



SEZAI KARAKOÇ'UN İMGE EVRENİ BAĞLAMINDA “TUT” ŞİİRİNİN İMGESEL ÇÖZÜMLENMESİ

THE ANALYSIS OF ‘TUT’ POEM BY SEZAI KARAKOÇ IN TERMS OF IMAGE

Hüseyin YAŞAR¹

Öz

Sezai Karakoç, yeni Türk şiirinin usta şairlerindedir. Karakoç, Türk şiirinde varolan genel çerçeveyi aşarak yeni geniş ufuklar açmıştır. O, gelenekten beslenerek yeni bir imge dünyası meydana getirmiştir. Onun imge dünyası derin ve dağınık bir görünüm sunmaktadır. Bu çalışmada şair Sezai Karakoç’un Tut Şiiri’ndeki imge evreni çözümlenmeye çalışıldı. İmgelerin yoğun olarak kullanıldığı bu şiirde imge, şiirin merkezine oturmuştur. İmge, dizelere göre bir ilerleyiş takip edilerek incelendi. Şairin imge temelinde şiirini geliştirdiği görülürken ‘diriliş düşüncesi’nin şiirine yansıtış biçimi üzerinde de duruldu.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç – İmge -- Tut Şiiri – Şiir Tahlili

Abstract

Sezai Karakoç is a master poet of new Turkish poetry. Karakoç, exceeded general framework of Turkish poetry and has created a new broad horizons. He has created a new world of image feeding by tradition. His world of images offers a view deep and scattered. In this study, with reference to Tut Poem, the image nature of the poet Sezai Karakoç was studied. Images are widely used; the image has become literally the center of the poem. While it was realized that the poem developed his poem within the basis of the image, emphasis was upon the reflection of “thought of resurrection” on his poem.

Key Words: Sezai Karakoç – Image -- “Tut Şiiri” – Poetry Examination.

¹ Siirt Üniversitesi, hyasar@siirt.edu.tr

Giriş

Sezai Karakoç (1933-) Türk şiirine 1951'den sonra kendi damgasını vurmuş önemli şairlerdendir. Şiir evrenini genel olarak geleneksel ve dinsel bir çizgide şekillendirmiş daha sonra kısmen de olsa mitolojiden ve Batı şiirinden de beslenerek, yazınsal verimler ortaya koymuştur. *Köpük* adlı şiirinde doğulu ve batılı düşünce adamlarının ve edebiyatçıların isimlerini tek tek sayar. Yapıtlarında özellikle şiir yaratımlarında başvurduğu yeni çağrışımlar, imgeler, onun sanat gücünü oluşturan bir öge durumundadır. Yoğun imge sağanağı Karakoç'un şiirlerine egemendir. İmge, şaire geniş bir manevra alanı yaratmıştır.

Şiirin, dil ve imge aracılığıyla gerçekliği yoğunlaştıran, en özlü ve en az söze indirgeyen bir anlatımı vardır. Şiir sözcüklerin ve görünenin arkasında saklı duran gerçeği imler. Bu anlamda her metin "Lisanı bilinmeyen rehin bırakılmış bir coğrafya atlası" (Mungan, 1998: 74) gibi imgelerle doludur. Karakoç'un şiirlerinde imge geniş yer kaplar. Karakoç, "fizikötesi sıçrayışının tek temsilcisi gibidir" (Deniz, 2003, 367). Yani, şair, şiir estetiğini imgeler üzerine kurar. Cemal Süreyya, Karakoç'a halini anlatmasını ister bir mektubunda. O da içinde bulunduğu metafiziği kurcalama halini anlatmak için imgelerle konuşur ve "giyotine abone olmuş gibiyim" der. Arkadaşının evindeki halini anlatırken de "orda, telaşlı bir Kafka gibi yabancı duruyordum" mısralarında telaşlı Kafka imgesini kullanır.

Şair, algı alanına giren somut veya soyut varlıkları sezgisel bir yetenekle keşfedip estetik bir form çerçevesinde yeniden yorumlar. Bunu yapmak içinde en çok kelimelerin gücüne yani imgelere başvurur. Edebiyatımızda imge (imaj) şeklinde kullanılan bu kavramların, estetikçiler tarafından pek çok tanımı ve sınıflandırılması yapılmıştır. Recep Garip, imgeyi etkili kılmanın, ifade edebilmenin, eşyalardan faydalanmanın, geçmişle gelecek arasında bağlar kurmanın yollarını ararken zihinde uyandırılan his ve duygu olarak tarif ederken (2011, 50), Preminger'e göre en genel tanımıyla imge (imaj), dış dünyaya ait nesnel gerçekliğin zihinsel tasarımıdır (1986, 92). Yani imge şairin eşyalar karşısında zihninde oluşan görüntü ve tasarımların aktarılmasıdır. Henry W. Wells'in yaptığı sınıflandırma en çarpıcı olanıdır. Wells, imgeleri Yayılğan (Expensive), Batık (Sunken), Radikal (radical) ve Yoğun (Intensive) şeklinde dörde ayırır. Bu çalışmada Sezai Karakoç'un *Tut* şiiri bu imgeler ışığında tahlil edilecek.

