

**15.Behçet Necatigil'in şiirlerinde renk, ışık, form ve armoni<sup>1</sup>****Gülsün NAKİBOĞLU<sup>2</sup>****APA:** Nakıboğlu, G. (2022). Behçet Necatigil'in şiirlerinde renk, ışık, form ve armoni. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö11), 255-286. DOI: 10.29000/rumelide.1146597.**Öz**

İnsanların dünyaya dair algılarının şekillenmesinde renklerin önemli bir rolü vardır. Bazı şairler, şiirlerinde renklere özel bir şekilde yer verirler. Behçet Necatigil, bu şairlerden biridir. Şair, şiirlerinde renklerle sıra dışı bir ilişki kurmakta ve renklerle ilişkisi zaman içinde gelişerek çeşitlenmekte ve değişmektedir. Renkler, Necatigil'in şiirlerinde başlangıçta nesneyi, zamanı, mekânı ve insanı nitelendirmek üzere kullanılırken ve kısmen simgesel bir özellik arz ederken daha sonra sinestetik bir mahiyet kazanarak farklı duyuların, duyguların ve kavramların ilişkilendirilmesinde kullanılmaya başlanmaktadır. Renk; önceleri bir fon ya da niteleyici iken gittikçe bir belirtke değeri kazanmakta ve nihayet şiirde kurucu bir unsur hâline gelmektedir. Renk, bu gelişim çizgisi doğrultusunda şiiri gerek içerik gerekse biçim açısından yönlendiren bir hüviyete sahip olmaktadır. Şairin şiirlerinde renklerle kurduğu ilişkiyi ortaya koymak üzere bu makalede, renk kuram bilgisinden faydalanılmaktadır. Şiirlerde renk, ışık ve form ile bütünlük arz edecek şekilde kullanıldığından rengin yanı sıra ışık ve form unsurları da makalede renk bağlamında ele alınmaktadır. Şair, şiirlerinde renklerle çeşitli armoni denemeleri yapmaktadır. Makalede bu denemeler ayrıntılı olarak incelenmektedir. Necatigil'in ana renkleri siyah ve beyazdır. Ancak şairin paletinde ana ve ara renklerin tamamı yer aldığı gibi kendisinin tanımladığı özel renkler de bulunmaktadır. Şair kendi icat ettiği bu renklerle şiirin muhtevası arasında ilişki kurmaktadır. Necatigil'in şiirlerinde renkle kurduğu alışılmadık dışındaki ilişkinin farklı yönlerini göstermek üzere makalede, renk psikolojisi alanındaki çalışmalarından da istifade edilmektedir. Makalede renk, ışık ve form şairin renge yaklaşımındaki değişimler gözetilerek dönemler hâlinde incelenmektedir. Sonuç olarak Behçet Necatigil'in Türk şiirinin en zengin renk paletine sahip şairlerinden biri olduğu ortaya konulmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Behçet Necatigil, renk, ışık, form, armoni**Color, light, form and harmony in Behçet Necatigil's poetry****Abstract**

Colors play an important role in shaping people's perceptions of the world. Some poets give a place to colors in their poems in a special way. Behçet Necatigil is one of these poets. The poet establishes an extraordinary relationship with colors in his poems and his relationship with colors diversifies and changes over time. While colors are used in Necatigil's poems to characterize the object, time, place and human being at first and have a partially symbolic feature, later they gain a synesthetic nature and begin to be used in associating different senses, emotions and concepts. Colour; While it was a

<sup>1</sup> Bu makale 14-15 Mayıs 2022 İstanbul-Türkiye'de gerçekleştirilen IV. Uluslararası Rumeli [Dil, Edebiyat, Çeviri] Sempozyumu'nda 15.05.2022 tarihinde sunulan "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Renk" başlıklı *Bildiri Özetleri Kitabı*'nda yayımlanmış tam metni yayımlanmamış bildirinin geliştirilip genişletilmesiyle hazırlanmıştır.

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Dili Bölümü (İstanbul, Türkiye), nakıboğlu@itu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0973-7589 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 21.06.2022-kabul tarihi: 20.07.2022; DOI: 10.29000/rumelide.1146597]

background or qualifier before, it gradually gains a token value and finally becomes a founding element in poetry. In line with this line of development, color has an identity that directs the poem in terms of both content and form. In this article, knowledge of color theory is used to reveal the relationship that the poet has with colors in his poems. Since color is used in poems in a way that integrates with light and form, besides color, light and form elements are also discussed in the context of color in the article. The poet tries various harmonies by colors in his poems. These trials are examined in detail in the article. The main colors of Necatigil are black and white. However, the poet's palette includes all of the main and intermediate colors, as well as special colors that he defines. The poet establishes a relationship between these colors he invented and the content of the poem. In the article, studies in the field of color psychology are also used to show the different aspects of Necatigil's unorthodox relationship with color in his poems. In the article, color, light and form are examined in periods by considering the changes in the poet's approach to color. As a result, it is revealed that Behçet Necatigil is one of the poets with the richest color palette of Turkish poetry.

**Keywords:** Behçet Necatigil, color, light, form, harmony

## Giriş

“Üç gün ekmeksiz yaşayabilirsiniz, ama şiiirsiz asla” der Baudelaire (2011) ve ekler: “Zevk almak bir bilimdir ve beş duyunun kullanılması, ancak öğrenme arzusuyla ve ihtiyaçla gerçekleştirilebilen özel bir sırda erme süreci ister”, Baudelaire’e göre bu sırrın neşvünema bulduğu, bu sürecin yaşantıya dönüştüğü alan olarak sanat -özelde şiiir- yalnız hisler vasıtasıyla kavranabilir (s. 90-91). Osmanlı Türkçesinde ‘bedihiyyât-ı hissî’ terkibi açıkça görülenlerin, ortada olanların kavranması, hissedilmesi anlamında kullanılmaktadır. Aklın yeterli olmadığı kabul edilen “müşâhedât, hâdsiyyât, mücerrebât, mütevâtirât” gibi açık ve kesin şekilde kavranması için duyu verileriyle desteklenmek zorunda olan aksiyonlara karşılık gelecek şekilde, son dönem İslam mantıkçıları “bedâhet-i hissiyye veya bedâhet-i hâriciyye” ifadelerini kullanırlar (Bolay, 1992, s. 322). Dış dünyaya dair beş duyuyu algılayıp düşüncüyü ivmelendirdiği kadar duyguları harekete geçiren görüngülerin başında renkler ve renklerin açığa çıkmasını sağlayan ışık gelir. Goethe (2020)’ye göre bir görüngü olarak “Renk, doğanın göz duyusuna etki eden meşru doğasıdır”, diğer tüm doğaya özgü olgularda olduğu gibi renk de ayırıp karşıtlık kurmakta, birleştirip karıştırmakta, arttırıp azaltarak etkisizleştirmekte ancak tüm diğerleri arasında “en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlam[ılı]laştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusu” özelliği arz etmektedir (s. 35). Bakmakla yetinmeyip içselleştirip algılayan sanatçı nazarı, her daim görmeye odaklanır; bu farklı, ayrıcalıklı ve fevkalade bir görüştür. Kandinsky (2020) sıradan bir insandan farklı olarak bir sanatçı üzerinde renklerin uzun süren, güçlü bir ruhsal etkisi olduğuna inanır ve renklerin bu güçlü tesirini sanatçıda oluşturdukları “içsel bir tını”ya bağlar (s. 62). İşte bu namütenahi ve harikulade müşâhedeyi müteakip sanatçı ruhun müstesna devinimleri; ressamın fırçasında, şairin kelimelerinde, fotoğrafçının veya yönetmenin kadrajında sanatsal ifadeler olarak renklere dönüşür.

Genel olarak edebiyatın, hususi olarak şiiirin renklerle buluşmasının tarihini bilinen ilk örneklerle kadar götürmek mümkündür. Nestereov ve Fedorova (2017)’ya göre, renklerin sanata yansması kadim dinî ayinlerle başlar ve sanattaki renk etkisi büyüyle ilişkilidir, ilk dinî şiiirlerin temel renkleri siyah, beyaz ve kırmızı Afrika, Avustralya ve Okyanusya kıtalarında uzun bir süre daha kullanılmaya devam eder (s. 2). Kadim şiiirin paletindeki renkler oldukça sınırlıdır. Bu ilk renkler, vazgeçilmez karşıtlıkların ifadesi olarak binlerce senedir edebî eserlerde kullanılmaktadır. Warburton (2014)’a göre Orta Asya ve Doğu Akdeniz havzasında hüküm sürmüş Akatlar, Sümerler, erken Yunan ve Mısır dilleri incelendiğinde,

karanlık ve aydınlığı temsil eden kelimelerin siyah ve beyazı da karşıladığı görülmektedir, MÖ iki ve üç binlerde kırmızı baskın bir renk olarak antik dillerde yer almamakta, kırmızının çeşitli dillerde kullanımının daha sonra yaygınlaştığı anlaşılmaktadır; Eski Yunan ve Mısır'da kırmızının beyazın karşısı sayılması ise dikkat çekicidir (s. 1-2). Antik dünya dillerine taşınan renklerin sayısı beklenildiği kadar hızlı artmaz. Örneğin Homeros, *İlyada ve Odysseia* destanlarında sadece beş renk kullanır: metalik, siyah, beyaz, sarı-yeşil ve kırmızı; mavinin ise esamesi dahi okunmaz: deniz 'mey-kara'<sup>3</sup> ("wine-dark"), gökyüzü ise bronzdur (Hoffman, 2013). Orta Çağ Avrupa'sında da durum farklı değildir. Hristiyan geleneği simgesel renk kullanımını teşvik eder. Dönem sanatçıları renklerden beyaz, yeşil, kırmızı, mavi, mor ve siyahı seçerler; Orta Çağ'da beyaz ve siyahın ortasındaki renk olarak yeşil benimsenir, yeşil dengenin simgesi addedilir ve "orta renk" olarak nitelendirilir (Medievalists, 2018). Orta Çağ "renk dili" genelde mecazi ve simgeseldir ancak sınırlı örnekte de olsa renklerin maddi dünyayla örtüşecek şekilde kullanıldıkları görülür (Huxtable, 2008, s. 337-338). Renkleri doğadaki özgün hâllerleriyle keşfedip kullanma merakı ise Rönesans ile önce resimde başlayacaktır.

Her medeniyet, renklere verdiği adlar ve kullandığı renkler kadar renklere yüklediği anlamlarla da birbirinden ayrılır. Türk medeniyeti, diğer kadim medeniyetlerde olduğu gibi, edebî eserlerinde, mimaride ve minyatür, çini, ebru gibi çeşitli görsel sanat dallarında renkleri hususi bir şekilde kullanır. Türk şiiri kendi geleneğini yansıtan renkleri benimser ve bunlardan kolay kolay vazgeçmez. *Oğuz Kağan Destanı*, *Koroğlu Destanı*, *Manas Destanı*, *Orhun Kitabeleri* ve *Dede Korkut Hikâyeleri* gibi belge niteliğindeki edebî eserlerde, Türklerin çeşitli simgesel işlevler yüklemek suretiyle renklerden faydalandığı görülmektedir; "ak, al, ala, boz, gök, kara, kır, kızıl, sarı ve yeşil" bu tür metinlerde çok sık geçmekte ayrıca Türkçede şahıs ve yer adlarında da renklerle karşılaşmaktadır (Gabain, 1968; Küçük, 2010; Öztürk, 2015; Yıldırım, 2012). Gelenekte simgesel renk kullanımı şiirin karakteristik bir özelliği olarak öne çıkmaktadır. Klasik Türk şiirinin, Halk şiirinin ve Tekke şiirinin renkleri simgeseldir, özgün renk keşifleri ve kullanımlarıyla genelde karşılaşılmaz (Çevirme, 2008) (Demir, 2016). Osmanlı Dönemi Türk şiiri bu açıdan genel ve ortak bir görünüm arz eder.

Modernitenin benimsediği Hümanizm anlayışı doğrultusunda sistemin merkezine yerleşmek üzere hazırlanan modern birey namzedi yeni sanatçı, geleneksel simgeci renk kullanımından uzaklaşmaya başlar. Rönesans sanatı, renkler için de bir yeniden doğuş ve keşif dönemi olur. Dante'nin *İlahi Komedya*'da önceki şairlerden çok farklı şekillerde renkleri kullanmaya başladığı görülür; şairin renklerin tonlarından istifadesi, ışıktan faydalanması, yer yer gri efektleri şiirine yerleştirmesi, loş ortamlarda renklerin tonları arasında geçişler sağlaması özgün ve çarpıcıdır (McLean, 1889, s. 102). Ancak renklerin simgesel kullanımının tam olarak geride kaldığını söylemek mümkün değildir. Şiirde renge dayalı bu büyük dönüşüm hamlesi resim sanatıyla koşutluk içindedir. Özellikle "erken modernizm" olarak nitelendirilen Romantizm anlayışının Kant'ın ortaya attığı "yaratıcı deha" tezinden etkilenmesi kadar romantik bireyin kilisenin baskısından kurtularak duygularını sonsuz bir coşkuyla keşfe çıkmasının da sanatta yeni ve özgün olanın peşine düşülmesinde büyük katkısı olur (Yılmaz, 2013, s. 24-26). Sanatçı birey, kendinden yola çıkarak, kurallarını kendi belirlediği bir yolculukta özünü ve dünyayı yeniden keşfetmek üzere türlü deneylere müracaat eder ve şahsi bir sanat dünyası inşa etmeyi ideal edinir. Bu tecrübeler sanatçının ufkunu genişletirken ona doğayla yeni bir tarzda buluşma imkânı sunar.

Baudelaire (2011), Romantizm ile modern sanatın "bir ve aynı şey" olduğunu savunurken tezini Romantizmin "sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan

<sup>3</sup> Çeviriler makalenin yazarına aittir.

özlem[i]" öne çıkarmasına bağlayarak temellendirir, rengin tüm bu unsurlar arasında müstesna bir yeri vardır nitekim Baudelaire'e göre "[r]engin modern sanatta çok önemli bir rol oynamasına şaşıl[mamalıdır]" (s. 97). Modern şiirin paleti Romantizmle değişmeye başlasa da bu bir anda olmaz. O'Connor (1946)'a göre Romantizm akımında başlangıçta titreşen ve belirsiz renkler kullanılır, klişe renklerden vazgeçmek romantik şair için hiç de kolay olmaz fakat bu şairler rengin yeni şiir için vazgeçilmez olduğunun çabuk farkına varırlar ve zamanla simgesel renk kullanımından uzaklaşma cesaretini göstererek zengin bir renk skalası yakalamak üzere çalışmaya koyulurlar (s. 89-93). Romantizmden sonraki şiir akımlarının bu noktada genel olarak şairleri teşvik edici bir rol üstlendiği de görülür. Parnasizm şiire Realizmin ve Natüralizmin akseden yüzüdür, doğanın ve eşyanın ayrıntılı gözlemler neticesinde "renk ve belirgin çizgilerle tespitini" düstur olarak benimser; Sembolizm ise doğaya beş duyuyula açılıp duyuların birliği fikri çerçevesinde renkle müziği birleştirir (Kefeli, 2009, s. 55, 61). Önce Romantizm akımına bağlı olup daha sonra Parnasizmi benimseyen Gautier'in şiirlerinde renk konusunda çalışan Hurford (1971) şairin kullandığı yirmi iki farklı renk tespit eder, bu renkler arasında geleneksel şiirde nadiren görülen ya da hiç kullanılmamış olanlar da vardır ayrıca Hurford şairin alışılmış renk sıfatları yerine renklerle farklı kelimeler arasında ilişkiler kurmak suretiyle de renk skalasını genişlettiğini kaydeder (s. 1-2, 117). Sembolizmde ise Baudelaire ve Rimbaud'un şiirlerinde olduğu gibi renkleri yeni bağlamlarda yeniden doğurma bir tutkuya dönüşür; harflerin, duyguların, seslerin renklerini keşfetme çabası şairlere yeni ve mülevven bir dünyanın kapılarını aralar. Daha önce keşfedilmemiş renkleri keşfetmek; renkleri farklı şekillerde, beklenmedik etkiler yaratacak mahiyette bir araya getirmek; renkler üzerinden sinestezik etkiler oluşturmak yoluyla renkleri farklı duyularla ve duygularla birleştirerek çok daha güçlü ve özgün bireysel ifade alanları yakalamak modern şair için zamanla bir tutku hâlini alır ve modern şairin renk ile ilişkisi soyut resmin gösterdiği alana doğru kaymaya başlar.

Yeni Türk şiiri, Batı nazımının güçlü ve kışkırtıcı tesiriyle mücerrep ve müceddet bir alana adım atar. "Avrupalı Türk şiirini gerek muhteva, gerek şekil bakımından kurma şerefi Abdülhak Hamid'e aittir" tespitini yapan Mehmet Kaplan (2007)'a göre Tarhan'ın şiirlerinde merkeze aldığı düşünceye bağlı kalarak, somutun ardındaki soyuta ulaşma arzusu onun "şiirlerini renksiz kılar"; Serveti Fünuncuların Realizm ve Parnasizm akımları etkisindeki şiirle münasebetleri ve resim sanatına olan ilgileri ise doğayı, Hamid'den daha renkli, "daha canlı bir şekilde" şiire aktarma şansı yakalamalarını sağlar (s. 21, 23). Tevfik Fikret'in resimle olan yakın ilişkisi renkleri şiirine taşıma biçiminde etkili olur. Fikret'in şiirlerinde en çok kullandığı renkler mavi, siyah ve kırmızıdır; Fikret bu renkleri maddi dünyadaki karşılıklarıyla olduğu kadar doğada görülmeyecek yadırgatıcı şekillerde de kullanır (Şahin, 2006, s. 151). Tevfik Fikret şiirlerinde yoğun bir şekilde sinestetik metaforlara müracaat eder. Onun şiirlerinde sinestezi renk sıfatlarıyla sınırlı tutulmayarak eylemler ve ünlemler üzerine de kaydırılır; renklerin özellikle *Rübâb-ı Şikeste* sonrası dönemde "duygusal olana geçişi hazırlamanın yanında ve gittikçe artarak ideolojik, fikrî plana hizmet etmek üzere şiire dâhil edilmeye başlandığı görül[ür]" (Nakıboğlu, 2021, s. 499). Böylelikle Türk şiirinde renklerle soyut cephe arasında yeni ve simgesel olmanın ötesinde bir münasebet tesis olunduğu farklı bir aşamaya geçilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir paletinin yenilenip geliştirilmesinin "bir ruh hamlesi"ne bağlı olduğunu savunmaktadır; Tanpınar'a göre kültürel açıdan köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde eski şiirin renkleri solmakta ve bir tür "renksizleşme" yaşanmaktadır, bu koşullar altında yeni renkler şiire girerek onu kuşatıp zenginleştiremiyorsa eski şiirin renkleri geri dönerek yenileriyle "ölçsüz, zevksiz şekillerde karışabil[mektedir]" (Taburoğlu, 2019, s. 203). Yeni Türk şiirinde eski renklerin yenilerine yer açmak üzere sahneden tam olarak geri çekildiği hiçbir dönem olmaz. Bu Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönem için geçerli bir kaide hâlini alır. Yeni renkler arayışındaki yeni şair, eski şiirin

paletini çoğu zaman renk vermeden kullanmayı sürdürür. Dilin vazgeçilmez unsurları olarak yüzyılların manzum tecrübesinin üzerine ilmek ilmek işlendiği renkleri değiştirmek sanılandan çok daha zordur. Yeni şair bu noktada Tanpınar'ın işaret ettiği üzere eski ile yeni renkleri eklektik bir zevk numunesi olarak bir araya getirerek ya da karıştırarak kullanmak zorundadır. Bu zorunluluğun sevgiyle yeni şiirin kendi paletini tertip için uzun bir süre geçmesi gerekir.

