

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MİTİK UNSURLAR

Burcu YILMAZ ÇEBİN

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2012

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Burcu YILMAZ ÇEBİN tarafından hazırlanan İkinci Yeni Şiirinde Mitik Unsurlar başlıklı bu çalışma 24.02.2012 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim / Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Müzeyyen BUTTANRI

Üye

Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

(Danışman)

Üye

Doç. Dr. Medine SIVRİ

Üye

Doç. Dr. Muharrem DAYANÇ

Üye

Yrd. Doç. Dr. Eylem SALTİK

ONAY
26/03/ 2012

Prof. Dr. Sami TABAN
Enstitü Müdürü

ÖZET**İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MİTİK UNSURLAR****YILMAZ - ÇEBİN, Burcu****Yüksek Lisans-2012****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Danışman:** Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

İnsan, tarih boyunca kendini ve içinde yaşadığı evreni anlama ve anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Bu anlamlandırma çabalarının sonucunda doğan türlerden biri de mitlerdir. Mitoloji ile edebiyat, özel olarak da şiir arasında sıkı bir bağ vardır. Çünkü hem şiir hem mit temelde bir yaratma, kişiselleştirerek yorumlama eylemine dayanır. Bu yorumlama eylemi de şiirsel bir süreçtir.

Yunan ve Roma mitolojisi, dünyadaki en önemli mitolojilerden birisidir ve gerek İkinci Yeni şiiri gerekse Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri için verimli bir kaynaktır.

Türk şiirinin modernleşmesi sürecinde İkinci Yeni hareketinin önemli bir yeri vardır. Bu hareketin önde gelen adları arasında sayılabilecek İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002) ve Sezai Karakoç (1933) hem biçim ve hem de içerik yönünden Türk şiirini farklı ve özgün bir alana doğru yönlendirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni hareketi, Şiir, Mitoloji, Yunan ve Roma

ABSTRACT**MYTHICAL ELEMENTS IN THE SECOND NEW POETRY****YILMAZ - ÇEBİN, Burcu****Master-2012****The Department of New Turkish Literature****THESIS ADVISOR:** Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

Humankind, throughout the history, always has tried to give meaning to himself/herself and to the universe. Myths gave birth as a one kind, at the end of the these efforts. There is a strict relationship between the mythology and the literature, in particular the poem. Because both the myth and the poem are basically based on the action of creation and interpretation based on personalization. This interpretation act is a poetic progress.

The Greek and Rome mythology, is one of the most important mythologies in the word and theme is an efficient source for even The Second New Movement also Turkish Poem's Republic Period .

The Second New Movement, has an important place in the process of modernization of Turkish poetry. The most prominent poets of the Second New are İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002) and Sezai Karakoç (1933) who have changed the direction of Turkish poetry in matter and manner towards a different and original area.

Key Words: The Second New movement, Poetry, Mytohology, The Greek and Rome

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
EKLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	vii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ'NE KADAR TÜRK EDEBİYATINDA MİTOLOJİ

1.1. CUMHURİYET'TEN ÖNCE TÜRK EDEBİYATI'NDA MİTLER.....	16
1.1.1. Divan Edebiyatı'nda Mitler: Şehnâme Etkileri	16
1.1.2.Halk Edebiyatı'nda Mitler: Türk Mitleri.....	17
1.1.3. Tanzimat Edebiyatı'nda Mitler: Çeviri Faaliyetleri ve Yerelleştirme.....	18
1.1.4. Servet-i Fünûn Edebiyatı ve II. Meşrutiyet Döneminde Mitlerin Kurgusal ve Düşünsel Ürünlerde Daha Sistematik Kullanılmaya Başlanması	20
1.1.5. Nev-Yunânîlik: Akdeniz Havzasında Yunan Kaynaklarına Dönüş Düşüncesi.....	22
1.1.5.1. Nâyîler: Nev-Yunânîlik'in Etkileri.....	25
1.1.6. Millî Edebiyat Dönemi'nde Mitler: Türkçülük Akımı ve Türk Mitolojisinin Öne Çıkışı.....	25
1.2. CUMHURİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATI'NDA MİTLER.....	27
1.2.1. Cumhuriyet Dönemindeki Kültür Politikasına Kısa Bir Bakış.....	27
1.2.2. Hümanizm Merkezli Söylemler.....	29

1.2.2.1. Anadolu Hümanizmi.....	29
1.2.2.2. Yunan Kaynaklı Hümanizm.....	30

2. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

2.1. İKİNCİ YENİ.....	32
2.2. İKİNCİ YENİ'NİN ORTAYA ÇIKMA SEBEPLERİ.....	33
2.2.1. Dönemin Şiir Anlayışının Etkileri.....	33
2.2.2. Toplumsal ve Siyasal Etkiler.....	34
2.2.3. Batı Etkisi.....	38
2.3. İKİNCİ YENİ'NİN ŞİİR ANLAYIŞI.....	39
2.4. İKİNCİ YENİ HAKKINDA YAPILAN ELEŞTİRİLER.....	41

3. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MİTİK UNSURLAR

3.1. TANRILAR.....	43
3.1.1. Zeus.....	43
3.1.2. Pan.....	57
3.1.3. Hermes (Mercurus).....	66
3.1.4. Aphrodite (Venus).....	75
3.1.5. Eros	83
3.1.6. Adonis.....	88
3.1.7. Priapos.....	92
3.1.8. Orpheus.....	94

3.2. TANRISAL VARLIKLAR.....	97
3.2.1. Medusa.....	97
3.2.2. Sirenler.....	102
3.3. HAYVANLAR.....	107
3.3.1. Pegasus.....	107
3.3.2. Phoenix (Anka / Simurg).....	112
3.4. MİTİK ÖYKÜLER.....	122
3.4.1. Helene / Paris / Menelaos.....	122
3.4.2. Odysseus / Penelope.....	133
3.4.3. İkaros.....	142
3.4.4. Hero - Leandros.....	148
3.4.5. Antigone.....	153
3.5. ANTİK YUNAN KÜLTÜR TARİHİ.....	158
3.5.1. Antik Yunan Şairleri ve Düşünürleri.....	158
SONUÇ	164
KAYNAKÇA.....	170
EKLER.....	198

PDF Eraser Free

EKLER LİSTESİ

Ek 1: Sözlük.....	198
--------------------------	------------

KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
A.Ü. D.T.C.F	: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
Fr.	: Fransızca
Haz.	: Hazırlayan
İng.	: İngilizce
İs	: İsim
M.Ö.	: Milattan Önce
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
Sf.	: Sıfat
TDK	: Türk Dil Kurumu
Yay. haz.	: Yayına hazırlayan
yy.	: Yüzyıl
DP	: Demokrat Parti

ÖNSÖZ

1954'ten itibaren *Yedi Tepe*, *Pazar Postası*, *Salkım*, *Kimsecik*, *Köprü*; 1960'tan itibaren de *Yeni Dergi* ve *Papirüs* gibi dergilerde herhangi bir bildiri etrafında birleşmeden, ortak bir estetik anlayış içinde İkinci Yeni şiirini oluşturan, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç gibi öncü şairlerin şiirlerinde yer alan mitik unsurlar tezin konusunu oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Yunan ve Roma mitlerinin İkinci Yeni şiirine özgün olarak ne kattığı sorusuna cevap aramaktır. İkinci Yeni şiiri, imgeler üzerine kurulu bir şiirdir. Mitik unsurlar da bu şiirde bazen imgelerin etkisini güçlendirmek, pekiştirmek amacıyla kullanılırken bazen de doğrudan şiirin temasını oluşturmuşlardır.

İkinci Yeni hakkında pek çok bilimsel çalışma yapılmış ve bunların bazılarında şiirlerin mitolojik yönlerinden bahsedilmiş olsa da konuyla ilgili daha önce bağımsız bir ürün verilmemiştir. Sadece Aydın Afacan'ın "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiir"i hakkında yazdığı *Şiir ve Mitologya* (2003) eseri vardır. O da geniş bir zaman dilimini kapsadığı için bu dönem özelinde ayrıntılı bir çalışma konumunda görünmemektedir. Bu durum bizi İkinci Yeni şiirinde mitler konusu hakkında düşünmeye zorlamış ve Türk şiir tarihi içinde önemli bir eksiklik olarak görülmüştür.

İkinci Yeni şairleri, şiir sanatlarını orijinal imge yaratma ekseninde topladıkları için yeni imgeler bulma noktasında hazır bir malzeme konumunda olan mitlere başvurmuşlardır. Belirli duygu ve düşüncelerin sembolü olan mitler, ortak bir kod sistemi oluşturdukları için imge yaratmada en çok başvurulan kaynaklardan bir olmuştur. İkinci Yeni'nin de tercihi bu yöndedir.

Çalışmaya öncelikle, İkinci Yeni şiiri ve şairleri, şiir-mitoloji ilişkisi, mitoloji kuramı hakkında bilgi toplamak için geniş bir kaynakça taraması yapılarak başlanmıştır. Bu bağlamda, kaynak taramalarımız, Milli Kütüphane, Türk Dil Kurumu Kütüphanesi, Bilkent, Hacettepe, Anadolu ve Eskişehir Osmangazi Üniversiteleri'nin kütüphanelerinde gerçekleşmiştir.

Tezin giriş kısmında mitin anlamı, tanımlanma problemi, özellikleri, türleri, Antik Yunan ve Roma, modern dünyadaki algılanış şekilleri üzerinde durulmuştur.

PDF Eraser Free

Böylelikle, ele aldığımız mitlerin kuramsal alt yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak iki kısma ayırdığımız birinci bölümde ise İkinci Yeni dönemine kadar Türk edebiyatında mitlerin yansımaları ele alınmıştır. İkinci bölüm müstakil olarak İkinci Yeni'ye ayrılmıştır. Burada, İkinci Yeni olgusu, bu dönemi oluşturan şairlerin estetik anlayışları dönemin tarihsel-sosyolojik koşulları içerisinde ele alınmıştır. Üçüncü bölüm ise tezimizin ana bölümüdür. Mitlerin, İkinci Yeni şiirinde nasıl ele alındığı tespit edilmiştir. Bu değerlendirmede eklektik bir yöntem kullanılmıştır. Tek bir sisteme ya da yönetime bağlı kalınmadan yer yer tematik, yer yer tarihsel, yer yer sosyolojik yer yer de psikanalitik kuramın verilerinden yararlanılmıştır.

Tez çalışması süresince değerli görüşleriyle beni aydınlatıp, her konuda yardımcı olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Soner Akpınar'a, her daim akıl danışabildiğim, desteğini benden esirgemeyen hocalarıma ve arkadaşlarıma ve benim bu günlere gelmemde en büyük destekçim, yardımcım olan sevgili aileme ve biricik eşime teşekkürü bir borç bilirim.

Burcu YILMAZ ÇEBİN

GİRİŞ

Batı dillerine Fransızca üzerinden geçen mitoloji (mythologie) terimi aslında Yunanca kökenlidir. Yunanca mitos (mythos) ve logos terimlerinin birleşmesinden oluşmuştur. Mitoloji terimi sonuna gelen “-loji” (logos) ekinden dolayı “mit bilim (söylenbilim)” yani “mitleri araştıran bilim dalı” anlamına da gelmektedir.

Mitos, kökende “söylenen veya duyulan söz”, “söylev” anlamlarına gelir fakat zamanla anlam genişlemesine uğrayarak “anlatı”, “efsane”, “öykü”, olarak da kabul görmüştür (Öztürk, 2009: 5). Logos ise Antik Yunan düşüncesinde, “söz”, “konuşma”, “düşünce”, “akıl”, “anlam”, “açıklama”; bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan “nedenler”; belli bir disiplinde fenomenleri açıklamak amacıyla kullanılan “yöntem ve ilkeler”; bir şeyi bizim için anlaşılır kılan “temel”, “dayanak” anlamlarına gelen sözcüktür (Cevizci, 2010: 1024).

Logos, gerçeğin insan sözüyle dile getirilmesidir; insanda düşünce, doğada kanundur. Bu sebeple, bilime açılan kapı olmuştur. Erhat’a göre Eski Yunan’da mitos ile logos birbirlerine zıt iki akım olarak gelişmişlerdir. Çünkü o dönemde mitos kelimesi, gerçeğe eşanamlı olduğu düşünülen tarih biliminin karşıtı olarak düşünülmüş ve “güvenilmez”, “uydurma”, “boş söz” olarak tanımlanmıştır (Erhat, 2007: 5-9)

Sözlüklerde genellikle mitos terimi, mit (mythe) ile eş anlamlı olarak kullanılmış ve mitin mitostan türetildiği ifade edilmiştir. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001)’de Chris Baldick, mitleri, geleneksel ve anonim olmalarına rağmen toplumsal kabuller için insan ve doğa olaylarının kökenini veren, öğreten, genellikle tabiatüstü ve hayalî destan, efsane veya ilkel anlatı türü olarak tanımlamıştır. Baldick, bu terimin çok sayıda anlama sahip olduğunu fakat bunların genel hatlarıyla rasyonalist (uscu) ve romantik (çoşumcu) yorumlar olarak ikiye ayrılabilceğini söylemektedir. Rasyonalistlere göre mit, yanlış, güvenilmez hikâye ya da inançken; romantiklere göre mit kozmos anlayışının üstün sezgisel türüdür. Yazınsal kaynakların çoğunda romantiklerin bakış açısı kullanım olarak üstün gelmektedir. Burada mitlere hayatın, ölümün, Tanrı’nın, varoluşun özüne dair

kolektif algıyı açıklayan; derin gerçeklikleri, hakikatleri inceleyen imgesel hikâyeler olarak bakılmaktadır¹ (Baldick, 2001: 163).

Baldick, rasyonalist ve romantik bakış açılarına göre mit sözcüğünün farklı şekillerde tanımlandığını ifade ederken; *A Dictionary of English Folklore* (2000)'de ise mitler, genelde tutarlı bir sistem içinde düzenlenmiş ilahi varlıklar hakkındaki hikâyeler olarak tanımlanmaktadır. Mitler, doğru ve kutsal oldukları için saygı görmektedirler, hükümdarlar ve rahipler tarafından kabul edilirler ve dinle yakından bağlantıları vardır² (Simpson-Road, 2000: 254). Yapılan bu tanım, bir din tarihçisi olan Mircea Eliade'ın mitlere “ritüelist-fonksiyonalist” bakış açısıyla paralellik taşımaktadır. Eliade, mitleri en eski zamanda meydana gelen dinsel deneyimlerin meydana getirdiğini düşünmektedir. Ona göre mitler, dinin özünü oluşturan “kutsal” ve “gerçek” öykülerdir.

Thomas A. Green'in editörlüğünü yaptığı *Folklore (An Encyclopedia Of Beliefs, Customs, Tales, Music, And Art)* (1997)'de ise mit terimi daha sistematik bir şekilde tanımlanır. Burada kültürel ya da dinî başlangıçların anlatısı şeklinde tanımlanan mitlerin kutsal duygu içinde başlangıçlara, kökenlere başvurduğu bildirilir. Daha sonra ise sözlükte yüzyıllar içerisinde etnologların ve farklı araştırmacıların yapmış oldukları bütün mit tanımlarına yer verilmiştir³ (Farrer, 1997: 575-578).

TDK'nin Türkçe Sözlüğü'ne göre Fransızca kökenli mit ile Yunanca kökenli olan mitos eş anlamlıdır ve mit şu şekilde tanımlanmıştır: “1. Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayalî, alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos. 2. Efsaneleşen kavram veya kişi” (TDK, 2005: 1403). Bu sözlükte mitoloji ise “1. Mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim. 2. Bir ulusa, bir dine, özellikle Yunan, Latin uygarlığına ait mitlerin, efsanelerin bütünü” (TDK, 2005: 1403) olarak tanımlanmıştır. Ali Püsküllüoğlu ve Seyit Kemal Karaalioğlu'nun mit ve mitoloji ile ilgili tanımlamaları da TDK'nin tanımı ile aynı perspektife sahiptir. Püsküllüoğlu'na

¹ İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

² İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

³ İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

göre mit : “Kuşaktan kuşağa yayılan, toplumun düş gücü etkisiyle zamanla biçim değiştiren, tanrılar, tanrıçalar, evrenin doğuşu vb. ilgili, imgesel, alegorik bir anlatımı olan halk öyküsü” demektir ve “efsane”, “söylence”, “mitos” ile aynı anlamlara gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 317). Mitoloji ise: “Mitleri konu alan, doğuşlarını araştıran, anlamlarını inceleyen yorumlayan bilim” ve “bir ulusla, bir dinle, özellikle Yunan ve Latin uygarlığıyla ilgili mitlerin, söylencelerin” tümüdür (Püsküllüoğlu, 2004: 317). Karaalioğlu’na göre ise mit, tarih öncesine dayanan “efsane”dir. “Üstüre”, “esâtir” diye adlandırıldığını ifade ettiği mitoloji, mitologya ise “mitleri inceleyen bilim; tarihten evvelki tanrı ve kahramanların efsanevi maceralarını, toplumun inançlarını, özelemlerini, duygularını anlatan hikâyelerdir” (Karaalioğlu, 1983: 505).

Mitoloji konusunu Türk Mitolojisi başlığıyla iki cilt altında kapsamlı bir şekilde inceleyen Bahaeddin Ögel mitlerle ilgili şu tanıma yer vermiştir:

“Efsanelerin kendilerine Mythos veya Mythe denir. Mitoloji ise bu efsaneleri inceleyen bir ilim koludur. Mitoloji araştırmaları, din tarihi incelemeleri ile de yakından ilgilidir. Fakat mitoloji, yalnızca bir din tarihi de değildir.” (Ögel, 2003a: 5).

Yukarıda yapılan tanımlarda mitler, hayâli ve efsanevi olan alegorik metinler olarak görülmüştür. Bu tanımlar, eski Yunan düşünürlerinin yaptığı yorumlarla paralellik taşımaktadır. Oysa bütün bu tanımlar mitin, yaşayan toplumlarda karşıladığı “gerçek” ve “kutsal” anlamlarını vermekten uzaktır. Bu noktada, mitleri “gerçek” ve “kutsal” metinler olarak gören tanımlara yer vermek aydınlatıcı olacaktır.

Celal Beydili’nin *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (2005) adlı eserinde mitler “gerçekliğin, eski kültürlerde sembolik-motifli şeklinde bilinen tek açıklaması” (Beydili, 2005: 373) olarak tanımlanmıştır. Beydili mitolojiyi ise “herhangi bir tarihsel-kültürel geleneğe ait metinler toplamı”, “dünya görüşü ve dünyayı kavramanın özel formülü”, “mitleri ve mitolojik sistemleri araştıran bilim adı” (Beydili, 2005: 390- 391) olarak tanımlamıştır.

Doğan Kaya da mitleri, *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* (2007)’nde Beydili’ye benzer bir bakışta ele alır. Ona göre mit: “Tarih öncesi

zamanda cereyan ettiğine inanılan olayları, olağanüstü karakterleri ve tipleri konu edinen kutsal nitelikli” anlatıdır ve asıl anlamı “gerçek hikâye” demektir. “Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanların yaratılışı, ölümün menşesine ait ilk bilgilere sahiptir ve onlarla ilgili inançları hikâye eder. Dünyada olup biteni algılar, şekillendirir ve simgeleştirir. Bir başka deyişle mit, şuurun ve düşüncenin ürünüdür; “diyalektik mantığın” sonucunda ortaya çıktığı için gerçeğin ta kendisidir. Ayrıca, özünde tahkiye vardır. Bu bakımdan mitler, düşünce unsuru ile tahkiyenin birleşmesiyle karşımıza çıkan anlatımlar şeklinde kendilerini gösterirler” (Kaya, 2007: 528-529).

Son derece geniş bir kavramsal alana sahip mitleri basit ve tek biçimde tanımlamak zordur. Bu sebeple bilim adamları mitleri tanımlamak için çeşitli ölçütler getirmiş, sınıflandırmalar yapmıştır. Çalışmada, Lauri Honko (1932-2002)’nun “Miti Tanımlama Problemi” (Honko, 2010: 145-153) adlı makalesinden yararlanılarak kavramsal olarak miti tanımlamak için aşağıdaki ölçütlerden yararlanılmıştır:

1. Demitolojizasyon (Demythologisation/Demythologization) tipolojisi ,
2. Eski çağ açıklamaları,
3. Modern mit teorileri.

1. Demitolojizasyon Tipolojisi

Honko, demitolojizasyonun (mitsellikten çıkarmanın) üç şekilde olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki terminolojik demitolojizasyondur. Yani asıl kelime olan mit kavramının kullanımdan kaçınılır, fakat hikâyenin kendisi muhafaza edilir. Örneğin kıyameti konu edinen bir mitte geçen dinî değerlerin, zarar göreceği endişesiyle, hikâyenin aynen korunup mit kavramının yerine kutsal öykü ya da dinî tarih gibi tanımlamaların getirilmesi gibi. Bu tarz yaklaşım, Hristiyan ilahiyatçılar tarafından yaratılış, Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi, kıyamet gibi konularda getirilmiştir.

İkinci tür demitolojizasyonda mitsel gelenek tamamen reddedilir. Böyle hikâyelerin çağdaş düşünceye göre gereksiz olduğu iddia edilir. Zaman içerisinde tarihî gelişmeler bu yaklaşımı yalanlamış ve bu görüşü savunan David Bidneys gibi

isimler de mitin kültüre olan katkısının çıkarıldığında büyük bir boşluğun doğacağını fark etmişlerdir.

Üçüncü türde ise mitlerin bilimsel bir tür olarak düşünülmesi için bir sebep olmadığı savunulur. Mitlerin, simgelerden ibaret olduğunu savunan bu türde asıl önemli olan mitlerin arka planını anlamaktır. Bu tür demitolojizasyonda mitler, modern dünyanın ihtiyaçları karşısında yeterli görülmedikleri gerekçesiyle “kısmi” fakat simgelerin arka planını anlamada yol göstermesi bakımından “açıklayıcı” olarak görülmektedir. Bu düşünceyi de Rudolf Bultmann (1884-1976) ve Karl Jaaspers (1883-1969) gibi isimler savunmuştur (Honko, 2010: 146-147).

2. Eski çağ açıklamaları

Honko, XXI. yüzyılın başındaki deneysel araştırmaların başlangıç safhalarına kadar, eski çağ filozoflarının mit için getirdikleri açıklamaların doğru kabul edildiğini ifade etmiştir (Honko, 2010: 147). Mitlerin açıklanmasıyla ilgili bu teoriler kısaca şöyledir:

1)Mit derleyicilerinin açıklamaları: Mit derleyicilerinin açıklamaları kısmen “dinî” uygulamaya kısmen de “edebiyat”a aittir. Örneğin Hesiodos (M.Ö. 8. yy.) ve Homeros (M.Ö. 9. veya 10. y.y.) kendi epiklerinde, geleneğe ve onu iletenlere inanmışlar fakat kendilerini ifade etmek, açıklamak için şairane özgürlüklerini de kullanmışlardır.

2)Farklı türlerdeki felsefi eleştiriler: Geleneksel mitler reddedilmiştir. Bu felsefi görüşlere örnek olarak Xenophanes (M.Ö. 570-480)’in “tek tanrıcılık”; Heraclitus (M.Ö. 535?-475)’un “tüm tanrıca kavramı”, Platon (M.Ö. 427-347)’un din hakkında görüşleri örnek gösterilebilir.

3)Bilim öncesi açıklama: Buna göre evrenin maddi temeli “öz”dür. Örneğin Thales (M.Ö. 624-546), evrendeki her şeyin su olduğunu; Anaksimandros (M.Ö. 610-546) ise her şeyin madde olduğunu iddia etmiştir. Bu fiziksel temelli açıklama, dini büyük bir ciddiyetle tekzip etmemiştir. Buna somut örnek olarak Thales’in tanrılarla dolu bir evrene inanmış olduğunu gösterebiliriz.

4)Doğa olaylarına dayanan mecazi açıklamalar: Bu teoriye göre Yunan ve Latin mitolojisinin önde gelen tanrıları, doğa olaylarını ve “doğadaki unsurlar”ı

PDF Eraser Free

simgelemektedir. Örneğin Apollon ateşi, Poseidon suyu, Artemis ayı, Hera atmosferi sembolize etmektedir.

5)Etimolojiye (köken bilimine) ait açıklamalar: Bu teoride mitler “anamlı” kılınmıştır. Mitolojideki tanrıların esrarının, onların isim ve sıfatlarından ileri geldiği düşünülmüştür. Örneğin Stoicist (M.Ö. 334-262) Apollon’un özelliklerini ismine bağlamış ve “yıkmaq”, “dağıtmak” fiillerinden olmak üzere iki farklı etimoloji sunmuştur.

6)Tarihi açıklama: Herodotus (M.Ö. 484-425) tarafından yapılmıştır. Bu teoride mitler ve mitolojik kahramanlar İnan, Mısır, Lübnan gibi “diğer kültürler”den “Yunan” kültürüne alınmıştır. Herodotus’un Yunan kültürüne mal ettiği Tanrıların isimlerini ve meziyetlerini açıklaması bunların Yunan kültürüne ait olması noktasında kanıt teşkil etmiştir. “Budunbilimsel” görüş de diyebileceğimiz bu görüş, “nispilik, bağılılık ve maddileştirme” atmosferi yaratmıştır.

7)Euhemeristic açıklama: Bu teoride, mitler “tarihî olaylar”a dayandırılmıştır. Tanrıların da insanoğlu gibi geçmişte yaratıldığı şeklinde bir savları bulunmaktadır. Bu savı ileri sürenlere örnek olarak Herodotus, Prodicus (M.Ö.465-395) ve romancı Euhemeros (M.Ö. 4.yy.)’u örnek gösterebilir. Euhemeros, Panchavia adasında isimleri bir altın direğe kazınmış olarak bulunan Yunan tanrılarının şecerelerini görmek için yapılan bir ziyaretin hikâyesini yazmıştır.

8)Toplumsal açıklama: Bu teoriye göre akıl sahibi liderlere saygı azalınca papazların, kralların vb. halkı aldatan söylemlerinin önemli olduğu ileri sürülmüştür. Mitler de böyle bir “aldatma”nın ürünüdür. Sofist Critias (M.Ö.460-403), sosyal düzenin bozulmasıyla Tanrıların icat edildiğini söylemiştir. Polybius (M.Ö. 200-118), cahil toplumları meçhulün korkusuyla zaptetmek için ataların tanrıları icat ettiğini söylemiştir. Socrates (M.Ö. 469/470)ve Platon ise mitlerin manasının büyük bir bölümünün şairlerin hayallerine ait olduğunu ifade etmişlerdir.

9)Psikolojik açıklamalar: Bu teoride mitler ile psikoloji arasında bağlantı kurulmuştur. Epicuros (M.Ö. 341-270) inancın ve ibadetin kaynağının “korku” olduğunu ifade etmiştir. Prodocius (M.Ö. 465-399) ise tanrılara ibadetin “minnetarlık” duygusundan ileri geldiğini iddia etmiştir (Honko, 2010: 147-148).

Bu teorilerin hepsi yüksek tabaka arasında geliştirilmiştir. Halkın dinî ve resmî tapınma törenleri bu teorilerden derinlemesine etkilenmemiştir.

3. Modern mit kuramları

Modern mit kuramları, mit gibi “kültürel bir fenomenin” (Cohen, 2010: 161) doğasını, yapısını ve işlevlerini inceleyip açıklayan; bilim adamlarının mit problemine yaklaşımlarını sınıflandıran kuramlardır. Bu teoriler, tezat olarak görünseler bile gerçekte birbirleriyle kısmen uyuşan ve birbirlerini bir dereceye kadar tamamlayan bütüncül formlardır. Tezde, Percy S. Cohen’in “Mit Kuramları” (Cohen, 2010: 161-173) ve Celal Beydili’nin “Mitolojik Kuramlar” (Beydili, 2005: 404-408) adlı yazılarından yararlanılarak mit aşağıda sıralanan bakış açılarından yorumlanmıştır:

1. Entelektüalizm,
2. Sembolist kuram (Yaratıcı Düşünce),
3. Psikanalitik kuram,
4. Ritüelist fonksiyonalist kuram,
5. Yapısalcı kuram.

Mitleri, evrendeki şaşırtıcı olayların açıklaması olarak ele alan, ilkel insanları düşünsel bir merakla inceleyen ilk kuram 19. yüzyıl *Entelektüalizm*’idir. Bu kuramın temsilcileri James George Frazer (1854-1941) ve Edward Burnett Tylor (1832-1917)’dir. Frazer’a göre mit, “kesinlik kazanmış bir olgu”nun açıklamasıdır ve bir bütün olarak algılanmalıdır. Tylor ise mitleri olağanüstü bir açıklama olarak değerlendirmiştir. Tylor’a göre mitlerin olağanüstü oluşunun sebebi mitin “metaforik bir dil” kullanmasıdır. Mitlerde kullanılan “metaforlar”, dünyanın doğal döngüsünü kavrayarak onu kontrol etme peşinde olan ilkel insan tarafından kişiselleştirilerek oluşturulmuştur (Cohen, 2010: 162-163).

Frazer, Tylor’un animist öğretisinin tersine mitolojinin öğrenilmesinde ritüelin önemine dikkat çekmiş ve dram gibi edebî türlerin temelinde de ritüel modellerin yer almasına olanak sağlamıştır (Beydili, 2005: 406).

Mitleri, “güzel sanatlar” gibi yaratıcı faaliyetlerle denk görüp onların sembolik ifade şekilleri olduğunu savunan kuram ise *Yaratıcı Düşünce* kuramıdır. Bu kurama göre mitlerin kendine özgü kuralları, ifade şekilleri bulunur. Bu kuramın en büyük temsilcisi, öğretisini “Kant’ın epistemolojisi” üzerine kuran Ernst Cassirer (1874-1945)’dir.

Cassirer, mitleri “bilim” ve “felsefe”nin karşısında görür. Mitler, dilin anlamlı tasarılar yaratmasında kullandığı biçimlerden birisidir ve aynı şiir, müzik gibi bir yaratım sürecine sahiptir. Mitler, bu yaratımı da anlamlarını çok çeşitli “semboller” altına saklayarak yaparlar. Bu sembollerin iletilerini çözme görevi ise felsefeye aittir:

“... Söylence kuramı daha baştan güçlüklerle doludur. Söylence, gerçek anlamı ve özü gereği kuramsal olmayan bir şeydir. Temel düşünce deyişlerimize karşı gelip onlara meydan okur. –Eğer bir mantığı varsa- Söylencenin mantığı, tüm deneysel ya da bilimsel doğruluk kavramlarımızla karşılaştırılmasına olanak olmayan bir mantıktır. Ama felsefe hiçbir zaman işlerin böylesine çatallaşmasını kabul etmezdi. Çünkü söylence-yapma işlevinin yaratılarının felsefi, yani anlaşılabilir bir “anlamı” bulması gerektiğine inanmıştı. Eğer söylence bu anlamı çok çeşitli imge ve semboller altında saklıyorsa, onu bulup ortaya çıkarma felsefenin görevidir.” (Cassirer, 1997: 96).

Bunun dışında mitlerin tutarsız idelerin birikimi olduğunu ve bunlarda bir nedenler dünyası bulunmadığını ifade etmektedir:

“İnsansal kültür olaylarının tümü içinde mantıksal çözülemeye en az uygun olanlar, söylence (mythos) ve dindir. Söylence, ilk bakışta salt bir kargaşa, tutarsız idelerin şekilsiz bir birikimi olarak görünür. Bu idelerin nedenlerini aramaya çalışmak, boş ve yararsızdır. Söylencenin belirleyici özelliği, “onun hiçbir mantığa dayanmayan” bir şey oluşudur.” (Cassirer, 1997: 95)

Cassirer, bu yaklaşımıyla mitleri bilimsel düşüncenin dışına iter ve mitin kültürel değerini görmezden gelir. Fakat onun, mitik düşüncenin “dünyayı sembolik olarak biçimlendirme yolu” (Cohen, 2010: 164) olduğunu söylemesi kuramının önemli noktalarından biridir.

Bir yansıtmadan söz edebileceğimiz diğer bir kuram ise *Psikanalitik* kuramıdır. Buna göre mitler semboliktir ve mitlerin olay örgüsünün altında yatan konular bilinçdışının⁴ ürünleridir.

⁴ Psikanalistler “bilinçdışı” terimini kullanırken uzman olmayan kişilerin kullandıkları “bilinçaltı” teriminden farklı bir anlamda kullanırlar. Bilinçdışının malzemesi bilinçli dilin ucunda değildir, kolayca bilinç düzeyine çıkartılamazlar. Bunun iki tipik istisnası vardır. İlki bilinçaltının sembollerini bilinç düzeyinde çözümleneyen teoriyi kullanmak ikincisi de yoğunlaşma, bölünme, farklılaşma gibi süreçleri açığa çıkartmamak. Ayrıntılı bilgi için bkz. Percy S. Cohen, “Mit Kuramları”, (Çev. Evrim

Bu kuramın en önemli temsilcileri Sigmund Freud (1856-1939), Carl G. Jung (1875-1961) ve Freud takipçileri Otto Rank (1884-1939), Franz Riklin (1878-1938) ve Géza Róheim (1891-1953), mitleri “zihinsel” bir tür olarak görürler. Sadece mitlerin biçimlerini açıklamazlar; mitik ifadenin kaynağını da ortaya koymaya çalışırlar. Freud’a göre mitler, rüyalara benzemektedir; “bilinçdışının arzu ve karmaşalarını rüyaların sembolik dilini kullanarak dile getirirler” (Cohen, 2010: 165) ve “tehlikeler, korkular, böceklerin atakları, çocuksu cinsel merak ve genelde cinselliği saldırganlıkla ilişkilendiren fanteziler, bedensel bazı işlevler, fiziki- ruhi birleşme ya da ayrılma süreci, terk edilme korkusu ve bölünme, itiraf etmek için can atma, ebeveyn, çocuk ve akrabalar arasında rekabet” (Cohen, 2010: 165) gibi evrensel meseleleri ele alırlar.

Jung’un teorisinde de mitler, zihinsel bir tür olarak ele alınır. Ona göre mitlerde bilinçdışının sembolik yapısı tek, değişmeyen gerçekliktir. Mitlerdeki sembolik alt yapılar bazen tüm insanlık için geçerli olurken bazen de sadece aynı ırk, sosyal grup ya da milletin üyeleri için geçerli olur:

“Tüm insan eylemlerinde *a priori* bir faktör vardır, bu da psike’nin doğuştan gelen, bu nedenle de bilinç öncesi psike, örneğin yeni doğmuş bir bebeğinki, uygun koşullar sağlandığı takdirde her şeyin doldurabileceği boş bir levha değildir, aksine son derece karmaşıktır, çok net biçimde tanımlanmış bireysel bir olgudur ve bize karanlık bir boşluk gibi gelmesinin nedeni, onu doğrudan doğruya göremememizdir. Fakat gözle görülebilir ilk psişik tepkiler verilmeye başlandığında, bu tepkilerdeki bireysel özelliği görmemek için insanın kör olması gerekir. Örneğin ana babada da görülen bazı marazi özelliklerin kalıtım yoluyla geçtiğini varsayabiliriz. Epileptik bir annenin çocuğundaki epilepsinin acayip bir mutasyon olduğunu düşünmek aklımıza gelmez. Kuşaktan kuşağa aktarılan yetenekler için de geçerlidir bu. Ana babalarını hiç görmemiş, dolayısıyla onlar tarafından “eğitilmemiş” hayvanların karışık içgüdüsel davranışlarını da aynı şekilde açıklarız (...) Günümüzde, insanın diğer canlılardan farklı olmadığı, her hayvan gibi onun da önceden biçimlenmiş, türüne uygun bir psike’ye sahip olduğu, üstelik de, keskin gözlemlerin ortaya koyduğu üzere belirgin ailevi özellikler taşıdığı varsayımından yola çıkmak durumundayız. Bu kuralın dışında kalan insan davranışları (işlevleri) olduğunu düşünmemiz için hiçbir neden yoktur. Hayvanlarda içgüdüsel davranışları mümkün kılan yapı ya da eğilimler hakkında kesin bir fikir sahibi olmamız mümkün değil. Aynı şekilde, bir insanın insan gibi davranmasını sağlayan bilinçdışı psişik yapıların işleyişini de bilmiyoruz.” (Jung, 2009: 19-20).

Jung, işleyişini kesin olarak bilemediği hayvanlardaki içgüdüsel, insanlardaki psişik yapıların işlev biçimlerini “imge” olarak adlandırmaktadır. Jung’a göre türe özgü olan “ilkimgeler” yaratıcı fantezi ürünlerinde diğer bir deyişle “sağlıklı ya da

nevrotik öznenin bütün imgesel ürünlerinde” (Cevizci, 2010:142) görünür hale gelir ve bu noktada arketip kavramı uygulama alanı bulur:

“ “İmge” yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle “ilkingeler”dir ve eğer bir şekilde “oluşmuş” iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eş zamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar. Bu spesifik tarz insanın çekirdeğinde vardır ve kalıtsal olmadığı, her insanda yeni baştan oluştuğu varsayımı, sabah doğan güneşin önceki akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu biçimindeki ilkel inanç kadar saçmadır. Psişik olan her şey önceden biçimlenmiş olduğu için, psike’nin tek tek işlevleri, özellikle de bilinçdışı eğilimlerinden kaynaklananlar da önceden biçimlenmiştir. Bunların en önemlisi *yaratıcı fantezi*’dir. “İlkingeler” fantezi ürünlerinde görünür hale gelir ve arketip kavramı özel uygulama alanını burada bulur. Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. (...) Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır. Bu saptamamın boyutlarını küçümsememek gerekir, zira bunun anlamı bilinçdışı olsa da, aktif, canlı yapı ve biçimlerin, Platoncu anlamda idea’ların her psike’de olduğu ve bunların düşüncelerimizi, duygularımızı ve eylemlerimizi içgüdüsel olarak biçimlendirdiği ve etkilediğidir.” (Jung, 2009: 20-21).

Jung’a göre yaratıcı fantezi ürünlerinden olan mitlerin içeriğe bağlı biçimleri efsane, masal vb. türlerde olduğu gibi arketiptir.⁵

Psikanalitik kuramın, mitleri yorumlamadaki başarısı diğer kuramlarda olduğu gibi tartışmaya açık ve görecelidir. Şöyle ki, ilk önce mitler üzerinde psikanalitik inceleme yapmanın zorlukları vardır. Çünkü her mit, bu yaklaşımla açıklanamayabilir. İkinci ise bu kuramda mitin toplumsal önemi tam olarak ortaya konulamaz; mitler sadece zihinsel bir tür olarak ele alınır (Cohen, 2010: 164-166).

Entelektüel yaklaşım, sembolik ve psikanalitik kuramlar sosyolojik değildir. Sosyolojik kuramlar ise bunlara tepki olarak doğmuştur. Sosyolojik kuramların kökeni antik Yunan’a kadar inse bile aslen Emile Durkheim (1858-1917) ve Bronisław K. Malinowski (1882-1942)’nin *Ritüelist-Fonksiyonalist* (Beydili, 2005: 405) görüşleri ile başlamaktadır.

Durkheim, mitleri dinî sistemin bir parçası olarak görür. Ona göre ritüelin hareketlerle anlattığı şeyleri mitler kelimelerle anlatır. Mitlerin de ritüellerin de

⁵ Jung’a göre arketiplerin içeriğinin bir tür bilinçdışı fikir olması yanlış bir anlayıştır. Arketipler içerik olarak değil yalnızca biçimsel olarak belirlenmiştir. Fakat bu biçimsel belirleme de son derece kısıtlıdır. “İlkingenin” içeriği ancak bilinçli deneyim malzemesiyle dolu olduğunda belirlidir. Örneğin anne arketipinin ampirik olarak nasıl tezahür ettiği tek başına ondan türetilemez, başka faktörlerden de kaynaklanır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

toplumdaki birlik ve beraberlik ruhunu sağlamak, yüceltmek gibi işlevleri vardır. Mitler, ritüeller gibi “sembolik biçimler” içermektedir. Bu biçimler, sosyal yaşamın değer yargılarını ve sosyal yapının değişik özelliklerini sembolize ederler. Durkheim, dinlerin ve mitlerin dünyayı formlara ayırdığını ve bu formların tüm kültürel değerlerin, bilim ve felsefenin temellerini oluşturduğunu ifade etmektedir (Cohen, 2010: 166-167).

Mitlerin işlevselliğini ön plana çıkaran Malinowski'nin düşünceleri bazı noktalardan Durkheim'den ayrılır. Durkheim, mitlerde sembolleştirme ve kategorileştirmeyi savunurken Malinowski mitlerin simge olmadığını iddia eder. Ona göre mitler; din, ahlak, toplum düzeni hususunda gerçekliğin doğrudan ifadesidir ve önemli bir kültürel güçtür. Mitler, inancı derinleştirip ahlakı korurlar, insan için örnek teşkil edecek pratik kurallar içerirler:

“... Mit bir simge değil, nesnenin doğrudan ifadesidir; bilimsel ilgiyi doyurmaya yönelik bir açıklama değil, uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşatılmasıdır. Bu bilgi, derin dini ihtiyaçların, ahlaki amaçların, toplumsal bağlılığın karşılanması için haklar, hatta pratik gerekler nedeniyle verilir. Mitin ilkel kültürlerde vazgeçilmez bir işlevi vardır; o, inancın ifadesidir, onu derinleştirir ve şifreler; ahlakı korur ve ona güç verir; ayının üretkenliğine kefil olur ve insan için örnek olacak pratik kuralları içerir. Böylece mit insan uygarlığının temel bir parçası olur; o değersiz bir anlatı değil, zor elde edilen aktif bir güçtür; entelektüel bir açıklama ya da sanatsal bir canlandırma değil, ilkel inancın ve ahlaki bilgeliğin bildirgesidir.” (Malinowski, 2000: 98-99).

Malinowski'ye göre mitlerin en önemli işlevi, geleneği güçlendirerek ona değer ve saygınlık kazandırmaktır. Mitler, durağan bir bilgi sistemi değil aksine kendini sürekli yenileyen tarihsel olgularla paralellik taşıyan kültürel gerçekliktir:

“... Mitin işlevi, kısaca söylenirse, ilk olaylardaki daha yüksek, daha iyi, doğüstü bir gerçeğe dayandırarak geleneği güçlendirmek ve onu büyük bir değer ve saygınlıkla donatmaktır. Mit, bu yüzden bütün kültürlerin vazgeçilmez bir bileşenidir. Gördüğümüz gibi kendini sürekli yeniler; her tarihsel değişiklik kendi mitolojisini yaratır; ama yine de, tarihsel olguyla yalnızca dolaylı bir ilişki içindedir. Mit, mucizelere gereksinimi olan yaşayan inancın, bir örneğe gereksinim gösteren sosyal statünün, doğrulanma gerektiren ahlak bilgisinin sabit bir ürünüdür.” (Malinowski, 2000:150).

“... Mitte gerçekten önemli olan, geçmişe dönük hep bugüne ait canlı güncelliştir. Mit ilkeller için ne kurmaca bir öykü ne de ölü bir geçmişe ait haberdir; o, hâlâ kısmen yaşayan büyük bir gerçeğin canlandırılmasıdır. Yasanın ve ahlakın ilkellerin toplumsal yaşamında hâlâ egemen olmasıyla canlı kalır. Mitin özellikle toplumsal bir gerilimin bulunduğu yerde göreve çıktığı açıktır, büyük konum ve güç farklılıklarında, üstlük ve tabilikte ve hiç kuşkusuz derin tarihsel dönüşümlerin yaşandığı yerde.” (Malinowski, 2000:126-127).

Mircea Eliade (1907-1986) ritüel, din ve mit ilişkisi bakımından Malinowski'nin düşüncelerini derinleştirmiştir. Eliade, bütün bilginlerin kabul edeceği ve aynı zamanda mit konusunda uzman olmayanlara da yabancı gelmeyecek bir mit tanımını bulmanın zor olduğunu belirtmektedir. Çünkü ona göre mit farklı ve birbirini tamamlayan nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçeğidir. Platon ile Fontenelle'den başlayıp Schelling ile Bultmann'a kadar düşünürlerin ve tanrıbilimcilerin çok sayıda mit tanımı önerdiklerini ancak tümünün ortak noktasının Yunan mitolojisine dayanmaları olduğunu söylemiştir (Eliade, 2000: 782).

Eliade'nin bakış açısı mitleri en eski zamanda meydana gelen dinsel deneyimlerin meydan getirdiği, dinin özünü oluşturan kutsal ve gerçek öyküler olarak görme biçimindedir. Onun günümüzde de çok yaygın olarak kabul gören mit tanımlaması şöyledir:

“Mit, kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda “başlangıçtaki” masallara özgü zamanda olmuş bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit her zaman bir yaratılışın öyküsüdür. Bir şeyin nasıl yaratıldığını nasıl varolmaya çalıştığını anlatır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler Doğaüstü Varlıklar'dır. Özellikle başlangıçtaki o eşsiz zamanda yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca “doğaüstü olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak mitler, (kutsal ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zaman da heyecan verici akınlarını betimlerler. İşte, Dünya'yı gerçek anlamda *kuran* ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akınıdır.” (Eliade, 2002: 15-16).

Ona göre, mitlerin arkaik toplumlarda da günümüzde de önemli işlevleri vardır. Dünyanın, insanların, hayvanların, bitkilerin kökenini veren mitler, varoluşsal bir işlev taşırlar. Günümüz insanının da ölümlü, cinsiyetli, toplumsal hayatta örgütlü, çalışmakla yükümlü olması gibi bütün anlamlı etkinliklerinde mitler model oluştururlar.

“Arkaik insanların toplumları için, mitleri bilip tanımının varoluşsal bir işlevi vardır. Mit yalnızca insana, dünya içinde insanın varolma kipinin bir açıklamasını sunduğu için değil, onları yeniden anımsatarak, yeniden gerçekleştirerek, tanrıların, kahramanların ya da ataların *ab origine* (Kökenden başlayarak) yaptıklarını yineleme olanağı verdiği için varoluşsaldır. Mitleri bilip tanımak, şeylerin nasıl olduğunu öğrenmek değildir sadece; onları nerede bulacağını, yitip gittiklerinde onları nasıl yeniden ortaya çıkartabileceğini de bilmektir (...) Belli hayvanları yakalamakta başarı sağlanır. Çünkü onların yaratılışlarının gizi bilinir. Ateş ile yılanın kökenini bilmek koşuluyla zehirli yılanları

tutmak mümkündür. Timor'da, çeltikler büyürken birisi tarlaya gider ve gece boyunca pirincin kökeni mitini okur. Bu ritüel okuma, çeltiği, *tıpkı ilk kez görüldüğünde olduğu gibi* güzel, sıkı ve gür bitmeye zorlar. Bir başka ifadeyle, *büyüsel olarak kökene geri dönmeye*, yani örnek değerindeki yaratılışını yinelemeye zorlar. Köken mitini bilmek her zaman yeterli olmaz, onu okumak da gerekir; onun bilgisi ilan edilir ve *gösterilir*. Mitleri okuyarak kökenlerin destansı zamanıyla bütünleşilir, çağrılan olayların bir tür "çağdaşı" olunur, tanrıların ve kahramanların varoluşu paylaşılır (...) Esasen mitler yalnızca dünyanın, hayvanların ve bitkilerin ve insanın kökenini bildirmekle kalmaz. Aynı zamanda insanı bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli, toplum içinde örgütlü, yaşamak için çalışmakla yükümlü bir varlık haline getiren bütün asal olayları da açıklığa kavuşturur." (Eliade, 2000: 784).

Eliade, mitleri yaşamının dinsel bir deneyim gerektirdiğini söyler. Bu deneyimlerin "edimselleştirilmesi" (Eliade, 2000: 784) anılma değil yineleme şeklinde olmalıdır. Yineleme eylemi de ritüeller vasıtasıyla olur:

"Öyleyse mitleri "yaşamak", gündelik yaşam deneyiminden ayırt edildiğine göre, gerçek bir "dinsel" deneyimi içerir. Bu deneyimin "dinselliği", destansı, coşturucu ve anlamlı olayların yeniden edimselleştirilmesi olgusundan ve doğaüstü varlıkların yaratıcı işlerine yeni baştan tanık olma olgusundan ileri gelir. Mitik olayların anılması değil, onların yinelenmesi söz konusudur. Mit kişileri orada varedilir, onlarınkiyle aynı çağa geçilir. Bu ise artık süredizinsel zaman içine yaşanmadığı ama asıl Zaman'da, *olayın ilk kez yer almış olduğu Zaman'da* yaşandığı anlamına gelir. Bundan ötürü mitin "güçlü zamanı"ndan söz edilir: *Yeni, güçlü ve anlamlı* herhangi bir şeyin bütün doluluğuyla belirlediği bir tansık, "kutsal" bir Zaman'dır bu. Bu zamanı yeniden yaşamak, onunla olabildiğince sık bütünleşmek, bir kez daha tanrısal yapıtların gösterisinde hazır bulunmak, doğaüstü varlıklara kavuşmak ve onların yaratıcı derslerini yeniden öğrenmek isteği, mitlerin ritüel tekrarlarında yer alan vurulmuş görülmez bir damga olarak okunabilir. Kısacası mitler, dünyanın, insanın ve yaşamın doğaüstü bir kökeni ve tarihi olduğunu; bu tarihin anlamlı, değerli ve ibret alınacak olaylarla dolu bulunduğunu ortaya koyar." (Eliade, 2000: 784).

Sosyolojik kuramın Robert Graves (1895-1985), Edmund Leach (1910-1989) gibi diğer temsilcileri mitin sembolik anlamlar da içermesi bakımından Malinowski'den çok Durkheim'in düşüncelerini önemsemişlerdir. Bu kuramcılar mit ve ritüel arasındaki bağa vurgu yapmışlar ve mitin sosyolojik içeriğini ayrıntılandırarak kuramı devam ettirmişlerdir (Cohen, 2010: 67-168).

Sosyolojik kuramların diğer bir temsilcisi Claude Lévi- Strauss (1908-2009) ise mitleri, deneyimlerin birer simgesi ya da aktarılan hikâyeler olmaktan çok, soyut kurgular olarak düşünmüş ve onları yapısalcı açıdan incelemiştir. Strauss'a göre tüm insanların düşünce yapıları tek tiptir; mitler de özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünlerdir. Bu nedenle tüm dünya mitleri ortak bir yapı gösterirler. Mitlerde zıtlıkların rolünü belirleyen Strauss, onların anlamını keşfetmek için simgesel anlam

ya da metnin içeriğinden çok altındaki yapıya odaklanmak gerektiğini söylemektedir (Rosenberg, 2006: 25-26).

Mitle ilgili modern kuramları ele aldıktan sonra tezimizin asıl odak noktası olan Yunan ve Roma mitolojisi hakkında kısaca bilgi vermek aydınlatıcı olacaktır. Bir toplumun, kendi mitoslarını, başka kaynaklardan taşınan mitoslarla toplumsal bünyesi içinde biçimlendirmesiyle o toplumun mitolojisi oluşur. Yunan-Latin mitolojisi, Türk mitolojisi, Hint mitolojisi vb. örnek gösterebileceğimiz mitolojilerden bazılarıdır. Bunlar içerisinde Yunan (Grek) ve Latin (Roma) mitolojilerinin birleşimlerinden oluşan Yunan-Latin mitolojisi, dünyadaki en önemli mitolojilerden birisidir.

Yunan ve Roma mitolojisinin kaynaklarını incelediğimizde çok çeşitli kaynaklarla karşı karşıya kalırız. Homeros'un poemlerinden, XII. Yüzyıl Bizans bilginlerinin komanterlerine (yorumlarına) kadar birçok konu Yunan-Latin mitolojisinin kaynakları arasında yer almaktadır. Bu kaynaklar arasında şunları sayabiliriz:

1. Efsaneler: Ne kadar değişime de uğrasalar popüler şekliyle günümüze kadar ulaşmışlardır. Bunlar genellikle Pausanias'ın *Ellados Periegesis* (Yunanistan'ın Tasviri) adlı eserinde bulunmaktadır.⁶

2. Allâmeler: Bunlar, sadece mitolojiye tahsis edilmiş teknik inceleme eserleri ya da edebî eserlerdeki karanlık noktaları aydınlatmaya çalışan yorumlardır. Bu çalışmalar Yunan edebiyatında çok eski tarihlerde başlamıştır. Bilinen ilk yazar Miletoslu Hekataios'tur. Bu dönemde mitolojiyi tarihin bir kısmı olarak görme eğilimi de bulunmaktadır. İ. Ö. V. yüzyılda, Herodotos'la tarihçilerin mitolojiyi ele almasında yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır. Artık mitolojiyi tarihin başlangıcı olarak hususlarının tespit edilmesi yönünde değil, ona derin bir anlam kazandırılması yönünde incelemeye başlamışlardır.

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Pausanias, *Description of Greece (Ellados Periegesis)*, (ed. W. H. S. Jones) Vol I-IV, 1918, London.

3. Koleksiyonlar: Helenistik çağın başlamasıyla birlikte ortaya çıkmışlardır. Bunların amacı yukarıdaki diğer iki grupta olduğu gibi ne mitolojileri yorumlamak ne de onları tarihe entegre etmektir; yalnızca onları olduğu gibi derlemektir. İ.Ö. 3. yüzyıldan itibaren bir takım koleksiyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu alandaki en önemli girişim Atinalı bir gramerci olan Apollodoros'a atfedilen girişimdir. Bugün elimizde onun adını taşıyan *Bibliothèque* adlı eser bulunmaktadır. *Bibliothèque*'in önemiyle ilgili olarak Grimal şunları söylemektedir:

“*Bibliothèque*, mitosları büyük sıklara bölüyor: önce, Theogonia, sonra Deukalion ve Pyrrha'dan başlayarak, insan ırklarının türemeye başlaması; daha sonra, Argos, Thebai ve Attike efsaneleri. Epitome'de, gerek homerik, gerekse sıklı oluşturan destanların hikâye şeklinde özetleri yer almaktadır... Orjinali ne olursa olsun, bu *Bibliothèque*, Roma dönemi başlangıcında efsane “kanonlar”ının neler olduğunu bize göstermesi; ve gramercilerle filologların gayretleriyle yürütülen mitosların sınıflandırılması çalışmaları hakkında bizi bilgilendirmesi bakımından son derece değerlidir.” (Grimal, 1997: XXII).

4. Edebiyat eserleri: Mitolojinin tam olarak gelişmesinin gösterildiği yer edebiyat eserleridir. Yunan mitolojisini edebiyatta ilk kez Homeros'un *İlyada* adlı destanında buluruz. Dönüş yolculuğunun anlatıldığı poemlerinin en ünlüsü ise *Odysseia* adlı destandır. Homeros'tan itibaren Yunan şiiri, destanlardan beslenmiştir. Bu destanların konusu ise mitler olmuştur. Bu sebepten dolayı yukarıda da söylediğimiz gibi destan ve şiir arasında çok yakın bir ilgi bulunmaktadır. Fakat Homeros'tan sonra her şair kendine göre kişisel bir efsane dünyası kurma eğiliminde olmuştur. Ekolleşme eğiliminden sonra ise mitoloji, her ekole göre farklı yönde gelişme göstermiştir. Yeni-Pthagorasçılarla “mistik sembolizasyon” yönünde, Epikürosçular ve Stoacılar'la “moralizan sembolizasyon” yönünde, edebî ya da heykel-resim yönünde gelişmeye başlamıştır. Mitoloji bu aşamadan sonra bir inançlar derlemesi değil, bir ifade aracıdır, kendi başına bir retorik ya da pratiktir (Grimal 1997: XIX-XXV).

1. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ'NE KADAR TÜRK EDEBİYATINDA MİTOLOJİ

1.1.CUMHURİYET'TEN ÖNCE TÜRK EDEBİYATI'NDA MİTLER

1.1.1.Divan Edebiyatı'nda Mitler: Şehnâme Etkileri

Belirgin örneklerini, XIII. yüzyıl sonlarında vermeye başlayıp varlığını XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar sürdüren Divan şiiri, kuramsal ve estetik esaslarını İslami kültürden alan bir edebiyat geleneğidir (Akün, 1994:389). Özellikle, örnek kabul ettiği Fars edebiyatının kuvvetli etkisi altında kalan bu şiir geleneğinde yer alan mitik unsurlar da kaynağını büyük ölçüde Firdevsi'nin manzum destanı olan *Şehnâme*'den alır. Gave, Dahhak, Rüstem, Avrasiyap *Şehnâme*'den alınıp Divan Edebiyatı'nda kullanılan mitik unsurlardan bazılarıdır.

Tanpınar; “Eski şiir Fars edebiyatından yalnız kelime zevkini ve hayal sistemini almaz; onun yarı tarihî ve çok İslamlaşmış mitolojisini imparatorluğun şartları ve tarihi ile biraz daha genişleyen coğrafyasını da alır (...) Mitoloji ise doğrudan doğruya “Şehname” den, büyük masallardan ve Arap kültüründen alınmıştır.” (Tanpınar, 2003: 4-5) diyerek Divan şiirindeki mitik unsurları sadece Fars ve Arap kültürüne bağlamaktadır. Oysa Tökel'e göre bu şiirin derin iç yapısında Fars-İran, Arap mitolojisinin etkileri olduğu kadar Eski Mısır, Ön Asya (Babil, Asur, Sümer, Akad, Kenan vb.), Yunan, Hint, Çin, eski Türk mitlerinin de etkileri bulunmaktadır (Tökel, 2000: 466). Bu konuyla ilgili olarak Şenocak'ın “Osmanlı şiirinde İran şiirinin mitolojik figürleri, antik Helen dünyasının kıyılarında yeniden hayat bulurlar. Anadolu toprağında Doğu ve Batı çeşitli mitolojik akımlarıyla birbirine geçerler” (Şenocak, 1997: 53) şeklindeki tespiti de oldukça dikkate değerdir.

Sonuç olarak pek çok araştırmacı Divan şiirinde büyük ölçüde *Şehnâme*'nin daha geniş anlamda Fars-İran mitolojisinin etkisi olduğu kadar kültürlerarası etkileşim ve iletişim gerçeğinden hareketle Yunan mitolojisi de dahil olmak üzere diğer mitolojilerin de etkilerinin olduğunu düşünmektedir.

1.1.2.Halk Edebiyatı'nda Mitler: Türk Mitleri

Türk Halk Edebiyatı'nda Yunan ve Roma mitlerinden ziyade Türk mitleri görülmektedir. Özkul Çobanoğlu, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*'nin I. cildinde “Anonim Sözlü Edebiyat” bahsinde Türk mitolojisini “yaratılış bağlamı ve tematik yapının oluşum çizgisi” açısından iki dönemde incelemiştir. Bu dönemler:

1. Toplayıcı-Avcılar Döneminde Türk Mitolojisi

2.Avcı-Çobanlar Döneminde Türk Mitolojisi

Toplayıcı-Avcılar döneminde “ağaçtan yaratılma” miti, en eski yaratılış mitidir. Yaratılış mitlerinin prototipi olarak kabul edilmektedir. Bu tür ağaçtan doğum mitleri arasında en yaygın olarak Uygur Yaratılış Destanı gelmektedir. Ana tanrıça olarak adlandırılan Umay ve Umay töreni ve Albastı yine bu döneme aittir. Avcı-Çobanlar döneminde ise orman avcılığından hayvan yetiştiriciliğine yani anaerkil yapıdan ataerkile, yerleşik hayattan göçebelige, ormandan bozkıra geçilmiştir. Bu dönemde ateşe söz geçirebilmeleri ve madenler üzerindeki sihirli güçlerinden dolayı demirciler her yerde kendilerinden korkulan ve çekinilen büyücüler olarak tanınmıştır. Çobanoğlu “Türklerin tarih sahnesine Altay'ın efsanevi demircileri olarak çıktığına dair anlatıların” bu bağlamda çok anlamlı olduğunu söylemektedir (Çobanoğlu, 2001: 30-75).

Bunun dışında Türk mitlerinde düalist bir algılayış söz konusudur. Bahaeddin Ögel, ikili (dualist) düşüncede, tam bir kuvvetler dengesi olduğunu söylemektedir. Buna göre biri diğerinden ne çok güçlüdür ne çok kutsaldır. Altay Yaratılış efsanesinde de, kainatın başlangıcında iki varlık vardır: Tanrı ülgen ve Kişioğlu (Erlik). Bu düşünce prensibi, fikir hayatının da her yönüne etki etmiştir. “İyilik-kötülük, aydınlık-karanlık, Tanrı-şeytan, yükseklik-alçaklık, acıma-zâlimlik, sabır-hiddet, bilgi-cehâlet, sadakat-vefasızlık” (Ögel, 2003: 422) karşıt prensipler ikili düşünce düzenini meydana getirmiştir.

1.1.3. Tanzimat Edebiyatı'nda Mitler: Çeviri Faaliyetleri ve Yerelleştirme

XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Osmanlı Devleti'nde başlayan Batılılaşma hareketleri *Tanzimat Fermanı* (1839) ve *Islahat Fermanı* (1856) ile ivme kazanmıştır. Batılı anlamda Türk Edebiyatı ise *Tercüme-i Manzume* (1859), *Muhaverat-ı Hikemiyye* (1859), *Tercüman-ı Ahvâl* (1860) ve *Şair Evlenmesi* (1860) ile başlamıştır. Bu dönemde mitler, çeviri faaliyetleri vasıtasıyla edebiyatımıza girmeye başlamıştır. Kaplan, bu dönemde yapılan çevirileri sosyal, kültürel, ekonomik sebeplere bağlamıştır. Ona göre çeviri sosyal ve kültürel bakımdan duraklayan, gerileyen, çöküşe doğru ilerleyen toplumlarda önem kazanır. Türkiye'de Tanzimat'tan sonra başlayan çeviri faaliyetlerini de bu çerçevede değerlendirir. Bu dönemdeki çeviriler “ (...) geri kalmışlığımızı ortadan kaldırmak, gelişmiş milletlerle aramızdaki mesafeyi kısa bir zamanda kapatmak, Türk cemiyetinin Avrupalılaşması, Renaissance'ı getirecek hümanizma ruhunun canlandırılması için bir çare ve nihayet sosyal ve kültürel bir zaruret olarak” görülmüştür (Kaplan, 1998: 2-3).

Tanzimat döneminde mitolojiyle ilgili yapılan en önemli çeviri Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'un *Telemakhos Serüvenleri* (1699) adlı eserinden yaptığı *Telemak* (1862) eseridir. *Telemakhos Serüvenleri*'nde Fenelon, Yunan mitolojisinden bir hikâyeyi genişleterek aktarmıştır. Yusuf Kâmil Paşa, *Telemak*'ı Divan hikâyelerine ve dönemin sosyal koşullarına, İslami inanç sistemine uygun bir bakış açısıyla çevirmiştir. Örneğin, hikâyenin orijinalinde geçen çok tanrılı inanç sistemine ait unsurların Türk okuru tarafından yadırganacağını düşünerek mitik kişileri, tanrıları, tanrıçaları kaldırmıştır (Gökalp- Alpaslan, 2007: 1, 3, 15-17).

Bu dönemde batıdan alınan mitik unsurları, İslami dünya görüşüne göre yerelleştiren sadece Yusuf Kâmil Paşa olmamıştır. Örneğin Şinasi, Lamartine'den çevirdiği “Méditations” (1820) şiirinde “Batı rüzgârı tanrısı” Zephyros'u “bâd-ı saba” ve “nesîm” kelimeleriyle karşılamıştır. Ziya Paşa da Plato'dan yaptığı bir çeviride ise “Roma toprak ürünleri tanrıçası” Ceres ve “Romalı şarap tanrısı”, Bacchus'un isimlerini İslami dünya görüşüne göre açıklamıştır (Enginün, 1999: 266).