Tut şiiri, *Şahdamar* adlı şiir kitabında yer alan şiirlerden biridir. *Şahdamar*'daki şiirler, Karakoç'un şiir ikliminde imge anlayışı bakımından önemli yer tutmaktadır. Bütün şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de imgeleri egemen kılar. Bu bağlamda *Tut* şiiri, şairin "şiirsel yaratım"ının özeti gibidir. En ücra köşeye kadar yerleştirilen imgelerde hiyerarşik bir düzen bulunmamaktadır. Kaplan, meseleyi daha da ileri götürerek hem şiirleri arasında hem de bir tek şiirinde bağlantısızlıktan söz eder: "Kendi başına güzel bir şiir olan *Kara Yılan* onu takip eden *Kar Şiiri* ve *Tahta At* arasında belirli bir münasebet yoktur. Şairin tek bir şiirinin içinde dahi, ne kadar üzerinde durulursa durulsun, asli duyguya bağlanması imkânsız mısralar vardır. Bunlar gelişmiş güzel söylenmiş intibainı veriyorlar"

(Kaplan, 2002, 313). İnci Enginün, şairin şiir dünyasıyla ilgili değerlendirmesinde “dağınık imaj” ve “kapalı anlatım” ifadelerini kullanmaktadır. Enginün, bu poetik anlayışı Karakoç’un derin bilgisine bağlamaktadır: “Dağınık imajlar ve çeşitli göndermelerle bugünü –teknik medeniyeti de içine alacak şekilde anlatan Karakoç hakkında yapılmış olan değerlendirmelerde henüz yeterince aydınlatılmamış olan şairlerdendir. Bu onun eserlerindeki derin dini bilgi ve batı edebiyatı örneklerini tanımasından kaynaklanır” (2002, 116). Bu durum şairin kastettiği mananın okuyucuya ulaşması güçleştiriyor. Dolayısıyla entellektüel bilgi birikimi olamayan okuyucu bu şiirleri okurken iki açıdan beyninden vurulmuşa dönecektir. Birincisi şiirdeki dağınık imaj dünyası ikincisi ise içerdiği bilgi açısından. Bu nedenle Karakoç’un şiirleri salt okumayla anlaşılmaz. Anlamak için efor sarf edilmelidir. Geniş dini, mitolojik, tarihi ve coğrafi bir bilgiye sahip olmak gerekir.

Şair, farklı duyuşsal yollarla algıladıklarını özgün bir şekilde ve özgün bir dille dolaşık bir şekilde aktarır. Sezai Karakoç, bu bağlamda *Tut* (2006, 69) şiirinde nesnel gerçekliği öznel algısal yollarla kavramlaştırır. Bu açıdan bakıldığında şairin imge dünyası Doğan Aksan’ın imge tanımıyla bağdaşmaktadır. Aksan, imgeyi daha çok öznel bir çaba ve yorumlama olarak görür: “İmge, sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışdır” (1999, 32). Son kaya, son isyan, son kral, son insan, son kuş imajları, şiirin tamamına yayılan öznel imgelerdir. Bu imgeler, şairin umutlarını filizlendirmeye aday gibi görünürler

1. Birinci Bölüm

Tut şiiri her biri on mısralık üç parçadan oluşuyor. Birinci parçada toplumu, içinde bulunduğu çöküş atmosferinden kurtarmaya soyunuyor. Dağınık imgelerin egemen olduğu bu dizelerde şair, ‘derin ben’in adına konuşuyor.

Daha ilk dizede okuyucu hızlı akan imge nehirleriyle karşılaşmaktadır. Hız şiirin sonuna kadar devam ederek şiiri derinleştirir. “*Son*” sözcüğüyle kurgulanan imgeler adeta şüursuz sayıklamalara dönüşmesi bunu kanıtlamaktadır.

Son kaya iniyor kuyu aydınlanıyor

Kaya kökü derinlerde olan statik bir unsurdur. Ancak “inmek” fiiliyle ona dinamizm kazandırılıyor. Şair kayaya aydınlatıcı özelliği kazandırmakla orijinal bir imaja dönüştürür. Kendi içinde dinamik bir imaj barındıran “*kuyu*” karanlığı, anlaşılmazlığı ifade ediyor. Bu nedenle olumsuz bir imajdır. Geleneksel bir imaj olan “*kuyu*” aydınlanmak edimiyle olumlulaşiyor. Kuyunun aydınlanması şimdiye kadar konuşulmayan, örtbas edilen gerçeklerin gün yüzüne çıkarılmasıdır. “Dosta düşmana karşı bir iyi konuşayım” mısrasını da bu çerçevede düşünürsek yorumu daha sağlam bir zemine oturtulmuş olunur.

Ses insanın derinlerde parlayan

Son isyan denemesi oluyor güzel

İçimde yaman tutuk bir şair doğuyor

Tut elimden

Tut elimden derken doğrudan konuşma dilinde sık rastlanan ikinci kişiye seslenme biçiminden yararlanılmıştır. *Tükeniş*'e karşı *elele tutuşarak* karşı koymak önemlidir. Her şey “el”le başlar. İnsanlık tarihi elin tarihidir. İlk tanışma, ayrılma hep el'in teması ile başlar. Bu temas ne kadar güçlüyse yüreği etkileme o kadar derindedir. Çünkü insanın psikolojik ve biyolojik yapısı avuç içindeki çizgilerde şifrelenmiştir.

