



ISSN 1304-8120 | e-ISSN 2149-2786

Araştırma Makalesi * Research Article

Hüseyin Atlansoy'un İmge Dünyası

The Imagery of Hüseyin Atlansoy*

Selçuk ÇINAR

Dr., Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı

salcukcinar01@gmail.com

Orcid ID: 0000-0003-4032-0693

Öz: Sanatçının hayal dünyasına işaret imge, başta şiir olmak üzere bütün sanat dallarıyla ilişkili bir kavramdır. Bir şiirin en belirgin özelliklerinden olan imgesel söyleyişin de temeli oluşturan imge, kavram ve kullanım şekli bakımından Batı edebiyatlarından edebiyatımıza girmiştir. Öte yandan Batı'da imge üzerine birçok yorum yapılmasına rağmen kavramın sınırlarının net bir biçimde ortaya konamadığı da görülmektedir. Bu yüzden Batı'da imgenin yanı sıra alegori, işaret, mesel, sembol gibi birçok terim birbirinin yerine kullanılabilir. Türkçede 1950'lerde yerli ve yabancı yazılışıyla kullanılmaya başlanan kavram, bugün dahi *imge*, *image*, *imagery*, *imaj* şeklinde yazılmaktadır. İmgenin yazılışındaki muğlaklık, mana cihetinde de görülür. Bugün genellikle bir şiir terimi biçiminde algılanan kavram, şiirin soyut olmasından da kaynaklanan bir muğlaklıkla bir araya gelince daha da belirsiz bir hâl almaktadır. Bütün bu belirsizliklere rağmen 1950'lerde Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan imge, 1980 şiirinde de imgesel söyleyişe imkân verir. İmgesel söyleyiş, 1980 şiirinin önde gelen şairlerinden Hüseyin Atlansoy'un şiirinin ana izleklerindendir. İmgenin yanı sıra sembol ve metafor kullanımı da onun şiirinde sıklıkla görülür. Bu çalışmada şairin imge dünyası, Norman Friedman'ın zihinsel, mecazi ve simgesel imge kavramlarından hareketle tasnif edilmeye çalışılmıştır. Friedman, ilkinde ilginin okurun zihninde olanlara odaklandığını, diğerlerinde ise imge ihtiva eden dilin kendisi ve anlamları üzerinde yoğunlaştığını belirtir. Atlansoy şiiri, imge bakımından Friedman'ın yaklaşımı için istenilen seviyede malzeme içerir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, modern Türk şiiri, imge, 80 kuşağı, Hüseyin Atlansoy.

Abstract: Image, signifying the imagination of the artist, is a concept related to all branches of art, especially poetry. The image, which also constitutes the basis of imaginative discourse, as one of the most distinctive features of a poem, has entered our literature from Western literatures in terms of concept and usage. On the other hand, although there are many interpretations on image in the West, it is clearly seen that the boundaries of the concept are not clearly defined. For this reason, the terms of image, sign, allegory, symbol, emblem, issue, myth, figure, icon and idol can be used interchangeably in the West. The term imge, which started to be used frequently in Turkish intellectual life in the 1950s in both native and non-native spellings, is even today written in different forms such as imge, image, imagery, imaj. The ambiguity in the spelling of the concept continues to affect its meaning. The concept, which today is mostly accepted as a term of poetry, becomes even more ambiguous when combined with an uncertainty stemming from the intangibility of poetry. Despite all these uncertainties, the image, which was widely used in Turkish poetry in the 1950s, allows for imaginative discourse in 1980 poetry. Imaginative discourse is one of the main themes of the poetry of Hüseyin Atlansoy, one of the leading poets of 1980 poetry. As well as imagery, symbol and metaphor are also frequently used in his poetry. This study attempts to classify the poet's image world based on Norman Friedman's concepts of mental, metaphorical and symbolic image. According to Friedman, in the first one, the interest is focused on what

*Bu çalışma, yazarın 2023'te tamamladığı doktora tezinden üretilmiştir.

happens in the reader's mind. In the other two, it focuses on the language itself and its meanings. Atlansoy's image world has plenty of material for Friedman's three definitions.

Keywords: New Turkish literature, modern Turkish poetry, image, 80's generation, Hüseyin Atlansoy.

GİRİŞ

İmge kavramının çağdaş Türk şiirindeki yerini belirlemek için Batı şiirindeki imge kullanımına göz atmak gerekir. Çağdaş Türk şiiri erken dönemde Batı edebiyatının etkisi altına girmiş, düşünce dünyasının hemen hemen tamamı bu etki altında oluşmuştur. Bunların en önemlilerinden biri imge kavramıdır. İmge ile ilgili Adem Can yazdığı makalede özetle şunları belirtir: “Bir sanat kavramı olarak ortaya çıktığı dönemde imge, Avrupa dillerinde yer alan image sözcüğünün etkisi ile şekillenir. Batılı filozofların imagenin zihni olduğu konusundaki fikir birlikteliği, Latince “zihni anlam” manasına dayanmaktadır. Ayrıca Batı’da imge üzerine yapılan pek çok yorumdan hareketle onun kesin bir sınırının olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu durumdan kaynaklanan bir yaklaşımla Batı fikir dünyasında imge, sembol, işaret, amblem, alegori, mesel, mit, ikon, idol ve figür gibi kavramların birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. İmge kavramı, 1950’li yıllardan itibaren Türk düşünce hayatında yerli kullanımının yanı sıra yabancı kullanımı ile de yaygın olarak görülür. Bugün dahi kavram, *imge*, *imaj*, *image*, *imagery* gibi farklı şekillerle yazılır. Bu terimin Türkçe yazılışındaki belirsizlik, anlamında da etkisini devam ettirmektedir. Günümüzde, genelde bir şiir kavramı olarak görülen terim, şiirin soyut doğasından da kaynaklanan bir muğlaklıkla birleşince daha da belirsiz bir durum kazanır.” (Can, 2015: 29-30).

Felsefeden edebiyata kadar çeşitli disiplinler ve yazarlar tarafından imgeyi tanımlamaya yönelik girişimlerde bulunulmuştur. Felsefede “dışarıdaki nesneleri temsil eden, onlarla belirli bazı görsel benzerlikleri olan zihinsel resim; bilhassa duyumsal yaşantıların zihnindeki temsili; gerçek veya gerçek olmayan bir şey ya da olgunun zihnindeki temsili; var olan nesnelerin, zihinde oluşan görüntüsü.” (Cevizci, 2000: 179) şeklinde tanımlanır. Psikolojide ise “geçmişe ait bir duyum veya algının oluşturduğu bir yaşantının zihinde canlandırılması, hatırlanması” (Wellek ve Warren, 2016: 214) biçiminde tanımlanır. Nurullah Çetin ise imgeyi, “Dinleyici veya okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır. Okurun gözünde özgün ve etkileyici görüntüler meydana getirmektir. Şairin kişisel gözlem, duygu ve tecrübeleriyle dış dünyaya ilişkin edindiği bilgileri zihninde ve hayal dünyasında anlamlı bir bütün hâline getirerek uyumlu bir görüntü oluşturmaktır.” (Çetin, 2010:87) şeklinde tanımlar. Diğer taraftan Norman Friedman, imgeyi “konuyu canlandırma, konuşucunun ruh hâlini açığa vurma, düşüncesini dışsallaştırma; okurun tutumlarını yönlendirme yahut okurun beklentilerine yön verme” (Friedman, 2004: 89) şeklinde tanımlar.

Atlansoy’un İmge Dünyası

Türk şiirinde 1950’li yıllarda İkinci Yeni şairlerinin sıklıkla kullandığı imge, sonraki kuşaklar ve özellikle 80 Kuşağı şairlerinin çoğunun tercih ettiği bir söylemdir. Bu bağlamda “İkinci Yeni, imgesel söyleme yaslandığı için ‘imgeci şiir’” (Korkmaz, 2011: 287) şeklinde nitelendirilir. Bununla beraber 1980’li yıllarda gelişen şiirin ana damarlarından birisi de imgesel söyleyiştir. Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı kitabında, 80 Kuşağı şeklinde nitelendirilen şiir içerisinde, sekiz farklı yönelim tespit eder. Asiltürk, bu yönelimlerden birisini de “İmgeci şiiri” şeklinde adlandırır.

İmgeci şiirin yanı sıra kuşağın ileri gelen şairleri için imge, çok önemli bir şiir tekniğidir. Dönemin öne çıkan şairlerinden Atlansoy da şiiri, biçim ve içerik yönünden zenginleştirmek amacıyla imgeyi önemseyen bir şairdir. Asiye Turan’ın ifadesi ile “Atlansoy, şiirini birbirini doğuran, birbirinin içinden geçen imajlarla örür.” (Turan, 2019: s. 41). Onun imgelerine bakıldığında belli başlı kavramların sıklıkla tekrar ettiği görülür. Bu duruma Atlansoy, sanatçıların sadece birkaç imge öbeğinin olabileceği şeklindeki ifadesi ile atıf yapar (Atlansoy, 2000: 6-7). Şairle yapılan pek çok söyleşi ve onunla ilgili yazılan yazıda, şairin kendisiyle aynılaştıran imge öbeklerine ya da imgelerinin şiirdeki önemine işaret edilir. Örneğin Turan Karataş, “Atlansoy şiirinin anlaşılabilirliği için bu imgelerin çözülmesinin bir mecburiyet olduğunu belirtirken (Karataş, 2004: 74) Mehmet Uçar da Atlansoy’un şiirindeki imgeleri anlayabilmek için onun şahsi dünyasını da bilmek gerektiğini ifade eder (Uçar, 2004: 106).

Öte yandan Atlansoy'un bir söyleşide de ifade ettiği gibi her bir imge (simge ve metafor) üst bir anlam, nesne veya varlığın yansıması, dile düşmesi biçiminde oluşur. Şair ayrıca şiirinde var olan imgelerin bazılarının üst, bazılarının ise düşük bir anlam alanı olduğunu belirtir (Gezeroğlu, 2018: 33).

İmgelerin Tasnifi

Atlansoy'un ilk şiirlerinden bugüne değin kullandığı belli başlı imgeler şunlardır: yağmur renkleri, göz, esmer/zenci, yara, metafizik, ayna, kartal, söz, kedi, sis, kaplan, rüya... Çeşitli şekillerde oluşarak şiire giren yukarıdaki kavramları, sadece imge adı altında bir araya getirmek meseleyi vuzuha erdirmeyeceği için farklı başlıklarda bir tasnif yaparak konunun sınırları belirlenmeye çalışılacaktır. Atlansoy'la ilgili çoğu yazıda yukarıda belirtilen kavramlar imge başlığında ele alınmaktadır. Bu tavır, yanlış olmamakla birlikte konuyu tam anlamıyla açıklamaktan uzaktır. İmge, sembol ve metaforla ilgili ileri sürülen tanım ve tasniflerden hareketle şiirde öne çıkan kavramların değerini tespit ederek ne tür imge olduklarını teorik bir zeminde saptamak önem arz etmektedir.

Bu makalede kuramsal olarak esas alınan yaklaşım, Friedman'ın bu konudaki görüşlerine yaslanmaktadır. Yazar, konuyu zihinsel, mecazi ve simgesel imge şekline üç başlıkta inceler. Friedman'ın tasnifi aslında imgenin oluşumundaki farklılıklardır. Bu tanımlardan hareketle imgeyi üç başlıkta ele almak mümkündür. Friedman'a göre zihinsel imgede ilgi, okuyucunun zihninde var olanlara yoğunlaşırken diğer ikisindeyse imge içeren dilin kendisine ve anlamlarına yoğunlaşır (Friedman, 2004: 80). Atlansoy'un imge evreninde Friedman'ın tezi için yeterince malzeme vardır. Bu nedenle onun imgelerini, bu çerçevede tasnif etmeyi uygun bulduk.

Zihinsel İmgeler

Friedman, zihinsel imgenin söz ile onun zihinde çağrıştırdığı duyum arasındaki ilişkiye işaret ettiğini ve iki sorun içerdiğini belirtir. Birincisi şairin imgelemenin duyumsal becerilerini nesnel ve analitik olarak tasvir etmek, ikincisi de okurun şiirdeki imge sistemini değerlendirme yetisini sınamak. Bu imge türü için görme, dokunma, koku, tat, işitme imgeleri gibi çeşitli alt gruplar tespit edilmiştir. (Friedman, 2004: 80-81). Bu imge örneklerinin bütünü, Atlansoy şiirinde mevcuttur. Ayrıca şair, genelde soyut durumları somutlaştırarak, onları belirli duyum şekillerine dönüştürerek zihinsel imge oluşturur.

"Sevmebeni Çiçekleri" şiirinde, görme duyusu öne çıkar. Şair, nal ve gülümseyiş arasında bir ilişki oluşturarak imge elde eder. Bir duygunun yansıması olan gülümseme, bir nesne yardımıyla somutlaştırılır. İnsanların evlerinin giriş kapısına nal asmaları, kadim zamanlardan beri pek çok kültürde uğurlu sayılan bir inanıştır. Şair, "biz" zamiriyle uğur getiren veya mutluluk veren bir gülümseyişe sahip olan insanlara işaret eder:

"kapıönü nalı gibidir gülümseyişimiz"

(Atlansoy, 2016: 66)

"Sona Eren Vals" şiirinde, dokunma, görme ve işitme imgeleri birlikte kullanılır. Şair, gökyüzünü hem bir erkeğe benzetir hem de giyinip kuşanmak gibi özellikler bakımından kişileştirir. Şairin yaptığı benzetme ve teşhisle okurun zihninde, ağlamaya teşne bir erkek sureti oluşur:

"mavi bir erkektir ki gökyüzü

yağmadan önce ahengimi kuşanır"

(Atlansoy, 2016: 129)

"Hatıralar Haritası" şiirinde ölüm, bir Müslüman hassasiyetiyle beyaz ve olumlu bir eşik şeklinde düşünülürken "kara çelenk" ifadesiyle de matem, olumsuz bir his biçiminde algılanır. Sözü edilen duygular ile bir zıtlık oluştururken ölümün ve görme duyusunun somutlaştırılması ile de zihinsel bir imge meydana getirilir:

"/avluda kara çelenk

yakışmaz ölümün güvercin aklıgına/"

(Atlansoy, 2016: 259)

“Hakim Kaptan Muavin” şiirinde şair, şiiri Sultanahmet’te ıslık çalma olarak addeder. Görme ve işitme duyuları ile zihinsel bir imge oluşturulurken şiir, ıslık kelimesi ile somutlaştırılır. Bu benzetme yardımıyla şair, poetik bir tutum da sergilemektedir. Bu anlamda Sultanahmet, şiir ve gelenek; ıslıkla şiir ve anlam ilişkisine bir göndermedir. Atlansoy, ıslık kelimesiyle de şiirin herkesçe anlaşılamayan üst bir dil olma vasfına atıf yapar:

“Sultanahmet’te ıslık çalmak gibidir

benim için şiir”

(Atlansoy, 2016: 271)

“Ayar” şiirinde şair sembolik değeri öne çıkan mutfak, sokak, damak, yemek gibi ifadeleri tatma, koku ve görme duyuları ile güzel bir biçimde imgeleştirir. Ayrıca şiirde yer alan kendi mutfağında yemek pişirmek, başka damak istememek ve toprak kokmak kelime grupları şairin kendiliğini imleyen, yabancılaşmaya karşı tavrına işaret eden simgelerdir:

“Toprak kokuyor nefesim hâlâ toprak bak ellerim

Yok başka sokaklarda hız yapma hevesim

Yemeğim bizim mutfakta pişer istemem başka damak”

(Atlansoy, 2016: 459)

Metaforik İmgeler

Mecazi imge, Friedman’nın ikinci tanımı olup çeşitli mecazlar ile eğretilme (metafor/istiare) alt başlıklarından oluşur. Sözü edilen mecaz türleri ile bir şey söylenirken başka bir şey kastedilir. Elbette ifade edilen veya kastedilen şey veya her ikisi, imge ihtiva edebilir (Friedman, 2004: 82). Atlansoy’un birçok şiirinde yinelenen ve yukarıda ifade edilen kavramlardan oluşan çoğu imge, metafordan hareketle elde edilir. Bu yüzden bu bölüme başlık olarak metaforik imge ifadesi verildi.

