



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE GÖRME VE
GÖSTERME BİÇİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EMİNE KILINÇ

İSTANBUL, 2022



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE GÖRME VE
GÖSTERME BİÇİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**EMİNE KILINÇ
(180101018)**

**Danışman
(Prof. Dr. Hasan Akay)**

İSTANBUL, 2022



FATİH
SULTAN
MEHMET
VAKIF ÜNİVERSİTESİ

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
TEZ ONAY FORMU

24/06/2022

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk ve Dili Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk ve Dili Edebiyatı Tezli yüksek lisans öğrencisi 180101018 numaralı Emine KILINÇ'ın hazırladığı “Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Görme Biçimleri” konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 24/06/2022 Cuma günü saat 14:30'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Çokluğu/Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:... da yapılacaktır.

Tez adı değişikliği yapılması halinde: Tez adının “Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Görme ve Gösterme Biçimleri” şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Karar
1. Prof. Dr. Hasan AKAY (Danışman)	KABUL
2. Dr. Öğr. Üyesi Mesut KOÇAK	KABUL
3. Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU	KABUL

*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Emine Kılınc

CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE GÖRME VE GÖSTERME BİÇİMLERİ

Emine Kılınç

ÖZET

Modern Türk şiirinin önemli şairlerinden biri olan Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinin merkezini görme eylemi oluşturmaktadır. Şairin şiirlerinin merkezinde olduğu düşünülen görmenin, şiirin sentaktik düzeyinden semantik düzeyine şiiri içerik-yapı olarak bütünleştiren bir matris işlevi yüklendiği görülür.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde görme biçimleri hem şiirde görme ve görsellik ilişkisinin belirleyeni hem de bu ilişkinin sonucu olarak ortaya çıkar. Şiirlerde görmeden görülmeye doğru bir yol izlendiği ve bu izleğin Zarifoğlu’nun şiirlerinin genel karakterini belirlediği görülmektedir. Şiirler; görme, görsellik ve görselleştirme ile ilgili kullanımlar aracılığıyla merkezdeki görme eylemine yapısal ve anlamsal olarak bağlanırken şiir atmosferi, görmenin farklı boyutlarda gerçekleştiği bir görme perdesine dönüşür.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde görme, modern Türk şiirinin genelinde olduğu gibi merkezî perspektifin penceresinden gerçekleşmez. Zarifoğlu şiirini modern Türk şiiri içinde farklı kılan, görmenin mutlak biçiminin merkezî perspektif olduğu iddiasını taşıyan görme ve düşünme biçimlerini reddetmesidir. Zarifoğlu şiirinin bu noktada hem İslâm düşüncesi ve sanatlarında görülen hem de modern ve modern sonrası sanat anlayışlarının ulaşmaya çabaladığı “çoklu bakış” a ya da “tersten perspektif” e dayanan bir görme biçimi ile şekillendiği görülmektedir.

Görenin görünen dünyaya bir görülen olarak katıldığı Zarifoğlu şiiri, görmeyi yeniden öğrenme tecrübesi olarak bir seyir hâlidir. Bu seyir, görmenin yalnızca görme organı olan göz ile ilişkili olmadığı, görmede hakikate ulaşmanın kalbin

görmeye açılmasıyla mümkün olacağı idraki ile şekillenen, görme bilgisinin görme bilincine dönüştüğü bir süreçtir. Bu anlamıyla Zarifoğlu şiiri, İslam düşüncesi ve sanatlarının görme biçimini modern ve modern sonrası sanatın yönelimleri ile yeniden görmeye açan bir görme poetikası olarak düşünülebilir. Bu çalışmada, Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme ve gösterme biçimleri, şiirlerde görme ve görsellik ilişkisinin belirleyeni ve sonucu olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cahit Zarifoğlu, modern şiir, görme biçimleri, görsellik, perspektif, İslâm sanatları.

**WAYS OF SEEING AND SHOWING IN CAHIT
ZARIFOGLU'S POEMS**

Emine Kılınç

ABSTRACT

The act of seeing the center of the poems of Cahit Zarifoğlu, one of the important poets of modern Turkish poetry. It is seen that sight, which is thought to be at the center of the poet's poems, is loaded from the syntactic level to the semantic level of the poem as a matrix function that integrates the poem as content-structure.

The ways of seeing in Zarifoğlu's poems emerge both as the determinant of the relationship between vision and visuality in poetry and as a result of this relationship. It is seen that a path from seeing to being seen is followed in poems and this theme determines the general character of Zarifoğlu's poems. Poetry; while seeing is connected structurally and semantically to the act of seeing in the center through the uses related to vision, visuality and visualization, the atmosphere of poetry turns into a visual screen where seeing takes place in different dimensions.

Seeing in Zarifoğlu's poems does not occur from the window of a central perspective, as is the case in modern Turkish poetry in general. What makes Zarifoğlu's poetry different in modern Turkish poetry is its rejection of the ways of seeing and thinking, which claim that the absolute form of seeing is the central perspective. At this point, it is seen that Zarifoğlu's poetry is shaped by a way of seeing that is based on "multiple perspective" or "reverse perspective", which is seen both in Islamic thought and arts and which modern and post-modern artistic understandings strive to achieve.

Zarifoğlu's poem, in which the seer joins the visible world as seen, is a state of journey as an experience of re-learning to see. This journey is a process that is

shaped by the cognizance that seeing is not only related to the eye, which is the organ of vision, but that reaching the truth in seeing will be possible by opening the heart to seeing and vision information turns into vision consciousness. In this sense, Zarifoğlu's poetry can be considered as a poetics of seeing that reopens the Islamic thought and arts's way of seeing to sight with the tendencies of modern and post-modern art. In this study, the ways of seeing and showing in Zarifoğlu's poems are tried to evaluate as result and determiner of relation of seeing and visuality in poems.

Keywords: Cahit Zarifoglu, modern poetry, the ways of seeing, visuality, perspective, Islamic arts.

ÖNSÖZ

Cahit Zarifoğlu (1940-1987) şiiri, modern Türk şiiri içinde görme ve görsellik ilişkisinin şiirde merkezî ve kurucu bir niteliğe sahip olduğu özgün örneklerinden birini teşkil eder. Zarifoğlu'nun şiirlerinde olduğu kadar “şiir gözüyle” baktığı diğer metinlerinde de ayırt edici bir işleve sahip olan görme eylemi, insanı “ol” emrine bağlayan hayati bir öneme sahiptir. Zarifoğlu'nda görme poetik eylemin temelini oluşturduğu gibi poetik süreci de şekillendirir. Şiirlerin sentaktik düzeyinde görme ve görsellik ile ilgili kullanımların yanı sıra, şiirlerde teknik olarak görselleştirme aracılığıyla somut/görsel şiire yaklaşan örneklerde görme, içerik-yapıyı bütünleştiren poetik bir bilince dönüşür. Zarifoğlu şiirinde görme ve gösterme biçimleri, şiire yansıyan görme ve görsellik ilişkisinin sebebi olduğu kadar sonucudur.

Cahit Zarifoğlu şiirleri üzerine yapılan çalışmalar hacimli bir bibliyografya oluşturmasına rağmen Zarifoğlu şiirinin merkezî eylemi ve kurucu unsuru olan görme ilişkisini, görme ve gösterme biçimleri bağlamında konu alan müstakil bir çalışmanın bulunmadığı görülmektedir. Bu nedenle “Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Görme ve Gösterme Biçimleri” başlıklı bu çalışmada şiirlerin merkezinde yer alan görme ilişkisinin incelenmesi ve bu ilişki bağlamıyla görme biçimlerinin şiire, görme ilişkisinin görme ve gösterme biçimlerine etkileri üzerinde durulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın kapsamını, Zarifoğlu'nun *Şiirler* kitabında yer alan toplu şiirleri oluşturmaktadır. Görme ve gösterme biçimlerinin belirlenmesi amacıyla Zarifoğlu'nun şiirleriyle ayrı düşünülemez ve onun “şiir gözüyle” baktığı *Yaşamak, Konuşmalar, Okuyucularla, Zengin Hayaller Peşinde, Bir Değirmendir Bu Dünya, Rilke'nin Romanında Motifler* gibi eserlerinden de çalışmanın amacı doğrultusunda faydalanılmıştır. Ayrıca Zarifoğlu şiiri üzerine yapılan inceleme ve değerlendirmelerden, konuyla ilişkilendirilebilecek akademik çalışmalardan ve dergilerin Cahit Zarifoğlu ile ilgili özel sayı ve dosyalarından çalışmanın kapsamı ve amacının gerektirdiği ölçüde yararlanılmıştır.

Giriş ve sonuç bölümü dışında dört bölümden oluşan bu çalışmada, görme yaklaşımları ile sanat ve görme ilişkisi genel hatlarıyla ele alındıktan sonra İslâm düşünce ve sanatlarının görme biçimi ile Batı'nın görme biçimi karşılaştırılarak iki kültürün dünya görüşü farkının görme biçimlerine etkileri üzerinde durulmuştur. Çalışmada, Zarifoğlu'nun görmede izlediği dıştan içe hareket yönüne bağlı kalınarak şiirlerinin görülme biçimlerinden şiirde görme ve gösterme biçimlerine doğru bir inceleme yöntemi uygulanmıştır. Şiirde görme ve görsellikle ilgili kullanımlar ile görselleştirmenin teknik olarak kullanıldığı örnekler aracılığıyla görme biçimlerinin şiir anlayışına, dile; dünya, varlık ve benlik algısına yansımaları belirlenmeye çalışılmıştır.

Zarifoğlu şiiri; görme ilişkisi bağlamıyla modern ve modern sonrası sanatın kazanımlarını içerdiği gibi İslâm düşünce ve sanatının görme biçimlerini modern şiir içinde yeniden kuran bir görünüme sahiptir. Bu açıdan Zarifoğlu şiirinin Sezai Karakoç, Mehmet Âkif ve Necip Fazıl şiirinin kesişim noktasında bulunduğu söylenebilir.

Son olarak hayatın her aşamasında olduğu gibi bu çalışmada da yanımda olan aileme; çalışma süresince vaktini, dikkatini, öneri ve eleştirilerini esirgemeyen, her şeyden öte “şiire yeniden bakma”nın mümkün ve olası yollarını arama noktasında cesaretimi artıran tez danışmanım Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkür ederim. Zarifoğlu şiiri, görme ile biçimlendiği kadar okurunu her karşılaşmada görmeye çağıran bir yeniden görme davetidir. Zarifoğlu'nun vefatının otuz beşinci yılında bu çalışma aracılığıyla şiirin davetine, bir bakış müddeti olsun icabet edebilmek umuduyla...

Haziran/2022

Emine Kılınç

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	viii
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	7
1. GÖRME VE ŞİİR İLİŞKİSİ.....	7
1.1. GÖRME YAKLAŞIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ.....	7
1.2. TÜRK ŞİİRİNDE GÖRME VE GÖRSELLİK	31
İKİNCİ BÖLÜM	46
2. ŞİİRDE GÖRME: CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNDE GÖRME	46
2.1. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNİN GÖRÜLME BİÇİMLERİ: BİR ŞAİR OLARAK CAHİT ZARİFOĞLU FOTOĞRAFI	51
2.1.1. Cahit Zarifoğlu Şiirinde Rainer Maria Rilke Etkisi.....	52
2.1.2. Cahit Zarifoğlu Şiirlerinde Anlam Kapalılığı	58
2.1.3. Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde İkinci Yeni Etkisi	72
2.2. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNDE GÖRMENİN SEYRİ: 'YORDUM SENİ GÖZLERİM'	91
2.2.1. Görme Perdesi Olarak Şiir: Gözün Seyri.....	97
2.2.2. Zarifoğlu Şiirinde Gözün Perdeleri	101
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	110
3. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRLERİNDE GÖRME VE GÖRSELLİK İLE İLGİLİ UNSURLAR	110
3.1. ŞİİR ADLARINDA GÖRME VE GÖRSELLİKLE İLGİLİ UNSURLAR .	110
3.2. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRLERİNDE GÖRME ORGANI OLAN GÖZ VE GÖRME İLE İLGİLİ KULLANIMLAR	113
3.3. CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE IŞIK İLE İLGİLİ KULLANIMLAR.....	140

3.4. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE RENKLERLE İLGİLİ KULLANIMLAR.....	181
3.5. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE ŞEKİLLERLE İLGİLİ KULLANIMLAR.....	210
3.6. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE SAHNE SANATLARI VE GÖRSEL SANATLAR İLE İLGİLİ KULLANIMLAR.....	228
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	246
4. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE TEKNİK OLARAK GÖRSELLEŞTİRME.....	246
4.1. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE DİLİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ: TİPOGRAFİK GÖRSELLEŞTİRME.....	246
4.2. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE ANLATIMIN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ.....	282
SONUÇ.....	321
KAYNAKÇA	335

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
b.	Basım
b.a.	Eserin bütününe atıf
bkz.	Bakınız
bkz.: aş.	Eserin kendi içinde aşağıya atıf
bkz.:yuk.	Eserin kendi içinde yukarıya atıf
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
k.g.	Karşı görüş
karş.	Karşılaştırınız
S.	Sayı
s.	Sayfa/sayfalar
t.y.	Basım tarihi yok
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	Basım yeri yok

GİRİŞ

Görme; insanın dünyayı, varlığı, kendi varlığının dünyada bulunuşunu anlamlandırmasında en önemli eylemlerden biridir. İnsan görme duyusuyla dünyaya açılır, varlığın ve yaşamın görünümüne, dünyada bir varlık olarak kendisine ve diğerlerine en başta görme eylemiyle ulaşır. İnsanlık tarihinin görmeyle kurulan ilişkiye göre şekillendiği söylenebilir: Her dönem kendine özgü “görme odakları” belirlemiş, göze giren ışığın yönü değişmiş, bazı görüntüler kırılırken bazıları gözden düşmüştür.

Günümüzde optiğin inceleme alanına giren görme, optik henüz bir disiplin alanı olarak ortaya çıkmadan önce felsefenin konularından biridir ve epistemolojiden ontolojiye, etikten metafiziğe düşünce tarihini etkiler. Görmenin nasıl gerçekleştiği, görünür alanın sınırları, görme organı olan gözün mahiyeti ve yapısı, görenin görmedeki rolü, görmenin hakikatle ilişkisi gibi sorulara cevap arayan düşünürlerin ve bilim insanlarının ulaştıkları sonuçlar, görme ile ilgili farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olur.

Görme yaklaşımlarındaki dönüşümler, insanlık tarihini birçok yönden etkilediği gibi sanat anlayışları ve yaklaşımlarında da etkili olur. Görme duyusuna atfedilen önemin sonucunda “gözmerkezci” anlayışın ortaya çıkması ve gerçeklik algısına bağlı olarak natüralizm gibi akımların oluşması görme ve sanat ilişkisinin bir sonucudur. Şiirde görme ilişkisinin gerçeklik algısına bağlı olarak şiirin görsel sanatlar, özellikle de resim sanatı ile bağlantısı çerçevesinde değerlendirildiği görülür. Şiir ve resim sanatının, görme duyusuna bağlılık ve görselleştirme yetkinliği açısından birbiriyle kıyaslandığı uzun bir tarihe sahip olduğu bilinmektedir.

Sanat ve görme ilişkisi, görsellik ve görselleştirmeyle ilgili olduğu kadar sanat eserini oluşturan sanatçının dünyaya, varlığa, zamana, mekâna, sanata vs. nasıl ve nereden baktığıyla ilgilidir. Sanatçının eserinde neleri, nasıl ve neden göstermeyi

ya da göstermemeyi tercih etmesi, eserin oluşumunun ve şekillenmesinin ardındaki görme biçimiyle ilişkilidir. Her sanat eseri bir görme biçiminin sonucu olarak ortaya çıktığı gibi şiir de sentaktik ve semantik düzenlenmeleriyle bir bütün olarak şairin görme biçimini gösterir.

Türk şiiri, Türk dilinin görsel düşünceye ve somutlaştırmaya eğilimli niteliğinden dolayı görme ve görsellik ilişkisi açısından zengin bir görünüme sahiptir. Modern Türk şiiri içinde birçok şairin, görme biçimine bağlı olarak şiirlerinde görme ve görsellikle ilgili farklı nitelik ve yoğunlukta tasarruflara yöneldiği görülür. Cahit Zarifoğlu şiiri de modern Türk şiirinde görme ve görsellik ilişkisinin şiirin sentaktik ve semantik düzeyinde belirleyici olduğu özgün örneklerinden birini teşkil eder.

1940 yılında Ankara'da dünyaya gelen Cahit Zarifoğlu, 1950'li yılların ikinci yarısında Kahramanmaraş'ta lise öğrenimine devam ederken başladığı şiir çalışmalarını 1987 yılında vefatına kadar sürdürür.¹ Zarifoğlu'nun *İşaret Çocukları* (1967), *Yedi Güzel Adam* (1973), *Menziller* (1977) ve *Korku ve Yakarış* (1985)² olmak üzere dört şiir kitabı bulunmakla birlikte şiirleri, şairin ölümünden sonra toplu olarak *Şiirler* (1989)³ başlığıyla kitaplaştırılır. Çok yönlü bir şair olan Zarifoğlu'nun şiir kitaplarının dışında hikâye, roman, günlük-roman, deneme, köşe yazısı, piyes, senaryo gibi türlerde ve çocuk edebiyatı alanında çalışmaları vardır.⁴

¹ Bu çalışmada Zarifoğlu'nun biyografisine şiirde görme ilişkisinin ve şiir metinlerinin gerektirdiği ölçüde yer verilmiştir. Şairin biyografisine farklı çalışmalarda rastlanmakla birlikte derli toplu ve ayrıntılı biyografisi için bkz. Yılmaz Taşçıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç:Cahit Zarifoğlu'nun Şiirleri**, İstanbul, 3F Yayınevi, 2008, s. 17-25; Semih Diri, "Cahit Zarifoğlu'nun Kronolojik Biyografisi", **Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s. 575-576.

² Zarifoğlu şiiri ile ilgili çalışmalarda kitabın ilk basım tarihi genellikle 1986 yılı olarak aktarılsa da kitabın Akabe Yayınları tarafından yapılan ilk baskısının tarihi 1985'tir.

³ Bu çalışmada Zarifoğlu'nun şiirlerinden yapılan alıntılar, sayfa numaraları belirtilerek bu kitaptan yapılmıştır. Cahit Zarifoğlu, **Şiirler**, İstanbul, Beyan Yayınları, 1989.

⁴ *İns* (1974), *Hikâyeler* (1996) hikâye; *Savaş Ritimleri* (1985), *Romanlar* (1991) roman; *Yaşamak* (1980) günlük-roman; *Bir Değirmendir Bu Dünya* (1986), *Zengin Hayaller Peşinde* (1999) deneme; *Konuşmalar* (t.y.) röportaj; *Sütçü İmam* (1987) piyes; *Okuyucularla* (2000) eleştiri; *Mektuplar* (2010) mektup; *Radio Oyunları* (2013) radyo oyunu türündeki ve *Ağaçkakanlar* (1983), *Serçekuş* (1983), *Katıraslan* (1983), *Yürekdede ile Padişah* (1984), *Küçük Şehzade* (1987), *Ağaç Okul-Çocuklara Afganistan Şiirleri-* (1989), *Gülücük -Çocuklar İçin Şiirler-* (2001), *Motorlu Kuş* (2001), *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk* (2006), *Kuşların Dili* (2006) çocuk edebiyatı alanındaki eserleridir.

Zarifoglu'nun sanat hayatında 1976 yılında arkadaşlarıyla birlikte yayımlamaya başladığı *Mavera* dergisinin⁵ önemli bir yeri vardır. Zarifoglu'nun dergide okurlardan gelen metinleri değerlendirdiği “Okuyucularla” bölümü, dergiye bir edebî okul niteliği kazandırır.⁶ Bu bölümdeki şiir eleştirileri, Zarifoglu'nun şiir anlayışını yansıtan parçalı bir poetika özelliği gösterir.

Cahit Zarifoglu'nun şiirlerinde görme ve görsellik ilişkisinin yoğunluğu ve şiirin oluşumunda görme ilişkisinin belirleyici rolü dikkat çekicidir. Görme, şairin görme ile kurduğu ilişkinin mahiyeti ve niteliğine bağlı olarak şiirin merkezî eylemini oluşturur. Şairin ilk şiirlerinin ortaya çıktığı 1950'li yılların ikinci yarısından 1987 yılında vefatına kadar şiirlerinde görme ile kurulan ilişki ayırt edici önemini korur. Şiiri, görmeyi yeniden öğrenmek olarak yorumlayan Zarifoglu'nda görme ilişkisi, şiirin yalnızca sentaktik düzeyiyle sınırlı kalmaz; şiirin içerik-yapı olarak bütünleştiği bütün katmanlarında poetik eylemin kurucu unsurudur.

Görme ile kurulan ilişki, Zarifoglu'nun yalnızca şiirlerinde değil, şiir dışında yazdığı metinlerde de öne çıkar. Zarifoglu'nun ölümünden sonra bulunan, bazı kitap kapakları ve anlatılarıyla ilgili çizimlerinin yer aldığı *Eskiz Defteri* de Zarifoglu'nda öne çıkan görsel düşünceye yatkınlığın somut bir göstergesidir.⁷ Şairin yazıyla kurduğu ilişki görme eylemine bağlı olarak şekillenir. İnsanın ölümlü doğasını, “et, kan, göz”⁸ unsurları ile ilişkilendiren Zarifoglu için görme; *insan olmak*'ın başlıca eylemi olduğu gibi insanı, *olmak*'a bağlayan bir köprü işlevine sahiptir. Şairin birçok metninde “Sonra göz. Gözün algıladıkları ne kadar mühim”⁹ gibi ifadelerle göz ve görmenin önemini vurguladığı görülür. Zarifoglu'nda görme, hem şiirlerinde hem de diğer metinlerinde yazıyla kurulan ilişkinin temelinde yer aldığı gibi şairin insan, varlık, zaman, mekân, kainat vs. tasavvurunun hayati eylemini oluşturur.

⁵ 1976-1990 yılları arasında yayım hayatını sürdüren dergi, Zarifoglu ile birlikte Rasim Özdenören, Alaeddin Özdenören, Erdem Bayazıt, M. Âkif İnan, İsmail Kılıçoğlu, E. Nazif Gürdoğan gibi isimlerle yayım hayatına başlar. Daha sonra Mustafa Özçelik, A. Haydar Haksal, Âlim Kahraman, M. Atilla Maraş gibi isimlerin de dergi kadrosuna eklendiği görülür.

⁶ Bkz. Zeynep Kevser Şerefoglu Danış, “Mavera'yı Okul Yapan Sayfalar: Zarifoglu'nun Okuyucularla Yazışmaları”, **Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle: Cahit Zarifoglu**, haz. M. Fatih Andı ve Hüseyin Yorulmaz, İstanbul, Hat Yayınevi, 2017, s. 303-314.

⁷ Mustafa Ruhi Şirin, “Cahit Zarifoglu'nun Dörtüprapok Edebiyat Dergisi, eskiz defteri ve kuracağı Be Yayınevi belgeleri”, **Muhit**, Haziran 2020, s. 109-117.

⁸ Zarifoglu, **Şiirler**, s. 126.

⁹ Cahit Zarifoglu, **Konuşmalar**, İstanbul, Beyan Yayınları, t.y., s. 101.

Zarifoğlu'nun Şiiri ve diğer metinleri ile ilgili biręok ęalıřma bulunmaktadır.¹⁰ Bu ęalıřmalarda genellikle Şiirlerin genel değerlendirilmesinin yapıldığı, tematik olarak yorumlandığı, imgelerin tespiti ve tasnifine yer verildiği, İslamî duyarlılık açısından değerlendirildiği, yapısalcı yaklaşımla incelendiği görülmektedir. Bununla birlikte Zarifoğlu Şiirinin Sezai Karakoç Şiiri ile ortak temalar bağlamında karşılaştırıldığı, Şiirde R. M. Rilke etkisinin ele alındığı ęalıřmalar da mevcuttur. Ancak Zarifoğlu Şiirinin merkezî eylemini oluşturan görme ve görsellik ilişkisi ile Şiirde bu ilişkinin hem belirleyeni hem de sonucu olarak ortaya ęıkan görme ve gösterme biçimlerine yönelik müstakil bir ęalıřmanın olmadığı görülmektedir.¹¹

“Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Görme ve Gösterme Biçimleri” başlıklı bu ęalıřmada Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde görme ve gösterme biçimlerinin görme ile kurulan ilişkinin mahiyeti ve niteliğine bağlı olarak incelenmesi hedeflenmektedir. ęalıřmada görme biçimlerinin Şiirlerde görme ve görsellikle ilgili kullanımlara nasıl yansıldığı ve içerik-yapının şekillenmesinde nasıl bir etkiye sahip olduğu belirlenmeye ęalıřılacaktır. Görme biçimleri, Şiir ve görme ilişkisinin kurucu unsuru olduğu kadar; bu ilişkinin seyrine bağlı bir sonuç olarak da ortaya ęıkar ya da değişir. Bu nedenle bu ęalıřmada Zarifoğlu'nun Şiirleri herhangi bir dönemselleştirmeye gidilmeden bir bütün olarak değerlendirilerek poetik sreğ, görme biçimlerinin belirleyici etkisine, görme ilişkisinin seyrine ve görme boyutlarının değişimine bağlı olarak ele alınacaktır.

Şiirlerin görme ilişkisi, görme ve gösterme biçimleri bağlamında bir bütün olarak değerlendirilmesi amacıyla ęalıřma, Zarifoğlu'nun *Şiirler* başlıklı kitabındaki toplu Şiirlerini kapsamaktadır. Zarifoğlu'nun 1957-1958 yıllarında *Demokrasiye Hizmet* gazetesi, *Genęlik* gazetesi ve *Hamle* dergisinde yayımladıđı¹², ancak Şiir

¹⁰ ęalıřmaların ayrıntılı listesi için bkz. Yusuf Turan Günaydın, “Cahit Zarifoğlu Bibliyografyası (1958-2017)”, *Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu*, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s. 530-574.

¹¹ Gülsün Nakiboğlu'nun Zarifoğlu Şiirlerinde gözü incelediği makalesi ve Celal Fedai'nin “Aylak Gz” Şiirini ele alan makalesi konuya kısmen temas edilen ęalıřmalardır. Gülsün Nakiboğlu, “Sözün Gözüne Doğan Bir "Büyük Gözlü Çocuk" Masalı: Cahit Zarifoğlu Şiirinde Gz”, *Bir Dağ Nasıl Söylerse Oyle: Cahit Zarifoğlu*, haz. M. Fatih Andı ve Hüseyin Yorulmaz, İstanbul, Hat Yayınevi, 2017, s. 201-229.; Celal Fedai, “Cahit Zarifoğlu ve Aylak Gz Şiiri zerine”, *merdivenŐiir*, S. 2, Mart-Nisan 2005, s. 44-56.

¹² Şiirler, Aralık 2020-Mart 2021 tarihlerinde Yedi İklim dergisinin 369, 370, 371 ve 372. sayılarında “Serdar Yakar arşivinden.” atfı ile tekrar yayımlanmıştır. Bkz. Cahit Zarifoğlu, “Şiirler-I”, *Yedi*

kitaplarında *görülmesini* tercih etmediği şiirleri, şairin tercihi göz önünde bulundurularak çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Şairin çocuklara yönelik şiirleri ise öncelikli olarak çocuk edebiyatı bağlamında değerlendirilmeleri gerektiği düşüncesiyle çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Görmeyi yeniden öğrenme tecrübesi olarak Zarifoğlu şiiri, okurunu da yeniden görmeye çağırır. Bakışın tek açıya bağımlı ve zorunlu bırakıldığı doğrusal perspektife dayalı okuma yöntemlerinin ötesinde okurundan şiiri her okumada yeniden görmeye açan ve çoklu bakışı talep eden bir nitelik taşır. Bu nedenle çalışmada bir yöntemin tek yönlü bakış açısına bağlı perspektifsel bir inceleme yerine, şiir ve görme ilişkisinin mahiyetine ve seyrine bağlı olarak çoklu bakışın imkânları aranmıştır. Zarifoğlu şiirinin modern ve modern sonrası eğilimleri içeren girift ve çok katmanlı karakteristik niteliğinden dolayı yapısalcı ve yapısalcılık sonrası yaklaşımlardan faydalanılmıştır.