Avuç içi çizgileri de her insanda farklıdır. Tıpkı parmak izi gibi avuç çizgileri deride, göz ile görülebilen çıkıntuların meydana getirdiği şekillerdir. Yeryüzünde gelmiş geçmiş hiçbir insanın avuç ve parmak izleri aynı değildir. Hatta kan ve DNA yapıları birbirine çok benzeyen tek yumurta ikizleri bile benzer avuç içi ve parmak izi vermedikleri tespit edilmiştir Her birey eşsiz parmak izi sahibi olup kişilerin kimlikleri parmak uçlarında kodlanır. Bu kodlama sistemi bir nevi barkot sistemi gibidir. İlahi güç tarafından insanlara verilen ve her iki dünyada geçerliliği olan bir kimliktir.

Karakoç'un nice şiirinde de el ve parmaklar leitmotif olarak tekrarlanır. Şairin ismiyle özdeşleşen *Mona Roza* (Karakoç, 2006, 14) şiirinde el'i bir kadının dışsal ve içsel güzelliğinin şifrelerinin kopyalandığı bir barkot olarak sunulmuştur:

Ellerin, ellerin ve parmakların

Bir narçiçeğini eziyor gibi.

Ellerinden belli olur bir kadın,

Denizin dibinde geziyor gibi.

Ellerin, ellerin ve parmakların

Karakoç, *Hızırla Kırk Saat* gibi diğer şiirlerinde kadını idealize ederken “Meryem” gibi tarihsel şahsiyetlerle ve *Leylak kadından düşen şafak/ Ve kadın anneden çocuğa akan* dizelerde olduğu gibi manevi unsurla destekler. Ancak *Tut* şiirinde ve yukarıdaki dizelerde kadının dış güzelliğine kayıtsız kalmadığı gözlemlenmektedir. Bu şiirlerde maddi aşka yöneldiği gibi kendi iç beninin fotoğrafını da çizmiştir.

El'de bulunan avuç içi en güzel su içme yeri, en güzel mutluluk ölçüsüdür. Fala da malzeme olan, el ve avuç içi bir tahrik unsuru olarak alternatif uzuvlardan biridir. Bu açıdan bakıldığında bu şiir ile *İkinci Yeni*'nin bir başka şairi Turgut Uyar'ın *Göge Bakma Durağı* şiiri arasında şaşırtıcı benzerlik vardır. Mevcut durumdan endişelenen Uyar, sevgilisini, ellerini tutmaya davet eder: “Şu aranıp duran korkak ellerimi tut”. Tıpkı Karakoç'un *kaçalım kaçalım/ Bizi kimseler görmesin* mısralarında el ele tutuşarak kaçmayı önerdiği gibi Uyar da “Hırsızlar polisler açlar toklar”ın herkesin uyuduğu bir ıssızlıkta sevgilisine göge bakarak kaçmayı öneriyor. Necip Fazıl da *Sayıklamalar* şiirinde kadının elini tutmak ister: “Ne olurdu bir kadın, elleri avucumda”. Bu imge tasarımı, yalnızlıktan kaynaklansa

da kadının erkeğe verdiği manevi güç ve onun vazgeçilmezliğini çağrıştırmaktadır. Zaten Uyar, aynı şiirde bunu itiraf etmektedir. Kadının elinden tutması ona kaynağı belirsiz bir güç pompalanıyor: “Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum”.

Şairin *Tut elimden* seslenmesi maddi aşka işaret eder. Bu da Karakoç'ta kadını sadece manevi ve annesel bir varlık dışında görmeme gerçeğini ihlal eder. Kadınla tensel bir temas kurarak İkinci Yenicilere yaklaştığını gözlemlenir. Bu bağlamda *Tut* şiirindeki imgeler *İkinci Yeni* şairlerinde bulunan imgelerle benzerlik gösterir. Ancak bu tensel temas kurma başta Cemal Süreyya olmak üzere İkinci Yeniciler gibi cinsel bir hazdan kaynaklanmaz. Şairin burada ‘tut elimden’ hitap ettiği kişi sevgilisidir. Kösnül duygulardan uzak bir şekilde el ele tutuşmayı önerir.

“Ses” Sezai Karakoç’un hem bir şiirinin adı hem de bir kitabının adıdır. Cahit Sıtkı’nın şiirinde ses, mehtaba dönüşürken (Korkmaz, 2002, 286) Karakoç’un şiirinde, derinliklerden gelen son isyan denemesidir. Bu isyan da “tutuk bir şair”indir. Bir şairin frekansı yüksek olmayan haykırışıdır. Ses, tıpkı ışık gibi insan ruhunun derinliklerini ortaya çıkarır ve “ben”in karanlık koridorlarını, son defa isyan ederek aydınlatmaya çalışır. Ses, yaman tutuk bir şair olup, yorgun ve huzursuz ruhlara kurtuluşu müjdeleyen yaratıcı bir görevi omuzlar. Zira şairde “Düşünce, ülkü bir ‘ses’tir” (Karakoç, 2007, 129). “Ses”in ulu kentler, “hakikat uygarlıkları”nı kurması buna işarettir. Yani düşünce ‘ses’te imgeleşmiştir. İnsanlar, düşüncelerini ses aracılığıyla yayabilir. Frekansı öfkeye dönüşmemesi şartıyla “uyarma” görevini görebilir. Ses yapıcıdır, yıkıcı değil. Çünkü o, sadece şifa kılıcı, diriliş neşteri ve disiplin gibi enstrümanlarla silahlanmıştır. Bu yönüyle ses, ahenge ve simetrik ölçülere eğilimlidir. Kozmosu getirecek bu ‘ses’tir.