Göz

Göz, kişinin etrafını algılamada ve dünyayı anlamlandırmadaki önemli bir duyu organıdır. Bu yönüyle o, Atlansoy şiirinde derinlikli ve çağrışım değeri yüksek bir şekilde yer alır. Ayrıca bu organ, Atlansoy şiirinde öne çıkan imgelerden biridir. Onun şiirinde adı geçen metafor, genellikle şair-öznenin “ben”ine atfen kullanılır. Şair, dünyayı neredeyse gözleriyle okuyan, gözleriyle anlamaya çalışan bir yaklaşım sergiler. Bununla beraber göz imgesiyle şair-öznenin dışındaki varlıklara da atıf yapılır. Osman Özbahçe, Atlansoy şiirinde gözün işlevlerine yaklaşırken şu tespitleri yapar: “Gözleri aracılığıyla konuşmak ve ‘tümbirlikteliği’ gözlerinde toplayarak varlığın(ın) anlamına ermek, bütünlemek ve bütünlenmek.” (Özbahçe, 1999b: 36). Bu tespitlerin Atlansoy’da birçok örneği vardır.

Atlansoy, göz metaforuyla ruh arasında ilişki kurmaktadır. Böylece göz bireyin merkez noktası durumuna gelir. Yukarıda şairin “Tümbirlikteliği gözlerinde toplayarak varlığın(ın) anlamına ermek” arzusu biçiminde ifade edilen yaklaşım, tam da budur. “Çirkin Gece Kuşu” şiirinin genelinde görme yetisi ve göz metaforu öne çıkar. Atlansoy, ölüm ve gözü birbiriyle ilişkilendirir. Şair, intihar ifadesiyle bu duruma atıf yapar:

“-sen de teşebbüs etmezsin değil mi gözlerinde intihar

-a-”

(Atlansoy, 2016: 52)

“Dersimiz Matematik” şiirinde gençlik döneminde ağır bir rahatsızlık atlatan şair, her şeye rağmen ölüme/hastalığa veda ederek yaşama bağlanmıştır. Bu anlamda göz, yaşama tutunmanın imgesi hâline gelmiştir:

“uzun mısralar kandırıyor beni, gözlerim

ışığını yakalıyor ağır bir hastalıkta”

(Atlansoy, 2016: 268)

Atlansoy şiirinde, gözün bir konuşma vasıtası olduğu yukarıda belirtilmişti. “Ahras” şiirinde, konuşma yetisi olmadığı için gözleri aracılığıyla konuşan “ahras” bu duruma iyi bir örnektir. Bu şiirde göz, görme duyusundan sıyrılarak bir anlaşma aracı olarak öne çıkar:

“gözleriyle konuşur ahras”

(Atlansoy, 2016: 261)

Atlansoy şiirinde öne çıkan birçok imge, anlamsal olarak birbiriyle ilişkilidir. Mesela yağmur, göz, sis vb. kavramlar bazen birbirini bütünleyen imgeler biçiminde kullanılır. “Yağmurlu Prenses” şiirinde, yağmur ve (gözü imleyen) “bakış” ifadeleri birbiriyle ilişkili imgelerdir. Bir görme kusuru olan astigmat, bakış kavramıyla beraber kullanılır. Bununla birlikte şiirde net görememenin nedeni, görme kusurundan ziyade yağmurdur. Çünkü atmosferdeki su buharının yere inmesi aracılığıyla meydana gelen bu hava olayı, fiziksel bakımdan kişinin görüş alanını daraltır ve kişi daha uzağı bulanık bir biçimde algılar. Şair, bu fiziksel vakaya dayanarak göz ve yağmuru imgeleştirir:

“yaşlı yağmurun tarihinde gökkuşağını yansıtan sen

hangi damlada asılı kaldın

Peşinsıra ince astigmat bakışlar.”

(Atlansoy, 2016: 28)

Sis

Atmosferdeki su buharının yoğunlaşması, donarak kristalleşmesi neticesinde oluşan minik su damlacıkları veya buz kristallerinden oluşan sis, genelde görme duyusunu ilgilendiren bir olaydır. Sis tabakasının kalınlığı nispetinde görme mesafesi, bir iki metreye değin düşebilir. Atmosferik bir hadise olan sis, Atlansoy’un şiirinde öne çıkan bir metafordur. Özbahçe, Atlansoy’un gözlük kullanan bir şair olduğunu hatırlatarak “sis”in evvela bu durumla ilgili olduğunu belirtir. Bununla beraber şairin Kırıkkale’de bulunduğu dönemde sabahları bir süre gözlerinin yoğun bir şekilde sislendiğini, bu hâlin geçmesi için beklediğini ifade eder. Özbahçe’ye göre esas mesele bu şiirin -bilhassa *İntihar İlâcı* ve *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*- anlam evreni sislidir. (Özbahçe, 1999b: 40-41). Yazarın bu tespiti önemlidir. Sisin muğlak dokusu, varlığı örtme durumu bir sanatçı için imgesel değeri haizdir. Sisin net olmayan, doğayı örten yapısıyla şiirde anlamın geri planda olması ve muğlak doğası arasında ilişki kurarak onu şiirin, çeşitli şekillerle yaşamın imgesi yapar. Onu gözün yanı sıra ses, yağmur gibi imgelerle de kullanır.

“Metropol-İten Şarkı” şiirinde sis, yeni bir hayatın, bireyin geleceğe yönelik umudunun metaforudur. Yüksek tahsilini İstanbul’da yapan şair, sisin en hoş hallerini bu şehirde görmüştür. Şairin penceresini açtığında gözlerini dolduran sis, bütün olumsuzluklara rağmen onda hayata tutunma isteği uyandırır. Gelecekteki muhtemel güzel günlerden ve hayattan ümidini kesmez:

“Bir saat camında kırılırken hayat

Bir başka sisle doğuyoruz”

(Atlansoy, 2016: 19)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” şiirinde, “sisli bir sesim vardır” siyen şair, sisle ses arasında ilgi kurar. Sis ve ses sözcüklerinin fonetik yakınlığına ilaveten şairin adı geçen iki kavramı sözle beraber kullanmasından hareketle sesin şiire, sisin de anlam bakımından kapalılığa işaret ettiği ifade edilebilir:

“Bir ince zar gibi durur

Dişimizin ve kalbimizin üstünde

Sis ve ses. Bir harf farkıyla

Öndedir bizde elbet söz.”

(Atlansoy, 2016: 307-309)

Atlansoy, “Yok; Sizi Daima” ve “Susulan Söz” şiirlerinde mimik ve suskunluk dolayımında sisle sözü birbiriyle ilişkili kullanır: “pantomime sistir” (Atlansoy, 2018: 38) diyen şair, susma ile sis arasında yakınlığa işaret eder. Bir duygu, düşünce veya olayın jest ve mimiklerle ifade edilmesi olan pandomim, sözün fiile dönüşmesiyle -bir anlamda- anlamın kapalı hâle gelmesidir. Bu bakımdan pandomim, kapalılığa işaret eden sise benzetilir. “Susulan Söz” şiirinde de şair, benzer bir tutum sergileyerek sis ve susulan sözü birbiriyle ilişkilendirir. Konuşmamanın geçici suskunluk hâli olması gibi sis de geçici görmeme durumudur. Çünkü adı geçen iki hâl de gerçeğin dönüştürülmesine veya belirsizleştirilmesine işaret etmektedir:

“Sense susulmuş söz gibisin; yağmuru önceleyen

Bir sis - Geçici körlüğü alkışlayan kamaşma”

(Atlansoy, 2018: 60)

Kedi

Atlansoy şiirinde kedi, olduğundan daha çok şeye tekabül etmektedir. Genelde kadın/sevgilinin, bu anlamda bazen aşkın imgesidir veya onları imler. Şairin ilk eseri *İntihar İlacı*’nda sıkça kullanılan kedi imgesi, sık olmamakla beraber dördüncü eser *Kaçak Yolcu*’da ve çok az da farklı eserlerde kullanılır.

“Yolculuk” şiirinde kedi, göz bağlamında kadını çağrıştıran bir şekilde kullanılır. Kedi, karanlık bir ortamda gözleri parlayan bir hayvandır. Şair, bu durumdan yola çıkarak kadının gözleri ile erkeğin gönlünü ısıtmasının, sıkıntılı bir dönemde erkek için ne denli hayati olduğunu kedi meraforuyla anlatır:

“Ve kedi gözleri

Karanlıkta karlar gülüşümüzü

İnanın.”

(Atlansoy, 2016: 20)

“Ev Sahibi ve Kedi” şiirinde şair; kedi, göz ve sis metaforlarını birlikte kullanır. Atlansoy, birçok defa işaret ettiği gibi gözlerinin -Karadeniz gibi- sisli olduğunu ve kedinin gözlerinin beyazına kanıp içine girmesiyle yok olabileceğini belirtir. Bu anlamda Atlansoy şiirinde, bu metaforun genellikle gözle ilişkili olarak kullanıldığı ifade edilebilir:

“karadeniz gibidir gözlerim

hafif sisli, aldanıp beyazına

atlarsa kedi

sırrolur”

(Atlansoy, 2016: 205)

“Kartal” şiirinde de kedi, sevgilinin metaforudur. “Kor gibi bir sevgili”nin imgesi olan kedi, şairin dinini ve şiirini bütünleyen bir unsurdur. “Bu anlamda kedinin, şairi hayata karşı mağlup olmaktan kurtaran, direnişini sağlamlaştıran önemli bir unsur olduğu söylenebilir.” (Karataş, 2004: 77):

“Ben sevsem de balkonda gezen

elâ gözlü geceyi, hiçbir kedi tek ayak üstüne düşmez.

elbet kor gibi bir sevgili

ateşleyerek sözlerimi

içeri girmeli”

(Atlansoy, 2016: 206)

Kartal

Kartal, ilk eser *İntihar İlacı*’nda bir defa kullanılır. Kavram, dördüncü eser *Kaçak Yolcu*’da bir imge haline gelir. Bu eserden sonra sıklıkla kullanılan metafor, *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* ve daha sonraki eserlerde azalarak yerini çoğunlukla kaplan imgesine bırakır. Kaplan ve kartal metaforları, genelde şairin-öznenin “ben”ine işaret eden imgelerdir. Kartalın kullanımının azalıp kaplanının artmasının gerekçesi budur. Kartal imgesi, bu şiirde çoğunlukla şairin, kısmen “zaman”ın metaforu olarak kullanılır. Şairin kaplan, kartal vb. kavramları öne çıkarmasında bu hayvanların asalet nişanesi olmaları ve genelde yalnız başlarına avlanmaları önemli bir saiktir.

Kartal metaforu ilk olarak “Çirkin Gece Kuşu” şiirinde yer alır. Şiirde, 1980’li yıllarda yaşanan Afganistan işgaline atıflar vardır. Genç, yaşlı demeden insanların üzerine bomba yağdıran uçaklar, çirkin gece kuşu olarak nitelendirilirken kartal hürriyeti elinden alınmak istenen bir halkın özgürlüğünün imgesi hâline gelir:

“yalnız hindikuş

/en büyük kuş kartal/”

(Atlansoy, 2016: 48)

İkinci kez “Kartal” şiirinde kullanılan bu imge, bu kez de şair-öznenin metaforu olarak öne çıkar. Şiirde; kedi, aşk ve kartal vurgulanan üç kavramdır. Kartal, cana şifa olan sevgilinin serinletici rüzgârının yardımıyla havalanır ve gökyüzünde süzülerek uçar. Kartalın bu uçuşunu şair, “kendini tamamlama” olarak adlandırır. Kartalın, doğuştan getirdiği en önemli meleke uçmaktır. Bir kartalın kanatlardan yoksun olması, varoluşsal olarak yok olması anlamına gelmektedir. Şairin de yegâne yeteneği, “söz” söyleyebilmesidir. Bu anlamda şiir evreninde şairin uçuşu, bir tür kendini tamamlamak, yaratılışına uygun hareket etmektir:

“kartal havalanır

serin rüzgârından sevgilinin

(...)

yanmaktan korkup kapansa da çiçekler, kartala kapanmaz

aşkın gökleri. Kartal uçar uçar uçar tamamlar kendini.”

