

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

VURAL BAHADIR BAYRIL'IN ŞİİRİ

Hilal TANRIVERDİ

2501160882

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ Ramazan TOPDEMİR

İSTANBUL-2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : HİLAL TANRIVERDİ Numarası : 2501160882
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI Danışmanı : DR.ÖĞR.ÜYESİ RAMAZAN TOPDEMİR
Tez Savunma Tarihi : 17.06.2019 Saati : 13:00
Tez Başlığı : VURAL BAHADIR BAYRIL'IN ŞİİRİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DR.ÖĞR.ÜYESİ RAMAZAN TOPDEMİR		Kabul
2- DR.ÖĞR.ÜYESİ ÇİLEM TERCÜMAN		Kabul
3-DR.ÖĞR.ÜYESİ ALİ YILDIZ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. MUHAMMET SANİ ADIGÜZEL		
2- DR.ÖĞR.ÜYESİ FIRAT KARAGÜLLE		

ÖZ

VURAL BAHADIR BAYRIL'IN ŞİİRİ

Hilal TANRIVERDİ

Vural Bahadır Bayrıl'ın Şiiri adlı bu tez çalışması; 1980 sonrası Türk şiirinin Doğu ve Batı kaynaklarından beslenen, geleneğe bağlı çizgisinin önemli isimlerinden biri olan Vural Bahadır Bayrıl'ın şiir anlayışını bütüncül bir bakışla ortaya koymayı amaçlamaktadır. Üç bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde Vural Bahadır Bayrıl'ın hayatı; aile, eğitim, iş ve sanat merkezli incelenerek 1980 sonrası kültür dünyası ve şairin dört eseri hakkında detaylı bilgi verilmiştir.

Şiir Anlayışı adlı ikinci bölümde, şairin poetikası, öncelikle kendi eserlerinden istifade edilerek şiir ve şair merkezli ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Son olarak üçüncü bölümde ise imge kavramının tarihi gelişimi hakkında teorik bilgilerin verilmesinin ardından Bayrıl'ın şiirlerinde kullandığı imgelerden söz edilmiş; baskın imgelerden olan kadın, çocuk ve zaman imgeleri Türk şiirindeki yeri ve önemiyle birlikte detaylıca analiz edilmiştir. Ayrıca şiirinde kullandığı yapı çeşitleri örnekleriyle beraber incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Vural Bahadır Bayrıl, Türk şiiri, 1980 kuşağı, metinlerarasılık, gelenekselcilik, imge.

ABSTRACT

VURAL BAHADIR BAYRIL'S POETRY

Hilal TANRIVERDİ

This thesis named as Vural Bahadır Bayrıl'ın Şiiri; Vural Bahadır, one of the important figures of the tradition-bound line of Turkish poetry after 1980, aims to reveal the poetic understanding of Bayrıl. In the first chapter, Vural Bahadır Bayrıl's life and his works were analyzed.

In the second chapter, the poet's poetics was tried to be analyzed based on poems and poets by using his own works.

Finally, in the third chapter, after giving the theoretical information about the historical development of the image concept, the dominant images used by Bayrıl in his poems were mentioned and the images of women, children and time were analyzed in detail with their place and importance in Turkish poetry. In addition, the types of structures used in his poetry were examined along with examples.

Keywords: Vural Bahadır Bayrıl, Turkish poetry, 1980 generation, intertextuality, traditionalism, imagery.

ÖNSÖZ

1980 kuşağı şairlerinden Vural Bahadır Bayrıl, sanatında gelenekle kurduğu bağ ve metinlerarasılık yöntemiyle dikkat çeker. Doğu ve Batı medeniyeti arasında tercih yapmak, Türk aydını ve sanatçısının en önemli çıkmazlarından biridir. T. S. Eliot'un "yazınsal gelenek", Yahya Kemal'in "imtidat" tanımı; hem şairi hem de okuru sınırlamalardan kurtarıp Doğu ve Batı kaynaklarının kapılarını açmaktadır. Vural Bahadır Bayrıl, çeşitli alıntı ve göndermelerle hem kendini yazınsal geleneğe eklemeler, hem de evrensel olmanın ancak tüm insanlık mirasını kucaklamakla mümkün olabileceğini hatırlatır. Tasavvuf, felsefe, edebiyat, tarih, folklor gibi kaynaklardan beslenir. Bu nedenle kolay anlaşılır bir yapıda değildir.

Bayrıl'ın sanatı hakkında kitaplar, derlemeler, dergi yazıları, makaleler kaleme alınmış, şiirleri özellikle gelenekselcilik ve metinlerarasılık bağlamında incelemeye tabi tutulmuştur. Ancak V. B. Bayrıl şiirinin bütüncül bir bakış açısıyla incelendiği akademik bir çalışma bulunmamaktadır. Vural Bahadır Bayrıl'ın Şiiri adını alan söz konusu tez metni, hem Bayrıl'ın Türk şiirindeki yeri ve öneminin, hem de içinde bulunduğumuz 21. yüzyılda Türk şiirinin geldiği noktanın daha iyi anlaşılması adına önemli bir boşluğu dolduracaktır.

Tarama ve derleme yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada Türk şiirine dair genel kaynakların yanı sıra şairin eserlerinden ve kendisi hakkında çeşitli kitap, gazete, dergilerde yayımlanan yazılardan istifade edilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde şairin hayatı ve eserleri incelenmiştir. Özellikle kendisinin üniversite eğitimi ve iş hayatının şekillenmeye başladığı 80'li yıllar ve kültür dünyası da bu bölüme dahil edilmiştir. İkinci bölümde çeşitli başlıklar altında şairin şiire bakış açısı ve sanatını konumlandığı gelenekselcilik ve metinlerarasılık gibi ana hatlar ortaya konmuştur. İmgeyi konu edinen son bölümde ise imge kavramının açıklanmasının ardından şairin sık kullandığı imgelere yer verilmiştir. Ayrıca şiirinde kullandığı yapı çeşitleri örnekleriyle beraber incelenerek çalışma sonlandırılmıştır.

Beni yetiştiren annem Melek ve babam Rıdvan KARACA'ya; çalışmanın tamamlanmasına kadar geçen süre içerisinde yardımı ve desteği için çocuklarım Ali Haydar ve Mert Taha ile eşim Orhan TANRIVERDİ'ye; her daim zihnimde yeni

ufuklar açan edebiyat öğretmenim Mustafa FIRAT'a; öğrenciliğim boyunca bana destek olan Arş. Gör. Dr. Filiz FERHATOĞLU'na; rehberliğini esirgemeyen hocam Dr. Öğr. Üyesi Ramazan TOPDEMİR'e ve son olarak samimi katkılarından dolayı Vural Bahadır BAYRIL'a teşekkür ederim.

İstanbul-2019

Hilal TANRIVERDİ



İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı	4
1.2. Eserleri.....	11
1.2.1. Melek Geçti.....	12
1.2.2. Şer Cisimler	22
1.2.3. Arzuda Tenhâ.....	35
1.2.4. Elmas Sıkıntı	42

İKİNCİ BÖLÜM

ŞİİR ANLAYIŞI

2.1. Şiir ve İşlevi.....	47
2.2. Dil ve Arkaizm	54
2.3. Gelenekçilik.....	58
2.4. Metinlerarasılık.....	62
2.5. Şairin Amacı.....	65
2.6. Şair ve İdeoloji	73

2.7. Şair-Okur İlişkisi	75
-------------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İMGE VE YAPI

3.1. İmge	78
3.1.1. Şiirlerinde Kullandığı Baskın İmgeler	81
3.1.2. Kadın	88
3.1.3. Çocuk	94
3.1.4. Zaman	101
3.2. Yapı	108
3.2.1. Mısra	110
3.2.2. Beyit	111
3.2.3. Bent	115
3.2.4. Serbest Şiir	116
3.2.5. Dize Kırma	117
3.2.6. Görsel Şiir ve Deneysel Şiir	119
3.2.7. Kafiye-Redif	123
SONUÇ	126
KAYNAKÇA	128

KISALTMALAR LİSTESİ

- a.g.e.** : Adı geçen eser
bkz. : Bakınız
bs. : Basım
C. : Cilt
Der. : Derleyen
Haz. : Hazırlayan
s. : Sayfa
S. : Sayı
t.y. : Tarih yok
TDK : Türk Dil Kurumu
Yay. :Yayımları
YKY : Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Edebiyat tarihi, süreç içerisinde bir bütünlük arz ettiğinden her kuşak, kendinden önceki ve sonraki kuşak arasında bir köprüdür. 1980 sonrası Türk şiirini, önceki edebiyatımızdan bağımsız düşünemeyiz. 21. yüzyıl Türk edebiyatını, sokağın ve bireyin Türk şiirinde ilk kez görülmeye başladığı yılların özelliklerini ve sonraki nesle intikal eden yanlarını tespit ederek anlamlandırabiliriz.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarından biri de bireyde yarattığı buhrandır. 1950 sonrası Türk edebiyatına baktığımızda sanatçıların ülke ve dünya sorunlarıyla ilgilendikleri ve ideolojilerin sözcüsü olma görevini üstlendikleri görülür. Bu nedenle o yıllarda edebiyatımızda ağırlıklı olarak sosyal ve siyasî konular işlenmiştir. Eserlerin dili oldukça sadedir ve sanat kaygısından uzaktır. Şiirde Halk şiirinin ve Klâsik Edebiyat'ın nazım şekillerine rastlamakla birlikte serbest nazım örnekleri çoğunluktadır. Metafiziksel öğeler, vatan sevgisi, mitoloji, sosyal çalkantılar, bireysel bunalımlar şiire konu edinmiştir.

1980 kuşağı, sanat tanımı ve algısı açısından bir dönüm noktasıdır. Dünyanın yaşadığı sosyal ve politik değişimle birlikte insan, eşya karşısındaki konumunu yeniden gözden geçirmeye başlamıştır. Daha çok insana ulaşmayı hedefleyen sanat, satın alınan ve kısa sürede tüketilen bir metaya dönüşmüştür. Popülizme en az dahil olan sanat dalı ise şiirdir. Zira 1980 sonrasında şiir, üstüne yüklenen sloganlaşma, ideoloji, politika, toplumun sözcüsü olma gibi misyonlarından sıyrılıp sadece şiir olmayı başarmıştır.

1980 sonrası Türk şiirine baktığımızda apolitik ve bireyselleşmiş bir şiirle karşılaşırız. Artık şairler, altına sığınacakları bir şemsiyeye ihtiyaç duymadan yazıyordu. Dergilerde şiire dair teorik tartışmalar yer alıyor ve şairler, kavram ve argümanlarla belki de hiç olmadığı kadar sesli düşünüyordu. Bundan sonrasında akımdan ziyade belli başlı yönelimler söz konusudur.

İmge şiiri/ İmgesel şiir, şairin kişisel dünyasından çıkan duyguların ve duyuların imgelere dönüştüğü bir şiir olarak karşımıza çıkar. Anlatımcı şiir; anlamı açık olan, sembollere başvurmayan, hikaye türünün neden-sonuç ilişkisi,

giriş-gelişme-sonuç gibi öğelerini içeren bir şiiirdir. Toplumcu şiir, 1980 öncesi “Toplumcu-Gerçekçiler”in izindedir. Beatnik-Marjinalci şiir, 60’ların başlarında gelişen “Beat Generation” hareketinden etkilenmiştir. Şiirin bir bilinç akışı, kuralsızlık olduğuna inanırlar. Ece Ayhan ve Can Yücel, bu akımın 1980 öncesi temsilcileridir. Sonrasında ise özellikle “küçük İskender” önemli temsilcilerindendir.

Gelenekselci yaklaşımla birlikte şairler, bütün bir Türk şiirine ilgiyle ve önyargısızca bakıp ondan istifade etmeye başladı. Daha açık bir ifadeyle Türk şiir tarihi içerisindeki Klasik dönemden Şeyh Galib, Cumhuriyet sonrası dönemden Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Âsaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil şiirini ideal kabul etmişlerdir. Osman Hakan A., ve Vural Bahadır Bayrıl, 1980 kuşağı gelenekselci şairleri arasında zikredilebilir.

Vural Bahadır Bayrıl, geleneğe ve metinler arası ilişkiye sanatında geniş yer verir. Sanatta usta-çırak ilişkisine inanır. Yayımladığı dört şiir kitabındaki alıntı listeleriyle, dizelerinde italik olarak belirttiği metinler arası göndermeleriyle tarafını açıkça belli etmiştir. Özellikle Behçet Necatigil’in “şiir geçmişe atıfla ilerler” sözünü ilke edinmiştir. Bu doğrultuda bir şiir, ancak kendini yazın geleneğine eklemleyebiliyorsa hayatta kalabilir. Gelenekten kasıt, sadece Türk şiir geleneği değildir. Doğu ve Batı medeniyetine ait tüm imaj, imge, öğreti ve semboller insanlığın ortak mirasıdır. Bu anlayışa göre aydın ya da sanatçı, kutuplar arasında seçim yapmak yerine iki medeniyetin kaynaklarından beslenerek hem kendini hem de geleneği güçlendirecektir.

1980 sonrası Türk şiiri, şekil ve içerik yönünden meselesizlik, toplumdan kopuk olma, şiiri salt sanat eseri olarak görme gibi gerekçelerle hem kendinden önceki kuşaklar hem de kendi okuru tarafından eleştirilmiştir.¹ Peşin hüküm vermek yerine 1980 sonrası ortaya çıkan politik ve sosyal sarsıntıları yaşayıp şiirine yansıtmış şairlerden biri olan Vural Bahadır Bayrıl’ı anlamak, bir kuşağı anlamaktır. Zira 20. yüzyılın son çeyreğinde Türk şairi, sanat tarihinde geriye

¹ Eleştiriler için bkz. Servet Şengül, “1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Number: 52, p. 317-323, Winter I. 2016.

dönüp baktığında yaslanacağı bir çınar arayışındadır. Bayrıl'ın şiiri, bu çınarın köklerinin derinliğinin ve evrenselliğinin kanıtı niteliğindedir.

Çalışmamızın bir yüksek lisans programına dayalı olması ve zaman yetersizliği nedeniyle Bayrıl'ın şiirinde yer alan tema ve imgeler ile onun şiirinin beslendiği kaynaklara yeterince ağırlık verilememiştir.

Söz konusu tez metnimiz 1980 kuşağının genel özellikleriyle birlikte Vural Bahadır Bayrıl'ın hayatı ve eserleri hakkında bilgiler ihtiva eden birinci bölümle başlamaktadır. Sonrasında Bayrıl'ın şiir anlayışı, eserlerinden hareketle şiir ve şair merkezli olarak ele alınmıştır. Son bölümde ise imge kavramı açıklığa kavuşturulmuş ve Bayrıl'ın şiirindeki baskın imgelerden kadın, çocuk ve zaman imgeleri incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Vural Bahadır Bayrıl, 1962’de Manisa’da doğdu. Doğduğu şehir Manisa’nın duygu dünyasında önemli bir yeri vardır. Göçmen bir aileye mensup olması farklı kültürlerle etkileşimine ortam hazırlamıştır. Çocukluğundan itibaren karşılaştığı insanlardan etkilenmiş ve çevresinde olan biteni iyi gözlemlemiştir.

Bayrıl’ın şiirinde çocukluğun önemli bir tema olduğu söylenebilir. Şu sözleri yetiştiği ortam hakkında ipuçları vermektedir:

“Dedem göçmen. Bize de öyle diyorlar. Dedem, babaannem Türkçeyi belli bir aksanla konuşuyorlar. Babam, annem, halam, amcalarım öyle değil. Dedemin de, babaannemin de günlük dilde kullandıkları bilmediğim kelimeler var. Hele bayramlarda ailenin en büyüğü olan dedem, evinde toplanan kimi yaşlı akrabalarla bilmediğim bir dilde konuşuyor. Kendi aralarında ağır bir ciddiyetle konuşuyorlar. Odanın kenarından onlara bakıyorum şaşkın şaşkın. Birkaç yıl sonra Arnavutça olduğunu öğreniyorum bu konuşmaların. Anneannemin evinde Kuran Arapçası, her hafta hatim indiriliyor, anneannem hafız çünkü. Babaannemin evinde ise çeşitli Makedon dilleri ve Arnavutça... Bilmediğim dillerin beni uzaklara, değişik iklimlere çağıran tuhaf etkileri”²

80’li yıllarla birlikte üniversite hayatı başlamıştır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde yer alan Temel Sanat ve Bilimler Bölümü’nü okumak üzere İstanbul’a gelmesiyle birlikte kendini hızlı bir kültürel ve sosyolojik değişimin içinde bulur. Yüksek öğrenimini bir sanat okulunda yapmış olmasının etkisiyle pratik ve teorik bilgisi arasında kurduğu bağın bilinciyle hareket etmiştir. Şiiri; heykel, resim, mimarlık gibi “yapılan bir şey” olarak ele almıştır. Üniversitede aldığı eğitimin ve disiplinlerarası derslerin sanat anlayışının kuram ağırlıklı ilerlemesine etkisi büyüktür.

Bayrıl, reklamcılığa başlamasında 12 Eylül askeri cuntasının önemli bir payı olduğunu söyler. Dönemin güvenlik soruşturması uygulaması nedeniyle sadece özel sektörde iş bulabilmiştir ve sektöre ilk girişini şu şekilde anlatır:

² W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 222.

“Önce biraz basın sektörünün etrafında dolaştım. Kimi dergilere, gazetelere dışardan telifli yazılar yazdım. Bir hamle de düzeltmenlik için yaptım. Olmadı... O sırada Haydar (Ergülen) bir reklam ajansında metin yazarlığı yapıyordu. Ondan duyuyorduk böyle bir iş olduğunu. Sonra 1985’te Enka Kültür Sanat Ödül Töreninde Hulki Aktunç ile tanıştım. O da uzun yıllardır reklamcılık yapıyordu. Sonra etrafımıza bir baktık ki, aklı başında ne kadar adam varsa bu işte barınıyordu... Annem öğretmendi. Ayda, o zamanın parasıyla, 35 bin lira maaş alırdı, benim başlangıç ücretim ise 200 bin lira olmuştu. Bir yılın sonunda ise yapılan zamlarla bu maaş 1 milyon lirayı bulmuştu. Annem hâlâ bana niye bu kadar para verildiğini anlayamadığını söyler”³

Bayrıl, reklamcılık sektöründe uzun yıllar çalışır ve aynı zamanda yazın hayatı da devam eder. Şair Bayrıl ile reklamcı Bayrıl’ın farklı kişiler olup olmadığı sorusu üzerine ise şu cevabı vermiştir:

“... Reklamcılık, bir meslek. Tıpkı öğretmenlik, banka memurluğu, avukatlık, doktorluk gibi... Şairlik ise sadece ve sadece bir “hâl”... Bir dilin, bir medeniyetin, bir toplumun hâlet-i rûhiyesinin kristalize olduğu bir “hâl”, ne bir kariyer hikâyesi, ne toplumsal bir konum ve zorunluluk... Bir yarılma, çift kişiliklilik yok yani reklamcı ile şair Vural Bahadır Bayrıl arasında... İkisi de aynı aksi kişiler”⁴

İsmail Cem Doğru, “içinde bulunduğu koşulları bilmekle birlikte o koşulların evrimsel sürecini doğru çözümlemiş olmak kendi şansını yaratmaktır.”⁵ der ve Vural Bahadır Bayrıl’ın niteliğini belirleyen unsurların bilgi, zekâ, birikim ve çalışma olduğunu, başka bir yapay etkiye ihtiyaç duyulmayacağını kanıtlamış olması bakımından Türk şiiri için farklı bir yerde durduğunu söyler.

“Şair olma” haline oldukça değer veren Bayrıl, sanatının önüne geçmeyi tercih etmemiştir. Bu nedenle 80 kuşağı dendiğinde zikredilen şairler arasında kendisinin adını göremediğimiz birçok antolojik çalışmayla karşılaşmak mümkündür. “Gelenekselciler” başlığı altında anılan Bayrıl’a göre şiir, bir entelektüel zemin üzerine inşa edilir ve kendisi de okurundan böyle bir okuma bekler.

1986’da arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Şiir Atı Yayıncılık ile Şiir Atı Ortak Kitaplarını ve çeşitli şairlerin şiir kitaplarını yayınlamak onun hayatında önemli bir adımdır. Sanatı hakkında yazı ve röportajlarının yayımlandığı dergileri *Üç Çiçek*,

³ Bahtiyar Aslan, Sakine Korkmaz, “Şiir ve Reklamcılık Üzerine”, *Üsküdar Dergisi*, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/37653113/Vural_Bahad%C4%B1r_Bayr%C4%B1l_R%C3%B6portaj%C4%B1_%C5%9Eiir_ve_Reklam%C4%B1l%C4%B1k_Bahtiyar_Aslan-Sakine_Korkmaz, 19.1.2019.

⁴ Bahtiyar Aslan, Sakine Korkmaz, **a.g.e.**

⁵ İsmail Cem Doğru, “Vural Bahadır Bayrıl Şiirinde Sahipsiz Sınırlar”, *Mühür dergisi*, S. 69, Mart-Nisan 2017, s. 30.

Gösteri, İmge/Ayrım, Şiir Atı, Yönelişler, İpekdili, Kaşgar, Bürde, İnsan, Est & Non Düşler, Sombahar, Sanat Çevresi; gazeteleri ise *Milliyet, Cumhuriyet, Özgür Gündem, Hürriyet ve Güneş* şeklinde saymak mümkündür. Aldığı ödüller arasında 1983'te Yarın Dergisi Genç Eleştirmenler Yarışması'nda ve 1986'da Anka Sanat Vakfı Şiir Yarışması'nda mansiyon, 1992'de *Melek Geçti* ile Behçet Necatigil Şiir Ödülü, 2000'de *Şer Cisimler* kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği'nin Yılın Şiir Kitabı ödülü sayılabilir.

Deyim yerindeyse sadece şairlerin okuduğu, kalıcı olması muhtemel bir şiir ortaya koyan Bayrıl, dergilere pek rağbet etmemiştir. Ona göre dergiler, okur ile eser arasında köprü kurma işlevinden gün geçtikçe uzaklaşmaktadır. Ana akım dergiler dışında kalan, asıl edebiyatın hayat bulması gereken dergilerde ise bir editörlük ve beğeni düzeyi sorunu vardır. Ayrıca üretim odaklı yaklaşım şairin fitratına olumsuz etki eden bir tutumdur. Bayrıl, şairin yaptığı işe yabancılaşmaması için “alçakgönüllü bir zanaatkâr olma” hali ve etiğinin hâlâ geçerli olduğunu ve şairin hiç değilse, “görece özerk” bir alanda kendine varoluş koşulları yaratabilmesinin yolunun buradan geçtiğini düşünür.

Melek Geçti, Her Zaman Şair Ol, Elmas Sıkıntı kitaplarında W.B. Bayrıl mahlasını kullanmıştır ve benlik algısıyla ilgili şunları söyler:

“Ben, yani nüfus kütüğüne Vural Bahadır Bayrıl diye kaydedilmiş kişi ile şair W.B. Bayrıl aynı kişiler değiller. Dikkat et artık dablyu da oldu kendisi. Romantizmden tevariüs edilen “ben ve benlik” terimleri üzerinden “şairin personası” meselesini okuyamayız. İkimiz başka dünyaların insanıyız W.B.Bayrıl ile... O bir Arnavut... Üstelik Arnavut asıllı Türkçe yazan bir İtalyan şairi olarak tanımlıyor kendini... Bense mazlum bir TC vatandaşıyım sadece... Yolda Borges’e sorarlar ya hani “Siz Borges misiniz?”, yanıtı muhteşemdir: “Bazen!”... Ben “bazen” bile diyemiyorum, W. B. Bayrıl başka biri. Tümüyle farklı benden”⁶

Şiir Atı'nın ilk sayısında çıkan bildirge, Bayrıl'ın tanınmak ya da baskın ses olmak amacını gütmeyişini gösterir. Tamamen “iyi şiir” odaklı yapılan çalışmalarla önceki kuşağın şiire olan bakışını eleştirmişlerdir.

⁶ Şerif Fatih, “V. B. Bayrıl, Şerif Fatih'in Sorularını Cevapladı”, **Aksi Sanat**, 13 Ocak 2019, (Çevrimiçi), <http://www.aksisanat.com/2019/01/13/v-b-bayril-serif-fatihin-sorularini-cevapladi/>, 22.1.2019.

Şiir Atı, sadece 1980 kuşağı şairlerine değil, Divân şiirinden dünya şiirine pek çok şaire yer vermiştir. Dergide hazırlanan dosyalar, Cumhuriyet dönemi şiirinin önemli isimlerini tekrar gündeme taşır. Böylece Türk şiir geleneği sahiplenilir. Şiir Atı'nı çıkaran şairler, Poetika'nın önceki nesillere meydan okuyan tavrı yerine, Üç Çiçek'in onları kucaklayan tavrını benimser. Geniş bir yelpazede çok sayıda şiir, yazı, röportaja ve usta şairleri gündeme getiren dosyalara yer verir.⁷

Bayrıl, şiir tarihimizin alışık olduğu kuşak tanımlamalarından farklı olarak çeşitliliğin, bireyselliğin, akımdan ziyade yönelimlerin şiir anlayışlarını şekillendirdiği bir dönem olan 1980'lerde yazın yaşamına başlamıştır. Özellikle Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin halen varlığını sürdüren kuşaklarıyla olan etkileşimleri, bu dönem şairlerinin sanatlarına bakışlarını etkilemiştir. Bayrıl'ın kendisinin de ifade ettiği gibi beş şair kuşağı aynı anda şiir yazmıştır. Garip'in, II. Yeni'nin yaşayan isimlerinin kendi şiirlerini tahkim etmesi, yeni isimlerin kendi okumalarını kurmalarını, kendilerine ait bakış açısı geliştirmelerini geciktirmiştir. Anlam/anlamsızlık, biçim, estetik/politika gibi döngüsel bir hal almış eski konular yeniden tartışılmaya başlanmıştır.⁸

Açık bir şiddetin ve değişimin ve alt üst oluşun ilk eden deneyimlendiği bu yıllarda, 70'lerin bıraktığı salt siyasal olana indirgenmiş şiir ve şair kavramı yetersiz kalıyordu. Şairler, silik portrelerin ardındaki sanat görüşlerini çözümlemek istediklerinde buldukları yüzeysellik onları istedikleri ölçüde yönlendiremiyordu. Bu kültürel zemin arayışı, şairlerin tarihsel ve evrensel olanı keşfetmesi sürecini başlatmıştır. Bayrıl'ın ifadesiyle ilk dalganın işaret fişeği 1979'da Sanat Emeği dergisinde Ahmet Erhan'ın şiirlerinin yayınlanmasıdır. O güne kadar şiirlerin büyük bir çoğunluğu propaganda ağırlıklı iken Ahmet Erhan'ın şiirleri acı çeken bireyi konu edinmiştir. İlk dalgadan farklı olarak ikinci dalga şairler kültür şiiriyle baş başa kalmışlardı ve dergiler aracılığıyla şiirin ait olduğu kültürel alana dönmesi için söylemler geliştirilmişti.

⁷ Emel Koşar, "Üç Çiçek, Poetika Ve Şiir Atı'yla Türk Şiirinde 1980 Kuşağı", **Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 2, S. 1, Haziran 2017, s. 77-78.

⁸ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2017, s. 34.

Bu dönem şairinin en belirgin özelliklerinden biri de önceki kuşağa karşıt bir konum almasıdır. Alphan Akgül, bu karşıtlığı başkaldırı olarak nitelendirir ve “*şiiirin sokakta unutulduğu bir sırada onların şiiiri hatırlatarak evlerine çekildiğini, şiiirin de zaten tek başına evde yazıldığını*”⁹ ifade eder. Metin Cengiz ise “*80’li yıllar şiiirinin 70’li yıllar şiiirine köklü bir eleştirel bakışın şiiiri gibi*”¹⁰ olduğunu söyler.

1980 dönemi, önceki kuşağın aksine reddetmenin değil birikimin ön plana çıktığı bir dönemdir. Modern şiiirin geçirdiği tüm değişim zaten şiiiri belli bir noktaya getirmişti. Şiiirin geldiği noktadan geriye dönük bütüncül bir bakışla bakan bir kesim şairler bir şiiir geleneğiyle karşı karşıya geldi. Keşfedilmeyi bekleyen bir imge deryası vardı. Hulki Aktunç, bu oluşumu delta benzetmesiyle ifade eder: “*Şiiirimizde son dönem bence bir “Delta Dönemi”dir. Delta sularının, delta toprağının bereketini görüyorum. Öyle ki, belirli akımların suyuna giden şairler arasında şair denemeyecek kişiler var olabiliyordu; ama bugünün deltasında ancak gerçek şairler barınabilir*”¹¹ Burada söz konusu olan geleneğe bakışın değişmesidir.

Bâki Asiltürk’e göre geleneği geniş anlamıyla değil de daha dar bir anlamda benimseyen, gelenek içerisinde belli bir çizgiyi ötekilerin önüne çıkararak bu çizginin temsilcisi olmaya çalışan bir şiiir söz konusudur. Daha açık bir ifadeyle “gelenekselci şiiir”, Türk şiiiri tarihi içerisinde Şeyh Galib’le başlayıp Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Âsaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigil ile devam eden bir şiiirdir.¹² 80 Kuşağı şiiirinin ana damarlarından birini oluşturan bu gelenekselci düşüncenin varoluşsal tepkisi çoğunlukla toplumcu gerçekçiliğe yönelik olmuştur.

1980 öncesinin sanatı ideolojik araç olarak gören ve öteki üzerinden yükselen politik söylemine karşın, 80 kuşağı apolitik bir duruş sergilemiştir. Siyasi gelişmelerin sonucu olarak topluma yönelik ve estetik kaygıdan arınmış sanat anlayışı, şiiiri slogandan ibaret bir konuma indirgemişti. Şiiirin evrensel düzeyde var olabilmesi, onu politikanın aracı ve toplumun sözcüsü olma yükümlülüğünden kurtarmakla sağlanabilir. 80 kuşağının estetik kaygı ile hareket etmesi şiiirin birey

⁹ Alphan Akgül, “Alphan Akgül ile Söyleşi”, **Varlık**, S. 1114, Temmuz 2000, s. 45-46.

¹⁰ Metin Cengiz, **Modernleşme ve Modern Türk Şiiiri**, İstanbul, Telos Yayıncılık, 2002, s. 128.

¹¹ Bâki Asiltürk, **Türk Şiiirinde 1980 Kuşağı**, İstanbul, YKY, 2013, s. 47.

¹² Bâki Asiltürk, **1980 Kuşağı Türk Şiiirinin Poetikası**, İstanbul, Toroslu Kitaplığı, 2006, s.122.

merkezli dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Söz konusu bireyselleşmeyi Bayrıl, şu şekilde değerlendirir:

*“Paradoksal görünse de Türk şiirinde birey, modernizm’de değil, modernizm paradigmasında küresel anlamda bir sarsıntının yaşandığı ve postmodern durum olarak anılan bir dönemin barizleştiği bir zamanda ortaya çıkmaktadır. 80’li yıllarda beliren şiirin algılanmasında yaşanan güçlüklerden biri de şairin bu özerkleşme sürecinin umulmadık, beklenmedik bir biçimde hızlanmasıdır”*¹³

1980 sonrası gelişen teknoloji ile şiir de popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Şiir kasetleri, klipleri ile medyada yer alan şairin şehirli kimliği ön plana çıkmıştır. Gazete ve dergi sayfalarında kendine yer bulan şairler sansasyonel çıkışlar yapmışlardır. Şiirin merkezi artık II. Yeni’de olduğu gibi Ankara değil, İstanbul’dur. Bayrıl, 80’li yıllar şiirinin kendi varoluş alanı olarak İstanbul’u benimsemesinin sadece bir tesadüf olmadığını, İstanbul’un bizzat kendisinin de bu dönüşümün katalizörlerinden biri olduğunu söyler.¹⁴ 80’li yıllara kadar ticaret ve sanayi aracılığıyla üretimin merkezi olan İstanbul, sonrasında tüketimin ve gösterinin merkezi olmaya başlamıştır. Artık şehirle beraber bireyin de değişimi söz konusudur. Sınırlar kaybolmuş ve negatif bir özgürlük alanı açılmıştır.¹⁵ Meltem Ahıska’nın ifadesiyle, *“Metropolün bireye verdiği özgürlük tam bir kaybolma özgürlüğüdür. Kendi normlarını, aidiyet duygusunu, anlam haritalarını yitiren birey, sınırsız görünen seçenekler arasında yolunu bulmaya çalışır”*¹⁶

Bu dönemde “Aslolan üründür.” anlayışıyla yalnızca şiir ön plana çıkarılmıştır. Öncesinde slogan üretmek için bir araç olarak görülen şiir, 1980’lere gelindiğinde “Şiir, her şeyden önce şiir olmalıdır.” mottosuyla savunulmuştur. Şiir, salt sanatsal bir ürün olarak ele alındığından şiire dair tartışmalar da önemsenmişlerdir. Bunu göz önüne alan araştırmacılar, 80 şiirinin ne olduğu ve niteliği üzerine yaptıkları çalışmalarda dönem şairlerinin poetikasını bu minvalde sistematize etmeye çalışmışlardır. Şiirin tanımı, işlevi, dilin sınırları ve kullanımı, kelime seçimi ve arkaizm, ahenk unsurları, tema ve yapı yönünden gelenekten istifade etme, metinlerarası göndermelere dair yapılan analizler, farklı şiir ve sanat anlayışlarını

¹³ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 49.

¹⁴ W. B. Bayrıl, **a.g.e.**, s. 70.

¹⁵ W. B. Bayrıl, **a.g.e.**, s. 71.

¹⁶ Meltem Ahıska, “Metropol ve Korku”, **Defter**, S. 19. Kış, 1992, s. 118.

işaret etmektedir. Ancak Bayrıl, 80 dönemi şiiri poetikasının ortaya konmasındaki sıkıntıları şu şekilde ifade eder:

“Dikkatli bir göz fark edecektir ki; Türkiye’de şiir söz konusu olduğunda her şey önünde sonunda gelip, çoğunlukla, şairlerin kendileri ve birbirleri hakkında yazdıklarına dayanıyor. Bu, bir açıdan olumlu. Hiç değilse bütün bu poetik yığın’ın tümüyle belli bir öznellik çerçevesinde değerlendirilebileceği izlenimini güçlendiriyor... Kısacası; Türk şiirinde, poetik düşünce açısından bir yeniden okumaya imkân verecek biçimde, geniş bir alan temizliği yapılması işi hepimizin önünde duruyor”¹⁷

Şairin kendi varlığını okur-ürün ekseninde konumlandırması da bir başka önemli husustur. Onun arzuladığı okur, şiir kültürüne sahip olmalıdır. Ancak bu şekilde şiiri anlamlandırabilecek ve yeniden üretimini sağlayabilecektir. Zira ürün, okurla buluştuğu andan itibaren şairin kontrolü dışında varlığını devam ettirir ve anlam katmanlarını zenginleştirir. Bayrıl’ın ifadesiyle;

“Yapıt, kendi kendine çalışan bir aygıt gibi işleyerek derinleşiyor; yeni bağlantılar kuruyor, yenilenen anlam katmanları, yeni ufuklar ediniyor. Yapıtın niyeti, okurun niyetini bozguna uğrattıyor. Kendini tam da ele vereceğini sandığınız anda, her şeyi gözlerinizin önüne sereceğini sandığınız anda, yapıt; içinden gelen bir güçle kendini okurun beklenti ufkunun ötesine fırlatıyor”¹⁸

Bu dönemde kullanılan baskın temalar çocukluk, ölüm, şehir, zaman olarak sıralanabilir. Çoğu şiirde kullanılan metafiziksel öğeler de dikkat çeker. Önceki dönemlere kıyasla kendini gösteren bireyci ve apolitik bakış açısı, şiire felsefi bir duruş kazandırmıştır. İmgeler de bu bağlamda çeşitlenmiştir. Özellikle gelenekselci yönelimler hem evrensel hem de Türk şiir birikimini sonsuz bir kaynak olarak görüp kelime ve imge dünyasını zenginleştirmiştir. Bayrıl’ın 80 kuşağı şairleri arasında farklı bir konuma sahip olmasının en önemli sebeplerinden biri de Divan edebiyatı tema ve imgelerini sahiplenip ustalıklı kullanmasıdır.

Necmiye Alpay’a göre, 80’li yıllar, her tür içselliğin, içrekliğin ve İkinci Yeni dâhil tarihsel kültürlerin epeydir zorladığı kapıların açıldığı dönem olmuştur. Ufukta bir yanda bir tür yeni gelenekselcilik, bir yanda iç dünyaların mağaraları ve bütün bunları inceden inceye kuşatan bir nihilist eğilim belirmiştir. Bayrıl, dönemin birkaç

¹⁷ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 45.

¹⁸ W. B. Bayrıl, **a.g.e.**, s. 236.

iyi şairinden biri olarak öne çıkmıştır.¹⁹ Mehmet Sümer, Bayrıl'ın 80 kuşağı Türk şiirinin etkin şairlerinden biri olduğunu, Osman Hakan A. ve Sefa Kaplan'la birlikte Bâki Asiltürk'ün “gelenekselci şiir” diye tanımladığı bir şiir damarını sürdürdüğünü ve bu isimler arasında özel bir yer tuttuğunu belirtir.²⁰

1.2. Eserleri

Bazı şairler hakkında şiirinden fazlasını bilmeyiz. Vural Bahadır Bayrıl, şiire hep çalıştığı için çok az yayımlayan ve şiirinin önüne geçmeyen bir şairdir. 1992'deki ilk kitabı “*Melek Geçti*”den sonra uzun aralıklarla yayımladığı “*Şer Cisimler*” (2000), “*Arzuda Tenhâ*” (2009) ve son kitabı “*Elmas Sıkıntı*” (2016) ile Valery'nin Baudelaire'in şiiri bağlamında söylediği gibi, “büyü üretimi” yapmaktadır. Haydar Ergülen'e göre, Bayrıl'ın tüm yapıtı için söyleyebiliriz bunu: “*Büyü üretimi sürüyor ve o mükemmel huzursuzluğun şiirini yazıyor.*”²¹ Bayrıl'ın kendisi de sanatını aynı doğrultuda tanımlıyor: “Kederli bir sanat bizimki. Şarkın/o muazzam mücevheri. İstiarelerden/ kuleler kurar. Surlar. İççe dehlizler./Mürekkebi eprimiş hayal perdeleri.” (Suret Bilgisi/ELMAS SIKINTI, s.46)

Bayrıl için kitabın, daha doğrusu “yapıt” ın kurulması her zaman öncelik taşır.²² *Melek Geçti* ve *Şer Cisimler* kitabında dahi yayımlandıkları yılın öncesine ait şiirler yer almaktadır. Bayrıl, kitabın yapısına verdiği önemi şöyle açıklar:

*“Birçok şair ya da yayınevi, açıkçası, bir şiir defterini, arka arkaya dizilmiş şiirleri matbaada bastırır. Bu, benim için geçerli değildir. Kitap'ın oturacağı 'bağlam', içinde nefes alıp kendi özerk, otonom varlığına kavuşacağı 'ortam/atmosfer' oluşmamışsa, o kitap yayımlanamaz. Bekler. Beklemelidir. Olmamıştır henüz. Bu da belki hepi topu üç şiir kitabımın olmasını kendince açıklar. Fakat uyarırım üçü de 'kitap'tır. Defter değil”*²³

¹⁹ Necmiye Alpay, “ ‘Eve Dönüş’ Şiirleri”, **Milliyet Kitap**, 9.12.2009, (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/eve-donus-siirleri-pembener-detay-kultursanat-1174248/>, 17.1.2019.

²⁰ Mehmet Sümer, “‘Şer Cisimler’ Asrından Bir ‘Melek Geçti’”, **Ada Kültür Dergisi**, Güz 2008, S.10

²¹ Haydar Ergülen, “Huzursuzluğun Mükemmel Şiiri”, **Vatan Kitap**, 15 Aralık 2016 Perşembe,(Çevrimiçi),http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/huzursuzlugun_mukemmel_siiri_/1/24791, 18.1.2019.

²² Necmiye Alpay, “ ‘Eve Dönüş’ Şiirleri”, 17.1.2019.

²³ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 220.

Bayrıl için kitap, karışık bir meseledir. Zira her kitabının kendi içinde bir bütünlüğü vardır ve bu bütünlüğü şiirlerinin bulunduğu bir mekân gibi tahayyül eder: “*Şimdilik parçalar var, yol üstündeyim fakat bilirim ki, her zaman ve hep, menzil muamma!*”²⁴

Bayrıl’ın şiirlerinde yer alan baskın temalar; çocuk/luk, anne, zaman ve varoluştur. *Melek Geçti*, *Şer Cisimler*, *Elmas Sıkıntı*’da bölümlemeler olduğu için temalar daha homojendir. *Arzuda Tenhâ*’da ise bölümleme olmadığından daha heterojen bir konu dağılımı vardır. Kenan Çağan’a göre, Bayrıl’ın şiirlerinin nihai anlamına ilk okumayla ulaşamaz, çünkü metafizik bir yoğunlukla iç içe geçen katmanlardan şiirini yükseltir ya da derinleştirir.²⁵

Bu kısımda, şairin dört kitabının içeriği ve baskın temaları örnekleriyle beraber incelenmiştir.

1.2.1. Melek Geçti

Bayrıl, ilk şiir kitabı olan *Melek Geçti* ile Behçet Necatigil Şiir Ödülü’nü almıştır. 1986-1992 yılları arasında yazdığı şiirleri içeren ilk kitabıyla önemli bir ödül almanın kendisi üzerinde ağır bir baskı oluşturduğunu söyleyen Bayrıl, “*İlk kitap hep zordur. Bazen Edip Cansever, İlhan Berk gibi reddetmek zorunda kalırsınız sonradan, bazen de Yahya Kemal, Dranas veya Ahmet Arif gibi bir-iki kitapta yapacağınız her şeyi yaparsınız*”²⁶ der. *Melek Geçti* de Türk şiirinin unutulmaz ilk kitaplarından biridir.