Düşünce olan ses, Karakoç’ta öfkeye, savaşa dönüşmez. Olsa olsa “isyan”a dönüşür. İsyân “ses”in dozajının yüksek olduğu andır. “*Son isyan denemesi*” mısrasındaki isyan, başlı başına bir iştir, zahmettir. Bir işin gerçekleşip gerçekleşmemesine kalkışmadır. İsyânın son deneme olması umut stokunun tükeniştir.

“İsyân” unsuru şairdeki özgürlüğe olan sevdasını çağrıştırmaktadır. Bir nevi sermayeden yeme olsa da zihinlerde her ne kadar olumsuz bıraksa da isyan aslında özgürlüğün sesidir. Kurtuluşun manivelasıdır. “Özgür ben”in ifadesidir. Şair, benliğini kişisel ihtiraslardan sıyrıp ideal olan hakikatin peşine düşer. Şairin bu “son isyan”ı ısrarla denemek arzusu bir fantezi veya geçici bir heves değildir. Belki de “diriliş ruhu”yla ulaşmak istediği ideal ortamın tam kendisidir. Bu nedenle *isyan*, *devrim*’i çağrıştırırsa da aslında bir diriliştir. Bir patlamadır. Ama *devrim*’in zıddı olarak dışa değil içe dönük bir derinleşmedir.

İçimde yaman tutuk bir şair doğuyor
Tut elimden
Dosta düşmana karşı bir iyi konuşayım
Tut

Sadece içinde doğan tutuk şaire sevgilisinin yardımcı olmasını istiyor. “*Dosta düşmana karşı bir iyi konuşayım*” dizesiyle şairde önemli dönüşüm gözlemlenmektedir. Şiirde, bir karşıtlıklar dünyası bulunmamaktadır. Şair, kendisini tinsel açıdan olumlu bir metamorfoz sürecine tabi tutmuştur. Diğer şiirlerinde ideolojik kaygıdan dolayı egemen olan “iki kesimli dünya” imajı yerini daha ılımlı bir atmosfere bırakmaktadır. Yani Karakoç’un başta *Kapalı Çarşı* olmak üzere bir kaç şiirinde seslendiği ve “biz”in karşısına oturttuğu “sen, siz, onlar” zamirleri yoktur. Bilindiği gibi Karakoç, poetik vizyonunu, bu zamirlere karşı ben ve bizi yerleştirerek oluşturur. Bu anlamda *Tut şiiri* bir uyum şiiridir.

“Şair” geleneksel bir imgedir. *Yaman* ve *tutuk* sözcükleriyle özgün bir imge oluşturuyor. Bu yaman tutuk şair, “tut elimden” diye seslendiği kişiyle beraber dost düşman herkese bir “şey” dillendirmek istiyor. Dost düşman bildiği kişilerle olan bireysel çıkarlarını, ihtiraslarını bir yana bırakarak adeta bir misyon yükleyen kişi izlemine vermektedir. “Felaket anında, yine insanlar adına sesini o duyuracaktır” (Karakoç, 1988, 35). Buradan şairin “diriliş düşüncesi” devreye girmektedir. Düzyazılarında söz ettiği “diriliş er”inin misyonunu yaman tutuk şair yüklemiştir. Bilindiği gibi diriliş eri insan modelinde kişi, başkalarının mutluluğunu önceleyen ve topluma faydalı olmak için çalışan bir düşünce insanıdır. Bir entellektüeldir. O entellektüel ki “O yargısız, çıkarsız, hiçbir menfaat beklemeden, korkusuzca topluma örnek ve yol gösterici bir işlev üstlenen kişidir” (Karataş, 1998: 126). Karakoç, *Diriliş Mustusu*’nda düşünce erini şöyle vasıflandırır: “Diriliş eri, yaşamını, ödeviyle, misyonuyla özdeşleştirmiştir. O, ödevi için yaşar, daha doğrusu ödevini yaşar. Yaşama başladı mı ödev başlamış, ödev bitti mi yaşama da bitmiştir. Öyle yaşar ki, sanki var olan yalnız ödevdir. Ödev onda kendini yaşar (Karakoç, 1985, 40).

Kulede saat kırılmasın

Geyikler sağır

Rüyalar boğuk olmasın

İlk dizedeki “saat” unsuru zaman göstergesi bakımından gerçek anlamında kullanılmıştır. Kuledeki saate “kırılmak” edimiyle şaire özgün bir imaj olmuştur. Zira kule gibi yüksek bir yerdeki zaman göstergesinin kırılması zor bir ihtimaldir. Saatler ya durur ya da çalışamaz hale gelirler.