Zarifoğlu şiirlerinde görmenin seyri dıştan içe, çevreden merkeze, geniş plandan yakın plana bir yönelime sahiptir. Bu yönelim, çizgisel bir nitelik taşımamakla birlikte dairesel ve döngüsel bir hareket oluşturur. Çalışma, Zarifoğlu'nun görme ilişkisinde açığa çıkan bu hareket yönü esas alınarak yapılandırılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde Platon'dan kuantum düşüncesine uzun bir tarihe sahip olan görme yaklaşımları ana hatlarıyla aktararak görme yaklaşımları ile ilgili genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayrıca İslâm düşüncesi ve sanatlarının görme biçimi ile Batı kültürünün görme biçimi görme teorisinin resim teorisine dönüşümü bağlamında karşılaştırmalı olarak aktarılmıştır. Görme ve sanat ilişkisine, şiirin resim sanatıyla görselleştirme yetkinliği noktasında rekabete zorlandığı bir mukayese tarihi olması yönüyle giriş yapılarak ağırlıklı olarak Tanzimat Dönemi'nden itibaren modern Türk şiirinde görme ve görsellik ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünün odağını Cahit Zarifoğlu şiirinde görme oluşturmaktadır. Zarifoğlu şiiri, şairin görmeye atfettiği hayati önemle ilişkili olarak

İklım, S. 369, Aralık 2020, s. 49; “Şiirler-II-”, **a.g.e.**, S. 370, Ocak 2021, s. 58; “Şiirler-III-”, **a.g.e.**, S. 371, Şubat 2021, s. 45; “Şiirler-III-”, **a.g.e.**, S. 372, Mart 2021, s. 45.

görmenin poetik süreci şekillendiren ve bu süreçten etkilenen yönüyle ele alınmaya çalışılmıştır. Şiir ve görme ilişkisi, Zarifoğlu'nun görmede izlediği hareket yönüne bağlı kalınarak dıştan içe, şiirin görülme biçimlerinden şiirde görme ve gösterme biçimlerine doğru bir yol izlenerek değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Zarifoğlu şiiri, şiirin görülme biçimlerinin üç temel izleği olarak düşünülen R. M. Rilke etkisi, anlam kapalılığı ve İkinci Yeni etkisi yönüyle görmeye açılmıştır. Daha sonra Zarifoğlu şiirinde görmenin seyri üzerinde durularak şairin görme ile kurduğu ilişki ve görmenin seyrine bağlı olarak ortaya çıkan görme boyutları ele alınmıştır. Yine bu bölümde Zarifoğlu şiirinin görme ile ilişkisi bağlamında anahtar bir role sahip olan perde kavramı, şiir ve görme ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde şiirde görme ve görsellikle ilgili kullanımlar üzerinde durularak görme biçimlerinin bu kullanımları nasıl şekillendirdiği ve bu kullanımlara bağlı olarak şiirde görmenin nasıl biçimlendiği incelenmiştir. Bu bölümde şiir adlarında görme ve görsellikle ilgili kullanımlar tespit edildikten sonra sırasıyla; görme organı göz ve görme eylemiyle ilgili kullanımlar, ışıkla ilgili kullanımlar, renklerin kullanımı, şekillerin kullanımı, sahne sanatları ve görsel sanatlar ile ilgili kullanımlar üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölümde Zarifoğlu'nun şiirlerinde teknik olarak görselleştirme ele alınmıştır. Şiirlerde tipografik görselleştirme ve sinematografik aktarım yoluyla anlatımın görselleştirilmesinin şiirde görme ilişkisini sentaktik düzeyin ötesine taşıyarak şiirin içerik-yapı bütünleşmesine nasıl etki ettiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada poetik sürecin merkezî eylemi ve matrisi olduğu düşünülen görme, Zarifoğlu şiirinde bütün yönleriyle ele alınarak görme biçimlerinin şiire, şiirde görme ilişkisinin görme ve gösterme biçimlerine etkisi belirlenmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GÖRME VE ŞİİR İLİŞKİSİ

1.1. GÖRME YAKLAŞIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Görme, insanın dünyayı, dünyada bulunan kendini ve diğer varlıkları algılayıp anlamlandırmasının ilk yoludur. Görmenin konuşmadan önce geldiği, insanın henüz konuşmazken çevresine bakıp tanımayı öğrendiği bilinir.”¹³ Görme, bir duyu olmaktan öte insanı dünyaya ve kendisine açan ontolojik bir eylemdir.

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren görmenin nasıl gerçekleştiği, niteliği, gören ve görünenin ilişkisi, görmenin ve görünür olanın sınırları gibi sorulara cevap aranır. Görme, Yunanca *görme sanatı* anlamına karşılık gelen optik biliminin henüz bağımsız bir disiplin alanı olmadığı dönemlerde felsefenin konularından biridir. Bununla birlikte görmenin neliği, nasıllığı, mahiyeti gibi konularda farklı yaklaşımların ortaya çıkması görme eylemine disiplinler arası bir nitelik kazandırır. Görme felsefeden edebiyata, görsel sanatlardan sinemaya, tiyatrodan astrofiziğe birçok alanla ilişkilidir. Sadece retina imgesi ile sınırlı olmayan görme, görenin kişisel tarihi ve beklentilerinden izler içerir. Ayrıca içinde bulunulan zamanın siyasal, sosyal tercihleri ile belirlenen “görsel ideoloji”¹⁴ ya da paradigmasını bir kod olarak taşır. Bu anlamıyla her sanat eseri, sanatçının dünyayı nasıl gördüğünü ya da nasıl görmeyi seçtiğini gösteren bir görme biçimini yansıtır.

Görmenin ve daha da ötede görünen dünyanın bir muamma oluşu, görmenin nasıl gerçekleştiğine yönelik temel olarak iki farklı yaklaşımın ortaya çıkmasına sebep olur.¹⁵ Bunlardan ilki görmenin gözden çıkan ışınlarla gerçekleştiği

¹³ John Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, 19.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 7.

¹⁴ John Berger, **Görme Duyusu**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014, s. 209. Berger ifadeye, Nicos Hadijinicolaou'nun *Sanat Tarihi ve Sınıf Bilinci (Art History and Class Consciousness)* kitabındaki kullanımı bağlamıyla yer verir.

¹⁵ Antikçağ'da bu yaklaşımlar dışında “bileşik (Platon) ve ortamcı (Aristo)” olmak üzere iki kuram daha olmakla birlikte nesneışın ve gözişın kuramları, görme yaklaşımlarının temel ayrışma noktasını

düşüncesini ileri süren gözişin kuramı, diğeri ise görmenin nesneden göze yansıyan ışınlar aracılığı ile gerçekleştiğini düşüncesine dayanan nesnelşin kuramıdır. Antik Dönem’de Leukippos, Demokritos, Empedokles, İbn Sînâ, İbnü’l-Heyssem gibi düşünürler nesneden göze yansıyan ışınlarla görmenin gerçekleştiğini düşünürler. Gözişin kuramı ile ilgili Alkmeon’un ilk derli toplu anlatımı yapıtı belirtilir.¹⁶ Euclid, Batlamyus, el-Kindî, el-Fârâbî gibi düşünürler gözişin kuramını destekler. Ancak görme ile ilgili belirgin ilk kuram Platon’a aittir.

Platon’un (MÖ 428/427-348/347) *Timaios*, *Theaitetos*, *Devlet ve Menon* adlı eserlerinde görme anlayışı ile ilgili diyaloglar yer alır. Platon, görmenin asıl öneminin görmenin nasıl gerçekleştiğı gibi nedensellik ilişkilerine bağı fizik kurallarının ötesinde olduğunu düşünür. Gözlere görme gücü veren ikincil nedenlerden bahsetmeyi bırakarak görmeden bahsetmeyi önerir ve Tanrı’nın gözleri bu nedenle yarattığını vurgular. Görmenin zamanı kavramaya, bütünüün özünüün incelenmesini sağılayan sayıları bulmaya, gökyüzü ve kozmik olaylar hakkında bilgi sahibi olmaya yardımcı olduğunu dile getirir. Ona göre felsefeyi olanaklı kılan da görmedir.

“Yine felsefeyi yani tanrıların cömert bir şekilde insanlara sunduğı ve benzeri bir şeyin bize başka bir şekilde sunulma ihtimali asla olmayan o değerli şeyi görme sayesinde elde ederiz. Evet, görmenin bize sağladığını söylediğim büyük iyilik budur. Görmeyi bunun kadar önemli olmayan başka iyiliklerle övmemizin bir anlamı olur mu? Filozof olmayanlar gözlerini kaybettikleri zaman boşu boşuna şikâyet ederler. Bunun gerekçesini şu şekilde açıklamak gerekir: Tanrının bize görme yetisini verme nedeni, gökyüzü hareketlerini izlememiz ve bu sayede değışmeyen hareketlerle aynı soydan gelen kendi öz hareketlerimiz arasında bir uyum olması içindir.”¹⁷

Platon’un felsefi yaklaşımı görme eylemi ile şekillenir. Onun düşüncesine göre insanın duyuları aracılığı ile algıladığı evren sürekli değışmektedir. Bu nedenle Platon, duyuların yanıltıcı olduğunu ve insanı gerçeğe ulaştırmadığını düşünür. Var olanın gerçekliğine duyu ve deneyim yolu ile ulaşmak mümkün değıldir. İnsanın duyuları aracılığı ile ulaşabileceğı şey varlığın gerçekliği değıl, sadece görüntüsüdür. Bu düşünce Platon’u idealer dünyasına yöneltir. Görünür dünya gerçek değıl,

gösterdiği için görme yaklaşımlarının seyri açısından daha belirleyicidir. Bununla birlikte görmeyi matematiksel olarak ilk ele alan Euclid olmuştur. Hüseyin Gazi Topdemir, “Işığın Niteliğı ve Görme Kuramı Adlı Bir Optik Eseri Üzerine Araştırma” (Doktora Tezi), Ankara, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Bilim Tarihi) Ana Bilim Dalı**, 1994, s. 25.

¹⁶ Hüseyin Gazi Topdemir, “Platon’da Bilgi Kaynağı Olarak Görme”, **Felsefe Dünyası**, S. 46, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı, 2007/2, s. 67-68.

¹⁷ Platon, **Timaios**, çev. Furkan Akderin, Ankara, Say Yayınları, 2015, s. 58.

yalnızca ideaların bir gölgesi, yansımasıdır. Platon bu görüşünü *Devlet*'te mağara alegorisi ile aktarır. Dünyada insanın duyuları aracılığıyla algıladığı şeyler, mağarada elleri ve ayakları zincirlenmiş bir insanın mağara duvarında gördüğü gölgeler gibidir.

"Şimdi, dedim, insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parlıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne? [...] Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?"¹⁸

Platon'da görme kavramsal olan idealara bağlanır ve görünen her şey bir ideanın gölgesidir. Platon, ruhun ölümsüz olduğu için bu bilgilere önceden sahip olduğunu, nesnelere görünce onlara ilişkin bilgileri hatırladığını düşünür.¹⁹ Görünen dünya gölgedir ve geçicidir. Asıl görme, bakışın idealer âlemine yönelmesi ve gölgelerin asıllarının bilgisine ve bilincine ulaşması ile mümkündür.

Platon, mağaradaki insanların dışarı, gün ışığına çıkarıldıkları zaman gözleri kamaşacağı için gerçek olarak nitelendirilen hiçbir şeyi göremeyeceklerini, görebilecekleri ilk şeyin gölgeler olacağını belirtir. Daha sonra yıldızları, Ay'ı, gökyüzünü ve en sonunda Güneş'i gerçek hâli ile görebileceklerini düşünür: "İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir."²⁰ Platon, Güneş'i görünen dünyanın en üst noktasında konumlandırır. Güneş iyi idesinin görünen dünyadaki imgesidir: "Görünen dünyada, göz ve görünen nesnelere için güneş ne ise, kavranan dünyada düşünce ve düşünülen şey için iyi odur."²¹ İyi idesi, insanın kendi yaşamını ve bütünüyle yaşamı en iyi hâle getirmek için peşinden koşması gereken "tanrısal neden"dir. Ona göre "Çok sayıda şeyi tek bir şey gibi birleştirmek ve ardından da o bir tek şeyi çok şey durumuna getirmek sadece tanrının becerebileceği bir şeydir." Tanrı her şeyi en güzel ve en iyi

¹⁸ Eflâtun, **Devlet**, çev. Sabahaddin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1962, s. 313-314.

¹⁹ Platon, **Menon**, çev. Furkan Akderin, 2.b., İstanbul, Say Yayınları, 2013, s. 51.

²⁰ Eflâtun, **Devlet**, s. 315-316.

²¹ Eflâtun, **Devlet**, s. 306.

şekilde yaratmış, yarattığı şeylere iyilik katmıştır. “Kendi yaşamımızın en iyi şekle bürünmesini istiyorsak sürekli olarak bu tanrısal nedenin peşinden koşmamız gerekir. Zorunlu nedenleri ise tanrısal nedenlere ulaşmak için bir araç olarak görmeliyiz.”²² İyi idesini görmenin kolay olmadığını belirten Platon, onu görebilmek için insanın “dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir.”²³ Gözün karanlıklardan aydınlığa çevrilmesi için tüm bedenin dönmesi gerektiği gibi tüm ruhla beraber geçici olanlara sırtını dönerek varlığa bakabilmesi, varlığın iyi denilen en ışıklı yönüne çevrilmesi gerekir.

Platon’a göre eğitim ruha görme gücünü vermek değildir, çünkü o bu gücün ruhta zaten mevcut olduğunu düşünür. Ancak ruhun görme gücü kötü yöne çevrildir. Eğitim, bakılmayacak tarafa bakan bu gücü iyiden yana çevirme sanatıdır.²⁴ Platon, *Theaitetos*’ta Sokrates ile Theaitetos ve Theodoros arasındaki dialoglarda görme ve bilgi ilişkisini tartışır; görüyor ve biliyor ifadelerinin aynı şey olması durumunda görmüyor ve bilmiyor ifadelerinin de aynı şey olması gerektiğini vurgular. Buna göre “görmek bilmektir, görmemek bilmemektir.”²⁵ Platon *Devlet*’inde “iyiye yönelik” yurttaşların yetişmesi için eğitimde hesap, aritmetik ve geometriye yer verilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre bu bilimlerin faydası “ruhun gözünü açması, ışıklandırması, onu körleştiren, bozan türlü kaygıları silmesidir. Ruhun gözü ise bedenin yüzlerce gözünden çok daha değerlidir bizim için; çünkü gerçek varlığı yalnız onunla görürüz.”²⁶ Bunun yanında ressamlar ve şairleri devletinden kovar, Platon’a göre onlar eserlerinde zaten kendisi gölge ve kopya olan görülen dünyayı kopyalayan sahtekârlardır. Sanatın temelinde olduğunu düşündüğü taklidi, benzeşime dayalı mimetik tutumu reddeder.

Platon’un felsefi anlayışı görme ile şekillendiği gibi görülen dünya “görüntüler” ve kavranan dünya “ideler” olmak üzere dikotomik bir niteliğe sahiptir. Platon duyuları, bedeni ve görülen dünyayı, asli saydığı idelerin bir yansıması ve

²² Platon, *Timaios*, s. 86.

²³ Eflatun, *Devlet*, s. 317.

²⁴ Eflatun, *Devlet*, s. 319.

²⁵ Platon, *Theaitetos*, çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2014, s. 61.

²⁶ Eflatun, *Devlet*, s. 334.

kopyası olarak gördüğü için gerçekten uzak, aldatıcı unsurlar olarak görür. Görme zihinsel bir nitelik taşır, beden ve görülen dünyaya ait durumlar yadsınır. Platon'da görme; görmenin zihinsel olan adına bedenden koptuğu, zihin beden uzlaşımının mümkün görünmediği dikotomik bir niteliğe sahiptir. Gerçek görmenin ruhun gözü aracılığı ile olacağını düşünen ve görmeyi gözün iyi idesine çevrilmesi olarak yorumlayan Platon'un ve özellikle de Yeni Platoncu Plotinos'un düşünceleri ile tasavvuf düşüncesi arasında bağlantılar olduğu yönünde tespitler bulunmaktadır.²⁷

Aristoteles (MÖ 384-322), Platon'un görülen dünya ile ideler âlemi ayrımını eleştirir. Ona göre ideler şeylerin özü ise şeylerden ayrı düşünülemez. Şeyler, form olarak mevcut olduklarına göre ideleri de içermelidir. Ruh ya da öz eşyanın nesnel varlığında içkindir ve birbirinden ayrı değildir. Aristoteles gözün başlı başına yaşayan bir şey olması durumunda onun ruhunun görmek olacağını söyler. Ona göre gözün form anlamındaki varlığı görmektir. "Göz görmenin maddesidir ve görmek çekip çıkarılırsa göz artık göz değildir, taştan veya çizilmiş bir göz gibi yalnızca ismen gözdür. [...] Ancak gözün gözbebeği ve görme duyusu olması gibi, burada da yaşayan, ruh ve bedendir"²⁸

Aristoteles için form, özün zorunlu bir niteliğidir. Onun görüşü bu yönüyle, Platon'un transandantal yaklaşımından ayrılır. İdeler şeylere içkin olduğu için Aristoteles'te mimesis olumlu bir nitelik kazanır. Aristoteles, taklidi insan doğasının bir özelliği saydığı gibi "tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı"nın genel olarak taklit olduğunu düşünür.²⁹ Ona göre sanatlar taklidin niteliğine göre birbirinden ayrılır.

"Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel neden'e borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepi'si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma'dır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar."³⁰

²⁷ Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, 5.b., İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999, s. 34. Ayrıca Ayvazoğlu, "Meşşâiyyun adı verilen müslüman Aristocular, Aristo'yu genellikle Eflatun ve Plotinus'la telif ederek almışlardır. Bu bakımdan Aristo'ya bağlı İslâm felsefesi bir yandan Platonik, bir yandan da Yeni Eflatuncu bir espri taşır." tespitinde bulunur.

²⁸ Aristoteles, **Ruh Üzerine**, çev. Ömer Aygün, Y. Gurur Sev, İstanbul, Pinhan Yayıncılık 2018, s. 91.

²⁹ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987, s. 11.

³⁰ Aristoteles, **Poetika**, s. 16.

Aristoteles için görülen dünya, Platon'da olduğu gibi gerçeklikten uzak ve sahte değildir. Görme bedenden kopmadığı gibi duyular da aldatıcı değildir. Görülen dünya görmenin ortamı, beden de duyan ve duyularından etkilenen olarak önemlidir. Bedene ve somut olana yapılan vurgu ayırt edicidir. “Görünen o ki ruh hallerinin çoğunda beden olmadan ne etkide bulunulur ne de etkiye maruz kalınır, örneğin öfkelenmek, cesaretlenmek, iştah duymak, genel olarak duyumsamak. Ama en çok ruha özgü gibi görünen hal akletmek.” Bütün ruh durumlarında beden etkilenen olarak mevcuttur. Ruh var olduğu için bedenin varlığı bir zorunluluktur. Aristoteles akletmek için bile bir bedene ihtiyaç olduğunu düşünür. “Gene de eğer bu da hayalin bir çeşidiyse ya da hayal gücü olmadan gerçekleşmiyorsa, o zaman akletme bile bedensiz olamaz demektir.” Ona göre ruhun sevmek, nefret etmek, şefkat, acıma, korku, cesaret, neşe, gibi bütün hâlleri bedenle olmaktadır ve bunlar bedende etki oluşturur.³¹ Aristoteles Platon'nun aşkın ideler âlemini dünya ve beden ile ilişkilendirir. Beden ruhun formu, dünya idelerin formudur. Bu nedenle taklit (mimessis) insanı hakikatten uzaklaştıran bir kopyalama değil, özlere yaklaştıran doğal ve zorunlu bir eylemdir.

Yeni Platoncu düşünür Plotinos (204/205- 270/271) da Platon gibi görmenin gözdeki içsel ışık ile dışsal ışığın karşılaşmasının sonucu olduğunu düşünür. Ona göre görme içselleştiğinde içsel ışık ile dışsal ışık arasındaki ayırım kalkar. “Duyumsanabilir dünyaya bakmayı bilmek, ‘gözün görüşünü tinin görüşüyle açmaktır’, “büyük bir zihinsel güç atılımıyla, şeylerin maddi kabuğunu delmek ve onların maddi yönünün açığa vurduğu ama gözle görülmeyen muhtevayı okumaktır.”³² Plotinos'a göre “insanın Tine dönüşerek kendini bir görüye dönüştürmesi gerekir.”³³ Gözün dışsal ışığı görmeden önce kendisine özgü olan, daha parlak bir ışık gördüğünü belirten Plotinos, “Bu durumda göz görmeden görür ve asıl o zaman görmeye başlar, çünkü ışığı görmektedir. Etrafındaki diğer şeyler ışık değildir; onlar yalnızca ışıklıdır.”³⁴ der. Ruh için öngördüğü asıl amaç “O ışığa dokunmak, o ışığı o ışığın kendisiyle görmek; başkasının ışığıyla değil, bizzat

³¹ Aristoteles, **Ruh Üzerine**, s. 203.

³² Pierre Hadot, **Plotinos: ya da Bakışın Saflığı**, çev. Özcan Doğan, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2016, s. 35.

³³ Hadot, **a.g.e.**, s. 45.

³⁴ Hadot, **a.g.e.**, s. 71.

görmesini sağlayan ışıkla görmek”tir çünkü “Ruhun görmesi gereken şey kendisini aydınlatan ışıktır.” Platon’un görüşüne yakın olarak Plotinos’un anlayışına göre yaşam bütün seviyelerinde bakış ve temaşa ise yaşamın kaynağı ve odağı olan İyi mutlak bakış ve ışık olarak düşünülmelidir.³⁵ Plotinos’un görme anlayışı Platon ile Aristoteles’in düşünceleri arasında uzlaşım noktaları arar. Bazı yönleri ile Platon’a yaklaşıırken taklitle ilgili görüşleri gibi bazı hususlarda Aristoteles’e yakındır. Plotinos, görülen dünyayı özlerin hayalleri olarak nitelendirir. Bu nedenle tabiatın taklit edilmesini küçümseyen tutum ona göre hatalıdır; sanatlar taklitle yetinmeyip ideal olana (idelere) ulaşır.³⁶

Antik Çağ optiğini geliştirerek optik konusunda bir devrim yaratan İbnü’l-Heyssem (965-1040), el-Kindî (801-866) gibi düşünür ve astronomlar; “var olanın ötesinde ‘görünen’in ilmi olarak” nitelendirilen el-Fârâbî’nin (871-950 temsilcisi olduğu “optik teorisi ya da ‘görünümler teorisi’ (ilm-i menâzır)” Batı’da görme yaklaşımlarını derinden etkiler. Batı’da bu anlamıyla en büyük etkiyi, İbnü’l-Heyssem’in başyapıtı olarak bilinen *Kitâbü’l-Menâzır* adlı eserin Latince çevirisi olan *Perspectiva* oluşturmuştur.³⁷ Bilim tarihçisi George Sarton tarafından “bütün zamanların en büyük optikçisi” olarak nitelendirilen İbnü’l-Heyssem, optik tarihinin en etkili ve önemli şahsiyeti olarak bilinir. İbnü’l-Heyssem, görmenin mahiyeti, gözün yapısı ve görme bozukluklarıyla ilgili çalışmalar yapar ve ulaştığı sonuçlar günümüz optiğinin bulgularına çok yakındır. Onun görme ile ilgili en önemli tespiti “ışığın gözden çıktığını savunan gözişin kuramını yıkıp ışığın nesneden geldiğini kanıtlamasıdır.”³⁸ Böylece görme eyleminin fiziksel yönünü ve nasıl oluştuğunu matematiksel ispatlarla kanıtlar. İbnü’l-Heyssem yöntemini, “gerçeği bulmak için duyu verilerinden hareket ederek aklî bilgiye ulaşmam gerektiğini anladım.” ifadesiyle açıklar. Onun optikle ilgili çalışmaları İlk Çağ’dan XVII. yüzyıla kadar etkisini sürdürür.³⁹ İbnü’l-Heyssem’in optik üzerine makalesi Batı’da görme

³⁵ Hadot, **a.g.e.**, s. 71-72.

³⁶ Beşir Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 34.

³⁷ Hans Belting, **Floransa ve Bağdat: Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, 2. b., İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 14.

³⁸ Hüseyin Gazi Topdemir, “İbnü’l-Heyssem”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, TDV, 2000, s. 82-87.

³⁹ Topdemir, “İbnü’l-Heyssem”, **a.g.e.**, s. 82-87.

anlayışını dönüştürür; Kopernik, Kepler, Galilei ve Descartes'ın görme yaklaşımında belirleyici olur.

İcadı İbnü'l-Heysem'e isnat edilen, 17. yüzyılda Kepler (1571-1630) tarafından yeniden icat edildiği düşünülen⁴⁰ *camera obscura*⁴¹ ile “ampirik dünyayı görsel bilginin nesnesi haline getirme arzusu”⁴² Yeni Çağ'ın görme biçimiyle özdeşleşen bir paradigma değişimine sebep olur. Sayın'ın dikkat çektiği gibi “Araplar, İranlılar ve Bizanslılara göre *camera obscura*, hakikatin doğru imgesini vereceği yerde hakikatin ele geçirilemeyeişini kanıtlayan bir buluş iken aynı icat 16. yüzyıl Avrupası'nda farklı okunmakta”dır⁴³ ve aygıtın hatasızlığı ile ulaşılan görüntü tek hakikat olarak görülür. “İbnü'l-Heysem'in asla söz etmediği resimlerden -*camera obscura*'nın ürettiği resimlerden- kimse vazgeçmek istemiyordu[r] artık.”⁴⁴ Kepler'in eserlerinin merkezine *camera obscura*'yı yerleştiren 17. yüzyıl düşünürlerinden yalnızca birisi olduğunu belirten Jonathan Crary, *camera obscura*'nın Kepler dışında Leibniz, Descartes, Newton ve Locke'ta da merkezî bir öneme sahip olduğunu belirtir.⁴⁵ Ancak 17. yüzyılda *camera obscura* Descartes'ın (1596-1650) görme anlayışında somutlaşarak görme tarihinde keskin bir dönüşüme neden olur.

Jonathan Crary, *camera obscura*'nın bireyselleştirme sürecini gerçekleştirdiğini, “gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımla(r)”dığını belirtir ve *camera obscura*'nın “içeride olmanın metafiziğinden ayrılamaz [...] özelleştirilmiş bir öznenin simgesi” olduğunu vurgular.⁴⁶ Crary'ye göre “*Camera obscura*'nın uzamı, kapalılığı, karanlığı, dışarıyla arasındaki sınır, ‘şimdi gözlerimi kapatacağım, kulaklarımı tıkayacağım, duyularımı dikkate almayacağım.’ diyen Descartes'ın cisimleşmesidir.”⁴⁷ Descartes'da görme *camera obscura*'da olduğu gibi bedenden

⁴⁰ Belting, **a.g.e.**, s.14, 131.

⁴¹ Camera obscura (Lat. Karanlık oda): Mercek işlevinde küçük bir deliğe sahip olan oda. Bu delikten kapalı ve karanlık odaya giren ışık aracılığıyla duvar ile küçük delik arasında bulunan cismin ayna görüntüsü deliğin tam karşısındaki duvara yansır.

⁴² Belting, **a.g.e.**, s.140.

⁴³ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 2.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 27.

⁴⁴ Belting, **a.g.e.**, s. 134.

⁴⁵ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine**, çev. Elif Daldeniz, 3.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 48.

⁴⁶ Crary, **a.g.e.**, s. 52.

⁴⁷ Crary, **a.g.e.**, s. 57.

kopar ve mekanik bir işleve dönüşür. Descartes'a göre görme göz ile değil zihinle, daha doğru bir ifade ile “cogito” ile gerçekleşir. *İkinci Meditasyon*'da ifade ettiği gibi “algı, ya da algılamamıza yol açan eylem görme değildir... Yalnızca zihnin bakışıdır.”⁴⁸ Descartes, *La Dioptrique* (Diyoptri) adlı kitabında körlerin elleri ile gördüğünün düşünülebileceğini ifade eder. Görme engelli insanların bastonunu görülenleri kopyalamaksızın göze sinyaller gönderen ışık ışınına benzeterek görmenin görme duyusu ile değil, merkeze yerleşen öznenin zihinsel etkinliği ile ilişkili olduğunu vurgular. Ona göre göz, mekanik bir aygıt olan *camera obscura*'dan farksızdır. Descartes, insan beynindeki pineal bölgenin *camera obscura*'nın işlevini yerine getirdiğini düşünür.⁴⁹ İki gözün farklı açılardan gördüğü görüntü pineal bölgede, merkezî bir perspektif aracılığı ile birleştirilerek tek bir görüntüye dönüşür. Öyle ki Descartes inek gözünü *camera obscura*'daki gibi bir görme deliğine yerleştirerek yaptığı deneyde retinada basit perspektifli bir resmin belirlediği, ölü hayvanın gözünde beliren resmin aynısının canlı insanın gözünde de oluştuğu çıkarımına ulaşır. İnsan gözünde oluşan optik imgenin farkının insanın görmek için yalnızca göze muhtaç olmaması, önceden edindiği yargıların optik imgenin oluşumunda etkili ve etkin olmasından kaynaklandığını belirtir. Ona göre göz, dışarıdan sadece mekanik uyarılar almaktadır.⁵⁰ “Diğer bir ifadeyle, bu anlayış doğrultusunda, izleyen göz dünyada yaşayan ve etkide bulunan canlı bir varlığın organı değil, bir *camera obscura*'nın camdan merceğidir.”⁵¹ Görme eylemi, öznenin cogitosu'nun bakışı ile tanımlanır. Görme zihinsel etkinliğe bağlanırken Descartes'ın içeride ve “cogito”su ile görmenin merkezinde konumlanan “özelleştirilmiş” öznesi, hem bedeninden hem de dünyadan koparak kendi varlığına çakılı müstakil bir ben'e dönüşür. Descartes'ın anlayışı görmede merkezde bulunan özne ile öznenin bakışının tahakkümü karşısında nesneleştirilmiş beden ve dünya olmak üzere düalist bir kırılma oluşturur. Crary'nin de ifade ettiği gibi “Camera obscura, gözlemcinin kendi konumunu temsilin bir parçası olarak görmesini önsel olarak engeller. Bu yüzden de beden, *camera obscura*'nın hiçbir zaman çözemeyeceği bir sorundur; yapabileceği

⁴⁸ Akt. Crary, **a.g.e.**, s. 56.

⁴⁹ Sayın, **a.g.e.**, s. 27.

⁵⁰ Belting, **a.g.e.**, s. 132.

