

## ARTHUR RIMBAUD'UN *ILLUMINATIONS*'UNDA VE ECE AYHAN'IN *BAKIŞSIZ BİR KEDİ KARA*'SINDA ATEŞ DİYALEKTİĞİ

Yavuz KIZILÇİM\*

**Özet:** Biz, bu çalışmada, seçili iki şairde ateş üzerine kurulmuş söylemleri çözümlenmeyi denedik. İnce ayrıntılar üzerinde yoğunlaşarak Ece Ayhan üzerindeki, Arthur Rimbaud etkisini göstermeye çalıştık. Bir yandan çarpıcı benzerlikleri, diğer yandan farklılıkları çözümledik. Her iki şairde, belirli ölçülerde dili bozmayı; yani, dilin iç yapısıyla oynamayı göze alarak daha baştan şiirdeki değişimci yanın temsilcileri olmuşlardır. Her iki şair de, ateş'ten yola çıkarak, tutarlı bir mantığa göre sırasıyla ateşin etkisindeki diğer yapıları konu alan şiirler yazmışlardır.

**Anahtar Kelimeler :** Karşılaştırma, söylem, ateş, şiir, imgelem, eğretileme, eytişim.

Ateş diyalektiği terimi, okuru öncelikle nesnel bir bilginin ruh çözümlenmesine götürür. Bachelard, yaşamın kaynağı olarak gördüğü ateşi bu anlamda bütünüyle ruhsal bir sorun olarak algılamaktadır: Bu diyalektik temelinde çeşitli karmaşaları da beraberinde getirmektedir; bunlardan birincisi Prometheus (*Prométhée*) karmaşasıdır (*Le complexe de Prométhée* (17)), bilindiği gibi prometheus karmaşası (ateşi çalmak) eylemiyle belirtilir. İkincisi; bir yüceltme nesnesi ve öznesini gösteren ateşe (tapınma) anlamında kullanılmakta olan Empédocle karmaşasıdır (*Le complexe d'Empédocle*), Üçüncüsü; ateşin cinselleşmesini (*Le feu sexualisé*) açı(k)mlayan Novalis karmaşasıdır (*Le complexe de Novalis*). Ve sonuncusu; alev saçan suyu (alkol) çözümleneyen Hoffman Karmaşasıdır (*Le complexe de Hoffman*); bu karmaşa bir nesnenin kendi içinde yanmasını işaret eder, ateşin ruh çözümsel incelenmesi bu karmaşaların çözümlenmesi ve onların yazınsal bir yapıta hangi biçimler altında açığa çıktığını ya da çıkacağını araştırmamanın yollarını arar. Dolayısıyla, Bachelard'ın yöntemi ancak A. Rimbaud ve E. Ayhan gibi yapıtlarında ateş üzerine vurgu yapan kimi şairler ve onların gösterimi için (imge düzeyinde) özel bir araştırma yöntemi olarak kullanılabilir.(Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*,1995: 17)

Bizi, bu anlamda yöntem olarak Bachelard'ı seçmeye yönelten dışsal bir etken değildir; bizzat, her iki şairin şiirlerinin kendisidir. Onları yakından gözlemleyince gördük ki, bunlar ateş diyalektiği konusunda yoğunlaştırılmış

---

\* Y.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi ABD.

şiiirlerdir. Ateş diyalektiği konusunda çözümlemeye girişmeden önce diyalektiğin ve diyalektik mantığın tanımını anımsayalım: ‘Diyalektik (*dialectique, dialectic*), eytişimsel, eytişimsel özdekçilik, yöntemli düşünce anlamlarında kullanılmaktadır; *doğa toplum ve düşüncenin kendi içlerinde taşıdıkları iç çelişkilerin doğal bir sonucu olarak sürekli bir devinim ve değişim halinde bulduklarını kabul eden yaklaşım. Felsefe tarihinde bir çok filozof tarafından değişik anlamlarda kullanılan diyalektik, daha çok Hegel’in, çelişkileri bir araya getirip üstesinden gelmede kullandığı akıl yürütme yöntemine denir. (Le Nouveau Petit Robert,1993: 637)*

Bu çalışmaya, Bachelard’ın ilk sırayı verdiği Prometheus Karmaşası’nı açmılayarak başlamanın daha doğru olacağı kanısındayız; Prometheus söyleni evrimsel bir yaratımın öyküsü gibidir. Prometheus söyleni bilincin açılımını işaret eder. Bu bağlamda, Yunan mitolojisi ve edebiyatının önemli simgesi Prometheus’un öyküsünü okuyalım: ‘*Zeus ellerinden ateşi alarak insanları cezalandırır. Ancak, Prometheus gizlice aşırıldığı ve bir şeytanterisi ağacının içine sakladığı ateşi insanlara geri verir.*’ (*Dictionnaire Des Personnages:513*) Prometheus’un, Zeus’u aldatarak çaldığı ateşi insanların kullanımına sunması onun acımasız işkenceler çekmesine neden olur. Bu aldatılmanın karşılığı olarak, Zeus, Prometheus’u kayalara zincirletir. Bir kartal her gün gelir ve Prometheus’un ciğerini parçalayarak yer. Kartalın her gün gelişi ölümsüzlüğü simgeler: Çünkü, Prometheus’un ciğeri her gece kendini yenilemektedir, yani, acı ve işkence çekmede de bir sürekliliği gözlemliyoruz, (bu anlamda, her iki şairde de, kuşlara yüklenen anlamın ve eylem gücünün sıklığı Prometheus’un ciğerini söken kartala göndermede bulunur ve/veya dizelerde adı geçen her kuş –cinsi ve türü ne olursa olsun- özünde kartalı çağırıştırır) ve Prometheus’un ciğerini parçalar; ‘*Gaston Bachelard’a göre, Prometheus söyleni düşünsel bir etkinliğin insana özgü iradesini açıklar; ancak, bu irade özellikle çıkarıcılık ilkesinin mutlak buyruğunda olmayan tanrılar gibi düşünsel bir yaşamın iradesidir; (...) İlkel yaşamın Prométhée Karmaşası, düşünsel ve modern yaşamın Ödip Karmaşası’dır.*’ (Chevalier&Gheerbrant, *Dictionnaire Des Symboles*, 1982:787) Alıntıda da görüldüğü gibi, Ödip (Oedip) Karmaşası’yla (sevdiği erkeklerde kızların babalarını, erkeklerin annelerini arama arzusu), Prometheus Karmaşası arasında yakınlık kurulması ateşin özünde barındırdığı cinsel niteliği nedeniyle: Bachelard’a göre, ateş daha çok cinsel bir düşün sonucu olarak ortaya çıkar. Bu anlamda, tıpkı Zeus’un, insanları çevresel etkenlere karşı daha güçlü kılmak için onları ateşle aydınlatan, *Prometheus’u taşıdığı insani duygularından dolayı cezalandırması gibi; Ateş diyalektiğinin sonu, her koşulda bir olumsuzluğu işaret eder.*

*Prometheus’un, tüm çabalarının karşılığı bir kadındır: Pandora. Yani, insanların ateşe yeniden kavuşmasını sağlayan bir aşktır. Ateşin yakılması olayı, onun doğuşuna kaynaklık eden iki odun parçasının yanması, yok olması, sevenlerin aynı ateşte erimesi anlamına gelir. Ateşin karmaşası burada açıkça ortaya çıkar; eğer kişi ateşi yakmayı başaramazsa, onun kavurucu etkisi her yandan bedenini saracak ve onu içten içe yakacaktır: Yakarsa, ateşin kavurucu etkisi öncelikle, ateşi yakan kişiyi yok edecektir. Yani; ateş olayında tam anlamıyla ve her yönüyle bir*

diyalektik mantık söz konusudur: ‘ Aşk yalnızca başkasına aktarılan bir ateştir. Ateş ise ancak yakalanıverecek bir aşktır.’ (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*,1995: 28)

Her iki şairde de varlığını saptadığımız en belirgin ortak nokta ikisinde de ateş ögesinin baskınlığı ve sonuçta, yalnızca şirden ibaret olmamalarıdır. Onları geleneksel şairler ve onların kullandığı biçimlerden ayıran en belirgin özellik de buradan kaynaklanır; çalışmamız yalnızca biçimsel benzeşmelerle sınırlı kalmayacaktır. Daha ilk okumada, ateş ve onu çağrıştıran imgeler konusunda yapılan vurgunun ön plâna çıktığı gözlerden kaçmaz. Çünkü, ateş (kuşatıcı) ve (kapsayıcıdır); hiçbir şey onun kendine özgü *değiştirici* ve *dönüştürücü* etkisinden kurtulamaz. *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Illuminations* ateşin bir çok anlamda öne çıktığı yapıtlardır. Çünkü; ateş hem temizliği, hem de kirliliği simgeler. Bu bağlamda; ateş, düşselin fiziğinin ve/veya kimyasının kaynağı olarak düşselin nesnel koşullarını saptamaya yarar; ‘ *Bu yüzden ateş her şeyi açıklayabilen ayrıcalıklı olaydır. Yavaşça değişen her şey hayatla açıklanırsa, hızla değişen her şey de ateşle açıklanır. Ateş üstün-canlıdır. Ateş mahremdir ve evrenseldir. Kalbimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar. Maddenin içine dalıp saklanır, kin ve intikam gibi gizli, görünmez. Bütün olaylar arasında, iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilen yalnız odur. Cennet’te parıldar. Cehennem’de yanar. Tatlılık ve işkencedir. Mutfak ve kıyamettir.*’ (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*,1995: 13)