Bu dizede zamana yetişememenin telaşı seziliyor. Şair, Ortadoğu coğrafyasının ilerleyememesini, “zaman” ve “çağ”a ayak uyduramamasını “saatin kırılması”yla kavramlaştırıyor. Ortadoğu’yu “gün”e, “güncel”e bağlayan ip kopmuştur. Ona göre zaman “Müslüman coğrafyası”nda bilinmedik bir hiyeroglif levhası gibi donmuştur. Buradaki topluluklar zaman dilemması karşısında bir şizofren tutukluğunu gösteriyorlar. Zamanı kavramayıp ve değerlendiremeyiş durumu kronikleşmiştir. Şair, bu durumu Ashabı keyfin düştüğü durumla eşdeğer tutuyor: “Ufuklara bakıp durduk. Uyandıığımız zaman da uyanan *Ashabı Kehf*’ten ekmek almaya gidenin karşılaştığı gerçeğin etkisiyle gösterdiği şaşırma halini andırır bir korkuyla donduk” (Karakoç, 2007, 88). Bu kopuşu durdurup

“güncel” kılmak istiyor. Tarihi ve zamanı aynı noktada buluşturmak istiyor. Buna bağlı olarak zaman gibi durmaksızın ilerleyen bir hız ve tempo toplumu ortaya çıkacaktır. Böylece bir düşünce, inanç ve estetik tazeleniş atılımı gerçekleşecektir. Zira diriliş neslini fonksiyonel bir zaman aracı canlandırır. Bu saat mekanik olduğu kadar organik ve dinamik olacaktır.

Rüyalar boğuk olmasın dizisinde ‘rüya’dan kasıt bireyin veya toplumun geleceğe dair hayalleri ve umutlarıdır. “En karamsar tablolarda bile umudu yanı başında götürür” (Eroğlu, 1981, 85). Karakoç, bu umutların ‘boğuk’ olmamasını dileyerek umutların insanlar için önemine işaret eder. Ses’e ait olan bu sıfatın ‘rüya’ için kullanılması çarpıcıdır. “Birden çok yazarın Karakoç’un şiiri için ‘çarpıcı’ sıfatını kullanmış olması boşuna değil” (Alpay, 1999, 33). Boğuk, frekansı normal değerinin altında, kısık demektir. Bu şekilde çağrışım değeri yüksek orijinal bir imge oluşturmuştur.

Sezai Karakoç, bu dizelerde duygularını bütün karışıklığı ile ifade eder. Onun şair kişiliğinin en özgün yönünü dağınık imajlarda görülür. İmgeler birbirine girmiş kompleks bir görünüm arz ederler. Her imge ayrı dünyaların imgesidir. Hemen şunu belirtmek gerekir ki dağınıklık basitlik olarak algılanmamalı. Dağınıklıkta da, büyük bir medeniyete işaret vardır. Tarık Özcan *Gül Muştusu* şiiri için “Derinlik dağınıklıkta Sezai Karakoç dağınıktır... Sezai Karakoç’un okunan her şiiri, donanımlı okuyucuyu bir büyük medeniyetin karşısında hayran bırakır” (2002: 15) der. Bu da Karakoç, şiirinin bir kültür ve medeniyet şiiri olduğunun göstergesidir.

2. İkinci Bölüm

İkinci on mısralık bölümde imgeler girift bir hal alır. Çöküşün sonuçları açıklanır.

Son kral ağlıyor, üstünde son kuş yoruluyor

Halkın kayıp annelere karşı saygısı yok

Tut elimden

Son kral ağlıyor imajı şiire kazandırılan yeni bir imajdır. Söyleyişteki yenilikle birlikte *zalim kral*, *öldüren kral* motifi karşısına kralın ağlayanı, acı çekenini yerleştirilir. Yukarıdaki imajlarda kaya, isyan, kral, kuş ve insan simgeleri “son” kelimesiyle bir sıçrama yapıp imaj olur. Bu şekilde anlam genişlemesi meydana gelir. Kralın ölümü etrafında örülen imaj, metafizik temele dayanıyor. *Kral* ve *ağlamak* sözcükleri arasındaki uçurum düşünülünce, sembolik ifadedeki derinlik anlaşılıyor. Kral gibi azameti ve ihtişamı ifade eden bir unsurun ağlaması bir toplumun varoluşun, ayakta duruşun, çöküşün ve düşüşün sınırlarını açıklıyor. İmanın durağan bir anında pratikteki en ufak bir ihmal pürüzü ana yapının kalbine doğru ilerler. Bir sonraki dizelerde çürüyüş *kayıp anne* ve *isimsiz çocuk* imgelerinde somutlaşıyor.

Kayıp anne şiire yerleştirilen diğer yeni bir imajdır. Karakoç, genelde anne imajını, çocuk ve ölüm imgeleriyle iç içe kullanır:

Doktor istemem annem gelsin

Yataklar denize atılsın

Çocuklar çember çevirsin

Ölürken böyle istiyorum

Ancak “*Halkın kayıp annelere karşı saygısı yok*” mısrasında anne simgesini kayıp sıfatıyla imgeleştirir. İmajı daha bir gizemleştirir. İnsan, mevcut olanın değerinin ayırtında değildir, var olanın kıymeti bilinmez. Ancak kaybettiği bir eşyanın, varlığın peşinde koşar. Şair, insanoğlunun bu durumuna dikkat çeker ve işin dozajını daha bir artırarak bırakın mevcut olanın artık kaybedilenin bile peşinde olmadığımızı dile getirir.