Çeviri faaliyetleri dışında, Tanzimat edebiyatında, Yunan mitolojisinin tanıtıldığı eserler de bulunmaktadır. Şemsettin Sâmî'nin *Esâtîr* (1890) adlı eserinde Grek ve Latin mitolojisi bütünüyle tanıtılmıştır. Nâbizâde Nâzım'ın *Esâtîr* (1894) adlı risale mahiyetinde olan eserinde ise mitolojinin kaynağından, Hint, Acem, Mısır, İskandinav mitolojilerinden ve Eski Yunan mitolojisinin tanrı, tanrıça ve yarı tanrılarından bahsedilmiştir (Toker, 1991: 6-7).

Akıncı'nın Türk yazarları içinde mitleri ilk kullanan sanatçı (Akıncı, 1954: 38) diye nitelendirdiği Abdülhak Hâmid'in eserlerinde de İslam mitolojisi olduğu kadar Grek ve Asur (Süryani) mitolojilerinden gelen unsurlar görülür. Enginün, Hâmid'in eserlerinde geçen Grek ve Latin mitolojisine ait unsurları şu şekilde sınıflandırır:

- “1. Umumî olarak “ilâh” ve “ilâhe” kelimeleri.
2. İsimleriyle tasrih edilen ilâh ve ilâheler.
3. Grek ve Lâtin mitolojisine ait bazı mekân adları” (Enginün, 1999: 267).

Bunların dışında, Tanzimat döneminde başlayıp Servet-i Fünûn döneminde de devam eden iki önemli konudan bahsedebilir. Bunlardan biri Homeros'un *İlyada* adlı eserinden yapılan çevirilerdir.⁷ *İlyada*'nın ilk çevirisi Grekçe aslından M. Naim Fraşeri (1887) tarafından yapılmıştır. Eserin önsözünde Fraşeri, *İlyada*'yı adım adım çevirip yayımlayacağını bildirmiş fakat bunu gerçekleştirememiştir. İkinci çeviri, Selanikli Hilmi'nin *İlyas Yâhud Şâir-i Şehîr Omiros* (1900)⁸ adıyla yayımladığı eserdir. Bu eserin dili çok ağırdır ve birçok yerde çeviri yerine yorumlamalar, gereksiz eklemeler yapılmıştır. Bir de Sadullah Paşa'nın yaptığı çeviri vardır. Yarısı nesir, yarısı nazımdır. Nazım düzeni *İlyada*'ya benzemez; mesnevi tarzındadır (Bezirci, 1999: 494).

Mitolojiyle kısmen ilgili olarak meydana gelen ‘Klâsikler Tartışması’ da bu dönemin önemli olaylarından biridir. “Klâsikler Tartışması” Ahmet Mithat'ın

⁷ Türk Edebiyatında yapılan bütün *İlyada* çevirileri hakkında ayrıntılı bilgi almak için bkz. Asım Bezirci, “İlyada Çevirileri”, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Çevirileri Seçkisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s. 494-502.

⁸ Beşir Ayvazoğlu, bu eserin yayım tarihini 1898 olarak vermektedir. Bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Geçmiş Yeniden Kurmak*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1987, s. 79.

Tercümân-ı Hakikat gazetesinde yayımlanan “Müsâbaka-i Kalemîyye İkrâm-ı Aklâm” (5 Eylül 1887) adlı yazısıyla başlamıştır.⁹

Ahmet Mithat “İkrâm-ı Aklâm”da şu görüşleri ortaya koymuştur:

- “1-Klâsikler, aradan geçen bunca zamana rağmen, hâlâ değerlidir.
- 2-Bizim henüz klâsik bir dönemimiz olmamıştır.
- 3-Bunun için, söz gelişi şimdilik *Faust*’lar, *Le Cid*’ler, *Andromaque*’lar ve *Romeo and Juliet*’ler değerinde eserler meydana getirmemiz mümkün değildir.
- 4-Öyleyse, hiç olmazsa bunların çevirileri yapılmalıdır.
- 5-Bunların benzerlerinin yazılmaması bir yana, çevirilerinden de habersiz olmanın hiçbir gerekçesi olamaz” (Kaplan, 1998: 11).

Ahmet Mithat’ın bu yazısına ilk karşılık Ahmet Cevdet’ten; Mithat’a en sert tepkiler ise Cenap Şehabettin ve Sait Bey’den gelmiştir. Hüseyin Daniş Pedram konuya daha ılımlı yaklaşır. Bu isimlerin dışında Necip Asım Yazıksız, İsmail Avni, Ahmet Rasim, Hüseyin Sabri de tartışmaya katılırlar. Bu tartışma etrafında kavram olarak klâsik, klâsik eser, dünya edebiyatında klâsikler, klâsik dönem meselesi, klâsiklerin taklidi ve çevirisi gibi konular üzerinde durulur (Kaplan, 1998: 12-48).

1.1.4. Servet-i Fünûn Edebiyatı ve II. Meşrutiyet Döneminde Mitler: Yunan Mitlerinin Kurgusal ve Düşüncel Ürünlerde Daha Sistematik Kullanılmaya Başlanması

“Klâsikler Tartışması”, Servet-i Fünûn Edebiyatı’nın doğuşuna rastlayınca bu edebiyat oluşumuna kayan ilgiden dolayı, sona ermiştir. Fakat bu tartışmadan sonra, “Osmanlı münevverinin zihnine”, Yunan mitolojisinin Avrupalı ve yeni bir edebiyatın kaynağı olabileceği fikri yerleşmiştir (Doğan, 2009: 125). Bu düşünceyle Servet-i Fünûn şair ve yazarları, Yunan mitlerine eğilerek, eserlerinde mitik unsurları kullanmaya başlamalarının yanı sıra estetik, sanat, edebiyat vb. ile ilgili kuramsal

⁹ Bu yazıdan önce Ahmet Mithat Efendi, *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde “Mitoloji ve Şiir” (27 Mart 1890) ve “Tekrar Mitoloji ve Şiir” (31 Mart 1890) başlıklı iki yazı yayımlamıştır. Bu yazılarında Yunan, Hint, İran mitolojilerinden bahsedip “klâsik” kelimesinin kökeni, anlamları, semantik evreleri, onun zıddı olarak ele aldığı “romantik” kelimesinin anlamı üzerinde durmuştur. Bkz. Şevket Toker, “Türk Edebiyatında Nev Yunânîlik”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (1982), S:1, s. 138.

nitelikteki yazılarında Eski Yunan-Roma edebiyatı ve sanatını da göz önünde bulundurmışlardır.¹⁰

Servet-i Fünûn şairlerinden Tevfik Fikret'in *Hâluk'un Defteri* (1911) adlı kitabında yayımlanan "Promete" şiiri, Yunan mitolojisine ait unsurların sembolik olarak kullanıldığı başat örneklerden biridir. Fikret, bu şiirinde, Tanrılara baş kaldıran, Zeus'un insanlardan aldığı ateşi çalarak onlara geri veren Prometheus'u yeni bir insan modeli yaratma temasını güçlendirmek için kullanmıştır. Şair, "memlekette inkılâp yapacak gençliğin sembolü" (Kaplan, 2007: 163) olarak gördüğü oğlu Hâluk'un şahsında Prometheus'u Türk gençliğine örnek olarak göstermiştir. Promethheus, Türk şiirinde daha sonra –özellikle Toplumcu şiirde- ve hatta günümüzde bile benzer yapıda kullanılmıştır.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Servet-i Fünûn yazarları tarafından Yunan edebiyatına ve mitlerine ilişkin eserler, Tanzimat dönemine kıyasla daha sistematik olarak yayımlanmaya başlanmıştır. Mehmet Rauf'un *Yunân-ı Kadîm Târih-i Edebiyatı* (1911) adlı ders kitabı bu konuda yazılmış örneklerden biridir. Kitapta, Yunan şair ve yazarlarını kronolojik olarak ele alan Rauf, bu kişilerin eserlerinden örnekler de vermektedir. Ayrıca Yunan klasiklerinin bütün dillere çevrilmesine karşın bizim edebiyatımızda örneklerin az oluşundan yakınmaktadır. Eser, devrinde ilgiyle karşılanmıştır (Toker, 1982: 139).

Bu konuyla ilgili bir başka eser de Halit Ziya'nın yazmış olduğu *Yunan Tarih-i Edebiyatı* (1915)'dir. Eser, Halit Ziya'nın 1908 yılında Darülfünun'da vermiş olduğu derslerde tutulan notlardan oluşmaktadır. Yazar'a göre Avrupa'nın fikir ve sanat hayatı Eski Yunan'a; Asya'nınki ise Çin ve Japon kültürlerine dayanır. Eserde eski Yunan edebiyatının bir bütün olarak, tarihî gelişim içinde ele alınması ve biyografiden çok eserler, fikirler üzerinde durulması, kısa tercüme yapılmaması önemli hususlardır (Kerman, 1995: 40).

¹⁰ Eski Yunan-Roma sanat ve edebiyatının, Servet-i Fünûn şair ve yazarlarının düşüncel hayatına etkileri konusunda ayrıntılı bilgi almak için bkz. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Dikkate değer bir diğer eser ise Mehmet Tevfik Paşa'nın *Esâtîr-i Yunâniyân* (1916)'ıdır. Yazar, bu eserde Yunan mitolojisi, tarihi, inançları, coğrafyası hakkında bilgiler verir. Yahya Kemal, Tevfik Paşa'nın bu eserini mükemmel ve takdire şayan olarak nitelendirir (Yahya Kemal, 1984: 174). Yahya Kemal'in övgüsünün temelinde Paris'teyken etkisi altında kalmaya başladığı Yunan kaynaklarına dönme düşüncesi yatmaktadır.

1.1.5. Nev-Yunânîlik: Akdeniz Havzasında Yunan Kaynaklarına Dönüş Düşüncesi

Yahya Kemal, 1903-1912 seneleri arasında Paris'te kaldığı dönemde bizzat tanıştığı Arnavut-Yunan asıllı Jean Moréas ve *Les Trophées* (1893)'in yazarı Küba asıllı José Maria de Hérédia'nın gerçek şiir için Yunan ve Latin kaynaklarına, Akdeniz uygarlıklarına inme düşüncelerinden oldukça etkilenmiştir.

Moréas' göre, gerçek şiiri tatmak için, Batı sanat ve düşüncesine kaynaklık etmiş olan eski Yunan ve Latin'e inmek gerekir. O dönemlere inenlerin de karşısına "Anadolu'da filizlenip boy atan; süssüz, yalın ama çok sağlam, dengeli ve ölçülü" (Uysal, 2006: 367) bir sanat anlayışı çıkmaktadır. Hérédia ise tek yapıtı olan *Les Trophées*'te parnasyen estetiği ve biçim kaygısıyla Yunanistan ve Sicilya bölgelerinden başlayıp Yunan mitolojisine, Orta Çağ ve Rönesans Avrupası'na, eski Mısır'a kadar uzanan tablolar çizmiştir (Uysal, 2006: 374-375).

Bu etkiyle, Yahya Kemal, 1912'de yurda döndüğünde onda "Nev-Yunânîlik" (néo-hellénisme) düşüncesi oluşmaya başlamıştır. O, Antik Yunan-Latin uygarlığı ile ilgili düşüncelerini ilk olarak Rıza Tevfik, Cenap Şehabettin gibi edebiyatçılara heyecanla anlatmışsa da Yakup Kadri dışında kendisine taraftar bulamamıştır. Tevfik Fikret de Yahya Kemal'in düşüncelerini desteklemiştir.

O dönemde Yakup Kadri de Fecr-i Âtî topluluğunda görüş ve anlayış bakımından kendisinden daha üstün kimseyi bulamamıştır. Bu da Yahya Kemal'le ortak bir noktada anlaşmalarında etkili olmuştur. Yahya Kemal, Yakup Kadri ile beraber Yunan kaynaklarına dönme fikrini şu şekilde ifade etmiştir:

“1912’de Balkan harbinden önce İstanbul’a gelmişim. Yakup’la tanıştım. O, metinden Fransız edebiyatını okumuştı, okuyordu. İkimiz de bir hülyaya kapıldık; İran’dan Yunan’a geçmek... Eski edebiyatın mihrakı İran’dı. Geç olmakla beraber Yunan klasiklerine dönecektik. Nazariye şuydu: Modern edebiyatımız gerçi Avrupa’ya dönmüştü. Fakat bu model, Fransızların son şiiri ve son nesri idi. Bu kâfi olamazdı. Bütün Avrupa’yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lâzımdı. Biz coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların vârisiyiz. Bu verasete din, mani olmuştur. Bu hal 1850 -1860 senelerine kadar sürmüştür. Biz, o tarihlerden bu yana hep Fransızlara tâbi olmuşuz. Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki, tam manâsıyla bir edebiyatımız olabilsin. Binaenaleyh şiir ve fikir telâkkimizi değiştirmek, onların telâkkisini almak lâzımdır. Dövizimiz olarak Eflatun’un şu sözünü almıştık: “Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağalar gibiyiz.” (Yücel, 1989: 255).

Burada da görüldüğü gibi Nev-Yunânîlik’in temel felsefesi, Yunan kaynaklarından beslenmektir. Onlara göre, Divan edebiyatı döneminde Doğu’nun bilhassa Arap ve İran edebiyatının etkisinde kalmış olan edebiyatımız, Tanzimat’la yüzünü Batı’ya Fransız şiir ve nesrine çevirmiştir fakat bu yeterli değildir. Bütün Avrupa’yı anlamak için Yunan klasikleri ve mitolojileri gibi yeni bir kaynaktan beslenmemiz gerekmektedir. Çünkü, Yunan mitolojisi tek bir milletin değil; Akdeniz Havzası (Bahr-i Sefid Havzası)’nın verimidir.

Bu kaynaklara dönüş için bazı şartlar gerekmektedir. Bunlardan en önemlisi dilde yapılacak değişikliktir. Süslü ve abartılı Fars-Arap sentaksından sade, yalın ve yapmacıksız “beyaz lisan”a dönülecektir. Yahya Kemal, *Çocukluğum Gençliğim Siyâsî ve Edebî Hatıralarım* (1999) eserinde “beyaz lisans” hususunda şunları söylemiştir:

“*Heredia*’yı severken, Eski Yunan ve Lâtin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığının bu münâsebetle farkına vardım. Söylediğim Türkçe, eski Yunan ve Lâtin şiirindeki *beyaz lisan* gibi bir şeydi. Bu müşâhedeyi tartıyordum. Eski şâirlerimizden *mısra-ı berceste* diye kalan birçok mısraların güzelliklerindeki hikmeti anlıyordum:

Geçdi Gaalib Dede candan yâhû

mısra’ı eski edâda olmakla beraber Türkçeydi ve bir Mevlevî dedesinin öldüğünü, bir Mevlevî dergâhının sabâhında, münzevî ve mu’tekif dedelerin odalarına, hâlis bir şiir sesiyle haber veriyordu.

Ağlarım hâtıra geldikçe gülüşüklerimiz

mısra’ı da yine böyle Türkçeydi; eski hâtıraları bir mûsikî notasını cisimleştiren bir lisanda ve nazımdaydı.

Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün

mısra’ı yine böyle Türkçeydi; nâzik bir intikam hissini olduğu gibi ifâde ediyordu.

Sürdü yelken-kürek a’dâyı Kapûdan Pâşâ

mısra'ı gazel ve kasîde Türkçesinin amîk medlerine misâl olmakla berâber yine Türkçe idi; bir donanma muhârebesinin canlı bir çizgisini gösteriyordu.

Göklerê açılmasun eller ki dâmânındadır

mısra'ı yine bu nevidendi, lâkin Türkçeydi; emsâlsiz bir aşk hissini âdetâ canlı şekliydi.

Şemşîr gibi rûy-i zemînê taraf taraf

Saldun demür kuşaklu cihan pehlevanları

Aldun hezâr bütgedeyî mescid eylediün

Nâkuus yerlerinde okutdun ezanları

mısralarını niçün seviyormuşuz? Çünkü bu mısralar Acemlerin şiir lisânından Türkçeye bir açılışı hissettiriyor. 1560 senelerine doğru şiirde Türkçe söylemek ne derece kabilse bu mısralar o kadar Türkçedirler.

Ayağın sâkınarak basıma aman sultânım

Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun

mısralarındaki tavır, klâsik lisânın içinde Türkçeliği zorlamış gibidir.

Hâsılı fazla saymak istemiyorum. Gözüme çarpan misâller çoktu. Yeni Türkçeyi, *Heredia*'nın vâsıtasıyla, eski Lâtin ve Yunan şiirinin tâ yanı başında görmeğe başlamıştım. Asıl Türkçe bana *Sophokles*'in Yunancası ve *Tacite*'nin Lâtincesi gibi saf görünüyordu." (Yahya Kemal, 1999: 108 – 110).

Yahya Kemal'in, bazı bitmemiş gazel formundaki¹¹ şiirlerinde ve "Biblos Kadınları", "Sicilya Kızları" ve "Bergama Heykeltıraşları" gibi şiirlerinde Yunan mitlerine ait unsurlar kullanılmıştır. *Peyâm-ı Edebî*'de yayımlanan "Çamlar Altında Muhasebe I" (1914), "Çamlar Altında Muhasebe II" (1913) gibi düzyazılarında da Yunan ve Latin mitlerine ait görüşlerini bildirmiştir. Yakup Kadri ise 1913'ten itibaren *Peyâm* ve *Peyâm-ı Edebî*'de yayımlanan yazılarında Nev-Yunânîlik ile ilgili düşüncelerini anlatır. Bu konudaki ilk yazısı *Peyâm*'da yayımlanan "Bir Muhavere" (1913)'dir. Mensur şiir tarzında yazılmış yazısında Yakup Kadri'nin Homeros'a duyduğu hayranlığı görmek mümkündür. *Peyâm-ı Edebî*'de yayımlanan "Bir Huysuzun Defterinden" (1913-1914) başlıklı seri yazısında ise yarattığı "Zıdır" isimli tip vasıtasıyla insanlığın altın çağı saydığı Paganist dönemlere özlemine dile getirmiştir. Yine *Peyâm-ı Edebî*'de yayımlanan "Bir Başka Zamanın Hâtırası" (1914); *Nevsâl-i Millî*'de yayımlanan "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" (1914) ve *İşhâd*'da yayımlanan "Kır Mektupları" (1914) bu düşünceleri

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal ve Eski Şiir", *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 103-166 ve Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

dile getiren eserlerdir. Yakup Kadri'nin *Nur Baba* (1922) ve *Sodom ve Gomore* (1928) adlı romanlarında Eski Ahit yanında Yunan mitlerinden gelen unsurları görmekteyiz. Bu düşünce, bir edebî mektep kuramadan sona ermiştir. Yahya Kemal, kısa bir süre sonra bu “gençlik hevesinden” (Ayvazoğlu, 1987: 80) vazgeçerek 1071 sonrası Türk tarih ve kültürüne yönelmiştir. Yakup Kadri ise Eski Yunan'a dönme hususunda Yahya Kemal'e göre daha kararlı davranmış yıllar sonra bile eski Yunan'a ait düşüncelerini aynı heyecan ile dile getirmiştir.

1.1.5.1. Nâyîler: Nev-Yunânîlik'in Etkileri

Nev-Yunânîlik düşüncesi, Türk şiirinin arayış dönemlerinden biri olan 1911-1914 yılları arasında kendilerini “Nâyîler” olarak tanıtan, Fecr-i Âti'ye karşı cephe alan Şehabettin Süleyman, Halit Fahri, Hakkı Tahsin, Selahattin Enis, Orhan Seyfî, Yakup Salih, Safi Necip, Hasan Sait'ten oluşan topluluğun üzerinde etkili olmuştur. Şehabettin Süleyman'ın öncülüğünde başlangıçta *Rübâb* dergisinde yazan gençler 1912 yılında *Rübâb*'tan ayrılırlar ve 1913'te *Safahat-ı Şiir* ve *Fikir* dergisinde yazmaya başlarlar. Bu topluluk, Yahya Kemal'in “Akdeniz havzası” edebiyatı düşüncesini, simbolist ve parnasyenlerin şiir ile ilgili görüşlerini, Mevlânâ'nın Mevlevîlik düşüncesinin ilhamını ve Yunus Emre'nin şiirlerindeki lirik ve mistik atmosferi birleştirerek bir şiir anlayışı oluşturmak istemiştir. Uzun süreli olamayan Nâyîler, Tural'a göre şiir çilesine yönelmiş ancak derinleşememiş, yapay bir topluluktur (Tural, 1983: 111-122).

1.1.6. Millî Edebiyat Dönemi'nde Mitler: Türkçülük Akımı ve Türk Mitolojisinin Öne Çıkışı

Millî Edebiyat (1911-1923), *Genç Kalemler Dergisi* (1911-1912) etrafında ortaya çıkan, epistemolojik temellerini Türkçülük düşüncesinden alan, temsilcilerini Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Mehmet Emin, Ahmet Hikmet, Ali Canip gibi isimlerin oluşturduğu bir dil ve edebiyat hareketidir (Duymaz, 2008: 175-192).

Türkçülüğü savunanların Osmanlılıktan sıyrılarak ulusal bir bilinç ve kimlik edinme ve Osmanlılardan önceki Türk tarihinin incelenmesi gibi temel amaçları bulunmaktaydı. Önceleri dil ve kültürel alanda kendini gösteren bu düşünce akımı zamanla siyasi bir boyut da kazanmıştır (Hilav, 1997: 362).

Türkçülüğü savununlar başta Ziya Gökalp olmak üzere İslam öncesi Türk mitlerine dönmeyi önermeye başlamıştır. Bu düşünceyle, Türk destanlarındaki mitlerden kaynağını alan veya yeni bir kurguda mitlerin yorumlandığı şiirler yazmışlardır. Milli Edebiyat'ın kaynaklarından biri olarak gördükleri Türk mitlerini, düşünce yazılarında ve roman gibi başka kurgusal türlerde de işleyerek söylemlerini daha etkili bir şekilde ifade etmişlerdir.

Ziya Gökalp'in *Kızılelma* (1914) ve *Altın Işık* (1923) adlı kitaplarındaki şiirlerinde Türk mitlerinden figürlere, motiflere yer verdiği, bazı manzumelerde ise mitolojiyi yeniden yorumladığı görülmektedir (Doğan, 2009: 126).

Destanlardaki, masallardaki mitik unsurları yeniden kurgulayan bir başka isim ise Ömer Seyfettin'dir. O, "Edebi Musahebeler: Güzellik ve Esâtir" (1915) adlı yazısında her milletin olduğu gibi bizim de mitolojimizin olduğunu, Batı'nın Yunan mitolojisine önem verip edebiyatında kullandığı gibi bizim de kullandığımız takdirde yüksek bir mitolojik teşekkülümüzün olacağını ifade eder: "Bizim de esâtirî pek çok masallarımız vardır. Kutludağ, Ergenekon, Göç v.s... Bunlar işte bizim esâtirimizdir. Hayalimiz bu masalları süsler ve edebiyata mevzu yaparsa bizim de yarın yüksek bir esâtirimiz teşekkül edeceği tabiidir" (Ömer Seyfettin 1992: 83). Ömer Seyfettin, bu düşünceyle "Başını Vermeyen Şehit", "Kızılelma Neresi?", "Pembe İncili Kaftan" adlı hikâyelerinde; "Kırk Kız", "Koroğlu Kimdi", "Yeni Gün" şiirlerinde Türk mitlerinden yararlanmıştır. Ömer Seyfettin, 1920'li yıllarda Yunan mitolojisiyle de ilgilenir. *İlyada*'yı Leconte de Lisle'in Fransızca çevirisini esas alarak nesir şeklinde Türkçe'ye çevirmiştir (Bezirci, 1999: 494).

Edebiyatımızda Türk mitolojisinden yararlanmayı öne süren Ömer Seyfettin'in Yunan mitolojisine ait bir eseri çevirmesinde Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* (1923) adlı eserinde ileri sürdüğü düşüncelerin etkisinin olduğu söylenebilir. Gökalp'a göre edebiyatımızın yükselebilmesi için iki sanat müzesinde terbiye görmesi gerekmektedir. Bunlardan biri Halk edebiyatı diğeri ise Batı edebiyatıdır. Batı edebiyatından Homere ve Virgile'den başlayarak bütün

klasikler model olarak alınmalıdır. Türk edebiyatı, klasikleri tam olarak içine sindirmeden romantizm gibi düşüncelere karışmamalıdır. Millî edebiyatımız ancak, millîleştirme ve batılılaştırma adları verilen iki terbiye devresinden geçerek hem millî hem de Avrupalı bir medeniyet haline gelebilir (Duymaz, 2008: 186-187).

Bu dönemde Ali Cânip de Yunan mitolojisiyle ilgili olarak “Homer Kimdir? İlyada ve Odise Nasıl Eserlerdir?” (1916), “Epopé Nedir?” (1918), “Epopé Asrî Bir Nev’i midir?” (1919) ve “Yine Epopé’ye Dair” (1919) başlıklı yazılar yayımlamıştır.

1.2. CUMHURİYET DEVRİ TÜRK EDEBİYATI’NDA MİTLER

1.2.1. Cumhuriyet Dönemindeki Kültür Politikasına Kısa Bir Bakış

Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet’in ilanı sonrasında köklü inkılap hareketlerine girişmiştir. Siyasi, sosyal hayatta; eğitim ve hukuk alanlarında gerçekleştirilen değişikliklerden sonra Atatürk, 1930’lardan itibaren kültür konularıyla da ilgilenmeye başlamıştır. Bu düşünceyle, yeni devletin ideolojisine uygun olarak millî dil ve millî tarih, kültür politikası kapsamında ele alınmaya başlanıp milli şuur oluşturmak amaçlanmıştır.

Atatürk’ün ileri sürdüğü Türk tarih tezi böyle bir anlayışın ürünüdür. Bu teze göre, medeniyetin ilk çıkış yeri ve beşiği Brakisefal ve beyaz ırkın ilk yurdu Orta Asya’dır. Türkler brakisefal ve beyaz ırktan olup, ana yurtları Orta Asya’dır. İlk medeniyetin yaratıcısı Türklerdir. Tarih öncesi devirlerde Orta Asya’da meydana gelen büyük ve uzun kuraklık yüzünden bu medeniyet dağılmış ve sahibi olan Türkler de Hind’e, Çin’e, Mezapotamya’ya, Anadolu’ya Kafkasya’ya ve dünyanın diğer yerlerine göç etmişlerdir. Bu göç esnasında gittikleri yerlere medeniyetlerini götürmüş ve oradaki toplumlara öğretmişlerdir. Böylece medeniyet, Türkler tarafından dünyaya yayılmıştır. Anadolu’nun ilk (otoktan) yerli halkı olan Hititler Orta Asya’dan gelmişlerdir ve Türklerin atalarıdır (Sezer, 2004: 337).

Bu doğrultuda, ilk çalışmalar 1929 yılında başlamıştır. Birinci Türk Tarih Kongresi (2-11 Temmuz 1932)’nde büyük ölçüde Türklerin ikinci sınıf bir ırk olmadığı tezi ileri sürülür. Osmanlı-Türk kimliğinin, Osmanlı İmparatorluğu'nun

yıkılmasıyla meşruluğunu yitirdiği ileri sürülerek yeni bir Türk kimliği oluşturulmak istenir. Bu kimlik ise kaynağını, Mısır, Anadolu, Ege ve Mezopotamya uygarlıklarından alacaktır (Behar, 2003: 12).

Dünya çapında ırksal kök benzerliği şeklinde ileri sürülen düşünceler İkinci Türk Tarih Kongresi (20-25 Eylül 1937)'nde terk edilmiştir. Yerine millî coğrafya anlayışına bağlı olarak dünya tarihine bağlanma ortaya çıkmıştır. Milliyetçilik düşüncesi Anadoluçuluk olarak ifade edilmeye başlanmıştır (Behar 2003: 182-183).

Ana hatlarıyla oluşumunu özetlediğimiz Türk Tarih Tezi, Nev-Yunanilik'in ilk defa ortaya attığı Havza edebiyatı düşüncesiyle benzerlikler taşımaktadır. Ayrıca Anadolu medeniyetlerine dönüş fikri, Anadoluçuluk, Mavi Anadolu gibi oluşumların düşünsel alt yapılarını beslemiş, onlara zemin hazırlamıştır.

Türk Tarih Tezi'nin gerektirdiği çalışmaları yapmak üzere kurulan kurumlardan birisi de Ankara Üniversitesi'ne bağlı Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'dir. Burada, Sümer, Akad, Sankrit, Çin ve Hitit gibi Türkçeyle akrabalıkları görülen dillerin karşılıklı olarak incelenmesi, diğer uygarlıklara katkıda bulunan Orta Asya'dan gelen Türklerin tarihinin araştırılması amaçlanmıştır (Behar 2003: 169-170).

1940 yılında Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, birkaç lisede klasik kolun kurulmasını sağlar. Kolda, Latin dilinin öğrenimine imkân tanınır. Hasan Âli Yücel'in ikinci büyük girişimi de kendi bakanlığı içinde Tercüme Bürosu'nu kurmak olmuştur. Bu seri içerisinde büyük oranda eski Yunan ve Latin klasikleri Türkçeye kazandırılmıştır (Sinanoğlu, 1999a: 13).

Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1950'li yıllara kadar uygulanan eğitim politikaları, yaygınlaştırılan dil ve tarih tezleri, kurumsallaşan sivil toplum örgütleri Eski Yunan ve Latin mitolojisine yönelen edebiyatçılara uygun bir ortam hazırlamıştır.

1.2.2. Hümanizm Merkezli Söylemler

1.2.2.1. Anadolu Hümanizmi

1930'lu yıllarda Anadolu kaynaklı hümanizma oluşmuştur. Bu oluşum, Türk Tarih Tezi'nin bir uzantısıdır. Anadolu hümanizması, Anadolu'daki Yunan ve Latin kültürüne ait unsurların aslında Türklere ait olduğunu düşünmektedir. Bu görüşün en önemli temsilcisi, söylemini İslam kaynaklı Anadolu hümanizmine kaydıran Hilmi Ziya Ülken'dir.

Hilmi Ziya, Halûk Nihat Pepeyi'nin *Erenler, Gaziler Destanı* (1951) adlı kitabına yazdığı "Destana Dair Tarihçe" başlıklı yazısında, "Türk şiirindeki mitoloji ilgisi ve bu ilgiyle canlanan destan yazma pratiğinin" (Doğan, 2009: 128) bir bakıma tarihçesini çıkartmıştır. "Battal Gazi Destanı'ndan İznik" (1924) ve "Bir Fetih Destanına Başlangıç" (1949) yazılarıyla da düşüncesinin kuramsal temellerini ifade etmiştir. Hilmi Ziya'nın bu konudaki diğer eserleri, *Anadolu'nun Bugünkü Vazifeleri* (1918) ve *Anadolu'nun Hakikî Merkezi* (1919) adlı kitaplarıdır. Hilmi Ziya 1940'larda *Tasvir* gazetesi ile *Şadırvan* ve kendisinin çıkardığı *İnsan* dergisinde, destana dair yazılar yayımlamayı sürdürmüştür. Hilmi Ziya'ya göre destanlarda pagan dönemine ait olan değil menkıbelere bağlı olanlardan yararlanmak gerekir. Yani İslamlaşmış mitoloji parçaları değerlendirilmelidir.

Onun bu çabaları, Halûk Nihat, Ahmet Kutsi, Behçet Kemal gibi isimlerin üzerinde etkili olmuş ve onların Anadolu'ya yönelmelerini hazırlamıştır. Bu düşünceyle Halûk Nihat, *Çanakkale Destanı* (1936), *Mütareke Destanı* (1938) ve *Millî Mücadele Destanı* (1940) adlı kitaplarında yakın tarihin kahramanlıklarını anlatmıştır. *Erenler, Gaziler Destanı* (1951)'nda ise Hilmi Ziya'nın dikkat çektiği İslam kaynaklı Anadolu hümanizmi görüşünü izlemiştir.

Cumhuriyet dönemi şiirinin önemli temsilcilerinden Mustafa Seyit Sutüven, Salih Zeki Aktay, Hasan İzzettin Dinamo'nun eserlerinde de mitolojik unsurlar bulunmaktadır.

1.2.2.2. Yunan kaynaklı Hümanizm

Yunan kaynaklı hümanizm, Türkiye’de 1940 yılından itibaren klasik yapıtların çevrilmeye başlanmasıyla oluşan bir aydınlanmadır. Bu düşüncede, maddi-manevi tüm yaratımlar kapsamında “kültür olgusu” bir bütün olarak kabul edilmiştir. Kültür, Doğu - Batı ayrımı gözetmeksizin, dünya üzerinde var olmuş tüm toplumların ortak birikimi, eseri ve mirasıdır. Yapılması gereken şey de dünya uygarlığının ortak temelleri olan birikimin elde edilmesidir. Antik Yunan ve Latin yapıtları başta olmak üzere, klasik kültüre duyulan ilgi buradan gelmektedir.

Dünya klasiklerinin Türkçeye çevrilmesini amaçlayan *Tercüme* dergisinin “Yunan Özel Sayısı”na Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ve Hasan Âli Yücel sunuş yazıları yazar. Bunlar, Batının hümanist düşüncesini Türkiye’de kökleştirmek azmini ortaya koymasından önem taşımaktadır.

Yunan kaynaklı Hümanizm anlayışı, ilk olarak “Mavi Anadolu” ya da “Mavi Görüş” düşüncesi etrafında hümanizmin Anadolu kaynaklı olduğunu savunan; Anadolu uygarlıklarını benimseyip sahip çıkan ve kaynak olarak gören; Anadolu toprakları ve Helen dünyası arasında tarihsel bağ olduğunu düşünen Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı), Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol ve İsmet Zeki Eyüboğlu tarafından işlenmiştir.

Bu edebiyat akımının Anadolu’yla nasıl bir kültür bağı kurduğunu ve temsilcilerini aralarına en son katılan İsmet Zeki Eyüboğlu *Tanrı Yaratan Toprak Anadolu*’da ifade etmiştir:

“Anadolu’nun en eski çağlardan günümüze değin üzerinde yaşayan insanların yaratmalar alanı olduğu, bütün düşünce ürünlerinin, sanat varlıklarının en eski çağlara değin gittiği, dıştan gelmediği, getirilmediği görüşü yenidir. Günümüzde buna Mavi Görüş yada Mavi Anadolu diyoruz. Mavi Anadolu, Mavi Görüş Anadolu’nun tarihini bir bütünlük içinde gören, Anadolu’nun bugününü en eski çağlarıyla bağlayan, arada kopmayan bir kültür bağının bulunduğu inanan, onun gerçekliğini savunan düşünce akımıdır. Bu görüşün bulucuları, savunucuları Halikarnas Balıkcısı, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol gibi canlardır.” (Eyüboğlu, 1973: 385).

Anadolu'da oluşan uygarlıkları en çok benimseyen ve eserlerinde konu edinen kişi Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı)'dır. *Anadolu'nun Sesi* (1971), *Anadolu Efsaneleri* (1954) ve *Anadolu Tanrıları* (1955) onun hümanizma anlayışını dile getirdiği eserlerdir. Bunun dışında roman, hikâye ve denemelerinde de mitolojiye yer verir. Azra Erhat'ın da konuyla ilgili deneme, inceleme türünde pek çok eseri bulunmaktadır.

Yunan kaynaklı hümanizm anlayışı, Garip Şiiri'nde de benimsenmiştir. Orhan Veli Kanık, *Destan Gibi* (1946) adlı eserinde Garip şiirindeki küçük insandan evrensel temalara yönelmeye başlamıştır. Melih Cevdet Anday'ın *Kolları Bağlı Odysseus* (1962), *Göçebe Denizin Üstünde* (1970) ve *Teknenin Ölümü* (1975) adlı eserlerinde Yunan hümanizmi varoluşçu estetik üzerine kurulmuştur. Oktay Rifat'ın da *Latin Ozanlarından Çeviriler* (1963) ve *Yunan Antologyası* (1964) adlı küçük antolojilerinde ve *Elleri Var Özgürlüğün* (1966), *Çobanıl Şiirler* (1976) adlı kitaplarında mitik unsurlar bulunmaktadır (Doğan, 2009: 131).

2.BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

2.1. İKİNCİ YENİ

Alâattin Karaca'nın "Türk edebiyatında 1950'li yılların ilk yarısında, bir ön anlaşma olmaksızın, kendiliğinden doğan" (Karaca, 2005: 7); Asım Bezirci'nin "1954'ten sonra filizlenmeye başlayan" (Bezirci, 2005: 15) bir şiir hareketi diye başlangıcını imlediği İkinci Yeni şiiri, modern şiirimiz içerisinde önemli bir dönemi teşkil etmektedir. Hemen hemen bütün edebiyat araştırmacıları tarafından bu hareketin öncüleri; İlhan Berk (1918-2008), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986), Cemal Süreya (1931-1990), Ece Ayhan (1931-2002) ve Sezai Karakoç (1933) olarak görülmüştür. Cumhuriyet Devri Türk şiirinde, oluşturdukları şiir akımı ile büyük bir kırılma meydana getiren İkinci Yeni şairleri, ortak bir manifesto etrafında birleşmemişlerdir.

İkinci Yeni'nin ortaya çıkış tarihi ile ilgili birbirinden farklı görüşler mevcuttur. Karaca, İkinci Yeni'nin 1950'li yıllarda ortaya çıkmış bir şiir hareketi olduğunu söylemektedir (Karaca, 2005: 59). Cevat Akkanat ise hareketin ortaya çıkış tarihiyle ilgili olarak kimi yazar ve araştırmacıların 1953, 1954, 1955 ve 1956 gibi değişik tarihleri verdiğini belirtmiştir (Akkanat, 2002: 60-61). Karaca kesin bir tarih olarak da 1956 yılını vermeyi uygun bulmuştur. Yazar, bu tarihi verme sebebi olarak da adlandırmanın ilk kez Muzaffer Erdost tarafından 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesindeki "İkinci Yeni" başlıklı yazıda kullanılmasını göstermektedir (Karaca, 2005: 59). Buradan da anlaşılacağı üzere İkinci Yeni adı bu akımı oluşturan şairler tarafından verilmiş bir ad değildir, Muzaffer Erdost'un adlandırmasından sonra edebiyatımızda bu adla yer almıştır. Bezirci'ye göre bu harekete, İkinci Yeni adının uygun görülmesinin sebebi hareketin "Birinci Yeni"ye yani Garip akımına tepki olarak ortaya çıkmasıdır (Bezirci, 2005: 15).

Garip akımı "gençlik ve arayış yıllarını Atatürk Dönemi Türkiye'si'nde (1923-1938), olgunluk çağlarını da İnönü Dönemi Türkiye'si'nde (1938-1950) yaşamıştır (Sazyek, 2006: 21). Temsilcileri Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'tır. Bu üç öncü şair, şiirlerinden yaptıkları seçmeyi 1941 yılında *Garip* adlı

kitapta toplarlar ve kitabın başına koydukları önsözde Garip'in poetikasını anlatırlar. Bu önsözü Orhan Veli yazmıştır ve ortak bir bildiri niteliği taşıdığı için imzasız olarak yayımlamıştır. Bu önsözden hareketle Garip akımının temel özellikleri mısraçı zihniyete, vezin ve kafiyeye, teşbih, istiare gibi söz sanatlarına karşı olma, şiir için özel oluşturulan sanatlı şiir dilini reddetme bunun yerine günlük konuşma dilini tercih etme, şiirde bütün geleneklere karşı çıkma ve şiirle müzik resim vb. sanatlar arasında yapılan tedahüle karşı çıkma olarak özetlenebilir (Orhan Veli, 2007: 20-30).

2.2. İKİNCİ YENİ'NİN ORTAYA ÇIKMA SEBEPLERİ

2.2.1. Dönemin Şiir Anlayışının Etkileri

İkinci Yeni'nin ortaya çıkma sebeplerini irdelediğimizde 1950'li yıllarda edebiyatımızda *Garip* şiirinden sonra bir durgunluk dönemi olduğunu gözlemlenir. Bu tarihlerde Garip şairleri bu akımı terk etmiş sosyal içerikli şiirlere yönelmişler; Garip öncülerini takip eden ikinci derecede şairler ise bu şiiri yozlaştırmışlardır. Böyle bir dönemde şiirimiz bir atılım beklemektedir (Süreya, 2000: 204).

Bu dönemde şiirdeki durgunluğu gidermek için farklı şiir arayışları görülür. Bu anlayışlardan biri kendilerine “geleneğe dönüş” şeklinde bir amaç edinen Hisar Topluluğu'dur. Hisarcılar birbirleriyle 1943- 1949 yılları arasında Ankara'da tanışmışlardır. Sadece tanışıklık düzeyinde kalmayan ilişkileri arkadaşlığa, dostluğa dönüşmüş 1950'den itibaren Ankara'da yayımlamaya başladıkları *Hisar* dergisinde eserlerini bir araya getirmişlerdir. Bu topluluğun çekirdek kadrosunu Munik Faik Ozansoy, Mehmet Çınarlı, İlhan Geçer, Halil Soyuer, Bekir Sıtkı Erdoğan, Gültekin Sâmanoğlu oluşturur. Mustafa Necati Karaer, Yahya Benekay, Nevzat Yalçın, Fikret Sezgin, Hasan İzzet Arolat, Osman Fehmi Özçelik gibi isimler de bir dönem *Hisar*'da yazmış daha sonra dergiden ayrılmışlardır (Emiroğlu, 2007: 31-44). Hisarcılar, Türk şiirinde Garip ya da II. Yeni şiir akımları kadar ses getirememişler. Yeni bir şiirsel söylem ve poetika geliştiremeyip yalnızca ”ulusçu” (Karaca, 2005: 85) söylemi koruma politikası gözetmişlerdir. Fakat geleneksel değerleri koruma yönündeki çabaları dikkate değerdir.

1 Kasım 1952’de Ankara Atatürk Lisesi öğrencileri tarafından “fikir ve sanatın, sosyal bir sınıf veya grubun bayrağı yapılamayacağı iddiasıyla, hürriyetin ve barışın rengi olan” (Emiroğlu, 2007: 69) *Mavi* adlı bir dergi çıkarılır. Bu dergide dönemin bazı şair ve yazarları da yazmaya başlamış ve Maviciler adlı bir topluluk oluşmuştur. *Mavi*, ilk defa Teoman Civelek, Ülkü Arman, Ümran Kıratlı, Bekir Çiftçi, Güner Sümer tarafından çıkartılmaya başlanmıştır. Daha sonra dergide Peyami Safa, Avni Dökmeci, Ömer Faruk Toprak, Ahmet Oktay, Ali Püsküllüoğlu, Ferit Edgü, Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubukçu, Bumin Gaffar (Fikret Hakan) gibi isimlerin çevirileri, telif yazıları ve şiirleri yayımlanmaya başlamıştır. Dergiye Atilla İlhan’ın katılması *Mavi* için bir dönüm noktası sayılır.

Öz bakımından Nazım Hikmet’in açmış olduğu şiir anlayışından beslenen Atilla İlhan’ın amacı sosyalist estetikle ulusçu düşüncenin kaynaştığı, yalnızca topluma mesaj verme kaygısı olmayan aynı zamanda estetik yöne de ağırlık veren, geleneği yadsımayan Toplumsal Gerçekçi bir poetika kurmaktır (Oktay, 2008: 360).

Mavi hareketinin “Toplumsal Gerçekçi” poetikası fazla destek görememiştir. Bununla beraber akımı oluşturan şairler, bu poetikayı pratik yapıtlarla yeterince besleyememiş ve grubu oluşturan şair ve yazarlar kendi aralarında bir görüş birliği sağlayamamışlardır. Bütün bu sebeplerden dolayı, bu şiir düşüncesi bir hareket niteliği kazanamamış ve 1950’lerden sonra bazıları tam aksi yönde yazın hayatına devam etmişlerdir (Fuat, 2001: 303-304).

2.2.2 Toplumsal ve Siyasal Etkiler

İkinci Yeni’nin ortaya çıkış sebebi yalnızca Birinci Yeni’ye yani Garip akımına tepki ya da Garip’ten sonra Türk şiirinde meydana gelen durgunluğu gidermek olarak değerlendirilemez. Akımın ortaya çıkışında o dönemdeki edebî ortamın yanında sosyolojik, psikolojik pek çok etken bulunmaktadır.

Edip Cansever, İkinci Yeni’nin ortaya çıkmasında değişik faktörlerin etkili olduğunu ifade etmektedir:

“İkinci Yeni” diye adlandırdığımız şairler nasıl bir yenilik getirmişlerdir? Hangi koşullar içinde ne gibi bir varlık göstermişlerdir? Yoksa bu oluş O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat şiirine, daha doğrusu o günün şiir ölçülerine karşı bir tepki midir? Ya da çevresel,

toplumsal etkilerin bir sonucu olarak mı ortaya çıkmıştır? Ayrıca şunu da düşünebiliriz: Hepimizin bir bakıma kabul ettiği, Batı etkisindeki Türk şiiri, kaynaklarını mı değiştirmiştir acaba? Denebilir ki, şiirimizin yenileşme olayında, bütün bu saydığımız etkenlerin az çok payı olmuştur.” (Cansever, 1960: 9).

Cansever, yazısının devamında İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında modernitenin olumsuz etkilerinden bahsetmiştir:

“Ayrıca makine dünyası karşısında geri kalmış toplumlardan biri olmamız, ekonomik düzensizlik, baskının artması, özgürlüğün kısılması v.b. gibi bir sürü etkenin, çeşitli katlarda çeşitli tepkileri olmuştur. Bunlar üzerinde düşünmenin, ama yeniden düşünmenin gereği anlaşılmıştır artık. Şunu da unutmamalı ki, bilimsel ilerlemenin bilim dışı diyebileceğimiz davranışlarla tehdit edici, öldürücü bir nitelik kazanması, toplumları, toplum katlarını da aşan genel bir korku çemberi kurmuştur; tıpkı din korkusu, ya da yakın bir tehlikenin yarattığı korku gibi... Bu da insanın, dolayısıyla sanatçının kendini koruma, kendini savunma içgüdüsünü ayaklandırmıştır.” (Cansever, 1960: 11).

Cansever'e göre toplumsal baskı ve korkular insanı yalnızlaştırmıştır ve sanatçının içinde kendini savunma içgüdüsünü harekete geçirmiştir. Sanatçılar bu durumu vücuda getirdikleri eserlerle protesto etmeye başlamışlardır.

Diğer bir İkinci Yeni şairi olan Turgut Uyar da Edip Cansever gibi düşünmektedir. Ona göre de İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında modernitenin ve İkinci Dünya savaşından kaynaklanan psikolojinin bireyler üzerindeki olumsuz etkileri önemlidir:

“1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaşın şiirini yapmıştı. 1946'dan bu yana, bir savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hakim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri, imkânlarıyla yanaşamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünölmeye başlıyordu.” (Uyar, 1960: 9).

İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında bütün dünyayı etkileyen bu evrensel koşulların yanı sıra ülkedeki siyasal yönetimin etkileri de mevcuttur. İkinci Dünya Savaşı boyunca güçlenen burjuvazi düşüncesini politikalarının temelini alan DP ezici bir çoğunlukla 1950 yılında yapılan seçimi kazanır. Karaca, İkinci Yeni'nin Demokrat Parti döneminin toplumsal ve siyasal koşulları içinde doğmuş bir hareket olduğunu söyler. Fakat ona göre bu şiir oluşumunda Demokrat Parti döneminin yanı

sıra İnönü döneminin etkisi de olmuştur. Çünkü bu şairler ilk gençlik yıllarını İnönü döneminde geçirmişlerdir.

İnönü döneminin toplumsal ve siyâsî açıdan genel özellikleri İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu siyasal baskılar, ekonomik kriz, yoksulluk ve ideolojik çatışmalar olarak özetlenebilir. Demokrat Parti döneminin özellikleri de çok partili hayata geçiş, köyden göç, sanayileşme, kapitalistleşme ve bireyselleşme olarak sayılabilir. Sanata yönelik baskılar ve ideolojik çatışmalar bu dönemde de devam etmiştir (Karaca, 2005:128)

Atilla İlhan, Asım Bezirci, Tahir Aydın, Egemen Berköz, İsmet Özel vb. yazar ve araştırmacılar İkinci Yeni'nin doğmasında en önemli etkenin Demokrat Parti dönemindeki siyasal baskılar olduğunu söylemektedirler. Karaca bu görüşü savunanlarının temel dayanaklarını aktarmıştır:

“DP dönemindeki baskılar sonucu, toplum sorunlarından uzaklaşmışlar, içe dönük, anlamsız, özden yoksun, yalnızca biçime ve söylem değişikliğine dayanan, “raslantısal” bir şiir üretmişler... Hatta bir anlamda DP iktidarının istediği tarzda, politikadan uzak bir şiir üretmişlerdir.” (Karaca, 2005:128).

Atilla İlhan'a göre de Birinci Yeni İnönü diktasının, İkinci Yeni de Demokrat Parti diktasının ürünüdür:

“... ‘Resmi’ edebiyat tahtının İnönü Diktası'nın ‘Birinci Yeni’si Garip inmiş, yerine Menderes Diktası'nın İkinci Yeni’si kurulmuştur.” (İlhan, 2004: 11).

Yukarıdaki yazar ve araştırmacıların bu şekilde düşünmesinde o dönemde Demokrat Parti'nin yazarlara ve aydınlara karşı yürüttüğü politika önemli bir etkidir. Bezirci, muhalefetin giriştiği faaliyetleri şu şekilde ifade etmiştir:

“İlkin Gerçek gazetesi (1950), ardından Türkiye Sosyalist Partisi (1952) kapatılır. (Gazete de, Parti de yıllarca süren yargılamalar sonunda beraat ederler.) Bunu, öbür gazetelere (Ulus, Halkçı, Akşam, Yeni Gün, Demokrat İzmir, Demokrat Tekirdağ vb.), dergilere (Akis, Kim, On Üç vb.), yazarlara (Hüseyin Cahit Yalçın, Nihat Erim, Necip Fazıl Kısakürek, Metin Toker, Bülent Ecevit, Aziz Nesin, Çetin Altan, Oktay Verel, Altan Öymen, Ziya Hanhan vb.) yöneltilen kovuşturmalar izler. Yalnızca 17 Mart 1953-7 Mayıs 1958 tarihleri arasında basınla ilgili 1.161 kovuşturma açılır. Bu arada bir takım toplumcu şairler (Enver Gökçe, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin, Hasan İzzettin Dinamo, Şükran Kurdakul, Arif Damar, Yusuf Ahıskalı, Muzaffer Arabul) tutuklanır.” (Bezirci, 2005: 63).

Rıfat Ilgaz, Suat Taşer, Cahit Irgat, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Arif Damar, Şükran Kurdakul, Metin Eloğlu gibi şairler şiirlerinden dolayı kovuşturulmaya uğrarlar ve eserleri toplatılır. Bu korku ve sindirme politikasından dolayı yazar ve şairlerin toplumla bağları gittikçe gevşer. Aydınlar kendilerini yalnız ve yabancı olarak görürler. Fikirlerini özgürce ifade edemeyip hayata geçiremedikleri için umutsuzluğa düşüp çevreye küserek kendi iç dünyalarına çekilirler. Bireycilik, soyutçuluk, gerçekdışılık, uşdışılık, biçimcilik eğilimlerine ilgi artar. Bu sebeplerden dolayı İkinci Yeni şiirinin bir çeşit kaçış şiiri, sapma edebiyatı olarak adlandırılması yersiz görülmemelidir. Ayrıca yine bu şiirde “kapalılık” olarak ifade edilen anlamın geriye, ikinci plana itilmesinin de yukarıda örneklendirildiği gibi baskı ortamının yarattığı psikolojik etkiyle oluştuğu düşünüldüğünde nedensiz bir davranış olmadığı görülür.

Atilla İlhan’a göre de Birinci Yeni İnönü diktasının, İkinci Yeni de Demokrat Parti diktasının ürünüdür:

Karaca, Türkiye’de DP döneminde yaşanan toplumsal değişimi ve bunun sonucunda ortaya çıkan kentleşme ve kapitalistleşmeyi şöyle ifade etmiştir:

“Özellikle 1950-1954 arasında piyasaların canlanması, para patlaması ve tarım kesimine yönelik yatırımlara ağırlık verilmesi, toplumsal yaşamda büyük değişimlerin başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde Türkiye’nin yaşadığı en önemli toplumsal değişimlerden biri, kentleşme ve kapitalistleşmedir. Kırsal kökenli insanların parasal anlamda rahatlaması, iş bulma ve daha iyi yaşama umudu, eğitim vb. nedenlerle köyden kente göç başlamıştır.” (Karaca, 2005: 82).

Karaca’ya göre bu göç kent yaşamına ve değişen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışma vb. pek çok toplumsal nitelikte sorunu beraberinde getirmiştir. Bu sorunlar yalnızca toplumsal nitelikte de kalmamıştır. Psikolojik etkileri de olmuştur:

“Kentteki çarpık ve yapay ilişkiler, tekdüze yaşam biçimi, doğadan kopuk kirli çevre ve iş koşulları insanların ruhunda yalnızlık, şaşkınlık, kuşatılmışlık, bunaltı ve doğaya özlem gibi duyguların doğmasına rol açmıştır.” (Karaca, 2005: 82).

Kapitalizmin etkilerinin doğrudan hissedildiği metropoller, insanlar arasındaki ilişkileri ve bu ilişkileri belirleyen kültür kodlarını hızla değiştirmiştir. En önemli iki değişim, dayanışma, yardımlaşma gibi duyguların yitirilmesi ve açgözlü

bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi oldu. İkinci Yeni şairlerinin şiirleri böyle bir ortam içerisinde doğar (Oktay, 2002: 9-11).

Sonuç olarak İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasındaki toplumsal ve siyasal dinamiklerin; siyasi otoritenin baskısı, kente göç ve modern değerlerle geleneksel değerlerin çatışması, modernite, İkinci Dünya savaşının bireyler üzerinde yarattığı psikolojik etkiler ve bireyselleşme, ekonomik krizler, ideolojik çatışmalar ve kapitalistleşme olduğu söylenebilir.

2.2.3 Batı Etkisi

İkinci Yeni'nin düşünsel altyapısını ve oluşumunu sağlayan faktörlerden biri de batı sanatından gelen unsurlardır. Bu unsurlar Gerçeküstücük, Varoşçuluk, Dadaizm, Letrizm gibi batı akımları ve atonal müzik, soyut resim, gerçeküstücü sinema gibi güzel sanatlardır. İkinci Yeni şairleri bunlardan genel olarak Gerçeküstücülük akımının etkisinde kalmışlardır.

Enis Batur “II. Yeni ve Gerçeküstücülük” başlıklı yazısında İkinci Yeni şiiri üzerindeki Gerçeküstücü yazarların etkilerinden bahseder:

“Pazar Postası'nın şairleri ve sonradan aynı şiir uzamını paylaşmayı seçen 1940 doğumlular burada büyük bir atılım yaparlar. Cemal Süreya Apollinaire, Max Jacop, René Char başta, bütün şiir yazımını yakından izlemektedir. Ülkü Tamer özellikle Ezra Pound'la, bir yandan da Dylan Thomas'la başkaldıran genç İngiliz yazınıyla ilgilidir; Ece Ayhan Lautréamont'u, Anday Eliot'ı, Turgut Uyar Lorca'yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud'yu sonra Ponge'u, Oktay Rifat Valéry ve Hölderlin'i, Necatigil Rilke ve Gottfried Benn'i deşmektedir” (Batur, 1979: 2)

Batur'un da değindiği gibi, İkinci Yeni'nin etkilendiği batılı edebiyat akımı Gerçeküstücülük'tür. Gerçeküstücülük, her türlü gerçek yaratışın kaynağının bilinçaltında olduğunu savunan görüştür. Bu akım usun egemenliğine son vermeyi; her türlü estetik ve ahlâkî endişenin dışında, usun denetiminde olmadan düşüncelerin yazılması gerektiğini savunur. Gerçeküstüçülere göre, bilinçaltını alışılmış dille anlatmak güçtür. Dile değişik bir anlatım biçimi verilmelidir. Ayrıca rüyanın gücüne inanılır ve ruhsal olayların olduğu gibi aktarılması düşüncesi egemendir (İnal, 1981: 262-309).

İkinci Yeni şiirinde gerçeküstücülüğün etkilerine baktığımızda usa karşı çıkma, usla kavranan verili gerçeği yıkarak yeni bir gerçek yaratma, anlamın ve dilin mantıksal bağıntısını bozma gibi düşüncüler olduğunu görürüz. Ramazan Kaplan İkinci Yeni şiirindeki bu etkiyi şöyle ifade etmiştir:

“İkinci Yeni hareketinin Batı şiiriyle alışverişi ‘gerçeküstü akımlar’ başlığı altında toplanabilecek sürrealizm, dadaizm, lettrizm gibi akımların Türk şiirinde de uygulamalarının yapılması biçimindedir. Bu akımlara duyulan ilgi yanında Arthur Rimbaud, Lautréamont, Antoinin Artaud, Henri Michaux, Dylan Thomas, EE Cummings, René Char en sözü edilen ve şiirleri Türkçeye çevrilen şairler olmuşlardır.” (Kaplan, 1981: 11).

2.3. İKİNCİ YENİ’NİN ŞİİR ANLAYIŞI

İkinci Yeni şiirinin ilk örnekleri, 1954 yılından itibaren *Yeditepe*, *Şiir Sanatı*, *A*, *Yenilik*, *İstanbul* gibi dergilerde görülmeye başlamıştır. Yeni bir edebî anlayışın habercisi olan bu şiirler, 1956’dan itibaren Muzaffer Erdost’un girişimiyle, *Pazar Postası* gazetesinde toplanmış ve giderek ilkeleri daha belirgin hale gelen bir sanat akımına dönüşmüştür. Bu şiirin ilk örneklerini daha önceki şiir anlayışlarına uygun kitaplar yayımlayan Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk gibi şairler yanında, isimleri ilk kez duyulan Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi şairler vermişlerdir. Oktay Rifat da, 1956’da yayımladığı *Perçemli Sokak* adlı kitabıyla bu şiir anlayışına uygun örnekler vermiştir. Bu kitabın önsözü, özellikle “anlam” anlayışıyla İkinci Yeni’nin muştulayıcısıdır.

Bu şiir anlayışının genel özellikleri gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, dilde deformasyon yapma, sözdizimindeki bozulmalar (değiştirim), anlatımda duyukarıştırmaya (synaesthesia) başvurma, alışılmamış bağdaştırmalar (birbirinden uzak çağrışımlı kelimelerin aynı sözdizimi içinde kullanılması; serbest çağrışım yöntemi) şiiri soyutlaştırma, anlamsızlık, kapalı anlatıma yönelme, imgeleme, usdışına yönelme, güç anlaşılır olma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçma şeklindedir (Bezirci, 2005: 19-50).

Sözdizimi bozulması, her şiir döneminde görülen bir özelliktir. Fakat İkinci Yeni’de bu farklı bir amaçla yapılmıştır. Daha önceki şiir anlayışlarında bu

değiştirim kelimelerin seslerinden yararlanmak için yani vezin ya da kafiye gereği olmuştur. Oysa İkinci Yeni’de bu yeni bir dilbilgisi oluşturma gayretiyle yapılmıştır. Dil, bir anlatım aracı olarak görülmemiş; kendisi şiirin bir konusu haline gelmiştir. Kelime deformasyonları da anlamı örtmenin, gizlemenin bir aracı olarak kullanılmıştır.

Siyasi otoritenin baskısı şairi, tematik açılımlardan alıkoymuştur. Dolayısıyla “özgünlük” dil içi oyunlarla sağlanabilir hale gelmiştir. Başka deyişle dil kendi içinde dönüşlü bir yapıya bürünmüştür.

Sözün çağrışım, düş ve düşündürme gücünün ön planda olduğu bu yeni şiir anlayışının farkına varan ve destekleyen ilk isim Muzaffer Erdost olmuştur:

“Yeni şiirin birinci devresi evren gerçeğine bağlı kalmıştır. Hatta ona yanaşmaya yönelmiştir. İkinci devresi... bundan ayrılıyor. Sözde ortaya yeni gerçekler koyuyor. Yeni düşüncelerle, yeni sözlerle bize yeni bir evren, ancak düşüncemizde kurulacak yeni bir düzen getiriyorlar.” (Erdost,1997: 28).

İkinci Yeni şiirinin bir akıma dönüşmesinde İkinci Yeni şairlerinin yazdıkları deneme ve eleştiri türündeki yazıların etkisi de olmuştur. Şairler bu yazılarıyla hem şiirlerinin poetikasına dair bilgiler hem de kendilerine karşı yapılan eleştirilere ve saldırılara cevap verirler.¹²

İkinci Yeni şiiri ile ilgili tartışılan önemli konulardan biri de bu şiir anlayışının akım olup olmadığı sorusudur. Bu konuda farklı görüşler bulunmaktadır. Oğuz Demiralp (1995), *Okuma Defterleri* adlı kitabında İkinci Yeni’nin bağdaşık bir akım olmadığını söyler. Bu akım sanat akımlarına özgü bütünlükten yoksundur. Ayrıca, İkinci Yeni’nin her şeyden önce Garip şiirine tepki ve onun diline bir karşı çıkış hareketidir. Şairlerin bu şiirsel tutumlarında bir tepkinin gerekliliğine inandıklarını, ama bunda bireysel kaldıklarını, Muzaffer Erdost’un ve İlhan Berk’in çabalarının da bir şiir kuramı oluşturmaya yetmediğini ekler (Demiralp, 1995: 23).

¹² İkinci Yeni şairlerinin başta *Pazar Postası* olmak üzere diğer dergilerde yayımladıkları ilk poetik yazıların künyeleri için bkz. Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları, s. 123-124.

İlhan Berk dışında hareketin bütün temsilcileri İkinci Yeni'nin bir akım olarak başlamadığı konusunda görüş birliği içerisindeyler. İkinci Yeni şairlerinin birbirinden bağımsız yazması hususunda Ece Ayhan şunları aktarmıştır:

“İkinci Yeni’de herkes birbirinin şiirine moral verirdi. Edip’in bir şiiri yayınlanırdı, benimki, İlhan’ınki, Cemal’inki yayınlanırdı ama arada bağlantı yoktu. Sezai Karakoç’la Edip Cansever karşılaşsalar birbirlerini tanımazlardı. Akım budur işte.” (Ayhan,1995: 36).

Atilla İlhan da İkinci Yeni şiirinin akım olarak başlamadığı görüşünü taşımaktadır. İlhan, İkinci Yeni’nin tutarsız, metotsuz ve sistemi olmayan bir çıkışı olduğunu savunmaktadır. İkinci Yeni şairlerinin hiç değilse kendi aralarında bir anlaşma sağlamaları gerektiğini düşünen İlhan, bu şiiri bir hareket ya da akım olarak değil de bir curcuna olarak değerlendirmektedir (İlhan, 2004: 51).

2.4. İKİNCİ YENİ HAKKINDA YAPILAN ELEŞTİRİLER

İkinci Yeni şiiri, gerek ortaya çıktığı dönemde gerekse daha sonraki dönemlerde dil, tema, anlam (kapalılık/açıklık), şekil ve siyasal/toplumsal meselelerle ilgisizliği bağlamında bir çok olumsuz eleştiri ve suçlamalarla karşı karşıya kalmıştır.

İkinci Yeni’ye en büyük eleştiriye getirenlerin başında Attilâ İlhan gelmektedir. İlhan “gençlik döneminin moda akımı” Garip’e karşı da b aşından itibaren karşı çıkmıştır. Her iki akımın da “Batılı ve Türk olabilen bir eshetique bir bileşime varabilme sorunu içinde olduğunu ve iki akımın da şiirimizi yozlaşmaya götürdüğünü” (Akpınar, 2006: 4) düşünmektedir.

Asım Bezirci de, İkinci Yeni’nin Türk şiir geleneğiyle bağımlı kopardığını söyler (Bezirci, 2005:17). Ona göre İkinci Yeni, “Ulus sorunları ve yurt gerçekleriyle ilgilenmez”; “toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz” (Bezirci, 2005: 17-18).