Yirminci yüzyıl Türk şiirinde renk denilince akla evvela Ahmet Haşim gelir. Onun şiirleri genelde kırmızının tonlarıyla özdeşleştirilerek hatırlanır. Bingöl (1973) Haşim'in şiirinde renkleri incelediği makalesinde şairin en çok kullandığı rengin sanılanın aksine siyah ("kara, karanlık, zulmet, zalâm, muzlim" şekillerinde de şiirlerde geçer) olduğunu, kırmızının (en çok "kan rengi" şeklinde kullanılır) ise ikinci sırada yer aldığını tespit eder; çoktan aza doğru sırasıyla "altın rengi", sarı, mavi ("maî"), "gümüş rengi" (kimi zaman "simîn" şeklinde), yeşil, "gül rengi", "penbe", beyaz, "esmer renk", "menekşe rengi" şairin kullandığı renklendir (s. 59-79). Bingöl'e göre şair aydınlık bir etki bırakan renkleri şiirlerinde kullanmayı tercih ederken: "[R]enkleri, şekilleri silen, [.], renklerin, şekillerin kusurlu yanlarını gözden gizleyen, onlara bir yumuşaklık, [.], belki de romantik bir güzellik veren karanlıkların rengini tercih etmiş", siyah ile kırmızı ve diğer canlı renklerin oluşturduğu tezat, şair için bir "psikişik telâfi" özelliği kazanmıştır (s. 85-86, 91). Serveti Fünuncuların ve Ahmet Haşim'in renk üzerine hassasiyetle eğilmeleri, rengi duyarlarıyla, duygularıyla ve düşünceleriyle bütünleşen bir yansıtıcı olarak benimsemeleri ve renk üzerindeki çeşitli denemeleri, Türk şiir paletine yeni renkler eklemelerini ve renk skalasını genişletmelerini sağladığı kadar renklerin psikolojik, sosyolojik, felsefi, düşünsel ve ruhî alanlarda da kullanılmasını teşvik eden öncü bir hamle özelliği arz eder. Yirminci yüzyıl Türk şairleri, onların hazırladığı renklerden mürekkep bir şiir dünyasına açılan kapıdan geçerek şiire başlama şansı yakalarlar.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda, şiirlerinde renklere öncelikli ve özel bir yer ayırmaları sebebiyle renkleri nasıl işlediği incelenen şairler arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Sıtkı Tarancı, Cemal Süreya, İlhan Berk ve Turgut Uyar sayılabilir. Cahit Sıtkı Tarancı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiirlerinde herkesçe bilinen renklere yer vermeyi tercih ederler. Tarancı'nın şiirlerinde tercihi daha çok "siyah, beyaz, mavi ve yeşil" renklerden yanadır, şair prizmatik renkleri empresyonist bir tarzda kullanır (Asiltürk, 2011, s. 62-65). Tarancı'nın yeni renkler keşfetme kaygısı taşımadığı, renkleri özgün psikolojik bağlamlarda geliştirmedeği görülür. Eyüboğlu, şiirlerinde ressamlığının da tesiriyle ana renklerin yanına pek çok ara renk eklemeyi ihmal etmez, renklerin onun şiirinde simgesel işlevler de yüklenir ancak bunlar şairin şiirine özgü simgeler olma özelliği taşır (Durmuş, 2001). Bu araştırmalardan hareketle gerek Tarancı'nın gerekse Eyüboğlu'nun şiirlerinde renk unsurunun baştan sona hiçbir değişim göstermediği ve sabit bir görünüm sergilediği tespit edilmelidir.

İkinci Yeni şiirinin çoğunlukla yeni bir bağlamda renklerle şiiri buluşturma deneyimi olduğu düşünülür. İkinci Yeni, yirminci yüzyıl şiirinin ve resminin dış gerçekliği deforme ederek gerçekliğe başkaldırı özelliği arz eden ortak yaklaşımını benimserken şiiri "non-figüratif" resme yaklaştırıp Chagall, Max Ernst, Kandinsky, Paul Klee, Miro ve Picasso gibi modern resmin farklı resim anlayışlarından da istifade eder (Karaca, 2005, s. 410). Akımın ressam şairlerinden olan İlhan Berk'in şiirinin baskın rengi beyazdır, onun şiirlerinde beyaz erotizmin ve ölümün rengi olur, şair kırmızıyı da erotik bağlamda simgeleştirerek kullanır (Özcan, 2017, s. 241-244). Şairin, özgün şiir dünyasında renklerle ilişkisinin değişmez ve karakteristik bir nitelik taşıdığı görülmekte ve şiir paletinin son derece sınırlı olduğu tespit edilmektedir. Morsunbul (2006)'e göre şiirlerinde "değişmeyi anayasa" olarak benimseyen İlhan Berk'in şiirindeki değişimler tematik olmaktan ziyade biçimseldir, bu değişim arzusunun onun resimlerinde ise "renk geçişleri" karşılmaktadır (s. 115). Renkler söz konusu olduğundaysa Berk'in şiiri değişimden,

yenilenmeden oldukça uzak görünmektedir. Akımın bir diğer önemli ismi Turgut Uyar'dır. Uyar'ın şiirlerindeki baskın renkler siyah ve beyazdır; bu renkler tezat teşkil etmekten ziyade semantik açıdan birbirini bütünlük şeklinde aydınlık ve karanlılığı da ifade edecek biçimde kullanılmakta, şairin şiirinde renklerden istifadede gelenekten farklı olmadığı görülmektedir (Arslan, 2016). İlhan Berk ve Turgut Uyar'ın beklenenin aksine, son derece renksiz bir şiir evreninde gezindikleri görülür. İkinci Yeni'nin şiir paleti en güçlü şairi, -yukarıda zikredilen araştırmalar dikkate alınarak- Cemal Süreya'dır. Süreya, mavi, beyaz, kırmızı, siyah, sarı, yeşil, mor, lacivert, eflatun, gri, kahverengi, pembe ve turuncu renkleri şiirlerinde nesnelere nitelemenin yanında duygu ve düşünceleri simgesel olarak ifade etmekte kullanmakta, renklerin genel kabul görmüş simgesel anlamlarını değiştirerek onlara kendi şiirine özgü olmak kaydıyla yeni simgesel değerler atfederek şiirini zenginleştirirken renkleri araçsallaştırmaktadır (Altuntaş, 2008, s. 14-177). Genel olarak bakıldığında İkinci Yeni şiirinin renkleri oldukça sınırlı, bilinen ana ve ara renklerdir. Şairler, yeni renkler ya da renk tonları keşfetmeye çalışmamışlardır. Aksine Tanpınar'ın işaret ettiği türde bir renksizleşme döneminde (Taburoğlu, 2019, s. 203) yaşamışlardır. Bu renksizlik eski şiirin renklerinin geri dönüşünü hazırlamış olsa da bu hamle şiiri renklendirmeye yetmemiştir. Serveti Fünuncuların ve Ahmet Haşım'ın renkli dünyasının gittikçe körelmeye başlaması Türk şiiri adına genel ve kapsamlı bir renk analizi yapma niyetindeki araştırmacının beklentilerini karşılamak bir yana ciddi bir hayal kırıklığı yaşamasına sebep olacak niteliktedir.

Behçet Necatigil (1916-1979), özgün şiiriyle Yeni Türk Edebiyatı'na damgasını vuran bir şairdir. Herhangi bir akıma bağlı kalmaksızın kendi seçtiği yolda şiirini sürekli geliştirip zenginleştirip yenilemektedir. Şairin şiirleri üzerine pek çok araştırma ve inceleme yapılmış olsa da Necatigil şiiri, tüketilmesi zor bir kaynak olduğunu her dem ispatlamaktadır. Şair, şiirlerinde renklerle sıra dışı bir ilişki kurmakta, bu ilişki zaman içinde gelişerek çeşitlenmekte ve mahiyet değiştirmektedir. Necatigil şiiri, yukarıda sayılan şairlerin şiirlerinden renk noktasında yekpare ve değişmez bir görünüm sergilemeyle ayrılmaktadır. Necatigil'in renge yaklaşımında ve renk kullanımında farklı aşamalarla karşılaşmakta, şairin zamanla renk paletini zenginleştirip değiştirmekle kalmayıp rengi şiirinin ayrılmaz parçalarından biri hâline getirdiği görülmektedir.

Şairin renklerle kurduğu hususi ve fevkalade münasebet eşine yazdığı mektuplara dahi yansımaktadır. *Serin Mavi* (2005) adlı kitapta yer alan mektupların bir kısmında Necatigil, eşi Huriye Hanım'a "Eskimo, Beyaz" olarak hitap etmektedir; kitapta yer alan 2 Temmuz 1955 tarihli ilk mektuba, eşine hitaben şair, "Engeller" şiirinden şu dizeleri ekler: "Işıyan bir köşe ergeç benim/ Sen benim geçidimsin beyaza" (s. 11). Necatigil, çok değer verip sevdiği, "[y]ıllar boyu benim dünyamı çizmiş iç ve dış etkenlerin başlangıcını, ilk anlatımını ben onun şiirlerinde buldum" diyerek "çok şey borçlu" olduğunu ifade ettiği (1997, s. 48) Ziya Osman Saba'nın vefatı ardından yazdığı nekrolojide onu "beyaz şiirler şairi" olarak nitelendirir ve "[h]ayatı beyaz, ümitleri beyaz, imanı beyaz, aziz şair" olarak anar (2006, s. 120). Şairin en sevdiklerini bile renklerle özdeşleştirilmesi onun renklerle kurduğu özel ilişkinin mahiyetinin kavranmasına dair bir ipucu sunar. Şairin şiir kitaplarına seçtiği adlarda da renklerin doğrudan ya da dolaylı olarak kullanıldığı görülür, *Zebra* ile *Kareler Aklar* şairin renk tercihleri hakkında da bir ön bilgi verir.

## Amaç ve yöntem

Bu makalenin temel amacı Behçet Necatigil'in şiirlerinde renklerle kurduğu hususi ilişkinin mahiyetini aydınlatmak; şairin renkleri ne şekilde ele aldığını, nasıl kullandığını ortaya koymak; ürettiği renk adlarıyla dile olan katkısını açığa çıkarmaktır. Necatigil'in şiirlerinde renk, ışık ve form unsurlarıyla birlikte yer aldığından makalede renk bağlamında ışık ve formun renkle olan ilişkisinin tespiti

hedeflenmektedir. Necatigil'in on dört adet şiir kitabı bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla *Kapalı Çarşı* (1945), *Çevre* (1951), *Evler* (1953), *Eski Toprak* (1956), *Arada* (1958), *Dar Çağ* (1960), *Yaz Dönemi* (1963), *Divançe* (1965), *İki Başına Yürümek* (1968), *En/Cam* (1970), *Zebra* (1973), *Kareler Aklar* (1975), *Beyler* (1978), *Söyleriz* (1980) adlarını taşımaktadır. Son şiir kitabı kendisinin vefatından sonra yayımlanmıştır. Bu makalede Ali Tanyeri ve Hilmi Yavuz'un beraberce hazırladıkları Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan şairin tüm şiirlerinin toplandığı kitapta yer alan daha önce şiir kitaplarına giren tüm şiirler ele alınmaktadır.

Renk konusunun bir şairin şiirleri çerçevesinde ele alındığı akademik makalelerde ve tezlerde genel olarak tüm şiirlerde geçen renklerin önce tespit edilmesi yoluna gidilmekte daha sonra tasnif edilen renkler ayrı başlıklar altında topluca kendi içinde ele alınarak incelenmektedir. Ancak bu tür çalışmalarda şairin renkle kurduğu dönemselsel hususi ilişkiler tespit edilememekte, aynı şiir kitabında şairin hangi renklere beraberce nasıl yer verdiği, renklerin arasında kurduğu ilişki ve özel denge, armoni ya da kontrastlar yakalanıp aydınlatılamamaktadır. Böyle bir yöntem seçmek, bir ressamın resimlerinde kullandığı renkleri ayrı ayrı ele alıp renklerin bütün içindeki özel konumunu ve birbirleri arasındaki ilişkileri görmezden gelmeyi tercih etmek demektir. Özellikle renklerle kurulan ilişkinin mahiyetinin zaman içinde değiştiği örneklerde bu tür bir yöntemi kullanmak ulaşılmak istenen asıl hedefe ulaşılmasına mâni olacağı gibi gerçek sonuçların ortaya konulmasını da engelleyerek yanıltıcı neticeler elde edilmesine sebep olacaktır. Necatigil gibi seneler içerisinde şiirinde önemli değişiklikler yapıp şiirini sürekli yenileyen bir şairin renkleri şiirlerinde sürekli aynı şekilde ele almayacağı açıktır. Bu sebeple bu makalede şiir kitaplarında şairin renge yaklaşımı öncelikle ayrı dönemlerde incelenmektedir. Ele alınan dönemlerde renklerin sadece şairin iç dünyasında hangi psikolojik amillere işaret ettiğinin ortaya konulmasıyla yetinilmeyerek renklerin simgesel, metaforik, sinestetik, imgesel özellikleri de araştırılmaktadır. Renklerle kurulan ilişki, ışık ve form konusu ele alınmadan tam olarak aydınlatılamayacağı için ele alınan tüm dönemlerde renklerin yanında ışık ve form konularına da değinilmektedir. Renklerin farklı şiir dönemlerinde birbirleriyle ve şiirin diğer unsurlarıyla ilişkisinin ortaya konulması ardından Necatigil'in şiirlerinde renk konusuna genel olarak yaklaşılmakta ve nihai sonuçlara böylelikle ulaşılması hedeflenmektedir. Yöntem kısmında, makalede kullanılan renk terminolojisine ve renkle ilgili kuramsal bilgilere yer verilmektedir.

Renk; mimari, resim, sinema, reklam, fizik, psikoloji, sosyoloji, edebiyat, felsefe, antropoloji, psikiyatri gibi pek çok farklı alanın ilgilendiği bir kavramdır. Renk konusunda Aristoteles, Dalton, Goethe, Itten, Jung, Kandinsky, Klee, Leonardo da Vinci, Maxwell, Newton, Ponty, Rayleigh, Scopenhauer, Thomas Young, Schrödinger gibi pek çok isim fikir beyan etmiş, teoriler üretmiş, rengin ne olduğu, renkli şeylerin nasıl görüldüğü, renk algısının nasıl gerçekleştiği, renklerin insan üzerindeki fizyolojik ve psikolojik etkilerinin nasıl ortaya çıktığı gibi konularda çeşitli yaklaşımlar sergilemiş, rengi bir fenomen olarak ele almış, resimde ve mimaride renklerin etkileri üzerinde durmuşlardır.

Makalede kullanılacak renk terminolojisi hakkındaki bilgilere geçmeden önce, yöntem kısmında kuramsal renk yaklaşımının tarihi hakkında kısaca bilgi vermek uygun olacaktır. Renk biliminin temeli 1666'da Sir Isaac Newton tarafından atılır. Newton'un bir prizma kullanarak beyaz ışığı renklere ayırıştırıp renk spektrumunu keşfetmesi bir devrim niteliği taşımaktadır. Renk hakkındaki çalışmalarına devam eden Newton, ulaştığı ilk sonuçları 1672'de yayımlar, *Opticks* adlı kitabının ilk basımı ise 1704'de yapılır (Bouma, 1947, s. 200-202). Bilimin yükseliş yüzyılı olarak kaydedilen on sekizinci yüzyılda renk hakkında kuramsal çalışmalar artmaya başlar. Renk konusundaki çalışmalarına 1777'deki ilk gözlemleriyle başlayan Goethe *Renk Öğretisi*'ni yaklaşık otuz yıllık bir araştırma ve inceleme süreci neticesinde yayımlar. Goethe (2020), renk öğretisini tasarlarlarken renkleri fizyolojik, fiziksel ve kimyasal

renkler olmak üzere üç grupta ele alır, rengin felsefe, matematik, fizyoloji gibi alanlarla ilişkisini irdeler, renklerin manevi-duyusal ve estetik etkilerine odaklanır. Goethe'den sonra farklı renk kuramları ortaya konulmaya devam eder.

Kuramsal renk bilgisinin temelini Newton'un "solar spektrumu" oluşturmaktadır. Prizmadan kırılan güneş ışığı bir perde üzerine yansıtıldığında renklerin şaşmaz bir sırayla dizildikleri görülmektedir. Bu renkler yukarıdan aşağıya kırmızı, kırmızı-sarı (turuncu), sarı, yeşil, mavi ve mavi-kırmızı (mor) şeklinde sıralanmaktadır. İşte bu ortaya çıkan renklerin kavramsal olarak da tanımlanması gerekir. Kalmık (1950)'a göre renk: "Işığın dalga uzunluğuna göre gözümüz vasıtasıyla bizde uyandırdığı bir hisdir. [...] sarı, yeşil ve ilâ. gibi solar spectrumu teşkil eden bölümlerin karakter ve hüviyetlerini ayırdetmek üzere kullandığımız terimlere de renk denir" (s. 10). Temizsoylu (1987) ise: "Nesneden gelen ışıklar vasıtası ile veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamaların niteliksel haline" renk denildiğini belirtir (s. 11). Beyaz ışığın ayrışmasıyla ortaya çıkan renklerin sınıflandırılması ve renk dizgeleri oluşturulması da önemli bir sorun teşkil eder ve kuramsal renk bilgisi çalışmalarının temelidir. Bu çalışmalarda kullanılan ilk ölçüt "kroma" yani "renk kıymeti"dir (Kalmık, 1950, s. 11). Renklerin sınıflandırılmasında kroma başta olmak üzere pek çok ölçüt kullanılabilir.