(Atlansoy, 2016: 206)

“Gölge ve Işık” şiirinde kartal metaforu, zaman kavramıyla ilişkili kullanılır. Zaman; canlı veya cansız ayırt etmeksizin bütün varlık âlemini etkileyerek onların yaşlanıp ölmesine ya da eskiyip yok olmasına neden olurken kartal yaşamını sürdürebilmek için daha küçük kuşları avlayarak onların ölümüne sebebiyet verir. Bu iki durumun benzerliğinden yola çıkarak şair, kartalı zamanın imgesi hâline getirir:

“ve zaman; o kanat kapamaz kartal

menzilleri bir hışımla geçen yolcu

geniş bakışlarıyla kapatır

küçümen kuşların yolunu”

(Atlansoy, 2016: 215)

“Gösteri Uçuşu” şiiri, adıyla dahi akla ilk olarak kartalı getirmektedir. İmge, burada da şair-özneye yönelik kullanılır. “Kartal” şiirinde şair, kartalın uçuşu ile göğü değil kendisini tamamladığını belirtmişti.

Bu şiirde de benzer bir tutum görülür. Aslında kartal, havada uçarak kendisini tamamlarken şair de şiir evreninde söylediği sözlerle kendisini veya şiirini tamamlamaktadır:

“Şimdi ben yok hatırlamayacağım kanatlarımı
Kendimi vurup vurup dağlara terk ettiğim tırnaklarımı
Öylece uçacağım ve bu salınışla dalgalanacak
Gökyüzünün uçarı mavisi - ki kartal son süzülüşiyle
Gökyüzünü değil kendini tamamlar”

(Atlansoy, 2016: 457)

Esmer-Zenci

Esmer ve zenci, Atlansoy şiirinde yerliliğe ve mazlumlara işaret eder. Şair, zenci ve esmer kavramlarının dışında esmerlik, çay, Kızılderili, toprak gibi kelimeleri de benzer şekilde kullanır. Bu kavramlara aslında “siyah”ı da ilave etmek mümkündür (Atlansoy, 1997b: 21). Şair, “Biz bu ülkenin yerlisiyiz. Az gayret etsek bir zenciye benzeyebiliriz.” (Atlansoy, 2010: 464) yorumuyla esasında bu metaforu açılar. Hasan Yurtoğlu’nun Atlansoy şiirini izah ederken genelde başvurulan esmer, yerli, muhalif, Kızılderili vb. kavramların aslında sahicilik-hakikilik gayretinin bir yansıması olduğu şeklindeki yorumu önemlidir (Yurtoğlu, 2011b: 84). Atlansoy, yaşamında ve sanat hayatında sahiciliğin izini takip ederken yerlilik hareket noktasını oluşturur. Bu nedenle yukarıda belirtilen kavramlar şairin imgeleminin “anahtar kavramları” olarak öne çıkar. Özetle şair, Kızılderili ve zenci kelimelerinin dünyadaki mazlum ve masumlardan yana tavır almak biçiminde anlaşılmasının doğru olacağını vurgular.¹

“Batıda Kan Var” şiiri, ismini bir Western filminden almaktadır. Kızılderililer bu filmlerdeki en önemli karakterlerdendir. “Beyaz adam” tarafından Kızılderili şeklinde nitelendirilen Amerika’nın asıl sahipleri, bu kıtanın Avrupalı denizcilerce keşfinden sonra Avrupalı halkların buraya yerleşmesiyle büyük bir mağduriyet yaşamışlardır. Şair, geçmişten günümüze zulme uğrayanları – ben/biz ifadesiyle içselleştirerek- her dönemin Kızılderilisi biçiminde adlandırır. “Biz her yerde hep yerdeyiz” ifadesiyle yaşanan mağduriyete ilaveten yerliliğe de atıf yapmış olur:

“Sabret gönlüm fırtınaya vakit var
Biz her çağda kıızılderili
Biz her yerde hep yerdeyiz”

(Atlansoy, 2016: 13)

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” şiirinde Hintli kelimesi, esmer kavramını akla getirmektedir. Diğer yandan Hintliler de vatanları ellerinden alınmak suretiyle zulme uğratılmış bir toplumdur. Bunu yanı sıra onların da ten rengi esmerdir ve metinde Hintli kadının ten rengine atıf yapılır. Şiirdeki “yüzünden kuşlar ağan kız” ise esmer olmaktan ziyade zencidir. Sonuç olarak esmer, zenci ve Hintli kelimeleri burada da yerlilik ve mazlum olmayı imlemektedir:

“yüzü çıplak bir hintli kadına
esmer benzeyen nar eziği gül eşiği bahar
yüzünden kuşlar ağan kız:

ESMERLİĞİME ALDANMA BEN BİR ZENCİYİM

(Atlansoy, 2016: 38)

¹ Uysal, H. (2018). Hüseyin Atlansoy ile bir gün. <https://huseyin-uysal.com/huseyin-atlansoy-ile-bir-gun/>, (erişim 09.06.2020).

Zenci kalmak, Atlansoy için kıymetli eylemlerin başında gelmektedir. *Yarın Bekleyebilir* eserinde bulunan “12 28” şiirinde Afrika kökenli ABD’li Müslüman lider ‘Malcolm x’e atıf yapan şair, meselenin can alıcı noktasının “zenci kalabilmek” olduğunu belirtir. Şairin bu kavramdan kastı, elbette kişinin yabancılaşmadan kendi olarak kalabilmesidir:

“Mesele sonuna kadar
Zenci kalabilmekte der ya
Malcolm x bir yerde
Aynı yerdeyim milim değişmem”

(Atlansoy, 2016: 393)

“Ayar” şiirinde zencilik, olumsuz bir anlama sahiptir. Bu kullanım, Atlansoy şiirinin tek olumlu olmayan zenci metaforudur. Yukarıdaki şiirde, “zenci kalabilmek” ibaresiyle erk karşısında bağlı olduğu değerleri terk etmeden kendisi kalabilmeyi önemseyen şair, bu şiirde kendi insanından yüzünü çeviren, para ve makam gibi ayartıcı şeylerin etkisiyle sahlılığını kaybeden bir zenciye ise mahkûm eder. Bu şiirin yayımlandığı dönemde (Kasım 2012) ABD’de Afrika kökenli bir Amerikalı, başkan koltuğunda oturmaktadır. Şaire göre başkan, içinden çıktığı sosyolojik tabanın sorunlarına çözüm üretememiş, üstüne üstlük onlara sırtını dönmüştür:

“Köşkteki zenci - gülümsüyor
Yüzünde ingilizcesi inan inancından kuvvetli
Amerikayı keşfetmeğe lüzum yok - bakın burada şimdi”

(Atlansoy, 2016: 459)

Kaplan

Kartal metaforu kadar yoğun olmamakla birlikte Atlansoy’un ilk şiirlerinden beri kısmen kullandığı kaplan, *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* ile sonraki kitaplarda yoğun bir biçimde görülür. Kaplan imgesi kartal gibi genellikle şair-öznenin “ben”ine işaret eder. Kaplan, doğadaki yaşam döngüsünün önemli bir noktasında bulunan diğer etçil türler gibi vahşi bir hayvandır. İngiliz şair William Blake, doğadaki bu döngüye istinaden “kaplan”ı ilahi enerjinin, “kuzu”yu da masumiyetin sembolü olarak değerlendirir. Yazar için kaplan, insanın derunundaki ürkütücü ve vahşi güçlerin bir yansımasıdır (akt. Tutaş, 2014: 85). Atlansoy, muhtemelen Blake’in bu yorumundan haberdardır. Ayrıca şair, bu imgeyi Blake’in aksine canlılığın, masumiyetin ve gücün metaforu hâline dönüştürür. Atlansoy bu düşüncesini, *İtibar* dergisinde yayımlanan bir söyleşide zenci ve Kızılderili imgeleriyle birlikte kaplanın da saf ve temiz kalışa yani masumiyete ve bunda sebat etmeye işaret ettiği şeklindeki yanıtında da ortaya koyar (Başaran, 2013: 38).

“Batıda Kan Var” şiirinde kaplan, masumiyetin metaforu olarak kullanılır. Kızılderili sembolünden hareketle şair, biz-siz karşıtlığı bağlamında “biz”in “bir kaplan gibi masum” olduğunu belirtir. Bu hâliyle, ilgili metafor üzerinden şair-özneye işaret edilmiş olur:

“-Kimsiniz
Biz bir kaplan gibi masum
tırnaklarını kemirmiş kabullenmiş
Kızılderili”

(Atlansoy, 2016: 14)

“Harfler” şiirinde kaplan metforu, şair-özneyi imlemektedir. Şiirde yer alan “A” harfi, aşka ima biçiminde yorumlanabilir. Kadın/sevgiliye atıf olabilecek “gülümsemen” kelimesi de bu görüşü pekiştirir. Özetle kaplanın bu şiirde şairi imlediği söylenebilir:

“A

A harfindesin bu üçgeni bırakma

Büyük bir ormanın gümbürtüsü

Ve kaplanları karanlığına - çekiyor gülümsemen”

(Atlansoy, 2016: 442)

“Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” şiirinde de kaplan, masumiyete işaret etmektedir. Şairin 2024’te yayımlanan bir şiir kitabına isim olan “açık kaplan haykırışı” başlığı esasında vahşiliği hatırlatmaktadır. Bununla beraber buradaki haykırışın gücü, masumiyeti imlediği söylenebilir.

“yok: açık kaplan haykırışında

rüzgârlarla kaplı orman

orası sinek sekiz şurası şehir

burada bir kaplan; masumluğu savunur hep dilim”

(Atlansoy, 2018: 33)

2024’te yayımlanan *Açık Kaplan Haykırışı* eserinde yer alan aynı başlıklı bölümdeki şiirler kaplanın metafor olarak olgunlaştığı metinlerdir. Kaplan, bu şiirlerde şair-öznenin “ben”ine işaret etmektedir. Bununla beraber bazı şiirlerde ben-öteki (biz-siz) zıtlığı bağlamında şairin içinde yaşadığı toplumu dahi içine alacak biçimde genişler. *Merdivenşiir* dergisinde yer alan “Niçin yazıyorsunuz?” başlıklı bir soruşturmaya kendisi için yazmakla birlikte toplumu da göz ardı etmediğini belirtir. Çünkü şair 1990’lardan bu yana “kendiliği” ile “milletin birbirinin ayniliğine ve aynalığına” dikkat etmektedir (Atlansoy, 2005: 73).

“Açık Kaplan Haykırışı: I-Açık” şiiri, başlığının haricinde kaplan kavramını içermese de ben-öteki ilişkisi üzerinden kaplan metaforunun imlediği yönelime sahiptir. Şair, metinde başarıyı ilk sıraya koyan, mükemmeliyetçi ve seçkinci hayat tarzından hareketle modern çağı ve modern bireyi hedef tahtasına koyar. Bu şiir aslında şairin (kaplanın) bu anlayışa itiraz edişi biçiminde okunmalıdır. “Açık ara üstünsünüz” ifadeleriyle seçkinci anlayışı eleştiren şair, esasında kaplanın onlar gibi olmadığını, daha sade bir hayat tarzını önemseydiğini de ihsas etmiş olur:

“Her şey çok açık görüyor musun

Her şey çok açık

Açık ara öndesiniz bu size çok açık

Çok açık ayna önündesiniz

Arkada bırakmışsınız tüm arkadakileri”

(Atlansoy, 2024: 51)

Yolculuk

Yolculuk, Atlansoy şiirinde “yara” imgesinin işaret ettiği yönelimi imler. Şairin yolculuk anlayışı, İslam geleneğindeki cennetten çıkış ve geçici dünya hayatı fikrinden beslenir. Bu anlamda yolculuk, cennetten ayrılışla başlar -şairin ifadesiyle- başladığı yerde sona ermelidir. Bu nedenle şair; yol, yolculuk, yolda olmak gibi kavramlara atıf yapar. “Ben yürümeyi seven şairleri severim.” (Atlansoy, 2008: 119) cümlesiyle Atlansoy, “şair duruşunun yürüyüşe dönüşmediği takdirde heykelleşebileceğini”¹ ifade ederken dahi yol kavramına işaret eder. Bununla beraber şiir serüvenini de yolculukla ilişkilendiren şair; yolda olmayı, yolu nihayete erdirmeyi değerli bulur. Atlansoy, *Kaçak Yolcu* kitabı

¹ Öztürk, İ. N. (2017). Şair Duruşu Yürüyüşe Dönmeli. (H. Atlansoy ile Söyleşi). *Yenişafak Gazetesi*, 11. 05. 2017, <https://www.yenisafak.com/hayat/sair-durusu-yuruyuse-donmeli-2656309>, (erişim 01.12.2019).

üzerinden sorulan bir soruya verdiği cevapta şiirindeki yol ve yolcu bağlamındaki fikirlerini açıklarken “yol ve sanat” arasında ilgi kurar. Şairin sanat anlayışında yol izleği, önemli bir yere sahiptir. Şair, yolculuğun -miraç hadisesinden hareketle- esasında düşünüldüğü gibi yatay değil asıl dikey bir yönelime sahip olduğunu vurgular. Bu yolculukta yaşanan tecrübeden yola çıkarak sanatta da bir miracın mümkün olabileceğini belirtir.¹ Şairin bu yaklaşımı ve şiirde gösterdiği ısrar, kendisiyle ilgili “sahih şiir güzergâhında sahîh bir yolcu” (Çakır, 2004: 92) ifadesini de doğrulamaktadır.

“Yolculuk” şiiri, Atlansoy’daki “yol, yolculuk” imgesinin özetidir. İnsanın, cennetten ayrılışı ve dünyaya gelişi ile başlayan büyük yolculuğuna atıflar yapan şair, bu yolculuktaki ilk menzilin Afrika olduğunu ifade eder. Bu şiirde güncel ve somut yolculukların emareleri olmakla beraber şaire göre geçici dünya hayatı, yolculuğun en önemli yanını teşkil eder:

“Dünya yolculuğunda insan.

(...)

Ve güneş ve çöl.

İlk durağımız Afrika.”

(Atlansoy, 2016: 20)

“Perondaki Melek” şiiri, “kaçak yolcu”ların macerasına değinir. Şair, kaçak yolcu şeklinde nitelendiği kimselerin yolculuğunu tren metaforu bağlamında ele alır. Bir söyleşide, “Kaçak Yolcu” kitabı bağlamında kaçak yolcuların kimler olduğunu imaen soran soruya verdiği yanıtta Necat Çavuş, İhsan Deniz, Ramazan Dikmen, Osman Konuk ve Yusuf Ziya Cömert’in bu dünyanın kaçak yolcuları olduğunu belirtir (Sali, 2014: 41). Şair, bu cevapla yolun gittiği güzergâh hakkında ipucu vermiş olur:

“Kimse treni kaçırmaz

Ray değiştiriliverir ansızın –Yolcular

Bulurlar kendilerini

Hiç bilmedikleri bir peronda.