Gelenekselci çizgide sanatını icra eden Bayrıl, kitaplarında evrensel ve Türk şiirinden alıntılar yapmaktan ve bu alıntıların altını çizmekten çekinmez.²⁷ *Melek Geçti*’deki alıntıların kaynaklarını kitabın başında listeler: “Mevlana, Şeyh Galib, Leyla Hanım, Sezai Karakoç, Behçet Necatigil, Cenab Şahabeddin, Oktay Rifat, Italo

²⁴ Ercan Yılmaz, “Bayrıl: ‘Şiir, sırat-ı müstakim üzredir’”, 17.4.2012, <http://www.haber7.com/kitap/haber/869750-bayril-siir-sirat-i-mustakim-uzredir> , 29.1.2019.

²⁵ Kenan Çağan, “ ‘Arzuda Tenhâ’ ya da Tenhada Tanıklık”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012, s. 156-161.

²⁶ Ercan Yılmaz, “Bayrıl: ‘Şiir, sırat-ı müstakim üzredir’”, 29.1.2019 .

²⁷ Haydar Ergülen, “V. B. Bayrıl Şiirine Dair Üç Saptama”, **Mühür**, Sayı 4, Eylül-Ekim 2005, s. 10.

Calvino, Peyami Safa, Hilmi Yavuz, Kavafis, Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Reşat Ekrem Koçu, Dağlarca, Rilke, Halid Ziya Uşaklıgil, Borges, Lâle Müldür.”

Melek Geçti; “Vedâ”, “Yadigâr”, “Siyanür ve Eşya Arasında” ve “*Melek Geçti*” adlı ana bölümlerden; son bölüm “*Melek Geçti*” ise “bir/Alâmetler” ve “iki/Kâğıt Ayna” adlı alt bölümlerden oluşur. Kitapta yer alan şiirlerin başlıkları şu şekildedir:

Veda bölümü: Merdiven, Aşk ve Fal, Hayat Bilgisi, Tevekkül.

Yadigâr bölümü: Hüsün, Âsûde, İksir, Fecr.

Siyanür ve Eşya Arasında bölümü: Nostalgia, Çocuk ve Lavanta, Karbon ve Hâtıra, Teselli, Hicrân, Absent ile Mücevher, Estamp, Siyanür ve Eşya Arasında.

Melek Geçti, bir/ Alâmetler bölümü: Balkon, Akkor, Külçe, Delil.

Melek Geçti, iki/ Kâğıt- Ayna bölümü: Hurdalıkta, Mürekkep, Dilemma, Girdap, Park Otel, Bekleyiş, Eğreti Saat, Çetrefil+İmâ, Serzeniş, Elyaf, Violette Nozière, Hipnoz, İklim, Kâğıt-Ayna, Şerhâ, Mıknatıs Şehir, Beton.

Her bölümün başlangıcında alıntılar yer alır. Bu alıntılar, bölümün ana temasını yansıtır niteliktedir. Başta yer alan “*Bütün kadınlara...*” ithafı dikkat çekicidir. Birinci bölümün başında ise “*Aziz’in hâlâ tam olarak anlaşılamayan intihar-kaza karışımı ölümünden sonra aramızda çok özel bir yakınlık doğdu*”²⁸ dediği “*Aziz Ogan’ın hatırasına...*” yazılıdır. Aynı ayrı ithaf edilmiş şiirler ve şiirlerin başında yer alan epigraflar ise genellikle şiirin kapalı anlamını açıklığa kavuşturmaya yardımcı olacak anahtarlardır. Kitabın son sayfasında yer alan Borges alıntısında bazı kısımlar vurgulanmıştır: “*İnsanlar (... ..) benim gölgem ve aynam olacak ve kimse olmayacak...*” Bu tavır, şairin poetikasının bel kemiğini oluşturan metinlerarasılık ve gelenek düşüncesinin yansımasıdır.

Melek Geçti’nin ilk metni, “Biri Düşlüyor” başlıklı bir metindir: “Her bugünü bir doruk olan Zaman neler düşlemedi şimdiye dek? En güzel yeri dize olan kılıcı düşledi... Bilgelik taslayabilen özdeyişi düşledi ve işledi...(.) Biri’nin kendini

²⁸ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, *Est&Non*, S. 3, Mart-Nisan 2000, s. 40.

düşlediğini düşledi...” Metnin başlığı “düşle-” eyleminin şimdiki zaman kipi ile “düşlüyor” şeklindedir. Metnin ilk cümlesi ile son cümlesi kitabın ilk baskısında farklı puntolarla ve koyu yazılmıştır. Böylece görsel açıdan ve içerik açısından asıl söylenilmek istenilenin öne çıkarılması amaçlanmıştır. “düşle-” fiilinin görülen geçmiş zaman kipi olan “düşledi” fiilinin tekrarıyla beraber nelerin düşlendiği otuz üç cümleyle anlatılmıştır. Bununla birlikte Bayrıl, “*geniş zamanı en imkânlı zaman olarak gördüğünü ve şiirlerinde belki bu yüzden bu zamanı tercih etmiş olabileceğini*”²⁹ söyler.

Melek Geçti’nin kelime dünyasına baktığımızda Bayrıl’ın arkaik tutumu kendini gösterir. Şairin mistik ve psikanalitik yönelimine uygun söz dağarcığı kullandığı ancak bu iki alanı da olumsuzladığı görülür.³⁰ Osman Hakan A, Bayrıl’ın eski sözcükleri “dekoratif” amaçtan çok, “Cognitive Function” (bilişsel işlev)larından yararlanmak üzere kullandığını söyler. Tevekkül, Hüsün, Âsude, İksir, Fecir, Karbon ve Hatıra, Teselli, Hicran, Külçe, Delil, Hurdalıkta, Mürekkep, Dilemma, Girdap, Çetrefil/İma, Sezeniş, Şerha, Mıknatıs gibi şiirlerin yalnızca başlıklarının okunması bile aynı etkiyi bırakır bizde. Bu etkinin ses düzeyinde sürdürüldüğü başka şiir başlıkları da vardır: Fal, Lavanta, Karbon, Absent, Estamp, Siyanûr, Elyaf gibi şiirler örnek verilebilir.³¹

Bayrıl, *Melek Geçti*’nin ilk bölümü “Vedâ”da ölüm/yaşam izleğini işlediğini belirtir.³² “– Yaşamak mı? / –Hıh, şu pamuk ipliği! /.../ Şairin yokoluştan eğirdiği” (Hayat Bilgisi/MELEK GEÇTİ, s. 18) gibi ifadelerle ölüm ve yaşam arasındaki fark bulanıklaştırılmıştır. Burada ölüm teması tasavvufî anlamda Tanrı’ya doğru yükselme olarak, psikanalitik açıdan ise ana rahmine dönme arzusu olarak ele alınır ve Bayrıl’ın şiirleri, bu arzunun imkansızlığının altını “*Dönmek, ah ne mümkün?*” (Çocuk ve Lavanta/MELEK GEÇTİ, s.40) dizesiyle açıkça çizer.³³

²⁹ Ali Kurt, “Melek Geçti’de ‘Zaman’ın İzini Sürmek”, **Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, Ekim, 2015, s.33.

³⁰ Alphan Akgül, “Saf Mermerden Kopuş, Porselen Aşklardan Kaçış”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, (Der. : Hilal Karahan), İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012, s. 36.

³¹ Osman Hakan A. “Melek Geçti”, **Varlık Kitap Eki**, Sayı 9, Şubat 1993, s. 9.

³² Osman Hakan A., “Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, **Cumhuriyet Kitap**, S. 155, 11.02.1993, s.9

³³ Alphan Akgül, “Saf Mermerden Kopuş, Porselen Aşklardan Kaçış”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 45-46.

Şair, bu ironik birlikteliğin zıt kutbuna ise çocukluğu koyar. Çocukluğun yitirilişi ile zaten yaşamdan uzaklaşıp ölüme yaklaşılr. “Tevekkül” şiirinin son kısmındaki “Çocuğum, âh güzel arkadaşım, / elveda... elveda... elveda!” (Tevekkül/MELEK GEÇTİ, s.20) dizelerine göre şairin çocukluğundan uzağa düşmesi nedeniyle “çocukluk” somut bir “öteki” durumuna gelmiştir.

Pamuk ispiertoğu emdi. Kıvrak alev

karışıyor akkor nağmelerle odada.

Pikapta ‘Queen’ ve *Bohemian Rhapsody*’.

Sadece iki santimlik bir yanılma.

(Hayat Bilgisi/ MELEK GEÇTİ, s. 18)

“Hayat Bilgisi” şiirinde yer alan “*Bohemian Rhapsody*”, İngiliz rock grubu “Queen”e ait 1975 yapımı bir şarkıdır. Şarkıda yer alan “Anne, şimdi birini öldürdüm. Kafasına silahı dayadım. Tetiğimi çektim. O artık ölü” sözlerinde gerçek bir cinayetten ziyade kişinin kendi içinde bir şeyleri öldürme duygusu söz konusudur. Bayrıl, “iki santimlik yanılma” ile bu duruma gönderme yapmaktadır.

Postmodern edebiyat, geleneğe bir parodi nesnesi olarak yaklaşır. Bayrıl için de, gelenek bir kaynaktır. Metinlerarasılık bu bağlamda kültürel mirası kucaklamaktır. O, metinlerarası ilişkiyi, bir nevi mazmun geleneğini sürdürmek, kültürel kodlarla teması devam ettirmek bir de metnin anlam derinliğini sağlamak için kullanır. Pek çok eserinde klasik edebiyatı yeniden yorumlayan Hilmi Yavuz’a göre de metinlerarası ilişki, “geleneği yeniden üretmek” ve “gelenekle ilişki kurmak” bağlamında gözden geçirilmelidir.³⁴

“Yadigâr” ismini taşıyan ikinci bölüm için Bayrıl, bu şiirlerin ana temasının “aşk/acı” olduğunu söyler.³⁵ Osman Hakan A., burada söz konusu olan acının bireysel bir aşktan değil, değerlerin kaybolduğu bu çağa olan itirazdan, insanın

³⁴ Melike Türkdöğen, “Rasim Özdenören’in “Kuyu” Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, 2007, 14.35, s. 170.

³⁵ Osman Hakan A. ,“Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, **Cumhuriyet Kitap**, s. 9.

çürüyüp gitmesinden kaynaklandığını belirtir. Bununla birlikte akıp giden zamana ve geri gelmeyecek olan çocukluğa dair özlem vardır.

Bölümün ilk şiiri “Hüsün”, aşk-acı-geçmiş üçgeni üzerine kurulmuştur. Şiirin başında Cenap Şahabettin’den alıntılanan bir beyit vardır: “*Giymiş biraz gümüş, biraz âteş, biraz semâ/Pür-hüsn ü pür sükûn u pür esrâr u pür edâ*”³⁶ Şiirin son iki kısmı şöyledir:

Sen, bir gölün uykusunda çaldığım ayna, gitme kal.

Dayanamam ıssızlığım çok ince. Aşk, aşk, âh, sen küçük anne!

(Hüsün/ MELEK GEÇTİ, s.26)

Şair, merhamete muhtaç bir çocuk tavrıyla kırgınlıklarını ve yalnızlığını ortaya koymak ister. “Küçük anne” dediği aşktan anne şefkatini beklemesine rağmen ancak acıyı bulur. Bu ifade, bölümün diğer üç şiiri olan “Âsûde”, “İksir” ve “Fecr” şiirlerinde de tekrarlanır.

“Siyanür ve Eşya Arasında” başlıklı üçüncü bölümde, “hatıra” ve “çocukluk” temaları öne çıkar. Osman Hakan A., şiirlerde çocuklukla beraber hatıranın da bir tema olarak vurgulanması sebebiyle “*bu şiirleri çocukluğa duyulan tek boyutlu nostalji olmadığını*”³⁷ söyler. Zira hatıralar, ortak yaşantılara ışık tutan anımsamalardır. Şiir ile birlikte bu hatıraların yaşaması sağlanır.

Siyanur ve Eşya bölümünün ilk şiiri olan “Nosthalgia”, şairin en önemli şiirlerindendir. Bayrıl, bu şiiri Tarkovsky’nin Nosthalgia adlı filminden etkilenecek yazdığını ve yazma sürecini şöyle açıklar:

“... Ağır, oldukça ağır akan filmde o ünlü mumlarla havuzun içinden geçme sahnesi, meczup’un tiradları, evini ateşe vermesi, Rusya’daki ev ve çocukluk sahneleri, müzik, kamera hareketleri, sahnenin renkleri, aksiyonlar, açılar, her şey ve her şey tarafından büyülenmişim... İçimden “bu film değil şiir, bu adam bir şair” dediğimi hatırlıyorum... Bütün gece filmi kah kabus kah mutluluk verici bir biçimde rüyamda tekrar ve tekrar gördüm. Sabah kalkıp okula gitmem gerekiyordu. İstinye’de otobüse bindim, Emirgan’dan geçerken inmeye karar verdim. Gidemezdim. Bütün günü Emirgan’da oturup, çay içip, dalgın dalgın

³⁶ Şemseddin Kutlu, “Ölümünün 30 uncu yıldönümünde Cenap Şahabettin”, 1964, (Çevrimiçi), <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18415/001583733010.pdf?sequence=1>, 27.3.2019.

³⁷ Osman Hakan A. , “Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, **Cumhuriyet Kitap**, s. 9.

denizi seyrederek ve “Nosthalgia” adlı bir şiiri yazmaya çabalamakla geçirdim.
Günün sonu mutlulukla bitti. Yazmıştım”³⁸

Gül alıp satmanın simyası, harflerin efsununu

hüner edindim. Menziller geçtim, menzillerde

tükendim. Gölgeyin gölgesiydim artık, **suyu bildim,**

kuyu tenhâlîğında bilendim.

(Nosthalgia/ MELEK GEÇTİ, s.38)

“Kuyu” imgesi, soyutlanma, benliğine dönme, arınma için yalnız kalınan bir yer olarak kabul edilir. Suyun mitolojide ilk materyal (materia prima) olmasıyla birlikte kuyu, Hz. Yusuf’un temizlendiği ve âdeta yeniden doğduğu mekândır. Bayrıl’ın son dizede kullandığı “*bilendim*” ifadesi, bir güç kazanma ifadesidir. Hz. Yusuf’un kuyuda eriştiği güç gibi şair de yaşadığı süreç sonucunda aynı şekilde güce kavuşmuştur.

“Nosthalgia” şiirinde Sezai Karakoç’a ait “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine (IV)” şiirinden de izler görülür:

“*Aynalar akrep meleği!*” Aynalar “*sevgili!*”

Bedenime cisimsiz elbiseler biçildi. Sustum

giyindim ateşi. Zamanın ruhuna bir imâ olarak

üflendim!

(Nosthalgia/ MELEK GEÇTİ, s. 38)

Bayrıl, alıntıları hem tırnak işareti kullanarak hem de italik yazıyla belirtir. Karakoç’un “Sevgili / En sevgili / Ey sevgili / Uzatma dünya sürgünümü benim”³⁹ diyerek Allah’a duyduğu özlemi gösterdiği “sevgili” kelimesinin yazılış şekli itibariyle alıntı olduğu şair tarafından belli edilir. Bu da Sezai Karakoç’un şiirinin kelimelerine kadar işlemiş gücünün göstergesi olmakla birlikte yeni şiirin ve onun şairinin de gücünü gösterir. Şiirde geçen “*giyindim ateşi*” ve “*imâ olarak*” ifadeleri

³⁸ W. B. Bayrıl, *Her Zaman Şair*, s. 219.

³⁹ Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, İstanbul. Diriliş Yayınları, 2010, s. 431.

de Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ında geçen "Giydikleri âftâb-ı temmuz / İçdikleri şu'leî cihân-sûz"⁴⁰ dizelerine göndermedir. Sonrasında Nailî-i Kadim'in "ile geçdik" redifli gazelinden alıntı vardır. Söz konusu beyit şöyledir:

"Dil verdiğimiz yâre nigâh-ı gazabından /

*Tasrîha mecâl olmadı îmâ ile geçtik"*⁴¹

Anne ve hatırlamanın birlikte alındığı "Çocuk ve Lavanta" şiirinde yine yaşanan andan maziye, çocukluğa kaçma isteği vardır:

İçerde, pasın gölgeye, gölgenin çocuğa

dönüştüğü yerde aşınmış bir lavanta kokusu...

Ve içinden sessizce geçilen bir oda:

tedirginlik!.. Böyledir anne ve hatırlama.

(Çocuk ve Lavanta/ MELEK GEÇTİ, s.40)

Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası* adlı eserinde koku ile geçmiş arasındaki bağa değinir.⁴² Burada da lavanta, şaire anne ve hatırlamayı getirir. Onu endişeden kurtarıp güvende hissettirir. "Pas" imgesi, sertliği sembolize eder. Bu sertlik, koku ve anne şefkati sayesinde gölgeye, gölgeyse çocukluğa dönüşür. Bayrıl, Çocuk ve Lavanta için:

*"... kitapta yer aldığı bölümün adına dikkat çekmek isterim: Siyanür ve Eşya Arasında. Kitap'ın açılışını yapan "Veda", izleyen "Yadigâr" bölümlerinden geçilerek gelinir buraya. İzleyen ve kitaba da adını veren Melek Geçti bölümünden önce derin nefes alınmasını, ağırlığı hazmetmeyi sağlayan ve Kitap'ın neredeyse merkezkaç gücünü oluşturan bir bölümdür Siyanür ve Eşya Arasında. Nostalgi, Karbon ve Hatıra, Teselli, Hicran, Absent ile Mücevher, Estamp, Siyanür ve Eşya Arasında başlıklarını taşıyan diğer şiirlerle sürekli bakışır Çocuk ve Lavanta. Dahası kitaptaki birçok başka şiirle de... Özellikle kitabın ikinci ağırlık noktası Melek Geçti bölümünün ikinci kısmı Kâğıt-Ayna'daki şiirlerle sürekli bir manyetik alan alışverişi vardır aralarında"*⁴³

ifadelerini kullanır. "Hicrân" şiirinin ikinci bendine baktığımızda da yine bir annesiz çocuk görürüz:

⁴⁰ Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, (Haz. : Abdülbâki Gölpınarlı), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yay. , 2011, s. 17.

⁴¹ Nailî, *Divan*, (Haz. : Haluk İpekten) , Ankara, Akçağ Yay. , 1990, s. 242.

⁴² Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, İstanbul, İthaki Yay., (Çeviren: Alp Tümertekin), 2008.

⁴³ W. B. Bayrıl, *Her Zaman Şair*, s. 220.

Çocuk, biçare gecelerde, çeker bu soruyu

kınından gizlice: “*Nerdeler şimdi*

âh nerdeler, o güzel kederleriyle

balkonlarımızı süsleyen kesif güller?”

(Hicrân/ MELEK GEÇTİ, s.45)

Bu kez çocuk, “biçare gecelerde” şiirde söylenen soruyu sorar. Annesizlik imajı, “kın”dan çekilen kılıç ile sembolleştirilmiştir. Kılıç ve kın ile hicranın karşısında, “balkonlarımızı süsleyen kesif güller” vardır. Dolayısıyla gül-koku arasında “Çocuk ve Lavanta” şiirindeki gibi bir ilişki söz konusudur. Ayrıca balkon ve çocuk sözcükleri, Karakoç’un “Balkon”⁴⁴ şiirini ve anne-çocuk-balkon üçgenini hatırlatır.

‘**Amentü Gemisi**’ demir alır

ay ırmaklarına doğru...

(...)

Âh çocuk, bilmeliydin. **Ateş denizine**

inmezdi mum kayık. Yazmaksa pişmanlıktır.

(Teselli/ MELEK GEÇTİ, s. 44)

Tonguç Yaşar’ın tam adı “*Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?*” olan 1969 yapımı kısa animasyon filminde tasavvufî bağlamlı aşk anlatılır. Şiirde “Amentü Gemisi” öncelikle Nuh’un gemisini hatırlatsa da bu filmle de ilgi kurmak mümkündür. Ayrıca Bayrıl, Hüsn’ün “ateş denizinden mumdan gemilerle geçmesi” imgesiyle Hüsn ü Aşk’tan da yararlanır. Yazmanın bir pişmanlık olduğunu söyleyerek onu mumdan gemilerle ateşten denizlerde yapılan bir yolculuğa benzetir.

Son bölüm olan dördüncü bölüm, kitapla aynı adı taşır. Bayrıl, bu bölümde “zaman/yazı/masumiyetin yitirilişi” izleklerini ele aldığını söyler.⁴⁵ Zaman teması; çocukluk, hatıra ve hafızayı kapsar. Yazı ve masumiyetin yitirilişi temalarıysa

⁴⁴Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s. 81.

⁴⁵Osman Hakan A. , “Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, **Cumhuriyet Kitap**, s. 9.

birbiriyle ilişkilidir. Çünkü yazı ile masumiyetini yitiren insan, dil öncesine özlem duyar.

Birinci altbölüm “bir / ALÂMETLER”dir. Burada ana tema “varlık/hiçlik” ikilemidir. Şiirlerde varlık ve varoluşun amacını hiçlik olgusu tamamlar. Varoluş, çocukla anlam kazandığından geçmiş ve gelecek onda birleşir. Çocuğun yokluğuyla hiçlik başlar. Lehimin kırılması bunu imgeler. Ancak Karakoç’un aksine Bayrıl, çocuğun düşüşü yerine göğе ağmasıyla birlikte kurtuluştan söz eder. “*Balkon palamarını usulca / çözdü evden. Çocuk ağdı göğе! / Geceydi ve aniden başlamıştı mucize...*” (Balkon/ MELEK GEÇTİ, s.58) ve “*Büyülenmişim. Balkon ağıyordu göğе... / ... Ve işte, çocukluk gibi ter içinde / sürüyordu mucize!*” (Akkor/ MELEK GEÇTİ, s.60) dizeleri, bu olumlu dönüştürüme örnek verilebilir. “*Çocukluk kırık bir lehim. / Ki onarılmaz bir daha asla!*” (Külçe/ MELEK GEÇTİ, s.62) dizeleri çocuk için merhamet ister gibidir. Çünkü şair, bugünden çocukluğuna baktığında kırık yanlarını ve bunun geleceğе etkisini görebilmektedir.

İkinci altbölüm “iki / KÂĞIT – AYNA” bölümünde de çocuk/luğа şair/lik eşlik eder. Şairlik, çocukluk ve olgunluk arasındaki bağlantıyı sağlar. Dile karşı verdiği mücadelede genellikle mağlup olan şair için çocukluk bir sığınaktır. “*Çocukluk, âh, Söz’ün geri çekilirken / bıraktığı dilemma!*” (Dilemma/ MELEK GEÇTİ, s. 72) şiirinden de anlaşılacağı üzere, şairin söz ile çocukluğu arasında yaşadığı ikilemi anlatır.

Bal rengi saçların kederi

çırpınır nikelajda. **Parmağında**

suya bıraktığı alyansın pembe

izi. Kabuk tutmaz ki, mazi açık

bir yara. **Anne, eteklerinde kesik**

saç yığını, bakar ve ağlar ufka.

(Girdap/ MELEK GEÇTİ, s. 74)

Bayrıl, “parmağında/ suya bıraktığı alyansın pembe izi” dizelerinin annesi ile babasının boşanmalarını izleyen aylarda, annesini bahçede bir başına ağlarken

izleyip, o hüznü, üzüntüye karşı elinden bir şey gelmemesinin anısını canlandırdığını söyler. Metinlerarası bağlamda ise Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan" şiirinin yedinci dördlüğü şöyledir:

Bu hazine yolcuların en küçüğü

Bir zaman baktı o viran kuyuya.

Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü

Parmağından sıyırıp attı suya ⁴⁶

Bayrıl, "parmağındaki yüzüğü çıkarıp suya atmak" motifine göndermede bulunur. Bunu "yüzük" yerine onun bıraktığı "iz" imgesiyle sağlar Ayrıca Yahya Kemal'in şiirinden farklı olarak Bayrıl, aşkın odağına maşuk yerine aşığı alır. Ahmet Hâşim'in "Merdiven" şiirinden "Anne, eteklerinde kesik / saç yığını, bakar ve ağlar ufka." dizelerini de hatırlamakta fayda vardır:

"Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,

Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak..."⁴⁷

Burada da güneş renkli yaprakların rengi annenin saçına aktarılmıştır. Ayrıca Hâşim'in şiirinde bakılan ve yalvarış halini temsil eden "semâ" yerini bekleyişi temsil eden "ufuk" alır. Ayrıca "Girdap" şiirinde şair, kendi şiirinden ve önemli şairlerden alıntılar yapmıştır:

Camda çıkan güzel yangın

kâğıda indi. Mevsim kızıl

bir tilki, sürtüyor tüylerini

bahçeye dalgınlıkla.

Âh esrarlı ışık oyunları ikindinin!

(Girdap/ MELEK GEÇTİ, s. 74)

⁴⁶ Yahya Kemal Beyatlı, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. ,2008, s. 71.

⁴⁷ Ahmet Hâşim, **Bütün Şiirleri (Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler)**, (Haz. : İnci Enginün, Zeynep Kerman) , İstanbul, Dergâh Yay. , 1996, s. 91.

Camda onarılmaz şimşek kalıntıları.

Vampir kelimeler!... Emiyor hazla

benden geçmişti. Kâğıt, arsız kâğıt!

söküyor hırsla kalbimdeki acı emaneti.

(Histerezis, 2. / Ziyaret / ŞER CİSİMLER, s. 31)

Bu iki örnekte Yahya Kemal'den, Tanpınar'dan ve Bayrıl'ın kendisinden yapılan alıntılar vardır. Yahya Kemal'in "Ses" şiirindeki "*Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam... / Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam*"⁴⁸ dizeleri ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Kalbim" şiirindeki "*Yalnız zaman olur bazı akşamlar / Bir kadın çehresi; yanarken camlar / Bir lahza belirir loş aynalarda*"⁴⁹ dizeleriyle birlikte gelenek bağının kurulduğu söylenebilir.

Bununla birlikte "Girdap" şiirindeki "*Mevsim kızıl / bir tilki, sürtüyor tüylerini / bahçeye dalgınlıkla.*" dizeleriyle *Melek Geçti*'de yer alan "Bekleyiş" ve "Park Otel" şiirlerinin benzer dizeleri şunlardır:

"Eylül tüylerini serpti şehre" (Park Otel/ MELEK GEÇTİ, s.76)

"Ses / serpti kamaşan tüylerini odaya" (Bekleyiş/ MELEK GEÇTİ, s.78)

Bu üç örnekte "*tüylerin serpilmesi*"nin kullanımında öznenin önce mevsim, Eylül ve sonrasında ses olmasıyla imge zenginleştirilmiştir.

1.2.2. Şer Cisimler

Bayrıl, 1992-1996 seneleri arasında yazmış olduğu şiirlerini topladığı ve 2000 yılında yayımlanan ikinci şiir kitabı ile Türkiye Yazarlar Birliği'nin "Yılın Şiir Kitabı" ödülünü almıştır.

Bayrıl için *Şer Cisimler*, temelde dünyayı büyük bir mağaza gibi görmeye karşı bir itirazdır. İlk modern şair olan Baudelaire'in "Şer Çiçekleri" adlı kitabına

⁴⁸ Yahya Kemal Beyatlı. **Kendi Gök Kubbemiz**, s.78.

⁴⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, Haz. : İnci Enginün, Dergâh Yay. , 2009, s. 109.

“...bugünden bir selam ve karşılık olarak” diyerek atıf yapar.⁵⁰ Bayrıl, şöyle devam eder: “Baudelaire şer’i çiçeklere atfetmişti, yani güzelliğe/duyguya, ben ise yaşadığımız bu yüzyılda şer’i cisimleşme veya başka bir sözcükle metalaşmaya atfediyorum”⁵¹

Arapça “cisim” kelimesi, Marx’ın “nesne”siyle aynı anlamı ifade eder. Zira Marx’ın “onları yöneten nesneler” sözü, en belirgin biçimde kendisini şairin mesleği reklamcılıkta gösterir. Çünkü reklam, nesneyi fetişleştirmeyi amaçlar, bu işte insan sadece tüketicidir ve böylece insan da şeyleştirilmiş olur. Bu, insanın özüne yabancılaşmasıdır. İnsan, Tanrı’nın kendi suretinde yarattığı tek varlıkken şeyleşerek ya da şeyleştirilerek özünden sıyrılmış/sıyırılmış olur.⁵²

Bayrıl, *Şer Cisimler* için “tematik bağlamda ilerde tekrar geri döneceğim bir kitap” ifadesini kullanır. Ona göre şer ile kötülük aynı şey değildir, tıpkı iyilik ile “hayırlı olmak”ın aynı şeyler olmadığı gibi. Diğer bir tema olan çocukluk ise Bayrıl’ın şiirinde masumiyetin yitirilişinden öte eşyanın iktidarına karşı bir muhalefet zemini:

“*Şer Cisimler’in yeteri kadar siyah olduğunu da düşünmüyorum, ama evet, ilk kitabım kadar beyaz değildir... Olsa olsa gri bir kitaptır Şer Cisimler... Şer’e kapı aralığında bakıp geçmiştir, o kadar...*”⁵³

İlk kitabında olduğu gibi ikinci kitabında da alıntılara yer verir. Bu alıntıların sahipleri: Nedim, Nietzsche, M. Blanchot, Yahya Kemal, Dranas, Edip Cansever, Turgut Uyar, Levent Karataş... Bayrıl, bu alıntıları ile modern ile geleneksel arasında tercih yapmadığını, birini diğerinden ayırmakla sahih şiirden uzaklaşılacağını gösterir. Haydar Ergülen, bu sentezi şöyle ifade eder: “Ben onların pek çoğunun bir geleneğe bağlı olduğunu, bu geleneğinse “modern şiir” olduğunu

⁵⁰ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.” **Der. : Hilal Karahan, Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar, İstanbul, Mühür Kitaplığı**, 2012, s. 24.

⁵¹ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

⁵² Sabit Kemal Bayıldiran, “Bayrıl’ın Melek Dönecek’i”, **Yom Sanat**, S. 13, Temmuz- Ağustos 2003, s. 19-21.

⁵³ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

düşünüyorum, tıpkı V.B. Bayrıl'ın da geleneğini modern bir şair olarak oluşturduğunu düşündüğüm gibi”⁵⁴

Şer Cisimler; Ağ'da, Emanetler, Gayya ve Sen Yıldızını İzle olmak üzere dört bölümden oluşur. Bölümlerde yer alan şiirlerin başlıkları şunlardır:

Ağ'da bölümü: Teyel, Öteki, Lehim, Satıhta, Tayfalar, Melek Dönecek.

Emanetler bölümü: Mare Seranitatis, Histerezis, Sahil, Bir Atın Başlangıcı, Çit.

Gayya bölümü: İns, Gül Ey Saf Çelişki, Kalbimdeki Harf, Babil, Millennium, Kamış, Gayya.

Sen Yıldızını İzle bölümü: Ödünç Irmak, Kayıp Halka, Tekinsiz Çiçek, Plazma, Rilke Panter ve Ben, Sen Yıldızını İzle.

Şair, ikinci bölümde ölen yakınlarına ithaflar yapar. Bir şiirinin başında da Nietzsche'nin bir sözünü epigraf olarak alır. Hemen her kitapta olan “İçindekiler” bölümü bu kitapta yoktur. Kitabın sonundaki “Sen Yıldızını İzle” bölümünde, kitapta bulunan tüm şiirlerin başlıkları, karışık bir biçimde sayfa numaralarıyla birlikte yer alır. Böylece bir sonsuz döngü kurulur. Her bir bölüm, kitaptaki bir ya da birkaç şiire gönderir. Dolayısıyla kitabın içerdiği sayfa düzeninin dışında bir başka okuma biçimi daha önerilir okura. Bayrıl, şiirlerinin toplamından tek bir şiire ulaşmaya çalışır. Bayrıl, bu döngüyü kurmaktaki amacını şöyle anlatır:

“Her kitap önünde sonunda bir “nesne” ise ya da nesneleşiyor veya “cisimleşiyor” ise, bu katlanılmaz duruma karşı bir tür korunma arayışı da vardır yaptığım... Kitabı, asla bitmeyecek, kendi içinde ve kendi üstüne sürekli dönecek bir şey gibi kurmak veya bunu imâ etmeyi amaçım”⁵⁵

Sabit Kemal Bayıldırın'ın “Sen Yıldızını İzle” şiiri için yaptığı “devir öğretisi” açıklaması da Bayrıl açısından yerinde bir yorumdur. Tasavvufta devir, bir şeyin varlığının başka bir şeyin varlığına, onun varlığının da bunun varlığına bağlı olmasıdır. Devir anlayışı Doğu şiirinde çok yaygındır. Sözelimi Hafız deviri kinayeli olarak şöyle kullanır: “Sâki, neye kadehi döndürmüyorsun. Bu gecikme ne

⁵⁴ Haydar Ergülen, “V. B. Bayrıl Şiirine Dair Üç Saptama”, **Mühür**, s. 10.

⁵⁵ Mehmet Sümer, “Şer Cisimler Asrından Bir Melek Geçti”, **Öteki Poetika, Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 122.

vakte kadar sürecektir? Devir âşıklara dönünce teselsül gerek”⁵⁶ Çok yaygın olan bu devir inancı, bir kitabın yapısına ilk kez Bayrıl’da kavuşuyor.⁵⁷ Mallarmé’de “dünya bir kitap olmak için” varsa, Bayrıl için de her kitap bir kainat olmak için vardır.⁵⁸

Alıntılar bölümünün ardından ithaf gelir: *Babama, Erdiñç Dayıma ve oğlum Mengü’ye...* Sonrasında başlayan “Ağ’da” bölümü gelir. Her kitabını deyimi yerindeyse örmeye çalışan Bayrıl, *Şer Cisimler*’in ilk bölümüne “Ağ’da...” başlığını koymuştur. Bu bölüm Rilke’den bir cümleyle başlar: “... *Yalnızlığım sonunda bitiyor ve ben meyvenin içindeki çekirdek gibi işimin içindeyim...*”

Bu bölümdeki şiirlerin adları bir önceki şiirin içinde kalın puntolarla belirtilerek geçer ve birbiri içinden geçerek örülmüş bir “ağ” izlenimi verir. Kitabın son şiiri “Sen Yıldızını İzle...” içindekiler bölümü görevini üstlenir. Bayrıl, “Saatler eridi. Zaman şeffaf tarantula! Alay ediyor fani çabamla. Kağıtta kurduğum dünya işte alabora!” (Teyel/ ŞER CİSİMLER, s.12) diyerek zamanın bir örümcek gibi şeffaf, görünmez bir ağ ördüğünü ve insanın bu ağın içinde fark etmeden yaşadığını, hâtıranın böyle oluştuğunu söyler. Sonra saatler geçer ve zaman denen o görünmez ve büyük örümcek, şair denen örümcekle, onun fani ağıyla alay eder. Çünkü onun dünyası alabora olacaktır. Bayrıl’ın şiiri buradan çıkarak bir ikiliğe doğru ilerler.⁵⁹

Bayrıl’ın şiirindeki ana temalardan biri olan zaman, kuşatıcı bir başka öznedir ve “hatıranın labirentleri” imgesiyle geçmişe gönderme yapar:

Zamanın, görünmez ipliklerini
boşluğa bir ağ gibi sepivermesi:
Böyle kurulurdu hâtıranın cam
labirentleri!
(Teyel/ŞER CİSİMLER, s. 12)

⁵⁶ Hafız, **Divan**, Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı, İstanbul, MEB Yayınları, 1989, s. 279.

⁵⁷ Sabit Kemal Bayıldır, “Bayrıl’ın Melek Dönecek’i”, **Yom Sanat**, s. 19-21.

⁵⁸ Mehmet Sümer, “Şer Cisimler Asrından Bir Melek Geçti”, **Öteki Poetika, Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 122.

⁵⁹ Mehmet Sümer, “Şer Cisimler Asrından Bir Melek Geçti”, **Öteki Poetika, Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 122.

“Dil’in dışarısı yoktur.” diyen Bayrıl, *Şer Cisimler*’de bizi kuşatan, tutsak eden dilin ağında olduğumuzu söyler. Ağ’ı dokuyanı ise *Cosmo Dei* olarak tanımlar ve bu konuda hiç tereddütü olmadığını söyler.⁶⁰ *Cosmo dei*, Latince Kainat/EvrenTanrı olarak çevrilebilir. Bayrıl’daki yansıması ise Spinoza’dandır. Spinoza öğretisinde, her şeyin biricik kaynağı olan Tanrı, tek töz, geriye kalan her şey de onun birer görünüşü, yansımasıdır.

Şair, kendi sözünü üreterek dil’in tutsaklığından kurtulmayı amaçlar. “Melek, Dönecek” şiirinden örnekle, “ruj” ve “etera” gibi iki simge kavramla başlayan ve *asrî* zamana yapılan bir eleştiri olarak yorumlayabileceğimiz dizelerde akla karşı bir söylem geliştirilirken aynı zamanda dil de olumsuzlanır:

Akılsa, dilde uyuyan bir yılan, karanlık
yanından, sessizce geçilmelidir.

(Melek, Dönecek/ ŞER CİSİMLER, s.22)

Sabit Kemal Bayıldiran, bu şiire değinirken ilk dizenin başladığı “ruj” ve “etera” sözcükleri için şunları söyler:

“Burada sözü edilen iki şey/cisim/obje de ‘Asrî zaman’ı en iyi tanımlayan iki nesne. Bunların seçiminde çağı iyi simgelemelerinin rolü büyük. Ruj, dış görünüşü değiştiren, insanın özüne hiçbir katkısı olmayan bir şey. Etera ise uçucu hassası dolayısıyla çağın başka bir özelliğini veren bir şey: Çağımızda her şey gelip geçici. Oysa insan ‘kalıcı’nın peşine düşmelidir!”⁶¹

Öyleyse, şair, kalıcılığı bulmak adına aklın karşısında konum alır ve söz’ü önceleyerek dil’in sınırlarından kurtulur.

İkinci Yeni ve 1980 sonrası yaygınlaşan şiirin aksine izlekçi bir şiir yazar Bayrıl’ın şiirleri birbirlerinin devamı niteliğindedir. Satıh’ta bir sonraki şiir olan Tayfalar’ın kökleri görülür: “*Tayfalar ki içli harflerdir dalgın...*” (Satıhta/ŞER CİSİMLER, s. 18) “Melek Dönecek” şiirinden bir önceki şiir Tayfalar’da Herman Melville’in Moby Dick’inden yola çıkarak insan ömrünün dünya denizindeki macerasını anlatır. Bu şiirde de bir sonraki şiir boy verir: Yine de tayfalarız biz,

⁶⁰Berat Güntan, *a.g.e.*, s. 49.

⁶¹Sabit Kemal Bayıldiran, “Bayrıl’ın ‘Melek, Dönecek’i”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, s. 55.

biliriz melek/dönecek, bekleriz. Tetikte, namütenahi... (Tayfalar/ŞER CİSİMLER, s.21)

Ruhların ezeli seferi, sürer kadim
mısralarda. Küçük gövde, ter içinde,
ayışığını giyer gibidir.

...

Balkon, **cesur körfez!** Bizi annelere
iletir o şeffaf, o müphem imgedir. Yas
lı minarelerin tırmandığı gök–
yüzünü inkâr ederken bu şehir,
– **Bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir.**

(Lehim/ ŞER CİSİMLER, s.16)

Bâki Asiltürk'e göre, "Ruhların ezeli seferi, sürer kadim/mısralarda" dizelerinin metinlerarası ilişki bağlamında geleneksel çizgide önceki şairlerle buluşmayı anlatır.⁶² Sezai Karakoç'un "Balkon" şiirindeki "**cesur körfez**" imgesinin kullanılması imgenin anlamını pekiştirir. Karakoç'un çocuk-anne birlikteliğini öne çıkardığı "Balkon" şiirinde çocuk, geleceği ve sürekliliği simgeler. Çocuğun balkondan düşmesi ise bu birlikteliğin son bulması ve devamında aileyle birlikte toplumun çöküşünün hızlanmasıdır:

*"Çocuk, kuşakları birbirine 'lehim'leyen bir varlıktır. (...) Çocuğun balkondan düşmesi 'lehim'in kırılmasıdır. Öyleyse 'şair-çocuk' 'balkon'dan düşmemeli ve şiirin gelenekle bağlantısı kopmamalı, 'âhenk' kesilmemelidir"*⁶³

Karakoç'un başka bir göndermede bulunduğu "Balkon" şiirini kullanan Bayrıl, çocuk yerine şairi koyarak geleneğe olan bağlılığı vurgular. Son dizenin italik ve ayrı olarak yazılmış olması şiirde sözü edilen kopuşun şekil almış hali gibidir.

⁶² Bâki Asiltürk, **Hilesiz Terazi**, s. 149.

⁶³ Bâki Asiltürk, **a.g.e.**, s. 158.

Bayrıl'ın en kişisel bölüm olarak nitelendirdiği “Emanetler” bölümü ise bu kitaptaki ikinci bölümdür. Emanetlerden kastedilense, şairin “sevgili ölülere”dir.⁶⁴ Bu bölümde, ölen yakınlarla ve dostlara adanan dizelerle yaşam ve ölüm sorgulanır. Bayrıl, “Emanetler” adlandırması için şu açıklamayı yapar:

“Benim sevgili ölülerime adanmıştır her bir şiir... Mengühan ve Sabahat Ogan ilk kitabımda bir bölümünü adadığım Aziz Ogan'ın anne ve babası... Aziz'in hâlâ tam olarak anlaşılamayan intihar-kaza karışımı ölümünden sonra aramızda çok özel bir yakınlık doğdu... 10 yıl arayla oğul ile babayı aynı mezara indirdim... Canan, iş hayatından bir arkadaşım... Bir gece önce birlikte yemek yedik, ertesi sabah ölüm haberini aldım. 36 yaşındaydı... Attila Yamaç, benim Manisa'dan tanıdığım ve çok sevdiğim bir ağabeyim... Henüz ortaokul öğrencisiyken kitaplığında bulduğum İkinci Yeni şairlerini bana hararetle öven, şiirde farklı dünyaların olduğunu gösteren biriydi... Kendisine adadığım şiire başlığını veren ve alıntılar yaptığım Edip Cansever'in 'Bir Ay Aldım Tokat'tan Diyarbakır'da biri öldü o zaman' şiirini bana sık sık okurdu... Hulusi Özoklav ise yine iş hayatından bir arkadaşım (Şavkar Altınel, Ali Günvar ve Roni Margulies'in de okul arkadaşları), aynı zamanda pek tanınmayan bir şair... Kitabı için konuştuk, düzenledik, üç gün sonra hastaneye yattı, çok hızlı ilerleyen bir kanserden öldü, 37 yaşındaydı... Daha fazla anlatmak istemiyorum çünkü hepsinin oldukça dramatik anıları var benim için... Kısacası; yıllardır bir emanet gibi durdu onların ölümü bende... Şer Cisimler sayesinde 'Emanetler'im'in bir kısmını mürekkebe, kağıda ve zamana emanet ettim...”⁶⁵

Rüzgârın iyi huylu arkadaşlığı. Ödünç

tüyler bulduk ormanda... Kör balık bir imâ

gibi geçerken aramızdan, hepimiz birbirimizi

bağışladık.