İkinci Yeni şiiri ile ilgili devam eden en önemli tartışma, bu şiirin anlamsız olduğu konusundaki tartışmadır. II. Yeni şiirinde anlam tartışmasını başlatan kişi “Çünkü bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır.” (Erdost, 1997: 51) sözleriyle Muzaffer İlhan Erdost olmuştur. Mehmet Salihoğlu, Necati

PDF Eraser Free

Cumalı, Ümit Ölmez, Ahmet Köksal ve Mehmet Fuat da İkinci Yeni şiirindeki anlam meselesini eleştirmişlerdir.

3. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MİTİK UNSURLAR

3.1. TANRILAR

3.1.1. Zeus

Helen Pantheonu'nun en büyük tanrısı olan Zeus özellikle ışık, aydınlık, gök ve yıldırımların tanrısı olarak bilinmektedir. Homeros'un destanlarında Zeus'un, insanların ve tanrıların kralı olarak göğün ışıklı yüksekliklerinde saltanat sürdüğü tasvir edilmiştir. Zeus, sık sık yaptığı seyahatlerin dışında genellikle tanrıların yaşadığı esatirî bir yer olan Olympos dağının doruğunda oturmaktadır. Homeros, Odysseia'nın VI. Bölümünde Olympos'u şu şekilde tasvir etmiştir:

“Tanrıların temel yurdu derler oraya,
dokunmaz Olympos'a rüzgâr falan,
ne kar düşer, ne yağmur yağar,
bulutsuz gökyüzü yayılır masmavi,
ak ışınlar dolanır çepçevre.

Orada geçirir tanrılar mutlu günlerini” (Homeros, 2006: 125).

Zeus, hiyerarşinin en üstündeki güç olarak tanrılar, insanlar ve tabiat üzerinde çeşitli yetkilere sahiptir. Yağmur, şimşek ve yıldırım Zeus'un yönettiği göksel olaylardır. Yeryüzünde düzen ve adaletin sağlanması, suçluların işlediği suçların günahlarından arındırılması, yeminlere bağlı kalınması gibi sosyal düzene ait durumlar da yine Zeus'un kontrolü altındadır. O, bu yetkilerini yalnız insanlar üzerinde değil, tanrılar üzerinde de kullanır. Diğer tanrılar gibi kendisi de kaderin hükmüne tâbidir fakat bir taraftan da diğer tanrılara karşı onun sözcülüğünü yapar; onu korumakla yükümlüdür.

Yardımsever ve sorumluluğunun bilincinde olan Zeus, aşk ilişkileri dışında Yunan mitolojisindeki diğer tanrılar gibi kendini kaprislere kaptırmaz. İyiliklerin ve kötülüklerin dağıtıcısı olan Zeus'un sarayının kapısında iki küpün bulunduğu bunlardan birinin iyilikleri diğerinin de kötülükleri içerdiği de kaynaklarda anlatılmıştır.

Pierre Grimal, evrensel bir kudret olarak Zeus anlayışının Homerik şiirlerden itibaren gelişerek, Hellenistik filozoflarda tek bir Tanrı anlayışına vardığını

söylemektedir. Stoacılar da, Zeus'un Kozmos'ta cisimleşmiş olan tek Tanrı'nın sembolü olduğunu ve evrenin kanunlarının Zeus'un düşüncesinden oluştuğunu söylemektedir (Grimal, 1997: 881-882).

Zeus'un mitik bir unsur olarak geçtiği hikâyeler sayılamayacak kadar çoktur. Bu sebeple, tezde Zeus'un ele alındığı şiirlerdeki özellikleri üzerinde durulacaktır.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, "cinsellik", "erotizm" "şehvet" ve "kadın" temasının ön planda olduğu şiirlerinde Zeus'u sıklıkla ele almıştır. Berk, Zeus'un yüksek libidosundan yararlanarak özellikle onun beraber olduğu ölümlü kadınları ayrıntılarıyla işlemiştir. Berk'in Zeus'u mutlak güce hakim bir Tanrı olarak değil de cinselliği ön planda olan bir Tanrı olarak almasının altında "erotizm" konusuna verdiği önem yatmaktadır.

Şair, *Âşıkane* (1968) kitabının başında Walt Whitman'dan aldığı "Sex contains all"¹³ sözünü *Şenlikname* (1972) kitabındaki "Âşıkane" şiirinde üç sayfaya yayarak büyük puntolarla kullanmıştır. Bedirhan Toprak, İlhan Berk'le yaptığı konuşmada Berk'e bu sözden hareketle daha sonraki kitapları *Deniz Eskisi* (1982) ve *Güzel Irmak* (1988)'taki içerik ve söyleyişi de göz önünde tutarak seks'in kapsayıcılığı ya da erotizmin şiir üzerine etkisi hakkında düşüncelerini sormuştur. Berk, erotizmi sinema üzerinden anlatmıştır:

"Aşk gibi erotizm de şiirin ana damarlarından biridir. Bütün sanatlar erotizmle daha bir kendine gelmiş daha bir kanlı canlı olmuşlardır. Benim tabiatım, yoğurt yiyişim gereği bu konuda açıklıktan yana olamıyorum ben. Mesela en büyük erotik sinemacı olarak Bunuel'i görürüm ben. Bunuel'de erotizm konusundaki beni etkileyen dokunamamazlıktır. Düşlemdir. Olanaksızlıktır ya da. Böyle tarif etmek isterim erotizmi. Bu da şiire müthiş yakın bir tanımdır. Belki de böyle bir şeydir." (Berk, 2005: 100).

Şair, bu düşünceyle şiirin ana damarlarından biri olarak gördüğü erotizmi birtakım imgelerin arkasına gizleyerek ya da İngilizce, Fransızca gibi dillerden yaptığı alıntılardan yararlanarak şiirlerinde kullanmıştır.

Yine Zühtü Bayar'la yaptığı bir röportajda Bayar, Berk'i Cemal Süreya ve Ece Ayhan'la birlikte çağdaş Türk şiirinde erotizme yönelmiş belli başlı üç şairden biri olarak gördüğünü söylemiş ve erotizmin Berk'in şiirinde ne ölçüde ve nasıl yer aldığını sormuştur. Berk, Bayar'a şu yanıtı vermiştir:

¹³ Seks her şeyi kapsar.

“Doğrusu erotizm, benim büyük konularımdan biridir. Erotizm, benim kendi insan boyutu içinde, bana en yakın yermiş gibi geliyor. Çocukluğuma indiğim zaman büyük aşklar göremiyorum. Yani ben, aslında çocukluğumu yaşamadım. Bir kızın, bir kadının eline dokunmak: bir kızı bir kadını sevmeye olayı, ben de sanıyorum ki çok geç yaşlarda başladı. Sanırım, beni erotik temalara da iten bu oldu. Şiirlerimde bu konuya yönelmem bu yüzden. Bu açıdan, bizim edebiyatımızda beni gerçekten ilgilendiren iki şair var: Biri Cemal Süreya... diğeri de Ece Ayhan... Bunların şiirinde erotizm gerçekten şah damarı halinde... Benim bu iki şairi sevişim de, herhalde bu yönleriyle olacak.” (Berk, 2005: 32).

Kendisini, bir şiir teması olarak erotizmi kullanmada Cemal Süreya ve Ece Ayhan’a yakın gören şair, yukarıdaki alıntıda da altını çizdiği gibi çocukluğunu yaşayamamış, hatta bu dönemde çocuk dünyası için travmatik sayılabilecek olaylarla karşılaşmıştır. Berk, Berran Gelgün’le yaptığı söyleşide erotizmi ilk olarak ablasında tanıdığını ve onun çıplaklığının kendisini çok etkilediğini belirtmiştir (Berk, 1989: 72). Şairin ablası akıl sağlığı olarak normal değildir, delidir ve evde sürekli çırılçıplak bir şekilde odasından çıkmayarak yaşamaktadır. Bu ablanın yemeğini annesi ve kardeşleri pencereden verirlerken, abla, yanına bir tek Berk’in girmesine izin vermiştir.

Bir diğer etki ise şairin yukarıdaki alıntıda da belirttiği gibi cinsel deneyimlerini geç bir yaşta yaşamasıdır. İçine kapanık bir çocuk olan Berk on altı yaşına kadar annesiyle yatmıştır ve o yaşına dek sadece bir kızı öpmüştür (Berk, 1981: 70) Bütün bu bastırılmış duygular da Berk’in şiirinde seslerini bulmuşlardır.

Şairin bu tema etrafında Zeus’u ele aldığı daha önce belirtmiştik. Zeus ile beraber ele aldığı mitik unsurlardan biri Leda’dır. Leda, Aitolia Kralı Thestios ile Eurythemis’in kızıdır. Ayrıca, Yunanlıların uğruna on yıl süreyle Troya’ya karşı savaştıkları Helene’in annesidir. Bu konuyla ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Bazı kaynaklar, Helene’in Leda ve kuğu şekline girerek onunla birleşen Zeus’un kızı olduğunu söylemektedir. Buna göre, Tanrı Zeus, bir gece Taygetos dağına inmiştir. Buraya iniş sebebi âşık olduğu Leda’ya sahip olmaktır. Bunun için kuğu şekline giren Zeus, uyuyan Leda’yı uyandırarak onunla birleşmiştir. Dokuz ay sonra Leda, ormanın içine esrarlı bir yumurta yumurtlamıştır. Leda’nın yumurtasından da Helene dünyaya gelmiştir. Leda’nın iki yumurta yumurtladığı bunların birinden Helene ile Polydeukes diğerinden de Klytaimnestra ile Kastor’un çıktıklarına dair de görüşler mevcuttur (Can, 1997: 34-35) Diğer kaynaklar da Helene’in Zeus ile öç tanrıçası Nemesis’in kızı olduğu söylemektedir. Buna göre de Zeus’tan kaçan Nemesis, çeşitli

şekillere girerek bütün dünyayı dolaşmıştır. Sonunda kaz şekline girmiş ve Zeus da kuğuya dönüşerek Nemesis ile birleşmiştir. Nemesis, yumurtasını kutsal bir ormana bırakmıştır. Çobanın biri yumurtayı bulup Leda'ya götürmüş ve Leda zamanı gelince yumurtadan çıkan Helene'i kendi kızı yerine koyarak büyütüştür (Grimal, 1997: 236, 438).

İlhan Berk, Leda'yı, "cinsellik" teması etrafında, *Aşıkane* (1968) kitabındaki "Leda ile Zeus" şiirinde ve *Atlas* (1976) kitabının V. bölümü olan *Aşklar*'ın içindeki "Zeus'un Serüvenleri" şiirinde anlatır. Her iki şiirde de Zeus'un mutlak gücü, cinsel anlamdaki hâkimiyeti mitteki hikâyeye benzer özellikte vurgulanmıştır. "Leda ile Zeus" şiirinde "suskun", "kösnül", "çırılçıplak" kendisini Zeus'un "krallığına" "tutkusuna", "öpüşlerine" bırakması Berk'in dizelerinde şöyle hayat bulmuştur:

*"Cinsel, uyuyor ellerini yüzünü
Leda kapanık öpüşlerime benim.
Bırakır vücudunun bir yerini Kim
Bilir şimdi nasıl. Kapar gündüzünü
Sonra bir zaman krallığıma,
Suskun
-Bir kış denizi sanırım saçlarıydı.
Gelirdi ya hep oydu artık. Çılgın.
boyuna yenilerdi bizi al bir tutku.
Hep nehirleri bilen ağzı sarıydı.
Genişlerdi gök her öpüşümde. Eflatun.
Böyle diyordu, Zeus, eğilmiş uyku-
Suna kösnül ve çırılçıplak Leda'nın*

Şimdi onların (al) sevisidir herhalde

Bu kadar uzun büyüyen şiirlerde" (Berk, 2008: 314).

Aynı mutlak teslimiyet, Leda'nın bu sefer açık bir şekilde kaz şeklinde kurgulandığı "Leda" şiirinde de kendini şöyle gösterir:

"-Leda! Diye bağırdım. Taygetos tepesindeydik. Ses gitti geldi.

Camlara vurdu gece.

-Sen misin? dedim, apışlarını aralayarak. Hotozun eğikti, düzelttim.

Keşişleme durmuştu. Gece yavaşça geldi. Kaşlarını bitiştirip

Çıktı.

Ayağımla ıslak peksimetleri ittim. Kollarını araladım.

Artık altıma altıma çekiyordum seni.

... ağızına verdim.

-Benim! diye bir ses dolaştı yüzünde. Silkindi

Durdu iskete kuşu dorukta

Asya'nın ilk beyaz dilencileri mi geçiyordu?" (Berk, 1998: 544).

Aslında kaynaklarda Leda'nın tanrıça Nemesis gibi kaz şekline girerek Zeus'la birleştiğine dair açık bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat her iki şiirde de İlhan Berk'in Leda'yı yer yer kaz şeklinde nitelendirdiğine dair ipuçları vardır. İlk şiirdeki "hep nehirleri bilen ağız sarıydı", ikinci şiirdeki "hotozun eğikti, düzelttim" ifadeleri bizi bu yoruma götürmüştür. Zira, kazların gagası sarı renktedir ve hotoz, tüylü ve kanatlı hayvanların kafasındaki tüy anlamına gelmektedir.

Şairin Zeus'la beraber ele aldığı kadınlardan bir diğeri de Europe'dur. Europe aslında bir çok kadın kahramanın adıdır. Fakat bunların en ünlüsü Zeus'un âşık olduğu Agenor ile Telephassa'nın kızıdır. Bazen babasının Agenor'un oğullarından Phoiniks olduğu da söylenmiştir. Europe, babasının kralı olduğu Tyr ya da Sidon kumsalında arkadaşlarıyla birlikte oynarken Zeus onu görmüştür. Onun güzelliğine âşık olan Zeus, göz kamaştırıcı beyazlıkta ve boynuzları hilal biçimindeki aya benzeyen bir boğa şekline girmiş ve Europe'ın ayaklarının dibine yatmıştır. Önce korkan Europe, daha sonra cesaretleterek hayvanı okşamış ve sırtına binmiştir. Biner binmez boğa ayağa kalkarak Europe'ın çılgınlıklarına aldırmadan denizin içine dalıp kıyıda uzaklaşarak Girit'e kadar gitmiştir. Zeus, orada Gortyna'da, bir kaynağın yanında, çınar ağaçlarının altında Europe ile birleşmiştir. Hikâye göre, bu aşkın anısına da çınar ağaçları yapraklarını hiçbir zaman dökmeme ayrıcalığı kazanmışlardır. Europe Zeus'a Ninos, Sarpedon ve Radamanthys adlarında üç oğul vermiştir. Daha sonra Zeus, Europe'yi, çocuğu olmayan ve Zeus'un çocuklarını evlat edinen Girit Kralı Asterion ile evlendirmiştir. Europe, öldükten sonra tanrısallık mertebesine çıkarılmıştır. Zeus'un şekline girdiği Boğa da bir takımyıldız haline gelip burçlar kuşağı içinde yer almıştır (Grimal, 1997: 191- 192).

İlhan Berk, Europa'yı *Âşıkane* (1968) kitabındaki, "Ay Vakti"nin VIII. bölümü "Ben"de "Bir resimde Zeus, Europa'yı kaçırır, sonra düzerdi" (Berk, 2008: 326)

şeklinde okuyucuya tanıttıktan sonra “Zeus’un Serüvenleri” şiirinin üçüncü bölümü olan “Europa”da Zeus’u mitolojik hikâyeye paralel yapıda ele almıştır:

*“İncecikti otlar. Sessizce geçtim suyu. Seni gördüm. Temmuz daha
Dışlerini göstermemişti. Maviydi gök. Bir firavuninciri
Önümüzü kapatıyordu. Firavunincirinin dalını kaldırıp
yanına geldim. Deniz gerimizdeydi.*

Ayaklarının yanına uzandım. Yavaşça yırtım giysini. Sağrıma aldım.

Artık yurtluğuma çekiyordum seni.

Boğa kılığında.

-Gece diye bağıryorlardı kır bekçileri arkamızdan, geceyi gösterip” (Berk, 1998: 544).

Bu şiirde sessizce ve sinsice Europa’nın yanına yaklaşan Zeus’un, kadının isteği dışında onunla boğa kılığına girerek birlikte olduğunu görmekteyiz. “Yavaşça yırtım giysini” ifadesinde de şiddet eğilimli bir birlikteliğin yansımaları mevcuttur. “Gece” ifadesi iki kere tekrarlanmıştır. Bunu sebebi, gecenin kötülükleri örtme özelliğinden yararlanmaktır. Bu şiirde ayrıca tabiata ait “otlar”, “su”, “gök”, “firavuninciri”, “deniz” gibi unsurlara da yer verilmiştir. Şairin bunları kullanmasının amacı, boğa kılığına giren Zeus ile tabiat arasında ilgi kurmaktır.

Zeus’la birlikte ele alınan kadınlardan bir diğeri Danae’dir. Danae, Lakedaimon ile Sparto’nun kızlarından Eurydike ile Argos Kralı Akrisios’un kızıdır. Kâhinin biri Akrisios’a kızı Danae’nin bir gün oğlu olacağını ve bu oğlanın kendisini öldüreceğini söylemiştir. Korkuya kapılan ve kehaneti engellemek isteyen Akrisios, Danae’yi yeraltında tamamen bronzdan yapılmış bir odaya kapatmıştır. Fakat Zeus, altından yağmur damlaları biçimine girip tavandaki yarıktan içeri sızarak Danae ile birleşmiştir. Bu birleşimden Perseus dünyaya gelmiştir. Bu hikâyeden deyimleşmiş bir söylem de çıkmıştır: Para (altın) her kapıyı açar (Grimal, 1997: 635; Carlier, 2000: 914). Danae ile Zeus’un bu hikâyesi, paranın mutlak gücünü somut bir örnekte pekiştirmiş ve onun en iyi korunan kapıları bile açmaya kadir olduğunu hatırlatmaktadır.

Berk, Danae’yi *Şenlikname* (1972)’deki “Âşıkane” şiirinde “kösnüllük” ve “gerçeküstücülük” alt yapısıyla bir şiir yazma hazırlığı olan dizeleriyle okuyucuya duyurmuştur:

(28 Ekim 62)

“L’erotisme est le seul art à la mesure de l’homme.”¹⁴

Küfür. Üç sayfa. Yazan: André Breton. (André Breton’u duydunuz mu? Bir gerçeküstücü. Lağımlardan çıkmaz. Tıknaz. Top saçlı).

(29 Ekim 63)

-Danae ve Zeus Niçin? Bir sonnet’ye hazırlık mı? 14 dizelik. Yalın ve cinsel” (Berk, 1998:365).

Şiirde adı geçen André Breton (1896-1966), 1920 ve 1930’lu yıllarda etkin olan gerçeküstücülük akımının kurucusu ve en önemli kuramcısıdır. Ona göre gerçeküstücülük aklın denetimi ve herhangi bir ahlaksal ya da estetik tasa olmaksızın düşüncenin kendini ortaya koymasındadır (Ana Britannica, 1994: 324-325). Freud’un bilinçaltı kuramının ve simgeci şiirin etkileriyle bir süre Dadacılığı da destekleyen Breton, “görünüş bakımından birbirine aykırı olan iki ayrı durumun (düş ve uyanıklık) bir çeşit salt gerçeklik olan gerçeküstü içerisinde eriyip kaynayacağına” (İnal, 1981: 272) inanmıştır.

İlhan Berk, yaşantısını kaleme aldığı *El Yazılarına Vuruyor Güneş* (1992) adlı eserinde Paris’te bulunduğu 1964 senesinde Breton’dan sıklıkla söz etmiştir. Yukarıdaki şiirin İlhan Berk’in dünyasında nasıl şekillenmeye başladığını “İki gündür Breton’un *l’Amour fou*’sunu arıyorum. Sanki bilsen bir şiire başlayacağım” (Berk, 1992: 50) şeklindeki söylemi açıkça göstermektedir.

Şair, Zeus-Danae ve André Breton arasında Gerçeküstücülük ve bilhassa Gerçeküstücülerin kadın algısı arasında bir bağlantı kurmuştur.

Gerçeküstücü üretimde şiir zengin bir birleşim ve zihinsel bir işlemdir. “Aşk, düş, umut, ruhbilim, raslantı, gizemcil bilgiler, delilik, tutkular, folklor, mitoloji, ütopya, gerçek ya da imgesel geziler, olağanüstü masal, uzakçıl (egzotik) nesnelere ve insanlar bu işlevin makinesel gücü ve parçalarıdır” (İnal, 1981: 273).

Berk de bir şiirin hazırlık niteliği hüviyetini taşıyan “Âşıkane” şiirinde Gerçeküstücülüğün önemli unsurlarından biri olan mitolojiyi bir kadın imgesi

¹⁴ “Kösnüllük insana yakışır tek sanattır” Fransızcadan çevirisi Doç. Dr. Medine Sivri tarafından yapılmıştır. Metnin ilerleyen kısımlarındaki bütün Fransızca’dan çeviriler Sivri tarafından yapılmıştır.

üzerinden kullanmıştır. Bu noktada Gerçeküstücülerin kadın algısına bakmak aydınlatıcı olacaktır. İnal, kadınla ve mitosla ilintili olarak şunları aktarmıştır:

“Bréton ve Gerçeküstücüler için kadın, ne dünyadan kaçışın nedeni, ne de ölümün habercisidir; tersine kösnül, doğal, gerçek ya da yapay bir nesne-varlık olarak kadın, mutluluğun yapımcısıdır, düş dünyasından gerçek dünyaya ışıklarını yansıtan bir aynadır.

Oidipus, Narsis, Psişe Lorelei, Elektra’dan sonra düş, umut, aşk, kadın mutluluk, gerçeküstücü anlayışın dolayında oluşan çağcıl mitosun birer ögesidir. Bu mitosta şiir ve insanoğlu buluşurlar, özgürlüğün tadını çıkarırlar, bilinmeyeni bilinene dönüştürürler. Bu mitos umut doludur: Kadının dönecliğini vurgulayan Samson ve Dalida mitosu tersine dönüşür (*Les Vases Communicants*). Aralıklarla yılan olan Mélusine adlı kadının mitosu, Nerval’de olduğu gibi, Breton’da da iyiliğin ve mutluluğun simgesi olur çıkar. Ormanda uyuyan Güzel mitosu da Breton’da başkalaşır. Breton, ormanda karşılaşıacağı çıplak bir güzeli düşler (*Nadja*).” (İnal, 1981: 279-280).

İlhan Berk de Danae’yi, Gerçeküstücülerle benzer algıda kurgulamıştır. Danae “kösnül”dür. “Yalın” ve “cinseldir”. Şiirde de Danae mutluluk vermektedir çünkü şair bir şiir hazırlığında Danae’yi kullanarak adeta ondan ilham almıştır.

Danae bir de “Zeus’un Serüvenleri”nin ilk şiiri olan “Danae”de şu şekilde anlatılmıştır:

*“Tuzu duydum. Yarın bitimindeyim. Nergisler başlarını kaldırıp
baktı. Göğsünü açtı bir yaban pelikanı. Daha seni görmü-
yordum.
Yağmur olduğumdan mı?
Soyunuk yanına uzandım. Sabah ilini kenarmahallelere kurdu.
İkimizin arasına gelip uzandı.
Kulağının arkasındaki bir dal yasemini sana verdim. Gün gerin-
di. Böğürtlenlerin yanına çekildi.
Artık sana bakıyordum. Altımda.
-Gök ağdı durdu gerimizde!”* (Berk, 1998: 542).

Burada kurgulanan şiir mitolojideki hikâyeye paraleldir. Zeus hikâyede olduğu gibi yağmur şekline girerek Danae’yle birleşmiştir.

Berk’in Zeus’la beraber kullandığı bir diğer kadın İo’dur. İo, Argos prensesi ve Hera’nın rahibesidir. Zeus, İo’ya âşık olmuştur. İo, bir gün rüyasında Lerne gölünün kıyısına gitmesi ve burada kendisini Zeus’un kollarına bırakması gerektiğini görmüştür. İo, rüyasını babasına anlatmış o da kâhinlere danışmıştır. Kâhinler de ona eğer bütün ailesiyle birlikte yıldırma çarpılmasını istemiyorsa rüyasına itaat etmesini söylemişlerdir. Böylece Zeus ile İo birleşmişlerdir. Çok geçmeden Zeus’un karısı

Hera durumdan kuşkulandı. Zeus da İo'yu karısının kıskançlığından korumak için beyaz bir ineğe dönüştürmüş ve Hera'ya bu hayvanla hiçbir zaman sevişmediğine dair yemin etmiştir. Daha sonra Hera, hayvana el koymuş ve başına yüz gözlü canavar Argos'u dikmiştir.

İo, önce Mykenai sonra da Euböia'da dolaşmıştır. Bu esnada Zeus da zaman zaman boğa kılığına girerek İo ile beraber olmuştur. İo'ya acıyan Zeus onu canavar Argos'tan kurtarmak için Hermes'i görevlendirmiştir. Hermes, Argos'u öldürmüştür fakat İo serbest kalamamıştır. Bu sefer de Hera, İo'ya bir at sineği musallat etmiştir. Böğürüne sinek yapışan İo çılgına dönmüştür ve bundan kurtulmak için denizleri, kıtaları aşmıştır. Bu aşığı yerlerin bazılarında da onun adı verilmiştir. Yunanistan'daki İonia Körfezi, İon Denizi bu isimlerdendir. İo, Asya kıyısıyla Avrupa kıyısını birbirinden ayıran boğazın sularını da yüzerek geçmiştir. Bu nedenle İstanbul Boğazına, Bosporos¹⁵ adı verilmiştir. Uzun süre dolaştıktan sonra İo, Mısır'a gitmiş ve tanrıça olarak İsis adını almıştır (Grimal, 1997: 330-331; Carlier, 2000: 479).

Berk, "Âşıkane" şiirinde hem İo'dan hem de Zeus'un beraber olduğu diğer kadınlardan bahsetmiştir:

"Ve bir tümce. İo'yu yazmak istiyorum. Bir İo deseni. Zeus'la. Kendi çizdiği. Bir sarı kâğıda düşen, kış esnasında. İpek çoraplı. Ve soğuk. Gerisi görünüyor. Bir gergedan boynuzuna uzanık. Domalmış ve gocunuk.

Stagger: sendelemek.

.../.../.../.../ (kahverengi mürekkeple) Koşuk çalışması.

2 Temmuz 83. Bir ases, atlı (baskılar için). Bir şiire girmeye hazır.

Bir başlık: Zeus'un Yattığı Kadınlar. 1)Hera (Kız kardeşi ve karısı). Ayyüzlü. Kıskanç. Zeus'un apış arasından çıkmaz. 2)Mnemosyne. Sessiz yaşadı. Zeus sessizliğini sevdi. 3)Metis. Göğüslü. Soluk. Kalçasıyla ünlü. 4)Europa. Kısa boylu. Uzun bir ad kullanırdı. Uzun süre analığıyla seviştiğinden. Ağzına dek düşen bir kaş. 5)Demeter. 6)İo. Utangaç. Kasıtlı. Anlıyor ki güzeldir. 8)Leto. Zayıf, bir resimde. (Şimdi bu şiirde tek satırla ve sönük)

(S. 99)

IL SE MIT À SUCER CET ENFANT À LA PARTIE QUI CARACTÉRISAIT SON SEXE (ya..ak). IL CONTINUAIT DA ME TOUCHER, LA NATURE VAINCUE

¹⁵ İnek geçidi demektir.

*FAIT COULER DANS LA BOUCHE DE L'UN, CE QUE LANÇAIT UN MEMBRE DE L'AUTRE*¹⁶ (döl). Tükenmezle, mavi.

Marquis de Sade pipo içerdi.

Fahişeler. Carpicco. İki güzel. Göğüssüz. Bir güz göğüne bakıyorlar.- Tavuslar, güvercinler, köpekler- Bir sessizlik, sağır. Duruyorlar bilinmez için? Dudakları açık. Düz gözlü. Arkaik. Soluğu gezmiş adamların üstünde, sarı. İhtiyar olduğunu söylüyorlar. (Carpicco) Belli kadavralar üstünde çalışmış. Soyunduğunu biliyoruz, gravür kazırken. Sağ elinde bir ortaçağ bitkisi. Kalın yapraklı. Ara tonlu. Bir fisto düşürmek için, ayakları ucuna. Birden bir güzeli soymuştur artık. Dimdik.(Hep Carpicco)” (Berk, 1998: 367-368).

Bu şiirde “cinsellik” ve “erotizm”, Zeus ve başta İo olmak üzere onun beraber olduğu diğer kadınlar, sadizme¹⁷ adını veren Marquis de Sade (1740-1814) ve Berk’in sevdiği ressam Vittore Carpaccio (1465-1525/1526) unsurlarıyla desteklenmiştir.

İlhan Berk’in 1964 yılında Paris sokaklarında izini sürdüğü Marquis de Sade¹⁸, Fransız yazar ve düşünürdür. Ahmet Cevizci, Sade’nin çoğunlukla basılmamış, ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle yargılanmış olan eserlerinin değer ve önemlerinin Apollinaire ve Gerçeküstücüler tarafından anlaşıldığını söylemektedir. Cevizci, Sade’ın toplumsal kısıtlamalara karşı özgürlük söylemi içeren ve Aydınlanmanın değer yargılarını sarsan eserleri hakkında şunları söylemiştir:

“Onun zaman zaman ahlaki, zaman zaman da dinî ve dilsel bir mahiyet arz eden toplumsal kısıtlamalara karşı bir özgürlük talebinin ifadesi olan eserleri, aynı zamanda Aydınlanmanın değerlerini değer aşımına uğratar, onun dogmalarını tersyüz eder. Doğayı yüceltmenin bütün suç ve cürümleri meşrulaştırabileceğini, duyumculuğun düşüncüyü duyumlarla besleme yönünde keskin bir çağrı olduğunu ortaya koyan Sade’un tutkuyu kutsamasının, Aydınlanma aklının ahlaki sonuçlarının sadece dürüst bir takdimi olduğu öne sürülür. Onun eserlerini dolduran fantezilerin, rasyonel hesaplamanın tüm dizginlerini koyuverip, bilime bilim olduğu için itaat eden ve ölçütü

¹⁶ “Bu çocuğun cinsel organını emmeye başlar. Bana dokunmaya devam ediyordu, mağlup doğası birinin ağzına diğerinin dölünü akıtıyordu” Fransızcadan çevirisi Doç. Dr. Medine Sivri tarafından yapılmıştır.

¹⁷ Romanlarında sadik diye nitelenen birtakım cinsel sapkınlıkları anlatan Marquis de Sade’in adından türetilmiş olan ve kişinin, cinsel anlamda birlikte olduğu eşine acı çektirmek suretiyle, haz elde etme sapkınlığı ya da başkalarına acı vermektan, acı çektirmektan ya da başkalarının acı çektiğini görmektan haz duyma sapkınlığı, kişinin karşısındakine ıstırap çektirmek suretiyle cinsel doyuma ulaşmasını sağlayan deyim. Bkz. Ahmet Cevizci, “Sadizm”, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 1350.

¹⁸ Marquis de Sade, dünya sinemasında da sıklıkla ele alınmıştır. Gwyneth Gibby’nin yönetmeliğini yaptığı *Dark Prince: Intimate Tales of Marquis de Sade* (1996) ve Philip Kaufman’ın yönettiği *Quills* (2000) (Düşlerin Efendisi) Sade’nin hayatını anlatan filmlerdir. Yönetmenliğini Pier Paolo Pasolini’nin yaptığı, gösterime girdiği tarihten itibaren içerdiği görsel şiddet ve sadizmin dozu nedeniyle eleştirilip birçok ülkede yasaklanan *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) (Salo ya da Sodom’un 120 Günü) filmi, Sade’ın *Les 120 journées de Sodome ou l’école du libertinage* (1785) adlı kitabının 1940’lı yıllara uyarlamasıdır.

kendi vahşi etkinliği olan totaliter bir düzenin belirgin bir öncelenişi olduğu da söylenir” (Cevizci, 2010: 1350).

Sade, tıpkı Zeus gibi “tutkuyu kutsar”, her türlü cinsel ilişkiye, fanteziye açıktır, sınır tanımamaktadır. Onda “ölü sevicilik” bile bulunmaktadır. Yukarıdaki şiirde de Zeus’un sınır tanımadığını, Hera tarafından ineğe çevrilen İo ile beraber olduğunu görmekteyiz. Sadece bu da değil, Hera da Zeus’un hem kızkardeşi hem de karısıdır. Bu da ensest bir ilişki biçimidir. Bunun gibi farklı bağlamlarda verilen sapkın ilişkilerin örneklerini görmekteyiz. İlhan Berk, Sade ve Zeus’u bu sebeple bir arada kullanmıştır.

Yukarıdaki şiirde Fransızca olarak geçen “IL SE MIT À SUCER CET ENFANT À LA PARTIE QUI CARACTÉRISAIT SON SEXE (ya..ak). IL CONTINUAIT DA ME TOUCHER, LA NATURE VAINCUE FAIT COULER DANS LA BOUCHE DE LU’N, CE QUE LANÇAIT UN MEMBRE DE L’AUTRE (döl)” (Bu çocuğun cinsel organını emmeye başlar. Bana dokunmaya devam ediyordu, mağlup doğası birinin ağzına diğerrinin dölünü akıtıyordu) bölümünde Zeus ile “döl” arasında bağlantı kurulmuştur. Bazı mit yorumcularına göre döl verip üretmek Zeus’ta bir tanrı inayetidir ve birtakım amaçlar taşımaktadır. Örneğin Zeus ile Leda’nın kızı olan Helene’in dünyaya gelişi, Yunanistan ve Asya’nın çok kalabalık olan nüfusunu kanlı bir çatışma çıkararak azaltma isteğiyle açıklanmıştır ya da Zeus ile Alkmene’nin oğlu olan Herakles’in dünyaya geliş amacı da yeryüzünü birtakım kötü canavarlardan kurtaracak kahraman olmasıdır (Grimal, 1997: 824).

Bunların dışında Berk’in şiirde bahsettiği kelime anlamı “gece bekçisi” olan “ases” İo’nun bekçisi çok sayıda gözü olan Argos’tur. “Fahişeler” diye bahsettiği kişiler de Carpaccio’nun Venedik’teki Correr Müzesi’nde yer alan “iki eski zaman orospusu” isimli resminin kişileridir. Resimde “sımsıkı giyinmiş, yalnız göğüsleri açık olan” (Berk, 1992: 71) kadınlar, şiire göğüssüz olarak girmişlerdir. Şair bu unsurları şiirin temasını güçlendirmek ve şiire alt yapı hazırlamak için kullanmıştır.

Berk, İo’ya ayırdığı “Zeus’un Serüvenleri”nin ikinci bölümünü, yukarıdaki şiirle paralel yapıda kurgulamıştır:

“Gündüz şöyle diyordu geceye: “Çıplaktı. Pıtrak gibiydi çıplaklığı.

Açıktı ağzı. Ağzını gezdim. Bir bardak su uzakta duruyor-

Du.

-Seni soydum! diyordu adam. Sonra soyunukluğunu uzatıyordu.

Otların oraya getirip bırakıyordu. Büyüyordu görüyordum daha bir. Sonra bir denizi alıyordu. Alıp bırakıyordu. Böylece gün öldü.”

Gece şöyle diyordu: “Gel! Diyordu. Nedense böyle diyordu. Orada mısın?

Demeden. Artık soluk soluğa iniyordu ağzını. İniyordu bir su.

Bıraktım aktı!”

Böyle anlatıyorlardı bizi.

Bir suyu.

-Dörtüyl ağzında bir çocuk sesini sata sata dolaşıyordu” (Berk: 1998: 543).

Bu metinde de bir hayvanla beraber olan Zeus’un sınır ve engel tanımayan sapkın cinsel eğilimleri görülmektedir.

Berk’in Zeus’la beraber ele aldığı son isim Asteria’dır. Asteria, Titan Koios ile Phoibe’nin kızıdır. Zeus, Asteria’ya âşık olmuştur. O da Zeus’un musallat oluşundan kurtulmak için bildircin olup kendini denize atmıştır. Burada Ortygia (Bildircinli Ada) adı verilen bir adaya dönüşmüştür. Bu ada, Leo’nun orada iki çocuğunu dünyaya getirmesinden sonra Delos adını almıştır (Grimal, 1997: 103).

Berk, “Zeus’un Serüvenleri”nin beşinci şiirinde Asteria’yı işlemiştir.

“Türkü söylüyordu. Asteria çırılçıplak. Dokundum dalmış gitmiş memelerine. Havada döndü durdu sonra çayır kuşu kılığında. Yürüdüm gittim sonra ardı sıra. Gök çalkalandı.

Kaydı kalçaları avucumda.

-Kartalım! diyordu kulağıma, bıyığından iki tel koparıp giderken.

-Ağzı ağzımda bütün gece konuştu durdu, Çayırkuşum, kulağımın dibinde!” (Berk, 1998: 545).

Şiirde, Zeus’un “çayırkuşum” diye hitap ettiği Zeus’tan kurtulamayan ve bildircine dönüşen Asteria’dır. Burada Zeus “kartal” sıfatıyla adlandırılmıştır. Kartal, kalkan, asa, taht, yıldırım, meşe ile beraber Zeus’un simgelerinden biridir (Estin-Laporte, 2002: 98). Bunların hepsi Zeus’un hükümranlığını pekiştiren simgeleridir.

Pierre Grimal, Hristiyanlık çağından itibaren mitografların Zeus’un ölümlülerle birleşmelerini hovardaca davranışlar olarak değerlendirdiklerini fakat bu

çağdan daha önce yaşamış şair ve mitografların Zeus'u çocuk yapmaya iten derin sebepleri araştırdıklarını söylemektedir:

“Eskiler de, bu birleşmelerin çoğunlukla hayvan ya da bir başka varlık şekli altında gerçekleştiğinin farkındaydılar: Europe'yle boğa, Leda'yla kuğu, Danae'yle altın yağmuru şekli altında birleşmişti Zeus. Gerçi bu gariplikler, bazen Zeus kültünün bazı daha eski yerel kültürlerin yerini alması ve Zeus'un bu kültürlerde yerini aldığı tanrının bir hayvan, ya da bir fetiş şeklini taşıdığı hipotezi ile açıklanıyordu, ama yine de bunlar, Eskiler'de hoşnutsuzluk uyandırmaktan geri kalmıyordu. Bu yüzden, onlar, bu garipliklere sembolist bir açıklama getirmeye çalışıyorlardı. Örneğin, Euripides'e göre, Danae'yi baştan çıkaran altın yağmuru, zenginliğin her şeye kâdir olduğunu gösteren bir semboldür.” (Grimal, 1997: 824-825).

Yukarıdaki alıntıda da gördüğümüz gibi Yunan düşün hayatının bazı dönemlerinde hoşnutsuzluk veren, anormal eğilimler sembolist ifadelerle anlatılmaya çalışılmıştır. Alemdar Yalçın, *Çağdaş İnsan ve Edebiyat* (2008) adlı deneme kitabında bu sembolleştirme, hatta yüceltmenin Batı dünyasının bilinçli bir politikası olduğunu savunmaktadır.

Şiirlerinde Zeus'u kullanan bir diğer isim ise Edip Cansever'dir. Cansever, İlhan Berk'den farklı olarak yüce tanrı diye nitelendirdiği Zeus'u “yabancılaşma” temasını güçlendirmek için *Çağrılmayan Yakup* (1969) adlı şiir kitabındaki “Cadı Ağacı” şiirinde kullanmıştır. *Çağrılmayan Yakup*; “Çağrılmayan Yakup”, “Cadı Ağacı”, “Pesüs” “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” olmak üzere dört uzun şiirden oluşmaktadır. Bu şiirlerin hepsi “yabancılaşma” teması etrafında şekillenmiştir. Cansever, Sennur Sezer ile yaptığı röportajda “Cadı Ağacı” şiiri için “Çağrılmayan Yakup”taki diğer şiirlerle bağlantılı olarak şunları söylemiştir:

“ (...) *Çağrılmayan Yakup* baştan sona yabancılaşma olgusunun öne çıktığı bir kitap oldu. “Kendiliğindenlik” in sınırlarını aşmadan, doğal, saf bir biçimde. Yakup, toplum tarafından itilmiş, horlanmış, uzaklaştırılmış bir insanı simgeliyor sanırım. Böylece topluma, insana, kendine yabancılaşmış bir tip olarak çıkıyor karşımıza.

“Cadı Ağacı”ndaki otobüs sürücüsü de Yakup'tur, Yakup gibidir. “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” şiirindeki tipleri de az çok Yakup'la çakıştırabiliriz. “Pesüs” şiiri ise doğaya yabancılaşmasının öyküsüdür, diyebilirim. Bu şiirin ilk bölümüne dikkat edilirse, “düzlük”le savaşılan ve yenilen, ama son dizelerde gene de yenilmeyen, savaşıma hazır bir insan buluruz.” (Cansever, 2009: 269).

Cansever'in yukarıda da belirttiği gibi bu şiir bir otobüs sürücüsü gözünden topluma, insana, kendine yabancılaşmış bireyin sorgulama sürecini yansıtır. Şiir, beş uzun bölümden oluşmaktadır. Konumuzla ilgili olması itibarıyla şiirin sadece birinci bölümüne yer vereceğiz:

“Doğanın unuttuğum ya da hiç rastlamadığım parçaları
 Bir bir oluyor
 Ben kendi yarattığım bir yoldan geçiyorum
 Yolun üstünde kurumuş bir cadı ağacı
 Kurumuş, kansız, bembeyaz bir cadı ağacı
 Kenarından bir düş sallantısının ağlıyor
 Dinliyorum bu ölümsel sesi de- ne ister benden bu doğa-
 Dinler gibi bakıcıların tıpkı
 Hıştırtısını meşe yapraklarının
 Yüce tanrı Zeus’un tapınığında
 Bilmek için ne düşündüğünü delişmen tanrının
 Dinliyorum ben de yıkıntısını ağacın
 Oysa biliyorum, ne olacak bir şey var
 Ne görünmezlerde bir tanrı
 Ki yarattığım bir yolda duruyorum. Öyle

Hepimiz duruyoruz: ilk durak cadı ağacı” (Cansever, 2010a: 388).

Şair burada Zeus’un mutlak gücünü varoluşsal bir felsefeyle sorgulamaktadır. Tıpkı kendi yarattığı yoldan geçtiği gibi Zeus’un da kendi imgeleminde yarattığı bir tanrı olabileceğini düşünmektedir. Şair, ilk başta Zeus’un ne düşündüğünü, ne olduğunu daha geniş anlamda inancın temelini merak eder. Bu merak yerini güçlü bir şüpheye bırakır. Çünkü Zeus -şairin söylemine göre tanrı- görünmemektedir. Öyleyse gerçekte olmayabilir de.

Bu şiirde diğer önemli bir nokta da doğayla kurulan ilişkidir. Doğaya yabancılaşma ve onu yeniden kurma düşüncesi vardır. “doğanın unuttuğum ya da hiç rastlamadığım parçaları” ifadesi bunun göstergesidir. Şair, bunun üzerine kendi yarattığı yolda bir cadı ağacı yaratır. Bu ağaç, kurumuş, kansız ve bembeyazdır; bir düş sallantısının kenarından ağlamaktadır. Tıpkı “yabancılaşan”, “ötekileşen”, “gerçek köklerini bulmaya çalışan”, “umutsuz”, “düzensiz”, “müdürsüz”, “zamansız” birey gibi. Bu ifadeler, bizi, yabancılaşma sorunsalı yaşayan şiir karakteri otobüs sürücüsünün, kendi varlığıyla cadı ağacı arasında ilgi kurduğu yorumuna götürür. Öyleyse bu ağaç, gerçek olmaktan ziyade bir düşüncenin somutlaştırılmış timsalidir.

Ceyhun Atuf Kansu, “Şiirin Gizi” yazısında bu şiirin başına önceden “Poe ve Homeros” diye bir not düştüğünü fakat daha sonra şiire tekrar baktığında ne demek

istediğini çözemediğini belirtirken; okurken en çok zorluk çektiği şiirlerden biri olduğunu ve onun için kapalı bir oda gibi kaldığını söylemiştir (Kansu, 1998: 200). Biz de bu çalışmada şiirin Homeros ile bağlantısını kuramamış bulunmaktayız.

3.1.2. Pan

Hesiodos ve Homeros'un sözünü etmediği fakat VI. yüzyıldan beri Yunan ayinlerinde yer alan Pan, kusursuz bir kır tanrısıdır. Çobanların ve sürülerin dünyasına hâkim olan Pan, yaygın bir inanışa göre, Zeus'un habercisi Hermes'le doğanın dişi perilerinden olan ve Homeros destanlarında Zeus'un kızı olarak geçen nympha'lardan birinin oğludur. Elleri ve kollarıyla yarı-insan, tamamen hayvan biçimli olarak tasvir edilmediği zamanlarda bile keçi kafasını andıran sakallı yüzü, tüylü bacakları, koçunkileri andıran ayaklarıyla yarı-keçi, çifte doğalı melez bir yaratıktır. Pan, bu hayvansı görünümünden hiçbir zaman kurtulamaz: Polykletos'un Doryphoros'undan kopya edilen idealleştirilmiş, hayvansı görünümünden tamamen arındırılmış, insan biçiminde gösterildiği tasvirlerinde bile "tanrısal alnında" iki boynuz taşır.

Onun bu çifte doğasını, belirsiz kimliğini, bir bütün olan üst bedeni ve bölünmüş, koç görünümlü olan alt bedeni perçinlemektedir. Platon'a göre Pan'ın bir bütün olan bu üst bedeni tanrısal varlığından kaynaklanmaktadır ve onun tanrısal parçasıdır. Koç görünümlü hayvansı parçası ise eksik, kusurludur. Bedenin bu bölümü insansı özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Tam bir tanrı olmayan Pan, bazen büyük ya da çok güçlü olarak nitelenen ve en kudretli tanrılar gibi insanların dileklerini yerine getirirken kötülerini cezalandıran bir tanrı ve yarı-tanrı ya da Olymposlu tanrılara tamamen karşıt bir yeryüzü tanrısı konumu arasında gider gelir. Zaten Pan, Olympos'a sadece bir kere, henüz yeni doğmuş bir bebekken babası Hermes'in kollarında gitmiştir. Bu kısa ziyaret, bu garip yaradılışı, güler yüzlü, gürültücü bebeği görünce içten içe sevinen ölümsüzleri eğlendirmekten başka bir işe yaramamıştır.

Dağlık bölgelerin tanrısı olan Pan, kentin karşısında yer alır. Artemidoros, Pan rüyalarınıza agorada oturmuş bir halde kentlilerin giysileri içinde girerse size

yanıltıcı sözler ve yalanlar söyleyeceğinden emin olabilirsiniz, demiştir. Tanrılar, “kendi normal görünümlelerinden farklı bir görünümde olduklarında veya onlara ait bir yerde bulunmadıklarında ya da alışık olmadıkları bir tutum içerisindeyseler”, karşılıklarını yalan söylemek ya da onları aldatmak üzeredirler. Bunun dışında Pan, ıssız yerleri sever ve kent yaşamıyla ilgilenmez. Dağlı ve keçi çobanı olarak, kentlilerin inceliklerini, görgü kurallarını öğrenememiştir (Borgeaud, 2000: 899-905).

İkinci Yeni şiirinde Pan, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Sezai Karakoç tarafından “kent”, “kentleşme”, “doğa”, “kır” temalarını güçlendirmek için kullanılmıştır. Ayrıca Edip Cansever, Pan unsuru etrafında doğaya açılmanın getirdiği heyecanla “yaşam sevincini” ve “yaşamın belirsizliğini” işlerken; Sezai Karakoç Pan’ın yanına Orpheus’u da ekleyerek kent-doğa tezdinini dinî bir duyarlılıkla ele aldıktan sonra “ölüm” gerçeğine de değinir.

Turgut Uyar, *Her Pazartesi* (1968) kitabındaki “Son Üçü Beş” şiirinde Pan’ı “kentleşme” ve “kentleşmenin getirdiği problemler”e anlam yoğunluğu katmak amacıyla kullanmıştır.

Kentleşme, Turgut Uyar’ın şiirlerinde sıklıkla işlediği temalardan biridir. 1954 yılında Uyar, Ankara’ya askerî memurluk görevini sürdürmek üzere tayin edildiğinde ilk kez kentleşme olgusuyla karşı karşıya kalır. Büyük kentin yarattığı yeni değerler, insanî ilişkiler ve taşradan olmayan yeni mekânlar Turgut Uyar’ı şaşırtmıştır (Özkırımlı, 1999: 131-139). Farklı değerler, bir subay olarak Ankara’ya gelen Uyar’da sarsıntı yaratır ve bir hesaplaşma gereği duyar. Çünkü kentteki toplumsal yapının katmanları, insanî ilişkiler daha karmaşık ve değişkendir. Bu da kentli, modern bireyi bir sorgulamaya kendisiyle ve yeni koşullarla bir hesaplaşmaya itmektedir. “Son Üçü Beş” şiiri de böyle bir sorgulamanın ürünüdür:

*"Son çamaşırları ipten aldılar,
çorapları ve patikleri ipten aldılar.
Nasıl olsun? Onlara göre değil.
Bu böyle bir karanlık -iyi. Her şey ölü!..
Gibi.
Çizmelerin ve pudraların düşkün görüldüğü*

ve ay-altında alım satımın.

Üstelik,

Çocukların bile diabetis mellitüs'ten

öldüğü.

Ey yaşlı kararsızlık, anla tenhalığını,

korkunç sessizlik,

ve işte son akşam saati yıldızlara geç kalmış olmanın.

(...)

Karşılıklı olmak yoktu - karşılıklı değildiler - tek –

ya olmak ya olmamak - yoktular - yok gibi vardılar – (...)” (Uyar, 2009: 235).

Şiirin bu bölümünde kente gelen köy insanları, kent hayatına tam olarak alışmamıştır. Şiirde geçen “çizmelerin / pudraların düşkün görülmesi”, “ay altında alım satımın olması”, “çocukların bile diabetis mellitüs (şeker hastalığı)den ölmesi” gibi durumlar kır insanın dünyasında olmayan gerçekliklerdir. Onlar böyle şeylere alışık değildiler. Çizmeler ve pudralar modernitenin kent hayatına getirdiği nesnelere. “Ay altında alım satım” ifadesi, kentin karanlık köşelerinde kadın ya da uyuşturucu ticareti olduğu anlamına gelmektedir. Çocuklar ise şeker hastalığı gibi hastalıklara kent hayatının dayattığı hızlı yaşam tarzının beslenme alışkanlıkları (fast food vb.) yüzünden yakalanırlar. Oysa köy hayatı bunun tam tersidir. Şiirde de gördüğümüz gibi kırdan gelen insanlar bu hayatı tam anlamıyla içselleştiremezler. Eski alışkanlıklarını devam ettirirler. Bunun dışında şiirde anlatılan kır insanları kalabalıklar içerisinde yalnızdırlar. Varoluşlarını ortaya koymazlar. Hayatı tam anlamıyla hissetmeden yaşarlar. Kentlerdir fakat kentli değildiler.

Şiirde anlatılan bu insan profili ile mitolojideki Pan, “kır” bağlaşığı ile birbirine bağlanmıştır. Şiirin aşağıda alıntıladığımız bölümüyle Pan’ın fiziksel anlamda belirsiz yapısı arasında paralellik bulunmaktadır. Yarı insan yarı keçi olarak tam anlamıyla Tanrı olamayan Pan, kentte kendi küçük dünyasında yaşayan yarı taşralı yarı kentli tam olarak kentleşememiş insanları simgelemektedir. Bu bağlamda tematik bir paralellik görürüz. Şiirin yüzey yapısı da tematik yapıyı destekler niteliktedir. Kesik kesik kelimeler, kelime grupları, cümleler “-” (tire) işaretiyle ayrılmıştır. Bu yarım yapı bize Pan ile Uyar’ın şiiri arasındaki biçimsel paralelliği göstermektedir. Ayrıca dağlık bölgelerin Tanrısı olan Pan, kentin yapısını, kurallarını aynı şiirde anlatılan insanlar gibi tam anlamıyla öğrenememiştir.

Şiirde Pan'ın adının geçtiği;

“ (...) kır resimlerini - yalnız Pan - andılar - ve –
ölülerini - sonra Akdeniz - bütün bir şey - sonra bir deniz -
sonra-
ve - gömecek olduklarını andılar – (...)” (Uyar, 2009: 235).

şeklindeki bölüm köy insanlarının kente geldikten sonra kıra ait olanları unutmak, geçmişe gömmek istediklerini gösterir. Burada Pan, kıra ait olanları temsil eder. Fakat şiirin buraya almadığımız diğer bölümlerini de düşündüğümüzde köy insanlarının bunu yapamadıkları görülür. Bu insanlar, kimliklerini kent hayatında tam anlamıyla ortaya koyamazlar.

Turgut Uyar, memuriyet için küçük bir yerden büyükşehire gelip şaşkınlık yaşamıştır. Edip Cansever de Uyar'ın aksine kentten doğaya gittiğinde bu şaşkınlığı yaşamıştır. Cansever'in doğaya açılması ve doğayla ilişki kurması *Kirli Ağustos* kitabıyla başlamıştır. Bu kitabı yazarken iki kez güneye inmiş ve ikinci gidişinde Bodrum'u görmüştür. Buradan döner dönmez de *Kirli Ağustos*'u bitirmiştir (Cansever, 1998: 32). Şair, Fusun Akatlı'yla yaptığı konuşmada Bodrum'a gidişinin kendisini çok etkilediğini ve *Kirli Ağustos*'un büyükçe bir bölümünü bu etkiyle yazdığını ifade etmiştir (Cansever, 1998: 90).

Güven Turan, “Yüzler ve Maskeler” adlı yazısında Cansever'in *Kirli Ağustos* adlı eserini onun en yetkin yapıtı olarak nitelendirdikten sonra bu kitapta onun dramatik şiir ve monologu neredeyse lirik duyarlığına yaklaştırdığını söylemiştir. Turan aynı yazının devamında, *Kirli Ağustos*'taki “Öğle Sonu” şiirini örnek vererek Cansever'in şiirindeki kent/doğa algısı hakkında şunları söylemiştir:

“*Kirli Ağustos*'un bir başka önemli özelliği de Edip Cansever'in bu kitaptaki bazı şiirlerle doğayı keşfe başlamasıdır. Edip Cansever, Türk şiirinin en “kentli” şairidir ve bu kent de, İstanbul'dur. Ne var ki Cansever'in İstanbul'u sonradan buraya gelip onu keşfedenlerin ya ürkütücü ya hayranlık uyandıran “turistik” İstanbul'u değil, içine doğulmuş büyük bir “kosmos”dur. Başlı başına bir evrendir. (...) Ama *Kirli Ağustos*'ta “Öğle Sonu” şiiri Cansever'in kentlerin dışındaki dünyaya da bir “persona” gibi bakabildiğini gösterir.” (Turan, 1998: 225).

Edip Cansever Pan'ı *Kirli Ağustos* (1970) kitabındaki “Bir Bitişten Sonra” şiirinde Turgut Uyar'ın yaptığı gibi “kentleşme” ve “kentleşmenin yarattığı duygusal

bunalımları” desteklemek için kullandıktan sonra ağırlıklı olarak Pan’ın “doğa” ve “kır”la ilgisine değinmiştir. Kentten doğaya açılan insanın serüvenini işlemiştir:

*“Hangi adalardan topladığı bu taşları
Bir öğle üstü, girip de Pan kılığına. Hani
İçimizde o baş dönmesi. Güney bulantısı
Parmaklarımız bir balık sürüsü kıvraklığında
Ve ayaklarımız kokulu otlar arasında
Başımızda Minos kralının büyülü tacı
Deyin bana, ey Zümrüdüanka, ishak kuşu, ebabil
Ey kayalar okyanusu, kartal yuvaları
Deyin bana, hangi adalardan topladığı biz bu taşları”* (Cansever, 2010a: 511).

Yukarıdaki alıntıda kır tanrısı “Pan’ın kılığına” girerek güneye inen kişi şairin kendisidir. “Adalar”, “kokulu otlar”, doğadaki nesnelere ve varlıklar şairi sarhoş etmiştir. Bu kentten doğaya açılan insanın mutluluk belirtisidir. “Deyin bana, ey Zümrüdüanka, ishak kuşu, ebabil” ifadesinde ise “umut” a bir sesleniş vardır. Burada geçen “Zümrüdüanka” yani Phoenix kuşu “umut” u simgelemektedir. Şiirin ilk kısmında, olumlu atmosfer çizen şair, ilerleyen bölümlerde;

*“Ne ettik de yitirdik böyle kendimizi
Ölüm ne, dirim ne bilmiyoruz anlaşılan”* (Cansever, 2010a: 512).

Diyerek bir sorgulayış içerisine girer. Şair, değerlerini kent hayatının bireyciliği, yalnızlığı içerisinde yitirmiştir. Yitirdiği manevi duyguları da tekrar doğada aramaktadır. Tanrı ihtiyacı duyar. Bu, İslamiyet’teki tek Tanrı inancı değildir; şiirin ilk bölümüyle bağlantılı olarak düşünürsek Yunanlıların mitologyalarındaki panteist tanrı inancıdır:

*“Gelsin iyi huylu tanrılar da, kurtarsınlar diye bizi
Oysa ne bir hayal, ne bir fısıltı, ne bir ayak sesi
Ne de bir gören, bir soran var yitikliğimizi
Döküldüktü denizin kıyısına çaresiz. Nice sonra
Tattım bazı balıklardaki nar ve kan ve lezzetini”* (Cansever, 2010a: 513).

Şiirin ilk bölümünü “yitiklik”, “yalnızlık” fakat biraz da olsa “umut” duygusuyla bitiren Cansever, ikinci bölümde şiirin başındaki umutlu tabloyu tekrar çizmeye başlar. Bu bölümde de, şairin yaratıcı dehasının ürünü olan “şiir” ile “doğa” arasında ilgi kurar:

*“Geçmişin balkımasıdır su
Yaşamın giz geçirmez örtüsüdür toprak
Ve sen istersen şapkası yana kaykılmış
Bir ozan da olabilirsin, bir altın arayıcısı da
Hele bir üveyik ölsün içinde, bir tarla kuşu havalansın
Saburluk, o yaman bitki çiçeğini adasın
Altın cömertçe gösterecektir yüreğini sana
Şiir
O da”* (Cansever, 2010a: 514).

Şiirin son bölümü “umut” ve “yaşama sevinci”yle doludur. Burada bir “diriliş”ten söz eder. Bu “diriliş” Sezai Karakoç’ta olduğu gibi İslâmiyet’in “diriliş” fikri değildir. Cansever’in dirilişi doğanın döngüsü üzerinedir. Bu döngüyle yaz mevsimi gelir, tabiat dirilir, kelebeklerin ve renkli çiğlerin etkisiyle “süresiz bir yaşama eğilimi” oluşur:

*“(…) karanfilin sapı suya değince
İçimde biri vurulur sanki
Yeşime oyulmuş bir diriliş olur bir de
Çalınır her sabah kapımın zili
Açarım: ben haziranım
Yaşamak, süresiz yaşamak eğilimi belki.*

*Ey bir kelebek, ey bir damla çiğın karışık rengi
Ey Güney’in büyük ozanı, sen
Ey bütün okyanusların ölümsüz dili”* (Cansever, 2010a: 515).

Cansever, *Eylülün Sesiyle* (1981) kitabındaki “Belirsizlikler” şiirinde ise Pan’ın bahçelerle olan ilgisini ve belirsiz yapısını şiire adını da veren “belirsizlik” temini güçlendirmek için kullanmıştır:

“Bahçeme gelip bahçemi büyütüyor

*Uzanyor gölgesine ağaçlarımın
Görüyorum onu geceyle gündüzün ötesinde
Kuşum yok Pan değil bu” (Cansever, 2010b: 228).*

Şairin yukarıdaki “gelip bahçemi büyütüyor” dediği kişi Pan’dır. Pan, kır tanrısı olmasının yanında aynı zamanda bahçelerin de koruyucusudur. Şiirin girişinde bu bilgiyi kullanarak Pan’ı anlattıktan sonra son cümlede okuyucunun aklına bir kuşku düşürmüştür. “Kuşum yok Pan bu” diyeceğine tam tersini söylemiştir. Buradaki amacı bir belirsizlik yaratmaktır. Zira, şiirin devamında, bu niyetini, açıkça söylemektedir:

*“Bateri çalıyor havuzun dibindeki kadın
Belirsiz bir güne yaslanmış
Mağaralardan geçiyor balık sürüleri
Yetmiyor mu ki.
Düşlerine ödünç veriyor kendini üstelik.*

*Bir tabak buzlu çileği şiire yerleştiriyorum bense
Gizli kalmasın diye belirsizlik” (Cansever, 2010b: 228).*

Sezai Karakoç, *Ayinler* (1977) kitabındaki “Üçüncü Ayın”de Turgut Uyar ve Edip Cansever’e kıyasla kent ve doğayı İslamî bir alt yapı hazırlayarak ele almıştır. Pan ve Orpheus’u da temayı güçlendiren unsurlar olarak şiirde kullanmıştır.

Karakoç, ilk olarak olumlu bir doğa tablosu karşısında olumsuz bir kent tablosu çizer:

*“Benim dediğim edebî bir iklim
Senin dediğin değişen durmadan değişen mevsim
İşte bak bir bulut geldi üstümüze
Mutluluk geldi üstümüze
Artık yeşile türbelerin yeşiline çalıyor giysilerimiz
Yeniden kadifeden bir ülke kentlerimiz*

Kentlerimiz düşük çocuklar doğurganı” (Karakoç, 2009: 498).

Yukarıdaki alıntıda “yeşil” renk önemlidir. Çünkü hem doğayla ilişkisi vardır hem de İslamiyet’le. Medine Sivri, *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet’te Renklerin Dili* (2008) çalışmasında yeşil renk ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Sakinleştiren yeşil, doğanın ve baharın rengidir. Bu nedenle, derin anlamda, yaşama umudunu simgeler. Koyu yeşil renk; haset, kıskançlık ve batıl inanç anlamları taşıırken, açık yeşil: yeni bir yaşamın, enerjinin ve bereketin rengidir.” (Sivri, 2008: 48).

Karakoç da ilk olarak yeşil renk ile doğa, bahar, yaşam arasında bağlantı kurmuştur. Şiirde, doğa mutluluk getirmektedir. İkinci olarak da İslamiyet-ölüm ile yeşili ilişkilendirmiştir. Reşat Genç, *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil* (2009) kitabında yeşil rengin Türk mitolojisindeki anlamlarına ayrıntılarıyla yer verdikten sonra İslamiyetle birlikte bu rengin, “Hazret-i Peygamber’in üç sancağından birinin rengi olarak ayrıca manevî bir anlam kazandığını ve Müslüman Türklerin hayatında müstesna bir yer işgal ettiğini” (Genç, 2009: 31) belirtir. İsmet Zeki Eyüboğlu ise *Anadolu İnançları* (2007) kitabında yeşilin kökeninin çoktanrıci dinlere dayandığını, tektanrıci dinlere sonradan girdiğini ve İslam dininde cennetin yeşille simgelendiğini aktarmıştır (Eyüboğlu, 2007: 117). Günümüzde, cenazelerde tabutların üstüne örtülen örtü ve türbelerde sanduka örtüleri de yeşil renktedir. Zaten şair, yukarıdaki alıntıda, üzerindeki giysilerin renginin “türbe yeşiline çaldığını” söylemiştir. Karakoç, burada, ölümün gerçekliğini duyurmaktadır. Bunun yanında, yukarıdaki alıntıda Karakoç’un “düşük çocuklar doğurganı” diye nitelendirip olumsuzladığı kent hakkındaki görüşlerini incelemek aydınlatıcı olacaktır.