Temizsoylu (1987)'ya göre renkler öncelikle iki temel başlık altında sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırmada temel ölçüt kromadır. Herhangi bir renklilik vasfı göstermeyen açık-koyu farklı gri tonları, siyah ve beyaz kromatik özellik taşımadıkları için "akromatik renkler" olarak nitelendirilir. Renklilik özelliği sergileyenlere ise "kromatik renkler" adı verilmektedir. Kromatik renkler de üç alt başlık altında sınıflandırılır: "Ana renkler" (kırmızı, mavi, sarı), "ara renkler" ("ana renklerin ikili karışımlarıyla oluşan renklerdir") ve "grileşmiş renkler". Grileşmiş renklerin, isimleri yoktur, bu renkler daha çok öznel olarak ve kıyas marifetiyle tanımlanır, isimlendirilmelerinde benzerliklerden istifade edildiği görülür. Grileşmiş renklerin hazırlanmasında bir ana renk ile bir ara renk, iki farklı ara renk karıştırılmakta ya da ara renk-ana renk karışımına bir akromatik renk eklenmektedir. Ancak ışığın renklerinin bir araya gelerek beyazı, boya renklerinin bir araya gelerek siyahı ortaya çıkardıkları unutulmamalıdır (s. 12-13).

Sınıflandırılan renkleri belli dizgeler hâlinde şematik olarak sıralayarak gösterme yaygın bir tercihtir. Sirel (1974)'e göre en eski renk dizgeleri üçgen ve çember şeklinde olan iki boyutlulardır, sonraki dönemlerde Ostwald (1852-1932) gibi isimler tarafından üç boyutlu dizgeler de oluşturulmuştur. En yaygın kullanılan dizge çember şeklinde olmaktadır. Çember yüz yirmişer derecelik açılarla bölünür. Saat kadranında on ikiye denk gelecek şekilde sarı, saat dört hizasına mavi, saat sekiz hizasına ise kırmızı yerleştirilir. Bunlar ana renklerdir. Ana renklerin aralarına bu renklerin karışımından oluşan ara renkler yani yeşil, mor ve turuncu yerleştirilir. Çemberin sağındaki renkler yani yeşil, mavi ve mor "soğuk renkler", solunda kalan kırmızı, turuncu ve sarı ise "sıcak renkler" olarak nitelendirilir (s. 10, 13).

Temizsoylu (1987)'nin verdiği bilgiye göre renk çemberi üzerindeki renklerin birbirlerine göre durumları açısından da sınıflandırılmaktadır. Üçerli olarak yan yana renkler gruplandırılmakta (örneğin turuncu-sarı-yeşil), bu üçerli gruplar "yakın renkler" olarak nitelendirilmektedir. Üç ana renk ise hiçbir zaman yan yana bulunmadığı için "uzak renkler" kabul edilmektedir. Renk çemberinde her bir ana rengin karşısındaki ara renkle eşleştirilmesi durumunda bu renk çiftlerine ise "tamamlayıcı veya zıt renkler" denilmektedir. Çemberin sağında kalan soğuk renkler, insan üzerinde sükûnet verici bir etki bırakır. Bir resimdeki ya da manzaradaki soğuk renkler, gözün ağ tabakasına sıcak renklere göre daha sonra düştüklerinden diğer renklerin gerisinde görünürken kısa dalga boylu sıcak renkler öne çıkar ve insan



üzerinde canlandırıcı bir etki husule getirir. Soğuk renkler hacimleri daha büyük ve geniş, sıcak renkler ise daha küçük gösterirler. Ayrıca renklerdeki perspektif etkisi kuralına göre açık ve sıcak renkler öne çıkarken koyu ve soğuk renkler gerideymiş gibi algılanır, bu kurala göre renkler kırmızı-turuncu-sarı-yeşil-mavi şeklinde geriye doğru dizilerek algılanırlar (s. 13-14, 18).

Renklerin yan yana getirildiklerinde gösterdikleri uyuma genel olarak “armoni” adı verilmektedir, armoni farklı dengeler gözetilerek sağlanabilmektedir, armoni açısından asıl önemli olan “görsel estetik bütünlük”tür (Temizsoylu, 1987, 23). Uyum resimde ya da imgede farklı şekillerde zıtlıklar gözetilerek de sağlanabilmektedir. Kimi zaman da “akromatik düzenleme”lere gidildiği görülmektedir, bu tür düzenlemelerde siyah ve beyazın ana renklerin yanına getirilmesiyle güçlü, grilerin arasına ara renkleri yerleştirmesiyle yumuşak etkiler yakalanabilmektedir (Kalmık, 1950, s. 35). Resimde ve mimaride çağa ve akımlara göre renk tercihleri ve renk armonileri değişmektedir.

Renklerin görülebilmesi için ışığa ihtiyaç vardır yani bir nesnenin görülebilmesi için onun bir ışık kaynağı tarafından aydınlatılması gerekir. Işık dalgalar şeklinde hareket etmektedir. Renklerin algılanışı farklı dalga boylarındaki ışıklarda farklılık arz etmektedir. Dolayısıyla renkten bahsedilebilmesi için ışıktan bahsedilmesi zorunlu ve önceliklidir. Beyaz ışık esasen tek renkli ışıkların tamamının eşit oranlarda karışımından meydana gelmektedir. Bir yüzeyin renkli görünmesini sağlayan o yüzeye düşen beyaz ışığın içindeki renklerden sadece birini o yüzeyin yansıtmasıdır. Hangi renk yansıtırsa yüzey ya da cisim o renkte görünmekte diğer tüm renkteki ışıkları emmektedir. Renklerin tonları o yüzeye ışığın gelişle ilgilidir. Aydınlık kısımda açık tonlar, karanlık kısımda ise koyu tonlar oluşmaktadır; gölge ise ışığın nesneye çarparak zemine yansımaları ifade etmektedir (Sirel, 1974, s. 25-29) (Kavasoğlu, 2021, s. 16-18).

Armoninin çeşitli türleri vardır ve armoninin oluşturulmasında renk kadar ışık da önemlidir. Kalmık (1950)'a göre armoninin belirlenebilmesi için öncelikle resimdeki hâkim renk saptanmalıdır. Hâkim renk tabloya asıl havasını katan ve tabloya hükmeden renktir. Temel olarak iki tür armoni sistemi kullanılmaktadır. İlki “ton kıymetleri” armonisidir: Siyah ile beyaz ve gri tonlarının bir arada kullanılmasıyla elde edilen güçlü ışık-gölge kontrastları oluşturma temeline dayanan armonidir ve siyah-beyaz kontrastı resme derinlik kazandırılmasını sağlamaktadır. İkincisi ise “renk kıymetleri” armonisidir: Renklerin kontrastlarının kullanılmasıyla oluşan armonidir (s. 25-28).

Renklerin insan psikolojisi üzerinde tesirleri bulunduğu bilinmektedir. “Renk psikolojisi” renklerin insan üzerindeki çeşitli etkilerini incelemektedir. Kırmızı harekete geçirici, azim ve güç simgesi, şehvet, nefret ve öfke çağırıcı, nefsin kontrolünü engelleyici özellikler göstermekte, insan üzerinde hipnotik etkiler meydana getirmektedir; sarı açık tonlarıyla neşe verirken koyu tonlarıyla hüznün rengi olmaktadır; yeşil dinlendirici, mavi ise sükunetin ve huzurun rengi olarak kabul edilmektedir (Kalmık, 1950, s. 38-39; Kavasoğlu, 2021, s. 78-79). Renklerin psikolojik etkileri sebebiyle tedavide de kullanıldığı bilinmektedir. Mısır, Asur ve Babil dönemlerinde renk terapisi olarak nitelenen “helioterapi” yani renklerle tedavi yöntemlerinin geliştirildiği bilinmekte, İbni Sina'nın *İlacın Kanunu [el-Kanûn fi't-Tıbb]* adlı eserinde renklerin tesirleri ve bu tesirlerin hastalıkların teşhis ve tedavisinde kullanılması hakkında bilgiler bulunmaktadır; Edwin D. Babbitt, Rudolf Steiner ve Theophilus Gimbel gibi isimler günümüzde helioterapiden faydalanmaktadırlar (Sun & Sun, 1998, s. 93-99). Ayrıca renklerin farklı kültürlerde farklı simgesel değerleri mevcut olup bunlar da renk algısını ve renk psikolojisini etkilemektedir. Modern şiir söz konusu olduğunda şairlerin renklerle genel kabul görmüş simgesel ve psikolojik ilişkiler haricinde özgün ilişkiler kurdukları da şiirlerde renk unsurunun incelenmesinde göz önünde bulundurulmalıdır.

## Behçet Necatigil'in şiirlerinde renk, ışık, form ve armoni

Behçet Necatigil 1945-1955 arasında yazdığı ve “anlatma unsurunun ağır bas[tığı]” şiirlerini daha sonra beğenmemeye başlar ve kendi ifadesiyle: “öykü unsurunu azaltıp sadece bir duyarlılığı sezdirmeye, bir telkin, bir yaşantı birliği sağlama yoluna sap[ar]” (Necatigil, 2021, s. 76-77). Bu keskin bir kopuş değil aşamalı bir geçiş özelliği arz eder. Hilmi Yavuz (2013), Necatigil'in şiirini iki dönemde ele almak gerektiği kanaatinde, Yavuz'a göre ilk dönem *Kapalı Çarşı*, *Çevre*, *Evlere* ve *Eski Toprak*'tan oluşmakta, *Arada ve Dar Çağ* ikinci döneme geçişte bir ara dönem özelliği arz etmekte, *Yaz Dönemi* ile şair şiirinin ikinci dönemine geçmektedir. Hilmi Yavuz, hocasını şiirde bu türlü bir değişime itenin anlama yönelik kaygısı olduğunu belirtmektedir (s. 296-297). Şairin anlatımcı bir üsluptan anlamı gözeterek anlatımı kısıtlayan bir üsluba geçişinin renklere ve ışığa şiirinde yaklaşımı üzerinde belirleyici olması kaçınılmazdır. Ancak şairin şiirlerinde renklerle kurduğu ilişkinin bu iki temel ve bir ara dönem ayrımına göre şekillenip şekillenmediğine bakılması ve genel olarak renklere yaklaşımın farklılık arz ettiği ve geliştiği dönemlerin ayrıca tespiti lazım gelir.

### 1. *Kapalı Çarşı*: akromatik düzenlemeler ve ton kıymetleri armonisi dönemi

*Kapalı Çarşı*'nın ilk şiiri “Yel Değirmenleri”nde şair şiire bir gündüz vakti yorgun şehir insanını betimleyerek başlar. Şiirin öznesi için “Yaşamak azaptır çoğu zaman” (Necatigil, 2012, s. 17) ve akşama kavuşamamaktan endişelidir. Nihayet buluşulan, “minnettar” olunan gece bir “mütareke” zamanıdır. Gece yapılan bu mütareke tıpkı yaşamın bir azap olarak nitelendirilişi gibi onun şiirinin karakteristik bir unsuru olarak öne çıkacaktır. “Dışarıdan alınan etkiler ve izlenimlerle anıların bulunduğu zaman, kozmik olarak ‘gece’dir. Behçet Necatigil'in şiirlerinde bu yüzden ‘akşam’, ‘gece’, ‘karanlık’ kelimeleri çok geçer” (Tarım, 2004, s. 237). Bir rahim hükmüyle karanlığa sığınan insan için günün doğması, dünyaya sancılı bir geçişi, gecenin/rahmin karanlığının sağladığı tılsımın bozulmasını ifade eder. Çaresizce bedeni saran karanlığın yerine mihnet bir elbise gibi giyilecektir. Işık ve karanlık tezadında şiirin öznesi karanlığı tercih etmektedir. Rahmin kapalı formu bir sonraki şiir “Halıercümesi”nde bu kez “kapalı kaynar tencere”ye ve “kuyu”ya (Necatigil, 2012, s. 17) evrilir. “Üstüme çevrilen aydınlıklar içinden, Gece -- beni kurtar!” (Necatigil, 2012, s. 18) diye karanlığı çağıran öznenin tercihi yine kapalı form ve karanlıktan yanadır. Bir sonraki şiir “Gece Vakti”nde kapalı form eve dönüşürken vakit yine gecedir. Evin aydınlık, sokakların karanlık olması beklerken ev karanlıktır öyle ki perdeler bile “Katran gibi camlara yapış[ır]” (Necatigil, 2012, s. 18) sokak ise karla kaplı ve aydınlıktır, evle kıyaslanamayacak kadar büyük bir form olan kale bu aydınlıkta korkunçtur. Bu siyah beyaz resimde özne karanlıkta kalmayı tercih eder ve kapalı formu çevreleyen aydınlıktan kaçır. Takip eden “Boşuna”, “Kara Sevda” şiirlerinde de vakit gecedir, gece sokağın aydınlığı tedirginlik verici ve şüphelidir tıpkı sevda gibi. “Dost” şiirinde göz aydınlatan bir unsur olarak belirginleşir, “göznurunu[n] kitaplara dök[ülmesi]” istenir (Necatigil, 2012, s. 19). Özne kendisini karanlıkta emniyete alırken gözüyle kitapları aydınlatmayı arzular. Kitap, içine saklanılan diğer kapalı formlardan sadece birisidir. “Mezar Yolu”nda vakit yine akşamdır, sığınılmak istenen kapalı form ise mezar. “Hep Böyle” şiirinde kömür-mendil tezadı siyah-beyaz tezadı olarak belirir. Karanlık-aydınlık zıtlığının yerini siyah-beyaz tezadının alışı karanlık ile siyahın, aydınlık ile beyazın arasında kurulan ilişkiyi ele verir. Renkler doğrudan kullanılmamakta, renkleri temsil etmek üzere şiirin bu döneminde nesnelere ya da zaman seçilmektedir. Bu şiirdeki kapalı form ise trendir.

“At Var, Meydan Bulunmuş” şiirinde kapalı formun eksikliğinde ve aydınlıkta bu kez gözler kaybedilmektedir. Göz, el ve defter arasında örtük bir ilişki kurulmakta, göz nurunun tıpkı “Dost” şiirindeki gibi defterle yani kapalı formla buluşma arzusu farklı bir biçimde yinelenmektedir. Buradaki

göz yani ışık kaynağı ile kapalı ve karanlık form yani defter arasındaki el, “Yel Değirmenleri”nde beklenen “kurtaracak biri”, “Halteçümesi”nde kuyuya düşmeye sebep olan el, “Gece Vakti” şiirinde beklenen “posta treni” ve yollar, “Boşuna” şiirindeki sokaklar, “Kara Sevda”daki “İğri büğrü sokaklar”, “Dost” şiirindeki göz nuru, caddeler ve kıl, “Mezar Yolu”ndaki yol, “Hep Böyle”deki tren ile şiirde aynı işleve sahiptir: Siyah ve beyaz arasına çekilen hat ya da kapalı form ile açık form arasındaki dar geçit. Bu dar geçit bir tür simgesel doğum kanalı veya göbek kordonu olarak okunmaya müsaittir. Şiirin öznesini yoran bu dar geçitteki gelgitler veya bu hattın bağlayıcılığıdır. Form ve renk arasında kurulan ilişki ile renk ve renk arasında kurulan ilişki arasındaki bağıntının bu noktada aydınlatılması gerekir.

Cézanne'nın: “İnsan renk sürdüğü ölçüde desen çizer” sözünden hareketle Maurice Merleau-Ponty (2014), renklerin sınırlarının doğada nasıl konturlarla çizilmeyip diğer renklerle belirlenmişse ve rengarenk bir manzaradan o desenin kesin çizgilerle ayrılması mümkün değilse aynı şekilde resimde de ressamın renkleri belirgin hatlarla birbirinden ayırmasının mümkün olmadığını, bu tür bir resim üslubunun klasik üsluba nazaran doğal algı ile daha uyumlu olduğunu savunur (s. 21-22). Cézanne'dan hareket eden Ponty'e göre renk, form ile özdeş bir bağıntı dahilinde vardır. Wassily Kandinsky ise *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (2020) adlı kitabının “Formun ve Rengin Dili” bölümünde formun bir sınır hattı dahilinde kendi başına resimde var olabileceğine ancak renk için tek başına ve sınırsızca var olmanın mümkün olmadığını dikkat çeker. Renk sınırsızca düşünülebilse de resimde düzensiz de olsa bir form dahilinde bulunmalıdır. Renk kavramsal olarak zihinde çağrıştırdıklarıyla birlikte salınabilse de bunu tuvalde devam ettiremez. Kandinsky bunu ruhsal bir görme biçimi olarak nitelendirmekte ve düşüncedeki sınırsızlığın belirsizliği ifade ettiğine inanmaktadır. Renk bir forma büründüğünde aynı rengin tonları arasından seçilmiş özel bir ton olarak somutluk kazanırken bir yandan da diğer renkler tarafından sınırları belirlenmektedir. Somutluk kazanan rengin çevresindeki renklerle olan ilişki ve form ile olan ilişki kaçınılmaz olarak resimde devreye girmektedir. Form kare, üçgen, daire gibi soyut ve geometrik de olsa kendisine has “içsel bir tınısı” vardır aynı renk üçgende, dairede ya da karede farklı etkiler gösterir. Dolayısıyla form, renk üzerinde belirleyici bir faktördür (s. 68-70). Cézanne ve Kandinsky'nin yaklaşımları beraberce ele alındığında formu renge kazandıran ister başka renkler olsun isterse formun kendisi, renk ile form arasında yadsınamaz bir bağıntı vardır ve algı renge odaklanırken rengin formunu da beraberce kavramaktadır.

Necatigil'in şiirlerinde form ile renk arasında kurduğu bağıntı algının doğal gerçekliğiyle uyumludur. Necatigil'in Kandinsky'nin renk-form bağıntısını kullanmayı tercih ettiği görülmektedir: Siyah form ve beyaz form ile bunlar arasındaki geçit formu, siyah beyaz kontrastı ve kontrastı tamamlayan bağlantı. Bağlantı ilk şiirlerde sadece bir hattan ibarettir ve net bir rengi yoktur. Bu temel bağıntıyı (s-b) olarak göstermek mümkündür. Bu bağıntıda “s” siyaha, karanlığa ve merkezde yer alan kapalı forma, “b” ise onu çevreleyen aydınlığa, beyaza ve açık forma tekabül etmekte, aradaki çizgi ise bağlantıyı ifade etmektedir. Bu Necatigil şiirinin bu kitaptaki temel formülüdür ancak renk form arasındaki ilişkiyi ortaya koymaksızın bu formüle ulaşmak mümkün değildir.