Bachelard’ın sözünü ettiği gibi *kendi kendiyile çelişmek için tutuşmak gerekir* ilkesinden yola çıkarak hem uzlaşımın, hem de karmaşanın odak noktasında ateşin varlığını ya da yokluğunu gözlemleriz. Bu bağlamda, bir kez daha Bachelard’ın ateş üzerindeki gözlemlerini alıntılayalım: ‘ *Bu diyalektikten kaçınmak imkansızdır: Yandığının bilincinde olmak soğumaktır; bir şiddeti duymak hafiflemektir; fark etmeden şiddet olmak gerekir. Eylem halindeki insanın acı yasası budur.*’ (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*,1995: 101)

Diyalektiğin yukarıdaki tanımlamada saptadığımız nitelikleri söz konusu olan ateş olduğunda da bir kez daha doğrulanmaktadır; ateş hem gösterdiği şey, hem de gösterdiğinden başka ve fazla bir şeydir; ateş diyalektiği de diyalektik esasına dayalı bir seyir izler - *Yandığının bilincinde olmak soğumaktır*-. Ateş diyalektiğinde de, bu süreç geri döndürülemez bir şekilde işler. Gerçekte, ateşin yapısında da hem ateşi kendisi olmaya, hem de ateşten başka bir şey olmaya zorlayan çelişkili nitelikler bulunmaktadır. Öyleyse, diyalektiğe özgü bütün nitelikler ateş’te fazlasıyla bulunur. Ateş, bütün olaylar arasında, iki karşıt değerlendirmeyi; yani, sav ve karşı savı, iyi ile kötüyü, güzelle çirkini açıkça ortaya çıkarır. Bachelard’a göre, ateşi anlamak ve anlamlandırmak için bilinçli olanın ardında bilinçdışı, nesnel kesinliğin ardında özneliği, deneyin ardında düşü arayan dolaylı ve ikinci dereceden bir ruh çözümlemeye gerek vardır: ‘*Bu yüzden biz imge etmenleri arasında en diyalektikleşmiş olanın ateş olduğunu göstermeyi denedik. Yalnız o hem özne hem nesnedir. Bir canlılığın temeline inildiği zaman orada daima bir ısıklık bulunur. Canlı diye, doğrudan doğruya canlı diye tanıdığım şey sıcak olarak tanıdığım şeydir. Isı tözsel zenginliğin ve sürekliliğin en üstün kanıtıdır; yalnız ısı hayati şiddete, var olma şiddetine*

dolayumsuz bir anlam verir. Mahrem ateşin şiddetinin yanında öteki duyulur şiddetler ne kadar gevşek, atıl, durağan, kadersiz kalır!’ der, (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*,1995: 100)

Yani, daha uygun bir anlatımla, ateşi almak, kendini ateşe atmak anlamında kullanılmıştır; bu kullanım yok etmek ya da yok olmak eylemleriyle aynı anlama gelmektedir. Rimbaud’nun ateşle yakınlığı daha isimlerde başlar; *Une saison en Enfer* (Cehennemde Bir Mevsim), bu bağlamda cehennem sözcüğüyle, onun sonucu olan Illuminations (Aydınlanmalar) büyük ölçüde örtüşmektedir.

Ateş hem var edici, hem de yok edici bir nesnedir; yani, bir yandan durmadan günah işleyen saplantılı bir kişiliğin, diğer yandan günahlarından arınmak için kullandığı nesnenin yine ateş olması dikkat çekicidir. Bu durum, onun ben’inin aslında bir başkası olması niteliğini açığa çıkarır: ‘İblis! – Bir iblistir o, biliyorsunuz, bir insan değildir.’ (Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations*,1991: 74) Burada, İblis’in cehennemi, dolayısıyla ateşi çağrıştırdığını söylemeye bile gerek yok.

Ortada bir kötülük ya da uğursuzluk varsa onu yok edecek güç yine ateştir. Onu bir başkasına dönüştüren güç ateşin gücüdür: ‘*Galyalı atalarından (...) kalıt bana: putataparlık ve günah sevdası; ah! Bütün kusurlar, öfke, şehvet, - görkemli şehvet- özellikle de yalan ve tembellik.*’ (Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations*,1991: 118)

Gerek Arthur Rimbaud’nun *Illuminations*’u, gerekse Ece Ayhan’ın *Bakışsız Bir Kedi Kara’sı* uyak arayışında olmayan düz ya da düzyazı şiirlerdir. Her birinde yeni bir öyküyle karşılaşılır. Okurda şiir duygusunu uyandıran derinden derine duyulan müzik ya da sürekli yinelenen ritimdir. Şair sürekli bir arayış içerisinde; bu arayış içinde kullanılan biçim ve içerik çok fazla önem taşır. Bu yeni biçim ve içerik; geleneksel biçimler içerisinde rahatça ifade edilemez; rahatça ifade edilememesi yeni karmaşaların aranıp bulunmasını zorunlu kılar. Bu şiirler; yani, bildirisi çok açık ve öne çıkmış geleneksel türlerden kesinlikle ayrılırlar ve eski şiir geleneğine tepki olarak üstü örtük ya da gizli tarzda yazılmış şiirlerdir; daha uygun bir ifadeyle bu şiirlerde soyut nesnelere bilinçli bir şekilde, somut olana tercih edilmiştir. Bunlar, Bachelard’ın anlatımıyla karmaşanın egemen olduğu şiirlerdir; üstelik, bu ruhbilimsel bir karmaşadır: ‘*Psikolojik bir karmaşa tanındığı zaman bazı şiirler daha iyi, daha tam olarak anlaşılabilir gibi geliyor. Aslında bir şiir, birliğini ancak bir karmaşadan alabilir. Karmaşa eksikse, köklerinden kesilmiş olan eser artık bilinçdışıyla ilişki kurmaz. Soğuk, sahte, yapma görünür.*’ (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*,1995: 23)

‘*O put, kara gözlü, sarı perçemli, ne evi var ne yurdu, daha soylu o Meksika, o Flaman masalından, ülkesini sorarsan çiğ yeşil ve gök mavisi. – Şimdi koşuyor gemisiz dalgaların Keltçe, Yunanca, İslavca yaban adlar taktığı kıyılarda. Ormanın sınırında –düş çiçekleri çınlar, çatlar, parıldar- turuncu dudaklı kız çayirlardan kaynayan duru tufan içinde bağdaş kurup oturmuş; çıplaklık, ebemkuşaklarının, bilevin, denizin gölgeledikleri, içinden geçtikleri, giydirdikleri.*’ (Rimbaud, *Çocukluk*, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:110) Rimbaud’nun şiirinde açıkça görüldüğü gibi, ‘kimi kez evsiz barsız ve kara gözlü, sarı perçemli

bir putun çığ yeşil ve gök mavisi ülkesinin karmaşası', bir Meksika ya da Flaman masalından daha soylu gösterilir. Kimi kez, çığ yeşili gök mavisi ülkeler, kimi kez deniz kıyıları, ormanlar ya da yine ateşi anımsatır bir şekilde seçilen turuncu dudaklı bir kız; kaynayan (duru tufan) içinde bulunmaktadır. Bachelard'ın, '*nesnel bilgi için tamamen yapay olan şey bilinçdışı için derinden derine gerçek ve etkin olarak kalır. Rüya deneyden güçlüdür*' (Bachelard: 24) ifadesinde dile getirdiği gibi, tıpkı düşte yaşanmış gibi aktarılan bu dizelerin öyle algılanmak istendiği sürece gerçek olarak kabul edilebileceğini gösterir.