Turan Karataş, *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç* (1998) adlı çalışmasında, Adnan Satıcı’nın “Cansever ve Karakoç’ta Kültürel Yönelim” (1989) adlı makalesinde Karakoç’taki kent algısının olumsuz olduğunu belirtmektedir. Kır-kent ikilminde Karakoç doğadan yana tavır almaktadır:

“Sezai Karakoç’un şiirlerinde, asıl coğrafyanın en önemli hayat dinamiği ve noktası ve medeniyetlerin göstergeleri olan kent dikkati çeker. Çünkü kent, ya da büyükşehir, şairin kendi ifadesiyle “en kolay ölümle en güç yaşamının yan yana geldiği garip bir dekor”dur. Böylece Karakoç’un şiirinde kent, daha çok olumsuz yüzüyle karşımıza dikilir. Şair batılılaşma sürecinden sonra vücut bulan türedi kentlere, daha doğrusu bu kentlerdeki Batı’dan dikkatsizce ithal edilen “otomasyon” ve “betonarme yaşam biçimine” savaş açmıştır. “Açtığı savaş’ta da Anadolu’dan başlayan ve bütün bir Ortadoğu’ya açılan Doğu kültürünü siper olarak kullanır. (...) kır-kent ikileminde

doğadan yana tavır alır. Metropolitan kentleşmeye karşı kır yaşamının “özgür” ve “tanrısal” duyarlılığını önerir.” (Karataş, 1998: 334).

Karakoç, sadece Batı'nın “betonarme yaşam biçimine” değil Doğu'dan ve Batı'dan dikkatsizce ithal edilen kalıp düşüncelere de savaş açmıştır. Bunların iyi öğrenilmesi gerektiğini savunan Karakoç, görünüşte, sembolde takılı kalmayıp alt metnin anlaşılmasını savunur. Pan ve Orpheus'u da bu bağlamda kullanır. Fakat bunun yanında hayatın asıl gerçekliğine kendi kültürümüz, geçmişimiz ve inancımız vasıtasıyla kavuşmamız gerektiğini öğütlemektedir:

*“Olumsuz sembollerle oyalanma yalın ve çıplak gerçeğe bak
Doğunun ve batının Orfeus ve Panlarını bırak
Çırpınma boşuna teslim ol kader virtüözlerine
Akıl mimarlarına irade atletlerine
Yalnız ölüm mezar kazmaz mezar kazılır ölüme de
Bir boydan boya bat batı selsebillerine
Yeniden doğ ol kendi kendinin ışıldağı
Kır seni senden eden eski bardağı
İzinden git çağın fatihlerinin
Merihel uzatan olağanüstülüklerin
Bir kere koştun geçmişinden geriye dönme
Eski sayrılıklar hummasına düşüp sönme
Lânet olsun arı beylerine diyebilirsin
Ama eninde sonunda onların gölgesindesin
Çıraklıkla ustalık arasında bir uçurum var
Düğünden düğüne değişir kurdelâlar”* (Karakoç, 2009: 499).

Şair, şiirin son bölümlerine doğru ise hayat, tabiat, ölüm ve tarihin çıktığı asıl gerçekliğin İslâmiyet olduğunu okuyucuya açıkça “Bir hilâle çıkar sonunda bütün yaşanan şeyler” diyerek duyurmuştur:

*“Son eri de kalsam ölüm kalım savaşında uygarlığımın
Yılmam geri dönmem bekçiliğini yeğlerim mezarlığımın
Hayat ve ölüm tabiat ve tarih iç ve dış âlem
İçiçe birbirinden kopmaz tanrısal bir gerçeklik her dem
Üç merdivenli bir minaredir arştan boşanan şeyler*

Bir hilâle çıkar sonunda bütün yaşanan şeyler” (Karakoç, 2009: 500).

3.1.3. Hermes (Mercurus)

Hermes, Zeus ve nymphe Maia'nın oğludur. Olympos tanrıları arasında ölümsüzlüğü anlaşmayla elde eden tek tanrıdır. Laurence Kant-Lyotard Hermes'in farklı özelliklerini şöyle ifade etmiştir:

“ (...) onun davranış özelliklerini iki temel sözcükle ifade etmek mümkün görünmektedir: Geçiş ve mêtis. Hermes çobanların ve yolcuların tanrısı olduğu kadar, yollara işaret taşı koyan kurnazlık ve hırsızlık tanrısı olarak da bir mübadele ve anlaşma ustasıdır. Sözünde kurnaz, işinde dalavereci biri olan Hermes, aynı zamanda Zeus'un habercisi, yani ruhlar kılavuzu ve uyku ustasıdır da. Böylece Hermes adı, tanrı katına ermesindeki özel koşulları da niteleyen beklenmedik ve değişken olan şeylerin alanına bağlanmaktadır.” (Kant-Lyotard, 2000: 402).

Yukarıda da gördüğümüz gibi Hermes'e birbirinden farklı ve çelişkili özellikler atfedilmiştir. Hermes'le ilgili bütün mitolojik maceralara, onun bütün özelliklerine yer verilmeyecektir. Hermes, aşağıda alıntılatacağımız şiirlerde “kılavuzluk etme”, “düzenleyicilik” ve “haberci” kimlikleriyle işlenmiştir. Bu sebeple, bu noktalar ele alınacaktır.

Hermes, yollar ve yolcular için büyük önem taşımaktadır. Çünkü o, gezgindir. Yollardaki kavşaklara dikilen iki ya da dört başlı Hermes büstü biçimindeki işaretler, yönleri belirtir ve güzergâhların sınırlarını çizmektedir. O, bütün yolcuların kılavuzudur, evlerin kapılarında dirliğin bekçisidir. Öte yandan kapı kilitlerinin de tanrısıdır ve onların açılmasını sağlamaktadır. Taş yığınlarının tanrısı olarak, yolları ilk kez açan ve bu açtığı yollara işaretler, kilometre taşları koyan da odur. Maceracılığının yanı sıra, bu bölgelere uygarlık getiren yalnız bir kâşif ve kahramandır da. Bunlar ona atfedilen olumlu özelliklerdir. Ayrıca birtakım olumsuz özellikler de ona izafe edilmiştir. Tekin olmayan yerlerde, kentlerle kırsal birbirinden ayıran otlaklarda, bilhassa geceleri ortaya çıkan uğursuz karşılaşmalar ona bağlanmıştır. Çünkü o yolcuların tanrısı olduğu kadar hırsızların da tanrısıdır. Çobanlar, onun himayesinde toplansalar da o, çobanın ve sürüsünün yolunu şaşırtmaktan da geri kalmamıştır. Görüldüğü üzere “anlaşılmaz”, “kurnaz” ve “yanıltıcı” olması Hermes'in en önemli özelliklerinden biridir. Onunla birlikte en çok anılan sıfat kurnazlığıdır.

Hermes, her an, her şeyi alt üst edebileceği için kuşku uyandıran bir figürdür. Bir yandan sözünün eridir, diğer taraftan Zeus'un önünde yalan yemin edebilecek kadar ikiyüzlüdür. Her zaman hareket halinde olan Hermes, “mallar”, “sözcükler” ve “roller” gibi dolaşımda olan her şeyi düzenleyendir.

Hermes'in çeşitli görevlerinin ortak yanı “arabuluculuk”tur. O, en alt ile en üst yani insanlar ve Olympos arasında sürekli gidip gelen bir arabulucudur. Zeus, onu, hem kendi şahsına hem de Ölüler Diyarı tanrıları olan Hades'le Persephone'ye hizmet etmekle görevli “haberci” yapmıştır. Bu arabuluculuk ister ölüm, ister evlilik, ister yolculuk isterse başka bir durum olsun arada hep Hermes vardır. O, hem ruhların kılavuzu; ölüm yolculuğunun kararını ileten ulak hem de mutluluğun sözcüsüdür (Grimal, 1997: 286; Kant-Lyotard, 2000: 401-402).

İlhan Berk, *Atlas* (1976) kitabındaki “Hermes'e” şiirinde Hermes'in kılavuzluk etme ve düzenleme özelliklerini, “yazınsal ürün üretme” ve “doğaya açılma” temalarını güçlendirmek için ön plana çıkartmıştır:

*“Dümdüz cetvele sürünüp geçerken
yolunu dosdoğru çizen kurşun yuvarlak,
kamuşa dalıveren, iyi su verilmiş çelik;
ve o cetvel, yoldan çıkmamaları için
çizgilere kılavuzluk eden;
uzun bir yazının ardından kamışın
körlenmiş çifte gagasını bilemediği pürüzlü taş;
denizin dibinde gezgin Triton'un yatağındayken,
şimdi kalem yanlışlarını silmeye yarayan sünger;
ve o çok bölmeli kutu, mürekkeple birlikte
yazı sanatının tüm gereçlerini saklayan.
İşte bunları sundu Kallimenes, Hermes'e
onca yıl çalıştıktan sonra artık
yaşlılıktan titreyen elleri dinlensin diye”* (Berk, 1998: 1147)

İlhan Berk, şiirde bir yazınsal ürün üretme sürecinden bahsetmektedir. “Cetvel”, “kurşun”, “kamış”, “yol”, “çizgi”, “yazı”, “kalem” “silme”, “sünger”, “kutu”, “mürekkep” ve “gereç” sözcüklerinin her biri eser verme sürecinin unsurlarıdır. Şiirde, Hermes'in iki işlevi vardır:

1. Bütün bu adı geçen gerekçelere kılavuzluk etmek, onların doğru bir bağlam içerisinde birleşmelerini sağlamak,

2. Yeni bir ürün üretim sürecinde, yaratan kişinin belleğindeki düşünceleri düzenlemek, ona yazma sürecinde yardımcı olmak, yol göstermek belki de ilham vermek.

Şair, şiirde Hermes'e yüklediği olumlu özellikleri bazı yardımcı unsurlarla desteklemiştir. Bunlar, Poseidon'un oğlu ve habercisi olan; Hermes'le birtakım ortak noktaları olan Triton ve Ege Denizi'nde Yunanistan'a bağlı on iki adadan biri olan Kallimenos (Kalymnos)'dur. Nasıl ki Hermes, göklerin tanrısı Zeus'un habercisiyse Triton da suların tanrısı Poseidon'un habercisidir. Triton da Hermes gibi yolculara yol göstermektedir. Pierre Grimal, Triton'un Argonautlar Seferi'nde Eurypylos'un suretine bürünerek Euphemeos'a konukseverlik hediyesi olarak bir topak toprak verdiğini ve Akdeniz'e ulaşmak için gemicilere izleyecekleri yolu gösterdiğini aktarmıştır (Grimal, 1997: 809). Bir de Triton, bedeninin üst kısmı insan, alt kısmı balık olan yapısıyla bir nevi doğaya açılışı simgeler. Şiirde geçen Kallimenos (Kalymnos) da doğanın bir parçasıdır. İki unsuru bir arada düşündüğümüzde, bir ürün ortaya çıkaran şairin ilhamını doğadan aldığı, doğanın ona yardımcı olduğu yorumunu yapabiliriz. Bu noktada "İşte bunları sundu Kallimenos, Hermes'e" ifadesi dikkat çekicidir. Çünkü buradan Hermes'in sahip olduğu olumlu özelliklerin Kallimenos yani geniş anlamda doğa tarafından sunulduğuna dair bir yorum çıkmaktadır.

İlhan Berk, bir de *Mısırkalyoniğne* (1962) şiir kitabındaki "Delta" şiirinde Hermes'i Romalıların verdiği diğer ismi olan Mercurius (Mercurus) adıyla ve Kral Minos'u bir anlam birliği oluşturma kaygısı olmadan kullanmıştır:

*"deltaya indiler o eskiden saçları uzayan kadınlar
kelt uzun egemenlikleri kuzeyuç egemenlikleri / uygarlık
tecim gerisinde ve kayser gerisinde o denizlere, lu devletinden
bayan wen-ciang'ın güzel uzaklığının mercurus göğüne / o
benim dediğim
göğün sarayı çarşılara /// en çok oralara, yahudiye X o kuş-
ların çizgili uçtuğu göğe, kuzeyuca / çok geçmeden de bizim*

buralara döndüler

bizim buralarda bir yağmur bıraktırdım // o bir deniz gibi

duran şimdi bizim kayserimiz minos'a,

iyi dedim dışarıdaki gökyüzü /

ay arabası /

sonra büyük kargaşalıklar çıktı” (Berk, 2008: 301)

Bu şiirde geçen Keltler, Mecrurus ve Minos mitik unsurlardır. Fakat şiirde, *Mısırkalyoniğne*'deki diğer şiirlerde olduğu gibi anlam ötelenmiş, arka plana itilmiştir. Bu sebeple, geçen mitik unsurların anlamları, çağrışımları üzerinde durulmayacaktır. Adı geçen mitik unsurlar, şiirde öncelikle biçimsel, görüntüsel olarak var olurlar. Bu İlhan Berk'in bilinçli yaptığı bir şeydir. Dili, ifadeyi, duyusu ön plana çıkartmıştır. “Delta” gibi *Mısırkalyoniğne*'de yer alan diğer şiirlere anlamlarını ikinci plana atılarak bakılması için Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş Kitabında* (1992) şiirin bir eşya gibi görülmesi gerektiğini belirtir:

“Bir yerde, *Mısırkalyoniğne*'yi okurken, “Bu şiirleri okurken anlamaya çalışmayın, bir denize bakar gibi bakın. Denize bakmaktan ne anlıyorsunuz? Buna da öyle bakın” demek gereğini duymuştum. Böyle deyişimin bir nedeni var: Okuyucunun anlamak isteğine karşı çıkmak. Böylece, dinlemeye ya da okumaya alıştıkları şiirden başka bir yol öğütlemek istemiştım. Aslında, ben bu yolu *Mısırkalyoniğne*'yi anlamaları için dedim. Niçin böyle dedim? Şiir bunu istiyordu çünkü. Gerçekten, *Mısırkalyoniğne*'nin gözle ilgili bir bakmayı gerektirdiğine inanıyorum. Gözle bakmaktan anladığım da, şiiri bir nen, bir eşya gibi görmek, öyle de var olabileceğini amaçlamaktır. Bir denizi, bir evi, bir ağacı yok düşünebilir miyiz? Şiirin de böyle var olması. Bence, şiirin bu dediğim yoldan var olmasına en büyük engel anlamdır. Nitekim denizin var olması da, onu dışımızda düşünmekten vazgeçip, yaşamımıza karıştığımız zaman başlar. Bu çeşit var olmak, onu anlamak istememizle ilgilidir.

(...)

Böylece *Mısırkalyoniğne*, ilk anda bir şiirden duyulan kıvancın (ben buna duyurma demek isterim) yerine bakış'ı koyuyor. Duyurma ondan sonra, şiire bu yoldan bakıştan sonra geliyor. Şiir, benim için, burada bir eşya özelliği, daha çok da o niteliği edindikçe var oluyor. Şiire böyle bakmamızda anlamı atma vardır. Bu elbette ilk andaki bir durumdur. Durumuyla iş değişir. Bir eşyanın bizim oluvermesi, onu bir pencere, bir oda olarak görmekten çıkmamız gibi. Bu anlamın işe karışmasıyla olur işte. Nasıl anlam? O *Mısırkalyoniğne*'den çıkacak” (Berk, 1992: 36 – 37).

İlhan Berk, otobiyografik anlatı olan *Uzun Bir Adam* (1997)'da da *Mısırkalyoniğne* kitabını “dile savaş ilan etmiş Donkişot'a” (Berk, 1997: 97) benzetmiştir.

İlhan Berk'in dışında Edip Cansever, Hermes'i "ölüm habercisi" kimliğiyle "yok oluş" temasını güçlendirmek için *Tragedyalar* (1962) kitabının V. Bölümünde kullanmıştır.

Edip Cansever, ilk olarak 1977'de *Türkiye Yazıları*'nda yayımlanan "Yaşam Öyküsü"nde *Tragedyalar* kitabının V. bölümünde yer alan, hepsi "olumsuz", "dengesiz", "uyumsuz" kişiler olan Armenak, Vartuhi, Stepan, Lusin ve Diran'dan oluşan aileyi nasıl ve neden tasarladığını şöyle anlatmıştır:

"Sanırım yıl bin dokuz yüz altmış üç. Bir akşam üstü Kapalıçarşı'dan çıktım. Çiçek Pasajı'ndaki meyhanelerden birine girdim. Cam önünde, mermer bir masanın kenarındaki tabureye iliştim. İçkimi söyledim. Nedensiz bir sıkıntı vardı içimde. Meyhanelerin üstündeki binaları, pencereleri seyretmeye başladım. Bir yandan da belleğim bazı anıları taşımaya başladı. Birden Vartuhi'yi gördüm. Nasıl mı? Şöyle: Çocuk yaşımı aşmıştım. Yanımda bir eskiciyle Pasaj'ın üstündeki katlardan birine girdik. Bir şeyler satın alacaktık. Babam göndermişti. Ne var ki, kapı açılır açılmaz korkuyla karışık bir duygu çörelendi içime. Karşımda saçları çok kısa kesilmiş, iri yarı, kadına benzemeyen bir kadın duruyordu. Hemen ayaküstü bir özür bularak eskiciyle beraber kaçarcasına çıktım. Eskiciden kadın hakkında bilgi aldım. Bana, bu kadın zürafadır, dedi. Zürafanın ne olduğunu sormadım ama, sonradan araştırdım, sevice kadın anlamında kullanılan bir sözcük olduğunu öğrendim. Şimdi gene altmış üçlere gelelim. Pasaj'daki binalara bakarken gördüğüm (sanki gördüğüm) o kadındı. Böylece ailenin ilk bireyini buldum. Gerisi kendiliğinden gelişti. Hepsinin de az ya da çok hasta tipler oluşu, çökmekte, kokuşmakta olan bir düzeni saptamak, sergilemek içindi.

Düşüyor kan görmemiş taşlara

Stephan, Vartuhi, Armenak

Diran ve Lusin

Gene hepsinin bir masalın sonundaki gibi yok oluşu, geleceğin geçmişe karşı bir utkusu olmalıydı. Evet, kısa bir değinme işte... Bana umutsuz, toplumdaki kopuk diyenlere bir yanıt belki!" (Cansever, 1998: 31)

Edip Cansever, yukarıda söylediği gibi "çökmekte", "kokuşmakta olan bir düzen" in anlatılması için böyle bir aile kurgulamıştır. Armenak, Stepan ve Diran'ın babasıdır. Fakat, Diran'ın Armenak'ın gerçek oğlu olup olmadığı belli değildir. Bir gün, Armenak, Diran'ın gerçek babası sandığı birini vurduğu gece, karısı Vartuhi ile "çiftleşir" ve bu "yarım kalmış çiftleşmeden, yarım kalmış yaratık" Stepan doğar. Stepan eşcinseldir. "İktidarsız" Diran da aynı zamanda Lusin'in ilk kocasıdır. Lusin, yaşadığı dünyada kendini unutacak kadar yalnızdır. Cansever, şiirde bu aileden şöyle bahsetmektedir:

"Sonu gelmez bir durumun

Sonu gelmez kapılarını açarak

*Devinen, bağıran, çok içen bir de
Yani korkular, iğrenmeler, anlaşmazlıklar olarak
Doluyor odalara
Lusin ve Vartuhi
Diran ile Armenak.
Belki arasına o yorgun
Bedeviler geçiyorsa pasajdan
Stepan, Stepan!” (Cansever, 2010a: 318)*

Cansever, burada aileyi “devinen”, “bağıran,” “çok içen”, “korkular”, “iğrenmeler”, “anlaşmazlıklar”, “yorgun” kelimeleriyle ifade etmiştir. Bunların dışında bütün kitapta Cansever’in sıklıkla kullandığı kelimeler “kan”, “ölüm”, “içki”, “alkol”, “yalnızlık”, “tenha”, “bulanık”, “bungun”, “kirli” ve “sarı”dır. Biz mitik unsurlarla alakası olması bakımında özellikle “içki”, “alkol”, “ölüm” ve “sarı” kelimeleri üzerinde duracağız.

Bu şiirde, şair sadece “Hermes” üzerinden değil mitolojiyle farklı noktalardan da ilgi kurmuştur:

1. Şiir kitabının adı “*Tragedya*”lardır. Tragedya, tiyatrodaki “Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen *dithirambos* şarkılarından doğduğu” (Şener, 2003: 16) varsayılan bir türdür. Cansever’in “*Tragedya*”ları birçok noktada benzerlikler taşısa da (koro, episode vb.) klasik anlamda tragedya hüviyeti taşımaz. Cansever’in eseri, tragedyadan çok modern çağ insanının “trajedisi” görünümündedir:

*“Giderek siz oluyorsa bütün bir kalabalık
Yüzünüz yüzlerine benziyorsa, giysiniz giysilerine
Ansızın bir hastanın kendini iyi sanması gibi
Gücünüz yetse de azıcık bağırsanız
Bir yankı: durmadan yalnızsınız
Durmadan yalnızsınız” (Cansever, 2010a: 299).*

2. Eserde, bunun dışında Yunanlıların “panteist” Tanrı anlayışıyla ilgi kurulmuştur. Tanrı, İslamiyet’teki gibi tek Tanrı olarak ele alınmaz. Ayrıca, Cansever, Yunan mitlerinde olduğu gibi tanrıyı insana yaklaştırmıştır, ona insana ait özellikleri izafe etmiştir.

“Biter elimizdeki şey, biter her şey

Kalırız kan gibiyiz, donarız bir tanrısalda” (Cansever, 2010a: 276).

“Bir gün tanrısız ve bavullarsız çıkagelmenin

Gölgeli, ama hiç alışılmadık bir istasyonunda” (Cansever, 2010a: 279).

“Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluym demesin” (Cansever, 2010a: 281).

“Kanadır hiçbir yere uymayan eller, sayılar

Tüylerin

Ölümün tüyleri gibi uzayıp çekilmesi

Kan, nu nasıl kan ki, kanı ölümün

Geceye değgin bir ölümlünün

Kendini tanrıya yok dedirtmesi

Ve hepsi” (Cansever, 2010a: 288).

“Ey büyük sirk tanrısı, sen bizim her türlü aşkınığımız

Ve yalnız” (Cansever, 2010a: 290).

Donna Rosenberg’in, Yunan tanrıları ve insanlar arasında davranış özellikleri bakımından tespit ettiği benzerlikler, yukarıda söylediklerimizle paralellik gösterir:

“Yunan söylenceleri evrensel bir ün ve yaygınlık kazanmıştır. Yaklaşık MÖ 775 (Homeros, *İlyada*) ve yine yaklaşık MÖ 725 (Hesiodos, *Theogonia*) yıllarında yazıya geçen bu söylenceler, bizimkine çok benzeyen bir evreni anlatır. Tanrıları, kahramanları, insanlık durumuna ilişkin betimlemeleri, bizim insan davranışı üzerine edindiğimiz bilgilerle uyumludur.

Yunan Tanrıları büyük bir ailedir. Bu ailenin her bireyi farklı bir kişilik taşır. Sevgi, nefret, kıskançlık, gurur, tıpkı insan davranışını güdüledikleri gibi, onların davranışlarını da yönlendirir” (Rosenberg, 2006: 29)

3. Cansever, şiirde sıklıkla “içki” ve “alkol”den bahsetmiştir. Ailenin hepsi içmektedir. Şiirde alkol, yer yer aileyi yaratan bir yaratıcı, tanrı rolünde yer yer de

ölümsüzlüğü engelleyen bir nesnedir. Çelişkilere rağmen alkol, şiirde önemli derecede yer tutmaktadır:

*“Biz de çok eski zamanlardan kalmış olurduk. Ve bir de
Sert içkiler içerdik- Bu tuhaf akşamları kim çizdi
Öyküsü tanrılardan ve açık denizlerden derlenen
Bu tuhaf akşamları kim çizdi
Güçlü bir soluk tarafından ve hırsla.
Ve kirli
Ve büyük bir sirk çadırı gibi, uçsuz bucaksız
Bu tuhaf akşamları kim çizdi
Biz içkiler içerken”* (Cansever, 2010a: 308)

*“Sonra hep eski zamanlardan kalmış olurduk, o تنها
Bahçelerde, tasvirlerde bir garip kum sarılığında
Olmuş olurduk
Sonra birden çağımıza girerdik. O çılgın
Atlarımız, örtülerimiz alkolden,
Anlarımız, içgüdülerimiz
Ve büyük çıplaklığımız alkolden,
Alkolse biraz olsun alkolden yaratıldığımız
Tanrımız bilincimiz tanrımız
Çağımıza girerdik”* (Cansever, 2010a: 309)

*“Ve alkol olmasaydı biz ölümsüz kalırdık
Dayanılmaz acısında bir ölümsüzlüğün
Biz öylece kalırdık
İmgelerin ve bütün çözüm yollarının bir öte dünyasında
Yani bir gerilimde, her şeyin bir kavram olup aktığı kanımızda
Oralarda
Sevişirken kalırdık
Akarsular alkollere girer kalırdı
Balıklar tanrı tanrı devinirdi, kalırdı
İçe engin gözlerimiz vardı, kalırdı
Bir sessizlik gününün durmadan kutlandığı
Oralarda kalırdı”* (Cansever, 2010a: 310)

*“Ve alkol tanrının dengesini yitirdiği
Gibi bir gürültüyle çıtırdıyor
Ve tanrının uçsuz bucaksız denizlerde güneşlendiği
Bir günde alkol
Dünya bir sıkıntının yönetiminde ve uzun
Herkes biraz içiyor”* (Cansever, 2010a: 320).

*“(…)Soyu kalmamış hayvanlar gibi
Öyle bir buz çağını yaşıyorum da
İçkiyle açıyorum, içkiyle çözüyorum bu cehennemi”* (Cansever, 2010a: 333)

Cansever’in, şiirde, alkolü kimi zaman tanrı olarak görmesinin sebebi onun alkol algısıyla ilgilidir. Şair, alkolü tek başına kalıcı bir şey; mit olarak görmektedir:

“(…) ben alkolden çok söz etmişimdir, bu yüzden de çok kınayanlar çıkmıştır, ben alkolü bir mit olarak görüyorum. Bir örtü olarak, çağımızın, günümüzün bir örtüsü olarak görüyorum. Yani, alkole sığınmak değil, alkolle neşelenmek değil, alkole dadanmak değil, alkolü bir mit olarak düşünmek. Alkolle birlikte düşünüyorum. Yani, altından şiirin tema’sını, konusunu, düşüncesini, duygusunu, birçok şeyleri çeksek de, alkol tek başına bile günümüzden sonraya kalıcı bir şey olarak görünebilir. Mit diyorum ona ben.” (Cansever, 1998: 111)

4. Şair, mitik bir unsur olan Hermes’i “ölüm” niteliği taşıyan “masalsı yok oluş”u pekiştirmek için kullanmıştır. Bu karakterlerin gerçekten ölüp ölmediği açık bir şekilde ifade edilmemiştir, fakat hepsi şiirin sonunda yok olurlar:

*“(Sarı bir şey oluyordu bir akşam
Issız gökyüzünün içinde
Sarı bir şey! Bu nasıl bir anlamdır ki, elinde
Bitmez tükenmez duvar kağıtları taşıyan
Bir adam
Bir zaman dışı işçisi belki
Ya da bir kasvet tanrısı tarafından
Gönderilmiş bir haberci
Telâşsız elleriyle dünyayı yorgunlaştıran.*

*Ve duvar kâğıtları kaplanınca gökyüzüne
Tam o zaman
Sarı bir şey yapıyorduk her birimiz
Bir ölüm habercisi gibi kendimize*

*Sarı bir iğrentiyle ve sarı
Çılgınlığımızla buluşan
Bir intihar sonrası gibi ıssız
Sapsarı yüreklerimize)*” (Cansever, 2010a: 371).

Yukarıdaki alıntıda, elinde “duvar kağıtları taşıyan”, “zaman dışı işçisi”, “kasvet tanrısı tarafından gönderilmiş haberci” Hermes’tir. Adı geçen, kasvet tanrısı da ölümler diyarının tanrısı Hades’tir. Hermes, Zeus’un habercisi olduğu kadar Hades ve Persephone’ye de hizmet etmekle yükümlüdür. Şiirde, sıklıkla geçen “ölüm”ü düşündüğümüzde ve yukarıda alıntıladığımız şiirin devamında geçen “kader tanrısı” ifadesinin anlam çağrışımlarını irdelediğimizde “kasvet tanrısı”nın kesinlikle Hades olduğu anlaşılmaktadır. Burada Hermes, yeryüzüne ölüm habercisi olarak gelmiştir; elleri dünyayı yorgunlaştırmaktadır. Oysa İlhan Berk, Hermes’in ellerini çok farklı bir anlamda kullanmıştı. Berk’in Hermes’i, elleriyle yeni bir ürün üreten yaratıcıya ilham vermekteydi.

Bu şiirde, dikkati çeken bir diğer unsur sıklıkla “ölüm” kavramı etrafında tekrarlanan “sarı” rengidir. Cansever’e göre ölüm, sarı bir şeydir (Cansever, 2010a: 366). Sembolik olarak eğlenceyi, neşeyi, keyfi tanımlayan sarı, aynı zamanda geçiciliğin, tükenecek olan bir sürecin, hüznün ve özlemin rengidir (Sivri, 2008: 43). Türk şiirinde de sarı rengi, sonbahar, hastalık, ölüm temalarıyla birlikte sıklıkla işlenmiştir.

3.1.4. Aphrodite (Venus)

Aphrodite, Roma’da eski İtalya’nın tanrıçası Venus’le özdeşirilen “aşk” tanrıçasıdır. Doğuşu konusunda, iki farklı hikâye mevcuttur. Bazen Zeus’la tanrıça Dione’nin kızı sayılan Aphrodite bazen de Ouranos¹⁹’un kızı olarak kabul edilmiştir. Buna göre, Ouranos’un, Kronos tarafından kesilen cinsel organları denize düşmüş ve

¹⁹ Doğurucu unsur olarak düşünülen Gök’ün kişileştirilmiş şeklidir. Hesiodos’un *Theogonia*’sında, Gaia’nın (Yer) oğlu olarak, önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma* (çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1997, s. 585.

organlar tanrıça Aphrodite'yi meydana getirmiştir. Aphrodite için söylenen “dalgalardan doğan kadın” ya da “Tanrının tohumlarından doğan kadın” söylemleri buradan gelmektedir. Aphrodite, denizden çıkar çıkmaz rüzgâr tanrısı Zephyros tarafından önce Kythira'ya sonra da Kıbrıs kıyılarına götürülmüştür. Orada Horalar (Mevsimler) tarafından karşılanan Aphrodite, giydirilip süslenerek ölümsüzler âlemine götürülmüştür. Aphrodite'nin büyütülmesi ile ilgili farklı efsaneler de bulunmaktadır.

Ele alınan şiirlerde, şu anda Paris'teki Louvre Müzesi'nde sergilenen Aphrodite'nin heykellerinden biri olan “Venus de Milo”dan²⁰ da bahsedilmektedir. Antik heykel, 1820 yılında Yunanistan'ın Milos Adası'nda bulunmuştur. XVIII. Louis (19. yüzyıl Fransız Kralı) heykeli Fransa'ya getirtmiştir. Louvre müzesini tanıtan *A Guide to the Louvre* (2005) adlı kılavuzda, “Venus de Milo”yu Alman şair, Henri Heine'nin “güzelliğin kadını” olarak nitelendirdiği aktarılmıştır. Ayrıca, yarı çıplak olan heykelde Atina'lı heykeltıraş Praxiteles'in üslup etkisi olduğu ve tanrıçanın şehvetli fakat ölçülü; yenilikçi fakat geçmişin klasik temalarını çağrıştıran bir tarzı olduğu ifade edilmiştir (Sefrioui, 2005: 119)²¹

Sezai Karakoç, Aphrodite (Venus)'i *Şahdamar* (1962) kitabındaki “Kan İçinde Güneş” şiirinde Sovyet Rusya'nın “Soğuk Savaş” döneminde “Polonya ve Macaristan'a karşı uyguladığı komünist rejim baskısı” temini pekiştirmek için kullanmıştır. Şair, şiirde Polonyada'daki Poznan Ayaklanması ve Macar Millî Ayaklanması'nı işlemiştir.

II. Dünya Savaşı, tarihin gördüğü en yıkıcı savaşlardan biri olmuştur, savaşın etkilerini hissetmeyen hiçbir ülke ve devlet kalmamıştır. Bu dönemden sonra dünya, barışa hemen kavuşamamıştır. Milletlerarası mücadeleler, büyük devletlerin çatışması ve mahallî savaşlar dünyada “Soğuk Savaş” (1945-1960) dönemini başlatmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra bir dünya devleti haline gelen Birleşik Amerika'nın karşısında, 1917 Bolşevik İhtilal'inden II. Dünya Savaşı'na kadar çekingen bir politika takip edip büyük devletler topluluklarının dışında kalan Sovyet

²⁰ Bu heykel, Türkiye'de Antalya Altın Portakal Film Festivalinin de sembolüdür. Festivalde verilen ödüller Venüs heykeli biçiminde tasarlanmıştır.

²¹ İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

Rusya bir güç olarak belirmiştir. 1945'ten itibaren Sovyet Rusya, aktif, yayılcı politikası ve geliştirdiği teknolojik seviyeyle önemli bir rol oynamıştır. Sovyet Rusya, komünizm ideolojisini bütün dünyaya hakim kılmak istemiş ve düşüncesini üç istikamette faaliyete geçirmiştir. Bunlar, Avrupa, Orta Doğu ve Uzak Doğu-Asya'dır (Armaoğlu, 2007: 419-423). Ele alınan şiirlerle ilgili olması dolayısıyla bunlardan sadece Avrupa'da kurulan "Sosyalist Blok" üzerinde durulacaktır.

Sosyalist Blok (Doğu Bloğu/Sovyet Bloğu/Demir Perde), Sovyet Rusya'nın Avrupa'daki müttefiklerini tanımlamak üzere kullanılmış bir terimdir. 1947'nin Eylül ayında Polonya'nın Szklarska Poreba şehrinde toplanan Sovyet Rusya, Yugoslavya, Bulgaristan, Romanya, Macaristan, Polonya, Çekoslovakya gibi ülkelerin komünist partilerinin liderleri 5 Ekim 1947'de Cominform'un (Communist Information Bureau)²² kurulduğunu ilan etmişlerdir. Böylelikle bu Blok kurulmuştur. Amaçları şunlardır:

- “1) İşçilerin yegâne vatanı olarak Sovyetler Birliği'nin savunulması,
 - 2) Birleşik Amerika tarafından temsil edilen emperyalizme karşı mücadele,
 - 3) Bütün dünyayı kapsayacak olan bir Sovyetler Cumhuriyeti'nin kurulması.”
- (Armaoğlu, 2007: 436-437).

Ne var ki yapılan anayasalarla ekonomik, sosyal ve siyasal olarak Sovyet modeline göre kurulan Yugoslavya, Bulgaristan, Romanya, Macaristan, Polonya, Çekoslovakya gibi ülkelerin millî ve tarihî hususiyetleri göz önüne alınmamıştır. Bu sebeple, 5 Mart 1953 günü ölen Sovyet diktatörü Jozef Vissarionoviç Stalin'den sonra Sosyalist Blok'ta sarsıntılar yaşanmaya başlamış ve yukarıda adı geçen ülkelerde tepkiler, isyanlar ortaya çıkmıştır. İlk ayaklanmalar, Polonya ve Macaristan'da patlak vermiştir.

Polonyada'daki Poznan Ayaklanması, milliyetçi ve dinlerine bağlı bir millet olan Polonyalılar üzerindeki komünist rejimin baskısından kaynaklanmıştır. Poznan'da 28 Haziran 1956 günü işçiler ayaklanmış, kendilerine halk ve gençlerin katılmasıyla gösteriler iyice büyümüştür. Topluluk, “Kahrolsun Rusya.... Kahrolsun Sovyet işgali”, “Bize dinimizi veriniz”, “Yaşasın ekmek, hürriyet ve adalet” şeklinde

²² Milletlerarası Komünizm Teşkilatı.

sloglanlar atmışlardır. Emniyet görevlileriyle karşılıklı çatışmalar sonucunda 54 kişi ölmüş, 300 kişi yaralanmış ve 320 kişi de tutuklanmıştır. Poznan Ayaklanması'ndan sonra Macar Millî Ayaklanması patlak vermiştir. İsyan ilk olarak 23 Ekim 1956'da Budapeşte'de başlamıştır. Daha sonra gösteriler ve grevler Macaristan'ın her yerine sıçramıştır. Halkın isteği sosyalist rejimin Macaristan'dan çıkmasıdır. Halkın bu direnişi, Sovyet Rusya'nın resmî ordusu olan "Kızıl Ordu" tarafından yapılan askerî müdahale ile kanlı bir şekilde bitirilmiştir. Birçok Macar öldürülmüştür (Armaoğlu, 2007: 468-474).

Karakoç "Kan İçinde Güneş" şiirine şöyle başlamıştır:

"Polonya'nın kanı beyazdı

İsyan bir bayraktı süt içinde

Porselenlerden yapılmış Polonya

Kırılan heykel ve heykel aşkları

Ve Venüs'ün kırık kolu Polonya" (Karakoç, 2009: 75)

Şairin, burada kurduğu benzetmeler şu şekildedir:

Polonya \Longrightarrow porselen, Venüs heykelinin kırık kolu

Sovyet Rusya / komünizm \Longrightarrow Venüs heykelinin bütünü

Polonya'nın kanı \Longrightarrow beyaz; beyaz x kırmızı \Longrightarrow Polonya x Kızıl Ordu

isyan \Longrightarrow bayrak \Longrightarrow süt (beyaz)

Şair, ilk olarak Polonya ile "beyaz" renk arasında bağlantı kurmuştur. Bu bağlantının sebebi, Komünizme karşı millî değerleri uğruna kendi direnişini gösteren Polonya halkını yüceltmek olabilir. Bu sebeple "beyaz" renk seçilmiştir. Çünkü, beyaz "temizliğin, saflığın, iyiliğin, masumiyetin, yeni başlangıçların, barışın" rengidir ve "bozulmamış, değerini kaybetmemiş, kutsal sayılan kavramlar" (Sivri, 2008: 52) da onunla temsil edilir. Kan normalde "kırmızı" renk olur. Fakat şair, "canlılık, dinamizm, tutku, eğlence" gibi olumlu özellikleri yanında "öfke, tehlike, yıkım, intikam ve kin"i (Sivri, 2008: 45) sembolize eden kırmızıyı bilhassa seçmiştir. Ona göre, kırmızı, Polonyalıları öldüren "Kızıl ordu"nun rengidir. Yani, komünizmin, Sovyet Rusya'nın rengidir. Karakoç burada "beyaz" sıfatını şu sebeple

de seçmiş olabilir. Bolşevik'lerin Ekim Devrimi ardından 1917-1922 arası “Kızıl Ordu” ile savaşıyan Rusya'nın bir bölüm askerî kuvvetinin adı “Beyaz Ordu” (Beyazlar, Beyaz Hareket, Beyaz Muhafız Bilgileri). Bunlar da “Kızıl Ordu” karşıtıdır aynı Poznan Ayaklanması'nın gerçekleştiren Polonyalılar gibi.

Şiirin devamında Karakoç “isyani” “süt içindeki bayrak”a benzetmiştir. Süt beyaz renklidir dolayısıyla saftır. Bir bebeğin hayatını devam ettirebilmesi için temel gıdadır. Yani su gibi yaşamın gereğidir. Burada vurgulanmak istenilen şey, yapılan isyanın bir hak, bir gereklilik olduğudur. Bunun dışında Polonya'nın “porselenlerden yapıldığı” ve “Venüs'ün kırık kolu” olduğu söylenir. Porselen narindir, düşüp kırılması an meselesidir tıpkı o coğrafyanın her an bir savaşa, bir ideolojik baskıya maruz kalma ihtimalinin olduğu gibi. Şair, Polonya'ya “Venüs'ün kırık kolu” diyerek hem onun aldığı yaraları, hasarı vurgulamış hem de Venus'ün “güzellik” sıfatını Polonya'ya yakıştırmıştır. Burada “Venüs” üzerinden olumsuz bir benzetme de vardır. “Venüs”ün kendisi de yayılcı politika güden Sovyet Rusya ve açık çağrışımlarla Batı medeniyetidir. Çünkü heykel, mermer Antik Yunan mitleri ile beraber düşünüldüğünde Karakoç için olumlu şeyleri çağrıştırmaz. Buna aşağıda ayrıntılı olarak değineceğiz.

Karakoç, şiirin devamında bu kez Macar Millî Ayaklanması'na ve Macarların öldürülmesine yer verir. Bu bölümde, Polonyalılara yakıştırılan beyaz renk bu sefer Macarlar'a yakıştırmıştır:

*“Peşte bir kan çemberi
Işıklı çemberler içinde ölümler
(...)
Günah duvarına düşmüş
Şehrin beyaz kaderi
Ve kan aynasında
Macar gölgesi”* (Karakoç, 2009: 76)

Karakoç, şiirin son bölümünde ise Sovyet Rusya'nın Polonya ve Macaristan'a karşı yaptığı askerî müdahaleler üzerinden “komünizm rejimini”, din ve inançla tezat oluşturduğu düşüncesiyle tenkit etmiştir:

“Ölüm yayılıyordu ölüyordu gece bile

*İşleyen makinalar kalmıştı yalnız
 Ve onların kolları insanlar
 Zalim kelimesinin gözbebeği
 İnsan değil âlet
 Âletin âleti
 Kör
 -Tanrı onlarsız değil
 Ama onlar- Tanrısız” (Karakoç, 2009: 77)*

“Kan İçinde Güneş” şiiri Sezai Karakoç’un *Şahdamar* kitabındaki diğer şiirler ile dini duyuşun savunulması açısından benzerlikler taşımaktadır. Murat Sönmez, *Hece* dergisinin Diriliş Özel Sayısı’nda *Şahdamar* kitabının genel değerlendirmesini yaptığı “Şahdamar” yazısında İslâmcılık tavrının savunulması ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Bu metinler, genellikle toplumun köklü ve yerli değerlerinden uzaklaşarak yaşama biçimini ve duyuş tarzını eğreti bir biçimde alınmış batılı değerlerle yeniden şekillendirme çabalarına ve emperyalist batının İslâm dünyası üzerindeki değişik düzeyde görülen olumsuz yaklaşımlarına sosyal ve politik plânda getirilen eleştirileri içeriyor. Bu şiirlerde şairin siyasî, ekonomik, kültürel ve felsefi plânda batı emperyalizmine karşı genelde Doğu, özelde İslâm dünyasının savunmasını buluyoruz. Burada İslâmcılık adına tavrı alış oldukça belirgin” (Sönmez, 2002: 146).

Sezai Karakoç, *Taha’nın Kitabı* (1968)’ndaki “Taha Sabır Kentinde” ve *Zamana Adanmış Sözcükler* (1975)’deki “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine”, “Esir Kent’ten Özülke’ye” şiirlerinde de Yunan medeniyetinin sembollerinden biri heykel/mermer üzerinden Batı ve Hristiyan medeniyetini tenkit etmiştir. Karakoç, Batı medeniyetinde bulamadığı ruhu İslamiyet’te bulmuştur.

Kıyamet Aşısı (1986) kitabında Grek medeniyeti ve mitte ilgili görüşlerine yer vermiştir. Ona göre Grek medeniyeti kalbini mermerlere, mite vererek değer verdiği her şeyi onlara işlemiştir. Zamanı bu mermerlerle doldurmuştur. Mermer, zamanın en soyut, özleşmiş, donmuş, kristalleşmiş hali olarak kabul edildiğinde antikite insanı zamanı tabiatla doldurmuştur. Başlangıçta soyut olan Tanrılar, bu mermerlerle somutlaştırılmış ve giderek soyut değerlerini, güç ve etkilerini yitmişler geriye sadece mermer heykeller yani tabiat kalmıştır. Zaman, anıtlarda yaşayarak değer kazanmıştır. Fakat böylece bir sembol dünyası haline gelerek ruhtan, özden uzak

kalmıştır. Karakoç'a göre zaten zaman ve tabiat birbirine zıttır, birbirine çevrilemez ve ruh, zamanı tabiattan daha çok kullanma yetki ve hakkına sahiptir (Karakoç, 1986: 54-56).

Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eseri bütün yönleriyle şairi yansıtan, onun hayatından izler taşıyan bir eserdir. Selahattin İpek, "Bir Şairin Varoluş Serüveni: *Taha'nın Kitabı*" adlı yazısında bu kitabın çağdaş insanı tehlikelere karşı uyaran, sarsan bir yönü olduğunu belirtmiştir. Bu tehlikelerden biri de "batılılaştırma"dır. Tehlikeye karşı en güçlü silah da "Kur'an"dır (İpek, 2002: 173). Turan Karataş da *Taha'nın Kur'an-ı Kerim'in 20. Sûresi'nin* adı olduğunu ve müfessirlerin, bir nevi sembol, şifre denilebilecek bu söze "Ey Muhammed" anlamı verdiklerini aktarmıştır (Karataş, 1998: 254).

Taha'nın Kitabı'nda yarasa, doktor ve soytarı Batı uygarlığının simgeleridir. Taha, "Değişim" bölümünde doktora söylediği şu sözlerle Batı medeniyetini tenkit eder:

*"Bilirim bilirim İncil'den yola çıktınız
Ama yolu çabuk şaşırınız
İncil'den kendinize bir şeyler katacağımıza
Kendinizden İncil'e çok şeyler kattınız
Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermerle işlediniz
Ama sonra tutup mermerle taptınız
Mermeri kadeh kadeh
Bir alacakaranlık gibi içtiniz
Sonra kustunuz mermeri
Çağlarca kustunuz mermeri"* (Karakoç, 2009: 311-312).

Bu şiirdeki "mermer" Batı kültürüne; "Esir Kent'ten Özlük'e" şiirinde de Venus'ün heykeline dönüşmektedir:

*"En derin deniz dibi gibi
Vurdum vurdum kendimi heykel kırıklarına çalkalandım
Kendimi Venüs'e vurdum çalkalandım
Senden iraklarda seni ayda sayarak
Ayda ve bütün çocuklarda"* (Karakoç, 2009: 444)

Taha'nın Kitabı'nın beşinci bölümü olan “Taha Sabır Kentinde”de Afrodit yine olumsuzlanarak verilir. Güzellik Tanrıçası Aphrodite'nin sesi Karakoç'ta “kıyametten, gizli doğrulan çocuktan gelen bir ses” olarak nitelendirilir:

*“ Ben bir ateş kurbanı o toprak için
Dünyanın dağlarında eriyen eriyen
Bir ses yeni bir kıyametten
Gizli doğrulan çocuktan bir sesim ben
Yalnız bir depremler bölünen Afrodit'ten bir sesim ben ”* (Karakoç, 2009: 341)

“Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiirinde ise “Venüs” İslam uygarlığının uzağında olumsuz bir imajla ortaya çıkan unsurdur. Burada, şairin Batı medeniyeti unsurları içinde, “köle gibi satıldığı pazarlarda” İslamiyet'ten uzak kalışı kendi iç dünyasında hesaplaşmaya yol açmıştır. Bunun için Allah'tan af dileyip sürgününü uzatmamasını istemektedir:

*“Dağların yıkılışını gördüm bir Venüs bardağında
Köle gibi satıldım pazarlar pazarında
Güneşin sarardığını gördüm Konstantin duvarında
Senin hayallerinle yandım düşlerin civarında
Gölgendi yansıyor duran bengisu pınarında
Ölüm düşüncesinin beni sardığı şu anda
Verilmemiş hesapların korkusuyla
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa lâyık olmasam da
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim ”* (Karakoç, 2009: 433)

Zamana Adanmış Sözler'de yer alan bu şiir, kitaptaki diğer şiirlerle birlikte Karakoç'un ifadesiyle bir nevi “sürgün” şiiridir. Şair bunları “Ankara”da, ikinci memuriyet hayatında, şehrin ve değişik hayat tarzının etkisiyle yazmıştır. Hayatında önemli bir yer tutan İstanbul'dan uzaklaşmanın çağrıştırdığı “tarihsel trajediyi” şiirde fon olarak kullanmıştır. Ortadoğu'nun talihsizliğini, İstanbul ve diğer büyük şehirler

arasındaki duygu bağıyla somutlaştırmıştır. Şair, kedere boğulan, ıstırap çeken şehirlerde Müslümanlığın çağdaş tutsaklığını anlatmıştır (Karakoç, 1991: 125-126)

Sonuç olarak Aphrodite, Sezai Karakoç'un şiirinde olumsuz özellikleriyle ele alınmıştır.

3.1.5. Eros

Eros, diğer adı "Amor" olan aşk tanrısıdır. Eros'un değişken olan kişiliği, arkaik çağlardan İskenderiye ve Roma dönemine kadar büyük bir evrim göstermiştir. Eros, eski Yunan'da ilk kez Hesiodos'la birlikte görülmektedir. Hesiodos'un *Theogonia* adlı eserine göre Khaos ve Gaia ile birlikte, en eski üç tanrıdan biridir. Tanrıları ve insanları dize getiren onların akıllarını başlarından alacak kadar güzel, güçlü bir tanrıdır. Luc Brisson, *Theogonia*'dan yaptığı alıntıyla bu bilgiyi şöyle aktarmıştır:

"(...)Her şeyden önce Khaos, daha sonra, sonsuza dek bütün canlılara verilmiş güvenli bir yer olan geniş yamaçların sahibi Gaia (...) ve tanrıların elini ayağını çözen, ölümsüzlerin en güzeli olan ve her insanın olduğu gibi her tanrının göğsündeki kalbe ve olgunlaşmış isteğe egemen olan Eros." (Brisson, 2001: 224).

Erken dönem Yunan düşünürleri için Eros, kozmik bir güce sahiptir. Eros'un temel gücü, türlerin devamını, Kosmos'un iç birliğini yani yaşamın sürekliliğini sağlamaktır. Daha sonra yazılan eserlerde farklı görünümle karşımıza çıkar. Kimilerine göre Hermes'le Aphrodite'nin kimilerine göre ise Artemis ile Hermes'in oğludur. Aristophanes'in *Kuşlar* (M.Ö. 414) adlı komedyasında ise Gece, ilkel bir yumurta meydana getirmiştir. Bundan da kanatlı tanrı Eros çıkmıştır. Eros'un doğumu ve şeceresi hakkında bunlar gibi daha birçok görüş bulunmaktadır (Fink, 2004: 139-140)

Eros, eserlerde bazen kanatlı bazen kanatsız, yüreklere endişe ve heyecan vermektен hoşlanan bir çocuk olarak tasvir edilmiştir. Kimi zaman da yürekleri meşalesiyle yakar ya da oklarıyla yaralar fakat her zaman, masum çocuk görünüşünün arkasında, aklına estiği gibi davranıp korkunç yaralar açabilen güçlü bir tanrının varlığını hissettirmiştir (Grimal, 1997: 183-184).

Ele alacağımız şiirlerde Eros “yaşamın sürekliliği” yanında “cinsellik” temasını da pekiştirmek için kullanılmıştır. Bu sebeple cinsellik-eros bağlantısına değinmek aydınlatıcı olacaktır. Kriton Dinçmen, *Psikiyatri ve Mitos* (1997) adlı kitabında Freud ile Eros arasındaki bağlantı ile ilgili olarak şunları aktarmıştır:

“Freud tarafından tanımlanan “eros” kavramı, “zevk alma ilkesi” ile “yaratma ihtiyacı”nın esas harcını oluşturduğu gibi, aynı zamanda diğerkâmlık ve vericilik duygularının doğuş ve gelişmelerinin de temelini oluşturur. (...) “eros” ve “erotik dürtüler”in, kişilik yapısı ve gelişmenin başlıca unsurlarının yarısını oluşturmakta olduklarını söyleyebiliriz.” (Dinçmen, 1997: 52-53).

Edip Cansever, Eros’u *Oteller Kenti* (1985) kitabında “cinsellik” ve “yaşamın sürekliliği” temalarını pekiştirmek için kullanmıştır. Kitap dört ana bölümden oluşur: “Otel Otel”, “Eros Otel”, “Sera Otel” ve “Phoenix Otel”. Biz konumuzla ilgili olması açısından sadece “Eros Otel”ne yer vereceğiz fakat tamamına yayılan mit ilgisinden dolayı genel bir değerlendirme yapmak uygun olacaktır.

Vecihi Timuroğlu, “Şiiri Sevenler İçin” adlı yazısında Edip Cansever’in *Oteller Kenti* kitabını değerlendirmiştir. İlk olarak Lord Roglan’ın *Kahraman* (The Hero 1936) adlı eserindeki “mit” algısından bahsettikten sonra, şairin toplumla kaynaşabilmesi için kendi mitini yaratabilmesi gerektiğinden bahseder. Daha sonra ise Cansever’in *Oteller Kenti*’nde “mit”i nasıl kullandığını ele alır:

“ Lord Roglan, *Kahraman* adlı yapıtında, şiirin öğeleri arasında, büyük önemi “mit”e verir. Tarihsel bir kavram olarak mit, dinsel törenin görselleştirdiği ve temsilleştirdiği öyküdür. Şiirini, imgelemeye, zengin imge örgüsüne bağlayan şair, toplumuyla kaynaşması, işlevinin toplumca benimsenmesi için, mit yaratabilmelidir. Bunun da yolu, çağrışımsal bir mantık yerine, herkesin vazgeçemeyeceği şaşmaz bir kişiselleştirme olmalıdır. Mit, toplumsal lirizme yol açıyor. Önemli olan, öyküyü çağdaşlaştırmaktır.

İri bir Çin vazosunun yerini değiştirdim
 Bir cam kâseye tırnağımınla vurdum, çınlattım
 Ve
 Arka kapıdan dışarı çıktım
 Tenis kortuma, yüzme havuzuma
 Uzun uzun baktım
 Ve dedim: Sanki bir tanrı mevsimiydi, hiçbir zamandı
 Ki her şey yepyenydi, biraz şaşırdım.

Bir otelin mitsel öyküsü, kendi kişiliğiyle bütünleşiyor sanki. Kaynağında, buradaki mit, Tanrıların soy kütüklerini araştıran ve anlatan anlamında düşünülmemelidir. Burada “mit”, söylenen, duyulan sözden çıkıp yaratmaya yönelik söz anlamındadır. Edip Cansever’in tüm şiirlerinde, küçük diyaloglardan hareket

edilerek “Tanrı Mevsimleri” gibi yeni olgulara varılır. Çağrimsal mantık yerine, şaşmaz bir kişiselleşmenin varlığını duyuyoruz bu yansıtma biçiminde.” (Timuroğlu, 1998: 210-211).

Timuroğlu, yukarıdaki alıntıda Cansever’in *Oteller Kenti* kitabında mitin bir öykü olarak değil, imge olarak yer aldığını; şairin verilerden yola çıkarak yeni olgular yarattığını ifade etmiştir.

“Eros Oteli”nde ilk olarak otelin “kambur müdürü” okuyucuya tanıtılır. “Otel”, “eros ülkesinin kutsal evi” olarak nitelendirilmiştir. Bunun sebebi yaşamın sürekliliğini, devinimini vurgulamaktadır. Çünkü otellerde bir devinim, girip çıkan insanlar olduğu için zaman sürekli olarak akmaktadır:

otel \Longrightarrow eros ülkesinin kutsal evi

*“İzliyor gözleriyle kış bahçesinden
Üç balkonlu fiskiyeden akıtarak bakışlarını
Görerek kamburunu ve
Gülümseyerek
Selamlıyor gelenleri uzaktan: Buyurun
Hoşgeldiniz eros ülkesinin kutsal evine”* (Cansever, 2010b: 427)

Şair, “otel müdürünün yardımcısını” tanıttığı şiirde otelde sürekli akan, değişen zamanı, otele giriş çıkışları “cinsel ilişki” eylemiyle bağdaştırmıştır. Burada dünyayı bir “haz akvaryumuna” benzetmiştir:

dünya \Longrightarrow haz akvaryumu

*“Yerleştiriyor gözlerine bir opera dürbünü
Otelin girişindeki kadın
Bir uzak bir yakın camını sürekli
Değiştiriyor bakarken
Tanrım! Bu gidiş geliş ‘her şeyler’ arasındaki
Bu sokuluş, bu iç içe geçiş
Durmadan sunmuyor mu bana –diyor içinden-
Dünyayı bir haz akvaryumu gibi”* (Cansever, 2010b: 429)

Şiirin ana kişilerinden biri olan Metrdotel'in anlatıldığı şiirde Metrdotel, M. Devrim Dirlikyapan'ın daha önce tespit ettiği gibi “aseksüel”dir (Dirlikyapan, 2007: 167):

*“Erkekliğin gönderine çekilmiş
Kişiliksiz bir bayrak gibi
Ve uyuğu belirsiz,
Salınıp duruyordum öyle”* (Cansever, 2010b: 430)

Şair, burada Metrdotel'in belirsiz kimliğiyle Eros'un yer yer masum bir çocuk, yer yer güçlü bir tanrı olan belirsiz yapısıyla bağlantı kurmuştur.

“Bahar Sezgisi - Bahar Ötesi - Bahar Ertesi” şiirinde de Bayan Sara'nın etrafındakilere söylediği sözler adeta Eros'un ağzından çıkmış gibidir. Eros, burada türlerin devamını sağlayan kozmik gücünü vurgulamıştır:

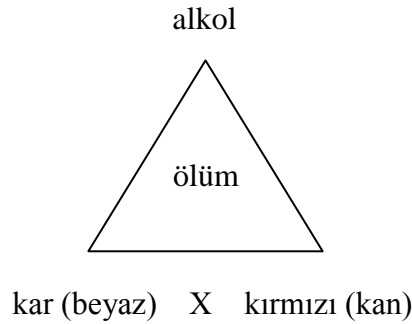
*“İyi ki çıktım. Sen her şeyden habersiz dünya
Sana kendimi kattım, uyumun benimle başlasın, dedim
Hiç kimseyi tedirgin etmemişimdir ben, biliyor musun
İçimdeki geceyi bile
Sana sevgiyle dokundum
Yokuş aşağı yürüdüm yürüdüm
Yan yana dizilmiş çelenkler gibi
Dizilmişti doğanın gözleri
Bir açılıp bir kapandılar yol boyunca”* (Cansever, 2010b: 440)

Cansever burada ayrıca Eros'la doğa-sevgi temleri arasındaki bağlantıyı da vurgulamıştır.

Bu şiirde, ön plana çıkan bir diğer nokta da “kırmızı”dır. Kırmızı cinsellik teması ile aynı bağlamda kullandığında kösnül bir renktir; arzuyu, şehveti temsil eder. Şair, bu rengi ilk olarak şiirin kişilerinden biri olan Tenis Öğretmeni'nin bekâretini kaybettiği şiirde “elma” imgesiyle birlikte kullanmıştır. Elma, Âdem ile Havvâ'nın cennetten kovulmasına sebep olan “yasak meyve”dir. Şiirde de, kadının cinsel kimliğini çağrıştırmıştır. “Pembe elma”, Tenis Öğretmeni'nin bâkireliğini; “kırmızı elma” ise kadınlığını imlemektedir:

“Ve otelin tırabzanından -otelin otelin-
 Pespembe bir elmayı yuvarlıyorlar aşağıya
 İkiye bölünüyor aşağıda elma
 Bir elma kurdu kıvrılıyor kıvrılıyor
 Yeniden yerleşiyor elmanın yarısına
 Bu kez de yüzükoyun uzanıyorum
 Ben yüzükoyun uzanır uzanmaz
 Elma kurdu öteki yarıya geçiyor kolayca
 Bir elma sesi
 Bir elma sesi daha
 Ben elma ayna panjur elma” (Cansever, 2010b: 435)

Başka bir yerde de “kırmızı”, “kar” ve “alkol”le bir arada kullanılmıştır. Bu bölümde şairin kendisinin de ifade ettiği gibi çağrışımlar iç içedir. Kar beyaz renktedir ve olumlu duyguları çağrıştırır fakat kırmızı burada “kan”ı, “ölüm”ü çağrıştırır. Beyaz ile kırmızı tezat oluşturur. Ayrıca yaşam ve ölümün iç içe olan bir devinim olduğu da vurgulanmıştır.



“Arkama döndüm. Bir kadeh cin daha istedim. Kar yağışlarının bu yoğun kırmızılıkta işi neydi acaba. Az sonra cin kadehinin sarmallaştığını gördüm ve nedense saatime baktım. Çağrışımların iç içeliği, dış dışılığı iyice şaşırttı beni. Kadehi dudaklarıma götürdüm. Ama içmedim. Bir şey olacaksa, o bir şey olacak an bazen daha önce gelir. (...) Ansızınbir cenaze arabası belirdi kapının önünde. Çiçeklerle gökyüzünün arasında sıkışıp kalmıştı sanki. Dedim ki, kurtuluyorum işte. Düş bir bataklıkta gerçeklik de” (Cansever, 2010b: 449-450).

Oteli bir yaşam olarak gören Edip Cansever, Seyyit Nezir’le yaptığı söyleşide yukarıda kurduğumuz bağıntıyı destekler nitelikte şunları aktarmıştır:

“*Oteller Kenti*’nde yalnızca insanlar yaklaşıp kopmuyor. Onların yedeğinde nesnelere de aynı işlevi sürdürüyorlar.

Üçüncü bölümdeki üç kavas, zaman kavramını ortadan kaldırmakla görevli. Acılarını iyi tanıyan Bayan Sara ise, cin kadehlerinin eşliğinde değişik bir oktestraya katılıyor; “Dişi bir İsa gibi” kendi kendini yaşama ya da ölüme çeviriyor. Doğrusu iyi bilmiyorum, yaşamama mı, ölüme mi? Bütün bildiğim bilmediklerimden sızan bir kan gibi kitabı kendi rengine boyuyor.” (Cansever, 1998: 66).

Eros’u bir de İlhan Berk, *Şenlikname* (1972) kitabı içindeki Âşıkane şiirinde bir şiir hazırlığı sürecinde kullanır. Şair, burada yazacağı şiirde takip edeceği kolaj (collage) yöntemini, yararlanacağı şairleri ve imgeleri okuyucuya şöyle aktarmıştır:

“defter. Çizgisiz. Sarı. El yazılı. Bir aşkı kazır çünkü. Üç dilde.

Kurşunkalem, mürekkep, tükenmez (gereçler).

2 Kasım 1962. Ayraç içinde. Bir kapağa vurur. Kalın. Soluk mavi. Bölüp bir collage’i, bir gazeteden kesilmiş: Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive.²³ Bir dize. Mavi mürekkeple. Bir başlığa açar: ÂŞIKANE.

Surréalistes, l’amour-fou, l’amour-ennui, l’enfant-Eros²⁴. Bir collage çalışması (Berk, 1998: 361).

Şair, şiire başlamadan ilk önce yazacağı gereçleri hazırlamıştır. “Çizgisiz defter”, “kurşunkalem”, “mürekkep” gibi. Daha sonra yaptığı bir kolajdan bahsetmiştir. “Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive” Fransız şair Charles Baudelaire’in bir şiiridir ve aynı zamanda bu şiirde geçen bir dizedir. “l’amour-fou” ise yine Fransız Gerçeküstücü André Breton’un eserinin adıdır. “l’enfant-Eros” ifadesi ile de Berk, okuyucuya bu şiirde mitik unsurlar kullanacağını duyurmuştur. Bu unsurları çalışmanın “Zeus” bölümünde ayrıntısıyla işledik.

3.1.6. Adonis

Adonis miti, Hesiodos’un daha önce atıfta bulunduğu Suriye kökenli bir mittir. Genellikle benimsenen şekli şöyledir: Suriye kralı Kinyras (Theias)’ın Myrrha/Myra (Smyrna) adında bir kızı vardır. Myrrha’nın annesi Kenkhreis kızının Aphrodite’den daha güzel olduğunu iddia ederek tanrıçayı kızdırmıştır. Tanrıça da buna ceza olarak Myrrha’nın kalbinde babasına karşı bir aşk uyandırmıştır. Myrrha, bu aşkın cinsel bir tutku olduğunu fark edince önce kendini asmak istemiştir fakat

²³ “Korkunç bir Yahudi’ye yakın olduğum gece”.