⁵¹ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, çev. Yeşim Tükel, 5.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 127-128.

tek şey akla alan açmak amacıyla bedeni bir hayalete dönüştürmektir.”⁵² Beden gibi doğa ve bütün varlık da gören özne karşısında silikleşerek nesneleşir. Descartes düşüncesinin getirisi olan “nesne olarak dünya”, aklın ölçülerine göre yeniden tanzim edilmelidir. Bu düşünce, doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışan yaklaşımı doğurmuştur. “İnsan, aklın üstünlüğü ile kendi doğasını da aşarak her şeyin üzerindeki egemenliğini ilan eder.” Descartes’ın yaklaşımı ile ortaya çıkan doğanın kontrol altına alınması düşüncesi, Aydınlanma düşüncesiyle de örtüşür. Amaç insanın mutlak bir modele bağımlı kılınmasıdır.⁵³

Descartes’ın görme anlayışı ile ortaya çıkan asıl kırılma, Yeni Çağ öncesi bakışın merkezinde bulunan Tanrı anlayışının yerinden edilerek tanrısal bakışın merkezine gören öznenin ikame edilmesi ile ortaya çıkan metafizik kırılmadır. “Doğa kanunlarına (optik) dayanmakla birlikte doğanın dışındaki bir düzleme yerleştirilen *camera obscura*, dünyaya yukarıdan bakan tanrısal göze benzeyen bir bakış açısı sağlar. Bu, ‘Mekanik’ olmaktan çok, hata yapmayan, metafizik bir gözdür.”⁵⁴ Descartes’ın duyuların yanlıcılığı düşüncesi Kartezyen şüpheciliği ortaya çıkarmakla kalmaz, dünya nesnel ve analitik geometri ile ölçülebilir bir “harita”ya dönüşür. Paul Ricoeur’ün tespitine göre Descartes ile ortaya çıkan düşünce “bütün nesnellüğün, cogito’nun hâkim bakışını üzerine dikeceği bir gösteri gibi sergilendiği dünya görüşüyle çağdaştır.”⁵⁵ Descartes’ın düşüncesi görmeyi, gözün yanılabilir doğasıyla oluşan retina imgesinden objektif, hatasız, kanıtlara dayalı olması nedeniyle güvenilir olan ve cogito’nun gözüne dönüşen *camera obscura* ile ulaşılan optik imgeye aktarır. Retina imgesi gerçekliği yansıtmakta gözün kusurları nedeni ile yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle gerçeklik, ancak dünyanın geometrik ve matematiksel görüntüsü ile zihinsel olarak oluşturulabilir. Dünyanın gerçek resmine, mekânı ölçülebilir matematiksel bir alan olarak yansıtan merkezî perspektif aracılığı ile ulaşılabilir.

⁵² Crary, **a.g.e.**, s. 54.

⁵³ Zeynep Sayın, “Yeniçağ: Descartes ve Montaigne”, **Cogito**, S.10, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2018, s. 156-158.

⁵⁴ Crary, **a.g.e.**, s. 61.

⁵⁵ Akt. Crary, **a.g.e.**, s. 62.

Merkezî perspektif, “Descartes takviyeli Yeni Çağ optiği”nin⁵⁶ görme biçimidir ve 19. yüzyılda pozitivizm ve natüralizme uzanarak benzeşime dayalı temsiliyet biçimlerinin meşruiyet koduna dönüşür. Perspektif, sadece sanatla ilgili bir mesele değildir, Yeni Çağ’ın kültürünü yansıtan “simgesel biçim” ve bir kültür tekniğidir.⁵⁷ Perspektif, Yeni Çağ öncesinde -Antik Yunan’da tiyatro sahnesiyle beraber keşfedildiği düşünülür- de bilinmekle birlikte görme paradigmasının Tanrı’yı merkeze alan metafizik bağlamı nedeniyle tercih edilebilir bir yöntem olarak görülmez. Belting, âdemimerkeziyetçi bir dünyanın merkeze kendi bakışını yerleştiren bir izleyiciyi gerektirdiğini, bunun sonucunda dünyada bulunmanın “dünyaya bakmak”a dönüştüğünü belirtir. Bedeniyle dünyada bulunmasına rağmen bakışıyla dünyayı karşısına alan izleyicinin durumundaki çelişkinin gözmerkeziyetçilik ile sonuçlandığını ifade eder. Göz, Rönesans’ta bu “bedensiz göz”ün simgesine dönüşür ve “bakışın dünyayı kontrol etmesini” sağlar.⁵⁸ Bakışın merkezindeki Tanrı anlayışı yerinden edilerek görme duyusu, dünyayı kendi gözleriyle görmeyi talep eden “öznenin ayrıcalığı” hâline gelir.⁵⁹

Perspektif, Aydınlanma ve modernite süreçlerinde ilerlemeci anlayışın kültürlendirme katalizörüne dönüşür: dünyanın ele geçirilmesi, Batılı olmadıkları için geri kalmış olarak yaftalanan halkların ehlileştirilmesinin teknik formülü gibidir. Belting, günümüzde televizyon ve basın aracılığıyla küreselleşen perspektifin Hıristiyan misyonerliği ve Batı sömürgeciliğiyle ilişkili uzun bir tarihe sahip olduğunu belirtir. Bu süreçlerde “diğer kültürlerin görme alışkanlıkları hiçe sayılmış, perspektif onlara adeta zorla dayatılmıştır.” 1583’te Cizvitler, Çin’de yeni Hıristiyanlar kazanmak için uyguladıkları inanç propagandasına perspektif resmi de dâhil eder, Japonya’da yaklaşık olarak 17. yüzyılda başlayan perspektif eğitimi 18. yüzyılda perspektif modası hâline gelir. Hindistan’da perspektif resmi, Rudyard Kipling’in babası Lockwood Kipling tarafından verilen Batı sanatı eğitimi aracılığı ile “sömürgeci eğitimin temel taşlarından biri” olur: “Hintliler ‘önceki asırlarda asla öğrenemedikleri bir şeyi, yani düzgün resim yapmayı öğrenmeli’dir. Osmanlı, bir

⁵⁶ Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s. 23.

⁵⁷ Belting, **a.g.e.**, s. 23.

⁵⁸ Belting, **a.g.e.**, s. 167-168.

⁵⁹ Belting, **a.g.e.**, s. 140.

Batı sömürgesi olmadığı hâlde modernleşme -Gaston Bouthol'un ifadesiyle "otokolonizasyon"-⁶⁰ sürecinde sömürge sorunları ile yüzleşmek zorunda kalır. Perspektifin sanat akademileri aracılığı ile öğretildiğini belirten Belting, İslâm dünyasında resim sorunundan dolayı bir dirençle karşılaşılsa da perspektif çizimin strateji ve silah teknolojisi gereği "askerî akademilerde bir hayat memmat meselesi" olduğunu ifade eder.⁶¹ Bu durum, perspektifin sadece sanatsal ve teknik bir mesele olmayıp başlı başına bir dünya görüşü ve görme biçimi sorunu olduğunun göstergesidir.

Belting, perspektifin bir kültür tekniği olarak yeniden icadının anlaşılması için görme teorisinin matematikle çözüme kavuşacağını düşünen Parmalı Filozof Biagio Pelecani'yi önemli bir durak sayar. En büyük İbnü'l-Heyssem uzmanlarından biri olduğunu belirttiği Biagio'nun, her şeyin ölçümle bilinebileceğini ve dünyanın böylece kavranabilir olacağını savunarak matematiksel mekânı icat ettiğini, optik mekânın topolojisini oluşturduğunu dile getirir. Biagio'nun yaptığı İbnü'l-Heyssem'in öncüllerini kasten değiştirmek ve "mekânı İslam sonrası görme teorisine sokarak [...] Floransa'da icat edilen doğrusal [merkezî] perspektif resim kuramının temelini" atmaktır.⁶² Perspektif ile ilgili ilk kitabı yazan Piero della Francesca'ya (1416-1492) göre de insanın nesnel ve doğru biçimde görebilmesi için gözün kusurlarından kurtulmanın yolu ölçümdür. Belting, Batı resim kültürünün "paradigmasını perspektifin matematiksel 'optik imgesinde'"⁶³ bulduğunu dile getirir. Floransa'da perspektifin icadının dayandırıldığı iki isim: Mimar Filippo Brunelleschi (1377-1446) ve merkezî perspektifle ilgili ilk teoriyi oluşturan Leon Battista Alberti'dir (1404-72). Alberti'nin resim sanatını Narcissus'a dayandırıldığını söyleyen Belting, Alberti'nin Narcissus'u bakışın kurbanı olarak görmeyerek mitosu olumlu yorumlaması sonucunda "kendi bakışına güvenen yeni bir Narcissus" yarattığını ifade eder.

⁶⁰ Otokolonizasyon, yönetici zümresinin kendiliğinden yaşadığı değişime toplumun uyum sağlamakta zorlanması durumudur. Bouthoul, Türkiye'de yaşanan Batılılaşma sürecini "otokolonizasyon" olarak adlandırır. Gaston Bouthoul, **Zihniyetler: Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme**, çev. Selmin Evrim, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınevi, 1975, s. 5-95.

⁶¹ Belting, **a.g.e.**, s. 49-53.

⁶² Belting, **a.g.e.**, s. 151-155.

⁶³ Belting, **a.g.e.**, s. 162.

“perspektif resim modelinde bakışın ve bakan kişinin rolünü keşfetmek, başka bir deyişle, insanın sadece kendine bakışının değil, dünyaya bakışının da yeni bir Narcissus yarattığını görmek gerekir. [...]Özne, kendi bakışının tuzağına düşmek yerine, farkındalığın simgesel bakışıyla kendini yeniden yaratan “modern” bir Narcissus olduğunu büyük bir şaşkınlıkla idrak eder”⁶⁴

Alberti’de bakışın Narcissus yorumundakine benzer bir başka örneği göz simgesinde açığa çıkar. Alberti’nin Tanrı’yı imleyen gözü kendi amblemine dönüştürmesi, cesur bir Tanrı mimesi olarak yorumlanır. Amblemdaki gözün kapağında bulunan kartal kanadı gözün bedenden ayrılma isteğini, gözün çevresinde yer alan alevler ise görmenin net ve berrak olduğunu gösterir. Bu kanatlı göz, “bakışta bağımsız olmak isteyen öznenin amblemi”dir.⁶⁵ Gözü yücelten bu yaklaşım, Leonardo da Vinci’de (1452-1519) en üst noktaya ulaşır. Ona göre göz, “astronominin efendisi”, “matematığın prensi”, “ruhun penceresi”dir ve yaratılan her şeyden üstündür.⁶⁶ John Berger, gözün üstünlüğüne dayalı perspektif görme biçiminin paradoksuna dikkat çeker.

“Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklık diye bir şey yoktur. Tanrı’nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı’nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir”⁶⁷

Berger’in perspektifin çelişkisi olarak dile getirdiği, özneyi bakışın merkezine yerleştiren “durma noktası”nın mutlaklığıdır. Florenski, durma noktasının mutlaklığını perspektifin hilesi olarak nitelendirir. Bakışın merkezindeki bu “durma noktasında” konumlanan hükümler ve yasa koyucu öznenin kendisini “tek gözlü bir dev olarak” ortaya koyduğunu, bu gözle rekabet edebilecek ikinci bir gözün varlığının perspektifin bütünlüğünü ve “durma noktasının mutlaklığını” bozacağını belirtir. Aynı şekilde öznenin hareket etmesi ya da bu mutlak konumdan ayrılması da bütünlüğün dağılmasına neden olur.⁶⁸

Perspektif görüntünün psikofizyolojik mekân algısından ayrıldığını ve bir soyutlama olduğunu belirten Erwin Panofsky’ye göre perspektifteki tutarsızlık, “sabit

⁶⁴ Belting, **a.g.e.**, s. 232-234.

⁶⁵ Belting, **a.g.e.**, s. 216-218.

⁶⁶ Belting, **a.g.e.**, s. 220.

⁶⁷ Berger, **Görme Biçimleri**, s. 16.

⁶⁸ Florenski, **a.g.e.**, s. 127.

tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece görüş alanımızın küremsi bir şekil aldığı olgusunu göz ardı” etmesinden kaynaklanır. Çünkü perspektif, “Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan, psikolojik koşullara tabi “optik imge” ile fiziksel gözümüzde oluşan, mekanik koşullara tabi “retina imgesi” arasındaki devasa farkı göz önünde bulundurmamaktadır.”⁶⁹

Batı ve İslâm kültürünün görme biçimi arasındaki fark, iki kültürün göze yüklediği anlamda açığa çıkar. Batı’nın resim teorisi olarak nitelendirilen görme biçiminde göz, özneyi temsil eder. İbnü’l-Heyssem’in görme teorisinde ise optik uyarılara bağlı, kimi zaman bu uyarılara yenilen görme organıdır.⁷⁰ Batı’nın resim teorisine ulaşmak için gerekli donanımı İbnü’l-Heyssem’in görme teorisinden aldığını belirten Belting, görme teorisinin resim teorisine dönüşmesinin “iki kültür arasındaki uçurumu” derinleştirdiğini ifade eder. Ona göre Doğu ile Batı arasındaki paradokslardan biri, sanattaki perspektifin büyük dirençlere rağmen modernitenin eşliğinde İslâm dünyasına sokulmasıdır.⁷¹ Kitabında Arap kültürü ya da Doğu kültürü olarak adlandırdığı İslâm kültürünün görme biçimini yansıtan İbnü’l-Heyssem’in teorisinin *ışığın ölçülmesi ile ilişkili* olduğunu ve *saf geometriye* dayandığını belirtir. Bu nitelikleri nedeni ile İslâm kültüründe görme, *bakışın ölçülmesine ve tasarı geometrisine* dayanan Batı’nın görme biçiminden ayrılır. İslâm kültüründe geometri, “ışık huzmelerinin filtresi ve karmaşık bir matematiğe sahip yüzey düzenlemelerinin anahtarı”dır ve “insan bakışıyla ilintili değil”dir. “Batılı bir izleyicinin kendisi ile ilişkilendiremediği için soyut bulduğu özerk bir yapıya sahip”tir. Titus Burckhardt, “Kendisini İslam sanatında güçlü bir şekilde ortaya koyan geometrik deha”nın “İslam’ın tercih ettiği akıl yürütme türünden kaynaklan(ır)”dığını belirtir. Bu akıl yürütme biçimi “soyut”tur ama “mitolojik” değildir. Burckhardt, “Birliğin - Bölünmez Bir’den “çoklukta Birliğe” veya “Birlikte çokluğa” geçişin- iç karmaşıklığının görsel düzeninde” geometrinin sembolik anlam değerine sahip olduğuna dikkat çeker.⁷² Batı kültüründeki geometri ise “görünür dünyanın

⁶⁹ Erwin Panofsky, **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, çev. Yeşim Tükel, 3.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2021, s. 13.

⁷⁰ Belting, **a.g.e.**, s. 220.

⁷¹ Belting, **a.g.e.**, s. 167.

⁷² Titus Burckhardt, **Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat**, çev. Tahir Uluç, 2.b., İstanbul, İnsan Yayınları, 2019, s. 140-141.

geometrik olmayan düzeninin bire bir resmedilmesine hizmet eder” ve “resim perspektifinin uygulamalı geometrisi”dir.

“İbnü'l-Heyssem'e göre, imgeler insanın gözünde değil, hayal gücünde oluşuyordu [...] görsel imge, insanın gözlerinin önüne koyabileceği bir imge değil, insanı gördürten zihinsel bir imgeydi.”⁷³ Belting, Batı kültüründe analog resmin bütün resimler için model oluşturduğunu, İbnü'l-Heyssem için ise bunun bir olasılık bile olmadığını belirtir. İslâm kültüründe dünyaya ışığın hükmettiğini, gözün ise ışığa duyarlı bir organ olarak görüldüğünü vurgular. Batı kültüründe gözün kusurlarını aşmak için öne sürülen ölçüm yerine “İbnü'l-Heyssem algı matematiğinin optik kanıtlarını, içsel duyuların psikolojisiyle tamamlar. İçsel resimler farklı türden resimlerdir. Batı'nın algısında bunlar resim bile değildir, oysa İbnü'l-Heyssem'e göre yegâne resimler bunlardır, dünyada onlardan başka resim yoktur.” Belting, Batı'da hayal gücünün yalnızca göz ile ilintili olmasına rağmen İslâm kültüründe hayal gücünün başlı başına bir dünya olduğuna dikkat çeker. İki kültürde hayal gücünün rolü de farklıdır: Batı'da hayal gücü yalnızca dışsal duyuların bloke olduğu uyku hâli ve düşlerde ortaya çıkarken İslâm kültüründe görme, gündüzleri de içsel duyulardan kopmaz.⁷⁴ Hayal gücünün mahiyeti ve rolü, iki kültürün görme biçimi farkının en açık göstergelerinden biridir.

Belting'in iki kütürde hayal gücü ile ilgili tespitinin aksine Ahmet Hamdi Tanpınar, Doğu'da muhayyilenin olmadığını dile getirir. Tanpınar, Şark ve Garp arasındaki farklılıkları yorumladığı yazısında iki kültür arasındaki ayrılıkların başında “bu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki davranışları”nın bulunduğunu belirtir. Ona göre “Doğu, maddeyi olduğu gibi ya da ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir.” Bu ilk karşılaşmada Doğu “bazı mükemmelliklere kadar varır. Hatta erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır.” Batı ise Doğu'nun aksine eşyayı olduğu hâli ile kavramakla kalmaz; onu elinde evirip çevirir, zihninin karşısında tutarak onun hakkında en ayrıntılı bilgiye ulaşmak için sonunda maddeyi başka bir şey hâline dönüştürür. Tanpınar'a göre “Doğu, eşyaya ancak

⁷³ Belting, **a.g.e.**, s. 37.

⁷⁴ Belting, **a.g.e.**, a.y.

umumî şeklinde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiattan sanki ödünç alır. Batı, ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser.”⁷⁵ Tanpınar bu durumu “Bu o kadar öyledir ki, şarkta muhayyile yoktur demek pek de yersiz bir iddia olmaz” düşüncesine kadar götürür. Tanpınar, eğer muhayyile bir hissi, fikri ya da imajı nesilden nesile tekrara düşmeksizin tüm olanakları ile ele almak, “mahiyetini değiştirene kadar onunla derinden uğraşmak, bu suretle dili herhangi bir kalıplaşmağa imkân vermeden zenginleştirmek ise, buna şark şiirinin uzun tarihinde pek az rastlanır” der.⁷⁶ Tanpınar’ın oryantalist bir bakışa sahip olduğu görülür. Doğu’dan beklentisi, Batı’nın görme biçimine uygun bir estetik görünüme ulaşmasıdır.

Hilmi Yavuz ise iki kültürün eşya ve doğa ile ilişkisindeki farkların görme biçimi farkından kaynaklandığını dile getirirken Belting’in tespitlerini destekler nitelikte çıkarımlarda bulunur. Osmanlı kültürünü Batı kültürü ile karşılaştırırken iki kültürün doğaya yaklaşımını değerlendirir. Ona göre Batı “dünyayı kullanılabilir kılmak” gayesindedir, Osmanlı kültürü bağlamında ele aldığı İslâm kültürü ise böyle bir amaç taşımaz. “Dünyayı kullanılabilir kılmak, bu dünyayı enstrümantal aklın bir objesi durumuna getirmeyi içeriyor. Doğayı bütünüyle temellük etmek, onu insanî amaçlar için ehli ve kullanılabilir kılmak, Osmanlı kültürünün değil, Batı kültürünün ayırt edici özelliğidir.” Yavuz’a göre İslâm’da “doğa, salt bir temâşâ objesidir.”⁷⁷

Beşir Ayvazoğlu, Doğu’nun bilgisinin eşyayı ele geçirmekten çok, insanın içsel gelişimini gözetken bir bilgi olduğunu, bunun marifete ulaşma yolunda bir gelişim ve olgunlaşma olduğunu belirtir.⁷⁸ İslâm sanatının temelinde soyutlama, stilizasyon (üsluplaştırma), tenevvü (çeşitlendirme), geometri ve ritim duygusunun yer aldığını; bunlardaki gayenin çokluktaki birlik ilkesine ulaşmak olduğunu hatırlatır. Rönesans sonrasında Batı’da sanat tarihinin benzeşime dayanan mimesis aracılığı ile yansıtmanın, bir diğer ifadeyle gerçekçiliğin tarihi olduğunu belirtir.⁷⁹ Gerek objenin gerekse organik canlılığın taklidi ile ulaşılan nokta natüralizmdir.

⁷⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, düz. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 130.

⁷⁶ Tanpınar, “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, **a.g.e.**, s. 131.

⁷⁷ Hilmi Yavuz, **Osmanlılık, Kültür, Kimlik**, İstanbul, Boyut Kitapları, 1996, s. 105.

⁷⁸ Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 121.

⁷⁹ Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 43.

Doğu medeniyetlerinde ise taklidin karşısında stilizasyon ile soyutlama bulunur. “Üsluplaştırmanın metafizik anlamı, eşyaya [...] “mestâne bakış”la ilgilidir.” Üsluplaştırma, eşyanın özüne ulaşmak için objektif niteliklerinin paranteze alınmasıdır.⁸⁰ İslâm sanatında maddi âlemin “görünüştaki keyfiliğini aşarak mutlak olana”, eşyanın ardındaki kanunluluğa ulaşmak ancak Nailî’nin işaret ettiği nazarla mümkündür. Soyutlama da “imâ ile geçtik” tavrının bir sonucu olarak ortaya çıkar.

“Dil verdiğimiz yâra nigâh-i gazabından
Tasrîhe mecâl olmadı imâ ile geçtik

Mestâne suver-i nukûş-ı âleme baktık
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik”⁸¹

İslâm sanatındaki epistemolojik gayenin, görünenin ardındaki görünmeyene ulaşmak olduğunu belirten Turan Koç, İslâm sanatındaki “gerçeklik” anlayışını “her türlü sanat malzemesinin, “göründüğü” ya da “gösterildiği” gibi değil, olduğu gibi yani gerçekten ne ise o olarak kullanılması” olarak ifade eder.⁸² İslâm sanatındaki en önemli ilke ve kurucu unsurlar olarak nitelendirdiği soyutlama ve üsluplaştırmanın İslâm sanatının natüralizmden uzak oluşunun ve “tabiattaki her bir unsuru bir “özge temaşa ile” görmenin” getirdiği bir sonuç olarak değerlendirir. Bu “nesnelere paranteze alarak ve eşyayı nesnel niteliklerinden soyarak, öze, eşyanın hakikatine ulaşmaya çalışmak anlamına gelir. Yani soyutlama ve üsluplaştırma tabiatı hakikate işaret eden bir âyet olarak okumanın sanattaki ifadesidir.”⁸³ İslâm sanatının temelinde tevhid düşüncesi yer alır. Tevhid, Batı sanatında olduğu gibi mimetik benzeşime değil, yaratılmış olanın çokluğundaki birlikte bütünleşmeyi esas alır. İslâm sanatı bu yönüyle Yaratıcı’nın tenzih edilmesi ve yaratılış ilkelerinin işleyişine teşbihle şekillenir. “İslâm şiirine ve diğer sanatlara hayat ve güç veren şey, Allah’ın her yerde hâzır ve nâzır olduğu görüşünü öne alan işte bu teşbihî bakış açısıdır.”⁸⁴

Geleneksel İslâm sanatlarında olduğu gibi şiir de bilinmeyen keşfinde bir ima, bir işaret olarak ortaya çıkar. Görülen âlem, görünmeyenin eşiği gibi düşünülür.

⁸⁰ Ayvazoğlu, a.g.e., s.119.

⁸¹ Nâ’îlî-i Kadîm, Nâ’îlî Divânı, haz. Prof. Dr. Haluk İpekten, Ankara, Akçağ Yayınları, 1990, s. 242.

⁸² Turan Koç, İslâm Estetiği, İstanbul, İSAM Yayınları, 2009, s. 152.

⁸³ Koç, a.g.e., s. 155-156.

⁸⁴ Koç, a.g.e., s. 161.

Dil sürekli bilinenin ötesine geçmeye bilinmeyene ulaşmaya çalışır, keşif yolculuğunu sürdürebilmek için sürekli sonsuza açılır. “Kısaca dış görünüş ve yüzeysel anlamdan eşyanın mahiyetini anlamaya yönelmiş bir dinamizm içinde gelişir. Duyu bilgisi ve duyudan aklî bilgiye, oradan sezgisel olana yürüyen bir itilim ve atılım içinde varlıkla buluşmaya çalışır.”⁸⁵ Bu nedenle İslâm şiirinin en özgün örnekleri “eşyadan fişkırان fizik ötesi sesleri yakalamaya çalışan ve insanla ilâhî âlem arasında mahrem bir bağ kurabilen mânevî bir mimarının somutlaşması” olarak yorumlanır.⁸⁶ İslâm sanatlarını “aşkın hakikate ilişkin bir rü'yet tecrübesinin meyvesi” olarak değerlendirmek gerekir. Şiirin yönelimi Nâ'îlî'nin beytinde somutlaştığı gibi bu hakikate “imâ ile geç(tik)”erek onu telkin etmektir.⁸⁷

Titus Burckhardt, “Varoluşun birliği”ni ya da “gerçeğin birliği (vahdetü'l-vücut)” düşüncesini dile getirmek isteyen sanatçının üç vasıtası olduğunu belirtir. Bunlar; “birliği mekân düzeyine tercüme eden geometri, bunu zaman düzeyinde - dolaylı olarak mekân düzeyinde de- açığa vuran ritim ve Varlık sınırlı olanlara ne ise görülür formlara o olan ışık”tır. Burckhardt'ın ifadeleri Platon'un iyi idesi ve güneş arasında kurduğu ilişkiyi anımsatır niteliktedir. Bir nesneyi yokluğun karanlığından varlığa çıkararak, ilâhî ışıktır: “Söz konusu sembolik düzeyde görülür olmak var olmaya delalet eder.”⁸⁸ Ayrıca görülür olmak ile var olmak arasında kurulan özdeşlik; görme ilişkisinde Platon'la kısmen açığa çıkan, Descartes ile birlikte kesinleşip keskinleşen özne-nesne düalizmini aşan bir varlık algısına işaret eder. Descartes'ın “cogito ergo sum” önermesinde var olmak görüyor olmaya bağlı iken İslâm düşüncesinde, Burckhardt'ın ifade ettiği gibi ilâhî ışığın aydınlığı ile görülür olmak var olmak'a bağlanır. Görme, perspektifle bakışın merkezine yerleştirilen muktadir öznenin kendinden menkul ayrıcalığı değil, Allah'ın inayeti ve “ol!” emrinin gerçekleşmesidir. Görme, ne gözün ne de gören öznenin iradesi ile gerçekleşir; ilâhî ışık vasıtası ile Allah'ın gördürmesiyle mümkündür. İslâm düşüncesinde görme, ilâhî ışığa bağlıdır ve bu nedenle görme hem ontolojiyi hem teolojiyi işaret eden metafizik bir eylemdir. Görme; İbnü'l-Heyssem'de olduğu gibi

⁸⁵ Koç, a.g.e., s. 165.

⁸⁶ Koç, a.g.e., s. 167.

⁸⁷ Koç, a.g.e., s. 169.

⁸⁸ Titus Burckhardt, **İslâm Sanatı: Dil ve Anlam**, çev. Turan Koç, ed. Mustafa Demiray, 3.b., İstanbul, Klasik, 2019, s. 112.

İbn Sînâ'nın sembolik hikâyelerinde ve *el-İşârât ve't-tenbîhât*'ında, Gazzâlî'nin *Mişkâtü'l-Envâr* adlı eserinde, İbn Tufeyl'in *Hay bin Yakzân* adlı kitabında, Suhreverdi'nin kurucusu olduğu İşrâk-i Hikmet olarak adlandırılan İşrâk felsefesinde, tasavvuf anlayışında ve İbnü'l-Arabî'de, yorum farkları içermekle birlikte, merkezinde ilâhi ışığın olduğu ve ilâhi ışığa bağlı metafizik bir aydınlanma sürecidir.

İslâm düşüncesi ve sanatında, Batı'da özellikle perspektifin Yeni Çağ'da yeniden icadı ile mutlak görme biçimine dönüşen; özne-nesne, fizik âlem-fizikötesi âlem, beden-ruh, gerçek-hayal gibi unsurların zıtlığına dayanan düalist bir görme biçimine rastlanmaz. İslâm düşüncesinde fizik ve fizikötesi âlemin iç içe bir bütünlüğe sahip olması, görmeyi fiziksel duyumlar ile kalp gözü ya da sezgiyle ulaşılanların bütünleştiği bir sürece dönüştürür. İslâmi düşüncede beden ve duysal hazlar, Platonik-Hıristiyan geleneğinde olduğu gibi dışlanmaz; bununla birlikte beden ve duysal hazların yaratılış ilkeleriyle uyumlu hâle getirilmesi ve insanın ilâhi teklif önünde dengede durabilmesi için bunlardaki “hayvani”⁸⁹ yön terbiye edilerek ehlileştirilmelidir. Görme, merkezine öznenin yerleştiği bir dünyaya Tanrı mimesisi ile hükmetme değil, yaratılış düzeninin ritmi ve ahengi –“çoklukta birlik”, “birlikte çokluk”- ile uyum ve denge ilişkisini gözeterek birlikte seyretme, her an yeniden yaratılan âlemde Allah tarafından görülüyor olduğunu görme tecrübesidir. Görülüyor olmak, varlığa açılmak; görülüyor olduğunu görme tecrübesinin bilinç hâline gelmesi ise tam anlamıyla görmede *olmaktır*.

Burckhardt, İslâm'da artistik ifadenin “ritim duygusu ve geometri ruhu” olmak üzere iki kutbu olduğunu belirtir.⁹⁰ Ritim, zamana ait olmakla birlikte ritmin mekânda yeniden oluşturulması hareket aracılığıyla mümkündür.⁹¹ Hat, tezhip, tezyin, mukarnas, mimari, şiir ve hatta minyatürlere yansıyan, bu varlık algısına bağlı görme biçimidir. İslâmi sanatın tümünde farklı derecelerde beliren girişik bezemelerde, arabeskte, geometrik düzenlemelerle sağlanan hareket ve ritimde “çoklukta birlik” ile “birlikte çokluk” düşüncesine ulaşma, yaratılış düzeninin

⁸⁹ Hayvani yönden kasıt, hayvan kelimesinin “canlı yaratık” anlamı bağlamında ortaya çıkan, insanın canlı olmakla ilintili, dünyaya dönük istek, arzu ve eylemleridir.

⁹⁰ Burckhardt, **a.g.e.**, s. 91.

⁹¹ Burckhardt, **a.g.e.**, s. 95.

ilkelerinin işleyişine öykünme esastır. Bununla birlikte Aristoteles ile Batı sanatı ve görme biçiminin temel belirleyenlerinden biri olan ve benzeşime dayanan öykünme (mimesis) İslâmi düşünce ve görme biçimine zıttır.

