deniz, bir bütünlüğü temsil eder. Ancak kızın karaya çıkışı bir parçalanmayı beraberinde getirir. Yalnız kalan Yeğen göğün yükseldiğini görür:

Bir ara onu denizin altında da, su üstünde de bulamaz oldum. Yorgunluktan sırtüstü uzandım sulara ve gene gökyüzüne, deminki yakın gökyüzüne bakarak düşündüm. Aşkımı söylemek geçti içimden. Vedia’ya olan aşkımı. Gökyüzü artık eskisi gibi yakın değildi, genişlemişti, yükselmişti sanki, evrenimiz eskisinden daha büyüktü şimdi. Dönüp kıyıya baktım, Vedia havlu ile saçlarını kurutarak eve doğru gidiyordu. Gitsin... Ben daha kalacağım denizde, yeni yalnızlığımın kimliğini tanımaya çalışacağım. Vedia’nın bir parçası olduğumu bilerek (Anday 1992: 10).

Her şeyin parçası olan deniz Vedia'nın da bir parçasıdır. Bunun farkında olan anlatıcı aşkının bir parçası olan suda kalmaya devam eder. Kitabın sonlarına doğru Vedia'yı bulamayan Yeğen onun bir başkasıyla ilişkisi olduğunu düşünerek deli gibi ararken, bunalmış bir vaziyettedir. Bu durum da özünden kopmuş insanın bunalımı gibidir. Bu ruh hâliyle anlatıcı denizi özlediğini söyler. Denize dalıp çıktığında yeni bir dünya onu bekliyordur sanki:

Ter içindeyim. Denizi özlüyorum. Yanına varır varmaz kendimi giysimle atacağım içine. Dibe ineceğim, ben içerdeyken yeryüzü değişecek, yeni bir yüzle karşılayacak beni. Sonra aklımın içindekiler de tuzlu suda, ne olduğu söylenemez acııp biçimlere bürünecek, tortular gibi. Onları, kırılıp dökülmüş uçlarını koruyarak, kanlı avcumda eve götüreceğim (Anday, 1992:10).

“Raziye”de Melih Cevdet’in yazı evrenindeki deniz algısı en yalın hâliyle yer verilir. İnsanın doğadan kopuşu deniz üzerinden anlatılmıştır. Bununla birlikte bu ayrılıştan kaynaklı, insanın özüne dönmek istemesi sembollerle anlatılmaz, doğrudan anlatılır. Deniz bu bağlamda Anday’ın ortaya koymaya çalıştığı kopmanın ve bütünleşmenin sahnesidir.

3.4. Öykülerinde Deniz

Melih Cevdet’in ölümünün ardından çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan kısa öykülerinin toplu basımı “Balerina’nın Ölümü” isimli kitabta toplanmıştır. Bu hikâyelerde kadın erkek ilişkilerini konu edinmiş öyküler çoğunluktadır. Öykülerde deniz, vapurlar üzerinden görünür. “Tatsız Bir Olay” başlıklı öyküde, vapurda gazete okuyan erkek kahramanın kucağına, o esnada önünden geçen bir kadının mendili düşer. Öykü kişisi fark etmediği mendilin açık unutulmuş fermuarının görünmemesi için atıldığını zannedip aceleyle mendili pantolonuna sıkıştırır. Evde karısı mendili görünce kocasının onu aldattığını düşünüp ondan ayrılır. Firar eden bir mahkûmun anlatıldığı “Kaçak” başlıklı hikâyede ise, Üsküdar iskelesinden vapura bindirilip hapishaneye götürülen Tahsin isminde bir hırsızın denize atlayarak firar edişi anlatılır. “Yanlış Giden Mektuplar”da mekân yine bir vapurdur. Yedek subaylığı için İstanbul’dan İzmir’e giden öykü kahramanı, vapurda geride bıraktığı iki sevgilisine mektup yazar. Ancak mektupların adresini karıştırır. Bu durumun kötü sonuçlanacağını beklerken sevgililerinden hiç ummadığı cevaplar alır (Anday, 2010: 103-105).

Melih Cevdet’in öykülerinde toplumun özellikle kadın erkek ilişkilerinin konu alındığı kısa öykülerinde deniz, sadece bir arka fon görevindedir. Mekân olarak seçilen vapurlar, daha çok günlük yaşamdaki yolculuk aracı işleviyle ele alınır.

3.5. Tiyatro

Melih Cevdet'in şiiriyle yakından bir bağ oluşturan tiyatro oyunlarının şairin biçim olarak şiirlerine en yakın metinler olduğu söylenebilir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide “Şiirle modern tiyatro arasında bir yakınlık görüyor musunuz? Ne bakımdan?¹⁸” sorusuna Anday modern tiyatroyu şiire dönüştürmek olarak gördüğünü belirtir (Çelik, 1995:205).

Anday'ın yazdığı tiyatro eserleri şunlardır: İçerdekiler (1965), “Mikado'nun Çöpleri” (1967), “Dört Oyun” (Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İsterler, Müfettişler) (1972), “Ölümsüzler”, (Toplu Oyunlar 1- 1987), “İçerdekiler” (Toplu Oyunları 2, 1989) (Kabacalı, 2008: 18-19).

Melih Cevdet'in oyunlarına bakıldığında onun şiirinde problem ettiği kavramları sahneye de yansıttığı gözlemlenir. Anday'ın her oyununun özgül bir zaman ve uzam üzerine kurulu olduğunu belirten Ayşegül Yüksel, oyunların asıl dramatik unsuru bu iki yapının oluşturduğunu belirtir. Melih Cevdet'in tiyatroları içerisinde denizin birincil dekor olduğu “Ölüler Konuşmak İsterler” adlı oyunu bu hususta dikkat çekicidir. Bir vapurda geçen oyunda kişilerin yolculuktaki iletişimsizlikleri anlatılır:

Bu tiplerin kısacık yolculuk süresi içinde oluşan birliktelikleri boyunca sürdürdükleri bireysel “oyun”lar diyalog yoluyla içi içe kurgulandığı için her birinin iç yaşantısı diğerinin iç yaşantısıyla çelişerek topluca oluşan bir iç devrimin belirleyicisi olur. Bu devrimin temelinde uzlaşmaz bir düşünce/tavır kargaşası yatmaktadır. Bu nedenle de vapurun (toplumun) yolcularıyla birlikte yavaş yavaş batması okuru hiç de şaşırtmaz (Yüksel, 1995:168).

Merkezde bir olayın olmadığı oyunda bütün oyuncuların kendince bir sorunu vardır. “Ölüler Konuşmak İsterler” oyununu diğer oyunlarla beraber değerlendiren Yüksel, oyunun biçimsel açıdan şahsi diyaloglar üzerine kurulu olduğunu her tipin ayağa kalkıp kendi oyunlarını zaman mekân gözetmeden anlattığını belirtir (Yüksel, 1995:165). “Ölüler Konuşmak İsterler”e bu bağlamda bakıldığında her karakter, kendi diyalogunu dile getirir. Kız ırzına geçen adamı mahkemeye vermek için vapurdakilerden para toplar. Etyemez, hayvanların kesilip yenmemesi için bir nutuk çeker. Cenaze memuru ölümler üzerinden bir konuşma yapar. Hemen hemen her karakter kendisine rahatsızlık veren şeyi dillendirir. Ama kimse kimseyi dinlemez, anlamaz. Yavaş yavaş batan vapuru bile kimse umursamaz. “Ölümler Konuşmak İsterler”, sembolik öğelerin ağır bastığı bir oyundur denilebilir. Bir nevi toplumu temsil eden vapurun batması denizin doğa açısından bir yok oluşun mekânı olduğu özelliğini verir. Ancak Melih Cevdet'in doğa algısıyla bakıldığında, bir bütünlük sağlamayan insanlar yok olmaya

¹⁸ Melih Cevdet'le Yüzyüze, Söyleşiyi yapan Mehpere Çelik, (Çelik 1995: 205).

mahkumdur. Deniz dışardan bütünsel görünüm sergiler. Kendi içlerinde bir bütünsellik kuramayan insanlar da dağılıp kaybolurlar. “Ölümler Konuşmak İsterler”’de deniz, gemi üzerinden pek çok farklı insanı içinde barındırırken kişiler ortak bir noktada bulaşamazlar. Oyunu dolaylı olarak Melih Cevdet’in insan-tabiat algısıyla değerlendirmek mümkündür. İnsan doğadan kopunca yalnızlaşmıştır. Akabinde, insanın birbirinden de kopmasıyla yok olup gider.

3.6. İlk Şiirlerinde Deniz

Melih Cevdet Anday’ın şiiri üzerine yapılan incelemelere göre şairin “Kolları Bağlı Odysseus” (1962) eseri bir milattır. Bunun başlıca sebebi şairin Garip çizgisi dışında kapalı bir dile yöneldiği gibi şiirinin beslendiği kaynakların da değişmesidir (Durmuş, 2009: 1291). Kitap üzerine bir değerlendirme yapan Necati Cumalı, doğa odaklı baktığı Anday şiirinin dönüşümünü, bu kitaba gelinceye dek geçirdiği evreyi anlatır. “Kolları Bağlı Odysseus”’tan önce Melih Cevdet’in ilk kitabı “Rahatı Kaçan Ağaç”’taki (1946) “Netice” şiirinden örnek verir. “Niçin senelerce bütün kuşlara/Mavi denize ve mavi göğe/Hep şiir yazmak için baktım?”¹⁹ (Anday, 2016: 29) Necati Cumalı şairin sorduğu bu soruyu ilk kitabından yirmi yıl sonra “Kolları Bağlı Odysseus”’ta aramaya devam ettiğini ve bir sonuca vardığını belirtir (Cumalı, 2004:135). “Netice”de doğadan kopan insan “Kolları Bağlı Odysseus”’ta bir destan kişisine dönüşür (Cumalı, 2004: 135, 137). İnsanın tabiata yabancılaşma nedenlerini ve mutsuzluğunu sorgulayan Anday, bu mevzuda doğa insan ilişkisinde denizle insanı yan yana getirir. Zira Anday’ın uzun şiir serüveninde özne, farklı söylemlerle deniz üzerinden bir bağ kurar. “Netice” de özneyi doğaya yabancılaştıran şeyler arasında şiirde vardır. Buna rağmen “bir defaya mahsus” bu duygudan sıyrılarak denize bakmayı becermiştir. Bu bakışla özne bir deniz yaratığına dönüşmüş gibi denizle bütünleşir:

Hala hatırlıyorum o günü
Uzun bir hastalıktan kalkmışım
Yalnız ilk bakışında camdan
Deniz denizdi, bir defaya mahsus...

Yarım metreyi aşan bu kol
Nasıl tutar gemi direklerini uzaktaki
Ve güzelim çakılları derinlerde (Anday: 2016: 29).

¹⁹ Melih Cevdet Anday *Sözcükler, Bütün Şiirleri*, Everest Yayınları, 4. Basım Şubat 2016, İstanbul. (Çalışma boyunca yapılan şiir alıntıları bu baskıya aittir.)

“Netice” şiiri Anday’ın şiir sanatının yaşadığı dönüşümü gösterdiği gibi, deniz algısında oluşan değişikliği görmemize de olanak verir. “Kolları Bağlı Odysseus” öncesi ilk şiirlerinde deniz, daha çok pastoral özelliğiyle görünür. Şair denizi sadece bir seyir yeri olarak görür. Bu duygunun ötesine geçmesi gerektiğini hissetse de sosyal hayat-toplum ilişkileri buna müsaade etmez, bu bağlamda Orhan Veli’nin “Giderim, deniz çeker/Deniz çeker dünya tutar” (Veli, 2005: 134) satırlarına benzer bir durum içindedir. Yaşam kaygısıyla doğadan uzak düşen “Senden Utanıyorum” şiirindeki anlatıcı, bunu doğrudan dile getirir:

Senden utanıyorum deniz kenarı
Hep böyle işsiz olduğum
Böyle parasız kaldığım zamanlar mı
Ziyaretine geleceğim?
Bak yarın memuriyete başlıyorum,
Öbür gün evleneceğim galiba,
Artık seni bizim evde beklerim
Deniz kenarı (Anday, 2016: 56).