“Ayrılıklar” şiirinde kapalı ve siyah form Karadeniz, onu çevreleyen açık form dünya, iki form arasındaki kanal edebiyat öğretmenin anlattığı neylerin şikâyeti ve sallanan eldir. “Lâdes” şiirinde ev siyah form, mezar ise beyaz form, aradaki bağlantı ise ömre teşbih olunan lades kemiğidir. “İlkteşrin”de açık ve aydınlık form “beyaz köpüklü deniz”, kapalı ve karanlık form erkenden ışıklarını söndüren “iskele gazinosu”dur (Necatigil, 2012, s. 22), aradaki bağlantı ise yine caddelerdir. “Hayır Sahibi” şiirinde karanlık ve kapalı form olarak “Halteçümesi” ve “Gece Vakti”ndeki ev yeniden kullanılır ama oda olarak betimlenir. Bu kez karanlık oda aynı zamanda sıcaktır, dışarısı yani sokak “fener ışığında” aydınlıktır aradaki bağlantı ise şiirdir. “Aile” şiirinde siyah ve karanlık, huzurlu form olarak ev ile yine aydınlık,

gündüz hayatının çekişmeli hayatı, dış dünya açık form olarak belirir. Evin yolu bağlantıdır. Ancak evdeyken siyahın üzerine başka bir aydınlık bağıntı düşer: “Allahın beyaz bulutu” (Necatigil, 2012, s. 23); bu şiirde dış dünya ile olan bağlantı kapatıldığında metafizik başka bir bağlantı kanalı açılmaktadır. Beyaz, bu şiirle birlikte ilk kez şiirde açıkça olumlu bir anlam yüklenmektedir. “Dost” şiirindeki “göznuru”nu bu bağlantı tipinin arketipi olarak okumak mümkündür. Siyahın ortasındaki göz ile siyahın üstüne düşen “beyaz bulut”u aynı bağlantı kanalının alıcısı vericisi olarak değerlendirmek gerekir. Beyaz renge, “Aile” şiiri ile birlikte ikinci bir değer yüklenmesi önemlidir. “Hastane” şiirinde hastane odalarının beyazlığından bahsedilerek, beyazın ilk ve olumsuz anlamına geri dönülür. Tıpkı siyahın olduğu gibi beyazın da şiirlerde iki farklı yüzü vardır. “Yabancı Şehir”, “Selâmet”, “Gençken I”, “Okumak Hakkında”, “Körece”, “Sevda Peşinde I”, “Sevda Peşinde II”, “Şeb-i Gam”, “Diyalog”, “Müjdeciler”, “Bir Ölümünden Kalanlar”, “Tempora Mutantur” siyah-beyaz kontrastının varoluşsal zorunlu birlikteliğinin okura şiirin temel formülününün tekrarlanarak benimsetildiği şiir örnekleridir.

Siyah ve beyaz arasındaki bağlantı hattının “Balık”, “Ex Libris”, “Reçel”, “Kır Şarkısı”, “Fenni Eğlence” şiirinde form olarak değişip renklenmeye başladığı görülür. “Balık” şiirinde “Puslu bir gök altında yağmursuz/Bir ateş kenarı”nda bir balık tasvir edilir (Necatigil, 2012, s. 26). Kapalı ve karanlık form olan evinden yani deniz ile gri gökyüzü formu arasında rengi belirtilmeyen ancak beyaz olduğu tahmin edilebilen dalgalarla balık, beyaz kıyadaki ateşin yani kırmızının yanına gelir. İki siyah ve iki beyaz form arasındaki bağlantı, bu şiirde kırmızı renge bürünmekte ve ateşin enerjisini yüklenmektedir. “Ex Libris” şiiri şöyledir:

“Felâketler, üzüntüler!  
İpiniz aşar başımı, düşer yere,  
Ayağıma dolaşmasını beklersiniz.  
Ya ben yine tetikteysen,  
Yine atlarsam tam vaktinde,  
Ne dersiniz?  
Dönüyor başım, dönüyor etraf  
Bir değil, beş değil,  
İnsaf!” (Necatigil, 2012, s. 29-30).

Exlibris, bir kitabın kime ait olduğunu belirten simge veya işaretleri taşıyan, estetik kaygı gözetilerek özel olarak üretilip kitapların iç kapağına yapıştırılan küçük tasarım nesnelere ve etiketleri andırır; exlibrisin bir estetik işlevi olduğu kadar bir mesaj yani iletim işlevi de vardır (Okur G. , 2013, s. 40). Şiir, başlıktaki anlam doğrultusunda okunduğunda siyaha olan aidiyet ile beyazın çağırışı arasında kalan bireyin bağlantı hattındaki gelgitlerinin şiirde anlatıldığı görülmektedir. Bağlantı hattı ya da göbek kordonu bir ip gibi şiirin öznesinin etrafında çevrilmektedir. İpin hızlıca döndürülmesiyle özne başından ayaklarına kadar üç boyutlu küreye benzer bir formun içine hapsolmektedir. İpin hareketi ona form kazandırmaktadır, bu form dünyayı andırır. Bu sürekli hareket öznenin başım döndürmekte ve onun ait olduğu tarafa gitmesine izin vermemektedir. “Balık” şiirinde renklenmiş bağlantı hattı bu şiirde form kazanarak genişlemektedir. Bir diğer dikkat edilmesi gereken nokta karanlık ve aydınlık formların iki boyutlu değil üç boyutlu olmasıdır. Aradaki bağlantı hattı da üç boyutlu mahiyettedir. Şiirin resmi aşan boyutu ve gücü burada ortaya çıkmakta imgesel örüntü ağının ürettiği ortak gizli bağıntı imgesinin üç boyutlu yapısı netlik kazanmaktadır. “Reçel” şiirinde yaz-aydınlık, kışın karlı şehir-aydınlıkla sınırlanmış karanlık ve bu ikisi arasındaki bağlantı “eylül” yani “ayrılık” ve “bir gidip bir gelmek” (Necatigil, 2012, s. 31) şeklinde formüle edilir. Aradaki bağlantı hattının renginin sarı olduğuna dair

yorum sadece renk ile mevsim arasında kurulan simgesel bir ilişki akla getirilerek yapılabilir. Bu yorumun doğruluğunu “Kır Şarkısı” şiirindeki kullanım teyit eder. Şiirin öznesi “Tam otların sarardığı zamanlar” bir “ikinci vakti” yüzüyle doğanın koynuna sığınmıştır (Necatigil, 2012, s. 34). İkinci gündüzden geceye geçiş zamanıdır. Zamanın diğer tanımlanış şekli ise doğrudan bağlantının rengi olarak sarıya işaret etmektedir. “Fenni Eğlence” şiirindeyse “cıgara” bağlantı hattıdır. Şiirin öznesi: “Ateşli kül cız eder suya değince” (Necatigil, 2012, s. 32) tavsiyesiyle bir renk deneyi yapmaya davet edilmektedir. Kırmızı bağlantı hattından koparak beyaza düştüğünde kül rengini almakta yani kararmaktadır.

*Kapalı Çarşı* kitabına genel olarak bakıldığında akromatik düzenlemelere gidildiği, siyah-beyaz kontrastının şiire hâkim öge olarak yerleştirildiği, siyah ve beyaza olduğu gibi ikisi arasında tesis edilen bağlantı hattına da yavaş yavaş bir form kazandırıldığı ve bu hat üzerinde renklerin tanımlanmaya başlandığı görülür. Kitap ismiyle dahi kapalı formlara göndermede bulunur. “Balık” ve “Fenni Eğlence” şiirlerinde siyah-beyaz kontrastına kırmızı sansasyonel bir şekilde yerleştirilirken “Reçel” ve “Kır Şarkısı” şiirlerinde kırmızının yerini sarının aldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında imgesel soyut bir tablo ile karşılaşmaktadır. Çeşitli şiirlerde geçen “kara bahtı” (Necatigil, 2012, s. 34), “karanlık” (s. 31), “Leylâ” (s. 29), “karasu” (s. 25), “Karadeniz” (s. 21) gibi ifadeler renk bağlamında, şiirlerde ele alınan diğer unsurlarla birlikte okunduğunda, bu tür ifadelerin kullanılmasının kitap genelinde karanlığın ve siyahın hakimiyetinin öne çıkarılmasına yardımcı olduğu görülmektedir.

## 2. Çevre: renk kıymetleri armonisi denemeleri ve kırmızıyı tanıma dönemi

*Çevre* kitabına “Şayet Aşk”, “Şayet Aşk II” ve “Şayet Aşk III” adlı üç şiirle başlanır. *Kapalı Çarşı*'daki siyah ve beyaz kontrastının ilk şiirde ortadan kalktığı görülmektedir. Bu ilk şiir üç bölümden oluşmaktadır, şiirin ikinci bölümünde ışığa dair ilk kullanılan kelime “gölge” olur. Onu “yeşermek” yüklemi takip eder. Fakat bunlar şiirde renk bağlamında kullanıldığı sezdirilmeyecek şekilde bir araya getirilmiş kelimelerdir. Şiirin üçüncü bölümündeysen “kan”dan bahsedilir. Şiirdeki bu ifadelerin renk açısından da bir kıymeti olduğu ancak ikinci şiir okununca açığa çıkar. İkinci şiir dört bölümden oluşur, bu şiirin ikinci bölümünde yine “yeşermek”ten bahsedilir, dördüncü bölümündeysen bir önceki şiirdeki “kan”a paralel olarak “ateş” kullanılmaktadır. Kırmızı ve yeşilin bir tür leff ü neşr sanatı kullanılmak suretiyle iki şiiri birbirine bağlaması sağlanmaktadır. Üçüncü şiirin ilk bölümünde okuru uzaklardaki “ebemkuşakları” beklemektedir. Işığın havadaki su zerreciklerinde kırılmasıyla renkler ayrışmakta ve saklanan tüm renkler görünür hâle gelmektedir. Bu yönlendirmeye hava ve su gibi şeffaf bir unsur aramak üzere ilk şiire dönüldüğünde “su” ile karşılaşmakta, ikinci şiirdeyse renklerin saklı olduğuna işaret edilen şeffaf ortam olarak şiire işaret edildiği anlaşılmaktadır. “Şayet Aşk III” de üç bölümden oluşmakta, şiirin ikinci bölümünde geçen “altın kemer” ile ilk bölümdeki ebemkuşağı arasında paralellik kurulduğu anlaşılmaktadır. Üçüncü bölümdeyse tüm renkler ufukta birleşmektedir. Şairin, bu ilk üç şiirden yola çıkarak yeni renk denemelerine giriştiği açıkça anlaşılmaktadır. Kırmızı, yeşil, sarı ve tüm renkler bir anda şiire akın etmektedir. “Tozpembe” şiirinde kırmızının tonu olarak “tozpembe” çiçek ile yüklem arasına yerleştirilmekte ve renk eylemle buluşturulmaktadır. İlk şiirlerde de “yeşermek” rengin eylemle yüklendiğine işaret etmektedir. Rengi formdan kurtarma ve devingen kılma arzusunun hâkim olduğu görülmektedir. Şiire yeni katılan renklerin form kazanmaya başlaması ve ilk yüklenen eylemlilikten azade kılınması “Yenilik” şiiriyle olur. Pembe, bu şiirde yatağın sıfatıdır.

“Kördüğüm” ve “Zor Geçit” şiirlerinde “siyah” şiire geri dönmekte ve *Kapalı Çarşı*'dan farklı olarak doğrudan zikredilmekte, nesne olarak gömleğin sıfatı olarak forma hapsedilmektedir. “Evler”de siyah tekrar kapalı form içindeki hâkimiyetine kavuşmaktadır. Şair, “Şayet Aşk III”de “altın kemer” (Necatigil,

2012, s. 40) ile yakaladığı parlıltıyı “Evcik”te “Yaldızlı çikolata kağıtları” (s. 46), “Yıldızlar”da “ateşböcekleri” (s. 47) ile sürdürür. Bu parlıltı ve güçlü etkiden özellikle “Yıldızlar” şiirinde siyahla tezat teşkil edecek şekilde faydalanılmaktadır. Ateşböceği, yıldız ve güneş gecenin karanlığında parlayan unsurlar olarak sayılmaktadır. Karanlık kapalı form böylece bir ışık kaynağı ile aydınlanmakta ve ton kıymeti armonisine dönülmektedir. “Yazlık Bahçe”de karanlık gece-yıldız (Necatigil, 2012, s. 50), “Geceleyn Erkekler”de karanlık gece- “sinyal gibi sarınca ışıklar etrafı” (s. 52) tezadı yinelenmektedir. Karanlığın sabit formuna karşın ateş böceği-yıldız-güneş-“sinyal gibi [...] ışıklar” sürekli yanıp sönmekte ilk şiirlerdeki rengin devingenliği bu sefer ışığa taşınmaktadır. Işığın devingen olduğu durumlarda ışık kaynağı olumlu çağrışımlarla anılmaktadır.

“Renkli Fener” şiirinde ilk bakışta içerikle tam olarak uyumadığı düşünülebilen başlık, karanlık-ışık tezadı formülüyle okunduğunda gece-renkli fener tezadına ulaşılmasıyla açıklık kazanmaktadır. “Renkli Fener” merkezde sabitlenmişken hareket, karanlıkta onun etrafında dönenlere devredilmiştir. “Barbaros Meydanı II”de merkezde sabitlenen ışık “Elektrik direkleri” ile (Necatigil, 2012, s. 55) temsil edilirken onun etrafında toplananlar “Renkli Fener”de olduğu gibi evlerden kaçan erkeklerdir. Bu olumsuz bir hareket biçimi olarak nitelendirilmekte ve tenkit edilmektedir. Hilmi Yavuz (2015)’a göre Necatigil şiirleri arasında sürekli münasebetler kurar böylece şiirlerdeki anlam birbirini tamamlar (s. 264). Necatigil, kimi zaman geriye dönüşlerle şiirlerini birbirine bağlamakta ve farklı şekillerde yarım kalan anlamı geliştirerek tamamlamaktadır. *Kapalı Çarşı*’daki (s-b) formülüne genel olarak bu şiirlerde geri döndüğü görülmektedir. Aynı formülün kullanıldığı “Elif” şiirinde gece vakti “Işıklar içinde[ki] Beyoğlu”ndan “Söndürmüş lambasını” uyuyan karanlık Kasımpaşa’nın “İnişli, çıkışlı” yoluna saparak karanlığın tarafına “gölge gibi” geçen “Yüzü koyu karanlıklar mahşeri” Elif’in hikâyesi anlatılmaktadır (Necatigil, 2012, s. 58). İnişli çıkışlı yol ve Elif adı, form açısından bağlantı hattını temsil etmektedir. Bu hat “Sizin Hikâyeniz” şiirinde açıkça tanımlanmaktadır: “Bir sürü bağlarla çevrilisiniz/ Koparıp da başlamanız kabil değil hayata/ Karanlık kaderin kurbanı/ Kaldınız ortalarda” (Necatigil, 2012, s. 64). Elif’in gelgitler neticesinde zor da olsa gerçekleştirdiği hareket, erkeklerinkinin aksine takdir edilmektedir.

*Çevre*’de *Kapalı Çarşı*’da da olduğu gibi beyaz ve siyahın iki farklı yüzü vardır. Örneğin “Kar Fırtınası” şiirindeki “Ak saçlı adam” beyazın olumlu yüzünü yansıtmaktadır (Necatigil, 2012, s. 67). Aynı durum diğer renkler için de söz konusudur. “Şayet Aşk” I ve II’de kan ve ateş olarak görülen kırmızı “Kaydı Silinen” şiirinde yeniden sahneye çıkar. “[G]üzel şafaklardan/Tatlı batılardan” tatlı “kızılıklar” görmeyi bekleyen asker “Savaş meydanında” kırmızının öteki yüzüyle karşılaşmaktadır. Kırmızı grileşmiş tonlarıyla “toz pembe” ya da “pembe” ile şiirlerde geçtiğinde yumuşak bir armoni oluşturmaktadır. Kırmızı ya da kızıl ise genel olarak vahşeti ve olumsuz duyguları çağrıştırmakta ve şiirde hâkim renk hâline dönüşmektedir. Canlı ve sıcak bir renk olarak kırmızı, perspektif etkisi gereği öne çıkmakta ve şiirdeki tüm imgeleri etkilemektedir. “Duman” şiirinde gece vakti büyücünün yaktığı ateşin rengi söylenirse de karanlık-kırmızı armonisi sürdürülmekte, kırmızı (ateş) yine öne çıkmakta ve olumsuz anlam dairesini beslemektedir (Necatigil, 2012, s. 79). “Dağlarda Ateşler Yandıkça” (Necatigil, 2012, s. 81) şiirinde karanlıktan korkup dağa bakan şiirin öznesi oradaki ateşi görüp korkusunu yener çünkü: “ateş” parlamaktadır yani kırmızı renkte değil ışık formunda görünmektedir.

*Çevre*’de ışığın iki türü vardır: biri suni, hareketsiz ve mat ışık kaynağı, diğeri devingen ve parlak ışık kaynağı. Karanlıkla bu iki farklı ışık arasında iki farklı türde ilişki kurulduğu görülmektedir. “Lamba” şiirinde karanlık odadaki suni ışık kaynağı olan lamba, şiirin öznesi onu her yakışında söner (Necatigil, 2012, s. 72). Sönmenin sebebi olarak rüzgâr, yağın bitmesi gibi bahaneler üretilir ancak diğer odalardaki lambalar yanarken onun odasında karanlık hâkimdir, onun karanlığı bu suni ışığı kabul etmemektedir.

İleri sürülen sebepler ışığın yanıp sönmemesinin kendisinden kaynaklanmadığını göstermeye yaramaktadır.