(Mare Seranitis/ŞER CİSİMLER, s. 28)

Bayrıl, Nailî-i Kadim'in “ile geçdik” redifli gazeline şiirinde pek çok kez yer verir. Ayrıca “hepimiz birbirimizi/bağışladık” dizeleriyle Turgut Uyar'ın “Hiçsizliğe” şiirinin “Ne yapalım / Bari bağışlayalım birbirimizi”⁶⁶ dizelerine gönderme vardır. “Geyikli Gece” şiirinden sonra “Hiçsizliğe”, Turgut Uyar'a yapılan ikinci göndermedir. Bu dizelerin italik ya da kalın harflerle belirtilmemiş olması dizelerin gizli alıntı örneği olduğunu gösterir. Aynı şiirin son dizelerinde şair, Levent

⁶⁴Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 49.

⁶⁵ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

⁶⁶ Turgut Uyar, **Büyük Saat Bütün Şiirleri**, İstanbul, YKY, 2011, s. 600.

Karataş'ın "Bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık/Ah bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık"⁶⁷ dizelerinden alıntı yapar:

Âh bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık!

Âh bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık!

(Mare Seranitatis/ ŞER CİSİMLER, s. 28)

Bayrıl, bu alıntıdan Karataş'ın *Piyano Fabrikaları* kitabının arka kapağında şu şekilde söz eder:

*"O henüz 20'li yaşlarında, ben henüz 30'lu yaşlarımdayken bir dizesini ödünç almıştım Levent'in: Ah bütün kalplerin atışındaki o dağınıklık diyordu... Piyano Fabrikaları'nda kalbime yakın böyle çok dize buldum. Şimdi 20'li yaşlarımda olsaydım şu dizelerin beni çağırdığı ruhsal/düşsel mekana mutlaka uğrardım: dans daveti için/ bir prens/ karşısında aynanın./... aynada deniz, balıklar..."*⁶⁸

Türkçe'de ikilem anlamına gelen dilemma, şiirlerde hatıra ve hatırlama temalarının yanında baskın tema olarak yer alır. Örnek olarak "Histerezis" şiiri verilebilir:

İşte, sırrına varamadığımız hayatın

bizi sürüklediği dilemma:

–Kim bilebilir ki nerede başlar,

nasıl biter, bir ömrün diğerine

sirayeti?

(Histerezis 1./Sirayet / ŞER CİSİMLER, s. 30)

Histerezis, 1. Sirayet, 2. Ziyaret ve 3. Boats on the River olmak üzere üç bölümden oluşur. Son bölüm olan "boats on the river", STYX adlı bir grubun şarkısıdır. STYX, Yunan mitolojisinde cehennemdeki bir nehrin adıdır. Barbar Conan'ın çizgi romanlarında Conan'ın yaratıcısı Erwin Howard, STYX adını, üzerinde felaketlerin ve lanetlerin dolaştığı kara ve uğursuz bir nehir olarak kullanmıştır. Zira çizgi romanlar, Bayrıl'ın beslendiği önemli kaynaklardır.

⁶⁷ Levent Karataş, **Piyano Fabrikaları**, İstanbul, Düşülke Yayınları, 2013, s. 8.

⁶⁸ Levent Karataş, **a.g.e.**, s. 1.

Bayrıl, “boats on the river” için, “İntihar/kaza sonucu genç yaşta ölen arkadaşım Aziz Ogan’ın sık sık dinlediği bir parçaydı. Histeresiz ile Ziyaret Aziz’in anne ve babasının ölümünden sonra yazıldı... Çok sevdiğim o aile için... Anne, baba ve Aziz için... Bir tür dua gibi arkalarından.” der.

Bak, elbisemin içinde yalnız

ruhum var... Ateş ve altın

damlar göğün oluklarından

şimdi çocukluğa.

(Sahil/ ŞER CİSİMLER, s. 35)

“Sahil” şiirinde geçen “Bak, elbisemin içinde yalnız/ ruhum var...” ifadesi, Cüneyd-i Bağdadî’ye atıfla “*Cübbemin altında Allah’tan başkası yoktur*” manasındaki “*Leyse fî cübbeti sivallah*” sözünü hatırlatır. İki söylem ve sözün temelinde bedenın ikincilleştirilmesi hatta yok sayılması yatar. Bağlamdaki farklılıkla Bayrıl, gelenekten hareketle yeni bir üretim sağlamış olur. Benzer kullanım Âsaf Hâlet Çelebi’nin “Cüneyd” şiirinde de görülür. Bu şiirde, Cüneyd-i Bağdadî’nin sözü Arap harfleriyle epigraf olarak verilmiştir. Dönemine göre aykırı bir anlayışla yazılmıştır. Nurullah Ulutaş’a göre “*çözümleyici, yorumlayıcı, eleştirel bir yaklaşımla şiire bakıldığında şiir yoktan var olan insanın ilk haline dönüşünü sorgular.*”⁶⁹

cüneyd nerede

cüneyd ne oldu

sana bana olan

ona da oldu

kendi cübbesi altında

cüneyd yok oldu.⁷⁰

⁶⁹Nurullah Ulutaş, “Âsaf Hâlet’in Şiirlerinde Tasavvufi Tema”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2014, 9.15, s. 474.

⁷⁰ Âsaf Hâlet Çelebi, **Bütün Şiirleri**, (Haz. : Selahattin Özpallabıyıklar), İstanbul, YKY, 2009, s. 9.

“Çit” şiirinde ise bireysel ve toplumsal geçmiş ve varoluş zengin bir imgelemele ele alınmıştır:

Yaz, şer biçim! Beton balık! İçimdeki cam

kelebek çatırdadı. Çitin ötesi, –of, of!–

hâlâ... bulanık!

(Çit / ŞER CİSİMLER, s. 38)

Bir sonraki bölüm GAYYA!’dır. Arapça bir kelime olan gayya “*cehennemde bir kuyu veya derenin adıdır. Mecaz anlamda ise belalı yer, içine düşenin bir daha çıkamayacağı anlatan yer/durum*”⁷¹ demektir. Gayya mefhumu üzerine yaptığı çalışmada Nuran Özlük, “*toplumumuzda gayya, daha çok kuyu/çukur kelimeleriyle birlikte gerçek anlamı dışında daha çok kötü/berbat/karmaşık duygu/düşünce/olay/durumları ifade etmek için kullanılmaktadır. Şiir nevinde Yunus Emre’den Âşık Seyranî’ye Abdülhak Hamit’e Arif Nihat Asya’ya kadar örneğini gördüğümüz gayya mefhumunu şiirin içinde kullanmaktan ziyade şiirin ismine vererek ön plana çıkan/çıkarıcı dört şair Tefvik Fikret, Şükûfe Nihal, Nâzım Hikmet ve Salâh Birsâl’dir*”⁷² Tefvik Fikret, “Gayyâ-yı Vücûd” şiirinde madde/beden-ruh ilişkisini varoluş sorunu olarak gören bireyin huzursuzluğuna karşılık, maddeden ve kendi bedeninden kaçış arzusunun aynı zamanda hafifleşme arzusu olduğunu ortaya koyar.⁷³ Bayrıl’da ise genel anlamda tasavvufî bir bakış açısıyla insanın ne olduğunu anlama çabası merkeze alınmıştır.

“Gül, Ey Saf Çelişki”, Bayrıl’ın şiirine ad olan bir alıntıdır. Rainer Maria Rilke’nin mezar taşındaki sözlerin tamamı şöyledir: “Gül, ey saf çelişki! Nice göz kapağının altında / hiç kimsenin uykusu olmamanın sevinci/ Onca göz kapağı altında.” Rilke, 1926’da kan kanseri olduğunu öğrenir ve mezar taşına yazılması için

⁷¹ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, 2011, s. 325.

⁷² Nuran Özlük, “Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Açısından Gayya Mefhumunun Şiire Yansıması”, 2013, (Çevrimiçi), <http://www.turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=5596> , 16.3.2019.

⁷³ Murat Kacıroğlu, “Tefvik Fikret’in Şiirlerinde Hafiflik Ve Ağırlık İmgelerinin Anlam Değerleri Üzerine”, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 40, s. 240.

bu dizeleri kaleme alır.⁷⁴ Gökhan Tunç’a göre, ölüm ve yaşamı içinde taşıyan gülün bir çelişkiyi barındırdığı söylenebilir.⁷⁵ Bununla birlikte söz konusu şiirin üçüncü bendinde Mevlana’dan alıntı vardır:

Ney,

Seslenir kamışlara:

“Her şey sevgilidir.” Kavuş akşamla.

Çöz gövdeni kâinatı içinde ara.

(Gül, Ey Saf Çelişki/ ŞER CİSİMLER, s. 46)

“Her şey sevgilidir.” ve “Kavuş akşamla” ifadeleri Mevlana’nın “şeb-i ârus” (düğün gecesi/kavuşma gecesi) öğretisini hatırlatır. Kitabın aynı bölümünde yer alan Kamış şiirinde de Mevleviliğe göndermeler yer alır: “Ney sesleri... Mekânsız sesler!”, “ O kuğu, akşamla/ dağılan ney, üflenince... gövdem/ usulca hilkâte değer.” (Kamış/ ŞER CİSİMLER, s. 54)

Kürekçi harfler iter gemiyi.

Yürüdü duvarda tâ’lik

gölgeler. Kelimelerse henüz

Tenime değmediydiler... Lâl’dim

b e n, L â l!

(Kalbimdeki Harf/ ŞER CİSİMLER, s. 48)

Kürekçi harfler, Tonguç Yaşar’ın “*Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?*” adlı filmindeki geminin vav harfi şeklindeki kürekçi harflerine yapılan bir göndermedir. Aşk, şiirin ana temasıdır. “*Ve kâinat / bana oradan bir Aşk / suretinde görünür*” dizeleri Divan şiirinde çokça işlenen âlemlerin Hz. Muhammed’in yüzü suyu hürmetine yaratıldığı inancına bir göndermedir. Bu inanç, “*Ey habibim sen*

⁷⁴Funda Kızıler, “Rilke’nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 5. 1, s. 42.

⁷⁵Gökhan Tunç, “V. B. Bayrıl’ın ‘Gül, Ey Saf Çelişki’ Şiirindeki Tasavvufi Matris”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, (Der. : Hilal Karahan) , İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012, s. 106.

olmasaydın, âlemleri yaratmazdım” manasındaki hadise dayanmaktadır. Bayrıl, Divan şiirinin söz konusu geleneğini canlandırarak kendi şiirini geleneğe eklemiş olur.

Bayrıl, kürekçi harfler için, “Anneannemin evinin duvarında bir amentü gemisi asılıydı. Küçükken anneannemin evinde (ahşap bir Osmanlı/Rum evi) yatak odasında, soğuk gecelerde küçük bir odun sobası vardı, onu yakardık... Anneannem ile yattığımdan, uykuya dalana kadar, bu küçük odun sobasının açık ön tarafından duvara vuran ışıkları seyrederdim. Bazen ışık dalgalı bir hal alır ve duvardaki bu amentü levhasına yansır... Öyle zamanlarda çocuk muhayyilesinin yardımıyla, asılı levha sahiden hareket eder gibi görünürdü... Dalgalanan gemi/ kayığa bakarak uykuya dalardım. Sonra akademiye öğrenci olarak geldiğimde filmi gördüm ve birden bu iki şey zihnimde birleşti.” şeklinde açıklar.

“Zaman, ankebut zaman! Sen, / tenimden sökül!” (Babil/ ŞER CİSİMLER, s. 50) diyerek zamana karşı çıkan şair, sonrasında hiçliğe teslim olur:

Gel! Ateş içre Aşk ile gel.

Geldikçe dönsün iç içe tennureler.

Bana hiçliğin o güzel

elbiselerini

giydir!

(Babil/ ŞER CİSİMLER, s. 50)

Sustuk. Ebabil gece, süslü

leşler sürüklüyordu ırmağa

(Gayya/ ŞER CİSİMLER, s. 56)

Bölümün son şiiri olan Gayya’da “*Fil Suresi*”nden izler vardır. Fil Suresi’nde Ebrehe’nin içinde filler olan ordusuyla birlikte Kâbe’ye doğru yola çıkması anlatılır. Fakat ağızlarında “*pişmiş tuğladan yapılmış taşlar*”ın olduğu azametli kuş sürüleri, yani ebabil kuşları kızgın taşları Ebrehe’nin ordusunun üzerine bırakır. Ordu, “*yenilip, çiğnenmiş ekin*”e döner, şiirdeki ifadesiyle, bir “*leş*” yığını hâline gelir.

Gece imgesini olumlayan şair, son dizelerde geceyle gelen sözün ancak bir gayya olduğunu söyler.

Bu şiirde Bayrıl aynı zamanda yine “mazi”yi sorunsallaştırır:

Neden sonra, fısıldadı: “–Mazinin

aramızda yırtık bir mıknaşs gibi

durduğuna bakma.”

(Gayya!/ ŞER CİSİMLER, s. 56)

Manisa’nın Grekçe “mıknaşs” kelimesinden gelmesini sürekli vurgulayan şairin bu imgeyle çocukluğuna gönderme yaptığı söylenebilir. Ayrıca Bayrıl, “*Manisa’nın bir anlamının da mecazen “büyüleyicilik” demek olduğunu*”⁷⁶ belirtir. Şair, çocukluk günlerini “büyüleyici” ve mıknaşs gibi çekici bir süreç olarak görür.

Son bölüm, “Sen Yıldızını İzle”, her şeyin cisimleştiği bu zamanda insanın trajedisini konu alır. Artık arzu, insanı çürüten bir zayıflıktır ve onu nesneleştirir. Bölümün adıyla aynı olan “Sen Yıldızını İzle” isimli son şiirde her bendin içine kitaptaki şiirlerin adlarını yerleştirir ve böylece bir içindikiler bölümü oluşturmuş olur:

*“...Tüm kitabı bir “alıntıya” çevirmek kitabın nesneleşmesi ya da cisimleşmesine karşı bir sigorta...Kitabı kendi içinde sonsuz bir döngüde, kendi kendine süren bir söyleşi hâlinde bırakmayı yeğledim... Tıpkı kâinat gibi...”*⁷⁷

Bu, her şeyin cisimleşmesine ve şerleşmesine işaret eder ve şairin *Şer Cisimler* kitabıyla hedeflediği de budur.

Suda seken taş, yaz

da iz bırakmaz. Sûret ile Girdap.

Janus. İki yüzlü hakikat! Çember

Genişleyince, seyrelir görüntü. İç içe

Geçse de ten, gövde arzunun

⁷⁶ Osman Hakan A. , “Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, **Cumhuriyet Kitap**, s. 8.

⁷⁷ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 50-51.

gürültüsünden uyuyamaz!

(Kayıp Halka / ŞER CİSİMLER, s. 64)

Janus, Romalıların inandığı bir tanrıdır. Bu ilâhın iki başı vardır ve bu iki baş, iki fonksiyona tekabül eder: 1. Roma şehrinin kapılarının bekçiliğini yapar. 2. Hususi meskenlerin, evlerin kapılarını bekler. Şiirde arzu edilenle elde olanın çatışması Janus'un bu ikiliği üzerinden verilir.

1.2.3. Arzuda Tenhâ

2009 yılında yayımlanan *Arzuda Tenhâ*, 1996-1998 yılları arasında yazılmış şiirleri içerir. Diğer kitaplarından farklı olarak *Arzuda Tenhâ*'nın hep bir ritim içinde ve çok kısa bir sürede yazıldığı⁷⁸ ifade eden Bayrıl, “*Melek Geçti, Şer Cisimler ve Arzuda Tehnâ, birbirine bakan aynalar gibidir. Öyle kurdum bu kitapları ben.*”⁷⁹ der.

Felsefi/metafizik derinliği olan *Arzuda Tenhâ*, kitap boyunca tek bir şiiri okuyor hissi uyandırır. Şiirini sürekli aynı kelimelerle kuran Bayrıl, kitabı çok ince bir işçilikle işlemiştir.⁸⁰ Kitapta yer alan şiirlerin başlıkları şunlardır: Ten Geçilir, Satranç, Eksik Tay, Aynadaki Yara, *Arzuda Tenha*, İris, Tereke, Kritik Kütle, Serencâm, Muamma, Fanfar, Çelişki, Ara Bölge, Arka Bahçe, Avcı, Aşk İnsandan Taşınır, Zar, Uzun Bıçaklar Gecesi, İkon, Hayy Dar, Maske, Tahta, Kadim, Kaf, Ebru, Hüsnüyusuf, Ayin, Taşra, Kule, İptilâ, Lotüs, Kış Temrinleri, Konuşkan Saat, İkinci, Kumaş, Kısa Devre, Harfsiz Bahçe.

Bayrıl, bu kitabında büyüleyici tasvirlerini daha da zenginleştirir. Sabit Kemal Bayıldırın, onu şu sözlerle över: “*Şiir işçiliği mükemmel olan Bayrıl, bir mimar gibi her taşın işlevini, çağrışımını, bağlamını düşünerek, araştırarak kullanıyor. Bu da onu az kitapla bir usta kılıyor.*”⁸¹

⁷⁸ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 13.

⁷⁹ Can Bahadır Yüce, “Vural Bahadır Bayrıl’la Söyleşi”, (Çevrimiçi), <http://www.edebistan.com/index.php/canbahadiryuce/vural-bahadir-bayrilla-soylesi/2009/06/>, 23.1.2019

⁸⁰ Kenan Çağan, “Arzuda Tenhâ ya da Tenhada Tanıklık”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 156-161.

⁸¹ Çağla Göksel Çakır, “W. B. Bayrıl’ın Şifresi”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017, s. 42.

Arzuda Tenhâ'da yer alan ayna, yara, ten, arzu tenhâ, anne, insan, şair, çocuk, cam, asrî, lâin, serencâm, taş, orman, bahçe, şer, hâle, kadim, iris, zamir, gül, acı, taşra ve şark sık kullandığı imgelerdir. Mitolojik unsurlar ve Latince deyişler de dikkat çeker. Bayrıl'a göre esâtir (mitoloji), şairin evrenidir ve bu evrende görkemli bir sessizlik hâkimdir.⁸²

Arzuda Tenhâ'da Bayrıl, “Eşkal aşikâr, madde bariz./Hiçlik ne kadar sakinse, Varoluş o denli tekinsiz.” (İkon/ARZUDA TENHÂ, s. 43) dizesinde de olduğu gibi varlık ve hiçlik meselesini doğulu bir bakışla irdeler. Bu duyarlılığın temelini İslam mirası oluşturur. Kenan Çağan, *Arzuda Tenhâ* için üç düzeyli bir sözlükçe yapılabileceğini ve bu üç düzeyli sözlükçenin hem onun ontolojik ilgilerini hem de onun hangi kültürel mirasla irtibatlı olduğunu göstermeye yeteceğini belirtir:

“Birinci düzey kitabın iskeletini oluşturan kavramlardan oluşuyor. Bayrıl, neredeyse kitabını bu kelimelerle kuruyor. Kitap boyunca yeni anlam üretimleriyle desteklenen ve sürekli tekrarlanan bu kavramlar şunlar; varlık, olmak, oluş, insan, ruh, ten, arzu, dil, ayna, öteki, taş, şark ve gül. Bu kelimeler kitabın tematik yapısını işaret ediyor”⁸³

İkinci düzey ise Hayy, Dar! ve Tahta gibi şiir isimlerinden de anlaşılacağı üzere İslami/tasavvufi alanı işaret ediyor. Hakikat, nur, sır, hilkat, hayret, sükut, tevekkül, mutedil, kalp, Allah, hayy, tayy, sayy, riya, ruz-u mahşer, eabil, imâ, kaf, nun, kalp, aşk, ikon, ev, kâinat, dünya, yol, yolcu, menzil, gölge, hiçlik, kötülük, eşya gibi kavramları bilinçli seçtiği söylenebilir. Çağan, “*Ancak içerden konuşup konuşmadığı konusu muğlak. Bu muğlaklığı, bu yarı irtibatlı hali bilinçli yarattığı bile söylenebilir. Bunun temel sebebi kendini kuşkular ve sorularla besliyor olmasıdır. Peki sorgulayan, arayan, tanıklık eden içerikle ilişkili bu başarılı performansın sebebi nedir? Hiç kuşkusuz samimiyeti*”⁸⁴ diyerek şairin hakikatle, varlıkla ilgili temel meselelerinde rol yapmadığını vurgulamaktadır.

Üçüncü düzey ise şairin anlatmayı hedeflediği konunun açıklığa kavuşmasına yardımcı olan kavramlardan oluşur. *Arzuda Tenhâ*, iç içe geçmiş bu üç düzeyin yarattığı farkındalıkla okunmalıdır.

⁸² Çağla Göksel Çakır, **a.g.e.**, s. 42.

⁸³ Kenan Çağan, “Arzuda Tenhâ ya da Tenhada Tanıklık”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika:Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 156-161.

⁸⁴ Kenan Çağan, **a.g.e.**, s. 156-161.

Bayrıl, *Arzuda Tenhâ*'ya şu ithafla başlar: “*Babama, Erdinç Dayıma ve oğullarım Mengü ile Ogan'a*” Sonrasında Buda'nın “*Dünya arzuyla gölgelenmiştir ve bu ruhun gözlerini kör eder...*” ve Marx'ın “*Kapitalizm maddi malların üretimi olduğu kadar, bir arzu üretimidir aynı zamanda.*” öğretilerinden istifade ederek dünyanın arzuyla gölgelendiği ve bunun da ruhu kör ettiği gerçeğini anlatır. Şair, dizeleriyle ruhu yüceltmeyi hedeflemektedir. Onun için “yokluk içre oturmanın görkemi”ni dillendirir. Ama bu durum şairin arzuyu tamamıyla olumsuzladığı anlamına gelmez. Zira arzulamak insana insanlığını hatırlatır: “Arzu kör-/ elirse, tekrarlanmaz kalpte,/ çocukluğun o beyaz sabahları.” (Arka Bahçe/ARZUDA TENHÂ, s. 34) Şair, kitap boyunca dünyaya karşı temkinlidir. Çünkü dünya, kimi ruhlara eza veren bir taş ormanıdır; sert, duyarsız ve incitici ve “insan” da “aslında dünyaya tutsak/bir gölgedir.”(Aynadaki Yara/ ARZUDA TENHÂ, s.14)

Taş ve gölge metaforları şairin sürekli tekrarladığı kelimelerdendir. Maddi varlığıyla insan bir gölge gibi gelip geçicidir. Ayrıca gül, kitabın en merkezi kelimelerinden birisidir ve Çağan'a göre şairin tek bir anlamla sınırlandırılmayan gül'ün geleneksel anlamlarına göndermede bulunup bulunmadığını kestirmek zordur. “Zamanı kat yerlerinden açsak/ bilir misin o havai gülden/ iz kalmaz!”(Eksik Tay/ ARZUDA TENHÂ, s. 12) Ya da “Acı varsa, gül de vardır.”(Aynadaki Yara/ ARZUDA TENHÂ, s. 14) “Hiçliğin ikiz kardeşi” olan “Gül” ile en geniş anlamıyla varlığı da temsil etmiş olur.⁸⁵ Şairin sık kullandığı diğer bir kelime olan “ayna” hakikat tecrübesi için iyi bir semboldür: “Şarkta hakikat aynasız anlaşılmaz!” (Eksik Tay/ ARZUDA TENHÂ, s. 12) Ayna özellikle insanın kendini görmesinde önemli bir araçtır. İnsanı kendine gösterecek olan başka insan(lar)dır. İnsan, insanlar aracılığıyla kendini görür: “Medet, yorgunuz artık, birbirine/ ayna olmayı öğrenememiş kalplerden!”(Kumaş/ ARZUDA TENHÂ, s. 72)

“Nerde/ dir ruhumuzu Çok'tan Bir'e/ doğru sürükleyecek nehir?”(Zar/ARZUDA TENHÂ, s. 39) dizesi, Bayrıl'ın vahdet düşüncesini işlediği dizelerden biridir. Vahdete vardığında, yani birliğe ulaştığında kalbi koruyacak olan tamlığa ulaşmış olacaktır: “Bu olmalı hepimize aratan, Tanrı'daki

⁸⁵ Kenan Çağan, “Arzuda Tenhâ ya da Tenhada Tanıklık”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 156-161.

tamamlanmışlığı.”(Lotüs, ARZUDA TENHÂ, S.65) “Bak, Tanrı da bizi, yüz üstü/ bırakmak üzeredir!” (Zar/ARZUDA TENHÂ, s. 39) diyerek Tanrı’nın insana yüz çevirmek üzere olduğundan endişe eder. Ontolojik kaygılarını da dile getiren şair, “Kendi olmayan/ Öteki’nin de uçurumuna sığmaz.”(Eksik Tay, ARZUDA TENHÂİ s. 12) ve “Meğer doğruymuş insanın/ Öteki’ne gittikçe, hep kendine vardığı”(Arka Bahçe, ARZUDA TENHÂ, s.34) gibi dizelerle öteki kavramına dikkat çeker. “Kainat, derin kitap. Yokluğu anlatır” ve “menzil muammadır/ Kapanınca daire, yol da yolcuya katılır” (Muamma, ARZUDA TENHÂ, s. 26), “Şair! Ya git o çocuğu uyar, ya gel beni bu tahammül mülkünden kurtar!”(Hayy, Dar!/ARZUDA TENHÂ, s. 45) gibi dizelerle var oluş yolcuğundaki hayret ve endişelerini aktarır.

Mum kanatlar. Taş orman. Anla
rız yakından bakınca. İnsan
aslında dünyaya tutsak
bir gölgedir.

(Aynadaki Yara/ ARZUDA TENHÂ, s.14)

Burada sözü edilen mitoloji kahramanı İkaros, dünyada ilk uçan adam olarak ün salmıştır. Baba-oğul kral Minos'un emriyle Labyrinthos'a kapatılınca, Daidalos oradan çıkmak ve kaçıp kurtulmak çarelerini aramış. Uzun uzun çalıştıktan sonra kendisi ve oğlu için birer çift kanat yapmış ve onları balmumuyla omuzlarına yapıştırmış. Uçmadan önce de İkaros'a ne çok alçaktan uçmasını, ne de fazla yükselip güneşin ışınlarına yakın gelmesini salık vermiş. Ne var ki havalandıktan sonra İkaros babasının bu sözünü unutmuş, başarısından dolayı gurura kapılmış, ya da hava sarhoşluğuna tutularak yükseldikçe yükselmiş, güneşin ışınlarına aldırnamış, giderek doğayı yenmek, özgürlüğe kavuşmak sevinciyle Helios'u hor görme suçunu da işlemiş. Güneş tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş, İkaros da tepetaklak denize düşmüş ve boğulmuş.⁸⁶

Şairin en az alıntı kullandığı kitabı *Arzuda Tenhâ*’dır. “Kritik Kütle” adlı şiirde yer alan Latince alıntı bunlardan biridir:

⁸⁶ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1972, s. 194-195

Memento mori! Yazıdaki bir anlık

hâle. Gel geç imâları zamanın. Diyor

ki: “Ne çok oyalandın, mazide

ve tekerrürde.”

(Kritik Kütle/ ARZUDA TENHÂ, s. 22)

“Memento mori!”, ölümü hatırla anlamına gelen, faniliğin ve ölümün hatırlanması için söylenen, Antik çağ Roma’sında kullanılan Latince bir uyarı sözüdür.

Hem kim taşıyabilmiş ki

onca zaman? Kırmadan, düştüğü **kuyuda**

ansızın **kalbiyle** karşılaşan **çocuğun**

hayretini. Dokunmayın, zira **safılık** da

yazılınca kırışır.

Kozmik ışık kalıntıları. Söz’ün Arz’a

indiği gecenin yadigârları... Fısıll

dıyorlar şimdi bana: “**Sûretine tutkun**

olanın harfleri, kâğıt-aynada hapis kalır!”

(...)

Bundan böyle, sesimi

hangi kelimeye sürtsen, bilirim öte

yanda, **cisimsiz bir gül**, kamaşır.

(Serencâm/ARZUDA TENHÂ, s. 24)

“Sûretine tutkun olan” ifadesinin karşılığı Yunan mitolojisinde Narkissos’tur. Şair, aynı şiirde Hz. Yusuf ve Narkissos arasında bağlantı kurmuştur. İkisi de güzellik abidesidir. Hz. Yusuf, ahlâkından Züleyhâ’ya karşılık vermez. Narkissos’un hikayesi ise farklıdır. Uzun ömürlü olması için kendisini asla görmemesi gerekir. On

altı yaşına geldiğinde o kadar alımlı ve güzel olur ki gören herkes ona âşık olur. Narkissos, bu durum karşısında kimseye aldırılmaz. Bir gün Ekho adında bir peri Narkissos'u görür ve ona âşık olur. Fakat Ekho, aşkına karşılık bulamaz. Ekho'nun Narkissos'a seslenişi bir yankı olarak kendisine geri döner. Zamanla Ekho, üzüntüden zayıflar. Bir gün Narkissos avlanıp yorulduğu için berrak, sessiz ve güzel bir pınarın kenarına oturur. Sıcaktan bunalan Narkissos, su içmek için pınara eğilince kendi yansımasını görür ve ona âşık olur. Günlerce pınarın başında öylece kendisini seyredip durur. Uzaktan Narkissos'un günden güne eridiğini gören Ekho, bu duruma çok üzülür. Mitosa göre kehanet gerçekleşir. Böylece Narkissos suda kendini gördüğü için hayatını kaybeder.⁸⁷

Arzuda Tenhâ'da yer alan "Muamma" şiirinde başka bir alıntı örneği vardır:

Cisimsiz çiçek, tutuşan sarısabır.

Aşkı olanın yalnızca aşkı vardır.

(Muamma/ ARZUDA TENHÂ, s.26)

Cemal Süreya'nın "Ülke" şiirinde yer alan "*Yalnızca aşkı vardır aşkı olanın*"⁸⁸ dizesinin sadece söz dizimi değişmiştir. Şair, böylelikle Türk şiir geleneğine eklemlenmiş bir şiirden istifade ederek şiirini derinleştirir ve kendini bu gelenek zincirine ekler.

Kuyumda nice ay doğdu. Nice dil

sızdı çöle denk kimsesizliğimden.

Ben, Hüsnüyusuf, suçluydum herkes

ten. Zira, uçucu kelimeleri sevdim

daha çok kardeşlerimden.

Anıldıkça emsâl oldum. Bilmez oysa

kimse. Taş aynalar gibi yoruldum

⁸⁷ Necati Sümer, "Mitolojik Ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna", **Journal of International Social Research**, 2017, 10.52, s. 1368.

⁸⁸ Cemal Süreya, **Üstü Kalsın (Seçme Şiirler)**, (Haz. : Doğan Hızlan), İstanbul, YKY, 2009, s. 31.

taşıdığım bu lanetli güzellikten.

(Hüsnüyusuf/ARZUDA TENHÂ, s. 56)

İsminden de anlaşılacağı üzere “Hüsnüyusuf” şiiri, adeta Hz. Yusuf kıssasını anlatır. Şair, Hz. Yusuf adına konuşur ve bu güzelliğin lanetini kimsenin bilemeyeceğini ifade eder. İmgeler aracılığıyla Hz. Yusuf’un saflığı, güzelliği ve masumiyeti anlatılır.

“KAYIP HÂLE

Son kullanma tarihi dolmuş, nikelajı dökülmüş bir adet hâle, Üsküdar’a giden bir

takside, unutulmak kaybolmuştur. HÜKÜMSÜZDÜR.”

Bu metin, iki cümleden oluşmasına rağmen yoğun bir anlama sahiptir ve kitabın özeti niteliğindedir. Üsküdar ve karşıtı, iki medeniyeti (Doğu-Batı) simgelerken, kaybedilen hâle Doğu kültürümüzü ifade eder. “Takside unutulmak suretiyle kaybolmuştur.” ifadesiyle kitabın başında yer alan Marx alıntısı örtüşür. Gazeteye verilen ilan, bu çağda tüm değerlerin metalaşmasını vurgular. Böylece baştaki alıntı ile kitaptaki diğer şiirler, bir çizgide buluşur.⁸⁹

Kayıp Hale için Bayrıl, “Walter Benjamin’de okumuştum. Baudelaire’in yeni bulunan yazı taslaklarından birinde karşılaştığı komik ama bir o kadar da uyarıcı bir fantezi. Mealen şöyle, Baudelaire o sıralar Paris’in bitmek bilmez bulvar yapımları zamanında bir su birikintisinden kaçınmak için üzerinden atladığı sırada kafasındaki hâleyi düşürdüğünü, tembellik ve önemsiz bulduğu için aldırmadığından, hâleyi öyle çamurlar içinde bıraktığını hayal eder... Biraz sonra sevmediği bir sanatçı gelip, yerde bulduğu bu hâleyi memnuniyetle, sevinçle, kıvançla başına geçirir... Baudelaire bütün bu manzarayı uzaktan kahkahalarla gülerek izlediğini hayal ettiğini yazar... Baudelaire, bugünün İstanbul’unda yaşasa, herhalde halesini bir takside unutturdu büyük ihtimalle.” der.

⁸⁹ Aydoğan Kara, “1980 Kuşağı Türk Şiiri’nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, T.C. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, , Haziran, Kırşehir, 2014, s. 84.

Taşra. Radyoda içli Balkan havaları.

Uzun ve uzak ve ağır ve

Ahşap ikindiler.

(İkindi/ Arzuda Tenhâ)

Bayrıl, bu örnekle Yahya Kemal'in şiirlerindeki Balkanlar ve musiki imgelerinin atmosferini yakalar. Özellikle "Açık Deniz" şiirinin "Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum; Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum."⁹⁰ dizelerine açık göndermeler yapar.

1.2.4. Elmas Sıkıntı

Bayrıl'ın 2016 yılında yayımladığı son kitabı *Elmas Sıkıntı* için Haydar Ergülen, kaleme aldığı incelemede şunları yazar: "*W. B. Bayrıl şiirinin önüne geçmeyen bir şair. Sanırım bu, şiirinin fazlasıyla yeterli olmasından, şiirde olduğu gibi şiirine ilişkin olarak da fazla söze gerek duymamasından.*"⁹¹

Bayrıl, bu eserinde ruhsal yorgunluğunu ortaya koyar. Arzuda Tenhâ kitabının sonundaki Kayıp Hale ilanında belirttiği gibi kendisinin ve insanlığın iyilik hâlesini kaybettiğine inanır. Tüm kitap, bilgeliğin ve sıkıntının ağırlığıyla yorulan bireyin anlatısı niteliğindedir.

Şeyh Galib, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Âsaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz çizgisini takip ederek geleneğin sürdürücüsü bir şair olan Bayrıl, *Elmas Sıkıntı*'yı hocası Hilmi Yavuz'a 80. doğum günü armağanı olarak hazırlar. Dante, bir "troubadour" (ozan) olan Arnault Daniel de Riberac'ı şiirlerinde büyük usta olarak selamlar. Dante hayranı olan Pound da onun şiirlerini çevirir ve "Aşk şiirlerinin unutulmaz şairi, büyük usta" diye selamlar. Eliot da "Çorak Ülke"yi Pound'a "O büyük ustaya/il miglior fabbro" diyerek adar. *Elmas Sıkıntı*'yla beraber Bayrıl da bu evrensel adama geleneğine kendini bağlar. Ayrıca Cioran, Baudelaire ve Rilke'den de alıntılarla Bayrıl, ruh akrabalarını selamlar. Prologta ise önceki şiir kitaplarına,

⁹⁰ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, s. 14.

⁹¹ Haydar Ergülen, "Huzursuzluğun Mükemmel Şiiri", **Vatan Kitap**, 18.1.2019.

şiiirlerine, Ahmet Hâşim'e ve Hilmi Yavuz'a göndermelerle “Bağışlayın. Terk ediyorum işte kağıda sizi ve ancak sizlerle var olabilen mazimi” diyerek her şeyi kâğıda terk eder, maziyi kâğıt ve şiir aracılığıyla zamansızlaştırır. *Elmas Sıkıntı*’nın başında yer alan bu prolog (öndeyiş) ve her şiirin öncesinde yapılan izahatlar gelecek şiirin açıklaması, hatta düzyazı şiir durumundadır.

İlker İşgören’e göre sıkıntının merkezi varoluşsaldır ve Heidegger’e yönelimler vardır.⁹² Bayrıl’ın “Heideggervari bir cümle sana: İnsan temelde lirik’tir. Kâinata baktıkça böyle düşünüyorum, elimden başka türlü gelmiyor, ne yazık ki!”⁹³ sözleri, Heidegger okumalarının sanatına etkisini gösterir. Heidegger’de varoluşun ortasına öylece atılmış bir varlık olarak insan, bu bırakılmışlık hali içinde tercihler ve seçimleriyle kendi yaşamını ileriye doğru kurar. Yaşam ve ölüm arasında varlığını ispat etmeye çalışır. Ancak gündelik yaşam tatsız, tuzsuz sahici olmayandır, insanın gündelik bilinci dünyayı, zamanı, kavramları anlamak için kısıtlıdır.

Elmasın bir materyal olduğu düşünülürse ortaya çıkardığı değer olan sıkıntı araçsal bir kimliğe kavuşur. Bu sıkıntının karşılık bulduğu dizeler: “Sıkıntı, kendi kendine yarılan zamanın/ içimizdeki yankısıdır... boşluğun açığa çıkmasıdır.”, “Bir Pazar öğleden sonrasına dönüşmüş evren... sıkıntının tasviridir bu- evrenin de sonu.”, “Sonsuz tekdüzeliğin meyvesi, sıkıntı/Yapışıp bırakmadığı zaman yakarı.”, “jilet yüzeyindeki/ışık oyunları/ufuklarda nasıl gri bir sıkıntı.”

Elmas Sıkıntı, iki bölümden oluşur. İlk bölümde düz yazı metinler dışında on şiir bulunur. Bu şiirlerin başlıkları şöyledir: *Elmas Sıkıntı*, Gök-Tenhâ Çocuk!, İstiridye, Santur, Çentik, Ay Kırığı, Rüya Tabirleri, Mağma, Suret Bilgisi, Mıh. İkinci bölümde ise Ora et Labora başlıklı üç şiir yer alır.

Bayrıl, kitabını oluştururken ilginç bir metot izleyerek elmas ve sıkıntıyı okuyucusuna şifreliyor. Şiirler elması, düzyazı metinler de sıkıntının şifrelerini veriyor. Şiirlerde sayfa numaraları belirginken sıkıntı bölümlerinde sayfa numaraları yoktur. Bu da sıkıntının “hiçlik” kavramında boğulduğunun ve karanlıkla yüzleştiği

⁹² İlker İşgören, “Bilge Bir Sıkıntı Çerçevesinde Elmas Bilinci”, **Mühür dergisi**, Sayı 69, Mart-Nisan 2017, s. 46.

⁹³ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 142-144.

izlenimi veriyor. Elmasın varlık nedenini sorgulayan bu şiirlerde elmasın taşıdığı enerji okura yansır. İnsanın sıkıntının farkında oluşu zamanın da farkında oluşunu getirir. Elmasın kendi varoluşundan kaynaklanan sıkıntı helezon bir yapı oluşturur. Şairin kitapta yansıttığı sıkıntı, okurda yarattığı sıkıntı, şairin sıkıntısı dizelerdeki söz vurgularıyla ilerler.⁹⁴

Eserin ikinci bölümünün adı Latince bir deyiş “Ora et Labora (Dua et ve çalış)”. Üç şiirin adı da bölümün adıyla aynıdır. Tekrarlanan dizeler ise şairin ruhunu kaplayan sıkıntının ne denli bunaltıcı olduğunu kanıtlıyor; “ufuklarda nasıl gri bir sıkıntı/ farkında mısın/ bunlar bir yırtığa bakmanın/ tuhaf hazları/ hipnoz/ retina hafızası/ yarı.” Bu yinelenen dizelerin ardından kitap, klasik Fransız noir’e (kara film, bir sinema terimi) gönderme yaparak son buluyor: “Söylenmişti zaten, evvelden çok/ evvelden- Voici le temps des Assassins!”

“Voici le temps des Assassins!”, doğrudan bir Rimbaud dizesidir: “İşte katiller/haşhaşiler zamanı/çağı” şeklinde çevrilebilir. Zira Fransızcadaki “l’assassins”(katil/ler) kelimesi doğrudan “haşşaşin” kelimesinden gelmektedir. Kullanımı ise ikilidir hem katil hem uyuşturucu bağımlısı.

Bayrıl, elması sadece bir elmasın kesebileceğin farkında olan bir şekilde sıkıntının metafiziksel yönüne vurgu yaparak, ondan nasıl kurtulacağımıza yol gösteren şiirlerle hem bize hem de kitabına bir çıkış öneriyor. Retina hafızası, gözde görmeyi sağlayan ışığa ve renge duyarlı tabakanın (ağ) hafızasının ve geçmişin görülerek hatırlanmasının simgesidir. Şiirlerde zamanın yırtığı olarak tanımlanabilecek hayata bakmanın hazzı ve jiletin keskinliğini andıran ikiyüzlü insanların ayak oyunları, ışık oyunları ile anlatılır. Elmas, ışığı (ışık oyunlarını) tevekkülle kırar.

Bayrıl, *Elmas Sıkıntı*'da kendi şiirlerine göndermeler yaparak “şiirlerarası” bir şair olduğunu hatırlatır. *Şer Cisimler*'deki (‘İns’ şiirinde ‘Işık, zamandır’ der.) gibi elmasın içine girebilen tek şeyi, ışığı şiirleştirir. Şair, şiirlerindeki tekrarlarla altı

⁹⁴ İlker İşgören, “Bilge Bir Sıkıntı Çerçevesinde Elmas Bilinci”, **Mühür dergisi**, s. 46.

dizelik ve altı kıtalık her dizede son sözlerin tekrar edildiği sestinin mucidi Arnaut Daniel de Riberac'a da gönderme yapmayı ihmal etmez.⁹⁵

Şerif Fatih, *Elmas Sıkıntı*'da şairin diğer kitaplarında olduğu gibi Latin ve Fransızlar başta olmak üzere diğer kültürlerden ve bu kültürlerin dillerinden alıntılar olduğunu⁹⁶ vurgular. Bu alıntılar kimi zaman bir şiirin ismi olmuş, kimi zaman da son dizesidir. Bu kavramları şiirle beraber değerlendirmek için entelektüel bir bilgi seviyesi gerektirir.