(...)

Ah! Kaçak yolcuların

Pahalıya patlayan gülünesi kaderi”

(Atlansoy, 2016: 221)

“Kendi” şiirinde yol/yolculuk için en önemli şey, “kendilik”tir. İnsanoğlunun dünya hayatını, kendiliği koruyarak bitirebilmesi için yolun ayırımında olması elzemdir:

“dur yolcu desem çok klişe olacak

olsun - yol kendinde isen biter!”

(Atlansoy, 2024: 23)

Zaman

Zaman, düşünürlere ilaveten bilim adamlarının da hakkında fikir yürüttüğü önemli bir kavramdır. Zamanın neliği üzerine ortaya konulan düşünceler, ilk çağlara değin takip edilebilir. Kadim zamanlardan düşünür Henri Bergson’a kadar birçok felsefeci, bilim insanı bu kavramla ilgili bir tez ileri sürmüştür. Bergson, geçtiğimiz asırda zaman üzerine en sistemli önermeyi getirenlerin başında gelmektedir. Onun

¹Tokay, M. (2016). Hüseyin Atlansoy: Şiir Yazmasaydım Bir Hayatım Olmazdı. <http://murattokay.net/2016/10/17/huseyin-atlansoy-siir-yazmasaydim-bir-hayatim-olmazdi/>, (erişim 14.12.2020).

temel anlayışı, gerçek zamanın sadece insanın *durée*'ye (süre) ait iç duyumsaması aracılığıyla anlamlı hâle geleceği tezine yaslanır. Bergson, anın gerçekliğiyle tanımladığı zamanı ele alırken üç farklı zaman düşüncesi yerine şimdiki zamanı ikame ederek zaman anlayışında kökten bir değişiklik yapar. Onda zaman, esasında akışa benzeyen bir süre biçimindedir ve bu yalnız sezgi vasıtasıyla algılanabilir (akt. Orhanoğlu, 2012: 188).

Zamanı, sürekli veya süresiz çürüyen bir canlı şeklinde algılayan Atlansoy'un zamanla alakalı bazı düşünceleri Bergson'un teziyle benzerlik gösterir. Şair, geçmişin zamandan (çocukluktan söz ederken) bağımsız olduğu fikrindedir. Şaire göre insan çocukluğunu anımsarken esas unsur zaman değil anlardır (Atlansoy, 1997b: 20). Zamanın tanımlanamayacağını belirten şaire göre şiirde de anlar önemlidir (Gezeroğlu, 2018: 32). Diğer taraftan Atlansoy, bulunduğu yaşa göre günün bazı vakitlerini kendisine daha yakın bulur. Şair, yaşına uygun olduğu için öğle sonunu veya ikindi başlangıcını kendisine yakın bulur (Uçurum, 2003: 63). Atlansoy, zamanla ilgili imge oluştururken zaman kavramı ile geçmişle ilgili anlardan faydalanır. Zamanın da sevgilinin gözleri gibi tanımlanamaz olduğunu belirten şair, genellikle bu imge aracılığı ile yaşama veya çocukluğa dair kendisinde derin izler bırakmış anların görüntülerini oluşturmaya çalışır.

"Minyatür" şiirinde şair, Osmanlı devrine dair bir şehir resmi ortaya koyar. Atlansoy'un bu şiirinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirine benzer kadim zamanları çağrıştıran bir görüntünün -mimari eserler aracılığıyla- şimdiki zamanda var olduğu anlayışı görülür. Esasında şiir, bünyesinde herhangi bir zaman kavramını doğrudan barındırmasa da Bergson'un zaman anlayışını çağrıştırması nedeniyle önemlidir. Bu noktada şair, Beyazıt semtinin yaşantısıyla bir minyatür görüntüsünü koruduğunu belirtir:

"Ney sesleri gelsin!

beyazıt; bir semte rengini veren minyatür

gözleri gün geleceğinde

sürsün minyatür"

(Atlansoy, 2016: 136)

"Su Uğultusu" şiirinde zaman, yaşamın imgesi haline getirilir. Kozmik zamanın işleyişiyle insan hayatı, dünyevi anlamda ölümle biteceği bir nihayete doğru ilerler. Şiirde kişileştirilen zaman (şairin zamanı), öğle vaktini geçerek ayrılık ikindisine gelmektedir:

"Öğleyi hızla geçerek

bir ayrılık ikindisine uğruyor zaman.

Yaşlı ve yorgun ruhum

vedalaşıp uzaklaşıyor gölge ve ışıktan"

(Atlansoy, 2016: 245)

"Gözevren" şiirinde, soyuttan somuta aktarım yoluyla imge yapılır. Zamanı tanımlanamaz şeklinde değerlendiren şair, bu soyut durumu gözlerle aktarır ve böylece somut bir organı soyut hâle getirmiş olur:

"zaman gibi tanımsız gözleriniz var"

(Atlansoy, 2018: 31)

Ayna

Ayna, insanın günlük yaşamında en çok ihtiyaç duyduğu eşyalardan birisidir. Bu nedenle edebiyattan psikolojiye, tasavvuftan mitolojiye birçok bilim dalı için mühim bir metafordur. Ayrıca klasik Türk şiirinde bir mazmun olan ayna, bugünün edebiyatında da önemli bir imgedir. Türk şiirinde, birçok şairin ele aldığı ayna metaforu, Atlansoy'un da özellikle ilk şiirlerinde sıklıkla kullandığı bir

imgedir. Bu metaforu şair; yüz/suret, göz gibi kavram ve imgelerle beraber kullanmayı yeğler. Esasında ilgili metafor, genellikle yüzle ilişkilendirilen bir kavramdır.

“Aynada Külleri Yanan” şiirinde Atlansoy, “Nerede aynam kendime sarılmalı gözlerimi bulmalıyım” dizesiyle yukarıda belirtilen göz-ayna ilişkisine atıf yapar. Esasında aynanın yansıttığı şey, gerçeğin bir kopyasıdır. Bu özelliğiyle ayna, görüntüyü aksettiren bir imge olarak geçmişten günümüze edebiyatta sıkça kullanılır. Mısrada yer alan “kendime sarılmalı” ifadesi, yalnızlığa ve onu ayna yardımıyla giderme arzusuna bir atıf şeklinde düşünülebilir. Bu anlamda aynanın şair-öznenin “ben”iyle ilgili bir imge hâline geldiği ifade edilebilir. Şiirin ilerleyen kısımlarında şair, aynayı farklı çağrışımlara gelecek şekilde kullanır. Böylece ayna, ümitlerin ısıdığı bir eşiği çağrıştırır. Öte yandan İslam kültüründe üzerinde ayna taşımak, Hz. Muhammet’in yaptığı âdetlerden kabul edilir. Şiirin sonunda şair, bu duruma da gönderme yaparak aynayı çağrışım değeri yüksek bir bağlamda kullanır:

“ayrı aynalarda gülümser cümle kapısı umutlarım

kendimi kaybetmeden aynaya bakmalı

tüm birlikteliği gözümde toplamalıyım”

/Köylerini kaybetmiş bir toprak tiryakisi

çocuğunu karısını ne yapsın aynası cebindedir/”

(Atlansoy, 2016: 68-70)

Divan şiirinde yüz ve ayna arasında ilişki kurulur (Pala, 2018: 57). “Birinci Yeni İkinci Eski” şiirinde, bu ilişkiyi görmek mümkündür. Şairin bu yaklaşımı, Hz. Muhammet’in “Müslüman, Müslümanın aynasıdır.” sözüne dolaylı olarak atıftır. Suret, kişinin şahsiyetini yansıtan en önemli uzuvdur. Bu anlamda insanın üzüntüsü, mutluluğu yüzünden anlaşılabilir. Bu durumda ayna, “ben”in metaforu olur. Şair, yüzü aynaya benzetmeye ilaveten hiç kimsenin, bir başkasına ayna olan yüzünde kendisini göremeyeceğini ifade eder. Esasında şiirdeki farklı anlam katmanları gözden uzak tutulmamalıdır. Bu çerçevede düşünüldüğünde bir başkası kendisini bizim yüz aynamızda göremez, aksine göreceği tek şey bizden başkası değildir. Çünkü her insanın iç âleminden kendi yüz aynasına yansıyan (hüzün, acı, sevinç) çeşit çeşittir. Yani her kişinin aynası kendinden sırlıdır. Sır (gizem) da yüzde saklıdır:

“Öyle bir aynadır ki yüzlerimiz

Hiç kimse göremez kendini”

(Atlansoy, 2016: 380)

“Açık Kaplan Haykırışı: I- Açık” şiirinde ayna, bahtla beraber kullanılır. Ayrıca modern yazın eleştirisine bir atıf özelliği gösterir. Nikâhta damadın geline getirdiği ilk ayna manasına gelen âyîne-i baht kavramıyla Bahtin aynası arasında ilgi kuran şair, şiiri modern yorumlama teknikleriyle eleştirenlere karşı itirazda bulunur. Şair, aynanın eski kullanımına ilaveten Bahtin aynası tamlamasıyla da kavramı metafor hâline dönüştürmüş olur:

“Baht aynasında görülmese de yüzünüz

Olsun - belki siz Bahtin aynasına bakarsınız.”

(Atlansoy, 2024: 51)

Oyun

Atlansoy, iskambil oyunları ile ilgili kavramları şiiri, sözü işaret etmek için kullanır. Şair, şiir kitabı yayımlayan şairlerin durumunu, bir masada poker oynayan oyuncuların hâline benzetir. Bu tür oyunlarda oyuncular, sırası geldiğinde ellerindeki kâğıtları masaya bırakırlar. Sonraki oyuncu sayısal olarak daha iyi bir sonuç elde etmeye ve oyunu kazanmaya çalışır. Atlansoy, Türk şiirinde bir edebiyat dergisi bünyesinde bir araya gelen şairlerin oluşturduğu grupların yer aldığını ve zamanla bu gruplar içinde kimi şairlerin tek başlarına kaldığını ifade eder. Bu durumu yukarıda anlatılan masa metaforuyla açıklar. Buna göre masadan üç kişi ayrılınca geriye kalan kişinin işi zorlaşmaktadır. Çünkü oyunu tek

kişi ile sürdürmek, yeni açılımların yapılamaması anlamına gelmektedir. Kısaca sözü bitip şiiri bırakmak demek olan bu tıkanma, parası bitip masadan ayrılmak biçiminde yorumlanabilir (Yakın, 2004: 69). Bu bakımdan neşredilen her kitap, sözün sürdürülmesi yani canlı bir hamlenin yapılmasıdır. *Yarın Bekleyebilir* (2011) ile hamlesini yaptığını belirten şair, bu durumu ihsas eder.

“Hançeremde Zarif Hançer” şiirinde iskambil oyunları ile ilgili “kabul, el ve rest” gibi kelimeler metarorik bir anlamda kullanılır. Şiirin başlığında yer alan gırtlak anlamına gelen hançere, şiiri; hançer söz/imgeyi imler. El, oyunda oyuncuların birisinin tek seferde dağıtılan kartlarla kazanmasıyla sona eren bölüm; kabul, oyuncunun bir elde kartları açmasını başka bir oyuncu/oyuncuların kabul etmesi; rest de yanındaki tüm parayı bahse koymak manasına gelir. Şair, bu kavramlar yardımıyla bir grup şairin şiir yayımlamasını somutlaştırmış olur.

“İyi kullandım hançeremi, kabul

Ve rest! Elinizi görüyorum, ellerinizi”

(Atlansoy, 2016: 287)

“Kumarmaz Şansı” şiiri iskambil oyunu ile ilgili kelimelerin metafor olarak kullanıldığı önemli şiirlerdendir. Şiirin yer alan rölans, pokerde ve bazı iskambil oyunlarında, para artırma talebini onaylamak veya reddetmek hususunda düşünmek için kısa bir mülhet istemek anlamına gelir. Şiirin devamında bulunan rest kelimesi, bir oyuncunun yanındaki tüm varlığını bahse koyması manasına gelirken son kısımda bulunan as kupa kelimesi aşk ve saadete işaret biçiminde okunabilir. Şair, “İşte bu son/İşte bu son el; güçlü rest” dizesiyle sözünün tamamını ortaya koyduğunu ihsas eder. Ayrıca şiirin sonunda şair, akşama yaklaştığını ve elinde as kupa (aşk ve saadet) bulunduğunu belirterek aşkın kendisi için vazgeçilmez olduğunu ifade eder:

“Sevgilimin süt gibi beyaz

Ve serin dualarından

Patlayacak yoksa rölans!

(...)

İşte bu son el; güçlü rest

(....)

Artık yakındır yakın olan akşam

Elimde kalan tek kart: As kupa!”

(Atlansoy, 2016: 289-291)

“Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” şiirinde sinek sekiz ve masa kelimeleri, yine şairin masa-şiir benzetmesi ile ilişkili kavramlardır. Şiirdeki başat sözcük, sinek sekizdir. İskambil söz dağarcığında paranın tükendiği manasına gelen kavram, oyunun bittiğini - yani masanın dağıldığı- imler. Yukarıda ifade edildiği gibi masa-şiir metaforu üzerinden şair, bu kavramların da yardımıyla sözün sona erdiğine, bu nedenle yeni eserlerin yayımlanamayacağına işaret etmektedir:

“yok yok; açılmayacak yeni masa

açılmayacak çok açık her yer sinek sekiz

yok şansına batacak çok aşık nilüfer yok”

(Atlansoy, 2018: 34)

Sembolik İmgeler

“Kendisi dışında başka bir şeye gönderme yapan veya onun yerini alan ama bir gösterme ve canlandırma şeklinde tek başına da dikkat isteyen nesneye sembol denir. Bir imge, ilk önce metafor

şeklinde ortaya çıkabilir; sonrasında bir gösterme ve bir sembol olarak devamlı bir şekilde yinelenirse simgeleşir. Bir yazarın ilk eserinde değer atfederek kullandığı bir husus sonraki eserlerinde sembol haline gelebilir. Şiir tarihinde, her şairin kullanabileceği genel sembollere ilaveten herkesin kendi şiirinde kullandığı şahsi semboller de olabilir.” (Wellek ve Warren, 2016: 216-218). Bu anlamda “bir şiir, şairin içsel gerilimi ve çatışmalarının şekil değiştirmiş ve sembolik biçimde dramatik yoldan dışa vurulmasıdır.” (Friedman, 2004: 86) yaklaşımı, konuyu anlamada yardımcı olacaktır.