Garip döneminde yazılan şiir, barındırdığı ince ironinin yanında denizi kendi evine dâvet eder. “Rahatı Kaçan Ağaç” kitabı da ağaçtan ziyade doğadan kopan insanın trajedisi gibidir. “Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı” şiirinde de asker olan şiir öznesi çeşitli zorluklar içerisinde boğuşur. Sevdiğini özlerken bir yandan türkü söyleyip ağlamak ister, ancak “Bu asker esvabiyle ağlanmaz.” (Anday, 2016: 43) Üzerindeki bu mahzunluğu atması için “Denizi gören pencereye git/Üzerinden mahzunluğu at” der şair. (Anday, 2016: 43) Deniz burada yine teskin edici özelliğiyle görünür. Bu şiirlerde dikkat çeken husus bunalan özneyi özüne dönmesi için şairin onu denize yönlendirmesidir. Umudunu kaybeden şiir anlatıcısı doğayla teselli bulur. “Tezgâh” şiirinde kan ter içinde vapuru kaçırın özneye deniz gösterilerek avutulmaya çalışılır:

Kan ter içinde koşmuşun ama kaçmış vapur
Zarar yok, denize bak yeni baştan
Her şey öyle taze, öyle güzel ki
Bitmez, tükenmez dünyadaki maceran (Anday, 2016:45).

Anday’ın ilk şiirlerinden olan “Döneceğim” şiirinde de deniz, benzer biçimde algılanır. Sevgili denizle özdeşleşerek şairi çağırır: “Dağıtır saçlarını ve yalvarıp uzaktan/Mavi bir iklim gibi çağırır beni sesin.” (Anday, 2016: 26).

Sosyal yönden zenginlere ince bir hicvin yöneltildiği “Boğaziçi’nde Ayın On Dördü” şiirinde doğa algısının dışında, yalılar üzerinden boğaz boyunca bir betimleme yapar Melih

Cevdet: “İki sahil boyunca yalılar/Eski yalılar, yeni yalılar” (Anday, 2006: 96) Yalıların sahiplerinin isimleri üzerinden yapılan bu eleştiri son satırlarda iyice sertleşir:

Şevki Paşa yalısı, Zarifi Bey'in yalısı
 Elmas Yan'ın yalısı, Sabuncular'ın yalısı
 Mısırlı'nın yalısı, Arnavut'un yalısı, Acem'in yalısı
 Amcanın yalısı, dedenin yalısı, silsilenin yalısı
 Ali Bey'in, Hasan Bey'in, Hüseyin Bey'in yalısı
 Yezidin yalısı, hınzırın yalısı, domuzun yalısı (Anday, 2006: 96).

Melih Cevdet doğayla mitosun birbiriyle yakından ilgili olduğu Yunan mitolojisindeki Narkissos mitini “Nergis ile Yankı” isimli şiirinde masallaştırarak anlatır. Tanrılar, bir peri kızı olan Eko'nun aşkına karşılık vermeyen Narkissos'u kendi kendine âşık ettirerek cezalandırır. Suyun aynasında günlerce kendini seyreden Narkissos, sonunda ölür. Bedenin düştüğü yerde bir Nergis yetişir (Can, 2011: 104-105). Melih Cevdet Narkisso'u Nergis diye adlandırırken ona âşık olan peri kızı Eco'yu da Yankı diye isimlendirir:

Nergis dünyaya geldiğinde
 Su perisi olan anası
 Ona baktı da uzun uzun
 Ya bu dünya güzeli çocuk
 Göze gelirse diye meraklandı,
 Dar attı kendini falcının yanına,
 “Oğlumun ömrü uzun mu falcı baba?” (Anday: 2006: 137).

Falcı, Nergis'in kendisini görmemesi şartıyla uzun bir ömür yaşayacağını söyler. Ancak Nergis'in Yankı'yla tanışmasından sonra kaderi değişir. Bir orman perisi olan Yankı Nergis'e âşık olsa da Nergis katı bir şekilde onu geri çevirir: ““Çek beni kucaklamak isteyen ellerini/Ölürüm de sana öyle yar olurum.” (Anday, 2016: 139) Kalbi kırılan Yankı, ormana kaçıp saklanır. Ancak, giderken bir beddua eder Nergis'e: “O da sevsin dilerim Tanrım/Sevsin de kavuşmasın derim Tanrım.” (Anday, 2016: 139) Yankı'nın bu bedduası tutar. Nergis ile Yankı efsanesi barındırdığı doğa-insan ilişkileri açısından önemlidir. Zira bir nevi insanın suyun aynasında bir zamanlar ait olduğu dünyayı hatırlattığı için ayrılığı görüp özüne gitmek ister. Melih Cevdet ileriki şiirlerinde insanın bu huzursuzluğunu giderek metnin ana problemi haline getirecektir.

Melih Cevdet'in ilk şiirlerinde deniz yüzeyseldir. Bu şiirlerde şair doğadan uzak düştüğünün bilinciyle bunun sıkıntısını işler. Bu bakımdan söz konusu şiirler hayıflanmalarla,

şikâyetlerle yüklüdür. Şair huzursuzdur. Bununla beraber Anday, “Kolları Bağlı Odysseus” kitabında bu uzakta kalmayla yüzleşir ve diğer şiir kitaplarında da bu durumu derinlemesine inceler.

3.7. Suyun Halleri: Zaman Olarak Deniz

Melih Cevdet Anday’ın şiirinin başlıca konularından olan zaman, su/denizle yakından ilgilidir. Zamanın işlenişiyse ağırlıklı deniz üzerinden oluşan imgelerle zenginlik kazanır. Özellikle art arda yayınlanan “Kolları Bağlı Odysseus”, “Göçebe Denizin Üstünde” ve “Teknenin Ölümü” kitaplarında deniz her kitapla doğa ve zamanın odağına oturtularak ele alınır. Kitap isimlerinin denizi çağrıştırması kuşkusuz tesadüfi değildir. Nitekim Melih Cevdet’in kitaplarının isimleri üzerinden bir yazı kaleme alan Oğuz Demiralp “Başlıklar Başlarını Alıp Giderse” isimli yazısında bu duruma dikkat çeker. “Başlıkların Melih Cevdet’in şiir evreni, serüveni hakkında bir fikir verebildiğini düşünüyorum (...) bütün başlıklara toptan bakıldığında da bir nokta dikkatimizi çekiyor. Telgrafhane dışında öbür kitaplarının isimlerinin çoğu ya doğadan ya da masaldan, mitologyadan alınmış.” (2004: 358) Yazısının devamında Demiralp şu soruyu sorar: “Doğa ve mitologya Melih Cevdet’in hizasına kolayca yazabileceğimiz kavramlar değil midir?” (2004: 358).

Demiralp, kitap başlıklarını konu bakımından kategorize ederek Anday’ın şiirinin yoğun olarak işlendiği konuları bulur. Melih Cevdet’in söz konusu üç kitabı deniz/su unsurunun akışkan özelliğiyle bir bağ oluşturur. Bağlı-göçebe-ölüm olan üç başlık da denizle ilgilidir ve suyun donma-sıvı-buharlaşıma evrelerini gösterir gibidir. Suyun halleri ise zaman kavramıyla yakından ilişkilidir. Zamanın tanımını özellikle hareket üzerinden tanımlayan Aristoteles, “hareketle tanımlanan zaman, değişme, oluş, süreç gibi nesneler ile durumlardaki farklılaşmaları ifade etmektedir.” (Aristoteles’ten akt. Bıçak, 2012: 216). Nitekim eski kültürde de akarsu ve durgun sular zamanın mecazıdır (İvgin, 2008: 150). Bu doğrultuda Vecihi Timuroğlu Anday’daki devinimin zaman açısından önemini “Teselli” şiiri üzerinden değerlendirir. Ölüm temasının işlendiği şiirde, anlatıcı öldükten sonra hiç kimsenin onun bir zamanlar yaşadığına inanmayacağını belirtir:

Ben öldükten sonra hiç kimse
Benim de bir zamanlar kendileri gibi
Gördüğüme işittiğıime inanmayacak
Hatta Yunus Emre’yi okuyanlar bile inanmayacak,
Dilimin söylediğine;
Fotoğraflarımın da bir şey ispat edeceğini sanmıyorum (Anday, 2016: 54).

Şiirin devamında teselli bulan anlatıcı, tramvaya ve vapura binişini görenlerin onun yaşadığını asla inkâr edemeyeceklerini belirtir: “Fakat vapurdan çıktığımı/Yahut tramvaya bindiğimi görmüş olanlar, /Veya şapka çıkardığımı hatırlayanlar/ Kaabil değil inkar edemezler yaşadığımı.” (Anday, 2016: 54) Anday’ın ilk dönemlerinde, devinimin değerine inandığını belirten Timuroğlu, ölüm üzerinden ölen kişinin bir zamanlar yaşadığına dair kanıtları (konuşma ve fotoğraflar) kanıtlayamayacağını, ancak “vapurdan çıktığını, tramvaya bindiğini, şapka çıkardığını anımsayanlar”ın yaşadığını inkâr edemeyeceklerini belirtir. (Timuroğlu 1994: 18). Bu doğrultuda Melih Cevdet’te zamanın hareketiyle suyun yapısı yakından ilişkilidir. Anday’ın anı kitabı “Akan Zaman Duran Zaman” kitabına da değinen Demiralp, şairin şiir kitaplarındaki başlıklarında doğan birçok izleksel çağrışımın bu kitap için de geçerli olduğunu ifade eder. Zaman hususunda bir karşılaştırma yapan Demiralp “Zaman mı akar, yoksa insan ömrü mü?” sorusunu sorar (2004: 359).

Bu hususta çalışmamızın bu kısmında şairin zaman algısının suyun iki haliyle, akma ve donmayla açıklamaya çalışacağız. Melih Cevdet Anday şiirlerinin bütününde denizi bir fotoğraf gibi ele alır. Fotoğraf yukarda dikkat çektiğimiz bağlamda içinde pek çok unsuru donduran bir su gibidir. Melih Cevdet şiirlerinde özne, bu resme baktığında donan su çözülür. Bu fotoğrafa bakan özne; kesitin öncesini ve sonrasını zihninde canlandırmaya başlar. Zamanın akması ve suyun akması arasında en belirgin nokta ise ikisinin donduğu, durduğu noktalar. Anday, bu ortak yapıyı birleştirip farklı alanlara atıfta bulunur. Böylece imgenin yoğunluğu katmanlaşır. İlk şiirlerinden olan “Yörük Mezarlığı”nda bunu okumak mümkündür. Hareketle özdeşleşen yörük, mezarlıkta bile sağlığında güttüğü hayvanları anımsar: “Ağlar bu mezarlıkta yörükler her gece/Bakıp iri yıldızları davar sanmaktan” (Anday, 2016: 58)

Zaman ve hareket özelinde ölüm, durma olarak algılanır. Melih Cevdet’in anı kitabı “Akan Zaman, Duran Zaman”dan şairin çok yönlü kişiliğinin izlerinin bulunduğunu belirten Doğan Hızlan, şairin şiirlerinin, oyunlarının, romanlarının anlaşılması hususunda ipuçlarından ziyade iyi bir Melih Cevdet Anday portresi çıkacağını ifade eder. (Hızlan, 2004: 87) Anday “Ziya-Zola” başlıklı yazısında zamanın devingen yapısı hususunda şiirlerini belli bir zaviyeden aydınlatacak ifadeler yer verir. Söz konusu yazısında Anday, ölüm ve ölümsüzlük hususunda kendi nezdinde ölümsüzlüğe bir düşkünlüğünün olmadığını ifade eder. Gerekçe olarak da atalarının konargöçer olmasını gösterir: “Benimse ölümsüzlüğe çokça düşkünlüğüm yoktur, Türk olduğum için belki de. Göçebelikten gelmiş, dünyanın “faniliği” düşüncesi içinde yaşamış bir toplumun bireyinde, ölümsüzlük kaygısını aramak bir bakına boşunadır.” (Anday, 1984: 7) Melih Cevdet’in söz konusu yazısında ölümsüzlükle ilgili ifadeleri, yaşam ve ölüm hakkındaki düşünceleri hareket ve ölümle kurduğu ilişkiyi açık bir şekilde yansıtır. Hareketin karşıtı olan

durma farklı bir zaman algısıyla ortaya çıkar. Akan zamanın fotoğraflarda ve şiirde bir nevi donduğunu işaret eden Anday, “Ay Üzerine Açıklamalar” şiirinde zamanın hızını bir resimde sabitler: “Hız/ Siyah beyaz bir resimdir hep” (Anday, 2016: 214) hız resimde donar ama resme bakanın zihninde akmaya devam edecektir. Melih Cevdet bu bağlamda insanın fotoğraf ve kitaplarla bağını ölümsüzlük isteğiyle bağdaştırır: “Albümlerimizi ikide bir çıkarıp konuklarımıza gülümseyerek göstermemiz, hatta tek başımıza kendi fotoğraflarımıza bakmamız, birine şiir okumaya ya da gizlice kendi kitaplarımıza bakmak göz gezdirmemize benzetilemez mi? Kendi kitaplarımıza bakmak, onların biz öldükten sonra okunacağına inancımızı gösterir.” (Anday, 1984: 8) Bu doğrultuda Melih Cevdet Anday’ın “Fotoğraf” şiirinde şairin zamanla kurduğu bağ daha anlaşılır bir çerçevede görünür:

Dört kişi parkta çektiymişiz
Ben, Orhan, Oktay, bir de Şinasi ...
Anlaşılan sonbahar
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli
Yapraksız arkamızdaki ağaçlar...
Babası daha ölmemiş Oktay' ın,
Ben bıyiksızım,
Orhan, Süleyman Efendiyi tanımamış.