²⁴ “Sürrealistler, çılgın aşk, can sıkıcı aşk, çocuk Eros”.

dadısı Hippolyte bunu engelleyerek Myrrha'nın tutkusunu yaşamasını öğütlemiştir. Dadısı yardımıyla babası Kinyras ile on iki gün boyunca ensest ilişki yaşayan Myrrha'nın oyununu babası on ikinci günün sonunda fark etmiş ve öldürme niyetiyle kızının peşine düşmüştür. Genç kadın utancından ormana gizlenmiş burada Aphrodite kurbanına acıyarak onu mersin (mürrüsafi) ağacına dönüştürmüştür. On ay sonra ağacın kabuğu kabarıp çatlayarak ya da bir yaban domuzunun keskin dişleriyle ağacın kabuğunu yarmasıyla bir çocuk ortaya çıkmış ve çocuğa Adonis adı verilmiştir.

Çocuğun güzelliğinden etkilenen Aphrodite, onu alıp yetiştirmesi için gizlice Persephone'ye emanet etmiştir. Ama Persephone de çocuğu görünce ona âşık olmuş ve Aphrodite'ye geri vermek istememiştir. İki tanrıça arasındaki bu kavgada Zeus hakemlik yapmıştır. Bazı yazarlarsa Zeus adına Mause Kalliope'nin hakemlik yaptığını söylerler. Sonunda Adonis'in yılın dört ayını Aphrodite'yle, dört ayını Persephone'yle, diğer dört ayını da istediği yerde geçirmesine karar verilmiştir. Ama Adonis her zaman yılın üçte ikisini Aphrodite'yle, üçte birini de Persephone'yle geçirmiştir. Daha sonra Artemis, Adonis'in başına bir yaban domuzunu musallat etmiş ve bir av sırasında yabandomuzu Adonis'i yaralayarak öldürmüştür.

Bir ağaçtan doğarak yılın üçte birini yer altında geçiren ve geriye kalan zamanda da aşk ve ilkbahar tanrıçasıyla birleşmek için gün ışığına çıkan Adonis'in kişiliğinde bitkilerin boy veriş sırrını²⁵ sembolik bir tarzda dile getiren bir mitosun, ilk şekli, daha sonra başka unsurlarla süslenip geliştirilmiştir.

Adonis miti, değişik varyasyonlarla Atina, İskenderiye ve Byblos'ta geçmektedir. Byblos'tan Adonis adlı bir ırmak geçmektedir ve bu ırmak her yıl Adonis'in ölüm yıldönümünün anıldığı günde yabandomuzunun açtığı ölümcül yaranın anısına kan rengine boyanmaktadır.

²⁵ Yunan mitlerini yorumlamaya girişmiş olanlar ile mit tanrıbilimi, Adonis'in yeryüzü nimetlerinin simgesi olduğunu, toprağa ekildiği sıra ağlandığını, serpilmesiyle çiftçinin sevincine yol açtığını söylemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Detienne, Marcel, (2000), "Adonis" (Çev. Nusat Çıka), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Ankara: Dost Yayınları: s. 25-27.

Birçok çiçek efsanesi de Adonis hikâyesine bağlanmaktadır; yalnızca kokulu reçinenin (Myrrha'nın gözyaşları) mitsel kökeni değil, gülün kökeni de Adonis'e bağlanmıştır. Başlangıçta gülün rengi beyazdır ama Aphrodite, Adonis'in peşinden koşarken Aphrodite'in ayağına bir diken batar ve kanı, kendisine adanmış olan gülü kırmızıya boyar. Dağ lalelerinin de, yaralanan Adonis'in kanından meydana geldiğine inanılmıştır. İdil şairi Bion, Aphrodite'nin, Adonis'in akan kanı kadar gözyaşı döktüğünü ve her damla gözyaşından bir gülün, her damla kandan bir dağ lalesinin oluştuğunu anlatmaktadır.

Ayrıca Helenistik şairler, Adonis'i Nymphalar tarafından büyütülmüş ve kırdı, ormanda sürüleri güder ya da avlanır biçimde tasvir etmeyi yeğlemişlerdir (Grimal, 1997: 4 - 5).

Adonis, yalnızca Turgut Uyar tarafından *Divan* (1970) kitabındaki “Bahar’ı Bekleyen’e” şiirinde “aşk” temasını güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır.

*“ ben kışın güzelliğini söylerim ne gelirse dilime
çünkü kış bir hazırlıktır soluğuma kıpkırmızı gülüme
(...)*

*altı kız bir ayışığı def çalıp şarkılar söylediler
beri yanda ormanlar yanardı, ciğerpareler lime lime,*

*artık su uyur aşk uyanır mendilim kana boyanır
bilirim bu baharda herkes hasetlenir halime*

*ve ellerim batık bir suda akar gözlerim her şeye bakar
bahar bir gelsin yeter artık eksikse de bırak elleme*

*su uyur düşman uyumaz suların dibi güllerde
“imrenir dururdum eski gecelerime”*

*(...)
şu. hiç kimse durmazsa her şey yürür, bu aşk demektir
her şey kullanılmazsa dirim bir ihanettir ölüme*

*sakiniz elimiz filan temiz baharı filan bekleriz
fincanı taştan oyarlar içine bâde mi koyarlar” (Uyar, 2009: 364).*

Uyar, bu şiirinde aşk temasına Adonis simgesiyle anlam yoğunluğu kazandırmıştır. Şiirin bütününde geçen “kış”, “kıpkırmızı gül”, “altı kız bir ayışığı”, “mendilin kana boyanması”, “bahar”, “bahar bir gelsin”, “batık bir su”, “dirim”, “ölüm” ifadeleri bizi Adonis’in mitik öyküsüne götürmektedir. Şiirin başlığındaki “baharı bekleyen” kişinin de Adonis olduğu düşünülebilir. Hikâyeden de hatırlayacağımız gibi Adonis güzelliğiyle kendisini hem Aphrodite hem Persephone’ye âşık etmiştir. Zeus’un hakemliğiyle yılın dört ayını Aphrodite’le, dört ayını Persephone, diğer dört ayını da istediği yerde geçirmesine karar verilen Adonis, bu karara uymamış dört ay yeraltında ölümler diyarı tanrıçası Persephone ile kaldıktan sonra geri kalanını aşk ve ilkbahar tanrıçası Aphrodite ile geçirmiştir.

kış \Longrightarrow ölüm \Longrightarrow Persephone

bahar \Longrightarrow yaşam (dirim) \Longrightarrow Aphrodite

Şiirde kış, ölüme bu iki unsur da Persephone’ye; bahar, yaşama bu iki unsur da Aphrodite’e karşılık gelmektedir. İlk dizede geçen “kıpkırmızı gül” de Aphrodite’yi işaret eder. Şiirin kahramanını Adonis olarak düşündüğümüzde kışın Persephone’nin yanında kaldığı süre Aphrodite’nin yanına gitmek için yaptığı hazırlıktır. Bahar ayında herkesin Adonis’e hasetlenmesinin sebebi onun güzellik ve bahar tanrıçasıyla geçirdiği zamanlardır. Adonis, baharın bir an önce gelmesini ise aşka yani Aphrodite’ye kavuşmak için istemektedir.

Şiirde “altı kız bir ayışığı” bölümü bizi mitolojik hikâyede geçen Adonis’in su perileri tarafından büyütülmesi bilgisine götürür. Burada geçen su perileri Nymphalar, ayışığı ise Adonis’tir.

“Mendilim kana boyanır” ve “batık bir su” ifadeleri ise bizi Adonis’in ölümüne götürür. Adonis bir yabandomuzu tarafından öldürülmüştür. Byblos’tan geçen Adonis ırmağı her yıl Adonis’in ölüm yıldönümünde yaban domuzunun açtığı ölümcül yaranın anısına kan rengine boyanmaktadır.

Toparlayacak olursak şiirde ölüm ve yaşamın iç içe olduğu bir dünyada aşka duyulan özlem ve bu döngüsel süreç içerisinde aşkın baskın olması isteği anlatılmaktadır.

3.1.7. Priapos

Priapos, Çanakkale; Lâpseki, Boğazlar ve İzmir’de tapınım gören Anadolu’nun eski bir Tanrısı’dır (Korkmaz, 2009: 303). Erhat (2007: 254) ve Grimal (1997: 689) da Priapos’un Lapseki (Lampsakos) şehrinin Tanrısı olduğunu söylerler. Oysa Maurice Olender’a göre o, Roma bahçelerinin tanrısıdır (Olender, 2000: 929).

Çirkin, ufak tefek Priapos’un en göze çarpan özelliği “phallosu” yani erkeklik uzvudur. “Şekilsiz” ve “aşırı büyük” erkeklik organı olan Priapos’un görevleri de bu organa bağlı olarak tanımlanır: Korkunç görümlü erkeklik uzvuyla cinsel şiddeti ve bedensel işkenceleri çağrıştırır. Böylelikle ekili bahçe ve tarlaları hırsızlara, kem gözle bakanlara karşı korur. Priapos, bu haliyle, müstehcen yazıt ve resimlerin en çok kullandığı figürlerden biridir (Olender, 2000: 929-932).

Priapos’un dünyaya geliş şekli ve bu anormal bedensel yapısı ile ilgili birbirinden farklı efsaneler bulunmaktadır. Priapos, yaygın bir inanışa göre, Dionysos ve Aphrodite ya da bir nymphe’nin oğludur. Başka bir varyanta göre Zeus ile Aphrodite’in oğludur. Buna göre, Aphrodite çocuğu doğurmak üzereyken Hera Aphrodite’ye büyü yaparak çocuğun sakat doğmasını sağlamıştır. Hera’nın bunu yapmasının sebebi kocası Zeus’un aşk ilişkilerini kıskanmasıdır. Hera, ayrıca, doğacak olan çocuğun annesinin güzelliğine, babasının da gücüne sahip olması halinde Olymposlular için tehlike oluşturmasından korkmuştur. Başka bir varyantta da Priapos, Aphrodite ile Adonis’in oğludur. Ama yine bedensel özü Hera’nın büyüünden kaynaklanmaktadır. Euhemerosçu yoruma göre ise Priapos Lâpsekili bir kişidir ve bedensel özründen dolayı şehirden sürülmüştür. Bunun üzerine Tanrılar onu yanlarına almışlar ve daha sonra onu bahçeleri korumakla görevlendirmişlerdir (Grimal, 1997: 689-690).

Priapos bir tek Ece Ayhan tarafından kullanılmıştır. Ayhan, *Son Şiirler* (1993) kitabındaki “Patron! Ya da bir Patron!” şiirinde Priapos’u “toplumsal otorite” ve “erkek egemen toplum” temalarını pekiştirmek için kullanmıştır.

“ (...) Artık yeter ve yetti patron!

(...) Beyoğlu’ndaki fuhuşla, pezevenklerle ve orospularla iç içe yaşıyorsun. Zaten sen de onlardan birisin. Toprak zeminli bitirimhanelerde senli benlisin.

Şiir de öyle değil midir? Gerçeklikte şiir fuhuşla iç içe gider. Böyle yaşayabilir ancak. Benim senli – benli değişim budur.

Bütün dileğim, herkes bir şey ister ya, küçük şekerler, karamelalar satarak geçinmeye çalışan kör bir yaşlı kadın bile!

Ben de şunu istiyorum:

Çanakkaleli Melâhat da bir Anafartalıdır. Çanakkale Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi!

Lapsekili Priapos'un heykeli tam karşısında. Ve dönecek!

Evet, kimse artık onun peşinde değil. Peki ama gerçeklik nereye gidiyor? Aşk ve şiir nereye?

Şimdi vaktin padişahı ya da padişahları kimdir yahut patron?" (Ayhan, 2008: 246-247).

Priapos, “tanrının müstehcenliğinin kurumsallaştığı” bir simgedir. “Kösnül niyetlerden uzak abartılı cinselliği ile kurulu düzene” (Olender, 2000: 932) başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bu şiirde de Çanakkaleli Melâhat, Priapos ile aynı özelliklere sahiptir. Her ikisi arasında cinsel kimlik bağlamında ilinti kurularak kurulu düzen, otorite sorgulanmıştır.

Çanakkaleli Melâhat, tanınmış bir “genelev patroniçesi”dir. Fakat onun Ayhan’daki çağrışımları farklıdır. “Fuhuşun anası”, “fakir anası”, “mor orospu” diye nitelendirdiği Melâhat, Ayhan için “Meryemanadır”, “ermiş bir kadındır”, “ulusal-sivil bir kahramandır”. Melâhat’e yüklenen bu olumlu özellikler onun sivillikinden, devletin dışında olmasından kaynaklanmaktadır. Ayhan’ın şiiri sivildir; lümpenlere, kıyıda kenarda, kuytuda yaşayanlara dönüktür. O, devletle, otoriteyle hiçbir zaman barışık olmamıştır. Muhalif bir tavrı vardır. Şiirde geçen “patron”, “padişah” kelimeleri de otoriteyi simgelemektedir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında şiiri yorumladığımızda şiirde kurulu düzene, otoriteye, devlete ciddi tenkitler getirildiğini gözlemlemekteyiz. Çanakkaleli Melâhat’in heykelinin Cumhuriyet meydanına dikilmesini isteyen Ayhan’ın yer adı seçimi ironiktir. Burada, doğrudan Cumhuriyet ideolojisine gönderme vardır. Bu tespiti, Ayhan’ın *Morötesi Requiem* (2006) kitabında, bir nevi yukarıdaki şiirin düşünsel alt yapısını açıkladığı şu cümleler de doğrulamaktadır:

“Meryemana demiştim Çanakkaleli Melâhat için. Cihat Burak’ın önce taslağını, sonra resmini çizeceği Çanakkaleli Melâhat’in heykeli, öyle tunçtan falan değil, bronz olacak! Yalnız bir şey eklenecek o kadar. Geniş ağlı, şalvarlı kadın mermi taşımayacak da başka bir şey taşıyacaktır. Onun kurşun gibi çeken ağırlığı altında ezilmiş olarak. Cıva ağırlıklı.” (Ayhan, 2006: 29).

Ayhan, Kurtuluş savaşı sırasında sırtında mermi taşıyan, kahraman olarak nitelendirilen Türk kadınlarının karşısına kendi kahramanı Çanakkaleli Melâhat’i çıkarmıştır. Yukarıdaki alıntıda, şairin Çanakkaleli Melâhat için söylediği “mermi taşımayacak da başka bir şey taşıyacak” diye kasettiği nesne Priapos’la özdeşleştirilen “erkeklik organı”dır. Ayhan’ın böyle bir unsuru dile getirmesinin asıl amacı Melâhat’in erkek egemen toplum tarafından itilmiş bir kişi olduğunu vurgulamaktır. Burada toplum kurallarıyla gerçek yaşam çatışmaktadır.

Bu şiirde, ayrıca Ayhan’ın gerçek hayatının yansımalarını da buluruz. İlk gençlik yılları, “fuhuş”la, “fahişelerle”, “fuhuş hayatı”nın bağlantılı olduğu çevre ve yapılarla iç içe geçen Ayhan (Ayhan, 2006: 10-11)’ın kendi annesi de “Nezahat” takma adıyla içkili eğlence mekanlarında şarkıcı olarak çalışmıştır. Evlerine belediye tarafından iki defa mühür vurulmuştur. Alışıl gelgen bir aile ortamında büyümeyen şair, bu durumu bireysel bir sorun olarak görmez; ona göre bu durum yer aldığı sistemin sonuçlarından biridir.

3.1.8. Orpheus

Thrak kralı ve bir Musa’nın oğlu olan Orpheus ile ilgi en önemli mitos, onun karısı Dryade (bir çeşit Nympha) Eurydike’nin aşkı uğruna cehenneme (ölüler diyarına) inmesidir. Bir gün, Trakya’daki bir ırmak boyunca gezinirken, Aristaios Eurydike’ye tecavüz etmek istemiştir. Eurydike kaçmaya çalışırken, otların arasındaki bir yılanın üstüne basmış ve yılanın onu sokmasıyla ölmüştür. Eurydike ölünce Orpheus, ondan ayrı kalamamış ve cehennemde karısını aramaya başlamıştır. Güzel sesli, şarkıcı Orpheus’un lirinin nağmelerini duyan cehennem canavarları ve Tanrıları mest olmuştur. Hades ve Persephone, karısını böylesine büyük bir aşkla seven kocaya, Eurydike’yi vermeyi kabul etmişlerdir. Yalnız bir şartları olmuştur: Orpheus, karısı arkasından gelerek yeryüzüne çıkarken, onların ülkesini terk etmeden asla arkasına dönüp karısına bakmayacaktır. Orpheus, şartı kabul edip yola koyulmuş

fakat neredeyse gün ışığına çıkmak üzereyken karısının arkasında olduğundan emin olmak için bir an arkasına dönüp bakmıştır. Bakar bakmaz Eurydike büyük bir karanlıkla çevrelenip incecik bir duman gibi sonsuza dek yok olmuştur. Orpheus, ikinci kez ölen karısı Eurydike’yi dönüp bulmak istediye de, bu kez ölümler diyarının cinlerinden Kharon hiç yumuşamaz ve Orpheus’u ölümler diyarına almaz (Grimal, 1997: 583).

Orpheus’un ölümü de çeşitli şekillerde anlatılmıştır. Bunların en yaygın olanı Orpheus’un Trakyalı kadınlar tarafından öldürülmesidir. Trakya’nın kadınları, Bakkhos (Dionysos) onuruna yapılan bir gece âlemi sırasında, Orpheus’un kendilerini hor gördüklerine karar vererek onun bedenini parçalarlar ve parçaları ırmağa dağıtırlar. Irmağın suları parçaları denize kadar sürükler fakat o hâlâ Eurydike’yi çağırılmaktadır, kıyıları tüm ırmak boyunca Eurydike diye çınlamaktadır (Carlier, 2000: 851).

Orpheus bir tek Turgut Uyar tarafından kullanılmıştır. Şair, *Kayayı Delen İncir* (1982) kitabındaki “Hüzün, Sevinç ve Çoşkunluk İçin” şiirinde Orpheus ile Eurydike’nin mitik öyküsünü, “aşk” ve “ölüm” temalarını karşılaştırıp “aşk” temasını güçlendirmek amacıyla kullanmıştır.

“öyle pek derin değil ölüm denilen ırmak
sezmezsizin geçivereceğiz öte yana”

(...)

ölüm ölüm

üstün değilsin aşka

(...)

ey dirim

memelerin hep dursun ağzımda” (Uyar, 2009:581).

Uyar’ın bu şiirinde “ölüm denilen ırmak”, “öte yan”, “ölümün aşka üstün olmaması”, “dirim”, “memelerin ağzımda” ifadeleri bizi Orpheus ile Eurydike’nin hikâyesine götürür.

“Ölüm denilen ırmak”, Orpheus’un parçalarının atıldığı ırmaktır. Ölümler diyarına giden Orpheus hala aşkı Eurydike’yi çağırılmaktadır. Şairin burada “öte yan”

dediği yer ölümler diyarıdır. Şiirde ölümün hayatın içinde olduğunu her an farkına varmadan ona gidebileceğini vurgulamıştır. Fakat buna rağmen “ölüm ölüm üstün değilsin aşka” diyerek mitik öykünün de ana fikri olan aşkın ölüme üstün gelme durumuna götürür bizi. Orpheus’un hikayesinde aşk hep üstün gelmiştir. Orpheus, karısı Eurydike ile yeryüzüne çıkarken aşkın üstün gelmesiyle verdiği sözü tutmayıp dönüp arkasına bakmıştır. Bu bakış Eurydike’yi sonsuza kadar kaybetmesine sebep olmuştur. Bu, öyle büyük bir aşktır ki Orpheus’un kendisini de ölüme götürmüştür.

“Ey dirim memelerin hep ağzımda dursun” bölümü de bizi Orpheus’un Eurydike’yi hayat olarak görme düşüncesine götürmektedir. Eurydike’nin anısına sadık kalan Orpheus, hiçbir şekilde etrafındaki kadınlarla ilişki kurmak istememiş bu sadakat de onun sonu olmuştur. Şiirde, bütün bu imgeler vasıtasıyla aşk teması ele alınmıştır. İlhan Berk’in kendi şiir anlayışı ile ilgili aşağıda alıntıladığımız yorum, Turgut Uyar’ın bu şiirinde ele aldığı konu ile paralellik taşımaktadır:

“Aşk olanaksızlıktır. Dahası, kavuşamamaktır. Orpheus ile Eurydike’in başına bela da diyebiliriz. Hani bahtsız Orpheus’un Eurydike’ye kavuşması için koşulu bozup Eurydike’ye dönüp bakmasıyla ona kavuşamaz olur ya, işte böyle bir şeydir aşk. Vardır, ama yok olmaya da hep hazırdır. Birleşme dışıdır sanki, yine de hem birleşme, hem de değildir. Kişinin var olduğunu, yaşadığını duyduğu o büyük mutlu andır. Varlığı dünya ile eşittir, yokluğu yıkımdır. İnsan aşka ölüme gider gibi gider: Ya onu yaşar ya da ölüme gider. Hem zaten aşkla ölüm ayrılmaz. Bitişik kardeşlerdir. Büyük felakettir” (Berk, 1989: 71).

Bu tespit, iki açıdan dikkate değerdir. Birincisi, İlhan Berk’in yorumu ele aldığımız şiirle Orpheus ile Eurydike’nin hikâyesi arasındaki bağı pekiştirmiştir. İkincisi ise, İkinci Yeni şairlerinde ortak bir söylem tespit ederken şiirini ele aldığımız İkinci Yeni şairi dışında başka bir İkinci Yeni şairinin yorumunun kendi tespitimizle paralel olmasıdır.

3.2. TANRISAL VARLIKLAR

3.2.1. Medusa

Medusa, deniz tanrıları Phorkys ve Keto'nun "üç Gorgo" adıyla anılan kızlarından biridir. Gorgolar, ülkelerinin girişini koruyan kız kardeşleri Grelerin üstündeki Okeanos ve Hesperides taraflarında, batının en ucunda otururlardı. Stheno, Euryale ve Medusa adlı tanrısai kardeşlerden yalnızca Medusa ölümlüydü. Gorgoların altın kanatları vardı ve Scopas'ın "Uyuyan Medusa"sında görüldüğü gibi güzellerdi. Elleri bronzdu, yabandomuzu dişleri vardı ve başlarıyla, kemerleri yılanlarla çevriliydi. Özellikle kendilerine her bakını taşa çevirmek gibi kötü bir özelliğe sahiptiler. İnsanlara şiddet saçan Gorgolardan Tanrılar uzak durur; yalnızca Poseidon Medusa ile birleşme cesaretini göstermiştir ve Perseus Gorgo'nun boynunu kesince, boynundan deniz Tanrısının iki dölü çıkar: Bellerophon'tes'in atı Pegasus ve Khryasaor. Perseus'un zaferinden bu yana Athena, Gorgoneion denilen Gorgo maskesini korkunç bir silah gibi kalkanının üstünde taşımaktadır (Carlier, 2000: 339-340).

Edip Cansever, Medusa'yı ilk olarak *Nerde Antigone* (1961) kitabındaki "Medüza" şiirinde kullanmıştır. 1 Ağustos 1961'de Erdal Öz'e yazdığı mektubunda bu şiiri yazma isteğinden bahsetmiştir:

"Medüza'yı yazacağım. Hani şu denizanası'nı işte. Denizin içinde, deniz renginde bir hayvancık Kımiltısı bile denizin kımiltısına uygun. Sesi yok, işitmesi yok, beklediği yok, gideceği yer belli değil, okşanmaz, sevilmez... hani neredeyse yaşamaz, yaşamadığı için değil de ölümle ilgisi olmadığı için ölmez. Ya da hep ölür; ölmeyi gösterir bize açılıp kapanarak. Medüza yazılmalı. Kendim için yazmalıyım onu. Adına uygun bir biçim vermeliyim Medüza'ya. Sen bir Medüza'sın. "Yeni yalnızlıklar arayan" bir medüza" (Cansever, 2009: 50).

Bu yazıdan hareketle şiirde geçen Medüza'nın Gorgo Medusa değil de bir tür denizanası olan Medüza olduğu tespit edilmiştir. Fakat şiirde Medüza ve Medusa arasında benzerlik bulunmaktadır:

*"Derin, sessiz, iyi böylece
Güz, ölülerini bırakan kuşlar
Yer kalmadı acıya ülkemizde
Derin, sessiz, iyi böylece*

Gün ortası alacakaranlık bakışlar

Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz

Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar

Aşar söylediklerimizi çeker gideriz

Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz

Kıyısında camların bozbulanık rakılar.

Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla

Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığınca düşer

Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter

Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur

Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler” (Cansever, 2010a: 228).

Bu iki varlık arasındaki ilk benzerlik şiirde denizanası için kullanılan “renksiz”, “yalnız” ve “sürgün” sıfatlarıdır. Bu sıfatlar Medusa için de çok uygundur. Onun yüzü bembeyazdır, ölüden farkı yoktur, yani renksizdir. O, kendisine bakan herkesi taşa çevirdiği, etrafına şiddet saçtığı için Tanrılar ondan uzak durmuşlardır yani “yalnız”dır ve bir nevi sürgünde sayılır. Bununla beraber “alacakaranlık bakışlar” ifadesi de hem denizanası hem de Medusa arasında ortak payda sağlamıştır. Zira Gorgo Medusa’nın en belirgin özelliği bakışlarıdır. Bakışların “alacakaranlık” olarak nitelendirilmesi de “korcu” ve “ölüm”ü çağrıştırmaktadır. Tıpkı Medusa’nın varlığı gibi.

Edip Cansever Medusa’yı bir de *Bezik Oynayan Kadınlar* (1982) kitabındaki “Manastırlı Hilmi Bey’e Dördüncü Mektup” şiirinde “sevgisizlik”, “iletişimsizlik”, “yalnızlık” ve “mutsuzluk” temlerini pekiştirmek için kullanır. Aslında tek bir dizede geçen mitik unsur, şiirinin anlatmak istediği birçok çağrışımı içermektedir. Şiiri açıklamaya geçmeden önce gerekli alt yapıyı sağlamak amacıyla *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabını kısaca ele alacağız. Çünkü bu kitapta, Medusa dışında, ilerleyen bölümlerde açıklayacağımız başka mitik unsurlar da kullanılmıştır.

Şiirde aynı evde yaşayan fakat derin bir yalnızlık içinde olan dört anlatıcı bulunmaktadır: Cemile, Cemal, Seniha ve Ester. Cemal, Cemile’nin oğludur; Seniha ise Cemile’nin kız kardeşidir. Ester’in bu üç kişiyle bir akrabalık bağı

PDF Eraser Free

bulunmamaktadır. “Yahudi Matmazel” olarak tanımlanmaktadır. Cemile, kesin olarak yaşayıp yaşamadığı belli olmayan Manastırlı Hilmi Bey’e yazdığı mektuplarda evdekileri tanıtmıştır:

*“Biz burada iyiyiz, biz burada çok iyiyiz
Biz burada kırk yaşındayız hepimiz
Dördümüz de bir kişiyiz de ondan
İçimizden biri uyuyor olsa da falan filan
Onu bekliyoruz bir kişi olmak için”* (Cansever, 2010b: 249)

*“Gene bir haç gibi olacağız dördümüz
Bir evin içinde kocaman bir haç
Kutsal değil, kirlî
Çoşkulu değil, kırık dökük
Sevinçle çekeceğiz onu kendimize”* (Cansever, 2010b: 257)

Burada da gördüğümüz gibi Cemile kendi ile beraber evdekileri “kirlî, kırık dökük” olarak nitelendirmektedir. Cemile, ayrıca eserde kendisini de “yaşamayı tersinden kovalayan koskocaman bir oyuk”, “gittiği yeri bilmeyen böcek”, “erkeğe benzer yalnız bir dişî” betimler. O kadar yalnızdır ki gerçek hayatta zaman algısını yitirmiştir:

*“Kapı çalındı, hayır, telefon
Telefon kapı telefon
İkisi birden mi yoksa
Yoksa
Ne telefon ne kapı
Bir şimşek hiç olmazsa
O da değil
Ses filan duymadım ki ben”* (Cansever, 2010b: 250)

*“Üstümden biri kalkmıştı -yok canım-
Öyle değil, bir gölgeydi hepsi hepsi
Yer değiştiren gezgin bir gölge
Bahçedeki ceviz ağacından
İçeri sürüklenen”* (Cansever, 2010b: 250)

Cemile hep evde içki içerken, bezik oynarken okuyucunun karşısına çıkar. Evde rakı sofraları kurulup, udlarla eğlenceler, âlemler düzenlenirken Cemal ise odasına, kendi dünyasına kapanmıştır. Cemal, sevgisiz bir ortamda büyümektedir ve bu ortamdaki olumsuz etkilenmektedir:

*“Yorgunum biraz –bütün gün içtim-
Hepimiz içtik
Cemal odasından çıkmadı hiç” (Cansever, 2010b:255)*

*“Ve bugün
Çepçevre oturduk masanın başına gene
Bezik oynadık Hilmi Bey - her gün oynuyoruz ya -
Giysisiz, sadece kombinezonlarımızla – öyle işte -
(...)
Seniha korse takıyor, yahudi matmazel
Neredeyse çıplaktı -terliyor terliyor terliyor-
Ve Cemal bize bakıyordu
Bakmıyor gibi bakıyordu
Durmuyor gibi duruyordu da
Benim anlamadığım işte bu” (Cansever, 2010b: 253)*

Cemal, annesi Cemile’ye göre “anlaşılmayanın ta kendisi”dir. Buruktur, siliktir. Kendi varlığı kendisine ağır gelmektedir. Çünkü o, çocukluğunu yaşayamamıştır. Kendi tabiriyle “yaşlı bir çocuktur, çocukların en yaşlısı”dır. Böylelikle iyice içine kapanmıştır:

*“Acının kış ayları, diyor birdenbire Cemal
İçine çekilip de soğuktan
Oyuncağımı orda bulamayan
Bir çocuk gibi
-Evet hiç çocuk olmadı Cemal
Olmayacak da-” (Cansever, 2010b: 264)*

Cemile, Cemal’le beraber yaşadıkları evden ayrıldıkları günü şöyle anlatır:

“Cemal’i okuldan aldım

PDF Eraser Free

Sonra ...
Kestiydim saçlarını çoktan
Gözleri bir çift medüza şimdi
Cemal'in
Kurtuluş'ta unutulmuş bir bahçe için
Bahane Cemal
Kolları iğreti, kısa
Kır yolları gibi tekdüze bir anlatım yürüyüşünde
Anlamsız
Ve yan yana gelince beton yapılarla
Hep aynı soğuk ve yapışkan hüznün
Yedeğine alıyor ikisini de
Oysa pencerelerden sarkan ışıklar bile
Her biri başka başka
Acılar başka başka
(...)
Ve
Mutluluk
Bir kibrit çöpü kadarlık yanarsa
Eski bir lokantadayız Hilmi Bey
Beyoğlu'nda arka sokaklarda
Karşıdaki vitrinde
Yeni cilalanmış bir tabut
Bu garip gün sonundan sanki
Pespembe üç haç eklenmiş ağzına
Cemal'in
(...)
Bazı belirtiler bazı belirtilerle buluşunca
Sözleşiyor kafasında insanın:
Bu çocuk beni hiç sevmemi
Sevmeyecek.

Kim kimi sevdi? kim kimle yaşıyor ki?
Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz
Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe
Arada mektup yazıyorum sana
Ah, olmayan sana. Hiç olmadın ki

Bunu kendime, Cemile'ye söylüyoruz.

Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık

İki kaktüs gibiyiz Cemal'le ben

Kendi çöllerimizden koparılmış” (Cansever, 2010b: 283-285)

Bu bölüm hem Cemile hem de Cemal ile ilgili birçok şeyi açığa çıkartmaktadır. Cemile oğlu Cemal'in gözlerini Medusa'ya benzetmiştir. Çünkü nasıl Medusa kendisine bakanları taşa çeviriyorsa Cemal de annesine her baktığında onun yüreğini taşa çevirmektedir. Çünkü annesini hiç sevmemiştir. Cemal de ölüm soğukluğu vardır. Bu da sevgisizlikten kaynaklanmaktadır. Annesi ile aralarındaki uçurum o kadar fazladır ki onlar “kendi çöllerinden koparılmış” “iki kaktüs” gibidirler; Sert, dikenli ve çiçeksiz.

3.2.2. Sirenler (Seirenler)

Sirenler, yarı kadın, yarı kuş deniz kızlarıdır. Bazen, Mousa Melpomene ile ırmak-tanrı Akheloos'un bazen de Akheloos ile Sterope'nin kızları olarak geçerler. Sirenler'in adı ilk kez *Odysseia*'da geçmiştir. En eski efsaneye göre Sirenler, Akdeniz'de bir adada otururlarmış ve yakınlarından geçen denizcileri müzikleriyle kendilerine çekerlermiş. Gemiler, Sirenler'in bulunduğu adanın kayalık kıyılarına tehlikeli bir şekilde yaklaşarak parçalandıklarında onlar tedbirsiz denizcileri parçalayıp yerlermiş. Sirenler'in adası, güney İtalya kıyısı boylarında, Sorrente Yarımadası açıklarında yer almaktadır. Destan sonrası döneme ait eskatolojik mitlerde de Sirenler, Bahtiyarlar Adası'nda, bahtiyar kişiler için şarkılar söyleyen, öbür dünya tanrıçaları olarak geçerler. Böylece, onlar giderek semavi ahengi temsil etmeye başlamışlardır. Bu niteliklerinden dolayı, lahitlerin üzerinde sık sık yer almışlardır (Grimal, 1997: 726-727).

Edip Cansever, *Kirli Ağustos* (1970) kitabındaki “Ölü Sirenler” şiirinde “ölümden yaşama tutunuş” temini; İlhan Berk de *Atlas* (1976)'taki “Homeros'un El Yazısı” şiirinin IV. Bölümü olan “Yaralı Toprak”ta “içe kapanış” temini pekiştirmek

için Sirenler’i kullanmıştır. Her iki şiirin alt yapısında da, mitik bir unsur olan Sirenler’in kullanımı açısından pek çok ortak nokta bulunmaktadır:

1. “Ölü Sirenler”de, “Yaralı Toprak”ta Edip Cansever ve İlhan Berk’in doğaya açılmaları sonucu meydana gelmiş ürünlerdir. Burada doğa diye “Bodrum”u kastediyoruz. “Pan” bölümünden hatırlayacağınız gibi Edip Cansever, *Kirli Ağustos* kitabını yazarken iki kez güneye inmiş, Bodrum’u görmüştür. *Kirli Ağustos*’taki şiirlerini de bu etkiyle yazmıştır. İlhan Berk’in dünyasında ve şiirlerinde ise Bodrum’un onun tabiriyle “Halikarnasos”un çok daha önemli bir yeri vardır. Şair, 1970 yılından itibaren yaşadığı Bodrum’un mitlerle arasında sıkı bir bağ olduğunu dile getirir:

“Bir adakent olması, tarihten çok onu “mitos”lara dönüştürmüş, söylencesel (mitolojik) bir kent olmuştur. Hem Troya’yla Ephesos’la, Miletos’la, daha nice büyük küçük söylencesel kentlerle akraba değil midir? İlyada’ya, Odysseia’ya kaynaklık etmemiş midir? Tarihten çok, söylencebilim (mitoloji) ona bunun için yakındır. Hem bütün yeryüzü deniz – kentleri gibi, o da denizle, rüzgârlarla, güneşle, gökle büyümüştür. Odysseia’da sık sık esen ve Odysseus’un başına bela olan rüzgârlar “notos”lar, “boreas”lar Halikarnassos’un da yakından bildiği rüzgârlardır. “Zephyros” la “Euros” da yalnız homerosun bildiği rüzgârlar değildir. Söylence bilimin bu dört büyük rüzgarı Halikarnassos’un da göğünü dövmezler mi? Sonra Salmakis perileri, Endimiyon, Kibele, Artemis ve nice söylence kahramanları, Tanrılar nerelidir? Bütün doğa güçlerini bir özdek bilip, bir özdek gibi incelemeye tutan Anaksimenoslar, Miletoslu Thalesler nerelidir? İşte bütün bunlar Halikarnassos’u tarihten çok söylencesel bir kent yapmıştır.” (Berk, 1992: 119-120).

2. Her iki şair de, Sirenler’in yanında “yaşamın kaynağını arama” noktasında eski çağ uygarlıklarından da bahsetmişlerdir. Edip Cansever “Lidyalılar”ı; İlhan Berk de “Kykladları” ele almıştır. Uygarlıklardan bahsettikleri bölümlerde doğanın unsurları olan “deniz”, “rüzgâr” ve “dalgalar”dan da dem vurmuşlardır:

*“Eski bir görkemi anımsatıyordu bana
Görmüştüm daha önce de bir Lidya kralının boynunda
Bilmekti yazgısı ölümünü, gene de
Yıllarca beklemişti kendini
Yeşimden sapı olan bir kılıçla
Bense ne içimi yakan rüzgârı
Ne denizdeki yangını, ne gökgürültüsünü
Duymuş gibi olduğum sesleri de değil
Yaşamın gövdesini arıyordum yalnızca*

*Bir çürük dişle alımdaki
İki üç kırışığı yedeğine takmış da*

*Özledim ilkeiliğimi dalgalarında
Buldum savaşı bitmez derinliklerini
Karıştırdıça bir kargının ucuyla
Gördüm, bekliyordu kendini o da
Germiş de al kaskacını Lidya kralı gibi
O turuncu ruh, değişken
İzledim onda ilk oluşumu sanki
Haftıçe kesilmiş gibi oldu dudağım bir yerinden” (Cansever, 2010a: 490).*

*“Yel
Arşınlar ölü denizi
Bulur Kykladlarda kendini. Köpüklü Kykladlarda,
Bakar kalırız biz” (Berk, 1998: 581).*

3. Her iki şairin de bir noktaya kadar Sirenler’e bakış açıları benzerdir. İki şiirde de Sirenler sesleriyle, çığlıklarıyla denizdekileri ölüme çağırmaktadır. İlhan Berk, “ses” unsurunu güçlendirmek için Sirenler’in yanına uluyucu mitik canavarlar olan “Skylla”ları da eklemiştir:

*“Gerçekte duymadığım sesler bitti
Öğleye doğru bir gök gürültüsü yalnız
Karıştırdı ortalığı bir süre
(...)
Bir uyum mıydı durgunluk, fırtınayı
Gökgürültüsünü de barındıran içinde
Duyuyordum o tanıdık sesi yeniden
Tiz bir çingırağı andıran
Benzeyen zil sesine de
Daha önce unutmuşum gibi denizde
Yankılanıp durdu ara vermeden” (Cansever, 2010a: 489).*

*“Bir köpebalığı omuzladı denizi, döndü yarımadayı
Ve indirdi yavaşça sonra omzunu. Kokladım.*

PDF Eraser Free

*Havayı. Daha kokuları yazmadım dedim,
Demek daha ölüm üstüne çalışmadım.*

*Anlamış gibi gözlerini devirdi kara
Açtı üstünü ölülerinin. Yırttı gömleklerini.*

*-Halikarnassos zeytinyağları Atina'da biliniyordu
Diyordu dün akşam tanıdığımız adam. Bu sabah*

*Uzun uzun yüzünü yıkadı attı sonra ağını
Tabak gibi denize.*

*El salladı sonra elli yaşına. Belki de bize. Bizim
Aylak yaşlarımıza ve çok ünlü denize.*

*“Sonunda geçtik kayaları. Kurtulduk
Skylia'dan da sirenlerden de*

Hâlâ duyarım ama seslerini.” (Berk, 1998:581-582).

Buraya kadar şiirlerinde ortak noktalar taşıyan Edip Cansever ve İlhan Berk bir noktadan sonra ayrılmışlardır. Edip Cansever'de ölüm getiren Sirenler'in kendileri de ölmüştür:

*“İşledim payuma düşen her görünüyü
Kamaştı gözlerim kıyıya varınca
Rüzgârın itişiyle kumlarda
Durmadan yer değiştiren
Sayısız siren iskeleti
Çın çın ötüyordu sessizlik kaburgalarında
Dedim, besbelli başıboş bırakmışlar da korkuyu
Tarihin onlara bağışladığı
Bu garip raslantıdan
Doğma bir rahatlıkla parıldıyorlar şimdi
Kemikleri som altından” (Cansever, 2010a: 491).*

Bu söylemde karanlık, umutsuz bir ortamda bile tıpkı Sirenler'in mitteki öykülerinde olumsuz bir sembolden giderek semavi ahengi temsil eden çağrışımları gibi yaşama tutunma çabası vardır. Daha sonra Cansever'in şiirindeki anlatıcı, "anka kuşu" gibi, küllerinden doğarak "deniz" gibi "derin" ve "sonsuz" bir gülümsemede kendini bulmuştur. Ölümünden, yaşama tutunmayı tercih etmiştir:

*"Akşam geri verince bana gözlerimi
Şehir de kayboldu, denizin durgunluğu da
Bir anka kuşu yeniden karıyorken küllerini
Bir kaya oyuğu kendini alıştırıyorken boşluğa
Dedim, deniz de bendim, düşleyen de denizi
Ve sabah olur olmaz üstünde derinliğimin
Bir gülümseme gibi bulacağım kendimi"* (Cansever, 2010a: 492).

Oysa İlhan Berk'in şiiri Edip Cansever'e göre "karamsar" bitmiştir. O Sirenler'in de Skyllalar'ın da seslerini hâlâ duymaktadır. Şiirinin sonunda Cansever gibi yaşama tutunmaz, kendi içine kapanır:

*"Ve yaralandık yeniden yaralı toprakla
Tunçla ve.
Su aldık sonra ağlarımızı topladık
Gittik geldik bir yıkıntıda.*

*Kapandık sonunda yavaş yavaş içimize, içimizdeki evlere
Ve uğultusuna suyun"* (Berk, 1998: 581-582).

Sonuç olarak Edip Cansever'de "ölümünden yaşama tutunuş" temi bağlamında kullanılan Sirenler, mitteki Sirenler'in gelişim çizgisiyle de paralellik taşımaktadırlar. Oysa İlhan Berk için Sirenler, "ölümü" ve "içe kapanışı" destekleyen unsurlardır.

3.3. HAYVANLAR

3.3.1. Pegasus

Kanatlı at Pegasus, denizlerin Tanrısı Poseidon (Neptunus) ile Gorgo Medusa'nın çocuğudur. Perseus, Medusa'nın boynunu kestiğinde Poseidon'un dölü, Medusa'nın boynundan çıkan kanın toprakla birleşmesinden Pegasus oluşmuştur. Antik Yunan mitolojisinde Pegasus ile simgeleştirilen at, Poseidon'a bağlanır. Bu hayvan, Pegasus'un babası Poseidon'un karşı konulmaz gücüne sahiptir. Taşa dönüştürücü nitelikteki bakışı ise onu Pegasus'un annesi Gorgo Medusa'ya yaklaştırır.

Pegasus'u daha yakından Bellerophon'tes mitinde tanırız. Bellerophon'tes, bir dizi zorlu sınavdan geçtiği öyküsünde en zorlu sınavı Pegasus ile vermiştir.²⁶ Bu sınav, ilk at örneği olan Pegasus'un evcilleştirilmesidir.

Dünyadaki en büyük isteği Pegasus'a sahip olup onu evcilleştirmek olan Bellerophon'tes bunu bir türlü beceremez. Bu duruma üzülen kahraman, üzüntüsünü Korinthos'lu bakıcı Polydios'la paylaşır. Polydios, yapılacak en iyi şeyin tanrıça Athena'nın tapınağına varıp orada uyumak olduğunu söyler. Tapınağa gidip uykuya dalan Bellerophon'tes, rüyasında Athena'yı görür. Athena, ona bir "gem" ve "altın taç" armağan eder ve bunlarla Pegasus'u elde edebileceğini söyler. Tanrıçanın söylediklerini titizlikle yerine getiren Bellerophon'tes, kısa sürede hayvanı evcilleştirmeyi başarır ve gece gündüz beraber uçmaya başlarlar. Hatta Pegasus'a dans hareketleri bile yaptırır (Hamilton, 2008: 96-97).

Pegasus burada simgesel olarak önemli işlevlere sahiptir. Gem, azgın atın üzerinde büyüleyici bir etki yapar. Endişeli hayvan, şeytansı ve vahşi bir güç tarafından dönüşüme uğrar ve savaşta kullanılır. Athena'nın efendiliğine boyun eğmek zorunda kalan bu öfkeli varlık, denetim dışındaki doğa güçlerine egemen olmak, insanlık karşısında -Bellerophon'tes bir ölümlüdür- vahşi güçlerin dize gelmesi anlamlarına gelmektedir (Frantosi, 2000: 1180).

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hamilton, Edith, (2008), "Pegasos ile Bellerophon", *Mitologya* (çev. Ülkü Tamer), Varlık Yayınları, İstanbul, s. 96-98.

Evcilleştirilmiş ve koşum takılmış Pegasus -daha geniş anlamda at- ile kadın arasında da bir bağ kurulur. Gem ve alınlıkla yeni evlenen kadına takılan tacın eşdeğer görülmesi ve tragedya şiiri başta olmak üzere kadının at ve kısırak gibi eğretilmelerle nitelendirilmesi de bu görüşü güçlü kılmaktadır. Evcilleştirme ve evlilik izleklerinin temelini oluşturduğu Bellerophontes mitinde at ile kadın arasındaki bağ açıkça görülmektedir. Resimli belgelerde geminden tutulmuş Pegasus'un ve gelinlik içindeki genç kadının Bellerophontes'in iki yanında yer almaları bu koşutluğa açıklık getirmektedir. Ayrıca, Kyrene'de, Artamitia şölenlerinin sonunda erişkin yaşa gelmiş gençlere koşumlanmış ve altın dizgin takılmış bir at verilmesi kuşkusuz bu simgesel düzenin uygulanmasından kaynaklanmaktadır (Darmon, 2000b: 260).

Pegasus'tan şiirlerinde anlam yoğunluğu sağlamak için en çok yararlanan İkinci Yeni şairlerinin başında Turgut Uyar gelmektedir. *Her Pazartesi* (1968) kitabındaki "Atları Seven Bir Çocuk" adlı şiirinde Pegasus'u "aile içi iletişimsizlik", "çocuk- anne-baba ilişkisi" temlerini güçlendiren bir unsur olarak kullanmıştır:

" (...)

Bir güneşlenmek yeri!...

Gazozlar hâlâ sıcak, hâlâ öğleden sonra "ne iyi"

Demek hâlâ yakınmaya hakkım var.

Kelimeler soluk. Bir şey mi yapmalıyım?

-Eviden mi kaçmalıyım?-

(Saçlarını taradı, güneşe baktı

Kendi sürecini yaşayan bir bakla)

"Gel al güzel deniz aygırı, yaman Pegasus

Sonsuz kargaşamı."

Atları çok seven bir çocuk ...

(...)

Beyaz atın gölgesi, sen dur!..

Artık bir aldanişa kanmayan gözlerimden. Dur!..

"Duvarlarım,

Gel al cepkenimi güzel at, duvarlarım bütün senin olsun

Babamla annemin kavgalarından ufak bir kırmızı,

Ufak bir kırmızı, duvarda, ufak bir kırmızı,

Ufak bir kırmızı..."

PDF Eraser Free

Yemeğe!...

-Evden mi kaçmalıyım? Kaçmamalıyım.-

“Hiç anlamadığım Modrian, serzenişiççi Matisse

Bulanık Siyahkalem, hergele Miro,

Atlar gidiyor...”

Sonsuz bilincine yaşamının.

O atlar.

“Sonra gazeteleri görüyorum, bütün gizleri

Savaşa başlamak gerek galiba.

Yarın. Yarından tezi yok. Baltamı ve bıçağımı

ve Atlarımı...”

...

“Ama başka bir şeyi de değiştiriyor,

Atları atları

Atları...” (Uyar, 2009: 250-252)

Uyar, bu şiirde mutsuz bir aile ortamı içerisinde büyüyen, etrafını kuşatan kargaşa ortamından kaçma arzusu taşıyan çocuğu, Pegasus simgesiyle anlatmaya çalışmıştır. Şiirde Pegasus’a çocuğu sıkıntılarında kurtarma olarak verilen görev ile mitolojik öyküdeki Pegasus’un Bellerophontes’e yardım etmesi karşılaştırılabilir. Bu bağlamda çocuk, Bellerophontes’e denk gelmektedir. Bellerophontes, zorlu savaşları, mücadeleleri Pegasus sayesinde yerden çok yükseklere havalanarak kazanmıştır. Bu hem gerçek hem de mecazi anlamdadır. Bellerophontes, Pegasus ile hem gerçekten yerden yükseklere havalanmıştır hem de Pegasus’un ona verdiği güç ve destekle kendisine güvenmiştir. Şiirdeki çocuk da *“savaşımaya başlamak gerek”* diyerek savaşma arzusunu belirtmiştir. Çocuk, onu sıkıştıran duvarlardan, sıkıntılardan adeta havalanarak kurtulmak istemektedir. Güç ve desteği ise Pegasus’tan beklemektedir. Çocuğun ata seslenişinin anneye yakarış olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü anne, çocuk için her zaman koruyucu, kurtarıcı ve besleyicidir. Fakat çocuk bu isteğinde kararlı bir duruş sergilemez. Kaçma eyleminin onu kurtuluşa, huzura, mutluluğa erdireceğinden emin değildir. Bundan şüphe duymaktadır.

Şiirde Pegasus, “güzel deniz aygırı, yaman Pegasus” şeklinde nitelendirilmiştir. Bu nitelendirme ile Pegasus’un babası Poseidon ile bağlantı kurulabilir. Poseidon, denizlerin Tanrısıdır. Şair ise oğlu Pegasus’u şiirde “deniz

aygırı” olarak nitelendirmiştir. Pegasus’un babasından dolayı sahip olduğu güç vurgulanmıştır. Mitteki baba-oğul arasındaki olumlu durum şiirde olumsuz bir imajla vurgulanmıştır. Şiirdeki baba imajı çocuğun kişisel dünyasını daraltan, eşiyile karşılıklı kavga ederek çocuğu mutsuz eden bir görüntü çizmektedir. Şiir boyunca atlara seslenen çocuğun haykırışında özlediği güçlü bir baba imajının yankılarını duymak mümkün olabilir.

Turgut Uyar, *Dün Yok Mu* (1984) kitabındaki “Bir Gülün” adlı bir başka şiirinde ise “Pegasus”u “kentli insanın yaşamsal döngüsü” ve daha da genişleterek “hayatın döngüsü” temalarına anlam yoğunluğu sağlamak için kullanmıştır:

*“ Bir Gülün
bir gülün serüvenidir belki
bir ölümlle başlayan
eşkin bir Pegasus’un kişnesiyle
birden her şey derinlerde bir orman
böylece suyun dibindeki yalnızlık
onarıyor kendini durmadan
bir çılgın gidip gelmedir artık
kent aşağı kent yukarı
bir haziran gecesine alışık insanlar horlanıyor
elbet enginar çiçekleniyor bu arada*

*suyun gibi gözlerinden kapılan
dayalı döşeli esen bir evde
bir kitap okurken bir akşamüstü
tam ortasında
çığlıksız sesiyle duyulan
ve dayayıp başını koltuğun arkasına
bir gün başka bir yerde olmak duygusu,*

*neyle eşleşiyor ölümlle mi
yoksa bir şey mi isteniyor zamandan” (Uyar, 2009: 611)*

Şiirde yaşamın döngüsel sürecine dair birçok göstergeler bulunmaktadır. “Gülün serüveni” , “enginar çiçeklenmesi” “kişneme” bir doğuma işaret etmektedir.

Fakat ölüme yazgılı olan bir doğumdur. Yukarıda da anlattığımız gibi Perseus, Medusa'nın başını keser ve onun boğazından çıkan kan toprakla birleşerek Pegasus'u vücuda getirir. "Kan" ile "gül" arasında renk bakımından da bir benzerlik bulunmaktadır. Mitte ve şiirde paralel olarak kan ve gül "yaşam"ı simgelemektedir. "Çiçeklenme" ile de "döllenme" arasında bir bağlantı vardır. Çiçeklenen bitki nasıl hayat bulursa, döllenmiş varlık da belli bir süre sonra hayata başlar. "Suyun dibindeki" ifadesiyle de Poseidon'a gönderme yapar. Poseidon, aynı zamanda yer altındaki suların da hâkimidir. Ayrıca bütün dünya mitolojilerinde yaratılışlar yani yaşam suda başlamıştır. "Onarıyor kendini durmadan" ve "kentler arasında çılgın gidip gelmez" ifadelerinde de "hayatın döngüsü" ve kentli insanın çabalamalarına rağmen sürekli içine düştüğü "yalnızlık" durumu söz konusudur.

Şiirde, kentli insanın her gün yaptığı rutin işlerle aynı çemberin içinde dönmesinden yakınılmaktadır. İkinci bölümünde de başka bir yere gitme, başka bir yerde olma arzusu dile getirilmiştir. Buradan da anlayacağımız gibi kentli insanın kuşatılmışlık durumu sürekli değildir. Şair, en son bölümde bu sıkışmışlığın, kuşatılmışlığın "ölüm"le denk olup olmadığını sorgular. Fakat buna kesin bir cevap bulamaz. Nasıl ki hayat, doğum ve ölüm silsilesinden oluşuyorsa, hayatın sıradanlığını da yeni umutlar kırar. Bu döngüsel bir sistemdir.

Edip Cansever'in *Kirli Ağustos* (1970) kitabındaki "Gül DönüyorAvucumda" şiirinde de Pegasus "şiirsel ilham" verme; yol arkadaşı "Bellerophon" ise haberi olmadan kendi ölüm haberini taşıma özellikleriyle metne dahil olmuştur:

*"O akşam söylediği ona
Gördüm Hüma kuşunun iskeletini
Haber de saldıydım Pegasos'un sırtındaki ozana
Seyretsin diye ölümünün bu sırça gelinliğini
Duyan da var bunu duymayan da"* (Cansever, 2010a: 538)

Bu şiirde, Pegasus'un şiirsel ilham ile özdeşleştirilmesi bilgisinden yararlanılmıştır. Burada Pegasus, yol arkadaşı Bellerophon'e ilham vermektedir. "Haber de saldıydım Pegasos'un sırtındaki ozana" ifadesi bunu göstermektedir. Ayrıca Bellerophon'un mitik öyküsünden de izler görürüz. Kral Proitos, karısı

Stheneboia'nın Bellerophon'te'e attığı iftiradan dolayı onu öldürmek istemiştir. Proitos, bir gün Bellerophon'te'in eline mektup vererek onu Lykia kralı İobates'e götürmesini istemiştir. Mektupta, İobates'ten bu mektubu getireni öldürmesi istenmektedir (Griamal, 1997: 119). Bellerophon'te, kendi ölüm fermanını, haberi olmadan elleriyle taşımıştır. Şiirde geçen "ölümün sırça gelinliği" ifadesi ölüm haberini imlemektedir. "Duyan da var bunu duymayan da" ifadesi ise Bellerophon'te'in kendi ölüm fermanından haberi olmadığını imlemektedir.

3.3.2. Phoenix (Anka/Simurg)

Farklı kültürlerde çeşitli adlandırmaları ve yer yer değişen özellikleri olan efsanevi bir kuştur. Yunan mitolojisinde Phoenix, Fenix; Mısır'da Fenix, Bennu; Arap'da Anqa, Roc; Fars'ta Simurg/Simurgh/Samru/Simorg; Rus'ta Sinam (ru); Çin'de Feng/Feng Huan/Feng Huang/Luan ve Japon'da Hoo isimleriyle geçmektedir (Coleman, 2007: 827, 943). Türk mitolojisinde ise Tuğrul ve Konrul olarak geçmektedir (Ögel, 2003: 59).

İncelediğimiz şiirlerde bu kuşun Phoenix, Anka ve Simurg adlarıyla ana temleri destekleyici bir unsur olarak kullanıldıklarını tespit etmiş bulunuyoruz. Aralarında birtakım farklılıklar olduğu için bu üç kuşun da özelliklerine kısaca değineceğiz.

Phoenix, Antik Yunan ve Mısır mitolojilerinde geçen efsanevi bir kuştur. Bu devasa, olağanüstü kuş yaklaşık 350 yıl aralıkla –bu sayı 500, 1000, 1461 ya da 7000 de olabiliyor- kendini yakarak kurban ederdi. Yeni Phoenix kuşu da yakılan yığının küllerinden tekrar doğardı. Başka bir rivayet de bu kuşun Arabistan'da doğmuş olmasına rağmen ailesini unutmak için Yunanistan'a uçtuğunu söylemektedir. Sadece nemden beslenen bu kuş, mor bir bedene, altın boyuna ve mavi kuyruğa sahiptir. Onun altın tüylerini bulan kimsenin güzel bir talihe sahip olacağına inanılmaktaydı (Coleman, 2007: 827).²⁷

Micha F. Lindemans da Coleman'dan farklı olarak bu kuşun Mısır mitolojisinde Güneş Tanrısı Re; Yunan mitolojisinde Phoibos (Apollo) ile

²⁷ İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

ilişkilendirildiğini söylemektedir. Yunanlılara göre Phoenix serin bir kuyu yakınında yaşarmış. Her sabah şafak vakti suda yıkanıp son derece güzel şarkı söylemiş. Güneş Tanrısı Re onu dinlemek için arabasını durdurmuş. Her 500 ya da 1461 yılda bir aromatik odunların üzerine yuva inşa eder ve kendisini ateşlerle burada yakarak tüketirmiş. Yeni kuş da bu yığından ortaya çıkar ve buradan Heliopolis'e uçarmış. Mısır'da genellikle balıkçıl olarak tasvir edilen bu kuş klasik edebiyatta tavus kuşu ya da kartal olarak tasvir edilmiştir. Phoenix, ölümsüzlüğü, dirilişi ve ölümden sonraki yaşamı sembolize etmektedir. Bu anlamından dolayı sıklıkla lahitler üzerine çizilirdi. Musevi ilmi, ölümsüz bir kuş olarak eşsiz statü kazandığını bunda Nuh'un seyahati esnasında geminin kapasitesini zorlayarak dert olmaktan kendini alıkoyduğunu söylemektedir.

<http://www.patheon.org/articles/p/phoenix.html> 21.10.2011²⁸

Phoenix (Phoiniks)'i akbaba ile karşılaştırarak anlatan Darmon iki kuşun ortak noktaları olduğundan bahseder:

“Aromatlarla ilgili mitoloji kuşları, yukarısıyla aşağısı, çürümüşle yanmış, insani mekânın burasıyla ötesi arasında kaçınılmaz araçlar olarak ortaya çıkarlar. Her durumda ulaşılmaz yüksekliklere yuva kuran, çürümüş et meraklısı yırtıcı kuş akbabanın ayrıcalıklı işlevi budur: Bazı özlerin toplanması için onun müdahalesi gerekir. Aromatların mitik kuşu Phoiniks'in de temel yönelimi budur. Kimi zaman akbabanın önünde tırmanan bir solucan gibidir, ya da yere yakın bir biçimde güç-bela uçmaya çabalarken görürüz onu. Ama aynı hayvan, kimi zaman kartaldan daha yükseklere tırmanarak, bozulmaz tüylerinin yardımıyla yüzyıllarca havada kalabilir.” (Darmon, 2000: 385).

İskender Pala, Phoenix'in Arap mitolojisindeki karşılığı olan “Anka” nın özelliklerini *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (2004)'nde anlatmıştır:

“Kafdağında yaşadığı varsayılan, tüyleri renkli, yüzü insana benzer, asla yere konmayıp dâimâ yükseklerde uçan ve kendisinde her kuştan bir alâmet bulunduran, adı var kendi yok bir kuştur. Boynu uzun olduğu için “anka” adıyla; avlarını kapıp uzaklara uçtuğu için de “muğrib” sıfatıyla anılır. Efsâneye göre anka dişi bir kuşmuş. Allah bu kuş için bir erkek yaratmış ve çoğalmışlar. Sonra Necid ve Hicaz taraflarına yayılmışlar. Anka o yöredeki hayvanları birer birer alıp götürmüş. Sonra sıra çocuklara gelmiş. O zaman Ashab-ı Ress onu, peygamberleri Hanzale b. Safvan'a şikâyet etmiş ve anka kuşu nesli ile birlikte yıldırım çarpması sonucu ölmüş. Yine başka bir rivayete göre anka, cennet kuşuna benzer yeşil bir kuşmuş. Bu yüzden ona “zümürdüanka” denilirmiş” (Pala, 2004: 24).

²⁸ İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

Phoenix'in Farsça mitolojisindeki karşılığı olan Simurg da Alburz dağında yaşamaktadır. Ebeveynleri tarafından terk edilen Tanrı Zal'ı kurtararak onu büyüttüğü söylenmiştir. Simurg'la ilgili farklı efsaneler bulunmaktadır. Bazı görüşlere göre, 1700 yıl yaşadktan sonra öleceği zaman kendini yakarak kendisinden yeniden doğarmış. Bazı görüşlerde göre de bütün kuşlar Simurg'un gizemini aramak için yola çıkmışlar fakat bu uzun arama sürecinde sadece otuz tanesi hayatta kalmış. Bu kalan otuz kuş da Simurg olmak için birinde (içlerinden birinin bedeni içinde) birleşmişler (Coleman, 2007: 943).²⁹

Her kültürde bu kuşa, farklı özellikler yüklenip farklı hikâyeler eklense de Phoenix, Anka ve Simurg'un hiçbir kültürde değişmeyen ortak noktası kendisini yakıp küllerinden tekrar doğmasıdır.

Edip Cansever, Phoenix'i *Petrol* (1959) kitabındaki "Phoenix" şiirinde "umut" ve *Oteller Kenti* (1985)'deki "Phoenix Oteli"nde "yaşamın sürekliliği" temlerini güçlendirmek için kullanmıştır. *Tragedyalar* (1964)'ın V. bölümünde ise "Anka"yı "yok oluş" ve "yeniden doğuş" temalarını pekiştirmek için kullanır. Cansever, *Tragedyalar*'da Anka'nın yanında İkaros'a da yardımcı unsur olarak yer vermiştir. Anka ve İkaros'u aynı bağlam içerisinde kullanma açısından benzer bir tavrı da Ece Ayhan'da görürüz. *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) kitabındaki "Ortodoks-Ortodoks" şiirinde Simurg'u "ölüm" temini" pekiştirmek için kullandığı "İkaros"a yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır. İlhan Berk ise Cansever ve Ayhan'dan farklı olarak, *Şenlikname* (1972) kitabındaki "Anka" şiirinde Türk kültürüne ait unsurları ön plana çıkartarak Anka'nın kendisini anlatmıştır.

Phoenix, aslında sadece Edip Cansever'in yukarıda anılan şiirlerinde değil, bir çok şiirinde izlektir. Hatta onun tüm şiir çizgisinde "Phoenix'in evrimi"nden bahsedilebilir. Murat Devrim Dirlikyapan, "Phoenix'in Evrimi: Edip Cansever'de Dramatik Monolog" adlı doktora tezinde Cansever'in ilk dramatik monolog türündeki eserlerinde Phoenix'in yalnızca bir ayrıntı gibi durduğunu fakat daha sonra yaşamın sürekliliğine işaret eden bir anlam kazandığını söylemiştir. Her kitapta yeniden üretilen Phoenix'in yaşamın acımasız çelişkileri içinde tekrar tekrar

²⁹ İngilizce'den çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

küllendiğini ve her kül oluşta başka anlatıcılara bölünerek yeniden doğduğunu da ifade etmiştir (Dirlikyapan, 2007: 189).