Ramazan Korkmaz’ın ifadesiyle söylersek bir sanatçının simgesel anlatımı tercih etmesi, gerçekliğin sıkıcılığını azaltmak isteyen insanın verili olanın ötesinde söyleyiş olanakları arama ihtiyacının gereği olarak düşünülebilir (Korkmaz, 2014: 287). Bu çerçeveden bakıldığında Atlansoy şiirinde sembolik imgelerin metaforik imgeler kadar sık kullanıldığı görülür. Bu nedenle yukarıdaki başlık, denediğimiz tasnifinin son maddesi olarak seçildi. Bu şiirde, birçok defa yinelenen genel sembollerin yanı sıra salt şairin kendine özgü kullandığı şahsi semboller de yer alır. Bu semboller, iki alt grup biçiminde ele alınacaktır.

Ortak Semboller

Yağmur

Atlansoy şiirinde en sık kullanılan imgelerdendir. Şairin, “Yağmur bir kez daha yağıyor şiirime” mısrasında ifade ettiği şekliyle yağmur adeta bu şiirin beslenme kaynağıdır. Bu anlamda Atlansoy şiirinde yağmur imgesi, çağrışım değeri yüksek bir biçimde kullanılır. Bu nedenle bu şiirde pek çok yağmur çeşidi vardır: yaşlı yağmur, sahte yağmurlar, merhamet yağmurları... Atlansoy’da rahmet, umut, hayat vb. anlamlara gelen yağmur, çoğunlukla olumlu bir çağrışım alanına sahiptir. Ayrıca göz ve sis imgeleriyle de ilişkisi vardır. “Metropol İnsanları” şiirinde yağmur, hayatın imgesi biçiminde ortaya çıkar. Şairin çevresinde gördüğü büyük şehrin insanı, yaşamın koşuşturmacası içerisinde toplumda yaşananların farkında değildir. Yağmur esnasında onu fark edememenin yanı sıra ondan kaçınmak amacıyla da şemsiye kullanmayı yeğler:

“Siz
sürekli nisan yağmurlarıyla hatırlanan
kuşların kanatlarındaki beyazlığa ilk adım
Siz geç kalınmış bir dönemin çocukları
yağmurda bile ıslanmayan mahmur dünyalılar”

(Atlansoy, 2016: 16)

“Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim” şiirinde yağmur, yaşamın simgesidir. Hayatın zor bir dönemecinden geçen şair, şiirde yer alan “ölümle nişanımı bozuyorum” dizisiyle “süresiz yağmur”a kavuştuğuna işaret eder. Zor günler geçmiş, şair yine yaşama doğru yol almaya başlamıştır:

“nişanlı mısın yoksa nisan ayında yağmur
–süresiz yağmur”

(Atlansoy, 2016: 53)

“Zorbe” şiirindeki yağmur imgesi, en güzel örneklerden birisidir. Yağmur, şairlerin şiirini güzelleştirmek için gereksinim duydukları şeydir. Ama onu şiire davet edebilmek gerekir. Bu anlamda yağmur, doğrudan şiirin özüne ve şiirselliğe işaret eden bir imge biçiminde kullanılır:

“Seslenebilseler, Ah! Seslenebilseler
Bilumum şiirlerinde yağmur yağacak şairlerin”

(Atlansoy, 2016: 182)

“Musalla Taşında Açan Gül” şiirinde yağmur imgesi, ölümün ağırlığı karşısında yaşamın sembolüdür. Hayatın -yağmur gibi- bin bir türlü güzel yönü varken şair, ölümü güç bir durum şeklinde

algılar. Şiirin devamında yağmur, fizikötesi âlemi çağrıştıran bir sembol görüntüsü çizer. Bu nedenle şair, Tanrı'dan yağmurlu bir günde "musalla taşında bir gül" gibi uzanmayı diler. Esasında şair, yağmuru bu hâliyle Allah'ın rahmetinin bir sembolü hâline getirir:

"Yağmur bu kadar inceyken
Ağır açan bir gül kadar hafifken merhamet
Ölüm çok ağır Allahım
Ölüm çok ağır, affet
Hafiften bir yağmurla Allahım
Musalla taşında bir gül kıl beni"

(Atlansoy, 2016: 266)

Meryem

Atlansoy şiirinde Meryem; saflığın, sevginin ve temizliğin hatta "susma"nın simgesidir. Mahremiyet timsali olarak görülen, Hz. İsa'nın annesi ve önemli bir dinî şahsiyet olan Hz. Meryem'le ilgili Kur'an'da pek çok ayet vardır. Bu ayetlerde ailesinin (İmran ailesi) Kudüs'te yaşadığı ve annesinin hamileyken onu Tanrı'ya adadığı anlatılır. Yahudi geleneklerinde, Tanrı'ya adanan erkek çocuk belirli bir yaşa ulaştığında mabedin emrine verilmektedir. Hz. Meryem, erkek olmamasına karşın mabede hizmet için verilir. Dinine düşkün bir kişi olan Meryem, elçi olarak gelen meleğin Tanrı'dan bir ruh üflemesiyle gebe kalır. Doğumu yaklaşan Meryem, şehirden uzak bir yere giderek bir erkek çocuğu dünyaya getirir. Kucağındaki bebeğiyle geri geldiğinde halk Meryem'i evlenmeden bir çocuk dünyaya getirmekle suçlar. Ona böyle bir şeyi neden yaptığını sordukları zaman devrin adetleri gereğince Allah'a susma orucu adadığını* belirtir. Bu bilgilerden hareketle Atlansoy, kendini savunmak amacıyla dahi konuşmayıp susması ve saflık/iffet bağlamında Meryem'i imgeleştirir.

Atlansoy, "suskunluk/susma"ya değer veren bir şairdir. Bu anlamda bir söyleşide yer alan "Ben bir sözü sonuna kadar söyleme ya da susmayı bir Meryem orucu gibi kabul ederim." (Başaran, 2013: 38) cümlesi, susmanın şair tarafından sahih bir eylem olarak algılandığını gösterir. Şiir, sözün görünür hâle gelmesi biçiminde ortaya çıksa da esasında şairler sözün tümünü ifade etmezler. Atlansoy da şiirde ifade etmediklerini imge öbekleri biçiminde yine şiirinin içine yerleştirir.

"Sözcüklerim azalıp suskunluğum çoğalıyor." (Uçurum, 2003: 62) diyen şairin şiirinde Meryem susuşu, öne çıkan bir boldür. Susmak, esasında Atlansoy için konuşmanın farklı bir biçimidir. Bu kapsamda "Şapka Uçuran Rüzgâr" şiirinde, "suskunluğun tarihi" tamlamasıyla Hz. Meryem'e atıf yapılır. Suskunluğun bir geçmişi varsa mutlaka Meryem'le başlamaktadır:

"söylenmesin suskunluğun tarihi
peygamber kıssalarına karışsın rüzgârın elleri"

(Atlansoy, 2016: 85)

"Yüzümdeki Eşik" şiirinde şair, Meryem'i şiirlerinde öne çıkan diğer sembollerden kalp ve kelime ile beraber kullanır. Kelime, Kur'an'da Hz. İsa için kullanılan bir sıfat olmanın yanı sıra Allah'ın kelamı manasına da gelir. Meryem suresinde, Hz. Meryem'e bir meleğin elçi olarak geldiği ve ona İsa'yı muştulayarak Tanrı'dan bir ruh üflediği aktarılır. Kıssaya göre melek, Meryem'in kalbine üflemiştir. İslam geleneğinde kalp, önemli bir boldür. Bu anlamda şair, kalbi "en mahrem yer" biçiminde adlandırmaktadır:

"Kaldırmaz benim yüreğim senin en meryem sesinden
Göklere çarmıhsız yükselen kelimeni"

* Konuyla ilgili Kur'an-ı Kerim'de yer alan Al-i İmran, Nisa, Maide, Meryem, Tahrim surelerine bakınız.

Çünkü seni ben

En mahrem yerinden öptüm yani kalbinden”

(Atlansoy, 2016: 386)

“Zar” şiirinde şair, kazanmak ve kaybetmek eylemlerinin verili anlamlarını ters yüz eder. Ona göre kazanmak, insanın kendisine bir suçlama yöneltildiğinde doğal olarak kendini savunması değil bu duruma Meryem susuşu ile karşılık vermesidir. Yukarıda da belirtildiği gibi Meryem, şaire göre kendisini savunmadan sözü kazanan bir konumdadır:

“Sözü kazandın diyelim bir meryem susuşunda

(...)

Masumiyeti savunmak zordur bak

Gerekli de değil gerçi her zaman”

(Atlansoy, 2018: 13)

Renkler

Renkler, Atlansoy şiirini anlamada büyük bir öneme sahiptir. Şair, iç dünyasını renkler aracılığıyla şiire yansıtır. Mehmet Solak’ın yorumuyla renkler şairin dışına açılan kapı mesabesindedir (Solak, 2004: 82). Esasında şairin renklerle ilk teması çocukluğuna kadar uzanır. Küçüklüğünde insan ve renkler arasında ilgi kuran şair, bu durumu iyice derinleştirerek odaların renkleriyle insan davranışları arasında ilişkinin bulunduğunu düşünmeye başlar (Atlansoy, 1997b: 20). Atlansoy, şiir yolculuğunda bu tutum ve imgelem evrenindeki renklerle ilgili fikirlerini, şiirlerinde sembol biçiminde ortaya koyar. Bununla beraber şairin renklerle ilgili fikirlerinde beslenme kaynaklarından olan Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabında renklerin hassas bir kişide daha keskin bir tesir bıraktığını belirtir. Yazara göre bir resim tablosundaki renkleri seyretmek insanda birtakım etkiler bırakır. Bununla birlikte her renk, kendine has bir ruhsal titreşim oluşturur (Kandinsky, 2010: 56). Atlansoy şiirindeki renk sembollerinde, bu ruhsal etki açıkça görülür. Şair, şiirinde öne çıkan mavi, beyaz, sarı, pembe, yeşil, turuncu, kırmızı, lacivert, eflatun, siyah gibi renklere dair fikirlerini, “Rengârenk Yazılar” başlıklı yazılarda ortaya koyar.

Şaire göre kırmızı, insana işaret eden bir renktir. Siyah ve sarı birleşince susturulmuş bir cinnetin sembolü olur. Buna karşılık yeşil cenneti simgeler. Ona göre beyaz, temiz ve kirli beyaz olarak tasnif edilebilir: hacılar ve meczuplar. Siyah da bütün renklerin zıddı veya bileşenidir. Kahverengi, çapkınlığın ve isyanın üstünü örten ciddiyet ve resmiyetin rengidir. Tüm olumsuzluklar bu renk aracılığıyla meşruiyet kazanabilir (Atlansoy, 1997b: 20). Kişinin kendini güvenlik içinde hissetmesini simgeleyen mavi, ayrıca kişiyi konuşturan bir renktir. Şair, Nuri Pakdil’in “Mavi Bir Yürüyüş Denemesi” eserinden hareketle Hz. Muhammet’in yaşadığı İsrâ ve Miraç tecrübesini hatırlatarak mavi ve “Gece Yürüyüşü” arasında ilgi kurar. Mavinin tonu “Gece Yürüyüşü”nde koyulaşır. Şair, bu nedenle mavi, lacivert ve siyah biçiminde bir geçişten bahseder. Bununla beraber şair, konunun can alıcı noktasını vurgulamayı ihmal etmez: “Renklerin hepsi beyazdandır, yani aydınlıktan.” (Atlansoy, 1997c: 47-48).

Atlansoy, siyahı çeşitli yazılarda da ele alır. Bu yazılardan birinde Kandinsky’nin “Siyahın içsel tınısı, geleceği ve ümidi olmayan sonsuz bir susuş gibidir.” yorumuna atıf yaparak ilk şiirlerinde var olduğunu zannettiği evren anlayışının ve varoluşsal duruşun, varlığı sonsuz boşluğu içinde siyah algıladığını belirtir. Bununla beraber sonraki şiirlerde şair, hayatın siyah kısmından beyaz (aydınlık) kısmına yönelmeyi başarır. Ayrıca evreni siyah olarak algılamının ahireti görmezden gelmeyi beraberinde getirme riskinden söz eder. Siyahın Kâbe’nin de rengi olduğunu hatırlatan Atlansoy, bu rengi bütünüyle olumsuz bir şekilde algılamadığına işaret eder (Atlansoy, 1998b: 33-34).

“Rutubet” şiirinde şair, sözde soru ifadesiyle eflatunun güzel bir renk olduğunu belirtir. Yukarıda da belirtildiği gibi kedi, Atlansoy şiirinde çoğunlukla kadını imlemektedir. Şair, sevgiliye “kedi gözlerinle ört beni” der ve sonrasında eflatunun güzel bir renk olduğuna işaret eder. Bu anlamda eflatun, şiirde aşkın rengi biçiminde resmedilir:

“usul usul sessizlik gelirken
kedi gözlerinle ört beni
ve söyle niçin eflatun güzel bir renktir
söylesene he mi gözlerin yoksa örtü mü gülümsemene/”

(Atlansoy, 2016: 24)

“Sevmebeni Çiçekleri” şiirinde şair, denizin rengine -maviye- gönderme yapar. Ayrıca “Rengârenk Yazılar”da da yüzme bilmeyen çocukların denizin rengini mavi değil lacivert olarak algıladığını ifade eder. Uzaktan bakanlar için lacivert görünen denizin rengi, yüzme bilenler için mavidir. Bu anlamda deniz, yüzme bilmeyenler için güvenli değildir. Atlansoy, bir başka yazıda da yükseköğrenim için dayısı ve bir arkadaşı ile İstanbul’la gittiğini, Beşiktaş sahilinde beklerken denizde boğulan bir insan gördüklerini belirtir. Fakat yardım etmeleri mümkün değildir. Kendisi, dayısı ve arkadaşı bozkır çocuğudur ve yüzme bilmezler (Atlansoy, 2017: 6). Elbette şiirin aşağıya alınan bölümünde deniz mavisinin işaret ettiği başka bir şeydir. Deniz mavisi ile şair, esasında şiire gönderme yapmaktadır. Atlansoy, gündelik hayatta yüzme bilmese ve denizler lacivert görünse de şiir denizinde yüzebilmekte ve bu, şaire güven vermektedir. Bununla beraber “Yüzmeli ve sesimi büyötmeliyim ve türkülerini söyle” ifadeleri dolaylı olarak poetik bir yaklaşımı imlemektedir:

“bütün denizler mavi bana, sevme beni
yüzmeli ve sesimi büyötmeliyim.”
– “sen türkülerini söyle” hüseyin.