Batı'da *camera obscura* ve Descartes ile belirginleşen perspektife dayalı çizgisellik ve Newton mekaniği ile mutlak hâle gelen nedensellik ilkesi de İslâm düşüncesine uzaktır. P. David Peat, Newton için “yaratılışın ilk gününde Tanrı'nın yanında olsaydı ve tanrıya yaratılanların durumlarını, kütlelerini ve hızlarını sorsaydı bu yolla, tüm kâinatta meydana gelecek müteakip olayların hepsini tahmin edebilirdi.” der ve bilimin gücünü dayanak alan bu “ukalâ bakış”ta gizli olanın “sistemin dışında duran tarafsız, deterministik kurallara göre tüm olayları tahmin edebilen ve herhangi bir şekilde sistemi rahatsız etmeyen bilim adamı görüntüsü” olduğuna dikkat çeker.⁹² Peat'in ifadeleri, *camera obscura* ve Descartes'in anlayışı ile bakışın merkezine konumlanarak tanrısal bakışı kendisine mal eden, bedeniyle dünyaya katılmak yerine dünyanın karşısına çıkarak onu gözetleyen, gözlemci özneyi işaret eder. İslâm düşüncesinde görme, Descartes ve Newton'daki gibi mekanik bir gözlemcilikle değil; yaratılış düzeninin ritim ve ahengine uyum içinde katılım ve birlikte oluş ile ilgilidir. Beden bir gören, aynı zamanda görülen olarak görünürlük alanının içindedir. İslâm, “yeniden başlangıca bir dönüş dinidir” ve bu dönüşün “her şeyi birliğe iade etme”⁹³ şeklinde ortaya çıkması İslâm düşüncesinin Aydınlanma ve modernizm paradigmasına dönüşen ilerlemecilik anlayışına da uzaklığını gösterir.

Newton mekaniği 19. yüzyılın sonlarına kadar bilimde etkili olduğu kadar görme yaklaşımının da belirleyicidir. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılda yapılan çalışmalar, bilim anlayışında dönüşüme sebep olduğu gibi görme yaklaşımlarını da değişime sürükler. 1900'lerin başında Albert Einstein'ın uzay ve zaman ilişkisini mekân, zaman ve hareketin birbiri ile bağlantılı olduğu izafi bir bütün olarak değerlendiren görelilik teorisinin gerçeklik algısını kırılmaya uğratması ve teorik fizikçi Max Planck'ın ışık ile maddenin atom düzeyinde ve atom altı düzeylerde ortaya çıkardığı davranışları inceleyen çalışmaları, bilimsel alanda Newton

⁹² F. David Peat, **Eşzamanlılık**, çev. İsmail Boz, İstanbul, İnsan Yayınları, 1996, s. 38-39.

⁹³ Burckhardt, **a.g.e.**, s. 94.

mekaniğinden kuantum mekaniğine geçişi sağlar. Werner Heisenberg'in 1927 yılında ortaya attığı belirsizlik ilkesi, kuantum mekaniğinin temel ilkelerinden biri hâline gelir. *Camera obscura* ve perspektif algısından Newton mekaniğine kadar “sistemin dışında duran”, “herhangi bir şekilde sistemi rahatsız etmeyen” gözlemci-özne belirsizlik ilkesiyle birlikte kuantum sistemine bağlı, her eylemiyle sistemi rahatsız eden bir nitelik kazanır. Gözlemcinin bulunduğu düzey, makro bir kuantum düzeyi tarafından kapsanmakla birlikte makro düzeydeki gözlemcinin varlığı tarafından rahatsız edilir. Belirsizlik ilkesini temel alan kuantum mekaniğinde “Gerçeklik kavramı bir bakıma her bir görüntünün bir sonrakini ortaya çıkardığı ve hemen hemen sınır olmaksızın kendi kendini idame ettirecek gibi görünen iki paralel (koşut) aynadaki görüntü gibidir.”⁹⁴ Kuantum mekaniğindeki temel noktanın, “farklı bir gerçeklik görüşü” olduğunu dile getiren Stephen Hawking, gerçekliğin bu görülme biçiminde bir cismin yalnızca tek bir geçmişe değil, mümkün ve olası tüm geçmişlere sahip olduğunu belirtir. “Çoğu durumda belirli bir geçmişe sahip olma olasılığı, biraz farklı bir geçmişe sahip olma olasılığıyla silinir; fakat belli durumlarda komşu geçmişlerin olasılıkları birbirini güçlendirir. Cismin geçmişi olarak gözlemlediğimiz şey, bu güçlendirilmiş geçmişlerden biridir.”⁹⁵ Bu gerçeklik algısında olası ve mümkün bütün durumlar birbirlerini içerdikleri gibi birbirleri ile etkileşim içindedir. Kuantum mekaniği ile mutlak ve tek gerçeğin olduğu düşüncesi yerini olasılıklar kadar hatta olasılıkların birbiriyle etkileşimiyle oluşumunu sürdüren olasılık durumları kadar gerçekliğin bulunduğu; çok yönlü, çok katmanlı, çoğulcu, çokmerkezli (ya da merkezsiz) bir görme biçimine bırakır. Doğru biçim, doğru yön, yol ya da yöntem yerine bütün olasılıkların mümkün olduğu çoğulcu bir görme paradigması ortaya çıkar. Görme tarihini dönüşüme uğratan bu gerçeklik görüşüyle birlikte hem merkezinde Tanrı anlayışının yer aldığı Yeni Çağ öncesi görme biçimi hem de perspektifin yeniden icadı ile birlikte tanrımerkezliliğin öznemerkezciliğe evrildiği tek merkezli görme biçimleri yerinden edilir. Ancak Hawking'in dile getirdiği gibi cisim nasıl ki tüm olası geçmişlerini barındırıyorsa gerçeklik de postmodernizmde görüldüğü biçimiyle tüm mümkün geçmişlerini

⁹⁴ Peat, **a.g.e.**, s. 63-64.

⁹⁵ Stephen Hawking, **Kara Delikler ve Bebek Evrenler**, çev. Nezihe Bahar, 11.b., İstanbul, Alfa, 2020, s. 46-47.

merkezleştirmeksizin içerir. Kuantum mekaniği ve postmodernizmin mekanik ve lineer olmayan organik bütünlüğü; bölünmez kalıp ve biçimlerin aynı zeminden ortaya çıkarak kısa bir süre var olduktan sonra yok olduğu bir kâinat tasviridir. Heisenberg, ölümünden kısa zaman önce tabiatın temeli sayılabilecek şeyin “parçacıklar değil fakat bu parçacıkların ötesinde yatan simetriler” olduğunu ifade eder. Bir kuantum özelliği olan spinin (dönme) temel parçacıkların simetrik yapılarını pekiştirdiği düşünülür. Simetri ve kalıp, sistemin bütünsel davranışında açığa çıkar. Simetri; kalıpları, nesnelere ve hareketleri bir araya getiren bir ilişkisellik düzeneği ve potansiyelidir.⁹⁶

Hatırlanacak olursa Platon’un görme yaklaşımında zıtlıklar metafiziği olarak da nitelendirilen idealar âlemi ve gölge âlem düşüncesinin uzantısı olarak öz ve beden dâhil bir kırılmaya uğradığı görülür. Kartezyen düşünceyle birlikte görmenin bedenden koparılabilir olarak gözlemcinin dünyanın karşısında konumlandığı özne-nesne düalizminin belirginleştiği görme biçimi *tek doğru/mutlak görme biçimi* olarak dayatılır. Kuantum düşüncesinde ve postmodern yaklaşımda ise gözlemci katılımcıya dönüşür. Dünyanın merkezinde ya da karşısında değil, dünyada ve dünya tarafından sarılmıştır. Görüyor olmanın ayrıcalığıyla hiyerarşik üstünlüğe sahip olmadığı gibi görünür alanına dâhil olan birçok mümkün şeyden ya da olasılıktan biridir. Felsefesi bir “görme ontolojisi” ya da “ten ontolojisi” olarak nitelendirilen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), özne-nesne düalizminin aşılması gerektiğini düşünür. Ona göre Kartezyen algı ve Newton mekaniğini temel alan bilimin nesne düşüncesi tepeden bakan bir görme biçiminden kaynaklanır, buna karşın vücut görünen dünyadandır ve şeylerden biri olarak ondan bağımsız, onun merkezinde ya da karşısında değildir.⁹⁷ Merleau-Ponty’nin düşüncesine göre insan, uzayı dışarıdan görmez, içeriden yaşar ve onun içinde sarılmış durumdadır. Dünya insanın karşısında değil, çevresindedir.⁹⁸ Özne- nesne ayırımına da görmenin bedenden koparılmasına da karşı olan Merleau-Ponty, insanın hem gören hem de görülen olarak varlığa katıldığını düşünür. Ona göre “Görüş, sanki bir kavşaktaymışçasına, Varlık’ın bütün

⁹⁶ Peat, **a.g.e.**, s. 88-89.

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, çev. Ahmet Soysal, 4.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 29-35.

⁹⁸ Merleau-Ponty, **a.g.e.**, s. 56.

yanlarının buluşmasıdır.”⁹⁹ Bakış, kendisini dışarıdan saran bir başka bakış ile ikilenir: “görünürün ortasından beni gören bir başkası varmışçasına”. Aslında bakan bir başkası değildir, bakışı çevreleyen şeyler bakmaktadır. Beden, gördüğü şeylerde kendi görünürlüğünü fark eder.¹⁰⁰ İnsanın “bir vücut ve bir ruh” olmadığını, “bir vücut ile bir ruh”¹⁰¹ olduğunu vurgulayan Merleau-Ponty, gören ile görülen ilişkisini de aynı doğrultuda yorumlayarak düalist zıtlığı aşar; gören ve görülenin varlığının iç içe geçerek birbirini tamamladığı bir varlık anlayışına ulaşır.

Merleau-Ponty, görme biçimlerinin normal ve anormal (aykırı) olarak sınıflandırılmasını eleştirirken Claude Levi-Strauss ve Michel Foucault’nun norm ve norm dışı olarak belirlenen ölçütleri, iktidarın görme alanını şekillendirme tarzları olarak yorumlamalarına benzer bir yaklaşım gösterir. Klasik yazarların çocuklara, delilere, ilkelere ve hayvanlara ilgisiz kalmasını, bunların Descartes düşüncesinin bir uzantısı olarak beliren yetkinlik ölçütlerine uygun görülmemesine bağlar. Bu ölçütlere göre yetkin insan doğanın “hâkimi ve sahibi”dir. Şeylerin özüne nüfuz edebilen bu insan, “egemen bir bilgi oluşturabilir.” Oysa çocuğun, ilkel insanın hastanın ve hayvanın dünyası, yetkin insan gibi tutarlı dizgeler oluşturma niteliğinden yoksundur. Ona göre sağlıklı, yetkin ve uygar olarak sınıflandırılan insan, kendi dünyasında bu tutarlılığa ulaşmak için çaba gösterse bile onun dünyasının doğası da bu tutarlılıktan uzaktır ve gerçekte böyle bir tutarlılığa asla ulaşamaz. Merleau-Ponty, “normal” insanın bu aykırılıkları anlamayı ciddiye alması gerektiğini, çünkü kendisinin de bu aykırılıklardan tamamıyla bağımsız olmadığını düşünür. Ona göre bu aykırılıklar “‘normal’ insanın doğaya ilişkin bilgisinde gedikler açar” ve “şiiir bu gediklerden sızar.”¹⁰² Şiiri, iktidar ilişkilerinin uzantısı olarak görme biçimlerinde ortaya çıkan normal-anormal düalizmini yerinden eden bir unsur olarak görmesi, şiiir ve görme arasındaki güçlü ilişkiye işaret ettiği gibi şiiirde görmenin bir mücadele alanına dönüştüğünü de gösterir.

⁹⁹ Merleau-Ponty, **a.g.e.**, s. 71.

¹⁰⁰ Erdem Gökyaran, “Başkası ve Aşkılık”, **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** içinde Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınlar, 2003, s. 69.

¹⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, **Algılanan Dünya**, çev. Ömer Aygün, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 26.

¹⁰² Merleau-Ponty, **a.g.e.**, s. 38-40.

Onun felsefesinde sürekli vurgulanan şey görenin de bir görülen olduğudur. Bununla birlikte Merleau-Ponty görenin tek şeyden yoksun kaldığını düşünür, o da ‘görülme’yi görmek’tir.¹⁰³ Bu yoksunluk onun görme düşüncesinin sınırına işaret eder. Gören, bedeniyle ve aynı zamanda diğer şeylerle birlikte bir görülen olarak dünyada bulunur, ancak görme bedenli oluş nedeniyle öteye açılmaz. Var olmak ifadesinin iki anlamı olduğunu düşünen Merleau-Ponty’ye göre bunlardan biri “Bir şey olarak var olmak” diğeri ise “bir bilinç olarak var olmak”tır. Bedenli oluş muğlak bir var oluş biçimini daha ortaya çıkarır. İnsan bedeninin deneyimlenmeden, yaşanmadan bilinmeyeceğini; bunun anlamının ise “onun içinde oynanmakta olan drama dair kendi repliğini üstlenmek ve kendimi onun içinde kaybetmek” olduğunu vurgular. Beden, var oluşun tek olanağı gibidir; aşılması gereken ya da terbiye edilmesi gereken bir nesne değildir: “Ben, en azından bütünüyle deneyime sahip olduğum ölçüde bedenimden oluşurum ve aynı zamanda bedenim, sanki ‘doğal’ bir özneymiş gibi, bütün varlığım için geçici bir çerçevedir de.”¹⁰⁴ Bir bedene sahip olmak görmenin olanağı olarak öne çıkarken aynı zamanda dünyanın sınırlılığında bir tür görme tutulumuna neden olur: görme bedenden ve dünyadan öteye yönelemez.

İslâm düşüncesindeki “çoklukta birlik” ile “birlikte çokluk” anlayışı, gören ben’in görülen ben olarak dünyada görme alanına dahil oluşu gibi özellikler kuantum düşüncesi ve Merleau-Ponty’nin yaklaşımına benzer bir izlenim uyandırır. Yine hem İslâm sanatlarının hem de kuantum ve Merleau-Ponty anlayışının, Platon’dan itibaren belirginleşmeye başlayan düalist yaklaşımı, Descartes’la ortaya çıkan perspektif ve çizgisel görme biçimini, Newton’nun mekanik ve nedenselliğe bağlı anlayışını aşma noktasında da benzer bir görünüm sergilediği düşünülebilir. Ancak İslâmi görme biçimi, temel ve yadsınamaz bir farkla bu görme yaklaşımlarından ayrılır. Bu fark, İslâm düşüncesinin görmeyi çokmerkezliliğe ya da merkezsizleşmeye değil, merkezinde mutlak ve tek hakimiyet sahibi olarak Allah’ın bulunduğu bir görme biçimine bağlamasından kaynaklanır. Belting’in de belirttiği

¹⁰³ Nilüfer Zengin, “Görülme’yi Görmek: Et Kavramı Üzerine”, **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler** içinde Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınlar, 2003, s. 145-147.

¹⁰⁴ Merleau-Ponty’den akt. Daniel Thomas Primozic, **Merleau-Ponty Üzerine**, çev. Zeynep Zafer Esenyel, Ankara, Sentez Yayıncılık, 2013, s. 52.

gibi “Duyusal dünya yazı ve geometriyle şifrelendiğinde ve dünya ile bakış arasına, bakışı engellemekten ziyade ehlileştiren ve resimlerden arındıran bir filtre konulduğunda doruğa ulaşan bir estetik bu.”¹⁰⁵

Görme yaklaşımlarının seyrinden de anlaşılacağı üzere görmenin, hakikat ve gerçeklik algısı ile birlikte ele alındığı, hakikat ve gerçeklik algısındaki dönüşümlerle birlikte görme tarihinin şekillendiği görülmektedir.

1.2. TÜRK ŞİİRİNDE GÖRME VE GÖRSELLİK

Sanat eseri, daha da ötede şiir her şeyden çok sanatçının dünyayı, varlığı ve gerçekliği algılama tarzına göre şekillenir. Eser, sanatçının görme biçimini yansıtırken eserde görme ve görselle kurulan ilişkinin yönü ve niteliği de bu görme biçimine bağlıdır. Berger’in de vurguladığı gibi “Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.”¹⁰⁶ Bu nedenle her sanat eseri, o eseri oluşturan sanatçının görme ve gösterme biçiminin tezahürü olarak düşünülebilir.

Platon’un *Devlet*’inden günümüze sanat eserinde görme ve görsel düzenlemenin gerçeklik ve temsil sorunu ile birlikte ele alındığı görülür. Şiir ve görme ilişkisinin seyrinde hiyerogliflerden yazıya geçiş sürecine, oradan da günümüze değin resim ile yazının kimi zaman karşıt unsurlar, kimi zaman da birbiri ile ilişkili ve birbirini tamamlayan paralel unsurlar olarak değerlendirildiği bilinmektedir.¹⁰⁷ İnsanlık tarihi boyunca görme duyusunun gerçeklik ilişkisi bağlamında ele alınması, özellikle bazı dönemlerde insanın ancak görme duyusu ile gerçekliğe ulaşabileceği düşüncesi nedeniyle gözün ve görmeye dayalı sanatların üstün kabul edilmesine sebep olur. Öte yandan resim ve şiir arasında kurulan analoginin uzun bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Konuyla ilgili dikkat çekici ilk ifadelerin Plutarkhos’un (MS 46-?) *Gloria Atheniensium* isimli yapıtında yer verdiği Yunan şair Simonides’in (MÖ 556-469) “Şiir konuşan resimdir ve resim susan bir

¹⁰⁵ Belting, **a.g.e.**, s. 268.

¹⁰⁶ Berger, **Görme Biçimleri**, s. 10.

¹⁰⁷ En eski yazı biçimlerinin pitogram olarak bilinen resim unsurlarından oluştuğu, pitogramların bireşimleri ile daha karmaşık anlamlar taşıyan ve “düşünce (ide) sembolleri” olarak nitelendirilen ideagramların ortaya çıktığı bilinmektedir. Sezer Tansuğ, **Sanatın Görsel Dili**, 3.b., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1988, s. 70-71.

şiiirdir.” cümlesi olduğu söylenir.¹⁰⁸ *Ars Poetica* (Şiir Sanatı) olarak bilinen koşuk tarzı mektubuna “Ut pictura poesis” ifadesi ile başlayan Romalı Horatius (MÖ 65- MÖ 8) şiir resim analojisine değinen ilk isimlerden biridir. “Ut pictura poesis” ifadesi Türkçe’de; “şiir, resim misali”, “resim, şiir misali”, “Şiir, resim gibidir.” ve ya “Şiir de resme benzer.” gibi ifadelerle karşılanabilir.¹⁰⁹ Bunun yanında ifadenin “resim mi, öyleyse şiirdir...” şeklinde Türkçe’ye çevrilmesinin de mümkün olduğu düşünülür.¹¹⁰ Şengel, Horatius’un iki sanat arasında hiyerarşik bir ilişki ya da herhangi bir öncelik sonralık ilişkisi kurmaksızın iki sanat arasındaki ilişkiye dikkat çektiğini belirtir.¹¹¹ Görme duyusunu en üst yaratılış formu olarak nitelendiren Leonardo Da Vinci ise *Paragone dele Arti* (Sanatların Karşılaştırması)¹¹² adlı eserinde resim sanatının doğrudan görmeye dayalı bir sanat olması nedeniyle şiirden üstün olduğunu kanıtlamaya çalışır. Alman edebiyatının ilk eleştirmenlerinden olan Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) ise *Laocoön* adlı eserinde şiirin zaman unsurunu içermesi nedeniyle görsel sanatlardan üstün olduğunu belirtir. Ona göre şiirin resimde olduğu gibi bir nesneyi somut olarak göstermesi gerekmediği gibi bir resmin imajı birden aktarmasının yanında şiir bunu zamana bağlı olarak ve eylemler aracılığıyla yapar.¹¹³ Şiirde görme ve görsellik ilişkisinin, şiir ile resim ve diğer görsel sanatların karşılaştırılması ve etkileşimi çerçevesinde ele alındığı ve konuyla ilgili farklı görüşlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Şiir ve görsellik ilişkisi, şiirin resim sanatıyla kıyaslanması nedeniyle tarihsel bir tartışma alanı oluştursa da şiirin oluşumunda görme ve görselliğin etkisini yadsımak mümkün değildir.

Şiirde görme ilişkisinin; görsel unsurların kullanımından betimsel görselliğe, imaj görselliğinden tipografik görselleştirmeye kadar geniş bir kapsama sahip olduğu açıktır. Ahmet Soysal şiirde imgeyi, “bir söyleyiş kipinin (şiir), özel bir görsellik kipi yaratması” olarak tanımlar ve böylece dilin ‘hiç olmamış gibi’ yapılarak dolaysızlığa

¹⁰⁸ Henryk Markiewicz’den akt. Turgay Anar, **Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar**, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2019, s. 19.

¹⁰⁹ Deniz Şengel, “Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih”, **Parşömen**, C. 2, S. 4, Bahar 2002, s. 2.

¹¹⁰ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3.b., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s. 96.

¹¹¹ Şengel, **a.y.**

¹¹² Eser, yalnızca *Paragone* (Karşılaştırma) olarak da adlandırılır.

¹¹³ W.J.T. Mitchell, **İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji**, çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2005, s. 127-128.

açıldığını belirtir.¹¹⁴ Ahmet Bozkurt'a göre şiir, anlık yaşantıların “resimsel korpus’unu” oluşturur ve “Bütün başlangıçları resimsel bir izlek eşliğinde paranteze alır”ken “Söze dayanan anlamı, artık çok daha dolayimsal bir görme biçimiyle yazınsal olanın sınırlarına dâhil” eder.¹¹⁵ İmajların dehşet verici biçimde çoğaldığı bir çağda şairin tutumu “elbette ki sözün özgüllüğüne ve var oluşa kökensel mahiyetini kazandıracak olan bir görme’nin, bakışın açtığı bir gedikten resmetmenin ve resmin diline ulaş(acaktır)”mak olacaktır.¹¹⁶ Şiirde görsel öğelerin kullanımıyla şiir ve okur arasında görmenin temel alındığı duyumsal bir bütünlüğe ulaşılması hedeflenebileceği gibi duyusal olanı sözcüklerle görselleştirme, tablo oluşturma, görmeye dayalı imajlarla alışılmamış bağdaşturmalar kurarak okuru şaşırtma da hedeflenmiş olabilir. Görsel öğelerin kullanımı ile duyu ve duyuların bütünleşmesi şiirin genişleyip derinleşmesini sağlar.¹¹⁷ Bunun yanında şiirin ruh ve duygu durumlarını aktarma olanağının daha geniş olması nedeniyle şiir-resim iş birliğinde şiirin resmi de kucaklayacağı ve buna “*resim şiir*” denilebileceği de düşünülür.¹¹⁸

İslâm düşüncesinde tasvir yasağı nedeniyle Batı’daki biçimi ile resim sanatına karşı mesafeli tutum, özellikle klasik Türk şiirinde resim sanatıyla doğrudan bir etkileşimin oluşmasını engeller. Bununla birlikte İslâm düşüncesinde resim kitaba bağlıdır ve resmin yazı ile ilişkisi kopmaz. Görsel imaj yalnızca görülebilir değil, aynı zamanda okunabilir. Gerek hat sanatında gerekse tezyin ve daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan minyatürlerde görsel unsur ve yazı -İslâm düşüncesinin bütünüyle varlığı ve kâinatı görme biçiminde olduğu gibi- karşıtlık ilişkisiyle değil, birbirini tamamlayan bir bütünlük ilişkisi içinde ele alınır. İslâm sanatlarında olduğu gibi klasik şiirde de sanatçının görselliğe yönelişi, benzeşime dayalı mimetik bir tavır olarak ortaya çıkmaz. Görme ve görsellik, diğer sanatlara olduğu gibi şiire de hayal gücüne dayalı imajlar yoluyla girer. “Mâna görünende değil, görünenle görünmeyen arasında salınan hayalde yakalanır. Görüneni gizleyen, saydamlığını elinden alan

¹¹⁴ Ahmet Soysal, “İmge”, **Kitaplık**, S. 74, Temmuz-Ağustos 2004, s. 78.

¹¹⁵ Ahmet Bozkurt, “şiir: gölge-resim”, **Le poète travaille(şair çalışıyor)**, S. 7, 2003, s. 19.

¹¹⁶ Bozkurt, **a.g.m.**, s. 25

¹¹⁷ G. Gonca Gökalp Alparslan, “Şiirde Görsellik ve Türk Şiirinde Görsel Öğeler”, **Sombahar**, S. 29, Mayıs-Haziran 1995, s. 94.

¹¹⁸ Kayahan Özgül, **Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 12.

perdedir bir yandan hayal.”¹¹⁹ Görmede fizik ve fizikötesinin iç içe algılandığı bu görme biçiminde görselleştirme benzeşme ile değil, tenzih ve teşbih aracılığı ile sağlanır. Tenzih, “Allah’ı, şanına lâayık olmayan şeylerden uzak ve yüce tutmak, münezzeh saymak”tır¹²⁰ ve İslâm düşüncesinde “benzeşen bir benzeşime” dayalı mimetik bir ilişkinin mümkün olamayacağını gösterir. Bununla birlikte hat, tezyin, tezhip, minyatür ve mimaride olduğu gibi şiirde de görsellik; geometrik düzenlemelerden arabeske, simetriden stilizasyon ve formlara ritmik bir unsura dönüşerek belirgin bir yer tutar. Şiirlerin düzenlenmesindeki kalıp ve simetri anlayışından imaj görselliğine, soyutlamadan stilizasyona klasik Türk şiirinde görme ve görsellik ilişkisinin belirleyeni de genel anlamıyla bu anlayıştır. Klasik Türk şiirinde betimsel görsellik ile imaj görselliğine birçok sanatçıda rastlanmakla birlikte bu konuda Hayâlî Bey, Bâkî, Şeyhülislâm Bahâyî, Neşâtî, Nâilî, Nedim, Şeyh Gâlib gibi sanatçıların öne çıktığı görülür. İpekten, Bâkî’nin şiirlerinde tabiatın tablo çizilerek anlatıldığını, onun birçok beytinin bir ressam tarafından tablo hâline getirilebileceğini belirtir.¹²¹ Yine Nedim’in görsel betimlemeleri ile canlı bir İstanbul resmi oluşturduğu düşünülür. Bâkî, Şeyhülislâm Bahâyî gibi bazı şairlerin görselleştirme yetkinliği noktasında kendilerini Mânî ve Bihzâd gibi meşhur nakkaşlarla karşılaştırdıkları örneklere de rastlanmaktadır.¹²² Bunun yanında klasik Türk şiirinde kaligrafik görsellikten görsel şiire uzanan çalışmalar da mevcuttur. Klasik Türk şiirinde görsel şiir örneklerini “desen şiiri” olarak adlandıran Saraç, bu şiirlerde “göze hitap etme gayesinin ön plânda olması”na dikkat çeker ve “Bu şiirlerde oyun ögesi önde olmakla birlikte bu durum kalıpları aşma, resmi şiire sokma uğraşısı şeklinde de yorumlanabilir” tespitinde bulunur.¹²³ Osmanlı coğrafyasında görsel şiirlerin en meşhur örneklerinin, 1549’da Amasya’da Şehzâde Mustafa’nın isteği üzerine Sürûrî tarafından derlenen *Bahrü’l-Maârif* adlı eserde yer aldığı

¹¹⁹ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, s. 117.

¹²⁰ Hasan Akay, “Tenzih”, *İslâmî Terimler Sözlüğü*, 3.b., İstanbul, İşaret Yayınları, 2005, s. 470.

¹²¹ Haluk İpekten, *Bâki: Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998, s. 47.

¹²² Bkz. Özer Şenödeyici, *Osmanlı’nın Görsel Şiirleri*, İstanbul, Kesit Yayınları, 2012, s. 26-27.

¹²³ M. A. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 6.b., İstanbul, 3F Yayınevi, 2007, s. 311.

belirtilir.¹²⁴ Klasik Türk şiirinde görsel şiir çalışmalarının deneysel bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Türk şiiri, 19. yüzyıla kadar kısmi değişimler içermekle birlikte klasik şiir anlayışının görme biçimiyle şekillenir. Osmanlı'da yenilik arayışları ve Tanzimat Dönemi'yle birlikte Türk şiirinde görmenin zemini Doğu'dan Batı'ya kaymaya başlar. Bu yıllar, Osmanlı'nın teknik çizimlere örnek olsun diye Mühendishane'ye *camera obscura*'yı getirdiği¹²⁵ ve perspektif eğitimi için İstanbul'da sanat akademisinin kurulduğu (1881) yıllardır.¹²⁶ Batılılaşma süreci, askerî, hukuki ve siyasi alanla sınırlı olmayıp bir zihniyet ve görme biçimi değişimini de beraberinde getirir. Türk edebiyatının yönü Doğu'dan Batı'ya dönerken Tanzimat Dönemi sanatçıları, klasik edebiyatı gerçeklikten uzak, hayalci ve yapay olduğu gerekçesiyle eleştirirler.

Yeni edebiyatçıların gerçekçi estetik kaygısının “zımnî bir görsellik tartışması olarak” değerlendirilebileceğini öne süren Öztürk, edebiyattaki yenilik arayışının “kendisini edebî gelenekle bir çatışma üzerinden tanımlamakta en çok şiiri kullanırken böyle bir yenileşmenin gerekliliği yine büyük oranda on dokuzuncu yüzyıl görselliği ile ilintili olan yeni bir gerçekçi estetik kaygıya dayandırılır.” tespitinde bulunur.¹²⁷ Yeni edebiyat söyleminin resim ve şiir arasında kurulan bağ ile “hakikat” olarak nitelendirilen “duyularla algılanabilir gerçekliği temsil etmeye” giriştiğini, bu çabanın, “dolaylı olarak kendine özgü anlatı evreninde karşılığını bulan *klasik şiirin görselliğinin yerine gerçekçi bir temsile dayalı görselliğin ikamesi*”¹²⁸ olduğunu belirtir. Bazı dönüşüm ve değişimler görülse de klasik şiirin “poetik ve mistik kozmolojinin sabit kaldığı” alegorik bir moda sahip” olduğunu hatırlatır.¹²⁹ Yeni edebiyatın “gerçeklik” sorunu bağlamında mücadele ettiği ve değiştirmeye çalıştığı, klasik edebiyatın görme biçimi ve görsellik algısıdır.