Cansever, Füsün Akatlı ile yaptığı konuşmada Phoenix’i birkaç arkadaşıyla beraber gittiği Tepebaşı’ndaki bir barda gördüğü adamın etkisiyle yazdığını söylemiştir. Bu adam, balkonların birinde hiç kımıldamadan durmaktadır ve önünde yan yana dizilmiş altı rakı şişesi vardır (Cansever, 1998: 91). Bu olay, şairin dizelerinde şöyle hayat bulur:

*“Ben orda, akşamına orospular dadanan
Camlarında pis sinekler gezinen, ben orda
Eskimiş bir tutuşa şarabını içiyor
Kadınlar da oluyor kadınsız bakışlarla
Başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber
Ya Tanrı’ya inanır ya da isyana.*

*Kimseye vermiyor ki acılardan atarsa
Kuytular çıkartıyor sevişmeler onlardan
Bu nasıl bir bakış ki dünyaya intiharla
Ya da hep kar yağıyor da düşünmesi siyahtan
Öyle ya kim sevişirdi acıları olmasa
Kim bakardı uzağa köpekleri saymazsam.*

*Orası bir ölümdür şarabımı doyuran
Ölünen yüzler gibi bir bütündür adamlar
Vaftizi gün ışığında bir garip protestan
Tanrısıyla sevişir; herkes bilir sevişmeyi o kadar
Kim ne derse desin ben bugünü yakıyorum
Yeniden doğmak için çıkardığım yangından”* (Cansever, 2010a: 207).

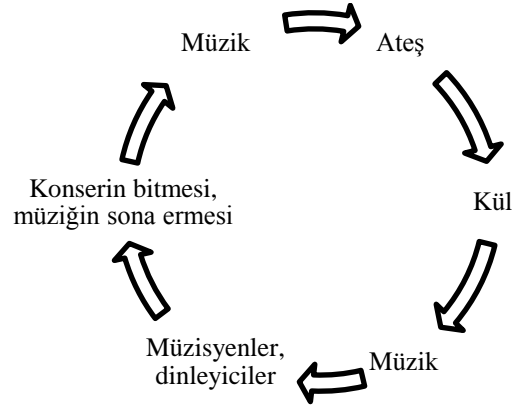
Şiirde ilk olarak kötü bir ortam tasvir edilmiştir. Cansever’in Akatlı’ya bu şiirle ilgili aktardığı anekdot olmasa da şiirin girişinde portesi çizilen mekânın Beyoğlu’nun arka sokakları, Tarlabası gibi semtler olabileceği tahmin edilmektedir. Şair, bu mekânın içerisindeki kadınların letafetten uzak olduklarını, sadece cinsî bir varlık olarak var olduklarını “kadınlar da oluyor kadınsız bakışlarla” sözleriyle ifade etmiştir.

Bununla beraber şiirin genelinde bir “ikilem” vardır. Şiirdeki kişi umudu köpeklerden beklemektedir. “Vaftiz”in gün ışığında olması da bir tezatır. Çünkü vaftiz gün ışığında olmaz, kilisenin içinde olur. “Garip Protestanlık” da bundan kaynaklanmaktadır.

Bu şiirde “hüzünlü” bir insan vardır. Bulunduğu kötü atmosfer içerisinde yüreği yorgundur. Acıları onu sevişmeye itmiştir. Yani her şeye rağmen içinde “umut” vardır ve umut “Phoenix”le sembolize edilmiştir. Aslında mutlak umut, Anka’nın kendisini yakmasıyla oluşmuştur. Bu da bir “yeniden doğuş” arketipidir.

Cansever, “Phoenix Otel” şiirinde de “küllerinden doğmayı” insan ve müzik unsurlarını birleştirerek anlatmıştır. Metrdotel, müziğin oluşumunu şöyle aktarır:

“Her gün sabahtan öğleye kadar dinleyebilirsiniz. Tabii, kendinizi müziğe kaptırmanız gerekir. Meydan ateşinden yaratılmış bir müzik sanki, bittiği zaman külleri kalır yalnız” (Cansever, 2010b: 479).

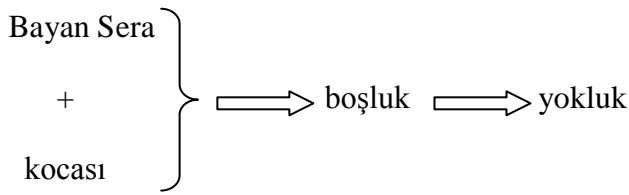


Burada ateş yandıktan sonra küle dönmektedir. Sonra küllerinden tekrar doğarak müziği oluşturmaktadır. “Ateş” şiirin ilerleyen bölümüyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde müziği var eden müzisyenler ve de müziği dinleyenlerdir. Ateşin “kül”e dönmesi ise müziğin sona ermesi, konserin bitmesidir. Yalnız buradaki döngü karşılıklıdır. Müzik de bittiği zaman dinleyicileri, müzisyenleri yeniden yaratır. Tıpkı konsere giden dinleyicilerin sürekli değiştiği ya da her müzisyenin bir müziği farklı çaldığı gibi:

“Evet ilginç değil mi? Önce onlar yepyeni bir müzik yaratıyorlar, sonra o müzik onları yaratıyor. Konser bitince piyanist olsun, dinleyiciler olsun; çünkü onlar da yeniden yaratıldıkları inancında, mutluluk içinde otelimize dönüyorlar” (Cansever, 2010b: 480).

Burada da gördüğümüz gibi Cansever'in imgeleminde Phoenix her seferinde başka biçimlerde hayat bulmuştur. Şiirin ilerleyen bölümünde bu sefer Bayan Sara'nın hayatı vasıtasıyla "sevgi" ve "evlilik" temleri etrafında hayat bulur:

"Evliydim. Üstelik ilginç bir yaşamımız vardı. Çok tuhaf! Sevgiyi sevgiyle yıkmak istedik sanki. Tam öyle işte. Evlendikten kısa bir süre sonra her şey birden değişti. Ben diye, o diye bir şey yoktu artık. İkimiz diye bir şey de yoktu. Öyle ki, içinde bulunduğumuz boşluğu bir heykel yaratır gibi yontar yontar, sonunda yokluk denen anıtı tamamlayıverdik" (Cansever, 2010b: 484)



Bayan Sera ve kocası ilk evlendikleri zaman "sevgiyi sevgiyle yıkmak" istemişlerdir. Yani küllerinden hep "sevgi" için doğmak istemişlerdir. Fakat evlendikten kısa bir süre sonra durum değişmiştir. Bayan Sera da kocası da manevî olarak yok olmuşlardır tıpkı Phoenix'in yanıp kül olması gibi. Yeniden doğduklarında sevgiyle değil "boşluk"la karşılaşmışlardır. Bu "boşluk" da "yokluk"a dönüşmüştür. Yokluk ise tekrar "yaşam"a dönecektir:

"Metrdotel: Hadi mutluluğa!

Tenis Öğretmeni: Mutluluğa!

Bayan Sara: Yaşama, yaşayanlara!" (Cansever, 2010b: 485).

Cansever, "Tragedyalar V"de, "yok oluş" ve "yeniden doğuş" düşüncesini şiirin kişilerinden biri olan "Diran" üzerinden anlatmıştır. Daha önce Hermes bölümünde "Diran" ve onun sorunlu ailesinden bahsetmiştik. Şiirin bu bölümünde Diran, Anka'ya, kendisini yakan Anka'ya benzetilmiştir:

"Çürük ilkyaz ağacı Diran

Ve kadınların o çürük sesleriyle çağırdıkları

Kareli yeleğiyle koştukça çocuklaşan

İpekli sesler çıkaran. Unutulmuş bir erkekliğin

Acısından oluşan bir Anka gibi

*Ve yakan kendini durmadan
Zavallı Diran
Düşlerinde eriyen balmumundan bir olayın
Eridikçe çizdiği o yapışkan yollardan
Geçince evde olan
(...)
O sessizlik yörüngesinin ucunda
Ve Diran bağırır, bağırır, bağırır
Bir yok olma utkusuyla bağırır
Ki bundan bir daha doğan isterik” (Cansever, 2010a: 322).*

Diran \longrightarrow çürük, zavallı (iktidarsız)

Diran \longrightarrow Anka (yeniden doğma isteği) $\boxed{\text{SONUC}}$ \longrightarrow isterik Diran

Şair, ilk olarak Diran’ı çürük bir “ilk yaz” ağacına benzetmiştir. Sonraki dizelerde yine “çürük” sözcüğünü tekrarlamıştır. Burada Diran’ın “iktidarsız” bir erkek olduğuna gönderme vardır. Zaten daha sonra gelen “unutulmuş bir erkeklik” ifadesi bunu açıkça göstermektedir. Diran, bu yarım erkekliğin acısı içinde kıvrılmaktadır. Şair, bu noktada Diran’ı Anka’ya benzetir. O, mutsuz olduğu durumdan düşlerinde kurtulmak ister fakat bunu başaramaz. Düşlerinde bile gördüğü şey “eriyen bir balmumunun çizdiği yapışkan yollardır”. “Balmumunun erimesi” ifadesi akla hemen İkaros’u getirir. İkaros, babasının yaptığı balmumu kanatlarla uçmaya başladıktan sonra “doğanın kanunlarına” karşı gelmiştir. Güneş Tanrısı Helios’un onun balmumundan kanatlarını eritmesiyle kaçınılmaz sonu ölüm olmuştur. Diran da kendisini yakmak istemektedir fakat küllerinden normal bir erkeğin doğmasını arzu etmektedir. Bu yüzden “bir yok olma utkusuyla” bağırır, bağırır, bağırır... Fakat o, düzelmiş olarak değil “isterik” yani karışık bir hali, sinir bozukluğuyla yeniden doğar.

“Yeniden doğuş” arketipini sadece Edip Cansever ele almaz. Bu konu, destanlarda, mitlerde ve şiirlerde sıklıkla işlenmiştir. Türk şiir dönemlerinden biri olan Toplumcu Gerçekçilik’in uzantısı Slogancı şiirde de Phoenix (Anka) sıklıkla

tekrarlanan bir motiftir. Bu şiirlerde, mücadele veren, ezilen insanların katledildikten sonra yeni gelecek nesillerin güçlenerek geleceğine inanılmıştır.

Ece Ayhan da “Ortodoks-Ortodoks” şiirinde İkaros’u “otuz üvey kardeş” olarak adlandırdığı “simurg” a benzetmiştir:

*“Düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne-. Kanatları balmumu albastı.
Yazıyorum ki otuz üvey kardeş, gördüm. Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün.
Aykırılığı da, som Ortodoks-Ortodoksluğa.”* (Ayhan, 2008: 82).

Şiir, İkaros bölümünde ayrıntısıyla işleneceği için burada fazla üzerinde durulmayacaktır. Sadece “otuz üvey kardeş”in simurg olduğu kanaatine nereden vardığımızı açıklamak aydınlatıcı olacaktır. İkaros’un mitlerde öne çıkan özellikleri uçması ve balmumundan kanatlarının olmasıdır. Böyle olunca ona benzetilen “otuz üvey kardeş”in de uçmayla ilgili bir niteliği olabileceği akla gelmiştir. “otuz” kelimesi de bizi Simurg’a götürmüştür. Zira, o, otuz kuşun birleşmesiyle oluşmuştur. Şiirde Simurg, “ölüm” temasını pekiştirmektedir.

İlhan Berk, *Şenlikname* (1972) kitabındaki “Anka” şiirinde ise bu kuşu Edip Cansever ve Ece Ayhan’dan farklı kullanır. Onun şiirinde Anka ne “yeniden doğuşu” ne de “ölüm”ü imler. O, sadece çeşitli hikâyelerde, kültürlerde öne çıkan özellikleriyle Anka’yı anlatır.

“Anka isim. İki hece. A’yla başlıyor. A’yla da bitiyor. Düz. Geniş.

Bir simge. Bunun için de bir elma gibi ele gelmez. İslam Ansiklopedilerinde geçer. Zaten Müslüman bir kuştur. Gökyüzlerini sever.

(Ünlü gökyüzlerini!)

Arap denizlerinde öter, Kenaneli’nde.

Haç seferine katılır Fuhuş-ı Atik’te. Ahmet Rasim’in omuzlarına çıkar. Encyclopaedia Britannica’ya girmiş bir kuş olarak.

Diller bilir.

Divanına devam etmiştir Süleyman Peygamber’in. Boynunda ölü kuşların listesi, soluk el yazılarıyla. Sonra da görünmemiştir.

Saydam,

Aksaraylı Oğlanlar Şeyhi İbrahim’in bir gazelinde. Zülkarneyn’le dolaşır.

Bir resimde uzun boyunlu. Hicazlı bir çerçinin çoğalttığı. (Kakma.)

Asurlu II. Dara’nın albümünde bulunmuştur.

Charlemagne’a yapışık.

Rübâb-ı Şikeste'de bir beyit düşürür Teyfik Fikret, ilkçağlı bir kuş diye. Serçeyle karşılaştırır. (Bu iki sözcük çizilmiştir.)

Yöresinde dönerler bir puhu kuşuyla İsa'nın; Fransızca bir şiirde:

(Gözün Gözbebeği İsa!)

Kuşların Cinsel Tarihi'nde en kabarık yer onun: Bir oğlanı dağa kaldırmıştır. Ayağında V işareti.

Şimdi Kafdağı'nda. (Ölü.) Uzun. Beyaz.

Ceseti yok.

Dudakların etli.

Anka ile serçe ne mümkün

Bir sahada olsun mütekarin” (Berk, 2008: 353-354).

Şiirdeki Anka, “simge”dir, “Müslüman” bir kuştur, “gökyüzlerini” sever, “arap denizlerinde” öter, “haç seferine” katılır, “dil”ler bilir, Süleyman Peygamber’in divanını yazmasında “yardımcıdır”, “Zülkarneyn”le dolaşır, bir resimde “uzun boynu”yla Kutsal Roma- Germen İmparatorluğu’nun kurucusu Charlemagne ile yapışık, Fikret’in Rübâb’ında “ilk çağlı” bir kuştur, puhu kuşuyla beraber “İsa’nın etrafı”nda döner, Kuşların Cinsel Tarihi kitabında “zorbadır”; bir oğlanı dağa kaldırmıştır, “Kafdağında”dır, “ölü”dür, “uzun”dur, “beyaz”dır.

Şair şiirde Anka’ya çoğunlukla olumlu özellikler yüklemiştir. Yeri gelir yaratıcılığıyla bir Divan’ın yazılmasına yardım eder yeri gelir bir Peygamber’in ya da kralın baş ucunda yer alır. Edebî metinlerde sıkça işlenir. Bu kuşu “uzun” ve “beyaz” sıfatlarıyla anlatması da onun Berk’in dünyasında olumlu şeyler çağrıştırdığını gösterir. Zira o, güzel gördüğü şeyleri “uzun” sıfatıyla anlatır.

Bu şiirle ilgili olarak bir de şunu söyleyebiliriz. İlhan Berk, Edip Cansever’in sıklıkla kullandığı gibi Phoenix’i değil Anka’yı kullanmıştır. Burada Berk’in kendi kültürüne, Divan edebiyatına ilgisinin etkileri görülür.

İlhan Berk, Bedirhan Toprak’la 1988 yılında *Düşün*’de yaptığı söyleşide “Anka” şiirinin yer aldığı *Şenlikname* kitabında ilk defa tarihe, coğrafyaya ve insana bakmayı öğrendiğini söylemiştir. Şair, ayrıca bu yazıda *Şenlikname* kitabı üzerindeki

çok önemli bir etkiden bahseder. Bu etki, uzunca bir süre Paris’te kalan şairin ülkeye döndükten sonra değişen düşünceleridir:

“(…) ben kendi tarihimin 1964 yılından sonra başladığını düşünürüm. Bu tarihlerde uzunca bir süre Paris’te kaldım. Montaigne: “Beni Fransız yapan Paris’tir” der, ben de Paris dönüşü kendimi kazandım diyebilirim. Benim yabancı bir ülkede uzunca bir süre yaşamam kendi tarihimizi arama gereği duyurdu” (Berk, 2005: 97)

Şair, bu düşünceyle ülkeye döner dönmez on iki ciltlik Türkiye tarihini okumuştur. İlk defa Türk büyüklerini orada tanımıştır. Ayrıca kitaplığındaki Türkçe kitapların azlığını fark ederek bundan utanmıştır. Bundan sonraki süreçte de Batılılaşmak için önce kendi kültürünün kökenlerine dönmesi gerektiğini düşünüp dünyaya öyle bakmaya başlamıştır:

“Benim kuşağım için edebiyat demek Fransa demektir, yalnız onları okuyor, onları biliyorduk. Oysa Paris edebiyatın sadece Fransa olmadığını öğretti bana; bana kendimize, kendime bakmayı öğretti. Ne yapabileceğim onu yapacaktım. Kısaca ben olacaktım. Galiba o da oldum. Ben Batılılaşmak isteyen bir ülkenin Batılılaşmak isteyen bir şairiydim ve bu benim şiir tarihimin birinci evresiydi bir anlamda. İkinci evreyse, bu Batılı ozana karşı çıkmak, bir Türk ozanı olmak. Buraya da Batı’ya karşın Batılı olmakla varılabileceğini inanıyordum. Ve öyle de oldu. Bugün baktığımda kendimi bütün olumsuzluklara karşı bir birey olarak koruyabildiğimi görüyorum. Büyük savaşın da bu olduğuna inanıyorum.

Ülkemin tarihine gelince ona da öyle baktım, ne eksik ne fazla. Gene kendimden çıkarak tarih eksikliğimizi fark edebildim. Ben yeryüzünde Türk ulusu yokmuş da Cumhuriyet’le oluşmuş gibi düşünürken, sözünü ettiğim tarihte birdenbire ülkemin ve kendimin başka kökenlerimiz de olduğunu fark ettim ve Osmanlı’yı araştırmaya yöneldim. Ve araştırıyorum, dünyaya yeni gelmiş bir adam gibi hep. Dünyaya da böyle bakıyorum” (Berk, 2005: 97).

İkinci Yeni şiirinde Edip Cansever, bu efsanevî kuşu Phoenix ve Anka olarak “umut”, “yaşamın sürekliliği”, “yok oluş” ve “yeniden doğuş” temlerini güçlendirmek için kullanmıştır. “Tragedyalar V”de “Anka”nın yanında Yunan mitlerinde gördüğümüz İkaros’u da kullanmıştır. Ece Ayhan da “ölüm” teması etrafında Simurg ve İkaros’u aynı bağlam içinde ele almıştır. İlhan Berk’in Anka’sı ise herhangi bir temi desteklemez. O, Anka’yı çeşitli özellikleriyle anlatmayı tercih etmiştir.

3.4.MİTİK ÖYKÜLER

3.4.1. Helene/Paris/Menelaos

Helene, güzelliğiyle dillere destan olan, birçok öyküye kahraman olan bir kadındır. Yunanlılar onun uğruna on yıl süreyle Troya'ya karşı savaşmışlardır. Helene, en eski metinlere göre Zeus'la Leda'nın kızıdır. Ölümlü babası da Tyndareos'tur. Sonraları Zeus ile Nemesis'in kızı olduğu da söylenmiştir.

Helene'in karmaşık olan efsanesi Homeros destanından bu yana değişikliklere uğramıştır. Onun, bütün hikâyesine yer vermeyeceğiz. Sadece Menelaos ile evlenmesi, Paris'le kaçıışı ve bunun sonucunda sebep olduğu Troya savaşından bahsedeceğiz.

Menelaos, İlyada'nın benimsediği en yaygın versiyona göre, Mykenai kralı Atreus'un oğludur ve Palops soyundan gelmektedir. Agamemnon'un da kardeşidir. Menelaos, Agamemnon'la gençliklerinde, Atreus tarafından Thyestes'i aramaya gönderilmiştir. Onu, Delphoi'de bulmuşlar ve Mykenai'ye getirmişlerdir. Atreus, onu hapse atmış ve Aigisthos'a öldürtmek istemiştir. Ancak, Aigisthos, babası Thyestes'i tam zamanında tanımış ve onun yerine Atreus'u öldürmüştür. Bunun üzerine, Menelaos'la, Agamemnon Aigisthos tarafından kovularak, Mykenai'den ayrılmak zorunda kalmışlardır ve Sparta'ya Tyndareos'un yanına sığınmışlardır. İki kardeş, orada, Tyndareos'un iki kızıyla evlenmişlerdir: Menelaos, Helene ile Agamemnon ise Klytaimnestra ile evlenmiştir (Grimal, 1997: 493).

Menelaos ile Helene'in evlenmesi, Helene'in talipleri arasından Menelaos'u seçmesiyle gerçekleşmiştir. Evlenme çağı geldiğinde -farklı kaynaklarda- sayıları yirmi dokuzla doksan dokuz arasında değişen kişiler Helene ile evlenmeye talip olmuşlardır. Tyndareos, bunlardan birini seçince diğerlerinin gücenebileceğinden ve böylece bir savaş tehlikesi doğacağından endişe etmiştir. Bu sebeple, bütün taliplere Helene'in seçimine saygı göstereceklerine, taliplerden biri seçilen kişiye itiraz ederse hep birlikte seçilen talibin yardımına koşacaklarına dair yemin ettirmiştir. Helene de talipler arasından Menelaos'u seçmiş ve evlenmişlerdir (Grimal, 1997: 607).

Helene, daha sonra Paris ile Troya'ya kaçmıştır. Helene'in Paris'le kaçmasının altında başka bir mitik öykü de yatar. Tanrılar, Thetis ve Peleus'un düğünü için toplandıklarında, Eris (Nifak), aralarına altın bir elma atarak bunun Üç tanrıçadan en güzeline verileceğini söylemiştir. Bu üç tanrıça Athena, Hera ve Aphrodite'dir. Üçü arasında seçim yapmayı kimse istemeyince Zeus, Hermes'i tanrıçaları İda dağına götürmekle görevlendirmiştir. Orada, Paris davayı hükme bağlayacaktır. Bunun üzerine hepsi Paris'in karşısında güzelliklerini savunmuşlardır. Aphrodite, Paris'e, o zamanlar dünyanın en güzel kadını olan Menelaos'un eşi Spartalı Helene'in aşkını vaat etmiştir. Paris, tanrıçalar arasından Aphrodite'i seçmiştir. Bunun üzerine Paris, Oninone'yi terk edip Sparta'nın yolunu tutmuştur (Grimal, 1997: 607).

Burada, Paris, Menelaos'un sarayına kabul edilmiştir. Menelaos, bir cenaze töreni için Girit'e gitmek zorunda kalınca konukları Helene'i ağırlamaya başlamıştır. Helene, Paris'le bu şekilde tanışmıştır ve çok geçmeden Paris onu kaçırmıştır. Homeros'tan sonraki yazarların çoğu, bu kaçırma işinin Helene'in rızasıyla olduğunu söylemiştir. Bazıları da Helene'i temize çıkartmak için onun suçsuz olduğunu savunmuşlardır.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, Helene'i şiirlerinde en fazla kullanan şairdir. Berk, Helene'in yanında sevgilisi Paris'i, kocası Menelaos'u *Çivi Yazısı* (1960) kitabındaki "Siz Ne Güzeldiniz Bilemezsiniz", "Siz Dedim De F, O Denizler Aldı Beni", "Güneşler, Bütün O, Durdum Bir Denizde" ve "Troya'da Siz Sözü Güzeldi Eskiden" şiirlerinde "güzellik", "kadın" ve "aşk" temalarını pekiştirmek için kullanmıştır.

Bunun dışında, şairin adı geçen bu şiirlerinde, gerek biçim gerekse tema olarak Fransız şair Pierre de Ronsard (1524-1585)'in etkisi görülmektedir. Berk, sevdiği şairlerden biri olan Ronsard'a çeviri şiirlerini içeren *Asılı Eros* (1996) kitabında ve hazırladığı *Başlangıçtan Bugüne Fransız Şiir Antolojisi* (2001)'nde yer vermiştir. Ona göre Ronsard, Fransız nazmının ve şiir dilinin kurucusudur, asıl gücünü de *sonnets*'lerinde göstermiştir (Berk, 1996: 37). Bu şiirlerde de açık bir mitoloji etkisi görülür.

İlhan Berk'in Ronsard'dan çevirdiği aşağıdaki soneler bu etkiyi göstermesi açısından oldukça dikkate değerdir. Sonelerde Helene, “güzellik”, “aşk” ve “Troya savaşı” bağlamında geçmiştir:

*“Gelip geçenler çilemi sevdami bilmelidir:
Sulayıp adadığım kuzu sütü, kanyla,
De ki: Kutsaldır bu Ağaç, Helena içindir” (Berk, 1996: 38)*

*“Yaşlılar diyordu ki, fazla şaşmamalıdır
Troya surları üstünden Helena geçerken,
Böyle bir güzellik uğruna çekilen,
Bir bakışı yanında acılarımız hiç kalır.
En iyisi ama Helena'yı bırakmıştır,
Mars'ı kızdırmamalı, kocası alsın hemen,
Limanımız tutulmuş yurt al kan içindeyken,
Dayanmışken surlara düşman, bu yeğdir.
Ey halsiz, kocamış, bitkin ihtiyarlar siz,
Gençleri boş sözlerle alıkoymayın öyle;
Göze alıp şehri hep birleşmelisiniz,*

*Yalnız Helena için hep genç ihtiyar.
Menelas da, Pâris de sanırım haklıydılar
Birisi istemekle, ötekisi vermemekle” (Berk, 1996: 40)*

İlhan Berk, ayrıca “Siz Ne Güzeldiniz Bilemezsiniz” şiirini sone nazım şekliyle yazmıştır. Bu şairin Ronsard'dan sadece tema bağlamında değil biçimsel olarak da etkilendiğini gösterir.

Bir de bu şiirlerde sıklıkla geçen “f” harfi vardır. İlhan Berk'in şiir dünyasında harflerin önemli bir yeri vardır. Enver Ercan'la yaptığı söyleşide harfler ile olan ilgisi hakkında şunları söylemiştir:

“Sayılar gibi usçu değildir harfler; bu da benim doğama daha bir yakınlık sağlamıştır. Ama asıl değişime yakın oluşları ilgilendirir beni. Bu değişiklikten hiç yakınmaz harfler. Türlü kılıklara girmeyi severler, herhangi bir yerlerini birazcık göstermekle yetinebilirler. Hep de başları döner, esrik, başıboş, umursamaz görünebilirler, sıradanlığı da elden bırakmazlar. Bu yönleri beni çekmiştir. Sonra da korkunç erotiktirler harfler.” (Ercan, 1994: 25).

İnsanlar ile harfler arasında ilgi kuran İlhan Berk, kendisi de “f” harfine benzetmektedir. *Şeyler Kitabı* (2002) içindeki “f” şiiri bunun somut örneğidir. Şiirde şairin kendisi ile ilgili düşüncelerini görürüz:

“Alfabenin en güzel harfi mi?

f elbet.

(Küçük harfle, büyüğünü ben bilmem sanki.)

En uzun boylu.

En haşarı.

En zaif.

En büyüülü.

(En çocuk olduğunu da söyledik mi?)

En gizil.

En yalnız.

Neden en yalnız?

Bunu ben de bilmiyorum?

Belki gizlenmeyi seviyor f.

Belki de yalnızlığı çok insancıl buluyor, ondan.

Şu da var:

Yalnızlık alfabelerin ortak özelliğidir.

Kimileri öyle doğmuştur da.

Hem f bu yalnızlığın ayrımindadır.

Şairler gibi de bir yazgı diye bakar buna.

Yoksa yalnızlığı kim sever.

Her harfin bir kişiliği vardır.

Bir de devinim gücü.

Harflerin devinim gücü korkunçtur.

Gene de yalnızlık söz konusu olduğunda f düşünde kendini bir ada gibi görüyordur belki de.

Ya da bir labirent.

Hem herkesin hakkıdır düş görmek.

Aslında bütün harfler gizlenmek ister.

Hele: f.

Ama ben f’yi bizim şu yeryüzündeki durulmaz buluşmamız gibi asıl da size benzetirim.

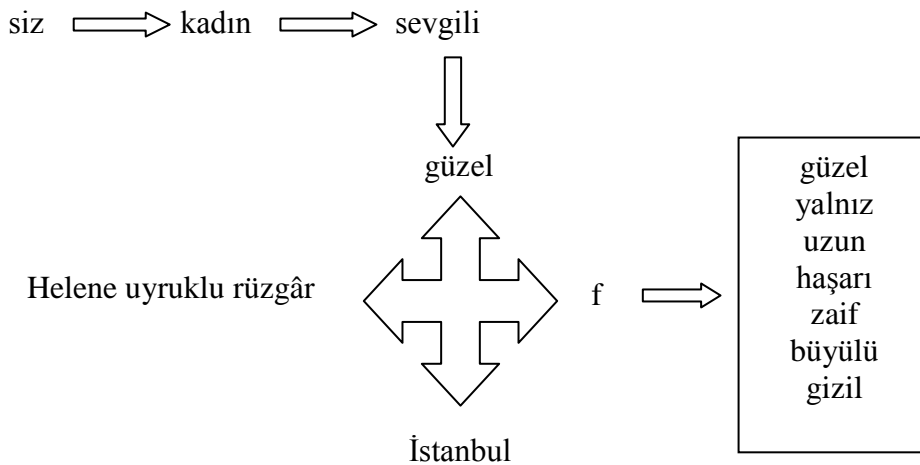
Bu yazıya vurması da bundan değil midir?” (Berk, 2008: 1248-1249).

Nurullah Çetin, “İlhan Berk’in Şiirine Genel Bir Bakış” adlı yazısında Berk’in harflerle olan bu ilgisinden dolayı onu Letristlere³⁰ yaklaştırabileceğimizi söylemiştir. Berk’in harflere somut birer varlık gibi yaklaşmasını onun materyalist dünya görüşüne bağlayan Çetin, kimi zaman harflerin resimsel boyutlarından yola çıkarak biçimsel yönlerini kimi zaman da seslerinden hareket ederek müzikal yapılarını değerlendirmeye çalıştığını belirtir. (Çetin, 2004: 86-87). Memet Fuat “Yeni Şiiri Anlamak” yazısında ise İlhan Berk’in Letrizm’i bile aştığını, kapalılığın, güç anlaşılabilirliğin ötesine geçerek anlamsızlığa vardığını belirtmiştir (Fuat, 2000: 30).

Helene “f” harfi ile beraber “Siz Ne Güzeldiniz Bilemezsiniz” şiirine “güzellik” temasını pekiştirmek için şöyle girmiştir:

*“Siz ne güzeldiniz benimle bilemezsiniz
A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde
Helene uyruklu bir rüzgârdınız her şiirde
Benimdi, Ronsard’ın bir ülkesiydi yeriniz*

*Şimdi kim bilir İstanbul’sunuz değilsiniz
Bir f’ydiniz Önyasalar’da o şey evlerde
Şimdi nasıl bir yalnızlık eser yüzünüzde
Uzun sular olur duymak gibi bir şeydiniz
(...)” (Berk, 2008: 254)*



³⁰ Letrizm (Harfçilik):Öncülüğünü Isodere Isou’nun yapacağı, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve şiirde en küçük birim olarak sözcüğü değil de harfi temel alan, bu yolla da yeni bir şiiri, yeni bir müziği yazmayı amaçlayan bir karşı yazın akımıdır. Bkz. Abidin Emre, “Letrizm (Harfçilik)”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı* (Ocak 1981), S. 349, ss. 310 – 313.

Şairin burada “siz” diye hitap ettiği kişi ilgi duyduğu bir kadındır, şiirdeki anlatıcının uzak bir ülkede yaşayan sevgilisi de olabilir. Bu kadın “güzel”dir. Şiirde durumu destekleyen birçok ipucu vardır. Bunlardan biri kadının “Helene” uyruklu bir rüzgâr olmasıdır. Helene, güzelliğiyle dillere destan bir kadın olduğu için şiirde bahsedilen kadın da güzellik taşıyan bir rüzgârdır. Estiği yer ise şairin bulunduğu Ronsard’ın ülkesidir. Ronsard’la ilintili düşünecek olursak bu yer “Fransa”dır.

Şiirin ilerleyen bölümünde muhayyel kadının bulunduğu ülkenin “İstanbul”da olduğu anlaşılır. Şaire göre bu kadın onun için İstanbul’dur. Burada Berk, kadın ile İstanbul arasında güzellik yönünden bir bağlantı kurmuş olabilir. Çünkü İstanbul, sıklıkla güzellik sıfatıyla adlandırılmaktadır.

Şiirin bundan sonraki bölümünde Berk, kendi özelliklerini şiirdeki kadına aktarmıştır. Sevdiği kadın da kendisi gibi “f” harfini imgelemektedir. Yani bu kadın “güzel”, “uzun boylu”, “haşarı”, “zayıf”, “büyülü”, “gizil” ve “yalnız” bir kadındır. Şair daha sonraki dizelerde “yalnızlık” ve “uzun” sıfatlarını bir adım daha öne çıkartmıştır. Kendisini dünyanın en yalnız insanı olarak gören ve yazdığı şiirin de yalnız olduğuna inanan Berk için buradaki kadın da yalnızdır. Çünkü şiirde sevgilisinden uzakta yaşamaktadır. Sevgilisi Fransa’da o ise İstanbul’dadır. Uzun sıfatıyla da kadının güzelliğini bir kez daha vurgulamıştır. Ekim 1981’de varlıkta yayımlanan söyleşisinde “uzun”un neyin simgesi olduğunu şöyle açıklamıştır:

“Kendim üzerine çıkacak bir kitaba ‘Uzun Adam’ diye başlık attım. Beni bilenler, öyle pek uzun olmadığımı söylerler. Ama ben kendimi uzun boylu görürüm. Çoğu nesnelere, canlıları da öyle kavrarım. Kısa, benim sözlüğümün dışladığı bir sözcük olacak. Dikey olarak var her şey. Yatayda durukluk buluyorum. Güzel bir ağzı, yüzü, uzun diye görmem bundan olmalı. Ozanların bir sözlükleri vardır. ‘Uzun’da bunlardan biri kısaca. Ama bu sözcük, benim kimi sözcüklerim gibi, bir pul meraklısının titizliği ile taranmış bir sözcüktür” (Berk, 1981: 4-5).

Berk’in “Siz Dedim De F, O Denizler Aldı Beni” şiirine sevgili bu sefer tamamen “f” harfi kimliğinde girer. Bu şiire bir kişi daha eklenir. O da Helene’in sevgilisi “Paris”tir:

*“Siz dedim de f, o denizler aldı beni,
Sabah haliniz o eski suları geçtim.
Helene’nin baktığı denizlerde Paris’tim*

*Yeni sesler buldum, renkler, diller yeni.
Kral yalnızlıklarında düşündüm sizi
O çok günler Çin denizlerinde gittim
Sular, güneşler onlardı karşılaştırdım
İstanbul gibiydiniz belki daha da yeni.
Bu denizler ne güzel böyle değil mi f?
Hayır siz o denizlere bakıp geçtiniz
Kaldı işte sonnet'lerimde olduğu gibi f
Kaldı a'dan z'ye bütün baktıklarınız.*

*Eski zamanda gelseniz ölümsüz olurdunuz
Benim zamanımda geldiniz ölümsüz ” (Berk, 2008: 256)*

Buradaki sevgili yine f'dir, Helene'dir ve İstanbul gibidir. Sevgilisine ilgisini anlatan anlatıcı ise kendisini Helene uğruna Troya savaşını çıkartan Paris'e benzetmektedir. Yani Paris kadar “gözü kara”dır. Helene'i bulmak için açıldığı denizlerde “yeni sesler, renkler, diller” bulmuş, yeni insanlarla tanışmıştır. Fakat yine de yalnızdır. Çünkü Helene'den uzaktadır. “Kral yalnızlıkları”nda Helene'yi düşünür. Şiirde Helene, Paris için ölümsüzdür.

“Güneşler, Bütün O, Durdum Bir Denizde” şiirinde ise bir anlatıcı daha eklenir. Bu sefer Helene'e aşkını anlatan kişi kendini Menelaos (Menelas) olarak görmektedir. Bu şiirin kişisi ile sevgilisinin yaşadığı “aşk” Menelaos ile Helene'i hikâyesi üzerinden verilmiştir:

*“Güneşler, bütün o, durdum bir denizde
Bir ağa sabahta Menelas gibiyim,
Hanlık sürüyorum yeni bir ülkede.
Seni gördüm, bir gül beyazlanıverdim.
Kim bilir bir ilk çağ göğündeydik belki
Bir bulut çarpıyor eski bir kanyona
Bir sabah dünyaya nasıl bakmışım ki
Geçmiş esmerliğim tay soluklarına.
Bu çağda Troya'da güzel bir sizdiniz
Sizinle korlardı yan yana denizi
Bir daha siz sabah gibi güzeldiniz
Bir gün gelir alır aydınlığım sizi.*

Geçtiniz o kadar karanfil sokağından

Baksanız kim bilir ne güzel olurdu (Berk, 2008: 266).

Kendisini Menelaos olarak gören âşık, ilk olarak sevgilisini “gül”e benzetmektedir tıpkı Divan edebiyatında sevgilinin güle benzetilmesi gibi. Onu görmenin verdiği mutlulukla kendi gönlü de çiçek açar. Bu benzetmenin “sevgi”, “güzellik” ve “kutsallık” çağrışımları vardır. Daha sonra sevgilisini “tay”a benzetir. “At” değil de yavrusu “tay”a benzetmesinin sebebi Troya’daki güzel Helene’in “gençliğini”, “tazeliğini” vurgulamaktır. Ayrıca kadının taya geniş anlamda ata benzetilmesinin cinsel bir çağrışımı vardır. Zaten “Geçmiş esmerliğim tay solukların” ifadesinde de iki sevgilinin cinsel olarak yakınlaştığı görülür. Şiirin sonuna doğru Menelaos, Helene’i “deniz”e benzetmiştir. Bu benzetmede “sonsuzluk” çağrışımı vardır. Zaten, Berk, “Siz Dedim De F, O Denizler Aldı Beni” şiirinde Helene’yi “ölümsüz” olarak nitelendirmiştir. Son olarak da onu “sabah”a kendisini de “aydınlık”a benzetir. Burada yaşanan aşkın, “güzel”, “umutlu” ve “aydınlık” olduğu anlatılmak istenmiştir.

siz \Rightarrow sevgili \Rightarrow Helene \Rightarrow

“Gül”, sevgiyi, güzelliği, kutsallığı;
“tay”, gençliği, tazeliği, cinselliği;
“deniz”, sonsuzluğu;
“sabah”, umutu ve aydınlığı
çağrıştırır.

Helene’i simgesel olarak kullanan bir diğer İkinci Yeni şairi Sezai Karakoç’tur. *Sesler* (1968) kitabında yer alan “Kav” şiirinde Helene’i İlhan Berk’ten çok farklı bir biçimde kurgulamıştır. Karakoç, lirik bir söylem, tepkisel bir tavırla Troya savaşına yeni bir hüviyet kazandırmış; kendi epopesini yaratmıştır. Bu epopede de Helene’i Troya savaşı üzerinden “batı tenkidi” temini pekiştirmek için kullanmıştır. Şiir, Helene’in Troya (Truva)’ya girmesiyle başlar:

“Otomobil birden çıkıyor yoldan

Bir deniz kıyısında duruyor

Büyü bıçağı koparıyor onu gri harmanili kayalardan

Yalnız sırtlarından sezilen haçlı erleri kayalardan

Kayalar kapatıyor onun arkasını som

*Düşünceyle şekerlendirilmeden
 Günse eriyor yön yön Van Gogh'su bir kırmızılık
 Kirazların ve güllerin tifoya kardeş çıkan rengi
 Kokuları bile kıpkırmızı olan güllerin
 Ve otomobilden inen sensin iki avucunda deniz
 Çevrene üşüşen zeytin ağaçları
 Arkandan inenler o kimlerdir ki avuçlarına gülüyor
 Oluşa gülüyorlar kuşlara çocuklara
 Ki senin ellerini görmek bir kurtuluştur çocuklara
 Sen yüzünde Akdeniz memnunluğu sen Truvalı Helen
 Sana gelmiş bütün Yunanlılar atlı arabalarla” (Karakoç, 2009: 141).*

Hikâyede Helene Troya'ya gemi ile girer oysa şiirde “otomobil” ile girmektedir. Yine aynı şekilde şiirde Helene'i almaya gelen Yunanlılar da gemi yerine “atlı arabalarla” şehre girmişlerdir. Gerçi burada Yunanlılar'ın Troya'ya soktuğu “tahta at” da kastedilmiş olabilir. Şair, bunun dışında bu bölümde olumlu imgelerle olumsuz bir atmosfer anlatmıştır. “Van Gogh'su kırmızılık” Van Gogh'un kırmızı rengin hâkim olduğu “Kırmızı Üzüm Bağı” ya da bir sonraki dizelerde geçen “kiraz”la birlikte düşünüldüğünde “Kiraz Ağacı” resimlerinden biri olabilir. Burada sanatın rengi olumlu bir renk iken Karakoç'un şiirinin alt metninde olumsuz bir anlam kazanır. “Kirazların ve güllerin” kırmızısı aynı zamanda tifonun yani “hastalık”ın rengidir. Şair, Helene'in Troya'ya girmesini salgın şeklinde görülen, mikrobik bir hastalık olan tifoya benzetmiştir. Şiirde Helene gelir gelmez “çocuklar onun ellerini görmek” istemiştir. Çevresine zeytin ağaçları üşüşmüştür. Burada Karakoç, batılılaşmayı tenkit etmiştir. Batı'dan gelen bir unsurun hayranlıkla, sorgulanmadan, düşünülmeden tüketilmesini eleştirmiştir. Tifo benzetmesinin altında da batılı unsurların salgın gibi ülkede yayılmasını anlatmak isteği yatmaktadır. Bütün bu gelişmelerden Truvalı Helen, memnundur. Şiirin ilerleyen bölümlerinde şair, görünürde yine olumlu kelimeler kullanmıştır fakat yine olumsuzunu anlatır:

*“Atlarla otomobillerle uçaklarla
 Bütün kiraz yangını çocukları andıktan sonra
 Evrenin akşamından döndünüz evrenin parmaklıklarına
 Almışsın üstüne örtücülüğünü siyahın kahverenginin*

Ağaç gövdelerinin kavların rengini
Tabiat seninle canlı ve yeni
Tabiatı duruşunla ve bakışınla verimlendirmişsin
Ey geçmez gençliğin telâssız sesi
Sesinle ölümü ürkütmüş terletmişsin
Bir piknik yer altı gençliğine gözlerin
Saçların bir başlangıç eski zaman leylâklarına
Bir vakit gelse ki kapansam ayaklarına
Geçen zamanı yanlış bir rüya gibi yorumlasam
Resmini Yunanlılardan kalma kayalara oysam
Gitsem Bergama Tiyatrosu'nda seslensem ismini
Benimle birlikte tabiat çağırsa seni
Eski çağ çağırsa seni
Yeni çağ çağırsa seni
Her piknik gezintisinde yaptıkları gibi
Çiçek kuş arı ve mavi gökte güneş
Seninle donanırlar çocuk oyunlarında dağ düğünlerinde” (Karakoç, 2009: 142).

Bu noktada Karakoç ilk olarak Batılı unsurların çok hızlı bir şekilde kendi kültürüne girmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. “Atlarla, otomobillerle, uçaklarla” Batı, kendi kültürünü bir başka ülkeye sokmaktadır. İlk hedef kitlenin de “çocuklar” olduğunu dile getirir. Yukarıdaki bölümden de hatırlayacağımız gibi “Helene”in ellerini çocuklar bir kurtuluş olarak görmüş ve görmek istemişlerdir.

Bu bölümde Helene ile “tabiat”ı özdeşleştirmiştir. Fakat Helene tabiatın yeşili, denizin mavisi, güneşin sarısı ile birlikte değil “siyah” ve “kahverenginin” örtücülüğü ile ele alınır. Siyah yasın, matem rengidir; kahverengi de sonbaharın, hüznün rengidir. Yani Helene, Troya’ya neşe canlılık değil; sebep olduğu savaştan ötürü yas, matem, hüznü getirmiştir. Şiirin devamında Helene için ilk bakışta olumlu görülen şeyler söylenmiştir. Fakat “Bir vakit gelse ki kapansam ayaklarına / Geçen zamanı yanlış bir rüya gibi yorumlasam” ifadesi Karakoç’un Helene’i olumlu görmek istediğini fakat Troyalılara ölüm getirdiği için onun dünyasında olumsuz çağrışımları olduğunu gösterir. İstese de olumlu göremez. Şiirin ilerleyen bölümünde Helene’i neden olumsuz gördüğünü anlatmaya başlamıştır:

“(...)
*Sen halk ve çocuklar ve bir portatif çadır
 Ve kalakalmış bir oto uçurumun kenarında
 Haftaiçi gelgitleri denizde kanayıp ıslanmış
 Güneş sevinçli yaslarla kararmış
 Tabiatla konuşmaya başlarsanız bardakların derinliğinde
 Çin çay bardaklarının
 Birbirinizi yitirirsiniz tabiatın sisinde
 Biriniz Kafdağı’nda biriniz Çinseddi’nde
 Deniz yüreğinizin telâşsızlığın aydınlığını emer de
 Akşamın üstüne boşanır yanar beyaz gecelerde
 İyot kokulu yalnızlık panayırlarında
 (...)
 Saçılan eşya toplanır otomobil çalıştırılır dönüş başlar
 Tabiatla son alışverişi yapar çocuklar
 Deniz yavaş yavaş siyah bir kabuk bağlar
 Çayırlar üzerinde soğan yumurta kabukları büzülmüş kağıtlar
 Sende kadınlığın yalnız o sonsuz gülümsemesi ve toparlanması var
 (...)*” (Karakoç, 2009: 142-143)

Şair, bu bölümü Helene’in geri dönüşünü anlatır. Helene, ona sempati gösteren halk ve çocuklarla bindiği otomobille uçurumun kenarına gelmiştir. Burada şair, Batı’ya özenti duyanları “tehlike”nin beklediği noktasında uyarmak ister. “Güneşin yaslarla kararması”, “iyot kokulu yalnızlık”, “denizin siyah kabuk bağlaması” Karakoç’a göre Helene’in dönüşünde meydana gelen olumsuz durumlardır. “Sende kadınlığın yalnız o sonsuz gülümsemesi ve toparlanması var” ifadesi de şairin Helene’e getirdiği bir tenkittir. Helene, Paris’le beraber aşkı için Troya’ya kaçmıştır. Sadece kadınlık içgüdüleriyle bunu yapmıştır fakat bir savaşa sebep olmuştur. Karakoç burada birtakım emellerle Batı’ya ait kültür unsurlarını ülkeye sokanların geride bıraktığı olumsuz durumları vurgulamak istemiştir.

3.4.2. Odysseus / Penelope

Odysseus, bütün Antikçağ'ın en ünlü kahramanıdır. Homeros'un *İlyada* destanı bir olayın yani Troya Savaşı'nın destanı iken; Odysseia bir kişinin yani Odysseus'un destanıdır. Odysseia, beş ana bölümden oluşur:

I. Telemakhia (Bölüm I'den Bölüm IV'e)

II. Kalypso'nun adasında (Bölüm V)

III. Phaiakların ülkesinde (Bölüm VI'dan Bölüm IX'a)

IV. Odysseus'un serüvenleri (Bölüm IX'dan Bölüm XII'ye)

V. İthake'de (Bölüm XIII'ten Bölüm XXIV'e)

Troya Savaşı biteli neredeyse on yıl olmuştur fakat İthake Kralı ülkesine geri dönmemiştir. Odysseus'un öldüğü, bir daha yurduna dönmeyeceği söylentileri çoğalınca oğlu Telemakhos, babasından haber almak için Troya'dan dönmüş olan öbür Akha önderlerinin yanına gitmiştir. Bu gelişmenin üzerine Olympos'taki tanrılar, yedi yıldır Kalypso'nun adasında tutuklu bulunan Odysseus'un artık yurda dönmesine karar vermişlerdir. Odysseus da kendisine bir sal yapıp denize açılmış ve korkunç bir fırtınaya tutularak Phaiakların ülkesine çıkmıştır. Denizci bir ulus olan Phaiaklar onu iyi karşılamışlar ve yurduna göndermeye karar vermişlerdir. Bu bölümde Odysseus kendi ağzından Troya Savaşı'ndan bu yana başından geçen serüvenleri anlatmaya başlamıştır. Destanın merkezi ve eksenini olan bu öykü, Odysseus'un on iki gemisi ve yoldaşlarıyla Troya'dan ayrılmasıyla başlamış ve denizlerde sürünüp bin bir tehlike atlattıktan, gemileriyle bütün yoldaşlarını yitirdikten sonra Kalypso'nun Ogygie Adası'na varışıyla bitmiştir. Odysseus, öyküsünü bitirdikten sonra, Skherie'den bir Phaiak gemisiyle İthake'ye, kendi ülkesine gönderilmiştir. Yiğit bir dilenci kılığında Eumaios'un kulübesine sığınan Odysseus, yolculuktan dönen oğlu Telemakhos'la buluşmuştur. İkisi birden saraya gidip Penelope'nin taliplerini öldürürler ve destan Odysseus ile karısı Penelope'nin yirmi yıllık ayrılıktan sonra kavuşmalarıyla sona ermiştir (Homeros, 2006: 7-8).

Odysseus'un karısı Penelope (Penelopeia) de kocası Troya Savaşı'ndayken, onu yirmi yıl süreyle sadıkça bekleyişiyle evrensel bir ün kazanmıştır. Gerçekten de,

Troya'nın alınışına katılan kahramanların eşleri arasında, Penelope, kocasının yokluğu sırasında şeytana uymayan hemen hemen tek kadındır.

Menelaos; Helene, Paris'le Troya'ya kaçtıktan sonra Helene'in eski taliplerine öç alma yükümlülüklerini hatırlatmak için Yunanistan'ın çeşitli sitelerini dolaşmaya çıktığı zaman Odysseus, deli taklidi yapmaya kalkışmıştır. Onun, Troya'ya karşı savaşa katılmakta isteksiz olmasının sebebi, kısa bir süre önce kendisine oğlu Telemakhia'yı veren karısı Penelope'ye karşı duyduğu sevgidir. Fakat Odysseus, Palamedes'in kurnazlığı yüzünden, savaşa gitmek zorunda kalmıştır. Geride Odysseus'un mallarının tek sahibi Penelope kalmıştır.

Çok geçmeden Penelope, gittikçe daha baskıcı olan evlenme teklifleri almaya başlamıştır. Yakın çevredeki bütün gençler, onunla evlenmek istemişlerdir. Penelope bu teklifleri geri çevirince talipler, Odysseus'un sarayına yerleşip şölenler düzenlemeye, genç kadını göz göre göre iflasa sürüklemeye başlamışlardır. Kocası Odysseus'la kavuştukları güne kadar bu böyle devam etmiştir (Grimal, 1997: 625-626).

Odysseus ve Penelope'yi İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, şiirlerinde sıklıkla işlemiştir. *Atlas* (1976) kitabının II. bölümü "Gökova" içindeki "Ölü Deniz"; III. bölümü "Taşbaskıları"ndaki "Piri Reis" şiirlerinde Odysseus'a değinmiştir. Yine *Atlas*'ın VI. bölümü "Halikarnassos" içindeki "Homeros'un El Yazısı" şiirinin I. bölümü "İhtiyar Deniz" ve II. bölümü "Duru Su"da Odysseus'un Troya'dan dönüşte denizde geçirdiği maceraları anlatırken; III. bölümü "Bük"te "aşk" teması etrafında karısı Penelope'ye kavuşmasını dile getirir. *Deniz Eskisi* (1982) kitabının IV. bölümü "Gül Tansığı"ndaki "Parıltı" şiirinde Penelope'yi sadık olma özelliğiyle işlerken; *Ev* (1997) kitabının "Duvar" bölümünün IV. şiirinde onu "yabancılaşma" temini güçlendiren bir unsur olarak kullanmıştır.

Şiirlerinde Odysseus'a yer veren bir diğer isim ise Sezai Karakoç'tur. *Gül Mustusu* (1969) kitabının XVIII. bölümünde Odysseus'un "gezginlik" ve bunun sonucunda meydana gelen destanına değinmiştir.

"Ölü Deniz" şiirinde İlhan Berk, "ihtiyar kaptan" olarak nitelendirdiği şiir kişisini Odysseus'a benzetmiştir:

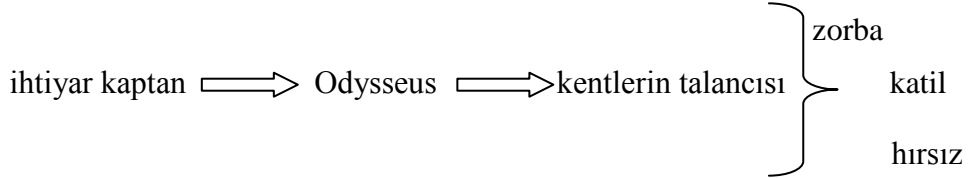
“Çabuk geçmeli”, diyordu, “burnu!” ihtiyar kaptan, büyük serüvenci!

Ve kısa kısa komutlar veriyordu

Ölü denizde gözleri.

Kentler talancısı Odysseus’un yüzünü almıştı yüzü ve elleri

Ve öyle dimdik duruyordu” (Berk, 1998: 588)



İhtiyar kaptanın, ölü denizde ilerlerken yüzü ve elleri “kentler talancısı” Odysseus’un yüzüne benzemiştir. Şairin, Odysseus’u kentler talancısına benzetmesinin sebebi, onun Troya dönüşü, Trakya kıyılarındaki “İsmaros”u yağmalamasıdır. O, *Odysseia*’nın IX. bölümünde bu yağmayı şöyle anlatır:

“İlyon’dan çıkarken bir rüzgâr aldı beni,

götürdü attı İsmaros’a, Kikonların kentine,

yerle bir ettim ben orayı, öldürdüm Kikonları,

aldım karılarını, mallarını bütün ve onları bir güzel pay ettim,

hiç kimse yakınmadı kendine düşen eşit paydan”(Homeros, 2006: 165).

Bu alıntıyla bağıntılı düşündüğümüzde Berk’in, Odysseus’a “zorba”, “katil” ve “hırsız” nitelendirmelerini de yakıştırdığını görürüz.

İlhan Berk, Piri Reis’i anlattığı “Piri Reis” şiirinde ise Odysseus’un Ege Denizi’nde “çok su yutan” kurnaz biri olduğunu söylemiştir (Berk, 1998: 519). Berk’in belirttiği gibi Odysseus gerçekten kurnaz, parlak zekâlı ve yetenekli biridir.

Odysseus \implies kurnaz

Sezai Karakoç, “Gül Muştusu”nda Odysseus (Odiseus)’a şöyle yer verir:

“Aydın muştusunu vermek için

Beni sen gönderdin Rabbim

Ayağıma sen taktın

Aya doğru akan hız türküsünü

Hey Odiseus neredesin

Ksenofon

İbn-i Batuta

Evliya Çelebi

Yazın yeniden insanın macerasını

İnsan kasının çılgın kahkahasını

Duy yeraltındaki yerin ta kendisi olan adam” (Karakoç, 2009: 401).

Şiirde Odysseus’un yanında “Ksenefon” (Xenophon), “İbn-i Batuta” ve “Evliya Çelebi” de vardır. Bütün bu isimlerin ortak noktası seyahat yazılarının olmasıdır. Odysseus’un kahramanı olduğu *Odysseia* destanı Troya’dan dönen Yunanlar üzerinedir. Ksenefon (Xenophon), Herodotos ve Tukidides’ten sonra Yunanlılar’ın en büyük tarihçisidir. Anabasis (Onbinlerin Dönüşü) adlı eseri, Peloponoz Savaşları sonunda kumandanları ölen on bin askerin başına geçerek komutanlık yaptığı uzun bir yürüyüşü anlatır. XVII. yüzyılın önde gelen gezginlerinden biri olan Evliya Çelebi, Osmanlı topraklarında gezip gördüklerini *Seyahatnâme* adlı eserinde toplamıştır. İbn-i Batuta, Orta Çağ’ın en meşhur seyyahı olarak *Rihletü’l İbn-i Batûta* adlı seyahatnâmenin yazarıdır. Şair, bütün bu saydığı isimlere seslenerek onlardan “insanlığın macerasını” yeniden yazmalarını istemektedir. “Nerdesin” sorusuyla ince bir istihza da sezilmektedir. Burada hani yoksun, artık devrin bitti gibi de bir anlam çıkar.

Bu şiirle ilgili belirtmemiz gereken önemli bir noktada şiirde çağrıştıran “Onbinlerin Dönüşü” adlı eserin, Cemal Süreya tarafından da kullanılmış olmasıdır. Süreya, *Göçebe* (1965) kitabındaki “İşte Tam Bu Saatlerde” şiirinde “Onbinlerin Dönüşü”nden şöyle bahsetmiştir:

“Ve On Binlerin Dönüşü sırasında

Greklerin keçilerle çiftleştiği

Dağ yolları neyle donanacak” (Süreya, 2007: 68)

Şiirde Süreya, “Onbinlerin Dönüşü” sırasında “Greklerin keçilerle çiftleştiğini” söylemiştir. Burada Yunan kültürüne olumsuz bir gönderme yapılmıştır. Eserde ayrıca yarı keçi yarı insan kır tanrısı “Pan” da hatırlatılmıştır.

Onun Greklere olumsuz bakışının ve eserlerinde Yunan mitine ait unsurları çok az kullanmasının altındaki tavır bilinçlidir. *Papirüs* dergisinde 1966 yılında yazdığı “Mitoloji Havarileri” adlı yazısında toplumlar arasında sanat teknikleri

yönünden yapılan alışverişlerin olağan olduğunu fakat mitoloji alışverişinin kabullenilmesinin kolay olmadığını söylemiştir. Ona göre Yunan mitlerini kendi mitlerimiz gibi işlemek sakıncalı bir iştir. Bunu yapan şairler, yapıtlarında zenginleştirici ölçüyü aşmaktadırlar (Süreya, 1966: 8).

Cemal Süreya, Melih Cevdet Anday'ın *Teknenin Ölümü* (1975) adlı eseri hakkında eleştirilerde bulunduğu "Kıta Sahanlığından" yazısında da Yunan mitleri ile ilgili eleştirilerini sürdürmüştür. Süreya bu yazıda, Anday'ın Hz. Ali'yi sadece Hz. Muhammed'in damadı olarak görüp Akilheus'un mızrağına çiçekler atmasını, eski denizleri Poseidon'a bağlamasını eleştirmiştir. Süreya'ya göre denizler yalnız Poseidon'un değil bizim de eski denizlerimizdir (Süreya, 1982: 111-113). Bu görüşlerinden dolayı da Cemal Süreya, yukarıdaki örnekte gördüğümüz gibi şiirlerinde Yunan mitolojisine ait unsurları deforme ederek kullanmıştır

Cemal Süreya'nın sadece Poseidon'un değil bizim denizlerimizin de dediği Ege denizi, İlhan Berk'in "İhtiyar Deniz" şiirinde Odysseus'un ruhunun dolaştığı deniz olur:

*"Birden yanımızda bulduk sonra denizi. Uzun uzun
Gittiğimiz denizi.*

*O zaman en eski kentleri düşündüm en eski denizleri
En eski deniz diye geçiyor Ege
En eski betiklerde.
Ve eski gökbilimciler gibi sessiz yaşamış
Ve gizli tutmuş
Kendi tarihini.*

O zamandı ölü kentleri andık.

*Gecede gitti geldi gövdelerimiz
Gidip gelir gibi bir yıkıntıda
Bir yıkıntıda hep bir başına yaşamış bir ölümü
Eski bir suda.*

*En eski ölüleri andık sonra
Egeli*

*En eski ölüleri.
 Ve bir batığı
 Şimdi simgesi bir dirimin
 Çok ihtiyar bir denizde
 (ki hâlâ dolaşmış ruhu Odysseus'un
 içyağ dumanlarıyla dolu bir gökte):
 "Biz Troya'dan dönen Akhalarız
 Yitirdik yolumuzu" (Berk, 1998: 575-576)*

İlhan Berk, bu şiirde eski bir deniz olarak nitelendirdiği Ege Denizi'ni anlatmaktadır. Şiirde dikkat çeken noktalardan biri "eski" sözcüğünün çok fazla tekrarlanmasıdır. "Kentler", "denizler", "betikler", gökbilimciler", "ölüler" hep "eski" sıfatıyla nitelendirilmiştir. Sözcüğün bu kadar sık kullanılmasının sebebi denizin yüzyıllar boyu süren yaşanmışlığını vurgulamak istemesindedir. Bu şiirde üzerinde durulması gereken önemli bir nokta vardır. O da "eski betikler" diye geçen Kutsal Betik'tir. Kutsal Betik, İlhan Berk için İncil'dir. Berk, birçok yazısında İncil çevirileri okuduğunu ve şiirlerinde, çok şiirsel bulduğu için İncil'in dil kalıplarını kullandığını belirtir:

"Hemen hemen bütün bir hafta, Kutsal Kitabı, bir onu okudum. Bu kez Türkçesinden okudum. Bir deftere sevdiğim yerleri de yazdım. İncil'in dilinde çok şiir var. Türkçesini bu kez salt bunun için okudum da diyebilirim. Şiiri bir başka dilde duymak zor, hem çok zor. Şiir duyulursa, eda yakalanmıyor belki. Onun için Türkçesini aradım durdum. Bulunca da hemen bir şiire başlayıverecekmişim gibi geldi bana. Sevdiğim yerleri onun için bir deftere yazdım. Beni işittiği da oldu.

İncil, büyük, çok büyük bir kitap. Bir destan biçimi var. Serüvenleri, kişileri, dili, anlatısı bunu iyice duyuruyor. Büyük bir yapıt bence. Şimdi onbeş yıl oluyor, biçimi, ilk biçimi sarmıştı beni. Onun biçimi bana güven verir. Öylesine büyük bir kitap salt özünden ötürü yaşayamaz.

Bu kez, daha iyi anladım. Apocalypse bölümü büyük bir biçim getiriyor. O anlatı eskimez gibi görünüyor bana, Rimbaud, Lautréamont o biçimden çok mu çok duygulanmışlar. Çağdaş şiirin ana öğeleri onda.

Anlatı, İncil'de yeni mi yeni. O kitaba büyük dedirten bunlar ilkin. Sonra o söylenenler, güzellikler, erdemler. Bütün kitapta bir hak acunu, bir insan yüreği öylesine aşkla çarpıyor ki, bağlanmamak elden gemiyor. Üstelik, büyük bir konuyu. Hiç mi hiç eskimeyecek bir konuyu da işliyor. Onu ölümsüz ediyor." (Berk, 1992: 23-24).

Şair hayranlıkla bahsettiği İncil'den aldığı bir takım bilgileri mitik unsurlarla karıştırarak şiirlerinde sıkça kullanmıştır. Bunun yanında Yahudilike ait kavramlar da mitik unsurlarla beraber onun şiirine girmiştir. Örneğin Berk, "Galile Denizi"

şiiirinde, yapıtlarında dingin bir dinsel tutum görülen ve keşşilik ile ressamlığı iç içe sürdüren ressam Beato Angelico (Fra' Angelico)'yu, Sanisiata Anuzita kilisesini, Hz. İsa'yı, İsa'nın havarileri Petrus ve Andreas'ı, İsa'nın doğduğu yer olan Beytlehem'i, Yahudilerin ruhani merkezi Yeruşalim'i, üç İbrahimî din için kutsal merkez olan Kudüs'ü ve İsraililer'in dinlenme günü olan Sebt Günü'nü, Sümer Uygarlığı'nı ve Troya'yı bir arada kullanmıştır. Berk'in şiirleri arasından bu duruma örnek gösterilecek birçok şiir bulmak mümkündür.

Berk, "Duru Su" şiirinde de Odysseus'u yine denizle birlikte aynı bağlam içinde ele alır. Berk, bu sefer açıkça Odysseus'un Troya'dan dönüş yolunu anlatmıştır:

"Neden sonra bir kartal süzüldü çizdi yerini

Dolaştı karabasanında göğün

Düşürdü gölgesini üstümüze.

Ve yeniden duyduk:

"Böylece dövdük küreklerimizle suları

Köpürttük denizi.

Geride bıraktık geriye akıp duran suları.

Savaş artıklarını, kısır ölümü ve kuşları."

Diyen sesini

Çok çekmiş çok yalnız Odysseus'un.

Hâlâ denizlerde gidip gelen gövdesi

Sucuk gibi zıbını, güzel silahları" (Berk, 1998: 578)

Şiiirdeki Odysseus denizlerde çok çekmiş, oradan oraya sürüklenmiştir. Troya'ya, ülkesine "savaş artıklarını", "kısır ölümü" ve "kuşları" bırakarak döndüğünü söylenmiştir. Hikâyede de durum böyledir. Aynı "İhtiyar Deniz" şiirinde olduğu gibi bu şiirde de denizde onun ruhu gezmektedir.