(Atlansoy, 2016: 67)

“Nişanlı Koltuğu” şiirinde siyah, özlemin; beyaz, kadının; eflatun da aşkın rengidir. Siyahın, içerisinde hüznü barındırdığını düşünen şaire göre lacivert terk edilenlerin rengidir. Atlansoy şiirinde kadın, beyaz gibi temiz ve aydınlıktır. Tüm renklerin beyazdan doğması gibi tüm insanlar da bir kadından doğmuştur:

“kadına beyaz yakışır hasrete siyah
billûrdan bir anı
sessizliğe ulayan sigara dumanları
eflatuni bir aşka kapıdır-”

(Atlansoy, 2016: 212)

“Balkon Cennet” şiirinde Âdem-Havva hikâyesine göndermeler vardır. Şiirde kırmızının Âdem’in (insanın) rengi olduğu vurgulanır. Şair, esasında Âdem’in sözlük anlamının kırmızı olduğunu belirten Rene Guenon’dan hareketle kırmızıyla insan arasında ilişki kurmaktadır (Guenon, 1997: 43):

“harfi harfine kırmızı
demekmiş adem
Allahualem”

(Atlansoy, 2016: 226)

“Dağ Uğultusu” şiirinde, siyahla sarı günahın renkleri biçiminde betimlenir. Şaire göre sarsak bir ruh hâlini yansıtan sarı, şehvetin simgesidir. Bununla beraber siyahla birleşince susturulmuş bir cinneti işaret eder:

“ya sarı solgun ya diri siyah
ifritlerini salar ortaya günah”

(Atlansoy, 2016: 246)

“Düz Lacivert” şiirinde lacivert, hüzne ilaveten acı ve zulmün sembolüdür. Şairin kahverengi için yaptığı “Çapkınlığımıza ve isyana giydirilmiş ciddiyet ve resmiyetin rengidir. Bütün pislikler bu renk içinde legalize edilebilir.” değerlendirmesi bu şiirde lacivert için de geçerli hâle gelir. 1990’larda yaşanan askerî vesayetten kaynaklanan olumsuz hava, mesleği askerlik olan memurların giydiği kıyafetin rengi lacivertin imgeleştirilmesiyle somutlaşır:

“Ayrılıyorlar-eskiden orgeneralmiş
Şimdi anadolu-niye gülmez ki
Şanslarına düşmüş kutlama günlerinde
Düz ticaretin en lacivert kederi”

(Atlansoy, 2016: 370)

Yara

Yara simgesi, Atlansoy şiirinde insan oluşun en önemli işaretlerindedir. Şaire göre kişinin ilk ve en büyük yarası, insanlığın atası Âdem’le eşi Havva’nın cennetten dünyaya gelişidir. Atlansoy, bir söyleşide, *Gösteri Uçuşu* kitabında “VI-Yara Eskitmez” şiirinden hareketle yara simgesi ve cennet arasındaki ilişkiye atıf yapan bir soruya karşılık olarak yaranın kökeninin, insanın dünya yolculuğu olduğu cevabını verir (Başaran, 2013: 38).

“Rüyadaki Nal” şiirinde, yarayla acı arasında ilişki söz konusudur. Şairin güneşe uzatabileceği ve güneşin kurutabileceği yaraları vardır. Esasında şairin yara ve acıları metafizik bir gerçekliğe işaret eder. Modern dünyada yaşamak, başlı başına insan olmak yara ve acının varlığı için yeterli sebeptir. Bu yorumdan hareketle şiirdeki yara, yaşamın şairde bıraktığı fizikötesi bunalımın sembolü şeklinde değerlendirilebilir. Bununla beraber kişinin çocukluğuna ait her an tazeliğini sürdüren yara olarak adlandırılabilir anıları olabilir:

“güneşe uzatmalıyım
ince uzun albenisiz acılarımı
kurumalı yaralarımı her daim
taze kılan su başları”

(Atlansoy, 2016: 202)

“Yara Eskitmez” şiirinde yara, kişinin şahsiyetini oluşturan önemli bir öge olarak öne çıkar. “Ki yol başladığı yerde biter.” diyen şair için ses, söz gibi yaranın dışındaki her şey atılması gereken birer fazlalıktır. Çünkü kişi, yarasına sırtını dönmeyip onu kabullenirse başlangıç noktasına yani cennete tekrar ulaşacaktır. Bu anlamda şair, ne kendisinin yarayı ne yaranın kendisini eskittiğini yani her an yarasının taze olduğunu ifade eder:

“Fazlalıklarınızı atın bir tek yaranız kalsın
(...)
Yara eskitmez beni
Ben yara eskitmezim”

(Atlansoy, 2016: 463)

“Kelimem Uyur Kızıl Kanar Yeni Yara” şiirinde şair, “-Yok pasaport kimliğim kayıp Bak!/Hepsi yüzümde kanayan yara” dizeleriyle şahsiyet ve yarayı yine birbiriyle ilişkilendirir. Şaire göre yüzdeki kanayan yara, kayıp kimliğin sembolüdür. Ayrıca Atlansoy, yüzün dışında yara ile kırmızı renk ve kalp arasında ilgi kurar. “Yarayı kanamasından bilen” şair, göğsünde gül gibi kırmızı taptaze yaraların

açılmasını ister. Atlansoy, kırmızıyı insanın simgesi olarak görür. Bu anlamda yaranın rengi kırmızı da insanı, insan olmayı gerekli kılan değerleri imler:

“Hepsi sert vayy ki açılır göğsümde bir gül gibi

Yepyeni bir gül yara

Patlar gül

Yüreğimin ince kafesinde”

(Atlansoy, 2016: 474-475)

Köşk

Köşk, Atlansoy şiirinde çoğunlukla olumsuz bir imge olarak öne çıkar. İktidar, erk, güç vb. kavramlarına işaret eden bu simge, *Gösteri Uçuşu* eserinde “köşk” başlıklı bir bölümün de adı durumundadır. Atlansoy’un bir başka kitabında kullanmadığı bu imge, olumsuz bir iktidarı somutlaştırmak için en uygun simgedir.

“Flanör” şiirinde köşk, genel kullanımın dışında olumlu bir çağrışıma sahiptir. Şair, Yunus Emre’nin “Cennet cennet dedikleri birkaç köşkle birkaç huri” mısraına atıf yaparak kendisinin bir Yunus Emre olmadığını, bu nedenle dünyada sahip olamadığı bir eve karşılık cennette bir köşk talep ettiğini belirtir. Esasında şiirde yer alan köşk, bir Müslüman’ın Tanrı’nın mağfiretine ulaşmasını imlemektedir:

“Yine de yunusluk bana göre değil yani emrelik

Dünyada bir evim olmadı ya

Yedi bahçeli cennetinde bir köşk dilerim”

(Atlansoy, 2016: 451)

“Ayar” şiirinde, köşk olumsuz bir imge olarak kullanılır. İktidarı/gücü işaret eden köşk; insanın özüne ve değerlerine ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşmasına yol açan baş döndürücü bir etkiye sahiptir. Şiirin yayımlandığı 2012’de ABD’de Afro-Amerikalı bir başkan Beyaz Saray’dadır. Şairin deyimiyle içinden çıktığı “zenci” halk kesiminin sorunlarına çözüm üretememiş, köşkün aldatıcı işvesine kanmış birisidir:

“Köşkteki zenci - gülümsüyor

Yüzünde ingilizcesi inan inancından kuvvetli

Amerikayı keşfetmeğe lüzum yok - bakın burada şimdi”

(Atlansoy, 2016: 459)

“Yara Eskitmez” şiirinde köşk, kişinin esas maksadına yürürken vazgeçebileceği şeylerin imgesidir. Şiirin başında “Fazlalıklarınızı atın bir tek yaranız kalsın” diyen şair için köşk, “Allah’a ulaşmaya engel olan şeylerin simgesidir. Bu nedenle var olan âlemin fiziki imkân ve şartlarını bünyesinde birleştiren bir imge olarak reddedilir.” (Tüfekçi, 2013: 87):

“Köşkü neyleyim - saçarım

Cennetteki küçük bir filin ayakları dibine”

(Atlansoy, 2016: 465)

Söz

Söz, Atlansoy şiirinde sıklıkla vurgulanan bir kavramdır. Şaire göre söz, salt konuşmaktan ibaret değildir. Bu yüzden onda yerine göre “susma”da sözün sınırları içindedir. Çok geniş bir anlam evreni bulunan imge; yara, kendilik, oyun, kalp ve şiire işaret eder. Şair, yaşamda çeşitli zorluklarla karşılaşsa da mücadeleyi bırakmaz ve sözle direnmeyi sürdürür. Çünkü “Şark kültüründe söz mühimdir.”

(Atlansoy, 1998b: 35). Bu nedenle şair, İhsan Deniz'in yorumuyla dış dünyanın belirleyiciliği ile çevrenememek için kendisini en güçlü kozuyla yani sözüyle savunmaktadır (Deniz, 1991: 3).

“Zor” şiirinde söz, bireyin varoluşsal temel dayanağı olarak görülür. Şiirde ve yaşamda, anları mühimseyen şaire göre bireyin sözü yitirmemesi önemlidir:

“Sözünü yitirdiysen

Bir âna sığar mı yaşamak”

(Atlansoy, 2016: 293)

“Zenci Sûret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükût” şiirinde söz, fizikötesini imler. “Zenci” yüz, mazlumun simgesi olurken söz, şehit ifadesiyle aşkın olana göndermedir. Söz imgesi, ses ve sükût (susma) ile beraber ortak anlam evrenine sahiptir:

“Buhâra yanıyor dönerken biz buhara

Kalsın bizden artık kalacaksa

Darasız ses som sükût

Zenci sûret şehit söz”

(Atlansoy, 2016: 304)

“Acemi” şiirinde söz, şairin başka şiirlerinde de atıf yaptığı “kalubela”nın simgesidir. Bu kullanımıyla simge, fizikötesine işaret eder. Şair, âlem-i ervahda Allah’a insanların verdiği söz ve şiir arasında ilişki kurmaktadır. Onun yara simgesiyle de atıf yaptığı insanın verdiği ilk söze sadakat göstermesi, esasında kendisinin şiirdeki ısrarına benzetilebilir:

“İlk sözdeyim ben ilk sözde

Toprak ve buhur incelten nefeste”

(Atlansoy, 2016: 419)

“Ayar” şiirinde kelime (söz), şairin en kıymetli varlığının -şiirin- simgesidir. Şair, sözünün en güçlü noktasının sol yumruğunda olduğunu ifade eder. Şairin şiirdeki şaşırtmaları yani bir şiiri son dizeye değin söyleyiş gücünü en üst noktada tutarak devam ettirmesi şeklinde izah edilebilecek olan sol yumruk, sözü; söz ise şiiri simgeler:

“Bu arada bende buradayım sesimde burada

Hem tokucum hep aksi - sözüm sol yumruğumda gizli”

(Atlansoy, 2016: 459-460)

Kalp

Kalp, dinî ve tasavvufi yönden düşünce ve bilginin merkezi addedilir. Dinî metinlerde geçen kalp; kişinin anlama, kavrama, düşünme ve eşyanın hakikatini bilme yönünü yani insanı insan yapan ve başka canlılardan ayıran asıl niteliklerini ortaya koyar (akt. Uludağ, 2001: 230). Divan şiirinde dil ve gönül şeklinde geçen kavram, âşığın aşkıyla alakalı gelişmeleri algıladığı yerdir (Pala, 2018: 179). Atlansoy, uygarlıklar bağlamında Batılı ve Doğulu entelektüellerin insanı ele alışını yorumlarken kalp ve beyin farkı üzerinde durur. İnsana Doğulu bir bakışla yaklaşılabilecekse kalbin öne çıkarılması gereken bir kavram olduğunu belirtir. Bununla beraber Batılı bir yaklaşım sergilenirse kalbin salt kan dolaşımını sağlayan bir uzuv biçiminde görülebileceğini ifade eder (Komisyon, 2018: 63).

Kalbiyle anılmayı arzu eden¹ şair, *Hece* dergisinde yayımlanan “Ritmik Saymalar II: İkiler” başlıklı yazısında da Batı ve Doğu uygarlıklarının kalp-akıl/beyin karşıtlığına atıf yapar. Şair, iki olay vasıtasıyla

¹ Tokay, a.g.s.

uygarlıkların kavram tercihlerinde öne çıkan unsuru tespit eder (Atlansoy, 1998ç: 33). Yukarıda izah edilenler dikkate alındığında Atlansoy'da kalbin, insan olmaya matuf bir anlama karşılık geldiği ifade edilebilir. Kalp; onun şiirinde bazen insan olmak, bazen insanlık/vicdan, bazen de mahrem bir değere karşılık gelir.

“Yeğnik Âsâ Dar Geçit İnce Beden Tül Kader” şiirinde kalp, insanın dünya yolculuğunda özenle koruması gereken, varoluşuna işaret eden mühim bir kavram olarak öne çıkar. Şiirde dünya sürgününe atıf yapan şair, günü geldiğinde onun sona ereceğini ihsas ederek bütün olumsuzluklara karşın kalbin kirletilemeyeceğini ifade eder. Atlansoy, bazen kalp ve ayna imgelerini beraber zikrederek esasında tasavvufta kalbin bir aynaya benzetilmesi ve hakikatin burada tecelli edeceği anlayışına atıf yapar. Bu şiirdeki “küf tutmadı kalbimiz” ifadesi de ayna metaforuna bir işarettir:

“Dağlar dumanlı çivi pus yağmur felâket

Yine de küf tutmadı kalbimiz –büyürken hasret”

(Atlansoy, 2016: 302)

“Süleyman” şiirinde kalp, insanlığı imlerken Süleyman da Filistinli çocuklara işaret eden bir simgedir. Yurtları ellerinden alınmış, mazlum Filistinlilerin işgalcilere karşı ellerindeki tek silah olan taş ve kalp arasındaki anlamsal ilişkiye atıf yapan şair, yaşanan zulümlere seyirci kalanlara “taşlayan kalbimiz” nitelemesiyle gönderme yapar. Bununla beraber zulüm o denli büyüktür ki ona seyirci kalan insanlığın kalbi taştan daha beterdir. Bu kalplerin yanında taş dahi daha mübarektir:

“süleyman!