¹²⁴ Şenödeyici, eserin Osmanlı coğrafyasında ortaya çıkan görsel şiirlerle ilgili ulaşılabilen en eski derleme olduğunu belirtir. Şenödeyici, **a.g.e.**, s. 38-39.

¹²⁵ Sayın, **a.g.e.**, s. 128.

¹²⁶ Belting, **a.g.e.**, s. 53.

¹²⁷ Veysel Öztürk, “On Dokuzuncu Yüzyıl Görsel Çağı ve Osmanlı Yeni Şiiri”, **Monograf**, S. 2, Temmuz 2014, s. 15.

¹²⁸ İtalikler, vurgu amacıyla kullanılmıştır.

¹²⁹ Öztürk, **a.g.m.**, s. 19.

Şinasi'nin rasyonalist akılcılık vurgusu, Namık Kemal'in gerçeklik sorunu bağlamında Tanzimat Dönemi'nde özellikle klasik edebiyatın anlam dünyası eleştirilere hedef olur. Enginün, "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" başlıklı makalesi yeni edebiyatın beyannamesi olarak görülen Namık Kemal'in klasik edebiyatla ilgili eleştirilerinin bazı yazı ve mektuplarında bulunmakla birlikte son biçimini *Celal Mukaddimesi*'nde (1888) aldığını belirtir.¹³⁰ Namık Kemal klasik şiiri, hayal dünyası açısından eleştirirken şiirin imajlarının gerçeklikten uzak, hayallerde bile görülemeyecek denli fantastik unsurlarla yüklü olduğunu dile getirir. Klasik şiirin mazmunlarındaki istiareleri gerçek anlamına çevirerek şiirin bir karikatürünü oluşturur, "temaşa eserlerini ise 'rezilet' kelimesi ile nitelendir"ir.¹³¹ Klasik edebiyata gerçeklik ve temsil sorunu üzerinden yaklaşan Namık Kemal'in *Tahrib-i Harâbat* (1876), *Takib* (1876), *İrfan Paşa'ya Mektup* gibi eserlerinde de klasik edebiyata yönelik eleştirileri görülür.

Namık Kemal'in yazılarında gerçekliği temsil etmekten uzak olarak nitelendirilen geleneksel anlatıların yerine duyulara bağlı ve görselliği temsil etmeye kendini adayan "edebiyât-ı sahihâ" ikame edilmek istenir. Beş duyu ve pratik akılla ulaşılabilen bir gerçekliğe karşılık gelen bu hakikat algısında yüzyılın pitoreks ve fotografik temsil ve görselleştirme anlayışı etkilidir. Öztürk, 1865'ten Servet-i Fünûn'un bitimine dek kendisini edebiyat-ı sahihâ içinde gören şairlerin şiirlerinde kelime dağarcığı yapılması hâlinde görme ediminin fark edilir derecede öne çıkacağını ifade eder ve Abdülhak Hâmid'in "Briç Kendi" şiirini örnek gösterir. 25 mısralık şiirde görme edimiyle ilgili 14 kelimenin bulunduğunu belirtir.¹³² Mehmet Kaplan, Şinasi'den Recaizade'ye kadar şiirde düşünce ve hakikatin önde tutulduğunu Hâmid'le başlayan hissî tavrın "santimentalizm"e kadar götürüldüğünü belirttiikten sonra "Bunların hepsinde şiire çok lazım olan bir şey eksikti: Dış âlem yahut "pitoresk" endişesi" der ve Fikret'in *Malumat* dergisinin ilk nüshasında bulunan "Güzellik" başlıklı makalesine dikkat çeker. Makalede Fikret'in "göz"e verdiği

¹³⁰ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, 9.b., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 769-770.

¹³¹ Enginün, **a.g.e.**, s. 766.

¹³² Öztürk, **a.g.m.**, s. 16.

önemin dikkat çekici olduğunu belirten Kaplan, bu makale ile belki de ilk kez Türk edebiyatında açıkça duyulardan bahsedildiğini ifade eder.¹³³

Tanzimat Dönemi'nden itibaren görmenin yalnızca duyulara bağlandığı, görsellik ve görselleştirmenin belirginleştiği bu dönemde resim edebiyat ilişkisi üzerine düşüncelerini dile getiren ilk edebiyatçının Rezaizade Mahmut Ekrem olduğu söylenebilir. Rezaizade, *Takdîr-i Elhan*'da şiir ve resim ilişkisine değinirken “Şiir, resim gibidir” düşüncesinden hareketle resim sanatının edebiyata yakınlığına dikkat çeker. Edebiyattaki hayal gücü ve edebî sanatları, resim sanatındaki renk unsuru ile özdeşleştirir.¹³⁴ Rezaizade, şiiri yaratacak ilhamın tabiatta aranması gerektiğini düşünür. *Nağme-i Seher* ve *Zemzemelerde* tabiatın karşısındaki hayranlığını dile getirdiği şiirlere yer verir. “Çoban”, “Çiçek”, “Bu da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diger”, “Hilal-i Seher”, “Nevbahar” gibi şiirlerinde tabiat tablosu çizmeye çalıştığı görülür. Tablo altına şiir yazma geleneğini de o başlatır.¹³⁵ Tanzimat sonrasında sayısı artan dergilerde resimlere ve fotoğraflara yer verilmesi, tablo/fotoğraf altına şiir yazma modasının ortaya çıkmasına neden olur.

Servet-i Fünûn şairlerini etkilediği düşünülen Abdülhak Hâmid'in şiirleri de görsellik açısından zengindir. Enginün, “*Bunlar Odur*’da Hâmit’in özellikle Hindistan’da pencereden pencereye koşarak anlık sahneleri tespit çabası”na dikkat çeker. Servet-i Fünûn şairlerini etkilediği düşünülen “Hindistan’daki Odam” şiirinde “çok sayıdaki penceresinden cennet benzeri manzaralar görünen evinde” şairin bu manzarayı olduğu gibi yazmaya çabaladığını ve “manzaranın resme benzer şiirini yazdığına inan(ır)”dığını belirtir.¹³⁶ “Külbe-yi İştihak” ve “Kürsi-i İstigrak” şiirleri, izlenimci tabloları anımsatır niteliktedir.¹³⁷ Yine Hâmid'in Paris'in eğlence mekânlarını, park ve tiyatrolarını anlattığı *Divaneliklerim* kitabı, dönemin ünlü sinema sanatçısı “Sara Bernar’a Dair” şiiri ve “Sinema Şiiri” başlıklı şiiri onun şiirlerinde görselliği ve görsel sanatlar ilişkisini ön planda tuttuğunu gösteren

¹³³ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008, s. 76.

¹³⁴ İsmail Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 25

¹³⁵ Kolektif, *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2002, s. 320-321.

¹³⁶ Enginün, *a.g.e.*, s. 512.

¹³⁷ Enginün, *a.g.e.*, s. 513

örneklerdir.¹³⁸ Düşünceye bağlılık ve görüleni aşma temayülünün Hâmid'in şiirlerinde tabiatı renksizleştirdiğini belirten Kaplan, “Realistlerin, parnasların ve resmin terbiyesini alan Servet-i Fünuncular, tabiatı, Hâmid'den daha canlı şekilde görecekler”dir tespitinde bulunur.¹³⁹ Ara nesil olarak adlandırılan sanatçılarda da tablo gibi şiir ve tablo altına şiir yazma tutumu dikkat çeker. *Adada Söylediklerim* adlı şiir kitabının ön sözünde resmin şiire ilham verdiğini ifade eden Mehmet Celal ve Nabizade Nazım'ın da tablo altı şiirleri vardır.¹⁴⁰

Klasik şiirde hayal gücü ile birlikte fizik ve fizikötesinin iç içe algılandığı görme biçimi yerini, Tanzimat ile birlikte gerçekliğin Batı sanatında olduğu gibi perspektife ve mimetik tavra bağlı ele alındığı bir görme biçimine bırakır. Artık görme, akıl ve duyular aracılığıyla kavranabilen dünya ile ilişkilidir. Kaplan'ın şiirde eksiklik olarak gördüğü “Dış âlem yahut “pitoresk” endişesi”, özellikle Tanzimat'ın ikinci kuşak sanatçılarıyla birlikte tabiata yönelik ile giderilmeye çalışılır ve tabiatın şiirlerde resmedilmesi mimesise dayalı ekfrastik metinlerin oluşmasına zemin hazırlar. Ekfrastik şiir, nesnelere okurun zihninde gerçekte olduğu gibi ya da gerçeğine en yakın biçimiyle görselleşmesi için sözel olarak betimlenmesi olarak tanımlanmaktadır.¹⁴¹ Resimle sağlanan görsel etkiye ulaşma arayışları Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'i parnas şiirin işareti durumuna gelen ekfrasis (ekphrasis) götürür.¹⁴² Resim şiir ilişkisinin iyice belirginleştiği, resmin şiirin ana amaçlarından biri gibi görüldüğü bu dönemde Tevfik Fikret'in bazı ekfrastik şiirleri, Servet-i Fünûn dergisinde görselleriyle birlikte yayımlanır.¹⁴³

Mehmet Kaplan, Servet-i Fünûncuların şiirlerinde resim özelliklerinin şairlerin tabiata bakışıyla şekillendiğini belirtir: “Tabiata bakış tarzı Servet-i Fünunculara zengin, vâzıh, canlı, renkli ve kokulu bir dış âlem idraki şekline” girer.¹⁴⁴ Kaplan'a göre Fikret'in aldığı resim eğitimi ona “gerçeğe uygunluk ve ölçü

¹³⁸ Anar, **a.g.e.**, s. 98-99.

¹³⁹ Kaplan, **a.g.e.**, s. 23.

¹⁴⁰ Enginün, **a.g.e.**, s. 528-529.

¹⁴¹ Kavramın tanımı ve kapsamında tarihsel süreçte ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Anar, **a.g.e.**, s. 29-84.

¹⁴² Öztürk, **a.g.m.**, s. 35.

¹⁴³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kayahan Özgül, **Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 84-97.

¹⁴⁴ Kaplan, **a.g.e.**, s. 50.

duygusu” veriyor ve böylece divan edebiyatının gerçek dışı hayal aleminden ve ölçüsüz mübalağasından kurtulup “hayallerini resim sanatının prensiplerine, gerçeğe, ölçü ve perspektife uydurmaya” çabılıyor, “artık kâinatı tablolar halinde görüyordu”. Fikret’in “Âveng-i Şühûr” ve “Âveng-i Tesavir” başlıklı şiirlerinde, hatta bütün şiirlerinde bu anlayışın izi görülür.¹⁴⁵ Klasik Batı resminin temel niteliği olan perspektif, Fikret’in birçok şiirinde bir resim tekniği olarak uygulanır. Kaplan bu tekniğin uygulanmasına örnek olarak “An-ı Huzur” şiirini gösterirken bu tekniğin onun şiirine “bütünlük ve vuzuh” getirdiğini belirtir¹⁴⁶ ve dış âleme bakış, renkleri, şekilleri seçiş ve ifade ediş bakımından resimle uğraşmasının Fikret üzerinde etkili olduğunu söyler.¹⁴⁷ Kayahan Özgül, Fikret’in tablo şiirleriyle ilgili, ressamlığının ve mantığının şiirlerini donuk bir tarama resmine dönüştürdüğü ve tasvirdeki başarısı arttıkça resme yaklaşıp şiirden uzaklaştığı yorumunu yapar.¹⁴⁸ Fikret, parnas şairlerden öğrendiği tablo gibi şiir yazma tekniğini uygulasa da şiir resim ilişkisini “bir manzumenin elfâz ile resmedilen bir levha” olduğunu düşünen Cenab Şahabeddin kadar ileri götürmez. Cenab’da resim, parnas şairlerinde olduğu gibi şiirin “esas gayesi”ne dönüşür. Cenab, eserin bir levha gibi çerçevelenerek hudutlandırılması gerektiğine inanır. “Onun ‘çerçeve-hudut-perspektif’ kurallarına bütünüyle uyan” şiirleri, *Hazîne-i Fünûn* dergisinde yayımlanır.¹⁴⁹ Akay, Cenab’a kadar Türk şairlerin eserlerinde “kelimelerle resmedilen tablo” fikrine yer vermediklerini, resimde olduğu gibi “çerçeve, hudut, perspektif prensibi” doğrultusunda eserler oluşturmadıklarını belirtir.¹⁵⁰

Ahmet Haşim’in şiirlerinde de renk ve görsel unsurların yoğunluğu belirgin olmakla birlikte onun şiirlerindeki görsellik, döneminin diğer şiirlerinden kısmen farklıdır. Haşim’de de “tablo gibi şiir” yazma anlayışı vardır ancak o, yalnızca “sözlüğü palet gibi” kullanarak “gördüklerini sanata aktarmak” ile yetinmez. “Sözlükle birlikte beynini ve rûhunu da palet gibi kullanmaktadır.”¹⁵¹ Haşim, tabiatın

¹⁴⁵ Kaplan, **a.g.e.**, s. 77.

¹⁴⁶ Kaplan, **a.g.e.**, s. 248-249.

¹⁴⁷ Kaplan, **a.g.e.**, s. 112.

¹⁴⁸ Özgül, **a.g.e.**, s. 31.

¹⁴⁹ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin**, İstanbul, Şule Yayınları, 2015, s. 28.

¹⁵⁰ Akay, **a.g.e.**, s. 82.

¹⁵¹ Hasan Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, İstanbul, Şule Yayınları, 2016, s. 32.

resmini oluşturmaktan ziyade kendi ruhunun ve iç dünyasının tabiatını resmetmeye çalışır. Onun renk anlayışı, “şiiirdeki anlam katmanından çok, ‘evren’ ve ‘şiiir’ kavrayışı ile doğrudan ilişkilidir.” Bu nedenle onda görsel unsurlar ve renkler tabiattaki hâl ve tonları ile değil, Haşim’in mizacının ve iç dünyasının yansıması olarak “Hüznün, sessizliğin, ümitsizliğin, ümidin, aşkın, gökyüzünün, vaktin vs.nin ‘rengi’, tıpkı tabiat varlıklarının rengi gibi, kendini aşan, -ancak şairin görebileceği bir biçimde- özünden taşan, adeta fizikötesi diyebileceğimiz harareti bir renktir.” Akay, onun şiiirlerinde “renk sembolizmi” ile “renk metafiziği”nden söz etmek gerektiğine dikkat çeker.¹⁵² Haşim’in şiiirlerinde görme, yalnızca duyularla ulaşılabilen âlemle sınırlı olmaması yönüyle klasik şiiirin görme anlayışından bütünüyle kopmuş değildir. Bununla birlikte şiiirin arzusu, şairin penceresi olmayan evinde şiiirlerini hayalî bir pencereden bakarak tablolaştırarak¹⁵³ denli Batı sanatının merkezindeki perspektife ulaşmaktır. Bu yönüyle Haşim’in şiiirlerinde görme ve görsellik ilişkisi, klasik şiiirin görme biçimi ile Türk edebiyatında Tanzimat sonrası belirginleşmeye başlayan görme biçimi arasında bir eşik ya da araf olarak düşünülebilir.

Şairin yalnızca kelimelerle mûsikî yapmadığını, aynı zamanda kelimeleri boya, ışık ve gölge gibi kullanan bir ressam olduğunu dile getiren Nihad Sâmi Banarlı, divan şairlerinin “beyit hâlinde çizilmiş hârikulâde resim tablolarını bir yana bırakıyorum, fakat Fikret, Âkif, Hâşim ve Yahya Kemal, mükemmel birer resim sanatkârıdır” tespitinde bulunur. Banarlı’ya göre Fikret ressam olsa da onun kelimelerle yaptığı tablolar resimlerinden daha güçlüdür. “Âkif, Seyfi Baba’ında bir fener ışığıyla bütün eski İstanbul gecelerinin harap sokaklarını tablolaştırır. Fakat onun daha kuvvetli resimleri, Rubens’in tabloları gibi, çehrelerinde hayatlarının bütün mânâ ve ıztırâbı okunan, bol insanlı, hikâye resimleridir.” Banarlı, “Meyhâne, Kahve ve Küfe”nin böyle resimler olduğunu belirtir. Haşim’in şiiirlerini ise “kırmızı renk saltanatı içinde yanan birer gurub tablosu” olarak nitelendirir. Yahyâ Kemal’in *Açık Deniz*’inde de görselleştirmenin gücüne dikkat çeker.¹⁵⁴ Banarlı’nın da ifade ettiği gibi modern Türk şiiirinde görsel unsurların kullanımı oldukça yoğun olmakla

¹⁵² Akay, **a.g.e.**, s. 32-33.

¹⁵³ Akay, **a.g.e.**, s.29.

¹⁵⁴ Nihad Sâmi Banarlı, **Türkçenin Sırları**, 60.b., İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2020, s. 97-98.

birlikte şiir atmosferinin oluşumunda şiir resim ilişkisinin belirleyici bir öneme sahip olduğu görülür.

Nazım Hikmet'in şiirlerinde görsellik ilişkisi; ekfrastisten sinematografik kullanımlara, oradan da görsel şiir denemelerine uzanacak kadar yoğundur. Anar, Nazım Hikmet'in "İbrahim Balaban'ın 'Harman', 'Bahar' ve 'Mapusane Kapısı' tabloları; Avni Arbaş'ın 'Avni'nin Atları'; Abidin Dino'nun 'Yürüyüş' tabloları üzerine ekfrastik şiirler" yazdığını belirtir. "Türk şiir tarihinde, İkinci Yeni şiirine gelene kadar bir şairin ilk defa böyle birkaç resim tablosuna ve sadece ekfrastik bir bakış ile şiir yazdığını tespit ederiz." yorumunda bulunur.¹⁵⁵

Garip şairleri, Orhan Veli'nin *Garip* ön sözü olarak bilinen "Garip İçin" başlıklı yazısında belirttiği gibi "san'atlarda tedahüle taraftar değil(im)."lerdir ve "Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli." görüşündedirler.¹⁵⁶ Onların bu tutumu, her ne kadar şiir ile görsellik ve resim ilişkisini yerinden eder görünse de Kayahan Özgül, arada bir Garipçilerin de tasvirde kaçamadıklarını belirtir.¹⁵⁷ Garip şiirinde görme, duyularla ulaşılabilen maddi unsur ve nesnelerin öne çıktığı somut bir nitelik taşır.

Yedi Meşaleci şairlerden Sabri Esat Siyavuşgil'in renk ve ışık bütünlüğünün belirginleştiği şiirleri, şiirde resim etkisinin belirleyici olduğu örneklerdendir. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirlerinde "Cüneyd" ve "Kitaplar" gibi şiirlerle görülmeye başlayan şiir ile şekil birlikteliklerinden tipografik görselleştirmeye uzanan görsel kullanımlar, şiirde içerik ve biçimi birleştiren teknik bir nitelik taşır. Necip Fazıl'ın şiirlerinde Baudelaire'in de etkisi ile görsel imajlara dayalı görselleştirmenin belirginleştiği görülür. Yine Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde renklerin kullanım yoğunluğu ve görsel imajlar şiir atmosferinin kurucu ögesi gibidir.

Servet-i Fünûnculardan sonra Türk şiirinde şiir ve görsel sanatlar ilişkisinin en yoğun düzeye ulaştığı "ikinci" durak, İkinci Yeni şiiridir. İkinci Yeni şairleri görsel sanatlarla, özellikle de modern resim ile güçlü bir bağ kurarlar. Aralarında İlhan Berk, Metin Eloğlu gibi aynı zamanda ressam olan şairlerin bulunması dışında

¹⁵⁵ Anar, **a.g.e.**, s. 105.

¹⁵⁶ Orhan Veli, "Garip İçin", **Bütün Şiirleri**, 41.b., İstanbul, Adam Yayınları, 2000, s. 28.

¹⁵⁷ Özgül, **a.g.e.**, s. 19.

modern resmi hayranlıkla takip ederler. Pablo Picasso, Paul Cézanne, Marc Chagall, Paul Klee, Vasili Kandinski, Max Ernst, Joan Miró, Amedeo C. Modigliani, Van Gogh gibi ressamalara ilgi duyarlar. Henüz ortaya çıktığı yıllarda İkinci Yeni şiirini anlamsız bulan kimi eleştirmenlere göre bu şiir “non-figüratif resmin ta kendisidir.”¹⁵⁸ Ece Ayhan, İkinci Yeni’nin bir taraftan “Kandinsky, Miro ve Klee” olduğunu dile getirir.¹⁵⁹ Cemal Süreya ise kendisinin ve diğer İkinci Yeni şairlerinin resim sanatına duydukları ilgiyi dile getirdiği yazısında Edip Cansever ile non-figüratif resme yaklaşmadıklarını, belki de yaklaşmadıklarını, böyle bir kültürlerinin oluşmadığını belirtir ve “Yine de figürü tam anlamıyla yitirmemiş sanatçılar (Kandinsky vb.) ilgimizi çekiyordu.” der.¹⁶⁰

Resim sanatının 1950’li yıllardan sonraki gelişimi ile diğer sanat dallarında ortaya çıkan değişimlerin paralellik gösterdiğini dile getiren Sezer Tansuğ, Garip ve özellikle de İkinci Yeni şiirini bu paralel değişimin çarpıcı bir örneği olarak değerlendirir.¹⁶¹ Tansuğ’un da belirttiği gibi modern şiirin, daha da ötede İkinci Yeni şiirinde görselliğin ve görsel sanatlar ile kurulan ilişkinin modern resimdeki dönüşümle bağlantılı olduğu açıktır. İkinci Yeni şairlerinin, modern resimde olduğu gibi nesneyi gerçeküstü bir dönüştürümlerle imaj hâline getirirken bilinçaltı otomatizminin de etkisiyle yeni görme biçimleri denedikleri düşünülür.¹⁶² Nesnelere görüntülerinin soyutlaştığı şiirlerde sürrealist tablolarındaki gibi nesnelere arası sınırların aşılması yoluyla biçimsel farklılıklara ulaşma çabası görülür.¹⁶³ İkinci Yeni şiirinde görsel imajlar ve görsellik ilişkisinin resim sanatının hazır imaj rezervlerinden faydalanılarak oluşturulduğu düşünülür.¹⁶⁴

Türk şiirinin Tanzimat’tan Ahmet Haşim’e kadar genel olarak “yansıtmacı poetika”ya bağlı olduğunu belirten Alâattin Karaca, bu bağın Ahmet Haşim’de araya bir “iç göz”ün girmesiyle kısmen koptuğu tespitinde bulunur. Haşim’de doğanın

¹⁵⁸ Suut Kemal Yetkin, “Tartışma: Çağdaş Türk Şiiri Üstüne”, **Türk Dili**, S. 212, 1969, s. 141.

¹⁵⁹ Ece Ayhan, **Şiirin Bir Altın Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 17.

¹⁶⁰ Cemal Süreya, **Günler**, 5.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 280.

¹⁶¹ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, 4.b., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s. 7.

¹⁶² Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 4, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 66.

¹⁶³ Korkmaz ve Özcan, **a.g.e.**, s. 68.

¹⁶⁴ Ramazan Korkmaz vd., **Yeni Türk Edebiyatı 1829-2000**, Ankara, Grafiker Yayıncılık, 2006, s. 271.

yalnızca göz ile algılanan bir görüntü olmadığını, araya giren iç gözün doğanın deforme edilmesi yoluyla imgesel bir gerçeklik oluşturduğunu dile getirir. Karaca'ya göre "asıl ve köklü kopuş, kuşkusuz 1950'li yıllarda İkinci Yeni ile olmuştur. İkinci Yeni şairleri, her şeyden önce Türk şiirine Tanzimat'tan sonra egemen olan bu 'yansıtmacı' poetikayı kökten sarsarlar. Amaçları, beş duyuya bağlı bir gerçekliği yansıtmak değildir."¹⁶⁵ İkinci Yeni şairlerinin, özellikle de İlhan Berk'in Tanzimat ile birlikte belirginleşen mimetik tavır ve yansıtmacı poetikayı sarsarak non-figüratif resme yaklaştığını belirtir.¹⁶⁶ İkinci Yeni şiirinde görsel sanatlar ilişkisini, temelinde mimesisin yer aldığı ekfrasis kavramı çerçevesinde inceleyen Anar ise "İkinci Yeni şiiri içinde en net ve yoğun ekfrastik şiirleri İlhan Berk'in yazdığını belirtir.¹⁶⁷ İkinci Yeni şiirinde doğrudan tabiatın ya da manzara resimlerinin yansıtıldığı ekfrastik bir ilişki söz konusu değildir. Ancak modern resimle şiir ilişkisi, hem resim sanatının hazır imge rezervlerinin kullanılması yönüyle hem de Anar'ın da vurguladığı gibi özellikle İlhan Berk'in modern resimlerden hareketle oluşturduğu şiirlerde Servet-i Fünûncuların tablo altı şiir uygulamalarını anımsatan yönüyle yansıtmacı poetikadan tamamıyla uzaklaşmış değildir. Yalnızca ekfrastik ilişkinin kurulduğu resimlerin niteliği değişmiştir. Bununla birlikte şiir ve resim arasındaki ekfrastik ilişki nedeniyle İkinci Yeni şairinin tavrı -Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'u ayrı tutmak kaydıyla- yansıtmacı anlayışın modern bir uzantısı olarak düşünülebilir. İkinci Yeni şiiri; imaj yoğunluğu, yadırgatma, alışılmamış bağdaştırmalar, sözcüksel ve söz dizimsel sapmalar gibi nitelikleri ile anlatisallığa farklı bir ton kazandırsa da perspektif ile edebiyata giren anlatı çizgisinden –özellikle Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın uzun şiirlerinde- bütünüyle uzaklaşmış değildir. İkinci Yeni şairleri, hayranı oldukları ve "bir bakıma soyut resmin Picasso'dan sonra biricik büyük ustası"¹⁶⁸ olarak gördükleri Klee gibi sanatla "görünmeyeni görünür" kılmayı amaçlamaktan çok yeni bir poetik görüntü üretmeye çalışırlar. Bununla birlikte Klee'de hayranlık duydukları şey "perspektif anlayışını 'afallatan' bir yapı ve sisteme sahip olması", ve gözleri

¹⁶⁵ Alâattin Karaca, "İkinci Yeni Şiiri ve Resim", *Turkish Studies*, Volume 5/2 Spring 2010, s. 282.

¹⁶⁶ Karaca, *a.g.e.*, s. 282-308.

¹⁶⁷ Anar, *a.g.e.*, s. 301.

¹⁶⁸ İlhan Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş: 1955-1990*, 2.b., İstanbul, YapıKredi Yayınları, 1992, s. 15.

yalnızca bir açıdan görmeye zorlayan “perspektifi dayatmaması”dır.¹⁶⁹ İkinci Yeni şiirinin görme biçimi paradoksu da burada ortaya çıkar: Merkezî perspektifin dışına çıkanlara öykünürken bile bakış, merkezî perspektifin penceresinden gerçekleşir. Bu paradoksun en net göstergesi, Klee ve onun gibi merkezî perspektifi aşanlara duyulan hayranlığın öykünmeyi –ki öykünmenin temeli ekfrastik şiirlerde de görüldüğü üzere taklittir- açığa çıkarmasıdır.¹⁷⁰ Bunun yanında İkinci Yeni şiiri içinde Ece Ayhan’ın teknik olarak, Sezai Karakoç’un ise dünya görüşü ve görme biçimine bağlı olarak merkezî perspektifin dışına çıktığı söylenebilir.

Modern Türk şiirinde birçok şairin görsel unsurlara, görsel imajlara ve bazı görsel düzenlemelere şiirlerinde yer verdiği görülür. Aynı zamanda ressam olan Tevfik Fikret, Nazım Hikmet, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Oktay Rifat, İlhan Berk, Metin Altıok, Metin Eloğlu, Hakan Şarkdemir gibi şairlerde resim şiir ilişkisinin; sinema ile ilişkili olan Nazım Hikmet, Attilâ İlhan gibi şairlerin şiirlerinde ise sinematografik görselleştirmenin öne çıktığı görülür. Ayrıca klasik Türk şiirinden günümüze dilin görsel olarak düzenlenmesi ve tipografik görselleştirme ile içerik-yapının görselleştirildiği görsel şiir çalışmaları şiir görme ilişkisinin en somut örnekleri olarak düşünülebilir. Modern Türk şiirinde Yüksel Pazarkaya, Tarık Günersel, Serkan Işın gibi şairler, somut/görsel şiir çalışmalarıyla öne çıkarken Hakan Şarkdemir, Cevdet Karal gibi şairlerin de zaman zaman somut/görsel şiire yöneldiği görülür.

Türk şiirinde genel çerçevesiyle aktarılmaya çalışılan görme ve görsellik ilişkisinin Tanzimat Dönemi ile gerçeklik sorunu bağlamında bir kırılmaya uğradığı görülür. Tanzimat ile birlikte Türk şiirinde görme, görsellik ve resim ilişkisi bağlamında ele alınır. Karakteristik olarak İslâm düşüncesini referans alan klasik Türk şiirinin görme biçimi, Tanzimat’ta dönüşüme uğrayan gerçeklik algısına bağlı olarak yerinden edilir. Batılılaşma süreci ile yönünü Doğu’dan Batı’ya çeviren Türk edebiyatının gözleri, adeta *camera obscura*’ya ve Yeni Çağ’dan itibaren Batı kültürünün görme biçimi hâline gelen merkezî perspektife öykünerek Batılı gibi

¹⁶⁹ Anar, **a.g.e.**, s. 131.