Düşen tüyleri toplayalım

Tut

İsimsiz çocuk ağlamasın

Kayıp anne imajıyla anneye verilen değere bir gönderme yapıldığı gibi *isimsiz çocuk ağlamasın* dizesindeki “isimsiz” kelimesi çocuğa verilen değeri ortaya koyar. Tıpkı “çocukluk güzün dökülen yaprak gibi” mısrasında çocukluğu dökülen yapraklara benzettiği gibi. “İsimsiz” sıfatıyla çocukluk kavramı genişletilmekte ve muhayyile (imagination) tahrik edilmektedir. Suyu atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi, *kayıp anne* ve *isimsiz çocuk* imajı da şiirde çeşitli dalgalar oluşturur, anlam genişlemesi yapar ve hayal gücünü genişletir. Yukarıdaki dizelerde yenedünya düzeninin lütfen yaşamasına izin verdiği az sayıdaki manevi değerlerin bile modern mantalitenin kısıcında can çektiği izlenimi uyanmaktadır. Bu da şairde bir endişe seline yol açmıştır. Bu iki imaj salt kültürel imge taşımanın ötesinde otokritik imgelerdir. “Düşmüş toplum”u ve insanlığı bundan kurtarmak için de yeni bir nefha gerek. Yeni bir manevi kudret enjeksiyonu gerek. Zira “tarihi ve medeniyeti yeni baştan kuracak ve içinden ışıklandırarak, aydınlatacak gelecek zamanın insanı, bir inanç, sevgi, feragat ve erdem ortamından doğacaktır” (Karakoç, 2007, 25). *Kayıp anne* ile *isimsiz çocuk* kavramları şüpheyi, günahı, isyanı, inkârı canlandırıyor.

“Kuyuda ışık sönmesin

Kırk oda iç içe dönmesin”

dizesindeki kuyu, başlı başına çıkmazı ifade eder. “Kuyu, insanın yalnızlığı yüzünden labirentleşen dünyadaki karanlık çıkmazdır” (Korkmaz, 2002, 150). Karanlık dipsiz kuyu gibi denilir. Kuyu bilinçaltıdır. Işık ise zekâdır. Kuyuda ışığın sönme ihtimali de bu çıkmazı daha da çıkmaz hale getirir. Kuyu ne kadar karanlık olsa da son kayanın inmesiyle aydınlanır. Işık, sönmediği müddetçe karanlığı yenecektir. Çünkü ışık, umuttur. Umut ise, ur gibi yok edilemez bir unsurdur. Birinci dizede ki “ışık” motifi Türk mitolojisinde de mevcuttur. Işık imgesi aşırı bencilliği ve kibri cezalandıran bir öge olarak da karşımıza çıkar. Bu yüzden ışık, karanlığın en büyük düşmanıdır. Işık aynı zamanda kirlerden ve

benlik, haset gibi beşeri zaafardan arınmaktır. Bu cihetiyle ışık, ateşin temizleyici, işlenmiş gücüne göndermede bulunan bir fenomen olarak kalmaz “tinsel aydınlanma”nın da özünü oluşturur.

Işığın kaynağı “Güneş”tir. Benzersiz bir yeri olan bu gezegen diğerleriyle eşit değildir. Bütün gezegenler onun etrafında dönerler. Verdiği ısı ve ışık sayesinde yaşamın devamlılığını sağlar. Tarihteki birçok inanişaya göre de dünyanın kaynağı Güneş’tir.

Şairde “ışık” en önemli referans noktasıdır. Ancak tüm bu önemine rağmen tek önemli faktör de değildir. “Kuyu” ile bir arada yorumlandığında temenninin önemli bir kısmı deşifre olmuş sayılır. Mitolojideki Apollo, Titan Helios ve daha birçok mitolojik tanrı güneş tanrısıdır. Bu nedenle güneşe bağlı olarak ışık imgesi biraz da ataerkil değerleri sembolize eder. Daha sofistike bir yaklaşımla, ışık erkek arketipidir.

Şair, “*Kırk oda iç içe dönmesin*” mısrasındaki “*kırk oda*” imajındaki “kırk” sayısını *Tahta At* şiirinde de kullanır.

Dostlarımız geldi hafif danslar geldi
Şeker verdik aslan yeleleri aldık kırk kapı açtık
Kırk kapı açtık Mavi Sakal öldü
Kırk odanın içinde güzel aslanlar güldü
Sen güldün Asya güldü hafif danslar geldi

Kırk sayısı yüklendiği çeşitli anlamlar bakımından dikkat çekicidir. Kırk sayısı formülistik motif olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sayı, başta halk hikâyesi ve şiirlerinde olmak üzere Halk edebiyatının çeşitli türlerinde olduğu kadar dinsel ritüellerde ve yer adlarında da kullanılmaktadır.