Murathan Çarboğa'ya göre Türk şiirin bir hülasesi görünümünde olan *Elmas Sıkıntı*, Doğu'nun büyük söylemi ve güçlü bir kamaşmanın hükmünde ilerliyor.⁹⁷

⁹⁵ Emel Koşar, “V. B. Bayrıl Şiiri: Elmas Parıltısı”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017, s. 40.

⁹⁶ Şerif Fatih, “V.B.Bayrıl, Şerif Fatih’in Sorularını Cevapladı”, **Aksi Sanat**, 22.1.2019.

⁹⁷ Murathan Çarboğa, “Zamanı, Mekanı ve Algıları Büken Kamaşma”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017, s. 33.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞİİR ANLAYIŞI

1980 kuşağı için, dönemin siyasal ve sosyal çalkantıları nedeniyle şiirin ayrıştırılmasına dair farklı görüşler bulunmaktaydı. Tep tip şiir yerine imgeci, anlatımcı, beatnik-marjinalci anlayış bir yana gelenekselci ve metafiziksel tutum gibi anlayışlara sahip şairlerin şiirleri aynı dergilerde yayımlanıyordu.⁹⁸ Bayrıl'ın bir yazısında belirttiği gibi, bilindiği anlamıyla birer akım/ yazma pratiği ya da karakteristik olarak değil de, yaklaşık ve bulutsu bir kavramlar yumağı olarak romantizme, imgecilik'e, gerçekçilik'e, simgecilik'e, klasisizme benzetilebilecek ve tüm bunların çelişik karışımları oldukları için asla saf ve net bir biçimde birbirinden ayırt edilemeyecek çeşitli şiir anlayışları, aynı anda ve aynı zaman-mekân ekseninde hayat bulmaktaydı. Bu anakronik karışım, kültürel bir yarılmanın, şizofreninin billurlaşmasının yanısıra, 80'li yıllar şiirinin kendine özgü kara enerjisinin kaynaklarını da ortaya koymaktadır.⁹⁹

Bayrıl, şiir anlayışı itibarıyla 1980 sonrası Türk şiirinin gelenekselci isimlerinden biri olarak geleneği ve Türk şiir birikimini yorumlama şekliyle adından söz ettirmiştir. Şiir ya da kitap sayısının değil, evrensel ve geleneksel şiire sanatıyla katkı sağlamanın önemine inanır. Onun şiiri, 'büyü üretimi', 'mükemmel huzursuzluk', 'şiddetli bir çarpışma' gibi yakıştırmalara maruz kalmıştır. Sahih şiir tanımlamasını ve bu bağlamda şiiri bir sanat olarak ele alan bakış açısını benimseyen Bayrıl'ın şiire ve şaire dair görüşlerini, yazın yaşamı boyunca kaleme aldığı yazılarda yakalamak mümkündür. Bayrıl'ın şiir anlayışını sistematik olarak ele almak, okurun onun mısralarını anlayabilmesini sağlayacaktır. Zira, yazdığı dönemin özellikleri gereği Türk şiirinin kırılma noktalarını tecrübe etmiştir. Onun şiir dünyasını yorumlayabilmek için kavramların gelişim ve değişimini takip etmek gerekmektedir.

Bayrıl'ın şiirini, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin Âsaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz çizgisine eklemek mümkündür. Onun şiiri, "sağlam bir

⁹⁸ Bâki Asiltürk, **Türk Şiirinde 1980 Kuşağı**, s. 99.

⁹⁹ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 67.

gelenek bilgisinin sunduğu olanaklardan yararlanan güçlü ve müstakil bir şiir”¹⁰⁰ olarak değerlendirilmektedir. Haydar Ergülen de Bayrıl için “geleneksel olarak modern bir şair”¹⁰¹ diyerek onun şiirinin ait olduğu çizgiyi ifade etmiştir. Bâki Asiltürk ise “*genel olarak gelenekselci ve ‘esoterik’ şiiri savunan ve metinlerarası ilişkiye önem veren*”¹⁰² bir şair şeklinde tarif etmiştir. Tüm bu tanımlamalar bizi geleneksel ve modern olan bir şiir algısına götürmektedir.

Bayrıl, kullandığı arkaik kelimelerle dikkat çeker. Seçtiği yapı ve kelime hazinesi, onun şiirinin çeşitli kaynaklardan beslendiğini gösterir. Metinlerarası göndermelerini çözümleyebilmek için, onun okuma evrenini bilmek gerekir. Doğu ve Batı eserlerini kucaklayan bir anlayış, onun şiirinin imge ve anlam zenginliğinin temelini oluşturur.

Bu bölümde Bayrıl’ın şiir anlayışı, şiir ve şair merkezli olarak incelenirken şairin kendi eserleri birincil kaynak olarak ele alınmıştır. Bunun yanı sıra kendisi hakkında yapılan diğer çalışmalardan da istifade edilmiştir.

2.1. Şiir ve İşlevi

Poetik metinlerle ilişkisinde Hilmi Yavuz’un yadsınamaz bir etkisi olduğunu belirten Bayrıl, “sahih şiir”e ulaşma hedefindedir. Bâki Asiltürk’e göre Hilmi Yavuz’un ısrarla üzerinde durduğu, hatta şiirde ‘sahihlik’in olmazsa olmaz kuralı saydığı ve yazılarında -Riffaterre’den aktararak- sıklıkla kullandığı “geçmişteki semiyotik pratiklere” eklemleme düşüncesi hatırlanırsa, Bayrıl şiirinin metinlerarası ilişki bağlamında ‘sahihlik’i temel alan böyle bir pratiğe dayanma arzusunda olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir.¹⁰³

Bayrıl’a göre şiirin ana damarı lirizmdir. Hayatı ve sanatını lirik çerçeveden anlamlandırır. Lirik şiir, istese de istemese de, şair onu amaçlasa da ondan uzak durmaya çalışsa da toplumsallık ile ilişkilidir. Bunu da bir çatışma olarak adlandırır Adorno: “*Benim tezim, lirik yapının her zaman bir toplumsal çatışmanın öznel ifadesi*

¹⁰⁰ Cuma Duymaz, “Geleneğe Lehimli Bir Şair: V. B. Bayrıl”, **Yom Sanat Dergisi**, S. 13, 2003, s. 20.

¹⁰¹ Haydar Ergülen, “V.B. Bayrıl’ın Şiirine Dair Üç Saptama”, **Mühür Dergisi**, s. 10.

¹⁰² Bâki Asiltürk, **1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**, s. 126.

¹⁰³ Bâki Asiltürk, **Hilesiz Terazî**, s. 150.

olduğudur.”¹⁰⁴ Bayrıl’ın yazmaya çabaladığı şiir de büyük ölçüde Türk şiirinin büyük lirik geleneği içinden geleceğe doğru yürümeye çalışan bir şiirdir.

Bayrıl’ın sanatı, 1980 sonrası değişen sosyal hayatın izlerini taşımaktadır. Özellikle şiir, apolitik bir hüviyet kazanarak hem slogan olmaktan hem de kapitalist sistemin bir metası olmaktan sıyrılmıştır. Şiir, araç olmaktan çıkıp sadece sanat olarak işlevini yerine getirebilmelidir. Roman, bir kere okunur ve tüketilmiş olur. Şiir ise tekrar tekrar okunsa da her okumada yeniden üretir kendini. Bu yüzden şiir, çok satmayı amaçlayamaz ve kapitalizmin bir parçası olamaz. Bayrıl, şiirin bu bağımsızlık sürecini şu sözlerle ifade eder:

*“Şiirin işlevi sürecek. Uyarıcı işlevi. İçten bir dua gibi... Şiir, üzerindeki tarihsel yüklerden arına arına geleceğe uzanıyor. Başlangıca dönüyor. Kainatı, varoluşu, var olan’ı ve Varlık’ı dile tercüme eden bir hayret olarak. İnsanlığın yeryüzündeki ilk anlarına. Hatta dilden önceki halinin tanıklığına...”*¹⁰⁵

Bayrıl’a göre şiir, halen ‘Türkçe edebiyatın kralı’dır. Pek hükmü yokmuş gibi davranılmasının nedeni şiirin gücünden çekinilmesidir. Şiiri, diğer edebi türlerle karşılaştıran Bayrıl, Türkçe yazılan romanların seviyesinin düşük olduğunu söyler. Hikayecilerin ise nispeten daha iyi olduklarını, çünkü şiirden kaçanların hikaye yazdıklarını belirtir. Ona göre hikâyeciler, şiir görgüsü edinmişler, şiir dilinden beslenmişlerdir.¹⁰⁶

“Ben zaman dışı bir tinselliğin peşindeyim...” diyen Bayrıl, sözün var olduğu andan itibaren bir tinselliği ihtiva ettiğine inanır. Deneyimlerin aktarımı için dile gerek duyulmadığı dönemde dahi var olan bir şiir söz konusudur. Yazının icadıyla bu yeteneğimiz yok olmuştur. Şiire olan bağlılığımızın kaynağı da şiirin bize o sessizliği geri kazandıracağı umududur. Bayrıl, şiirin işlevi için *“...şiir; içten bir dua, gizli bir ayin gibi, yitirilmiş bu sükûnetin anısını tekrar kurmalıdır...”*¹⁰⁷ der.

Şairlik, Bayrıl için yaşamını bütüncül bir bakışla kucaklama biçimidir. Özellikle çocukluk, Bayrıl şiiri için önemli bir izlektir. *“...Hırkamı acemi bir rüzgara bırakıp gittim/ Bilinsin, mürekkebin vahşetine böyle boyun eğdim”*

¹⁰⁴ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.” **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 16.

¹⁰⁵ Can Bahadır Yüce, **a.g.e.**, s. 24.

¹⁰⁶ Şerif Fatih, “V.B.Bayrıl, Şerif Fatih’in Sorularını Cevapladı”, **Aksi Sanat**, 22.1.2019.

¹⁰⁷ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

(Nosthalgia/ MELEK GEÇTİ, s.38) dizeleri de şairliğe soyunmanın nedenini, yiten çocukluğa bağlamaktadır. Böylece şiir, yitirilen çocukluğun acısını biraz olsun dindirecektir.¹⁰⁸

Bayrıl'a göre şiirin mazerete ihtiyacı yoktur. Bir düşünce ya da işe araç olmak yerine sadece şiirdir. *Elmas Sıkıntı* kitabında bunu şu şekilde ifade eder: “Bir tapınağın kökeninde daima bir tanım bulunur; müminleri içinden sıyrılınmaz bir şekilde bir formül toplar oraya. Bütün öğretiler böyle başlar... O zaman şiire doğru dönmek elde mi? Onun da, tıpkı hayat gibi, hiçbir şey kanıtlamama mazereti var.”

Şair son kitabı *Elmas Sıkıntı*'da yer alan “Çentik” şiirinde, yazının sahte ve geçici olduğunu ifade eder. İnsan, boş zihnini hayat tecrübesiyle karartacak yahut beyaz bırakacaktır. Kötülük-günah ve/ya iyilik-sevap yaşandıkça kazanılacaktır. Şiir, şair için geçici dünyadaki en saf ve kalıcı şeydir: "Yazı Sahte güzellik! Yitik/ ayla! Kelimelerse, sert/ kemik ve pürüzsüz formika/ duygusunda/ Okunacak ne kalır ah/ şapta, o ilk ağacın silik/ hâtırasından başka?/ -tabula rasa!/ tabula rasa!" (Çentik/ELMAS SIKINTI, s. 54) Tabularasa, John Locke'un insan zihninin boş bir levha olduğu, deneyimlerle ve öncelik-sonralık ilişkisiyle her şeyi algıladığı önermesini ifade eder. Kitapta kendi kendine yarılan zamanın yükünü taşıyamayan insanın dramı harflere yüklenir. Şair, göğün okunmaz işaretlerini okur, evrenin geometrisini kelimelere döker. Yalnızlığını yeniden doğuran insan, kelimelerle zamana direnir.¹⁰⁹

Bayrıl, dört şiir kitabında toplam on kez “şiir” kelimesini kullanır. Bu kullanımlarda “şiir” kelimesinin çeşitli sıfat ya da tamlamalara dahil olmasıyla Bayrıl'ın şiir anlayışındaki karşılığı ve işlevi üzerine fikir yürütmek mümkündür.

Boşlukta uçuşan altın telekler!

Varlık ötesi sesleri kâinatın...

Kalbe yönelen medd ü cezr... Böyle

inerdi çocuğa şiir, itilmiş ruhların

¹⁰⁸ Sabit Kemal Bayıldırın, “Bayrıl'ın Melek Dönecek'i”, *Yom Sanat*, s. 19-21.

¹⁰⁹ Çağla Göksel Çakır, “W. B. Bayrıl'ın Şifresi”, *Mühür dergisi*, s. 45.

iklimi olan balkonlarda.

(Külçe/MELEK GEÇTİ, s. 62)

Bu dizelerde Bayrıl, çocuk olarak nitelendirdiği şaire varlık ötesinden gelen sesler ile kalbe yönelen gel gitler içinde kanat ve kuyruklarında bulunan, türlü renklerde ve kalın eksenli tüy olan telek vesilesiyle şiirin yazılış sürecini anlatır.

Şiir, adeta bir büyü üretimi olarak tasvir edilmiştir. İtilmiş ruhların iklimi olarak nitelendirdiği balkon, şiirin icra edildiği mekandır. Şair çocuk, evin dışarı açılan kapısı olan balkonda kendisine incek şiiri beklemektedir. Şiirin iniyor olması, onun ulvileştirildiğinin göstergesidir.

Ben; gerinen diri kasların şiiri,

karanlıkta usulca!

(Delil/ MELEK GEÇTİ, s. 64)

Burada şair, kendisini karanlıkta gerinen diri kasların şiiri olarak niteler. Kendisini şiir olarak tasvir etmesinin yanı sıra şiirin kaslara atfedilmesi, onu cisimleştirmiştir.

Zamanın anneleri güllerle örttüğü

balkonlarda, şiir ki, asırlardır, boşluğa

saçılan konfetilerdi!

(Şerhâ/MELEK GEÇTİ, s. 90)

Bu dizelerde anneyle özdeşleşen balkonlar, boşluğa açılan alanlardır. Şiir ise bu boşluğa saçılan konfetiler olarak imgelenir. Konfeti, kutlama amaçlı saçılan kağıt parçalarıdır. Zaman, bu balkonlarda anneleri güllerle örterken asırlardır şiirler yazılıp boşluğa bırakılmaktadır.

Bak, İlhan Berk geçiyor çarşıların

serin aydınlığı içinden, haylaz bir şiirin

usulca ayın altında geçmesi gibi...

(Mıknatıs Şehir/MELEK GEÇTİ, s. 92)

Nurullah Ulutaş'a göre, Yahya Kemal'in şiirlerinde sanat, tarih, kültür ve medeniyetini simgeleyen *“İstanbul’da âsûde insanların yerini, İlhan Berk’in şiirlerinde yoksul insanlar ve işçiler almıştır”*¹¹⁰ Bayrıl, İlhan Berk'in yoksul çarşılarına gönderme yaptığı bu dizelerinde “haylaz” olarak nitelendirdiği şiire kişilik kazandırmıştır. Berk, haylaz bir şiirin ayın altından geçmesi gibi çarşılardan geçmektedir.

Bayrıl bu dizeleri ve İlhan Berk ile olan ilişkisi hakkında şöyle der: “İlhan Berk. Kendisi hemşehrimdir. Bir Uzun Adam adlı otobiyografisinde yanında çırak olarak çalıştığı ve kendisini eğitime, okumaya yönlendiren, minnetle andığı bir dışçıyı de anlatır. O dışçı benim akrabamdır... İlhan ile sonraki yıllarda tanışıp, konuştuğumuzda, birbirimize epey Manisa anısı anlatmışsızdır. Mesela İlhan, Manisa garında gezinirken, mola veren İstanbul treninden Yahya Kemal'in indiğini görür... Hemen gider elini öper... Yahya Kemal çay kahve içip, dinlenirken kendisiyle konuşur... Bu da Yahya Kemal'in çok hoşuna gider. O kitapta veya başka bir yerde İlhan'ın küçükken çekilmiş bisikletli bir resmini görmüştüm, büyük bir ihtimalle oradan çağrışım yapmıştır.”

Âh Magnesia, işte burada, tam burada,

kalbim olan bu şiire bir bıçak saplamanın

vaktidir.

((Mıknatıs Şehir/MELEK GEÇTİ, s. 92)

Bu dizelerde şiirin kendisinin kalbi olduğunu söyleyen şair, doğduğu şehir olan Manisa'ya oldukça önem verir. Bayrıl, çocukluğunun kendisi için ifade ettiği anlamı şöyle açıklar:

“Edip Cansever’in ‘Mendilimde Kan Sesleri’ şiirinde bir dize vardır ‘insan doğduğu yere benzer’ diye... Manisa benim yitirdiğim çocukluğum ve

¹¹⁰Nurullah Ulutaş, “İlhan Berk'in Şiirlerinde İstanbul Teması”, **Türkbiç/Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, 2011, 12.21, s. 207.

masumiyetimdir... Tıpkı Kavafis'in İskenderiye'si gibi Manisa da nereye gitsem bırakmaz, peşimden gelir”¹¹¹

Burada Magnesia ve bıçak imgesinin birlikte anılması akla Marsyas Heykeli'ni getirir. Marsyas'ın yanında, İskitli bıçak bileyicisi sıkıca çömelen bir figür olarak, düşük köle kökenini belli eden özelliklerle portre görünümlü bir başla gösterilmiştir.¹¹²

Bayrıl, *Şer Cisimler* kitabının ilk bölümünün girişinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Şiire Dair* yazısından bir kısım alıntılanmıştır. Bayrıl'ın bir şiirin oluşum evrelerini anlatan bu alıntıyı tercih etmiş olması, onun poetikasının Tanpınar çizgisine olan yakınlığının göstergesidir:

“Çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş, ruhun kalbi bir mevcudiyete istihalesi, kendi müteharrik ve şuurlu varlığında bir ağacın dalgın ve şuarsuz sükunetini kurmak için duyduğum hasret, bütün tecrübe ve bilgilerini terk ettiği bir anda ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıstıرابıyla eşyayı ve etrafını yoklaması, etimizin, kanımızın ve hislerimizin aklın ve hâtıranın istibdadından kısa kurtuluşlarındaki donuk parıltılar ki geceleyin gördüğümüz rüyanın kendisi değil, fakat onun şaşırtıcı sür'ati, yahut teşekkülü ânında çok telkinkâr bir musiki gibi ona refakat eden ve çok defa uyandırdığımız zaman içinde bir keder, bir hayret, bir korku halinde bulunduğumuz acayip ve isimsiz duygu, vesaire...”

Her şiir bunlarla veya bunlara benzer şeylerle başlar. Ve bütün bu karışık, ifadesi imkânsız görünen hâller dilin ağına düşer düşmez biricik imkânlarına bürünürler, ifadesi kâbil olan şeyler olurlar.”¹¹³

Şiir, ey mutlu fosil. Yırtık hayal

kalyonu. Süslü batık.

(Satıhta/ŞER CİSİMLER, s. 18)

“Satıhta” şiirinde şair, “ey mutlu fosil” diye seslendiği şiirin asırlardır var olan geleneğine gönderme yapar. “Fosil”, “yırtık”, “batık” gibi olumsuz çağrışımlarla “mutlu”, “hayal”, “süslü” ifadelerini bir arada kullanarak şiirin zıtlıkları ihtiva ettiğine vurgu yapmaktadır.

Şiirler neden sırça kürelere benzer

¹¹¹ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

¹¹² Hüseyin Üreten, “Manisa Müzesi'ndeki Marsyas Heykeli'nin İkonografik Çözümlemesi Ve Apameia Üzerine Bir Araştırma”, **History Studies**, Volume 5/2 2013, s. 492.

¹¹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1998, s. 26.

hep Şark'ta? Neden çakıp söner bazen
okuyanda, harf heykellerinden
taşan gaip bir ılık?... Biliyorduk,
cevaplar olsaydı, biz olmazdık!
(Çit/ŞER CİSİMLER, s. 38)

Burada şair, Doğu'da şiirlerin cam kürelere benzediğini söylüyor. Cam küre, sihri ve büyüü çağrıştıran bir imgedir. Harfleri, içinden ılık taşan heykeller olarak nitelendirirken bu ılığın okura olan etkisinden söz eder. "Cevaplar olsaydı, biz olmazdık." diyerek şairin var olma sebebinin cevapsızlık ve bir bakıma sorular olduğunu vurguluyor. Bu durumda şiir, cevapsızlık üzerine şairin evrene sorduğu bir soru hükmünde yer alıyor.

Şiir, beyaz cinnet!.. Merhamet!.. Uçur beni yokluğumdan... Kalbim, ince heves!.. Kalbim Sözcü Melek!.. Ya gel uçur beni, ya yok et!..
(Rilke, Panter ve Ben/ŞER CİSİMLER, s. 74)

Bayrıl'ın şiirinde etkisi olan isimlerden biri de şair Rilke'dir. "Panter" adlı şiirinde Rilke, Paris botanik bahçesinde sıkışıp kalmış bir panter imgesi üzerinden güçlü görünmesine rağmen zayıf olan insanı anlatır. Bayrıl, başlığı "Rilke, Panter ve Ben" olan bu metinde, şiire "beyaz cinnet" diyerek seslenir. Kendisini uçurarak yokluktan kurtarmasını ister.

Söz tevekkül, yazı kalkışma!
Şiir: Deney tüpünden kaçan şer
plazma. Döner bulur sahibini,
boğazlar marazi kahkahalarla!
(İptilâ/ARZUDA TENHÂ, s. 63)

Bu dizelerde şair; sözün tevekkül, yazının ise kalkışma olduğunu ifade eder. Şiir ise adeta şairin kelimelerle yaptığı bir deneydir. Şaire göre bu deneyden ancak

şer çıkacaktır. Bu şer, dönüp dolaşıp sahibini bulacaktır. Sözün şiire dönüşürken şerleşmesi söz konusudur. Bayrıl bu dizelerle şair olma halinin buhranını açıklar.

Özetle; Bayrıl için şiir, tüm görevlerden âridir. Şiir, sadece şiir olma işlevini yerine getirir. Birey ise, şiire ihtiyacı olduğundan ona doğru döner. Öyle ki şiir, hayat gibi hiçbir mazeret sunmadan kendisine dönecek olan bireyi bekler:

“... Bir tapınağın kökeninde daima bir tanım bulunur; müminleri içinden sıyrılınmaz bir şekilde bir formül toplar oraya. Bütün öğretiler böyle başlar... O zaman şiire doğru dönmek elde mi? Onun da, tıpkı hayat gibi, hiçbir şey kanıtlamama mazereti var.” (ELMAS SIKINTI)

2.2. Dil ve Arkaizm

Bayrıl, sözcük seçiminde her şairin kendince bir titizlik içinde olduğunu, şairin sonuç itibariyle yaptığı bir seçme ve birleştirme işi olduğunu söyler. Bayrıl’a göre, “sözcük seçiminde bilinçli ya da bilinçdışı hangi zihinsel süreçlerin işlediğini kimse tam olarak bilemez, hatta zaman zaman şairin kendisi bile”¹¹⁴

Sartre’ın “Edebiyat Nedir?” adlı kitabında şair için şunlar söylenir:

“...Ozan, araç-dilden bütünüyle kurtarmıştır kendini; ta başından, sözcükleri birer im değil, birer nesne gibi gören tutumu seçmiştir. Konuşan kimse için onlar [sözcükler] yararlı birer anlaşma, zamanla aşınan ve işe yaramaz duruma gelince kaldırılıp atılan birer araçtır; ozan içinse bunlar, yeryüzünde tıpkı bir bitki ya da ağaç gibi doğal olarak gelişen şeylerdir. Buna göre, şiirsel sözcük küçük bir evrendir. Ozan küçük evrenlerin birkaçını bir araya getirdiğinde, (...) bir cümle kurduğu sanılır, oysa bu dış görünüştür: o bir nesne yaratmaktadır”¹¹⁵

Çağımızın en önemli ve etkileyici kültür ve edebiyat kuramcılarında biri olan Fredric Jameson ise, “Çağdaş şiirin, dilin maddeselliği ve yoğunluğu üzerinde saydam bir şey gibi değil de kendi başlarına şeylermiş gibi hissedilen sözcükler üzerinde inatla duruşunun derindeki toplumsal nedenlerini anlamamız için, hızlı

¹¹⁴ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 138-140.

¹¹⁵ Jean Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, İstanbul, Payel, Nisan 1982, s. 17-21.

okuma merakı, gazete ve reklam sloganlarının alıştığımız bilinçli ya da bilinçdışı yüzeysel sığılığını anımsamak yeter.”¹¹⁶ der.

Bayrıl, dil bahsini şiirlerinde sıklıkla ele alır. “İnsanın dilden önceki saadeti” (Tereke/ARZUDA TENHÂ, s. 20) ifadesiyle dilin bireyin dünyasını sınırlandırdığını söyler. Dil, insanın kendini gerçekleştirmesine zemin hazırlarken aynı zamanda onun saflığını zedeler: “Dil, şer şebeke, aşikar!” (Hayy, Dar!/ ARZUDA TENHÂ, s. 45) ve “Dokunmayın, zira saflık da yazılınca kırışır.” (Serencâm/ARZUDA TENHÂ, s. 24) dizeleri şairin saflığı korumak adına dilden uzaklaşmayı tercih ettiğini gösterir.

Özellikle 50’lerden sonra ama açıkça 60-70’lerde netleşen ve yaygınlaşan TDK Türkçesi kullanımı, dil bilincine sahip olduğunu göstermenin ve modernliğin yegane şekliydi. Bunu kullanmayanlar ya da bu konuda pek özenli davranmayanlar gerici olmakla itham edilirdi. Kimi aykırı düşüncelere rağmen bu tutum gücünü koruyordu.¹¹⁷ 80 sonrası dönemde şairler, sanatlarına yönelik her türlü kısıtlamaya karşı önceki kuşaklara nispeten daha dikbaşlı bir tavır sergilemişlerdir. Hatta bu durum Cumhuriyet’in ilk kuşaklarının pozitivist-modernist tavrının baskıcı tutumu karşısında, ilk kez açık bir karşı çıkıştır.

Arkaizm, 80’li yıllar şiirinin eleştirilmesinin çıkış noktalarından biri olarak dikkat çeker. Söz konusu yönelim kendisini en çok kelimeler bazında hissettirir. Bayrıl, arkaik kelimelere bakış açısıyla dikkat çeken şairlerdendir. Onun için kelimeler, eski/yeni olarak ayrılmaz. Yüzyıllar boyunca taşıdıkları anlam katmanlarıyla dilimizi zenginleştirirler. Şiir sanatımızın bu kelimelere ihtiyacı vardır.

Bayrıl’a göre mesele ideolojik-politik olmaktan çok, yazın-içi bir sorundur. Bazı kelimelerin, başka bir kökenden, başlangıçtan gelse de bir dil içinde, bir toplum içinde uzun yollar katederek, dolaşa dolaşa, yeni anlamlar ve nitelikler kazanarak yerleştiğine inanır:

¹¹⁶ Fredric Jameson, **Marksizm ve Biçim**, İstanbul, YKY, 1996, s. 39

¹¹⁷ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 62

“Arkaik anlamındaki eski kelimeleri seviyorum, onların çağrışım alanlarını, derinliğini, atmosfer, duygu, tını yaratmadaki etkilerini... Ayrıca ben onları farklı bir bağlamda yeniden yaratıyorum.”¹¹⁸

Dünyada tümüyle saf, âri bir dil yoktur. Arkaizm ile yapılan, yüzyıllarca kullanıla kullanıla basit bir ileti taşıyıcısı işlevinden çıkıp adeta çok iyi işlenmiş bir mücevhere dönüşmüş, derinlik ve çok katmanlılık kazanmış kelimelerin, yeni gönderme işlevleriyle donatılmasıdır. Kendi geçmişine aşağılamadan, samimiyetle bakabilme isteği, kendi ruh akrabalarını tanıma isteği, onlarla göz göze gelebilme isteği şairi o kelimeleri seçmeye iten asıl sebeptir:

“Kelimelere karşı tutumum sık sık sorulur bana. Nedenini biliyorum, arkaik kelimelere olan düşkünlüğüm. Bunu çoğunlukla bir dizi ideolojik ya da politik konuma ilişkilendirmeye de çalışırlar veya bir tür kulp bulma, kimi karalamalara dönüştürme çabalarına destek sağlamak için de kullanırlar. Bunlara hem alıştım hem de aldırmiyorum artık. Zira, “şair olmak”ın dışında hiçbir türden “... olmak” (boşluğu isteyen istediği gibi doldursun), hiçbir bağlanım kalıcı görünmüyor bana... Bu yüzden bir şair olarak kelime seçimlerim, daha doğrusu bir sözlük oluşturma yönündeki çabalarımı, sık sık andığım Tanpınar’ın şu sözleriyle tarif etmeyi yeğlerim: Şair, kullandığı kelimeleri lugâta bakir olarak iade eden kişidir.”¹¹⁹

Çağdaş yazın kuramlarında bir şiirde kelimelerin işlevi, bir sözlükteki, bir gazetede, bir bilimsel yazıdaki, hatta bir deneme ve romandaki kelimelerin işleviyle aynı değildir. Çoğu zaman kelime, sözlükteki anlam alanını bile aşar şiirde. Yenilenir, bir kez daha doğar, farklılaşır. Şiirin bir yananlam sanatı olduğu da sıkça söylenmiştir. Bayrıl da ifadelerinde, yananlamlarından soyulmuş, çağrışım ve gönderme güçlerinden yoksun bırakılmış, tınısını ve zaman içinde kazandığı etrafındaki hâlesini yitirmiş bazı kelimelere yeni bir tazelik, yeni bir zenginlik kazandırma isteği olarak algılanması gereken arkaizmin aşağılanmaya ve politik alana çekilmeye çalışılmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir.¹²⁰

80’li yılların şairlerinin eski kelimelere duydukları yakınlık, tıpkı Benjamin’in Gerçeküstücülük¹²¹ yazısında belirttiği gibi, “Gözden düşmüş şeylerde beliren enerjiyi” yakalamak; kültürel şizofreninin, alfabe değişiminin dil ve yazıda yarattığı

¹¹⁸ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 138-140.

¹¹⁹ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 138-140.

¹²⁰ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 64.

¹²¹ Walter Benjamin Seçkisi: **Son Bakışta Aşk**, İstanbul, Metis, Şubat 1993, s. 159.

fay kırığı, “bellek yitimi” üzerinde mazinin kendi bakışlarına ya da seslerine bir karşılık, bir yankı vermesini istemektir.¹²²

Türk şiirinde kelimelerin ideolojik alanlara paylaştırılmış olması, şairi büyük oranda kısıtlamaktadır. Adeta şair, kelimeler aracılığıyla sözcüsü olduğu ideolojiye hizmet etme konumundadır. 80 kuşağı Türk şiirinin geleneğe bakışı, şairlerin dilin olanaklarını tekrar keşfine zemin hazırlamıştır. Bayrıl, bu özgürleşme sürecini şu şekilde ifade eder:

“Benim yaptığım biraz da Cumhuriyet şiiri paradigmasının etrafımıza çevrelediği çiti yıkmaktır. Benjamin’in söz ettiği artık gözden düşmüş şeylerdeki enerjiyi, potansiyeli hatırlamak ve onları yeniden kazanmak... Kimi kelimelere şiirsel mekanını yeniden kazandırmak... Terk edilen, yıkıntılar arasında gizemle parıldayıp duran, geçmişin nesnelerinde saklı kimi enerjileri, sesleri, imkanları, tarihin ve zamanın izlerini, deneyimin, yaşantının eşyada, dilde, duyuşta yol açtığı etkileri dışarıya salıvermek. Onları geri çağırmak. Halesini yitirmiş o enkaz parçalarına kimi zaman halesini iade etmek. Bir tür simyacılık yapmak.”¹²³

Attilâ İlhan, arkaik tutumu eleştirmiş ve Türk şiirinin Garip Hareketinden itibaren bir kopukluk yaşadığını, geline nokta muhtevanın imgelere değil kelimelere yüklendiğini şu şekilde ifade etmiştir:

“Üçüncü Yeni adını taktığım 80 sonrası şairlerinin Divan şiirini ilgi alanlarına almaları; Yahya Kemal’in ya da Nâzım Hikmet’in bu işi yaptığı anlamda olmuyor, edayı çağdaş ifadede kullanmıyorlar; aslında edanın filan da farkında değiller, bunlar biçimci, biçimsel bir şiir ‘yapıyorlar’; bu arada kullandıkları ‘malzeme’ arasına ‘aksesuar olarak’ o dönem şiirinden kelimeler de kullanıyorlar; hepsi o kadar, ‘dekoratif bir çalışma!’”

İlhan’ın iddiasının aksine, 80 dönemi şairleri arkaizmi ve geleneği bir yeniden üretim ve eklemlenme meselesi olarak görüyorlardı. Bunun da Bâki Efendi gibi şiir yazmaya çalışmakla sağlanamayacağı ortadadır. Oysa gelenek meselesi; dilbilimden göstergebilime, söylembilimden postmodernizmin edebiyat olgularına getirdiği yeni açılımlarla artık daha farklı ele alınıyor.¹²⁴

¹²² W. B. Bayrıl, **a.g.e.**, s. 62.

¹²³ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkmaktır.” **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 18.

¹²⁴ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 160.

2.3. Gelenekçilik

Orhan Hançerlioğlu'nun tanımına göre gelenek, *“bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten gelerek kökleşmiş alışkanlıktır”*¹²⁵ Edebiyatta ise gelenek, *“önceki nesillerden devralınan değerlerin sonrakilerce de devam ettirilmesidir”*¹²⁶ Bunun yanı sıra bazı şairler, geleneği poetik çizgileri olarak ele alır. Zira gelenekçi yaklaşıma göre şiir, uzun süre emek verilen ve birikimle birlikte gelişen bir dokudur.

On sekizinci yüzyıldan bu güne Türk şiiri, iki ana ekol üzerinden gelişmiştir. Birincisi, Şeyh Gâlib, Ahmet Hâşim, Necip Fazıl, Behçet Necatigil, Âsaf Hâlet Çelebi, Hilmi Yavuz, Ebubekir Eroğlu, Ali Günvar ve Vural Bahadır Bayrıl çizgisinde gelişen içe dönük ve kendini kolay kolay ele vermeyen, zor/çetin ve kapalı şiir. İkincisi ise Nedîm, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Fazıl Hüsni Dalarca, Attilâ İlhan, Cahit Külebi, Yağmur Atsız gibi dış dünyaya yönelik, kısmen baskın, kısmen de hedonist ve açık şiir. Türk şiirinin bu iki nehrine elbette ki pek çok şair katılmıştır.¹²⁷

Ancak gelenek sözcüğü, Cumhuriyet edebiyatı sürecinde eski, durağanlık, tutuculuk gibi olumsuz çağrışımlar yapmıştır. Bayrıl'a göre 80'li yıllar itibarıyla gelenek kavramı, Türk edebiyatı ve özelde şiirinin kültürel zeminden yoksunluğu sonucunda zemin arayışı ve bu zeminin yeniden inşâsı girişiminde ana unsur olmuştur. Önce bir iyi niyet hali, sonrasında giderek artan bir tutku ile şiirin bir tür “ontolojik savunma hattı” kurulmuştur.¹²⁸

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde gelenekçi/gelenekselci üç çizgiden söz etmek mümkündür. Behçet Necatigil, Hisar grubu ve Sezai Karakoç şiirlerinde geleneği farklı şekillerde ele almışlardır.

¹²⁵ Orhan Hançerlioğlu, “Gelenek”, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 124-125.

¹²⁶ T.S. Eliot, “Gelenek ile Bireysel Yeti”, **Denemeler**, Çeviren: Akşit Göktürk, İstanbul, Afa Yayınları, 1987, s. 28-29.

¹²⁷ Hasan Aktaş, “Türk Şiirinde Bir Mühre Olarak Yahya Kemal”, **Journal Of International Social Research**, S. 3. 10, 2010, s. 33.

¹²⁸ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 57

Hisar dergisi etrafında toplandığı için Hisar adını alan grup, Garip akımının gelenek karşıtlığına ilk sistemli tepkiyi vermiştir. Garipçilerden farklı olarak yeni şiirin özellikle biçimsel yönden Klasik ve Halk edebiyatımızı temel alması gerektiğine inanır. Hisar grubunun gelenek anlayışına göre şiire ahengini veren vezin, kafiye gibi unsurlardır ve şiir; tabiat, vatan, aile ve şairin duygu dünyasını konu almalıdır. Yahya Kemal'in divan şiiriyle olan ilişkisindeki biçimci yöne odaklanmışlardır ancak imaj ve söyleyişteki sığlık nedeniyle dikkat çekici ürünler ortaya koyamamışlardır.

Sezai Karakoç, genç bir şair için geleneğin hem bir birikim ve başlama noktası hem de kendini ispat etme imkânı sunduğunu belirtir. Şair, geçmişin görkemli şiiri karşısında korkup onu inkar etmek yerine onunla hesaplaşıp yeni bir eser ortaya koymak için gereken özü yakalamaya çalışmalıdır. Zira Karakoç, geleneği modern şiirin biçim özellikleri içerisinde bir uygarlık özü olarak ele almıştır.

Gelenekselci olarak adlandırılan bir diğer çizgi, Şeyh Galib'den Yahya Kemal'e, Ahmet Hâşim'den Âsaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz estetiğine uzanır. Şiirinde sürekli değişiklikler yaparak gelenek noktasına ulaşan Necatigil; şiirin geçmişe atıfla ilerlemesi gerektiğine, şiirin gelenekteki dilin imkanları ile soyutlaştırılmasına inanır. Onun gelenek görüşü kendisini modern yapıda klasik unsurların kullanımı ya da tevriye, cinas gibi sanatlarla çok anlamlılık şeklinde gösterir.

1980 sonrasına baktığımızda Necatigil çizgisinde karşımıza Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A., Sefa Kaplan çıkar.¹²⁹ Bayrıl; Nedim, Yahya Kemal, Turgut Uyar gibi pek çok şairin şiirini hatta kendi şiirlerini yeniden işleyerek pekiştirir. Varoluşu, “kötülük”ü Baudelaire'in Şer Çiçeklerine gönderme yapar. Sonraki kitabının habercisi sayılabilecek şiirler kaleme alırken şiirin sadece ilham işi olmadığını altını çizer.

Bayrıl, 80'li yıllar şairlerinin gelenek meselesini kendilerinden önce gelenlerde olduğu gibi ne körü körüne taklit, ne bir takım stilistik çabalar olarak algıladığını belirtir. Yoğun bir şekilde tepki görmeleri de “başlangıç” noktasını yakalamış

¹²⁹ Aydoğan Kara, “1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, s. i

olduklarının sezilmiş olmasıdır.¹³⁰ Bayrıl, gelenek çizgisine bağlanma sürecini ve bakış açısını şu şekilde açıklar:

“Baktığımız zaman edebi bir sanat yapıyorsunuz. Bir edebi sanatla ilgilenirken bu edebi sanatın geçmişi ile de ilgilenirsiniz. Türkiye toplumunun en köklü sanatı, edebiyatı şiidir. Yani çok gelişmiş bir şiirin içinden yazıyorsunuz ve bununla ilgili her şeyi de öğrenmeniz gerekir... Diyoruz ki bizden önce kim vardı ve ne yapmışlar? Necatigil'i okuyorsunuz ve bütün bu geleneksel zinciri görmeye başlıyorsunuz.”

Hilmi Yavuz, “Dil ve Zaman” şiirinde hocası Behçet Necatigil'in “Ölü” şiirine ve Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı eserine gönderme yaparak geçmişle bugün arasında bağ kurar. Süreklilik içinde değişim ve değişim içinde sürekliliği savunur.¹³¹

Kavram olarak yazınsal geleneği Eliot'un tanımıyla açıklamak mümkündür. Eliot'a göre, *“geçmişin en belli başlı eserlerinde, bazı değişikliklere uğrasa da, esasta aynı kalan ve zamanımıza kadar akıp gelen ana çizgi, sanatçının şuurunda olması gereken asıl şeydir”*¹³² Eliot'un bu gelenek yaklaşımı, Türk edebiyatında Yahya Kemâl'in "imtidat" (süreklilik) sözcüğüyle karşılık bulur. Geleneğe karşı tutumlarında Eliot ve Yahya Kemal, birbirlerinden habersiz de olsalar aynı konumu paylaşmışlardır. Bununla beraber Eliot, şöyle bir uyarıda da bulunur:

*“Bununla beraber gelenek, hemen bir önceki neslin başarılarını eleştirmeksizin körü körüne taklit etmek anlamında kullanılacaksa, kesinlikle ondan kaçınılmalıdır. Buna benzeyen ve doğar doğmaz kaybolup giden akımlar gördük; yenilik tekrardan daima daha iyidir, gelenek bundan daha geniş bir anlama sahiptir. O, hiçbir gayret sarfetmeksizin edinilecek bir miras değildir. Geleneğe sahip olmak için önce tarih şuuru geliştirmeye ihtiyaç vardır.”*¹³³

Tanpınar da geleneğin taklidinden kaçınılması gerektiğini, hakiki sanatkârın bozarak yaptığını vurgular. Ona göre, *“kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir”*¹³⁴

Yazınsal gelenek konusunda bir diğer zihin açıcı görüş ise Paz'a aittir:

“Modernlik, çok eski olanı, ancak şimdinin geleneğini yadsır ve farklı bir gelenek önerirse benimseyebilir. Aynı karşıt güçlerce yeni olarak kutsanan eski, bir geçmiş değil bir başlangıçtır. Modern sanat ile edebiyat, çok eski ve uzak

¹³⁰ W. B. Bayrıl, **a.g.e.**, s. 61.