'*Ey kutsal ülkenin gepgeniş ağaçlık yolları, tapınağın tanrıçaları! Kim bilir ne oldu Hazreti Süleyman'ın özdeyişlerini bana açıklayan Brahman ? O çağlardan, o yerden, kocamış kadınları bile görüyorum daha! O gümüşten, güneşten zamanları anımsıyorum ırmaklara doğru, omzumda yoldaşımın elini, sevişmelerimizi ayakta, yakıcı ovalarda. Bir kırmızı güvercinler sürüsü düşüncemin yöresinde gürlüyor. – Bu sürgünde kendime bütün gökçe yazınların ölmez oyunlarını oynayabileceğim bir sahne kurdum. Duyulmamış zenginlikler gösterecektim size. Geçmişini gözliyorum bulduğunuz gömülerin. Arkadan ne gelecek biliyorum. Bilgeliğim kaos kadar hor görülüyor. Ama sizi bekleyen uyusukluk yanında nedir benim hiçliğim ?*' (Rimbaud, *Hayatlar*, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:114) Kimi kez, kutsal bir ülkenin yemyeşil yolları; gümüşten ve güneşten zamanların etkisiyle yakıcı ovalara dönüşür. Bu bağlamda, Bachelard'ın ilk insanın ateşi nasıl elde ettiği saptamasına dönecek olursak; kuru tokmağı odunun yivine sürterek ateşi elde etmek için zaman ve sabır gerektirdiğini anımsarız: Aynı şekilde, Rimbaud'nun dizelerini okuyacak olursak aynı süreci gözlemleriz; o gümüşten ve güneşten zamanlarda (arada soğumayı belirlemek için bilinçli olarak ırmakları kullanır); okura, omzunda sevgilisinin eli sevişmelerini anımsar ve anımsatır; üstelik buldukları yer ateşten bile yakıcı ovalardır. En şiddetli ateş görünüşte en soğuk nesnelere elde edilir anlayışından yola çıkarak; kırmızı bir güvercin sürüsünü (kuş imgesinin *Prometheus*'un, kartalına anıştırmada bulunduğu açıktır), şiirinin orta yerine yerleştirir. Şiirini, birbirlerine karşıt anlamlara gelen sözcüklerden kurar; ova (yakıcı), güvercin (kırmızı); benzer biçimde bilgeliği kaos (şiddet) kadar hor görülür. Şiirde cinsel yaşantıyı belirleyen temel öğe sürtünmedir; iki kuru odun parçasını birbirine sürterek ateşi elde etme eylemi ilk cinsel deneyimler yoluyla edinilmiş bir bilgidir. '*O gümüşten, güneşten zamanları anımsıyorum ırmaklara doğru, omzumda yoldaşımın elini, sevişmelerimizi ayakta, yakıcı ovalarda. Bir kırmızı güvercinler sürüsü düşüncemin yöresinde gürlüyor. –*' (Rimbaud, *Hayatlar*, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:114) Bachelard bu bilgidен hareketle şu sonucu çıkarır; ateşin nesnel yeniden üretimi için ilk bilimsel sav *aşktır*.

'*Çocuk kahkahaları, kölelerin çekinişi, kızıoğlan kızların ağırbaşlılığı, çevremde ürkünçlüğü nesnelere, biçimlerin, hepimizi kutsuyorum bu uyanıklığın anısıyla. Hepten kaba sabalıklı başlıyordu bu; alevden ve buzdan meleklerle bitiyor işte.*' (Rimbaud, *Sarhoşluk Sabahı*, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:115)

Ateş diyalektiği konusunda, benzer söylemin sürdürüldüğü yukarıdaki dizelerde; Çocuk kahkahaları, kölelerin çekinişi, kızıoğlan kızların ağırbaşlılığı, sözcük gurupları karşı savı; yani, karşıtlığı daha iyi vurgulamak için bilinçli olarak kullanılır; - Burada, ‘bilinçli’ belirteci üzerine vurgu yapmamız, şairin sürekli düşlerden söz etmesi nedeniyledir.- Çevresinde yer alan nesnelere korkunçluğu bir kez daha *alevden* ve *buzdan meleklerin* varlığıyla belirlenir. Dolayısıyla, ateş ögesinde her zaman bir derinlik bulunmaktadır. Onu, bir takım sıradan sözlerle açıklamak yerine, *derin bir açıklamayla* yapmak daha önemlidir. Çünkü, ateş konusunda okuduklarımızdan çıkardığımız sonuç şudur; asıl düşünce soğuk/sıcak derinlikte ve tam anlamıyla dile getirilmemiş sözlerde ve ifadelerde gizlidir.

Genellikle, eğretilmeler (métaphore) ön plâna çıkmaktadır; gerek Rimbaud’da, gerek Ayhan’da şiir dili kimi eğretilmeler üzerine kuruludur. Bu durumu örneklendirmek açısından hangi şiiri ele alırsak alalım, genellikle seçili sözcük düzeyinde eğretilmelerle karşılaşırız. Eğretilmelerin yanı sıra, şiirde işlediği izleği açıklamaya yönelik anıştırmalar da sayıca oldukça fazladır. Bu bağlamda, Bachelard’ın şiir dili üzerine yaptığı yorumlar durumu daha net bir biçimde ifade etmektedir: Bachelard’a göre, eğretilmeler bir an ortaya çıkıp sonra kaybolan sıradan soyutlamalar değildir; kaybolmaları bir yana, eğretilmeler duyuumlardan daha fazla birbirini anıştırmakta ve örmektedir. Bachelard, tam da bu noktada Rimbaud ve Ayhan’ı doğrular bir şekilde, şair düşüncesinin eğretilmelerden meydana gelmiş bir sözdizimi olduğunu ileri sürer: ‘*Nasıl bir çiçeğin diyagramı çiçeklik eyleminin anlamını ve bakışımını gösteren bir diyagram ortaya koyması gerekir. Bu geometrik uyum olmadan gerçek çiçek olmaz. Aynı şekilde şiir imgelerinin belli bir sentezi olmadan şiir çiçek açmaz*’ (Bachelard, Ateşin Psikanalizi,1995: 99) Ateş yakma olayı temelinde belirgin bir estetiği barındıran bir nitelik taşımaktadır; ateşi meydana getiren tüm öğeler belirli bir ritimle, titreşimle ve uyumla çalışır. Öyle ya, ateşin nesnel yanı sıcaklıktır; odunlar belli bir sıcaklıkta tutuşmaya başlar başlamaz çevreye bir ısı yayarlar. İşte ışık, bu ısının bir sonucudur. Prometheus örneğinde görüldüğü gibi, tutkulu bir aşık için ateşi elde etmenin bedeli olarak çektiği acının fazlaca bir önemi yoktur; çünkü, o ateş vasıtasıyla özgüvenini yeniden kazanmıştır: Bu güven duygusu acının değil, bir şenliğin, ateş yoluyla elde edilmiş bir ışığın habercisidir.

*‘Altın bir sekiden, - ipek sicimler, külrengi tüller, yeşil kadifeler ve güneşte tunç benzeri kararan billür kurslar arasında, - gümüş telkarilerden, gözlerden ve saclardan bir halı üzerinde açıldığını görüyorum yüksükotunun. Akik üzerine serpilmiş sarı altın paralar, zümrüt bir kubbeyi taşıyan maun direkler, beyaz canfes demetleri ve ince yakut kamışlar çevreliyor su gülünü.*’ (Rimbaud, Çiçekler, Ö. İnce çevirisi, Frankofoni-4,1992: 116)

Rimbaud’nun dizeleri dikkatle okunduğunda, birinci dizede *yüksükotunu* betimlemek için; altın bir seki ( altın rengi dolayısıyla ateşi ve gücü simgeler), ipek sicimler (ateşin sonucu olan acıyı), devamında kül rengi tüller ( ateşin sonucunu-

kül-), *kurslar arasında, güneşte tunç benzeri kararan billür*, kurs (güneş ve kararan billür), *yüksükotunun, gümüş telkarilerden, gözlerden ve saclardan bir halı üzerinde açıldığını görüyorum*, ifadesi ateş olayına sıkı sıkıya bağlı bir sıcaklık-ısı ve aydınlık düşüncesinin şairin imgelemine bütünüyle etkisi altına aldığını açıkça göstermektedir.

Yine, ikinci dizede; *su gülünü* betimlemek için kullanılan sözcük ve sözcük gurupları: *‘Akik üzerine serpilmiş sarı altın paralar, zümrüt bir kubbeyi taşıyan maun direkler, beyaz canfes demetleri ve ince yakut kamışlar çevreliyor su gülünü’*, türünden anlatımlar; ateşin varlığını belirtmekle birlikte, ateş yakma olayındaki belirgin bir estetiğin derin izlerini taşımaktadır. Su gülünü çevreleyen tüm nesnelere paylaşılan ya da paylaşılması arzulanan bir nesneye göndermede bulunmaktadır.

İşte, her iki şair de, Bachelard’ın öngördüğü kendi eğretilene örgülerinin anlamını ve bakışını ortaya koyan bir diyagram (*diagramme*) sunarlar. Bu diyagramı oluşturma aşamasında ne şair özgürlüğünü kısıtlama, ne de bir takım zorlama nedenler bulunmamaktadır. Yani, şiirsel gerçekliği ve onun kendine özgü mantığını ve diyalektiğini olgunlaştıktan sonra, dahası nesnel anlamda çiçeklendikten sonra ortaya çıkarmak gerekir. Bachelard’ın yapıtında kullandığı diyagram sözcüğünün sözlüksel anlamı: *‘Herhangi bir olayın değişimini gösteren grafik, çizgi yada bir çiçeğin bütün ayrıntılarını gösteren taslaktır.’* ( T.Saraç, 1989: 435) Bu diyagram oluştuktan sonra, (yüksükotu ve su gülü) birbirine aykırı gibi gözüken imgelerin olağanüstü yeni bir imgede bir arada bulduklarını gözlemleriz. Dikkat edilirse birinci dize yüksükotu, ikinci dize su gülünün nitelikleri üzerinedir. Şair, çiçekler ve onların herhangi bir şekilde ateşi çağrıştıran görünümlerini sunar. Şair imgelemine sonuç eylemi, bir canavardan, masum bir çocuk ortaya çıkarabilmesinde gizlidir:

*‘Onları çağırıyor çığlık çığığa, bir iskambil kâğıdı sokağından, malta taşları üzerinde, çocuk oyunu binlerle. Şeytan çizilmiş-. (68)*

*Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarılarda; küf gözülü, tenekeden bir ejderhaya ve paslı bir cesedi. (69)*