Ayrıca bu şiir kitabında renk-form ilişkisi renk-form-enerji (devinim) ilişkisine evrilmektedir. Renk form içinde sabitlendiğinde enerji hâlimden madde hâline geçmekte, formdan kurtulduğunda enerji hâline dönerek madde hâlimden uzaklaşmaktadır. İlk kitaptaki akromatik düzenlemelere ve ton kıymeti armonisine, bu kitapta renk kıymeti armonisi denemeleri eklenmektedir. Yukarıda ayrıca belirtilmeyen pek çok şiirde daha siyah-beyaz tezadının hâkim olduğu görülmektedir. Necatigil, renk-form-ışık (enerji) ilişkisi formülüyle soyut imgesel resimler yapmayı bu kitabında da sürdürmektedir. Ayrıca sıcak renkleri ve özellikle kırmızıyı, siyah-beyaz kontrastına ekleyerek çarpıcı imgeler yakalamaktadır.

### 3. Evler: özgün renkler keşfetme ve maviyi tanıma dönemi

*Kapalı Çarşı*'daki kapalı form bu kitapta genelde ev olarak görünür. Bu ve başka kitaplarındaki şiirlerde sürekli evden bahsettiği için Necatigil, "Türk şiirinin ilk akla gelen 'ev ve aile şairlerinden biri'" olarak tanınmaktadır (Çetin, 2013, s. 241). *Evler*'de şair önceki şiirlerinde geliştirerek başarıya ulaştığı siyah-beyaz, aydınlık-karanlık kontrastına dayalı ton armonisini ve (s-b) formülünü kullanmayı sürdürür. Şimşek (2010)'e göre: "Necatigil şiirinde 'iç-ev', 'dış-ev' olarak kavramsallaştı[r]abilece[k] evin değişen ve dönüşen anlamlarını ortaya koyan en güçlü metafor ışıktır. Işığın başlı başına şiirde 'yer değiştiren' anlamları, kavram olarak 'içerisi' ve 'dışarı'sı'na atfedilen geleneksel değerleri yerle bir eder" (s. 123). Aydınlık-karanlık tezadı kadar siyah-beyaz tezadı da Necatigil şiirinde tek anlama göndermede bulunmadığı gibi tek bir yüzüyle de görünmez. Bu yaklaşım ışık için olduğu kadar renkler için de geçerlidir.

Siyah-beyaz kontrastını bağlayan hattın renklendirilmesine bu kitapta da devam edilir. Bağlantı hattı kimi zaman bir kanal, aralık bir kapı, bir pencere olarak şiirlerde belirir (Şimşek, 2010, s. 128-129). Örneğin "Ekmek Kırıntıları" şiirinde çocukluğa bağlanan göbek kordonunda "renkli taşlar" olması özlenir (Necatigil, 2012, s. 94). Bağlantı hattının farklı formları ve renkleriyle de karşılaşılmaktadır. Siyah-beyaz arasındaki bağlantı kimi zaman, önceki şiir kitaplarında olduğu gibi, lekeler şeklinde belirir. Gecenin karanlığının zıddı aydınlıkla ya da beyazla birlikte oluşturduğu kontrasta şair canlı, kırmızı lekeler düşürür. "Evin Halleri" ("Isınmak ocaktaki alevde/ Sönmüş yıldızlara karşı" (Necatigil, 2012, s. 85)), "Kumaş" ("Ellerinizi suda beyaz, /Ateşlerde pembe" (s. 87)), "Evlerle Savaş" ("Bir yılan güneşlerde uyanmış/ Ateş yak der oda/ Dışarıda karakış" (s. 88)), şiirlerinde kırmızı lekeler kullanılmaktadır. Kırmızı ve tonlarından sinestetik metaforlar dahilinde duyguları ifade etmek üzere de faydalanılmaktadır: "al bir utanç" (Necatigil, 2012, s. 96). Kırmızının yine olumsuz ve devingen yüzü hâkimdir. "Alaca" şiirinde suni ışık formu olarak bu kez kadın görünür: "Ben kadını sayıklarım/ İkinci güneşlerinde. /Yanar döner ışıklarım/Kumru göğsü gibi." (Necatigil, 2012, s. 99). Işığın yapaylığı hareketin yine dış bir kaynağa bağlanmasını zorunlu kılar. Kadın burada yansıtıcı ayna hükmündedir nitekim şiirin sonunda aynalara göndermede bulunulmakta, kadın gerçek bir ayna ile yüzleştirilmekte ve iki ayna arasında görüntü ve renk sonsuzca çoğaltılmaktadır. Kırmızının olduğu gibi beyazın da olumsuz yüzü şiirlere düşmektedir: "Ölü Çizgi" ("Sokaklar seslenir, akpak, temiz:/ [...] / Bütün sokaklardan öğrenirsiniz" (Necatigil, 2012, s. 86), "Kurşun" ("Saçlar ağarır ümitlerle beraber" (s. 88)). Gri tonlarının bu şiir kitabında kullanımı artmaktadır: "Bir zehir/Birikir odalarda" (Necatigil, 2012, s. 85), "Nedir seni saran bu sis" (Necatigil, 2012, s. 86), "Satırlarda soldu yüzün" (s. 89), "Temiz.. kazısan kir/ Karanlığın üstünde zar parıltı/ Bir duman bir zifir/Köreltir akl." (s. 100). Gri tonlarından, genel olarak ton armonisini zenginleştirmekte ve daha yumuşak bir armoni sağlanmasında faydalanılmaktadır.

Şairin bu şiir kitabında yeni ve özgün renkler keşfetme aşamasına geçtiği görülür. İlk keşfettiği renk: “serin mavi”dir. “Serin Mavi” şiirinde ilk önce dokunma duyusuna ait serin ile görme duyusuna ait mavi ayrılır: “Dağ köyleri serin, kıyıları mavi” (Necatigil, 2012, s. 89). İki sıfat bir sonraki aşamada nesnelere aradan kaldırılarak birbirine yaklaştırılır ve eylemi nitelenmek üzere beraberce kullanılır: “Uçmak serin ve mavi” (Necatigil, 2012, s. 90). Mekânı ve eylemi nitelenmekte tek bir duyunun kâfi gelmediğini düşünen şair, iki duyuyu birleştirerek sinestetik bir metafor üretip başlıkta kullanmayı tercih etmektedir. Eylemin renkle nitelenmesine sonraki şiirlerde de devam edilir. Mavi, bir taraftan da farklı denemelerle şiire katılmaya devam eder. “Mavi Işık” şiirinde maviyi kullanmayı sürdüren şair sarı-mavi tezadıyla renk armonisini yakalar. “Altın saçlı” çocuk ile “Gökten düşen mavi ışık” rengin enerji hâline doğru kaymakta olduğuna işaret ederken fon yine “Karanlık, paslı”dır (Necatigil, 2012, s. 92). Kimi zamansa şiirin öznesinin olumsuz psikolojisinin yansımasıyla nesnelere beklenen renklerde görünmezler. “Mavi değilmiş deniz” (Necatigil, 2012, s. 99) denilirken yaşanan şaşkınlığın terdit ve tecahülü arif sanatlarına müracaat edilerek pekiştirilmesi söz konusudur. Mavinin genel olarak, kırmızının aksine, huzurun ve sükunetin rengi olarak kullanıldığı görülür.

#### **4. Eski Toprak, Arada ve Dar Çağ: metalik parıltılar, canlı renkler, özgün renk keşifleri, renk armonisi denemeleri, yutucu siyahın keşif dönemi**

Karanlık form yine baskın şekilde aydınlık tezadıyla birlikte kullanılmaya devam eder: “Kör Işık”, “Gece Vakti Bir Sokağı Düşünmek”, “Engeller”, “Birikir” şiirlerinde siyah-beyaz tezadının kullanılması sürdürülür. *Eski Toprak*'ın en önemli özelliklerinden biri şairin metalik parıltıları şiirine katmaya başlamasıdır. Metalik ışıltıların ilk görüldüğü şiir “Katır Kuyruğu”dur: “Elleri plâtin dişleri krom” (Necatigil, 2012, s. 107). Metalik ışıltı, krom ve platinin bağlı olduğu gri ile bağlantılı olarak soğuk bir etki bırakırken şiirdeki olumsuz anlamı beslemektedir. “Birikir” şiirinde ürkütücü ve tehdit eden “Bir çelik mavi parıltı” (Necatigil, 2012, s. 133) aynı soğuk tesiri yapar, aynı şiirin devamında odayı aydınlatan ışık “Donuk mavi parıltı” olarak tanımlanır, şiirin sonundaysa mavi formunu ve gücünü yitirerek “bir ince mavi iz”e dönüşür (s. 134). “Gülüşleri” şiirindeyse “parlayan yüzükler altın sarı”dır ve şiirdeki pembe gülümsemeyle birlikte sıcak bir etki doğurmaktadır.

*Arada* şiir kitabında da şair aynı metalik parıltıları, fosforlu renkleri kullanmaya devam eder. “İçerlek” şiirinde evin “Yıldızlı süslerle örtü[lü] oyuklar”ından bahsedilirken parıltı yine olumsuz anlamı pekiştirmektedir (Necatigil, 2012, s. 141). Benzeri bir yapı “Camgöz” şiirinde de kullanılmaktadır:

“Bir cenaze gördüm, bir ölü yolda  
Tabutun içinden öyle bakıyordu  
Kedi gözü, ince ışık çizgi  
Karanlıkta nasıl parlar fosforlu  
Tıpkı öyle parlıyordu içten  
Dürülü estamlarda kurumuş kanlı yazı  
Ancak bu gözle okunur en çapraşık kitaplar  
Dedim, okunursa - -  
Aldım ölü bakışını ölünün gözlerinden  
Yürüdüm.” (Necatigil, 2012, s. 144)

“Ben şimdi kapıda karşımda duruyorum



Bir camgözden bakıyorum evrene” (Necatigil, 2012, s. 145)

Bir tür camera obscura gibi “camgöz”ü kullanan şiirin öznesi dünyayı keşfederken farklı bakış yöntemleri gerçekleştirmeyi dener. Perspektif kurallarını bozmayı, yıkmayı denerken araçsallaştırdığı “camgöz” ile karanlıkta parlayan fosforlu kedi gözü arasında ilişki kurarken sürekli aynı şekilde bakmaktan yorgun gözlerine yeni bir bakış kazandıracak ölü gözlerini çalar. Tıpkı şiirinde yer yer kadim şiirden istifade ettiği gibi, kadim bakıştan da medet umduğu anlaşılmaktadır. Gözle hayat arasında kurduğu ilişkiyi “Gece Durumu” şiirinde pekiştirir: “Ak tazenin göğsünde ağlarken çocuk, /Kaderin kara sütünde/Ölülerin gözleri/Üzgün, bulanık.” (Necatigil, 2012, s. 156). “Ev Çölü”nde de göze ve bakışa odaklanmaktadır: “Keskin parıltıda kamaşır göz” (Necatigil, 2012, s. 145).

Parlak renklerin kimyasını yakalama arayışı “Fosfor” şiirinde onu bir kez daha parıltılı renklerle ve ölümlü buluşturur. Gözleri yangınlarda kamaştırır fosfor, mum ışıklarıyla yarışır. Parıltılı renklerin insanın içinde taşıdığı, unutmak istediği yönleriyle şiirin öznesi buluşturur. Selim İleri de *Arada*’nın “farklı şiiri” olarak tanımlar “Fosfor”u: “Cinselliği şiirinden bir anlamda yalıtılmış şair” bu şiirde “cinselliğe birdenbire söz hakkı tanır” tespitinde bulunur (İleri, 2015, s. 50). Cinselliğin sezdirilişinde parıltılı renklerin, pırıltıların seçilmesi daha önce aynı renklerin kullanıldığı şiirlerdeki tedricî menfi tavrın, bu konu için de geçerli olduğunu haber vermektedir. Parıltılı renkleriyle insanı kendine çeken dünyanın yanıltıcılığı, sahtekarlığı tüm bu şiirlerde, renk üzerinden farklı açılardan sergilenmektedir. Nitekim “Yaş” şiirinde bu parlamaların getirdiği gözyaşlarını şair somutlaştırır: “Parlar birden magnezyum yaş.” (Necatigil, 2012, s. 162). Benzeri bir yaklaşım “Su” şiirinde de görülür: “Ne kadar güzelsiniz için için gözyaşları/ Bollerde altın sarısı, yoktu ama su” (Necatigil, 2012, s. 180). İnsanın doğasına uymayan parıltılar, gözyaşlarıyla örtülmek istense de gözpınarları kurumuştur.

Işık ve renkle oynanan bu oyunda “Dışarıda” şiiri ilginç bir örnek teşkil eder:

“Yandı sokak lambaları mum alevi pervane

Şeytanca sırttır fosforlu camlar

Gördüm zifir sarısını dükkân vitrinlerinde” (Necatigil, 2012, s. 125)

Parıltıyı sağlayan bu kez fosforlu camlardır. Suni ışıklar, pırıltılar birbirini büyüterek rahatsız edici bir ışık yayarlar şair bu suni sarı ışıktan yola çıkarak sarı tonlarından yeni bir renk keşfeder: “zifir sarısı”. Sarının içine çokça siyah katılarak elde edilen bu sarı ve diğer sarı tonları ile şair, sarı rengin hâkim olduğu bir tek renk armonisi yakalar. “Besinler” şiirinde şair başka bir sarı tonu daha bulur: “sıtma-sarı” (Necatigil, 2012, s. 133) ve bu rengi gri bir fon üzerinde “tavşankanı” ile birlikte kullanarak komşu renklerin gri tonlarını bir araya getirir. Şairin yeni bir renk armonisi denemesi olan bu şiirde renklerin bunaltıcı etkisi, şiirin karamsar havasıyla uyum içindedir. Grilerin *Evlere*’den sonra da kullanılmasına devam edildiği görülmektedir. Grilerin kullanılmasına ışık oyunları da eşlik eder: “Çalar Saat” şiirindeki “Yarı karanlık ırmakta sular önce bulanık”tır (Necatigil, 2012, s. 107). Aydınlık ve karanlık tezdının böylece birleştirilerek aynı nesneye yansıtılması sağlanmaktadır.

*Eski Toprak*’ın bir diğer özelliği rengin formdan ayrılma temayülünün belirginleşmesi ve renklerin metonimik bir karakter kazanarak şiirde tek başlarına görünme hürriyetini yakalamalarıdır. “Çalar Saat” şiirinde “Yetiştirdi tramvaya kahve rengi solgun, / Lâcivert buruşmuş.” (Necatigil, 2012, s. 108) dizelerinde renklerin formdan kurtulmakta, özgürce salınmakta ve kendi başlarına form değeri kazanmaktadır. Böylece Necatigil şiiri Kandinsky sularından Cézanne kıyılarına yaklaşmaya başlar.

*Çevre*'de "ebemkuşığı" ile adı konan renk cümbüşü, tüm canlı renkleri bir arada kullanma isteğinin nihai neticesi olarak *Eski Toprak*'ın "Kış Korkusu" şiirinde görünürlük kazanır:

"Hava soğudu birden  
Durdunuz  
Parıltılı renkleri görmüşseniz yazda  
Kıştan emin olunuz.

Geçmişse yaz, avuçlarınızda  
Denizlerin uzattığı serin-mavi  
Sürüp gider en sert ayazlarda bile  
Bir tatlı sıcak, kış vakti.

Geçmişse yaz, esen yücelerde yeşil,  
Yaylalarda, yaban çiçekleriyle dinç..  
Bu gelen kışmış, adam sen de,  
Size bir şey yapamaz hiç!

Geçmişse yaz, meyvalarla, kırmızı, mor sarı  
Havasız evlerden uzak, yazlıkta, kırda..  
Sizden mutlu kişi var mı  
Bir gamsız kırallar, siz bir de!

Geçmişse yaz, yolculuklar, manzara  
Her gün pembe, eflatun, al..  
Ne sıkıntı sizin için  
Kış şansınız kadar güzel!

Bir de, beride, evin dört duvarı kireç  
Renklerden yoksun, yüzünüz solgun  
Geçmişse yaz  
Karakışa hazır olun!

Bir de, beride, basık odalarda oldum olası  
Kayalarla kapanmış da yolunuz  
Geçmişse yaz..  
Kıştan korkunuz!" (Necatigil, 2012, s. 112)

Necatigil'in *Evlere*'de keşfettiği "serin-mavi" bu şiirde de kullanılmaya devam eder. Şair bu rengi çok sevmiş olacak ki "Yaz Ayları Dinlenmek" şiirinde paletine bir daha eklemeyen geçemez. "Kış Korkusu"nda serin mavi-yeşil-kırmızı-mor-sarı-pembe-eflatun-al şiir tuvaline fondaki vazgeçilmez siyahı örtmek istercesine hiddetle püskürtülür. Ancak bu canlı, parıltılı renklerin hepsi geçmişin renkleri

olarak tanıtılmakta ve hepsinin bir araya gelmesi siyahı örtmeye kâfi gelmemektedir. Renkler bir araya geldiklerinde karışarak siyahı güçlendirip onun içinde kaybolmaktadır. Canlı renklerin karışarak siyahta kaybolduğu bir başka şiir örneği ise “Üstümüzdeki” şiiridir:

“Ben karalarda yaşarken  
Bir de sende siyah...  
Mavileri giy gel denizden  
Yarın sabah.

Taze çimen, parlak ot, çiçek  
Pembe, yeşil, tirşe.  
Genç kadınlar, körpe kızlar, istemem  
Giymesinler siyah  
Giymesin kimse.” (Necatigil, 2012, s. 128)

Şiirde kullanılan renkler sırasıyla: siyah, mavi, pembe, yeşil, tirşe, siyahtır (Necatigil, 2012, s. 128). Necatigil, bu canlı renkleri siyah parantezine alarak siyaha yutucu bir işlev yüklemekte, renkler varlıklarından vazgeçerek siyahın içinde kaybolup bir tür fenâya erişmektedir.