(...)

attığın taş –Allahım evet

taşlayan kalbimiz miydi

yoo hayır!

artık

kalbimiz değil bir taş kadar mübarek”

(Atlansoy, 2016: 337)

“Yüzümdeki Eşik” şiirinde kalp, kişinin en mahrem yeri olarak nitelendirilir. Şiirde Hz. İsa ve Meryem’e atıf yapan şair, aşk ve kalp arasındaki bağı hatırlatan bir yaklaşımla kalbin en mahrem yer olduğunu belirtir:

“Kaldırmaz benim yüreğim senin en meryem sesinden

Göklere çarmıhsız yükselen kelimeni

Çünkü seni ben

En mahrem yerinden öptüm yani kalbinden”

(Atlansoy, 2016: 386)

Rüya

Kadim zamanlardan itibaren pek çok düşünür, felsefeci rüya kavramı hakkında fikir yürütmüş, onun tam olarak ne olduğunu anlamaya ve anlatmaya çabalamıştır. Tuncay Saygın, rüya ile ilgili yazdığı yazıda felsefe tarihinde rüya hakkında ileri sürülen birçok düşüncüyü şu şekilde özetler: Sigmund Freud’a değin rüyanın hep esrarlı bir yanı olduğu düşüncesi öne çıkar. Freud, kavramın esrarlı tarafını kabul etmeyip onu insanı kavramada mühim bir vasıta olarak ele alır. Felsefe tarihinde rüyayı bir argüman şeklinde epistemolojik temelde değerlendirenlerin başında Descartes gelmekle beraber rüya ve uyanıklık arasındaki ayrıma ilk dikkat çeken Herakleitos’tur. Descartes’a ait “cogito ergo sum”

(düşünüyorum, öyleyse varım) ibaresi, rüya argümanına bir anlamda verilen bir yanıt olma özelliği gösterir. Nietzsche, rüyaların hafızaların işlevsel zayıflıklarıyla ilgili olduğunu ileri sürerken Bergson da rüyaların saf fikirler olduğunu iddia eder (akt. Saygın, 2016: 59-60).

Psikolojide Freud ve onun ardıllarının rüyaya dair fikirleri tartışma konularının başında gelir. Freud’a göre rüya, uykuda ruhi yaşantının faaliyetini sürdürmesidir. Uykunun, temin etmek istediği tam direnme hariçten gelen dürtüler, günlük uğraşlar ve bastırılmış dürtülerle tehdit edilmektedir. Freud, rüyanın bu faktörlerle savaşılarak uykunun bölünmesine mani olduğunu ifade eder (Freud, 2010: 32-33). Rüya, dinler tarihinde de, mühim bir kavram olarak öne çıkar. “İlahi kitapların tümünde, rüya ve rüya yorumuna dair başlıklar bulunur. İnsanlık tarihi süresince rüya yorumları ilgi çekmiş; rüyalardan geleceğe ilişkin mana çıkarılmaya çalışılmıştır.” (Paçacı, 2016: 104).

Rüya kavramı, Atlansoy şiirinde de öne çıkan bir simgedir. Şair, ilk kitabından son kitabına değin rüya imgesini kullanır. Bu nedenle rüya, şairin esas simgelerinden biridir. Cevdet Karal bir yazısında, rüya kavramı merkezli yapılacak bir okumanın, okuru Atlansoy şiirinin bütününde isabetli sonuçlara ulaştırabileceği değerlendirmesini yapar (Karal, 1991b: 28). Öte yandan Atlansoy, rüyaya bir Müslüman bakış açısıyla yaklaşır ve bu tutumuyla Freud, Lacan gibi psikologların görüşlerine karşı çıkar.

Atlansoy şiirinde rüya, hakikati de içeren bir anlam alanına sahiptir. Rüya, hakikatin fizikötesi boyutu olabileceği gibi hakikatin özü, sonlu dünya yaşamı veya dava /hayat tarzı da olabilir. Atlansoy için bu kavram, gördüğü düşlere şiirinde atıf yapacak kadar önemli bir semboldür. “Rutubet” şiirinde şairin öz geçmişine ilişkin izler görülür. Şairin gençliğinde geçirdiği hastalığa ve bunun tesiriyle ölüme dair gördüğü düşlere şiirde atıf yapılır. Şair, ölüm ve ölümü çağrıştıran şeyler görse de “bense kulak kesiliyorum hayata-ölülere inat” dizesiyle rüyanın olumsuz çeperinden çıkmayı başarır. Bu şiirde rüya, hâlâ bir imge değeri kazanmamakla birlikte şairin rüyaya yaklaşımını yansıtmaya bakımından önemlidir:

“dinle bu bir rüyâdır:

koleksiyon merakımdan olacak bazı geceler

postallı ölümler kar biriktiriyor bir kasabada

(...)

gözlerim sisli, saçlarım uzuyor, her yanımda kesik ölü kulakları”

(Atlansoy, 2016: 26)

“Kül Saati” şiirinde Atlansoy, rüya-yorum ve rüya-bilim şeklinde rüyanın iki farklı yönüne gönderme yapar. İnsanoğlu, kadim çağlardan beri rüyalarını yorumlamaya çalışmaktadır. Özellikle geleneksel yaşam tarzında rüya yorumu, önemli bir özelliktir. Şair, görülen rüyaların yorumlanmayıp/yorumlanamayıp vakti gelince psikiyatlara anlatılmak üzere biriktirilmesine, dolaylı da olsa karşı çıkar. Şiirin ilerleyen bölümünde şair, gördüğü düşlere atıf yapar. Aslında bunları kâbus olarak isimlendirmek, daha uygun bir tanımlama olur:

“rüyalarımıza yorum bulamıyor

doktorlara biriktiriyorduk kendimizi

(...)

içine akmakta idi bir kadının titremeleri

kasıntılara kalmış oğul rüyalara uğruyordu”

(Atlansoy, 2016: 63)

“Sevmebeni Çiçekleri” şiirinde rüya tam manasıyla bir sembol değeri kazanır. Şair, şiirde rüya ve emanet/dava arasında ilgi kurar. “Kaldığın yerden rüyana devam ediyor(um)” ifadesiyle şair, yarım kalan bir emanetten bahis açar. Emanet şeklinde nitelenen şeyi, sanat faaliyeti olarak yorumlamak mümkündür. Atlansoy, bir önceki kuşağın yarım bıraktığı rüyayı, benzer bir biçimde görmeyi sürdürmektedir. Böylece rüya, sanatın imgesi haline gelmektedir:

“uykularımız uzun, emanetçide rüyalarımız.

kaldığın yerden rüyana

devam ediyor emanetini kabul ediyorum”

(Atlansoy, 2016: 66)

“Kente Karşı Atlar” şiirinde rüya, fizikötesi bir çerçevede ele alınır. Kur’an’ın yanı sıra öteki kutsal kitaplarda da yer alan Hz. Yusuf kıssası ve rüya arasında ilişki kuran şair, Hz. Yusuf’un gördüğü rüyaya, onun rüyaları yorumlama özelliğine ve Hz. İbrahim’in rüyasında oğlu İsmail’i kurban etmesine atıf yapar. Şair, Hz. Yusuf’un yırtılan gömleğini ve Hz. İsmail’in, kurban maksadıyla yere yatırıldığındaki teslimiyetini hatırlar. Şiirde rüyanın, modern anlayışın aksine doğrudan hakikatin farklı bir yüzü biçiminde algılandığı ifade edilebilir:

“bir sayıklamaya dönüşüyor sözlerim

oysa bir rüyanın biçimleri

yırtılan gömleğin güzelliği

kanayan parmaklar bıçağın adaleti

hatırlatıyor insana ismail eğikliğini”

(Atlansoy, 2016: 102)

“Duvar” şiirinde yukarıda da belirtildiği gibi Atlansoy, rüyalara Freud ve onun gibi bilimsel bir çerçeveden bakanlara itiraz eder:

“Göz kapaklarınız bir uykuyu özler kabul

Ne çok freud var değil mi bu kadar az rüyaya”

(Atlansoy, 2018: 47)

Elma ve Buğday

Elma ve buğday, Doğu ve Batı uygarlıklarında insanoğlunun cennetten dünyaya indirilmesi hususunda yasak meyveyi simgeleyen iki farklı kavramdır. Tek tanrılı dinlerde adı geçen kavramlar, görüldüğü üzre nitelik ve nicelik yönünden farklılıklar göstermektedir. Kur’an’da yasak meyvenin ismi yer almamakla beraber “sonsuzluk ağacı”* ifadesi bulunur. Fuzuli Bayat, yasak meyvenin simgesel bir niteliği olduğunu, buğdayın Tevrat’ta yer almasının böyle değerlendirildiğini belirtir. Bununla birlikte bu ağacın Tevrat’ta iyi ve kötüyü bilme ağacı biçiminde yorumlandığını ifade eden yazar, Hristiyanlık’ta yasak meyveye cinsellik merkezli bir mana yüklendiğini vurgular (Bayat, 2008: 617-619). Erich Fromm, Batı kültüründe “ilk günah” biçiminde nitelendirilen yasak meyveyi itaatsizlik eylemi üzerinden ele alır. Fromm’a göre bu hadise, insanı yozlaştırmaktan öte onun özgürleşmesi olup tarihin de başlangıcı anlamına gelmektedir (From, 2015: 10).

Yasak meyve, Atlansoy’un da dikkatini çeken bir kavramdır. *Hece* dergisinde Batı ve Doğu uygarlıklarını karşılaştırdığı “Ritmik Saymalar” adlı metne alt başlık olarak “Elma ve Buğday”ı seçmesi bu dikkatin bir örneğidir. Doğu dünyasının buğday, Batı dünyasının ise elma biçiminde içselleştirdiği yasak meyve bağlamında toplumsal bellekteki ayrımı tespit etmeye çalışan şair, şiirlerinde de bu simgelerle benzer bir yaklaşımı sürdürür (Atlansoy, 1998c: 29). Şair, yasak meyvenin insanı insan yapan, diğer bir tabirle hata yapan bir varlık biçimine dönüştüren yaratılış sırrı olduğu görüşündedir (Komisyon, 2018: 63). İki kavramın farkına işaret etmekle birlikte çoğunlukla elma ve buğdayı beraber kullanan şair, bu simgelerle insanın cenneti yitirilişine ve yazgısına atıf yapar.

“Aynada Külleri Yanan” şiirinde şair, insanın cennetten kovuluşu ile buğday arasında ilişki kurar. Buradan da şairin yasak meyve olarak buğdayı kabul ettiği anlaşılmaktadır:

* <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/T%C3%A2h%C3%A2-suresi/2463/115-128-ayet-tefsiri>.

“Nerede buğdaylarım benim, cenneti kaybedişim”

(Atlansoy, 2016: 68)

“Uçurumdaki Ejder” şiirinde elma ve buğday, kişinin yazgısını şekillendiren meyveler olarak görülür. İnsan, cennette kendine yasaklanan meyveyi tadarak esasında dünya yolculuğunu başlatmış olur. Öte yandan şairin “kaderin filiz veren meyveleri” biçiminde nitelendirdiği elma ve buğday, bu yolculukta insanın temel iki gıdası olmuştur:

“uzandı diğer elim
kaderin filiz veren meyvelerine
çoğalıyordu işte durmadan
elma ve buğdaylar avuçlarımda”

(Atlansoy, 2016: 248)

Kara Güneş

Atlansoy, bir iki şiirinde kara güneş kavramına simge olarak yer verir. “Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” şiirinde kara güneş, simgesel bir değerle kullanılır. Hilmi Yavuz, “İki ‘Kara Güneş’: Melankoli ve Tasavvuf” başlıklı makalesinde Doğu ve Batı kültürünün kara güneş sembolüne yaklaşımını inceler. Yavuz’un belirttiğine göre kara güneş ya da kara ışık’ın Batı’nın yanı sıra Doğu’nun simge geleneğinde de arketipsel bir yeri olduğu söylenebilir. Fransız şair Gerard de Nerval’in “El Desdichado” (Talihsizler/Dışlanmışlar) şiirinde*, melankolinin ve umutsuzluğun simgesi olan kara güneşin, Albrecht Dürer’in “Melankolie” adlı resmindeki kara güneş imgesinden hareketle oluştuğu ifade edilebilir. Bununla beraber Doğu/İslam/Osmanlı kültür ve sanatında ise nur-ı siyah (siyah ışık) biçiminde geçen bu sembol aynı anlamda kullanılmaz. Victoria Holbrook, Şeyh Galip’te renklerle ilgili kaleme aldığı yazısında, Türkolog Toshihiko Izutsu’dan faydalanarak siyah ekseninde nur-ı siyah ifadesine atıf yapar. Izutsu, birtakım eski yapıtlardan yola çıkarak belirtilen kavramı “insanın olgunlaşma evrimine, yaşamın zirve aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde ansızın aydınlanma düzeyine ait bir deneyimin ismi” şeklinde değerlendirir. Holbrook, Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde geçen “Nur-ı siyah içre nur-ı iman” mısraında yer alan kavramın yukarıdaki manaya denk geldiğini ifade eder. Abdalbaki Gölpınarlı, nur-ı siyah kavramının (siyah renk) sufilerce olgunluk seviyesine ait bir renk olarak görüldüğünü belirtir. Ona göre gecenin karanlığı ile eşyayı örtmesi gibi Allah’ın zat tecellisi de, âlemi -bütün mecazi varlıkları- örter. Bu bakımdan kemal rengi, kara nurdur (akt. Yavuz, 2003: 8-12).

Atlansoy şiirinde melankolinin baskın bir eğilimi sezilir. Bununla beraber şair, melankoli kavramı yerine hüzn kavramını tercih eder ve bunu da net bir biçimde ortaya koyar. Atlansoy, adı geçen kavramları, Batı ve Doğu uygarlıkları bağlamında değerlendirir. Ona göre melankoli, bünyesinde trajiği de içeren, marazi bir ruhsal durumu yansıtmaya muhtemel, Batı kültür dairesinde yer alan bir kavramken hüzn, insani bir hâli dışa vuran, Doğu’ya ait bir kavramdır (Yakın, 2004: 68-69). Bu kapsamda aşağıya alınan dizelere dikkat edildiğinde sevgiliden ayrılmanın doğurduğu hüzn kendini hissettirmektedir:

“önce usul sonra çarparak - içim
bir veda menekşesi açıyorsa bitmiştir
bak! ve duy içimde dönen sesleri
ben yüksek dağların selameti
hiç erimeyen karların sertliğinde patlayan
kapkara bir güneş umuyorum

* Şiirin ilk dördlüğü şu şekildedir: Garibim, yaşlım, yok derdime çare bulan/Kalesi elden gitmiş Aquitaine’li beyim ben/Bir tek yıldızım söndü, darmadağın sazımdan/ Karasevda’nın kara güneşidir akseden.

sevgilinin başını kaldırıp baktığı gökyüzünden”

(Atlansoy, 2018: 33)

“Ayşe” şiirde de kara güneş, olumsuz yönüyle resmedilen bir semboldür. Kara güneşin esasında yas ve melankoliyle alakalı olduğunu belirten şair, yasin sona ermesiyle kara güneşin de unutulacağını ifade eder. Buradan yola çıkarak şairin melankoli/yas kavramlarını değil hüzün kavramını kabul ettiği sonucuna ulaşılabilir:

“...yas biter kara güneş

Unutulur – adam hurst hurst çalmaz

Melankoliyi...”

(Atlansoy, 2024: 32)

Şahsi Semboller

Atlansoy’un herkesçe kullanılan simgelere ilaveten yaygın kullanılmayan şahsi simgeleri de vardır. Bu sembollerle şair, genelde sömürgeci anlayışa ve modernizme yönelik bazı eleştirilerini dillendirir.

“Rutubet” şiirinin girişinde bulunan aspirin; tarih, sanat, kültür ve teknolojisiyle tamamen Batı’yı imlemek için kullanılır. Batı ilaç sektörünün üretim nesnesi olan ve geçmişte ülkemizde de sıklıkla kullanılan -muhtemelen şairin de kullandığı- aspirin, kendisinden bir derde devam olması ümit edilen bir haptır. Şair, asprinden yola çıkarak Batı’ya duyduğu güvensizliğini belirtir:

“–Aspirin?

–Batıya inanmıyorum”

(Atlansoy, 2016: 22)

Atlansoy’un ilk kitaplarındaki mühim simgelerinden birisi de attır. Ali Duman, atın *İntihar İlâcı*’nda “yel ve rüzgar, köpük ve deniz”le ilişkilendirilmek suretiyle meydana getirildiğini ifade eder. Duman, kavramın *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*’nde çağrışım alanı genişleyerek “arapatı”na ulaşmanın yanı sıra toplumsal bir yan anlama da büründüğü görüşündedir (Duman, 2015: 91-92). Aşağıdaki dizeler, atın simgesel değerde kullanımına iyi birer örnektir:

“atların terkisine uzanan eyerlerin saltanatında

efendi balkon çıkmazında canalcı tavrıyla

arapkırması gözlerini kırıyor ilgilerinin”

(Atlansoy, 2016: 79)

“ingiliz bir atın değişen görüntülerde

uygun adım yürüyüşüne vurulup”

(Atlansoy, 2016: 110)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” şiirinde, kaşmir kazak simgesel bir anlama sahiptir. Şiirde Hindistan’la Pakistan arasında 1947’den beri süregelen Keşmir meselesine atıf yapan şair, bu coğrafyaya ait kumaş olan kaşmirden üretilen kıyafetleri kullanan zenginlerin bu soruna duyarsız kalmalarına isyan eder. Zenginlik, zamanla kişinin sorumluluklarını ihmal etmesine yol açmış; böylece bazı insanlar, kardeşlerinin sorununa bigâne kalmaya başlamıştır:

“Toprağın kıpranışı keşmirde

Kaşmir kazak içinde yitişi zenginlerin”

(Atlansoy, 2016: 312)

“Şehir Düşerse Birden Ali” şiirinde Ali, ümide işaret eden simgesel bir kahramandır. Metafizik bir duyarlılıkla beraber Sezai Karakoç’un şiirlerinde yer verdiği bu imge, Atlansoy’un da kullandığı dinî-tarihî yönü ağır basan bir simgedir. Karakoç, “Çocukluğumuz” (Karakoç, 2019: 97) şiirinde Ali’yi ümidin simgesi yapar. Atlansoy da benzer yaklaşıma sahiptir. Şiirin sonunda “Şehir düşse de düşmez içimizdeki Ali” dizesiyle şair, ümidini her daim diri tutar:

“Hepten fransız kalmışlara yükselir bir Ali

Dağıtıverir içimizin kabaran öfkesini”

(Atlansoy, 2016: 398)

SONUÇ

Hem kavram hem kullanım biçimi bakımından Batı edebiyatlarından Türk edebiyatına giren imge, 1950’lerden bu yana hakkında yazı yazılan, fikir yürütülen önemli bir kavramdır. Uzun zamandır ve sıkça tartışılmış olmasına rağmen kavramın çerçevesi ve hatta adı üzerinde dahi bir uzlaşma mümkün olmamıştır. Bu nedenle kavram, bugün bile *imge*, *image*, *imagery*, *imaj* gibi çeşitli biçimlerle yazılır. 1950’lerde Türk şiirinde sıkça görülen imgesel söyleyiş, 1980 Kuşağı şairlerinin de tercih bir ettiği bir anlatım biçimidir. Kuşağın önde gelen şairlerinden Hüseyin Atlansoy’un da 1982’den bu yana yayımladığı şiirlerinde zengin bir imge kullanımı söz konusudur. Bu imgelerin öne çıkanlarını şu şekilde sıralayabiliriz: kedi, ayna, göz, rüya, sis, yağmur, renkler, metafizik, esmer/zenci, kaplan, kartal, söz, yara... Atlansoy’un birbirinden farklı şekillerde oluşarak şiirde yer alan bu imgelerini Norman Friedman zihinsel imge, mecazi imge ve simgesel imge tanımından hareketle zihinsel imgeler, metaforik imgeler ve sembolik İmgeler şeklinde tasnif etmek mümkündür. Friedman’a göre ilkinde ilgi, okurun zihninde olanlar üzerinde yoğunlaşırken diğer ikisinde, imge içeren dilin kendisi ve anlamları üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Söz ile onun zihinde uyandırdığı duyum arasındaki ilişkiyi vurgulayan zihinsel imge için görme, işitme, koku, tat, dokunma imgeleri gibi farklı alt gruplar belirlenmiştir. Metaforik imgeler farklı mecaz türleri ile eğretilme (istiare/metafor) alt başlıklarından oluşur. Bu mecaz türleri aracılığıyla bir şey söylenirken başka bir şey kastedilir. Atlansoy’un pek çok şiirinde yinelenen ve yukarıda belirtilen kavramlardan oluşan göz, sis, kedi, kartal, zenci-esmer, kaplan, yolculuk, zaman, ayna, oyun gibi imgelerinin çoğu, metafora dayalı yapılıdır. Semboller kendilerinin dışında başka bir şeye atıfta bulunmanın veya onun yerine geçmenin yanı sıra bir canlandırma, gösterme olarak kendi başına da dikkat isterler. Bir imaj, evvela bir metafor biçiminde ortaya çıkabilir; bununla beraber bu imaj, hem bir gösterme hem de bir temsil olarak devamlı bir surette yinelenirse sembolleşir. Bu anlamda Atlansoy’un şiirlerinde, pek çok kere yinelenen genel sembollerin yanı sıra salt kendi şiir bütünlüğü içinde kullandığı şahsi sembolleri de bulunur. Onun şiirinde yağmur, Meryem, renkler, yara, köşk, söz, kalp, rüya, elma ve buğday, kara güneş genel semboller olarak öne çıkar.

Sonuç olarak kullandığı imgelerle şiirini derinlikli ve çok katmanlı bir hâle getiren Atlansoy, imgelerini oluştururken farklı izlekleri takip eder. Özellikle sembol ve metaforlar onun imge dünyasında önemli bir yer tutar.

KAYNAKÇA

- Atlansoy, H. (1997b). Rengarenk yazılar 1. *Hece*, 8, 20.
- Atlansoy, H. (1997c). Rengarenk yazılar 11. *Hece*, 9, 47-48.
- Atlansoy, H. (1998b). Rengarenk yazılar 14. *Hece*, 19, 33- 35.
- Atlansoy, H. (1998c). Ritmik saymalar 1. *Hece*, 13, 29.
- Atlansoy, H. (1998ç). Ritmik saymalar 11. *Hece*, 18, 32-35.
- Atlansoy, H. (2000). Poetika. *Hece*, 38, 6-7.
- Atlansoy, H. (2005). Kalem ve buğday hakkı için. *Merdivenşiir*, 4, 73.
- Atlansoy, H. (2008). Ölümün çağrısı. *Hece*, 142, 119.

- Atlansoy, H. (2010). Yerliler için kısa notlar. *Hece*, 162-164, 464.
- Atlansoy, H. (2016). *Yüzümdeki eşik*. Hece Yayınları.
- Atlansoy, H. (2017). Güzele güzel denmez. *Cins*, 23, 6.
- Atlansoy, H. (2018) *Ya sinek sekiz ya buhurumeryem* (2. baskı). Hece Yayınları.
- Atlansoy, H. (2024). *Açık kaplan haykırışı*. Ketebe Yayınları.
- Başaran, A. E. (2013). Hüseyin Atlansoy: İnsan yaptıklarından çok yapmadıklarıdır. *İtibar*, 21, 37.
- Bayat, F. (2008). Ezoterik bilgi kaynağında yasak meyve. *Turkish Studies*, 3(5), 615-625.
- Can, A. (2015). Şiir üzerine yapılan çalışmalarda imge terimi. *Yeni Türk Edebiyatı*, 12, 29-60.
- Cevizci, A. (2000b). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Çakır, E. (2004). Ben Hüseyin. *Hece*, 86, 91-94.
- Çetin, N. (2010). *Şiir çözümleme yöntemi* (8. baskı). Öncü Kitap.
- Deniz, İ. (1991). Sarışınlara mahkûm bir şair. *Dergâh*, 12, 3-4.
- Duman, A. (2015). *Yağmurlu bakış: Hüseyin Atlansoy şiiri üzerine bir yorum denemesi*. Mevsimler Kitap.
- Friedman, N. (2004). İmge. (Çev. Kemal Atakay). *Kitaplık*, 74, 89.
- Freud: (2010). *Psikanaliz üzerine* (15. baskı) (Çev. A. A. Öneş). Say Yayınları.
- Fromm, E. (2015). İtaasizlik üzerine (2. baskı) (Çev. N. Soysal). Say Yayınları.
- Gezeroğlu: (2018). Evet ciddiym. Bir çocuk kadar ciddiym. *Muhayyel*, 2, 32-33.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta ruhsallık üzerine* (Çev G. Ekinci). Altıkkırkbeş Yayınları.
- Karakoç: (2019). *Gün doğmadan* (18. baskı). Diriliş Yayınları.
- Karal, C. (1991b). Yarı tahta yarı canlı güvercin. *Bürde*, 2, 26-28.
- Karataş, T. (2004). Hüseyin Atlansoy'un şiirine içten bir bakış denemesi. *Hece*, 86, 71-80.
- Komisyon. (2018). Şiir buluşmaları: Hüseyin Atlansoy ile şiir üzerine. *Hece*, 262, 58-75.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un yeni yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı* (2. baskı). Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (Edt.) (2011). *Yeni Türk edebiyatı el kitabı* (6. baskı). Grafiker Yayınları.
- Orhanoğlu, H. (2012). İkinci Yeni ve etkisindeki şiirde zaman algıları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 7, 185-217.
- Özbahçe, O. (1999b). Hüseyin Atlansoy'un şiirini okumak/b. Kar dolu derin bir ölünün gözlerinde gördüm gözlerimi. *Hece*, 26-27, 36-48.
- Öztürk, İ. N. (2017). Şair duruşu yürüyüşe dönmeli. (H. Atlansoy ile söyleşi). Yenişafak, <https://www.yenisafak.com/hayat/sair-durusu-yuruyuse-donmeli-2656309>, (erişim 01.12.2019).
- Paçacı, İ. (2016). Rüyâ'nın delil değeri ve istihâre. *Dini Araştırmalar*, 48, 103-128.
- Pala, İ. (2018). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü* (29. baskı). Kapı Yayınları.
- Sali, A. (2014). Hüseyin Atlansoy ile söyleşi. *Türk Dili*, CVII(752), 36-44.
- Saygın, T. (2016). Felsefenin kâbusu: Rüyalarda. *Doğu Batı*, 76, 53-65.

- Solak, M. (2004). Hüseyin Atlansoy'un şiiri ya da İlk Sözleri'nden Son Sözleri'ne Kaçak Yolcu'nun serüveni. *Hece*, 86, 81-90.
- Tokay, M. (2016). Hüseyin Atlansoy: Şiir yazmasaydım bir hayatım olmazdı. [http://murattokay.net/2016/10/17/huseyin-atlansoy-siir-yazmasaydim-bir hayatim-olmazdi/](http://murattokay.net/2016/10/17/huseyin-atlansoy-siir-yazmasaydim-bir-hayatim-olmazdi/), (erişim 14.12.2020).
- Turan, A. (2019). *Hüseyin Atlansoy'un edebi dünyası*, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erzurum Teknik Üniversitesi.
- Tutaş, N. (2014). William Blake'de masumiyet ve tecrübe: Kuzu ve kaplan. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor/Edebiyat*, 20(78), 83-90.
- Tüfekçi, E. T. (2013). Özgün bir varoluş gösterisi: Gösteri Uçuşu. *Hece*, 204, 86-88.
- Uçar, M. (2004). Hüseyin Atlansoy: Anafordan esenliğe bir "Kaçak Yolcu". *Hece*, 86, 106-108.
- Uçurum, M. (2003). Hüseyin Atlansoy ile söyleşi. *Kırklar*, 2(3), 62-63
- Uludağ: (2001). Kalb. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 24, TDV Yayınları.
- Yavuz, Y. Ş. (1992). Bezm-i elest. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 6, TDV Yayınları.
- Uysal, H. (2018). Hüseyin Atlansoy ile bir gün. <https://huseyin-uysal.com/huseyin-atlansoy-ile-bir-gun/>, (erişim 09.06.2020).
- Wellek, R.-Warren, A. (2008). *Edebiyat teorisi* (Çev. Ö. F. Huyugüzel). Dergâh Yayınları.
- Yakın, A. (2004). Hüseyin Atlansoy ile şiir üzerine konuşma. *Hece*, 86, 65-70.
- Yavuz, H. (2003). *Kara güneş* (2. baskı). Can Yayınları.
- Yurtoğlu, H. (2011b). Sahicilik uğruna şair: Filozof ve oyuncu! *Hece*, 179, 82-89.