*Deliler, fareler, erkek fareler bölüşür kömürleşmiş bir cesedi. (70)*

*Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. (75)*

*Ağzında firketeler. Bir kuş, konmaktan hoşlanır. Canavar dövmeleri kollarında, vardı. Saçlarını da kardeşin taşırdı kömür karası. ( 76)*

*Unutur gitgide yakılmış babası büyücü. (77)*

*Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp gümüş bir şamdana oturturlar, zifile boğarlar tekne, damgalarlar. (78)*

*Yıkımlar getiriyorlar imparatorluğa. Yangınlar. Uğulduyorsunuz kışın ey yapraklarını döken kadınlar ! (80)*

*Bataklıklarda büyümüştür çocuğu. Neft dökerek yakıyordum bir mektubu da kuş zarflı balmumu. ( 87)*

*Yukarı deyişleri yansılar, sabundan küpeler, bir hamamname. Asılıydı başuçlarında bir tef. ( 89)*

*Yalar kapatmasını zincirle bağlı kolları, kızgın bir ejderha. Oyar burguyla. Düzgün sürmüş güzeligeliş. (99)*

Şamdan olacağım! Diyedir bağıryordu bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla. 104)  
Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler. ( 124) (Ayhan, Bütün Yort Savul'lar)

Her iki şair de, kendi kendileriyle çelişmek pahasına tutuşma yolunu seçmişlerdir. Çünkü, imge bileşenlerinin içerisinde en tartışmalı olanı ateştir: Sadece ateş hem nesne, hem de öznedir. Bu bağlamda, Ayhan tarafından yeniden türetilen (*cehennette*) sözcüğü cennet (soğuk) ve cehennem (sıcak) sözcüklerinden her birini aynı zamanda dile getirmektedir. Bachelard'a göre, ruhsal bakımdan insanı yeniden yaratan şey, kurduğu düşlerdir; bu düşler ısı ve sıcaklığı içerdiği anlamda belli bir değer kazanacaktır: 'Hiç şüphesiz kişisel bir kargaşa yüzünden yoldan çıkarak, ama herhalde başkalarının baştan çıkarmasının da zoruyla, asli dürtünün bölündüğü yere yerleşmenin yolunu bulmak gerekir. Mutlu olmak için bir başkasının mutluluğunu düşünmek gerekir. En bencil zevklerde bir özgelik vardır. Öyleyse şiir diyagramı, bileşim birliğinin bencil ülküsünden, bön ülküsünden kopup kuvvetlerin ayrışmasına yol açmalı. Burada yaratıcı hayat sorununa geldik: Geçmiş unutmadan geleceğe nasıl ermeli ? Tutkunun soğumadan ışımasını nasıl sağlamalı ? ' (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, 1995: 100) Bachelard ateşe; ısı, sıcaklık, soğukluk, temizlik ve arınma gibi çeşitli anlamlar yükler; yüklediği bu anlamlardan her biri ateşe ayrılan alanı genişletmeye yöneliktir. O'na göre, ateşin beslediği kaynak kirlidir. Öyleyse, şairin hedefi onu kirlerinden arındırmak olmalıdır. Böyle olunca, ateş üzerine yapılan değerlendirmelerin ruhbilimsel bir nitelik taşıması zorunlu hale gelir. Bu durumu örneklendirmek açısından süre dizimsel sıra gereği önce Rimbaud'dan seçtiğimiz *Sarhoş Gemi* örneğiyle başlayalım;

'Denize bir kasırgayla açıldı gözlerim;/ Ölüm kervanı dalgaları kattım önüme; / Bir mantardan hafif, tam on gece, hora teptim;/ Bakmadım fenerlerin budala gözlerine.  
Güneşi gördüm, alçakta, kanlı bir ayinde;/ Sermiş parıltısını uzun, mor pıhtılara./ Eski bir dram oynuyor gibiydi, enginde./ Ürperip uzaklaşan dalgalar, sıra sıra.  
Bataklıklar gördüm, geniş, fıkır fıkır kaynar;/ Sazlar içinde çürür koskoca bir ejderha./ Durgun havada birdenbire yarılr sular,/ Enginler şarıl şarıl dökülür girdaplara.  
Büründüm mor dumanlara, başıboş, derbeder,/ Delip geçtim karşımdaki kızıl semaları;/ Güvertemde cins şaire mahsus yiyecekler, / Güneş vosunları, mavilik meduzaları.' (Rimbaud, S.Eyüboğlu Çevirisi; 59-60-61)

Yukarıdaki şiirde kullanılan sözcük ve sözcük gurupları aynı ortak alana, yani ateşe göndermede bulunur; bu göndermeler kimi kez ateşin sevecen ve sıcak, kimi kez sert ve şiddetli yanlarını imler: Seçilen birinci dördlükte; gözlerin denizlere bir kasırgayla açılması ifadesi – ki, gözler her durumda ışığı, yani, ateşin



varlığını kesinler-, ‘Bakmadım fenerlerin budala gözlerine’ anlatımı ateşin oldukça zayıf bir biçimini gösteren fener sözcüğüyle karşılanır.

Yine ikinci dörtlükte, kanlı bir ayinde güneşin görülmesi – bu anlamda güneş doğrudan ateşi imler-, güneşin parıltısını uzun, mor pıhtılara sermesi,- mor renk ortaya çıkışını her anlamda ışığa yani ateşe borçlu oluşunu simgeler-, üçüncü dizedeki engin ateşin ve ışığın varlığına bağlı olan bir anlatımı açı(k)mlar. Dördüncü dizedeki, ‘sıra sıra. ürperip uzaklaşan dalgalar’, anlamında kullanılan dalga bir ışık (dahası ateş) oyunundan oluşmaktadır. Bu oyun, ışığın suyla, suyun ışıkla aralıksız oynadığı ve oyunun sonunun yine ateş üretimi olduğu bir yanılsamadan meydana gelmektedir. Üstelik, oyun ateş üzerine oynadığı için her defasında bir şeyler yok olmakta, varlığını yitirmektedir.

Üçüncü dörtlükte, Bataklıkların gördüm, geniş, fıkr fıkr kaynaması ve şairin tüm olup biteni gözleriyle görmesi, ışığın yani, ateşin varlığını ve etkisini imler; Sazlar içinde çürüyen koskoca bir ejderha; ifadesindeki ejderha ateş fişkirtan bir yaratık olduğu için; ateşin bir başka bedende yeniden üretilerek yeryüzüne salınmasını gösterir. Yani, devingenlik ateşin doğasını oluşturur ve her koşulda yeni bir şekliyle varlığını sürdürür. Durgun havada birdenbire yarılır sular./ Enginler şarıl şarıl dökülür girdaplara’ dizelerinde kullanılan ‘Durgun hava ve suların şarıl şarıl girdaplara’ dökülmesi ifadeleri ışığın varlığını kesinler. Belirli bir aşamadan sonra ateşin varlığı, suyun varlığından öte hiçbir şeyi ifade etmez; çünkü, gemi sarhoştur; bu bağlamda, gemi suyu, sarhoşluk yani alkol –bu durumda alkolün ateşi kışkırttığını anımsayalım-, ateşi işaret eder.

Seçili son dörtlükteki; başıboş, derbeder bir durumda mor dumanlara bürünme, anlatımı hem sarhoşluğun, hem de ateşin izlerini taşır; karşısındaki kızıl semaları delip geçmesi ve devamında ‘Güvertemde cins şaire mahsus yiyecekler, / Güneş vosunları, mavilik meduzaları.’ anlatımları güneşi, ışığı, rengi; yani, farklı görünüşler altındaki ateşi gösterirler.

Ateşin benzer çağrışımlarını gösteren bir şiiri Ayhan’dan alıntılatalım: ‘Şiirimiz mor külhanidir abiler/ Topağacından aparthanlarda odası bulunamaz/ Yarı silinmiş bir ejderhanın düzüşüm üzre eylemde/ Kiralık bir kentin giriş kapılarına kara kireçle/ Şairlerin ümüğüne çökerken işaretlenmesinin şiiridir/ Ayıptır söylemesi vakitsiz Üsküdarlıyız abiler.’ (Ayhan, Bütün Yort Savul’lar, Mor Külhani :125)

Şiirin hem mor, hem de külhani oluşu kırmızı rengi açığa çıkarır; mor renk bir tür şiddet içerdiğinden kabadayılık ve onun şair imgelemindeki izdüşümlerini göstermesi bakımından oldukça ilgi çekicidir. Mor ve külhani niteleyicilerini izleyen “abiler” deyimini şiirde sağlanmak istenen (kabadayı) ortama büyük ölçüde katkıda bulunur. Dahası, Topağacından aparthanlarda odası bulunamaz” şeklinde sürdürülen anlatım; kişinin kendini kapattığı çerçevede yaşadığı derin yalnızlığı imler ve güçlendirir. Bu dizeyi izleyen dizedeki ejderha bir kez daha ateşi ve ateşle birlikte ejderhanın cinsel hazırlık dönemini işin içine karıştırması bakımından cinselleştirilmiş ateşi ve bir kez daha Rimbaud’yu çağırıştırır.