*Arada*'da yer alan “Kilim” farklı renkleri bir arada kullanma tecrübesinin son halkasını temsil etmektedir. İleri'ye göre: “‘Kilim’ bir ses fırtınasıyla çıkagelir. Bu şiir, yurdun asıl değerlerini sömüren büyük şehir olgusunda, sözcüklerin ses gücünü öne çıkararak yazılmış panoramadır”, beyazın yokluğunda şiirde sayılan tüm renkler kirlenmektedir (İleri, 2015, s. 45-46). Necatigil şiirde renkleri özellikle vurgular: “Renkler, oldu bir kere, geçti renkler/ Düşünmek gerekti başlarken, sen buna/Renk mi diyorsun? Ben serin-mavi”, “Çok çiğ çağ” dediği bu çağda kendisi “serin-mavi”ler beklerken bambaşka renklerle karşılaşır (Necatigil, 2012, s. 142-143). Mavi beklerken, maviyi bulur ancak bu mavi “Kan oturmuş tırnaklardaki mavi” (s. 143) dir. Bilinen renklerin, eski renk isimlerinin bu çağın renklerini ve renklerin temsil ettiği gerçekliği ifade etmeye yetmediğini gören şair, bu çağın çiğliğine uygun yeni grileşmiş çiğ renkler keşfetmeye başlar. Olumlu duyguların renkleriyle bu çarpıcı, nahoş, bunaltıcı duyguların renklerini bir arada kullanarak tezadı zirveye çıkarır. Bu çağda sarının yerini “kirli tütün sarısı”, sevincin rengi “çağla yeşili”nin yerini “Eğrelti otlarının yitik yeşili” alır; pembeler “az pembe” ve “pörsük pembe” olur (s. 143). Bu renklerin hepsini sevinci, mutluluğu, huzuru temsil eden renklere karanın olumsuzluğunu çokça ekleyerek oluşturur çünkü bu çağda “en bol renk: Kara!”dır (s. 143). Aslında siyahı renklere bulaştırmak istemez lakin bu çağın çiğliğini resmetmenin yegane yolu bu renkleri kullanmaktır. Bu şiirde “kara”nın olumsuz yüzüne karşılık “beyaz”ın olumlu yüzü devreye sokulmak istenir ancak beyaz aransa da bulunamaz. Beyaz, tüm olumlu gücüyle sahneden çekilmiş topraklarını, mevsimi karanın hakimiyetine bırakmıştır. Mehmet Kaplan, şairin dışavurumcu bir üslupla, içinde yaşadığı çağın insanı huzursuz eden kakofonisini şiire aktarırken içeriğe uygun şekilde şiir sentaksını düzenlediğini belirtir (Kaplan, 2002, s. 198, 200). Hilmi Yavuz: “Türk şiirinin belki de tek Dışavurumcu şairi” olarak tanıtır, Behçet Necatigil'i (Yavuz, 2013, s. 310). Dışavurumcu resim sanatının etkilerini sadece seste değil renklerin kullanımında da yakalamak mümkündür.

Gomrich (2011)'e göre dışavurumcu sanatın en dikkat çekici özelliklerinden biri dış gerçekliğin çarpıtılması ve güzellik fikrinden uzaklaşılmasıdır. İnsanların acılarını tüm çıplaklığıyla anlatmaya çalışırken güzellik fikrinden kopan dışavurumcular, yaşananları tüm çirkinliğiyle hatta bu çirkinliğin altını özellikle çizerek yansıtmak gerektiğine inanırlar. Edward Munch'ın “Çiğlik” tablosu da bu

temayülün bir yansımasıdır. Özellikle sosyolojik sorunların, açmazların yansıtılması noktasında yadırgatıcı bir üslubun benimsenmesi fikri etrafında birleşen sanatçılar deneysel çalışmalarına ağırlık verirler. Yansıtılmak istenen gerçeğin vehametini çarpıcı bir şekilde sunabilmek adına çizgi ve renk arayışına koyulurlar. Renkleri bozma, çizgileri deforme etme öne çıkar. Dışavurumcu sanatçılar çarpıcı renkleri biriken öfkeyi yansıtmakta kullanırlar (s. 564-569).

Necatigil'in renk denemelerinin mahsulü olan "çiğ renkler" yaşanan çağın çığlığını yansıtmak için özel olarak seçilmiştir. Tiksinti uyandıran, iç karartan, boğucu renklerdir. Metalik, parlıtlı, fosforlu kıskırtıcı renkleri şair, şiirinde yine benzeri bir yaklaşımla kullanır. Amaç şaşırtmak kadar yadırgatmaktır. "Kilim" Munch'ın "Çığlık" tablosuyla birlikte okunursa şairin şiirinde resmettiği imgeye çok yakın bir imgeyle karşılaşılır. Şair, "Kilim"de renkleri nesnelere, formlardan kurtarmaya devam etmektedir. Tüm çiğ renkleri, çıplakça şiirde kendilerini sergiler. Renklerin çıplaklığı ancak formdan soyunmalarıyla sağlanır. Necatigil, sadece içeriğe uygun yeni ve özgün renkler keşfederek bunları Türk lügatine hediye etmekle kalmamaktadır. Şair renkleri paletinde bolca siyah katarak üretirken onları kavramlarla, duygularla ilişkilendirmeyi ihmal etmez. Renkleri bilinen simgesel değerlerinden uzaklaştırıp onlara kendi şiirine özgü yeni değerler yükler. Renkleri siyahın yutuculuğuna yem etme fikri "Kilim"de zirve noktasına ulaşır. (s-b) formülündeki bağlantı hattını renklendirme girişimlerinin bir yansıması olarak "Kilim"i okumak mümkündür. Kilim, ince uzun formuyla göbek kordununa benzer. Kilim üzerinde sergilenenler onu çiğ bir dünyaya çağırır, ona bağlamaya çalışan renklerdir.

Necatigil'in çeşitli şiirlerinde Klasik Türk şiirine göndermelerde bulunduğu bilinmektedir. "Ölü" ve "Yün" şiirlerinde metinlerarası ilişkiler bağlamında şair açıkça Şeyh Galip'in eserleriyle şiirini buluşturur (Taşçıoğlu, 2006, s. 230). Mevlana'dan esinle Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'inde geçen "Suretler Kalesi" ile Necatigil'in kilimi arasında form ve renkler açısından bir benzerlik olduğu aşikardır. Holbrook'a göre: "Mevlânâ'nın Sûretler Kalesi tutkuyu ortaya çıkaran hayallerin esir ettiği insanî kabiliyetleri temsil etmektedir", Şeyh Galip'in mesnevisindeki "Sûretler Kalesi" ise "her şeyin suretler şeklinde varolduğu, bir ara âlemi ya da her şeyin bu şekilde idrak edildiği aklın bir konumunu" simgelemektedir; Holbrook suretin "form" anlamına geldiğine de özellikle dikkat çekmektedir (Holbrook, 2010, s. 353-354). Necatigil'in şiiri açısından arada olan form olarak kilim, suretler kalesi ile benzeşmektedir. *Hüsn ü Aşk*'ta 'Suretler Kalesine Dair' olan bölüm şöyle başlar:

"1704 Aşk, Gayret ve o yasemin göğüslü güzel hep beraber o kaleye vardıklarında, 1705 her tarafı resimli acaib bir kale olduğunu gördüler. 1706 Girdikleri kapı arkalarından kapandı ve kayboldular. 1707 O güzel de ortadan kayboldu. Aşk ve Gayret hapsolmuşlardı. Her siyah taşı Kabe'deki eski putlar gibi, Hint mabetlerine benzer bir kale. 1709 Dört tarafı Mecusilerin mâbedi renginde kapısı olmayan koca bir şehir gibiydi. 1710 Sokak mahalleleleri Yusuf'lar diyarı, duvarlarında güzellerin resimleri. 1711 Nakışlar yıldızlı gökyüzü gibi. Züleyha'nın odasına benzerdi. 1712 Sanki orası Bîsütün dağı, lâlre renkli aylar da oranın Şirinleri. [...] 1714 Bir hayâl oyunundan başka bir şey olmayan her resim de bu hayal şehrin vergisiydi. [...] 1722 Uzun sözün kısası o Çin güneşi gibi güzel, o kaleyi süslemişti" (Şeyh Galip, 2012, s. 341-343).

Suretler Kalesi'nde aldatıcı Çin prensesinin kalenin duvarlarına yaptığı resimlere baktıkça Aşk'ın başı döner ve oradan kurtulmaya gayret eder. Tüm parlıtlı, fosforlu renklerin mahiyetini kavrayan Necatigil'in şiirindeki özne, "Kilim"de suretlerin ardındaki gerçeği görmektedir. Kilim, bu şiirde çok güçlü bir imge olarak belirmektedir. Siyahın tüm renkleri yutması ise "kara güneş"i hatırlatır. Hilmi Yavuz (2003) "İki Kara Güneş: Melankoli ve Tasavvuf" başlıklı denemesinde Gérard de Nerval'ın melankoli, umutsuzluk bağlamında kullandığı kara güneş imgesi ile Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ta kullandığı tasavvuftaki "Cemalullah'ı 'ayn el-yakiyn' görebilme"yi ifade eden "nur-ı siyeh" imgesini beraberce ele alır, imge ortak olsa da anlamlarının apayrı olduğuna dikkat çeker (s. 7-12). Necatigil'in

“Kış Korkusu”, “Üstümüzdeki” ve “Kilim”de geliştirip fosforlu renkleri kullandığı şiirlerle desteklediği “kara (ışık)” (karanlık, siyah) yutucu karakteriyle her iki imgeyi de çağrıştırsa da ve her iki imgeden de faydalansa da anlam açısından farklıdır. Şiirin son kısmında bu kararına hâlini şair şöyle ifade eder: “Kendi gözümüzde/Çöpler vardı, karartmış önümüzü.” (Necatigil, 2012, s. 143). Necatigil'in kara'sı Munch'ın “Çılgılık”ıyla örtüşen bir farkındalığın vaveyasıdır. Farkındalık bilinci ve eski renklere özlem noktasındaysa hem Şeyh Galip hem de Nerval'le birleşir.

Necatigil, bir taraftan da farklı renk kombinasyonlarıyla yeni armoniler yakalamayı dener. Dışavurumcu üslup özellikle kıskırtıcı, vahşi kırmızılarda belirginleşir. *Eski Toprak*'taki “Kan” şiirinde şair mavi-kırmızı-beyaz armonisini yakalar. Kırmızı daha önceki örneklerde olduğu gibi bu şiirde de öne çıkmaktadır:

“Bir sürü örtü kılıf kan görünmez ki  
Gülpembe yanaklarda bir pembe dalga  
Karbeyaz ellerde bir mavi şeritken  
Düşer kör kuyulara kayıp  
Alyuvar birden.  
Ak sütlerle geçer soydaki huylar  
[...]  
Mavi veya kırmızı  
Sağılır ölümlerden  
Gelir garip duygularda  
Çok uzak bir yakın gövdemizde yaşar  
Emer aynı ümidi bizimle uykularda  
[...]  
Domates karanfil kiraz kan  
Güneş ateş mercan kış yaz kan  
İnsanoğulları toprak su hava önce kan vardı  
Beyaz sonradan.” (Necatigil, 2012, s. 123- 124).

Yılmaz ve Efe (2019), “Kan” şiirini kavram alanları ve sözcük ağırları açısından inceledikleri makalelerinde “Şiirde /renk olmak/ anlambirimciği altında toplanmış domates, karanfil, kiraz, güneş, ateş, mercan sözcükleri[nin] aslında kendileri ile aynı anlambirimciğe sahip olup aynı kavram alanında yer alan kan göndermesine çağrışım yapmak” amacıyla kullanıldığı sonucuna varmaktadırlar (s. 48). Yalnız renk bahsinde kırmızının tonlarının bir araya getirildiğine dikkat etmek gerekir. Dolayısıyla ana renk, kırmızı olsa da şiirde kırmızının pek çok tonu bir arada kullanılmaktadır. Kırmızının “gülpembe” dahil olmak üzere kan haricinde kullanılan tüm tonları olumlu çağrışımlar yaparken kanın kırmızısının hepsinden daha güçlü ve olumsuz bir etki göstererek diğer kırmızı tonlarını bastırdığı görülmektedir. Şair, bu şiiriyle ton armonisi ile renk armonisini buluşturmaktadır. Necatigil, “İçerlek” şiirinde “s-b” bağlantı hattında da kırmızıyı kan göndermesiyle kullanmayı dener: “Kanlı kırmızı yollar” (Necatigil, 2012, s. 141). Bağlantı hattındaki tüm renkler sinir bozucu, gerginleştirici ve saldırganlaştırıcıdır.

*Eski Toprak*, *Arada* ve *Dar Çağ'da* renk ve armoni denemeleri benzer bir özellik göstermektedir. Paletine yeni renkler ekleyen şair, “Kilim”den sonra da yeni renkler keşfetmeyi sürdürmektedir: “pembe ela” (s. 180), “üzgün mavi” (s. 192) böyle örneklerdir. “Serin mavi”de olduğu gibi “üzgün mavi”de de

mavi, bir varlık olarak bir sıfatça nitelenmeye başlanır. Şairin hassas duygularını en iyi yansıtan renk, mavinin kendi keşfettiği ve onun adıyla anılacak tonlarıdır. Necatigil'i "edebiyatın 'genre ressamı'" olarak nitelendiren Belge (2018)'ye göre "serin mavi" Necatigil'in hep kurmayı özlediği "iç bahçesi", "ütopya"sıdır (s. 312, 317). Maviye bir renk olarak serinlik ya da üzüntü katmak, şairin bu rengi bilhassa kişileştirme gayreti içerisinde olduğuna işaret eder. Ancak serin-mavi zamanla yerini hüznü maviye bırakarak sahneden çekilir. Serin mavinin yitirilmesi, umudun da kaybedilmesi anlamına gelir.

##### **5. Yaz Dönemi, Divançe, İki Başına Yürümek, En/Cam: renklerin kıyameti, akromatik düzenlemelere ve ton armonilerine dönüş dönemi**

Şiir kitaplarında kendi tasarladığı özgün renklerin yanında ana ve ara renkleri de kullanan şair, özellikle *Yaz Dönemi*'nden sonra akromatik renklerin kullanımına ağırlık verir. Ancak bir taraftan da özgün renkler tasarlamaya devam eder: "irin yeşili" (Necatigil, 2012, s. 220), "az sarı" (s. 237) böyle renklerdir. Mehmet H. Doğan (2006)'a göre: "Şiirimizde [...] yerli insanı, yerli havayı belki de herkesten çok Necatigil'de buluruz" (s. 112). Bu yorumu genişleterek renkler için de söylemek mümkündür. O toplumun nabzını tutmanın formülünü bulmuştur. Bir şair olarak toplumu bir resim gibi okumasını bilen, o resimdeki renkleri anlamaya, keşfetmeye çalışan bir isimdir. Feridun Andaç (2022)'ın "solgun renkler şairi" tespitine katılmak mümkün olmasa da "Silik, soluk bir bakışla yazmaz şiirini. İmge düzlemindeki yoğunluk; onun yaşanmış kaygılarını da aşan bir bakışın rengi olarak şiirine biçim verir" saptaması yerindedir. O kendi bakışını toplumun nazarıyla bütünleştirmesini çok iyi başarmış bir şairdir.

*Divançe*'deki "Siyah Beyaz" şiiriyle renkler artık maddî dünyanın niteleyicileri olmaktan uzaktır. Siyah-beyaz, beyaz-kırmızı armonisi şiirleri kuşatır. Karanlık gittikçe tüm şiirleri ele geçirmeye başlar. Bu şiir kitaplarında özbenle, idealle, soyut kavramlarla, metafizikle ve gelenekle ilişki kurmak üzere renklerden ve renklerin karşıtlığından faydalanılır. Şiirlerde bu doğrultuda ton armonileri baskın bir karakter kazanarak öne çıkar. Renklerde perspektif etki daima siyahın geri plana itilmesiyle temin edilir. Yutucu siyahın farklı tezahürleriyle karşılaşılmaya devam edilir.

Hilmi Yavuz (2019)'a göre şair, *Yaz Dönemi* ile "hikmet burcu"na geçmekte ve onun "içe dönük hıncı [...] bir poetika olarak [...] mükemmel bir estetiği üret[mektedir]" (s. 81). Bu estetik zirvelerden biri de *Yaz Dönemi*'ndeki "Abdal" şiiridir. Bu şiir yutucu siyahın geliştirildiği bir örnek olarak öne çıkar:

"Yürür asfalt ovalarda abdal.  
Vitrinlerin düşen kepenklerinde  
Hep hüznün çeşmeleri: lambalar.  
[...]  
Nerde bu leyla, ash nerde?  
Çıkartmalar, yağma ve leyla!  
Vurur ferhat dağlarına abdal - -  
Bir fener olacak ilerde bir yerde.  
[...]  
Ateşin daha yeni bulunduğu çağlarda  
Yine böyle yanardı bu lambalar,  
Sonra asfalt ovalarda  
Akan seller ve abdal." (Necatigil, 2012, s. 212).

Önceki şiir kitaplarında şairin çeşitli şekillerde kullandığı suni ışık kaynakları bu şiirde yeniden devrededir. Geçmişin ışıkları ile günün ışıkları arasındaki tezat daha ilk okumada göze çarpar. Akgül (2010); yol (su yolu), ışık ve hareket imleyen söz öbekleri üzerinden şiiri ele alırken şiirde göndermede bulunulan mesneviler kadar Hero ve Lenadros mitiyle birlikte de şiirin okunabileceğini ifade eder. Akgül'e göre kendisi de "ışık" anlamına gelen "abdâl" ile "lamba" ve "fener" birlikte değerlendirildiğinde "tasavvuf geleneğini içeriden dönüştüren bir anlam[a]" ulaşmak mümkündür; Romantizmin karakteristik dışavurumcu metaforu "lamba" ile birlikte değerlendirildiğindeyse "lamba" dışarıya doğru bir taşmayı, akmayı ifade etmektedir (s. 138-145). Asfalt ovalar, leyla, sönmüş eski fener, kayalıkları göremeyen gözler ışığın yokluğuna, yutulduğuna delalet eder. Karanlık, gece, siyah her şeyi yutmaktadır. Abdal, üstteki gecenin alttaki yolun karalığında kalmaktadır. Akgül'ün işaret ettiği noktadan yutucu siyah imgesiyle birleştirerek devam ederek suyun da siyah gibi şiirin öznesini sonunda yutması kaçınılmazdır. Aynı şekilde "Lamba" şiirinde sürekli sönen lamba, *Yaz Dönemi*'ndeki "Nilüfer" şiirindeki "Beni bana gösterecek lambamdı, almışlar" dizesindeki kayıp lamba (Necatigil, 2012, s. 210) aynı yutulma eyleminin nesnesidir. Hilmi Yavuz, "nilüfer" in "nil" yani "karanlık" ve "fer" yani "aydınlık" şeklinde aynı tezata işaret edecek şekilde okunabileceğini belirtir (Yavuz, 2015, s. 262). Necatigil şiirinin karakteristiği olarak nitelendirilebilecek bu tezat aslında hiçbir zaman tam bir denge özelliği arz etmez. Siyahın, karanlığın bulunduğu kefenin hep ağır bastığı bir terazide beyaz, aydınlık ve ışık siyahın ağırlığını daha da arttırmak üzere gittikçe küçülerek, adı unutulmuş yerleştirildiği kefedede daha da cılızlaşarak beklemektedir.