¹⁷⁰ Klee’nin sanatının, Newton mekaniği ve merkezî perspektifin terminolojik çerçevesiyle ilişkili olan “yapı” ve “sistem” kelimeleri ile birlikte anılmasının da bu paradoksu işaret edebileceği düşünülmelidir.

görerek Batılılaşabileceğine inan(dırıl)ır. Tanzimat'tan itibaren Türk edebiyatında görme ve görselliğin ölçüsü, Batı kültürünün sömürgecilik faaliyetlerinde bir katalizör işlevi yüklenen merkezî perspektife uygunluktur. Resim sanatında olduğu gibi edebiyat ve şiirde de görme ve görselliğin yetkinliği perspektife görelî, perspektif eğitimi almaya bağlı değerlendirilir. Türk şiirinde görme, kısmen farklılaşan örnekleri görülse de Tanzimat'tan itibaren merkezî perspektifin penceresinden gerçekleşir. Öyle ki merkezî perspektifin aşılması bile ancak İkinci Yeni'de olduğu gibi Batı bakışında meşruiyet kazanınca bir ihtimal olarak görülür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ŞİİRDE GÖRME: CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNDE GÖRME

Modern Türk şiirinin özgün şairlerinden biri olan Cahit Zarifoğlu, 1950’li yılların sonlarından başlayarak 1987 yılında vefatına kadar şiirlerini ağırlıklı olarak *Edebiyat*, *Diriliş*, *Mavera*, *Yönelişler* ve *Yedi İklim* dergilerinde yayımlar.¹⁷¹ Zarifoğlu’nun *İşaret Çocukları* (1967), *Yedi Güzel Adam* (1973), *Menziller* (1977) ve *Korku ve Yakarış* (1985) olmak üzere dört şiir kitabı bulunmaktadır. Şairin ölümünden sonra şiirleri toplu olarak *Şiirler* (1989) başlığıyla yayımlanır. Çok yönlü bir şair olan Zarifoğlu’nun şiir kitaplarının dışında hikâye, roman, günlük-roman, mektup, deneme, piyes, radyo oyunu, senaryo gibi türlerde ve çocuk edebiyatı alanında çalışmaları vardır.

Zarifoğlu şiir dışında farklı türlerde çalışmalar yapmış olsa da kendisini “ben sadece bir şairim. Yazdığım bütün alanlarda, bütün ürünlerde şiir büyük ağırlıktadır. Ben hepsine şiir gözü ile bakıyorum”¹⁷² diye tanımlar. Kendisinin belirttiği gibi “sadece bir şair” değildir ama öncelikle ve her şeyden çok şairdir. Şiiri ile diğer metinleri arasında birbirini besleyen ve pekiştiren güçlü bir ilişki vardır. Zarifoğlu’nun kendi metinlerine “şiir gözü ile bakıyor” olması kadar şairin görme biçimi ile şekillenen metinler de okura görme eylemini odağına almış büyük bir göz gibi bakar. Görme, Zarifoğlu’nun bütün metinlerinin ontolojik temeli ve merkezî eylemidir.

Zarifoğlu’nun *Yaşamak*’ta “kocaman bir göz gibi” olduğu¹⁷³ dile getirilir. Şiirlerinde dünyayı dolaysız, somut ve yalın hâliyle gören “hayret makamında” bir

¹⁷¹ Zarifoğlu’nun şiirleri, 1960’lı yıllarda aralıklı olarak *Yeni Dergi*, *Papirüs*, *Soyut* gibi dergilerde de yayımlanır.

¹⁷² Zarifoğlu, *Konuşmalar*, s. 93.

¹⁷³ Ali Ayçil, “Hayretin Melek Dili”, *Kitap Haber*, S. 15, Şubat-Mart 2003, s. 30-31.

öznenin “barbar bakışı”na sahip olduğu,¹⁷⁴ “algıları gelişmemiş bir çocuk bakışı”¹⁷⁵ ile şiir yazdığı ifade edilir. Çocuk bakışı, Zarifoğlu’nda ilerlemeci anlayışın *geri, barbar, ilkel* olarak kategorize ettiği bir “gelişmemiş”lik durumu değil, görmenin en saf hâli ve gözün nihai hedefidir. Birçok şiirinde ve özellikle de *İns* hikâyesinde eşyanın, varlığın, yaratılışın hakikatini arayan gözler, İbn Tufeyl’in *Hayy bin Yakzan*’ının hakikati arayan gözlerini anımsatır.

“Geleceği ormana iter gibi ormana iterek

Meleklerin hayatını yaşamaya

Gidelim sizinle kendinde insan olmadan

Kimseyi insanlamadan yaşamaya

Sıcak kayayı arayan iki tavşan gibi

Evleri korkutmadan uluyan kurtlar gibi

Bellemeden

Etle bilinçlemeden

Evdeki sevincin ballanan hüznüleri

Bilmeden aşkı ve aşk benzerini

Çocuk sesinin düzgünlüğünü arayan bir çeşit insan olarak” (s. 193)

Zarifoğlu’nun görmede çocuk bakışına ulaşma isteği, hem bireysel hem de toplumsal bir yön içerir. Bireysel yön, çocuk bakışı ile yaratılış ilkeleri arasındaki bağın henüz dünya ilgileri ve arzuları tarafından perdelenmemiş, dolaysız ve saf niteliğinden kaynaklanır. Toplumsal yön ise Batılılaşma ve sonrasındaki kültür dayatmaları ile Türk milletinin “merdüm-i dîde”sine değen Batı nazarını yerinden etme, “yerinden oynayan gözü” (s. 63) yerli yerine oturtma çabası olarak ortaya çıkar. Zarifoğlu, Batılılaşma sürecinde uygulanan “otoriter modernizasyon

¹⁷⁴ Ali K. Metin, “İşaret Çocukları: İz Süren Şiirler”, *Hece/Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu*, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s. 252.

¹⁷⁵ Hayriye Ünal, *Tahlil Tahrir İnşa: Modern Şiir Eleştirileri*, Ankara, Hece Yayınları, 2014, s. 218.

projesi”ni,¹⁷⁶ toplumun kendine ait kültür ve değer kodlarına bağlı görme biçiminin değiştirildiği bir göz nakli ameliyatına benzetir. “Çok Garip Bir Göz Ameliyatı” başlıklı yazısında “insan eğitime, kitlelerin değiştirilmesi konusunda işlenen cürümlere, şartlandırmaya ve beyin yıkamaya, “kitle iletişim” araçları ile koca koca ulusların bünyelerinde gerçekleştirilen doku nakillerine ve toplumun her bireyinde bunların çeşitli tezahürleri sonucu ortaya çıkan çirkin, evet çirkin karışıma işaret eden incelikler”e dikkat çeker.¹⁷⁷ Bu anlamıyla görme eylemi, Zarifoğlu’nda hem bireysel hem toplumsal yöne sahip bir mücadele alanıdır. “Satır” başlıklı şiirinde bu mücadele alanını ve ufkunu gösteren dizeleri aynı zamanda şairin şiirsel niyet ve arzusunu da dile getirir.

“Bir şair olmak istedim

İslam haritasında

Baltalarını

Ortak çarşılara götürüp pazarlayan” (s. 423)

Görme eyleminin bireysel yönündeki mücadele şiirin lirik niteliğini, toplumsal yönündeki mücadele ise epik karakterini ortaya çıkarır. Zarifoğlu şiirindeki bu çift yönlülük; imaj ve sembollerden dil kullanımına, biçim özelliklerinden anlam katmanına kadar şiirin bütün düzeylerinde etkilidir. Zarifoğlu poetika niteliğinde müstakil bir metin yayımlamamış olsa da “O Çocuk” başlıklı şiirinde hem şiir ve görme ilişkisine hem de şiirin karakteristik çift-yönlülüğüne işaret eden dizeler, Zarifoğlu’nun poetikası olarak düşünülebilir.

“Kendimi şöyle görürüm düşümde

İki ata birden binmişim

Biriyle kuzeye saldırıyorum

Ötekiyle

Alkan lalelerin

¹⁷⁶ Nilüfer Göle, “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 65.

¹⁷⁷ Cahit Zarifoğlu, “Çok Garip Bir Göz Ameliyatı”, **Bir Değirmendir Bu Dünya**, 26.b., İstanbul, Beyan Yayınları, 2021, s. 136.

Kıpkızıl tutuştuğu sulara” (s. 479)

Görme, Zarifoğlu şiirinde hem şiir anlayışına hem de şiirdeki değişime etki eden poetik eylemin matrisi olarak nitelendirilebilir. Zarifoğlu şiirleri genellikle 1976 yılının öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı şiir anlayışının yansıdığı dönemler olarak nitelendirilir. Şairin 1976 yılı öncesinde yazdığı şiirler saf şiir anlayışına yakın bulunurken 1976 yılından sonraki şiirlerinde daha ideolojik, politik bir anlayışa sahip olduğu düşünülür.¹⁷⁸ “Cahit Zarifoğlu’nun hem şiirinde hem şiiri üzerinde yazılarında hemen fark edilebilen iki dönem vardır. Zarifoğlu, 1960’ların ortasından 1970’lerin sonuna kadar savunduğu ve büyük oranda Romantizm sonrası estetikten besleniyor görüldüğü şiir anlayışından 1970’lerin sonundan ölümüne kadar savunduğu ve ilk dönemini bir oranda dışlayan “angaje edebiyat” a geçmiştir. Bu iki döneminden ilkinin estetik özerklik, diğerini ise politik edebiyat talebi olarak adlandırmak mümkündür.”¹⁷⁹ Armağan, Zarifoğlu’nun “Yeni Devir gazetesinde yazmaya ve Mavera dergisi yayımlanmaya başladıktan sonra” özerk şiir anlayışından koparak şiirin politize olduğunu belirtirken bu değişimin bireysel olmaktan çok Türkiye’nin 1970’li yıllarda içinde bulunduğu keskin politik saflaşmanın bir yansıması olduğunun altını çizer.¹⁸⁰ Gerek Türkiye’de gerekse dünyada yaşanan olayların Zarifoğlu şiirine yansıması şiirsel açıdan estetik kaybı olarak yorumlansa da şairin şiir ve insan anlayışı düşünüldüğünde Zarifoğlu şiirinin bu iki döneminin görme estetiği açısından birbiriyle çelişmediği görülür. Zarifoğlu şiirleri *İşaret Çocukları*’ndan başlayarak *Korku ve Yakarış*’taki şiirleri de dahil olmak üzere incelendiğinde şiirlerdeki değişimin şairin “estetik özerklik”ten feragatinden değil de görme estetiğinin ikamesinden kaynaklandığı anlaşılacaktır. Şiirlerde birdenbire bir değişimden bahsedilemeyeceği gibi bir “istikamet değişikliği”¹⁸¹ de söz konusu değildir.

Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde görme ve görsellikle ilgili unsurlar şiir adlarının seçiminden başlayarak dikkat çeker. Şiirler sentaktik olarak incelendiğinde

¹⁷⁸ Taşcıoğlu, **a.g.e.**, s. 28.

¹⁷⁹ Yalçın Armağan, “İmge’den “Anlam” a Cahit Zarifoğlu’nun Poetikası”, **Zarifoğlu’nu Okumak**, ed. Neslihan Demirci, İstanbul, Küre Yayınları, 2018, s. 14.

¹⁸⁰ Armağan, **a.g.e.**, s. 23.

¹⁸¹ Hasip Bingöl, “Poetik “Boşluk”tan Politik “Muhatap”lığa “Çoğalmak” Hâlesinde Cahit Zarifoğlu Şiiri”, **Zarifoğlu’nu Okumak**, ed. Neslihan Demirci, İstanbul, Küre Yayınları, 2018, s. 64.

görme, bakma, bakış, seyretme, izleme, göz vb. görme alanına dahil edilebilecek kelimeler ve bunların türevlerinin kullanımı şiirlerde belirgin düzeydedir. Ayrıca şiirlerde görme ile ilgili unsurlar olarak nitelendirilebilecek terim ve kavramların kullanımının yoğun olduğu görülür. Işık, karanlık, renkler, şekiller gibi doğrudan görme ile ilgili kelimelerin yanı sıra sahne sanatları ve görsel sanatlar ile ilgili terimler ve mahiyeti itibariyle görme ile ilişkili düşünülebilecek uyku ve rüya gibi kelimeler hem şiir atmosferini kuran hem de şiirleri merkezdeki görme matrisine yapısal ve anlamsal olarak bağlayan unsurlar olarak dikkat çeker. Şiir ve görme ilişkisinin sadece söz varlığı düzeyinde kalmayıp ontolojik bir alana uzandığı görülür. Gören ben'den görülen ben'e bu ontolojik hat, metafizik bir nitelik taşır ve şiirin felsefeye açıldığı yer burasıdır. "Asıl felsefe, dünyayı görmeyi yeniden öğrenmektir."¹⁸² Zarifoğlu için şiir -dünya ile sınırlı olmamak kaydıyla- görmeyi yeniden öğrenmektir.

Âlim Kahraman "Nietzsche'nin az tahkiyeli felsefi dokulu, Zarifoğlu'nun tam tahkiyeli "felsefi" arka planlı metinler"¹⁸³ yazdığına dikkat çeker. Daşcıoğlu, Zarifoğlu'nun varoluşçu metafizik bir şiir anlayışına sahip olduğunu ve bu durumun Alman romantiklerinin görüşleriyle bağlantılı olabileceğini ifade eder.¹⁸⁴

Zarifoğlu'nun metinlerinde felsefe ile kurulan ilişki, Heidegger'in metafizik yorumunu anımsatır niteliktedir. Heidegger, metafiziğin mahiyetinden dolayı zorunlu olarak hem ontoloji hem de teoloji ile ilişkili, "onto-teolojik" bir yapıya sahip olduğunu düşünür. Metafiziğin ontoloji olduğu kadar teoloji, teoloji olduğu kadar ontoloji olma zorunluluğundan bahseder. "Çünkü metafizik yalnızca tanrı-mantığı değil, aynı zamanda varlık-mantığıdır da. [...] Daha çok metafizik varlık-mantığı olduğu için tanrı-mantığıdır."¹⁸⁵ Zarifoğlu şiirlerinin hem ontoloji hem de teolojiye açılan metafizik karakteri de Heidegger'in "onto-teolojik" metafizik tanımıyla örtüşür niteliktedir. Şiirin bu karakteristik özelliği, şiirde görmenin niteliğini ve

¹⁸² Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 27

¹⁸³ Âlim Kahraman, "Toprağı Gezen Kökler", **Cahiz Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair**, haz. Âlim Kahraman, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s. 75.

¹⁸⁴ Yılmaz Daşcıoğlu, "Cahit Zarifoğlu ve Şiir Anlayışı Üzerine Notlar", **A.Cahit Zarifoğlu Kitabı/Sempozyum Bildirileri**, Kahramanmaraş, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi, 2017, s. 9.

¹⁸⁵ Martin Heidegger, **Özdeşlik ve Ayrım**, çev. Necati Aça, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s. 44.

seyrini etkilediği gibi Zarifoğlu şiirini mahiyeti, niteliği, kaynakları, etkilenimleri vb. noktasında edebî kamu karşısında sorgulamaya açar. Şiirin kendi varoluşunu, felsefe ve tarih karşısında savunmaya zorlandığını dile getiren Gregory Jusdanis'e göre bu durum şiirin temel ikilemini oluşturur. “Şiir her zaman kendisine şüpheyile bakan bir mahkemenin karşısına çıkmak zorunda kaldı: Ya gücü karşısında dehşete düşen ya da onu güçsüzlükle suçlayan bir mahkeme.”¹⁸⁶

Zarifoğlu şiiri üzerine yapılan değerlendirmelerde bakışların odaklandığı, genellikle “ölçüt” olarak kullanılan ve Zarifoğlu şiirinin varoluşunu, edebî kamu karşısında savunmaya zorlandığı üç noktadan söz etmek mümkündür. Bu üç nokta bugün ulaşılır olan bir şair olarak “Cahit Zarifoğlu fotoğrafı”na ışık tuttuğu gibi Zarifoğlu'nun poetik savunusunu da örtük olarak içerir. Çalışmanın bu bölümünde Zarifoğlu şiirinin görülme biçimleri, bu üç noktaya nispetle değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2.1. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNİN GÖRÜLME BİÇİMLERİ: BİR ŞAİR OLARAK CAHİT ZARİFOĞLU FOTOĞRAFI

Zarifoğlu şiiri üzerine yapılan değerlendirmelerde genellikle “ölçüt” olarak kullanılan, bakışların odaklandığı üç nokta vardır:

- 1) Cahit Zarifoğlu şiirinde Rainer Maria Rilke (1875-1926) etkisi,
- 2) Cahit Zarifoğlu şiirinde anlamın kapalılığı,
- 3) Cahit Zarifoğlu şiirinde İkinci Yeni etkisi.

Zarifoğlu şiirlerinin alımlanmasında odaklanılan bu üç nokta, “bir şair olarak Cahit Zarifoğlu fotoğrafı”nı oluşturduğu gibi onun şiirlerinin görülme biçimini de yansıtmaktadır. Cahit Zarifoğlu şiiri ile ilgili yapılan değerlendirme ve yorumlar aracılığıyla ulaşılan şair “Cahit Zarifoğlu fotoğrafı” kimi zaman şiirin alımlanmasını kolaylaştırır da kimi zaman şiirin üzerinde bir perde işlevi görmektedir. Öyle ki Zarifoğlu'nun şiiri, daha da ötede kendi şiirini gördüğü yer ile onun şiirinin görüldüğü yer arasında zaman zaman ortaya çıkan “bağlantı” sorunu, görüntü kırılması izlenimi oluşturur. Ancak bu değerlendirme ve yorumlar aracılığıyla

¹⁸⁶ Gregory Jusdanis, **Kurgu Hedef Tahtasında: Edebiyatın Savunusu**, çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 39.

ulaşılan, *bir şair olarak Cahit Zarifoğlu fotoğrafı*, onun şiirine yönelen bakışları içerdiği kadar şairin şiire bakışını da içerir. Şairin imgesi olarak elimizdeki fotoğrafta hem şairin şiire bakan gözlerine hem de Roland Barthes'ın belirttiği gibi “fotoğrafa bakan gözlere”¹⁸⁷ bakarız; bir çocukluk fotoğrafından şairin “o resme baktığımız andaki bize, bizim de gözbebeklerimizden içeriye, bizim de geleceğimizdeki bilinmeyenlere bakmakta”¹⁸⁸ olduğu gibi. Bu açıdan Zarifoğlu şiirinin görülme biçimleri, şairin şiire bakışı ile okurun şiire bakışının karşılaştığı şiirsel bakışım alanını yansıtan bir ayna işlevi görür. Şiirde görme ilişkisinin netleşmesi için bir ön şart olarak şiirdeki “göz izi”nin sürülmesi ve şiirin yeniden görmeye açılması gerekir. Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme ilişkisinin anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşüncesiyle şairin imgesini oluşturan bu üç hususa kısaca değinmek faydalı olacaktır.

2.1.1. Cahit Zarifoğlu Şiirinde Rainer Maria Rilke Etkisi

Zarifoğlu'nun İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde bitirme tezi olarak hazırladığı (1971) “Rainer Maria Rilke'nin ‘Malte Laurids Brigge'nin Notları’ Romanı –Birkaç Motif Üzerine Bir Çalışma”¹⁸⁹ başlıklı çalışma nedeniyle Zarifoğlu'nda Rilke etkisi sıklıkla dile getirilmektedir. Zarifoğlu bu konuda “Bir okula mensup olmadım. Ustam da olmadı. Rilke'nin etkisinde kalmış olabilirim.”¹⁹⁰ Ama onu hiç tanımadan zaten ovârî yazıyordum. Böyle demişlerdi. Daha çok kendimin etkisinde kaldım. En çok okuduğum şair Cahit Zarifoğlu'dur.

¹⁸⁷ Sayın'ın kitabın sekizinci bölümünde epigraf olarak Roland Barthes'tan aktardığı ifade: “Ben fotoğrafa bakan gözlere bakıyorum.” Akt. Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s. 128.

¹⁸⁸ Cahit Zarifoğlu, **Yaşamak**, İstanbul, Beyan Yayınları, 1997, s. 91.

¹⁸⁹ Çalışmanın aslı Almancadır ve orijinal ismi “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge von Rainer Maria Rilke –Eine Studie zu einigen Motiven”dir. Çalışmanın bir bölümü Abdurrahman Cahit imzasıyla “Malte Laurids Brigge'nin Notları'nda Birkaç Önemli Motif” başlığında Edebiyat dergisinde yayımlanmıştır (S.6, Aralık 1973/S. 7, Şubat 1974, Ankara). Ayrıca bu yazılar şairin *Zengin Hayaller Peşinde* (Beyan Yayınları, İstanbul, 1999) adlı kitabına “Rilke/Malte”(s. 27-30) ve “İnsan-Büyük Şehir” (s. 31-35) başlıklarıyla alınmıştır. Zarifoğlu'nun bitirme tezi üzerine “Cahit Zarifoğlu Üzerinde Rainer Maria Rilke Etkisi” (2011-2012) adlı yüksek lisans tezini hazırlayan Ümit Soylu tarafından Almanca'dan tercüme edilerek yayına hazırlanmış ve *Rilke'nin Romanında Motifler* adıyla kitaplaştırılmıştır: Cahit Zarifoğlu, **Rilke'nin Romanında Motifler**, haz. Ümit Soylu, İstanbul, Beyan Yayınları, 2018, s. 108.

¹⁹⁰ Zarifoğlu'nun Rilke ile ilgili ilk ürünlerinin henüz şair üniversiteden mezun olmadan önce ortaya çıktığını belirten Soylu, Zarifoğlu'nun *Diriliş* dergisinde Rilke'den çevirdiği “Çocukluk” adlı şiir ile *In Briefen Erzählt* adlı kitaptan çevirdiği “Rilke Heykeltraş Rodin'den Öğreniyor” başlıklı makaleyi yayımladığını dile getirir. Ümit Soylu, “Cahit Zarifoğlu Üzerinde Rainer Maria Rilke Etkisi”, **İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Estitüsü, Yüksek Lisans Tezi**, Ekim 2012, İstanbul.

Hani etkisinde kalmış olabilirim dediğim Rilke'den okuduğum şiir sayısı onu geçmez”¹⁹¹ der. Zarifoğlu'nun Rilke'yi algılama biçimi, onda “vehmettiği metafizik”¹⁹² ve her iki şairin de görme ile kurduğu ilişki Zarifoğlu'nu Rilke'ye yaklaştırır. Öyle ki 1984 yılında katıldığı bir soruşturmada Alman edebiyatında kendisini cezbeden ve etmeyen sanatçılar olduğunu belirten Zarifoğlu “örneğin Rilke arkadaşım olmuşlardı.” der.¹⁹³

20. yüzyılın önemli şairlerinden R. M. Rilke, empresyonist ve romantik eğilimler taşıyan eserleriyle hem Alman edebiyatını hem de dünya edebiyatını etkiler. Rilke'nin edebî ürünlerini, arayışla gerçekleştirdiği geziler ve bu gezilerde tanıştığı isimler şekillendirmiştir. 1987 yılında tanıdığı ve hayatının sonraki dönemlerini de etkileyen Lou Andreas-Salomé ile Rusya'ya yaptığı yolculukların, 1905'te Auguste Rodin'in daveti üzerine Paris'e yaptığı yolculuk ve onun yanında geçirdiği beş yılın Rilke'nin hem hayatını hem de sanatını derinden etkilediği bilinmektedir. Rilke'nin olgunluk dönemi olarak görülen bu dönemde şairin Alman şiir geleneğinden koparak nesneye odaklanan yeni bir şiir anlayışına yöneldiği görülür. Rilke'nin nesneye olan tutkusu, şairin Rodin'e hayranlığı ve onu ilgiyle gözlemlemesinin de etkisiyle birleşerek “nesne şiiri”ni oluşturmuştur. Rilke için nesne “Sokrates'in Eros'u gibidir, bir Daimon'dur, Tanrı ile insan arasındadır, kendisi güzel değildir, ama yoğun bir güzellik sevgisi ve özlemiyle doludur.”¹⁹⁴ Ona göre sanatçının dünyadaki çöküşten ve güzelliklerin kaybolmasından duyduğu korku, kalıcı güzelliği işaret ettiğini düşündüğü nesnelerin üretimine sebep olur. Rilke, Rodin ile ilgili kitabında nesneyi çocuklukla ilişkilendirerek kaybedilen saflık ve güzelliğin işareti olarak değerlendirir:

“Sanki size çocukluğunuzu hatırlatması gereken biriyim. Hayır sadece sizin çocukluğunuzu değil: bir kere çocukluk olmuş her şeyi. [...]Fakat görevimi kavramaya çalıştığımda, size insanlardan değil nesnelere söz etmem gerektiği kafamda açıklığı kavuşuyor. **Nesneler**. Bu sözü söylediğimde (duyuyor musunuz?) bir sessizlik. Bütün hareket duruyor, kontür haline

¹⁹¹ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 113.

¹⁹² "Rilke, aracısız bulduğum biriydi. Fakat onun hakkında yanılığın içindeymişim. Onu üç boyutlu algılıyordum. Meğer değilmiş. Onda metafizik vehmetmişim. Bitirme tezimin onun hakkındaydı. Onda motifler; korku, ölüm, büyük şehir, sıkıntı falan derken ver elini "öte" imajı. "Yoo!" dedi Prof. Safnaz Duruman, "nerden çıkardın bunları?" Hocam kem küm. "Yo" dedi "yoo." Hocam aman "Yo" dedi "yoo, yok onda öte möte". Böylece Rilke de büzüşüp kaldı bir köşede."Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 64.

¹⁹³ Zarifoğlu, **a.y.**

¹⁹⁴ Rainer Maria Rilke, **Auguste Rodin**, çev. Semih Uçar, İstanbul, Nora Kitap, 2016, s. 67.

geliyor, ve daimi bir şey geçmiş ve gelecek zamanlardan gelip vücut buluyor: mekân, hiçbir şeye zorlanmayan nesnelere büyük durulması.”¹⁹⁵

Rilke, Rodin’in ürettiği plastik formları bir oyun eğiliminin değil de bir zorunluluğun yarattığı nesnelere olarak değerlendirir. Ona göre sanatçıyı nesneye yönelten de bu zorunluluktur: “Ağır bir inancın görünmez mahkemelerinden duyulan korkuyla bu görünür formlara sığınmıştır, belirsizlikten bu gerçekliğe kaçılmıştır.”¹⁹⁶ Rilke için nesneye yönelim, sanatın temel unsuru olarak yüzeyi ve bedeni keşfetmektir. Rilke, Rodin ve Baudelaire arasında bir yakınlık kurar, Rodin’in Baudelaire’i kendi öncülü olarak kendine yakın bulduğunu dile getirir. Baudelaire’in dizelerini “içinde öyle pasajlar vardı ki, yazıdan dışarı taşıyorlar, yazılmış değil de, biçimlendirilmiş gibi gözüküyorlardı; şairin sıcak ellerinde erimiş sözler ve söz grupları, dokununca bir rölyef hissi veren mısralar ve çetrefil başlıklı sütunlar gibi ürkek bir düşüncenin yükünü taşıyan soneler” olarak dile getirir ve onu “bedenleri aramış biri” olarak nitelendirir.¹⁹⁷ Rilke’nin *Cézanne Üzerine Mektuplar*’da Cézanne için ikna edici yan diye nitelediği şey de “objeye dair kendi yaşantısı yoluyla yok edilemez olan’ın içine kadar yükseltilmiş gerçeklik”¹⁹⁸ olarak tanımladığı nesnelere değildir. Rilke’ye göre “Çok sayıda nesneden bir nesne ve bir nesnenin en küçük parçasından bir dünya yapmak sanatçının hakkıdır.”¹⁹⁹ Zarifoğlu’nun özellikle ilk şiir kitabı olan *İşaret Çocukları*’nda Rilke’nin nesnelere olan eğilimine benzer bir nesne kullanımı dikkat çekmektedir. Nesne kullanımlarının yoğunluğu şiirlerde somut ve katı bir yüzey algısı oluşturur. *İşaret Çocukları*’nın ilk şiirlerine bakıldığında bile karmaşık bir nesne listesine ulaşılır: “*dam, sofrası, çay tası, ağız, hücre, telgraf teli, gaga, at, zil, parmak, saç, masa, kum torbası, oyuncak, bilardo, hançer, sakal, el, kapı, şapka, sergi, beşik, maske, sade kahve, ölü, şoför, rampa, park, taş, et, ot, küre, atlas, kaya, mermer, çakıl, balçık, merdiven, mıknaş, demir halka, cenaze, cam, çekiç, tabut, put, gemi, zar, ekmek, şarap, damar, toprak, dudak, ayna, dolap, urgan, kör testere, ok, vb.*” Nesnelere doğrudan kullanımlarının yanında çalışmanın sonraki bölümlerinde daha ayrıntılı ele alınacak olan “şekil,

¹⁹⁵ Rilke, *a.g.e.*, s. 63-64.

¹⁹⁶ Rilke, *a.g.e.*, s. 11

¹⁹⁷ Rilke, *a.g.e.*, s. 17

¹⁹⁸ Rainer Maria Rilke, *Cézanne Üzerine Mektuplar*, çev. Semih Uçar, İstanbul, Nora Kitap, 2017, s. 35.