¹³¹Emel Koşar, “Vural Bahadır Bayrıl'ın Şiirlerinde Ölüm Teması”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, S. 3, s. 156.

¹³² T.S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. , 1983, s. 19.

¹³³ T.S. Eliot, **a.g.e.**, s. 19-28.

¹³⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 25.

*olanın sürekli yeniden keşfinden oluşur. Bir geleneğin eleştirisi, bir geleneğe ait olma bilinciyle başlar. İnsan bir kez bir geleneğe ait olduğunu fark ettiğinde, örtük olarak o gelenekten farklı olduğunu bilir.*¹³⁵

Bayrıl, gelenek ile maziperestliğin aynı şey sayılmasının “yazınsal gelenek” üzerindeki kimi siyasal gerekçeli genel kabullere yol açtığını söyler.¹³⁶ 80’li yıllar şiiri üzerine bir yazısında Ahmet Oktay, geleneğin bu türden algılanışı üzerine Hans-Georg Gadamer’den alıntılarla bir metnin ancak bir geleneğe ilişkinliği bağlamında anlam kazanabildiğini ifade eder. Gadamer; geleneğin, insanın, daha genelde Dasein’in kendisini gelecek olanlara doğru aşma çabasıyla yakından ilgili olduğunu ve amacın öncelikle gelenekten kurtulmak değil, tam tersine miras alınmış kültüre hepimizi birbirine bağlayan somut bir köprü gibi bakmak olduğunu söyler. Bu anlayışta her yeni pozisyonun önceki pozisyona gereksinimi vardır.¹³⁷

Gelenekselci şiirin kaynağı olarak genelde divan şiirine atıfta bulunulur. Oysa Bayrıl’ın şiiri birçok gelenekten beslenir; Mevlânâ, Fuzuli, Nedim, Bâki kadar Baudelaire, Verlaine, Heine, Rilke, Lorca, Kavafis, Eliot, Elitis de onun okumaları arasında yer alır. Bayrıl, bu yanılgı için düşüncelerini şöyle ifade eder: “kimilerinin beni kategorize etmek istediği gibi yazdığım şiiri tamamen Divan edebiyatından çıkardığım gözlemi yanıltıcı ya da tek boyutlu bir yaklaşımdır bence.”¹³⁸

Talat Halman da divan edebiyatının Cumhuriyet dönemi Türk şiirine katkıları için: “Divan Edebiyatı, birçok şâirimize ve edebiyatçımıza bir hortlak gibi gösterilmeye çalışılan, ama aslında kulağımızda çok güçlü sesler bırakan, gözümüzün önünden gitmeyen bir hayalet gibidir. Birçok şâirimiz Cumhuriyet Döneminde o hayaleti kucaklayarak çok önemli şeyler yapmış, bazıları ise inkâr ederek yoksullaşmıştır.”¹³⁹ yorumunu yapmıştır.

Bayrıl için gelenek ve modern birbirinin zıttı değil, aksine tamamlayıcıdır. Modern ya da gelenekselden birini tercih eden bir sanatçı, sahîh eser ortaya koyamaz. Öyle ki gelenek sadece Türk şiirinin değil; aksine tarih boyunca süregelen

¹³⁵ Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar**, İstanbul, Can, 1996, s. 13-20.

¹³⁶ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 59.

¹³⁷ Ahmet Oktay, “Siyaset ve Siyaset Dışı”, **Defter**, Metris, 1992, s. 35.

¹³⁸ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 135-136.

¹³⁹ Mehmet Kalpaklı, “Divan Edebiyatı Hortlak Değil, Muhteşem Bir Hayalettir”, **Kitaplık**, YKY, Numara: 38, Güz 1999, s. 12.

evrensel şiirin içselleştirilmesidir. “Ruhların ezeli seferi, sürer kadim mısralarda.” (Lehim/ ŞER CİSİMLER, s.16) mısraları bu düşüncüyü destekler niteliktedir.

Eliot’un yeni yapıt, eklendiğinde geleneksel tüm yapıtların yeni bir tasnife uğradığı şeklindeki görüşü hakkında Bayrıl, “*genellikle bu yeniden hizalanma meselesine pek bakılmıyor ama asıl bakmamız gereken yerlerden biri de odur. Gelenek ve geçmiş statik veya donmuş bir şey değil, bizim ileriye doğru yaptığımızı varsaydığımız her harekette değişen ve farklılaşan dinamik bir şey*”¹⁴⁰ demiştir.

2.4. Metinlerarasılık

Varlığı çok eskilere dayanmakla birlikte postmodern metinlerde sıklıkla kullanılan bir teknik olarak metinlerarasılık, edebiyat teorisini Julia Kristeva tarafından 1960’lı yıllarda ortaya konmuştur. Feyza Bulut’un ifadesiyle, “*bir metnin içinde yer alan diğer metinler şeklinde en geniş anlamda ifade edilebilen bu uygulama, araştırmacılara hem yazar, hem metin hem de okur boyutuyla inceleme imkânı sunar*”¹⁴¹ Metinlerarasılığın en temel görüşü, bir metnin, başka metinlerle kesişmesi ya da karşıtlığı sonucunda varlık kazandığıdır. A. İhsan Kolcu bunu, “*her yeninin eskinin üzerine oturduğu bir bakıma onun karşıtı olsa bile yeninin üretilmesine katkısının olduğu*”¹⁴² şeklinde ifade eder. N. Çetin ise, “*... bir şairin kendinden önceki (artzamanlı) ya da kendi dönemindeki (eş zamanlı) başka yazarların, şairlerin ya da farklı kaynakların değişik metinleriyle bir şekilde ilişkiye girmesini*” genel olarak metinlerarası ilişki diye tanımlanmaktadır.¹⁴³ Saussure’ye göre “*sıfır derece, “hiçten” anlam yaratan her türlü gösterge dizgesinin gücüne tanıklık eder ve dil, bir şeyle bir hiç arasındaki karşıtlıkla yetinebilir*”¹⁴⁴

Bayrıl, şiirinin dilbilimsel ve kültürel çoklu okumaya uygun olduğunu söyler.¹⁴⁵ “*Kitaplarım, kağıt aynalarımıdır benim. Onları birbirlerini ve sevdiğim*

¹⁴⁰ Şerif Fatih, “V.B.Bayrıl, Şerif Fatih’in Sorularını Cevapladı”, **Aksi Sanat**, 22.1.2019.

¹⁴¹ Feyza Bulut, “Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi”, **Edebi Eleştiri Dergisi**, 2018, 2. 1, s. 1.

¹⁴² Ali İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil**, Erzurum, Salkımsöğüt Yay. , 2011, s. 302.

¹⁴³ Nurullah Çetin, **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Ankara, Akçağ Yay. , 2012, s. 97.

¹⁴⁴ Ferdinand de Saussure, **Cours De Linguistique Generale**, Paris, Payot, 1983, s. 1 24.

¹⁴⁵ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.” **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 25.

*şairlerin kimi şiir ve kitaplarını da yansılayacak biçimde kurarım hep*¹⁴⁶ diyen Bayrıl için kitap, kendince süren sonsuz bir döngü, bir söyleşi halinde bırakılmalı. Zira Bayrıl'ın şiirine baktığımızda geleneğin sunduğu birikimi içselleştirerek ilerleyen bir şiir görürüz. Geleneğin geriye dönülerek içselleştirilmesini geçmişe atıflar vasıtasıyla gerçekleştirmektedir.

Kubilay Aktulum, alıntı kavramını bilinçli, istemli bir anımsama olarak tanımlar. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur.¹⁴⁷“Lehim” şiiri bunun en iyi örneklerindendir. Şiirde yer alan belirgin alıntılar ortak birliktelik sağlayarak Bayrıl'ın şiirsel söylemini gelenek çizgisinde belirginleştirmektedir.

“Lehim” şiirinde geçen “Ruhların ezeli seferi, sürer kadim mısralarda.” ifadesi aslında metinlerarasılığın yönünü anlatır. Bu şiirdeki diğer dış metinlerarası örnekler şairin “geleneksele eklemlenme” niyetine ışık tutar:

“Ten,

yıkar *tahammül mülkünü*. ‘Solmak’ ise

neden, hep bu kıyıların en güzel rengi?” (Lehim/ŞER CİSİMLER, s. 17)

Bu dizelerdeki “*tahammül mülkünü*” ifadesi Nedim'in “kâfir” redifli gazeline göndermedir. Yine,

“Balkon, *cesur körfez*! Bizi annelere

iletan o şeffaf, o müphem imgedir.” (Lehim/ŞER CİSİMLER, s. 17)

dizelerindeki “*cesur körfez*” ifadesi de Sezai Karakoç'un “Balkon” şiirinden alıntılanmıştır.

“-bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir.” (Lehim/ŞER CİSİMLER, s.17) dizesi de Yahya Kemal'in bir dizesidir.

“silindiği yerde çoğalıyor ‘...*bir atın*

¹⁴⁶ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

¹⁴⁷ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 95.

başlangıcı...’ En çok da kımıldayınca,” (...Bir Atın Başlangıcı/ŞER CİSİMLER, s.36)

İtalik ifade Edip Cansever’e ait “Bir Ay Aldım Diyarbakır’dan Tokat’ta Biri Öldü O Zaman” şiirinin ilk dizesinin parçasıdır. Bu şiir, “*Manisa’dan tanıdığım ve çok sevdiğim bir ağabeyim... Henüz ortaokul öğrencisiyken kitaplığında bulduğum İkinci Yeni şairlerini bana hararetle öven, şiirde farklı dünyaların olduğunu gösteren biriydi... Kendisine adadığım şiire başlığını veren ve alıntılar yaptığım Edip Cansever’in ‘Bir Ay Aldım Tokat’tan Diyarbakır’da biri öldü o zaman’ şiirini bana sık sık okurdu.*”¹⁴⁸ dediği Attilâ Yamaç hâtırasınadır.

“ ‘Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.’

desen ne fayda. Bak insanız ve tenhayız

hâlâ...” (...Bir Atın Başlangıcı/ŞER CİSİMLER, s.37)

Buradaki alıntı da Turgut Uyar’ın “Geyikli Gece” şiirinin son dizesidir. Rilke’den “Gül, ey saf çelişki”, Mevlâna’dan “Her şey sevgilidir.”, Şeyh Galib’den “İşte tekнем ateş denizinde!” ve “âteş gemisi ağır salınımlarla.”, Yahya Kemal’den “Bilinir, giden nasılsa gelmeyecektir.” dizeleri de italikle ve/veya tırnak içinde açık olarak kurulmuş metinlerarası ilişkilerdir.

“Satıhta” şiirinde yer alan iskandil, akıntılı ve derin sularda balık tutarken oltanın ucuna takılan ağır kurşun ya da denizin derinliğini ve geminin hızını ölçmek için kullanılan ağırlıktır. Onun aracılığıyla eski şiirlerin kalıntılarına ulaşmak ve onlardan alıntılar yaparak şiir geleneğinden faydalanmak, bu zincire eklenmek isteği ifade edilir. Elbette ki bu alıntılama bilinçlidir. Başka metin içerisinde yer alan kısımlar yeni bir metne dahil edilerek ona yeni anlamlar yüklenir ve yeni metin de güçlenir. Bayrıl, kitaplarının başındaki listelerde eserlerine göndermeler yaptığı kişileri belirtmiştir. Örneklerde de görüldüğü gibi, şiirlerinde “ölüm” temasını “kâğıt, mürekkep, harf, şair,şiir” gibi unsurlarla birlikte işler. Ölüme, şiirler kaleme alarak karşı koymak ister. Metinlerarasılık bağlamında onun şiirleri, bunu sağlamaya yöneliktir.

¹⁴⁸ Berat Güntan, “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, s. 40.

Bayrıl şiirinde, bütün italikler alıntıyı göstermediği gibi kurulan bütün metinlerarası ilişkiler de “alıntı” şeklinde değildir. Her ne kadar şair genelde bu tür metinlerarası ilişkiyi tercih etse de kimi italikler onun başka şairlere öykünerek yarattığı mısraları, vurgulamak istediği yerleri veya ünlemleri belirtir.

2.5. Şairin Amacı

Şiir söyleyen veya yazan kimse olarak şaire çağlar boyunca farklı görevler yüklenmiş ve çoğu zaman ondan parçası olduğu toplumun sözcüsü olması beklenmiştir. Şiir de zaman zaman sloganlaşmış ve ideolojilerin aracı konumuna gelmiştir.

Cemal Kurnaz, “gelmiş geçmiş bütün şairlerin büyük tek bir şiiri oluşturmak için faaliyet gösterdiklerini” söylemiştir. Ona göre, “bütün ressamalar, müzisyenler ve diğer sanatçılar da öyledir. Böyle bir kozmik bütünlüğe doğru gidildiğinde milli edebiyatların kendi içindeki farklılıklar ortadan kalktığı gibi, dünya edebiyatları arasındaki farklılıklar da bir yerde o bütünü oluşturan bir ahenk unsuruna (renk, motif, nağme vb.) dönüşür”¹⁴⁹

Şair kimliğinin evrensel konumunu, şair Octavio Paz, ‘Öteki Ses’ kitabı içindeki, “Şiir, Mit ve Devrim” adlı denemesinde “Kısa zaman içinde yüzyılımızda hor görülen şiirin savunulmasının, özgürlüğün savunulmasından ayıramayacağını keşfettim. Bu da zamanımızı allak bullak eden siyasal ve toplumsal sorunlar konusundaki ilgimin kaynağıdır”¹⁵⁰ sözleriyle belirtmiştir.

William Empson, şairin iki görevi olduğunu söyler: Çağını eleştirmek ve çağına tanıklık. Bayrıl, bu tanıklığa dair şunları söyler: “Şairin görevi yoktur. Çünkü bu tanıklık işi genelde bir “görev/şart” olarak konuyor önümüze. Biz bunu gömeli, umursamamayı öğreneli epey oldu. Çünkü istesek de istemesek de tanıştık bu çağın. Maruz kaldığımız bir şey olarak. Şiir bazen bir şeyi susarak işaret eder. Bırakılan

¹⁴⁹ Cemal Kurnaz, “Bütün Şairler Büyük Tek Bir Şiiri Oluşturmak İçin Faaliyet Göstermişlerdir.”, **İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri**, 10, 2014, s. 165.

¹⁵⁰ Octavio Paz, **Öteki Ses**, Çeviren: Murat Varlı, İstanbul, İnkilap Yayınevi, 1997, s. 60.

boşluk da şiire aittir sonuçta. Göz ardı edilen de... Zira çağa tanık olunacak araçlar farklılaştı artık. Şiirin araçsallaşmasına izin vermenin âlemi yok.”¹⁵¹

Bayrıl, “Zamanın ruhuna bir imâ olarak/üflendim!” (Nostalgia/ MELEK GEÇTİ, s.38) dizesiyle şairliğe olan bakış açısını ortaya koymuştur. “Üflendim” sözcüğünün edilgen çatılı oluşu, bu görevin başkasınca verildiğini gösterir.¹⁵² Bayrıl’a göre kapitalizmin her şey gibi sanatı da tüketilip rafa kaldırılacak bir konuma indirgeme düşüncesi şiir sanatı için gerçekleşmeyecektir. Şiirin nasıl kullanılacağı konusu şairin bile tasarrufunda değildir. Ona göre, eser üzerine uygulanan her türlü tasarruf, ancak kapitalizm ve burjuvazm sanatı, romancılar ve kültür endüstrisinin en önemli öğelerinden roman için geçerlidir. Zira şaire düşen, yazmak ve eserini yeryüzüne bırakmaktır. Ona ihtiyaç duyan ve ulaşan, artık onun sahibidir:

“Kapitalizm her şeyi araçsallaştırır. Şiirin, kutsal olan’a, duaya, yer yer fısıltıya, mantra’ya dönmesinin altında bu güçlü tepki de vardır açıkçası. Dünyayı büyüünden arındırma girişimine direnç, şiirin ve şairin genetiğinde vardır.”¹⁵³

Bayrıl’a göre şairlik; meslek, konum veya kariyerden öte bir “hâl”dir. Şairin bu “hâl”e layık olması ve sürekliliğini sağlaması dayanıklı olmayı ve tetikte olmayı zorunlu kılıyor. Bayrıl, şairler hakkındaki görüşünü, “Bir atasözü yazdım. Tekrarlıyorum ki, yerleşsin: “Şiir iyidir, şairler hariç!”... Şiiri seviyorum ama şairler konusunda hâlâ tereddütteyim”¹⁵⁴ şeklinde ifade eder.

Bayrıl’a göre şairin şiir yazmaktan beklentisi hâlâ bulanık olan çitin ötesini anlatabilmektir. Bütün bu dünyasal olanlardan vazgeçiş, “Şiir bir adanmışlık, hem de hiçliğe adanmışlık. Bunu başarabilmişse insan bence yeterli.”¹⁵⁵ dedirtir şaire.¹⁵⁶ Şiir-edebiyat yıllıkları, ansiklopediler, antolojiler onun umrumda değildir. Bir edebi kariyer olarak şairlik ile bir edebi kariyer kriteri olarak antoloji, yıllık veya

¹⁵¹ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.” **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 18.

¹⁵² Sabit Kemal Bayıldır, “Bayrıl’ın Melek Dönecek’i”, **Yom Sanat**, s. 19-21.

¹⁵³ Can Bahadır Yüce, **a.g.e.**, s. 18.

¹⁵⁴ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.” **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 13.

¹⁵⁵ Ali Günvar, “Hepimiz Alt Tarafı Şiir Yazıyoruz”, **Gösteri**, S.147, Şubat 1993, s. 32.

¹⁵⁶ Ersun Çıplak, “Melankolya Tufanında Kapitan Ahab ya da Bayrıl Şiirinde Gezinen Çocukluk”, **Yom**, S. 13, Temmuz-Ağustos 2003, s. 19.

ansiklopedide yer almak onun kriteri değildir. Şair olarak sadece ve sadece şiir yazdığı anlarda hissettiği o derin tutkunun, dilsel baş dönmesinin, uçurum duygusunun, Türkçenin bin küsur yıllık dehası, göz kamaştırıcı görkemi içinde yüzmenin verdiği zihinsel hazzın peşindedir:

*“Ya da bunun dışında, şair olarak nasıl bir beklenti içinde olunmalı, onu da bilmem. Neyse... Allah’a, bana Türkçede şiir yazma yeteneği bahşettiği için teşekkür ederim. Amin.”*¹⁵⁷

diyerek şair olmaktan duyduğu mutluluğu ve Türkçe’ye olan sevgisini ifade eder.

Bakışın kayıtsız zarı. Varla yok arası.

Duyuldu. Tüle mecâlsiz hâreler bırakan

bir kalbin pişman çırpınışları. **Şair,**

boşuna arama, sendin kâinat,

başka sır yoktu.

(Millennium/ ŞER CİSİMLER, s. 52)

“Gaybın anahtarları şâirlerin elindedir” sözü, halk arasında hadis olarak kabul edilir. Bu söze gönderme yapan şair, kilitli olan göğün anahtarına sahip olduğuna vurgu yapar. Kâinat kendisidir ve sırda da vakıftır. Bu sebeple şair de, aradığı her neyse onun bir izdüşümüdür.

-Yaşamak mı?

-Hıh, şu pamuk ipliği!

Şairin yokoluştan eğirdiği.

(Hayat Bilgisi/MELEK GEÇTİ, s. 18)

Eğirmek; pamuk, yün gibi şeyleri iğ ile bükerek iplik durumuna getirmektir. Bayrıl; şairin pamuk ipliğine benzettiği yaşamı yokoluştan çıkarımsadığını söyler. Şairin yokoluşa karşı şiiri direnç olarak ürettiği söylenebilir.

¹⁵⁷ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 213.

Vakit geldi. Hurufat, işte yürüyor
kâğıda. Şairin elini sürdüğü çıgıllıklar.
O biçare cisimler! Kaplanacak az sonra
som altınla.

(Tevekkül/MELEK GEÇTİ, S.20)

Bu dizelerde Bayrıl, şairin harflerden şiir oluşturma sürecine ışık tutar. Hurufat, harfler anlamındaki Arapça kelimedir. Harflerin kağıda yürümesiyle şiir oluşmaya başlar. Şair elini sürdükçe çıgıllıktan yani sestten ibaret olan, biçare cisimler olarak nitelediği harfler som altınla kaplanmaya başlayacaktır. Şairin sihirli dokunuşuyla harfler artık değerlidir.

Sen, bir gölün uykusundan
çalduğım ayna, durma söyle.
Şerhâ dilinle söyle... Cam
heceler dök billûr ağzından
şaire altın kafiyele ilham
eden geçmişe...

(Hüsün/MELEK GEÇTİ, s. 26)

Hüsün başlıklı bu şiir, güzellik olgusunu ayna imgesi üzerinden anlatmaktadır. “Gölün uykusundan çalınan ayna”, yansımada kendi güzelliğini görerek kendine aşık olan Narcissus mitini hatırlatır. Ayna, billur ağzından şaire altın kafiyele sunan geçmişe cam heceler dökcektir. Burada geçmiş ve ayna şairin ilham kaynağı olarak görünmektedir. Bayrıl’a göre yüzünü geçmişe dönen şair, orada altın kafiyele ve cam heceler bulacaktır.

Sonra Zaman geldi. Zarı yırtan ipek
böceği. Şair, ey ürpertiler prensi! Sakınma,
kendine sor artık: “*Ya ben kimin tecelli*

siydim dilin bu cehennemi kuytularında?

Ben; gerinen diri kasların şiiri,

karanlıkta usulca!”

(Delil/MELEK GEÇTİ, s. 64)

Zaman, zarı yırtan ipek böceği gibi değişim ve gelişimi temsil eder. Dil, birikerek büyüyen bir hazinedir. Şair ise bu hazinenin kuytularında gezinen ürpertiler prensidir. Geçen zamanla birlikte Bayrıl, şairden kendisine dilde kimin tecellisi olduğu sorusunu sormasını ister. Bu soruya cevap arayan şair, dilin sırrına vakıf olacaktır.

Zamanın çentiği derinleşiyor

alçıda. Âh melek heykellerindeki

o saf çehre! Taş ruh, âtıl gövde!

Ne çok şey dillenirdi oysa, şair

sevişirken hâtıranın akrebiyle...

(Mürekkep/MELEK GEÇTİ, s.70)

İlk dizelerde zamanın bıraktığı izlerle alçıda şekillenen bir heykel tasvir edilmiştir. Bayrıl için geçmiş ve hatıralar şairin önemli kaynaklarıdır. Bu kaynaklardan beslenen şairle birlikte birçok şey dillenecektir. İşlenmemiş bir alçı gibi olan hatıra, şairin ona dönüşüyle birlikte yeni anlamlar ortaya çıkaracaktır.

Şair, hevesler sundu. Aşınmış

hayat bilgileri, tebessüm ve

pişmanlıkla!

(Bekleyiş/MELEK GEÇTİ, s. 78)

Bayrıl’a göre şair, hayat tecrübesi sayesinde okura tebessüm ve pişmanlıkla karışık hevesler sunar. Buna göre şairin beslendiği ana kaynak, yaşantılarıdır.

Şair durma, çullan haydi ihtirasla.

Boğul ve yok ol, sana şan diye sunulan

seluloz bataklıkta!

(Hipnoz/MELEK GEÇTİ, s. 86)

Bayrıl, şairi önünde duran seluloz bataklığa, kağıtlara davet etmektedir. Yazdığı şiirler şaire şöhret vaad etmektedir. Ancak ihtirasla yazan şair, kağıtta boğulup yok olacaktır.

Şair, sen ey ürpertiler prensi!

Kâğıdın meşûm cazibesi, bak çekiyor

kendine çocuğun aysar muhayyilesini.

Vakit geldi. Tekerrürü önle! Savur geçmiş!

(Şerhâ/MELEK GEÇTİ, s. 90)

Ürpertiler prensi hitabı, Edip Cansever'in "Ürperti" adlı şiirini hatırlatır. Bayrıl, şairi kağıdın cazibesine kapılan çocuğa benzetir.

Taş ve Gölge. Şair ve Öteki.

Aynı maddede, varoluşun

iki dalgın misafiri. Yer değiş

tirirler hep böyle saatlerde.

(Öteki/ŞER CİSİMLER, s. 14)

Bayrıl, kendi varoluşu içinde şair ve "ötekini" barındırdığını söyler. Bu ikilem, taş ve gölgesi gibidir ve şiir yazarken bu iki misafirin yer değiştirdiğini belirtir. Şair kelimesi Bayrıl'ın şiirlerinde sıkça kullanılır. Bu dizeler Bayrıl'ın şair olma haline bakış açısı hakkında fikir vermektedir.

Çocuk? Şair? Sözcü Melek?

Hepsinde hafıza kırık telek

lerle yüklüdür. Sürtseler:

Ş e r a r e . . ! Kürekçi harfler

gelir ama âlemin ötesine

hangisini götürür?

(Kalbimdeki Harf/ŞER CİSİMLER, s. 48)

Teselli bulmaz balkonlarda,

şaire asırlar süren bir lanet

gibi devredilen emanet:

Yarasa kelimeler!

(Kamış/ŞER CİSİMLER, s. 54)

Parlar böylece kayıp halka. Şairin

kendine yeni bir dil aradığı satıhta. Ey

bize asrî bir ten dokuyan Bezzaz!.. Kaç

elbise kesseler hiçlik kumaşından,

beyhûde, ruhumuzdaki yırtık yama

tutmaz!

(Kayıp Halka/ŞER CİSİMLER, s. 64)

Hayy, dar! Bu ten bana zar!

Kuşlar uçar... Uçmak ki tayy!

Gül ise dirimdir. Zamir, der

şaire her daim; *hayy, dar!*

(Hayy, Dar!, ARZUDA TENHA, s. 45)

Bayrıl, “şair” kelimesinin Arapça çoğulu olan “şuara” kelimesini şiirlerinde üç yerde kullanmıştır:

Ey şuara, şaşıracak ne var ki

bunda? Anla artık, kelimeler

sallayınca içindeki karı uyandıran
oyuncaklardır. Sürüklenirler bir gün
asri hurdalığa. Sana kalan, baş dönmesi
ile *baktığın bir girdaptır* yalnızca.
(Dilemma/MELEK GEÇTİ, s. 72)

Şuara, söyle kim vardır biz
den başka, fecre böyle bakıp
bakıp ağlayan?
(Ebru/ARZUDA TENHA, s. 55)

Kış temrinleri: *Elhan-ı şitâ!* Ruha
şifa veren sesler. Anlarınız yıllar
sonra. Hiçbir kar, değmezmiş
bu alkışa.
İşaretlerin tesadüfî sükûneti.
Kırılğan mimari. Dünya eksik
bir söyleşi. Varolalı beri. Âşinâ
şuara kargışa.
(Kış Temrinleri/ARZUDA TENHA, s. 67)

Alkış ve kargış zıtlığını kullandığı bu şiirinde Bayrıl, şairlerin yıllar sonra aldıkları duaya ya da alkışa değmediğini anlayacağını, zaten “eksik bir söyleşi” olan bu dünyada bedduaya aşına olduklarını belirtir. “İşaretlerin tesadüfî sükûneti” ve “kırılğan mimari” tamlamaları, şairin yaşadığı topluma ve cisimleşmeye karşı eleştirisidir.

2.6. Şair ve İdeoloji

Aynı çağda, aynı toplumsal koşullarda yaşayan şairler, ortak duyarlılık, ortak söylem, ortak mecazlar kullanır.¹⁵⁸ Adorno, toplumsal yaşamda lirik şairin kişisel duruşunu; “*Lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı, modern çağın başlangıcından, sınai devrimin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri insanların meta tahakkümü altına girişine karşı bir tepki biçimi*” diye tanımlar. Her tür ideolojik mahfil tarafından “olağan şüpheli” haline gelmiş olan şairlerin kişiselleşmeleri, sürüden ayrılmaları her zaman şüphe, yergi, alay ve tehditle karşılanmıştır.¹⁵⁹ Bayrıl, şiirin politikayla ilişkisine ve Türk şiirindeki politik tavra ilişkin olarak şunları söyler:

*“Türkiye’de politik şiir, ajitasyon-propaganda’ya indirgenmiş bir çerçeveden algılanır çoğunlukla. Oysa bence, çoğu kişiye apolitik görünen Edip Cansever’in ‘Mendilimde Kan Sesleri’ şiiri çok ciddi bir politik şiirdir... Politik şiir yazdığını ya da şiirinde politik olan’ın başat olduğunu söyleyen birçok şairin şiirinden daha politiktir.”*¹⁶⁰

Bayrıl’a göre Türkiye’deki aydın ya da entelektüel kesim genellikle düşünsel derinlikten, edebi olgulara dair teorik bilgiden yoksundur ve kendini sanatçının üstünde görür. Sanatçı, bu tavrı kabullenmeyip ayak dirediğinde ise “bireyci, gerici, kafir, yoz, karşı cumhuriyetçi, revizyonist” gibi sıfatlara maruz kalır. Türkiye’de şair veya sanatçıların yaptıkları hiçbir iş estetiğin penceresinden okunmaz. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri için ideolojik birçok örnek saymak mümkündür:

*“Örneğin; Yahya Kemal’i Cumhuriyetçiler ‘Osmanlı’ olmakla suçlarlar, Türkçüler Hâşim’i ‘Arap’ olmakla, Nâzım’ı sağcılar ‘Rus uşağı’ kendi yandaşları veya partisi ise ‘Troçkist’ ya da ‘revizyonist’ olmakla, Necatigil’i solcular ‘küçük burjuva’, Edip Cansever’i ‘apolitik’, İlhan Berk’i ‘kozmpolit’ olmakla... Kısacası; politik sıklık, insanî hamlık ve karaktersizlik her alana bulaşır. Öyledir ki; bundan muaf tutulabilecek hiçbir politik veya ideolojik oluşum da yoktur Türkiye’de.”*¹⁶¹

80’lere gelindiğinde iktidar ve muhalefet kavramlarının çeşitli katmanları olduğu, salt siyasi alana ait olmadığı fark edilmişti. Aileden eğitime, ideolojiden dile

¹⁵⁸ Sabit Kemal Bayıldır, “Bayrıl’ın Melek Dönecek’i”, s. 19-21.

¹⁵⁹ Can Bahadır Yüce, “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkma.” **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 16.

¹⁶⁰ Mehmet Sümer, “‘Şer Cisimler’ Asrından Bir ‘Melek Geçti’”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012, s. 123-124.

¹⁶¹ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 141-142.

iktidar kavramının değişik boyutları karşısında 80'lerin şairleri, şiir ile muhalefet ilişkisini önceki kuşaklardan farklı bir biçimde değerlendirmek durumunda kaldılar. Kapitalizmin yaşamı giderek artan bir oranda ve vahşî bir biçimde maddileştirmesi, düş'ün, ütopya'nın gündelik hayattan çekilmeye zorlanması bu dönem şairlerinin şiirlerinde en çok kullandığı kelimelerin ben, çocuk, ruh, acı, hüznün merkezli olmasına neden olmuştur.¹⁶²

Bayrıl'ın kullandığı kimi izleklerin altında, hatta kitap isimlerinde muhalif bir duruş, bir çağ eleştirisi saklıdır. Örneğin *Şer Cisimler*, eşyaya vurgu yaparak dünyanın büyük bir mağaza olarak görülmesi fikrine ciddi bir muhalefettir. Arzuda Tenhâ ile kapitalist düzenin arzu üretimine dikkat çekmiştir. Aynı anlama gelen Türkçe “çağdaş” kelimesinin yerine kasıtlı olarak “asrî” kelimesi ile şair, yaşadığı dönemi olumsuzlamak istemektedir. “Mâzi- *Yangında ilk terk edilecek eşya!*” (Çit/ŞER CİSİMLER, s.38) diyen Bayrıl, geçmişini unutan insanlığa bir eleştiri yöneltir. Sabit Kemal Bayıldiran, “Melek, Dönecek” şiirini çözümlerken bu şiirin ideolojik bir şiir olduğunu ve Marx'ın “şeyleşme” ve “yabancılaşma” kavramlarıyla doğrudan ilintisi olduğunu belirtir. *Şer Cisimler*'de dünyanın cisimleştiğinin, yani şeyleştiğinin ve üstelik bu “şer”li ve lanetli madde dünyasının varoluşun bütün sadeliğini, bütün doğallığını öldürdüğünün mesajını verir.¹⁶³

“ ‘Üfle,’ diyorlar, ‘yaratacaksın, pembe
tozlardan bir dünya.’ Üflüyoruz. Havada
Asılı kalıyor pudra... Gövdemiz goblen,
Kalbimiz çoktandır formika!
Hâtıra - o vampir yarasa –
Bile tutunamaz bu cilâlı satıhta. Hilekâr
hayat! Şer plazma! Neyiz ki boyalı bir kuştan
başka, arzuların asrî pazarında?”

¹⁶² W. B. Bayrıl, *Her Zaman Şair*, s. 157.

¹⁶³ Mehmet Sümer, “ ‘Şer Cisimler’ Asrından Bir ‘Melek Geçti’ ”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, s. 123-124.

(Tekinsiz Çiçek/ŞER CİSİMLER, s.66)

Bircan Çelik, Bayrıl için, “*şiiirin ilk durağında Nâzım okuyor, Manisa Gençlik ve Kültür Derneği üyesi, İGD (İlerici Gençler Derneği) üyesi ve TÖBDER kültürüyle yoğrulan bir şair adayının siyasi dünya görüşü sosyalizmi gösterir. Bayrıl, sonraki yıllarda nasıl oluyor da varlığın ötesine ulanan, tasavvuf, mistik felsefe ve sûfizm kavramlarına yaslanan bir şiir yazıyor? Keza, kendisiyle yapılan söyleşilerde sanıyorum ki bu soru soruldu. Şiiri üzerine yazılan incelemelerde üst başlıklar şeklinde "gelenekselci" yanı ele alındı.*”¹⁶⁴ ifadelerini kullanır. Zira Bayrıl’da mistik ve Marksist söylem bir aradadır. İlkini, insanın yüceliğini, evrenin özü oluşunu bildirmek için, ikincisinin de çağın bu sırrı anlamadığını ve insanı “arzuların asrî pazarında boyalı bir kuş”a çevirdiğini, nesnenin efendisi olan insanın nesnenin kölesi durumuna düştüğünü belirtmek için kullanır. Bu iki söylemi sanatsal bir zemin üzerinde eski kelimeleri sıkça kullanarak yorumlar. Çünkü, bu sentezin estetik düzlemde ifadesi ancak bu şekilde mümkündür.¹⁶⁵

2.7. Şair-Okur İlişkisi

80’li yıllar şairleri, ürettikleri anlamsız şiirlerle, okur ile alay ettikleri suçlamasıyla karşı karşıya gelmişlerdir. Ortega y Gasset’e göre ise sorun genç yapıtları halkın çoğunluğunun anlamamasıdır. Bu yüzden kitlelerde öfke uyandırmaktadır. Birey, bir yapıtı anlamışsa, onu sevmese bile kendisini ona hakim hisseder ve sinirlenmez. Ancak alışılmamış bir yapıt söz konusuysa insan, rahatsız olur. Yapıtı küçümseyerek kendini kanıtlamak ister.¹⁶⁶

Murathan Mungan, Lâle Müldür ve K. İskender gibi örneklerle rağmen 80’li yıllar şairlerinin kitaplarının öyle çok satmadığı, bir okur çevresi oluşturmadığı ve buna dayanılarak da değerli bir şiir olmadığı imâ edilir. Oysa asıl mesele 80’li yıllarda şair ile okur arasında kurulan ilişkinin niteliğinin değişmesidir. 80’li yıllar şairleri; şair ile okur arasındaki ilişkiyi bir üst-ast ilişkisi gibi görmemişlerdir. Yani

¹⁶⁴ Bircan Çelik, “Geleneğin Omurgasına Modern Şiirle Lehimlenen Şair”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017, s. 34.

¹⁶⁵ Mehmet Öztekin, “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 138-140.

¹⁶⁶ Ortega y Gasset, **Tarihsel Bunalım Ve İnsan**, İstanbul, Metis, 1992, s.150.

şairin üretici, okurun ise basit bir tüketici olduğu anlayışından, okuru sinsice aşağılayan bu anlayıştan uzak durmaya çalışmışlardır.¹⁶⁷

80’li yıllardan itibaren şair imgesi, okur ile metin arasına girmekten vazgeçmiştir. Yapıt veya metin ile okuru baş başa bırakmayı yeğlemişlerdir. Eco’nun, “*Metin, örnek okurunu üretmek amacıyla tasarımlanmış bir aygıttır*”¹⁶⁸ anlayışıyla, neredeyse kendilerinin ikizi olacak bir okur tasarlamış, böyle üretici bir okur talep etmişlerdir. Bu tutum kimilerince “okuru önemsememe” olarak gösterilmeye çalışılsa da, çağdaş yazın araştırmaları gösteriyor ki; bir metnin anlamsal alanı salt onu üretenin niyetine, sabit, tek yönlü bir anlamsal yapılanmaya ve okumaya indirgenemez.¹⁶⁹

Okurun niyeti ile yapıtın niyeti arasındaki mücadele, her adımda yapıtın niyetinin, yapıtın kendini gerçekleştirmesinin ivme kazanmasıyla sonuçlanır. Yapıt, uçsuz bucaksız anlamlandırmalar ağındaki kendine has yolculuğunu sürdürürken okurun niyetini bozguna uğratır. Kendini tam da ele vereceği anda içinden gelen bir güçle kendini okurun beklenti ufkunun ötesine fırlatır.¹⁷⁰

Şair, şiirini yazarken arada boşluklar bırakır. Bayrıl’ın şiirindeki mecazlar, benzerlik ilgilerini yitirmişlerdir; okur, onu anlamlandırırken birikimine, kişiliğine uygun bir biçimde yorumlayacaktır. Bayıldırın’a göre bırakın mistisizme uzak kişileri, mistisizmi yaşayanların bile Bayrıl’ın şiirine yaklaşmaları çok zordur.¹⁷¹ Bayrıl, bu okur yaklaşımına dair şunları söyler: “*Okur tavlayıcılıktan, kitle kuyrukçuluğundan uzak ya da Rilke örneğindeki gibi “seyircilere yiyecek atmayan” bir şair tavrı, bu, genel bir eğilim olarak, şiirimize 80’li yılların bir armağanıdır.*”¹⁷²

Ayrıca kendisinden önce üretilmiş şiirlere sürekli göndermelerde bulunur, onlardan alıntılar yapar. Bu alıntıları anlayabilmesi için okurun belli bir bilgi birikimine sahip olması gerekir. Zira burada okur, üçüncü boyut olarak kabul edilir ve onun şiiri tamlaması istenir; bu nedenle anıştırmalara da sık sık başvurulur. Öyle

¹⁶⁷ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 55.

¹⁶⁸ Umberto Eco, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çeviren: Kemal Atakay, Ayrıntı Yay. , 2016, s. 74.

¹⁶⁹ W. B. Bayrıl, **a.g.e.** , s. 56.

¹⁷⁰ W. B. Bayrıl, **a.g.e.** , s. 236.

¹⁷¹ Sabit Kemal Bayıldırın, “Bayrıl’ın Melek Dönecek’i”, **Yom Sanat**, s. 19-21.

¹⁷² W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 57.

ki gönderme yaptıkları dizeleri tırnak içine alma gereği bile duymazlar. Okur, o dizenin hangi şaire ait olduğunu bilmelidir. Biçimsel ve biçimsel yapının çok fazla imgeye yaslanıyor olmasının yanı sıra sıradan bir okurun zihnindeki duyuların ve algıların nesnel bütünlüğünü kavrayamadığı bir şiirle karşı karşıya kalması söz konusudur.¹⁷³

Ey okur. Ayine son katılan.

Unutma! Aynadaki Yara, asla

yanarın kendisi değildir! (Aynadaki Yara/ARZUDA TENHA, s. 14) diyen Bayrıl, *Melek Geçti* kitabında da okura nekrofil (ölü seveci) diye seslenir. Çocukluğuna götüren kitabın bitmesiyle birlikte betona çarpmak üzere olduğunu söyleyerek onu uyarır:

Ey okur, ey o nekrofil zümre!

Aldırma. Hâfızanın bir oyunu sana

bunların hepsi... Gide gide bu kitabın

da sonuna vardın işte. Gömül hazza, dinle:

Çocukluğa sarkıttığım cam urgan

betona çarpmak üzere...

(Beton/MELEK GEÇTİ, s.94)

Ersun Çıplak'a göre Bayrıl, şair olarak tek başına Adem'e ait bir kaderin acısını ruhunda duymaktadır. Bayıldırın, aynı dönem şairlerinden Haydar Ergülen'in, ben'den biz'e geçiş sağlayamadığından okurda 'büyük şiir' duygusu yaratamadığını söyler. Çünkü yaşanan dram sadece şiir kişinin dramı olarak kalır, okur şiir kişisiyle özdeşleşemez.¹⁷⁴ Bayrıl, bu dramı (cennetin yitirilmesi) kendi yaşamından yola çıkarak sonra da kutsal kitaplara göre ilk insan olan Adem'e götürerek ve oradan da bütün insanlığın yaşamına genelleyerek büyük şiire ulaşmaktadır. Onun şiirini büyük kılan nedenlerden biri de budur.

¹⁷³ Bircan Çelik, "Geleneğin Omurgasına Modern Şiirle Lehimlenen Şair", **Mühür dergisi**, s. 35.

¹⁷⁴ Sabit Kemal Bayıldırın, "Haydar Ergülen'in 'Avlu'su", **Varlık**, S. 1149, Haziran 2003, s. 34.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İMGE VE YAPI

3.1. İmge

Genel anlamıyla imge, “bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası olarak”¹⁷⁵ tanımlanabilir. Keser’e göre imge, “gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimi”¹⁷⁶ olduğundan yeni bir şeyi temsil eder. Bergson’a göre; “insan dünyayı algılamaya başladığında, imgeleri algıladığından”¹⁷⁷ beden ve bedene ait parçalar dahi birer imge biçimidir.

Sartre, *İmgelem* adlı eserinde imgeyi felsefi bir kavram olarak ele almış ve belirşler olarak tanımlamıştır. İmgenin “istemli ya da istemsiz çağrıştırmalardan meydana geldiğini, ortaya çıktığı anda ise dönüştüğünü ve orada bulunandan başka bir hale geldiğini”¹⁷⁸ belirtir. Sartre’ye göre imge ve imgelenen şey, farklı iki varoluş düzleminde bulunmakla birlikte tek ve aynı şeyi ifade eder.

Missej Kagan imgeyi, “cisimselliğin, renk, ses, orantı, tonlama ve ritmin bir tasarımı”¹⁷⁹ olarak tanımlar. Ona göre sanatçı tarafından bina edilen bir tasarım olarak sanatsal imge, okuyucu veya izleyici tarafından yeniden bina edilir. Bu nedenle maddi, elle tutulur bir dayanağa ihtiyacı vardır.

¹⁷⁵ TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü, 2006.

¹⁷⁶ Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, 2005.

¹⁷⁷ Henri Bergson, *Madde ve Bellek Beden Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme*, Çeviren: Işık Ergüden, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, s. 16.

¹⁷⁸ Jean Paul Sartre, *İmgelem*, Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2009, s. 8-9.

¹⁷⁹ Büşra Biçer, “Haydar Ergülen Şiirlerinde Poetika ve İmge”, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2018, s. 100.

Sanat kavramı, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi olarak da tanımlanmıştır.¹⁸⁰ Avner Ziss, imgeyi sanatsal üretimin merkezine yerleştirir. Bu, imgenin en kapsamlı tanımıdır.

İmge; felsefe, resim, fotoğraf ve sinema alanlarında olduğu kadar edebiyat alanında da karşılık bulmuştur. Viktor Şklovski, şiiri özel bir düşünme biçimi olarak imgelerle düşünme şeklinde tanımlamıştır.¹⁸¹ Rene Wellek ve Austin Warren'e göre şiir, “*sürekli yinelenen tek anlamlı bir işaret sistemi*”¹⁸² değil, aksine kelimedenden yapılan, benzersiz, tekrarı imkansız bir örgüdür. İmaj ise duyuşsal veya algısal yaşantının zihinde yeniden canlanmasını sağlayan duyuların izini taşıyan temsilcilerdir. Terry Eagleton, şiirsel imge kavramını zihindeki görselleştirmenin tek başına karşılamayacağını ve bir şeyi başka bir şeye eşitlemek amacıyla yapılan her şeyin imgeye dahil olduğunu söyler.¹⁸³

Michel Foucault'a göre dilsel göstergeler im olarak nitelenebilir. Öyle ki harfler, sözcükleri sabitleştirmeye yarar ve onları da birer imge olarak değerlendirmek mümkündür. İmgeler vesilesiyle görünür kılınan nesnelere ait zihinsel tasarım, o nesnenin kendi varlığı dışındaki bir oluşturdur.¹⁸⁴

Özdemir İnce'ye göre sözcükler aracılığıyla insanlarda heyecan yaratmayı amaçlayan şiirin bu işlevi imgede toplanmıştır.¹⁸⁵ İmgeyi, sözcüğü sözlük anlamının dışına çıkaran ve çağrışım zenginliği kazandıran bir unsur olarak tanımlamak mümkündür. Buna göre imge, klişe ifadelerden kaçındıkça etkileyici olma derecesi de artacaktır.

İmge, en genel anlamıyla bir nesne ya da varlık hakkındaki zihinsel tasarım şeklinde tanımlanabilir. Metin Cengiz, “*bireyde nesne bilgisinin oluşumunu da bu*

¹⁸⁰ Avner Ziss, **Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2016, s. 57.

¹⁸¹ Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat”, **Yazın Kuramı Rus Biçimcileri**, Çeviren: Mehmet Rifat - Sema Rifat, Haz. : Tzvetan Todorov, İstanbul, YKY, 2016, s. 71-75

¹⁸² Rene Wellek - Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, Çeviren: Ömer Faruk Huyugüzel, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 214-215.

¹⁸³ Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur?**, Çeviren: Kaya Genç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 199.

¹⁸⁴ Michael Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çeviren: Selahattin Hilav, İstanbul, YKY, 2017, s. 14-24.

¹⁸⁵ Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2011, s. 22-32.

tasarımın sonucu”¹⁸⁶ olarak görür. Orhan Hançerlioğlu için imge, duyulur bir kaynaktan, duyular aracılığıyla elde edilen tasarımlardır. Ayrıca insan bilgisinin ilk aşamasıdır.

Nevnihal Bayar’ın değerlendiresine göre, Banguoğlu ve Safa imgenin Fransızcaya benzetilerek yapılan bir kelime olduğunu, Türkçede im diye bir kelime bulunmadığı gibi -ge ekinin de olmadığını, Fransızca image kelimesinden yapıldığını söylemişlerdir. Ataç, imgenin belki fizikteki hayali karşılayabileceği, ancak zihindekini karşılayamayacağı kanaatindedir. Timurtaş ve Hacıeminoğlu da Banguoğlu ve Safa ile aynı görüştedir. Püsküllüoğlu, kelimenin başlangıçta yanlış kabul edildiğini, ancak zaman içinde benimsendiğini ifade etmiştir. Ercilasun ve Korkmaz da kelimenin Fransızca imageden bozma olduğunu belirtmiştir. Aksan ise imgenin hayal karşılığı olduğunu, im’in Türkçenin pek çok lehçesinde yaşamış ve yaşamakta bulunduğunu, -ge ekinin dilimizde fiilden isim türettiğini, ancak ekin isim köküne geldiği özge, başka gibi örneklerinin de bulunduğunu ileri sürmüştür.¹⁸⁷

Türk edebiyatında imge terimi, Batı dillerindeki tam karşılığı olarak kullanılmaz ve Türkçede ilk türediği yıllara ait anlamını ihtiva etmez. Bu iki kaynağın sentezinden türeyen yeni bir anlam söz konusudur. Ancak yerli anlam unutulmuştur ve yabancı anlam tam kavranamamıştır. Bu nedenle imge terimi, derin anlamdan yoksundur. Buna mukabil çok geniş bir kullanımı vardır. Şiir terimi olarak tanınmasına rağmen anlamın en belirsiz olduğu alan da burasıdır.¹⁸⁸ Zira Turan Karataş, günümüz edebiyat terimlerini konu alan çalışmasında imgeyi şu cümlelerle tarif eder:

*“İmaj, hayal, görüngü.Yeni şiir poetikası ve estetiği içinde sıkça karşımıza çıkan ve bir türlü açık bir tanımı yapılamayan bir terimdir. İmge, bir kelimenin ya da kelimeler topluluğunun, sözlük anlamının dışında, ötesinde, sözcüğün belirtme, gösterme ve adlandırma özelliğine/yeteneğine/gücüne “çağırışım”ı da ekleyerek kullanma marifetidir. Başka bir deyişle, edebî dilin uyandırdığı duygusal her türlü etki, her türlü çarpıcı hayal, çağrıştırdığı her türlü yeni anlam imge olarak adlandırılmaktadır”*¹⁸⁹

¹⁸⁶ Metin Cengiz, **İmge Nedir**, İstanbul, Şiirden Yayıncılık, 2014, s. 7.

¹⁸⁷ Nevnihal Bayar, **Açıklamalı Yeni Kelimeler Sözlüğü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2006, s. 163.

¹⁸⁸ Adem Can, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S. 12, Ekim 2015, s. 27.

¹⁸⁹ **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007, s. 228.

Batı menşeli pek çok terim gibi imge de yeteri kadar tartışılmadan kabul edilmiş ve hiçbir zaman yeteri kadar anlaşılamamıştır. Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatına giren terimin başlangıçta imaj biçimi ve görüntü anlamıyla basit bir kelime olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. 1930'lu yılların poetika yazılarında yaygınlaştığı görülmektedir.¹⁹⁰ Türkçe sözlüklere 1940'lı yıllarda girmiştir. Başlangıçta terimin Batı'taki anlam kapsamıyla bilinmesi mümkün görünmemektedir. Fakat daha sonra da hakkıyla tartışılmadığı görülür. Can'a göre bir felsefe geleneği oluşturamayan ve ciddi bir terim buhranı yaşayan 20. yüzyıl Türkiye'si için bu durum şaşırtıcı değildir. İsmail Kara, "Türkiye'de modern felsefenin tarihi ve problemleri yok, ideolojisi var." diyerek Türkiye'de terimlerin hiçbir zaman felsefi meselelerle birlikte ele alınıp layıkıyla tartışılmadığını, sadece ideolojik zeminde mütalaa edildiğini belirtmiştir.¹⁹¹ Aynı şekilde şiir ve poetika gibi alanlarda da terimi konu alan çalışmalar yenidir. Bu gecikme, anlamı zaten girift olan terimin neredeyse anlamsızlaşmasına yol açmıştır. Bugünkü edebiyatımızda imge, ekseriyetin gelişigüzel kullandığı, hatta anlamını başka terimlerle karıştırdığı muğlak ve belirsiz bir terimdir.¹⁹²

3.1.1. Şiirlerinde Kullandığı Baskın İmgeler

İmgenin yardımıyla şiir, çok boyutlu, çok anlamlı yatay ve dikey devinimli bir duyarlılık kazanır. Bayrıl, bu bağlamda oldukça yoğun, derin imgeler kullanır. Onun imgeleri düz-yan anlamlarla sınırlanamayacak şekilde dil evreninde devinmektedir. Çünkü Bayrıl, sözcükleri sözlük anlamının çok üstüne taşımış, yıkarak evrensel bilgiyi sözcüğün demir kafesinden kurtarmıştır. Onun şiirinde bu *sözcüküstü* değer, sözcüğün usla ilişkisi sonucu kavranabilen, bir anlamda sezilen bilgidir.¹⁹³

İyi şiir, hayatımızın bazı ayrıntılarına, belleğin karanlık labirentlerine ışık tutar. Bayrıl'ın şiirinde birbirini tamamlayan anne ve sevgili imgelerinin yanı sıra, geçen zamanla birlikte belirginleşen bir çocukluk metaforu söz konusudur. Bayrıl, çocukluğunun geçtiği taşra ile sanat eğitimi aldığı, mesleğini icra ettiği şehir

¹⁹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir Hakkında-I", **Görüş**, S. 1, Temmuz 1930, s. 22.

¹⁹¹ İsmail Kara, **Bir Felsefe Dili Kurmak**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001, s. 6.

¹⁹² Adem Can, "Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi", **Yeni Türk Edebiyatı**, s. 27.

¹⁹³ Hilal Karahan, "V. B. Bayrıl Şiiri Üzerine Dip Köşe Notlar", **Öteki Poetika Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 172.

arasında, maddenin sertliği ve hissizliği ile gül, fesleğen ve lavanta arasında gelgitler yaşar. Geleneğe bağlı sahih şiiri ortaya koyarken estetiğinden ödün vermez.

Sartre, “*Şiirsel sözcük, küçük bir evrendir.*”¹⁹⁴ der. Bayrıl, bunun bilincinde bir şair olarak “Kelimeler bir çengelli iğne/gibi çırpınıp durdu hançeremde yıllarca!” diyerek kelime seçimindeki tutumunu ortaya koyar. Bachelard’ın “*Bir nesneye şiir mekanını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha büyük bir mekan vermektir ya da daha güzel bir deyişle, onun içtenlik mekanının gelişmesini izlemektir.*”¹⁹⁵ şeklinde ifade ettiği gibi kelimeye çok anlamlılık kazandırarak mekanını genişletmek her şiir için önemlidir.

Çalışmamızın bu bölümünde, Vural Bahadır Bayrıl’ın kullandığı bazı imgelere yer verilmiştir. Her şey zıddıyla kaimdir. Zira şiirler analiz edildiğinde benlik ve öteki, şehir ve taşra, ölüm ve hayat, varlık ve hiçlik, ruh ve ten gibi zıtlıkların sıkça kullanıldığı görülür. Şair; tabiat imgelerinden gül, fesleğen, lavanta, karanfil, ağaç, defne, manolya gibi bitkiler ile özellikle doğa ve çocukluk gibi temaları koku duyusuyla pekiştirir. Ölüm, ruh, melek, hiçlik, Allah, tanrı, varoluş, tevekkül gibi metafiziksel ögeler, Bayrıl’ın Doğu mistisizmine olan yakınlığını gösterir. Ev, balkon, bahçe gibi bazı mekanlar da Bayrıl’ın şiirinde temel imgeler olarak yer alır.

Kelimelerin ait oldukları medeniyet, şiirin ve üst yapının dayandığı öğretisi, fikir ve duygu dünyasını yansıtır. Bayrıl’ın şiirinde yer alan izlek ve imgelerin “sahih şiir” doğrultusunda hem Doğu hem de Batı kaynaklı olduğunu görürüz. Aynı dizede metafiziksel/mistik bir imge olan “ruh”a eşlik eden eşyalar, adeta bireyin elini kolunu bağlar ve onu bu dünyaya tutsak eder.

Ruh sıyrılınca kılıfından,/ büyücüdür ay, her şeyi yönetir. (Âsûde/MELEK GEÇTİ, s. 28)

Sönen çerağ, ılık mumla, sököl/müş ruhuma akan bu mühür,/dayanmaz hasretine.(İksir/MELEK GEÇTİ, s. 30)

¹⁹⁴ Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?** , Çeviren: Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları, Mart 1995, s. 19.

¹⁹⁵ Gaston Bachelard, **Mekanın Poetikası**, Çeviren: Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996, s. 15.

Ruhum kılıfından sıyrıldı./ Kandedir, kimdir şimdi yedi iklim Dil'in sultanı?(Nostalgia/MELEK GEÇTİ, s.38)

sözler!... Ruha biçilen cisimsiz/ elbiseler!(Akkor/MELEK GEÇTİ, s.60)

Âh melek heykellerindeki/ o saf çehre! Taş ruh, âtıl gövde! (Mürekkep/MELEK GEÇTİ, s.70)

Neon nehri, çatılar denizi! Ey pıhtı şehir!/Ruhunu yırtan, onu dikmeyi de öğrenmelidir.(Melek, Dönecek/ŞER CİSİMLER, s. 22)

Heveskâr kalp, üzgün taşra! Ey mıknaş/ şehir, ey ruhuma yapışan Magnesia!(“...Bir Atın Başlangıcı”/ŞER CİSİMLER, s.36)

O zaman, işte o zaman ruhumu/fesleğ en/lerle örttüler.(Kalbimdeki Harf/ŞER CİSİMLER, s. 48)

Ay, taştı... Sarsıntı./ Kımıldayacak az sonra ruhumuzdaki o ezeli fay kırığı. (Millennium/ŞER CİSİMLER, s. 52)

Kaç/ elbise kesseler hiçlik kumaşından,/ beyhûde, ruhumuzdaki yırtık yama/tutmaz!(Kayıp Halka/ŞER CİSİMLER, s. 64)

Uzayın ücra konuşkanlığında ilerleyen, ruhumdaki bu yırtıcı meteor ürpertisi?.. (Rilke, Panter ve Ben/ŞER CİSİMLER, s. 73)

Ruh/ve Kâğıt!.. Karşı karşıya/ yine mürekkebin vahşe/tiyle. (Sen Yıldızını İzle/ŞER CİSİMLER, s. 78)

Zamanı kat yerlerinden açsak,/ bilir misin, o havaî gülden/ iz kalmaz!/ Kurtuluruz böylece ağırlıktan./ Ruhumuz da eksik taylar gibi/ ordan oraya koşup durmaz.(Eksik Tay/ ARZUDA TENHA, s. 12)

Sen kana dur kâğıtta. Ne çare? Mürekkep/ her zaman ruhtan daha uysaldır.(Avcı/ARZUDA TENHA, s. 36)

Ebabil/ emziren zamir. Taşlaşan ruh!/ Mermer iris! Karanlık cevher! (Tahta/ ARZUDA TENHA, s. 49)

Ruhta ne gedik varsa, kapatır/ onu mağma. Eğer, dipte biraz/ ateş kalmışsa. (Mağma/ELMAS SIKINTI, s. 42)

Mağma, ruha komşu. Ruh göğsü. Gök, kuyudan gözlenir en iyi zira. (Mağma/ELMAS SIKINTI, s. 42)

Klasik edebiyatımızda en güzel örneklerini gördüğümüz gül imgesi, Bayrıl'ın özellikle ilk üç kitabında en sık geçen imgelerdendir. “Gül, Ey Saf Çelişki” şiirinin son dizelerinde “gül ki ezeli muamma” diyen şair, gül imgesini çelişkileri içinde barındıracak şekilde hem olumlu hem de olumsuz durum ve çağrışımlarda kullanmıştır. Kimi dizelerde gül, sonsuzluğu ve ölümü içinde barındırdığından “ağır”, “kesif” ve “bulanık” olarak nitelenir.

Güldür o, şimdi hâtıranın balkonlarında/ ağır gül! - Ey yalnızca sevmek üzre/ halkolunan gül! - Söyleyin koparılınca/ kâğıda artık kim dökülür? (Âsûde/MELEK GEÇTİ, s. 28)

Zamanın dışında iki hayalet gibi /gezinen seslerimiz buluştu... koptu /birbirinden./ Issızlıksa hâlâ ince bir kadın tadı /ve karanlık sözlerin balkonunda/ kesif gül saatleri!

Böyle/ inerdi çocuğa şiir, itilmiş ruhların/ iklimi olan balkonlarda./*Ansızın kesif güller,/ ve mucizevi kanatlarla.*(Külçe/MELEK GEÇTİ, s.62)

Çocukluk kırık bir lehim./Ki onarılamaz bir daha asla!/*Ne kesif güller, ne mucizevi kanatlarla...* (Külçe/MELEK GEÇTİ, s.62)

Yıllar sonra, göğün okunma /dığı balkonlarda yine kuşku/ ve gül! Ağır gül! (Kalbimdeki Harf/ŞER CİSİMLER, s. 48)

Öteki nin/ gülü! Kesif endişe. (Sen Yıldızını İzle/ŞER CİSİMLER, s. 77)

Ey körelmiş duyarga. Gül bulandı./ Bak, Tanrı da bizi, yüzüstü/ bırakmak üzeredir!(Zar/ARZUDA TENHA, s. 39)

Bayrıl'ın şiirine felsefi derinlik katan bir diğer ifade “varoluş”tur. Şiiri ontolojik sorgulama alanı olarak ele alan şair, bireyin varoluştan kaynaklanan içsel sıkıntı ve bunalımını yansıtır.

Su, varoluşundan yorgun. (Boats on the River/ŞER CİSİMLER, s.33)

ruhumda kırılğan bir tay/ gibi varoluşu taşımanın bedeli.(Ten Geçilir/ARZUDA TENHA, s. 8)

“Varoluş; kadim esâtir!” dizesinde vurguladığı gibi şair için varlık alanı belirsizdir ve huzursuz eder. Öyle ki onu çoğu kez “hiçlik” ile birlikte ele alır.

Hiçlik ne kadar sakinse, **Varoluş**/ o denli tekinsiz.(İkon/ARZUDA TENHA, s. 43)

İnsan, kurtlanmış bir yara. **Hiçlikte**/ dahi **varoluşt**a. Kanar daima. (Ay Kırığı/ELMAS SIKINTI, s. 34)

“Öteki” şiirinde, şair maddenin kendisi iken diğerlerinin gölge olduğu, madde ve gölgenin özünde birlikteliği ve zaman zaman yer değiştirdiği ifade edilir. Varoluş hakikatinde hem madde hem de gölgesi misafirdir.

Taş ve Gölge. Şair ve Öteki./Aynı maddede, varoluşun/ iki dalgın misafiri. Yer değiş/tirirler hep böyle saatlerde. (Öteki/ŞER CİSİMLER, s. 14)

Bayrıl şiirinde yer alan mistik imgelerden biri de “melek”tir. İlk kitabının da adı olan “*Melek Geçti*”, herkesin herkesle konuştuğu bir ortamda tesadüf eseri oluşan sessizliğin sebebinin bir meleğin geçmesi olduğunu ifade etmek amacıyla kullanılan Fransızca “un ange passe” deyimidir.

Kâğıtta imâlar silsilesi. Tuhaf/şey, az önce sanki, harflerle/ aramdan yine bir *melek geçti*.(Öteki/ŞER CİSİMLER, s.14)

Melek imgesi özellikle *Melek Geçti* ve *Şer Cisimler* kitabında sıklıkla geçer. *Arzuda Tenha*’da üç yerde geçerken *Elmas Sıkıntı*’da hiç kullanılmamıştır.

Şer tema. Eşyada süre/ avı. Münkir **Melek!**.. Nerde/ dir ruhumuzu Çok'tan *Bir'e*/ doğru sürükleyecek nehir? (Zar/ARZUDA TENHA, s.39)

Ne istersin benden/ Şark'ı kaybettikçe yükselen şarkı? /Uykulu **meleklerle** gelen. (Hüsnüyusuf/ARZUDA TENHA, s.56)

Ay uzaktır, kelimeler yakın./ Sızar gölgeler... Seyrelir/ akşama sürünüp geçen ıtır./Bekle benî, şeffaf fesleğen./ **Meleği** de kâğıt evinden geri/ çağır. (Ayin/ARZUDA TENHA, s.58)

Melek imgesine çoğu dizede çocuk ve gece izleklerinin eşlik ettiğini görürüz. Söz konusu kullanımlarda melek, “anne”yi, gece ise yalnızlığı ve belirsizliği çağrıştırmaktadır.

Gecikir rüyalara altın/ tüyler serpen melekler.../ Çocuk, bıçare gecelerde, çeker bu soruyu/ kınından gizlice: *"Nerdeler şimdi/ âh nerdeler, o güzel kederleriyle /balkonlarımızı süsleyen kesif güller?* (Hicran/MELEK GEÇTİ, s.45)

Gecenin kemikleri üstünde yükselir ay!/ Balkon kilitlenir. Camı çizer gümüş/ kanatları meleklerin.(Sıyanür ve Eşya Arasında/ MELEK GEÇTİ, s. 50)

“Melekler böyle yakaranlara gelmez çünkü geceler genişlemez bunların çevresinde. Kendini kaybedenleri her şey bırakır yüzüstü babalar onları terk eder, kapanır onlara analar rahmi de.” (Prolog, bir/ALÂMETLER/MELEK GEÇTİ)

Ay habarınca, alâmetler vurur/porselene. Kırık melek heykelleri/ çocukluğun, ne yapsa dönemez artık/ kopanlığı o saf mermere.(Balkon/MELEK GEÇTİ, s.58)

Bayrıl’ın şiirinde özel anlamlar yüklediği birçok eşya vardır: cam, ayna, altın, taş, heykel, lehim, kâğıt. Ayna, özellikle *Melek Geçti* ve *Arzuda Tenha* kitabında sıklıkla geçer. Beş yerde kullanılan “kâğıt ayna” ifadesini şairin kelimeleriyle yarattığı yansıma kendini gördüğü şekilde yorumlamak mümkündür.

Kalem sürçmeleri. Pütürlü/ kavisler... Titrer, gölge oyunları/ bir ömre tutulan kâğıt-aynada. (Çetrefil+İmâ/MELEK GEÇTİ, s. 80)

Burada, şimdi ruhuma baktığım bu kâğıt-aynada,/ ne tuhaf, kelimeler hâlâ deri değiştiriyor/ ihtirasla./Kabarırken durmadan o meşûm envanter,/ tesellisi bir ömrün ne mümkünmüş meğer?(Kâğıt-Ayna/MELEK GEÇTİ, s.88)

Zaman şimdi kimin eşkâlidir/ bu kâğıt aynada? Söyle ey mıknaş/ şehir, ey Magnesia! Varlığın terazisi/ niçin hep böyle eğridir? (Mıknaş Şehir/MELEK GEÇTİ, s. 92)

Kozmik ışık kalıntıları. Söz'ün Arz'a/ indiği gecenin yadigârları... Fısıldıyorlar şimdi bana: “Sûretine tutkun/ olanın harfleri, kâğıt-aynada hapis kalır!”(Serencâm/ARZUDA TENHA, s.24)

Kardeş ruh, Violette Noziere. Bilseler,/ bir masaldan çaldığın cam ayakkabı,/ şimdi uyuduğu bu kâğıt-aynadan bize/ neler anlatır... neler?/- *Âh, bir bilseler!* (Violette Noziere/MELEK GEÇTİ, s. 85)

Ayrıca “Violette Noziere”, Lâle Müldür’e adanmış bir şiidir. Bu şiiri için Bayrıl, “delikanlılığında bir film seyretmişim: Violette Noziere... Genç ve bunalımlı bir kadın, kendisini rahat bırakmayan ailesini bir komplo ile öldürür. Sonra bu ortaya çıkar ve kadın idam edilir... Toplum baskısı ve genç kadınların bu baskıyla baş etme biçimlerinden dramatik bir kesit. Lâle ile ilk tanıştığımda gittim, defterime bir dize yazdım: “Geceleri cam ayakkabısıyla uyuyor” diye. Şiirin adını da yazmışım: Violette Noziere... Epey bir süre hiçbir şey yazamadım... Tam *Melek Geçti*’yi matbaaya yollacağım, bu şiirin devamı geldi ve yazdım. Ve Lâle’nin o zamanki kod adı Zehra Neveser’e adadım... Lâle kitabı alıp, okuduktan sonra heyecan içinde beni aradı: “Biliyor musun, benim yayınlanan ilk yazım Violette Noziere filmi üzerineydi!Sen bunu nasıl bilebilirsin?” Elbette Lâle söyleyene kadar, bunu da bilmiyordum.” der.

Şiir, kelimelerle yapılan bir şeydir. Bayrıl’ın şiirinde sıklıkla kullandığı kelimeler, onun evreni ve bireyi algılayışını yansıtır. Fakat kullanım sıklığı sağlıklı bir değerlendirmede bulunabilmek için yeterli değildir. Önemli olan şairin tabiat ve eşyaya yüklediği anlam değerlerini tespit etmek ve bu değerleri şiir geleneğimizle de karşılaştırarak kelimelerin tarihi süreci hakkında bir fikre ulaşmaktır. Bu şekilde kelimeler, eseri değerlendirmede birer anahtar vazifesi görebilecektir.

Alanyazın taraması gösteriyor ki bu imgelerin Türk şiir geleneğindeki önemi tartışılmazdır. Ancak tüm imgeleri hakkıyla incelemek, ayrı bir çalışma konusudur. Bu nedenle burada kadın, çocuk ve zaman imgelerine yer verilmiştir. Kadın imgesi, sevgili ve anne rolleriyle birlikte bir bütün olarak ele alınmıştır. İmgelerin Türk şiirindeki yeri ve önemi de çalışmaya dahil edilmek suretiyle Bayrıl şiirinin geleneğimizdeki konumunun tespiti amaçlanmıştır.

3.1.2. Kadın

Divan şiirindeki kadın imgesi genellikle kendini tekrar etmiştir. Cemal Süreya'nın bir yazısında belirttiği gibi bütün Klasik şiirimiz aynı sevgiliye tutkun gibidir. Çünkü tek bir sevgili değil, ortak beğeniye dayalı, bütün güzelliklere haiz, varsayılan bir sevgili anlatılmaktadır.¹⁹⁶

Tanzimat şiirine gelindiğinde Abdülhak Hamit, “kadının adını koyan şair” olarak karşımıza çıkar. Onun sevgilisi kimi yerde bir anne, kimi yerde de “ruhunun tabibi”dir.¹⁹⁷

Servet-i Fünûn döneminde karşımıza kendi içine kapalı ve bireyin içsel sorgusunu konu edinen bir şiir çıkar. İşlenen aşk ise siyasal baskı ve sansür nedeniyle genellikle platoniktir. Şiirlerindeki “sessizlik” ve “doğayla baş başa kalma” özlemi, Tevfik Fikret'i hep bir kaçış arayışına yönlendirmiştir. Aşk da bir kaçış hükmünde olmuştur. Kadın ise şairin bu kaçışında ona destek olan bir kahraman rolündedir. Doğa ve aşkın birleştiği bütünlük içerisinde kadın, okuyucunun sezmekte zorlanacağı kadar gizlenmiş bir öznedir.¹⁹⁸

Yahya Kemal'in ilahi aşk anlayışı Klasik şiirimizden gelerek Cumhuriyet dönemine taşınmıştır. Onun şiirinde sevgili, soyut ve somut arasında, bazen bu dünyanın saltanatı, bazen de ahiretin cennetidir.¹⁹⁹

Cumhuriyet dönemi şiirimizde kadın imgesi, Nâzım Hikmet'e kadar durağandır. Tüm şiirlerde aşık olunan kadın öyle idealize edilir ki hepsi aynı kadın gibidir.²⁰⁰ Bireysel ve sosyal hayatta yaşanan değişimler kadın imgesine yansıtılmamıştır, halen tabloları ve rüyalarından şiire aktarılan donuk bir imgedir.²⁰¹

Nâzım Hikmet'le beraber Türk şiirinde tüm boyutlarıyla birey görünür. Onun şiirindeki sevgili, ortak bir imgeden ziyade farklı ve kendine özgüdür. Dünyadan

¹⁹⁶ Cemal Süreya, **Sevgilinin Halleri, Toplu yazılar I**, İstanbul, YKY, 2000, s. 30.

¹⁹⁷ Saadettin Yıldız, **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**, İstanbul, Günce, 2005, s. 55.

¹⁹⁸ Özgür Özmeral, “Cemal Süreya Şiirinde Kadın Ve Erotizm”, İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2006, s. 34.

¹⁹⁹ Özgür Özmeral, **a.g.e.**, s. 36.

²⁰⁰ Cemal Süreya, **Sevgilinin Halleri, Toplu yazılar I**, s. 32.

²⁰¹ Özgür Özmeral, **a.g.e.**, s. 38.

soyut değildir. Olumlu ve olumsuz duygu durumlarını onda görmek mümkündür ve toplumdan soyutlanmış ve hayattan kopuk değildir.²⁰²

Bayrıl'ın şiirindeki kadın imgesi, yer yer Parnasyenler'in "güzel ve bilge kadını" İskenderiyeli Hypatia'yı çağırıştırır.²⁰³ Parnasizm, realizmin şiir kolu, pozitivizmin edebiyata uygulanmasından doğmuştur. Romantizme tepkidir. Parnasyenler 1866 yılında Paris'te Parnasse Contemporaine dergisinde toplanarak, "sanat sanat içindir" görüşünü benimsediler. Şiirde şekle önem verdiler.²⁰⁴ Parnasyenlerin kadın imgesi Hypatia ise matematik, astronomi ve felsefe alanındaki ilk ünlü Yunan bilim kadınıdır. Dini kargaşaya neden olduğu gerekçesiyle bir Hristiyan çete tarafından öldürülmüştür.²⁰⁵

Bayrıl'ın şiirinde güçlü kadın, şehrin bir parçasıdır. Kadın imgesi; *Melek Geçti*'de altı, *Şer Cisimler*'de bir, *Arzuda Tenha*'da üç kez geçmektedir. Dizelerde genellikle musiki, eter, absent, porselen, tat, kadife, cam, tahta gibi şehir hayatına ait eşyalar kadına eşlik eder:

Âh madam melankolya, bilseler

eterdir kadınlar... Kalbim nice

hicranı mülk edinmiştir onlarla.(Âsûde/MELEK GEÇTİ, s. 28)

Andım da ne oldu?

Aşkın mahur bir kadın güzelliği

sunduğu günler!... Hepsi soldu:

absent, kartiyelaten, veremli dudak

larda ucu yanık bir mektup kederi.

Dağıldı ağızında mika gül, geçmişin

²⁰² Sabit Kemal Bayıldır, "Çağdaş Aşklar", **Güzel Yazılar**, Ocak-Şubat, 2000, s. 86.

²⁰³ Aydın Afacan, "Mekân: Sözcükleri Şiir Olan Bir Şiir", **Yom Sanat**, S.13, Temmuz-Ağustos 2003, s. 24.

²⁰⁴ Lütfullah Sami Akalın, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, 1966, s. 123.

²⁰⁵ İnan Keser, Nimet Keser, **Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi**. 2015, s. 141.

o sırça kâğıt lezzeti.

Andın da bunca ne oldu?

Kırıldı yine porselen kadınlar.

İçine sızdı, soyunmuş bir ayna

tedirginliği... Fiilin büyülediği eşya

süzülünce nemli elmasına saatlerin,

aktı birbirine karbon ve hâtıra!

(Karbon ve Hâtıra/MELEK GEÇTİ, s.42)

Issızlıksa hâlâ ince bir kadın tadı

ve karanlık sözlerin balkonunda

kesif gül saatleri! (Absent ile Mücevher/MELEK GEÇTİ, s. 46)

Geceleri cam ayakkabısıyla uyuyor.

Su burcu bir kadın... Yıkıntılarında

ölü metal ısıltıları saçan jaguarların

dolaştığı şehirde... Danteller, ipekliler,

safir rüyalar içinde... (Violette Nozière/MELEK GEÇTİ, s. 85)

Kadın: hâlâ kadife temaslar halinde

dünyayla. Gözleri ağır ecnebi. (Histerezis/ŞER CİSİMLER, s.30)

Cam adamlar, cam kadınlar. Gövdeleri

elmas çizdiği. Yine de yırtarlar, sakın

hareketlerle birbirlerini. (Fanfar/ARZUDA TENHA, s.28)

Annelik, kadının Türk toplumundaki en kutsal sıfatıdır. Kadın, anne olarak aile ile toplum arasındaki en sağlam köprüdür. Kadın; şefkatli, özverili yaklaşımı ile aynı zamanda bir eğitimcidir. Anne imgesinin Bayrıl'ın şiirinde ilk kitap dışında çocuk

imgesiyle doğru orantılı olarak sık kullanılmadığı görülür. *Melek Geçti*'de on yedi, *Şer Cisimler*'de üç, *Arzuda Tenha*'da iki kez kullanılmıştır.

Melek Geçti'nin Yadigar bölümünde yer alan dört şiirde “aşk, küçük anne” dizeleri dikkat çeker. Şair, çaresiz bir çocuk tavrıyla yalnızlığını, yorgunluğunu dile getirir. Anne şefkatini beklediği aşktan yardım umar. Oysa dünya artık çocukluğundaki gibi sevgi dolu değildir ve aşk da tüm hazzına rağmen acı vermektedir. Bu yüzden “anne” değil, “küçük anne”dir.

Sen, bir gölün uykusundan

çaldığım ayna, gitme kal.

Dayanamam ıssızlığım çok ince.

Aşk, aşk, âh, sen küçük anne! (Hüsün/MELEK GEÇTİ, s. 26)

Aşk, aşk ey küçük anne!

Çöz beni, ısıt, ayna ol kalbime! (Âsûde/MELEK GEÇTİ, s. 28)

Söyle, bu kaçma 'dağ' kalbimde?

Aşk... aşk ey küçük anne!(İksir/MELEK GEÇTİ, s. 30)

Bak, dudaklarım altınla *mühürlü*

benim, bedenim müphem bir ülke.

Çöz beni aşk, âh küçük anne! (Fecr/MELEK GEÇTİ, s. 32)

Lehim yerinden oynadı aniden.

Kurtuldu düğümlerinden madde.

Cisimler bir anne tebessümü gibi

kendiliğinden ve tevekkülle, sürüklendi

isimlerinden öteye... (Delil/MELEK GEÇTİ, s. 64)

Lehimin kopmasıyla birlikte cisimlerin kendiliğinden ve tevekkülle sürüklenmesi, anne tebessümüne benzetilmiştir. Anlaşılan odur ki şair için anne, her zaman gülümseyen ve tevekkül edendir.

Kabuk tutmaz ki, mazi açık

bir yara. Anne, eteklerinde kesik

saç yığını, bakar ve ağlar ufka.(Girdap/MELEK GEÇTİ, s. 74)

Geçmişin bireye sürekli olarak acı veren, kapanmayan bir yara olarak tasvir edilmesi şairin geçmişe duyduğu özlemin göstergesidir. Anne ise eteklerinde kesik saç yığını ile ağlamaktadır. Ancak annenin her şeye rağmen ufka bakması onun halen gelecekte umutlu olması şeklinde yorumlanabilir.

Vaktidir. Duyulur, annelerin bir tülbent

serinliği olduğu avlularda, yine o ağır

fesleğen... Haylazdır oysa kokular, uçuşurlar!

Bahçe, altın bir tebessüm gibi ikindiye

giyinirken. (Kâğıt-Ayna/MELEK GEÇTİ, s.88)

Çocukluktan bir hatıranın nakledildiği bu dizelerde şair duyulardan yararlanmıştır. “Ağır fesleğen kokusunun duyulması”, “tülbent serinliği”, “altın bir tebessüm” gibi detaylar okurun muhayyilesine seslenmektedir.

Zamanın anneleri güllerle örttüğü

balkonlarda, şiir ki, asırlardır, boşluğa

saçılan konfetilerdi! (Şerha/MELEK GEÇTİ, s. 90)

Bayrıl için Zaman, Tanrısal bir varlık, bir güç gibidir. Onu, yaratıcıyla eş değer kabul eder. Annelerin balkonlarda güllerle örtülmesi dikkat çekicidir. Sandro Botticelli’nin Venüs’ün Doğuşu tablosunda Venüs’ün sağında bir *hora*, üzerine çiçekli bir pelerin örtmek için ona doğru uzanır. Resimde baharın gelişi vurgulanmak istenir. Şiirde de zamanla balkonlardaki annelere baharın gelişi betimlenmiştir.

Bayrıl, dizelerinde anne ile tabiatı özdeşleştirir. Gül, göl, nehir, yıldız imgeleri tabiata ait olumlu imgeler olarak nitelendirilebilir. Bu imgelere anne imgesinin eşlik etmesiyle saflık, güzellik, doğurganlık ve kudsîyet gibi özellikler anneye atfedilir.

Yağmurun balkonu. Güller annesi. Beyaz mendiller

ve o kimsenin bilmediği...

(Nosthalgia/MELEK GEÇTİ, s. 38)

Anneler göl uykusundayken

çocuklar derin alınganlıklardır. (Teselli/MELEK GEÇTİ, s. 44)

Defneler içinde yüzen gölgeler. Karıştı

sonunda nehre... Ah anne nehir, bal rengi

saçlarını kalbime seren nehir! Hangi dil

elverir şimdi onlara ölü demeye? (Histerezis/ŞER CİSİMLER, s. 30)

Hani bir

püskürme taşıyacaktı Ben'i, yıldız

ların anne serinliğine? (Tereke/ARZUDA TENHA, s. 20)

Çocukluğa dair belleğimizde yer eden bir ayrıntı da annemizin sesidir. Bayrıl, anne sesini ipek olarak niteler ve annenin sesini çocukluğa serptiğini söyleyerek sesi somutlaştırır.

Arzu tenden ücra. Kayıp gidiyor elimizden

usulca. Şark, o hülyalı fesleğen. Şerha

ipek sesini çocukluğa serpen anne

imgemiz! (Ödünç Irmak/ŞER CİSİMLER, s. 62)

Bayrıl, gelenek ile anne arasında benzerlik kurar. Ona göre gelenekten ayrılan şair, annesinden ve evinden uzaklaşan çocuk gibidir. Şiir geleneğimiz Doğu ve Batı olmak üzere iki kaynaktan beslenir. Sahih şiir anlayışına göre birini tercih etmek, şairi gayrisahih bir duruma sokar. Ancak Cumhuriyet döneminde Doğu geleneği reddedilmiştir. Oysa şaire göre şark, itiraf edilemeyen annedir.

Biliriz de

itiraf etmeyiz nedense, Şark

hepimizde تنها bir anne. (Aynadaki Yara/ARZUDAKİ TENHA, s. 14)

3.1.3. Çocuk

Klasik ve modern Türk şiiri, çocuk ve çocukluk imgesi bakımından dünya şiiriyle yarışacak ölçüde zengindir. Modernleşme öncesine baktığımızda çocukların hayatı doyasıya yaşadığını görürüz. Modern dünyada ise birey, çocukluğun masumiyetini yaşamadan yaşlılığa adım atar. Bu değişim şiirimize de yansımıştır. Öncesinde durağan olan çocuk imgesi günümüzde nostaljik bir imge halini almıştır.²⁰⁶

Osmanlı sosyal hayatında önemli bir yeri olan çocuk, Klasik şiirimizde en çok kullanılan tiplerden biridir. Bu dönemde sanat değerleri düşük olmakla birlikte çocuklarla ilgili müstakil eserler oldukça fazladır.²⁰⁷ Bu durum, şiire de yansımıştır. Çocuk, Klasik şiirimizde genellikle Arapça tıfl sözcüğü ile karşılanmıştır. Çocukça davranışları nedeniyle bazen sevgili, bazen de aşığın kendisi çocuk olmaktadır. Zira âşık/şair sevgilinin merhametinden yoksundur ve bu nedenle kendini yetim olarak görür. Aşığın canı ve gönlü de çocuk gibi kabul edilir.²⁰⁸

Çocuk, klasik şiirdeki soyut anlamından farklı olarak çağdaş şiirde somutlaşır. Çeşitli dönemlerde çocuklar için şiir kitapları yayımlanmıştır. 1940 yılına geldiğimizde karşımıza Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Çocuk ve Allah" adlı kitabı çıkar. Bu kitabı, sonrasında 1974'te "Yeryüzü Çocukları" ve 1976'da da "Yanık Çocuklar Koçaklaması" adlı iki şiir kitabı takip eder. "Çocuk ve Allah" şiiri ile Dağlarca, "Allah" merkezli varlık algısından "insan" merkezli bir yaklaşıma yönelir. Bu nedenle "insan"ı temsil eden "çocuk" kavramı, eserin merkezinde konumlandırılmıştır.²⁰⁹ Dağlarca, bu merkezîliği "Çocuğum yalnız sana inanıyorum"²¹⁰ dizesiyle vurgular.

Şiirde çocukluğa dönüş farklı etkiler ve amaçlarla olur. Mistik eğilimli şairlerde olduğu gibi, izlenimci, idealist, romantik hatta politik eğilimli şairlerde de

²⁰⁶ Hasan Aktaş, "Klasik Ve Modern Türk Şiirinde Anne Ve Çocuk İmgesi", *İdil Dergisi*, DOI: 10.7816/idil-01-04-09, s. 142.

²⁰⁷ Hasan Aktaş, *Çağdaş Türk Şiirinde Tarihi Şahsiyetler ve Eserler*, Konya, Çizgi Kitabevi, 2002, s. 17.

²⁰⁸ Hasan Aktaş, "Klasik Ve Modern Türk Şiirinde Anne Ve Çocuk İmgesi", *İdil Dergisi*, s. 131.

²⁰⁹ Münire Kevser Baş, "Poetik Eylem Sürecinin Kurgusal İfadesi: Çocuk ve Allah'ta Kuşlar-Ağaçlar Sembolizmi", *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2018, 87, s. 158.