Rengin formdan ayrılma eğilimi daha önceki şiir kitaplarında görülmektedir. Siyah yutucu bir karakter kazandıktan sonra ise hem formu hem de ışığı yutar böylece renk olmaktan da çıkarak yokluğu imleyen, diğer tüm varların yokluğunda var olmayı hedefleyen bir varlık değeri kazanmaya başlar. Tüm renkleri, ışığı, zamanı, hacmi soğurmaya başlar. Bu renklerin olduğu kadar ışığın, formun ve varlığın da kıyametidir. Büyük patlamayla renk renk açılıp dağılan evren şimdi içe çökerek kapanmakta, bir kara delik hükmündeki siyah tarafından emilerek yokluğuna ilerlemektedir. Nitekim *Divañçe*'deki "Panik" şiirinde şair: "Yarımlar? Gizli/kara gazte haberlerinde" (Necatigil, 2012, s. 220) diyerek "kara"ya yeni bir anlam alanı daha açar. Karanın getireceği gizli kıyameti çağıran, şaire göre uygarlıktır; "atom bombaları"yla "uzay füzeleri"yle, zalimliğiyle "renkler"i (Necatigil, 2012, s. 220) tanımayışıyla uygarlık bunu bilerek yapmakta, sonuna doğru gitmektedir. Aynı kitaptaki "Siyah Beyaz" da: "Gülüşerek geçenler, karanlığa sığınmış/Gözlerinde doğmayacak bir güneşin özlemi" (Necatigil, 2012, s. 223) dizeleriyle şair tam anlamıyla bir "siyah güneş" tanımlar. Bütün bu karanlık içinde altına düşen ışığın "Kuş" şiirinde ancak "Eski kitaplar" da yazdığı tekrarlanır (Necatigil, 2012, s. 232). Alına düşen ışık, İslamiyet açısından düşünülürse nur'dur. Işığını kaybedip kararmak böylece nurunu kaybetmekle eşitlenmektedir. Nur'un doğallığına mukabil lambaların suniliği "Köşebent" şiirinde bir daha tekrarlanır: "Çekin şu lâmbanızı karanlıkta kalayım" (Necatigil, 2012, s. 232). Burada şairin tercihi netleşir, şair doğal ışığı bulamayacaksa yapay olanlarla yetineceğine karanlıkta kalmayı yeğlediğini açıkça beyan etmektedir.

*İki Başma Yürümek*'te yer alan "Bir Mendilde Yaşları" şiirinde, özne gözlerini açmadığını söyler ve "Hepsi hayal belki/Karanlık seçemiyorum" (Necatigil, 2012, s. 235) diye içinde bulunduğu hâli benimser. Beyaz mendil gözlere yeterince yaklaştığında kapkara görünür. Mendili çekmek kendi elinde olsa da bunu yapmaz, her şeyin bir hayal olması umuduyla yalnızlığında bekler. "Periskop" şiirinde gözleri açmamanın adı "yarasa" (Necatigil, 2012, s. 242) olur. "Deşmek" şiirindeyse karanlığa farklı bir şekilde ulaşılır: "Madenlerin altta aydınlığa direnişi/Karanlık bu yüzden kazıya girildi." (Necatigil, 2012, s. 246). *En/Cam*'daki "Otel" şiirinde "Seslenirler karanlık buraya kadar" ve "Bir gün doğar geceki karanlıkların üstüne" (Necatigil, 2012, s. 252) ancak o ne bu seslere ne de güne aldanır, karanlığa karışmanın yani sessizce ölmenin vaktinin geldiğine inanır. Otel aynı zamanda onu saklayan

bir formdur. Koçak (2012)'a göre Necatigil'in şiirini yönlendiren önemli özelliklerden biri "içsellik"tir, "[a]ma zaafıdır içsellik; ancak dışa çarpan, dışı bir engel olarak yaşayan varlık içe çekilir, hayır, ilk kez bir 'iç' geliştirir. Kabuğun da şekillenmesi demektir bu: hem yara izi hem de koruyucu zırh olarak kabuk" (s. 127). Bu şiirdeki otel gibi çeşitli kapalı formlar ve onları simgeleyen siyah aynı zamanda şair için koruyucu bir kabuk vazifesi de görmektedir.

## 6. *Zebra*: siyahın ardından bakmak

Necatigil okuru, *Zebra*'da yepyeni bir şiir ile karşılaşır. Kitabın adında gizli ikiliğin bütünlük hâline göndermede bulunulur. Bu kitaptan itibaren siyahın öteki tarafına geçildiği ilk olarak söz diziminden anlaşılır, şiirlerin başlıkları dahi farklıdır ve tersten bir okuma gerekliliğini haber verir: "Gibi Kar" (Necatigil, 2012, s. 264). Bu aynanın arkasındaki sırlı taraf gibi siyahın ardındaki sırlı bölgedir. Bir tür yasak bölge. "Döşek"te yasak bölgeye geçenlerin kimler olduğu anlaşılır:

"Ol hayat ehline hayranım sessiz  
Döşerler  
Çok az kimse geçtiği kaldırım  
Sonra onca emeği sayarak hiçe  
Toplar taşlarını bir karanlık gece  
Yorgun yola çıplak  
Düşerler." (Necatigil, 2012, s. 265).

*Zebra*'daki şiirler yasak bölgenin şiirleridir. Bu kitaptaki şiirlerde en çok kullanılan kelimelerden biri "son"dur. Ancak bu geride bırakılmış bir son mudur hazırlanılan bir son mu tam açık değildir ama "Kibritler" şiirinden hareketle atlanılmış bir aşamadan bahsedildiğini söylemek mümkündür:

"Çıkışları - - sarp kule,  
Yaktığı kibritler - -  
Hem kaçtı karanlıktan,  
Hem aradı karanlığı.  
Anlatmak ayıptı daha gidememişlere  
Gitmişliklerini.  
Hem attı kendini, hem bakınır hâlâ  
Koca kutu ne uğruna bitti.

Sene sene sıralar gözlerinin önünde  
O onları toylar olarak - -  
Bir rozetti gülücük, hem ne hoş dediler.  
Hem hiç takmadıkları." (Necatigil, 2012, s. 275).

Şiirde renk-ışık-form karanlıkta bütünleşirken karanlığı arama ve karanlıktan kaçma oyunlarının artık geride kaldığı, anlamsızlaştığı anlaşılır. Platon'un mağarasındaki kölelerden biri kaçmış gibidir. Özleri görünce karanlığın da hükmü kalmamıştır, gördüklerini anlatmaya dilin yetmeyeceğini de keşfetmiş çaresizce beklemektedir. Ancak ardına bakmadan da yapamamaktadır. Bu yüzden siyahın sırlarını ifşa etmenin yeni yollarını aramaktadır fakat neyi nasıl anlatmak istediğinden de emin değildir: "Hem neye



uğradım bilmiyorum/Hem en iyi bilenmiş gibi.” (Necatigil, 2012, s. 274). Renklerin artık aradan çekildiği bu bekleyiş dönemi “Yadsı” şiiriyle son bulur: “Yazmak süresiz ertelenmiştir” (Necatigil, 2012, s. 279). Siyahın ardında, yazmanın yeni yolları bulununcaya kadar şiir rafa kaldırılır.

### 7. *Kareler Aklar*: gizli renkleri, ışıkları, formları arayış, yeniden doğuş dönemi

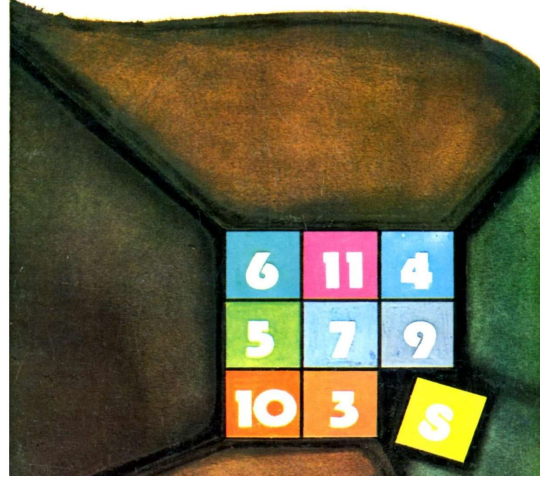
Hilmi Yavuz, “Kareler”i “açık yapıt” olarak nitelendirir, ona göre “Kareler” bugün de “Türk yazınında tekil bir yapıt olma özelliğini koru[r]”, açık yapıtı Yavuz şöyle açıklar: “bitmiş kesin bildiriler, önceden belirlenmiş formlar içermiyor” (2013, s. 304). Kitabın içindeki alışılmadık şiirleri gören pek çok isim bir muamma gibi şiirlerin sırrını çözmeye, bu yepyeni şiirleri -“açık yapıt”ları- yorumlamaya çalışmıştır. Behçet Necatigil kitap hakkında şunları söyler:

“‘Kareler’, bir aşama değil de bir kendini tazelemedir benim için. Güvensizlikle karşılanan bu şiirlere beni öz zorladı; özün iki başı değil, üç dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukarıdan aşağı, merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı okunmak istenişleri, merkezci ve merkezkaç güçlere hepbirden dikkat çekmek istediğimdendir. Ama siz kolonlar arasını kapatarak, eski şiirlerim gibi mısra mısra okursanız yadırganmaz bu aykırılık” (Necatigil, 2021, s. 102).

Şairi zorlayan özün ne olduğu önemlidir. *Zebra*’ların sonundaki yazmayı tehir etme kararı ardından gelen ve karelerden oluşan bloklardan meydana gelen şiirlerin siyahın ardına geçiş aşamasından sonra yazılması, şairin şiirin öznesini getirdiği aşamadan bir sonraki aşamaya taşıma gayretinin mahsulü olarak okunabilir. Şiirin öznesinin siyahın ardına, sırlı tarafa geçtikten sonra keşfettiği özleri anlatamamasının onu, dilini değiştirmeye sevk ettiği düşünülebilir. Şair, şiirin öznesini “Kibritler”de karanlık bir formun içinde bırakır. “Kareler”i ışık-renk-formun birleştiği “Kibritler”deki şiirle birlikte ve onun devamı olarak okumak yeni yorumlara kapı aralayabilir.

Akay (2006)’a göre: “*Kareler*’deki metinler, diğer önemli şiir metinlerine oranla, kara ile ak karışımı bir şeydir” kitabın adındaki “kare” ve “aklar” birlikte okunduğunda “karalarla akların bir denge halinde bir arada bulunduğu bu kitapta -karalar’ı aklar’ın akladığını imlemektedir” (s. 20-21). Akay (2006) kareleri bir satranç tahtasına benzeterek “karalar” olarak okuduğu kitabında “siyah ve beyaz kareler arası karşıtlıklar ve paralellikler” bulurken *Zebra*’daki “trajik katlanmış[ın]”, “rintli[ğın]” eksikliğine dikkat çeker; bu kitabı bir “oyun, eğlence, haz” olarak gördüğünü belirtir, bu sebeple de yazar *Kareler Aklar*’ı “*Zebra*’nın bir tür parodisi” olarak nitelendirir (s. 25-26).

“Kareler”i yanındaki “ak”, renk olduğu için ve Necatigil’in *Zebra*’da siyah-beyaz tezadına dikkat çekmesinden feyz alarak “karalar” şeklinde okuma eğilimi yaygındır. Bu ilk akla gelen okumadır. Hele ki Necatigil’in şiirindeki karanlık-aydınlık, siyah-beyaz tezatlarını en baştan beri bilip takip edenler için en kestirme yorumdur. Ancak kitabın içindeki hiçbir ipucu karelerin “karalar” olarak okunması gerektiğine işaret etmemektedir. Daha da önemlisi kitabın kapağı da tam tersine işaret etmektedir:



Şekil 1. *Kareler Aklar*'ın kapağındaki resim

Mehmet Kaplan (2004)'a göre: “Kapak ressamı, bu kareleri, yine bir kare teşkil eden kapanık bir oda veya koridoru temsil eden bir mekân içine yerleştirmiştir” merkezdeki karenin kapattığı “ötesinde ne olduğu bilinmeyen [bir] koridordur” ve bu tasarım şairin “şiir dünyasını” temsil etmektedir (s. 371). Kaplan, karelerin renkli ya da siyah olarak yorumlanması gerektiğine dair bir yorum yapmaz. Akay (2006) kapaktaki renkli resmi bir “zeka kübü”ne benzetir, ona göre “Resimdeki koridorun ucunda gözükken kare -yani 3’erli küçük karelerden oluşmuş tek kare-, koridorun öte’ye açılan şifreli kapısı gibidir”, karelerin “kara” olarak okunma gerekliliğini ise Akay, şiirlerdeki beyaz ve siyah alanlara bağlar (s. 43-44).

Diğer tüm yorumlar saklı kalmak kaydıyla bu makalenin konusu renk olduğu için kapaktaki yönergeye uygun şekilde karelerin renkli olmasının nasıl ve hangi koşulda sağlanabileceğine dair farklı bir okuma denemesi yapmak gerektiği kanaatindeyiz. Bu okuma denemesi kapağın yönlendirmesiyle yapılacağı için öncelikle kapaktaki sayıların nasıl bir yönergeyle okumayı tavsiye ettiğinin aydınlatılması gerekir. Sol ortadaki karenin ikinci sırasından yukarı doğru çıkarken  $5+6=11$  ederken merkezdeki kareden sağ üst kareye geçişte de  $7+4=11$  eder. Bu iki farklı toplam aynı sonucu verir ve bu sonuç üst orta (pembe) kareye yazılır. Sol alt ve ortadaki iki sayı toplanınca  $10+3=13$  eder. Sağ üst ve ortadaki kareler toplanınca da aynı sonuç elde edilir  $4+9=13$ . İlk yapılan toplama işleminden biliriz ki çıkan sonuç «S» ile gösterilen kareye yerleştirilecektir. Bu toplama işlemi yapmak okura düştüğü gibi iki toplam yani 11 ile 13 arasındaki sayıyı yani 12’yi bularak bu oyuna katılmak da şiirlerin okuruna düşecektir. Okur bu sonucu çıkarmaya istekli olmalıdır. Kaplan (2004), “Çıkartma” şiirini incelediği yazısında kelimenin hem gereksiz olanı ayırmayı hem de çıkarımda bulunmayı ifade ettiğini belirtir ve her iki türlü okumanın da sırası geldiğinde şiirlerin yorumlanmasında kullanılmasının mümkün olduğunu kaydeder (s. 372). Kapaktaki şekilde çıkarımda bulunulan “13” tür ancak bir basamak öteye geçerek [11-13] parantezine alınan sayının da peşine düşülmesi gerektiğini tasarım haber verir. Hilmi Yavuz’a göre: “Necatigil’in şiiri, Husserl’in deyişiyle, içinde yaşadığımız ‘her günkü yaşam dünyamız’ı [...] bütün şeyleriyle paranteze alan ve onları bağlı gördükleri rastlantısal (ilineksel) bağlardan sıyırtmayı deneyen bir şiirdir” (2013, s. 310). Bu yorum doğrultusunda paranteze alınan olarak 12’yi bulmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Akay (2006) kapak tasarımını şiirin çok anlamlılığıyla birlikte ele alarak şiirlerin küp düşüncesini doğurduğu kanaatinde, ona göre: “bu durum, hem metnin değişik renk, biçim ve anlam kübüçükleri olarak yeniden kurulabileceğini, hem de, -sonuç önceden belirlenmiş bir biçimi tamamlamak şeklinde

de olsa- özgür oynayışlarla (okuyuşlarla) anlam kübleri oluşturularak eğlenilebileceğini gösterir” (s. 44). Kapaktaki görselde resmedilen kareyi bir koridora sıkıştırılmış bir küp olarak düşünmenin haricinde de yorumlamak mümkündür.

Kitabın *Kareler* bölümünde yer alan “Ah Akşam Oldu” şiirinde (kitabın ikinci şiiri), şair üç boyutlu ve iki boyutlu geometrik şekilleri listeler:

«Bir koni	dağılmış
ne çıkar	toplanır
birleşir	piramit
zikzak	yamuk
dörtgen..	» (Necatigil, 2012, s. 284).

Şiirde iki tane üç boyutlu geometrik şekil vardır: piramit ve koni. Bunlardan birinin tabanı kare diğerininki ise dairedir. Kapakta yer alan ve daha önce koridor olarak nitelendirilen yapı göz önünde bulundurulursa üç boyutlu yapının bir koni olamayacağı açıktır. Geriye sadece piramit kalır. Zaten şiirde çıkarılması gereken bir unsur olduğu haber verilmektedir. Öyleyse koni çıkarılmalıdır. Ayrıca bir de çıkarımda bulunulması gereken bir geometrik cisim olmalıdır. Piramit ve koni tek bir noktada birleşen üç boyutlu cisimlerdir. İsmi zikredilmeyen aynı mahiyetteki tek üç boyutlu geometrik cisim ise prizmadır. Prizmanın beyaz ışığın renk tayfına dönüşümünü imlediği hatırlanmalıdır. Prizmanın renk göndermesi çıkarımda bulunulması gereken unsur olarak okunmaya müsaittir. Piramitlerin tabanı üçgen prizmalardan farklı olarak karedir. Beyaz ışık, üçgen prizmanın içinden geçerek diğer tarafta renk tayfını oluşturur. Bir kristal piramide giren beyaz ışık ise diğer taraftan renklere ayrılarak çıkmaz, piramidin içinde sürekli kırılarak farklı renkleri oluştururken hapis kalır. Mısır piramitlerine benzeyen bir yapının tabanından yukarı doğru bakan karanlıktaki bir kişi, piramidin içine giren ışığın farklı renklerde kırılarak dağılımlarının farklı boyutlardaki kare katmanlarda yayılımını görebilir. Resimdeki ayrılan kare üzerindeki “S” harfi, (s-b) formülünde de yukarıda kullanılan siyahı temsil etmektedir. Her bir katmandaki kareler renklerle şifreleri çözüldükçe siyahtan ayrılmakta ve tabandaki kişi yukarıdaki asıl ışık kaynağına ulaşmaya adım adım yaklaşmaktadır. Kitabın kapağındaki karelerin her birinin ayrı renkte olmasını bu şekilde açıklamak mümkündür. Öyleyse bakan özne, kitabı otururken değil uzanırken okumalıdır ki resmi böyle görebilsin yoksa bir koridora baktığını zannedecektir. Karakuş (2022) bu formülü şiirlerin okunması için önerir, ona göre Behçet Necatigil'in şiirlerinin kübizm ve Cézanne ile olan ortak noktalarının göz önünde bulundurularak kübizmin tavsiye ettiği şekilde: “Şiirleri kavrayabilmek için ya okuyucu baktığı yeri değiştirecek ya da şiir hareketli bir nesne haline gelerek okuyucuya her cephesini açacaktır” (s. 201). Bakış açısını değiştirerek yakalanan piramit ile karanlık-ışık-renk-kare-şiirin öznesinin konumu açıklanabilmektedir.