Bachelard’ın ateşe yüklediği anlam ısı, sıcaklık, soğukluk, temizlik ve arınma gibi eylemlerle sınırlı değildir. Tüm bunların yanında Bachelard, ateşin kaynağında sürtünmeyi görür ve sürtünme eylemi (le frottement) cinsel alana

göndermede bulunur; daha doğrusu özel bir cinselliği çağrıştıran alan her iki şairde de oldukça belirgindir: ‘ Herhalde ateş olayı ile yeniden üretimi arasındaki devre bu yönden gidince en kısadır. Ateşin nesnel yeniden üretimi için birinci bilimsel hipotez aşkıdır. Prometheus zeki bir filozof olmaktan çok tutkulu bir aşkıdır, tanrıların intikamı da bir kıskanç intikamıdır. ‘ ((Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, 1995:27) Ateşin bu cinsellik taşıyan yanını göstermek açısından seçtiğimiz Rimbaud şiirinin dizeleri, Ayhan’ınkilerle geniş ölçüde örtüşmektedir.

‘Bir tanem! Güzelim! İştince sürçmediğim tüyler ürpertici borazan! Perilik sehpa! Yaşasın, görülmemiş yapıt! Eşsiz beden için, ilk defa olarak. Çocukların gülüşüyle başladı bu, gene onunla bitecek. Bu ağrı bütün damarlarımızda kalacak, hatta borazan susup gene eski uyumsuzluğa dönsek bile. Ah, nasıl hak etmişiz bu işkenceyi şimdi! Hırsıyla toplayıp yığılım yaratılmış ruhumuzla bedenimize verilen o insanüstü sözü: O sözü, o deliliği, inceliği, bilgeliği, sertliği!’ (Rimbaud, *Hayatlar*, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992: 114)

Ancak, incelediğimiz şiirler tam anlamıyla *kurgu* da değildirler. Yeni bir içerik ve yeni bir biçim içinde sunulduğu için; kurgusal düzlemde kurgu herkes tarafından kolaylıkla anlaşılır bir içerik değeri taşımaz. Sözelimi, Ayhan’ın *Bir Fotoğrafın Arabı* isimli düz şiiri sanki bir fotoğraf karesinin karşısında görülenler yorumlanarak yazılmış gibidir. Sıra dışı bir bakış, tam karşısında duran fotoğrafa kendince özel bir içerik ekleyerek onu okurla paylaşma yolunu seçmiştir. Bu anlatımda şairin kendi özel yaşantısına ait öğelere de rastlanır; işte fotoğraf tüm açıklığıyla karşındadır. İşte, şiirden bu durumu yansıtan tümceler;

- (1)Çiçek. Çiçek Satıcılığıyla başlamışım serüvenlerime.
- (2) İplere dizili çiçekler ve çocuklar, gül kurusu.
- (3)Ama nasıl da büyülüymüşüm o zamanlar, bir pericik yüzünden bakılamazmış.
- (4) Bu bir fotoğrafın arabı olsun benden, eline geçecek mi bir gün?
- (5) İbranca öğrenimi yaparken bir bolicede görünmeyen köpeğimle çektirdiğim.
- (6) Yapraklarını dökmüş ulu bir ağacın altında bir kanepeye incelikle ilişmiş olarak.’ (Ayhan, *Bir Fotoğrafın Arabı* : 67)

Aşağıda örnek olarak aldığımız Rimbaud’nun, Gizemli isimli şiiri, yukarıdaki Bir Fotoğrafın Arabı isimli şiirle açıkça benzerlikler gösteriyor. Her ikisinde de görsel bir yanı bulunan bir nesne seçilmiş; bir fotoğraf ve bir tablo; nesne, sanki karşılarında canlanmış gibi ne kadar çok ayrıntıyı gösteriyor.

*‘Tepenin yamacında, çelik ve zümrüt otlar arasında, yün giysilerini döndürüyor melekler.*

*Tepenin doruğuna kadar sığıyor alev çayurlar. Solda bütün cinayetlerin ve bütün savaşların çiğnediği dağ sırtının hümsü ve yaylalarını çiziyor bütün yakıcı gürültüler. Sağdaki dağ sırtının ardında, doğuların, ilerlemenin çizgisi.*

*Ve denizlerin mühre boncuklarının ve insansal gecelerin dönen ve saldıran uğultusu kenar çizgisini oluştururken tablonun yukarısında.’ (Rimbaud, Gizemli, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:116)*

Bir kurgudan söz edilebilir ancak bu kurgu montaj ya da kurgu anlamına gelmez. Seçili dizelerde açıkça görüldüğü gibi, çok kısa süren – önümüzden geçen bir fotoğraf karesi kadar- mesafede ve zamanda oldukça yoğun bir anlatım gözlemlenir. Bir sanat fotoğrafı ya da bir tablo önünde insanın aklına gelen görülenle, görülmeyenler arasındaki farkların özenli bir estetik anlatımıdır. Bir fotoğrafın *arabı* ismi, *fotoğrafın negatifi* anlamında kullanılmıştır (TDK Türkçe Sözlük, 1983: 66). Bütünüyle bireysel bir anlatım ve gösterim plânında, şair baktığı negatif fotoğrafa renk, resim, parlaklık, derinlik yani boyut adına ne varsa hepsini incelikle bir bir ekler: *‘Bugün bile Türkçe’nin grameri yoktur, oluşum halindedir dil. Şiirin de, insanın da oluşum halinde olduğunu dikkate almadılar. Biz insanlığın sonunda değiliz. Başındayız daha. (...) Türk şiirinin içine ediyor Ece diyorlar. Amacım zaten bu. Bir şeyi yıkacaksın ki yeni bir şey kurulabilsin. Ben kendi kuşağımı da sorgulamak zorundayım. Nâzım Hikmet’i de, Edip Cansever’i de. İnattığım ama, haklı inadadır bu. Şiirde de zorluk oradan çıkıyor. Şiir şiirde kalamaz. Kalmamalıdır da. Tarih, coğrafya, felsefe, sosyoloji, etik... Hepsini içermelidir şiir.’* (Ayhan, Denemeler: 36)

Batur, *Başkalaşım*lar, I-X isimli denemesinin, II, Tahta Troya başlıklı bölümünde, Ece Ayhan Şiiri üzerine kendi deyimiyle bir Metin çözüm Denemesi yapar: *‘Ece Ayhan’da beliren gizli metne yönelme kaygısı, geniş anlamında dilin ve anlatım yasalarının gizleşme eğilimlerine bağlanabilir mi ? Ya da, bu soruyu başka bir düzlemde sorarsak: Dil’in genel yapısı, toplumsal kırılmalar yoluyla, tarihiçi (trans-historique) boyutlar da alarak özelleşme, giderek öz-denetime başvurma yolunu mu arıyor ?’* (Batur, *Başkalaşım*lar, I-X: 72)

Burada bir düzenlenişten kesinlikle söz edebiliriz, ancak, bu düzenleniş mantığın ya da edebiyatın genel geçer ilkelerine göre değil, şairin yazınsal anlayışına göre biçimlendirilecektir. *Agencement* terimi bu bağlamda; bir araya getirme, fakat belli bir düzene göre bir araya getirme karşılığı olarak kullanılmaktadır. Rimbaud’nun düz yazı şiirinde bir düzenleniş vardır; bu düzenleniş, kimi söz öbeklerinin yerinin bilerek söz dizim kurallarının tersine

işlemesidir. Bu durum kimi açılardan şairin sözcükleri gelişigüzel kullanmasından kaynaklanıyor olabilir. Örneklerde gözlemlediğimiz kadarıyla, sözcük seçimindeki bu özensizlik ya da sözcük yerinin tümcedeki hatalı kullanımı bu düz yazı şiirlerde bir tür iç uyak sağlama hedefine yöneliktir: Şiirin İnce tarafından yapılan çevirisinde bu tümce yapısı bakımından sözdizimi hataları aynı şekilde korunarak Türkçe'ye aktarılmıştır: ‘ Bir kapı çarptı ve köyün alanında, kollarını salladı, rüzgâr güllerinin ve her yerdeki çan kulesi horozlarının anladığı çocuk, gürül gürül sağnağın altında.’ (İnce, 1991: 104)

Ayhan'ın anlatımıyla, Rimbaud'da görüp varlığını saptadığı ve sonra kendi yapıtında kullandığı (*Bakışsız Bir Kedi Kara*) biçim bir örgüdür; üstelik çok sıkı bir örgü; üzerinde uzun süre çalışılarak üretilen türden bir örgü. Üstelik, bu sıkı örgüyü hazırlarken sanatçı, okura olanaklar ölçüsünde kendi varlığını unutturmayı dener.