İlhan Berk, "Bük" şiirinde Odysseus'un yanında karısı Penelope'yi de anlatır. "Aşk" temasını bu mitik unsurlarla destekler:

*" (...)Uzanıp Odysseia'yı açtım (...) Penelopeia'nın Odysseus'u
tanımasını okudum bir üçünü kez.*

-Ama, gel yatağa gidelim, vakit varken

diyen Odysseus'u.

*Ve bir üçüncü kez altını çizdim aynı satırın
 Ve daire içine aldım Penelopeia'nın adını ve yüzünü.
 Serili döşekteki Odysseus'a baktım sonra bir zaman. Işımıştı.
 Yüzü. Başucunda duruyordu demrenli mızrağı, güzel
 çarıkları. Ve soyunan Penelopeia'daydı gözü,*

ve her yeri” (Berk, 1998: 589)

Şiirde, *Odysseia* destanının XXIII. bölümü anlatılmaktadır. Burada yirmi yıl aradan sonra Odysseus ve Penelope'nin kavuşmasını görürüz. Odysseus, karısına kavuştuğu için mutludur, gözleri ışıdamaktadır. Gözlerini onca yıl görmediği Penelope'den alamamaktadır. Penelope'nin kendisinin olmasını beklemektedir.

İlhan Berk, “Parıltı” şiirinde Penelope'nin sadıklığını işlemiştir:

*“Düz bir göğe dikmiş gözlerini bakıyordu
 Sanki,
 umarsız Penelope'ydi. Bir an gergefinden
 Başını kaldırmış da göz göze geliyorduk.
 (İki yüzüydük sanki bir yaprağın)” (Berk, 1998: 780).*

Hikâyede Penelope, evine yerleşen taliplerden biriyle beraber olmamak için bir hileye başvurmuştur. Penelope, taliplerine Laertes'in kefenini dokumayı bitirdiği gün içlerinden biriyle evleneceğini söylemiştir. Oysa gündüzleri dokuduğu kefeni geceleri sökmüştür (Grimal, 1997: 626). Şiirde bahsedilen “gergef” Penelope'nin kefeni dokuduğu gergeftir. Gözlerini “düz bir göğe dikip bakması” ve “umarsız” olması kocasından ümidi kesmesiyle alakalı olabilir. Fakat bu bölüm bize, Odysseus'un kendi evine dilenci olarak girip henüz Penelope'nin onu tanımadığı bölümü hatırlatmaktadır. Buradaki anlatıcı, kuvvetle muhtemel Odysseus'tur. Penelope ile göz göze gelmiştir fakat o, kocasını tanımamıştır. Umarsızca gergefini işlemektedir. “Yaprağın iki yüzüydük” ifadesi de Penelope ile anlatıcının arasında çok sıkı bir gönül bağı olduğunu gösterir.

“Duvar” şiirinde ise Penelope'yi “yabancılaşma” temini güçlendiren bir unsur olarak kullanmıştır:

PDF Eraser Free

“Bir bulgudur duvar

Ev (evin logosu) çoğun varsıl düşler kurdururken, duvar sanki kendini dışlar: Her şeyden uzak durur.

Paylaşmaz evi.

Ev yokmuş gibi davranır.

Yalnız ev mi?

Kapattığı, çevirdiği kentleri, alanları, bahçeleri de kendinden saymaz.

Her şeyden el çekerek yaşar.

Yalnızlığı seçmiştir.

Pencereler, kapılar, balkonlar, odalar, tavanlar, dolaplar iç içe yaşarken o evin yabancısı gibidir.

Penelope'dir.

Önüne bakar durur.

Yıkanmaz, yakarmaz.

Kendini ele vermemek için de boyunu bosunu gizler, bütün köşelerini, sivriliklerini atar, siler.

Ağırlığını da (bir duvar olan ağırlığını) sifıra indirir.

Duvarın bunu istediği söylenemez.

Yalnızlığı kim ister?

Bunun gene de bir karşılığı olmalı duvarca.

Ama bunu öğrenemeyeceğiz.

Duvar her yerde yalnızdır.

Duvar gülmez” (Berk, 1998: 1453).

Bu şiirde “duvar”, “her şeyden uzak duran”, “evi, kentleri, alanları, bahçeleri kendinden saymayan”, “her şeyden el etek çekerek yaşayan”, “yalnızlığı seçen”, “evin yabancısı olan”, “kendini gizleyen” bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Duvara, insana ait de özellikler verilmiştir. Hatta Penelope’ye benzetilmiştir. Şairin bu benzetmeyi yapmasının sebebi kocası Odysseus’un yokluğunda Penelope’nin yaşadığı yalnızlıktır. O evini işgal eden, yağmalayan talipler arasında kendi kabuğuna çekilmiş, duvar gibi yalnız ve sessiz yaşamını sürdürmüştür.

3.4.3. İkaros

İkaros, Kekrops soyundan gelen kral ailesine mensup Atinalı mimar, heykeltıraş, mekanik araçlar mucidi Daidalos ile Naukrate adında bir kadın kölenin oğludur. Daidalos sürgün cezasına çarptırılınca Girit'e Kral Minos'un yanına kaçar ve onun baş mimarı, heykeltıraşı olur. Daidalos, kral Minos için kralın canavar Minotauros'u kapattırdığı dolambaçlı koridorlardan oluşan Labyrinthos adında bir saray inşa etmiştir. Daha sonra Theseus, canavarla savaşmaya Labyrinthos'a gelmiştir. Theseus'un sevgilisi Ariadne, Theseus'un bu sınamadan başarıyla çıkması için ona nasıl yardım edeceğini Daidalos'a sormuştur. Daidalos da Theseus'u kurtaracak bir kurnazlık önermiş ve Ariadne'ye bir yumak ipi Theseus'a vermesini öğütlemiştir. Böylece Theseus, Labyrinthos'ta ilerledikçe bu yumağı açacak ve gittiği yerden ipi izleyerek geri dönebilecektir. Bu kurnazlık sayesinde canavar Minotaurus'u öldürerek başarılı olan Theseus'un başvurduğu yolu Kral Minos öğrenmiş ve suç ortağı Daidalos ile oğlu İkaros'u Labyrinthos'a kapatmıştır (Grimal, 1997: 135).

Tükenmez bir icat kabiliyetine sahip olan Daidalos, zaman içinde oradan kurtulmalarını sağlayacak bir çözüm bulmuştur. Kendisi ve oğlu için birer çift kanat yaparak bunları omuzlarına balmumuyla yapıştırmış ve havalanmadan önce de oğlunu ne çok alçak ne de güneşe yaklaşacak kadar yüksek uçmaması konusunda tembihlemiştir.³¹ Sonra baba ile oğlu uçmaya başlamışlardır. Fakat son derece kibirli olan İkaros havalandıktan sonra babasının öğüdünü unutmuş, başarısının gururuna ve uçmanın sarhoşluğuna daha fazla kapılarak iyice yükselmiştir. Gittikçe doğayı yenmenin, özgürlüğe kavuşmanın sevinciyle Helios³²u hor görme suçunu da

³¹ Daidalos, ilk kez göğe yolculuk ederken aynı zamanda denizcilik kurallarına da tamamiyle uymuştur. Daidalos, gözlerini Sığırtmaç, Büyük Ayı, Orion Kılıcı gibi denizcilerin işaret noktaları olan yıldız burçlarına dikerek uçmuştur. Daidalos'un oğlu İkaros'a öğütlediği ana kural da yukarıyla aşağısı arasında doğru yoldan gitmek olmuştur. İkaros'un düşüşü ve boğulması babasının bu kuralına uymamasından ileri gelmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Françoise Frontisi (2000), "Zanaatkâr. Tanrılar ve zanaatkârlar. Hephaistos. Athena. Daidalos: Daidalos", (çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt K-Z, Dost Yayınları, Ankara, s. 1180-1182.

³² Helios: Apollon gibi, diğer güneş tanrılarından ayrı bir varlığa, kendine özgü bir kişiliğe sahip olan tanrıdır. Titanlar kuşağından olan Helios, bu itibarla Olymposlular'dan daha eskidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Grimal Pierre, (1997), "Helios" *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma* (Çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınlar, İstanbul, s. 245-246.

işlemiştir. Bunu üzerine Güneş Tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş ve söz dinlemeyen İkaros denize düşmüştür. Bu yüzden, o zamandan beri Ege’de Samos (Sisam) adasını çevreleyen denize İkaros adı verilmiştir (Grimal,1997: 324).

Ece Ayhan, *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) kitabındaki “Ortodoks-Ortodoks” şiirinde İkaros’u “ölüm” temasını pekiştirmek için kullanmıştır.

“Düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne-. Kanatları balmumu albastı. Yazıyorum ki otuz üvey kardeş, gördüm. Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün. Aykırılığı da, som Ortodoks-Ortodoksluğa.” (Ayhan, 2008: 82).

Şiirde “düşen”, “kanatları balmumu”, “ölüm”, “aykırılık” kelimeleri bizi İkaros’un hikâyesine götürmektedir. Bu şiirde, Yunan mitolojisinin yanı sıra Türk mitolojisi, inanç sistemine ait “albasması” ve Yunan mitolojisine ait “Simurg” kuşu kullanılmıştır.

Albastı, Türk dünyasında mitoloji ile inanç sistemi arasında bir yere sahip olan şeytani bir varlıktır. Albastı, Kırgız-Kazak Türklerinin inancına göre iki türdür. Kara Albastı ciddi ve ağırbaşlı bir ruhtur; Sarı Albastı ise doğum yapan kadının ve çocuğun ciğerlerini söküp suya atar. Albastı loğusaya dadandığı zaman loğusa kadın ateşlenir ve uykusunda hiçbir şey yapamaz. Bu kötü ruh bazen sarışın bir kadın bazen de keçi veya tilki suretindedir. Genellikle loğusa kadınlara ve atlara musallat olan Albastı korkunç bir yaratıktır. Uzun boylu, uzun parmaklı ve uzun tırnaklıdır. Çok çirkin ve iğrenç bir suratu vardır. Bedeni yağlıdır, uzun ve siyah saçlıdır. Saçları, aynı zamanda darma dağınıktır ve kocaman bir başa sahiptir. Dişleri at dişi gibi iri ve seyrek, ayakları ise terstir. Bunlar lohusa kadınların ve yeni doğan çocukların ciğerlerini yiyerek beslenirler. Daha çok kırmızı elbise giyerler; su başında ve ağaçlık yerlerde yaşarlar (Beydili, 2005: 37-41).

Yukarıdaki bilgiler ışığında bu şiiri yorumladığımızda ilk göze çarpan husus Ece Ayhan’ın hemen hemen bütün şiirlerinde görülen “gerçeklik anlayışı”dır. Onun şiirleri kendi gerçekliğini yaratır. Şiirde “Daçya” gölüne düşen kişi “kanatları balmumu” olan İkaros’tur. Mitolojide İkaros’un balmumundan kanatlarını eriten güneş tanrısı Helios’tur. Oysa, şiirde bu işi yapan “albastı”dır. Şair “güneş” ile “albastı” arasında sıcaklık yönünden bir benzerlik kurmuştur. Albastı, ateşli bir

hastalıktır. Şair, İkaros'un kanatlarının erimesini adeta bir albastı yani "loğusa humması" geçirmesine benzetmiştir.

Şair daha sonra İkaros'u, "ölüm bağlamında" "otuz üvey kardeş" olarak tanımladığı Simurg kuşuna benzetmiştir. İkaros "doğayı yenmenin" kibriyle kendi ölümüne sebep olmuştur. Simurg da doğada "yenilenmek" için kendisini yakar ve yeniden doğar. Şair, İkaros'un ölümünü "yakışıklı" ve "aykırı" sıfatlarıyla nitelendirmiştir. İkaros, aykırılığı da Ortodoksluk'a karşı yapmıştır. Şiirin başında Katolik olarak kurguladığı İkaros, Ortodoksluk'a karşı aykırı bir tutumla ve yakışıklı bir biçimde ölmüştür. Ece Ayhan'ın dünyasında Ortodoks kelimesinin hem olumlu, hem olumsuz çağrışımları bulunmaktadır. Ender Erenel, "Ece Ayhan Sözlüğü" adlı yazısında "Ortodoks" sözcüğünün hem "dinsel anlamda doğru insan" hem de "sertlik, gâvurluk ve orostopolluk" (Barış, 2007: 122) anlamlarına geldiğini söylemektedir. Öyleyse şiirde İkaros sert, gâvur, kurnaz, dalavereci Ortodoksluk'a karşı aykırı bir Katolik'tir. Burada "ölümün yakışıklılığın bilinmemesi" ifadesi İkaros'un yaptığı aykırılığın anlaşılmadığına bir vurgu yapmaktadır. Yaşamın faniliği ve geçiciliği karşısında ölüm kaçınılmaz olmuştur.

Ece Ayhan, İkaros'u bir de *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) kitabındaki "Ey Kanatsızlık" şiirinde de "iktidar"ı tenkit etmek için kullanmıştır:

"Batmış bir tramvay,... ahtapotlar, ince ve upuzun barbarlar. Yalnızlık dönüşür bir zenci arkadaşına imparator.

Kucağında bir padişahın da kuş, İstemiyor bitsin... büyü. Bir boynundaki seriven, uçurum. Hiç konuşmuyoruz.

Anlaşılmayacaksınız. Ey kanatsızlık! Koyulaşır ve bir denizin denizinde ağlarken. Bekleyen bir çocuk. Yelkenli" (Ayhan, 2008: 81).

Şiirde ilk olarak "batmış" "barbarlar", "yalnızlık" ve "zenci" kelimelerinin aynı bağlam içinde kullanılması "her şeyin denetim ve gözetim altında olduğu, delirmenin bile güç olduğu" (Ayhan, 2006: 67) Osmanlıda Ayhan'ın tabiriyle Kapıkulları'nın halkın üzerindeki baskısını göstermek içindir.

"Padişahın kucağındaki kuş" söylemiyle de kanat takıp kuş gibi uçan İkaros kastedilmiştir. Ayrıca, "kanatsızlık" ve "bir denizin dibinde ağlarken" ifadeleri de bu tespitimizi desteklemektedir. Padişah büyüünün yani saltanatının, doğaya

hâkimiyetinin hiç bitmemesini istemektedir. Şair bu noktada İkaros'u hatırlatır. İkaros, nasıl kendisini denizin dibinde ağlarken bulmuşsa saltanat da bir gün bitecek uyarısını yapmaktadır.

Bu şiirde Ece Ayhan'ın devlete –özellikle Osmanlı devleti- ve iktidara karşı düşüncelerinin yansımalarını görmekteyiz. Ayhan'a göre devletler kıyım ve zulümden oluşmaktadır. Bu bakımdan özellikle Osmanlı devletini örnek olarak göstermektedir ve onu ciddi bir şekilde tenkit etmektedir:

“Bilirsiniz ya da bilmezsiniz, öz çocuklarını boğduğu için herhalde, görkemli olduğu söylenen geçmiş, hele bir imparatorluksa, içinde taşıdığı hüsnü kuruntuyu, gerçekte sevmekten, güzel uzunken kırılmış kısa kirpikli sanata büründürerek, bir tarikat anlaşmazlığından Nusaybin'e, bir tahttan indirilerek Selanik'e, bir eprimekten İskenderiye'ye sürgünlere gönderilmiş, kafası ipek kılıçla kesilmiş, tuğraları alçılarla örtülmüş, çocuk paşaların ilk kaymaktabağı kanunu esasileri hamamname olarak kütüphanelere, Serez'den çinkolanmış sandukada taşınmış bir ermiş kemik olarak değil de, Yedikule zindanlarından getirilmiş iskelet olarak hazirelere, pejmürde bir feylesofun Gelibolu'da Hamza Koyu'nda ciğerlerine çektiği nefes olarak zaviyelere, kimi sayfaları şehzadelerce koparılıp atılmış surnameler olarak saraylara, yanına bir ibrik bir seccade bir Muhammediye almasına göz yumulan bir kalebent olarak hisarlara kapatılmış olsa bile, cumhuriyetlerin, kendisinden sonraki tarihsel ulamların, basamakların, süreçlerin peşini bırakmaz. Aylığını aldırma için mührünü gönderir. Pişkindir. Ne hacıyatmazdır. Ben senin atalığın değil miyim? Aslını inkâr eden haramzadedir! Güftesini, artık kullanılmayan bir makamda, sahibinin sesi plaklara okur ve aynı marka fonograftan, borunun ağzına kulağını vererek dinler. Sebah'ta çektirir. Nesnel bir olgudur bu. Çünkü, ölümden sonra da toplumsal köklersiz, birçok insan yüzyılı yaşayabilen tek yaratış sanattır.” (Ayhan, 2008: 148).

Ayhan, Osmanlı'nın öz çocuklarını boğmasını, sürgüne göndermesini, tebaasından insanları zindanlara kapatmasını sanat kisvesi altında perdelediğini söylemektedir. Fakat Ayhan'ın “pişkin”, “hacıyatmaz” ve “haramzade” olarak nitelendirdiği Osmanlı bu olumsuzlukları gizleyememiştir.

Edip Cansever ise Ece Ayhan'ın “Ortodoks-Ortodoks” şiirinde olduğu gibi İkaros'u “ölüm” temini pekiştirmek için kullanmıştır. Şair, *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabının “Cemal'in İç Konuşmaları” bölümünde Cemal'i İkaros'a benzetmiştir. İkaros nasıl düşerek ölmüşse Cemal da mutsuzlıktan, sevgisizlikten manevî olarak

ölmüştür. “Medusa” bölümünden de hatırlayacağınız gibi Cemal sevgisiz, iletişimsiz büyüdüğü bir ortamda kendi kabuğuna çekilen, yalnız bir tiptir. Yalnızlıktan, hayal dünyasında, kendisine eşlik edecek kişiler yaratmaktadır:

*“Kapı mı çalınıyor ne -gidip açayım-
 Kimse yok
 Peki
 Nasıl karşılanır yok olan bir şey
 Karşılıyorum
 Birlikte salona geçiyorum
 Oturuyoruz karşı karşıya
 Yok olan şeyle ikimiz
 Sarı koltuğa çöküyor o -her şey sarı zaten-
 Ben kahverengi koltuğa oturuyorum -her şey kahverengi-
 Kimse görmüyor bizi
 Göremezler ki
 Uçup uçup konuyoruz yerlerimize
 Bir konfeti demetinden kopmuş gibi
 Düşlerimizden saçılmış gibi
 İyi eğleniyoruz yok olan şeyle ikimiz
 (...)
 Her şeyin tersini yaşıyor yüzü -sanki-
 Ve taşıyor
 -Bir şair de olabilir, bir ermiş de” (Cansever, 2010b: 282)*

Gördüğümüz gibi, yalnız Cemal’in arkadaşı, hayal dünyasında yarattığı bir şair ya da ermiş olabileceğini düşündüğü kişidir. Cemal ve bu hayalî arkadaşın oturdukları odada sarı ve kahverengi hâkimdir. Cemal, hayalinde yarattığı kişinin “sarı” koltuğa oturduğunu söylemektedir. Yani bu kişi Cemal’in yalnız dünyasına bir canlılık, enerji vermektedir. Kendisi de “iç dünyası”nı yansıtan koyu renkli bir koltukta oturmaktadır. “Kimse görmüyor bizi/Göremezler ki/Uçup uçup konuyoruz yerlerimize” ifadesi Ece Ayhan’ın “Ortodoks-Ortodoks” şiirindeki “Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün. Aykırılığı da, som Ortodoks-Ortodoksluğa” ifadelerini hatırlatmaktadır. Cansever’de, kendisini İkaros’a benzeten Cemal’in uçtuğunu kimse görmemiştir; Ayhan’da ise İkaros’un ölümünün yakışıklılığını kimse

bilmemektedir. Burada, şair İkaros'u olumlu anlamda kullanmıştır. Cemal, hayalindeki arkadaşıyla uçmuştur. Cansever'in İkaros'a vermek istediği asıl anlam şiirin şu bölümünde ortaya çıkar:

“Gümüşle altın karışımı bir tramvay geçiyor caddeden

Pırlanta kolyeler açıyor ağaçlarda

Şehrayinler dönüyor katlarında beynimin

Işıklar ışıklar içinde atlıkarıncalar

Anlıyorum

Gezintiye çıkmış mutluluk o

O, yok olan şey

Büyüyünce bulacak

Büyüyünce sevecek beni.

Yeniden çalınıyor kapının zili

Açıyorum

Sık sık çalıyor

Bembeyaz bir alan oluyor mutluluk

Bembeyaz bir kalabalık

Gittikçe uzaklaşıyor annemle teyzem

İki tek nokta gibi

Kalıncaya dek.

Bağırıyorum bağıyorum

Beyaz çimenler, beyaz çimenler!

Yok oluyor düş

Yok oluyor sanrı.

İkaros'um ben

Kimse artık beni görmüyor” (Cansever, 2010b: 282)

Bu bölümde Cemal'e mutluluk veren şeyler “gümüşle altın karışımı tramvay”, “pırlanta kolyeler açan ağaçlar”, “şehrayinler” ve “ışıklar içerisindeki atlıkarıncalar” gibi hayal dünyasında yarattığı nesnelere. Cemal, mutluluğun kendisini büyüyünce bulacağına inanmaktadır. Şu anda yaşadığı kısa süreli mutluluğu da annesi ve teyzesinden uzaklaştıkça bulur. “Düş” ve “sanrının” bittiği noktada Cemal, içinde bulunduğu gerçek dünyaya dönmüştür. Bu noktada şairin

İkaros'a verdiği asıl anlam ortaya çıkar. Cemal, İkaros olduğunu haykırıyordu. Düş bitince gerçek dünya Cemal'i manevî olarak öldürmüştür.

3.4.4. Hero-Leandros

Bir kral oğlu olan Leandros ile Aphrodite'nin rahibelerinden biri olan Hero birbirlerine âşıktırlar. Hero Sestos (Akbaş)'ta; Leandros ise Abydos (Nâraburnu)'ta yaşamaktadır. Çanakkale Boğazı (Hellespontos)'nın iki farklı yakasında oturan bu âşıkların birleşmeleri olanaksızdır; çünkü Hero rahibe olduğundan bir erkekle evlenmesi yasaktır. Anadolu kıyısında yaşayan Leandros sevgilisine kavuşmak için yanıp tutuştuğu bir gün, karşı kıyıdaki kulenin tepesinde bir ışık görür ve bunun Hero'dan bir çağrı olduğunu anlar. Hero, yaktığı meşaleyle âşığına bulunduğu noktayı işaret etmektedir. Leandros da meşaleyi gözünden kaçırmadan yüzerek karşıya geçer. Böylece buluşan iki sevgili her gece aynı yöntemle bir araya gelmeye başlar. Leandros her gece boğazın karşı kıyısına yüzer. Ancak fırtınalı bir gecede lamba söner ve Leandros kıyıyı bulamaz. Dalgalarla boğuşmaktan gücü tükenince kendini denize bırakır ve ertesi sabah cesedi Hero'nun bulunduğu kıyıya vurur. Âşığının cesedini gören Hero da kendini denize atarak intihar eder (Grimal,1997: 288, 437).

Hero ile Leandros'un öyküsünü sadece Ece Ayhan, *Çok Eski Adıyladır* (1982) kitabındaki "Hero ile At" adlı şiirinde "aşk" temasını güçlendiren bir unsur olarak kullanmıştır:

*"1. Sestos'da, zeytin ağaçları altında, Boğaz'ı yüzerek geçen,
gece renkli bir At'la sevişir Hero,*

*2. Sizin topal Akhilleus tavlusunun yıkıldığı Nâraburnu'ndan
atlıyor denize; tutturabilmiş midir Akbaş'ı?*

*3. Abydos'da, kızgın demirlerle dağlanmış, hayıtlarla
kırbaçlanmış 'dere', aşağıya Ege Denizi'ne akar.*

*4. Dikizci rahip, Hero'yu Asya yakasına gönderir parmağıyla,
genç At'ı da yanına Avrupa'ya almıştır.*

5. “Ama argın sabahlar unutulmuş” dedi bir Ecebaba. “Kız burada kalsın. Tarihler iki türün de aşklarını taşır.” (Ayhan, 2008:175)

Bu şiirde “Sestos”, “Boğaz”, “gece renkli bir At”, “Hero”, “topal Akhilleus”, “Nâraburnu” “atlıyor denize”, “Akbaş”, “Abydos”, “dikizci rahip” “Asya yakası”, “Avrupa” ifadeleri bizi Hero ile Leandros’un mitolojik öyküsüne götürür.

Avrupa



Sestos (Akbaş)



Hero



Aphrodite’in rahibesi



(Ege Denizi)



(Dikizci rahip)

Asya



Abydos (Nâraburnu)



Leandros



(Gece renkli At/ genç At)³³

(Topal Akhilleus)



(Abydos’da, kızgın demirlerle dağlanmış,
hayıtlarla kırbaçlanmış ‘dere’)



(Ecebaba)

X

³³ Parantez içine alınan ifadeler Hero ile Leandros’un öyküsünde geçmeyen Ece Ayhan’ın şiirde kurguladığı unsurlardır.

Ayhan, bu şiirinde Hero ile Leandros'un mitolojik öyküsünü kendine özgü bir şekilde aşk teması bağlamında yeniden üretmiştir. Öyküde geçen bazı temel unsurları doğrudan kullanır. Yukarıdaki şemada olduğu gibi bu temel unsurları öyküye göre yerleştirince Ayhan'ın hikâyede kurguladığı diğer unsurları tespit etmek kolaylaşmıştır.

Şairin şiirde “gece renkli at”, “genç at” ve “topal Akhilleus” diye bahsettiği kişi Leandros'tur. Benzetme yaptığı iki unsur olan Akhilleus ile atlar arasındaki ilişkiyi irdelediğimizde şu bilgiye ulaştık:

“Akhilleus'un atları benzerlerine oranla ölümcül acılar çekmekten başka bir üstünlüğe sahip değildir. Kadere karşı çıkmak için ellerinden hiçbir şey gelmez ve onlara söylenen sözler boş sözlerdir.” (Schnapp-Gourbeillon, 2000: 384).

Şair, Leandros'u ölümcül acılar çekmesi ve kadere karşı çıkmama özelliklerinden dolayı “at”a benzetmiştir.

Ece Ayhan, hikâyede olduğu gibi Hero ile Leandros'u iki sevgili olarak düşünür. Leandros, her gece boğazı yüzerek geçer ve Hero ile buluşur. Fakat Ayhan, şiirde Hero ile Leandros'un ilişkisine materyalist bir boyut kazandırmıştır. Leandros'un Hero'nun yanına gitmesini bir takım sebeplere bağlar. Ona göre Leandros; kaldığı at ahırını yıktığı, kızgın demirlerle dağlandığı, hayıtlarla kırbaçlandığı için denize atlayıp Hero'ya gitmektedir. Burada Ayhan, Leandros'u Hero'ya yani Ege Denizi'ne akan bir dereye de benzetir. Şair, iki aşığın arasında manevî duygular üzerine kurulan bir aşktan ziyade çıkar ilişkisi üzerine kurulu bir aşk kurgulamıştır.

Şiirin ilerleyen bölümünde Hero ile Leandros arasındaki maddeci aşk yerini dikizci rahip ile Leandros arasındaki eşcinsel ilişkiye bırakır. Hikâyede Hero Aphrodite'in rahibelerinden biridir. Gerçekte Hero'nun rahibin yanında kalması gerekir. Fakat şiirde dikizci rahip, Hero'yu Asya yakasına gönderir, Leandros'u da kendi yanına alır.

Şiirin son bölümünde de dikizci rahibin karşısına bir düşünür kimliğinde Ecebaba çıkar. Ecebaba “Tarihler iki türün de aşklarını taşır” diyerek şiirin ana fikrini de söyler. Bu iki tür:

1.Kadınla erkeğin birbirine karşı duyduğu aşk. Şiirde bu nesnel bir aşk olarak kurgulanmıştır.

2.Erkeğin erkeğe karşı duyduğu aşk. Şiirde eşcinsel bir aşk, toplumsal kabullerin dışında bir aşk olarak kurgulanmıştır.

Şiir, Ece Ayhan'ın kara, kötümser şiir anlayışıyla da paralellik taşımaktadır. Ece Ayhan bu özelliğini kendisi “*Şiirimiz Karadır Abiler!*” (Ayhan,2008: 124) şeklinde ifade etmiştir:

“1. Şiirimiz karadır ağabeyler

Kendi kendine çalan bir davul zurna

Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan

Taşınır mal helalarında kara kamunun

Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiridir

Aşk örgütlenmektir bir düşünün ağabeyler

2.Şiirimiz her işi yapar abiler

Valde Atik'te Eski Şair Çıkmazı'nda oturur

Saçları bir sözle örülür bir sözle çözülür

Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta

Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir

Dirim kısa ölüm uzundur cehennette heral abiler

3. Şiirimiz gül kurutur abiler

Dönüşmeye başlamış Beşiktaşlı kuşçu bir babanın

Taşınmaz kum taşır mavnalarla Karabiga'ya kaçan

Gamze şeyli pek hoş benli son oğlunu

Suriye hamamında sabuna boğmasının şiiridir

Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler

4. Şiirimiz erkek emzirir abiler

İlerde kim bilir göz okullarına gitmek ister

Yanık karamelalar satar aşağısı kesik kör bir çocuğun

Kimleri henüz tüfek biçimini bulamamış olmakla

Tabanlarına tükürerek atış yapmasının şiiridir

Böyleşi haftalık resimler görür ve bacaklanır abiler

5.Şiirimiz mor külhanidir abiler
 Topağacından aparthanlarda odası bulunamaz
 Yarısı silinmiş bir ejderhanın düzüşüm üzre eylemde
 Kiralık bir kentin giriş kapılarına kara kireçle
 Şairlerin ümüğüne çökerken işaretlenmesinin şiiiridir
 Ayıptır söylemesi vakitsiz Üsküdarlıyız abiler
 5.Şiirimiz kentten içeridir abiler
 Takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir
 Bir kent ölümün denizine kayar dragomanlarıyla
 Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler? (Ayhan, 2008:124-125).

Burada örneğini gördüğümüz gibi Ayhan kötümser bir bakış açısıyla yerleşik ahlâk kurallarını, düzenin tüm boyutlarını sorgular.

Hasan Bülent Kahraman da (2000) Ece Ayhan'daki kötülük kavramını başarılı tespitlerle değerlendirmiştir. Ona göre Ece Ayhan'ın kötülük kavramı bir yokluğa değil; varlığa açılır. Şiirlerinde kozmik bir kaostan ziyade kendini tanımlayan, göstermeye, kabul ettirmeye çalışan bir benliğin çabaları görülür :

“... Ece Ayhan'ın şiirindeki kötülük kavramının “boşaltıcı” değil “doldurucu” bir kavram olduğunu düşünmek gerekiyor. İmkânsızı deneyen, kapanmayı değil açmayı gözeten, iktidarsızlaştırmayı belli bir iktidar adına kurgulayan Ece Ayhan'ın şiirlerini oluşturduğu yıllarda Üstgerçekçi ve Varoluşçu düşüncelerin de belli ölçülerde etkisi altında kaldığı düşünülürse, bu yaklaşımın nedeni daha kolay anlaşılabilir. Örneğin Ece Ayhan'ın şiirinde kozmik bir kaosun bulunduğundan söz açma neredeyse olanaksızdır. Bu yüzden olsa gerekir ondaki tipoloji yokluğa değil bir varlığa dönüktür. Üstelik de kendisini arayan, tanımlamaya çalışan değil, olsa olsa kendini göstermeye, vurgulamaya ve kabul ettirmeye çalışan bir benliğin şiirini oluşturmaktadır. Belki gene bu nedenden ötürü, Ece Ayhan'ın şiiri hemen hiçbir zaman yazının içinden kurulmaz. O şiirin belkemiği daima dildir.” (Kahraman, 2000:271).

İncelediğimiz şiirde, şairin görülen bir diğer özelliği gerçeğin boyut değiştirmesidir. Gerçeğin öznel, kurmacasal ve türevsel boyutu onun şiirinde farklı imgelere dönüşür.

3.4.5. Antigone

Eski efsanelere göre Antigone'nin³⁴ annesi Boiotia halklarından biri olan Phlegyalıların kralının kızı Euryganeia'dır. Yaygın versiyona göre de Oidipous ile annesi İokaste'nin ensest ilişkisi sonucu dünyaya gelmiştir. Oidipous farkında olmadan işlediği günahı Teiresias'ın kehanetinden öğrenince, gözlerini kör ederek Thebai'den ayrılmıştır. Yollara düşen ve dilenmeye başlayan Oidipous'un can yoldaşı Antigone olmuştur. Oidipous, Attika'nın Kolonos (Colonus) bölgesinde öldükten sonra Antigone Thebai'ye geri dönerek kız kardeşi İsmene ile birlikte yaşamıştır. Burada da onu yeni bir badire beklemektedir. Yediler savaşında, erkek kardeşlerinden Eteokles, Thebai ordusunda; Polyneikes ise Thebai'ye saldıran orduda yer almış ve birbirlerini öldürmüşlerdir. Amcaları Kral Kreon ise Eteokles için cenaze töreni düzenlerken Polyneikes'in gömülmesini yasaklamıştır. Antigone, bu emre uymak istememiştir. Ölülerin gömülmesini kutsal bir görev saydığından amcası Kreon'un yasaklamalarına karşı çıkararak bir avuç toprağı Polyneikes'in üstüne serpmiştir. Bu davranışından ötürü Kreon, onu ölüme mahkum etmiştir. Labdakosoğulları'nın³⁵ mezarına diri diri kapatılmıştır. Antigone, burada kendini asarak öldürmüştür. Kreon'un oğlu olan nişanlısı Haimon da Antigone'nin cesedine kapanarak kendini öldürmüştür. Kreon'un karısı Eurydike de üzüntüsünden hayatına son vermiştir (Grimal, 1997: 74-75).

Antigone'yi mitik bir unsur olarak sadece Edip Cansever, *Nerde Antigone* (1961) kitabında "sıkıntı" temini güçlendirmek için kullanır. Bu kitaptaki birçok şiir parça parça Antigone'in hikâyesinden izler taşır. Antigone kendini en çok "Şairin Kanı" ve "Salıncak" şiirlerinde hissettirir. "Şairin Kanı" şiirinde Antigone'in hayatı boyunca hâkim olan "sıkıntı"nın ilk başlama noktası ele alınmıştır. Bu, Antigone'nin

³⁴ Antigone, aynı zamanda Antik Yunan'ın büyük tragedya yazarlarından biri olan Sophokles'in bir tragedyasının adıdır.

³⁵ Labdakosoğulları, Atreusoğulları ile birlikte Yunan mitolojisinin iki önemli sülalesinden biridir. Her iki sülale tarihleri boyunca toplumun temel yapılarının oluşturulmasına ilişkin sorunlarla ilgilenmişlerdir. Thebai'nin Labdakos sülalesi özellikle akrabalık ilişkilerinin düzenlenmesi, zaman içinde süreklilik sağlayacak biçimde kuşaklarının birbirini izlemesi gibi sorunlarla ilgilenmiştir. Bkz. Jean-Pierre Darmon, "Akrabalık Yapıları. Yunan mitolojisinde kahraman soyları: Atreusoğulları ve Labdakosoğulları" (çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Ankara: Dost Yayınları: s. 30-31.

babası Oidipus'un bilmeden işlediği günahdır. Şiirde Oidipus'un annesi İokaste ile yaşadığı ensest ilişkinin “kocaman bir aşk lekesi” olduğu okuyucuya uzak çağrışımlarla sezdirilir. Dolayısıyla, Antigone'de bir “aşk lekesi”dir:

*“Kanıdır, bilirim, şairin kanı
Kocaman bir aşk lekesi yıkanmış eski evlerde
Kanıdır, bir adam ki düşürüp ellerini
Önce yorgun ve asil, sonra mahsun ve ürkek
Beyazı unutulmuş orta çağ resimleri”* (Cansever, 2010a: 233).

Bu durum, öyle bir “acı”, öyle bir “sıkıntı”dır ki “ölüm”le bile kımıldamaz:

*“Yüzüdür şairin kanarsa yalnızlıktan
Bir yüz ki upuzun kadınsız günler gibi
Ve nasıl bir acıdır ki, acıyla anlatılmaz
Bir hiçin bir ağızla duraksız kemirildiği
Öyle bir sıkıntı ki ölümle kımıldamaz”* (Cansever, 2010a: 233)

“Salıncak” şiirinde ise Antigone'nin büyüdükten sonra yaşadığı trajedi anlatılmaktadır. Şiirin I. bölümünde kimliği belli olmayan kadın, sessizlik içerisindedir. II. bölümden itibaren kadın, “ölüm”, “sıkıntı” ve “yokluk” temleri içerisinde verilmeye başlanır:

*“Çünkü o, kadın
Uzanır, sağar bir yokluğun içinden
Gene bir yokluğu sağar, üşenmez
Bir gül çukuru tersine döner, bir alev kıyısı doğurganlaşır
Çıkar boş kuyulardan katılmış akşamüstleri
Böler o bakışları bir sarkaç gibi binlerce
Ama bir zaman gibi değil, bir sarkaç gibi böler
Yani olanlar olmuştur bir kere
Bir kartal donakalmıştır sıcaktan. Bir U sesi duyulur
Yaratılmaya uygun bir ses, U
Uzağa bakar o kartal. O kadar bakar ki bakmaz
Taş kesilmiştir taş, boynu ileri düşmüştür
Tanrım bize bir salıncak!
Çok çabuk geçmek için şu olup bitenleri*

*Bir daha, bir daha, bir daha
Unutmak, unutmak, unutmak.
Tanrım!
Taş kesilmemek için taş
Bunu evrenin sonsuzluğu diye yorumlar varlığı olmayan bir söz
Kadınsa kıvıldamak ister, olmaz
Yer değiştirmek ister, olmaz
Solumak birdenbire
Gene olmaz
Olacak bir şey boşuna aranır, boşuna boşuna boşuna” (Cansever, 2010a: 238-239).*

Şiirin bu bölümü, Antigone'nin Yediler savaşında kendi ülkesi Thebai'ye karşı savaşan kardeşi Polyneikes'e yapılanlara karşı duyduğu üzüntü üzerine kurgulanmıştır. Hikâyeden hatırlayacağımız gibi kral Kreon, Eteokles için cenaze töreni düzenlerken Polyneikes'in gömülmesini yasaklamıştır. Hikâyede kartal, Polyneikes'in cesedini yemeye başlamıştır. Oysa şiirdeki kartal için bu durum yadırgatıcıdır. “Kartal” da aynı “Antigone” gibi “taş kesmiştir”. Şair olanları unutmak için Tanrı'dan “salıncak” dilemektedir. “Salıncak” sıkıntıdan kurtulmak, taş kesme durumundan harekete geçmek için istenmektedir.

Şiirin üçüncü bölümünde Antigone, “aralık”a benzetilmiştir; dünyada bir aralık gibi durmaktadır. Şair, Antigone'nin bu durumdan, sıkıntıdan kurtulması için Tanrı'dan yine “salıncak” ister:

*“Sonra ne? Sabah! İyi bir gün başlar ne de olsa
Tepeden turnağa beyazlar giyinmiştir kadın
Ne var ki bir kadın gibi değil, bir aşk, bir umut gibi değil
Bir aralık gibi durur dünyada
(...)
Diyoruz; çünkü o, kadın
Ne yapsa, neye uygulansa
Bir aralıktır şimdi dünyada
Bir aralık, bir aralık!
Yıllanmış ağaç kabuklarında bir yara
(...)
Tanrım ona bir salıncak!
(...)*

Ona bir salıncak!

(...)

İyi bir gün başlar ne de olsa” (Cansever, 2010a: 240-241).

Bu bölüm bize Antigone’in kardeşi Polyneikes için yaptığı seçimi hatırlatır. O, ya amcası Kral Kreon’un emirlerine uyararak kardeşinin cesedinin açıkta kurda kuşa yem olmasına izin verecektir ya da cezalandırılmak uğruna olsa da olması gerektiği gibi kardeşini gömecektir. Her iki tercih de iki uçta, zıt noktalarda durmaktadır. Tercihlerin arasındaki “aralık”ta ise ölü gibi beyazlar giyinmiş, kadın olduğu halde sıkıntısından “kadın” gibi durmayan, “aşk” ve “umut”u taşımayan Antigone durmaktadır. Antigone, ucunda ölüm olduğunu hissetse de tercihini yapılması gerekenden yana kullanarak kardeşinin ölüsünün üzerine toprak serpmiştir. Antigone’in trajedik sonunu gören anlatıcı da Tanrı’dan yine bir “salıncak” ister. Antigone’nin kurtulması için anlatıcının hala umudu vardır. “İyi bir gün başlar ne de olsa” ifadesi bunu göstermektedir.

Şiirin IV. bölümünde anlatıcı, Antigone’nin yaptığı tercih sonucunda diri diri kapatıldığı mezarı hatırlatır:

“İyi bir gün başlar. Dünyadayız artık. Dünya!

Şu tatlı pencereniz. Sizin. Bunu anlamıyacak ne var? Pencere

Tanıklık ediyor işte. Kendine. Gün mavisi bir şey. Tanıklık ediyor

Pek açık değil. Değil de... Size. Tanıklık ediyor bir de

Bunu evrenin sonsuzluğu diye yanıtlar varlığı olmıyan bir söz

Yok canım kimsenin bir şey dediği yok, söylenmiş bazı şeyler yaşıyor, o kadar”

(Cansever, 2010a: 242)

Bu bölümde anlatıcıda hâlâ bir umut olduğunu görmekteyiz. “tatlı pencere”, “gün mavisi”, “evrenin sonsuzluğu” ifadeleri bizi bu yoruma götürmüştür. Fakat Antigone’nin ölüme terk edildiği kayalar, anlatıcının umudunu yitirmesine sebep olmuştur. Umutsuzluğu da şiirin sonunda “Tanrım size bir salıncak” diyecek kadar isyana dönüşür. Burada da Antigone’in tanrıya isyan edip kendisini asmaya vurgulanmıştır:

PDF Eraser Free

“İşte
 Yaşamış bir kadın yaşıyor orada
 Yitmek, hani durmadan yitmek, ulaşmak bir aşkınığa
 Var ya
 Orada
 Tek imge kayalardır, işte orada
 Yaşar hiç konuşmadıklarınız, işte orada
 Dışa vurmadıklarınız, şimdi orada
 Her şey hep kayalarda; otlar da böcekler de, sular da
 Günler de, zamanlar da
 -Görünen bir zamandır çünkü orada-
 Bir el yana düşmemiş, kaldı ki birden havada
 Değilse bir hareket bu, yalnız orada
 Orada
 Bir ayak boyu nerde, bir kadın
 Bırakılmış gibi yıllarca
 Tanrım ona bir salıncak!
 Taş kesilmesin diye taş
 Donakalmasın diye boşlukta.

 Hani o balıkçulla yarışan çaylağa
 Kırpışan gözleriyle bakan gemici
 Gibi
 Baksın o da görmeden
 Ne çıkar ustaymış, erginmiş uzağı görmekte gözleri.

Tanrım size bir salıncak!” (Cansever, 2010a: 242-243)

Edip Cansever, bu şiirde “sıkıntı” teması etrafında Antigone’nin hikâyesini anlatmıştır. “Salıncak” ise bu sıkıntıyı önlemek için üretilen bir çaredir. “Sallanmak” eylemiyle Antigone’nin “taş kesmesinden, donup kalmasından” kurtulmasını dileyen anlatıcı şiirin sonunda gördüğü trajedi karşısında isyan edip Tanrının kendisi için de bir salıncak dilemiştir.

3.5. ANTİK YUNAN KÜLTÜR TARİHİ

3.5.1. Antik Yunan Şairleri ve Düşünürleri

Antik Yunan şair ve düşünürleri, mitik unsurlar yanında İkinci Yeni şairlerinin ele aldıkları konulardan biridir. Bu bağlamda en çok ele alınan kişi *İlyada* ve *Odyseia* destanlarının yaratıcısı Homeros'tur. Homeros'un kesin olarak ne zaman doğduğu ve nerede yaşadığı bilinmemektedir. Fakat genel itibarıyla Homeros'un M.Ö. IX. ya da X. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. Azra Erhat, *İlyada*'nın önsözünde onun adının İonya filozofları, ozanları ve tarihçileri tarafından M.Ö. VII. yüzyıldan beri geçtiğini söylemektedir (Erhat, 2007: 9).

Şiirlerinde Homeros'u en çok kullanan kişi İlhan Berk'tir. Homeros ile "şiiir"i, "ozanlık"ı bağdaştırmıştır. Yer yer de onun özelliklerini anlatmıştır. *Atlas* (1976) adlı kitabının II. bölümü olan "Gökova" içindeki "Kent", IV. Bölümü "Kül"deki "Homeros İçin I" ve "Homeros İçin II" şiirlerinde; *Kül* (1978)'ün I. bölümü "Tanyeri"deki "Homeros Yazıcıları ve Köleler", III. bölümü "Berk Sözlüğü"ndeki "Sarımsak"ta; *Delta ve Çocuk* (1984)'un "Aşklar Aşklar İçinde"nin IX. bölümünde; *Şairin Kanı* (1988) kitabının giriş yazısında; *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktun* (1993)'daki "Oktay Rifat" da ve "Düşünmek İstemiyorum" da; *Avluya Düşen Gölge* (1996)'nin VII. bölümündeki "Homeros"ta Homeros'u anlatmıştır. Kurgusal yapıya bir derinlik katmadığı için şiirleri yorumlamayacağız. Fakat belirgin örnekler olarak şunları verebiliriz:

"Sessiz yaşadı Homeros. Dağ yolları gibi.

Ve hazırlandı sessizce – suyun

Akmaya hazır oluşu gibi

Şiirin iliklerine

Dünyanın bütün iyi şairleri gibi

İnceledi kurdu kuşu, azdın denizi

Günün ilk yalazlarını ilk balkımaları.

Bunun için Homeros yalnız Homeros'a benzer" (Berk, 1998: 533) (Homeros İçin I)

"Biliyoruz uzun şiir ustasıydı Homeros

Ve uzun acının.

Böylece yerkürede

Uzun harmanisi, uzun boyu gitti geldi” (Berk, 1998: 533) (Homeros İçin II)

“O zaman ansıdım işte suyu. Coğrafyayı. Yatak

Safalarının ozanı Homeros ’u! Ve tuzu” (Berk, 1998: 585-586) (Kent)

“Homeros Yazıcıları ve Köleler” şiirinde ise “Homeros” ile ilişkilendirerek Platoncu düşünür Proklos (Prokles)’a, tarih kitaplarında Yunan mitlerinden ilham alan Antik Yunan tarihçisi Heredotos’a, Socrates öncesi doğa filozoflarından sayılan Demokritos’a, gramerci, eleştirmen ve Homeros yorumcularından biri olan Zenodotus’a şöyle yer vermiştir:

“Ne biçim adammış şu Homeros

Yaşamış mı yaşamamış mı kimse bilmiyor.

Uzun boyluydu Homeros, uzun güzel sakallı

der, Prokles.

Ve ekler kör ozan için: ‘Dünyada

kim Homeros kadar çok şey görmüştür?’

diye elyazılarında

o da tek bir satırla.

Ve kalkar sonra adı daha duyulmamış birinden uzun uzun söz eder.

Ya Heredotos?

Hep beyazlar giyen ve yalnız deniz resimleri seven Heredotos.

‘İzmirli’ deyip geçer

tek bir sözcükle

Dor yazıları gibi sökülemeyen o da.

Fenikeli gökbilimcileri gibi söz açar ondan Bizanslı mabeyinci Pavlos da

şimdi pek bilinmeyen bir şiirinde:

‘Boynunun

gümüş ovasında...’

diye başlayan

ve girmeyen artık antologyalara

(bendekini saymazsak).

Hani eski Ege’de, hani Likya’da

daha adları duyulmamış köyler vardır ya

o köyler gibidir Homeros:

bulunup bulunup yitirilen.

Ama biliyoruz

elinden hiç düşürmezdi Homeros 'u,

atomcu Demokritos.

Ve köleler okuma yazma bilmedikleri için bilirlerdi Homeros 'u.

Ve Alkinoos'un cumhuriyetini,

Odysseia'da geçen.

Böyle diyordu bir yazı, ilk baskılarında görülen İlyada'nın

Ephessos'lu Zenedotos'un bulduğu, Troya yakınlarında bir yerlerde” (Berk, 1998: 604-605)

İlhan Berk, bunun dışında *Galile Denizi* (1958) kitabındaki “Galata Kulesi” bölümündeki “F” ve *Şenlikname* (1972)'deki “Karadeniz” şiirlerinde Heredotos'tan; *Deniz, Eskisi* (1982)'nin V. bölümü “Herakleitos Suları”nda Socrates öncesi filozoflardan biri olan Heraklitos'tan ve *Şiirin Gizli Tarihi* (1982)'nde yine Heraklitos'tan, Yunan felsefesinin kurucularından Socrates'ten, trajedi şairi Euripides'ten “felsefe” ve “şiir” teması etrafında bahsetmiştir:

“Şiirde anlam her şey değildir.

Herakleitos'un yazdıklarını nasıl bulduğunu soran Euripides'e Sokrates:

-Anladıklarım çok yüce şeyler; öyle sanıyorum ki anlamadıklarım da...

Yalnız Delos'lu bir dalgıç gerek. Diye yanıtlar.

Bu hele şiirse anlamın her şey olmadığı daha bir anlaşıştır.

Bunun için Herakleitos kendi yazdıkları için:

-Açırma Herakleitos'u yaprağın sonuna dek ... diyecektir” (Berk, 1998: 817) (Şiirin Gizli Tarihi)

Şeyler Kitabı (2002)'nin bir bölümüne ise didaktik şiirin kurucusu Hesiodos'un *İşler ve Günler* kitabının adını vermiştir. Bu bölümde “Hesiodos”tan, “şairlik”ten ve “şiir”den bahsetmişmiştir:

“İşlerle Günler”i nasıl yazmış

Diye açtım bilge Hesiodos'u;

Helikon'da koyunları otlatırken.

-Biliyordu ama bir yazgıdır şairlik” (Berk, 1998: 1187) (İşlerle Günler)

Çok Yaşasın Sayılar (1998) kitabında da sayılar ile Yunan filozofları, şairleri arasında ilgi kurmuştur. İlhan Berk'in dünyasında harfler gibi sayılar da önemlidir. Sayılarda materyalist boyutlar yakalamaya çalışmıştır. Onun sayılar hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Sayılar tam tersidir harflerin: Uşçuluğu, ciddiliği vardır, özellikle de sınıf adamıdır. Oysa benim bunu bilmem yetmeliydi sayıları ele almam, yazmam için. Sayıların bu hiyerarşisi dayanılır şey midir ? 1, suçlu doğmuştur derim ya, hangisi suçlu doğmamıştır sayıların? Eşitsizliğin yeryüzünde yaygınlaşmasına onlardan çok kimse yardım etmemiştir. Felâket tellâllarıdır sayılar. Acımasızlığında ağababalarıdır. Hiçbir şeye benzemezler cehennem hariç. Şairlerin hangi sayılara, harflere benzediğine gelince: Sayılara biçtiğim kötülük çiçeklerini düşünürsek, şairlerin hiçbirine benzetmek istemem sayıları” (Ercan, 1994: 25).

Çok Yaşasın Sayılar kitabında, “monist” bir varlık anlayışı olan Neoplatonizm'in kurucusu filozof Plotinus ile 1 sayısı arasında bağıntı kurmuştur:

“ 1 çoktur, özellikle ‘çok’ birdir.

Bir kitap bile yazılabilir 1'in başından geçenler için.

Bu da yetmeyebilir.

Yetmez, yarası iyileşmez çünkü 1'in.

Her şeydir.

Her şeyden önce de Tanrıdır.

(Tanrı'dan kim kurtulmuştur?)

Bunu bilmek bile yeter değil mi?

Ama hayır, Plotinus işi daha da ileri götürür.

1 Allah'ın oğludur ona göre.

Dünyanın da sağ koludur. Allah gibi de usla kavranmaz, anlaşılmaz.

1'in ne olduğu değil de, ne olmadığı ancak söylenebilir.

Hem yalnız bu da değil:

Başlangıcı ve direğidir dünyanın.

Ben 1'in şairlerin önünü kapadığımı da söyleyebilirim” (Berk, 1998: 1314)

İlhan Berk dışında Sezai Karakoç, Antik Yunan ozanı Homeros'a *Ayinler* (1977) kitabındaki “Üçüncü Ayın”de “şair” olma özelliğiyle yer vermiştir:

“Çevremi dolduran şairler

Homeros Lebid Firdevsi Şeyh Galip

Mevlanâ Goethe İkbâl” (Karakoç, 2009: 498)

Edip Cansver ise *Şairin Seyir Defteri* (1980) kitabındaki “Pathetique” şiirinde Antik Yunan’da tragedyaya asıl şeklini veren Aiskhylos ile trajediyi geliştiren Sophokles’ten “sıkıntı” teması etrafında şöyle bahseder:

*“Sıcak sıcak sıcak sıcak
Oturmuşum otların üzerine
Eski bir tiyatronun ortasındayım
Saydam bir sarkaç gibi sallanıyorum durduğum yerde
Buhardan ve güneş kokularından*

*Uzaniyorum toprağa yüzükoyun
Papatyalar sırtlarımı dönmüş çançiçeklerine
Ne bir kımltı var ne bir ses
Ne de bir düşünce, bir anımsama işte
Diyorum, yaşamına dadanan bir an bu
Sophokles Aiskhylos’a dargın belki de”* (Cansver, 2010b: 205)

Şiirin adı “Pathetique” Fransızca kökenli bir sözcüktür. Türkçe’de “patetik” olan kullanılan kelimenin anlamı “dokunaklı, etkili” (TDK, 2005: 1584)’dir. Daha şiirin başlığında “sıkkın” bir ruh hali hissedilmiştir. Şiirde ilk olarak anlatıcı eski bir tiyatronun ortasında oturduğunu söylemektedir. “Saydam bir sarkaç gibi sallanıyorum durduğum yerde” ve “ne bir kımltı var ne bir ses” diyerek “sıkıntılı”, “bungun” ruh halini yansıtmıştır. Anlatıcının ruh hali doğaya da yansımıştır. “Papatyalar” ile “çançiçekleri”nin aynı yöne bakmamasını “papatyalar sırtlarımı dönmüş çançiçeklerine” şeklinde yorumlamıştır. Bu olumsuz ruh halini “Sophokles Aiskhylos’a dargın belki de” diyerek iki büyük tragedya yazarına da yansıtmıştır. Hâlbuki gerçekte böyle bir durum söz konusu değildir.

İkinci Yeni şairleri, Antik Yunan düşünürleri ve şairleri dışında eski uygarlıklar ve antik kentlerden de sıkça bahsetmiştir. Bu tez konumuzun dışındadır ve ayrı bir çalışma konusudur. Bu sebeple bunlardan sadece ismen bahsedeceğiz. İlhan Berk “F” şiirinde Medlerden; “Galile Denizi”nde Ephesos (Efes), Troya (Truva) şehirlerinden ve Sümerlerden; “Babil”de Argos antik kentinden ve Babillerden, Asurlardan, Perslerden, Frigyalılardan; “Mısırkalyoniğne”de Keltlerden; “Güneşler, Bütün O, Durdum Bir Denizde” ve “Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden” Troya’dan

PDF Eraser Free

“Homeros Yazıcıları ve Köleler”de Ephesos’tan; “Hünsa”da Karyalılarından; “Yaralı Toprak”ta Kykladlardan; “Liman”da, “Gökova” şiir dizisinin V. şiiri “Su” ve VIII. şiiri “Üç Dişli Zıpkın”da, “Göktepe”de, “Topburnu”nda, “Ölüm Yazamaz Yazısı”nda, “Bir Mezar Yazıtı”nda Halikarnassos (Bodrum)’tan bahsetmiştir. Edip Cansever ise “Dökümcü Niko ve Arkadaşları”nda Argos’tan, Fenikeliler’den; “Ölü Sirenler”de Lidyalılar’dan bahsetmiştir. Cemal Süreya “Mutsuzluk Gülümseyerek”, “Ortadoğu”da ve Ece Ayhan “Hakaretler Beyler” de Troya’dan yer adı olarak bahsetmişlerdir.

SONUÇ

İkinci Yeni şiirinde, Yunan ve Roman mitlerine ait unsurları “eklektik” yöntemle incelediğimiz çalışmada kullanılan unsurların;

1. Tanrılar,
2. Tanrısal varlıklar,
3. Hayvanlar,
4. Mitik öyküler,
5. Yunan şairleri ve düşünürleri

Oldukları tespit edildi. İkinci Yeni şairleri, yukarıda sıraladığımız mitik unsurları şiirlerinde rastgele değil bir takım amaçlarla kullanmışlardır. Şairlerin amaçları:

1. Yaşama, insana ve topluma/toplumsal düzene karşı bakış açılarını göstermek,
2. Dinî, ideolojik ve felsefi düşüncelerini anlatmada mitleri bir araç olarak kullanmak,
- 3.Şiirle ilgili düşüncelerini ifade etmek ve yeni bir dil oluşturma kaygısını gidermektir.

Bu bağlamda kullanılan mitik unsurların gerçek çağrışımları aşağıdaki gibi sınıflanlandırılabilir:

1. Yaşam

İkinci Yeni şiirinde yaşam, türlerin devamını sağlayan, aşk tanrısı “Eros”, aşk tanrıçası “Aphrodite”, sesleriyle denizcileri kendine çekip onları parçalayan “Sirenler”, kendini yakıp küllerinden tekrar doğan “Phoenix” ve kanatlı at “Pegasus” üzerinden anlatılmıştır. Edip Cansever, “Eros Oteli” şiirinde Eros’un kozmik gücüyle yaşamın sürekliliği, arasında bir bağ kurarken, “Ölü Sirenler”de ölüm getiren “Sirenler”in yaşamın büyük enerjisine yenik düştüğünü vurgulamıştır. “Phoenix”, “Phoenix Oteli” ve “Tragedyalar V”de ise yaşamın devinimi, sürekliliği “Phoenix (Anka)” üzerinden anlatılmıştır. Turgut Uyar’da ise

yaşam, yaşamın döngüsü ve sürekliliği “Pegasus” ve bahar mevsimiyle eş olarak gördüğü “Aphrodite” üzerinden anlatılmıştır.

2. İnsan

İnsanın psikolojik durumu ve sorunları, “Antigone”, “Aiskhylos”, “Sophokles”, “Medusa”, “Pan”, “Zeus”, “Penelope”, “İkaros” ve “Pegasus” üzerinden anlatılmıştır. Edip Cansever, “Şairin Kanı” ve “Salıncak” şiirlerinde Oidipous’un annesiyle ensest ilişkisi sonucu meydana gelen, trajik bir sonla ölen “Antigone” ve tragedya şairleri “Aiskhylos” ve “Sophokles” aracılığıyla “sıkıntı” temini pekiştirmiştir. *Bezik Oynayan Kadınlar*’da kendisine her bakını taş çeviren, yalnız bir yaşama sürgün olan “Medusa” vasıtasıyla “sevgisizlik”i ve “yalnızlık”ı anlatmıştır. “Belirsizlikler” şiirinde yarı insan - yarı keçi görünümüyle belirsiz bir yapıya sahip olan “Pan”la insanın “belirsiz” ruh halini ifade etmiştir. “Cadı Ağacı”nda “Zeus”un mutlak gücünü sorgulayarak ve “Duvar”da ise kocası Odysseus’un yokluğunda kendi evinde bir yabancı gibi yaşayan “Penelope”den yararlanarak “yabancılaşma” temini ele alır.

Turgut Uyar da, “aile içi iletişimsizliği” anlatmak için kanatlı at “Pegasus”u kullanmıştır. Pegasus imgesi mutsuz aile ortamında büyüyen çocuğun kanatlanıp uçmak isteğiyle bağdaştırılmıştır. Yine aynı düşünceyle Edip Cansever, *Bezik Oynayan Kadınlar*’da bir aile ortamına sahip olmayan Cemal’le “İkaros” arasında bağlantı kurmuştur.

İnsanın kişilik özellikleri de “Penelope” ve “Odysseus” üzerinden anlatılmıştır. İlhan Berk “Parıltı” şiirinde kocasını yirmi yıl sadakate bekleyen “Penelope” üzerinden “sadakat”i anlatmıştır. Troya’dan dönerken türlü maceralar geçiren Odysseus üzerinden de “Piri Reis” şiirinde “kurnazlığı”, “Ölü Deniz” şiirinde ise “yalancılığı”, “katilliği” ve “zorbalığı” ele almıştır.

3. Aşk

Aşk temi, çok zaman “Helene”, “Paris”, “Menelaos”, “Odysseus”, “Penelope”, “Adonis”, “Orpheus” ve “Hero ile Leandros” figürlerinden yararlanılarak anlatılmıştır. İlhan Berk, “Siz Ne Güzeldiniz Bilemezsiniz”, “Siz

Dedim De F, O Denizler Aldı Beni”, “Güneşler, Bütün O, Durdum Bir Denizde” ve “Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden” şiirlerinde Antik Yunan’da güzelliğiyle dillere destan olan “Helene”, Helene’i kaçırmak için Troya savaşına neden olan “Paris” ve ilk gördüğü anda Helene’in güzelliğine çarpılıp onunla evlenen “Menelaos” üzerinden “aşk”ı anlatmıştır. “Bük” şiirinde ise birbirlerini yıllarca özlemle bekleyen “Odysseus ve Penelope” ilişkisini hatırlatarak “aşk”ı anlatmaya çalışır.

Turgut Uyar da “aşk”ı “Bahar’ı Bekleyen’e”de güzellik tanrıçası Aphrodite’nin sevgilisi “Adonis”; “Hüzün, Sevinç ve Çoşkunluk İçin”de ise karısı Eurydike’nin aşkı uğruna yer altına inen “Orpheus” aracılığıyla anlatmıştır.

Ece Ayhan ise “Hero ile At” şiirinde, birbirlerine olan aşkları sonucunda ölen “Hero ile Leandros”un hikâyesini değiştirerek maddeci ve eşcinsel bir “aşk”ı anlatmıştır.

4. Cinsellik/erotizm ve cinsel kimlik

“Cinsellik” ve “erotizm” konusu İlhan Berk tarafından Helene Pantheonu’nun en büyük tanrısı “Zeus” vasıtasıyla *Âşıkane* (1968), *Atlas* (1976) ve *Şenlikname* (1972)’de yer alan birden çok şiirde anlatılmıştır. Şair, şiirinin ana damarlarından biri olarak gördüğü bu konuyu, Zeus’un aşk maceralarından yararlanarak ele almıştır.

Edip Cansever ise cinselliği, “Eros” figürüyle “Eros Oteli” şiirinde ele almıştır. Ayrıca “Eros Oteli” şiirinin kişilerinden biri olan Metrdotel’in “aseksüel” cinsel kimliğini, Eros’un yer yer masum bir çocuk, yer yer güçlü bir tanrı olan belirsiz yapısıyla paralellik kurarak güçlendirmiştir.

5. Doğa

Edip Cansever, kır tanrısı “Pan”ı “Bir Yitişten Sonra” şiirinde kent yaşamından doğaya açılan insanın serüvenini anlatmak için kullanmıştır. Şairdeki “doğaya açılma”, “doğayla ilişki kurma” düşüncesi, Bodrum’a gitmesiyle *Kirli Ağustos* döneminde başlamıştır.

İlhan Berk ise “İhtiyar Deniz” ve “Duru Su” şiirlerinde hem Odysseus’un yıllarca denizlerde geçen macerasını anlatmış yine Ege Denizi’ni “Odysseus” ile ilişkilendirerek ele almıştır.