¹⁹⁹ Rilke, *Auguste Rodin*, s. 27

biçim, yapı” gibi kelime kullanımlarıyla insan bedenlerinin de nesneleştiği görülmektedir. Şairin bu ilk dönem şiirlerinde beden ve bedene ait unsurların kullanım yoğunluğu da Rilke’de olduğu gibi nesneye yönelimle sanatın temel unsuru olarak açığa çıkan beden ve yüzeyin keşfi gibidir. Daşcıoğlu, *İşaret Çocukları* kitabında imgelerin kullanım sıklığının doğa ve doğaya ait unsurlar ile beden ve bedene ait unsurlar olmak üzere iki grupta yoğunlaştığını belirtir.²⁰⁰ Şairin beden ve cinsellikle ilgili kullanımlarında anatomik bir görüntünün aktarımını andıran ifadeler, nesneleştirme uzantısı gibi görünür. Ünal, *İşaret Çocukları*’nda şairin bedenden hareketle insanı tanıma çabasında olduğunu ve buradan da şairin “algıları gelişmemiş bir çocuk bakışı ile şiir yazdığı” sonucunu çıkardığını belirtir. Ünal’a göre Zarifoğlu’nun çocuk bakışıyla yazmasının diğer delillerini ise şairin nesnelere düşkünlüğü ile hayvanlara ve harekete yönelik ilgisi oluşturmaktadır.²⁰¹ Ünal’ın tespiti, Rilke’nin çocuk ve nesne arasında kurduğu ilgiyi hatırlatmakla birlikte iki şairin nesneyle kurduğu ilişkide benzer bir yaklaşıma sahip oldukları izlenimini destekler. Zarifoğlu’nun *Mavera*’ya gönderilen bir şiiri yorumlarken kullandığı ifadeler, hem Zarifoğlu’nda nesne-çocukluk ilişkisini hem de bu ilişkinin Rilke’dekine benzerliğini göstermesi açısından dikkat çekicidir:

"Düşünmemişsiniz, bir bağ evinin yakınında, şehir hayatının üzerinde, bir ceviz ağacının yanında, elinde bir taş daha büyükçe bir taşın üzerinde ceviz kıran çocuğun kim olduğunu derinlemesine, iç içe ağaç damarları gibi barındırdığımız çocukluğu, yıldızları sayarken sayıları bir elimizden alıp ötekine verdiğimizizi, sonunda yıldızların kendi yerlerinde sayıların ise işe yaramadan ortalarda kaldığını, insanla evren arasında yaklaşmakla eritmediğimiz buzula rağmen, bu durgun sürece rağmen çember arkasında koştüğümüzü, bir çemberin bir bizim döndüğümüzü ve şimdi’ye doğru büyüdüğümüzü ve bir köşeye atılıp unutulmanın çemberden başka bir şey olduğunu..."²⁰²

Nesne yöneliminin genellikle edilgen yapıli fiil kullanımlarıyla dile de yansıdığı görülür. Dil kullanımlarında görülen hem görselliğe doğru hem de alışıldık kullanım kalıplarının dışına doğru taşma, dilin de bir nesne gibi algılanarak biçimlendirildiği izlenimi verse de Zarifoğlu’nun nesneyle kurduğu ilişkinin Rilke’nin yaklaşımından farklılaştığı nokta burada belirginleşir. Zarifoğlu’nun şiirlerinde fiillerin çatla(t)mak, fırla(t)mak, parçalamak, kırmak, açmak, vurmak, çarpmak vb. hareketiyle kapalı form, yüzey kırılır; nesnelere çözülür, bedensellik, katı

²⁰⁰ Taşcıoğlu, a.g.e., s. 163.

²⁰¹ Ünal, *Tahlil Tahrir İnşa: Modern Şiir Eleştirileri*, s. 218-220.

²⁰² Cahit Zarifoğlu, *Okuyucularla*, haz. Ahmet Zarifoğlu ve Selçuk Azmanoğlu, 2.b., İstanbul, Beyan Yayınları, 2012, s. 70.

dış kabuk aşılır. Rilke'nin bakışında kısmen mimetik olanın uzantısı olarak beliren ve ikonayı çağrıştıran nesne vurgusu, Zarifoğlu'nda ikona-kırıcı bir yönelimi açığa çıkarmaktadır. Rilke'de nesneyi görmek, kurtarıcı bir fonksiyona sahipken Zarifoğlu'nda bu durum kurtarıcılık için kâfi değildir. "Savunma" başlıklı anlatısında Zarifoğlu bu durumu şöyle ifade eder: "Eşyaya dokunmak, bir şeye olanca önemi vererek bakmak da beni kurtarmıyor."²⁰³

Nesne yönelimi dışında -Zarifoğlu'nun Rilke'nin romanında tespit ettiği²⁰⁴ korku ve ölüm motiflerinin her iki şairde de belirleyici bir rolü ve anlamı vardır. Zarifoğlu'nda Rilke'nin şiirleriyle doğrudan bir etkiden öte Rilke'nin romanı aracılığla kurulmuş ve temelinde görmenin yer aldığı bir ilgi söz konusu gibidir²⁰⁵ ve bu ilginin görme ilişkisine bağlı olarak da Zarifoğlu'nun şiirlerine yansıdığı düşünülebilir. Rilke'nin roman kahramanı Malte aracılığıyla dile getirdiği "GÖRMEYİ öğreniyorum"²⁰⁶ Zarifoğlu "Eşyaya, insana, sese bir başka bakışla bakmayı öğrenmektir. Görür ki her şey görüldüğünden başka türlü."²⁰⁷ ifadeleriyle yorumlar. Bununla birlikte Rilke'nin arayışı nedeniyle yaptığı yolculuklar, Afrika ve İspanya'ya yaptığı gezilerde Kur'an'a ilgi duyup sürekli Kur'an okuduğu, *Duino Ağıtları*'nın temel imgesi olan "melek"i Hıristiyanlığın meleklerine değil "İslâm'ın meleklerine yakın" olarak nitelendirdiği bilinmektedir.²⁰⁸ Zarifoğlu'nu Rilke'ye yaklaştıran bir diğer unsurun da Zarifoğlu'nun Malte'da gördüğü "anlamını arayan insan"²⁰⁹ ve "hakikat arayıcısı"²¹⁰ ifadelerinde açığa çıkan arayış olduğu düşünülebilir. Ayrıca Rilke'nin hayranlıkla gözlemlediği Rodin ve Baudelaire

²⁰³ Cahit Zarifoğlu, "Savunma", **Hikâyeler**, İstanbul, Beyan Yayınları, 1996, s. 64.

²⁰⁴ Zarifoğlu'nun Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* romanında tespit ettiği motifler: 'Paris ya da Şehir, Büyük Şehir "Korku"su, "Saf Korku", Var Olmama Hissi ve Ölüm'dür. Bkz. Cahit Zarifoğlu, **Rilke'nin Romanında Motifler**, haz. Ümit Soylu, İstanbul, Beyan Yayınları, 2018.

²⁰⁵ Rasim Özdenören edebiyattan anlayan bir arkadaşının Zarifoğlu'nun şiir ve düzyazılarını Rilke'ninkilere benzettiğinde Zarifoğlu'nun Rilke'nin adından başka bir şey bilmediğini öğrendiklerini belirtir. Rasim Özdenören, "Cahit'in Şiiri Hem Kaynakları Hem Yapısı İtibariyle Müstakil Bir Alanın Ürünüdür", Konuşan: Âlim Kahraman ve Ali Haydar Haksal, **Yedi İklim**, S. 5-6, Temmuz-Ağustos 1987, s. 5.

²⁰⁶ Rainer Maria Rilke, **Malte Laurids Brigge'nin Notları**, çev. Beçet Necatigil, 3.b., İstanbul, Can Yayınları, 2010, s. 8.

²⁰⁷ Cahit Zarifoğlu, **Zengin Hayaller Peşinde**, İstanbul, Beyan Yayınları, 1999, s. 30.

²⁰⁸ Rainer Maria Rilke, **Seçilmiş Şiirler & Duino Ağıtları**, çev. A. Turan Oflazoğlu, 3.b., İstanbul, İz Yayıncılık, 2007, s. 153.

²⁰⁹ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 30.

²¹⁰ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 33.

yakınlığının, Zarifoğlu için üstad olarak gördüğü Necip Fazıl ile Baudelaire yakınlığında ortaya çıkması da dikkat çekicidir.

Her iki şairde de ortak olan görme hassasiyeti ve vurgusu Zarifoğlu'nu Rilke'ye yakın kılar. Bu yakınlık, bir etkilenmenin sonucu olmaktan öte görmeye atfedilen önemin benzerliğinden kaynaklanır. Ancak görmenin seyri, nitelik açısından iki şairin şiirlerinde birbirinden farklı bir görünüme sahiptir. Rilke'de görme izlenimci yönü ağırlıkta, edilgin, duygularla harmanlanmış, soyut ve daha bireysel bir karaktere sahipken Zarifoğlu'nda hareketten kopmayan, duygular açısından ketum, daha somut ve *Yedi Güzel Adam*'da iyice belirginleşen bir yönelimle toplumsallığın içinde şekillenen bir karaktere sahiptir. Alaaddin Özdenören, "Cahit, insanı hayrete düşürecek kadar, hatta dehşete düşürecek kadar büyük bir gözlemciydi. Bu gözlemciliği şiirine yansımıştır" der.²¹¹ Rilke'de görme izlenimci yönüyle öne çıkarken, Zarifoğlu'nda Özdenören'in de tespit ettiği gibi gözlemci yönüyle belirginleşir. Ancak bu gözlemcilik, Zarifoğlu'nu görülenin dışında ya da berisinde bir seyircilik konumuna yerleştirmez: Şair bedeniyle, benliğiyle görülenin ve nesneleşmenin ortasındadır. Zarifoğlu'nda görme harekete bağlıdır. Crary, seyirci ve gözlemcinin eşanlamlı kelimeler olarak kullanılmasını eleştirirken "Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş biri olmasıdır" der ve ekler "On dokuzuncu yüzyıla ya da herhangi bir döneme özgü bir gözlemciden söz etmek mümkünse eğer, bu yalnızca söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu, indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin etkisi olarak mümkündür." der.²¹² Zarifoğlu şiirinde görme, "indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin etkisi" olarak görmeye karşı bir yerinden etme ya da görmeyi yerli yerine ikame mücadelesidir. Şiirlerde hissedilen şiddetin de bu mücadeleden kaynaklandığı düşünülebilir.

"Her çağa özgü, yani her tarihsel formasyona göre, görme ile konuşmanın, görünür olan ile söylenebilir olanın katman olarak belirlenebilir olduğu bileşim. Görünürlükler ve sözceler tüm katmanlaşmaların saf unsurlarıdır. Öyleyse bir katmana veya bir tarihsel formasyona, tarihsel değil başından itibaren felsefi olan iki temel soru yöneltmem gerekiyor:

-Ne görüyorsun?

²¹¹ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 165.

²¹² Crary, **a.g.e.** s. 18.

-Ve ne gösteriyorsun?”²¹³

Deleuze’ün Foucault bağlamında dile getirdiği sorular, Zarifoğlu’nun hem kendisine hem de içinde bulunduğu döneme yönelttiği sorular olarak düşünülebilir. Zarifoğlu’nda şiirin görmeyele ilişkisini mücadele eksenine yerleştiren; kendisine, dile, içinde yaşadığı döneme yönelttiği sorulardır. Zarifoğlu’nda görme, her şeyden önce çağa yöneltilmiş bir sorudur ve çağın “göstermeyi seçtikleri”ne, Batılılaşma ve sonrası süreçlerde kültür inşaa faaliyetleri ile yerleştirilen görme biçimlerine karşı bir yerinden etme mücadelesidir. Bu anlamıyla Zarifoğlu şiirinde bütünüyle bir Rilke etkisinden söz etmek mümkün görünmez, ancak iki şairin görmeye atfettikleri önem açısından benzer bir tutuma sahip oldukları görülmektedir.²¹⁴ Zarifoğlu’nda görme ile kurulan bu mücadele şiirsel alana ontolojik ve metafizik bir görünümle girer.²¹⁵

2.1.2. Cahit Zarifoğlu Şiirlerinde Anlam Kapalılığı

Cahit Zarifoğlu’nun şiirleri değerlendirilirken yargıların odaklandığı ikinci nokta, Zarifoğlu şiirinde anlam kapalılığı ya da şiirin anlamsızlığı sorunudur. Zarifoğlu şiirinde anlam kapalılığı yargısına da büyük ölçüde şairin ilk kitabı olan *İşaret Çocukları* nedeniyle ulaşılmaktadır. Zarifoğlu’nun *İşaret Çocukları* kitabında belirginleşen, sonraki şiirlerinde de görülmekle birlikte *Menziller* ile *Korku ve Yakarış*’ta kısmen seyreden dil kullanım özellikleri ve şairin dizelerin düzenlenişindeki tasarrufu şiirlerin kapalı ya da anlaşılmaz olduğu yargısını beraberinde getirmiştir.

Şiir ve anlam ilişkisi, şiirin ontolojik yönüyle bağlantılı olarak şiir tarihinin bütün dönemlerinde ele alınmakla birlikte içinde bulunulan dönemin şiirsel yönelimlerinin etkisiyle önem ve öncelik açısından değişime uğramıştır. Modern Türk şiirine iki ana çizginin yön verdiğini belirten İsmet Özel, “Bunlardan biri ethos ağırlıklı Fikret-Âkif-Nâzım çizgisi, diğeri de pathos ağırlıklı Yahya Kemal-Ahmet

²¹³ Gilles Deleuze, **Bilgi: Foucault Üzerine Dersler(22 Ekim-17 Aralık 1985)**, çev. Ayşegül Baran, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2019, s. 45.

²¹⁴ Rasim Özdenören; Zarifoğlu’nda Rilke’den bir etkilenme olmadığını, bir benzeşme hissediliyorsa bunun iki şairin “aynı tını ve rezonansta olma”ısıyla açıklanabileceğini belirtir. Rasim Özdenören, “Cahit’in Şiiri Hem Kaynakları Hem Yapısı İtibariyle Müstakil Bir Alanın Ürünüdür”, **a.g.e.**, s. 6.

²¹⁵ Zarifoğlu Rodin’e gönderme yaptığı cümlede bu durumu hatırlatır: “Bütün büyük anlar yalnızlıktan yontuldu. Taşın içindeki şekli dışarıya çıkardığını, söyleyen heykel yontucusundan daha metafizik bir olguyla.” Cahit Zarifoğlu, “Sizi Görmeliydim”, **Hikâyeler**, s. 45.

Hâşim çizgisidir.”²¹⁶ der. Özel, ilk çizgiyi “estetik yapısını dilin coşkunu, sarsıcı özelliklerinde” arayan “yeri, zamanı, insanı yoğurmayı gözetken bir çizgi” olarak tanımlar. İkinci çizgide ise ona göre “estetik yapı dildeki içkin özelliklerde aranır. [...]Dilin zamanı yaratabileceğine, insanların dilde mukim oluşlarının meseleyi çözeceğine inanırlar.”²¹⁷ İlk çizgi kararlı ve kararlara doğrudan ikinci çizgide “karar şiirin dışındaki bir alanda verilmiş”tir. Özel’in yaptığı tasnifte ilk çizgi şiirsel anlamı öncelikle ikinci çizgi şiirsel anlamın estetikte belirlediği inancındadır. Özellikle Hâşim’de dil sembolik olarak kendi üzerine döner. Türk şiirinin farklı dönemlerinde şiirin toplumsal ya da bireysel kırılmalar nedeniyle dile kapandığı durumlarda anlamın kapandığı, şiirin anlamsızlaştığı düşünülmüştür.²¹⁸ Hilmi Yavuz da kısmi farklılıklar içermekle birlikte Özel’e benzer bir tasnifle Türk şiir tarihinde birincisi “retorik”, ikincisi ise “lirik” olmak üzere “iki fay hattı”ndan bahseder. Periyodik ve farklı derecelerde bu iki hatta gerçekleşen sarsıntılarla kırılmalar yaşandığını belirten Yavuz, Türk şiirindeki bu kırılmaları şöyle ifade eder:

“İlk sarsıntı, 1839 tarihli Tanzimat sarsıntısıdır. Bu sarsıntı, Retorik hattı üzerinde gerçekleşen bir kırılmayı imler. Geleneksel Divan şiirinin lirizmini yerle bir eden bir depremdir. Şiiri, siyasallaştıran ve kaba bir Retoriğe dönüştüren kırılmadır. İkinci sarsıntı, Servet-i Fünûn’dur. Tanzimat’ın Lirizmde yaptığı tahribatı, lirizm hattı üzerindeki kırılmayla örtbas etmeye çalışan bir sarsıntıdır. Üçüncü sarsıntı, yine Retorik hat üzerinde gerçekleşir. Bu da Garip şiiridir. Bu şiir, bir Retorik kırılma olarak, şiir dilini olumsuzlamış ve bunun yıkımı büyük olmuştur. Dördüncü sarsıntı ise, Lirik hat üzerindeki İkinci Yeni kırılmasıdır. Garip şiirinin yıkıntıları üzerinde Lirizmi yeniden inşa çabasıdır.”²¹⁹

Yavuz’un tasnifinden de anlaşılacağı üzere “Retorik hat” anlamın öncelendiği, “Lirik hat” ise şiirsel anlamın estetikte aranıp şiirin dile döndüğü bir görünüm çizer. Zarifoğlu’nun şiirleri düşünüldüğünde *İşaret Çocukları* ile *Yedi Güzel Adam*²²⁰ ve *Menziller*’deki bazı şiirler, şiirsel estetiği önceleyen saf şiir anlayışına yakın bulunurken aynı zamanda şairin şiirlerinde İkinci Yeni anlayışının etkileri olduğu düşüncesine ağırlıklı olarak bu şiirlerden hareketle ulaşılmaktadır.

²¹⁶ İsmet Özel, **Şiir Okuma Klavuzu**, 5.b., İstanbul, Şûle Yayınları, 1997, s. 58.

²¹⁷ Özel, **a.g.e.**, s. 59.

²¹⁸ Klasik Türk edebiyatında XVII. ve XVIII. yüzyıllarda görülen Sebki Hindî etkisinde, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti dönemlerinde ve İkinci Yeni şiir anlayışında şiirin dil üzerine dönerek anlamın kapandığı görülür. Modern Türk şiirinde daha müstakil bir görünüme sahip olsa da Asaf Hâlet şiiri de bu kategoride düşünülebilir.

²¹⁹ Hilmi Yavuz, “Şiirimizde Kırılmalar-Soruşturmaya Cevap”, **Yom Sanat**, S.20, Eylül-Ekim 2004, s.7.

²²⁰ *Yedi Güzel Adam* kitabıyla birlikte Zarifoğlu şiirinde epik yönün belirginleşmeye başladığı ve şiirde İsmet Özel’in “ethos” olarak nitelediği çizgiye doğru bir değişimin başladığı görülür.

Zarifoglu kendi şiirini değerlendirirken *İşaret Çocukları* kitabının saf şiir anlayışına yakın olabileceğini, o dönem şiirin kendisinden başka kaygısının olmadığını dile getirir.²²¹ Gerek saf şiir anlayışı gerekse İkinci Yeni şiir anlayışı İsmet Özel'in "pathos", Yavuz'un "Lirik hat" dediği; şiirde estetiğin öncelendiği, şiirin dile döndüğü bu çizgide yer alır. Zarifoglu'nun şiirlerinde anlam kapalılığı ya da anlamsızlık saptaması büyük ölçüde şiirin dile dönüşü ve şairin şiirde dil kullanımıyla bağlantılı görünmektedir. Ayrıca önceki bölümde değinilen Zarifoglu şiirindeki nesne yönelimi ve şiire giren nesnelere düzenlenişindeki dağınıklığın da çağrışımsal bir belirsizliğe sebep olduğu açıktır. Modern şiirin yönelimi olarak görülen ve İkinci Yeni şiir anlayışının da karakteristik özelliği olarak dile yansıyan alışılmamış bağdaştırmalar, şiir dilinin alışıldık kullanımından biçimsel ve anlamsal sapmalar ile şiirdeki imge yoğunluğu Zarifoglu şiirinde²²² de anlamın yüzey yapı tarafından perdelenerek ötelendiği bir görünüm çizer.

Daşcıoğlu, Zarifoglu'nun kavramlardaki ideolojik göndermenin yönünü değiştirmek şeklinde bir girişimde bulunduğunu, Türk şiirinde böyle bir girişimin Sezai Karakoç'tan sonra yalnızca Zarifoglu'nda görüldüğünü belirtir. Daşcıoğlu, Zarifoglu'nun ilk şiirlerinin zor anlaşılır olmasını bu girişimle ideolojik kavramların yerinden edilmesine bağlar:

"Bu girişim kodlanmış kimi ideolojik sözcüklerin, kodlarının sarsılması, yeniden yorumlanması ve yeni değer yüklenmesi demektir ki yeni bir mücadele alanı değilse bile mücadelenin yeni bir ögesidir. Zarifoglu'nun (*İşaret Çocukları* ve *Yedi Güzel Adam* kitaplarındaki) ilk şiirlerinin kolay anlaşılır olmamasının bir sebebi bizce burada yatmaktadır: üzerinde uzlaşmış olduğu düşünölen kavramları yerinden etmesi."²²³

Zarifoglu şiirinde dil kullanımları açısından bu etkilerin dışında şiirin stilistik bir unsur olarak gerundium ve partisip kullanımlarının da şiirde hem yapısal hem anlamsal belirleyenler olarak dikkate alınması gerekir. Zarifoglu şiirlerinde partisip ve gerundium kullanımlarına örnek olarak "Ahenksiz Kuşlar" şiirinin tamamında 28 partisip, 7 gerundium kullanılmışken fiil ve isim fiili olan 4 kelimenin kullanıldığı

²²¹ "İşâret Çocukları kitabım belki saf şiire daha yakındır. Öyle olması gerek. O zamanlar şiirden, şiirin kendisinden başka kaygım yoktu. Sonra politize olduk. Şiire ideoloji refakat etmeye başladı. Bu çok tehlikelidir. Şiir bir anda söyleve dönüşür. Bu tehlikeden kendini ustaca korumasını bilen bir şair olduğumu söyleyebilirim." Zarifoglu, **Konuşmalar**, s. 106.

²²² Cahit Zarifoglu şiirinin yapısal açıdan kapsamlı bir incelemesi için bkz. Yılmaz Taşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç:Cahit Zarifoglu'nun Şiirleri**, İstanbul, 3F Yayınevi, 2008

²²³ Taşcıoğlu, **a.g.e.**, s. 173.

söylenbilir. “Ölü Atlar” şiirinde ise 12 partisip, 2 gerundium ve yalnızca 1 tane fiil²²⁴ bulunur. Bu kullanımlara metin üzerinde örnek teşkil etmesi amacıyla aşağıda “Salvo”²²⁵ başlıklı şiirden aktarılan bölümde; partisipler bold, gerundiumlar alt çizgiyle gösterilmiştir:

“tam **sağlanmış** olarak
boğazkesen saatlerindeki çağruları
dolu **duran** iliklerinden derleyip
kısrığı bütünler gibi
önümüzde **açısan**
sürtünüp **tutuşan** suları
erkeğin **gerektirdiği** kadar
kadın onu **doğurmuş** olarak
uzaktan toplantılardan çağırınca
uçuca **yaşayan** ayları
duman **alan** bozguna **katılan** gözlerimizle
göreceğimiz kadar” (s. 59)

Şiirlerde genel bir eğilim olarak niteleyen durumundaki kelimelerin büyük oranda partisip ekleriyle (-An, -Dik, -AcAk, -mİş, -mAz vb.) oluşturulduğu görülür. “Partisipler nesnelere hareket vasıflarını karşılayan fiil şekilleri” olmakla birlikte “asıl isimlerden farkı nesneyi hareketine göre, onu asıl varlığı ile, şu veya bu kalıcı vasfı ile değil, hareketi ile ifade etmesidir. Yani partisip, hareket hâlinde bulunan nesnelere için kullanılan, hareket hâlindeki nesneyi ifade eden kelimelerdir.”²²⁶ Zarifoğlu şiirine nesnelere statik olarak değil, hareketle birlikte girerler. Bunun yanında dil dizgesi genellikle bir eyleme bağlanarak hemen kapatılmaz ve

²²⁴ Yılmaz Daşcıoğlu, Zarifoğlu’nun şiirlerinin söz varlığının % 23’ünü fiil türünde kelimelerin oluşturduğunu belirtir. Taşcıoğlu, **a.g.e.**, s. 118.

²²⁵ Yılmaz Daşcıoğlu, şiirin “soyut zaman kavramını negatif anlam üreten imgelerle sun(ar)”duğunu belirtir. Taşcıoğlu, **a.g.e.**, s. 149.

²²⁶ Muharrem Ergin, **Türk Dil Bilgisi**, İstanbul, Bayrak, 1999, s. 333.

gerundiumlarla birbirine bağlanarak dizeler arası geçişlilik sağlanır. “Gerundiumlar hareket hâli ifade eden fiil şekilleridir.” ve “mücerret bir hareket hâli karşılarlar.” Hareketi zamana ve şahsa bağlamaksızın hâl şeklinde gösterdikleri için gerundiumlardaki hareket, “hüküm taşıyan bitimli bir hareket değil”dir.²²⁷ Gerundium ve partisip kullanımlarıyla dil bitimsiz bir harekete dönüşür, partisiplerle nesnelere de hareket hâlinindedir. Dil iç içe geçmiş sürekli bir harekete dönüşür: “dans dans iç içe gök dans” (s. 101).²²⁸ Hüküm taşımadığı ve bitimli olmadığı için bu hareket, girift ve açık bir yapı oluşturur ve yapının açıklığı çağrışımı belirsizleştirerek anlamın sürekli olarak elden kaçmasına neden olur. Dil bu bitimsizlikte dile gelmez, hükümsüzlük nedeniyle bir şey söylemez: sadece bir hareket olarak gözükür. Adorno, lirik yapıtlarda dilin, üzerinde hiç konu izi kalmayacak biçimde sese dönüştüğünden, dilin kendi sesini duyurduğundan bahseder.²²⁹ Zarifoğlu şiirinde sesin yerini görüntü alır ve dil, neredeyse üzerinde hiç konu izi kalmayacak biçimde bir görüntüye dönüşmüşçesine kendini gösterir.

Özellikle “Ölü Atlar” gibi partisip kullanımının ağırlıkta olduğu şiirlerde hareketin canlılığını sağlayan -adeta kanı taşıyan damarların kopması gibi-bağlantının yerinden edilmesiyle ulaşılan kopuk kopuk görünüm, şiirin başlığındaki atların “ölümü”nü dile taşır. Atın Zarifoğlu şiirlerinde geleneği işaret eden unsurlardan biri olduğu düşünüldüğünde; atları ölü bir dilde hareket, bir yönüyle “yangında koşuyu kaybeden atlar”²³⁰ için dilin modern bir ağıt olarak tutulmasıdır. Daşcıoğlu, şiirde yer alan “es çağ tanrısı” imgesinin eski sözcüğünün ikinci hecesinde bir eksiltmeye gidilerek oluşturulmuş olabileceğini belirtir ve kelimenin “şiire mitik bir zaman kavramı” yüklediğini, “şiirin zamanı belirginleştirecek bir yüklem içermemesi[nin] bir zamanlar üstü duygu” oluşturduğunu dile getirir.²³¹

²²⁷ Ergin, **a.g.e.**, s. 338

²²⁸ Bu dize, F. David Peat’in fizikçi Wolfgang Pauli ile ilgili eş zamanlılık bağlamında aktardıklarını çağrıştırmaktadır: “Pauli, kuantum seviyesinde tabiatın tamamının soyut bir dans halinde olduğunu iddia etmiştir.” Peat, **a.g.e.**, s. 22.

²²⁹ Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak, 3.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 123.

²³⁰ Sezai Karakoç’un “Şahdamar” başlıklı şiirinde yer alan dize: “Biz yangında koşuyu kaybeden atlarız”. Sezai Karakoç, “Şahdamar”, **Şiirler III: Körfez/Şahdamar/Sesler**, 6.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1996, s. 59.

²³¹ Taşcıoğlu, **a.g.e.**, s. 147.

“Hesaplamadan Ölü” şiirinde de partisip yoğunluğu benzer bir görünüm oluşturur. Partisiplerin içerdiği hareket, ölümün dile gelmesiyle kendi içine gömülür; ancak hareket devam eder. Zarifoğlu’na göre “Şiir faaldir. Enerji yüklüdür, etkendir.”²³² Rilke’nin Rodin’de hayranlıkla tespit ettiği nesnelere hareket hâlinde figüre dönüştürme, Zarifoğlu’nda dil kullanımlarında hareketlilik olarak ortaya çıkar.

Viktor Şklovski’ye göre “sanatın amacı nesne duyusunu, görünen şey olarak vermektir.”²³³ İmgenin amacı ise “taşındığı anlamı kavrayışımıza daha yakın kılmak değil, nesnenin özel bir algılanışını yaratmaktır, tanınmasını sağlamak değil de görüntüsünü yaratmaktır.”²³⁴ Zarifoğlu’nda nesne dile getirilen “görünen şey” değildir; dil ile birlikte hareketlilik olarak gözükken şeydir. Zarifoğlu’nun “İns” anlatısında İns’in kelime yokken, kelimesiz nasıl düşündüğünü anlattığı bölüm, dilin bu söylemeyen, sadece hareket olarak gözükken kullanımıyla benzer bir görünüm sergiler.

“Gözleriyle görünce, düşünmesi oydu. Anlamaya çalışınca ya bakıyor, ya da gözlerini kapayıp, önceden baktığını gözlerinin önüne getiriyordu. Başının içinde kelime doğmamıştı, kelimeyi bilmiyordu. Tepedeki iç içe olan çadırların içinde büyük düşünmeye başladığı zaman hatırlayabildiği kadar gerilere gitmiş, oradan başlayarak gözünün gördüklerini arka arkaya gözlerinin önüne getirmeye başlamıştı. Bunlar arka arkaya gelen resimlerdi. Her resimde anlayamadığı vardı. Anlamayınca gözünün önündeki resmi zorluyordu, resimse şeklini çevirmiyor aynı kalıyordu, o zaman İns acele ondan sonraki resme geçiyor, yeni resim biraz öncekini hafifletiyor, açıklar gibi oluyor ama anlamadığını daha çok içinde taşıyordu. Karşılaştırıp netice çıkarmayı yapamıyordu. Çünkü kelime yoktu. Karşılaştırmayı yaşamında gördüklerinin herhangi bir yerinden iki resmi yan yana koyarak yapıyor, bunları zorluyor, ama bunlar üçüncü bir resmi vermiyordu.”²³⁵

Şiirlerdeki durum bir kelime yokluğu değildir, ancak dilin sürekli hareket olarak gözükmesi ve görmeye dayalı birleştirme nedeniyle kelime de ancak bir işaret olarak görünür. Zarifoğlu’nun kendi şiirinde biçim ve anlam ilişkisine değindiği ifadelerinde “İns” anlatısında aktardığı düşünme sürecini hatırlatacak biçimde görsel birleştirmeye dikkat çektiği görülür:

"Şiirde kurulu olarak bir şeyler söylemek istediğimi sezmiyorum. Yazıyorum işte. Gözümün önüne psikolojik tablolar sergileniyor. Bu tablolar giriyor şiirime, şiirimi oluşturuyor. Şiirdeki gramer kurallarına uymayan tamlamaların ise farkındayım. Ama onu söylerken bu sanki gramer kurallarına en uygunmuş gibi geliyor. Öyle söyleme istiyorum. Meselâ "Babamı yürümek". Evet, bu gramerin dışında bir söyleyiş tarzı. Ama ben içimden bu yapıda

²³² Zarifoğlu, **Okuyucularla**, s. 54.