Ama ben hiç böyle mahzun olmadım;
Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Oysa hayattayız hepimiz (Anday, 2016: 51).

Anday’ın şiirin son kıtasında “Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?” sorusunun cevabı yukarda alıntılanmış cümlede saklıdır. “Kendi kitaplarımıza bakmak, onların biz öldükten sonra okunacağına inancımızı gösterir.” Fotoğrafa bakan kişi artık başkasının gözüyle kendisine baktığı için mahzunlaşır. Bu doğrultuda akan zamanın durdurulmasının ölümle ilişkisini şu şekilde ele alıyor Anday: “Düşünüyorum da, ölenlerin zamanı gerçekten durmuştur, hiçbir değişikliğe gerekmesi yoktur. Biz akan zaman içinde onlarla karşılaşırız ikide bir. (...) onlar biraz bizimle akıyor, biz biraz onlarla duruyoruz.” (Anday 1984: 9) Anday’ın fotoğraf-zaman hususu “Sessizlik Taşları” şiirinde de benzer bir imgeyle, ancak bu defa doğa-insan üzerinden ortaya çıkar. Sabitliğin “sessizlik” ve “ağırlık” sözcükleri üzerinden vurgusu zamanın donması olarak okunur:

Eski resimlerini gördüm gözlerinin,
Yağmurun ve denizin, tanyeri ile dopdolu

Gördüm karadaki ve denizdeki direkleri

Eski ormanları buzların koruduğu (Anday, 2016: 208).

Eski resimdeki gözlere bakan şiir öznesi o gözlerde sinmiş ya da donmuş manzarayı, yağmuru, denizi ve tanyerini görür. Fotoğrafın muhafaza ettiği bu görüntüler “Eski ormanları buzların koruduğu” satırıyla iyice belirginlik kazanır. Buz tabakasının şeffaflığı ve eski ormanın bu alttaki görünümü doğanın çektiği bir fotoğraf gibidir. Melih Cevdet’in fotoğrafla kurduğu ilişki “Güneşte” şiirinde daha belirgindir. Dağınık bir manzaranın anlatıldığı şiirde saatlerin kuşatıcılığı yetersizdir. “Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz” (Anday, 2016: 498) Şiirin bu satırından sonrası bunu açıklamaya yönelik gibidir. Sesler, görüntüler, hayatın çeşitliliği, zamanın bağdaştığı her şey bir hareketlilik halindedir. Saatler bunları ölçemez. Ancak şiirde saatlerin darlığına rağmen ressam Brugel’in bir tablosuna atıfta bulunur. “Breughel nasıl da toplamış bunca/Ortaklığı ve uyumu bir araya,/Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz,” (Anday, 2016: 458) Brugel’in bu tablosu karmaşa halindeki kalabalık bütün ayrıntılarıyla tasvir edilir. Anday tablonun bu kuşatıcılığına atıfta bulunurken aslında zamanı fotoğraftaki gibi donmuş olarak algılar. Yaşam, zaman üzerinden dağılıp giden bir su gibidir. Ancak fotoğraf ya da tablo onu hapsederek dondurmuştur.

Melih Cevdet’in şiirinde, bu donan zamanın içinde pek çok kavram birbirine siner ve çözülür. Bu bakımdan özellikle imge üzerinden yapılan çözümlemeler yorumlanması güç bir yapıya bürünür. Anday, üzerine yapılan iki kapsamlı incelemede araştırmacılar bu hususu özellikle vurgular. Birinci çalışmada Melih Cevdet’in şiirinde zamanı inceleyen Yalçın Armağan, Anday’ın şiirine zaman açısından yaklaşan eleştirmenlerin farklı anlayışlarına yer verir.²⁰ Zaman sorununun felsefenin değişmeyen konularından biri olduğunu belirten Armağan, bu hususta Anday’ı zaman kavramı odağında inceleyenlerin birbiriyle çelişen yorumlar yaptığını belirtir. Çalışmasının sonunda Anday’ın şiirinin farklı dönemlerinde farklı zaman tasarımlarını uyguladığı ve bunları tek bir tasarıma indirgemenin mümkün olmadığı sonucuna varır (Armağan, 2003: 81). İkinci çalışmada Melih Cevdet’in şiirinde kaynakları araştıran Mitat Durmuş’un denilebilir. Melih Cevdet Anday’ın Şiirleri ve Şiir Sanatı üzerine doktora tezi hazırlayan Durmuş, Anday’ın şiirinin kaynaklarının geniş kapsamı dolayısıyla kaynaklarına ulaşmanın olanaksız olduğu belirtir (Durmuş 2004: 134). Nitekim daha sonra yayınladığı “Yaşamsal ve Metinler Arası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirinin Kaynakları” isimli makalesinde, Anday’ın geniş kaynaklarının dökümünü çıkarttığı şiir hakkında yapılacak

²⁰ Yalçın Armağan, “Melih Cevdet Şiirinde Zaman “isimli Yüksek Lisans tezinde Anday’ın Şiirinde Zamanı Arayanlar Başlığında sırasıyla şu isimleri verir, Ahmet Oktay, Yücel Kayıran, Hasan Bülent Kahraman, Orhan Koçak, Diğer Eleştirmenler (Yalçın 2003: 18).

çözümlemelerin güç tarafı da ortaya çıkar. Durmuş söz konusu kaynakların genel görünümünü şu şekilde sıralar:

Ziya Paşa ve Abdulhak Hamid'in şiirleri yerini felsefe kitaplarına, Anadolu, Mısır, Hitit, Sümer ve Yunan mitolojisi ile ilgili incelemelere, bitki biliminden astronomiye kadar birçok alanda yazılmış bilimsel kitaplara, dünya edebiyatından önemli şairlerin ve yazarların eserlerine, Eski Anadolu tarihi üzerine yaptığı çalışmalarla ünlenen Texier, Hrozny gibi araştırmacıların çalışmalarına, Homeros'un İlyada ve Odysseia'sına, Herodot Tarihi'ne... bırakır (Durmuş, 2009: 1291).

Bu minvalden bakıldığında Anday'ın şiiri "Saklı bir deniz denizin altında" (Anday, 2016: 154) gibidir. Bununla birlikte Melih Cevdet, deniz üzerinden kurguladığı ve kitaba isimlerini veren iki şiirle su-zaman arasındaki bağı daha da derinleştirir. "Göçebe Denizin Üstünde"de deniz kendi içinde bir dönüşüm içindeyken dışardan bakıldığında bir bütün olarak görünür. Ancak şiir öznesi denize baktığında bir fotoğraf gibi gördüğü denizi ilk canlılardan şimdiye uzanan yarı düş gibi bir atmosferde görür. "Teknenin Ölümü"nde ise denizin bu kendi içindeki hareketlilik çözülür, devinimleri biten bu ölü nesneleri sular kıyıya fırlatır.

3.7.1. Donmuş Bir Deniz Manzarası Karşısında Şairin İmgelemi: "Göçebe Denizin Üstünde"

Melih Cevdet Anday'ın "Kolları Bağlı Odysseus"tan sonra yayınladığı kitabı olan "Göçebe Denizin Üstünde", kitapla aynı ismi taşıyan beş bölümlük şiirle başlar. Denizin farklı unsurla görüldüğü şiirde çarpıcı imgelemlerle, tasavvuru zor ifadelerle yüklüdür. Melih Cevdet bu şiiriyle bilinçaltına iner (Timuroğlu, 1994: 52). Anday, zaman odaklı baktığı denizi bir fotoğraf gibi yorumlar. Suyun arketip olarak bütün yaşamı temsil etmesine benzer imge dünyası oluşur. Deniz, bütün yaşamı bir tablo gibi simgeler. Anday tüm çağları bir karede hapseden bu manzaraya baktığında yaşamın öncesini, şimdiyi ve geleceği aynı anda görür. Bilimsel olarak canlıların evrimi ve aşk iç içedir. İlk çağlardan şimdiki zamana geçiş, nesneler arasında çarpıcı tamlamalarla sağlanır. Katmanlı bir yapıya sahip olan şiirin temelini zaman oluştururken zamanın nesnelerle ilişkisi denizle sağlanır. Yalçın Armağan şiirin odağında aşkın olduğunu bununla birlikte sorgulanan kavramınsa zaman olduğunu belirtir. Şairin önceki şiir kitabı "Kolları Bağlı Odysseus"taki "süreksiz" zamanı devam ettirmek istediğini belirten Armağan, şimdiki zaman üzerinden şiiri ele alırken şiirdeki öznenin geçmiş ve gelecek zaman arasında kaldığını, şimdiyi yaşayamadığını belirtir. Denizin odakta olduğu şiirde Armağan, zamanı denizin devingenliğiyle açıklar:

Deniz sürekli devinim içindedir ve şiir söylenmeye (ya da aşk yaşanmaya) başlayınca bakılan deniz ile şiir (ya da aşk) biterken bakılan deniz aynı değildir. Sular değişmiş, ilk bakılan denizin suları “yok olmuş”tur. Doğanın devinimine, geçip gidene, değişene engel olunamamıştır. Oysa şiirdeki özne, zamansız bir yerde durmak ister (Armağan, 2003: 58).

Melih Cevdet’se söz konusu kitabı için zaman yaklaşımını şu cümlelerle ifade eder. “Göçebe Denizin Üstünde adlı kitabımdaki birtakım şiirlerde bu zaman sorununa takılmıştım (...) geçmişle gelecek birbirine karışıyordu ve şimdiki zaman şaşırtıcı bir kaypaklık içinde eriyordu.” (Anday, 2016: 308) Farklı zamanlarla birlikte biçimleri değişen nesnelerin geçirdiği dönüşüme dikkat edildiğinde Anday’ın bütünlüklü deniz algısını tespit etmek mümkündür. Melih Cevdet’in şiir gelişimini kendi içinde değerlendiren Tuğrul Asi Balkar, söz konusu şiiri hastalığı yeni atlatmış birinin gördüğü sanrılara benzetir:

Kitaba adını veren Göçebe Denizin Üstünde şiirinde, sevişme yahut nekahat sonrası mahmurlukla gözkapakları yarı aralık bir ten -bilincinin, bilinir ile bilinmez, algılananın ne tür bir gerçek olduğundan-hakiki mi? İmaj mı? Sanal mı?- kuşkusunu gidermeye çabalayan, çalışan, biraz şaşkın bir orta yaş sevgisi ve orta yaş sevisi serüveni vardır (...) Bir doruk sonrası algı aralığı bulgulanmış ve kesit kesit insan-teki, doğa, tarih için usul usul sorgulanmaktadır (Balkar, 2004: 117).

“Göçebe Denizin Üstünde” şiirin öznesi baktığı denizi yekpare bir zaman olarak görür. Donmuş bir zaman gibi algılanan sular kendi içinde ayrışıp dursa da dışardan bakıldığında bir bütünlük oluşturur. Denizin içindeki her şey farklılaşsa da aynı kökten geldikleri için birbirilerinden bir parça taşır. “Kolları Bağlı Odysseus”ta “Sende martılardan kalma bir şey var/Ellerin gece bir denize yağmur yağandaki/İssızlığı sürdürüyor ellerinde” (Anday: 2016:161) satırlarında martı ve sevgili arasında kurulan bağ ikisinin denizden gelmesiyle görünürken “Göçebe Denizin Üstünde”deyse özne denizde oluşan bütün biçimlere yansır: “Ben tek başıma yansıyorum bütün biçimlere/Ve şaşı diplerine suların (Anday, 2016: 175). Melih Cevdet’in üzerinde çokça durduğu doğadan kopan insan, denize baktığında kendi varoluşunu oluşum halinde anımsar. Burada öznenin zihni çeşitli unsurları yan yana getirir: “Göçebe denizin üstünde. Farkında değiliz. / Taşın sesi insan sesine benziyor” (Anday 2016: 173) Şiirde tanımlanan dünyada yukarda da dikkat çektiğimiz gibi tek bir havuzdan geldiği için nesneler ortak yönleriyle ortaya çıkar. Nitekim ilk deniz canlılarını çağrıştıran ifadelerle insana özgü nesneler ortak bir biçimde görünür. Oluşum halindeki deniz canlıların evrimleşen bedensel büyüklükleri şiire taş-kaya imgesiyle yansır: “Ve dünyayı soylulaştıran, damarlı,/Dil dil kayalar, varoluşun”(Anday, 2016: 176) İnsanın geliştirdiği “damarlı dil” şimdikiyi oluştururken “dil dil kayalar” taş devirlerini anımsatsa da sudaki canlılara daha yakındır. Kayalara atfedilen

sıfatlar et ve kanı çağrıştırır. “Eteğine, kırmızı kadifesine kayaların,” (Anday, 2016: 175) Deniz canlılarıyla insan yan yanadır. “Arıyorum dudaklarının taşı” (Anday, 2066: 174) Bu bağlamda deniz, bir şekil verme, imal etme yeri gibidir. Bu hususta *Göçebe Denizin Üstünde*’de bir devinim halinde olan sular, nesneleri durmadan biçimlendirir.

Melih Cevdet “Göçebe Denizin Üstünde” şiirinde genel hatlarıyla zamanı ve pek çok kavramı denizde dönüştürür. Deniz kendi içinde bir hareket oluştururken dışardan bakıldığında bölünmez bir parça olarak görür. “Yanyana Her Şey” şiirinde martıların görünümü üzerinden denizin dıştan bütünlüğü yansıtılır. “Yanyana martıların, ki evreleri yoktur,/ Bir yaşta hepsi, bir boyda.” (Anday 2016:185). “Güneş Salıncağı” şiirinde de deniz zamandan arınmış, yekpare görünür. “Her şey aynı yerde, hiçliğin taşı,/Denizin zamansız doruğu, gömülmüş” (Anday 2016: 183) Şairin “Tek Bir Deniz Kalır Ortada” şiirinde de benzer biçimde yaşam, ölümlülük, ağaç, yaprak gibi öğeler değişirken deniz sabit kalır. Melih Cevdet, *Göçebe Denizin Üstünde*’de doğanın pek çok unsurunu barındıran denize bir fotoğrafa bakar gibi ele alarak zamanın bütün evrelerini aynı anda görür.

3.7.2. Ölüm Kıyılarında Yangın ya da Buzları Çözülen Sular: “Teknenin Ölümü”

Melih Cevdet’in “Teknenin Ölümü” kitabında, önceki kitaplarına nazaran (Kolları Bağlı Odysseus ve Göçebe Denizin Üstünde) denizde yaşanan hareketlilik bu defa kıyıda yaşanır: “Kıyıda bir titreyişir başladı” (Anday, 2016: 242) bu devinimle kıyıya nesneler vurur: “Deniz bırakır yakutluk taşlar” (Anday 2016: 239) Bununla birlikte kıyıya vuran nesneler genellikle devinimleri bittiği için ölüdür: “Çoktan ölmüş bir kadın bu çağ,/ Eskimiş kıyıya vuran denizde” (Anday, 2016: 243) Boğulmuş bir adamın öyküsel bir kurguyla anlatıldığı “Bağışlayın Hepimizi” şiirinde de giyimli kuşamlı bir ölü, sahilde yaşayanları ziyaret eder. Bu bağlamda “Teknenin Ölümü”nde kıyı, ölümle yakından ilişkilidir. On dokuz kıtadan oluşan “Teknenin Ölümü” şiirinde, bir teknenin denizde geçen serüveninin karada parçalanıp yakılmasıyla son bulur. Yaşam, zaman ve ölüm gibi temaların görüldüğü şiirde teknenin serüveni kendi ağzından anlatılır. Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde gemi-şiir ilişkisini inceleyen Salim Çonoğlu, gemiyle ilgili tahayyüllerin ne kadar çeşitli olursa olsun; geminin her zaman bir yolculuğu, yola koyulmayı akla getirdiğini aktarır. Çonoğlu’ya göre gemi şiir ilişkisinde en önemli nokta, somut ve soyut olarak görünen ölümdür (Çonoğlu, 2008: 25-37). Orhan Kahyaoğlu şairin ölümünün ardından kaleme aldığı “Teknenin Ölümü, Şairin Ölümsüzlüğü” yazısında tekneyi Anday’la özdeşleştirerek, şairin kendisini ummanda terkedilmiş bir tekne olarak tanımladığını söyler: “Hayatın tüm çalkantılarına, acımasızlığına, insanın, ruhunun yaşadığı tüm kargaşalara rağmen hayatta kalmaya direnen azmi ve hesaplaşması ana ekseniydi şiirin. Ama sonunda ölecekti

‘tekne’ ve yapacak hiçbir şeyde yoktu.” (Kahyaoğlu, 2008: 132) Ancak Melih Cevdet, teknenin ölümle sonuçlanacak olan denizdeki macerasını olabildiğince açık imgelerle kurgular. Doğumunu anımsamaya çalışan teknenin görüldüğü satırlar teknik ayrıntılarla örülüdür: “Doğdum mu? Nasıl? Belki bir tezlik/Yeli kımıldadı, kan gibi. /Ağaç ve kızak, demir, yağ, halat, katran, /Boya kutuları, sünger, tel ve gaz...” (Anday 2016: 253) Teknenin ortaya çıkışı “kan gibi” bir benzetmeyle genellikle gemi inşasıyla anılan katran yağla anımsanır. Yavaş yavaş çürüyen tekne en önemli özelliğini kaybetmiştir: “Kopmuş uykunun iskeletiyim ben/ Artık yelin göğsü olamam ben.” (Anday 2016: 256) Ölüm motifiyle görülen tekne, arkaik mitlerde görülen ölüm kayık ilişkisini yansıtmaya rağmen teknenin karaya dönmesi bu yapıyı ters yüz eder. Eliade ölülerini kayıklara koyup doğrudan denize gönderme adetinin ölüme ilişkin mitolojilerle ilişkili olduğuna değinir. Kayığın, ruhu ataların geldiği kökensele vatana götüreceğini belirten Eliade, kökensele yurdun anlamını yitirdiğini, bir mitsel ülkeye dönüştüğünü, yaşanan yerle bu mit ülke arasında kalan “Okyanus”unda “Ölüm Suları”yla özdeşleştiğini belirtir (Eliade, 1999: 391). Ancak Anday’ın şiirinde teknenin yolculuğu bu mit ülkeye değil inşa edildiği karaya döner: “Çalıştılar bir hafta, Ağustosun/Altısında bütün iş bitti./Kesik baş çapa, iplerim, küreklerim/Kumsalda şaşkın bir yığındır şimdi.” (Anday 2016: 256) Melih Cevdet söz konusu şiirinde gemi, yolculuk, ölüm motiflerinin anlamını bozarak ölümü sonsuzluk ya da başka bir dünya hayali yerine anlamsızlığa dönüştürür. Duygusalıktan uzak daha mekanik bir üslupla konuşan tekne denizlerdeki yolculuğunu anlamsız bulur: “Denizin uzaklardan getirdiği/Yabancı, anlamsız bir şeyim.” (Anday, 2016: 256). Anday’ın ölümün anlamsızlığıyla kurduğu bağ “Hamlet”te görülen mezarlık ve ölüm üzerine söylediği dizelere de koştur bir yapıdadır. Söz konusu sahnede kazı yapan mezarcının söylediği türkü, yaşam ve ölüm hakkında dedikleri, denizin karayla ilişkisiyle yakından ilgilidir: “Yıllar geçti sınırsız sezdirmeden/ Yaşım büktü belimi/ Attı beni karaya denizlerden/Bir varmış bir yokmuş gibi.” (Shakespeare, 2019: 140) Zamanın anlamsızlığa varan sonu, mezarcının bir kafatası bulup fırlatmasıyla iyice vurgulanır. Kafatasının atılmasını gören Hamlet, “Bu kafanın bir dili vardı içinde, türkü söylerdi bir zaman...” (Shakespeare, 2019: 140) der. Yaşama ters düşen ölüm, Hamlet tarafından bir sonraki sayfada daha duru ifade edilir. “Bu kemikler böyle ayakaltında olmak için mi bunca nimetlerle beslendi?” (Shakespeare, 2016: 141) Melih Cevdet’in tiyatrocu yönü düşünüldüğünde şiir ile Hamlet’in ünlü tiradı arasında bir bağ kurduğu da söylenebilir.

“Teknenin Ölümü” şiiri Anday’ın yaşam-ölüm kavramlarını tekne üzerinden metaforlaştırdığı bir şiirdir. İnsanın tabiatı koparak yalnızlaşması gibi denizin dünyasındaki tekne de kaçınılmaz olarak bir yalnızlık içinde bulmuştur kendini. Öyle ki, “Yalnızlıktır denizin

tek yasası,” (Anday, 2016:256) Bununla birlikte Anday, bilinen gemi-ölüm-yolculuk metaforunun dışına çıkarak bu seyahati karayla yakından sürdürür: “Kara hem yakındı şimdi, hem çok uzak,/Bir yanyanaydım onunla, bir yalnız.” (Anday, 2016: 255) “Teknenin Ölümü” şiiri Melih Cevdet’in yaşam, ölüm ve zaman kavramlarını kendine özgü başarılı bir biçimde kurguladığı bir şiirdir.

3.8.Tanrısal Denizler

Melih Cevdet Anday, doğa merkezli yaklaştığı denizi iki şiir kitabıyla daha derinlikli bir yapıya büründürür. Zaman, tarih, mitoloji edebiyat gibi farklı alanların kesiştiği iki önemli destanı modern bir bakışla yorumlar. “Kolları Bağlı Odysseus” ve “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” kitapları “Odyseia” ve “Gılgamış” destanlarından ilhamla kaleme alınır. Söz konusu iki destanda mekân deniz/su ile yakından ilişkilidir.

3.8.1. “Kolları Bağlı Odysseus”

Melih Cevdet Anday’ın “*Kolları Bağlı Odysseus*” şiir kitabı ismini Homeros’un “Odyseia” destanın 12. bölümünden, sirenlerin büyüleri sesinden korunmak için Odysseus’un kendini direğe bağladığı sahneden alır. Odysseus Truva savaşından sonra evine dönüşünün anlatıldığı destanda kahraman pek çok zorlukla karşılaşır. Bunlardan bir tanesi de gemicileri sesleriyle büyüleyip yollarından alıkoyan Sirenlerdir. Odysseus bir Tanrıçanın tavsiyesiyle geminin tayfalarının kulaklarını erimiş mumla tıkarken kendisini de direğe bağlatır. Böylece hem büyüleri sesi duyacak hem de bağlı olduğu için efsundan korunacaktır.

Yalçın Armağan, Melih Cevdet’in mitik öyküleri şiirine alırken olduğu gibi değil değiştirerek aldığını belirtir: “Çoğu kez Anday’ın mitosunu bozduğu yer şaire çelişik görünen bir noktadır.” (2003: 68). Armağan’ın işaret ettiği hususta Anday, destanda kendine çelişkili görünen kısmı “Kolları Bağlı Odysseus”ta Ek bölümünde şu şekilde açıklar: “Ancak benim dikkatime çarpan şu oldu: Tanrıça Kirke, her şeyi olduğu gibi söyleyeceğini ileri sürmesine karşılık, Odysseus’u gene de kendi kararı ile baş başa bırakıyordu. Onun sakınılması gerektiğini söylediği tek şey, Sirenlerle ilgili idi.” (Anday, 2016: 167) Bu doğrultuda Anday’ın yaptığı değişikliğin sirenlerle ilgili olduğunu vurgulayan Armağan, “Kolları Bağlı Odysseus”un sirenlerle karşılaşmadığını aktarır (Armağan, 2003: 168). Melih Cevdet Anday’ın metnindeyse Odysseus, kendi içinden yükselen sesi duyar. Anday’ın metninde ilgili kısım şu şekildedir:

Kürekçilerim hasatsız denizi
Köpürttüler kürekleriyle,
Tez yürüyüşlü gemi gün batarken

Ulaştı Sirenlerin adasına,
 Yüreğim kopacak gibiydi
 (...)

Sirenlerin izi bile yoktu ortada.
 Yalnız bir ezgi, ta derinden
 Ta içerimden gelen bir ezgi
 Başladı yavaş yavaş yükselmeğe (Anday, 2016: 165).

Melih Cevdet, “Kolları Bağlı Odysseus”un dördüncü bölümünü, Homeros’un Odesseia destanının 12. Rapsodisine benzer bir yapıda inşa eder. Bazı üslup farkları dışında metnin ana omurgası Homeros’un destanına paralel gider. İki metin karşılaştırıldığında Anday’ın iki yerde asıl metinden değişiklik yaptığı görülür. Bu değişimlerden bir tanesi yukarda Yalçın’ın işaret ettiği sirenler konusudur. İkinci değişiklik ise “Odysseia” destanında 10., 11. Ve 12. Bölümde hikâyesi işlenen Odysseus’un dostu gemici Elpenor’la ilgilidir. Tanrıça Kirke’nin evinde konaklayan Odysseus ve arkadaşları eve dönmenin yolunu sormak için Kirke’nin tavsiyesiyle Ölüler Ülkesi Hades’e yolculuğa çıkmak için hazırlanır. Bu sırada evin damında şaraptan sızmış bir gemici olan Elpenor arkadaşlarına katılayım derken kazayla damdan düşüp ölür. 10.bölümde ölen gemici, destanın 11. Bölümünde Ölüler Ülkesine ulaşan Odysseus’u ziyarete gelen ruhların ilkidir. Odysseus’tan bedeninin gömülmesini ister. Odysseus da destanın bu kısmında aceleyle çıktıklarını ve onu gömme fırsatı bulamadıklarını söyledikten sonra Elpenor’a cenaze töreninin yapılacağına söz verir. 12. bölümde Hades’ten dönenler sahile çıktıklarında geceyi orada geçirirler. Şafakla ilk iş Odysseus tayfaları ölünün cesedini getirmeleri için konağa yollar. Tören yapıldıktan sonra sahneye Kirke çıkar. İlgili kısım şu şekildedir:

Ama ayrıldığı vakit gemimiz Okeanos ırmağı akıntısından,
 engin denizin dalgaları sürdürdü bizi Aiaie Adası'na,
 erken doğan Şafağın yuvası var orda cıvıl cıvıl,
 orda Güneş'in apaydınlık beşikleri var.
 Varır varmaz oraya çektik kumsala gemiyi,
 indik hepimiz gemiden, ayak bastık kıyıya,
 sonra uykuya dalıp bekledik tanrısal Şafağı.
 Görününce erken doğan gül parmaklı Şafak,
 gönderdim arkadaşlarımı Kirke'nin konağına,
 alın götürün, dedim, Elpenor'un ölüsünü.
 Ossaat ağaç kütüklerini kesip ölüyü yaktık,
 kıyının en yüksek yerinde acı gözyaşları döktük.
 Üstündeki silahlarla yandı kül oldu ölü,

sonra bir tümsek yığdık ve bir anıt diktik,
eline yatkın küreğini mezarın tepesine çaktık.
Biz yaparken bir bir bütün bu işleri,
öğrendi Kirke bizim Hades'ten döndüğümüzü,
çabucak süslendi püslendi ve çıkageldi (Homeros, 2008a: 195-214).

Burada Kirke'nin konağı ifadesi önemlidir. Zira ölü ordadır. Ancak Melih Cevdet kendi metninde ölünün kıyıda olduğunu ve herkesten önce şafağın onun yüzüne vurduğunu belirtir. Anday'ın metninin girişine bakıldığında destandan tam olarak nerden sapıldığı daha iyi görünür:

Kara gemi Okeanos ırmağının
Akıntısından kurtulup tanrısız
Denizde Ayaye adasına varınca
Onu kumsala çektik ve uykuya
Dalarak tanrısız şafağı bekledik.
Sabah sisi içinde doğan
Gül parmaklı şafak Elpenor'un yüzüstü yatan ölüsünü
Bulmuştu ilk önce kıyıda.
Martı leşleri ve deniz kabukları arasına
Törenle gömdük onu kederli
Gönülle ve yanık yüzle şaraptan
İçerek dinledik Kirke'yi (Anday, 2016: 163).

Elpenor'un ölüsü bir deniz kazasından sahile vurmuş gibi sezdirilir: "Gül parmaklı şafak Elpenor'un yüzüstü yatan ölüsünü/ Bulmuştu ilk önce kıyıda." Ardından bu sapmadan sonra tekrar destanla aynı çizgiye gelinir. Ölü gömülür, Kirke sahneye çıkar. Bu noktadan Anday'ın destanda ikinci değişikliği Elpenor üzerinden yapar. Sirenler konusunda yapılan değişiklikte Anday'ın yorumu ve Armağan'ın tespitleri değişikliği aydınlatmaktadır. Ancak Melih Cevdet yaptığı ikinci değişiklik gözden kaçmış gibidir. Armağan'ın belirttiği hususta Anday, çelişik gördüğü yerde miti değiştirir. O halde ortaya şöyle bir soru çıkmaktadır: Melih Cevdet, Elpenor ile ilgili da nasıl bir çelişki görüp de müdahale etmiştir? Şairin bir denemesindeki "Ölüleri Anmak" isimli yazısı bu konuda daha somut veriler sunuyor gibidir. Ölünün ardından yapılan törenleri anlatan Anday, eski çağlarda ruhların yaşayanlarla ilişkisine değinir. Ruhların eski çağda yaşayanlara bela olduğunu ve bunun için yaşayanların genellikle onlarla karşılaşmak istemediğini belirtir. Bu hususa örnek olarak "Odysseia'da Elpelenor'un Odysseus'a yalvarışını Homeros'un ne güzel anlattığını söyler. Ancak burada asıl önemli nokta; Anday'ın ruhların yaşayanlarla ilişkisinde "Hamlet"ten verdiği örnek üzerinden "Kolları Bağlı

Odyseus "ta yaptığı değişikliğe alternatif bir okuma olanağı vermesidir. Hamlet'in babasının hayaletiyle arasında geçen bölümde Hamlet'in hiç de saygılı olmadığını söyleyen Anday, yazının devamında bunun sebebini de açıklar:

Ertesi gece o yere gelir ve babası kralın ruhu ile karşılaşır. Konuşur onunla, az sonra görüntü çekilir ve yerin altına girer, sesi oradan gelir: "Yemin edin!" Prens Hamlet, babasını tanımıştır, şöyle diyor: - Güzel söyledin koca köstebek, yerin altında ne çabuk yol alıyorsun... Tam bir maden işçisi! Babasının ruhunu görmekten sevinmesi gereken Prens Hamlet'in şu konuşmasına bakın! Saygı nerede kaldı? Ama yanılmayalım, karşıdaki insan değil ruhtur. Saygı gerekmez (Anday, 2002: 249).

Kanaatimizce Anday, Ek bölümünde değinmediği, ama ilgisini çeken bu durumun sebebi, Odyseus'un ölümler ülkesinde Elpenor'un ruhunu görünce Hamlet'in babasıyla yaşadığı duruma benzer bir sahne teşkil etmesidir. Destanın 10. bölümünde Elpenor'un damdan düşüp öldüğünü söyleyen Odyseus, 11. bölümde Hades'te, onun ruhunu görünce sanki onun nasıl öldüğünü bilmiyormuşçasına bir tavır takınır. Ona acıdığını söylese de alttan bir alay hissedilir. "Nasıl vardın bizden önce, Elpenor, karanlıklar ülkesine,/yürüye yürüye mi, yoksa kara gemiyle mi?" (Homeros, 2008a: 197) Bu hususlar göz önüne alındığında Odyseus'un gemicinin ruhuyla alttan alta alay etmesiyle, Anday'ın Hamlet'in babasıyla arasındaki yaşanan diyaloga benzer bir durum teşkil eder. Melih Cevdet'in dikkat çektiği bu duruma bakılarak gemicinin cesedine neden müdahale ettiğine farklı bir okuma olanağı verir.

Melih Cevdet deneme yazılarında çok sık değindiği üzere, Homeros'un destanından bazı dizeleri olduğu gibi alır. Nitekim "Kolları Bağlı Odyseus"'a Ek bölümünde destanla ilgili açıklamasında bunu dile getirir.

Odyseia destanının 12. rapsodisi, beni belki de on yıldır böyle bir iş için ilgilendirip duruyordu. Odyseus'un Troya dönüşü, kendi adasını, İthaca'yı bulmak için ordan oraya gezip çırpınması ve sonunda Tanrıça Kirke' den yararlanmağa kalkması... (...) Kitabımın dördüncü bölümünde bu öyküyü kendime göre yorumladım, değerlendirdim. Karşılaştırıldığında açıkça anlaşılacağı gibi, Homeros'un birtakım deyimlerini, benzetmelerini seve seve kullandım (Anday, 2016: 167).

Homeros'un birtakım deyim ve benzetmelerini kullandığını belirten Anday'ın bahsettiği bu deyim ve benzetmeler, deniz ve gemilerle ilgili bölümlerdir. Destanda özellikle geçişlerde nakarat gibi tekrarlanan bu sözler "hasatsız deniz" ve "hasat vermez deniz" ifadesidir. "Odyseia"da ilk defa Odyseus'un oğlu Telemakhos'un babasını aramak için yola çıkacağını söylemesiyle dize, dadısı Eurykleia tarafından söylenir: "Kal burda, göz kulak ol malına mülküne./Hasatsız denizlerde çile çekmek senin neyine?" (Homeros, 2008a: 66) *Odyseia* metninde dize daha çok "hasat vermez deniz" şeklinde kullanılır: "Gök gözlü Athene

böyle dedi, uçu gitti/hasat vermez denizin üstünden” (Homer, 2008a: 137) “Gittiler onlar da, buyurulduğı gibi,/hasat vermeyen denizin kıyısına.” (Homer, 2008a: 148)

Melih Cevdet’in destanda yoğun kullanılan dizeyi “Kolları Bağlı Odysseus”a iki farklı dizeyle alır. İlkinde dize doğrudan alıntılanır. 4. bölümün 5. kıtasındadır: “Kürekçilerim hasatsız denizi/Köpürttüler kürekleriyle” (Anday, 2016: 165) Bir diğer bölüm ise denizin gökyüzüne benzetildiğı, Anday şiirinde yoğun görülen ağaç motifiyle kurulur: “Ağaçtan önceki ağaçlar büyürdü/Açardı hasatsız gökyüzünü” (Anday, 2016, 149) Homer’ın destanında geçen bir diğer ifade “Tanrısal deniz” de Anday’ın şiirinde geçer. Odysseus’da sıkça geçen ifade Anday’ın şiirinde yine iki yerde görülür. 4. bölümün ilk kıtasında ifade satır sonunda ikiye bölünür. “Akıntısından kurtulup tanrısal/Denizde Ayaye adasına varınca” (Anday, 2016: 163) Diğer dizeyse direkt alıntıdır: “Tanrısal denizde oradan oraya/Bin yıldır aradığın ada.../ (Anday, 2016: 163) “Odysseia”daysa yine geçiş cümlesi olarak çok sıkça geçer: “Görününce erken doğan gül parmaklı Şafak,/ilkin gemileri çekti tanrısal denize,” (Homer, 2008a: 101) *İlyada* destanında da aynı ifade geçer. Irmak tanrısı Skamondros ırmağın ölümlerle dolmasından şikâyet eder. Zira sularını artık “Tanrısal denize” dökemiyordu: “Güzel sularım dolup taşıyor ölümlerle,/tanrısal denize akıtamıyorum sularımı.” (Homer :2008b: 461)

“İlyada” ve “Odysseia”da çokça geçen “tez giden gemiler” ifadesi de “Kolları Bağlı Odysseus”da geçer. Ancak bu ifade “tez yürüyüşlü gemiler” şeklindedir. Anday’ın metninde 4. bölüm 5. kıtada şöyledir: “Tez yürüyüşlü gemi gün batarken/Ulaştı Sirenlerin adasına,” (Anday, 2016: 165)

Gemi nitelemelerinde çokça kullanılan “kara gemi” tamlaması da “Odysseia”da sıklıkla geçer: “Bu iş için geldik buralara tez giden kara gemimizle.” (Homer, 2008: 71) “Kara gemiler vardır hani, yirmi kürekli,/aşarlar koca engini yük taşıya taşıya,” (Homer, 2008: 172) Melih Cevdet’in *Kolları Bağlı Odysseus*’un destanı doğrudan ele aldığı kitabın son bölümü olan dördüncü kısımda bu tamlamayla başlar: “Kara gemi Okeanos ırmağının/Akıntısından kurtulup/ Denizde Ayaye adasına varınca” (Anday, 2016: 163)

Melih Cevdet, şiirlerinde sıklıkla atıfta bulunduğu Homer ve onun iki destanına denemelerinde de sıklıkla değinir.

3.8.2. “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”

Melih Cevdet “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” (1981) şiir kitabıyla Anadolu coğrafyasında iz bırakan anlatıları kendi sanatıyla değerlendirmeyi sürdürür. Gılgamış destanının dokusu Melih Cevdet’in genel insan-doğa görüşüne yakın bir anlatıdır. Şair kimi zaman bilinçli kimi zamanda farkında olmadan hep bu ilişkiye değinir: “Bütün konular arasında

doğayla insan arasındaki ilişkiden hoşlanıyorum ve her zaman ona dönüyorum.” (Anday, 2003: 15). Gılgamış’ın ölümsüzlüğü aramasına yol açacak olaylar zinciri, doğa unsurlarıyla yakından ilgilidir. Bunlardan ilki Gılgamış’ın doğanın kucağından kopup gelen arkadaşı Enkidu’dur. Melih Cevdet özellikle metninde Enkidu üzerinden “Uygar ile Yabanıl” başlığında doğa-insan-şehir üzerinden bu hususa değinir. Ormana ait olan Enkidu, kaynak metinde hayvanları tuzaklardan kurtarır. Bununla birlikte Enkidu’nun kurtardığı hayvanlar yüzünden avlanamayan avcılar, Gılgamış’ın da yardımıyla şehirden bir hayat kadını getirterek Enkidu’yla birlikte olmasını sağlarlar. Kadınla birlikte olan Enkidu, ormandan kopar. Çünkü döndüğünde daha önce ondan ürkmeyen hayvanlar ondan uzaklaşmaya başlar (Maden 2019: 6,7,8). Uygarlığa itilen Enkidu, şehre giderek Gılgamış’la dostluğu başlar. Tanrılar tarafından ölüme mahkûm edilen Enkidu, hastalanıp ölünce de Gılgamış’a kendi ölümlülüğünü hatırlatacaktır. Böylelikle Gılgamış’ı ölümsüzlük arayışına sürükleyen süreç başlamış olacaktır. Genel olarak bakıldığında destanda Kral Gılgamış’ı ölümsüzlük arayışına iten olaylar, tabiatla yakından ilgilidir. Zira dolaylı olarak Enkidu’nun ormandan kopmasına sebep, Gılgamış’ın kendisidir. Bununla birlikte destanda yine Gılgamış’ın aradığı ölümsüzlük otu suların altında, yani bir nevi Enkidu’nun ayrıldığı doğada saklıdır²¹.

Melih Cevdet, “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Üstüne Birkaç Söz” yazısında destanı yazmayı düşünmediğini, bunun yerine destan üzerine şiir yazmayı tasarladığını belirtir. Anday’ın “Kolları Bağlı Odysseus”ta Homeros’un metniyle kurduğu bağ, Gılgamış destanında daha yoğundur. “Ölümsüz Ardında Gılgamış”ı yazarken söz konusu destana benzer motifler içeren başka anlatıların da kendisine ilham verdiğini açıklar:

Gılgamış’ın güneş bahçelerinde Utnapiştım’i (bizde Nuh, ama o ölümsüzlüğe ermiş değildir) araması ile, Odysseus’un Teiresias’ı bulmak için dünyanın sınırlarına, Menelaos’un Radamantos’a katılmak için dünyanın ucundaki cennet çayırına gitmesi arasındaki ve gene Gılgamış’ın elde etmek istediği "bilgi" ile Faust’un ardına düştüğü "bilgi" arasındaki benzerlik, konuyu daha başka kaynaklarla da değerlendirebileceğim umudunu uyandırdı bende. Odysseia’ dan, az da olsa Tanrısal Komedy’ dan, ama özellikle Faust’tan yararlandım (Anday, 2016: 386-387).

Anday’ın metinlerarası bağlamda giderek derinleşen “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış”ı, ana metin üzerinden yaptığı değişiklikler daha geniş olduğundan ve incelememizin dışına çıkacağından daha çok şairin bütünsel yapı çerçevesinde suyla kurduğu bağ üzerinden değineceğiz. Bu bağlamda Anday’ın metni “Güneşe Yakarı” bölümüyle başlar. Şairin Türkçe çeviri metninden yararlandığı 1973 Hürriyet Yayınları çevirisi (Akgül 2004: 37) kaynak

²¹ Destan doğa üzerinden görülen bir diğer önemli olayda, Gılgamış’ın Enkidu’yla sedir ormanına gidip bekçi Hunbaba’yı öldürüp sedir ağacından keresteleri şehre getirmeleridir (Maden 2019: 27, 47).

metninden farklı bir yapıyla giriş yapar. Asıl metinden farklı yapılan bu giriş, daha çok Homeros'un "Odyseia"da Tanrıçaya seslenip Odysseus'un serüvenini anlatmasını istediği bölüm gibidir: "Anlat bana, tanrıça, binbir düzenli yaman adamı, /kutsal Troya'yı yerle bir etmişti hani," (Homeros, 2008a: 43) Anday ise kendi metninde güneşe seslenip Gılgamış'ı anlatmasını ister.

Erken saatların bahçede gezinen güneşi
Susmuş ruhun gömüsü, tek kavuştağı ağrın,
Ağaçsız deniz üstündeki yol gösterici, sen,
Yön belirten ışık, geleceği söyleyen çanak,
Anlat bana Gılgamış'ın başından geçenleri (Anday 2016: 388).

Anday iki destanı bir noktada birleştirir. İlki sesleniş üzerinden ortaya çıkarken ikincisi Homeros'un kullandığı "hasatsız deniz" ifadesinin "ağaçsız denize" dönüştürmesiyle ilgilidir. Anday'ın baz aldığı Gılgamış metninde ise anlatıcı doğrudan Gılgamış'ı tanıtan bir giriş yapar: "Gılgamış'ın yapıp ettiklerini yeryüzünün her yanına duyuracağım. O, her şeyi bilen kişiydi. Yeryüzünün ülkelerini tanıyan kraldı." (Gılgamış, 1973: 65).

Anday'ın destan üzerinden yansıttığı bir diğer önemli husus ise Enkidu'nun hastalığıyla ilk defa görülmeye başlayan ölüm korkusudur. Enkidu'nun ölüm korkusu, doğadan ayrılmasıyla ilgilidir. Destanda öleceğini anlayan Enkidu, kendisini ormandan koparanlara ilençler, kargışlar yağdırır (Gılgamış, 2019: 65). Doğa bir nevi ölümsüzlüğün yurdudur. Anday kendi metninde, değişim üzerinden denizin kalıcılığıyla bu durumu vurgular:

Belki de çoğalmayan denizdi yaşam,
Şurdan bir dere akmış, öte yanda bir sızıntı,
Ne yağmur değiştirir onu, ne de buharlaşma,
Kim sayabilmiştir ki denizin tanelerini (Anday 2016: 397).

Doğa özellikle deniz üzerinden ölümsüz gibidir. Zira insana göre zamana ve her türlü tabi hareketlere rağmen sabittir. Bununla birlikte Anday, zamandan etkilenmeyen denizi Gılgamış'ın suların altında olan ölümsüzlük otuyla özdeşleştirmiş gibidir. Melih Cevdet'in ölümsüzlüğü suyla bağdaştırması, onun şiirinin bütününde kavramı aynı algıyla ele aldığını gösterir.

SONUÇ

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Ankara’da tanışmış, dostluklarını bu şehirde geliştirmişlerdir. Ortak konular ve ortak şiirler yazan şairler bir kara şehri olan Ankara’da zamanların çoğunu geçirir. Şairlerin ilk şiirlerinde denize az değinmelerinde bir kara şehri olan Ankara etkili olmuştur. Garip hareketi çerçevesinde yazdıkları şiirlerde deniz, derin anlamlardan uzaktır. Deniz insanın gündelik yaşam uğraşı içinde bir dinlenme yeridir. Şairler denizi daha çok pastoral yönüyle özgürlük, yaşama sevinci, şehirden uzaklaşma yeri olarak işlerler. Bu dönemde deniz sosyal yaşamla doğanın ortak mekânıdır. Şiirlerde anlatılan deniz genel itibariyle İstanbul denizidir.

Orhan Veli’nin Garip akımından önceki şiirleri soyut, imge ve metaforla örülüdür. İlk şiirlerinde su/deniz; çocukluk günlerini anımsanmasında birincil unsurdur. Psikanalist öğeler taşıyan şiirler ilk kaynağa, anne rahmine dönme arzusunu yansıtır. Şairin söz konusu şiirleri “Oaristys”, “Ebabil”, “Düşüncelerimin Başucunda”, “Uyku” ve “Masal” isimli şiirleridir.

Orhan Veli’nin ilk şiirlerinde denizle ilgili ikinci bir öbek oluşturan ölüm, sonsuzluk, cennet tasvirlerinden oluşan şiirlerinde su/deniz motifleri belirleyicidir. Roma, Yunan, Mısır ve Babil gibi eski medeniyetlere ait farklı unsurlar yer alır. Şairin “Ölümden Sonra Neşelenmek İçin Lied”, “Sicilyalı Balıkçı” şiirleri Akdeniz medeniyetleri mitoslarına göndermeler barındırır. “Eldorado”, “Odamda” şiirlerinde ise Babil- Mısır uygarlıklarına göndermeler içerir.

Orhan Veli’de deniz İstanbul üzerinden tanımlanır, bu Marmara denizidir. Şairin doğduğu şehir olan İstanbul iç deniziyle onun deniz algısının merkezindedir. Şair çeşitli nedenlerle uzak kaldığı şehrin hasretini çeker. Bu özlemin odağında deniz vardır. “Yol Türküleri”, “Denizi Özleyenler İçin”, “İstanbul’u Dinliyorum”, “İstanbul Türküsü” “Bir Şehri Bırakmak” şiirlerinde İstanbul denizle anılır.

Orhan Veli özel yaşamında karşılaştığı maddi imkansızlıklar, sanat ortamında anlaşılmasa gibi nedenlerle bulunduğu ortamdan uzaklaşmak ister. Şair kaçma arzusunu yolculuk isteğiyle dışa vurur. Şairdeki öte duygusu, gitmek istediği özgür dünyalar denizdedir. “Gün Olur”, “Seyahat”, “Hürriyete Doğru”, “Ayrılış” ve “Dalga” şiirlerinde şair her şeyi söylemenin mümkün olduğu bir mekânı denizlerde arar.

Orhan Veli sosyal yaşamın eğlence kültürünü deniz üzerinden aktarır. İstanbul ulaşımının ve eğlencesinin başlıca unsurları olan tekne gezintilerini doğrudan şiirine aldığı gibi bu aktiviteyi tarihsel dokusuyla da işler “Karmakarışık”, “Beyaz Maşlahlı Hanım”, “Dedikodu” şiirleri bu mahiyettedir.

Orhan Veli kaleme aldığı yedi öyküden üçünde deniz birincil mekân unsurudur. Bu öyküler “Hoş Gör Köftecisi”, “Öğleden Sonra” ve “Denize Doğru”dur. Söz konusu öyküler şiirlerindeki havayı yansıtır. Şair denize olan sevgisini doğrudan dile getirir. Deniz geçim derdiyle bir türlü gönlünce zaman geçiremediği, hasret kaldığı bir yerdir.

Orhan Veli şiir dilinde yakaladığı başarı sıklıkla işlediği deniz kavramı içinde söz konusudur. Şairin deniz kıyısında büyümesi denizi farklı boyutlarıyla ele almasında etkili olmuştur.

Oktay Rifat’ın deniz algısı Melih Cevdet ve Orhan Veli’ye göre daha bütünsel bir yapıdadır. Şairin dalgıçlık yapması kavrama derin anlamlar kazandırmasında etkili olmuştur.

Oktay Rifat “Dikenli Taş”, “Denize Bulanmış Atlar”, “Hoyrat Bir Yastığa”, “Eski Güneş”, ve “Anlam Bir Sıcaklıksa” şiirlerinde denizi bir rahim olarak algılar. Su bu şiirlerde kanla tasavvur edilir.

Oktay Rifat denizi devasa bir yaratık olarak algılar. Bununla birlikte bu canlı dışıdır. Deniz; içinde, üzerinde ve etrafındaki her şeyin annesidir. Denizle ilgili olan bütün nesneler canlı bir organizmadır. “Denize Doğru Konuşma” (1982), “Dilsiz ve Çıplak” (1984) ile “Koca Bir Yaz”da (1987) bu durumu açıkça ortaya koyar.

Şair denizin canlı türleri açısından çeşitliliğiyle kadınların doğurganlığını yan yana getirir. Martılar, balıklar, gemiler denizin çocuklarıyken deniz kıyılarında, gemilerde görülen kadınlar da çocuklarıyla birlikte. Söz konusu şiirler “Anlam Bir Sıcaklıksa”, “Bir Kadın”, “Denize İnme”, “Balık Alan Kadın”, “Çocuk”, “Uzun Saatler”, “Martı Çocuklar Simitçi”, “XXIII”, “Kadın ve Taka”, “Gemide”, “Çukur” “Buğday Boşaltan Gemiler”dir.

Denizin kadınla olan ilişkisi doğurganlık özelliğinin yanında cinsel göndermeler de barındırır. Erotik çağrışımların ağır bastığı şiirlerde kadın uzuvları, denize benzetilir. Balıkçılığa özgü aletlerin denize teması cinsel birlikteliğe benzetilir. Şehvet arzusuyla vücudu öpen dudak sularda yüzen bir kayık olarak hayal edilir. Kadının uzuvlarıyla denizin şekli arasında apaçık benzetmeler kurulur. Sembolik anlamlardan uzak olan bu yaklaşımlar doğrudan ifade edilir. Denize ve balıkçılıkla ilgili terimler sade bir üslupla kendine özgü bir yoğunluk yakalar. Söz konusu şiirler, “Kuşlar Havalandı”, “Çıplak”, “İn”, “En derin Kutular”, “Yan Yana Başlarımız”, “Uykusuzluk”, “Yabandan Gelen Kız”, “Yakarıcılar”, “Beni Bekliyor” şiirleridir.

Şairin kaleme aldığı üç romanda insanın içindeki duygu dünyası deniz dibindeki canlı dünyayla özdeşleştirilir. Bir “Kadının Penceresinden”’in (1976) başkarakteri Filiz’in iç dünyası, İstanbul Boğazı’nın dip sularına benzetilir. Şairin ikinci romanı “Danaburnu”da (1981) da kadın karakterleri Perihan Hanım ve Emine denizle özdeşleştirilir. Oktay Rifat’ın son romanı “Bay Lear”da (1982) deniz dişil olarak algılanır. Oktay Rifat’ın romanlarında deniz

özünde evrensel su arketipiyle ilgili olmasına rağmen reel çizgileriyle görünür. Sembolik, soyut bir anlatımdan uzak olan bu romanlarda yazar suyu bilinçli olarak kadınlarla özdeşleştirir.

Garip şairleri içerisinde denize en az ilgi gösteren Melih Cevdet Anday olmuştur. Şiirinde başlıca sorguladığı kavramları denizle anlatılır. Melih Cevdet şiirlerinde başlıca problem insanın doğaya yabancılaşmasıdır. İnsan tabiata yabancılaşmasıyla zaman ve ölüm kavramlarıyla karşılaşır. Varlığının en önemli sorunlarından olan bu kavramlar insanı mutsuz eder. Bunun için bir zamanlar bağrında yaşadığı ve bu kavramların bilincinde olmadığı doğayı özler. Doğayı en geniş kapsamıyla deniz temsil eder.

Melih Cevdet'in şiirinin başlıca konularından olan zaman su/denizle yakından ilgilidir. Zamanın işlenişi ağırlıklı olarak denizle ilgili imgelerle zenginlik kazanır. Arka arkaya yayınlanan “Kolları Bağlı Odysseus” (1962), “Göçebe Denizin Üstünde” (1970) ve “Teknenin Ölümü” (1975) şiir kitaplarında denizi zamanın odağında ele alır. Deniz bütün doğa olaylarına karşın özellikle rengiyle, görünüşüyle zamandan etkilenmez, dolayısıyla da ölümsüzdür. Bu hususta Anday, denizin sabit kalma özelliğini tasarladığı yekpare zamanla özdeşleştirir. “Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” (1981) şiir kitabında, ölümsüzlüğü denizle açıklar. Denizin zamandan etkilenmemesi “Öğle uykusundan Uyanırken”, “Yan yana Her şey”, “Güneş Salıncağı” “Tek Bir Deniz Kalır Ortada” şiirlerinde vurgulanır. Doğaya ait çeşitli unsurlar, ağaçlar, akan sular, insan, geçiciyken deniz sabittir. Melih Cevdet'in şiirinde bütün canlıların fani; değişmeyen, ebedi olanın bir tek deniz olduğunu görülür. Şair, deniz üzerinden insanlığın ve dünyanın bütün tarihini tek bir anda gösterir. Melih Cevdet'in deniz algısı suyun evrensel simgesiyle örtüşür. Suyun bütün yaşam formlarını barındırması parçalanmadan önceki evreyi temsil eder. Bu hususta Melih Cevdet'te deniz insanın doğadan kopmadan önceki evresi olarak algılanır.

Melih Cevdet, romanlarında çeşitli sorunları mercek altına alır. “Raziye” (1975) romanında insanın doğadan kopmasını anlatır. Deniz bu romanda bir ana rahmine dönüşür. “Raziye” romanında Melih Cevdet insanın doğadan ayrılma trajedisini denizle anlatır.

Melih Cevdet'in yazın dünyasında deniz genel hatlarıyla Orhan Veli ve Oktay Rifat'taki gibi teknik yönüyle görünmez. Martılar ve gemiler diğer şairlere göre az yer verir. Melih Cevdet denize kısıtlı bir bakışla ele almasına rağmen şiirlerinde çok yoğun bir imge dünyası yaratır.

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in külliyatında deniz kavramı evrensel su simgesini yansıtır. Ancak söz konusu benzerlik üç şairde de kendine özgü unsurlarla ortaya çıkar. Orhan Veli'de deniz algısı İstanbul üzerinden ortaya çıkar. Deniz şairin doğduğu İstanbul'la özdeşleşir. Suyun arketip sembolüyle Orhan Veli'nin biyografisindeki deniz birleşir. İstanbul üzerinden ortaya çıkan kadın/anne imgesi deniz/su motifleriyle görünür. Oktay

Rifat'ın şiirinin bütününde denizi devasa bir canlıdır. Denizi dışıl olarak algılayan Oktay Rifat kadınla özdeşleştirir. Melih Cevdet'te genele deniz algısıysa zamanla ilgilidir. Deniz, insanın henüz zamana maruz kalmadığı bütünlüklü bir evreyi temsil eder. Denize yönelik embriyoya dönüşmedir.



KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (2004). “Mitostan İmgeye”. K. Özkan ve A. Alphan (Ed.), *Melih Cevdet Anday Bütün Yüzyılları Yaşadım*. Alkım Yayınevi, İstanbul, 13-28.
- Akgül, A. (2004), “Ölümsüzlük Ardında Metinlerarası Bir Yolculuk Mu?”. K. Özkan ve A. Alphan (Ed.), *Melih Cevdet Anday Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınevi, İstanbul. 28-47.
- Akgül, A. (2017). *Güneş Yalnız Dirileri Isıtır*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, Ö. (2014). *Oktay Rifat’ın Şiirlerinde Doğa Farkındalığı: Çevreci Eleştiri Işığında Bir Okuma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Alibeyli, Ş. (2008). “Fuzuli’nin Şiirlerinde ‘Deniz’ Kelimesinin Kullanılması”. *KIBATEK Uluslararası Türk Kültüründe Deniz ve Deniz Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*. 27 Nisan- 2 Mayıs 2008, Antalya, 267-271.
- Anday, M. C. (2001). *Çok Sesli Toplum*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (1972). *Dört Oyun*. Yankı Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (1984). *Akan Zaman Duran Zaman- 1*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (1992). *Raziye*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (1994). *Geleceği Yaşamak*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (1996). *Yeni Tanrılar Yasak*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (1999). *Geçmişin Geleceği*. İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (2002). *Felsefesiz Yaşamak*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (2003). “Şiir Deneyimim”. *Adam Sanat*, S.207, 13-15.
- Anday, M.C. (2010). *Balerina’nın Ölümü*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Anday, M.C. (2016). *Sözcükler, Bütün Şiirleri*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Armağan, Y. (2003). *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aydoğan, Y. (2017). “Konuşmanın Bittiği Bir Kıyı Var” Oktay Rifat Şiirinde Farklılaşma [Différance] Mekânı Olarak Kıyı Motifi”. *Monograf*, S.7, 10-37.
- Bachelard, G. (1996). *Mekanın Poetikası*. (Çev. A. Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Balkar, T.A. (2004). “Bilinçli Bir Çocuk ve Bilinçli Bir Delinin Altmış Yıllık Şiir Serüveni Ya Da Melih Cevdet Anday Şiirinin Kendi İçindeki Gelişimi”. O. Kahyaoğlu (hzl.),

- Güneşte Ayıklanmış Melih Cevdet Anday Şiiri*, neKitaplar Yayınları, İstanbul, 103-123.
- Batur, E. (2014). *Oktay Rifat'a Doğru*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Besteci, S.M. (2017). *Tanzimat Devri Hikâye ve Romanlarında Deniz*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. MKB Halk Kütüphanesi Yayınevi, Ankara.
- Bezirci, A. (1967). "İlk Şiirler", *Papirüs*. S.8. 5-20.
- Bezirci, A. (1972). *Orhan Veli Şairliği ve Şiirleri*, Oluş Yayınları. İstanbul.
- Bezirci, A. (1985). *Orhan Veli Şairliği ve Seçme Şiirler*, Can Yayınları, İstanbul.
- Bıçak, A. (2012). *Evren Tasavvuru Kendini Bilmek ya da Evreni Kurmak*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Burckhardt, T. (1994). *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, (Çev. V. Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji, Tanrının Maskeleri*. (Çev. K. Emiroğlu), İmge Yayınları, İstanbul.
- Cumalı, N. (2004). "Anday'ın Odysseia'sı". O. Kahyaoğlu (hızl.), *Güneşte Ayıklanmış Melih Cevdet Anday Şiiri*, neKitaplar Yayınları, İstanbul. 133-141.
- Çelik, M. (20-21 Mayıs 1995). "Melih Cevdet'le Yüz Yüze". Ş. Erbaş (hızl.), *Melih Cevdet Anday Günleri*. Edebiyatçılar Derneği, Ankara. 205-209.
- Çetişli, İ. (2011). *Edebî Akımlar*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çiftioğlu, A. (2008). "Türkçede Deniz Karşılığında Kullanılan Sözcükler". *KIBATEK Uluslararası Türk Kültüründe Deniz ve Deniz Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, 27 Nisan- 2 Mayıs 2008, Antalya, 9-18.
- Çonoğlu, S. (2008). "Şiirin Gemileri: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Gemi". *Türkbilig*, S.16, 24-39.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Demiralp, O. (2004). "Başlıklar Başını Alıp Giderse". O. Kahyaoğlu. (hızl.), *Güneşte Ayıklanmış Melih Cevdet Anday Şiiri*, neKitaplar Yayınları, İstanbul. 353- 359.
- Durmuş, M. (2004). *Melih Cevdet Anday'ın Şiirleri ve Şiir Sanatı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Durmuş, M. (2009). "Yaşamsal ve Metinsel Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirinin Kaynakları". *Turkish Studies*. 4 /1:2009. 1278-1307.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı Giriş*. (Çev. T. Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Elçin, Ş. (1993). *Türk Edebiyatında Tabiat*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

- Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler*. (Çev. M. A. Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev. L. Arslan), Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Emre, G. (2015). “Orhan Veli Şiirinde Yol, Yolculuk ve Gurbet”. S. Gümüş (Ed.), *Orhan Veli Kanık*. T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İ. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ercilasun, B. (1998). *Orhan Veli Kanık (Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler)*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Erhat, A.(1996). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Erkol, Ç.G. (2013). “Edebiyatımızda Deniz ve İçimizin Sönmeyen Yangını”. *İskelede Yanaşan: Denizler, Gemiler, Denizciler*, O. Berent ve M. Koraltürk (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul. 23-46.
- Eyuboğlu, S. (2000). *Mavi- I Söz Sanatları Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İş Bankası Yayınları.
- Gedik, K. (2018). “Bilge Karasu Eserlerinde ‘Deniz’ Teması”. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 2018, Cilt:4, Sayı: 8, Özel Sayı, 149-162.
- Gezgin, D. (2009). *Su Mitosları*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Gılgamış Destanı, (1973). (Çev. S. Kutlu ve T. Duralı), Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- Gılgamış Destanı, (2019). (Çev. S. Maden), İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Günel, B. (20-21 Mayıs 1995) “Anday Romanında Evreler”. Ş. Erbaş (hızl.), *Melih Cevdet Anday Günleri*. Edebiyatçılar Derneği, Ankara. 67-71.
- Hızlan, D. (2004). “Şiiri Siz Tamamlayın”. O. Kahyaoğlu (Ed.), *Güneşte Ayıklanmış Melih Cevdet Anday Şiiri*, neKitaplar Yayınları, İstanbul. 79-102.
- Holbrook, V. (1996). “Klasik-Sonrası İmge, Okyanussal Benlik”. *Toplum ve Bilim*, S.70. 199-212.
- Homeros, (2008a). *Odysseia*. (Çev. A. Erhat ve A. Kadir). Can Yayınları, İstanbul.
- Homeros, (2008b) *İlyada* (Çev. A. Erhat ve A.kadir). Can Yayınları, İstanbul.
- İleri, S. (1981). “Oktay Rifat’ın İki Romanı Üzerine” *Milliyet Sanat Dergisi*, S.24. 27-28.
- İşli, N.D. (hızl.). (2014). *Şevket Radoya Mektuplar*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İvgin, H. (2008). “Türk Mitolojisinde Deniz”. *KIBATEK Uluslararası Türk Kültüründe Deniz ve Deniz Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, 27 Nisan- 2 Mayıs 2008, Antalya, 145-151.
- Kabacalı, A. (hızl.). (2008). *Kalıpları Aşan Şair ve Düşünür. Melih Cevdet Anday*. Gürer Yayınları. İstanbul.

- Kahyaoğlu, O. (2008). “Teknenin Ölümü Şairin Ölümsüzlüğü”. A. Kabacalı (Ed.) *Kalıpları Aşan Şair ve Düşünür Melih Cevdet Anday*, Güner Yayınları, İstanbul. 132-134.
- Kanık, A. (hızl.). (1953). *Orhan Veli İçin*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M. (1992). *Şiir Tahlilleri- 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karabacak, E. (2008). “Deniz Kavramı Üzerine”. *KIBATEK Uluslararası Türk Kültüründe Deniz ve Deniz Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, 27 Nisan- 2 Mayıs 2008, Antalya, 19-22.
- Mckane, R. (1999). “Oktay Rifat’ın Mavi Özgürlüğü” (Çev. N. Ağıl) G. Turan (Ed.) *Oktay Rifat İçin Sempozyum+ Belgeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 84-92.
- Moran, B. (2015). “Orhan Veli’nin Şiirlerinde Ton Değişikler”. S. Gümüş (Ed.), *Orhan Veli Kanık*, Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. 427-436.
- Mutlu, B. (2012). *Divan Şiirinde Deniz İmgesi ve Şiir Öğretiminde Kullanılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Narlı, M. (2008). “Üç İstanbul: Yahya Kemal, Orhan Veli ve İlhan Berk’in Şiirlerinde İstanbul” *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(20): 57-171.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Nemutlu, Ö. (2009). “Ahmet Haşim Karşısında Orhan Veli”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.1, 45-71.
- Nutku, H. (1999). “Oktay Rifat’ın Oyunların Kadın- Erkek İlişkileri ve Aile Kavramı”, G. Turan (Ed.), *Oktay Rifat İçin Sempozyum+ Bildiriler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 35-50.
- Oktay, A. (1994). “Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları”. F. Türe (Ed.), *Bir Usta Bir Dünya: Oktay Rifat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 11-14.
- Oral, H. (2019). *Bir Roman Kahramanı Orhan Veli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Pertev, N.B. (2012). *Türk Mitolojisi*. (Çev. R. Özbay), Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Rifat, O. (1976). *Bir Kadının Penceresinden*. Bilge Yayınları, İstanbul.
- Rifat, O. (1980). *Danaburnu*. Karacan Yayınları, İstanbul.
- Rifat, O. (1982). *Bay Lear*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Rifat, O. (1988). *Yağmur Sıkıntısı, Toplu Oyunlar*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Rifat, O. (1992). *Şiir Konuşması*, Adam Yayınları, İstanbul.

- Rifat, O. (2018a). *Bütün Şiirleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rifat, O. (2018b). *Bütün Şiirleri II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rifat, S. (2013). *Ada*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Sayar, E. (2013). “Orhan Veli’nin ‘İstanbul’u Dinliyorum’ Şiiri Üzerinden İstanbul’u Göstergebilim Olarak Okumak”. *Turkish Studies*. 8/9: 2185-2200.
- Sazyek, H. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Schaeffer, J. (2015). “Kadın Kanının Kırmızı İpliği”. (Çev. O. Türk Ay), *Cogito*. S.81, 168-191.
- Sezentez, B. (2012). *İstanbul’u Dinliyorum (Orhan Veli) Adlı Şiirin Tezhip Sanatları Kullanılarak Görsele Aktarılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalları Tezhip Programı, İstanbul.
- Shakespeare, W. (2019). *Hamlet*. (Çev. S. Eyüboğlu). İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Soucek, S. (2017). “Osmanlıların Rodos, Kıbrıs ve Girit Fetihlerinin Denizciliğe İlişkin Boyutları- II”. (Çev. B. Günen), *Deniz Mecmuası*, S.5,103-114.
- Süreya, C. (1991). “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”. E. Batur (Ed.), *Oktay Rifat Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 39-47.
- Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (2011). “Şiir ve Sonsuzluk”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman (hızl.), Dergâh Yayınları, İstanbul. 312-315.
- Tanpınar, A. H. (2011). “Türk Edebiyatında Cereyanlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman (hızl.), Dergâh Yayınları, İstanbul. 104-129.
- Tarık, Ö. (2005). *Şair ve Sözüün Mahşeri Oktay Rifat*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tecimen, O. (2019). “Oktay Rifat’ın Güneşçil Canlıları: Ağaçlar, Çiçekler, Otlar”. *Notos*, S.75. 54-58.
- Timuroğlu, V. (1994). *Melih Cevdet Bilge ve Duyarlı*, Prospero Yayınları, Ankara.
- Tont, A.T (2016). “Okyanusların Bilimsel Keşfi”. *Deniz Mecmuası*, S.2, 25-30.
- Tuncer, S. (2005). *Şair Oktay Rifat Yaşam Öyküsü ve Sanatı*, Bahar Yayın Evi, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türkmen, F. (2008). “Türk Kültüründe ve Azerbeycan Mezar Taşlarında Su Kültü”. *KIBATEK Uluslararası Türk Kültüründe Deniz ve Deniz Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, 27 Nisan- 2 Mayıs 2008, Antalya, 108-115.

- Ulucan, M. (2016). “Orhan Veli’nin Şiirlerinde Çocuksu Söylem”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (2): 93-108.
- Ulus, G. (2019). *Orhan Veli Şiirinde Özne ve Varoluş Sorunları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Uysal, A. E. (1993). “Edebiyat ve Tabiat”. Ş. Elçin, (hızl.), *Türk Edebiyatında Tabiat*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara. 5-6.
- Veli, O. (1995). *Bütün Yazıları*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Veli, O. (2005). *Bütün Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Veli, O. (2015). *Garip*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Woofl, V. (2010). *Perde Arası*. (Çev. T. Uyar), İletişim Yayınları.
- Yalçın, A. (2003). *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara.
- Yalçın, M. (2014). *Yalnız Seni Arıyorum Nahit Hanım’a Mektuplar/ Orhan Veli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, H. (1988) “Oktay Rifat’ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, Dil, İmge” *Gösteri*, S.92. 21-22.
- Yılmaz, A. (2011). “Orhan Veli’de Kaçış”. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1): 257-279.
- Yılmaz, S. (2017). *Varlık Dergisinden Garip Hareketine Şiir*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yilmazer, M. (1996). “Topoğrafik Oyanuslardan Masallar: Freud, Jung, Psikanaliz ve Edebiyat”. *Toplum ve Bilim*. S.70 (Güz), 232-241.
- Yolcu, F.B. (2019). *Oktay Rifat Horozcu’nun Tiyatrolarında Yapı ve Tema*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Yüksel, A. (1999). “Monolog’dan Diyalog’a Oktay Rifat Tiyatrosu’nda Psikolojik Gerçeklik”. G. Turan (Ed.), *Oktay Rifat İçin Sempozyum+ Belgeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 27-34.
- Yüksel, A. (20-21 Mayıs 1995). “Anday Tiyatrosunda İç Devinim”. Ş. Erbaş (hızl.), *Melih Cevdet Anday Günleri*. Edebiyatçılar Derneği, Ankara. 165-170.

İnternet Kaynakları

Şimşek, N. “19.Yüzyılda Osmanlı Mesire Yerleri”

, https://www.academia.edu/19087672/19_Y%C3%BCzy%C4%B1l_Osmanl%C4%B1da_Mesire_Yerleri (erişim tarihi: 13.05.2020).

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Cinetti KIRGIN
Doğum Yeri - Tarihi	Midyat/01.08.1994
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	İMKB Lisesi
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Yabancı Dil	İngilizce
E-Posta	cinetikirgin@gmail.com