*‘Yer, Yön, Yol arayışına çıkan Kişi'nin aslında hep yalnız olduğunu düşündük, önce.*

*Aramızdan, Rimbaud'nun ilk başkaldırı yürüyüşüne, bir başına Alp'leri aşarak İtalya'ya inişine olduğu kadar, son, uzun, kangrenli bacağıyla Habeşeli'nden Akdeniz'e uzanan ölüm yürüyüşüne (gerçekten de ölesiye yürümüştü Rimbaud; önce bacağı kesildi, sonra soluğu) bağlananlar oldu.’ (Batur: 133)*

Evet bunlar sadece şiir değil, aynı zamanda düzyazıdırlar: Bunlar daha çok söz oyunlarından hoşlanan meraklı okurlar için oldukça doyurucu yazılar olarak karşımıza çıkarlar. Şiirde konuşan –duygularını okurla paylaşan- kişi gizemli bir evreni açığa çıkarmaya çabalar; ancak, bu gizemin şifrelerini çözerken kendi kendini hüzünden kurtaramaz:

*‘Boşa çıkar çıkmaz Tufan düşlemi.*

*Bir tavşan durdu evliyaotları ve devingen çançiçekleri arasında ve yakardı gökkuşağına, örümcek ağları ortasında!’ (Rimbaud, İnce, 1991: 103)*

Bunlar üzerinde uzun uzadıya çalışılmış metin görünümündedirler; sanki, sanatçı tüm zamanını, hızını onları sıkı sıkıya örmek için harcamıştır. Yapıtı oluşturan parçalar kesintisiz bir bütünlük göstermezler; sürekli bir karmaşıklık ve düzensizlik içerisinde bağıntısızlık egemen gibi görünür. Bu karmaşık yapı, metnin bildirisinin anlaşılmasını güçleştirir:

*‘Sarıldım yaz şafağına.*

*Hiçbir şey kıvılcıkmıyordu daha alnacında sarayların. Ölüydü su.  
Orman yolundan ayrılmıyordu alacakaranlığın konak yerleri.*

*Yürüdüm, diri ve ılık solukları uyandırıp; ve baktı değerli taşlar ve gürültüsüzce havalandı kanatlar.  
Şimdiden yepyeni ve solgun ışıklarla dolu bir patikada, bir çiçek yaptı ilk girişimi ve adını söyledi bana.’ (Rimbaud, Tan, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992: 117)  
‘Raslanmaz bir kuş angut, anlatır örneksiz. Yakın kovuklarında Akneri-Vank manastırı. Ağzında bir elmas.  
Dolantılar tasarlar, kapalı tutulan bir şehzade. Zırhı incelmış, paslı demirden pençesi, ama göğsü kalkan.  
Bir domra çalgısı, betimler vurgularını korkunun. Bükülmez boynu. Binbir gün masallarıyla bezenmiş*

*Yalar kapatmasını zincirle bağlı kolları, kızgın bir ejderha. Oyar burguyla. Düzgün sürmüş güzeligeliş.’ (Ayhan: 99) Gelişigüzel ifadesi şiirde güzeligeliş olarak kullanılmıştır. Bu anlamda, gerek Rimbaud, gerek Ayhan’ın şiir yazma biçimi Bachelard’ın söyledikleriyle örtüşür: ‘ Gereğince doğrulanmış nesnellik nesneyle ilk teması yalanlar. Önce her şeyi eleştirmeli:Duyumu, sağduyuyu, hatta en değişmez geleneği ve son olarak kelimelerin kökenini de; çünkü, söz ancak şarkı söyleyip baştan çıkarmaya yaradığı için düşünceyle nadiren buluşur.’ (Bachelard, Ateşin Psikanalizi: 7)*

Bachelard’ın dile getirdiği anlamda, sözdizimi kurallarının yadsınması dahası sözcüklerin kökeniyle ilgili değiştirim işlemi Rimbaud’nun bütün şiirine egemendir:

*‘A kara, E ak, I al, U yeşil, O mavi: sesliler  
Diyeceğim bir gün gizli doğumlarınızı da;  
Karanlık koylara, sineklere benzer A,  
O amansız pis kokular üstünde fir dönerler. ‘ (Rimbaud, Sesliler, İlhan Berk çevirisi, Frankofoni-4,1992: 105)*

Ayhan, *Ecegiller* isimli şiirinde sözdizimi kurallarını yadsımayı şöyle açıklar:

*‘Sam yeli de dalgınlıklarla bir çocukmuş  
eğilip barışlıklar çizermiş evler üzerine  
nasıl bir ağaçdıysak çocukken  
tümleçler,i özneleri nasıl unuttuysak denizde  
turunç olmak istiyoruz yine turunçuz da.’ (Ayhan, Bütün Yort Savul’lar: 40)*

Bu sıkı örülmüş metinler kimi konulara şair titizliğiyle vurgu yapan metinlerdir: Acıya, sıkıntıya, deliliğe, içeri’ye ve iç derinliğe; yani, yaratıcı ben’e (le moi créateur) ya da üstben’e (*surmoi*) vurgu yaparlar. Sözgelimi,

Ayhan'ın *Epitafio* isimli düz şiiri okuduğumuzda, şu ayırt edici özellikleri gözlemliyoruz; bir oyunda çocuklar malta taşlarına şeytan resmi çizmişler, bilinmeyen bir ortamda çılglık çılgılığa oyun oynamaktadırlar. Toplumsal konuları her anlamda, aşırılıklar üzerine kuruludur. Neyi yaşıyorlarsa ya da yaşayacaklarsa en üst düzeyde yaşarlar. Bu aşırılık her tür bastırılmışlık duygusunun yazınsal plânda dışı vurumudur. Yani, her tür toplumsal değere karşı bir anda saldırıp geri çekilen ateş gibi, kontrol edilemez bir biçimde ortaya çıkarlar (nasıl bir ağaçdıysak çocukken/ tümleçleri özneli nasıl unuttuysak denizde/ turunç olmak istiyoruz yine turunçuz da), yaşanan tüm toplumsal baskı ve dayatmalara inat, gönüllerince bir yaşamı şiddetle arzularlar. Ateş diyalektiğinin savında şair özgürlüğü sınırlayacak, ona engel olacak ya da yayılımını önleyecek hiçbir dayatmaya yer verilmez; öyle hiçbir şey yapmadan yaşananları seyretmek onlara göre bir eylem biçimini göstermez, bir şey yaparlar ve karşılarında yaşanan olumsuzluğu bir şekilde gösterir ve eleştirirler; bu eleştiri biçimi kimilerine göre üstü kapalı gibi görülse de, sonuçta en anlaşılabilir imgelerin bile bir süreklilik ya da bir ışığı beraberlerinde getirdiğine inanırlar: ‘ Gerçeküstücülüğün en acayip mozayikleri birdenbire süreklilik arzeder; bir parıltı derin bir ışığı açığa çıkarır; alay parıltıları saçan bir bakıştan birdenbire sevecenlik akar; itiraf ateşinin üzerine dökülen gözyaşı. İmgelemin kesin eylemi işte budur: canavarı çocuk yapar!’ (Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*: 99)

Yine, Ayhan'ın, *Sardunya ve Çocuk* isimli şiirinde, acı, umutsuzluk ve karanlık baskındır; bir çocuk yanında bir dolu ayrıntıyla adalara gitmiştir: ‘ Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarılarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi. İmsaklarda beklenir her zaman, derin bir gulyabani çünkü. Katranlar, inanılmaz istanbulinler giyinmiş. Çağırarak için onu tâ Selanik'ten, Ürkünç Amca'sı kılığında – iğneli fiçılara, iğneli fiçılara. Sonra, sabaha karşı, gecikmişlik ve lacivert. Solgun ve öksüren, nalsız atlarıyla dönülür, ermişlerin merdiveninden inerek, karanlık, saraç ya da haşhaş dükkânlarına.’ (Ayhan: 69) Bu türden birbirini izleyen bir dizi ayrıntı aracılığıyla, Ayhan yine belirli bir tabloyu gözler önüne sermek arzusundadır. Rüzgâr, dışarılarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi sürükleyip durmaktadır.

‘Benden öncekilerin hepsinden başka türlü ortamları olan bir bulucuyum ben, bir musikici hem de sevginin anahtarı gibi bir şeyler bulmuş. Şimdi kurak havalı, kıraç bir toprağın derebeyi olarak heyecanlanmaya çalışıyorum anısıyla o dilenci çocukluğumun, o tahta kunduralarla gelişimin, çekişmelerin dört beş dulluğun, sağlam kafamın beni akranlarıma uymaktan alıkoyduğu alemlerin Tanrısal sevinçten bir zamanki payıma acınmıyorum: Ürkünç küşümcülüğüm beslenip serpiliyor kuru havasında bu sert toprağın.’ (Rimbaud, *Hayatlar*, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:

Rimbaud'nun tarihi kurcalamaktan anladığı masaldır; öyle ya, yarı uyku, yarı uyanıklık arasında yazılan bu şiirlerde ortaya konan her şey bir masal havasında gelişir:

*'Bir hakan varmış, kendini hepten o aşağılık hayır işleri uğruna tükettiği için öfkelenirmiş. Şaşırtıcı devrimler bekliyormuş sevgide; cariyelerinin göz alıcı süslerle, göğün bağışlarıyla daha bir güzelleşmiş bu işveler ötesinde bir şeyler verebileceklerini seziyormuş. Doğruyu görmemiş dilediği hep, özül isteğin, özül isteğin, özül doyuşun çağını. İsterseniz hak yolundan ayrılma deyin, dileği buymuş işte. Hiç değilse, yabana atılmaz bir gücü varmış insanlar üzerinde.'* (Rimbaud, Masal, Can Alkor çevirisi, Frankofoni-4,1992:

Tarihi Kurcalamak; bu isim altında ele aldığımız şiirler, tarihsel olayların estetik bir bakışla aktarılması anlamına gelir. Bu konuda *Aynalı Denemeler*'in, 'özgünlük amuda kalkmak değildir', başlıklı bir söyleşinde, Ayhan bu yönelimin nedenleri hakkında oldukça fazla bilgi vermektedir. Bu bağlamda, tarihsel olayları kendi düşüncesinin süzgecinden geçirerek sorgular. Bunlar felsefe, tarih, sosyoloji ve etik değerlerdir; yani, bir yazar özgün yapıtlar vereceği derken ortaya yeni bir şeyler, yeni bir bakış koyabilmelidir. Ayhan'a göre, ülkenin mevcut durumunu yansıtmaya bakımından seçili bir örnek kişi aslında, tüm sivil tarihi anlatmaya en elverişli yoldur. Özelden genele giden bu bakışla, sadece şiiri kurcalamadığını, bunun yanında tarihi de kurcaladığını gözlemliyoruz. Bu yöntemi kullanarak sıradan bir bireyin öyküsünü anlatırken (sözgelimi, Çanakkaleli Melahat) aynı zamanda ülkenin toplumsal yapısını da çözümlenmektedir.