Mısır piramitleri, son derece hassas matematiksel hesaplarla kat kat inşa edilmiş mezarlardır aynı zamanda yeniden doğuşun beklediği karanlık ve gizemli geçiş kapılarıdır. Piramidin tabanındaki kişinin şifrelerini çözerek aşması gereken pek çok kat vardır. Necatigil'in kitap kapağında görünen kare bu katlardan sadece birisidir. “Kibritler” şiirinde karanlıkta kalan siyahın ardına (bir tür ölüm) geçmiş kişinin yeniden doğmaya ihtiyacı vardır çünkü bildiği lisan bulunduğu ortamdan kurtulması için ona yardımcı olmamaktadır. “Kareler”de dil, içinde sıkışılan piramidin şifrelerinin çözülerek oradan kurtulma ihtiyacı sebebiyle değişmektedir. Nitekim basamak basamak, şifreler çözüle çözüle yukarı çıkıldığında “Aklar” a yani ışığa ulaşmakta ve yeniden doğulmaktadır. “Kareler”de simgesel olarak anlatılan, Aşk'ın Suretler Kalesi'nden kaçışına benzer bir kurtuluş hikâyesidir.

Necatigil'in şiirleri arasındaki bağlantılar göz önünde bulundurulduğunda piramit formundan bahsettiği tek şiirin "Travers" olduğu görülür ve bu şiirle piramit arasında ilişki kurulması gerektiği anlaşılır. Şiirde piramit "ehram" olarak geçer: "ehram çürük omuzlarımda" (Necatigil, 2012, s. 176). Omuzlar üstünde olan baştır. Bu okumadan hareketle şiirin öznesinin kendi zihin piramidine hapsolmuş olduğu anlaşılır. Yeniden doğmak onun için yeni bir dil bulmak, yeni bir şekilde bakmak, yeni düşünceler üretmektir. Kişi kendi zihninde hapsolmaktan ancak zihinsel açıdan yenilenerek kurtulabilir. "Kareler" işte bu yenilenmenin dil düzleminde sergilendiği aşamadır. Bilinç, olduğu gibi kâğıda aktarılmaktadır. Bilinç bilindiği gibi düzyazıdan farklı şekilde kopuk kopuk düşünür. İşte "Kareler"de görülen boşluklar bu kopukluklardır tıpkı bilinç akışıyla yazılan bir romanda olduğu gibi.

Piramit, ışık (karanlık ve piramide tepeden gelen ışık) ve form olarak şiirde vardır. Piramidin ışık ve form parantezine aldığı ise "renk"tir. "Kareler"deki şiirlerde geçen "akşam" (Necatigil, 2012, s. 284), "leylâ" (s.287), "karanlık" (s. 291), "kara" (s. 292) karanlıkla ilişkili unsurlardır; "ışık" (s.291), "cıra ışığı" (s. 284), "güneş", "yangın" (s. 285), "inci" (s. 287), "âteş" (s. 287), "yangın" (s. 288) ise ışık ile ilgili unsurlardır. Form ve ışık ile ilgili unsurların parantezine alınan şiir kitabında, tek bir renk vardır: "zehiryemişli" (s. 294). Öyleyse asıl odaklanılan renk unsuru, şairin kendi keşfi olan bir renktir: bir yeşil tonudur.

"Aklar"da zihnin insicama kavuştuğu ve nasıl bir aşamadan geçilerek bu noktaya ulaşıldığı "Burç" şiirinde geçen: "Karanlığa çıkınca/ Bilen çıkmıyor/Hikmet burcundasınız" (Necatigil, 2012, s. 307) dizelerden anlaşılabilir. "Aklar"da karanlıktan, zindandan yine bahsedilir ancak artık şairin renge olan ilgisi açıkça bitmiştir.

## 8. Şiirdeki resmi değerlendirme dönemi

Necatigil'in son iki şiir kitabı *Beyler* ve *Söyleriz*'de renk-ışık-form açısından bir yenilikle karşılaşılmaz. *Söyleriz*'de yer alan "Perspektif" şiirinde şair, şiirlerindeki resmi betimlemekte ve değerlendirmektedir:

"Benim şiirlerde çizdiğim resim  
Sen miydin hiç görmemiş gibiyim.

Bu pastel renkler, bu siyah fon  
Ashında var mıydı, hiç bilmiyorum.

O evler bu kadar geri planda mıydı  
Işıkları olmasa da gecede  
Bir siyahın ortasına damlamış yeşil.  
Çekmez miydi bakışları hiç bilmiyorum.

Sen onları çizerken ben  
Neredeydim, olmamış gibiyim hiç." (Necatigil, 2012, s. 405)

Kelimelerle kendi yaptığı resmi gördüğünde şair hayret eder. Bu yabancı olduğu bir resim gibidir. Siyah fon üzerine grileşmiş renklerle yaptığı tablonun varlığından dahi şüpheye düşer. Işık-karanlık tezadını vurgular ve nihai resmi siyahın ortasına damlamış yeşil olarak tanımlar. Bu "Kareler"de ulaşılan

nihai tablodur; karanlığın ortasında “zehiryemişli” (Necatigil, 2012, s. 294). “Zehiryemişli”nin insanı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Onun şiirlerinde sürekli çizdiği resim, karanlıklar ortasındaki insandır.

## Sonuç

Şair, şiirlerinde renklerle sıra dışı bir ilişki kurmakta ve renklerle ilişkisi zaman içinde gelişerek çeşitlenmekte ve değişmektedir. Renk; Necatigil'in şiirlerinde ışık ve form ile birlikte değer bulmaktadır. Renk-ışık-form üçlüsünden şiirin farklı dönemlerinde bazıları eksiltılarak çeşitli denemeler yapılmaktadır. Şairin renklerle ilgili diğer denemeleri arasında armoniyle ilgili olanlar gelir. Necatigil, şiirinin farklı dönemlerinde ton ve renk armonilerini kullanmaktadır. Şiirlerde akromatik düzenlemelere sürekli yer verilmektedir.

Makalede Necatigil şiirinde renk üzerine yapılan incelemeler neticesinde, şairin Türk şiirinin en geniş ve kapsamlı renk paletlerinden birine sahip bir şairi olduğu ortaya konulmaktadır. Resim sanatına olan ilgi ve yakınlığı şairin renk konusuna verdiği önemi artırırken farklı tecrübelerle girişiminde de etkili olur. Şairin paletinde tüm ana ve ara renkler vardır. Siyah ve beyaz ise vazgeçemediği akromatik renklerdir. Siyah-beyaz tezdâdî şiirin muhtevasıyla da uyumludur. Şair canlı ve parlak renkler kadar grileşmiş renkleri de kullanmaktadır. Ayrıca yeni renkler keşfederek paletini büyütürken bu renkleri hediye ettiği Türkçe lügat de zenginleşmektedir. Bu bir şairin, şiir yazdığı dile vefa borcunu ödemesinin en güzel yollarından biridir. Şair, kendi keşfi olan grileşmiş renkleri şiirine katarak özgün bir renk paleti oluşturmakta, bir taraftan da bu renkleri kavramlarla özdeşleştirmekte ve bu renklere kendi şiirine özgü simgesel değerler yüklemektedir. Siyah (karanlık, gece vs. olarak) daima fondadır ve şiirde birlikte kullanıldığı renkleri perspektif etkisiyle öne itmektir. Şair, *Eski Toprak* ve *Arada* adlı şiir kitaplarında parlayan/fosforlu renkler kullanmaya başlamakta, bu iki kitaptan sonra fosforlu renkleri şiir paletinden çıkarmaktadır. Bu parlak renkler, siyahla tezat teşkil ederek armoniyi sağlarken renklerin okur üzerinde sarsıcı, çarpıcı bir etki oluşturmasını da temin etmektedir.

Necatigil'in şiirlerinde başlangıçta dış dünyadan genel renklere dayalı etki, algı üzerinde baskınken zamanla iç dünyanın etkisi artmakta ve dışavurumcu bir karakter kazanmaktadır. Renkleri her zaman aynı duyguları, soyut kavramları nitelendirmekte benzer şekilde kullanmayan şairin, renklerle iletişimi devingen ve değişkendir, siyah da bu ilişki tipine dahildir. Renklerin her birinin en az iki farklı yüzü vardır: olumlu ve olumsuz. İç dünyadaki çatışmaların dışa yansıtılmasında renklerin önemli bir işlev üstlendiği makalede tespit edilmektedir. Renk, ışık ve form öz kadar şiirin biçimiyle de ilişkili kılınmaktadır. Özellikle *Kareler Aklar*'da renk, ışık ve form okuma ve yorumlama biçiminin aydınlatılmasında kilit bir rol üstlenmektedir. Sonuç olarak renk, ışık, form ve armoni ele alınmaksızın Necatigil'in şiirini tam olarak anlamak mümkün değildir. Şair, ilk şiir kitaplarından itibaren sürdürdüğü renk-ışık-form denemelerini *Kareler Aklar*'da zirveye ulaştırarak tamamlamaktadır. Şair, şiirinde renklerle kurduğu özel ilişkiyle Türk Edebiyatı'nda müstesna bir şair olarak adından bahsedilmesini hak etmektedir.

## Kaynakça

- Akay, H. (2006). *Kare-Deniz (Şiirin Kare Dalgaları: Behçet Necatigil'in Kareler'i Üzerine Çözümlemeler)*. İstanbul: 3F.
- Akgül, A. (2010). "Abdal"da Mesnevi Geleneği, Mitoloji ve Romantik Dışavurumculuk. *Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil (s. 135-148)*. içinde İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Altuntaş, G. (2008). *Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Renklerin Kullanımı (Yüksek Lisans Tezi)*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

- Andaç, F. (2022, 04 22). Solgun Renklerin Şairi: Behçet Necatigil. 07.06. 2022 tarihinde Fikir Turu: <https://fikirturu.com/kultur-sanat/solgun-renklerin-sairi-behcet-necatigil/> adresinden alındı
- Arslan, F. (2016). Doğurgan Renkler İkileminde Turgut Uyar Okuma Biçimleri/ İlk Tercih: Siyah ve Beyaz. *İdil*, 5(25), 1351-1361. <https://doi.org/10.7816/idil-05-25-02>
- Asiltürk, B. (2011). Tarancı'nın Şiirlerinde Renkler. B. Asiltürk içinde, Hilesiz Terazi: Şiir Yazıları (2 b., s. 59-65). İstanbul: YKY.
- Baudelaire, C. (2011). Modern Hayatın Ressamı (6 b.). (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Belge, M. (2018). Şairaneden Şiirsele. İstanbul: İletişim.
- Bingöl, N. (1973, 05). Hâşim'in Şiirinde Renkler. *Türkoloji Dergisi*, 5(1), 55-91. [https://doi.org/10.1501/Trkol\\_0000000087](https://doi.org/10.1501/Trkol_0000000087)
- Bolay, M. N. (1992). Bedîhî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 322-323). içinde İstanbul: TDV.
- Bouma, P. J. (1947). *Physical Aspects of Colour: An Introduction to the Scientific Study of Colour Stimuli and Colour Sensations*. Eindhoven (Netherlands): N. V. Philips Gloeilampenfabrieken Technical and Scientific Literature Department.
- Çetin, N. (2013). Behçet Necatigil: Hayatı, Sanatı ve Eserleri (2 b.). Ankara: Akçağ.
- Çevirme, H. (2008). Türk Halk Şiirinde Renklerin Değerleri ve Anlama Katkısı. *Motif Akademi*, 1(2), 92-107.
- Demir, R. (2016). *Divan Şiirinde Renkler*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Doğan, M. H. (2006). *Yazının Bir Çağı: Seçme Yazılar (1966-1998)*. İstanbul: 1998.
- Durmuş, M. (2001). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru. *Türkoloji*, XIV(1), 239-254.
- Gabain, A. v. (1968). Renklerin Sembolik Anlamları. *DTCF Türkoloji Dergisi*, 1(3), 107-113.
- Goethe, J. W. (2020). *Renk Öğretisi: Doğa Bilim Yazıları Dizisi* (2 b.). İstanbul: Kırmızı.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü* (7 b.). (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi.
- Hoffman, E. (2013, 01). The Wine-dark sea: color and perception in the ancient world. 05.06. 2022 tarihinde *ClarkesWorld*: [https://clarkesworldmagazine.com/hoffman\\_01\\_13/#:~:text=Homer's%20descriptions%20of%20color%20in,is%20often%20described%20as%20bronze.](https://clarkesworldmagazine.com/hoffman_01_13/#:~:text=Homer's%20descriptions%20of%20color%20in,is%20often%20described%20as%20bronze.) adresinden alındı
- Holbrook, V. R. (2010). Sûretler Kalesi: Mevlânâ ve Gâlib. (M. Ak , Dü.) *İstem*, 8(15), 345-361.
- Hurford, E. A. (1971). *Colour-imagery in the poetry of Gautier (Master of Art Thesis)*. Massey: Massey University.
- Huxtable, M. (2008). *Colour, Seeing, and Seeing Colour in Medieval Literature (Doctor of Philosophy Thesis)*. Durham: Durham University.
- İleri, S. (2015). *Kırk İnceliklerin Şairi: Behçet Necatigil*. İstanbul: Everest.
- Kalmık, E. (1950). *Renklerin Armoni Sistemleri*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Kandinsky, W. (2020). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (M. A. Sevgi, Çev.) İstanbul: Ketebe.
- Kaplan, M. (2002). *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* (11 b.). İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (2004). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2* (6 b.). İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (2007). *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser* (10 b.). İstanbul: Dergâh.
- Karaca, A. (2005). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece.

- Karakuş, N. K. (2022). Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Tasarım ve Mekânın Ruhı (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı.
- Kavasoğlu, R. (2021). Renk. Ankara: İksad.
- Kefeli, E. (2009). Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları (2 b.). İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Koçak, O. (2012). Kopuk Zincir: Modern Şiir Üzerine Denemeler. İstanbul: Metis.
- Küçük, S. (2010, Yaz). Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı. Bilig(54), 185-210.
- McLean, L. M. (1889, 04). Dante's Sense of Color. Modern Language Notes, 4(4), 101-104. <https://doi.org/10.2307/2918468>
- Medievalists. (2018, 02). Color in the Middle Ages. 07.03. 2022 tarihinde Medievalists.net: <https://www.medievalists.net/2018/02/color-middle-ages/#:~:text=The%20Middle%20Color,extremes%20of%20white%20and%20black.> adresinden alındı
- Merleau-Ponty, M. (2014). Algılanan Dünya: Sohbetler (4 b.). (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Morsunbul, H. (2006). Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı.
- Nakıboğlu, G. (2021, 12). "[B]en gözlerimle dinlerken": Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Edebî Sinestezi ve Bir Edebî Sinestet Olarak Tevfik Fikret. RumeliDE(25), 468-504. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1036573>
- Necatigil, B. (1997). Bile/Yazdı: Poetika. İstanbul: YKY.
- Necatigil, B. (2005). Serin Mavi: Behçet Necatigil'den Eşine Mektuplar (2 b.). (S. Esemem (Necatigil), & A. Sarısayın (Necatigil), Dü) İstanbul: YKY.
- Necatigil, B. (2006). Düzyazılar I (2 b.). İstanbul: YKY.
- Necatigil, B. (2012). Şiirler (5 b.). (A. Tanyeri, & H. Yavuz, Dü) İstanbul: YKY.
- Necatigil, B. (2021). Düzyazılar II (3 b.). İstanbul: YKY.
- Nesterov, D., & Fedorova, M. Y. (2017). Colour Perception in Ancient World. IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering(262), 1-6.
- O'Connor, W. V. (1946, 11). The Color of Modern Poetry. Poetry, 69(2), 88-93.
- Okur, G. (2013, 12). İletişim Açısından Exlibris. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 5(5), 40-49.
- Özcan, T. (2017). Aykırı ve Şair İlhan Berk: İnsan-Eser. İstanbul: Kesit.
- Öztürk, Ş. (2015). Türk Kültüründe Renk Kavramı ve Renklerin Maddi Kültür Unsurlarına Yansması (Doktora Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Genel Türk Tarih Bilim Dalı.
- Sirel, Ş. (1974). Kuramsal Renk Bilgisi. İstanbul: Kutulmuş.
- Sun, H., & Sun, D. (1998). Hayatınızı Renklendirin. (A. E. Songör, & M. Demirci, Çev.) İstanbul: Beyaz.
- Şahin, S. (2006). Tevfik Fikret, Parnasizm, Servet-i Fünûn ve Resim ile Şiir İlişkisi. Tevfik Fikret: Biyografya 7 (s. 137-156). içinde Bağlam.
- Şeyh Galip. (2012). Hüsn ü Aşk (7 b.). (O. Okay, & H. Ayan, Dü) İstanbul: Dergâh.
- Şimşek, Ş. Ş. (2010). "İçe Dönük Bir Kapı" Olarak Necatigil Şiiri. Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil (s. 121-134). içinde İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Taşcıoğlu, Y. (2006). Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar: Behçet Necatigil'in Şiiri. İstanbul: 3F.
- Taburoğlu, Ö. (2019). Tanpınar Sözlüğü: Şahsî Bir Masalın Simgeleri. Ankara: Doğu Batı.

- Tarım, R. (2004). *Kültür, Dil, Kimlik: Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası* (2 b.). Rahim Tarım: Özgür.
- Temizsoylu, N. (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Warburton, D. A. (2014). *Ancient Color Categories*. *Encyclopedia of Color Science and Technology* (s. 1-9). içinde New York: Springer Science+Business Media.
- Yavuz, H. (2003). *Kara Güneş*. İstanbul: Can.
- Yavuz, H. (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (3 b.). İstanbul: YKY.
- Yavuz, H. (2015). *Edebiyat Okumaları*. İstanbul: Timaş.
- Yavuz, H. (2019). *Behçet Hoca*. İstanbul: Everest.
- Yıldırım, E. (2012). *Türk Kültüründe Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar* (yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.
- Yılmaz, H., & Efe, K. (2019). Behçet Necatigil'in 'Kan' Şiirinde Kavram Alanları ve Sözcük Ağları. *Tullis*, 4(1), 25-50. <https://doi.org/10.30568/tullis.573507>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmodern Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya.