

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (40-64)

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE ANLATIMCI TEKNİK

Sinan BAKIR¹

Öz

Tanzimat'tan bugüne Türk şiirinin tarihi dönemlerine bakıldığında her dönemin kendi içinde çeşitli arayışlara, yeniliklere açık olduğu, yeni anlatım yolları/teknikleri keşfetme yolunda ciddi mesai harcadığı görülür. Bunun doğal sonucu olarak da birbirinden oldukça farklı - bazen de karşıt- teknikler ortaya çıkmış; duyguların, düşüncelerin ve olayların aktarılmasında dilin ve anlatımın olanakları geliştirilmiştir. Tekniklerin tarihi seyir içerisindeki ağırlıklarına bakıldığında Türk şiirinin ana damarının imge merkezli şiirde yoğunlaştığı söylenebilir; buna rağmen "anlatımcı teknik" de yadsınamayacak bir yoğunlukta kullanılmış, bu teknikte anlatmaya dayalı türlerin unsurlarından (olay, anlatıcı, zaman, mekân, çatışma vd.) yararlanılmıştır. Bu makalenin amacı bu gerçeklikten hareketle anlatımcı tekniğin imkânlarını sorgulamak, tekniğin farklı şairler tarafından kullanılış biçimini ortaya koymaktır. Seçilen örneklerin amaca hizmet etmesi için Cumhuriyet'ten bugüne her dönemi temsil gücü olan şiirler üzerinde durulmuştur. Bu şiirlerin çoğu zaman bir olay örgüsü ile anlatıcı sese sahip olduğu görülmüştür. Anlatımcı teknikle üretilen şiirlerde olaylar aktarılırken düzyazının mantıki cümle yapısından uzak durulmuş, çağrışım yüklü dizelerle çoğu kez şiirsel unsurlar öncelenmiştir. Gözlemci, ilahi ya da kahraman anlatıcıların ve bakış açılarının tercih edildiği bu şiirlerde; dil, cümle kuruluşu, yer yer özgün imgelere ve ifadelere yer verilmiş, çağrışım ve somutlamaya dayalı dolaylı aktarım ile olayların sunulmuş tarzı anlatımcı şiiri diğer türlerden kesin çizgilerle ayırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk Şiiri, anlatımcı teknik, olay, anlatıcı.

¹ Marmara Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi



NARRATIVE TECHNIQUE IN MODERN TURKISH POETRY

Abstract

Considering the historical periods of Turkish poetry from Tanzimat Reform Era to today, it is seen that each period conceived various pursuits and novelties in itself and worked substantially on discovering new expressing ways/ techniques. As a natural consequence of this, techniques that are fairly different from – and sometimes against- each other emerged, facilities of language and expression in transmitting emotions, ideas and events were developed. Given the severity of the techniques in the historical course, it can be said that Turkish poetry's main line is intensified on image-centered poem; however "narrative technique" was also used in an undeniable density, the elements of narrative-based genres (Event, narrator, time, space, conflict etc.) were benefited from in this technique. The aim of this article is to question facilities of narrative techniques considering this fact, to present usage styles of the technique by different poets. For the chosen examples to serve the purpose, poems that have the power to represent each period from the Republic Era to today are studied. It is seen that these poems mostly have a story built on an event with narrative voice. In poems created with narrative technique, stayed distant from the logical sentence structure of prose while narration the events, mostly aesthetic values are prioritized with verses full of connotation. In these poems in which observer, divine or heroic narrators and points of views are preferred; including language, sentence organization and sometimes original imagery and expressions, presentation style of events with indirect transfer based on association and concretization distinguish narrative technique with exact lines from other genres. Stories narrated with poem language became a means in poem formation.

Keywords: Modern Turkish poetry, narrative technique, event, narrator.

Giriş

Anlatımcı Teknik

Anlatım; destan, mesnevi, masal, halk hikâyesi, hikâye ve roman gibi türlere özgüdür. Belirli bir anlatıcıya ihtiyaç duyulan bu türlerin odağında bir "olay" vardır. Olay örgüsünün anlatıcılar aracılığıyla aktarılması ise "anlatım"ı zorunlu kılar. "Anlatıcı" ve "olay örgüsü" bu türlerin vazgeçilmez ana unsurlarıdır. Şiir tekniği olarak "anlatımcı şiir" kavramının doğuşu da bu iki

unsura (anlatıcı ve olay örgüsü) dayandırılmaktadır.² Ancak olay örgüsü ya da izlek okura sunulurken dil, anlatım ve teknik farklılaşsa dahi bu türler dışında kalan diğer edebî türlerin de okuyucusuna bir şeyler anlattığı söylenebilir. Coşku ve heyecana karşılık gelen şiir de bir şeyler anlatır kuşkusuz. Buna rağmen şiirin varoluş sebebi herhangi bir olaya dayanmaz; bu yüzden de anlatmak, şiir türüne özgü bir kavram değildir. Estetik hazzın ve güzelliğin biçimsel ve izleksel bir bütünlük içinde verildiği şiir türü “(...) anlatmak yerine duyurmayı, çağrışım yaratmayı tercih eder” (Sümer 2010: 17). Bu yüzden de manzum hikâyeler dışarda tutulduğunda gerçek şiirin, tahkiye üslubundan uzak tutulmaya çalışıldığı görülür. Modern zamanlar, türleri kesin çizgilerle ayırmanın imkânsızlaştığı bir döneme işaret eder. Artık roman, türlerin tümünden yararlandığı gibi hikâyeye de şiirsel unsurlardan beslenmeye başlar; aynı şekilde şiir de hikâyeye ait unsurları kendi potasında eritir. Sait Faik’in hikâyelerinde şiirsel ifadelerin bulunması, Orhan Veli’nin şiirlerinde ise tahkiyeye ait unsurların var olması türlerin geçişkenliğinden ve birbirini beslemesinden kaynaklanır. Yaşar Kemal’in şiirsel betimlemeleri de bu bağlamda hatırlanabilir. Modern zamanlarla birlikte anlatım olanaklarındaki gelişmeler roman ve hikâyeye gibi türlerin çehresini bütünüyle değiştirdiği gibi şiir de bu gelişmelere kayıtsız kalmamıştır. Yüzyıllar boyu kuralcı bir anlayışa mahkûm bırakılan şiir, modern dönemle birlikte özgürleşir ve diğer türlerle olan ilişkisi daha da yoğunlaşır. Türk şiir vadisine bakıldığında bu türe özgürlükçü bir anlayışın egemen olduğu yılların Cumhuriyet dönemine sarktığı anlaşılır. İlk kıvılcımlar öncesine ait olmakla birlikte farklı tekniklerle vücut bulmuş şiirlerin varlığı Cumhuriyet yıllarına rastlar. Sembolist ve sürrealist etkiler yoğunlaşır, sonraki süreçte serbest nazım egemenliğini ilan eder. Artık şiir arayışında farklı teknikler, anlatım yolları aranır. İmgeci, anlatımcı tekniklerle metafizik, görsel gibi anlayışların ortaya çıkışı da bu arayışların bir sonucudur. 1950’li yıllardan itibaren Türk şiirinin ana gövdesini imgeci şiir oluşturmakla birlikte anlatımcı şiirin de azımsanmayacak kadar geniş bir alanda temsil imkânı bulduğunu söylemek mümkündür.

“Anlatımcı şiir başı sonu belli kısa bir hikâyesi olan, olay örgüsüne, neden-sonuç ilişkisine, olay kahramanlarının veya olayın geçtiği yerin tasvirine de yer veren şiirdir” (Asiltürk 2013: 190). Yerli ve yabancı araştırmacıların bu türe ilişkin açıklamalarını irdeleyen Mehmet Sümer anlatımcı şiirle ilgili şu sonuca varır: “(...) anlatımcı şiir, bütünlüklü bir hikâyeye veya hikâyeye parçaları içeren ve bu içeriği zaman, kişi, mekân, anlatıcı gibi anlatıya özgü unsurlar dâhilinde, şiir için fazla görülebilecek bir yoğunlukta fiil kullanarak anlatan şiirdir” (Sümer 2010: 28).

² Bâki Asiltürk *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı incelemesinde dönem şiirinde görülen güçlü bir damarın “anlatımcı şiir” olduğunu belirtir, bu teknikle eser veren birçok şairi ele alır. Bkz. Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 190-208. Mehmet Sümer, *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik* adlı yüksek lisans tezinde konuyu yerli ve yabancı araştırmacıların görüşleri doğrultusunda geniş bir biçimde tartışmaya açar. Anlatımcı şiirin tarihi gelişimini ve onu geleneksel tahkiyeden ayıran yönlerini de irdeleyen Sümer’in bu çalışması kapsamlı bir araştırmanın ürünüdür. “Anlatımcı Şiir” söz dizisiyle kavramlaştırılan bu teknik hakkında geniş bilgi için bkz. s. 17-43.

Anlatımcı şiire dair görüş bildiren araştırmacıların çoğu bu tekniğin düzyazıya özgü kimi unsurları içine aldığına ve hikâye anlattığına vurgu yapar. Taşdığı özellikler ve diğer türlerle olan ilişkileri nedeniyle bu teknik çoğu zaman manzum hikâyeye karıştırılır. Oysaki belirli bir hikâyeye aktaran anlatımcı şiir, manzum hikâyeden birçok açıdan ayrılır. “Epik şiir geleneğinden gelen öykü-şiir, hem şiir hem de öykü olarak okunabilen / yorumlanabilen bir şiir tarzıdır. Öykü-şiir, manzum hikâyeye değildir. İçinde belirli bir kişinin (ya da kişilerin) hikâyesini barındırdığı için bu tür şiirlerde öykü değeri vardır. Öykü, bu tarz şiirlerde sadece bir konu ya da şiirsel malzeme olarak yer alır. Şair bu konuyu / malzemeyi şiire dönüştürmüştür” (Sağlık, akt. Asiltürk 2013: 190). Behçet Necatigil “Şiirimizde Hikâyeye” başlıklı yazısında “şiir-hikâyeye” kavramıyla manzum hikâyeyi kastetmediğini, hikâyeye barındıran şiirde öne çıkanın yine şiirin unsurları olduğunu belirtir. Ona göre bu tür şiirler didaktizimden uzaktır. Hayattan beslenen bir hikâyeyi şair şiirine konu edebilir. Önemli olan, şairin şiirine konu ettiği hikâyeyi işlerken şiir dışı basitliklere kaçmaması, ölçüsüzce davranıp yüzeyde kalmaması, duygu ve düşünce derinliğini sağlamasıdır. Tanzimat döneminde “şiir-hikâyeye”nin Abdülhak Hamit Tarhan’da görüldüğünü, Servet-i Fünûn döneminde ise bu türün Tefik Fikret’le büyük bir aşama kaydettiğini söyleyen Necatigil, Mehmet Akif Ersoy ve Mehmet Emin Yurdakul’un “şiir-hikâyeye”den ziyade manzum hikâyeye yazdıklarını belirtir. Behçet Necatigil’e göre “şiir-hikâyeye”, günümüzde iki şekilde ortaya çıkar: “Ya doğrudan doğruya boşluksuz, kesiksiz olayların sırasını bozmadan, bir hayatı olduğu gibi vermek şeklinde (...) ya da yaşanan bir duygunun dekorunu yer yer vererek, yaratılan psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederekten” (Necatigil 1999: 196). Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn’dan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatında Manzum Hikâyeye* adlı eserinde manzum hikâyeye hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Bu türün “şiir-hikâyeye”den ayrılan yönlerine de değinen Güneş, Behçet Necatigil’in ilgili yazısına atıfta bulunarak “şiir-hikâyeye”yi ayrı bir kategoride incelemek yerine onun manzum hikâyeden ayrılan yönlerine değinmenin yeterli olacağını ileri sürer: “Nesirle yazılan hikâyeler, kendi aralarında olay ve durum hikâyeleri olarak ayrılması gibi manzum hikâyelerde de Necatigil’in ‘şiir-hikâyeye’ olarak adlandırılmasını teklif ettiği örneklerin; duygu yoğunluğunun, şiirsel unsurların ve romantik duyuş tarzının diğer örneklerle göre daha çok öne çıktığı metinler olduğu görülür. Bu örnekleri ayrı bir kategoride değerlendirmek yerine aralarındaki ifade, anlatım ve üslup farklılıklarının vurgulanması daha doğru olacaktır” (Güneş 2016: 17). “Şiir-hikâyeye” kategorisine giren örneklerde, hikâyenin unsurlarından kaynaklı nedenlerle ağırlıklı olarak anlatımcı teknik kullanılır. Anlatımcı şiirin, anlatmaya dayalı türlerin vazgeçilmez unsurları olan olay, kişi, zaman ve mekânı barındırdığını söylemek mümkündür. Dahası bu tür şiirlerde bir anlatıcının varlığı da şarttır. Bütün bu etkilenmelere rağmen bu unsurların roman ve hikâyeye gibi türlerdeki kullanımıyla anlatımcı şiirdeki kullanımı oldukça farklıdır. Bu farklılık bu türlerin kendilerine özgü dili, tekniği ve üslubundan kaynaklanır. Belirli bir olay üzerine inşa edilmesine rağmen anlatımcı şiirin dili,

anlatmaya dayalı türlerin dilinden ayrılır. Şiirsel unsurlar ön plandadır. Öyle ki bu tür şiirler zaman içinde değişim ve dönüşüme uğramış; nihayetinde 1950'li yıllarda İkinci Yeni hareketiyle birlikte yeni bir tarza bürünmüştür. Anlatımcı tekniğin şiirsel gücü bu dönemde artmıştır. İkinci Yeni şairlerinin kendi anlayışlarını öykünün tam zıttı olarak açıklamalarına rağmen anlatımcı teknikle şiirlerini meydana getirmeleri ilginçtir. İkinci Yeni şiirine yönelik eleştiriler karşısında üye şairlerden İlhan Berk bu şiirin özelliklerini sıralarken neyden kaçınmak gerektiğine de vurgu yapar: "İkinci Yeni, öyküye hele yakalanabilir öyküye tam karşıttır denilebilir. (...) İkinci Yeni'nin en önemli ilkelerinden biri de soyut bir şiir dili anlayışıdır. Bunu konuşma diline karşı bir dil anlayışı diye de tarif edebiliriz" (Narlı 2015: 138). Mehmet Sümer ise *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik* adlı çalışmasında hem Turgut Uyar'ın hem de diğer şairlerin şiirlerini anlatımcı teknik üzerine inşa ettiklerini belirtir. Ancak bu anlatımcılığın tahkiyeye dayalı diğer türlerin anlatımından farklı olduğunu, değişim ve dönüşümün bu şairlerin şiirlerinde belirleyici olduğunu da ilave eder: "(...) İkinci Yeni şairleri, şiir dilini değiştirdikleri, şiirin nesirle arasına geniş mesafe koydukları ve bu şekilde şiiri nesir düzeninden kurtardıkları için tahkiyeyi de dönüştürmüş ve yeni bir biçimde anlatımcı tekniğe önceki kuşaklardan çok daha fazla başvurmuşlardır" (Sümer 2010: 27). Bu yüzden de İkinci Yeni şairlerinin yıkmaya çalıştıkları anlayışı bir nevi farklı bir biçimde tekrar inşa ettiklerini söylemek isabetli olacaktır. Günümüzde de varlığını baskın bir biçimde sürdüren bu teknik, gerek anlatıcının varlığını zorunlu kılması gerekse de olay, zaman, mekân, kişiler ve çatışma gibi diğer unsurları içine alması bakımından şiirin diğer tekniklerinden ayrılır.

Modern Türk Edebiyatında Anlatımcı Şiir

Anlatımcı şiirde olaylar bir anlatıcı tarafından nakledilir. Ancak bu anlatıcının imkânları, dili ve kullandığı araçlar roman ve hikâye gibi türlerin malzemelerinden ve anlatıcısından farklıdır. Her şeyden önce anlatımcı şiir, isminden de anlaşıldığı gibi şiirdir; bu yüzden de şiirsel unsurlar ön planda olmalıdır. Bu tekniğin belirli bir olay çevresinde vücut bulması ve hareket ile zaman bildiren fiilleri yoğun olarak kullanması, belirli bir mekânda oluşan olaya ve bu olayın kahramanlarına yer vermesi onu sözü edilen anlatmaya dayalı türlere yaklaştırır. Oysaki anlatımcı şiir, kuru bir tahkiyeye dayanmaz. Uzak ve yakın çağrışımlar, ses ve sözcük tekrarları, dilin yer yer imgeler üzerine kurulması, alışılmamış bağdaştırmalarla anlatımın ilginç hâle getirilmesi, dilin değişim ve dönüşüme uğraması anlatımcı şiirin özgün bir teknik olarak değerlendirilmesine yol açar. İkinci Yeni şiiriyle birlikte anlatımcı şiir önemli bir aşama kaydeder. 1980'li yıllarda oluşan yeni kuşağın şiir anlayışının merkezinde imgeci şiirle birlikte anlatımcı şiirin yer aldığı da unutulmamalıdır. Bu iki anlayışın birbirinden farklı olduğu açıktır;

ancak her iki anlayışın da yer yer birbirinden beslendiği de muhakkaktır. Bu bağlamda Tuğrul Tanyol'un "İhanet Perisinin Soğuk Sarayı" başlıklı şiiri hatırlanabilir. Oldukça ürpertici ve müphem bir hava barındıran şiir, sıradışı bir olay üzerine kuruludur:

ayaklarını soğuk suya değdiriyor
suyun içinden kendisine bakan kendisini seviyor
hızla koştuğu kayalıklardan
bir martı uçuyor
içine doğan yoldan bir atlı ona yaklaşıyor
atın soluğunu yanaklarında duyuyor
yanaklarından göğüs uçlarına düşen bir ter damlasında
atın koştuğu bütün kıtalardaki nal izlerini görüyor
ve karnının gerilen derisinde
bitmek tükenmek bilmeyen tamtamların uğultusunu

(Tanyol 2016: 229)

İmgeci ve lirik şiirin önemli ismi Tanyol, bu örnekte okurun karşısına bambaşka bir teknikle çıkar ve ona sıradışı bir olayı (hikâye) anlatır. Şiirde kullanılan fiiller, dizelere cümle havası verir; ancak bu cümleler, roman ve hikâyede kullanılan cümlelerden anlam, mantık, anlatım, çağrışım ve amaç yönüyle ayrılır. Metindeki şiirsel unsurlar ile dilin kullanılışı ve anlam katmanı geniş çağrışımlar okuru hikâyeden ziyade şiire götürür. Metinde on altı fiilin kullanılması anlatılan olay nedeniyle. Bu fiillerin zaman ve şahıs öğelerini barındırması ve hareket bildirmesi önemlidir. Anlatımcı şiirin bir olayı ele alırken başvurduğu fiiller bu şiirin de çekim merkezi olur. "Değdirmek, uçmak, yaklaşmak, fırlatmak, oynamak ve dikmek" gibi olayı görselleştiren hareket fiillerinin sıklıkla kullanılması anlatıcının olayı anlatmak kadar göstermek istemesinden kaynaklanır. Şiir; belirli bir olay, mekân ve kişiler üzerine kuruludur. Şiirin masalsi anlatımı ve masal unsurlarını barındırması zamanı belirsiz kılmıştır. Görselliğin ön plana alındığı şiirde anlatıcı, olayı dıştan gözlemler ve herhangi bir müdahalede bulunmadan "İhanet perisinin soğuk sarayı"nda olup bitenleri sıralar. Kendi dışındaki her şeye karşı ilgisiz kalan saray perisi kendine tapmaktadır. Bu tapma, kendi varlığını yüceltip ölümsüzleştirirken başkalarının acı çekişine ve yok oluşuna neden olur. Anlatıcı, bunu vurgulamak istercesine saray perisinin kendi bedenine yönelik eylemleriyle şiiri başlatır. Sudaki yansımasına aşık olan saray perisi, kendi dışındaki hiçbir varlığa tahammül edemez. Kendini izlemekten alınan haz, bireysel eylemlerle devam eder. Şiir boyunca saray perisinin yalnız olduğu görülür. Bu tercih, kendine layık ve denk bir varlığın bulunmayışından kaynaklıdır. Saray perisinin yurdunda tutsak olmuş birçok erkek ise İhanet sarayının o kalın duvarlarını aşamaz, uğruna kimliklerini/varlıklarını yitirdikleri periye ulaşmadan taş dönuşüp bu duvarın ebedi bekçileri/kölesi olurlar:

o tutsak ruhların ormanında
kaç ağaç kurtuluş olabilirdi?
dalların keskin uçlarında
kurusun diye güneşe doğru kalpler
ve serçelerin dik gagalarıyla
oyup çıkardıkları boşluklarda
olmayan gözleriyle geçmişe bakan nice adam
şimdi ihanet perisinin soğuk sarayını bekliyor

(Tanyol 2016: 229)

Onların arayışı beyhude bir çabadan ibarettir. Saray perisinin kendi güzelliğinden ve bedeninden başka bir şey gördüğü yoktur. Şiir boyunca varlığını kutsayan ve erişilmez oluşuyla her şeye hükmeden saray perisi, uğruna türlü acılara katlanan aşıklarına eziyet etmekten zevk alır; bazen de “sevgi halkası” fırlatarak kölelerini iyice baştan çıkarır, onların dünyayla ilgisini keser. Bu yüzden ihanetle örülmüş kalın duvarların aldatılmış tutsakları/köleleri ebediyen bekçi kalmaya mecbur bırakılır:

ayaklarının değdiği soğuk sulardan
bir sevgi halkası yaratıp ötelere fırlatıyor
ve o halkalara yakalanan erkeklerin
gözlerini kör eden ışıktan bir ejder şekilleniyor
beklemek için o tutsak ruhları

(Tanyol 2016: 229)

Saray perisi güzelliğini ve kutsal sevgi duygusunu kullanarak aşıklarını peşinde sürüklemiş, aldananlar nihayetinde akıldan ve algıdan yoksun bırakılarak ihanetle örülmüş duvarın koruyucusu/kölesi hâline getirilmiştir. Dengini aramanın ancak bulamamanın yarattığı olumsuz duygu, perinin/kadının aşıklarını kandırması, onları emeli doğrultusunda hiçleştirmesi ve ihanetle/aldatmayla yükselen duvarının halkasına acımasızca eklemesiyle son bulur. Artık onlar, saray perisinin gönüllü hizmetkârlarıdır; hem varoluşlarını hem de yok oluşlarını ulaştıkları istedikleri periye adamışlardır:

o ayaklarına bir değip bir değmeyen sularla oynuyor
o suyun dağılan berraklığındaki gülüşüne bakıyor
kış yaraların üstüne buzdan saraylar dikeyliyor
ve yara buzun içinde sonsuza dek kanıyor,
ihanet perisinin soğuk sarayında
kadın adını buluyor

ve erkek taşa dönüşüyor

(Tanyol 2016: 229)

Şiir, saray perisi ile onun tutsağı/kölesi olmuş erkekleri konu alır. Ancak şiirde anlatılanların simgesel karşılıkları vardır. Modern zamanlar ile bu zamanın modern insanları çok çarpıcı buluşlar ve özgün ifadelerle anlatılmıştır. “Kendine aşık olma ve ötekine bilinçli olarak acı çekirme motifini ele almasıyla mitolojideki Narkissos hikâyesinden yararlanan şair bu hikâyeyi modern zamanlara taşıyarak ihanetin ördüğü kalın ve yüksek duvarlarla meydana getirilen sarayın yani aldatılmanın soğukluğunu ortaya koyar. Kadınların erkekleri istedikleri biçimde dönüştürme, kendi istedikleri gibi biri haline getirme çabasının bu soğukluğa, yabancılığa yol açışında oynadığı rol, şiirin bir başka anlam katmanıdır” (Asiltürk 2013: 119). Ulaşılamayan aşk ve bu aşkın merkezinde yer alan “sevgili” imajı düşünüldüğünde klasik edebiyat geleneğindeki aşk anlayışına da göndermede bulunulduğu anlaşılır. Kaldı ki şiir, bir “saray istiaresi” olarak da yorumlanabilir. Tuğrul Tanyol, anlatıcı aracılığıyla bir olayı aktarmasına rağmen şiirin gizli bir dili olduğundan hareketle, anlatımcı tekniğin özgün bir şiir yaratımında nasıl kullanılabileceğinin de en başarılı örneklerinden birini verir. Şiir, her ne kadar farklı da olsa ürpertici yolculuğu, barındırdığı müphem hava ve masalsi anlatımı dolayısıyla “Mehlika Sultan”ı hatırlattığı açıktır. Yahya Kemal’in masal unsurları üzerine inşa ettiği ve olağanüstü bir atmosferde geçen olayların konu alındığı “Mehlika Sultan” şiiri de anlatımcı tekniğe uygundur. Şiirin müphem ve masalsi bir havası vardır. Farklı okumalara açık, masal motifleri üzerinden sağlanan çağrışımsal zenginlik, anlam katmanı derin yapı ile estetik değerlerin sanat kaygısıyla bir araya getirilişi şiirin dikkat çeken ilk özelliklerindedir.³ Şair, masal unsurlarını bilinçli bir şekilde kullanmış ve ana kahramanlardan olan yedi genci sonu olmayan bir yolculuğa çıkarmıştır. Rüyalarında gördükleri ay yüzlü -Mehlika Sultan’a- âşık olan yedi genç, rüyalarını süsleyen bu masal kahramanını aramak ve bulmak için Kaf Dağı’na gider. “Yedi gencin ‘kara sevdalı âşık’lar olduğunu söyleyen şair anlatıcı, yolculuğa çıkış nedenlerini -anlatı metinlerinde olduğu gibi- geriye dönüş tekniğiyle açıklar” (Güneş 2014: 52). Anlatıcı, arayış içinde olan bu yedi gencin hikâyesini aktarırken zaman zaman kendi yorumlarını da şiire ekler:

Bu emel gurbetinin yoktur ucu;
Dâimâ yollar uzar, kalb üzülür;
Ömrü oldukça yürür her yolcu,
Varmadan menzile bir yerde ölür.

(Beyatlı 2016: 70)

³ Mehmet Güneş “ ‘Mehlika Sultan’dan ‘Masal’a Yedi Doğulu Gencin Batı’yla İmtihanı” başlıklı makalesinde “Mehlika Sultan” şiirini farklı okumalarla ele alır. Bkz. *Künye* dergisi, 2014, S. 4, s. 52-53.

Anlatıcının bu şiirde anlattığı bütün olaylara vâkıf olduğu, zaman ve mekân üstü bir konumda yedi gencin yolculuklarını, bu yolculuk süresince karşılaştıkları güçlükleri ve hazin sonlarını her şeyi bilen bir pencereden naklettiği görülür. Şiirde aşkın ulaşılmaz bir duygu olduğu, bu duyguya çıkan yolların da bitmez tükenmez zorluklar barındırdığı masal unsurları üzerinden verilir. Masalarda ana kahramanların önlerine çıkan bütün engelleri aşması ve olayların mutlu sonla bitmesi gibi özellikler ise bu şiirde görülmez. Şiirde anlatımcı teknik ile olay merkezli bir tür olan masalın unsurlarından yararlanılmış olması saf şiirin peşinde bir ömür harcayan Yahya Kemal'in şiir anlayışıyla çelişmez. Şairin şiir tekniğine ve saf şiir anlayışına uygun bir metin olan "Mehlika Sultan"da olay örgüsü, kahramanlar, mekân ve diğer bütün unsurlar ideal aşkın güzelliği ile söyleyiş zenginliğinin şiiriyete dönüşümü için birer araç olur. Şiirde yükselen de duygu ve söyleyiş güzelliğidir.

Şiirlerinde masal unsurlarını kullanan bir şair de Sezai Karakoç'tur. "Masal" şiiri bu bağlamda ele alınabilecek en önemli örneklerdendir. Masal unsurları üzerine inşa edilmiş şiir, modern zamanların Batı dünyasına getirdiği sert eleştirilerle dikkati çeker. "Masal", Doğu-Batı çatışması ekseninde yoğun bir ideoloji ile yüklüdür. Şiir, yüzyıllar boyu süren bu çatışmanın hikâyesini temsili kahramanlar ve semboller üzerinden aktarır. "İhanet Perisinin Soğuk Sarayı" ve "Mehlika Sultan" şiirlerinde hayali olan mekânlar bu şiirde yerini dünyevî mekânlara (Batı coğrafyası) bırakır. İlk iki şiirde saf şiirin dışına çıkmayan ve masal unsurlarını müphem bir atmosfer yaratma gayesiyle kullanan şairlerin aksine Sezai Karakoç, bu şiirde estetik değerlerden çok içeriği/düşünceyi/ideolojiyi belirginleştirir. Şair, şiirin ismiyle bu tavrını en başta belirginleştirir ve "masal" kelimesini "boşa harcanan çaba, beyhude" vb. anlamlarda kullanır. Şair anlatıcıya göre Doğu'nun Batı'yla bütünleşmesi bir masaldan ibarettir. Şiir dil, anlatım, teknik, anlatıcının konumu, olay zinciri, kahramanlar, mekân ve çatışma gibi açılardan anlatımcı şiire uygundur. Doğulu babanın yedi oğlu vardır. Şiirde hem baba hem de oğulları temsil ettikleri değerlerle yansıtılır. Şiirin olay örgüsü babanın oğullarını Batı dünyasıyla ilişki kurması, bu kültürü anlaması/öğrenmesi için sırayla Batı'ya göndermesi ve bu oğulların orada yaşadıkları trajedilerdir. Bu aynı zamanda dönüşü olmayan bir yola girişin de başlangıcı olur. Giden oğullar bir daha dönemezler. Kendi kimliklerini/benliklerini muhafaza etmek isteyenler türlü işkencelere maruz bırakılıp yok edilir. Millî ve manevî kimliğini/kültürünü unutup asimile olan oğullar ise kendi değerlerine yabancılaşarak Batı'nın boyunduruğu altına girer, "mankurtlaş"ıp kişiliksizleşirler. Batı yolculuğuna çıkan ilk altı oğulun akıbeti kötü sonlarla biter. Bazıları öldürülür, bazıları ise Batı'nın eğlence ve zevk dünyasına kapılarak geçmişini, ait olduğu değerleri unuttur. Şair anlatıcı, okura/dinleyiciye baba ve onun yedi oğlunun hikâyesini hem kendi hem de asıl kahramanın (en küçük oğul) bakış açısıyla aktarır:

Doğuda bir baba vardı
Batı gelmeden önce
Onun oğulları batıya vardı
Birinci oğul batı kapılarında
Büyük törenlerle karşılandı
Sonra onuruna büyük şölen verdiler
Söylevler söylediler babanın onuruna
Gece olup kuştüyü yastıklar arasında
Oğul masmavi şafağın rüyasında
Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri
Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere
Baba bunu havanın ansızın kabaran gözyaşından anladı
Öcünü alsın diye kardeşini yolladı

(Karakoç 2015: 409)

Anlatıcının şairle özdeşleştiği şiirde Karakoç, Batı kültürünü/düşüncesini kötüleyici tavrıyla yer yer açıktan tarafını belli eder:

Fakat batının büyüğü ağır bastı
İş çoktu kardeşlerini aramaya vakit bulamadı
Sonra büsbütün unuttu onları
Şef oldu buyruğunda birçok kişi
Kravat bağlamasını öğrendi geceleri
Gün geldi mağazası oldu onu parmakla gösterdiler
Patron oldu ama hâlâ uşaktı
Ruhunda uşaklık yuva yapmıştı çünkü

(Karakoç 2015: 410)

Böylece Batı'ya yollanan kahramanlardan bir türlü haber alınmaz. Babanın doğaüstü hislerle oğullarının öldüğünü ya da yoldan çıktığını anlaması ise uzun sürmez. Kurtuluşu müjdeleyecek, aslını/özünü yitirmeden dönecek oğulun yolu, korku ve umut içinde beklenir; ancak bu bekleyiş bir türlü mutlu sonla noktalanmaz. Masallarda görülen kötülüğü def etme, halkı korkunç bir canavardan ya da kötü bir olaydan kurtarma yolunda gösterilen çaba bu şiirde de görülür. İlk altı oğul çıktıkları yoldan dönemezler. Batı'nın büyüklüğü dünyası onların aklını başından alır, bazen de bu dünya bir kuyu gibi onları kendi karanlığı içinde eritir, görünmez kılar. Değiştirme/dönüştürme, kimliksizleştirme, tarih ve kültür bilincini yok etme, köleleştirme ve bütün bunlara gösterilen tepki şiirin ana konusudur. Masallarda halkı kurtaracak kahramanın

yaşca en küçük oluşu bu şiire de sirayet eder. Doğu halklarını uyandıracak, kötülüğü ifşa edecek oğul, kardeşlerin sonuncusu olur. “Masal kahramanlarının en küçüğünü andıran âkil ve bilge kişilikli yedinci oğul, hem babasının mücadelesini devam ettirmek hem de altı kardeşini yutan Batı uygarlığından hesap sormak için yolculuğa çıkar. Onun bu eylemi sürekli yok edildiğine kanaat edilen Şark/İslam medeniyetinin, bu kanıların aksine daima canlı ve diri kaldığını hissettirini sembolize eder” (Güneş 2014: 55). Doğu'nun kahramanı olan yedinci oğulun büyümesi ise tıpkı masallardaki gibi hızlı olacaktır. Hikâyenin kahramanı fiziken olmasa da fikren Batı'nın Doğu'yu kendi medeniyeti içinde değiştirme/eritme/yok etme anlayışına son verecektir:

Yedinci oğul büyümüşü baka baka ağaçlara
Baharın yazın güzün kışın sırrına ermişti ağaçlarda
Bir alınyazısı gibiydi kuruyan yapraklar onda
Bir de o talihini denemek istedi
Bir şafak vakti Batıya erdi

(Karakoç 2015: 412)

Şairin, şiirin son bölümünde Doğu'nun özlediği/beklediği kahramana sözü bırakması, yaşananları ilk elden aktararak çatışmanın taraflarını yüz yüze getirmesi verilmek istenen mesajın etkisini artırmaya dönüktür. Her türlü hile ve işkenceye direnen kurtarıcı kahraman, ilahi gücün yardımıyla kimliğini/özünü kaybetmeden amacına ulaşır. “Masal” şiirinde şairin ideolojiyi keskin bir cepheleşme ve çatışma ekseninde belirginleştirmesi estetik değerleri gölgelese de şiir, tekniği ve anlatımı yönüyle önemlidir. Konuşma dilindeki rahatlık, şiirin masalsı özelliğinden gelir. Masallarda belirginleşen iyilerin kazanması, kötülerin kaybetmesi ve kıssadan hisse geleneği de yoğun ideolojik bakışla birlikte yansıtılmıştır.

Modern Türk şiirinin kurucularından Orhan Veli'nin şiirlerinde de anlatımcı teknik, birçok şiirin üretiminde rol oynar. “İstanbul Türküsü”, “Kitabe-i Seng-i Mezar”, “Aşkın Resmi Geçidi” ve “Macera” gibi şiirler anlatımcı bir teknikle kaleme alınır. “Macera” şiirinde şair anlatıcı merkezdedir. Kendi hayatından kesitler sunan anlatıcı, küçüklüğünden başlayarak gençlik dönemine kadarki yaşamını ve bu yaşamın zorluklarını aşama aşama aktarır:

Küçüktüm, küçüktüm,
Oltayı attım denize;
Bir üşüşüverdi balıklar,
Denizi gördüm.

Bir uçurtma yaptım, telli duvaklı;

Kuyruğu ebemkuşağı renginde;
Bir salıverdim gökyüzüne;
Gökyüzünü gördüm.

Büyüdüm, işsiz kaldım, aç kaldım;
Para kazanmak gerekti;
Girdim insanların içine,
İnsanları gördüm.

Ne yârdan geçerim, ne serden;
Ne denizlerden, ne gökyüzünden ama...
Bırakmıyor son gördüğüm,
Bırakmıyor geçim derdi.

Oymuş, diyorum, zavallı şairin
Görüp göreceği.

(Kanık, 2014: 139)

Şiirde konuşan öznenin biteviye bir anlatımla kendini ve yaşamını naklettiği görülür. Şiirsel unsurlar ıskalanmadan kurgu, anlatımcı dille oluşturulmuştur. “Kitabe-i Sengi Mezar”da ise şair, sıradan insanın sıradanlıklar içinde geçen ve ölümle noktalanmış hayatını yarattığı Süleyman Efendi karakteri üzerinden verir. Hayatı anlatılan bu sefer “küçük insan”dır. Bu özellik Garip Hareketi’nin genel eğilimiyle de uyumludur. “Garipçilerin ilk evredeki şiirlerinde en çok işledikleri tema, hareketin poetik yapısındaki toplumcu yönelime de uygun olarak, ‘sıradan insanların yaşayışı’dır” (Sazyek 2016: 198). Şair anlatıcının “küçük insan”ların hayatına tanıklık etmesi ve sade bir anlatımla bu hayatın ayrıntılarına inmesi diğer şiirlerinde de görülür. Süleyman Efendilerin günlük hayatta dikkate alınmayan, varlıkları reddedilen, ötelenen, görmezden gelinen hikâyelerini nakleden anlatıcının sosyo-ekonomik konumu da anlattığı insanların gerçekliğine uygundur:

Mesele falan değildi öyle,
To be or not to be kendisi için;
Bir akşam uyudu;
Uyanmayıverdi.
Aldılar, götürdüler.
Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü.
Duysalar öldüğünü alacaklılar
Haklarını helal ederler elbet.

Alacağına gelince..
Alacağı yoktu zaten rahmetlinin.
III
Tüfeğini deppoya koydular,
Esvabını başkasına verdiler.
Artık ne torbasında ekmek kırıntısı,
Ne matarasında dudaklarının izi;
Öyle bir ruzigâr ki,
Kendi gitti,
İsmi bile kalmadı yadigâr.
Yalnız şu beyit kaldı,
Kahve ocağında, el yazısıyla:
"Ölüm Allah'ın emri,
"Ayrılık olmasaydı."

(Kanık 2014: 46-47)

Anlatımcı tekniğin önemli bir örneği de Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Ali" başlıklı şiiridir. Şiir, bütünüyle belirgin bir olay örgüsü üzerine kurgulanırken bu olayın ana kahramanları ile mekânı da belirgindir. Olay, hâkim bir konumda olan anlatıcı ses tarafından nakledilir. Bu anlatıcı, tanrısal bir konumda olayı anlatırken yer yer gözlemci, çoğu zaman ise yorumlayıcı bir yönetime başvurur:

Namluya dayanır yola dalarsın
Duruşun bakışın yaman be Ali
Boşuna tetiği ne kurcalarsın
Var daha ateşe zaman be Ali

Yıllanmış bir çınar pusuluk yerin
Neredeyse gelecek beklediklerin
Var iki atımlık canı kederin
Desene işleri duman be Ali

(Çamlıbel 2013: 182)

Olayın ana kahramanı Ali'dir. Olay basit bir aldatılma üzerine kurulu görünse de şairin arka planda sevginin gücünü beklenmedik bir sonla verdiğini söylemek mümkündür. Ormanda pusu kuran Ali, kendisini bir çobanla aldatan eşini ve aşığını bekler. Elindeki silahla her ikisini de öldürmeyi planlar. Anlatıcı, şiir boyunca Ali'nin içinde bulunduğu psikolojik duruma dikkat

çekerek işlenecek olan cinayetin gerekçelerini sıralar. Cinayetin işlenmesi gerektiğini düşünen sadece Ali değil, aksine Ali'den ziyade anlatıcının bizzat kendisidir. Anlatıcı, olayın kahramanını övmekte, cinayeti işlemesi için onu âdeta teşvik etmektedir:

O'nu sen büyüt de söğüt boyunca

Kendini ellere versin o gonca

Sözüne kanmadın bunu duyunca

Gönlündü gözünü yuman be Ali

Geldiler beklenen çiftler ormana

Duruyor iki genç ne hoş yanyana

Bir kurşun kadına bir de çobana

Çınlasın yıllarca orman be Ali

(Çamlıbel 2013: 182)

Ancak olay, anlatıcının da beklemediği bir biçimde sonlanır. Eşinin çobanla olan aşkına şahit olan Ali, sevgiye açtır. Eşine derin bir sevgiyle bağlıdır. Oysaki eşi, kendisini değil, çobanı sevmektedir. Sevginin somutlaşmış hâlini bu iki çiftte gören Ali, bu kutsal duygu adına sevgililere kıyamaz ve silahın namlusunu kendisine çevirir:

Görünce uzanmış yar kucağına

Boynunu dolamış zülfü bağına

Kurşunu kahpeye atacağına

Kendine çevirdin aman be Ali

(Çamlıbel 2013: 182)

Ali'yi öldüren kuşkusuz sevgisizliktir. Sevgi, çobanla kadının kurtuluşu olurken, Ali'nin ise sonu olur. Ali'nin intiharı anlatıcıyı şaşırtır. Bu sona anlam veremeyen anlatıcı, Ali'ye tepki gösterir. Faruk Nafiz Çamlıbel, bu şiiri büyük bir ustalıkla kurgulamıştır. Tanrısal bir konumda olan anlatıcının olayın sonunu tahmin edemeyişi hem onda hem de okurda şok etkisi yaratır. Anlatıcının bu özelliği bir kusur olarak algılanmamalı, şairin bilinçli bir tercihi olarak kabul edilmelidir.

Behçet Necatigil'in "Gizli Sevda" şiiri anlatımcı tekniğin bütün unsurlarını ihtiva eder. Günlük konuşma diliyle oluşturulan şiirin anlatıcısı olaylara tanıklık eden yan karakterlerden biridir. Aşk teması, aşıkların her ikisini de tanıyan ortak karakter (anlatıcı) tarafından somutlaştırılır. Yedi yıl önce yaşanmış bir sevdanın kıvılcımları rastlantısal bir biçimde tekrar alevlenir. Anlatıcı,

arkadaşının sevgilisine olan rastlantısını ve konuşmalarını ona aktarır. Kadın evlenmiş, çocuk sahibi olmuştur; buna rağmen eski (gizli) sevdasını içinden atamamış, bunun mahcupluğundan kurtulamamıştır. Şiirde (rastladım, sevindi, konuştuk, evlenmiş, olmuş, sordu, dedim, değişmedi, anlıyordu, seviyormuş, söyledi) gibi zaman bildiren fiillerin yoğunluğu dikkati çeker. Bu özellik, anlatıcının sonu ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi anlatmasından kaynaklanır:

Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce,
Dün yolda rastladım
Sevindi beni görünce.

Sokakta ayaküstü
Konuştuk ordan burdan,
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız, bir oğlan.

Seni sordu
Hiç değişmedi, dedim,
Bildiğin gibi...
Anlıyordu.

Mesutmuş, kocasını seviyormuş,
Kendilerininmiş evleri..
Bir suçlu gibi ezik,
Sana selâm söyledi.

(Necatigil 2014: 99)

Anlatımcı şiirin özgün örneklerini veren bir şair de Attilâ İlhan'dır. Attilâ İlhan şiiri, gücünü yaratıcı imgelemlerden alır kuşkusuz. Bu yüzden de şair, anlatımcı tekniği kullanırken imgesel anlatıma yaslanmaktan da geri durmaz. Bunun en çarpıcı örneği "Cinayet Saati"dir. "Yeni şiirimizin özgün örneklerinden biri olan Cinayet Saati, büyük bir karamsarlık içinde ölümü, intiharı düşünen sarhoş bir insanın zihninde oluşan bir imgeyi aktarmaktadır" (Aksan 2004: 115). Yer yer özgün imgelerle örülmüş şiirde öne çıkan ise "olay"dır. Olay, tanık/gözlemci konumunda bulunan -sarhoş ve neredeyse kendinden geçmiş- anlatıcının ağzından nakledilir, her şey onun bakış açısıyla yansıtılır. "Cinayet Saati", anlatımcı tekniğin imge şiiriyle nasıl iç içe geçtiğine, dil, anlatım, bağdaştırma, imgelem yapısıyla nesir dilinden nasıl uzaklaştığına ve şiirsel unsurlar üzerine inşa edildiğine örnek gösterilebilecek en çağdaş şiirlerden biridir:

haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu
dört bıçak çekip vurdular dört kişi
yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu

deli cafer ismail tayfur ve şaşı
maktulün onbeş yıllık arkadaşı
üçü kamarot öteki aşçıbaşı
dört bıçak çekip vurdular dört kişi

cinayeti kör bir kayıkçı gördü
ben gördüm kulaklarım gördü
vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü
hiç biriniz orada yoktunuz

(İlhan 2016: 30)

Olay örgüsünün ana konusu olan cinayet Haliç'te işlenir. Vapurda bulunan dört kişi, on beş yıllık arkadaşlarını bir gece vaktinde bıçaklayarak öldürür. Olaya şahitlik eden ise anlatıcı öznedir. Cinayet, onun üzerine yıkılır. Sarhoş olan anlatıcı özne, cinayetten duyduğu üzüntünün etkisiyle karmaşık duygular içinde âdeta sayıklar; gerçekleri yer yer isyancı ve öfkeli bir dille haykırır. Cinayet olayını/anını bütün aşamalarıyla aktarmasına rağmen anlatıcı öznenin kör ve sarhoş oluşu tanıklığını imkânsız kılar. Anlatmaya dayalı türlerin bütün unsurlarını bu şiirde bulmak mümkündür. "Cinayet Saati", belirli bir olay örgüsü etrafında şekillenirken bu olayın ana karakterleri, zamanı, mekânı, çatışma unsurları ve anlatıcısı da belirgindir. Şiirdeki bütün unsurlar kurgulanmış bir cinayetin oluşum aşamalarını çok çarpıcı bir biçimde yansıtmak için metne girer. Şairin, sözü sıradışı bir anlatıcıya emanet etmesi ve bu anlatıcının gerçeküstü anlatımı, çarpıcı ifadeleri, özgün imgeleri, olayı hem anlatmak hem de canlandırmak için seçtiği sözcükleri sinematografi ve ses özelliğiyle öne çıkarması ve şiirin dize kuruluşuyla dizeler arasındaki bağlantıları ustaca verışı bu metni nesirden ziyade gerçek şiire yaklaştırır. Şiir, birçok açıdan üzerinde durulmaya değer orijinal özellikler barındırır. Attila İlhan'ın "Belâ Çiçeği", "Üçüncü Şahsın Şiiri", "Pia" ve "Beni Bir Kere Dövdüler" gibi birçok şiirinde olay, kişi, zaman, mekân ve anlatıcı unsurlarına rastlanır. Anlatımcı teknik kullanılmasına rağmen bu şiirlerin hiçbiri nesir diline yaklaşmaz. Şiirin dili, sözcük seçimi, ses unsurları, dize kuruluşu, şairane anlatım, sanatlar arası ilişkilerin yansıtılma biçimi bu metinlerin bütünüyle şiirsel unsurlar üzerine kurulduğu, diğer malzemelerin (olay, kişi, zaman, mekân ve anlatıcı) metnin üretiminde birer araca dönüştüğünü gösterir. Attilâ İlhan şiirinde görülen anlatımcı teknik, benzer şekilde İkinci Yeni şairlerin şiirlerinde de kullanılır. Şiiri öyküden uzaklaştırmak isteyen İkinci Yeni'nin

öncü isimlerinin öykünün unsurlarını yeni bir şekle sokarak kullandıkları görülür. Türk şiirine katı bir imge anlayışı yerleştiren hareket olmasına rağmen bu topluluğun temsilcileri olan Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer gibi şairler, aynı zamanda anlatımcı şiirin örneklerini de vermişlerdir. Mehmet Sümer'in *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik* çalışmasında değindiği gibi bu hareketin şairlerinde geleneksel tahkiyeye dayanan anlatımdan ziyade çeşitli imajlarla süslenmiş, şiirsel unsurların ön plana çıkarıldığı anlatımcı anlayış benimsenmiştir. Birçok şiirin belirgin bir olay örgüsü çevresinde vücut bulması, hareketin paradoksal tarafı olarak algılanmamalıdır.

Şiirlerini belirli bir olay örgüsü üzerine kuran şairlerin başında Turgut Uyar gelir. Uyar, öykünün unsurlarından yoğun bir şekilde yararlanmakla birlikte şiirini bütünüyle tahkiye üslubuna da teslim etmez. Hatta şairin nesir dilini yıkmak, tahkiyeyi değiştirip dönüştürmek istediği görülür. Ona göre roman ve öykü türleri gibi şiir de hayattan el alan bir olay anlatabilir. Şiirsel unsurları incelemek şartıyla şairin bu tercihi şiirin hayatla olan bağına da güçlendirecektir. (Daha fazla bilgi için bkz. Sümer 2010: 67-79). Şiirin de bir öykü anlatabileceğini savunan Uyar, bu yönelimin şiiri besleyeceğini, onu geliştirip hakiki bir sanat eserine dönüştüreceğini vurgular:

Hayatla bağına koparmamış her şiirin, iyi kötü, gizli açık bir öyküsü vardır. En azından, ozanını şiir yazmaya iteleyeni bir öykü. Ozanı şiir yazmaya ilkin, yaşamasından çıkardığı yahut yaşamasını etkileyeni bir öykü iteler. Çok zaman bu öyküdür gizliden şiiri besleyen, geliştiren, bütünleyen, ozanın diyeceğine, şiire yön veren. Bizim hemen bütün güzel şiirlerimiz bir öyküden, kimi zaman kısacık, anlık, kimi zaman büyük derin bir öyküden çıkıp gelmişlerdir. Cahit Külebi "Tokat'a Doğru", İlhan Berk "Buruk Çay", Cemal Süreya "Dalga", Attilâ İlhan "Pia" ile hep bir öyküden çıkarlar (Uyar, akt. Sümer 2010: 74).

Bu görüşlerine uygun örnekler veren Turgut Uyar, hayattan beslenen bir öyküyü şiirin odağına alırken bu öyküyü şiirsel unsurlarla besler. Öyle ki anlatılanlar kadar yaratılan şiirsel dil, anlatım ve teknik de öne çıkar. Bireysel duyguların ötelenmediği bu tür şiirlerde şiirsel yaratımın aşamaları da ihmal edilmez. Şiirdeki olay merkezli öykü, şairi anlatımcı tekniğe zorlar; bununla birlikte dikkatle incelendiğinde Uyar'ın şiir dilinin nesir dilindeki cümle mantığına uymadığı görülecektir. Turgut Uyar'ın "Kıştan Kalan Soğukluk" şiiri bu bağlamda değerlendirilebilir; şiir bütünüyle olay örgüsü etrafında şekillenir. Anlatıcı özne şairin kendisidir ve karşısındaki muhatabı da sevgilisidir. Sevgiliye yaşanmış gerçek bir hikâyeye aktaran şair, konuşma havasında ancak gücünü yine şiirsel buluşlardan alan bir üslubu benimser. Anlatım, ön plandadır:

yine de kötü bir kış geçirmedik sanıyorum
altın düştü örneğin
karlar beyaz yağdı, direndi uzun zaman

geleceğin sevgisi bir aklık olarak başladı
sevgilim senin ellerin bir keçi sever kadar taze
sevgilim kolera yavaşladı
üstelik birkaç kez de aya gidildi
gelindi bile
...
bir tarihte bir dağ yamacında
onikibinsekizyüzelliüç kişi öldü
yamaç yeşildi çünkü bir bahara başlıyodu
ölenlerin bir kısmı, tüfeksiz, onların bir kısmı
tüfek müfek bir yana donsuz gömleksizdi
sayı bilmezlerdi toptandılar
böylece bir yerlerde toplandılar
yüreklere uzun bi süre atmadı
aslında
çoğu da insan olduğundan yüreksizdi
bir sürü alan ve ova bir sürü ağaçaltı ve orman
ölmemeye bir sürü bahane
örneğin suyu görünce hemen ayaklarını soktular
çünkü gölgeli bir su her zaman
bitmemiş bir yapıda her zaman
çünkü sonu buysa
ölmek elbette gereksizdi
bilirim hoşuna gitmiştir bu ilkel türkü
ilkelliği bütün bir yaz ve kış yaşanan

(Uyar 2017: 73-74)

Şiirin anlatıya ait bütün unsurları barındırdığı söylenebilir. Anlatıcı, muhatabıyla -sevgiliyle- konuşmakta, ona yaşanmış bir olayı anlatmakta ve bu olayı yorumlamaktadır. “Geyikli Gece” şiiri de bu doğrultuda ele alınabilir. Diğer örneklerden de anlaşılabilceği gibi Turgut Uyar şiirinin karakteristik özelliklerinden biri anlatmayı/konuşmayı seven bir anlatıcının sesi ve bakış açısıyla olayların aktarılmasında yatar. Aynı kuşağa mensup diğer bir şair Edip Cansever’in de birçok şiirinde bu anlayışa yaslandığı görülür. “Masa da Masaymış Ha...” ve “Mendilimde Kan Sesleri” bu teknikte yazılmış en iyi bilinen örneklerdendir. “Masa da Masaymış Ha...” şiiri “masa” metaforu etrafında şekillenirken bu metaforun çok katmanlı bir dünyayı temsil ettiği açıktır. Hayatın taşıyıcısı ve sürdürücüsü olan “masa”, somut ve soyut bütün nesne ve duygulara ev sahipliği yapar. Şiirin ana kahramanları “masa”yla birlikte bu masaya bir yaşam bırakan “adam”dır. Anlatıcı, bu şiirde hem gözlemci hem de hâkim bir konumda bulunmakta,

gözlemlerini yansıtırken şiirine konu ettiği “adam”ın iç dünyasına da nüfûz etmektedir. Şiir, somutlaştırma tekniği üzerine kuruludur:

Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çırık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüştünü koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu.
Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu.

(Cansever 2017: 52)

2000’ler şiirinin önemli isimlerinden biri olan Nilay Özer’in *Zamana Dağılan Nar* adlı kitabında anlatımcı tekniğin örneklerine rastlanır. Şiirini sıklıkla alışılmamış bağdaştırmalar -kimi zaman da fantastik bağdaştırmalar- üzerine kuran şairin ilk kitabında farklı tekniklerden güç alan bir tarzı benimsediği görülür. Şairin bu tekniği kullanışı ustacadır. Olaylar, görsel imgelerle somutlaştırılırken bir yandan da tekniğin diğer unsurları olan zaman, mekân ve kişiler de canlı bir şekilde görünür hâle getirilir. Nilay Özer şiirinde görülen biçim kaygısı bu tarz örneklerde de kendini gösterir. “Yoksul Yokuşu” şiiri böyle bir kaygı ve teknikle meydana getirilir. Şiir, anlatıcının konumu yönüyle de üzerinde durulmayı gerektirir. İlk dönem şiirlerinde yoksulluğu

yaşanılan hayatın bir gerçeği olarak işleyen şair, bu şiirinde aynı konuyu çocukluğunun tanıklığına yaslanarak işler. Şiirde iki zaman diliminden söz etmek mümkündür: Olay zamanı ve hikâye etme zamanı. Olaylar olgun bir sese sahip anlatıcı kahraman ve onun bakış açısıyla aktarılır. Anlatıcı, yaşamışlığa ve gözleme dayandırdığı olayları anlatırken kimi zaman tespitlerde ve yorumlamalarda da bulunur. Şiir bir tespitle başlar, gözleme devam eder ve yaşamışlıklarla son bulur:

yoksulların çocukluk fotoğrafı az olur
hiç olmaz belki de avuntunun bez bebeği
misketler yuvarlanır yokuş aşağı
her şey masallar kadar yakinken gerçeğe
sabahları umuda yoran babalar
akşamları yarı bunak ve kambur
yokuşu sırtlanıp da gelirler eve

(Özer 1999: 55)

Şiirin ilk bendinde, anlatılanların merkezi konumundaki mekânlar sefil ve kötü görüntüleriyle yoksul insanların ruhundan izler taşır. Şair, daha ilk bentte yoksulluğu bütün çirkin yüzüyle görünür kılar. Bunu yaparken de mekân ve kişilerin görüntüsünden yararlanır. Yollar, evler ve insanlar yoksulluğun biçimlendirdiği bir görüntüyle şiire girer. İkinci bentte yoksulluğun coğrafyası olan mekânlar daha da genişler. Bu bölümde anlatıcı kahramanın hatıraları devreye girmeye başlar. Çocukluk oyunu üzerinden kız ve erkek çocukların konumuna vurgu yapılır. Anlatılanların etkisi ölümler üzerinden daha da artırılır. Tıpkı yokuş gibi bu mekânın canlıları ve ölümleri de kamburdur; bu kamburluk, yoksulluklarını âdeta örtmeye çalışmaktadır:

çok yokuşlu semtlerde yaşadık hep
derimiz de bahtımız da abanozgillerden
beştaş'tan biri yuvarlanır dörttaş'a
kız oyunu der çekilir erkekler
eğilir topaçlar ve gazoz kapakları
ölüler de yoksulluğun payandasıymış gibi
eğik yatar mezarda yokuş aşağı

(Özer 1999: 55)

Şiirin son bendinde anlatıcı, çocuklukta yaşadığı bir olayı aktarır. Hatırasında kalan yoksul mahalleleri ve insanları şiir boyunca resmetmeye çalışan anlatıcı kahraman, son bentte birdenbire bu yoksul yokuşunda yaşadığı trajik bir kazaya göndermede bulunur:

ama gülümsemiştim bu yokuşa ben bir kez

ancak ilkokula başlarken çektiğim
ödünç yakalıklı fotoğrafımda
kuş ayaklı bir sevinçtim yokuş yukarı
bir kamyon freninden koptu yokuş aşağı
altında ben okulda fotoğrafım
avuntunun bez bebeği hiç olmadı sanırım

(Özer 1999: 55)

Görüldüğü gibi anlatıcı kahraman, geçmişte yaşanmışlıkları aktarırken kuru bir anlatım yolunu benimsememiştir. Yer yer imgelere rastlansa da şiirin genelinde okura bir şeyler anlatan anlatıcının varlığı ön plandadır. Şiirdeki anlatıcı özne, anlattığı her şeye ya tanıklık eden ya da olayı bizzat yaşayan kişidir. Anlatıcı, hikâye etme zamanından geriye dönüş tekniği aracılığıyla zamanda yolculuk yapar, olay zamanına gider. Anlatmaya dayalı anlatıların vazgeçilmez unsurları olan olay, kişi, zaman, mekân ve anlatıcının bu şiirde belirgin bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkündür.

2000'li yılların bir diğer önemli şairi Cenk Gündoğdu, *Issız* kitabında anlatımcı şiirin özgün örneklerini verir. *Issız* kitabı ana teması savaş olan şiirlerden oluşur. Şair evrensel bir konuyu merkeze alarak destansı bir eser vücuda getirir. "Güzel Uçurum" hariç diğer bütün şiirler, yok olmakta olan bir dünyaya yakılmış ağıtlardır. Bu yüzden de "*Issız*'ın matrisi 'ölüm'dür desek yanılmış olmayız. Savaş, vuruşma, çarpışma, mektup, yalnızlık, ıssızlık, aşk ve ayrılık.. Hepsi de 'ölüm'de düğümleniyor ya da bunların hepsi 'ölüm' kördüğümünde buluşuyor. Mektubunu okuyamadan ölmüş bir asker, oğlunu kanlı mintanıyla hatırlayan anne, kırmızıya boyanan harita, budanmış takvimler, radyo konuşmaları... Ve hepsinin şemsiyesi olan ölüm" (Asiltürk, 2016: 366). Bu ölümün trajik yanı ise amaçsızlığından kaynaklanır. Cepheye zorla gönderilen ve ölümden başka seçenek bırakılmayan çocuk yaştaki askerlerin anlam veremedikleri bir savaşın kurbanı/figüranı olması, geçmişleriyle birlikte geleceklerinin de ellerinden alınması, yok edilen hayaller, hayatlar üzerinden acımasız savaş sahnelerinin tek gerçeklikleri hâline getirilmesi ve parçalanan bedenleri gibi iç dünyalarının da doğrudan yansıtılması bu ölümleri ve yaşananları trajik/sarsıcı kılar. Kitabın başında epigraf olarak verilen "harbi gören bir aynaydım/ kör oldum" dizeleri okuru dehşet verici bir savaş ortamında kendini bulacağına işaret eder. "Ayna" metaforu üzerinden yaşananlar görselleştirilirken savaşın doğurduğu trajediler yüzünden çekilen acılar ise "kör olmak" söz dizisiyle aktarılır. Gözün ağlamaktan dolayı kör olması için insanı/insanlığı yok eden büyük bir felaketin gerçekleşmesi gerekir. İşte gerçekleşen bu felaketin adı "savaş"tır:

bir zaman gibi geçerken, orada

oturan yeminli asker sözleri...

savaştan konuştu keder gibi
bir haritadan
kireç gibi annelerin ağırlı yalnızlığından
gövdesi kayıp bir arkadaştan
yan yatmış üzüntüden
ve oradan oraya uçuşan harita çantasından

(Gündoğdu 2014: 11)

Şair, yeni topraklar elde etmek, haritaları değiştirmek için sudan sebeplerle çıkarılan savaşlara isyan ederken bu savaşların askerlerin bedeninde ve iç dünyasında yarattığı tahribatı da son derece canlı sahnelerle verir. Gündoğdu, bunu yaparken de ilginç bir teknik kullanır. Kullanılan tekniğin başarılı olması şairin yeteneğine bağlıdır kuşkusuz. İmgeyle yoğrulmuş bir anlatımcı tekniğin kullanıldığı “bütün haritalar kırmızıdır”da konuşan özne, bir askerdir. Olaylar hem onun hem de diğer askerlerin gözünden aktarılır. Olayları ağırlıklı olarak gözlemci bakış açısıyla sahneleyen asker özne, her askerin vuruluşunda/son anlarında sözü ona emanet eder. Böylece çoklu bakış açısı oluşturulur; anlatıların etkileyciliği ve inandırıcılığı da bu teknikle artırılmış olur. Farklı coğrafyalara ait bu insanları bir araya getiren “savaş”tır. Askerler ölmek üzereyken ait oldukları yörenin diliyle duygularını aktarır. Bu bir bakıma dünyayla kurdukları son bağlantıdır. Bu diyalogların, gerçekliği ve içtenliği artırdığı muhakkaktır. Şairin asıl amacı ölmek üzere olan askerlerin iç dünyasını yansıtmak, savaşın tahribatını ortaya koymaktır. Savaşın yıkıcılığı sadece bedenleri yok etmekle kalmaz; duyguları, düşünceleri, hayalleri, yaşamı ve tabiatı da yok eder. Niçin savaştıklarını dahi bilmeyen emir erleri/askerler, bedenlerini kurşunlara, bombalara siper ederken yaşama olan tutkularını da duygulu bir dille aktarır:

*sessizdi, üç kez bacağını yokladı
yokluğa alışmak için
daha çok ağladı içinden
bir uzun yürümek düşündü
çarşıları, sokakları, alıp yanına koymak
sonra boyumkısaldı yorgunum dedi
onu bir daha kimse görmedi*

-bunu saymıyorum, bunu saymıyorum
bir daha yaşamak istiyorum, tanrım güneşsiz dağım

*koyundan çıkardığı solgun bir fotoğraf
ve ihlamur kokusunu anlattı önce
elindeki listeyle ölüsünü aradığını*

-biraz uyusam belki her şey düzelir
ha şimdi bizum oralara yağmur deymişdur
yaprak yağmura doymuştur
üsteluk insan yağmura da söz geçiremeyi

keşke hiç büyümeyeydum da görmeyeydum ha bu karaltiyi
(Gündoğdu 2014: 19-20)

Savaşın yarattığı tahribatın, farklı coğrafyalara, kültürlere ait askerler tarafından duygu yüklü bir dille aktarılması, cephenin ve cephe gerisinin yoğun bir biçimde odağa alınması savaşın ve ölümün amaçsızlığını belirginleştirir. Bütün askerlerde görülen ortak duygu yaşama isteğidir ve hemen hepsi de niçin öldüklerine anlam veremez. Savaş, onlara ve sevdiklerine acıdan başka bir şey getirmemiştir. Savaşın iç yüzünü, yıkıcılığını ve sonuçlarını somut bir olay, dil ve dramatik sahneler üzerinden aktaran Gündoğdu, seslendiği kitlenin/toplumun, savaşta son nefesini veren askerlerin travmasını anlaması için savaş psikolojisini birçok yönüyle şiirinin odağına alır. Okur bir yandan gerçekçi, canlı sahneler, patlamalar ve parçalanmalarla gerilirken/savaş atmosferine sokulurken diğer taraftan duygusal bir varlık olduğu gerçeğinden hareketle kendisi gibi hayalleri, umutları ve yaşama arzusu olan askerlerin sesine son defa tanık olur. Bu duygusal ve içten ses, toplum ve dünyayla kurulan son bağlantıdır. Bu acıların bir daha yaşanmaması için haykıran bu ölümlü ses, savaş gerçeğini bütün çıplaklığı ve acımasızlığıyla okurun yüzüne çarpar.

Sonuç

Türk edebiyatının tarihi devirlerine bakıldığında anlatmaya dayalı türlerin yapı unsurlarının şiir türüne de sirayet ettiği, bu tür aracılığıyla çeşitli hikâyelerin aktarıldığı görülür. Kadim bir geçmişe sahip Türk edebiyatı ve hikâye dinlemeyi seven Türk/Doğu insanı düşünüldüğünde türlerin niçin ısrarla çeşitli hikâyeler aktardıkları daha iyi anlaşılabilir. Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatında bu defa modern biçimler içinde yeni hikâyeler anlatılmaya devam edilir. Bu durum kimi zaman nazım dilinin nesre yaklaşmasına zemin hazırlar ve türler arasındaki geçişkenliği de kolaylaştırır. Çağdaş dönemle birlikte şiir dilinde ve tekniğinde görülen köklü değişimler şiirin “hikâye anlatma” geleneğini yok etmez. Ancak çağdaş dönemle birlikte hikâye

anlatmanın şiir türü için taşıdığı anlam ve işlev değişip dönüşür. Bu dönüşümün izlerine modern şiirin hazırlayıcılarından Tevfik Fikret ya da Yahya Kemal'de rastlamak mümkündür. Cumhuriyet'ten 1950'li yıllara gelindiğinde ise anlatılan olay (hikâye) artık şiirsel unsurlardan başka bir şey değildir.

Anlatımcı tekniğin modern Türk şiirinde asıl etkili olduğu yıllar Cumhuriyet'ten sonrasına rastlar. İncelemeye konu olan şairler vd. bu tekniğin imkânlarından hareketle bir yandan okurun dikkatini çekecek bir hikâye aktarmakta diğer taraftan ise bu hikâyenin aktarımında estetik değerleri ön plana almaktadır. İkinci Yeni ile birlikte bu özellik tekrardan değişime uğramakta artık hikâye sadece esas şiire ulaşmada bir yardımcı unsur, şiirsel malzeme hâline gelmektedir. İkinci Yeni şairlerinin hikâyeden uzaklaşmak istemelerine rağmen hikâyeye ve anlatımcı tekniğe yaslanmaları paradoksal tarafları olarak düşünülmemelidir. Bu hareketin Türk şiirine imgeci anlayışı yerleştirdiği açıktır. Bu şairler anlatımcı tekniği imgelerle örülü dizeler üzerinden kullanır.

Anlatımcı tekniğin, şiiri düzyazı diline kaydıracağı ve hikâye dilini şiire egemen kıldığı yanılgısına düşmemek gerekir. Manzum hikâyede metnin en önemli unsurları hâline getirilen olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân anlatımcı teknikte şiiriyeti doğuran unsurların önüne geçmez. Saf (halis) şiirde karar kılan ve estetik değerleri her şeyin önüne alan en katı, biçimci şairlerde dahi bu tekniğin kullanıldığı ve çeşitli hikâyeler anlattığı düşünüldüğünde bu tekniğin şiirin imkânlarını, şiirselliğini artırdığını söylemek isabetli olacaktır. Cümle kuruluşu, mantık, anlatım, ritim, sözcüklerin ses ve çağrışımsal değeri, çok katmanlı derin yapı anlatımcı tekniği düzyazının türlerinden ayırmış, asıl şiire ulaşmada bir yol olarak yoğun bir biçimde kullanılmasını sağlamıştır. 1980 Kuşağı'nın imgeci şairlerinde de bu tekniğin kullanılması ve günümüzde de etkinliğini yoğun bir biçimde sürdürmesi aynı zamanda şiirsel yaratımdaki önemini muhafaza ettiğininin de göstergesidir.

Kaynakça

Aksan, Doğan (2004). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*. Ankara: Bilgi.

Asiltürk, Bâki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Asiltürk, Bâki (2016), "2000 Kuşağı", *2000'ler Şiiri Antolojisi* (Haz. Cenk Gündoğdu), İstanbul: Kırmızı Kedi.

Beyatlı, Yahya Kemal (2016). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Cansever, Edip (2017). *Sonrası Kalır I*. İstanbul: Yapı Kredi.

Çamlıbel, Faruk Nafiz (2013). *Han Duvarları*, İstanbul: Yapı Kredi.

Gündoğdu, Cenk (2012). *Issız*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Güneş, Mehmet (2014). “ ‘Mehlika Sultan’dan ‘Masal’a Yedi Doğulu Gencin Batı’yla İmtihanı”.
Künye dergisi, 4: 52-56

Güneş, Mehmet (2016). *Servet-i Fünûn’dan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*.
Ankara: Hece.

İlhan, Attilâ (2016). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Kanık, Orhan Veli (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Karakoç, Sezai (2015). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş.

Narlı, Mehmet (2015). *Şiir Burcu*. Ankara: Akçağ.

Necatigil, Behçet (1999). *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi.

Necatigil, Behçet (2014). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi.

Özer, Nilay (1999). *Zamana Dağılan Nar*. İstanbul: Hera Kitaplığı.

Sazyek, Hakan (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ.

Sümer, Mehmet (2010), *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik*. (Yüksek Lisans Tezi)

Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Tanyol, Tuğrul (2016). *Toplu Şiirler (1971-2015)*. İstanbul: Yapı Kredi.

Uyar, Turgut (2017). *Göğe Bakma Durağı*. İstanbul: Yapı Kredi.