²¹⁰ Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Çocuk ve Allah*, s. 92.

çocukluk, şairin saflığı arayışında, gelecek umutlarının temsilinde önemli bir işleve sahiptir. Modern şiirimizde, Tevfik Fikret'in, Âsaf Hâlet'in, Ziya Gökalp'in ideal geleceği çocukta yansıtmaya istekleri, Hâşim'in ve Tanpınar'ın çocukluk imgeleri buna örnektir. Baudelaire, Lamartine, Mallarme gibi şairler, çocukluğa insanın en derin ve sırlı parçası olarak bakarlar.²¹¹

Hasan Bülent Kahraman'ın ifade ettiği gibi, 80 Kuşağı şairlerinin çocukluk üzerinde sıkça durmaları, şairlerin kişilikleriyle olduğu kadar dönemin sosyal ve politik şartlarıyla da ilişkilidir.²¹² Necmiye Alpay, konuyla ilgili tasavvufi yöne dikkat çeker. Dönemin özelliklerinden biri olan “eve dönüş” (eve/ başlangıçlara/ iç dünyaya/ çocukluğa/ anneye dönüş) temasının Bayrıl'ın şiirlerinde egemen tema denebilecek ölçüde olduğunu, aynı zamanda bunun şiirin öncelerine de dönüş olabileceğini belirtmektedir.²¹³

Çocuk ve çocukluk imgesi Bayrıl'ın ilk kitabı *Melek Geçti*'de kırk beş, *Şer Cisimler*'de on yedi, *Arzuda Tenha*'da dokuz ve *Elmas Sıkıntı*'da “Rüya Tabirleri” şiirinde “çocuk sekide. camda dalların/gölge oyunu” dizelerinde bir kere geçer. Bayrıl için çocukluk, nostaljiden daha fazla işleve sahiptir. Nitekim Bayrıl, bunu şöyle vurguluyor: “Çocukluk benim için bir muhalefet alanıdır. Sadece nostaljik bir alan, bir atıf, bir gönderme değil.”²¹⁴

Melek Geçti'nin başında yer alan alıntı şöyledir: “Çocukluğunu cebine koy ve hemen kaç, zira sahip olduğun tek şey budur.”(MELEK GEÇTİ, s. 13) Bu alıntının hikâyesini Bayrıl şu şekilde aktarır: “Söz, bir Alman'ın ve büyük ihtimalle Rilke hayranı bir Avusturya vatandaşı ünlü bir Alman'ın. Romy Schneider, odasında ölü bulunduğunda, elindeki bir kağıt dikkat çeker. Almanca yazılmıştır. Fransa'da öldüğünden, bulanlar kağıtta yazılanı çevirtirler, yukarıdaki yazıdır. Romy Schneider'in babası ünlü oyuncu Wolf Albach Retty tarafından, ilk filmini çevirdiğinde (15 yaşında) Romy'e verilmiştir. Kendisi de bütün hayatı boyunca bu yazıyı ve kağıdı, boynundaki kalpli madalyonda, çocuklarının resmiyle birlikte

²¹¹ Mehmet Narlı, “Âsaf Hâlet Çelebi'nin Poetikası”, *İlmi Araştırmalar*, S. 22, 2006, s. 184.

²¹² Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul, Buke Yay. , 2000, s. 307.

²¹³ Necmiye Alpay, “ ‘Eve Dönüş’ Şiirleri”, s. 147.

²¹⁴ Mehmet Sümer, “ ‘Şer Cisimler’ Asrından Bir ‘Melek Geçti’ ”, *Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar*, s. 121-122.

yanında taşımıştır. Ergenlik ve ilk gençliğimde Romy Schneider'in tutkulu bir hayranıydım... Seksenlerin başında trajik ölümü beni de üzmüştü... Okuduğum bir dergi haberinde (sanırım Nokta dergisiydi) bu detayı görünce, adeta çarpıldım. Ve ilk kitabıma aldım.” Bayrıl’ın poetikası açısından önemli olan bu söz, çocukluğun Bayrıl’ın şiirinin temel tema ve imgelerinden biri olduğunu destekler. İlk kitabın son şiiri olan “Beton”da “Çocukluğa sarkıttığım cam urgan betona çarpmak üzere...” dizelerinden de anlaşılacağı üzere *Melek Geçti* kitabının ana teması da çocukluktur.

Bayrıl, çocukluğun elde tutulmasının mümkün olamayacağını ilk kitapta yer alan şu dizelerle açıklar:

Çocuğum,

âh güzel arkadaşım,

elveda... elveda... elveda! (Tevekkül/MELEK GEÇTİ; s. 20)

Alnını cama dayayan çocuk, göğşe bakar

ve içlenir.

Bililir, giden nasılsa gelmeyecektir. (Âsûde/MELEK GEÇTİ, s. 28)

Söyleyin, hayat dediğimiz bu hileli terazide,

çocukluğun karşısına koyduğumuz dara

neyin bedelidir?(Mıknatıs Şehir/MELEK GEÇTİ, s. 92)

Bayrıl’ın ruh akrabası olan Âsaf Hâlet Çelebi’nin çocukluğun geri dönüşsüz olarak yitirildiğini aktardığı dizelerinden etkilendiği söylenebilir:

“ebedî vakansta/ çocuk olamayacaksın artık/ allâsmarladık”²¹⁵

Çocuklukta, rahatsızlıklar, istekler dolaysız bir şekilde dile getirildiği için toplum tarafından eğitimin ve terbiyenin gerektiği bir dönem olarak görülür. Ailede başlayan bu eğitim, çocuğa yaşaması için zorunlu olan becerileri verir. Ancak çocuk, toplumsallaşma sonucu edinilen çarpık bilinçlenme ile doğasını yitirmektedir. Bu noktada Serol Teber,

²¹⁵ Âsaf Hâlet Çelebi, **Bütün Şiirleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2001.

“... eğitim ve olgunlaştırma disiplin, itaat-boyun eğme, sadakat vb. [yani, akli ön plana almayı gerektiren her şey] ile aynı anlamlara gelmekte ve temel sorun ‘küçük vahşi’nin (çocuğun) aile içinde, okulda, çalışma alanlarında, din ve devlet kurumlarında, eğitilmesini (koşullandırılmasını) kişiliğinin denetim altına alınmasını içermektedir.”²¹⁶

diyerek söz konusu müdahalenin çocuğu yapay bir forma getirdiğini vurgular. Çocuğun ehlileştirilmesi, bir mermerden heykel yapılması sürecine benzer. Bayrıl, yeni oluşumun, saflığa ve temizliğe geri dönemeyeceğini anlatır:

“çocukluğun, ne yapsa dönemez artık

koparıldığı o saf mermere” (Balkon/ MELEK GEÇTİ, s.58)

Tasavvuf ve Mevlevi öğretisi şair tarafından oluşturulan çocukluk imgesinin muhalefet zemininin göstergesidir. Bayrıl, bu duygusunu Mevlâna’nın ünlü kamışlık/ney imgesiyle verir. Ney, ney olmadan önce kamıştır. İnsan da önce çocuktur.²¹⁷ Mevlana, kamışlığı İlk’in mecazı olarak kullanır. Ney’in inlemesinin nedeni kamışlıktan kopmadır; o, İlk’e yeniden dönmek için ömrü oldukça inler durur. Bayrıl’da ‘ilk’, çocukluktur. Bayrıl, Mevlana’nın imgesini tersine çevirir. Mevlana’da ney ağlamaktaydı, Bayrıl’da ise şairin ben’i çocukluğunu geri istemektedir.

Kamış ağlıyor Ney’den uzakta.

“Zaman” diyor, "zaman sen hep böyle kal,

henüz bir sihirken çocuk ve kâinat.(Estamp/MELEK GEÇTİ, s. 48)

Çocuğa doğru çırpınan mağma.

Kâinatın akkor dilbilgisi

Dolardı üçra kalbime. “Sabret, Ney

henüz erken,” diyen seslerle... (Akkor/MELEK GEÇTİ, s. 60)

Bayrıl’ın şiirlerinde geçen “çocuk” ve “Allah” kelimelerine dikkat edildiğinde, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın bu imgenin şekillenmesinde Bayrıl’a etki ettiği

²¹⁶ Serol Teber, **Politik Psikoloji Notları**, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1990, s. 76.

²¹⁷ Ersun Çıplak, “Melankolya Tufanında Kapitan Ahab ya da Bayrıl Şiirinde Gezinen Çocukluk”, **Yom**, S.13, Temmuz-Ağustos 2003, s. 19.

düşünülebilir. Çocukluk, ruhsal olarak filozofluk ve şairliğe yakındır. Çocukluğun evrene bakışı, merakı, şairin ihtiyacı olan özelliklerdir. Bunun yanında çocukluk; kirlenmemişliği, saflığı, bastırılmamışlığı da ifade eder ve günaha bulaşmış, kendini tanıyamaz hâle gelmiş insanın geri dönmeyi her zaman isteyeceği bir yerdir. Bayrıl'ın bu “yitik cennet” özlemi, Âdem'in günahsız cennet günlerine duyduğu özlemini hatırlatır.

“...Çocukların

Allah'ı neden kalpte hep ışıklarla belirir?” (Melek Dönecek/ŞER CİSİMLER, s. 22)

“Çocukluk, Allah'ın Arz'a

Tebessümüdür.” (Kalbimdeki Harf/ŞER CİSİMLER, s.48)

Çocukluk, şairin geçmişe duyduğu özlemi ifade ettiği imgelerden biridir. Bayrıl'ın çocukluğunun geçtiği aile ortamını bilmek, onun sanatına etkisini anlamak adına faydalı olacaktır:

“Çocukluğum ve ergenliğim çok güçlü kadınların olduğu bir dünyada geçti. Bir yanda anneannem, onun annesi ve annem. Üçü de çok dirayetli, güçlü kadın... Üçü de erken yaşlarda bir başlarına, kocasız, erkeksiz kalmışlar. O boşluğu kendi iradeleriyle, karakterleriyle doldurmuşlar. Öte yanda babaannem. Hem son derece geleneksel bir kadın rolünü çok başarılı oynuyor, hem de yeri gelip ayağını yere vurduğunda o dev gibi dedem bile sesini kesiyor. Hepsi müthiş hikayeler. Ve bütün bu güçlü, karakteristik, dirayetli kadınlar beni çok seviyor. Kadınlar tarafından sevilme, hep sevilme, çok sevilme... Çocuk ve Lavanta'nın arka planında işte bu yaşanmışlığın izleri aranmalı.”²¹⁸

“Balkon” şiirindeki “anneanne”yi Bayrıl'ın muhayyilesindeki karşılığı ile anlamlandırabiliriz: *“Ben daha çok anneannemin evinde büyüdüm. Hafız Fatma Hanım'ın, mahallelinin deyişiyle 'Hafız Teyze'nin evinde. Her hafta hatim indirilirdi evde... O iklimde yaşayan, büyüyen bir çocuk olunca ister istemez, hüsn de, hüzn de kişiliğinizin, karakterinizin bir parçası olur, oluyor.”²¹⁹* dizelerini, şairin çocukluğuna dair bilgiler ışığında okumak ve şairin belleğindeki izleri takip etmek gerekmektedir.

²¹⁸ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 223.

²¹⁹ Ercan Yılmaz, “Bayrıl: ‘Şiir, sırat-ı müstakim üzredir’ ”, 29.1.2019.

Işığın karanlık bir hırka giydiği odalarda,

çocuk ve anneanne! Pıhtılaştıran iki cisim.

Yetim iki gölge... Ürperiyorlar. Dualara sinen

ruhların mahşeri fısıltılarıyla... (Balkon/MELEK GEÇTİ, s. 58)

Hatıra kelimesi; *Melek Geçti*'de on, *Şer Cisimler*'de on, *Arzuda Tenha*'da dört ve *Elmas Sıkıntı*'da bir kere geçer. Hatır, hatırlamak, hafıza ve mazi imgelerinin genellikle çocuk ve çocukluğa eşlik ettiği görülür. Çocukluk ve hatıranın insan muhayyilesindeki yerini kavramak adına Rilke'nin şu sözleri önemlidir:

“... yaratıcı kişiler için yoksulluk diye bir şeyin, yoksul ve üzerinde durulmaya değmez diye bir şeyin sözü edilemez. Diyelim bir tutukevindesiniz ve duvarlar dış dünyanın seslerinden hiçbirini içeri koyvermiyor, duygularınız tarafından algılanmasını önüyor bunun. Böyle bir durumda bile çocukluğunuz, bu harikulade, bu kurallara yaraşır zenginlik, bu anımsamaların hazinesi hâlâ sizin içinizde değil midir? Dikkatinizi bu hazineye yöneltin. Geçmişin derinliklerine gömülmüş bu uzak duyumsamaları içinizden çekip çıkarın gün ışığına...”²²⁰

Kitabı yak, kendinde külü

savur. Genişlesin içinde aşınmış bir eşya

tadı, nasılsa yok olur. Âh çocuk!

Dudaklarına o kâğıt gül vuran kıyı!

Hâtıra budur! (Siyanür ve Eşya Arasında/MELEK GEÇTİ, s.50)

Çocuk, çilleri güneş lekesi,

eğilmiş kuyuya bakıyor.

Serin girdabına bakıyor

geçmişin. (Girdap/MELEK GEÇTİ, s.74)

Hatırlamak:

²²⁰ Rainer Maria Rilke, **Genç Bir Şaire Mektuplar**, Çeviren: Kâmuran Şipal, İstanbul, Aralık Yay. , Nisan 1998, s. 12.

-hâh!- muhayyilenin çocuğa kurduğu

bir entrika! (Hipnoz/MELEK GEÇTİ, s. 86)

Hâfıza yer değıştirince

yazıyla, çocuk da kapılacak elbet

kâğıdın devetkâr hipnozuna. (Hipnoz/MELEK GEÇTİ, s. 86)

Zalim, âh zalim hâfıza! Eşyadan

çocuğa akan manyetizma. Hiçliğin

titreşimleri! Sirayeti hâlâ an meselesi

kalbimin çetrefil elyafına...(Şerhâ/MELEK GEÇTİ, s. 90)

Son buldu böylece

hatırlama. Ve çocuğun çağrılmayan

bir misafir gibi ölü evini

uykulara ziyareti.(Histerezis/ŞER CİSİMLER, s. 30)

Bayrıl'a göre çocukluktan kopuş, şairin gelenekten kopmasına benzer. Bireyin çocukluğuyla olan bağını koparmaması ve ona dair sahip olduklarını muhafaza etmesi gerekmektedir. Aynı şekilde bir şiir ancak geleneğe lehimlenerek gerçek bir sanat hüviyeti kazanabilir. Bu zincire dahil olmayan şair, unutulmaya mahkumdur.

Yazmak -hah- o güzel aldanma!

Çocukluk kırık bir lehim.

Ki onarılamaz bir daha asla!

Ne kesif güller, ne mucizevi kanatlarla... (Külçe/MELEK GEÇTİ, s. 62)

Çocuk koparır tebessümle, kendini

geleceğe bağlayan lehim. *Zaman*

hurdaya ç1 kar. Asit,

söker oksidi... (Hurdalıkta/MELEK GEÇTİ, s. 68)

3.1.4. Zaman

Klasik Türk şiirinde zaman, genellikle ibadet ve aşkla ilintilidir. Şahsi zaman ise geri plandadır. Zaman; mevsim, gün, gece gibi kısımlara ayrılır. Tüm bu mazmunlar, aşk mefhumu etrafında şekillenir. Şiirde dile getirilen yaşantıların benzer olması, zamana da aynı özelliklerle yer verilmesine neden olmuştur. Ortak hayallere dayanan Klasik edebiyatımızda bireysel psikolojinin yokluğu nedeniyle bireysel zaman da yoktur.²²¹

Tanzimat sonrasında gelenekten uzaklaşma suretiyle gerçekleşen değişim, Cumhuriyet dönemine geldiğimizde hayatın bütününi kuşatmış ve zaman anlayışı da buna bağlı olarak değişmiştir. Yahya Kemal, modern zaman algısının bu değişimini ilk sezen ve dile getirenlerden biridir. Cumhuriyet dönemi şiirinde, özellikle Bergson'un etkisiyle, kimi şairlerde ve dizelerde “an” ve “bütünlük” kaygısı ortaya çıkmıştır. Bu kaygıyı belirgin olarak 80’lerde yazılan şiirlerde gözlemlemek mümkündür.

60’lardan 80’lere kadar süren şiirde zaman algısının şimdi’den ziyade geleceği konu edildiği söylenebilir. *An* ve *burada olma* askıya alınmıştır. 80’lere geldiğinde ise an, burada ve şimdi algısı geri dönmüştür. Ancak artık zaman kavramı tamamen değişmiştir. Paz, bu değişim için şöyle der:

“Geçmiş ile şimdi arasındaki karışıklık yok olup gider, çünkü zaman öyle çabuk geçer ki, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrımlar yok olur. Zamanın hızlanması, olmuş olanla olmakta olan arasındaki bölünmeyi bulandırmakla kalmaz, aynı zamanda yaşlılık ile gençlik arasındaki farkları da kökleştirir. Başımızın döndüğünü duyuyoruz; şimdi olan bir şey, sonsuz uzak şeylerin dünyasına katılıyor, aynı zamanda da eskilerin eskisi sonsuzcasına yakınımızda. Modern çağ, tarihsel zamanın hızlanmasına işaret ediyor. Böyle bir hız

²²¹ Hümeysa Yuva, “Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi”, *Electronic Turkish Studies*, S. 4, 2009, s. 1662.

kaynaşmaya yol açıyor: Bütün zamanlar ve uzamlar bir 'burada ve şimdi' içinde üst üste yığılıyor.”²²²

Bayrıl’a göre bu koşullarda 80’li yıllar şairinin; sözcüklere, geleneğe, dünyaya, kendini bir özne olarak çağıran iktidara, cinselliğe, aşka, okur ile metin arasındaki ilişkiye, dil tutumuna, toplumsala, gerçekliği algılayışına tümüyle bu gelip geçicilik, zamanın hızlanması ve an’ın buharlaşması duygusuna eşlik etmesi söz konusudur.²²³ Geniş zaman kullanımının buna imkan verdiğini düşünen şair, zamandan çok zamansızlığa işaret etmek ister ve zamansız bir şiir yazmak arzusundadır. Bayrıl’ın bu zaman anlayışında Tanpınar, Proust ve Bergson’un etkileri göz ardı edilmemelidir.

Bayrıl’ın şiirlerindeki zaman mefhumunu Doğu mistisizmi ve Türk Tasavvuf geleneği ile ilişkilendirmek mümkündür. Tasavvuf felsefesinde âlemin tecelli ile meydana geldiği anlatılır. Mutlak olan varlık (Allah) kendini görmek ve göstermek istediğinden âlemi yaratmıştır. İnsanın kendini görmek için aynaya bakması gibi Allah da kendi güzelliğini görmek ve göstermek için âleme bakar. Dolayısıyla Bayrıl’ın şiirlerinde büyük harfle yazılan “Zaman” imgesini, gerçek varlık “Allah” olarak düşünmek mümkündür.

Dediğimiz gibi Bayrıl’ın zaman anlayışı, Doğu mistisizmi, Türk İslam felsefesi ve tasavvuf geleneğinden olduğu kadar Batı felsefesi ve geleneği ile psikanalitik yaklaşımlardan da beslenir. Bu yaklaşımların ortak noktası düşünüldüğünde Bayrıl’ın şiirlerinde zamanın; genellikle içinde bulunan zamandan duyulan hoşnutsuzluk, geçmiş zamana duyulan özlem ve çocukluğun saf ve temiz zamanlarına dönme isteği şeklinde ele alındığı söylenebilir. Mehmet Sümer’e göre, Bayrıl’ın şiirlerinde ana temalardan biri olan zamanı kavrayabilmek için çok yönlü bir yaklaşım gereklidir:

“Bu temanın kimi defa felsefedeki zaman sorunsalına, kimi defa Türk şiirinin tarih boyunca oluşan birikimini kapsayan geniş zamana, yani geleneğe, kimi defa bireysel olarak insanın kirlenmemiş zamanlarına, çocukluğa ve kimi zaman da değerlerin metalaştırılmasına duyulan tepkiyle modern zamana karşı geçmiş zamanı öne çıkaran politik bir tavra uzandığı da görülür.”²²⁴

²²² Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar**, İstanbul, Can, 1996, s. 16-17.

²²³ W. B. Bayrıl, **Her Zaman Şair**, s. 51.

²²⁴ Mehmet Sümer, “Şer Cisimler Asrından Bir Melek Geçti”. **Öteki Poetika, Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 120.

Melek Geçti'de zamanın işlenişine baktığımızda, yaşanan zamanı anlattığında bile genellikle, “kış, güz, eylül, ikindi, gece” gibi ayrılığı ve özlemi çağrıştıran ifadeleri tercih ettiği görülür.

Metinlerarası göndermeleri sık kullanan Bayrıl'ın kitaplarının birçok yerinde varlık ve zaman ilişkisi ele alınırken, Heidegger'e göndermeler dikkati çeker:

...Fiilin büyülediği eşya

süzülünce nemli elmasına saatlerin,

aktı birbirine karbon ve hâtıra!” (Karbon ve Hâtıra/MELEK GEÇTİ, s.42)

Zaman sanki donuk porselen,

Sesleri dinliyorlar. Âlemin ötesinden

varlığa doğru akan sözleri... Her şey

henüz kor halindeyken... (Balkon/MELEK GEÇTİ, s.58)

Vakte bakıyorum. Zaman'ın dilden

önceki sükûnetine. Zelzele! Kayıyor

avuçlarımdan hızla, ömrün sırça

yaprağı.

Şair! İnsandaki arka bahçe. Sendin

bil, varoluşun dalgın zambağı. (Arka Bahçe/ARZUDA TENHÂ, s.34)

Bayrıl'da “Zaman”, “Şiirin büyük Zaman'ı”dır; onun Zaman'a ilişkin algılaması süreklilikten ziyade bütünlüğü ifade eder. Şiir ve şairler için zaman, birbirine eklenen anlardan oluşmaz; tersine varlıkla iç içedir, varlık ile birliktedir:

Güya ki zaman gibiydim, yekpâre.

Tanrım, tanıyınca insanı anladım,

neden hep bir *Nun* eksik bırakır

sın bende! (Kaf/ARZUDA TENHÂ, s.54)

Gövdem ki elbisemdi. Tek ve tenhâ

ve müphem! Nakışları o eski söz
kavminden. Zaman diktiydi. Sökerek
yaprağın yaprağa anlattığı derin
meselden. (Hüsnüyusuf/ARZUDA TENHÂ, s.56)
Taşı gördüm. İçinde uyuyan
düşünceyi. Taşın, taş olma
kararlığındaki mucizeyi.

...

Ücra dilleri Zamanın. İkonların
asri şenliği. Söyleyin neden hep
böyleyim ben? Kalbimi, kararlı
bir taşla değiştiğimden mi? (Konuşkan Saat/ARZUDA TENHÂ, s.69-70)

Bayrıl'ın “yekpâre zaman” olarak nitelendirdiği, salt anların birbirini takip etmesinden ya da zamansal bir uzamdan ibaret olmayan, var oluşla birleştirip imgeleştirdiği ve büyük harfle yazdığı “Şiirin büyük Zaman'ı” yaklaşımını Heidegger de benimser: Çünkü Varlık bir sorundur ama zamansal bir şey değildir! Aslında varlık ve zaman diyaletik bir biçimde, karşılıklı olarak birbirini belirler ancak ne varlık zamansal bir şeydir, ne de zaman bir var olandır...

“Ki mevsimin halleri vardır.

Dalgın, çekingen. Orda Dil
zamanı bir ayın gibi kuşanır.” (Arzuda Tenhâ, s.58)

“... Gel ve al!

Buysa, ruhumda kırılğan bir tay
gibi varoluşu taşımanın bedeli.” (Arzuda Tenhâ, s.9)

Heidegger'e göre insansız zaman yoktur ve hakiki zaman dört boyutludur. Bu dördüncü boyutun, "her şeyi belirleyen verme" olduğunu öne sürer. Aslında Zaman var değildir, "O" zamanı verendir. Zamanı veren; verme, yakınlığı yadsıma ve vermeme tarafından belirlenir. Yani hakiki Zaman, "O varlığı verir" ifadesindeki "O" olarak görünür. Böylece geçmiş, gelecek ve şimdi, aralarına verme mesafesi konarak bir araya gelecektir.²²⁵ Bu bakış açısıyla incelendiğinde, Bayrıl'ın "şiiirin büyük Zaman'ı" yaklaşımında da zaman-varlık ilişkisinin dört boyutlu algılanması görülecektir:

...Duyarsın, zaman

zaman, dipte, çok derinlerde, kımıldar,

ansızın şeffaf bir ürperme...

Tutuşur bil, serptiğin kıvılcımlarla

lâlenin içindeki zaman ötesi bahçe. (Fecr/MELEK GEÇTİ, s.32)

...Dinle! Pıhtılaşıyor

zaman, zaman ağır madde. (Elyaf/MELEK GEÇTİ, s.84)

Zaman şimdi kimin eşkâlidir

bu kâğıt aynada? Söyle ey mıknatıs

şehir, ey Magnesia! Varlığın terazisi

niçin hep böyle eğridir? (Mıknatıs Şehir/MELEK GEÇTİ, s.92)

Zamanı kat yerlerinden açsak,

Bilir misin, o havaî gülden

iz kalmaz! (Eksik Tay/ARZUDA TENHÂ, s.12)

Saatler eridi. Zaman, şeffaf tarantula!

Alay ediyor fani çabamla. Kâğıtta kurduğum

dünya işte alabora!

²²⁵ Martin Heidegger, **Zaman ve Varlık Üzerine**, Çeviren: Deniz Kanıt, Ankara, a yayınevi, 2001, s. 7.

-Cisimler hâlâ adlara mı teyelli? (Teyel/ŞER CİSİMLER, s. 12)

Eriyen saat motifiyle ünlü ressam Salvador Dali'nin tablolarındaki şekli bozulmuş saatlere gönderme yapılarak zamanın eridiği ifade edilmiştir. Teyel şiirinde zamanın görünmez iplikleriyle ördüğü ağda hâtıraların kırılğan labirentlerinden bahseden şiir öznesi, eriyen saatlere kâğıtla kurduğu dünyayla direnir. Şeffaf bir düşmana karşı mücadele eden şiir öznesi, fâniliğini şiir yazarak yenmeye çalışır. Zamanı, avını ağ örüp yakalamak yerine onun peşine düşen şeffaf tarantulaya benzetir. Zamanın insanı zehirleyen ve ölüme iten gücü, şairin kâğıtta kurduğu dünyayı yerle bir etmiştir.

Zamanın, görünmez ipliklerini
boşluğa bir ağ gibi serpivermesi:
Böyle kurulurdu hâtıranın cam
labirentleri!

(Teyel/ŞER CİSİMLER, s. 12)

Örümcek ağı, zamanı simgeler. Kuran-ı Kerim'de geçen ankebüt (örümcek), Hz. Muhammed'in müşriklerden kurtulmak için Hz. EbuBekir'le birlikte girdiği mağaranın girişini kapatarak ve oraya uzun süredir hiç kimsenin girmediği izlenimi vererek onları kurtarmıştır. Örümceğin ağını uzun sürede ördüğü bilindiğinden, ona bakarak zamanın ne kadar geçtiği tahmini olarak hesaplanabilir. Hâtıranın cam labirentlerinin örümcek ağıyla kurulduğu belirtiyor.

Zamanı kat yerlerinden açsak,
bilir misin, o havaî gülden
iz kalmaz!
Kurtuluruz böylece ağırlıktan.
Ruhumuz da eksik taylor gibi

ordan oraya koşup durmaz. (Eksik Tay/ARZUDA TENHA, s. 12)

Bu dizelerde zamanı kat yerlerinden açmak, genişletmek, ona şekil vermek isteyen bireyin zamanın ağırlığından kurtulma isteği anlatılır. İnsanın zamana hükmedememesi, ruhunda eksiklik duymasına ve telaşa sebep olmaktadır.

Siler satıhı. Zaman

denen zımpara. Yer

açar-?- yeni bir ruha.

Okunacak ne kalır ah

şapta, o ilk ağacın silik

hâtırasından başka?

-tabula rasa!

tabula rasa! (Çentik/ELMAS SIKINTI, s. 30)

“Çentik” şiirinde zaman, zımpara şeklinde betimlenir. Zamanla ölen insanın yerine yeni bir ruh gelir. İlk ağaç imgesi, ilk insan ve yasak meyve mitini hatırlatır. Ölümden sonra hafızada bu ilk ağaçtan başka bir şey kalmayacağını söyleyen şair, John Locke'un ortaya attığı boş levha önermesine gönderme yapar.

Kamış ağlıyor Ney'den uzakta.

“Zaman” diyor, “zaman sen hep böyle kal,

henüz bir sihirken çocuk ve kainat.”(Estamp/MELEK GEÇTİ, s. 48)

“Estamp” şiirinde Mevlana'nın eserlerinde geçen ney'e gönderme vardır. Mevlana öğretisinde insanın olgunlaşmasının basamakları, sazlıktaki bir kamışın ney hâline gelene kadar geçirdiği evrelerle ifade edilir. Dizelerde sözü edilen çocukluk, “Mutlak Varlık”a kavuşma isteği olarak yorumlanabilir. Şair zamanın geçmemesini ister, böylece Mutlak Varlık'tan ayrılmayacaktır. Çocukluğa olan özlem, Freudyen bir yaklaşımla “ana rahmine dönme, çocukluğa geri dönme isteği” olarak da görülebilir.

Çocuk koparır tebessümle, kendini

geleceğe bağlayan lehim. Z a m a n

h u r d a y a  ı k a r . Asit,
söker oksidi...
İşte hatıranın balkonlarında
zaman ötesi iki sevgili: *Ç o c u k*
v e A n n e ! A ğ ı y o r l a r göğē.
Yakarışlar ve kalbe aşına dualar
gibi... (Hurdalıkta/MELEK GEÇTİ, s. 68)

Bu şiirde zamanın hurdaya çıkması, yani kullanımdan kaldırılması söz konusudur. Şair, kullandığı kelimelerle eşyanın zaman karşısındaki değişimini ve bireyin adeta eşyadan kaynaklanan mutsuzluğunu hissettirir. Hurda, modern zamanın tüketmeye yönelik bir uygulamasıdır, toplumun bir ürünüdür. Kapitalist ve eşya merkezli hayata bir eleştiri vardır.

Sonra Zaman geldi. Zarı yırtan ipek/böceğı.(Delil/MELEK GEÇTİ, s.64) ifadesiyle büyük harfle başlayan Zaman kelimesiyle yaratıcıya gönderme vardır. Zaman kelimesinin bu şekilde cümle ortasında büyük harfle yazıldığı diğē dizeler şunlardır:

Ey Zaman, Yokluğun kardeşi/Zaman! (Kalbimdeki Harf/ŞER CİSİMLER, s. 48)

Vakte bakıyorum. Zaman'ın dilden önceki sükûnetine. Zelzele! (Arka Bahçe/ARZUDA TENHA, s.34)

Ücra dilleri Zamanın. İkonların/asri şenliğı. (Konuskan Saat/ARZUDA TENHA, s.69)

3.2. Yapı

Bayrıl'ın sanatı; arkaik kelime anlayışı, bu kelimelerin işlenişi ve zengin estetik bilgisiyle plastik sanatlarla şiiri buluşturan bir tavır olarak özetlenebilir.

Klasik estetiği ve güzeli yüceltmesi, şiirindeki iç hareket ve karamsarlık gibi noktalarda Bayrıl, Parnasyenler'i anımsatır. Parnasizm, realizmin ve natüralizmin şiirdeki yansımasıdır. Şiirdeki bazı yenilik arayışları parnasyenler tarafından ortaya çıkarılmıştır: *“Parnasyenler, şiirin yapısı ve bunu teşkil eden unsurlar olan nazım şekli, nazım birimi, mısra, kafiye, vezin üzerinde ısrarla durmuşlar ve şiirin şekil/yapı itibariyle kusursuz olmasını istemişlerdir. Öyle ki şiir sadece bir şekildir noktasına gelmiştir”*²²⁶

1980 sonrası Türk şiirinin gelenekselci çizgisini benimseyen Bayrıl'ın *“eski olduğu halde eskimeyeni yeni şiir anlayışına uygulamanın yollarını arayan”*²²⁷ bir sanatçı olduğu söylenebilir. Şair, şiirlerini yazarken Batı şiirinden ve modern şiirin yanında Divân şiiri geleneğinden de güç almıştır. Hem klasik nazım biçimleriyle hem de serbest nazımla şiirler yazmıştır.²²⁸

Bayrıl'ın dört şiiri kitabı arasında hem yapı ve içerik hem de şiirin biçim özellikleri bakımından planlı bir bütünlük söz konusudur. Muhteva, tema ve yapı paralellik içindedir ve bu ana unsurların birbirlerine kapı açan bir uyuma girmesi gereklidir. Bayrıl, bu bütünlüğü şu şekilde vurgular:

*“Gelecek yıl, Melek Geçti yayımlanmalı yirmi yıl olacak. Benim kişisel şiir tarihimde bir kilometre taşı. Son kitabım Arzuda Tenhâ'yı bitirdiğim gün, aslında Melek Geçti'yi de tamamladığımı, bitirdiğimi hissetmişim.”*²²⁹

Haydar Ergülen, *“geleneksel olarak modern”* denilebilecek Bayrıl şiirinin, form/biçim bakımından da bu anlayışını devam ettirdiğini söylemiştir. *Melek Geçti*'de yer alan *“Teselli”*, *Şer Cisimler*'de *“Melek, Dönecek”*, *Arzuda Tenhâ*'da *“Muamma”* ve *“Ebru”* şiirleri, klasik nazım birimleriyle kuruludur. Diğer şiirlerde modern biçim kullanılmıştır. Bayrıl şiiri, *“dize”* odaklıdır. Ayrıca *Arzuda Tenhâ*'nın son şiiri *“Harfsiz Bahçe”* adlı bir şiir tek kelimeden ve doğal olarak tek dizeden oluşur. Dize kırmalarından dolayı şiirlerdeki dört dizeli bentler klasik anlamdaki

²²⁶ İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Isparta, Kardelen Kitabevi, 1998, s. 92.

²²⁷ Aydoğan Kara, *“1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”*, s. 58.

²²⁸ Mumine Çakır, *“1980 Sonrası Türk Şiirinde Divan Şiiri Nazım Şekillerinin Kullanımına Dair”*, **Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 7(1) s. 653.

²²⁹ Vural Bahadır Bayrıl, *“Hatırlıyorum ya da ‘Io mi ricordo’ ”*, **Kitap Zamanı**, S. 66, 4.7.2011, s. 12.

kıt'adan ayrılır. Farklı tercihleri tecrübe etmekle birlikte Bayrıl'ın her şiirinin yapı/biçim/formunun üzerinde titizlikle durduğu söylenebilir.²³⁰

3.2.1. Mısra

Dize kelimesiyle eş anlamlı olarak mısra mefhumu hakkında Türk edebiyatı kaynakları, “ölçülü veya ölçüsüz bir satırlık nazım parçası” tarifinde birleşir. Diğer bir ifadeyle, bir nazım parçasını oluşturan her bir satıra mısra adı verilir.²³¹ En küçük nazım birimi olmakla birlikte mısra, en küçük nazım şeklidir.²³²

Klasik edebiyatımızda, bir manzumenin içerisinde gerek ifade ve duyuş tarzı, gerekse manasının güzelliği ve etkileyiciliği ile derhal göze çarpan ve bu hususiyetlerinden dolayı da birer atasözü gibi dillerde dolaşan, kendi içerisinde mana bütünlüğüne sahip mısralara mısra-ı berceste adı verilmiştir. Aslında manzumeye ait olmayan yahut ait olduğu manzume zamanla unutulmuş mısralar da vardır ki bunlar da mısra-ı azade denilir.²³³

Bayrıl'ın şiirlerinde ustalıkla kullanılmış, geleneksel Türk edebiyatındaki kullanımları andıran mısralara rastlanır. Bu mısraların Bayrıl'ın şiirlerinde önemli işlevleri vardır. Çoğunlukla mısra-ı berceste'yi andıran vurgulu ve lirik mısralar şiirin odak noktası gibidir. Ali Günvar'a göre, “*Bayrıl, amacına ulaşabilmek için geleneksel şiirde kullanılan çok etkin bir yöntem olan mısra-ı berceste'yi yakalama yöntemini kullanır. Ancak bunu daha serbest bir biçimde ana ve vurucu imgeyi yakalayarak yapar. Bundan sonra ana imgenin etrafına bir ipekböceği sabırla şiir kozasını örür*”²³⁴ Şer Cismiler kitabındaki ilk beş şiir, italik yazılan tek dizeler ile bitmiştir:

Cisimler hâlâ adlara mı teyelli? (Teyel/ŞER CİSİMLER, s.12)

Herkes önce kendi boşluğunu bilmeli!(Öteki / ŞER CİSİMLER, s.14)

Bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir. (Lehim/ ŞER CİSİMLER, s.16)

²³⁰ Aydoğan Kara, “1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, s. 63.

²³¹ Haluk İpekten, **Eski Türk Edebiyatı: Nazım Şekilleri ve Aruz**, İstanbul, 1994, s. 3-4.

²³² Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay. , 2004, s. 99.

²³³ M. Fatih Andı, **Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri**, İstanbul, Kitabevi, 1997, s. 37.

²³⁴ Ercan Yılmaz, “Bayrıl: 'Şiir, sırat-ı müstakim üzredir'”, 29.1.2019.

Her şey o kadar açık ve satıhta! (Satıhta/ ŞER CİSİMLER, s.18)

Hem bir kalp, dünyaya başka nasıl direnebilir ki? (Tayfalar / ŞER CİSİMLER, s.20)

3.2.2. Beyit

Aynı vezinde ve aralarında bir mana münasebeti olan iki mısradan müteşekkil şekle beyit denilir.²³⁵ Bayrıl'ın beyit nazım birimiyle yazılmış olan “Teselli”, “Melek, Dönecek”, “Muamma” ve “İstiridye” şiirleri dikkat çeker. Bayrıl, uyak düzenini sağlamak için beyitlerin birbirleriyle oluşturduğu kafiyeye başvurmuştur. Bu kullanım, şiirlerin bütün olarak algılanmasına yöneliktir. Bu da gazel/kaside nazım biçimlerini hatırlatır. Böylece “*gelenekselin dönüştürülerek modern biçimin yaratımına yönelindiği*”²³⁶ söylenebilir.

Ruj ve etera! Asri zaman bilgileri!

Uçucu, sathî, her an silinebilir.

Akılsa, dilde uyuyan bir yılan, karanlık

Yanından, sessizce geçilmelidir.

Neon şehri, çatılar denizi! Ey pıhtı şehir!

Ruhunu yırtan, onu dikmeyi de öğrenmelidir....

Melek, dönünce Siccin'den, o kırışan ipek

Sesinden, şu kanatlı sözler dökülecektir:

–Şair, aldırma! Bu asırda her şey

ancak imâlardan ibarettir!

(Melek, Dönecek/ ŞER CİSİMLER, s.22)

Bayrıl'ın bu şiirdeki beyit kullanmasıyla ilgili Bayıldıran şu ifadeleri kullanır: “*Melek, Dönecek şiiri, Kapıkulu şiirinin gazelinin çağdaş bir biçimde yeniden üretimidir. İkilikle yazılmış kimi şiirlerde beyit aramak yanlıştır. Beyitin belirleyici özelliği anlamın iki dizede bütünlüklü aktarılmasıdır. Melek, Dönecek'te*

²³⁵ M. Fatih Andı, **a.g.e.**, s. 38.

²³⁶ Aydoğan Kara, “1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, s. 64.

bu, başarıyla uygulanmıştır. Şiirin uyak düzeninde yine ilk beytin AA olması dışında gazel biçimi gözetilmiştir. Gerçi şiirde uyak değil de redifle yetinilmiştir. Sadece geniş zaman eki –ir ile ek eylem ‘dir’ arasında uyak vardır. Altı beyit, ‘dir’ redifiyle yazılmıştır.”²³⁷

Geleneksel nazım biçiminin kullanıldığı “Muamma” şiirinde de belirgin bir kafiye sistemi vardır:

Gül vurunca ayna yırtılır.

Durma, aynayı gülden kaçır.

Akşamsa mübalâğa serencamdır.

Kalbim, arzuyu hevesten ayır.

Cisimsiz çiçek, tutuşan sarısabır

Aşkı olanın yalnızca aşkı vardır.

Neylersin yazı ezâ, menzil muammadır!

Kapanınca daire. Yol da yolcuya katılır.

(Muamma/AT, s. 26)

Bayrıl’ın beyit ya da iki dizeli bent kullanımına en çok başvurduğu kitabı *Melek Geçti*’dir. Bu da şairin geleneğe eklemlenme düşüncesinin ilk zamanlarda daha belirgin olduğu fikrini doğuruyor. Örneğin, “Teselli” şiiri, beyit nazım biriminin belli bir uyak düzeniyle kullanıldığı diğer bir şiirdir:

‘Amentü Gemisi’ demir alır

ay ırmaklarına doğru...

Anneler göl uykusundayken

çocuklar derin alınganlıklardır.

Gece, salar hayvanlarını. Biçare

²³⁷ Sabit Kemal Bayıldır, “Bayrıl’ın Melek Döncecek’i”, *Yom Sanat*, s. 19-21.

harfler... Kağıt selülozunu bırakır.

Âh çocuk, bilmeliydin. Ateş denizine

inmezdi mum kayık. Yazmaksa pişmanlıktır.

Uyandırmayınız. Uzanıp dokunamam

esrârına, çocuk ki alınganlığı camdır.

(Teselli/ MELEK GEÇTİ, s. 44)

Elmas Sıkıntı kitabında yer alan “İstiridye” şiiri ise bu kitapta yer alan beyit nazım birimiyle yazılmış tek şiirdir:

Tende kasılmalar. Saten

Sıvı. Akar yarıktan aşağı.

Dilsiz gövdelerin o

Birbirine sığınma telaşı.

İstiridye açıldı, kapandı.

Yorgansız uyuya kalmışız.

Sabah, odada kırılmış

Bir inci parıltısı.

(İstiridye/ ELMAS SIKINTI, s. 23)

Ayrıca iki dizeli bentler de serbest şiir içerisinde beytin şiir geleneğimizdeki estetik mantığını yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Bütünlüklü ve vurgulu bir

söyleyiş i vardır.²³⁸ *Melek Geçti* ve son kitabı *Elmas Sıkıntı*'daki ikili dize kullanımları ş unlardır:

Her şey gibi 'Aşk ve Fal'da

kaplanır bir gün yosunla.

Söylenmiştir, nice söylenir:

Hayat, Muamma!

(Aşk ve Fal/ MELEK GEÇTİ, s. 16)

Hınçla, hınçla, hınçla

Sür atını kelimeleri kırbaçla!

(Gök-Tenhâ Çocuk!/ ELMAS SIKINTI, s.18)

Hangimizin hüznü daha kara

Arzunun bu asimetrik karanlığında?

(Ay Kırığı/ ELMAS SIKINTI, s.34)

Bekledim, ne çok bekledim.

Bilseniz, tende ve tenhâda.

(Rüya Tabirleri/ ELMAS SIKINTI, s.38)

çakılı kal aşka, arzuya, ruha

kal akşam gibi asırlarca...

(Mıh/ ELMAS SIKINTI, s. 50)

Bizdik ey sonrasız gül, Varlık tadı

sen bizden başka bir şey değilken!

(11. Ora et Labora/ELMAS SIKINTI, s. 60)

²³⁸ Aydoğan Kara, "1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik", s. 66.

3.2.3. Bent

İkinin üstünde bütünlük oluşturan dizelere bent denir. Beyit ve dörtlüklerde dize sayıları belli iken bentlerde dize sayıları değişebilmektedir. Bayrıl'ın en sık kullandığı bent yapısı üçerli bentlerdir. Arzuda Tenhâ'daki "Ebru" şiiri buna bir örnektir. Bu şiir, Bayrıl'ın üçerli bentlere olan ilgisini göstermektedir:

Akşam. Serancâm! Bahçe yıkıldı. Gam

süvarileriydik biz... Bulutsu bir

minyatürde taşlaşan.

Ayna şer. Bakış mülkü ziyan.

Sükûtun vadesi doldu. Yırtıl

sın o ezeli güldeki intizam!

Yoklarız. Kamıştı aslımız

Işyınca içimizde, kayıp ruh

ların berzâhı olan lisân.

Şuara, söyle kim vardır biz

den başka, fecre böyle bakıp

bakıp ağlayan?

(Ebru/ ARZUDA TENHÂ, s.55)

Şair, ikinci kitabı olan *Şer Cisimler*'de dörtlü ve beşli bentler ağırlıklı olmakla birlikte farklı mısra sayılarına sahip bentleri de diğer iki kitabına kıyasla daha fazla tercih etmiştir. Üçüncü kitabı Arzuda Tenhâ'da üçlü ve dörtlü bentleri dikkat

çeker.²³⁹ Son kitabı *Elmas Sıkıntı*'da ise dördü ve beşli bentler çoğunluktadır. Ayrıca şiirlerindeki tekrarlarla altı adet altı dizelik kıtadan oluşan ve üçlük bir kıta ile biten toplam otuz dokuz dizelik oldukça kurallı koşuk bir şiir biçimi olan sestinin mucidi Arnaut Daniel de Riberac'ın sanatına da gönderme yapar.²⁴⁰

3.2.4. Serbest Şiir

Tanzimat sonrası Türk şiirinde, daha önce örneğine rastlamadığımız önemli bir yenilik de, evvelden mevcut olan şekillerin dışına çıkılması, serbest ve yeni nazım şekillerine yer açılmasıdır. Bu şekiller, bizim Divan ve halk şiirimizin klasik nazım şekillerinden ve Batı edebiyatının sonnet, düz kafiye, çapraz kafiye, vs. gibi sabit şekillerinden farklı bir yapı arz ederler. Bunlardan bir kısmı değişik sayıda mısralardan oluşan ve düzenli bir kafiye örgüsüne sahip bendlerden meydana gelmişken bazıları ise kafiye ve mısra dizilişi bakımından herhangi bir düzen göstermezler.²⁴¹

Serbest şiirin Türk edebiyatına girmesinde Batı şiirinin etkili olduğu muhakkaktır. Fakat Divan şiiri nazım biçimlerinden müstezatlara serbest şiire zemin oluşturduğu söylenebilir. Cem Dilçin'e göre serbest şiir, *“genel anlamda ölçü ve uyak kurallarına bağlı olmayan şiirdir ve Türk edebiyatında, divan müstezadının geliştirilmiş biçimi, gözüyle bakılan serbest nazım, aslında Servet-i Fünun döneminde Batı edebiyatlarından alınarak yeni Türk şiirine uygulanmış bir biçimdir”*²⁴² Mehmet H. Doğan da aynı fikirdedir ve serbest şiirin kaynağının Batı edebiyatı olduğunu söyler:

*“...serbest şiir, eski şiirimizden kaynaklanmaktan çok, dışardan ve iki yoldan gelmiştir bize. Biri, Nâzım'la birlikte, onun Rus Fütüristlerinden, daha çok da Mayakovski'den etkilenerek yazmaya başladığı; ötekiyse, Ercüment Behzat Lav, Mümtaz Zeki Taşkın gibi şairlerin Gerçeküstçülük, Dadacılık, Gelecekçilik, Kübizm gibi akımlardan etkilenerek başlattıkları Batı kaynaklı serbest şiir kollarıdır”*²⁴³

²³⁹ Aydoğan Kara, “1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, s. 67.

²⁴⁰ Emel Koşar, “V. B. Bayrıl Şiiri: Elmas Parıltısı”, *Mühür dergisi*, s. 40.

²⁴¹ M. Fatih Andı, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri*, s. 311.

²⁴² Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay. , 2004, s. 385.

²⁴³ Mehmet H. Doğan, *Yüzyılın Türk Şiiri*, İstanbul, 2002, s. 28.

Serbest şiirin Batı edebiyatı kaynaklı geliştiği yönündeki bu görüşlere rağmen Divan şiirindeki müstezadın uygulamada sağladığı kolaylaştırıcı etkisi de yadsınamaz.

Şairin son kitabı *Elmas Sıkıntı*'nın başında yer alan prolog ve her şiirin öncesinde yer alan açıklamalar da dikkat çekicidir. Bu izahatlara, düzyazı şiir de denebilir. “Elmas Sıkıntı” şiirinden önce yer alan açıklama buna örnek olarak verilebilir: “Sıkıntı, kendi kendine yarılan zamanın içimizdeki yankısıdır... boşluğun açığa çıkmasıdır, hayatı destekleyen- ya da icat eden- o sayıklamanın kurumasıdır.”

3.2.5. Dize Kırma

Anjanbman, dizenin bir sonraki dizeye taşırılması, yani sözün mısra kalıbını aşarak bir sonraki mısra veya mısralara uzanması²⁴⁴ durumudur. Tekdüzeliği kırmak, çokanlamlılığı ve imge üretimini desteklemek amacıyla kullanılır. Parça güzelliği yerine bütünlüğü önemser. Fransız şiirinden gelen bir teknik olan anjanbmanı, Türk şiirinde ilk olarak Tanzimat döneminde ve sonrasında Servet-i Fünun'da görmek mümkündür. Cenab, Hâşim, Nâzım Hikmet, Mehmet Akif gibi şairler bu tekniği ustaca kullanmışlardır.

Bayrıl'ın şiirlerinde dikkat çeken özelliklerden biri olan dize kırmayı işlev bakımından anjanbmanlarla aynı kategoride düşünmek gerekir. Bu teknik aynı zamanda Bayrıl şiirini nesre yaklaştıran en temel yapı ve üslup özelliklerindendir. Bayrıl, anlamı bir sonraki dizeye yayarak çok anlamlılığı sağlar. *Melek Geçti*'deki “Mürekkap” şiiri ve son kitabında yer alan bazı örnekler şunlardır:

Göğün çıkırığı kırık. Cam
heceler tırmanıyor göğsümdeki
yırtığa kederle. Sızmasın,
geçmiş lehimle! Gevşek bir zar
dır çünkü hâfıza, korur mahrem
dokularını hayatın tevekkülle...

²⁴⁴ İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir*, Ankara, Akçağ Yay. , 2006, s. 57.

(Mürekkep/ MELEK GEÇTİ, s. 70)

Ki içlenmektir bu coğrafyada, hep
imizin en büyük hüneri.

(Suret Bilgisi/ ELMAS SIKINTI, s. 47)

Gece, aralandığında **geyik**

yaralıdır. Yatar kağıtta. Aşın

mış harf heykellerinden bir

ormanda. [Bkz. *Hiçliğin Tadı*]

(Elmas Sıkıntı/ELMAS SIKINTI, s. 14)

Arzuda Tenhâ kitabında yer alan “Ebru” şiirinin son bendi de bir dize kırma örneğidir:

Şuara, söyle kim vardır biz

den başka, fecre böyle bakıp

bakıp ağlayan?

(Ebru/ ARZUDA TENHÂ, s.55)

Burada “bizden” kelimesinden başka “bakıp bakıp” zarfı da ikinci dizeye sarkmıştır. “Fecre böyle bakıp” kısmı, şairlerin fecri seyretmesi hakkındadır. Fakat “fecre böyle bakıp bakıp ağlayan?” şeklinde okunduğunda eylem, süreklilik arz eder.

“Merdiven” şiirinin ilk bendi de dize kırma yöntemiyle anlam çoğaltmaya örnektir:

Çapraz saatlerin arasında gezdirilen

fesleğen. ‘**Kalbin maziyi seyretmesi**

gibi’... Çiziliyor usulca aklığından

soyunmuş bir kadın sesi: ‘**İls ont changé**

ma chanson’ ve sürçüyor musiki.

(Merdiven/ MELEK GEÇTİ, s.14)

Fazıl H. Dağlarca'nın "Daireler"²⁴⁵ şiirinden alıntı ile başladığı bu şiirde Bayrıl, beklenilenin aksine "fesleğen" sözcüğünü ilk dizede tutmaz. Zarf konumundaki alıntıyı "fesleğen" kelimesiyle birlikte sıfat konumuna taşır. "Fesleğen"den sonraki nokta işareti önemini yitirir ve çok anlamlılık sağlanmış olur. Ayrıca "fesleğen" kelimesinin Doğu kültüründeki çağrışımı da zenginleşir.

Bayrıl, dize kırma yöntemini kullanırken kelimeyi anlamına göre böler, kimi zaman büyük puntolarla ve aralıklı olarak yazar ya da bir seslenmeyi andırır şekilde bir harfi birkaç defa yan yana tekrarlar, hatta yer yer somut şiire varacak nitelikte şiiri görselleştirir. Bayrıl'ın görsel şiirleri ayrı bir başlık altında incelenecektir.

Yaptıkları söyleşide Can Bahadır Yüce, bir söyleyişi tek dizede dile getirmenin daha vurucu olduğunu söyler. Bayrıl'ın cevabı şöyledir:

*"Haklısın gözleminde. Dize öyle bir şeydir zaten. Birkaç dizeye yaymışsam, demek ki başaramamışımdır. İyi dize tek atışta, 12'den vurur. Dize bir disiplindir. Temeldir. Dil ile ilişkisinde şairin yeteneğinin su üstüne çıktığı şimşek anlarıdır. Birden çakar öyle. Kalıverirsiniz. Sanırım şairlik dediğimiz hâl, işte oralarda bir yerlerde belirir. Yahya Kemal'e 'Mısra, haysiyetimidir' dedirten biraz da bu haldir yanılmıyorsam"*²⁴⁶

Şair dizeyi kırdığında, anlaşılacak ve bundan kaçınmak arasında bir tercih yapmak yerine bu çarpışmayı eserine yansıtmayı tercih eder. Bayrıl bu durumu, *"zıtların birliği, dünyanın kutupsallığının izdüşümü, şairin imgesiyle, personası ile kendisi arasındaki bir çatışmanın dışavurumu"*²⁴⁷ şeklinde tasvir eder.

Bayrıl'ın dize kırmalarının sürekliliği, şiirin "yapılan" bir şey oluşunu her an hatırlatır ve okuru yorduğundan ortaya çıkan ağırlığın kaldırılması zordur.²⁴⁸

3.2.6. Görsel Şiir ve DeneySEL Şiir

Kelimelerle "yapılan" bir sanat olarak şiirde, kelime ve harflerin şekilleriyle oynama veya şiiri kelime ve harflerden mürekkep bir resme dönüştürme tekniğiyle ortaya çıkan şiire görsel/somut şiir denir. Görsel şiir ile okurun belleğinde şiirle ilgili

²⁴⁵ Fazıl Hüsnü Dağlarca, **Çocuk ve Allah**, İstanbul, Milliyet Yay. , 1998, s. 62.

²⁴⁶Can Bahadır Yüce, "Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkmağı." **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, s. 14-15.

²⁴⁷Can Bahadır Yüce, **a.g.e.** , s. 15.

²⁴⁸ Aydoğan Kara, "1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik", s. 70.

yeni imaj ve olgular meydana gelir ve anlam haritalarına eklemlenen yapısal canlılıkla eser bağımsız bir varlığa bürünerek çoğul okumaya açık bir metin haline gelir.²⁴⁹

Görsel şiirin dünya edebiyatındaki tarihsel arka planı, Helenistik ve Roma dönemlerine dek uzanır. Daha sonraki çağlarda George Herbert'in, Mallarme'ın, Mayakovsky'nin, Ezra Pound'un şiirleri öne çıkar.

Türk şiir tarihinde de, biçimin belli kalıplardan kurtulduğu görsel şiir örnekleri vardır. Klasik şiirimizde Batı'daki örneklerine göre tarihî bir öncelikle yer alan kaligram benzeri, müşeccer, mücessem, müdevver, murabba denen figüratif şiirler ile geometrik şekilli şiirleri görmek mümkündür. Mısraların sözcük ve sözcük grupları halinde kırılarak uzunlu-kısalı yazımına dayalı müstezad ve muvaşşah nazım şekilleri de oldukça dikkate değer örneklerdir. Böyle şiirler, genellikle resmin ön plana çıktığı şiirlerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, şiirde ve resimde, özellikle ortaçağın Doğu ve Batı sanat anlayışları gereği denge, uyum, simetri olmak üzere üç temel estetik ölçütün geçerli olduğu anlaşılmaktadır.²⁵⁰

19. yüzyıldan günümüze dek gelen dönemde Tevfik Fikret'in serbest müstezadları, Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki değişik dize bölünmeleri ya da "Salkımsöğüt" şiirindeki gibi sözcüklerin anlam değerleriyle harf tipi boyutundaki imgesel-görsel-sessel paralellikler, Ercümen Behzad Lav'ın deneysel şiirleri ve özellikle "Korkuluk" şiiri, Yüksel Pazarkaya'nın "Yarım Yarım", Behçet Necatigil'in "Hassas Terazi", Can Yücel'in "Naat", Metin Altıok'un "Bir Uyumsuz Rastlaşma", Akgün Akova'nın "Gökyüzünün Düşü" adlı şiirlerindeki görsel düzenlemeler ise, ayrı ayrı değerlendirmelere açık örneklerdir.²⁵¹ Bayrıl'ın ilk kitabı olan *Melek Geçti*'de benzer görsel uygulamalar yaparak şiirinin devam edeceği çizgiyi gösterdiği söylenebilir. Bayrıl'ın görsel şiirlerinin ilki "Merdiven":

İnceymiş âh, kırılabilirmiş meğer,

ömrün bu altın saatlerinde

²⁴⁹ Özge Öztekin, "Ağaç Kültünün Görsel Şiirdeki Figüratif Anlamı: Divan Şiirinde Değişbilimsel Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar", *Milli Folklor*, S. 25.98, 2013, s. 60.

²⁵⁰ Özge Öztekin, "Ağaç Kültünün Görsel Şiirdeki Figüratif Anlamı: Divan Şiirinde Değişbilimsel Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar", s. 63.

²⁵¹ Doğan Aksan, "Şiirde Biçim", *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara, Engin Yay. , 1995, s. 244-255.

çocukluğa sarkıtılan cam - - - M

E

R

D

İ

V

E

N.

Nasıl bilebilirdim ki?

(Merdiven/ MELEK GEÇTİ, s.14)

İkinci örnek “Estamp” şiiridir. Ayrıca şiirde “resim” kelimesi de mevcuttur:

Ilık bir ayışığı resmi r

o

y

ı

n

a

m

r

ı

t

gecenin a

k

t

1

ğ

ı yorgun b

o

ş

l

u

ğ

a ...

(Estamp/ MELEK GEÇTİ, s.48)

Merdiven ve Estamp şiirleri, görsel şiir olarak değerlendirmeye uygundur. Bununla birlikte bütüncül bir gözle baktığımızda görsel şiir, Bayrıl'ın tercih ettiği bir üretim tarzı değildir. Daha çok “deneysel şiir”e yakındır. *Arzuda Tenha*'da “Harfsiz Bahçe”, deneysel uygulamalara örnek gösterilebilir:

-Çıt!

(Harfsiz Bhçe/ARZUDA TENHA, s. 75)

Bayrıl bu şiiri için, “Üç harf ve iki imla işaretiyle şiir yazmak mümkün müdür? diye sorarsanız çoğunlukla hayır denir, fakat ben bunu başarmışımdır. Benim açımdan gayet iyi bir şiirdir. Kağıdın büyük boşluğunu da kullanarak yazdığım bir şiirdir.” der.

Bunun gibi kimi örnekler *Şer Cisimler*'de de rastlanır. Kitapta içindekiler bölümü yoktur ve kitabın sonundaki şiir hem içindekiler bölümü hem de bir göndergesel ağ şeklinde tasarlanmıştır. *Melek Geçti*'deki “Çetrefil+İma” başlıklı şiir; üç farklı okuma önerisi getirir okura. İlki tüm şiiri tek bir şiir gibi okumak.İkincisi italik yazılan kısımları ayrı okumak. Üçüncüsü düz yazılanları ayrı okumak. Bu okumaların hepsi farklı şiirlere ve anlamlara götürür okuru.

Bayrıl, görsel ve deneysel şiir hakkındaki düşüncesini şöyle ifade eder: “Bazı şiirlerde söyleyiş, bazı şiirlerde de kimi algısal trükler kullanmışımdır, fakat bunlar ne kadar “görsel şiir” tanımı içinde yer alır, emin değilim. “Görsel şiir”den çok “deneysel” bir takım şeyler yapmayı daha imkanı ve anlamlı buluyorum.”

3.2.7. Kafiye-Redif

Bayrıl, kafiye-redif kullanımını ilk üç kitabında “Teselli”, “Melek, Dönecek”, “Muamma” ve “Ebru” şiirleri haricinde tercih etmemiştir. Kafiye ve redifi önemsemesine rağmen bu örneklerde de kafiyelerinin müzikal etkisinin güçlü olduğu söylenemez. Özellikle son kitabı *Elmas Sıkıntı*’da dize kırılmalarıyla beraber şiir ahengini sağlayan bir unsur olarak dize ortalarında kafiye-redif kullanımını sıkça görürüz. Aliterasyon ve asonans kullanımları da kafiye ve redif kullanımına eşlik eder. Bu kullanımın *Melek Geçti* ve *Elmas Sıkıntı* kitaplarındaki örnekleri olarak:

Deri değiştiren sözler,
ilerler yılankavi kıvrılışlarla

kâğıtta.

‘Gök, kilitli.’

Mahmur gel giti zamanın

sürükler geçmişî hâfızanın

girdabına.

‘Kendi milinde dönüyor

düşünce, kayıtsızca.’

(Çetrefil+İmâ/ MELEK GEÇTİ, s. 80)

Tende çakıp sönen, cisimsiz

ışık yansımaları. Saralı kağıt

hayvanları... Aydınlatır hazla:

Hayatlarımız artık süslü alıntılar

yığını!

(Elmas Sıkıntı/ELMAS SIKINTI, s. 15)

Dört dizeli bentlerinde görüldüğü üzere Bayrıl, kimi zaman kafiye ve redifle müzikal ve görsel bir etki ile imaj üretmeyi amaçlar. Bu da Klasik şiirimizdeki göz için kafiye anlayışıdır.

Hayy, dar! Bu ten bana zar!

Kuşlar uçar... Uçmak ki tayy!

Gül ise dirimdir. Zamir, der

şaire her daim; hayy, dar!

Dil, şer şebeke, aşikâr! Vehm

(...)

Muhayyile, o işlek hızar! Fısıl –

dar: Nerde şimdi sözlerdeki eski

vakar? An gelir, sükût da insanı

yorar...

Şair! Ya git o çocuğu uyar, ya gel

beni bu tahammül mülkünden kurtar!

(Hayy, Dar!/ ARZUDA TENHÂ, s.45)

Bayrıl, *Elmas Sıkıntı* kitabında dize ortalarında sıkça kafiye-redif kullanmıştır. Örnek vermek gerekirse, *abcdcba* şeklindeki kafiye-redifi ile “Santur” şiiri, Bayrıl’ın şiir sanatına olan hakimiyetinin kanıtıdır:

Işığın bu uysalca kıvrılışı.

Lâ-mekân!

Gövde hafifliyor,

Gülden arındıkça.

Nesneler siliniyor.

Kalan.

Sesin alışkanlığı.

(Santur/ ELMAS SIKINTI s. 27)



SONUÇ

Vural Bahadır Bayrıl'ın *Melek Geçti*, *Şer Cisimler*, *Arzuda Tenha* ve *Elmas Sıkıntı* olmak üzere dört şiir kitabı vardır. Bu kitaplar, müstakil değerleriyle birlikte birbirini destekleyen ve tamamlayan bir yapıdadır. Kendi içinde bir bütünlük arz etmekle birlikte adeta tek bir kitabın parçaları gibidirler.

Bayrıl'ın yazın yaşamına başladığı 1980'li yıllardan itibaren kaleme aldığı tüm eserlerde bazı ortak noktalar vardır. Bunlardan biri şiirindeki kapalılıktır. Başta anlaşılmasa gibi görünen şiiri, derinlere inildikçe her kelimenin hatta her noktalama işaretinin bir anlam ifade ettiği anlaşılır. Sadece edebiyat değil, insanlığın tüm kültürel mirası onun şiirinin kaynağıdır. Bayrıl, alışlagelmiş, pasif ve sadece tüketen bir okur kitlesi istemez. Aksine okuyan, araştıran ve bu sayede çok anlamlılığa katkı sağlayan bir okur ister. Dizelerinde kimi yerde kalın veya italik harflerle okura yol gösterirken kimi yerde bağlamı çözümlemeyi tamamen ona bırakır.

İncelememiz sonucunda Vural Bahadır Bayrıl'ın şiir anlayışının birbirini destekleyen iki unsur üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz: Gelenekselcilik ve metinlerarasılık. İki asırdan fazladır edebiyatımızda tecrübe ettiğimiz modernleşme ile birlikte yazınsal gelenek, Türk edebiyatının en çok tartışılan meselelerinden biri olmuştur. Gelenekselci kimi şairler edebi çalışmalarda geçmişe atıfla ilerlemenin, geleneğe eklemlenmenin ve usta-çırak ilişkisinin gerekliliğine inanır. Cumhuriyet döneminde Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Âsaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz, bu poetikanın ana çizgisini oluşturur. Bayrıl'ın şiiri de bu çizgi üzeredir.

Bayrıl'ın kullandığı imgelere ve söz dağarcığına baktığımızda bir girdap oluşturduğunu görürüz. Aynı imgeler üzerinde durarak, şiirini dikey düzlemde geliştirir. Toplumsal belleğimizde âtıl durumda olan arkaik kelimeler, onun dizelerinde adeta bir cevher gibi parlamaya başlar. Kadın, çocuk ve zaman, en sık kullandığı imgelerdendir. Şiirleri çok katmanlı okunmaya uygundur. Muhalefet zemininde ele aldığı imgelerle, tanıklık ettiği çağı eleştirir ve eşyalar arasında sıkışmış bireyin maziye olan özlemini anlatır. Aynı zamanda dizelerinde yaptığı göndermelerle şiirde süreklilik ve bütünlük vurgusu yapar.

Vural Bahadır Bayrıl'ın şiirlerinin gelenekçilik açısından incelendiği bir yüksek lisans tezi bulunmaktadır.²⁵² Bunun dışında Bayrıl'ın 1980 kuşağı Türk şiirindeki yeri ve şiir anlayışı üzerine yapılmış kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Tez çalışmamız, bu boşluğu doldurmaktadır. Ancak aldığı teorik eğitimle pratiği buluşturan Vural Bahadır Bayrıl'ın beslendiği kaynakların ve imge dünyasının ontolojik çözümleme yöntemiyle detaylı incelendiği daha geniş çaplı bir çalışma yapılması faydalı olacaktır.

Sonuç olarak Vural Bahadır Bayrıl, Doğu ve Batı medeniyetini kucaklayan sanat anlayışı ve 21. yüzyılda şiirimizin geldiği noktaya ışık tutan eserleriyle 1980 kuşağı Türk şiirinin en önemli isimlerinden biridir.

²⁵² Bkz. Aydoğan Kara; “1980 Kuşağı Türk Şiiri’nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, T.C. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Haziran, Kırşehir, 2014.

KAYNAKÇA

- A., Osman Hakan; “Melek Geçti”, **Varlık Kitap Eki**, S. 9, Şubat, 1993
- “Geleneksel Şiirin Estetiği ile İlişki”, **Cumhuriyet Kitap**, S. 155, 11 Şubat, 1993
- Afacan, Aydın; “Mekân: Sözcükleri Şiir Olan Bir Şiir”, **Yom Sanat**, S. 13, Temmuz-Ağustos 2003
- Ahıska, Meltem; “Metropol ve Korku”, **Defter**, S. 19. Kış, 1992
- Akalın, L. Sami; **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Varlık Yayınları, 1966
- Akgül, Alphan; “Alphan Akgül ile Söyleşi”, **Varlık**, S. 1114, Temmuz 2000
- “Saf Mermerden Kopuş, Porselen Aşklardan Kaçış”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, (Der. : Hilal Karahan), İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012
- Aksan, Doğan; “Şiirde Biçim”, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara, Engin Yay., 1995
- Aktaş, Hasan; “Türk Şiirinde Bir Mühre Olarak Yahya Kemal”, **Journal Of International Social Research**, S.3.10, 2010
- “Klasik Ve Modern Türk Şiirinde Anne Ve Çocuk İmgesi”, **İdil Dergisi**, DOI: 10.7816/idil-01-04-09

- Çağdaş Türk Şiirinde Tarihi Şahsiyetler ve Eserler**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2002
- Aktulum, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999
- Alpay, Necmiye; “ ‘Eve Dönüş’ Şiirleri”, **Milliyet Kitap**, 9.12.2009, (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/eve-donus-siirleri-pembenar-detay-kultursanat-1174248/>, 17.1.2019
- Andı, M. Fatih; **Servet-i Fünun’a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri**, İstanbul, Kitabevi, 1997
- Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Akçağ Yayınları, 3. bs. 2007
- Asiltürk, Bâki; **Hilesiz Terazi**, İstanbul, YKY, 2006
- Türk Şiirinde 1980 Kuşağı**, İstanbul, YKY, 2013
- 1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**, İstanbul, Toroslu Kitaplığı, 2006
- Aslan, Bahtiyar;Korkmaz, Sakine; “Şiir ve Reklamcılık Üzerine”, **Üsküdar Dergisi**, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/37653113/Vural_Bahad%C4%B1r_Bayr%C4%B1l_R%C3%B6portaj%C4%B1_%C5%9Eiir_ve_Reklamc%C4%B1l%C4%B1k_Bahtiyar_Aslan-Sakine_Korkmaz, 19.1.2019
- Bachelard, Gaston; **Mekanın Poetikası**, Çeviren: Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996

- Uzamn Poetikası**, İstanbul, İthaki Yay.,
(Çeviren: Alp Tümertekin), 2008
- Baş, M. Kevser;
“Poetik Eylem Sürecinin Kurgusal İfadesi:
Çocuk ve Allah’ta Kuşlar-Ağaçlar
Sembolizmi”, **Bilig/Türk Dünyası Sosyal
Bilimler Dergisi**, S. 87, 2018
- Bayar, Nevnihal;
Açıklamalı Yeni Kelimeler Sözlüğü,
Ankara, Akçağ Yayınları, 2006
- Bayıldır, S. Kemal;
“Bayrıl’ın Melek Döncecek’i”, **Yom Sanat**,
S. 13, Temmuz-Ağustos 2003
- “Haydar Ergülen’in ‘Avlu’su”, **Varlık**, S.
1149, Haziran 2003
- ”Çağdaş Aşklar”, **Güzel Yazılar**, Ocak-
Şubat, 2000
- Bayrıl, Vural Bahadır;
“Hatırlıyorum ya da ‘Io mi ricordo’ ”,
Kitap Zamanı, S. 66, 4 Temmuz 2011
- Bayrıl, V.B.;
Arzuda Tenhâ, İstanbul, Mühür Kitaplığı,
2015
- Bayrıl, W.B.;
Elmas Sıkıntı, İstanbul, Mühür Kitaplığı,
2016
- Bayrıl, W.B.;
Her Zaman Şair, İstanbul, Mühür
Kitaplığı, 2017
- Bayrıl, W.B.;
Melek Geçti, İstanbul, Mühür Kitaplığı,
2018
- Bayrıl, V.B.;
Şer Cisimler, İstanbul, Can Yayınları,
2000
- Benjamin, Walter;
Son Bakışta Aşk, İstanbul, Metis, Şubat
1993

- Bergson, Henri; **Madde ve Bellek Beden Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme**, Çeviren: Işık Ergüden, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008
- Beyatlı, Y. Kemal; **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.,2008
- Biçer, Büşra; “Haydar Ergülen Şiirlerinde Poetika ve İmge”, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Rize, 2018
- Bulut, Feyza; **Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü**, TDK, 2006
- Can, Adem; “Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi”, **Edebi Eleştiri Dergisi**, 2018
- Cengiz, Metin; “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S. 12, Ekim 2015
- Cengiz, Metin; **İmge Nedir**, İstanbul, Şiirden Yayıncılık, 2014
- Çağan, Kenan; **Modernleşme ve Modern Türk Şiiri**, İstanbul, Telos Yayıncılık, 2002
- Çakır, Çağla Göksel; “Arzuda Tenhâ ya da Tenhada Tanıklık”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika:Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012
- Çakır, Çağla Göksel; “W. B. Bayrıl’ın Şifresi”, **Mühür dergisi**, S.69, Mart-Nisan 2017

- Çakır, Mumine; “1980 Sonrası Türk Şiirinde Divan Şiiri Nazım Şekillerinin Kullanımına Dair”, **Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 7(1)
- Çarboğa, Murathan; “Zamanı, Mekanı ve Algıları Büken Kamaşma”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017
- Çelebi, Âsaf Hâlet; **Bütün Şiirleri**, (Haz. : Selahattin Özpallabıyıklar), İstanbul, YKY, 2009
- Çelik, Bircan; “Geleneğin Omurgasına Modern Şiirle Lehimlenen Şair”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017
- Çetin, Nurullah; **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Ankara, Akçağ Yay., 2012
- Çetişli, İsmail; **Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir**, Ankara, Akçağ Yay., 2006
- Çıplak, Ersun; **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Isparta, Kardelen Kitabevi, 1998
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü; “Melankolya Tufanında Kapitan Ahab ya da Bayrıl Şiirinde Gezinen Çocukluk”, **Yom**, S. 13, Temmuz-Ağustos 2003
- Devellioğlu, Ferit; **Çocuk ve Allah**, İstanbul, Milliyet Yay., 1998
- Devellioğlu, Ferit; **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, 2011
- Dilçin, Cem; **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, Türk Dil Kurumu yay., 2004
- Doğan, Mehmet H.; **Yüzyılın Türk Şiiri**, İstanbul, 2002

- Doğru, İsmail Cem;
“Vural Bahadır Bayrıl Şiirinde Sahipsiz Sınırlar”, **Mühür Dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017
- Duymaz, Cuma;
“Geleneğe Lehimli Bir Şair: V. B. Bayrıl.” **Yom Sanat Dergisi**. S. 13. 2003
- Eagleton, Terry;
Şiir Nasıl Okunur ?, Çeviren: Kaya Genç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015
- Eco, Umberto;
Yorum ve Aşırı Yorum, Çeviren: Kemal Atakay, Ayrıntı Yay., 2016
- Eliot, T.S.;
“Gelenek ile Bireysel Yeti”, **Denemeler**, Çeviren: Akşit Göktürk, İstanbul, Afa Yayınları, 1987
- Edebiyat Üzerine Düşünceler, Ankara, Kültür ve Turizm Bak. Yay., 1983
- Ergülen, Haydar;
“Huzursuzluğun Mükemmel Şiiri”, **Vatan Kitap**, 15 Aralık 2016 Perşembe, (Çevrimiçi), http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/huzursuzlugun_mukemmel_siiri_/1/24791, 18.1.2019
- “V. B. Bayrıl Şiirine Dair Üç Saptama”, **Mühür**, S. 4, Eylül-Ekim 2005
- Erhat, Azra;
Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 1972
- Fatih, Şerif;
“V.B.Bayrıl, Şerif Fatih’in Sorularını Cevapladı”, **Aksi Sanat**, 13 Ocak 2019, (Çevrimiçi), <http://www.aksisanat.com/2019/01/13/v-b-bayril-serif-fatihin-sorularini-cevapladi/>, 22.1.2019

- Foucault, Michael; **Bu Bir Pipo Değildir**, Çeviren: Selahattin Hilav, İstanbul, YKY, 2017
- Şeyh Galib; **Hüsn ü Aşk**, (Haz. : Abdülbâki Gölpınarlı), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yay., 2011
- Gasset, Ortega; **Tarihsel Bunalım Ve İnsan**, İstanbul, Metis, 1992
- Güntan, Berat; “Ben Zaman Dışı Bir Tinselliğin Peşindeyim”, **Est&Non**, S. 3, Mart-Nisan 2000
- Günvar, Ali; “Hepimiz Alt Tarafı Şiir Yazıyoruz”, **Gösteri**, S. 147, Şubat 1993
- Hafız; **Divan**, Çeviren: Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul, MEB Yayınları, 1989
- Hançerlioğlu, Orhan; “Gelenek”, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996
- Hâşim, Ahmet; **Bütün Şiirleri (Piyale/Göl Saatleri/Kitapları Dışındaki Şiirler)**, (Haz. : İnci Enginün, Zeynep Kerman), İstanbul, Dergâh Yay., 1996
- Heidegger, Martin; **Zaman ve Varlık Üzerine**, Çeviren: Deniz Kanıt, Ankara, a yayınevi, 2001
- İnce, Özdemir; **Şiir ve Gerçeklik**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2011
- İpekten, Haluk; **Eski Türk Edebiyatı: Nazım Şekilleri ve Aruz**, İstanbul, 1994
- İşgören, İlker; “Bilge Bir Sıkıntı Çerçevesinde Elmas Bilinci”, **Mühür Dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017

- Jameson, Fredric;
Marksizm ve Biçim, İstanbul, YKY, 1996
- Kacıroğlu, Murat;
“Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Hafiflik Ve Ağırlık İmgelerinin Anlam Değerleri Üzerine”, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 40
- Kahraman, Hasan Bülent;
Türk Şiiri, Modernizm, Şiir, İstanbul, Buke Yay., 2000
- Kalpıklı, Mehmet;
“Divan Edebiyatı Hortlak Değil, Muhteşem Bir Hayalettir”, **Kitaplık**, YKY, nr: 38, Güz 1999
- Kara, Aydoğan;
“1980 Kuşağı Türk Şiiri’nde Poetik Bir Yönelim Olarak Gelenekçilik”, T.C. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Haziran, Kırşehir, 2014
- Kara, İsmail;
Bir Felsefe Dili Kurmak, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001
- Karahan, Hilal;
“Şeyler Kitabı Bağlamında, Sözcüküstü Kavramını Sunan Bir Deneme”, **Le Poëte Travail**, Nisan 2003
- “V. B. Bayrıl Şiiri Üzerine Dip Köşe Notlar”, **Öteki Poetika Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012
- Karakoç, Sezai;
Gün Doğmadan, İstanbul. Diriliş Yayınları, 9. b., 2010
- Karataş, Levent;
Piyano Fabrikaları, İstanbul, Düşülke Yayınları, 2013

- Keser, Nimet;
Kızılar, Funda;
Kolcu, Ali İhsan;
Koşar, Emel;
Kurnaz, Cemal;
Kurt, Ali;
Kutlu, Şemsettin;
Nailî,
- Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, 2005
- “Rilke’nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 5.1
- Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil**, Erzurum, Salkımsöğüt Yay., 2011
- “Vural Bahadır Bayrıl’ın Şiirlerinde Ölüm Teması”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, S.3, 2010
- “Üç Çiçek, Poetika Ve Şiir Atı’yla Türk Şiirinde 1980 Kuşağı”. **Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 2, S: 1, 2017
- “V. B. Bayrıl Şiiri: Elmas Parıltısı”, **Mühür dergisi**, S. 69, Mart-Nisan 2017
- “Bütün Şairler Büyük Tek Bir Şiiri Oluşturmak İçin Faaliyet Göstermişlerdir.”, **İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri**, 10, 2014
- “Melek Geçti’de ‘Zaman’ın İzini Sürmek”, **Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, Ekim, 2015
- “Ölümünün 30 uncu yıldönümünde Cenap Şahabettin”, 1964, (Çevrimiçi), <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18415/001583733010.pdf?sequence=1>, 27.3.2019
- Divan**, (Haz. : Haluk İpekten), Ankara, Akçağ Yay., 1990

- Narlı, Mehmet; “Âsaf Hâlet Çelebi'nin Poetikası”, **İlmi Araştırmalar**, S. 22, 2006
- Oktay, Ahmet; “1980 Sonrasında Şiir”, **İmkansız Poetika**, İstanbul, Alkım Yayınları, 2004
- “Siyaset ve Siyaset Dışı”, **Defter**, Metris, 1992
- Öteki Ses**, Çeviren: Murat Varlı, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 1997
- Özlük, Nuran; “Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Açısından Gayya Mefhumunun Şiire Yansıması” 2013, (Çevrimiçi), <http://www.turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=5596> , 16.3.2019
- Özmeral, Özgür; “Cemal Süreya Şiirinde Kadın Ve Erotizm”, İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul, 2006
- Öztek, Mehmet; “İyi Şiir Yayınlandıktan Sonra Şairini Gereksinmeyen Şiirdir.”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür, 2012
- Öztekin, Özge; “Ağaç Kültünün Görsel Şiirdeki Figüratif Anlamı: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar”, **Milli Folklor**, S. 25.98, 2013
- Paz, Octavio; **Çamurdan Doğanlar**, İstanbul, Can, 1996

Rilke, Rainer Maria;

Genç Bir Şaire Mektuplar, Çeviren: Kâmuran Şipal, İstanbul, Aralık Yay., Nisan 1998

Sartre, Jean Paul;

Edebiyat Nedir?, İstanbul, Payel, Nisan 1982

İmgelem, Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul, İthâki Yayınları, 2009

Saussure, Ferdinand de;

Cours De Linguistique Generale, Paris, Payot, 1983

Sümer, Mehmet;

“ ‘Şer Cisimler’ Asrından Bir ‘Melek Geçti’”, Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012

Sümer, Necati;

“Mitolojik Ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna”, **Journal of International Social Research**, 10.52, 2017

Süreya, Cemal;

Üstü Kalsın (Seçme Şiirler), (Haz. : Doğan Hızlan), İstanbul, YKY, 2009

Sevgilinin Halleri, Toplu yazılar I, İstanbul, YKY, 2000

Şengül, Servet;

“1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Number: 52 , p. 317-323, Winter I, 2016

Şklovski, Viktor ;

“Teknik Olarak Sanat”, **Yazın Kuramı Rus Biçimcileri**, Çeviren: Mehmet Rifat - Sema Rifat, Haz: Tzvetan Todorov , İstanbul, YKY, 2016

Tanpınar, Ahmet Hamdi;

“Şiir Hakkında-I”, **Görüş**, S. 1, Temmuz 1930

Bütün Şiirleri, Haz: İnci Enginün, Dergâh Yay., 2009

Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul, Dergah Yayınları, 1998

Teber, Serol;

Politik Psikoloji Notları, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1990

Tunç, Gökhan;

“V. B. Bayrıl’ın ‘Gül, Ey Saf Çelişki’ Şiirindeki Tasavvufi Matris”, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, (Der. : Hilal Karahan), İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012

Türkdoğan, Melike;

“Rasim Özdenören’in “Kuyu” Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, 2007

Ulutaş, Nurullah;

“Âsaf Hâlet'in Şiirlerinde Tasavvufi Tema”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 9.15, 2014

“İlhan Berk’in Şiirlerinde İstanbul Teması”, **Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, S. 12.21, 2011

Uyar, Turgut;

Büyük Saat Bütün Şiirleri, İstanbul, YKY, 2011

Üreten, Hüseyin;

“Manisa Müzesi’ndeki Marsyas Heykeli’nin İkonografik Çözümlemesi Ve

- Apameia Üzerine Bir Araştırma”, **History Studies**, Volume 5/2 2013
- Wellek, Rene; Warren, Austin; **Edebiyat Teorisi**, Çeviren: Ömer Faruk Huyugüzel, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013
- Yıldız, Saadettin; **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**, İstanbul, Günce, 2005
- Yılmaz, Ercan; “Bayrıl: 'Şiir, sırat-ı müstakim üzredir”, 17.4.2012, <http://www.haber7.com/kitap/haber/869750-bayril-siir-sirat-i-mustakim-uzredir> , 29.1.2019
- Yuva, Hümeysra; “Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi”, **Electronic Turkish Studies**, S. 4, 2009
- Yüce, Can Bahadır; “Benim Yaptığım, Biraz da Cumhuriyet Şiiri Paradigmasının Bizi Çevrelediği Çiti Yıkmaktı.” Der. : Hilal Karahan, **Öteki Poetika: Bayrıl Şiiri Üzerine Yazılar**, İstanbul, Mühür Kitaplığı, 2012
- “Vural Bahadır Bayrıl’la Söyleşi”, (Çevrimiçi), <http://www.edebistan.com/index.php/canbahadiryuce/vural-bahadir-bayrilla-soylesi/2009/06/> , 23.1.2019
- Ziss, Avner; **Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi**, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2016