Dinsel değerlerin günlük yaşama pratize edilmesiyle bu sayının kullanımı sıklaşmıştır. Katoliklerin kırk gün perhizi, Hz. Muhammed’in 40 yaşında peygamber olması, kişinin malının kırkta birini zekât olarak vermesi kırk sayısını daha da önemli kılmıştır. Doğumda ve ölümden kırk mevlidinin verilmesi bu sayının beklemenin, hazırlığın, denemenin sayısı olduğunu akla getirmektedir. Bulaşıcı bir hastalığın yayılmasını önlemek için belli bir bölgenin kontrol altında tutulup giriş çıkışların engellenmesi biçiminde uygulanan sağlık önlemi “Karantina” da kırk gün sürer. Bu sözcüğün Fransızca “quarante” kırk sayısında türetildiği bilinmelidir. Bu anlamda, akla korku ve hastalık getirdiği için kırk sayısı sabikalıdır, cezalandırmanın sayısıdır. Karakoç, bir yazısında “kırk” sayısının dinsel ruhu diriltme gücüne inanır (2007, 25). Son peygamberin etrafındaki ilk Müslümanların sayısının kırk olduğunu belirterek tasavvuf dilindeki “kırklar” sembolünün de bu topluluğu adlandıran bir imaj olduğunu yazar. Tekniğin baş döndürücü sarhoşluğunda kendini kaybeden insanlığı, bu topluluğu örnek alacak diriliş çekirdeğinin nesli kurtaracaktır. “*Hakikat uygarlığını*” bu “*kırklar*”ın ruhu kuracaktır. Bu yüzden diriliş topluluğunun çağın çekirdek kadrosu “kırk” sayısında imgelemiştir.

3. Üçüncü Bölüm

Üçüncü ve son on mısırda şair, ümitvar konuşarak ‘son insan’ın belirmesiyle kaçmayı önerir. Bu kaçış imgesel bir kaçış olup yeni bir dirilişe koşmadır.

Son insan yürüyor
Tut elimden kaçalım
Kaçalım kaçalım
Bizi kimseler görmesin
Arayanlar bulmasın
Tren duvarları sarsmasın
Yürek bu kadar hızlı çarpmasın
Kan böylesine hızlı akmasın
Aşkın kulakları sağır
Sesi boğuk olmasın

Sezai Karakoç burada çok güçlü bir imge yakalamıştır. Son insan, İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed’dir. Sonlu sonsuzluğa doğru yürüyor. Herkes yürüsün. “Son insan” insan imajının sembolik perdesinin gerisinde birçok perspektifler tespit edilebilir. Bunlardan biri şair, adeta düşünüş reçetesini “son insan”ın yürütmesinde buluyor. Her an batacakmış gibi görünen güneş onun gelişile batmaz olur. Çünkü “O’nda yeniden yaratıldı insan” (Karakoç, 2010, 131). “*Yürümek*” başlı başına bir diriliştir, “çöküş”e karşı bir kıvılcığın anlatımı görülmektedir. Şairin “son insan”da bulunduğu kurtuluş reçetesinde palyatif tedbirler içermez. Sadece semptomları gidermeye yönelik, sorunu değil belirtileri ortadan kaldıran yüzeysel çözüm değildir. Kurtuluş reçetesi bireysel değil evrenseldir. Bunun için “herkes yürüsün”. *Küçük Na’t* şiirinde de güneş çocukların kurtuluşudur:

Gün doğuyor her yer çiçek ve kar

Bütün çocuklar kurtuldu demektir (Gün Doğmadan, 120).

Ancak tren duvarları sarsmadan, kapitalist düzen bizi sarsmadan, bizi bizden uzaklaştırmadan “kaçalım” der. Kapitalizmin menfi cephesi yani ‘sarsıcı-yıkıcı’ yüzü tren imgesiyle dizelere taşınmıştır. “*Tren duvarları sarsmasın*” mısrasındaki tren burada materyalist bir simgedir. *Kan böylesine hızlı çarpmasın* dizesiyle şair, amacı olmayan şeyler uğruna kanın akmasını ister. Kanın heba olmasını diler.

Şairin ara bölümlerde kullandığı “*tut elimden*” söz grubu ile sıkıca sarılmasını arzuladığı, “*diriliş tutkusu*”dur. “Düşünce hayatı ve inanç hayatı arasında kopmuş olan bağları yeniden canlandırmak için kullanılan “diriliş” kelimesi bir ülkeye cereyan veren santrallerin önemi kadar geniş görevli, büyük merkezli ve temel prensipleri içeren anlamlı bir mefhumdur” (Diclehan, 1980, 108). Bu ibareden sonra “*kaçalım*” sözcüğünü kullanarak okuyucuyu şaşırtmaktadır. Şair, “kaçalım” demekle

alıp başını gitmek değildir. “Kaçmak” fiilini her şeyi ‘bırakıp terk etmek’ anlamında algılamak Karakoç’un düşünce yazılarında tasarladığı diriliş’e de tezattır. Zira bütün yazılarında ‘diriliş’in er geç gerçekleşeceği inancını taşır. O, batıcıl toplumsal hastalıklara yakalanmadan “yeniden doğuşa koşuş”u imler. Bu açıdan bakıldığında ‘dirilişin şairi’ İkinci Yeni’nin bir başka şairi, Turgut Uyar’dan farklı bir ruhsal iklime sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kanter, sorunlar karşısında pesimist bir tavır içinde olan Uyar’ın *Uzak Kaderler İçin* adlı şiirinde kullandığı ‘başımı alıp gideceğim’ ibaresindeki ‘gitmek’ edimiyle gerçek anlamda bir ‘kaçış’ı istediğini belirtir (Kanter, 2005, 17).

Bulmasın, “sarsmasın”, “çarpmasın”, “akmasın”, “olmasın” gibi ifadeler gündelik konuşma dilini yansıtır. Aksan, konuşulan dilin kullanımının şiirin etki gücünü etkilemeye yönelik olduğunu belirtir (Aksan, 1999, 47). Karakoç da şiirinin etki gücünü artırmak ve rahat bir söyleyiş vermek için konuşma dilinden yararlanır.

Aşkın kulağı, *Aşkın sesi* gibi tamlamalar alışılmamış bağdaştırmalardır. ‘Ses’ burada gırtlaktaki tellerin ve onların bağlı bulunduğu kasların çıkardığı insan sesi veya atmosferde kulağımız tarafından algılanabilen periyodik basınç değişimleri değildir. Aşkın sesi, sanattır, resimdir, edebiyattır, şiirdir.

Sonuç

Tut, şairin ilk dönem şiiri olmasına karşın olgun ve donanımlı bir şiirdir. İfade olgunluğu, imge kültürü ve zenginliği, dildeki mısra mimarisi bakımından usta bir şairin elinden çıkmış izlenimini uyandırır. Bu bağlamda şiir, Karakoç’un gelecekteki şiir çizgisinin ipuçlarının vermektedir. Şiirin imgeleri, Karakoç’un şiirlerinde belirleyici yeri vardır.

Tut şiiri, *Ping Pong Masası*, *Çay* gibi maddi aşka ait imgelerin kullandığı bir şiirdir. Kadın, maddi bir varlık olarak görülmüştür. Bu açıdan *İkinci Yeni* şiirine yakın şiirleri arasında yer alır. Bu da şiiri diğer şiirlerinden farklı kılmıştır.

Sezai Karakoç’ta şiir, yüzeysel, kararsız, geçici, “fenomen” benin zıddı olan “*derin ben*”in sözcüsüdür. ‘*Derin ben*’, bütün kapalılığına ve dekompozisyonuna rağmen şiiri “*diriliş zamanı*”nın yakın olduğunu haber verir. Şiirin her bölümünde ‘diriliş’ düşüncesi duyumsanmıştır. Değerlerin bir hazana maruz kalmasından umutsuz değildir. *Diriliş zamanı* geldiğinde ‘*diriliş erleri*’ ortaya çıkacak yeni bir okumayla hazana bırakılmış, unutulmuş değerleri dirilteceklerdir. Bu şekilde *Yeni Site*’ler ortaya çıkacaktır. Bu şiir bir temenni şiiridir. Şiire göre, iyiye dair şeylerin sonundayız. Son, yeni düzenin bir başlangıcıdır. Şair, bir düzen fikrini dile getirir.

Şiir, anlam derinliğine sahip olan ve yaşamın her kesitini içinde barındıran bir yapıdadır. Bunu sağlayan da çağrışım değeri yüksek imge yumağıdır. Şairin her bir imgesi bir dinamit tanesi gibidir. Kendisi hacim olarak küçük ama içerdiği anlam ve zihinlerde yaydığı anlam genişlemesi, tasarımlar son derece büyüktür.

KAYNAKÇA

- Alpay, Nemciye. (1999). “Sezai Karakoç Kaçınıcı Oğul?”, Ludingirra, Sayı:9, İstanbul.
- Aksan, Doğan, (1999). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Engin, Yayınevi, Ankara.
- Deniz, İhsan, (2003). Hece, Diriliş Özel sayı, Yıl: 7, S, 73, s. 367-369.
- Diclehan, Şakir. (1980). Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç, Piran Yay. İstanbul.
- Enginün, İnci. (2002). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Ebibekir. (1981). Sezai Karakoç’un Şiiri, Bürde Yayınları, İstanbul
- Garip, Recep (2011). Dil ve Edebiyat, S. 32, s. 50-54, İstanbul.
- Kanter, M. Fatih (2005). “Turgut Uyar’ın ‘Uzak Kaderler İçin’ adlı Şiiri Üzerine Bir Çözümleme Denemesi, Ada, Kış-Bahar 2005, s.13-17, Trabzon.
- Kaplan, Mehmet (2002). Şiir Tahlilleri 2, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2010). Yitik Cennet, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2007). Çağ ve İlham II Sevgi Devrimi, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (2006). Gün Doğmadan, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (1988). Edebiyat Yazıları I, Diriliş Yayınları, İstanbul
- Karakoç, Sezai (1985), Diriliş Muştusu, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karataş, Turan. (1998). Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan, (2002). İkaros’un Yeni Yüzü, Cahit Sıtkı Tarancı, Akçağ, Ankara,
- Mungan, Murathan. (1998). Metinler Kitabı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Tarık Özcan. (2002). “Bir Daha İkinci Yeni mi? Tövbe!”, Bizim Külliye, 2002, S.13, s.15,16. Elazığ.
- Preminger, Alex (1986). The Princeton Handbook of Poetic Terms, New Jersey
- Welles, Henry W.; Poetic Imagery, New York 1961.