

KÖPÜK

Portakal buğusudur yalayan seni beni
Kentte başlarken gece horozun terkettiği
Bir kadını havlıyor taşıyor o ıssız köpekler ki
Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o köpekler ki
Deniz mi dedin ne denizi
Ben Kristof Kolomb'un uşağı değilim
Ben ırmakçiyim denizci değilim
Kulağında ne bir aşk ne de bir kürek sesi
Bir meydan uğultusu barbar bir inşaat sesi
Bir kere kente girdin
Bir kadını al onu yont yont anne olsun
Her kadın acıma anıtı bir anne olsun
Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne
Sen bu şehrin sokaklarından geç sonsuz pencerelerle
Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun
Ve sonra yıpratılan ne
Mavi bir alıkonan
Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını
Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı
Sabah ki marul ortası kırılan bir gemi direkte
Vakit çiçek bozuğu bir akşam tepkisi
Bana ayrılan hangi arap atının terkisi
Hangi çadır düşüncesi ve çöl
Bir mermerin rüzgârdaki savruluşu çöl
Kadın giyeceklerinin kıvrımışı kızılta
Bir kırmızı biber salgını develer
Yeter suyun anılaşması çelik çiçek biatı

...

(1964)

Sezai Karakoç'un Şiirinde Kurucu Unsur: Sevgili Algısı - I

Osman ÖZBAHÇE

Sezai Karakoç'un şiirinde sevgili algısı (aşk meselesi) kurucu unsurdur. Bu unsur Karakoç'ta şiiri doğuran, tayin eden temel sebeptir. Karakoç'un şiirini bir süreç olarak takip ettiğimizde bu temel sebebin sadece son kitabı *Alnyazısı Saati*'nde kurucu unsur şeklinde ortaya çıkmadığı, bu kitaba gelinceye değin, şiirin bütün aşamalarında, her kitabın özünde yatan ana fikir olduğunu görüyoruz. *Alnyazısı Saati* bence bir kader risalesidir. Bu kader İslam coğrafyasının ve İslam milletinin kaderidir. Birinci Dünya Savaşı'nda galip devletlerin yazdığı kader, esir düşmüş İslam şehirleri bağlamında, şairin kaderini milletinin kaderiyle özdeşlemiştir. Bu yönüyle *Alnyazısı Saati* ne kadar şiir kitabıysa bir o kadar düşünce kitabıdır. Sezai Karakoç'un şiirine, Karakoç'un düşünce dünyasında önemli bir yer tutan "diriliş" fikri de düşünce yönüyle bence asıl bu kitabıyla, yani son kitabıyla girmiştir. "Sen ruhumun rönesansı," (Karakoç 1995, 26) "Rönesansımız dönemine mi girdik" (54) mısralarında geçen "rönesans" kelimesi diriliş fikrinin teorik çerçevesini, "İslam Milletinin dirilişinde" (39) mısrası fikrin nihai amacını göstermektedir. "Batmış medeniyetimiz" (Karakoç 1985, 13) mısrasında ifade edilen durum, bu bağlama yerleştirilebilecek pek çok mısrayla birlikte, fikrin doğuş sebebidir. Sezai Karakoç'un şiiri bu iki ana mesele etrafında gelişmiştir. Yaşanan hayat ve yaşayan insan aşk başlığı altında, özellikle Birinci Dünya Savaşı'yla yaşanan yıkımın getirdiği kültür, medeniyet, iktidar savaşı diriliş fikriyle siyaset başlığı altında değerlendirilebilir. Bu ayrımı yaparken Karakoç'un "Varan Üç: Mösyö İstatistik" (Özbahçe 2006a) başlıklı yazısı aklımda. Ben bu iki damarın Karakoç şiirini kendinde topladığını, kapladığını, akıttığını düşünüyorum.

Sezai Karakoç'un şiirinde sevgili algısı ayrılık üzerine kuruludur. Ayrılığın getirdiği imkânsız kavuşma, sevgili soyutlaştırılarak ve buna koşut kutsallaştırılarak aşılmaya çalışılmıştır. Soyutlaştırma ve buna paralel kutsallaştırma süreci sevgiliyi şiirde konuşan kişiden / öznedenden / benden uzaklaştırmıştır. Sevgili uzaklaştıkça dokunulmazlaşmış; dokunulmazlık, Sezai Karakoç şiirinde sevgiliyi ideal formuna kavuşturmuştur. İdeal form Meryem formudur. Bu form tabu olarak da tanımlanabilir. Sevgilinin soyutlaştırılarak kişiden uzaklaştırılmasıyla ayrılık katlanılabilir bir acıya dönüşmüştür.

Şiirler III, bence Türk şiirinin en önemli aşk kitabıdır. Türk şiirinde mükemmel kitabın ilk örneğidir. Temel özelliği Karakoç'un ilk şiirlerinden oluşmasıdır. İlk kitapları; *Körfez* (1959), *Şahdamar* (1962) ve *Sesler* (1967) tek kitapta toplanarak *Şiirler III* adıyla 1974 yılında yayımlanmıştır.

Mükemmel kitap mükemmel bir şiirle, "Köpük" şiiriyle başlar. "Köpük" Karakoç şiirinde sevgili algısını bütün bir yapı olarak sunan bir şiirdir. Bu yazıda "Köpük"ten başlayarak, onu merkeze alarak, öncesine ve sonrasına gidip gelerek Sezai Karakoç şiirinde sevgili algısını inceleyeceğim.

Analiz için "Köpük" şiirini seçmemin sebebi, imgenin kavranışı bağlamında seçtiğim mısranın; "*Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o köpekler ki*" mısrasının bu şiirde geçmesi ve Sezai Karakoç'un sadece bu şiirinde, bir kez de olsa, bilinç akışı tekniğine yer vermesidir. İmge için söyleyemesek de, bilinç akışı bütünüyle beşerî durum göstergesidir. Bilinç akışının olduğu yerde şiir kültürel yüklerinden olabildiğince arınır. "Köpük" böyle bir şiirdir. Modern şiirin "beşerin" acıyan noktalarından doğduğunu "Köpük" bir kez daha ispatlamaktadır. Bu şiirin çözümü bu durum kadar, sevgili algısının Karakoç şiirini kuran unsur olduğunu da gösterecek.

"Köpük"ün ilk mısrası ayrılık üzerinedir: "*Portakal buğusudur yahyan seni beni.*" (Karakoç 1982, 7) Ayrılık gözyaşlarıyla doludur. "Portakal buğusu" hem ayrılık, hem gözyaşları anlamına gelmektedir. Mısrada paylaşılan duygu sevgiyle karşılıklılık içermektedir. Karşılıklı paylaşım, ayırt edici bir özellik olarak üç yerde daha söz konusudur. Biri en başta, "Monna Rosa"da, biri *Şiirler IV / Zamana Adanmış Sözler*'de, biri de "Kapalı Çarşı"da. En baştaki mısralar: "*Yağmurlar sırtıyla sırtımın arasındadır.*" (Karakoç 1998, 29) Ve, "*Şarkılar dudaklarıyla dudaklarımın*" (29) "Köpük"ten sonraki mısralar *Zamana Adanmış Sözler*'dedir: "*İçi ölümle dolu / Dönen bir huni / Doğarken güneş (...) / Dokunur tenimize.*" (Karakoç 1985, 24). Ve, "*Aramızdaki sırta.*" (25) "Köpük"te gözyaşlarıyla dolu ayrılık, sonraki karşılıklılık durumunda ölüme dönüşmüştür. Buradan hareketle somut bir kişiliğe sahip sevgilinin soyutlaştırılması sürecinin arkasında onu manen öldürerek ayrılığı kabul edilebilir bir sürece dönüştürme çabası yatmaktadır. Fakat "Köpük"teki karşılıklılık durumu "Monna Rosa"ya dönüktür. "Monna Rosa"yla paralellikler içeren "Köpük" şiiri, bu bağlamda Karakoç şiirinde aşama olarak nitelenebilecek bir noktadır. "Monna Rosa"dan başlayan süreç aşk meselesi bağlamında "Köpük"te tekrar yaşantılanmaktadır. Şair bu şiiriyle başlangıç noktasına "şiddetli" bir dönüş yapmaktadır. Dönüşün şiddeti ve mahiyeti sevgiliye kavuşma arzusuyla doludur.

"*Karşılıksız çarpmayı bilmez mi senin kalbin / Karşılıksız çalkalanmaz mı senin kanın*" (Karakoç 1986a, 24) mısralarında karşılıksız kelimesi karşılık bekleyerek iş yapmak anlamındadır. Karşılık beklemeden yap anlamı içermektedir.

Şiirdeki bağlamdan kopararak karşılıklılık meselesine katıldığında şiirde konuşan öznenin kendine ve aşk meselesine bakışında bir kavrayışa dönüştürülebilir. Karşılıksız çarpmıyor bu kalp seni istiyor, şeklinde bir düşünce geliştirilebilir.

Karakoç'un "Monna Rosa"dan sonraki 6. şiiri "Kapalı Çarşı" bence yakın arkadaş çevresine ancak onların anlayabileceği şekilde sert eleştiriler yöneltmektedir. Modern şiirin temel göstergelerinden birisi şiiri kişiselleştirmektir. Üslup meselesinin ötesinde bir kişisellik bu. "Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı," (Karakoç 1974, 56) "Benim aynamı küçültüp büyülten onlar / Benim aynamı aynalıktan çıkararak," (57) "Felâketlerin en şakacısına açılveren onlar / Kendi yastıklarına düşmesin / Dostlarının kadınları üstündeki gölgesi onlara anlat" (57) mısraları beni bu kanaate sevk etmektedir. Son mısradan çoğul yerine tekil kullanılarak tek bir kişiden söz edilmesi ayrıca önemlidir. Konumuzla ilgili sevgiliyle karşılıklılık durumunu yansıtan, "Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar" (56) mısrası bölüm bütünlüğü içinde okunduğunda mesele iyice netleşmektedir: "Kendi yastıklarına gölge salmasın / Çocuklarının öpüşleri onlara anlat / Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar / Ruhların içindeki müzikle karşılıklı / Kapalı çarşı içinde bir sigara / Bir keman kılıfı senin saçlarına sürünen yağ." (56) Burada, 4. mısradan "karşılıklı kapalı" şeklinde 5. mısraya geçtiğimizde aşkta karşılıklılık durumunu kıran bir kapalılık ortaya çıkmaktadır. Şiirin devamında burada zımnen verilen kapalılık daha açık bir biçimde verilmektedir: "Sen bana kapalı çarşı," (57) "(...) kapalı kapalı çarşı." (57) Özne karşılıklılık kuramamıştır. Şiirde geçen, "Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı" (56) mısrası sevgiliye kavuşma özlemini göstermektedir. Karakoç şiirinde sevgili algısının işleyiş sürecinde ortaya çıkan soyutlaştırmanın karşısı somut bir istek söz konusudur. Karakoç'un şiirinde arkadaşlar bahsi, sevgiliyle aralarının açılmasını sağlama veya hızlandırma bahsinde bir kez daha gündeme gelmiştir: "Balmumundan bir şehir arkadaşlar ülkesi / İçinde yanar durur yalanın lâmbaları / Benim hakkımda yalan senin hakkında yalan / Kapadılar sonunda sana çıkan yolları." (Karakoç 1985, 34) Arkadaş çevresine şiirinin değişik aşamalarında aynı mesele üzerinden çatmasının sebebi bence "Monna Rosa"dır. Ordaki bir mesele sürmektedir: "Rüzgâr eser, yağmur yağar, tilkiler üşür." (Karakoç 1998, 28). Ve, "Ulur aya karşı kirli çakallar." (14)

"Buğu" kelimesi Karakoç şiirinde beş yerde daha geçer. Zamana Adanmış Sözler'de en çok bilinen anlamıyla bir benzetme konusudur: "Cami camlarında / Bir namaz azığı buğusu." (51) Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu'nda iki yerde geçer: "Yarasalar da incir buğusu gibi bir şeydi." (Karakoç 1974, 26) "Bahar dediğin de ne (...) / Duman ve buğu / Atardamarda bir kitap / Aşk uğruna yaralanmış bir karacadağlının kucağımıza yıkılışı: gül." (71) Karakoç'ta incir kelimesi hem çocukluk günlerine ilişkin bir hatıradır, hem de "Monna Rosa"da geçen bir hatıradır. Bu kelimenin incelenmesi ortaya somut veriler çıkarabilir. "İncir buğusu",

söz konusu mısranın sonrası okunduğunda birbirine zıt duygu ve durumlar için kullanılmaktadır. Bir karmaşa durumunu göstermektedir. Bu karmaşa başka bir yerde “*incir kamaşması*” (Karakoç 1995, 15) şeklinde daha açık ifade edilmiştir. Bence karmaşanın sebebi bu kelimenin bir “Mona Rosa” simgesi olmasıdır. Bu sebepten kelimenin bir kelime olmaktan çıkıp bir hatıraya dönüşmesidir. İkinci buğu bence “Köpük”teki buğuya bitişiktir. Doğrudan sevgiliyi simgelemektedir. Atardamadaki kitap da “Monna Rosa”dır. “Karacadağlı” şiirdeki kişiye ilişkin somut bir göndermedir. Ayrıca “Monna Rosa” simgesidir: “*Neyleyim göğsümü Karadağ’ın sert rüzgârları doldurmuş.*” (Karakoç 1998, 31) “Gül” sevgilidir. Eğer, “*Akşamları gelir incir kuşları, (...) / Ki ben, Monna Rosa, bulurum seni / İncir kuşlarının bakışlarında*” (17) mısralarını hatırlarsak yukarıdaki yarasaları kötülük saçan “arkadaş çevresi” olarak yorumlayabiliriz. İncirin simgelediği aşk yarasa-larla karartılmıştır.

“*Yeni bir a b c. Dügün. Şiir ve yolculuğu (...) / Bir sırrın aynasında tüten buğu*” (Karakoç 1987, 8) mısralarında “buğu”, özellikle “dügün” ve “ayna” kelimeleri ışığında sevgili simgesidir. Ayna, Karakoç’ta sevgiliyi simgeleyen kelimelerden-dir: “(*... sevgili gül ve aynaydı sana.*” (Karakoç 1985, 31) “Şiir ve yolculuğu” ibaresiyse sevgili algısının Karakoç şiirindeki kurucu unsur özelliğini göstermektedir. Ayna simgesi Karakoç şiirindeki kişinin sevgiliyle karşılıklık durumuna ilişkin temel bir ayrıntı vermektedir: Tek taraflılık. Aynaya bakan kendini görür. Diğer husus; aynada gördüklerimiz bizim yüklememizdir. Aynaya bakan kendine bakar.

“*Portakal buğusudur yalıyan seni beni*” (Karakoç 1982, 7) mısrası doğrudan sevgiliyi, ayrılığı, gözyaşları içinde yaşanan ayrılığı simgelemektedir. Büyük bir üzüntü yükü taşıyan bu mısradaki geçen buğu kelimesi öylesine mükemmel kullanılmıştır ki tek başına büyük bir ayrılığın ifadesine, hikâyesine dönüşmüştür. İçinde yılları biriktiren buğu kelimesi, “*Ben bir yabancı buğunun kokusunu alıyorum / Bu kokuyu alıyorsam onulmaz kıskançlık yaramdandır*” (55) mısralarında yine sevgili simgesidir. Bu mısralardan sonra buğu kelimesinin sevgili bağlamında özelleştğini söyleyebiliriz. “Yabancı buğu” şiirde konuşan öznenin sevgiliye duyduğu somut sevgi göstergesidir: “*Kays gecelerden bile kıskanıyordu O’nu / Gece ki koynuna alıyordu O’nu.*” (Karakoç 1986b, 27) Buğu kelimesi, böylesine büyük bir aşkta yaşanan ayrılık olgusuyla da örtüşmektedir. Kaybolan sevgili buğu kelimesine denk düşmektedir. Buğu, net görüntünün bulanıklaşmasıdır. Kaybolmasıdır. Bence bu denklik ancak bilinçaltıyla açıklanabilir.

Modern şiirin, şiirle farkını kavramak için, “*Portakal buğusudur yalıyan seni beni*” (Karakoç 1982, 7) mısrasıyla, eski mantığı yansıtan, Sabri Esat Siyavuşgil’in şu mısrasını karşılaştırmak bile yeterlidir: “*Portakal kokusuyla sarhoş gibi bir gemi.*” (Attılâ 1950, 182) “Sarhoş gemi” düz mantığa yapılandırılmış bir yamadır; fakat mısradaki mantıkla uyumludur. Mısra hazır düşünceyi yan-

sıtmaktadır. Karakoç'un mısrasındaysa "portakal buğusu" kişinin özneliğiyle iç içe geçerek mısraya hazır düşünce yedeğinde kolay nüfuzu aşan, sebep sonuç bağıntısını güçleştiren bir yapı sunmaktadır.

"Bir kadını havlıyor taşıyor o ıssız köpekler ki" (Karakoç 1982, 7) mısrasında "köpekler", erkekleri simgelemektedir. Mısrada geçen, kadını havlamak, taşımak, taşmak hususları ayrı ayrı cinsellik göstergeleridir. "Köpekleri", yani erkekleri biraz daha somutlaştıran, "Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o köpekler ki" (7) mısrası kırmızı karpuz izahıyla cinsellik vurgusunu güçlendirmektedir. Karakoç, köpek bağıntısıyla cinselliği küçümsemektedir. Sebep aşkından ayrı düşmektir. Aynı küçümseme, köpek kelimesinden dolayı şiddetli küçümseme ölüme de yöneltilmiştir: "Ölüm ateş saçan bir köpek." (Karakoç 1974, 38) Fakat asıl bağ cinsellik göstergesiyle köpekle karyola arasındadır: "Köpekle karyola arasında (...) / Bir ilgi kur." (Karakoç, tarihsiz, 38) Köpekle karyola arasındaki ilgi, cinselliği küçümseme ve dışlama çabasıdır. Buralarda yaşanan sorun işe ölümün karışmasıyla âdeta "Niçin yaşıyorum?" sorgusuna dönüşür: "Ölsek (...) / Kurtulmuş da oluruz / Paslı somyaların / Aç köpeğinkini andıran / Dış gıcirtısından." (Karakoç 1985, 50) Paslı somyaların aç bir köpeğin dış gıcirtılarını andıran "saldırısı" öznenin hayat durumunu göstermektedir. Eksik kalan cinsellik insan tabiatında güçlü bir yara açmıştır. Aynı şekilde, aşk meselesinde karşılıksız kalmanın sonuçlarından birisidir. Yatak ölümlerle özdeşir. Yatağın ölümlerle özdeşim sebebi, "Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş" (Karakoç 1998, 25) mısrasında aranmalıdır. Adres "Mona Rosa"dır. Yatağın ölümlerle özdeşiminde şu mısra da yardımcı unsur olarak kullanılabilir: "Annesinin ölümden önce tabutlaşan / Karyolasının baş ucunda." (Karakoç, tarihsiz, 117) Tabutlaşan yatak her akşam uykuyu bir ölüm saldırısına dönüştürmektedir. İnsan tabiatının doğal bir unsuru olan yaşamak, uyumak gibi özellikler öznenin tabiatına yöneltilmiş saldırılara dönüşür. Doğal unsurun çöküntü noktasına dönüşmesi hayatı boşaltmaktadır. "(...) Taha / Dönüştü yıllar yılı boşalan bir mezara" (Karakoç 1974, 39) mısrası bu hususun mükemmel ifadesidir. Özne hiçlik içindedir. Sebep aşktaki kırgınlık, aşktaki üzüntü, aşktaki ayrılıktır. Özne, bir kasabanın, bir şehirde birbirini tanıyan insanların ilişkilerini bile bu mesele üzerinden anlatır. İnsanlar bir araya geldiklerinde "Ölenleri ve evlenenleri konuşurlar." (101) Onu konuşmayacaklardır. Hiçlik içindedir. Hayatı, değişik bir mısra tekniğiyle birbirinden bağımsız kelimeler kümesiyle verir: "Mezar beşik düğün atölye dükkân." (102) Mezar ilk kelimedir. Kelimelerin birbirlerinden bağımsız yapıları akışı kesmelidir; ama bu durum tam aksine yepyeni bir akış yaratarak hayatın ve insanın özetine dönüşür.

Karşılıklı ilişki içinde ayna sevgilinin simgesidir. Fakat ayna tek kişilik bir aynadır. Tek kişilik bir göstergedir. Aynadaki ilişki tek taraflı bir ilişkidir. Aynada gördüklerimiz bizim gördüklerimizdir. Yatağın ölümlerle özdeşimi karşılığın kaybolması anlamına gelmektedir. Kaybolan karşılık, sevgili, ayna simgesi

üzerinden şu mısralarda daha nettir: “Arkadaşlar aynalar kırılmış / Gerdeklerin şiddetinden değil.” (62) “Kırılmış kırılmış aynalar kırılmış.” (62) “Aynalar kırılmış Tahanın yatağına bir adım ırakta / Taha ırakta aynalar ırakta / Yatak bir karantina kazanı gibi kaynamakta.” (62) “Karantina kazanı yatak” ölüm özdeşiminin şiddetini, gücünü göstermektedir. Yaşamak onun için azaptır. Hiçlik içindedir.

En azından bir defalığına mutluluk kaynağına dönüşemez mi yatak? Bu sorunun cevabı olarak okuyacağımız mısralarda bile içe işlemiş büyük bir üzüntü sevinci yok eder: “Gün doğar ve yükselir de / Ben yatağında bir kaptan // Gemisini terketmeyen bir kaptan / Gibi eski günlerin hülyalarında (...) // Sanki yıllarca önce / Koyup gitmemiş sevgili / Annem hiç ölmemiş gibi / Günden öç alır geceler.” (Karakoç 1985, 60) “Geyik sürüsü gibi koğalanan aynalar” (Karakoç 1986a, 19) ona bir kez daha “Her şey yanlış” dedirtecektir: “Her şey bir kere daha yanlış gibi.” (Karakoç 1982, 13) “Oysa kurtulmuş gibiydik bir anda / Ve varmış gibiydik ölümsüz saltanata / Yeniden kuşatıldı kalelerimiz surlarımız / Güm güm vuruluyor kapılarımız.” (Karakoç 1986a, 19) Bu süreç Karakoç şiirinde bitmeyecek süreçtir. Çözumsuz meseledir. Burada kısır döngü yorumu yapılamaz. Çünkü insan böyledir.

Şiirin girişindeki “şehir” manzarası karşısında şiirdeki kişi kendini, “Kulağında ne bir aşk ne de bir kürek sesi / Bir meydan uğultusu barbar bir inşaat sesi” (Karakoç 1982, 7) şeklinde tanımlar. Bu mısralar, kendini konumlayan kişinin genel havaya katılmadığını göstermektedir. Şehir manzarası, “Çekirge aşkları karyolada kunduralar” (Karakoç 1974, 28) mısrasında aynı doğrultuda ilerletilir. “Bu manzara” karşısında öznenin kesin tavrı, şehre katılmamaktır / karşı duruştur: “En çetin savaşımı verdim o gece (...) / Sonra bir hortum olup beni çekti çektiyse de / Düşmedim etin kızgın mahşerine / Kollarım uzayıp uzayıp takıldı palmiyelere / Başım çarpıldı tüy tüy kavaklara (...) / Teslim olmayı geçirmedim / Bir kere bile içimden (...) / Yılan oldu çevremde döndü durdu o gece.” (Karakoç, tarihsiz, 72-73, 75) Onu kurtaran sevgilidir. “Etin” “kızgın” “mahşerine” düşmekten koruyan sevgilinin hatırı ve hatırasıdır. Bunu “tüy tüy” kelimelerinden çıkarıyoruz. “Tüy” “Monna Rosa” simgesidir. Sezai Karakoç’un şiirinde sadece bu şiirinde (“Köpük”) bir varoluş krizinden söz edebiliriz. Kriz bu mısralarla buralardan başlamaktadır. Onu koruyan sevgili “tüy” bağlantısıyla şu mısralardan izlenebilir: “Altın bilezikler, o kokulu ten, / Cevap versin bu kanlı kuş tüyüne, / Bir tüy ki can verir bir gülümsesen, / Bir tüy ki kapalı geceye, güne; / Altın bilezikler, o kokulu ten!” (Karakoç 1998, 19) “Ben bir şarkı, ben bir türküyüm; / Ben Meryemin yanağındaki tüyüm,” (Karakoç 1998, 33) “Tüyüme horozdan çok itimat edeceğim.” (42) Kendini aşkının önünde bir tüy sayarak bütünüyle ona teslim olan, irade ve direnç noktalarını sıfırlayan özne, son alıntıda tüy simgesini sevgiliye döndürür, ve sevgiliye kendinden daha çok güveneceğini ifade eder. Tüy kelimesinin “Monna Rosa”da geçtiği yerlerde de benzer bir krizin dile getirilmesi “Köpük”le

yaşanan başa dönüşün başka bir kanıtıdır.

“Bir kadını al onu yont yont anne olsun (...) / Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne” (Karakoç 1982, 7) mısraları Sezai Karakoç'un şiirinde özellikle kadın ve sevgili bağlamında önemli bir yer tutan anne ve çocuk simgelerinin konuya dâhil oluşlarını göstermektedir. Anne ve çocuk bir yönüyle, öznenin, şehrin genel havasına karşı çıkış argümanlarıdır. Fakat asıl husus, anne ve çocuk simgeleri sevgili algısının temel direklerindedir. Evlilik sevgiliyi anneye dönüştürecektir. Sevgiliyi anne ve çocuk düşüncesi içinde benimseyen özne, engellenen bu durumu “Mavi bir alıkonan” (7) şeklinde tanımlar. I. bölümün sonu; “Ve sonra yıpratılan ne / Mavi bir alıkonan” (7) mısraları, “Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun” (7) mısrasıyla birlikte insanların umutlarını, sevinçlerini yıpratarak yaşadıklarını göstermektedir.

Burada Sezai Karakoç şiirinde anne ve çocuk simgelerine ilişkin ayrıntılı bir başlık açmayacağım; fakat özellikle çocuk simgesinin büyük bir sevgi, büyük bir özlem içinde ele alındığını belirtmek istiyorum. Karakoç'ta aşk meselesinin en önemli boyutu aile göstergesine de sahip çocuktur. “Ninni” şiirine Karakoç şiirinde konuşan öznenin elinden alınmış bir mutluluk gözüyle bakabiliriz: “Sana Tanrı armağanı / Desem uyur musun yavrurum / Geleceğin kahramanı / Desem uyur musun yavrurum // Gözün göğün siyahından / Göğsün güneş kadehinden / Yüzüne nur saçmış Kur'an / Desem uyur musun yavrurum.” (Karakoç 1987, 27) Aşkın ondan aldığı armağandır çocuk. Özne bunu, bu ninniye istemektedir. Aşk meselesindeki ayrılık ona bu acıyı da yaşatmaktadır. Çocuk, Karakoç şiirinde “ülke”dir: “Çocuk benim ülkemdir.” (Karakoç, tarihsiz, 40) “Ülke”yi, “Ninni” şiirindeki “kahraman”la birlikte düşündüğümüzde mesele bir yönüyle “baba” olmak ve “çocuğunu” “ülke” uğruna “bir kahraman” olarak yetiştirmektir. Aşk bu isteği elinden almıştır. Kahraman kelimesi hayali kurulan çocuğun oğlan olmasının istendiğini düşündürülebilir. Bu oğulun beşiği de İstanbul'dur, Kızkulesi'dir: “Gelecek oğullar için beşiklerin en güzeli.” (Karakoç 1987, 23) Bir çocuğun uyanışının anlatıldığı şu mısralar bence Karakoç şiirinde aşk meselesini / sevgili algısını bütün boyutlarıyla anlatmaktadır: “Bahçede uyuyan çocuğu / Yüzüne vuran / Kirpiklerini kınakına gibi yakan gün uyandıramaz da / Anne uyandırır babanın eşi uyandırır / İğde ve gül kokuları çeşme gümüşleri / Hurma çiğleri serçe ışınlarıyla / Bahar uyandıramaz da / Günlük süt için ayaklanmış / Evin keçisi koyunu ineği uyandırır.” (Karakoç, tarihsiz, 43) Annenin izahı ne kadar dikkatli yapılmıştır; “babanın eşi” diyor. Takip eden mısra da seçilen kelimeler Karakoç şiirinde sevgiliyi simgeleyen kelimeler kümesindedir: “İğde ve gül kokuları çeşme gümüşleri.” Gül “Mona Rosa” simgesidir. Somut bir göndergeselliğe sahiptir. İğde, sevgiliyi simgeleyen kelimelerdendir: “Ki ay ev önlerinde / İğdelere batardı alacakaranlıkta / Alacakaranlıkta muştı sana.” (29) “Söyleyemediklerini söyletirdin leylâklara / Mayısta / İğdelere nisanda.” (49) [“Leylâ leylâktan yaratılmış.” (Karakoç 1986b, 49)]

Çeşme de bence sevgili algısına bitişik bir simgedir: “Ayı kırar yumurta gibi / Ve döker üstüne eriyen mermerin / Gümüş tenli çeşmelerin / Ay karışır göğdelerine.” (Karakoç 1986a, 52) “Gümüş” kelimesi Karakoç’un sevdiği kelimelerdendir. Ona mutluluk veren sahnelerde kullanılır. Böylece çocuğun uyanışının öznenin kendine, aşkına dönük bir tasarı olduğu anlaşılmaktadır. Bu uyanış sahnesi aynı zamanda bir antişehir tasarımıdır: “Yalnız bir anti-şehir var durur içinde.” (Karakoç 1986a, 13) Bu antişehir, bizi temel meseleye, “Monna Rosa”ya götürür: “Ve bir şehir yaratmak ruhundan Geyve diye.”

II. bölüm, I. bölümde sunulan genel havayla başlamaktadır: “Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını / Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı.” (Karakoç 1982, 8) Bu mısralarda, horoz kelimesinin çocuğa ilişkin bir içerik kazanması; horozların çocukları “ürpermesi” horoz kelimesine cinsellik bağlamında bir içerik kazandırmaktadır. Hem köpek, hem horoz “Monna Rosa” simgesidir. “Köpekler parçalar kanaryaları” (Karakoç 1998, 24) mısrası “Ulur aya karşı kirli çakkallar” (14) mısrasıyla birlikte bu aşkın düşmanlarını simgeler. Horoz kelimesi, “Tüyüme horozdan çok itimat edeceğim” (42) mısrasında gerçek anlamıyla kullanılmaktadır. Karakoç “Köpük” boyunca “Monna Rosa”nın aurasını oluşturan simgelerin çekiminden kurtulamaz. Dahası “Monna Rosa” simgeleri Karakoç’un bütün şiirine yayılmış bir vaziyette “sürekli” tekrarlanır. Bu süreklilik bu şiirin temel yakıtıdır. *Körfez, Şahdamar, Sesler, Hızırla Kırk Saat, Taha’nın Kitabı, Gül Muştusu, Zamana Adanmış Sözler, Ayınler, Leylâ ile Mecnun* kitaplarında gizli bir “Monna Rosa” kitabı vardır. “Monna Rosa” ve “Leylâ ile Mecnun” şiirleri için yapılan modern versiyon; bu şiirler Leylâ ile Mecnun’un modern zamanlarda yeniden yazımı şeklindeki yorum bence yanlıştır; Sezai Karakoç’ta Leylâ ile Mecnun yorumu *Monna Rosa, Leylâ ile Mecnun* kitabı değildir, bütün şiiridir. Bu şiirde; bütün şiirde yatan büyük aşk hikâyesidir.

Sabah vakti, öznenin katılmadığı bir vakittir: “Sabah ki marul ortası kırılan bir gemi direkte / Vakit çiçek bozuğu bir akşam tepkisi.” (Karakoç 1982, 8) Dışlanan şehrin ve gecenin negatif etkisi sabah vaktine yansıtılmıştır. Kendini şehrin genel havasının dışında tanımlayan kişi, bu manzara karşısında kendini uzaklığın simgesine dönüşen çöle sürer. Çöl aynı zamanda şehrin ıssızlığına koşut yeni bir ıssızlıktır. “Bana ayrılan hangi arap atının terkisi / Hangi çadır düşüncesi ve çöl.” (8) Özne, kendini çöle sürerek, şehirle mesafeyi en uzağa çıkarmaktadır. Bu mesafe aynı zamanda şehrin insanına uzaklığı göstermektedir. Şehirle arasına çöle kadar mesafe koyan öznenin uzaklığı aslında katılmadığı hayata; kavuşamadığı sevgiliye duyduğu özlemi yansıtmaktadır: “Bir mermerin rüzgârdaki savruluşu çöl / Kadın giyeceklerinin kıvranaşı kızılta / Bir kırmızı biber salgını develer.” (8) Bençe mermer simgesi şiirde konuşan kişiyi, çöl de aşkını simgelemektedir. Kadın giyeceklerinin kıvranaşı, ve kırmızı biber salgını sevgiliye kavuşma arzusudur. Kıvranaş, kırmızı, ve salgın kelimeleri arzunun şiddetini göstermektedir. Kadı-

nın değil de kadın elbiselerinin kıvranaşı, yani elbisenin içinin boş oluşu dışlanan cinsellik kadar söz konusu ayrılık durumuyla da ilgilidir.

Yüzük, nişan, nişan yüzüğü, düğün, evlilik, evli, gerdek, "aşk ezanı", (Karakoç 1974, 81) "aşk namazı" ifadelerinin Karakoç şiirinde sıkça geçmesi hem ana meseleye ilişkin bir hususun göstergesi, hem de bu şiirde cinselliğin doğrultusunu göstermektedir: Aile ve çocuk. Sevgiliyle yaşanan ayrılık ve aşk meselesinin evlilik doğrultusunda ele alınması cinselliğin örtük bir şekilde dile getirilmesine sebep olmuştur. Gizlenen cinsellik, söz konusu imkânsız kavuşma sebebiyle dışlanmıştır. Fakat cinsellik bazen arka planda işleyen kaçınılmaz bir duruma dönüşmektedir. Örneğin, "Taha'nın Kitabı" 6. bölümde felç kelimesi, bu kelimenin "Köpük"te geçen felç kelimesiyle ilişkilendirilmesi, yine bölümdeki gerdek, kırık ayna, karantina kazanı yatak, kaynayan yatak simgeleri örtük ifadeye örnek gösterilebilir. Bence "Gül Muştusu" 11. bölüm de arka planda işleyen cinsellik meselesine örnek gösterilebilir.

"Bana ayrılan hangi arap atının terkisi / Hangi çadır düşüncesi ve çöl" (Karakoç 1982, 8) mısraları kendini uzaklara sürgüne yazgılamış bir kişiyi göstermektedir. "Bana ayrılan hangi arap atının terkisi" (8) mısrası bizi "Monna Rosa"ya döndürmektedir: "Artık ben gideceğim, ata eğer vuruyorlar." (Karakoç 1998, 35) "Artık ben gideceğim atım kişniyor." (36) Paralellik fazlasıyla belirgindir. "Köpük"te gidiş uzaklara sürgündür. Uzaklara sürgün durumu aşkıdan ayrılık anlamına gelmektedir. "Monna Rosa"daysa gidiş intihara bitişiktir.

Çöl simgesi Sezai Karakoç şiirinde bir antişehir tasarımı değildir. Çöle gitmesinin sebebi yalnızlıktır. Antişehir sevgiliyle kurulacak ailedir. Çöl, yaralarından dökülen ıssızlıktır. İçindedir. Göğsünde taşıdığı kurşundur. "Çöl mü düşer çıbanlardan yerlere bir bir" (Karakoç 1974, 54) mısrası çölün kişinin yarısından üreyen niteliğini göstermektedir. Ayrılık acısı durdukça bu ıssızlığı, yani çölü içinden çıkarıp atamayacaktır. "Sonsuz kar çölleri" (Karakoç, tarihsiz, 22) ifadesi kavramlaştırmaya çalıştığımız çölün bir ıssızlık şeklinde kavranışının daha doğru olacağını göstermektedir. "Çöl bana mahsus bir şehirdir" (Karakoç 1986b, 17) mısrasındaki "bana mahsus" vurgusu yaptığımız kavramlaştırmayı; kişinin yaralarından üreyen ıssızlığı güçlendiren bir vurgudur. "Geziyordu çölün büyük yalnızlığında" (73) mısrası çölün içine yalnızlık kavramını yerleştirmektedir. "Bir ev ki yalnızlık olmuş konuk etmiş beni" (Karakoç 1985, 41) mısrasıyla yaptığımız kavramlaştırmayı tamamlayabiliriz. Yalnızlıktan ibaret ev balkonsuz evdir. Dışarıya kapalıdır.

Karakoç şiirinin bütünlüğü içinde aşk meselesi üzerine düşündükçe anladım ki çöl için yaptığım kavramlaştırma "balkonsuz ev" için de geçerlidir. Çöl simgesi balkonsuz ev simgesinin eş deyişi, eş anlamlısıdır. İkisi de aynı simgedir. Karakoç şiirinin bütünlüğü içinde ulaştığım bu sonuç beni bir yanılığmdan

kurtardı. Daha önce “Balkon” şiirini kültür, medeniyet bağlamında izah etmiş ve “Balkon bir aşk şiiridir” diyen Cemal Süreya’ya karşı çıkmıştım. (Özbahçe 2006b) Cemal Süreya haklı. “Balkon” bir aşk şiiri. Demek ki Karakoç şiiri kültür, medeniyet, diriliş kavramlarının baskısı altında okunuyor.

Cemal Süreya, “Balkon” için yorum yapan ilk şairdir. “Balkon”, *Pazar Postası*, sayı: 33, 25 Ağustos 1957’de yayımlanmıştır. (Karataş 1998, 546) *Pazar Postası*’nın bir sonraki sayısında (sayı: 34, 1 Eylül 1957) şunları yazmıştır: “*Pazar Postası*’nın geçen sayısında Sezai Karakoç’un son derece utandırılmış bir aşk şiiri yayımlanmıştır: ‘Balkon’. Siz ne dersiniz deyin ben o şiire aşk şiiri diyorum. Bu şiirin imkânlarıyla Charles Baudelaire’in ‘Le balcon’u arasındaki fark günümüz şiirinin değişik bir yönünü anlatır. Daha paradoks düşkün, daha kaprisli, simetriye pek önem vermeyen ya da simetriyi belirsiz bir noktadan alıp götüren bir şiir karşındayız. Sezai Karakoç’un ‘Balkon’u güzel şiir. Fakat asıl önemi yeni ve daha güzel şiirler yazdıracak bir yatırım olmasında toplanıyor.” (Süreya 2006, 202-203)

Sezai Karakoç’u, daha 1957’de Charles Baudelaire’i esas alarak yorumlayan, konumlayan Cemal Süreya haklı. “Balkon” şiirinin, “Evin Ölümü” başlıklı şiirde geçen “*Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti*” (Karakoç 1974, 25) mısrasındaki yaklaşımla bir alakası yok. Ayrılık içinde kalan kişinin kuramayacağı ailesine, sevgilisine bir ağıt bu şiir. Sahip olamayacağı çocuğuna bir ağıt. “Çöl”den kalkarak “balkonsuz ev”e gittiğimizde kuracağımız cümle: Hem de ne biçim aşk şiiri, cümlesidir. Tam sürpriz. Yazının sürprizi.

“*Evin kötü düşü balkona ağmıştı*” (Karakoç, tarihsiz, 13) mısrası “Balkon” şiirine bir gönderme sayılabilir. Çünkü mısranın sebebi, “*Anne suçsuzdu ve öldü*” (13) mısrasındır. Bu mısrayı da “*Baba suçsuzdu eski incirler gibi hisirdiyordu / Küçük çocuk suçsuzdu*” mısraları takip eder. “Balkon”un girişindeki anne ve çocuk ilişkisi ölüm üzerine kuruludur: “*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon / Ölümün cesur körfezidir evlerde / Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların / Anneler anneler elleri balkonların demirinde.*” (Karakoç 1982, 116) “Hızır”da anne, “Balkon”da çocuk ölmüştür. Her iki ölümden de ortak nokta balkondur. Balkon dışa açılan, dışarının simgesidir. Her iki şiirde de balkon, anne, çocuk, ölüm ortak simgelerdir.

III. bölüm, akmayan bir ırmağa benzetilen Haliç’in, bu özelliği sebebiyle “felçli” bir kadına benzetilmesiyle başlar: “*Felçli kadın karyolaya bağlı haliç.*” (8) Haliç akmadıktan sonra felçlidir. Tersinden felç durumu şiirde konuşan özne için de geçerlidir. O da akmamaktadır. Karyola kelimesi bölümde merkezî bir konum kazanarak kişileri tanımlayıcı unsura dönüşmüştür. “*Ergenlik genççizlik işletmesi karyola ki*” (8) mısrasındaki “işletme” kelimesi Eleni kelimesini çağırmıştır: “*Eleni Eleni karyolada düşünen kadın / Yalnız ve som karyolada düşünen kadın / Her erkeği papaz sanıp günahı günah olarak çıkartan / Her gece güneşi ısıran / Köpekler neyi havlıyor hangi gülü / Horozlar neyi ürperiyor savaşı mı.*” (8)

Örneğin Hüseyin Atlansoy bence “Köpük”ün bu kısmından hareketle buradaki anlamı yeniden üreten bir Eleni şiiri yazmıştır (Atlansoy 1989).

Şiirde konuşan kişi, kendini sürekli dışarda bırakarak tanımlamaktadır. Karyola kelimesi bu kişi için, herkes için ifade ettiği anlamı ifade etmemektedir. Karyola bu kişi için, bekâr bir ölümün fener alayıdır: “*Karyola ki bekâr bir ölümün fener alayı şöleni / Azrailin boyuna büluğa erdiği gerdeğe girdiği.*” (Karakoç 1982, 8) Bekâr ve karyola ilişkisinde düğün yapan Azrail’dir. Ölüm bekâr için mutlu sondur. Azap bitmiştir. Azrail’in büluğa ermesi, gerdeğe girmesi son derece orijinal buluşlardır. Bekâr ölümü, Azrail’in büluğa ermesiyle birlikte düşünüldüğünde, bekârların hep ergen kaldıklarını, yaşlanamadıklarını düşündürmektedir. Azrail’in aldığı canın gerdekle izahı bekâr ölüme duyulan merhameti göstermektedir. Arada, öç, intikam kahr şeklinde açıklanabilecek bir ilişki vardır. Ayrıca büluğ ve gerdek simgelerinin Azrail’e yüklenmesi kişinin içinde bulunduğu durumu silikleştirmektedir. Bir tepki söz konusudur.

“*Sayıklıyan çiçekleri / Taşıyacaklar yüreklerinde / Tifo beneklerini / Öpüp duran melekleri / Evlenmeyecek olan onlardır / Denizlerin yarasını / İyi eden / Denizlere doktor olan / Onlardır*” (Karakoç, tarihsiz, 10) mısraları “bekârlıkları” vurgulanan insanları [“*En umutsuz bekârlara öğrettim.*” (11)] melek derecesinde yüceltir: “*Hızır (...)* / *Meleğe öykünen demek*”tir. (17) Hem Hızır diyerek, hem Hızır demek “meleğe öykünen demek” diyerek kendini yücelten özne melek paralelliğiyle meselesini çözmek istemektedir. O bir melekse, melekler evlenmeyecektir. Sevgiliyi Meryem formunda donduran ve böylece yeniden üreterek onunla yeni bir iletişim geliştiren özne, kendini de tabiatında evlilik özelliği bulunmayan meleklerle özdeşlemektedir. Tabiatındaki açık nokta böyle kapanabilmektedir.

Bölümün sonuna dek çoğalarak artan şiddet; sevgiliye kavuşma arzusu, bu arzunun gerçekleştirilememesi, bir varoluş krizi doğurur: “*Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri / En yeni buluşu intihardır.*” (Karakoç 1982, 8)

Asıl açmaz, sevgilinin ulaşılmaz bir sevgili olmasıdır. Kriz doğuran sebep budur. Kendini, “*Ben ırmakçyım denizci değilim*” (7) şeklinde tanımlayan öznenin akmayan, felçli bir ırmağa dönüşme mecburiyetidir. Karakoç’un şiirinde sevgilinin Meryem formu üzerinden algılanması ahlaki bir sonuçtur. Bu form sevgiliyi dokunulmazlaştırmaktadır. Fakat sorun budur. Çare ve açmaz iç içedir. Asıl sorun değil, tek sorun budur: Ona dokunmak. Dokunamadıkça sevgili dokunulmazlaşmıştır. Dokunulmazlığa paralel süreç onu kutsallaştırmıştır. Kavuşamamanın büyük üzüntüsü ancak böyle yaşantılanabilmiş, ancak böyle aşılabilmıştır. “*Seni andım, ölmedim*” (18) diyebilen özne için sevgili, hayatına karşılık bir sevgilidir. “*Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş*”tur. (Karakoç 1998, 25) Bu boşluğun felçten başka anlamı yoktur. Bunun için aynalar kırık, bunun

için karantina kazanı yatak, bunun için Azrail'in düğünü. Bu felç durumu, Sezai Karakoç şiirinde beşerî planda yaşanan tek krizi, varoluş krizini doğurmuştur. Burası modern şiirin beşerin eksik kalmış, ona varoluşsal bir acı yaşatan yaralarından doğduğunu bir kez daha ispatlamaktadır.

Krizin somut göstergesi intihar fikridir. "Denedim" demektedir. Ölüm fikri Karakoç şiirindeki ayrılık duygusunun içine yerleşiktir. Bu duygunun içindeki özdür. Bu öz sebebiyle o yaşadıkça yaşanan ayrılık süreklidir. Yaşadıkça hayat onda çöküntüdür. Bu sürekliliğin kesintiye uğratılmaması varoluş krizine, bu kriz de intihar fikrine yol açmaktadır. Karakoç'un şiirinde konuşan kişiye "Monna Rosa"yla gelen karanlık, gelen yalnızlık; "Senin hatıran kadar büyük, yeni karanlık," (41) yeni yalnızlık bir türlü eskitilememektedir. Yeni karanlık yeni yalnızlıktır. Büyük bir uyuşma, ölüm içinde bir uyuşmadır sevgili "Monna Rosa"da: "Denizin dibinde geziyor gibi / Ellerin, ellerin ve parmakların." (15) Denizin dibinde ses ve dünya yoktur. O ve sevgili, o ve ölüm vardır.

İntihar fikri Karakoç şiirine ilk şiiri "Monna Rosa"yla girer. İntiharla ikinci defa "Köpük"te, üçüncü defa "Taha'nın Kitabı"nda karşılaşırız. "Köpük" ve "Monna Rosa" paralelliği içinde intihar fikrinin tekrarlanması sevgiliye kavuşma bağlamında aynı duyguların, aynı arzuların yaşanması anlamına gelmektedir. İntihar fikri "Monna Rosa"da daha güçlüdür: "Beyaz bir kayanın üstüne çıkıp / Göğsüme siyah bir gül takacağım / Batan güne doğru kurşunlar sıkıp / Kendimi boşluğa bırakacağım // Ayaklarımın altından geçiyor bir deniz." (35-36) "Bir tüfeğin burnu havadadır / Ateş almak üzredir, mermisiz." (30) "Ayaklarımın altından geçiyor bir deniz, bir deniz / Beni onun gözleri çağırıyor, duramam duramam." (36) İkinci alıntıdaki "mermisiz" kelimesi şiir üzerinde "kültürel" çalışma örneğidir. Karakoç "Köpük"te "denedik, iş yok onda" der. Bu düşüncesini "Taha'nın Kitabı"nda bir kez daha dile getirir: "Artık işim yok (...) / İntiharlarla elle başla hazırlanan ölümle." (Karakoç 1974, 36) İntiharın çoğul kullanımına dikkatinizi çekerim.

Bence "Monna Rosa"da geçen, "Bir tren ışığına, güneşe çekmek seni" (Karakoç 1998, 42) mısrası öznenin onu öldürme fikrini aklından geçirdiğini göstermektedir. Sevgiliyi bir trenin ışığına çekmenin anlamı budur. Mısranın ikinci kısmı, tıpkı "mermisiz" kelimesinde olduğu gibi, şüpheyi bertaraf çabasıdır. Turan Karataş'ın kitabında Karakoç'un vazgeçtiği "Yanlış Tren" başlıklı bir şiir var. Bence ordaki yanlış tren "Monna Rosa"daki trendir. Belki de ona doğru yapılmış bir tren yolculuğunun hatırasını taşımaktadır. Kitaba baktım; "tren" özneyi simgeliyor. Bu durumda sevgiliyi trenin ışığına çekmek, ölüm seçeneği dâhil, kavuşma özlemine yansıtıyor. Karakoç'un vazgeçtiği bu şiirde geçen bir mısra, "Ağlar içimde boyuna kaderi çizilmemiş bebek" (Karataş 1998, 227) mısrasında geçen bebek ile "Balkon" şiirinde geçen çocuk aynı çocuktur. Yine burada geçen, "Seni sayıkıyor gece gündüz yanlış tren" (227) mısrası kurucu unsur / temel mesele bağlamına yerleştirilebilir.

"Bir yumurta ortasında gece yarısı / Sen ey şair ki ellerini kollarını çarmıha gerdin" (Karakoç 1982, 8) mısraları Karakoç şiirinde sevgili algısının büyük bir açmaz üzerine kurulduğunu göstermektedir. İkinci mısradaki çarmıh kelimesi Meryem formu üzerinden algılanan sevgili yaklaşımını düşündürmektedir. Karakoç'ta kadın ve sevgili algısının temel boyutlarından birisi anneliktir. Annelik otomatik olarak çocuğa bağıntılıdır. Bence birinci mısra, evlenip mutlu bir yuva kurma, çocuk sahibi olma arzusudur. Çarmıh kelimesi imkânsızlığı göstermektedir. Bu durumda yumurtanın ortası hapisaneyeye, özneyi kilitleyen, felç eden açmaza dönüşmektedir çarmıh kelimesiyle ve buradan çıkış yoktur. Üremenin simgesi yumurta hapisaneyeye dönüşmüştür. Çıkış için intihar seçeneğini açık bırakan açmazı aşmanın yolu Meryem formudur.

"Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri / En yeni buluşu intihardır" (8) mısralarında ölümü, tabiat üstüne çıkararak tanımlamak bekâr ölüme duyulan merhameti göstermektedir. Burdaki "tabiat üstü hayatlar" öznenin kendine ve kendine benzeyen kişilere bir yükseklik kazandırması anlamına geldiği kadar, kişinin tabiata aykırı yaşamak zorunluluğu anlamına da gelmektedir. Hatta burada sadece bu anlama gelmektedir. Evlilik insanın tabiatıdır anlamı içkindir. Mesele bağlamında insanın tabiatı Karakoç şiirinde açıkça verilmiştir: "Oğlum, dedi, biliyor musun artık vakti geldi / Evlenmek bir âdettir, insanlık âdeti." (Karakoç 1986b, 33) "Oğlumuzun düğün dernek saadetini." (33) "Bu âdettir bu âdeti kimse değiştiremez." (33)

İlk üç bölüm, öznenin şehir hayatına, genel havaya karşı duruşu bağlamında belirli bir akış doğrultusunda intihar fikriyle bitmektedir. Bu doğrultu tabiat üstü (doğası dışı) bir hayat yaşayan kişinin, yine bir tabiat üstü durum göstergesi intiharla, tabiata aykırı, tabiatın dışında kalarak yaşanan hayatı buluşturma, bu örtüşmeyle yaşadığı duruma tepki göstermek istemesidir. Bu istek varoluş krizidir. İntihar, tabiata aykırı ölme isteği; bekâr ölüm, tabiata aykırı yaşanan hayat, bu krizin göstergeleridir. IV. bölümdeki, "Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder / Gün doğarken ve gün batarken / Sonra bir fil hortumunu dolar bitkilere" (Karakoç 1982, 8-9) mısraları krizin şiddeti kadar sürekliliğini de göstermektedir. IV. bölümdeki, "Karpuzun eskittiği gözlerim" (9) mısrasıyla "karpuz" kelimesi yanlış yaşanan, bekâr kalmış ölüm, insanın tabiatına aykırı doğa dışı durum sebebiyle, şiirde konuşan kişinin temel (yani varoluşsal) bir açmazını simgeler: "Konuşan sessiz bir tarihi yükselten karpuzun." (9) Bu mısrayı bir de şu mısralarla birlikte okuyalım: "Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder / Gün doğarken ve gün batarken / Sonra bir fil hortumunu dolar bitkilere / Bir karpuz ikiye bölünür bir hasta evinde / Yenilmemek üzre için ile birlikte." (8-9) "Ve siz ey bir karpuzu ikiye bölmenin / Ustalığına ermiş kutsal kişiler akşam sularında / Karpuzun eskittiği gözlerim / -Kim karpuzu onarır kim kaynak atar ona- / Konuşan sessiz bir tarihi yükselten karpuzun / Kırk derece." (9) Bu mısralar, öznenin içsel arınma işleminin başlan-

gıç noktalarıdır. Bu noktalar şiirde konuşan kişinin sevgili algısını, sevgiliyi yükseklere fırlatarak dokunulmazlaştıracaktır. Bunun getirdiği kutsallık arınmanın somut göstergesine dönüşecektir.

IV. bölümde ölüm, “*Aklı fikri insandadır / En yeni buluşu intihardır*” (9) şeklinde tanımlanır. Bölümde merkezi duygu ve yaşantıya dönüşür. Karpuz kelimesiyle simgelenen aşkının tarihi [“*Karpuzun eskittiği gözlerim.*” (9)] yoğun bir şekilde ölüm duygusunu ve düşüncesini yaşatmaktadır. Fakat özne ölümü değerlendirirken soğukkanlıdır. Tecrübeye dönüştürülmüş, yaşantıdan süzülüp çıkarılmış sonuçlar üzerinden değerlendirilir ölüm. Örneğin intihar, kullanışsız ve antik bir şapka olarak tanımlanır. “*İntihar dedikleri patronu da sımadık / Ağzını aradık iş yok onda / Kullanışsız ve antik bir şapka*” (9) mısralarında intiharın “patron” kelimesiyle açıklanması yaşanan çağa ilişkin bir durum tespiti olduğu kadar, günde iki kez ona kaş göz eden, (biri sabah vakti günün başlangıcı, biri akşam vakti günün bitimi,) ölümün niteliğini de göstermektedir. Biri burda olmak üzere bu şiirde üç yerde geçen şapka kelimesi Karakoç’un ilk şiiri “Monna Rosa”da da geçmektedir. İleride bu şapka İkinci Yeni’nin, hatta modern şiirimizin göstergelerinden birine dönüşecektir. Neredeyse bütün İkinci Yeni Karakoç’un şapkasını en az bir defa giymek ihtiyacı duyacaktır. Bence Cumhuriyet’in mecburiyetlerinden birinin toplumsallaşma süreci, 1950’li yıllardaki şiirde şapka kelimesinin kullanımına bakılarak, bu yıllarda tamamlanmıştır denilebilir. İkinci Yeni’nin şapkası şapka devriminin şapkasıdır.

“*Gül kokusunu alıyorsan seni ölüm çeker*” (9) mısrasında geçen gül kelimesi ilk şiirde (“Monna Rosa”) sevgili simgesidir. Sevgili, ölüme dairdir. Gül ile ölüm, koşutluğu Karakoç şiirinde imkânsız kavuşma göstergesidir. “Monna Rosa”yla başlamıştır.

V. bölüm, “*Gelin gelinlerin gecesini taşıyalım yatağımıza / Ki ölüm insanları kıra kıra varmadan yatağımıza*” (10) mısralarıyla başlar. Gelin ve dolayısıyla düğün, ölümle içerik kazanmaktadır. “*Bu yatak şimdilik kutlu yataktır*” (10) mısrasında geçen “kutlu” kelimesi evliliğe üstün, yüce, kutlu bir değer atfetmektedir. Konuşan öznenin, insana önerisidir. Ölüm, yukarıdaki, akli fikri insanda, yaklaşımını da hatırlayarak, tabiatın doğal sonucu olarak değil, mutlulukların, sevinçlerin düşmanı olarak tanımlanır. Bu negatif bakış, ölümü “köpek” şeklinde niteler: “*Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi / Bir köpek havlıyan en çok şafak aydınlığında.*” (10) Şehir manzarasında kadını havlayan köpekler ve gün ağarırken özne için bu gece de mi ölmedin dercesine kendini hatırlatan ölüm, erkekler ve ölüm, her iki yaklaşım da küçümseme içermektedir. Bölümdeki ölüm ve yatak ilişkisi sevgiliyle imkânsız kavuşmanın, ona dokunamayacağının, arzusunun gerçekleşmeyecek bir arzu olarak öznenin içinde kalacağının göstergesi; temel ve kesin ayrılık durumunun özne açısından yorumudur. Şafak vakti, yani taptaze bir hayatın başlangıç aşamasında fiili durum, temel sonuç ölümdür: Yaşanacak

ne kalmıştır? Hadi yaşadın diyelim. Hayatın sonunda, yani akşam vakti, sonuç yine ölümdür: “Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder / Gün doğarken ve gün batarken / Sonra bir fil hortumunu dolar bitkilere.” (8-9) “Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi / Bir köpek havlayan en çok şafak aydınlığında.” (10)

Ölüm fikriyle güçlenen, kalınlaşan ayrılık, çözümsüzdür. VI. bölüm bu sebepten Meryem simgesiyle başlar. Meryem “simge”sinin temel niteliği imkânsız bir durumu gerçekleştirebilmesidir. Özne, mucize istemektedir. Bu mucize onu sevgilisine kavuştursun istemektedir. Meryem, “kutsal bir çocuk” (10) doğurmuştur. Evlenmeden evlenmiştir. “Ölmeden ölen” özne de öylesine büyük bir imkânsızlık içindedir ki kavuşmadan kavuşma istemektedir. Gece yarısı yumurtanın sarısındaki çarmıh, sevgiliyle evlenip çocuk sahibi olmayı, bu mucizeyi istemektedir. İmkânsız durum, imkânsız durumla aşılma istenmektedir. Bu aşama sevgilinin mistifiye edilmeye, kutsallaştırılmaya, aşkınlaştırılmaya başladığını göstermektedir.

“Akşam kente bir meryem gibi girer / Bir çocuk kutsal bir çocuk doğurur gibi.” (10) Şehre gelen “Meryem” değil, “bir Meryem gibi” gelen sevgilidir. Bir çocuk! Ona çok görülen bir çocuk! Kutsal bir çocuk “doğurur” gibi gelmektedir. Bölümün ilk dört mısrası, şehre gelen akşam, yorumuna da imkân tanımaktadır.

Bu kişilik, şehre “bir Meryem gibi”, “kutsal bir çocuk doğurur gibi” (10) gelen sevgili, şehre bir “karanlık” getirmiştir: “Her yönden bir ses yükselir bu karanlık nedir.” (10) Burada şehre gelen karanlıktan önce şehre de dikkat edelim. Şehir, şiir boyunca kurgulanan şehir, bir sentez şehirdir. Bütünüyle modern şehir değil; çünkü sabah vaktini haber veren horozlar bu yorumu geçersizleştirmektedir. Fakat bütünüyle eski dünyalar şehri de değildir. Şiirde geçen Haliç, Tophane, Şehzadebaşı kelimeleri bu şehrin İstanbul olduğunu düşündürmektedir. Sevgilinin şehre getirdiği karanlık, özne açısından ayrılığın karanlığıdır. Şehir açısından, öznenin karşı çıktığı şehir açısından, ulaşamayacağı bir aydınlıktır. Şehir karanlık ve çirkindir. Şehir negatif gösterge sayıldığı için tersinden sevgilinin getirdiği karanlık pozitif / ışıklı bir durumdur. Burada tarihsel bir kişilik olarak Meryem’i ve ona yöneltilen eleştirileri (karanlık) hatırlarsak, sevgilinin bütünüyle ışıklı yorumunu iyice somutlaştırabiliriz. Fakat özne açısından sevgilinin getirdiği karanlık ayrılığın karanlığıdır. Yoksa niçin ve hemen “Kurban kesilirkenki karanlık” (10) desin. Özne kurbandır. Kurban kesilirkenki karanlık bizi tekrar yukarıda işaret edilen varoluş krizine götürür. Ayrılık karanlığı kurban kesilirkenki karanlıktır. Karanlığı getiren sevgili, Hz. Meryem ve Hz. İbrahim ve Hz. İsmail simgeleriyle içselleştirilebilir ve böylece ayrılığın katlanılabilir. Kurban, Hz. İbrahim ve Hz. İsmail simgeleriyle karanlık içe alınmakta, bu simgelerle sağlanan dönüşüm sayesinde karanlık birlikte yaşanacak bir aşına yapılmaktadır. Seçilen kelimenin karanlık kelimesi olması, şiir boyunca sevgili / aşk bağlamında kabul edilemez bir durum şeklinde ortaya çıkan ayrılığın yadsınması anlamına gelmektedir. Bö-

lümde Hz. İsmail'den “bir çocuk” şeklinde bahsedilmesi ve “*Mavi bir gül nöbeti*” (10) şeklinde tanımlanması, bu şart ve seçenekte bile şiirdeki kişinin “gül”, yani sevgili gelir umudu taşındığını (“mavi”) göstermektedir. “*Mavi bir gül nöbeti sertçe geçen / Omzundan arşlar dökülen.*” (10) Arşlar, içinde bir çocuğun da bulunduğu, sevgiliyle kazanılmış mutlu günler anlamına gelmektedir. Fakat, bir çocukları da olmuş ve mutluluk içinde kalmışlar, umudunun “sertçe geçen” ibaresi dolayısıyla bir anlık bir düşünce olduğunu anlıyoruz.

VII. bölüm, bir şairin mükemmellik gösterisi diyebileceğimiz bir mısrayla başlar: “*Artık dünyanın yarısı ay yarısı güneş.*” (11) Sezai Karakoç, ilk şiiri “Monna Rosa”da Necip Fazıl'ın ve takipçilerinin modern şiirini eskitmiştir. Buradaki modernlikle varılacak, yapılabilecek aşamayı geçmiştir. “*Keçiler keçiler incil sesli keçiler*” (38) mısrası Necip Fazıl sesini ve söyleyişini, Türk şiirinin Necip Fazıl şiiriyle yakaladığı aşamayı kapsayarak aştığını, “eski” şiiri, şiirin yeni bir aşamasında bu aşamanın mantığı içinde eritebildiğini, yeni bir fikir olarak diriltildiğini göstermektedir. Aynı şekilde, “Monna Rosa”da eskitilmiş; ama Necip Fazıl şiirine yapışık örneklerin yanı sıra, takipçilerini eskiten mısralar da vardır. “*Rüzgâr eser, yağmur yağar, tilkiler üşür*” mısrası Cahit Sıtkı Tarancı'nın “*Ayva sarı nar kırmızı sonbahar*” (Tarancı 1996, 186) mısrasını eskiten; ama Tarancı şiirine yapışık dursa da Tarancı'daki sifata karşılık fiille eskitmesi şiirimizin akaçağı doğrultuyu göstermektedir. “*Artık dünyanın yarısı ay yarısı güneş*” (Karakoç 1982, 11) mısrası da Tarancı'nın şiirimize getirdiği bu söyleyişin Necip Fazıl örneğinde olduğu gibi ondan kopartılarak bağımsız bir yenilik şeklinde serbest vezinde yeniden diriltildiğini göstermektedir.

VII. bölümdeki “karşılıksız borçlanan güneş” simgesi şiirde konuşan kişinin içsel arınması doğrultusunda anlamlandırılabilir. Bölüm, “*her şey öbürüne ışık tutmakla görevli*” (11) mısrasını toplum temelinde işletirken, mantık, “*Birer birer yakılır bütün sağlık çarşafı*” (11) mısrasıyla kesilir. Toplum temelli karşılıklı tesanüt “sağlık” çarşaflarının “birer birer” yakılmasıyla bitirilir. Bu bir hınç göstergesi olabilir. Orda, toplumda, “*Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş*”tur (Karakoç 1998, 25). Çünkü “*Her köşe köşebaşları deniz dibi dişli köpeklere yurt / Köpekler bu dişlere sahip değil bu dişler o köpeklere sahip yani / Diş geriye geriye doğru uzamış uzamış incelmış yumuşamış tüylenmiş de bir köpek olmuş sanki.*” (Karakoç 1982, 11) İşte geldik Karakoç'taki bilinç akışı tekniğine. Sezai Karakoç'ta neredeyse hiç rastlanmayan bilinç akışı tekniği, bu teknikle yansıtılan psikoloji hınç yorumunu güçlendirmektedir. Buralar “Monna Rosa”daki “denizin dibinde dolaşır gibi, ellerin” anlamındaki mısralar, yukarıdaki köpek ve tüy simgelerinin çözümü de hatırlanarak sevgiliyle ilişki kuran bilinç altını göstermektedir.

VIII. bölüm, her gün yeniden yaşanan ayrılık duygusunun, düşüncesinin doğal sonucu saymamız gereken yalnızlığın “delilik” derecesinde yaşandığını / somutlaştığını gösterir: “*Sabahları moditen akşamları equanil / Geliyor boyuna*

geliyor yalnızlığın gülmeleri.” (11) Sezai Karakoç şiirinde yalnızlık durumu, sadece sevgili bağlamında değil, genel olarak “şiddetli” bir yalnızlık şeklinde yaşanır. Moditen, ve Equanil ilaç isimleridir. Moditen, şizofreni ve psikotik hastalıkların tedavisinde kullanılan antipsikotik bir ilaç; Equanil, anksiyete, aşırı heyecanlanma gibi durumların düzeltilmesinde kullanılan bir ilaçtır. “Yalnızlığın gülmeleri” ifadesi yaşanan durumu, ayrılığın katlanılmaz acısını izaha ihtiyaç bırakmaksızın göstermektedir. Acı bu denli yüksekse, aşma çabaları da aynı derecede yüksek olmalıdır. En yüksek derecede iki çözüm, intihar ve sevgiliyi Meryem formu üzerinden yaşantılamaktır. Meryem formu üzerinden yaşantılanan sevgili formu hem ayrılık, kavuşamamak meselesini çözecektir, hem de sevgili safiyet ve masumiyet içinde kalacaktır. Birinci seçenek intihar, şiirdeki ifadeyle “denenmiş”, yani sınanmış ve devre dışına çıkarılmıştır. Sezai Karakoç şiirinde, bütün şiiri gözettiğimizde, bu şiirin kişisi öz benliğine karşı tahripkâr değildir. Bu genel yaklaşım intiharın aşılmasında öznenin dayanak noktasıdır. Kalan seçenek, sevgili, Meryem formunda yaşatılacaktır.

Zor gelen “yalnızlığın gülmeleri” gerçeküstü bir tablodan aşarak gerçek çocukluk hatıralarının içinde, buraya gerçekçiliği kıran ince bir damar olarak yerleşir.

“Sabahları moditen akşamları equanil / Geliyor boyuna geliyor yalnızlığın gülmeleri / Denize kentler çizen kent iten kentler çeken / Ardına kentler bağı / Kent tüküren kent soluyan bir gemi.” (11) Buradan, “Zülküfül Dağın bahçeleri” (11) mısrasına geçiş oldukça hızlıdır. Bu mısra, ve Zülküfül Dağı'yla gelen çocukluk hatıraları tam anlamıyla “kurtarıcı”dır. Şair şiirin sonuna kadar bulduğu bu güvenli atmosferden çıkmayacaktır.

“Zülküfül Dağın bahçeleri / Yalnız, orda açar özel bir peygamber çiçeği / Ağız yakan özel bir peygamber çiçeği / Sultan Şehmus ve Veysel Karani / İncir yaprağıyla sildiler gözümü çocukken.” (11-12) Burda geçen peygamber çiçeği ve incir doğrudan “Monna Rosa” simgeleridir. “Monna Rosa”: “Peygamber çiçeğinin aydınlığında ara.” (Karakoç 1998, 39) Bu çiçek “Taha”da da geçmektedir (Karakoç 1974, 57).

VIII. bölümdeki “şiddetli yalnızlık” vurgusu özneyi geçmişindeki mutlulukla hatırladığı bir bölüme, çocukluk günlerine döndürür. Bu günler onu içinde bulunduğu durumdan çıkaracaktır. Bölüm boyunca, ve devamında şiir boyunca, geçmiş günlerin yeniden yaşantılanması, yalnızlığın şiddetini kırmaya, başarabilirse yalnızlığı geçersizleştirmeye çalışacaktır. Yalnızlık hak edilmemiş bir sonuçtur. Bu yaşanan yalnızlığı artırmaktadır. Acısını çoğaltmaktadır. İnsan; yalnızlık, yaşanan acı kabul edilemez bir duruma dönüştükçe en yakınlarına döner. İlk tepki en yakınını aramaktır. Bu konuyu konuşmak için değil, onunla konuşmak, onunla olmak için. Sezai Karakoç'un Ergani'de geçen çocukluk günleri, en sahici yakınları, bu günleri oluşturan unsurlarıyla birlikte bölümün sonuna ka-

dar sürmesi boşuna değildir. Çıkış onu bütünüyle benimsemiş yakınlarındadır.

Sabahları Moditen, akşamları Equanil gelen yalnızlık (Bir de Orhan Veli'nin tak takıştır gel'ini hatırlayın. Buradaki fark Gariple İkinci Yeni farkıdır.) onu gerçeküstü bir tablonun içinden geçirir. Yalnızlık, denizler üzerine şehirler kuran bir gemidir. Hem arkasına şehirler bağlıdır, onları sürükleyerek ilerler, hem de şehirleri tükürerek denizde dolaşan bir gemi şeklinde algılanır. Tam anlamıyla gerçeküstücü bir tablo, bir rüya, bir algı yaşantısıdır bu. Şehir yalnızlık yuvasıdır. Bütünüyle yalnızlıktan ibarettir. Üstelik şehirler deniz üzerinde kuruludur. Yani batacak, temelsiz. İşte bu denli keskinleşen yalnızlığı, bu karanlığı ona aşkı armağan etmiştir. Kendini yalnız ve yabancı bulduğu bu durumdan ve bu mekândan çocukluk günlerine dönerek çıkar. Yalnızlık saçarak ilerleyen geminin kökeni belki de “Monna Rosa”dadır: “*Parçalanan gemiyi ve yırtılan yelkeni.*” (Karakoç 1998, 42)

IX. bölüm, VIII. bölümde yakalanan atmosferin (çocukluk günleri) kolayca terk edilmeyeceğini göstermektedir. Çocukluk günleri elde edilmiş, çalışarak kazanılmış, hak edilmiş bir ödül hükmündedir. Bölümde her defasında aynı uzaklığı koruyan kiraz simgesi bence sevgiliyle açıklanmalıdır. “*Uzanan bir yarı ölü eli kirazdan kiraza / Kirazsa hep aynı iraklığı bozmamakta korumakta / İçilemeyen bir su bardakta.*” (Karakoç 1982, 13) Hem sürekli aynı mesafede (uzaklık) kalan kiraz, hem ona uzanan yarı ölü el, içilemeyen bir bardak su ile birlikte “gerçekleşmeyen” aşkı gösterir. Bu mısraların devamındaki final bizi en başa, yalnızlık gülmelerinin yeniden değerlendirilmesine döndürür: “*Aklı düzeltmenin mümkünü kutsal balıklarla.*” (13)

Tek mısradan oluşan X. bölüm, şiiri ve meseleyi yeniden başlatmaktadır: “*Her şey bir kere daha yanlış gibi.*” (13) Varılan her sonuç yanlıştır. Bu öznenin kaderidir. Bu mısra her gün, sürekli yaşanacaktır. Bu mısra, imkânsız, çözümsüz bir mesele karşısında insanın durumunu gösterdiği kadar, öznenin, söz konusu ayrılığı kabul etmediğini de göstermektedir.

XI. ve XII. ve XIII. ve XIV. ve XV. ve XVI. ve XVII. ve XVIII. ve XIX. bölümler, yalnızlığın baskısıyla elde edilen çocukluk günleriyle doludur. Çağ ve modern durum bugünlerin içinden verilir.

XIV. bölümde, “*Bir avuç çıplaklık / Ve portakal büyü / Ve özgürlük sundukları*” (15) mısralarında portakal “buğu”su “büyü”ye dönüşmüştür. Somuttan soyuta gidiş eğilimi diyebiliriz. Bölümdeki “özgürlük” kelimesi, sanki kurallardan sıkılmayı simgelemektedir. Biraz ilerideki, “*Yas mı sevinç mi / Ölülük mü dirilik mi / Din mi barış mı / Savaş mı sevgi mi*” (15) mısralarında dinin barışın karşıtı olarak sunulması da düşündürücüdür. Bence mesele, şiirdeki konuşmacının, sevgili bağlamında kurallara, ilkeye, ahlaka bağlı kalmanın getirdiği “acı”ya eleştirisidir. Sadakate eleştirisidir; çünkü yerine bir başkasını koyamamıştır. XV. bölümde-

ki, “Her çocuğa birden anne olmayan” (15) mısrasıyla birlikte, gerçekleşmeyen kavuşmanın özlemini göstermekte ve bu durum isyan etmeksizin eleştirilmektedir. Benzer bir hususun bu sefer “Leylâ ile Mecnun” şiirinde dile getirilmesi ilginçtir: “Sıyrılmıştı bir kez daha / Bağlardan kayıtlardan akitlerden / Vücut sikan ruh bunaltan iplerden / Özgürdü çöl rüzgârları kadar özgür / Ve gençti hiç kimsenin olamayacağı kadar / Kar gibi eriyordu bütün acılar.” (Karakoç 1986b, 69)

XVI. bölümde, XV. bölümden devam eden düğün kelimesi şiirdeki konuşmacının bireysel sorunu (ayrılık) bağlamında bir hınç nesnesine dönüşmüştür: “Düğün düğün böceği ve düğün çorbası / Eşeklerin aydedesi ayın öcü alındı mı.” (Karakoç 1982, 15) “Eşeklerin aydedesi” ifadesi ve “öç” kelimesi düğünden hınç alma isteğini göstermektedir. XVII. bölümde hınç durumu daha bir netleşmektedir: “Dağlarda koyunlara çiçeklere ateş yakan / Böcek ezdiren bütün düğün böceklerini ezdiren.” (16) Düğün yapamamak, ayrılık açısından çıkamamak. XVII. bölümde “kızlardan bir kokteyl” şeklinde tanımlanan düğün XVIII. bölümde “Ölümün düğünü”ne (16) dönüşür. Yukarıda yatakla ilişkili ölüm düğünüle de ilişkilendirilir.

XX. bölüm, son beş bölümde (XIX. ve XVIII. ve XVII. ve XVI. ve XV.) sıkça vurgulanan, etrafında dönülen “düğün” olgusunun ardından, “Ben ölmedim yalnız kaldıysa da ayaklarım” (17) mısrasıyla başlar. Mısrada geçen “ölmedim” kelimesi, “Seni andım, ölmedim” (18) mısrasındaki “ölmedim” kelimesidir. Hitap doğrudan sevgilidir. Bu mısra Sezai Karakoç’ta aşk meselesini, sevgili algısını bütün netliği, bütün somutluğuyla göstermektedir: “Ben ölmedim yalnız kaldıysa da ayaklarım.” (17) Ayrılık onu Moditen ve Equanil’in sınırlarına taşımıştır. Ölüm bana günde iki kere kaş göz eder ne demektir? Hayatın başında (sabah), hayatın sonunda (akşam) ve her gün fark etmiyor ne demektir? Böylesine büyük ve temelden yaşanan acı sevgili acısıdır.

XX. bölümde, “Karlar eridikte yönelirdik kadınlarla / Kuzeye batıya dağa doğru / Yüzümüzü biçirdi yıllanmış soğuk” (17) mısralarında ilk defa “kadınlarla” denilerek öznenin “herkese” katıldığı bir birliktelik, bir uyumdan söz edilmektedir. Bu uyum, “Çamaşır yıkardı kadınlar kızlar / Biz çocuklar suda kışın giden” (17) mısralarıyla geri alınmakta, özne herkesler karşısında kendini yine dışarıya almaktadır.

“Ey bâkire su kasar yapan Meryemlerinle” mısrasında “bâkire su” (18) Meryem simgesi üzerinden kadını / kadınları simgelemektedir. Kadın onda bütünüyle safiyetin ve masumiyetin simgesine dönüşmüştür. Karakoç’un şiirinde önce sevgili Meryem simgesi üzerinden ideal formuna ulaştırılmış, sonra bu form kadın olgusuna dönüştürülmüştür. Bu mısrayla başlayan süreç, aşkının ve kendisinin mükemmel bir ifadesine dönüşen “Seni andım ve ölmedim” (18) mısrasıyla tamamlanmaktadır: “Bir bahar boyu yıkar kasarları kadınlar kızlar

çamaşırları / Çık arı sudan ey el değmemiş boya / Kasabaya inmemiş yani ölmemiş boya / Ey bâkire su kasar yapan Meryemlerinle / Işığa bakan kızların gölgesini / Suyu iten biz çocuk isalarınca / Seni andım ve ölmedim.” (18)

Kadınlara, kızlara ilişkin bir çocukluk hatırasından yola çıkarak sevgili hatırlanmıştır. “*Seni andım ve ölmedim,*” (18) yaşanan acının büyüklüğünü ve varoluşa ilişkin yönünü göstermektedir.

“Köpük” büyük bir aşk şiiri olduğu kadar büyük bir yalnızlık şiiridir: “*İsa bu saçaktan saçığa atlarken / Eteklerinden bahçelere kan dökülen / Saçından sakalından geceye bir çiğ düşen / İsadır bu benim yanımda oturmuş bir taş / İki bin yıllık bir hece taşına / Taş nerde bitiyor nerde başlıyor İsa / Sürekli bir alışveriş var aralarında.” (18)*

Finalin ölümle bitmesi yaşanan aşka uygun bir son olduğu için değildir: O zaten ölümün içinde yaşamaktadır. “İntiharlar” aşılmış, ölüm hayat mekânına dönüştürülmüştür. Her anlamda onu cevapsız bırakan dünya, gerçek dünya, fizik dünya, dokunamadığı kıızı ona çok gören dünya aşılmıştır. Şiirde konuşan öznenin kendisini paylaşabileceği, arkadaşlık kurabileceği, ifadesini bulabileceği tek kişilik Hz. İsa’dır. Sevgiliyi Meryem formunda ideal algıya kavuşturan özne için bu seçim son derece anlamlıdır. Bu seçenekte bile sevgiliye kavuşma, etrafında olma isteği göstermektedir. Hz. İsa simgesi üzerinden yaşanan mekân bir hece taşıdır. İki bin yıllık bir hece taşı, iki bin yıllık bir yalnızlıktır. İki bin yıllık bir adam, iki bin yıllık bir yalnızlık, iki bin yıllık bir ayrılık, iki bin yıllık bir aşk acısıdır. Taş nerde bitiyor, nerde başlıyor belli değildir, ölüm nerde bitiyor, Hz. İsa nerde başlıyor belli değildir. Aralarında sürekli, kesintisiz bir alışveriş vardır. Hece taşı, Hz. İsa, ve şiirde konuşan özne. Ve aralarında kesintisiz bir alışveriş. Hece taşı ölüm taşıdır. “*Başları üstünde hece taşları / Ne söylerler ne bir haber verirler*” (Yunus Emre) demektir. Özne için bu durum, ölümün içinde yaşıyorum, demektir.

“Köpük” finaldeki Hz. İsa simgesi, bizi yine “Monna Rosa”ya götürür: “*Asılmış bir adamın iki eli yağmura.*” (Karakoç 1998, 42)

Karakoç şiirinde konuşan kişi, bu kişi, aşk acısıyla iç içe geçmiş çaresizliği bir yaşantıya dönüştürmüştür. Özne, çaresizlik yaşantısını, aynı sertlikte yaşadığı ve dile getirdiği kültür kriziyle iyice derinleştirmiştir. Aşk yaşantısını ayrılık üzerine kuran özne, bu çekirdeği kültür ve tarih meselesinin de çekirdeği yapmıştır. Buradan bir tavır, bir isyan, bir savaş, rövanşist bir hareket şeklinde sistem kurucu bir fikir olarak tasarladığı diriliş fikrini üretmiştir. Diriliş fikri için Batı tarihindeki Rönesans (yeniden doğuş) kelimesinin seçilmesi Batı’dan rövanşı almak isteğinin göstergesidir. Aşk yaşantısının çekirdeğindeki ayrılık, Meryem formu üzerinden özneyi yaşatan; hayatta tutan ve yeniden üreten bir nitelik kazanırken, ulaştığı diriliş fikriyle simgelenen kültür ve medeniyet hareketi, bu

yeni aşama aşk acısını yaşanan kültür krizi içinde yeniden kavrayacaktır. Özne kendi bireysel acısıyla zaferini istediği aidiyet unsuru kültür ve medeniyetin açmazını yaşadığı acıda birleştirecektir. Bu sentez sevgiliyi bir kavrama dönüştürecek, artık bu kavramın sergilediği coğrafya, kültür, yaşantı söz konusu olacaktır.

Soru şudur: Kimin, hangi şairin şiirinde böylesine büyük, böylesine kuvvetli, böylesine tutkulu, böylesine muazzam bir ifadeye kavuşmuş bir aşk var? Hiçbirinin. Türk şiirinde, hangi şairde örneğine ancak klasik eserlerde, hatta eski masallarda rastlanabilecek büyük bir trajedi var?

Ben konuya devam edeceğim. “Köpük” analizinden sonra tekrar “Monna Rosa”ya döneceğim. “Monna Rosa”dan “Köpük”e kadar Karakoç şiirini sevgili algısı bağlamında kronolojik takip bana yazının girişinde sözünü ettiğim Meryem formuna kavuşan sevgili algısını verecektir. Buna koşut derinden yaşanan ayrılık acısının Karakoç şiirinin en temel ve beşerî özünü oluşturduğunu, “Köpük” şiiriyle bu hususun mükemmel ifadesini bulduğunu gösterdikten sonra, fikrin bulaşmadığı ilk üç kitabı, *Körfez*, *Şahdamar* ve *Sesler*'i, *Mükemmel Kitap* sevgili algısı sürecinde yeniden değerlendireceğim ve buradaki özün; beşerî özün, ayrılık meselesinin kültür ve medeniyet kavramlarına taşınarak burada yaşanan ayrılığın da özünü oluşturduğunu göstermeye çalışacağım. Meryem formuna kavuşan sevgilinin kültür, medeniyet unsuruna dönüştürüldüğünü, hayatın içinde bu niteliğiyle yaşatıldığını, bu itibarla da Karakoç'un sevgili algısının bir mazmuna dönüştürülerek modern şiirde yeniden kurgulandığını, bu açıdan Karakoç'un modern Türk şiirinde bu hususu yakalayan ve başaran tek şair olduğunu ileri süreceğim. Karakoç şiirinde kültür ve medeniyet unsurunun yaşadığımız hayatın bir enstrümanına dönüştürüldüğünü, modern Türk şiirinde ilk defa bu hususun modern hayatın içinde yaşantılandırıldığını, bu ilgiyi, bu bağı kurabilen tek şairin Sezai Karakoç olduğu söyleyeceğim. Sezai Karakoç kadar entelektüel bilgiyi, tarihi, kültürü, medeniyeti etinden, tırnağından, kanından bir parçaya dönüştüren ikinci bir şair çıkmamıştır. Fakat Karakoç şiirini sadece kültür, medeniyet, diriliş fikriyle okumaya yatkın bir kafa var. Bu kafa Karakoç şiirine kötülük etmektedir. Buradaki beşerî özü, insanı ve hayatı silikleştirmektedir. Örneğin Karakoç'ta çok fazla ay kelimesi geçiyor. Niçin? Çünkü “yalnız adam”. Çünkü ay sevgiliyi simgeliyor. Ayın ikiye bölünmesi mucizesi Karakoç'ta kültürel bir veri değildir, aşkın gece ve gündüz şeklinde ve derecesinde ikiye bölünmesidir. Ayrılık acısıdır. Niçin bu şiirde defalarca düğün kelimesi geçiyor? Niçin çocukluk günlerinin geçtiği ortamlar bu şiirde çok geçiyor? Çünkü bir tek orda mutlu. Neden bu şiirde bütünüyle bugünde yaşayan insan bu şiiri sadece kültürle açıklama çabaları içinde eritiliyor?

Aşk; sevdiği kızı alma meselesi, Sezai Karakoç şiirinde atılım noktasıdır. Aşka dönülür ve antiempyalizme, siyasete, kültüre, medeniyete, kâğıt endüstrisine varıncaya değin hayatın her yönüne, sızranır. Sevgili ve ona duyulan bü-

yük aşk, Sezai Karakoç şiirinde sistem kuran noktadır. Bütün şiir ve bu şiirin meseleleri bu nokta etrafına örülür. Tamamlayıcı unsur değil, kurucu unsurdur sevgili.

Konuya devam edeceğim.

Kaynakça:

Karakoç, Sezai (Tarihsiz), *Hızır ile Kırk Saat*, Diriliş Yayınları: 1, İstanbul.

_____ (1974), *Şiirler II/ Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.

_____ (1982), *Şiirler III / Körfez / Şahdamar / Sesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 4. baskı.

_____ (1985), *Şiirler IV / Zamana Adanmış Sözler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 3. baskı.

_____ (1986a), *Şiirler V / Ayınlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 3. baskı.

_____ (1986b), *Şiirler VI / Leylâ ile Mecnun*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.

_____ (1987), *Şiirler VII/ Ateş Dansı*, Diriliş Yayınları, İstanbul.

_____ (1995), *Şiirler VIII / Almyazısı Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.

_____ (1998), *Şiirler IX / Monna Rosa*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.

Özbahçe, Osman (2006a), "İkinci Yeniden Sorumlu" başlıklı yazının içinde, *Kökler*, sayı: 12, Haziran.

Özbahçe, Osman (2006b), "İkinci Yeninin Doğuşu", *Kökler*, sayı: 11, Mart.

Atılâ, Osman (1950), *Memleket Şiirleri*, antoloji, CHP Halkevleri Bürosu Yayınları, Ankara.

Atlansoy, Hüseyin (1989), "Alenen Eleni", *Albatros*, sayı: 4, Ocak 1989. Bu şiir Atlansoy'un kitaplarında geçmemektedir. Altı bölümlü şiir şöyledir: "Alenen Eleni: *Ben seni tanımam Eleni // Artık işletmeler somya kullanıyor Eleni / Seninse parmağında hâlâ yüzüğün var / Her yanın çevrili yengelerle / Konuştukların hep mi duvar Eleni // Seni birileri hiç duymaz mı / Haliç mavi olur da / Senin gözlerin / Mavi kalmaz mı // Hüznün siyah halkalar olur da yüzünde / belki dönersin bir tabut olup gündüzüne // Senin sabahın doğumundur, bunu bil Eleni / Şunu da bil; bunca konuştuğum boşunadır / Sen beni tanımazsın Eleni // Bu şiir kimdir bilinir mi / üstelik sualimiz yanlış değildir Ey Ahali."* Şiirin tamamı Sezai Karakoç'un ilgili bölümünden doğmuştur. Ayrıca Eleni, işletme, somya (karyola), duvar, Haliç, mavi, tabut, ölüm "Köpük" bağıntısını ortaya koyan somut göstergelerdir.

Tarancı, Cahit Sıtkı (1996), *Otuz Beş Yaş / Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul, 11. baskı.

Karataş, Turan (1998), *Doğru'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Süreya, Cemal (2006), *Şapkam Dolu Çiçekle / Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2. baskı.