6. Kent

Kentleşme ve kentleşmenin getirdiği problemler Turgut Uyar'ın “Son Üçü Beş”, “Sezai Karakoç'un “Üçüncü Ayın” şiirlerinde “Pan” vasıtasıyla anlatılmıştır. Dağlık bölgelerin tanrısı olan Pan, kentin karşısında yer almaktadır. Şairler bu tezattan yararlanarak kentleşmenin getirdiği problemleri, kentlerin karmaşık ve değişken insan ilişkilerini, betonarme yaşam biçimini tenkit etmişlerdir.

7. İktidar/Toplumsal Otorite

Ece Ayhan'ın “Ey Kanatsızlık” şiirinde, doğayı yenmenin gururuyla kendi ölümünü hazırlayan “İkaros” padişahın “saltanat”ını anlatmak için kullanılmıştır. Ayhan'a göre “İkaros” nasıl öldüyse saltanat da bir gün bitecektir.

“Patron! Ya da bir Patron!” şiirinde ise, hikâyede şekilsiz ve aşırı büyük erkeklik uzvuyla yer alan “Priapos”u “toplumsal otorite”yi eleştirmek için kullanmıştır. Şiirin kişisi genelev patroniçesi Çanakkaleli Melâhat erkek egemen toplumda, Priapos'un uzvu altında ezilir.

8. Ölüm

Edip Cansever'in “Tragedyalar V” şiirinde “Hermes”, “ölüm habercisi” kimliğiyle “yok oluşu”u anlatır. Turgut Uyar'ın “Bahar'ı Bekleyen'e” şiirinde ise “kış” ve “ölüm” ölümler diyarı tanrıçası “Persephone”ye benzetilmiştir. İlhan Berk'in “Yaralı Toprak” şiirinde “Sirenler” sesleriyle ölüm getirirken, Ece Ayhan'ın “Ortodoks-Ortodoks” şiirinde “İkaros” kendi ölümüyle “ölüm” temini pekiştirmiştir.

9. Dinî, ideolojik ve felsefi düşünceler

İkinci Yeni şiirinde mitik unsurları, dinî ve ideolojik düşüncelerini anlatırken araç olarak en çok kullanan kişi Sezai Karakoç'tur. “Üçüncü Ayın” şiirinde “Pan” ve “Orpheus” Batı'yı sembolize eder. Karakoç, sembolde takılı kalmayıp asıl gerçekliğe kendi kültür ve inançlarımızla kavuşabileceğini dile getirmiştir. “Taha Sabır Kentinde”, “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” ve “Esir Kent'ten Özüлке'ye” şiirlerinde ise Batı tenkidi “Aphrodite” üzerinden yapılmıştır. “Aphrodite” Karakoç'a göre neticede sadece bir heykeldir, ruhu yoktur. Gerçek ruha ise

İslamiyet’le kavuşulur. “Kan İçinde Güneş” şiirinde “Aphrodite”, Sovyet Rusya’nın “komünist” rejimini”; “Aphrodite’nin kırık kolu” ise Soğuk Savaş döneminde Sovyet Rusya’nın komünist rejimi altında ezilen “Polonya”yı imlemiştir. “Kav” şiirinde de Batı hayranlığı “Helene”le tenkit edilmiştir.

Ece Ayhan’ın “Ortodoks-Ortodoks” şiirinde “İkaros”, Katolik olarak tasavvur edilmiş ve İkaros’un aykırılığıyla “Ortodoksluk”a karşı olduğu noktada anlam yoğunluğu sağlanmaya çalışılmıştır.

İlhan Berk’in şiirlerinde ise mitik unsurlar, Hristiyanlık’a, Yahudilik’e ait unsurlarla sıklıkla bir arada işlenmiştir. Bunlardan biri Odysseus’un hikâyesinin anlatıldığı “İhtiyar Deniz” şiiridir. Bu şiirde, Odysseus’un gezdiği Ege Denizi’nin “Kutsal Betik”te anlatıldığı söylenmiştir. Kutsal Betik (İncil), İlhan Berk’in şiirlerinde önemli bir kaynak olmuştur. Çok şiirsel anlatımının olduğunu söylediği İncil’den bir takım dil kalıplarını alıp şiirlerine uygulamıştır. Şiirlerinde felsefeye ait göndermeler de fazlasıyla vardır. Bunlardan biri *Çok Yaşasın Sayılar* kitabında Antik Yunan filozofu “Plotinus”ın “monist” varlık anlayışına yaptığı göndermedir. Plotinus dışında, “Herodotus”tan, “Heraklitos” ve “Socrates”ten “felsefe” bağlamında bahsetmiştir.

10. Şiirsel ilham /şiir yaratma ve yeni bir dil oluşturma kaygısı

İlhan Berk, “Hermes”i, “Hermes’e” şiirinde kılavuzluk, yol göstericilik özelliklerinden dolayı şiir yazma sürecinde şaire ilham veren bir unsur olarak kullanmıştır. “Delta” şiirinde ise “Hermes” ve “Kral Minos”tan bir anlam birliği oluşturma kaygısı olmadan dili, ifadeyi, duyuyu ön plana çıkartmak için yararlanır. “Âşıkane” şiirinde “Eros”u yine anlam birliği oluşturmada şiir yazma hazırlığında yardımcı unsur olarak kullanmıştır. Bunun dışında *Atlas*’tan *Avluya Düşen Gölge* kitabına dek birçok şiirinde “Homeros”u “şiir” ve “ozanlık”la bağdaştırmıştır. “Euripides” ve “Hesiodos”u da aynı yaklaşımla ele alır.

İlhan Berk dışında Sezai Karakoç, “Homeros”u “Üçüncü Ayın”da “şair” olma özelliğiyle yer verirken, Edip Cansever ise “Gül Dönüyor Avucumda” şiirinde “Pegasus”u şaire ilham verme özelliğiyle işlemiştir.

Yukarıda gördüğümüz gibi mitik unsurların çağrışımları İkinci Yeni şairlerinde bazen benzer olurken bazen de birbirinden çok uzaktır. Şairlerin, mitlere yaklaşım şekilleri zaman zaman benzerlik gösterse de çoğunlukla farklıdır. Onlar, mitleri kullanırken şu yaklaşımlarda bulunmuşlardır:

1. Doğrudan, hikâyelerdeki şekilleriyle kullanım,
2. Hikâyelerdeki özelliklerinden yola çıkarak yeni “mitler” oluşturma,
3. Değiştirim ve deformasyon yapmak.

Tespit edilen bu farklı yönelişlerin sebebi şairlerin kişisel eğilimleri, yaşamları ve dünya görüşlerinden kaynaklanmıştır. Örneğin Cemal Süreya, Yunan mitlerine dair unsurları imgesel boyutlarıyla şiirlerinde hiç kullanmamıştır. Sadece ismen, uzak çağrışımlarla bahsettiği yerlerde de olumsuzlama, deforme etme yoluna gitmiştir. Çünkü o, Yunan mitlerine ait unsurları şiirde kullanmayı bir zenginleştirme olarak değil sakıncalı bir iş olarak görmektedir.

Deforme etme şeklinde olmasa da Yunan mitlerini şiirlerinde olumsuz çağrışımlarla kullanan bir diğer isim Sezai Karakoç'tur. Bu yaklaşım onun İslami duyarlılığından kaynaklanmaktadır. Ona göre kendimizi, Batı'da değil öz kültürümüzde aramamız gerekir. Karakoç, bu düşünceyle eserlerinde Doğu ve İslam mitlerine ait unsurları daha çok kullanmıştır.

Turgut Uyar ve İlhan Berk genellikle mitik unsurları, doğrudan hikâyelerdeki biçimleriyle kullanırken, Ece Ayhan ve Edip Cansever mitlerden yeni “mitler” yaratmışlardır. İlhan Berk, şiirlerinde mitik unsurlarla beraber eski uygarlıklardan da fazlasıyla yararlanmıştır.

İkinci Yeni şiirinde, Yunan mitlerinin özgün katkılarının olup olmadığını araştırdığımız tezde, şairlerin yer yer özgünlükten uzak kullanımları olsa da mitler vasıtasıyla son derece özgün imgeler yakaladıkları tespit edilmiş bulunmaktadır. Şairler, mitlerin simge olma özelliğinden yararlanarak anlatmak istediklerini kısa bir şekilde dile getirmişlerdir. Mit vasıtasıyla metinlerinde çok anlamlılık yaratmışlardır.

KAYNAKÇA**A. İNCELENEN ŞİİR KİTAPLARI**

Ayhan, E. (2008). *Bütün Yort Savul'lar! Toplu Şiirler 1954-1997*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Berk, İ. (2008). *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cansever, E. (2009). *Öncesi de Kalır – Kitaplarına Giremeyen Şiirler*, (haz. Mehmet Can Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cansever, E. (2010a). *Sonrası Kalır I – Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cansever, E. (2010b). *Sonrası Kalır II – Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karakoç, S. (2007). *Gün Doğmadan- Bütün Şiirler*, Diriliş Yayınları, İstanbul.

Süreya, C. (2007). *Sevda Sözleri – Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Uyar, T. (2009). *Büyük Saat – Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Uyar, T. (2010). *Yitiksiz - Kitaplarına Giremeyen Şiirler*, (haz. Mehmet Can Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

B. YARARLANILAN KAYNAKLAR**1. KİTAPLAR**

Afacan, A. (2003). *Şiir ve Mitologya, Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası*, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Akdamar, V. ve Tekkanat, Z. (haz.) (2010). *Cemal Süreya*, Artshop Yayıncılık, İstanbul.

Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan- Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara Üniversitesi, D.T.C.F. Yayınları, Ankara.

Akkanat, C. (2002). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Aksan, D. (2006). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara.
- Aristoteles, (2008). *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Armağan, Y. (yay. haz.). (2005). *O ben ki: Edip Cansever*, Bilkent Üniversitesi, Alkım Yayınları Sempozyum Kitapları-4, İstanbul.
- Armaoğlu, F. (2007). *20 Yüzyıl Siyasi Tarihi*, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Ayhan, E. (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (1995). *Aynalı Denemeler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (1996). *Dip yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (2003). *Başbozuk Günceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (2006). *Morötesi Requiem*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (2007a). *Hay Hak Söyleşiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (2007b). *Bir Şiirin Bakır Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E. (2008). *Sivil Denemeler Kara*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B. (1987). *Geçmişini Yeniden Kurmak*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Barış, E. (haz.) (2007). *Poetik Ece Ayhan*, Orta Dünya Yayıncılık, Ankara.
- Baş, M. K. (2008). *Diriliş Taşları, Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*, Lotus Yayınevi, Ankara.
- Bengü, F. M. (2000). *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Bengü, F. M. (2001). *Tartışmalar*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Berk, İ. (1992). *El Yazılarına Vuruyor Güneş (1955 – 1990), Günlük*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berk, İ. (1996). *Asılı Eros, Çeviri Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berk, İ. (1997). *Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berk, İ. (2004). *İnferno*, Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- Berk, İ. (2005). *Kanatlı At*, YKY, İstanbul.

- Berk, İ. (2007). *Poetika*, YKY, İstanbul.
- Bezirci, A. (1994). *Metin Eloğlu-Edip Cansever*, Evrensel Basın Yayın, İstanbul.
- Bezirci, A. (1999). “İlyada Çevirileri”, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Çevirileri Seçkisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 494-502.
- Bezirci, A. (2005). *İkinci Yeni olayı*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Campbell, J. (1995). *Batı Mitolojisi, Tanrının Maskesi*, (çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara.
- Can, Ş. (2009). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Canberk, E. (?), *A'dan Z'ye Edip Cansever*, Kitap-lık Dergisinin 61. Sayı Armağanı, Yapı Kredi Yayınları, Ankara.
- Cansever, E. (1998). “Yaşam Öyküsü”, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 25-32.
- Cansever, E. (1998). *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Cansever, E. (2009). *Şiiri Şiirler Ölçmek, Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler ve Soruşturmalar*, (haz. Devrim Dirlikyapan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cassirer, E. (1997). *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çoruhlu, Y.(2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- D'istria, D. (1982) . *Osmanlılarda Şiir*, Havass Yayınları, İstanbul.
- Demiralp, O. (1995). *Okuma Defteri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Doğan, M. C. (2011). *Şiir Arkeolojisi, Araştırma-İnceleme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Duymaz, R. (2008). *Türk Edebiyatı Tarihinde Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923)*, 3F Yayınevi, İstanbul.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı Giriş*, (çev. Tuncay Birkan) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eliade, M. (1994). *Edebi Dönüş Mitosu*, (çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi, Ankara.

- Eliade, M. (2002). *Mitlerin Özellikleri* (çev. Sema Rifat), Simavi Yayınları, İstanbul.
- Emiroğlu, Ö. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında Hisar Topluluğu*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Enginün, İ. (1999). *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ. (2006b). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ercan, E. (1994). *Şiir Uçar Söz Olur* (şairlerle söyleşiler), Yön Yayıncılık, İstanbul.
- Ercilasun, B. (2004). *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Erdost, M. İ. (1997). *İkinci Yeni Yazıları*, Onur Yayınları, Ankara.
- Erenel, E. (2007), "Ece Ayhan Sözlüğü", *Poelitika*, Orta Dünya Yayıncılık, Ankara.
- Erhat, A. (1999). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi:İstanbul.
- Erim, M. (2009). *Mitolojiden Masallar*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*, İthaki Yayınları: İstanbul.
- Estin, C.ve Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi*, TUBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- Eyuboğlu, İ. Z. (1973). *Tanrı Yaratan Toprak Anadolu*, Sinan Yayınları, İstanbul.
- Eyuboğlu, İ. Z. (2007). *Anadolu İnançları*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Fink, G. (2004). *Antik Mitolojide Kim Kimdir?* , (çev. Serpil Erfindik Yalçın), İlya İzmir Yayınevi, İzmir.
- Freud, S. (2008). *Totem ve Tabu*, (çev. Hasan İhsan), Alter Yayıncılık, Ankara.
- Friedell, E. (2004). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Genç, R. (2009). *Türk İnanışları İle Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Gökalp-Alpaslan, G. (yay. haz.) (2007). *Tercüme-i Telemak Yusuf Kâmil Paşa*, Öncü Kitap, Ankara.

Grimal, P. (2005). *Yunan Mitolojisi*, (çev. Nihan Özyıldırım), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Günyol, V. (1994). *Yaz Yaza Yaşarken*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Hamilton, E. (2008). *Mitologya*, (çev. Ülkü Tamer), Varlık Yayınları, İstanbul.

Hayaloğlu, Y. (2002). “Bir Anka Kuşu”, *Gözleri İntihar Mavi*, Anka Yayınları, İstanbul.

Hece, Diriliş Özel Sayısı,(S.73/Ocak 2003), Öncü Basımevi, Ankara.

Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı, (53- 54- 55. Sayılar / Mayıs, Haziran, Temmuz 2001), Öncü Basımevi, Ankara.

Hızlan, D. (2010). *Şiir Çilingiri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Homeros, (2006). *Odyseia*. (çev. Azra Erhat - A.Kadir), Can Yayınları, İstanbul.

Homeros, (2007). *İlyada*, (çev. Azra Erhat - A.Kadir), Can Yayınları, İstanbul.

İlhan, A. (2004). *İkinci Yeni Savaşı*, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.

Kahraman, H. B. (2000). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, İstanbul: Buke Yayınları.

Kansu, C. (1998). “Şiirin Gizi”, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 200-202.

Kaplan, M. (2007). *Tevfik Fikret, Devir- Şahsiyet- Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kaplan, R. (1998). *Klâsikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Karaca, A. (2005). *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara.

Karaca, A. (haz.) (2009). *Turgut Uyar, Korkulu Uсталık, Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler ve Soruşturmalar, Bir Şiirden*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karakoç, S. (1986). *Kıyamet Aşısı*, Diriliş Yayınları, İstanbul.

- Karakoç, S. (2007a). *Edebiyat Yazıları I- Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, S. (2007b). *Edebiyat Yazıları II-Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karataş, T. (1998). *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Kaya, İ. G. (1991). *Ömer Seyfettin*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Kerman, Z. (1995). *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Koçak, O. (2011). *Bahisleri Yükseltmek Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, R. (ed.). (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Lévi – Strauss, C. (1997). *Din ve Büyü*, İstanbul: Yol Yayınları.
- Malinowski, B. (2000). *Büyü, Bilim ve Din*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Necatigil, B. (1998). *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Oğuz, M. Ö. ve Ekici Gürçayır, S. (yay. haz.). (2010). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Oğuz, M. Ö. ve Ekici, M. ve Özdemir, N. ve Ögüt-Eker, G. ve Gürçayır, S. (yay. haz.). (2006). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Oğuz, M. Ö. ve Gürçayır, S. ve Çalış S. (yay. haz.). (2009). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar III*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A. (2008). *İmkânsız Poetika*, İthaki Yayınları, İstanbul.

- Orhan Veli, (2007). *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ögel, B. (2003). *Türk Mitolojisi*, I. Cilt, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2006). *Türk Mitolojisi*, II. Cilt, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ömer Seyfettin. (1992). *Olup Bitenler, Toplumsal Yazılar* (haz. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Öztürk, A. (1987). *Yazın Akımları*, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Özünlü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul.
- Ritter, H. (2011). *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi, Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Romilly, J. D. (2007). *Homeros*, (çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Rosenberg, D. (2006). *Dünya Mitolojisi*, İmge Yayınları, Ankara.
- Sazyek, H. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Scognamillo, G. (2003). *Medeniyetler Çatışmasında Batı'nın İnanç Temelleri*, Karakutu Yayınları, İstanbul.
- Sezer, A. (2004). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, (ed. M. Derviş Kılınçkaya), Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Sinanoğlu, S. (1999a). *Türk Hümanizmi II*, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, 1999.
- Sinanoğlu, S. (1999b). *Türk Hümanizmi III*, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, 1999.
- Sivri, M. (2008). *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili*, Kanguru Yayınları, Ankara.
- Soysal, A. (?), *A'dan Z'ye Ece Ayhan*, Kitap-lık Dergisinin 59. Sayı Armağanı, Yapı Kredi Yayınları, Ankara

- Süreya, C. (2000). *Toplu Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şenocak, Z. (1997). *Hitler Arap Mıydı?*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (2003). 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (2005). “Yahya Kemal ve Eski Şiir”, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 103-166.
- Tekkanat, Z. (yay. haz.). (2008). *Cemal Süreya ve Sonrası*, Artshop Yayıncılık, İstanbul.
- Timuroğlu, V. (1998). “Şiiri Sevenler İçin”, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 208-215.
- Todorov, T. (2005). *Yazın Kuramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tökel, A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Turan, G. (1998). “Edip Cansever’in Şiirine Genel Bir Bakış”, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 216-229.
- Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı* (C: XLII/ 349. Sayı / Ocak 1981), Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Uraz, M. (1994). *Türk Mitolojisi*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- Uysal, S. M. (2006). *Şiire Adanmış Bir Yaşam: Yahya Kemal Beyatlı*, Bilge Yayıncılık, İstanbul.
- Wellek, R. ve Varren, A. (2001). *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.
- Yağcı, Ö. (1999). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Çevirileri Seçkisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yahya Kemal (1999). *Çocukluğum Gençliğim Siyâsî vr Edebî Hatıralarım*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Yahya Kemal, (2004). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yahya Kemal. (1984). *Edebiyata Dâir*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.

Yücel, H. A. (1989). *Edebiyat Tarihimizden*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yücel, T. (2007). *Eleştiri Kuramları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

2. SÜRELİ YAYINLAR

“Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, *Çağdaş Eleştiri*, S:4, Haziran 1982, s. 5-19.

“Postrestant: Abidin Dino’nun İlhan Berk’e Mektubu”, *Kitap-lık*, S: 21, Mayıs-Haziran 1996, s. 49.

“Şiir Üzerine Açık Oturum: II”, *Ant*, S: 15, 11 Nisan 1967, s. 14-15.

“Şiir Üzerine Açık Oturum”, *Ant*, S: 14, 4 Nisan 1967, s. 14-15.

“Üvercinka Dedi Ki...” (Asım Bezirci’nin Cemal Süreya İle Yaptığı Söyleşi), *Kitap-lık*, S: 16, Temmuz-Ağustos 1995, s. 8-9.

“Vesikalık: Cemal Süreya”, *Kitap-lık*, S: 23-24, Eylül-Aralık 1996, s. 44-45.

Abacı, T. (1999). “Karakoç’un Söylediği”, *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 61-67.

Ada, A. (1994). “Şiir ve Siyasa”, *Promete*, S: 17-18, Ocak-Şubat 1994, s. 35-36.

Ada, A. (2002). “Sonunda Ece Ayhan Öldü”, *Hürriyet Gösteri*, S: 241, Eylül 2002, s. 39.

Akatlı, F. (1983). “Bir Deniz Kabuğundan Daha Ayrıntılı Bir Şiir Üzerinedir”, *Tan*, C:1, S: 12, s. 5-9.

Akatlı, F. (1990). “Yırtılan İpek Sesiyle”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 29-31.

Akdağ, T. (1990). “Cemal İçin Yetmeyecek Sözler”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 11.

Akerson, F. (1983). “Şairin Şiirini Yenmesi”, *Çağdaş Eleştiri*, S: 6, Haziran 1983, s. 46-47.

Akerson, F. (1997). “Şiir ve Ece Ayhan”, *Soyut*, S:103, Mayıs 1977, s. 69-73.

Akkanat, C. (2001). “Gelenek Karşısında Ece Ayhan ve Şiiri”, *Dergâh*, C: 12, S: 138, s. 7-8.

Akseki, R. (1965). “İmge ve Dramatik Gerilim”, *Devinim*, S:3, Nisan 1965, s. 22.

Akseki, R. (1965). “Şiir ve Dramatik Gerilim”, *Devinim*, S:2, Mart 1965, s. 9-10.

- Aktaş, Ş. (1998). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", *Türk Yurdu*, C:18, S: 134, s. 110-118.
- Aktunç, H. (1997). "Kendisini Başlatmıştır", *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 93-97.
- Akün, Ö. F. (1994), "Divan Edebiyatı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 9, s. 389-427.
- Akyol, S: (2001). "Şiirimizde 1980 Sonrası Yönsemeler", *Ana Dili*, S: 20 Ocak-Şubat-Mart 2001, s. 104-108.
- Alıfer, O. ve Çağdaş, H. ve Hızlan, D. (1985). "İlhan Berk'le Galata Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, S: 56, Temmuz 1985, s. 4-9.
- Alpaslan, G. G. (2009). "Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri", *Turkish Studies*, Volume 4/1-I, Winter, pg. 435-463.
- Alpay, N. (1997). "Bildirgesi 'Yort Savul' ", *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 53-62.
- Alpay, N. (1997). "Üç Düzlem", *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 31-39.
- Alpay, N. (1999). "Sezai Karakoç Kaçınıcı Oğul?", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 33-39.
- Altıok, M. (1992). "Şiirin İlk Atlası", *Promete*, S:3, Haziran 1992, s. 3-5.
- Altıok, M. (1992). "Şiirin İlk Atlası", *Promete*, S:4, Eylül 1992, s.5-6.
- Altıok, M. (1992). "Şiirin İlk Atlası", *Promete*, S:5, Ekim 1992, s. 5-7.
- Altyaparak, Y. (2004). "İkinci Yeni Cemal Süreya Mıdır?" , *Dergâh*, S:177, Kasım 2004, s. 11, 16-17.
- Anar, T. (2004). "Şiire Kafa Tutan Adam Ece Ayhan, "Çağlar"ken", *Hece*, Yıl 8, S: 89, Mayıs 2004, s. 60-64.
- Asiltürk, B. (1999). "Sezai Karakoç Şiirine Anlatım Özellikleri Çerçevesinde Bir Bakış", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 40-51.
- Atakay, K. (2004). "Edebiyat Rejimi", *Kitap-lık*, S: 78, Aralık 2004, s. 115-120.
- Atakay, K. (2004). "İmge", *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 67-73.
- Atakay, K. (2004). "Orpheus ve Zaman", *Kitap-lık*, S: 75 (Ücretsiz eki), Eylül 2004, s. 1.
- Atakay, K. (2004). "Yunan-Roma "Uygurlığı"", *Kitap-lık*, S: 77 (Ücretsiz eki), Kasım 2004, s. 1.

- Ay, B. (1990). “Şiirimiz Yalvacı Cemal’e Mektuptur”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 14-15.
- Aydoğan, M. (2002). “Bir İkinci Yeni Şairi: Ece Ayhan”, *Hece*, Yıl: 6, S: 70, Ekim 2002, s. 98-101.
- Ayhan, E. (1982). “İlhan Berk’le Konuşma: Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorular Üstünedir”, *Yazko Edebiyat*, S:24, Ekim 1984, s. 125-128.
- Ayhan, E. (1989). “Ayağa Kalkarak İkinci Yeni” , *Argos*, S:6, Şubat 1989, s. 143-144.
- Ayhan, E. (1997). “Esas Duruş, Mülkün Temelidir”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 26-30.
- Ayhan, E. (1997). “Sıkı Şairlerden Turgut Uyar ya da Sivil Şiir”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 40-42.
- Ayhan, E. (2001). “Nurullah Ataç ya da Ata Beylerden ve Talihsiz Bir Şiir Sahtekârı”, *Kitap-lık*, S: 48, Temmuz-Ağustos 2001, s. 123-126.
- Ayhan, E. (2002). “Karşılaştırmalı Tarih ve Şiir”, *Kitap-lık*, S: 51-52, Ocak-Şubat 2002, s. 8.
- Ayhan, E. (2002). “Mor Külhani”, *Değirmen*, S: 1, s. 2-3.
- Ayhan, E. (2002). “Müştemilat”, *Kitap-lık*, S: 52, Mart-Nisan 2002, s. 6-7.
- Baki, H. (1993). “Otorite ve Şair I”, *Promete*, S: 13-14, Eylül-Ekim 1993, s. 3-6.
- Baki, H. (1993). “Otorite ve Şair II”, *Promete*, S: 15-16, Kasım-Aralık 1993, s. 5-8.
- Baki, H. (1994). “Otorite ve Şair III”, *Promete*, S: 17-18, Ocak-Şubat 1994, s. 6-10.
- Balcı, B. (2004). “Şiir Neden Hep Yazılacak!”, *Değirmen*, S: 1, s. 5-7.
- Balkar, T. A. (1993). “Şiire Uzak Ne Vardır Ki Dünyada, Ölüm Olsun”, *Promete*, S:8, Ocak 1993, s. 20-21.
- Barthes, R. (1996). “İmge, Us, Usdışı”, *Kitap-lık*, S:21, Mayıs-Haziran 1996, s. 70-74.
- Başar, Z. (2004). “İmgelerin Dehşeti ve Kültürel Psikiyatri...”, *Kitap-lık*, S: 74 (Ücretsiz eki), Temmuz-Ağustos 2004, s. 10-11.
- Başaran, A. E. (2001). “Ülkü Tamer Şiiri” *Kırklar*, S:18, Mart-Nisan 2001, s. 14-16.
- Baştuğ, İ. (2002). “ ‘Sevda Sözleri’ Üzerine” , *Cumhuriyet Kitap*, S: 623, 24 Ocak 2002, s. 17.

- Batıslam, D. H. (2002). "Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi I*, S:7, s.185-208.
- Batmankaya, M. (1999). "Hayal Olmuş Hakikatları A(n/v)lama Teşebbüsü", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 117-120.
- Batur, E. (1979). "Ece Ayhan'ın Şiirinde Dişi Su İzleği", *Oluşum*, Yıl:6, S: 21/63, Temmuz 1979, s. 11-12.
- Batur, E. (1979). "İkinci Yeni ve Gerçeküstüçülük", *Oluşum*, Yıl:6, S: 22-23/64-65, Ağustos-Eylül 1979, s. 2-3.
- Batur, E. (1982). "Erratum", *Çağdaş Eleştiri*, S: 7, Eylül 1982, s. 30-31.
- Batur, E. (1996). "Cemal Süreya Kiblesi", *Kitap-lık*, S: 23-24, Eylül-Aralık 1996, s. 49.
- Bek, K. (1997). "Turgut Uyar'ın Divanı'nda 'Gelenek ve Şiir' ", *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 43-49.
- Bek, K. (1999). "Taha'nın Kitabı Üstüne Okuma Notları", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 68-75.
- Bengü, F. M. (2000). "Yeni Şiiri Anlamak", *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 25-36.
- Berk, İ. (1978). "Şi'r-i Kamer", *Oluşum*, Yıl: 4, S: 14/56, Aralık 1978, s. 3.
- Berk, İ. (1979). "Şiirlere Düşmeyi Bekleyen Köğükler", *Oluşum*, S: 22-23/64-65, Ağustos-Eylül 1979, s. 8.
- Berk, İ. (1982). "Lanetlenmiş Bir Şaire Sorular", *Yazko Edebiyat*, S:19, Mayıs 1982, s. 121-127.
- Berk, İ. (2000). "Ölüyü Aşağıda Bırakmak", *Kitap-lık*, S: 39, Ocak-Şubat 2000, s. 38.
- Berk, İ. (2002). "Tümceler, I", S: 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 31-32.
- Berk, İ. (2002). "Tümceler, II", S: 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 32-34.
- Berk, İ. (2004). "İmge", *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 74.
- Berk, İ. (2004). "Madrigaller I: İnsanlara ait bir gece", *Kitap-lık*, S: 77, Kasım 2004, s. 14.
- Berk, İ. (2004). "Madrigaller II: Sözcüklerden Bir Ada Suya Gömülüyor", *Kitap-lık*, S: 77, Kasım 2004, s. 15.

- Bezirci, A. (1986). “İkinci Yeni’yi Hortlatmak Sonuçsuz Bir Çabadır”, *Sanat Olayı*, S. 47, Nisan 1986, s. 56-58.
- Brower, R. A. (2004). “İmgelemden Eğretilmeye”, *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz-Ağustos 2004, s. 98-101.
- Buyrukçu, M. (1990). “Cemal Süreya İle Son Gün”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 5-10.
- Canberk, E. (1985). “Şiirimizde Humor”, *Hürriyet Gösteri*, S:52, Mart 1985, s. 78.
- Cansever, E. (1967). “Ecegilleri Okumak”, *Papirüs*, C:1, S:9, Şubat 1967, s. 4-6.
- Cansever, E. (1967). “Ecegilleri Okumak”, *Papirüs*, S:9, Şubat 1967, s. 4-6.
- Cansever, E. (1979). “Kitap, Menekşe, Tırnak”, *Oluşum*, Yıl:6, S: 22-23/64-65, Ağustos- Eylül 1979, s. 17.
- Cansever, E. (1982). “Bütün Mutlulukların Toplamı...” , *Hürriyet Gösteri*, S:21, Ağustos 1982, s. 70-71.
- Cansever, E. (1985). “Turgut Uyar”, *Hürriyet Gösteri*, S:59, Ekim 1985, s. 6.
- Cansever, E. (2002). “Zaman İçinde” (Edip Cansever’in, 1970’lerin başında Mehmet H. Doğan’a gönderdiği otobiyografisi), *Kitap-lık*, S: 52, Mart-Nisan 2002, s. 97-101.
- Celâl, M. (1996). “İlhan Berk’in Şiir Logos’u”, *Kitap-lık*, S: 23-24, Eylül-Aralık 1996, s.30.
- Cengiz, M. (1990). “Kocaman Bir Yürek Açıklığı”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 44-46.
- Cohen, P. S. (2010). “Mit Kuramları”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II*, Geleneksel Yayınları, Ankara, s. 161-173.
- Cömert, B. (1978). “İkinci Yeni Akımının Şiirimizdeki İşlevi”, *Oluşum*, Yıl:4, S: 8/50, Haziran 1978, s. 8-14.
- Çakmak, A. (1997). “Bir Çocuğun Yüreğindeki Eğrilik”, *Virgül*, S:1, Ekim 1997, s. 26.
- Çetin, N. (2004). “İlhan Berk Şiirine Genel Bir Yaklaşım”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.80-95.
- Çetin, N. (2004). “İlhan Berk’in Şiirine Genel Bir Bakış”, *Hece, Dosya: “Her Yaşta Genç Şiiri: İlhan Berk Şiiri”*, C: 23, S: 93, Eylül, s. 80 – 95.

- Çobanoğlu, Ö. (2001). "Türk Mitolojisi", *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı, Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C:I, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 5-86.
- Çotuksöken, Y. (1993). "Şiirin Dili, Dilin Müziği", *Cumhuriyet Kitap*, S: 176, 8 Temmuz 1993, s. 16-17.
- Dalar, L. (1999). "Hızırın Çakıltaşları", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 85-88.
- Dara, R. (1983). "Cemal Süreya'nın Şiiri", *Çağdaş Eleştiri*, S: 7, Temmuz 1983, s.18-27.
- Demiralp, O. (1979). "Şiirde Kıtlık Neden Sürüyor?", *Oluşum*, Yıl:6, S: 22-23/64-65, Ağustos-Eylül 1979, s. 14,16.
- Demiralp, O. (2004). "İmaj Değil, İmge", *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 75.
- Deniz, İ. (2004). "İlhan Berk'e Açık Mektup", *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.104-105.
- Doğan, M. C. (1997). "Düşünen Şiir, Duyan Şiir", *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 90-99.
- Doğan, M. C. (1999). "Seksenlerde Yazılan Şiirin Açtığı İmkanlar", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 125-130.
- Doğan, M. C. (2002). "Edip Cansever Şiirinin Mücavir Alanı", *Kitap-lık*, S: 54, Temmuz-Ağustos 2002, s. 190-193.
- Doğan, M. C. (2009). "Modern Türk Şiirinde Mitolojiye Bağlı Kaynaklanma Sorunu", *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmalı Dergisi*, Bahar, S. 4, s. 121-138.
- Doğan, M. H. (2001). "Kökü Kurumayan Şiir", *Kitap-lık*, S: 46, Mart-Nisan 2001, s. 187-190.
- Doğan, M. H. (2002). "Cansever Şiiri Üzerine Kazıbilim Denemesi", *Kitap-lık*, S: 52, Mart-Nisan 2002, s. 205-207.
- Doğan, M. H. (2002). "Edip Cansever'in İlk Şiirleri Üzerine Bir Kazıbilim Denemesi", *Kitap-lık*, S: 51-52, Ocak-Şubat 2002, s. 169-174.
- Doğan, M. H. (2002). "Şiir Yazmak Zorlaşıyor Mu?", *Kitap-lık*, S: 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 171-173.
- Doğan, M. H. (2006). "Cemal Süreya (Seber)'dan İki Şiir", *Kitap-lık*, S: 92, Mart 2006, s. 6-8.

- Dosya: Ece Ayhan, (2010), “Ece Ayhan’ın Şiirinde Tarihsel Materyalizm: ‘Meçhul Öğrenci Anıtı’ Şiiri, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, S.302, Ekim-Kasım-Aralık 2010, s. 128-160.
- Durbaş, R. (1985). “Hiçbir Şey Biriktirmiyor Kendisiyle İlgili”, *Hürriyet Gösteri*, S: 50, Ocak 1985, s. 19-20.
- Durbaş, R. (2002). “ ‘Kara Şair’, Ölümüne Uçtu”, *Hürriyet Gösteri*, S: 240, Ağustos 2002, s. 23.
- Duymaz, A. (1998). “Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka”, *Turkish Studies*, C:1, S:1, s. 91-97.
- Duymaz, R. (2004). “Sezai Karakoç’un Şiir Estetiği: II) Estetik Değer”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s. 18-35.
- Ece, S. (2006). “Sezai Karakoç ve ‘Kar Şiiri’ ”, *Turkish Studies*, Volume 1/2, Fall, pg. 140-152.
- Edgü, F. (1997). “Yirmi-Bir Şehirden”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 88-89.
- Emre, A. (1981). “Letrizm (Harfçilik)”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, C:XLII, S:349, Ocak, s. 310-313.
- Ergülen, H. (1990). “Ali Dükkanı”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 40-41.
- Ergülen, H. (1997). “Açık Mektup: Ece’ye Mektup”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 108-112.
- Ergülen, H. (2002). “Ece Ayhan’ı Niçin Sevmeliyiz (ya da sevmeye devam..), *Hürriyet Gösteri*, S: 240, Ağustos 2002, s. 20-22.
- Ergülen, H. (2004). “ ‘mırıldandığım şeylersin...’ İlhan Berk’e Bakarak”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.76-77.
- Erol, A. (2002). “Altının Tozunu Silken Şair”, *Kitap-lık*, S: 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 10-11.
- Ertop, K. (1997). “ ‘Geyikli Gece’nin Sonrasında Turgut Uyar”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 59-60.
- Ertop, K. (1997). “Ece Ayhan Şiirini Açıklıyor”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 104-107.
- Eşitgin, D. (2004). “ İlhan Berk Poetikası’ndan Bir Poetika: Şairin Kanı”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.110-117.

- Fedai, C. (2004). “Erik Dalında İlhan Berk Gördüm”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.106-109.
- Fedai, Ö. (2009). “Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humor ve İroni”, *Turkish Studies*, Volume 4/1-I, Winter, pg. 997-1021.
- Fındıkçı, M. (2006). “Görebildiğimiz Yerdeyiz”, *Kitap-lık*, S: 92, Mart 2006, s. 10-11.
- Friedman, N. (2004). “İmge”, *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 80-89.
- Geçgel, H. (2005). “Çanakkaleli Bir Şair: Ece Ayhan ve Şiiri”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S:3, Mart, s. 1-18.
- Geçmen, İ. R. (1994). “Turgut Uyar Şiirinde Anlam”, *Promete*, S: 17-18, Ocak-Şubat 1994, s. 39-41.
- Gökhan, H. (1997). “Turgut Uyar’ın Saatleri”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 61-62.
- Gündüzalp, K. (1993). “Şapkası Çiçekle Dolu Bir Ozan-Ali Aşkın’a”, *Promete*, S:10-11, Mart-Nisan 1993, s. 25-29.
- Güngör, N. (1991). “Cemal Süreya’nın Öğrencilik Yılları”, *Hürriyet Gösteri*, S: 133, Aralık 1991, s. 16-18.
- Gürpınar, M. (1990). “ ‘Üstü Kalsın’ Diyen Bir Deli Dumrul”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 27-28.
- Gürson, E. (1965). “Devinim 60’ın Yeri Yurdu”, *Devinim*, S:1, Şubat 1965, s. 1-2, 8(devamı).
- Gürson, E. (1965). “Sezai Karakoç”, *Devinim*, S:2, Mart 1965, s. 14-15.
- Güven, M. (2002). “Ece Ayhan Sivil Bir Şair Miydi?”, *Hürriyet Gösteri*, S: 241, Eylül 2002, s. 27.
- Hızlan, D. (1968). “Mısrâyimden Biri İçin Notlar Ece Ayhan” , *Papirüs*, S:20, C:3, s. 49-54.
- Hızlan, D. (1985). “Rüzgârda Üşümek”, *Hürriyet Gösteri*, S:59, Ekim 1985, s. 7.
- Hızlan, D. (1990). “Şiir, Onda Bir Zaman Deneme Suretinde Göründü”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 25-26.
- Hızlan, D. (1997). “Düzyazımızda Karadır Abiler”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 63-71.
- Hızlan, D. (1997). “Turgut Uyar Üzerine Dîvanî Notlar”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 81-87.

- Hilay, S. (1997). “Düşünce Tarihi (1908-1980)”, *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul, s. 357-390.
- Honko, L. (2010). “Miti Tanımlama Problemi”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II*, Geleneksel Yayınları, Ankara, s. 145-154.
- Horatius (1990), “Şiir Sanatı (Çev. Prof. Dr. Erendiz Özbayoğlu)”, *Sombahar*, S:2, Kasım-Aralık 1990, s. 57-60.
- Huxley, A. (1955). “Şiirde Konu Meselesi (Çev. Önay Sözer)”, *Varlık*, S. 415, Şubat 1955, s. 14-15.
- Irgat, M. (1993). “Şiirimiz Karadır Abiler”, *Cumhuriyet Kitap*, S:176, 8 Temmuz 1993, s. 12-13.
- Irgat, M. (1995). “İlhan Berk’e İki Yeni Kitabı Dolayısıyla Kimi Sorular”, *Kitaplık*, S: 14, Nisan 1995, s.17.
- İkiz, T. (2002). “Ece Ayhan’ın Ardından, Şiir, Tarih ve Sivillik Üzerine: Lanetlenmişlerin Hikâyeleri”, *Tarih ve Toplum*, S: 24, Ağustos 2002: 30-31.
- İleri, S. (1999). “Anısı Kalmış İki Kitap Üzerine”, *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 82-84.
- İnal, T. (1981). “Gerçeküstücülük”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı*, C:XLII, S:349, Ocak, s. 262-309.
- İnanç, R. (1993). “Otuz Dört Yıl Önce Turgut Uyar’la”, *Promete*, S: 13-14, Eylül-Ekim 1993, s. 27-28
- İnce, Ö. (1990). “Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 18-21.
- İnce, Ö. (1991). “Cemal Süreya: Gözleri Görmekten Doymayan Kulakları İşitmekle Dolmayan”, *Hürriyet Gösteri*, S: 122, Ocak 1991, s. 23-28.
- İnce, Ö. (1993). “Şiir ve Gelenek”, *Varlık*, S:1027, Nisan 1993, s. 2-9.
- İnce, Özdemir, “Edip Cansever: Yani O Kendine Sürgün Olan”, *Hürriyet Gösteri*, S:121/Aralık, 1990, s.28-29.
- İpekçi, L. (2003). “ ‘Esas Duruş’a Direnen Şair”, *Virgül*, S: 64, Temmuz-Ağustos 2003, s. 61-64.
- Joubert, J. L. (1992). “Şiir Nedir?”, *Promete*, S:6, Kasım 1992, s. 9-11.

- Joubert, J. L. (1992). “Şiir Nedir?”, *Promete*, S:7, Aralık 1992, s. 10-12.
- Kahraman, H. B. (1986). “İki Dünyalı Yaşamak”, *Sanat Olayı*, S. 52, Eylül 1986, s. 66-69.
- Kahyaoğlu, O. (1997). “İkinci Yeni Şiirinin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 98-103.
- Kahyaoğlu, O. (1999). “İnsan Ölmeden Önce”, *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 76-81.
- Kaplanoğlu, S. (1997). “İlhan Berk’le Asılı Eros ve Logos Üzerine Söyleşi”, *Kitaplık*, S: 27, Mayıs-Haziran 1997, s. 46-47.
- Karaca, A. (2010). “İkinci Yeni Şiiri ve Resim”, *Turkish Studies*, Volume 5/2, Spring, pg. 282-312.
- Karadayı, İ. K. (1990). “Cemal Süreya İle”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 16-17.
- Kırkoğlu, S. R. (2004). “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, *Kitaplık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 76-77.
- King, C. (1997). “Okuduğum En Kederli Kitap”, *Virgül*, S:1, Ekim 1997, s. 24-25.
- Kiremitçi, T. (1997). “Turgut Bey’e Güz Mektubu”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 79-80.
- Koca, C. (1993). “Ozmos Kronos ve Araçlaşan İnsan”, S: 10-11, Mart-Nisan 1993, s. 22-23.
- Koçak, O. (1997). “Ece Ayhan’ın Şiirinde Dil ve Bağlam”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 72-89.
- Koytak, C. (2004). “İlhan Berk’i Yeniden Okurken”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.74-75.
- Kurt, A. (1999). “Ötesini Söyleyemiyorum”, *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 52-60.
- Kurtuluş, M. (2010). “Zeliha’nın Rüyalari ve Gerçeklik”, *Millî Folklor*, S.85, s. 199-204.
- Langer, S: K. (2004). “Benzerlik”, *Kitaplık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 95-97.
- Maurois, A. (1955). “Yazar Siyasete Karışmalı Mı?”, *Varlık*, S. 416, Mart 1955, s. 7.
- Milas, H. (1983). “Yunan, Grek, Helen... Yoksa Rum Mu dur?” , *Çağdaş Eleştiri*, S:7, Temmuz 1983: 46.49.

- Nayır, Y. N. (1956). “Eski Görünmek Korkusu”, *Varlık*, S. 432, 15 Haziran 1956, s. 3.
- Oktay, A. (1966). “Toplumculuk Yabancılaşma ve Şiir”, *Papirüs*, C:1, S:4, s. 8-18.
- Oktay, A. (1990). “Acısını Sızdırmayan Sarnıç”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 22-24.
- Oktay, A. (2004). “İlhan Berk İçin Birkaç Kurgusal Yaklaşım”, *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.78-79.
- Oskay, Ü. (1990). “ ‘Yüzleri Giyotine Abone’ Üç Şair: Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 32-35.
- Otçu, O. (1997). “İlhan Berk’le Gitmek: Bir Şiir Üstüne İkincil Düşünceler”, *Ludingirra*, S:2, Yaz 1997, s. 81-91.
- Otçu, Ö. (1997). “Yalnızlığın Kusursuz Çekirdeği”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 63-78.
- Öncül, K. (2010). “Mitolojiden Romana Yönetim Erkinin Anlatım Türlerine Yansıması”, *Turkish Studies*, Volume 5/1, s. 1286-1293.
- Öneş, M. (1981). “Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir”, *Hürriyet Gösteri*, Yıl:1, C:1, S:2, Ocak 1981, s. 6-7.
- Örgen, E. (2009). “Yeni Türk Şiiri ve Gelenek İlişkisinde Kaynaklar”, *Turkish Studies*, Volume 4-1/II, Winter, pg. 2157-2177.
- Özdamar, E. S. (2007). “Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur” *Ece Ayhan’lı anılar, 1974 Zürih Günlüğü, Ece Ayhan’ın Mektupları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özdem, Y. (2002). “Her Şairin Kendi ‘İkinci Yeni’si Vardır”, *Hürriyet Gösteri*, S: 241, Eylül 2002, s. 64-66.
- Özdemir, E. (1983). “Şiirin Artalanı”, *Çağdaş Eleştiri*, S: 9, Eylül 1983, s. 62-63.
- Özdemir, İ. (1983). “Şiirsel Gerçek ve Boyutları”, *Yazko Edebiyat*, S:33, Temmuz 1983, s. 85-92.
- Özel, İ. (1982). “Şairler Intellect’in Peşinde”, *Yazko Edebiyat*, C:3, S:18, Nisan 1982, s. 97-107.
- Özer, K. (1982). “Özdemir İnce-‘İkinci Yeni İç ve Dışa Toslayarak, Olağanüstü Bir Evren Açmıştır”, *Hürriyet Gösteri*, S: 16, Mart 1982, s. 6-7.

- Özer, N. (2006). “Turgut Uyar’ın Şiirlerinde Cinsellik ve “Hepimizi Vakitten Kurtaracak” Başka Şeyler Üzerine”, *Kitap-lık*, S: 92, Mart 2006, s. 116-123.
- Özkırımlı, A. (1996). “Cemal Süreya İle Her Şey Üzerine”, *Kitap-lık*, S: 23-24, Eylül-Aralık 1996, s. 46-48.
- Özlem, D. (2004). “Hermeneutik ve Şiir Sanatı”, *Cogito*, S: 38, Kış 2004, s. 117-150.
- Özpalabıyıklar, S: (2001). “Tanzimattan Bugüne Türk Edebiyatında Takma Adlar, Mahlaslar, Rümuzlar Dizini” *Kitap-lık*, S:45, Ocak-Şubat 2001, s. 248-253.
- Özyurt, K. (1979). “Odysseus’un Geçtiğidir”, *Oluşum*, Yıl:6, S: 22-23/64-65, Ağustos-Eylül 1979, s. 9-13.
- Peker, H. (2004). “Rakı İçilir Mi Hiç Çiçeksiz?”, *Kitap-lık*, S: 78, Aralık 2004, s. 98-101.
- Perinçek, D. (1990). “Sürgün-Efsane-Düş Materyalizm”, *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 36-39.
- Perinçek, F. (1997). “Cemal Süreya’nın Şemsiyesi”, *Varlık*, S: 1072, Ocak 1997, s. 42-43.
- Pound, E. (2004). “İmajizm Üzerine”, *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 93-94.
- Reverdy, P. (1982). “Şiirsel İşlev”(Çev. Adnan Benk), *Çağdaş Eleştiri*, S: 8, Ekim 1982, s. 16-20.
- Richards, İ. A. (2004). “Görsel İmgeler”, *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 90-92.
- Rifat, M. (1997). “İçkin Bir Ece Ayhan Sözlüğü”, *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 34-52.
- Rifat, O. (1985). “Düz Söz Biçimleri”, *Hürriyet Gösteri*, S: 54, Mayıs 1985, s. 17-19.
- Sağlam, M. H. (2009). “II. Meşrutiyet Dönemi Türk Basımında “Rübab” Dergisinin Yeri ve Önemi”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C:12, S:21, s. 434-440.
- Salman, Y. (2004). “İmge Zor Yakalanır Bir Görselleştirme”, *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 65-66.
- Solak, M. A. (1974). “Cemal Süreya ve Bildirisi”, *Varlık*, S: 804, Eylül 1974, s. 21.

- Soruşturma: İkinci Yeni ve Sonrası (Pazar Postası'nın 30 Yıl Önce Yaptığı İkinci Yeni Soruşturması-İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?), *Argos*, S:6, Şubat 1989, s. 140-142.
- Sosyal, A. (1997). "Ece Ayhan İçin", *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 113-116.
- Soysal, A. (2004). "İmge", *Kitap-lık*, S: 74, Temmuz- Ağustos 2004, s. 78-79.
- Söyleşi: Berk, İlhan, (1989), "İlhan Berk: "Ben aykırıyım. Kendimle bir uzlaşmam yoktur..."", (Söyleşiyi yapan: Berran Gelgün), *Argos*, S.7, Mart 1989, s. 67-73.
- Su, H. (2004). Söyleşi: "İlhan Berk İle Şiir Üstüne", *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s. 61-73.
- Süraya, C. (1995). (Cemal Süreya'nın Yusuf Atılgan'a Yazdığı Mektup), *Kitap-lık*, S: 16, Temmuz- Ağustos 1995, s. 35.
- Süreya, C. (1982). "Dostluğu, Mahalle Arkadaşlığı Gibi...", *Hürriyet Gösteri*, S:21, Ağustos 1982: 76-77.
- Süreya, C. (1985). "Turgut Uyar", *Hürriyet Gösteri*, S:59, Ekim 1985, s. 8.
- Süreya, C. (1996). "Yırtılan İpek Sesiyle", *Kitap-lık*, S: 23-24, Eylül-Aralık 1996, s. 50.
- Şiir Soruşturması: "Şairler Şiirlerini Savunuyor..." , *Ant*, S:12, 12 Mart 1967, s. 14-15.
- Şimşek, E. (1990) "Çukurova'da Anlatılan 'Alkarısı' Efsanelerinin Türk Efsaneleri İçerisindeki Yeri", *I. Uluslar Arası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu* 21-23 Kasım 1990, Adana, s. 536-545.
- Tanyol, T. (1990). "Duvardan Büyük Bir Parça Düştü", *Hürriyet Gösteri*, S: 111, Şubat 1990, s. 42-43.
- Taylan, C. (1999). "Sezai Karakoç: Neorealizm ve İmgecilik", *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 89-95.
- Temizyürek, M. (2001). "İkinci Yeni'nin Şiirimize Getirdiği Açılımlar", *Ana Dili*, S: 20 Ocak-Şubat-Mart 2001, s. 94-103.
- Tiken, S. (2008). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kültürel Bir Sembol: Akrep", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S: 37, s. 159 – 172.
- Tokat, G. (1985). "İlhan Berk ile Ece Ayhan II. Yeni'yi Anlatıyor", *Hürriyet Gösteri*, S: 51, Şubat 1985, s. 4-8, 50 (devamı).

- Tokat, G. (1993). "Sıkı Sinema, Sıkı Şiir", *Cumhuriyet Kitap*, S:181, 2 Ağustos 1993, s. 8-9.
- Toker, Ş. (1982). "Türk Edebiyatında Nev Yunânîlik", *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları), S:1, s. 135-163.
- Tural, S. (1983), "Yahya Kemal'in Arayışlarının Yol Açtığı Bir Edebî Topluluk: Nâyîler", *Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemâl Beyatlı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, s. 111-122.
- Uçarol, T. (1985). "Türk Şiiri Hece Şiirine Doymamıştır", *Hürriyet Gösteri*, C: 9, S:57, Ağustos 1985, s. 6-8.
- Uğur, N. (1993). "Benzetme, Eğretileme, Değişmece ve İmge Nedir?- Özdemir İnce'nin Yazısı Üzerine Birkaç Not-", *Promete*, S:9, Şubat 1993, s. 15-23.
- Usmanbaş, İ. (1997). "Şiir: Ece Ayhan, Müzik: İlhan Usmanbaş", *Ludingirra*, S:1, Bahar 1997, s. 90-92.
- Uyar, T. (1997). "Ben", *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 29.
- Uyar, T. (1997). "Otuzyedü Gün Kaç Gündür", *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 103.
- Uyar, T. (1997). "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiir" *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 101.
- Uyar, T. (1997). "Yalağuz", *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 100.
- Uyar, T. (1997). "Yokuş Yol'a" *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 102.
- Uyar, T. (2002). "Göğe Bakma Durağı", *Değirmen*, S:1, s. 30.
- Uyguner, M. (1985). "Turgut Uyar'ın Yaşamı ve Şiirleri", *Hürriyet Gösteri*, S: 59, Ekim 1985, s. 4-6.
- Uyguner, M. (1985). "Turgut Uyar'ın Yaşamı ve Şiirleri", *Hürriyet Gösteri*, S:59, Ekim 1985, s. 4-5.
- Ünal, H. (2002). "Ece Ayhan: Şiirimiz Her İşi Yapar Abiler", *Hece*, Yıl: 6, S: 70, Ekim 2002, s.87-97.
- Ünal, H. (2004). "Bir Homo Ludens: İlhan Berk", *Hece*, Yıl:8, S: 93, Eylül 2004, s.96-103.
- Yalçın, M. (1978). "Şiirde Dil Dizgesi", *Oluşum*, Yıl:4, S: 8/50, Haziran 1978, s. 15-17.

Yalçın, M. (2001). “Sivil Bir Ece Ovalı Yazdı Bu Düz Şiiri”, *Kitap-lık*, S: 45, Ocak-Şubat 2001, s. 30-40.

Yalçın, M. (2002). “Edebiyatta İslami Çizgiler”, *Kitap-lık*, S: 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 20-30.

Yalçın, M. (2002). “İstanbul’dan Ece Geçti, Resmen”, *Kitap-lık*, S: 51, Ocak-Şubat 2002, s. 9.

Yener, A. G. (1999). “Şiirsel Yapı, İşlev ve Estetik İmge’nin Sınırları”, *Ludingirra*, S:9, Bahar 1999, s. 108-116.

Yıldızoğlu, E. (1997). “Pablo, Samuel ve Turgut”, *Ludingirra*, S:3, Güz 1997, s. 50-58.

3.TEZLER

Akdemir, C. (2010). “Nurettin Topçu - Necip Fazıl Kısakürek - Sezai Karakoç’ta İdeal Gençlik Tasavvuru”, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Akgün, A. (2002). “İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Akpınar, S. (2006). “Özdemir İnce’nin Hayatı- Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Analay, K. (2009). “Sezai Karakoç ve Diriliş Düşüncesi”, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır.

Armağan, Y. (2007). “Türk Şiirinde Modernizm”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Atabağsoy, N. (2010). “Edip Cansever Şiirinde Tek Seslilik: *Tragedyalar ve Ben Ruhi Bey Nasılım*”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Caner, F. (2006). “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Çetin (Sinop), A. (1993). “Tanzimattan Cumhuriyete Türk Aydınlarının Mitolojiye Bakış Tarzı”, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Demir, Ş. (1997). “Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik Akımının Kaynakları (1912-1950)”, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Dirlikyapan, M. D. (2003). “İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Dirlikyapan, M. D. (2007). “Phoenix’in Evrimi: Edip Cansever’de Dramatik Monolog”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Doğan, M. (2007). “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)”, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Ergül, M. S. (2003). “Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Geçgel, H. (2002). “İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan”, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Trakya.

Güler, A. F. (2004). “Cemal Süreya’nın Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

İpek, H. (2011). “Edip Cansever’de Varoluşçuluk İzleri”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Kara, M. (2007). “Edip Cansever Şiirinde Dil ve Anlatım”, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Koç, M. N. (2006). “Cemal Süreya’nın Düzyazılarında Şiir İle İlgili Görüşleri”, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

- Konuk, T. (2008). “Antik Yunan ve Roma’da Din, Mitos ve Çocuk Görünümlü Tanrılar”, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Korucu, B. (2007). “ ‘Türk Hürmanizmi’nin’ Çeviri Boyutu: Tercüme Bürosu ve Tercüme Dergisi”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Tezi, İstanbul.
- Kul, E. (2007). “Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma.”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Madran, C. Y. (2004). “An Archetypal Analysis of E. M. Fosters’s Fiction”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Memiş, A. (2003). “His Poetry and İkinci Yeni Movement According to Cemal Süreya” (Cemal Süreya’nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni)”, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Morsunbul, H. (2006). “Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı”, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Orhan, A. (2002). “Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Özer, N. (2005). “Turgut Uyar’ın *Divan*’ında Bir Araç Olarak Biçim”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Özmeral, Ö. (2006). “Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm”, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Öztürk, V. (2004). “İlhan Berk’in Şiirlerinde Anneye Dönüş Arzusu”, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Sodzawichzny, M. (2003). “Türk Masallarında Şamanizm Öğeleri”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Şahan, K. (2007). “Edip Cansever’in Şiirinde Anlatı Öğeleri”, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Şenderin, Z. (2003). “Turgut Uyar’ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yıldırım, F. (2007). “Turgut Uyar’ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi”, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

4. SÖZLÜKLER

Baldick, C. (2001). “Myth”, *The Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press Inc., New York, s. 163-164.

Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (çev. Eren Ercan), Yurt Kitap-Yayın, Ankara.

Borgeaud, Philippe, (2000). “Pan” (Çev. Lale Arslan), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt K-Z, Dost Yayınları, Ankara, s. 899-905.

Carlier, Jeannie (2000). “Orpheus ve Eurydike” (Çev.Lale Arslan), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt K-Z, Ankara, Dost Yayınları: s. 851.

Carlier, Jeannie, (2000). “Gorgolar” (Çev. Lale Arslan), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Dost Yayınları, Ankara, s. 339-340.

Cevizci, A. (2010). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Coleman, J. A. (2007). “Phoenix”, *The Dictionary of Mythology*, Arcturus Publishing Limited, London, s. 827.

Coleman, J. A. (2007). “Simurgh”, *The Dictionary of Mythology*, Arcturus Publishing Limited, London, s. 943.

Darmon, Jean- Pierre, (2000a). “Hayvanlar ve Mitoloji. Yunan mitolojisinde hayvanların anlamsal değeri.” (Çev. Mehmet Emin Özcan), *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Dost Yayınları, Ankara, s. 381- 387.

Darmon, Jean- Pierre, (2000b), “Evlilik (Tanrıları). Yunanistan’da.” (Çev. Necmettin Sevil), *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Dost Yayınları, Ankara: s. 253-261.

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

Farrer, C. R. (1997). “Myth”, *Folklore: An Encyclopedia Of Beliefs, Customs, Tales, Music, And Art* (edited by Thomas A. Green), ABC-CLIO, Santa Barbara, California, s. 575-578.

Frantosi, Françoise, (2000), “Zanaatkâr. Tanrılar ve zanaatkârlar. Hephaistos, Athena. Daidalos.” (Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt K-Z, Dost Yayınları, Ankara s. 1177-1183.

Grimal Pierre, (1997), *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, (Çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Kant-Lyotard, L. (2000). “Hermes” (çev.Hande Turan), *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Dost Yayınları, Ankara, s. 401-406.

Karaalioğlu, S. K. (1983), *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

Kaya, D. (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Öztürk, Ö. (2009), *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Phonix Yayınları, Ankara.

Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Püsküllüoğlu, A. (2004), *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü*, Ankara, Arkadaş Yayınevi.

Schnapp-Gourbeillon, Annie, (2000), “Hayvanlar ve Mitoloji: I. Kahraman Hayvanlar” (çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Dost Yayınları, Ankara,s. 381-384.

Simpson, J. and Roud, S. (2000). “Myths”, *A Dictionary of English Folklore*, Oxford University Press Inc., New York, s. 254.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.

EKLER

Ek 1: Sözlük³⁶

Alegori (İng. *allegory*; Fr. *allegorie*): Grekçe “başka” anlamına gelen *allos* ile “konuşmak” anlamına gelen *agorein* fiilinden türeyen ve etimolojik olarak başka türlü konuşmak anlamına gelen bir sözcük olarak, teorik ya da soyut fikirler ile moral değerlerin sembolik bir biçimde anlatılması.

Animizm (Canlılık) (İng. *animism*; Fr. *animisme*; Alm. *animismus*): Zihinsel, hatta fiziki varoluşun kaynağını, cisim ya da bedenden bağımsız veya en azından ayrı olan bir enerji ya da güçte bulan anlayış. Canlı ya da cansız her şeyin bir ruha ya da tinsel bir töze sahip bulunduğunu savunan öğretisi.

Diyalektik (İng. *dialectic*; Fr. *dialectique*; Alm. *dialectisch*): Yunanca tartışma sanatı anlamına gelen *dialectike teknedon* türeyen bir terim olarak, genelde akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemi.

Eklektizm (İng. *eclecticism*; Fr. *éclectisme*; Alm. *eklektizismus*): 1. Kişinin ya da filozofun dünya görüşünü, sistemini oluştururken, farklı hatta karşıt fikirleri, inançları ve öğretileri sistemsizce bir araya getirme tavrı.

2. Eklektizm, felsefede daha özel olarak da Fransız düşünürü V. Cousin’in sistemi için kullanılan bir terimdir.

Fenemon (Yunanca “görünüş” anlamına gelen *phainomenon*’dan; İng. *Phenomenon*; Fr. *phénomène*; Alm. *Phänomen*): 1. En genel anlamı içinde, bizi çevreleyen dünyada duyular aracılığıyla algıladığımız herhangi bir nesne; algının nesnesi, algılanan şey, gözlemlenebilir olan olay ya da olgu. İnsan varlıklarına, doğrudan ve aracısız deneyimde, tecrübede görünen şey; insan varlıklarına görüldüğü, onlar tarafından algılandığı şekliyle nitelik, ilişki, durum, olay.

2. Daha özel olarak da, fiziki dünyadan bir nesnenin kendisini bilincimize sunan algısı.

³⁶ Sözlük bölümünde Ahmet Cevizci’nin *Paradigma Felsefe Sözlüğü* ve TDK’nın *Türkçe Sözlüğü*’nden yararlanılmıştır.

Helenistik Felsefe (İng. *Hellenistic philosophy*; Fr. *philosophie hellénistique*; Alm. *Hellenistische Philosophie*): Kent devletinin sona erdiği milattan önce 323 yılıyla Helenistik çağın son büyük imparatorluğunun Roma'nın bir parçası olduğu milattan sonra 30 yılı arasında kalan tarihsel dönemin felsefesine verilen ad.

Kösnül (Türkçe sf): 1. Kösnüyle ilgili, şehvani, şehvi, erotik. 2. Cinsel duyular veya onlara bağlı olan duyuların uyandırdığı duygu ve coşkularla ilgili olan, erotik. 3. Özellikle cinsel isteği işleyen, şehvet uyandıran (resim, heykel), erotik.

Libido (İng. *libido*; Fr. *libido*): Freud'un cinsel içgüdü tarafından yaratılan psiko-fiziksel enerji ya da motive edici güç için kullandığı terimdir.

Moralizan sembolizasyon: Ahlak dersi veren.

Orostopol (Türkçe is.) Orospu çocuğu.

Orostopolluk, -ğu (Türkçe is.) Kurnazca iş, dalavere, dolap.

Sembol (İng. *symbol*; Fr. *symbole*; Alm. *symbol*): Simgе. Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işaret. Bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktarılan uzlaşım sal işareti, belirli bir nesne, süreç veya işlemi ima etmeye yarayan bir şeyi tanımlar.