Karamsarlık, çocuk ve karanlık

Karamsarlıkla ileriye dönük, yani modern bir anlatım aracılığıyla iyimserlik bir arada kullanılmıştır. İnsanın yarısı uğursuzluk ve kötülüktür.

*'Sevgili Uğursuzluk': ' Geçirdi çılgınlık bir kasketi başına. Koştu paslandığı bölgelere silah satıcıların. Kurdu okulkaçakları imparatorluğu. Buldu altın bir top da Manastır'da. (...) Konuşuldu bir cumartesi kırımlardan. Kapalıydı büyücüler. Astılar içine bir içki şişesinin. Ayaklarında gümüş ağır potinler. Sevgili uğursuzluk. Serseri 'yi.'* (Ayhan:72)

Her iki yapıtta da kötülüğün büyüleyici bir etkisi vardır; çünkü, insan gerek bedensel, gerekse ruhsal plânda eksiklerle doludur. Bu eksiklikleri gidermenin yolu onları açığa çıkararak mekanizmaları kurcalamaktan geçer; şair

de bunu yapar, hem bedensel olanı, hem de ruhsal olanı kurcalar: organsız beden tanımı böyle bir gereksinimi karşılamak için tartışmaya açılmıştır.

Ayhan, üzerindeki Rimbaud etkisini ‘*Aynalı Denemeler!*’ in, ‘Ayıptır Söylemesi: Rimbaud’ başlıklı Ahmet Soysal’la yaptığı söyleşi’inde şöyle açıklar: ‘*A.S. – Ama asıl düzyazı şiir döneminiz Kınar Hanım’ın Denizleri sonrası başlıyor. E:A: - Bakışsız Bir Kedi Kara’da Rimbaud’nun etkisinde kalmışım denebilir, istenirse. Illuminations’u okuduktan sonra yazmıştım.*’ (Ayhan, *Aynalı Denemeler!*: 58)

Kötülüğün varlığını saptamak ve onu durdurmak için bu büyülenme gereklidir. Yazınsal yapıtlarda ortaya konulan kötülük ögesini kurcalamak gerekir. Kötülüğü kurcalamayan bir sanatçı hiçbir sonuca ulaşamaz: ‘*Başardım usumun arınmasını bütün insancıl umutlardan. Bir yurtıcı hayvanın sessiz sıçrayışıyla üzerine çullandım her kıvancın, boğazlamak için onları. Cellatları çağırıp, ölürken dişlemek için tüfeklerinin dipçiklerini.*’ (Rimbaud Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations*: 57)

Umudu kurmak için karanlığa, acıya ve hüzne girilmelidir. Artık tüm umutlar tükendi derken birdenbire yeni bir umut filizlenir; üstelik eskisinden daha güçlü bir umut derinden derine yeşerir.

*‘Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanına. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısm. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzüncü Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! Girmiş körfeze.’* (Ayhan, *Bakışsız Bir Kedi Kara*: 75)

Her ikisinin de en temel ortak yanı hiç kimseye ödün vermemeleridir. Ne yayıncıya, ne okura ne de iktidar sahiplerine. *İkinci Yeni* içerisinde yer alan şairler, Ayhan ve Rimbaud’nun şiirleri arasında, estetik plânında kimi farklılıklar bulunmaktadır; ancak etik değerler söz konusu edildiğinde, kesinlikle ortak bir tavrı paylaştıkları ve sürdürdükleri söylenebilir. Ayhan, *İkinci Yeni*’nin farklılığını şu şekilde anlatır: ‘*Ben İkinci Yeni için logaritmalı şiir diyorum. Logaritma, cetvel olmadan çözülemez. Biz genel dili değiştirdik, grameri, sentaksı değiştirdik. Başardık, başarmadık o ayrı konu. Kavramları, benzetmeleri değiştirdik. Bugün bile Türkçe’nin grameri yoktur, oluşum halindedir dil. Şiirin de, insanın da oluşum halinde olduğunu dikkate almadılar.*’ (Ayhan: *Aynalı Denemeler*: 36)

Ayhan’da, Rimbaud gibi kötülükten ve şeytandan esinlenir; Rimbaud ‘*Cehennemde Bir Mevsim*’ in ilk sayfasında; ‘*Güzellik’i dizlerime oturttum bir akşam. –Ve acı buldum onu. – Ve sövdüm ona.*’ Diye yazar.



‘Çünkü sona erdi ereli Tufanlar, - gömülen değerli taşlar ve açmış çiçekler! – dayanılmaz bir şey bu! Ece toprak çömlekte ateşini yakan Büyücü , kendisinin bildiği ve bizim bilmediğimiz şeyi asla anlatmak istemeyecek bize.’ (Rimbaud, İnce, 1991:104)

*Illuminations* gibi, *Bakışsız Bir Kedi Kara* da bir düzyazıdır; ancak, başka düzyazılara pek benzemez; kendi karmaşık ve düzensiz yapısı içerisinde sık sık oyun oynamayı deneyerek okurun düşüncesini sarsmayı hedefler: ‘Kaçmış bir çatanayla külüstür ve cin. Çalarak sinsi mızıkası bilinmezlik. Kara mürekkebin. Gizlerdi menekşe gözlerini bir kahkahayla. Hiç zakkum arkadaşı yok. Lepiska saçlı. Esrik. Bir firavun daha dövdürüyordur pazusuna. Çocuklarla okulların çarpıştığı eylül. Mısrâyim’de.’ (Ayhan, Kargabüken: 79)

Yeni bir başkaldırı biçiminin ifadesi olarak kullanılan yeni şiir dili bu anlatım biçiminin göstergesidir. Ayhan’ın şiir dili, tıpkı Rimbaud’nun şiir dili gibi sözcük sıralama; yani, sözdizim ilkelerine uyulmadan yazılmıştır; sözcükler arasında, kimi kez gerçek hiçbir bağlantıya rastlanmaz,

Her iki şairde içerisinde yer aldıkları geleneksel ortamın baskılarına karşı dimdik ayakta durmuşlardır; gerek Rimbaud’da ki, gerek Ayhan’daki savunma mekanizması böyle bir ortamda biçimlenir.

Her iki şair de kendilerine zorla benimsetilmek istenen ilke ve kurallara bağımlı kalmamak için yaşamlarının sonuna dek mücadele verirler. Kendi sanatçı kimliği, ailesi, yakın çevresi ve içinde yaşadığı toplumla sürekli mücadele etme arzusu sonuçta onları marginalité’ye (toplum dışına itilmişlik) iter. Sürekli çelişir, tartışır, karşı çıkar ve dolayısıyla toplumla aralarına koydukları bu aşılabilir mesafe karşıtıkları daha bir keskinleştirirler. Mesafe arttıkça saldırganlık fazlalaşır. Ayhan’ın, Reha Mağden’le yaptığı söyleşiye “Dışlanacağımı Biliyordum” diye başlaması bu gerekçeye dayanır: ‘Tüccardan Ferit Edgü diye bir adam var. Ben ‘tüccardan’ derim ona. Bir gün Yeşilköy’den yurtdışına çıkarken aranmış, Ece yaptırdı demiş. Benzer bir olay Cemal’le (Süreya) ilgili. Papirüs’ü çıkarıyordu o zamanlar. Varlık Yayınları’nı maliye müfettişleri teftişe gelmişler. Yaşar Nabi Cemal yaptırdı demiş. Aşağı yukarı aynı olay. Hangisi kara çalma bunların ? İlk hareketi yaptıkları zaman arkasını getirmek zorundayım. Kötülüğün peşini bırakmam, sonuna kadar giderim.’ (Ayhan, Denemeler: 41)

*Bir topluma insan toplumu değil diyen bir kişi* (Ayhan, Aynalı Denemeler: 41) kim olursa olsun yalnız kalmaya, toplum dışına itilmeye mahkumdur. Başka insanlardan her yönüyle farklı olma arzusu her iki şairi de giderek daha saldırgan, hırçın, huysuz ve anlaşılmaz ve bu durumun doğal sonucu olarak dışlanmış bir hale getirir. Şair bu dışlanmaya hazırdır; çünkü, başına gelecekleri öngörmüştür: Tıpkı, Bachelard’ın, *Ateşin Psikanalizinin*, Ateş’in Kimyası isimli Bölümünün, IX. alt bölümünde sözünü ettiği şair gibi; artık yaşlı ve hastadır, bu nedenle ölümünü çabuklaştırmak ister; kezzap, asit ve kimi ruhlarda bulunduğu inandığı gizli ısıtma ve yakma gücünden

yararlanacaktır: Ölüm zamanının geldiğini hissedince kendini beden dokularını anında yok ederek öldürecek bir banyoya atmaya hazırlanmaktadır. İşte, ateş diyalektiğinin şair imgelemindeki etkisi bu şekilde çalışır, ne pahasına olursa olsun sürekli olarak doğruyu ve mutlağı arar – *Hayatımızın ateşini bir üstün-ateşle, varlığın ta kalbine yokluğu oturtacak olan, alevsiz ve külsüz, insanüstü bir üstün-ateşle yok edelim.*- (74) Yani, bildiği doğruları dile getirdiği zaman bir şeylerini yitirecekse, korkmadan bunu yapar; Aynalı Denemeleri’de, Cenk Koyuncu ile yaptığı söyleşinin tam da bu konuyu ortaya çıkaran ‘*şiiirimin iktidara gelmesini istemem*’ (16) başlığı bu korkusuzluğun en iyi kanıtı değil midir ? Varlığın ta derinlerine inerek yokluğu yerleştirmek için; yaşamın tüm enerjisini insanüstü ve üstün bir ateşle yok etme arzusu bu gerekçeye dayanır. Şair, şiiirinin iktidara gelmesini istemez; çünkü, yalnız siyasal ve kişisel kaygılarla yazmamaktadır, ateşin imgeleri gibi saf ve katışıksız ve yalnızca şiiirden dolayısıyla estetikten ve hazdan oluşan eserler yazmaktadır.

‘*İğreniyorum bütün mesleklerden. Usta ve işçi, hepsi andavallı, iğrenç hepsi. Eşdeğerde kalem tutan el ile sapan tutan el*’ (Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations, 1991: 59) Ayhan, denemeler’inde ‘*İnsan aynı zamanda kan-pislikten ibarettir.*’(43) der; bu iki nesnenin açığa çıkardığı kötü kokuyu gidermenin yani arıtmanın yolu yine ateşten geçer. Evet, Ayhan karamsardır ancak karamsarlığı sözcüğün çağrıştırdığı gibi kara değil ‘*akkordur*’

‘*İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmıcağın olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç. – Kim benimle arkadaşlık edebilir ? Kim? O keşiş’in kanını taşıdığım söyleniyor ve durulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak ve küçücük çenemde büyük bir ben, kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ. Lekesi gibi U.*’ (Ayhan, Bir Fotoğrafın Arabı:67)

*Ateşin Psikanalizi*’nde; ateşin insanlara öğrettiği en açık ders her şeyi kazanmak için her şeyi yitirmenin zorunlu olduğudur: Herhangi bir şekilde, bütünü elde ettikten sonra, onun tamamından vazgeçmeyi de bilmek gerekir. Her şeyden vazgeçmek, yok olmakla aynı anlamda kullanılmaktadır: Öyleyse, şair nereye giderse gitsin yanında sadece hüznünü ve yalnızlığını götürecektir (yukarıdaki şiiirde ‘*görünmeyen köpeğim ilenç*’ sözleri bu yalnızlığı ve onun sonucu olan hüznü en iyi biçimde dile getirmektedir), bir keşişin kanını taşıdığına inanmaktadır; o halde, kimin gücü onun yalnızlığını gidermeye yetecektir ?

‘*Çamur ve veba kemirmiş derimi, saçlarımda ve koltuk altlarımda kaynaşan kurtlar ve yüreğimde daha büyük kurtlar, uzanmış olarak görüyorum kendimi yine, yaşsız ve duygusuz yabancılar arasında.*’ (Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations, 1991: 98)

Yaşsız ve duygusuz yabancılar içerisinde, kendini bir ölü bedeninde çevreyi seyrederken düşlemektedir: Bu şiirsel anlatımın ve en yoğun düşüncelerin iç içe girdiği şiirde de, şairin toprağın altında kalan gövdesini çamur ve veba kemirmektedir; bedeninin her tarafını toprak altında bulunan çeşitli böcekler, kurtlar sarmıştır. Bu şiiri okuduğumuz zaman, şiirin nerede başladığını ya da derin düşüncenin nerede sona erdiğini önceden kestirmenin ve onu belli kalıplara göre açıklamanın zorluğunu bir kez daha anlarız.

*‘Daha dün ahlak vahalar ediyordum: Tanrım! Biz Inetlilerden yeterince yok mu bu dünyada! Ben çoktan, nice zaman var ki katıldım onların sürüsüne! Tanıyorum hepsini. Tanırsız her zaman birbirimizi; tiksiniyorsunuz birbirimizden. İyilik nedir bilmeyiz. Ama terbiyeliyiz.’* (Rimbaud, Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations, 1991: 90)

Sonuç olarak gerek Rimbaud’da, gerekse Ayhan’da ateş diyalektiği üzerine kurulu yapıların sıklığı ve baskınlığı doğal olarak bizi, onları bu bakışla incelemeye yöneltti. Ve her iki yazarın da ateş üzerindeki ısrarı bu çalışmanın Bachelard’ın yöntemiyle çözümlenebilirliğini gösterdi. Nesnel bir bilginin ruh çözümlemesinde bu kadar karmaşık yapının ortaya çıkmasından daha doğal ne olabilir ? Bachelard, karmaşadan söz ederken sürekli olarak bir nesnenin kendi içinde yanmasına vurgu yapar, bu vurgu sürekli; çünkü, yaşamın bizzat kendisi kesintisiz bir sürekliliği dayatır: bir kartal her gün gelir ve Prometheus’un ciğerini parçalayarak yer; Kartalın her gün gelişi ve ciğerin sürekli yeniden yaratılması, ateş diyalektiğindeki sürecin katlanarak çoğalmasını simgeler. Her iki şairden seçtiğimiz örneklerde gözlemlediğimiz kadarıyla ateş çoğalır ve çoğaltır; çünkü, her koşulda kuşatıcı ve kapsayıcıdır; hiçbir şey ateşin kendine özgü değiştirici ve dönüştürücü niteliğine zarar veremez. Ateşin bu anlamda kullanımını yok etmek ya da yok olmak eylemleriyle aynı anlama gelmektedir. Ateş hem var edici, hem de yok edici bir nesnedir; asıl düşünce soğuk/sıcak derinlikte ve tam anlamıyla dile getirilmemiş sözlerde ve anlatımlarda gizlidir.

**Abstract :** In this study, we studied the discourses on the “fire” in the two authors chosen carefully. Our point of departure to show the influence of *Arthur Rimbaud* on *Ece Ayhan* by examining the striking details. We focused on the one hand the resemblances, and on the other hand the differences at both poets studied. We observed that taking the risk to demolish the structure interns poetic language by making radical changes. All the two authors examined according to a coherent logic initially the fire, then the other structure of the fire in detail. For this reason, remained us to show their specific uses.

**Key Words:** Comparison, discourse, fire, poetry, imagination, image, dialectic.

### Kaynakça

- Ayhan, Ece., *Aynalı Denemeler! Ya da Yalyanak Bir Türkçeyledir*, YKY, İstanbul, 1995.
- ....., *Başıbozuk Günceler*, YKY, İstanbul, 1993.
- ....., *Bütün Yort Savul'lar!*, YKY, İstanbul, 1994.
- ....., *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 1998.
- Rimbaud, Arthur., *Oeuvres Complètes, Après le Déluge*, NRF Gallimard, Paris, 1972.
- ....., *Cehennemde Bir Mevsim/ Illuminations*, Özdemir İnce çevirisi, Can Yayınları, İstanbul, 1991.
- Batur, Enis., *Başkalaşım*, I-X, YKY, İstanbul, 2000.
- ....., *Başkalaşım*, XI-XX, YKY, İstanbul, 2000.
- Bachelard, Gaston., *La Psychanalyse du Feu*, Collection idées, nrf, Gallimard, Paris, 1949, (*Ateşin Psikanalizi*, Aytaç Yiğit Çevirisi, Bağlam, İstanbul, 1995.)
- Chevalier, Jean&Gheerbrant, Alain., *Dictionnaire Des Symboles*, Editions Robert Laffont S.A et Editions Jupiter, Paris, 1982.
- Demir, Ömer&Acar, Mustafa., *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.
- Dictionnaire Des Personnages*, Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, Paris, 1970.
- Erhat, Azra., *Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi*, İstanbul, 1989.
- Frankofoni, Ortak Kitap No: 4, *Rimbaud Özel Bölümü*, Dossier Rimbaud, Şafak Matbaası, Ankara, 1992.
- Glancier, Anne&Bernard, Michel-Georges., *Psychanalyse et Critique littéraire*, Edouard Privat, Editeur, Toulouse, 1979.
- Heidegger, Martin., *Sanat Eserinin Kökeni*, Fatih Tepebaşı çevirisi, Babil, Erzurum, 2003.
- Kanık, Orhan Veli, *Fransız Şiiri Antolojisi*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1963.
- Le Nouveau Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Montréal, Canada, 1993.
- Saraç, Tahsin., *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adam Yayınları, İstanbul, 1989.
- TDK- *Türkçe Sözlük*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1983.