²³³ Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat”, **Yazın Kuramı**, der. Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, 3.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 78.

²³⁴ Şklovski, **a.g.e.**, s. 84.

²³⁵ Zarifoğlu, “İns”, **Hikâyeler**, s. 35.

düşünüyorum. Böyle geliyor zihnime. Böyle söylemek bana tabii geliyor. Anlam, bu biçimi ile oluyor bende. Pek öyle düzenle söylenen bir anlam düşünmüyorum.”²³⁶

Özellikle bu ilk dönem şiirlerinde Jakobson’un şiirin seçme ve birleştirme eksenini nitelendirdiği unsurların görmede kesiştiği, “psikolojik tablolar” hâlinde şiiri oluşturan görmeye dayalı imajların hem içinde bulunulan zaman ve mekândan hem de bilinç akışı tekniğiyle şairin geçmişinden sahneler olarak belirip çağrışımsal olarak birleştirildiği, bu malzemenin birleştirilmesindeki nedenselliğin ise okur için belirlenemez doğasından kaynaklı olarak şiirde anlamın değil de anlaşılabilirliğin örtüldüğü düşünülebilir. Mesela ağırlıklı olarak bilinç akışı tekniği ile oluşturulan “Şan” şiirinde “Demirinde gül suyu şişeleri asılı pencerede” (s. 95) dizeleriyle başlayan bölüm, *Yaşamak*’ta “Diyarbakır-Silvan 1943” alt başlığında şairin iki buçuk yaşına ait bir anısı olarak aktarılır.²³⁷ “Bir Filmden Tek Kare” şiirinde “Gemi-vinç-kara Gemi-vinç-kara” dizesi *Hikâyeler*’de “Savunma” başlıklı anlatıda “Sirkeci tren istasyonunu, dolmuş parkını, vapur iskelelerini gören bir iş yerinin penceresinden” aktarılan betimlemeyle örtüşür.²³⁸ “Taş Gemi” şiirinde “hatırlarken çocukların sevinçle/ve babalarıyla ilk boy resimlerini” (s. 24) dizesi *Yaşamak*’ta “Sarıkamış 1974-13 Ekim” alt başlığında şair henüz iki üç yaşlarındayken çekirilen bir aile fotoğrafının yorumlandığı satırlarda açılır. Zarifoğlu, bu bölümde kendisinden bir buçuk yaş büyük ağabeyinin fotoğraf çekilirken objektife baktığını, kendisinin ise “o andaki duyguya, ana baba çocuk olma hissine” baktığını söyler ve kendi bakışını “Zira o, o resme baktığımız andaki bize, bizim de gözbebeklerimizden içeriye, bizim de geleceğimizdeki bilinmeyenlere bakmaktadır. Bu şaşkıncı oluş karşısında bocalıyoruz. Bu nasıl çocuk.”²³⁹ ifadeleriyle aktarır. Şairin yorumunda, çocukluk fotoğrafından hareketle görme ile kurduğu ilişki dikkat çekicidir. Zarifoğlu’nun bir söyleşide Maraş’ın şiirlerine ne kadar yansıdığı sorusuna verdiği yanıt da epizodik bellekten yansıyan “psikolojik tablolar” a işaret eder:

“Bir şiirimde, bir yılan tavan direklerinin arasından destanlara sarkar. Bir başkasında camide ölü selâsı başlayınca her evden camiye çocuklar çıkarılır. Bunlar nefes nefese camiye koşar, minarenin kapısı önünde müezzinin inmesini beklerler. Müezzinden ölenin kim olduğunu

²³⁶ Ebubekir Eroğlu, “Günlük’den”, *Mavera*, C. 11, S. 129, Eylül 1987, s. 38.

²³⁷ Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 65.

²³⁸ Zarifoğlu, “Savunma”, *Hikâyeler*, s. 55.

²³⁹ Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 91.

öğrenir ve koşa koşa bu haberi annelerine, büyüklerine erişirmek için adeta yarışır. [...]Bunlar çok sık şekilde şiirimizde, düz yazılarımızda da, ama sanırım en kuvvetli şekilde, o birçoklarının “anlamsız” bulduğu şiirlerde dile getirildi.”²⁴⁰

Şiire gerek epizodik belleğe ait gerekse görme imajlarına dayalı bu görsel tabloların girmesi, özellikle modern Türk şiiri düşünüldüğünde yadırgatıcı bir durum değildir. Yadırgatıcı olan, görmeye dayalı imajların çağrışımsal seçimi ve düzenlenişindeki birleştirmenin nedenselliğinin²⁴¹ okur için belirsiz bırakılmış olmasıdır. *Yaşamak*'ta “ben de şiirimin bir okuyucusuyum” diyen Zarifoğlu, diğer okurlarla arasında bir fark olduğunu belirtir. Diğer okurlar okuduklarıyla “vehmeder”ken o kendi şiirini “anahtarı yalnız bende [kendisinde] bulunan bir odaya girer gibi” okuduğunu belirtir ve “onun hatıraları bendedir” der. Zarifoğlu; şiirin okur açısından örtük kalan, yalnızca şairi tarafından bilinen bu “hatıra” yönünde şairlerin ortak olduğunu, ancak bu durumun mahiyetini anlatamayacaklarını belirtirken şair şiir ilişkisine değinir. Şairlerin mahiyetini anlatamadıkları, okur için belirsiz kalan bu şiirsel belirme ve birleştirme için görme ile doğrudan ilişkili bir tespite bulunur: “Televizyon aletinin resmi nasıl getirdiğini anlatamaması gibi. Açıklamaktan perdelenmişiz. Oysa resmi ileten dalgaların ve aletin hatıralar edindiklerini arifler bilir.”²⁴²

Zarifoğlu, 1974'te Ersin Gürdoğan'la yaptığı bir mülakatta “Şiirinizdeki imaj bolluğu vurgulamak istediğiniz ana temaları biraz gölgelemiyor mu?” sorusuna “Herşeyden önce benim sizin deyiminizle «vurgulamak istediğim ana tema» yoktur, bir” şeklinde net bir karşılık verdikten sonra “imaj bolluğu” sözündeki asıl amacın şiirinin anlamsızlığını vurgulamak olduğunu belirtir. Şiire anlam talebiyle yaklaşım şiirini anlamsız bulan okurun tavrını ise “Hedefe dürbünle bakmak gibi bir şey”

²⁴⁰ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 73. Şairin bahsettiği dizeler “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde “Kocamış dumanı ve is yüklü tavan direklerinin/Arasından destanlara sarkan yılıanı” (s. 215) ve “(Ben Dirimle Doğrulurken)” şiirinin “Minarelerden ölgün bir kol gibi sarksın ölü selâsı/Minarenin kapısında bir çocuk halkası/Müezzinle inecektir ölü/Ölü çağırır çocukları alıştırır camiye/Ve ölüyü eve ulaştırır çocuk/Kutlu çocuktur/Taşdığı haberle masum onunla dopdolmuş ve büyük” (s. 143-144) dizeleridir.

²⁴¹ Hayriye Ünal bu durumu düşsel nedensellik olarak yorumlar: “Onda görüntülerle fikirlerin bağlantısı tamamen düşsel nedenseldir.” Hayriye Ünal, “Küh, Küll ve Kütikül: Cahit Zarifoğlu Şiiri”, **Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s. 173.

²⁴² Zarifoğlu, **Yaşamak**, s. 85-86.

ifadeleriyle görme bağlamında değerlendirir.²⁴³ 1985 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide “Genellikle zor anlaşılır şiirler yazıyorsunuz. Amacınız ne?” sorusunu “Şiir tarzım öyle. Zor anlaşılabilirlik bu şiirlerin kendisinde olmalı. Ben bir amaçla yola çıkıyor değilim.”²⁴⁴ ifadeleriyle “zor anlaşılır”lığın şiirsel bir amaç olmadığını vurgulayarak yanıtlar. Şiirin açıkladıklarından çok gizledikleriyle var olduğunun düşünülebileceğini dile getiren Oktay, Rimbaud’nun²⁴⁵ Baudelaire’i “ilk gören” olarak nitelemesinin boşuna olmadığını belirtir ve büyük şiirin temel özelliğinin “belirmemişi görebilme yetisi” olduğunu hatırlatır.²⁴⁶ Bu anlamıyla Zarifoğlu da bir “gören”dir ve onun şiiri sözel bir dizge olmaktan çok görsel bir birleştirme olması nedeniyle okura yöneltilen bir görme talebi olarak düşünülebilir: “(Ah şiiri bir de yazılan şeylerden ibaret saymasak)”²⁴⁷ Belirtmek gerekir ki Zarifoğlu’nun şiiri bugünkü anlamıyla somut/görsel şiir olarak sınıflandırılabilir bir şiir değildir. Ancak Akay’ın Gazâlî’nin rubailerini için önerdiği “söz’el şiirin görsellik yanı ağır basan örneklerinden biri olarak ya da görsel şiirin söz’ellik yanı ağır basan örneklerinden biri olarak okunabilir”liği Zarifoğlu şiirinin görme ve görsellik ilişkisi bağlamında da yol gösterici olabilir.²⁴⁸

Okuyucularla’da “Dil’i kendinize baş mesele yapmayın. Yapmanız doğru değil. Zira dil baş mesele değil, sadece bir cüz’dür”²⁴⁹ ifadeleri şairin dille kurduğu ilişkinin mahiyetini de gösterir. Zarifoğlu’nun şiirlerinde dille kurduğu ilişki, biçim

²⁴³ “Şiirimi bana şikâyet ediyorlar. Anlamıyorsa niye rahatsız oluyor bilmem?. Ben de botanikten hiç anlamam...pardon, ekonomi diyecektim...Neyse; o ya da bu; daha anlamadığım bir sürü şey var. Bilmek zorunda da değilim. Ne insan olarak, ne zevk olarak, ne de görev olarak... Hiçbir eksiklik de duymuyorum. Aşağılayıcı bir şey mi? Öyle mi düşünüyorsunuz? N'apım? Şiirimi anlamayanlar, etraflarındaki zekî, entellektüel ve değerlerine inandıkları bazı kişilerin anlayıp, değerli bulmaları karşısında komplekse kapılıyorlar mı diyelim! Ayıp mı oluyor böyle dersem..? İşte bu konuda özgür şair karakterim böyle konuşuyor. Ama biliyorum ki bu tarzda konuşmaya hakkım yok. Zira belirli yerlerde yazıyorum. O belirli yerlerin çok belirli yönleri ve amaçları vardır... Ve o amaç üzerindeki herşey belirgin olsun istiyorlar. Sloganlara kayalım, didaktik olalım ve söylev dili kullanalım istiyorlar herhalde. Bilirsiniz, «ayran kabartmak» denir buna... Gelişmemiş okuyucuda bu vardır.. Hedefe dürbünle bakmak gibi birşey bu... Yürümeye başlarsan, ne uzun yollardan geçmen gerekir” Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 23-24.

²⁴⁴ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 68.

²⁴⁵ Rimbaud’nun *Kâhin’in Mektubu* olarak bilinen metnindeki ifadelerini de hatırlamak gerekirse Rimbaud "kâhin olmak, kâhin’e dönüşmek gerekir diyorum" der. Ona göre şair “GÖREN, GÖRMÜŞ OLAN insandır.” Artur Rimbaud, **Ben Bir Başkasıdır**, çev. Özdemir İnce, 2.b., Ankara, İmge Kitabevi, 2019, s. 27, 69.

²⁴⁶ Ahmet Oktay, **İmkânsız Poetika**, İstanbul, Alkım Yayınları, 2004, s. 19.

²⁴⁷ Zarifoğlu, **Yaşamak**, s. 87.

²⁴⁸ Hasan Akay, **Şiiri Yeniden Okumak**, İstanbul, Şule Yayınları, 2016, s. 239.

²⁴⁹ Zarifoğlu, **Okuyucularla**, s. 103.

arayışından öte şairin varlıkla kurduğu ilişkiye bağlanan ontolojik bir durum gibidir ve görmeye kurulan ilişkinin seyrine göre farklılaşır. Zarifoğlu'nun ilk dönem şiirlerinde dil hareket hâlinde gözüken bir nesne, bir beden gibidir. Şair; diğer nesnelere, bedenlere, yüzeylere gibi dili de görür. Ancak Zarifoğlu, İsmet Özel'in pathos çizgisinin bir niteliği olarak dile getirdiği gibi "dilde mukim" değildir: hem kendisi hareket olan hem de görüntülerin üzerinde hareket ettiği dilde bir yönüyle ona bağlı olmak zorundayken bir yönüyle onu görüp geçen bir göçebe gibidir. Zarifoğlu şiirinin bu özelliği, Titus Burckhardt'ın işaret ettiği İslâmî zihniyetin manevî düzeydeki göçebe niteliğini anımsatır. Burckhardt'ın tespitine göre İslâm "yerleşik olanın tutumu ile manevî düzeyde göçebenin tutumunun bir terkibini barındırır": göçebenin tutumu "kendisini gelip geçici şeylere bağlamama" şeklinde, yerleşik tutumu ise "kendisini manevî denge olarak yüksek bir düzeye oturtma" şeklinde görülür.²⁵⁰ "İslâmî zihniyet manevî düzlemde, göçebe zihniyetin psikolojik düzlemde olduğu şeye dair bir ilişki gösterir." Burckhardt'a göre İslâmî zihniyetin "âlemin kırılma ve çöküşüne dair keskin bir his, düşünce ve eylemin kısıllığı ve özlülüğü ve ritim dehası" gibi özellikleri göçebe niteliklerdir.²⁵¹

"ellerim birer oymak bir göçebelik

[...]

Ha ben ha varlık göçmeni kalbimin şuuru

ağaçları dereye fırlattırır yamaca

bilinçle ürküp

evciliklerden" (s. 252)

Zarifoğlu şiiri, "dilde göçebe"²⁵² niteliğiyle Ece Ayhan şiirine yakındır. Ece Ayhan'ın göçebeliği; şiirin az söze dayalı, daraltılmış ve dilin kendine döndüğü kapalı bir yapı oluşturmasından kaynaklanır. Ece Ayhan'ın şiiri, kendi deyişiyle "sıkı şiir"²⁵³dir. Zarifoğlu şiirinde dil, kendi üzerine kapanmadığı için yapı açıktır.

²⁵⁰ Burckhardt, **İslâm Sanatı: Dil ve Anlam**, s. 145.

²⁵¹ Burckhardt, **Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat**, s. 137.

²⁵² Eren Barış, **Poetik: Ece Ayhan**, Ankara, Ortadünya Yayıncılık, 2007, s. 41.

²⁵³ Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirini "sıkı şiir" olarak nitelendirir. Ece Ayhan, **Aynalı Denemeler**, 5.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 24-30.

Ancak dil, dile gelmeyip bir hareketlilik olarak görüldüğü için bir “geçip gitme, geçicilik” gösterenine dönüşür.

Yedi Güzel Adam kitabıyla birlikte şiirlerde belirginleşmeye başlayan ethos çizgisi ve görmenin yüzeyden derinliğe, kabuktan içe, varlığın içine doğru ilerlemesiyle şiirde yapı ve anlamın dönüşmeye başladığı görülür. “Yedi Güzel Adam” şiirinin ikinci bölümünde, “kabukta kalmak” bir farkındalık olarak içe, derinliğe, öze yönelişin tetikleyicisi durumundadır.

“Toydun cesurdun

Gençtin atıldın

Bilmezdin atıldın

Kabuğu oydun oydun

Kabukta kaldın” (s. 113)

İlk şiirlerde dünyaya doğru açılan görme; varlığın içine yönelirken şiirde yüzey kırılır, nesnelere görüntüsü çözülür, beden kendi varlığından geçer. Hareket olarak bir nesne, bir beden gibi gözükürken dil durulur, kendi görüntüsünden çekilerek şeffaflaşır ve anlam görünür. İlk şiirlerde dilin bir hareket olarak gözükmesini ve yapının açık olmasını sağlayan partisip ve gerundiumların kullanımı seyrekleşir, şiirin belirleyen unsuru artık daha çok hüküm taşıyan fiillerdir. Fiillerin bitimli hareketi nedeniyle yapı hem biçimsel hem çağrışımsal olarak kapanır. Dil, “İns” anlatısında kelimenin gelişimiyle “Yüzüne anlaşılmaz ve çok bakılmaz bir aydınlık gelmişti. Yer yer insanı yakacak kadar parlıyordu.”²⁵⁴ durumunda olduğu gibi sözle aydınlanır: mânâ açılır. Anlam çağrışımsal derinliklerinden yüzeye taşınmış, görme gözün gördüğünü aşarak derinliğe ve öze gömülmüştür:

“Yaşamak’ bir perde gibi kalkıyor aramızdan

Zamansız mekansız bir tünel başındayız şimdi” (s. 490).

Zarifoğlu; kendi şiirindeki dönüşümü açıklarken başlangıçta şiiri yalnızca kendisinden, şairliğinden yola çıkarak yazdığını, zamanla aktüalitenin yönlendirmesiyle Hama’da, Afganistan’da yaşanan olaylara kayıtsız kalamadığını,

²⁵⁴ Zarifoğlu, “İns”, *Hikâyeler*, s. 38.

bir şair olarak görev duygusuyla anlamı önceleyen şiirler yazdığını belirtir. Şiirinde bir tarz değişikliğinin olmadığını, ele alınan konuların gereği olarak daha anlaşılır bir şiire yöneldiğini ifade eder: “Bu vardığım bir nokta, bir sonuç değil. Sadece bilinçli bir şekilde uygulanmış bir metod. Konunun belirlediği bir “daha anlaşılabilirlik”. Yoksa başlangıçtaki şiir çizgimi terk etmiş değilim. Tarzım hiç değişmemiştir.”²⁵⁵ Zarifoğlu, şiir tarzında bir değişim olmadığını dile getirir; ancak görme ve şiir ilişkisinin seyrine bağlı olarak şiirin yüzey katmanında güzel olandan sözel olana doğru kayma şiirin anlaşılabilirliğini artırmıştır.

Şiirde ideolojik olanın öne çıkışı, Zarifoğlu'nun da ifade ettiği gibi Türkiye’de ve dünyada yaşanan gelişmelerle bağlantılıdır ve Zarifoğlu'nun varlığı, insanı ve hayatı görme biçimiyle ilişkilidir. Zarifoğlu, şiire dışarıdan “şairin görevi” diye dayatılabilecek bir kayıtlama olduğuna inanmaz,²⁵⁶ ancak şairin yaşadığı çağa karşı, çevresinde yaşanan zulümlere karşı kayıtsız kalabileceğini de düşünmez. Onun tavrı, yaşanan olaylara karşı şairin görevi düşüncesinden öte inanan bir insan olmanın sorumluluğundan kaynaklanır: “Sanatkârın çağının insanı olması ile sanatı bir takım ideolojilere alet etmeyi bir birine karıştırmamalı. Afganistan şiirleri yazdım. Hama diye bir şiir yazdım. Bunları ben yazmayacaktım da kim yazacaktı?”²⁵⁷ Zarifoğlu'nun özellikle dikkat çektiği ayrım; ideolojik ya da politik olarak tanımlanan tavrın şiirin amacı olarak algılanması ile yaşadığı çağa, zamana, mekâna duyarlı olmak arasındaki farktır. “Şair için tezden ziyade duyarlılık” gerektiğini düşünür, ideolojinin de inancın da “bangır bangır bağırarak” şiire girmesinin ömürsüz olduğunu belirtir ve önceliğin şiir olması gerektiğine dikkat çeker.²⁵⁸ Zarifoğlu, güncel olarak yaşanan durumların bir yazar olarak dışında kalınmayacağına, ancak güncel malzemenin “lâ-güncel” olarak işlenip günceli aşarak şiirleşmesi gerektiğine inanır.²⁵⁹ İdeolojik olanla bağlantılı olarak şiddetin de

²⁵⁵ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 109.

²⁵⁶ “Günlük yaşantımın içinde bol bol şiir demetleri vardır. Oluşurlar. Galiba yaşayarak şiire doyuyorum. Şiirin boyutları çok genişliyor. Sizin beklediğiniz anlamda bir şiir tarifi ya da görevi kalmıyor gibi böyle deyince. İnanılan, yahut inandığımız bir düşünce yönünden; ondan beklenenden söz etmemi isterdiniz. Bir şair olarak, maaşlandırılmış gibi, bu yazılmalıdır, şunları yapmalıyız diyemiyorum. Bunları söyleyince, kendime ayırdığım biricik özgürlüğü, zevki yadsımış olurum. Şairin görevi şudur diye hiçbir kayıtlama yok” Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 32.

²⁵⁷ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 41.

²⁵⁸ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 110.

²⁵⁹ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 127.

şiiiri yıpratacağını düşünür ve şiirde gerekiyorsa “şiddet sığ ve berrak bir denizde batık bir geminin durduğu kadar bulunmalı.”²⁶⁰ der. *Mavera*’ya gönderilen bir şiir için “hamasilik dozunun fazlalığı, kalıplaşmış ideolojik deyimlerin bolluğu şiiri alaşağı etmiş”²⁶¹ yorumunda bulunur. İdeolojik olanın şiirsel amaç hâline gelmesinin şiiri tahrip edeceği düşüncesinde ısrarlıdır:

“sanat eseri verirken peşin peşin ideolojik tavır almaya gerek yoktur. Her şeyden önce, o zaten vardır. Hayat görüşünüzle birlikte, seçiminizle birlikte, kaderinizle birlikte vardır, işte onu, üzerine basa basa şiirinize, hikâyenize giydirmeye çalışırsanız, ideolojik acele, sanatı yiyiverir. Bu nedenle hep sanatı düşünün bir sanatkâr olarak, ideolojiyi değil. İnanıklarımızın aksini yazacak değilsiniz. İnanıklarımızı sanat eserinde doğrudan doğruya kullanacağımıza, bırakın o, hâli tabiiyle eserde kendi yerini alsın”²⁶²

Zarifoglu şiirin kendisinden başka amacı olmaması gerektiğini düşünür ve genç şairleri, şair adaylarını bu konuda uyarır: “Şiir doğrudan doğruya kendisi için değil midir? Sanat öteki türleriyle şunun bunun için denebilir belki ama şiir şunun [bunun]içindir [denilebilir]mi kendisinden başka. Şiir özgündür.”²⁶³ Şiirden yana olmak gerektiğini hatırlatır.²⁶⁴ Şiirin politize olmasını, şiir olmadan malzemenin ve ilhamın harcanması olarak değerlendirir ve genç şair adaylarına aşk şiirleri yazmalarını, şiire ve şiirin malzemelerine “berrak bir suya bakar gibi” bakmalarını önerir.²⁶⁵ Son dönem yazı ve konuşmalarında şiirin daha açık, anlaşılır ve anlam açısından ayağı daha yere basan nitelikte olması gerektiği yönündeki ifadeleri kendi

²⁶⁰ Cahit Yeşilyurt’un şiirlerini değerlendirdiği “Edebiyattan Bir Şair” adlı yazısında “Şiddet cidden muzırdır. Şairin acelesinden doğar. Bu aslında kılık değiştirmiş olarak şairde beğenilme duygusunun ileriye atılması da olabilir. Ya da şimdilerde daha çok rastlandığı gibi ideolojik didişmelerde, kendi düşüncesinin, başkalarında bir an önce hâkim olmasını şiddetle istemesinden. Bunun daha çok yeni yazmaya başlayanlarda görülmesinden anlıyorum ki, bu, şiiri tanımamaktan ileri geliyor. Bilinçli, bilgili, metotlu ve sabırlı olmak, ağır ağır sindirerek yatırıp, güzel güzel toplamak yerine, birden serip hiçbir şey elde edememek bu. Yani şiirin sokağa dökülmesi. Sokakta duyulan bağrıışların, boşalıışların ve acelenin şiiri..kendi şiirim de dahil, şiirin ilkin bu şiddet yerlerinden yıpranacağını yineliyorum... Bu sözlerimle şiddet gereksizdir demek istemiyorum. Şiirin her duyguya hakkı olabilir. Ancak şiddet sığ ve berrak bir denizde batık bir geminin durduğu kadar bulunmalı, gerekiyorsa.”der. Zarifoglu, **Zengin Hâyaller Peşinde**, s. 138-139.

²⁶¹ Zarifoglu, **Okuyucularla**, s. 198.

²⁶² Zarifoglu, **a.g.e.**, s. 93.

²⁶³ Zarifoglu, **Yaşamak**, s. 117. Köşeli parantez içindeki kelimeler kitabın 1980 yılında Akabe Yayınları tarafından yapılan baskısında bulunuyor, ancak Beyan Yayınları tarafından yapılan 1997 baskısında bulunmuyor.

²⁶⁴ “Bu mısralara bakarak anlıyorum ki hep kendi tarafınızı tutuyorsunuz. Oysa şiirden yana olmanız gerekmiyor mu?” Zarifoglu, **Okuyucularla**, s. 183.

²⁶⁵ “Ne kadar politize oldunuz. Aşk şiirleri yazın çocuklar, aşk şiirleri yazın. Ve Allah aşkına o Türk filmlerindeki ağlamaklı ifadeleri bırakın. Kendi nefsim de işitsin, berrak bir suya bakar gibi bakalım şiire ve malzemelerine.”Zarifoglu, **a.g.e.**, s. 348.

şiiiryle öz eleştirel bir hesaplaşmadan²⁶⁶ çok onun şiirine öykünerek şiir yazan ve anlaşılmaızlığı iyi şiirin ölçüsü zannedenlere bir uyarı gibidir.²⁶⁷ Zarifoğlu, 1986 yılında Akif İnan ile yaptığı bir konuşmada kendi şiirini değerlendirirken şiiriyle ilgili anlam sorununu nasıl yorumladığını da aktarır:

“Evet, zor bir şiir yazdığım söylenebilir. Evet böyle demeyi uygun görüyorum. Anlaşılmaız değil, zor şiir. Bunun çeşitli sebepleri olabilir. Ne gibi? Belki biraz fazla imajlı serbest çağrışım metodunun fazla kullanıldığı şiirler. Özellikle öncekiler «Korku ve Yakarış» kitabı için [...]Genel kanaat bu kitapta yer alan şiirlerin «daha anlaşılır» oldukları. Bu bir bakıma daha önce anlattığımız konunun anlama da yansımından ileri gelmektedir. İlk şiir kitabım «İşâret Çocukları» belirttiğim gibi işâret edilen, kendilerinden bir şey beklenen ama bir parça «mübhem» çocuklardır. İkinci kitap olan «Yedi Güzel Adam» da biraz ve giderek «Menziller» de biraz daha belirginleşirler. Son kitap olan «Korku ve Yakarış»ta menzile varmışlar, bulunmaları gereken makamı, havf ü reca makamını idrak etmişlerdir. Bu serüven içerisinde bir durulma, açığa kavuşma da söz konusudur. Ben anlaşılmaızlığı, kolay veya zor anlaşılmaızlığı, benim şiir hayatım içerisinde böyle de yorumluyorum.”²⁶⁸

Kendi şiirleri içinde de “keşke yazmasaydım” dediği şiirler bulunduğunu belirtse de ilk dönem şiirlerine yönelik geriye doğru bir silme ya da yok sayma tutumu içinde değildir. Ayrıca Zarifoğlu’nun ölümünün ardından notları arasında bulunan bazı belgeler, şiirinin “zor ve anlaşılmaız” olduğu yönündeki eleştirilere karşı *Dört yaprak* adında bir edebiyat dergisi yayımlamayı düşündüğünü gösterir.²⁶⁹ Bunun yanında şiirin ifadeleri, şiirinde bir istikamet değışikliğı olduğu düşüncesini de doğrulamaz. Onun

²⁶⁶ Benzer bir tartışma Zarifoğlu’nun vefatından sonra “Cahit Zarifoğlu’nun Kişiliğı ve Sanatı Çevresinde Söyleşi” başlığıyla yapılan bir konuşmada ele alınır. Şaban Abak şiirin hastalığında önce kendisini ziyaret eden gençlere şunları söylediğini aktarır: “Şiirimi yeni baştan oluşturmamayı, her şeye yeni baştan başlamamayı düşünüyorum. Mümkün olsa -hatta düşünüyorum- bütün şimdiye kadar yazdıklarımı siler, yeni bir şiire başlarım. Çünkü biz baştan büyük bir yanlış yaptık. Aysbergi bilirsiniz, biz aysbergin üst kısmını, görünür, dokunulur, anlaşılır kısmını hafife aldık, es geçtik ve dedik ki şiir derinlikli olsun, soyut ve imgesel olsun, yani bugünkü şiirimiz gibi olsun dedik ve aysbergin alt kısmını öne çıkardık, asıl kısmın, dikkate değer kısmın altta olduğunu, görünmez olduğunu vurguladık. Ve bu vurguyu öyle bir doza çıkardık ki mesela ben tutup 'aysbergi ters çevirdim.' Benim şiirim, aysbergin ters çevrilmiş, yani üstte görünebilir olan kısmının yok edilmiş hâlidir. Hâlbuki mesela Yunus Emre şiirinde alt kısmını olduğu kadar üst kısmını da anlatabildiğı için, anlatmış olduklarının halkla bağlantılarını kurmuş ve okutmuştur, yaşatmıştır kendini. Oysa bizim şiirimiz anlaşılmaız ve kapalı olmuş, insanların tutunacak yüzeysel yerleri yok edilmiştir. Siz bizim gibi yapmayınız.” Aynı konuşmada Nabi Avcı bu sözleri, “anlaşılmaızlığı büyük şiir yazmanın ön şartı olarak gören”, “muhtemelen kötü şiirler yazan bir genç şaire biraz temkinli olması için yapılmış kibar bir uyarı” olarak yorumlar. Akif İnan ise Zarifoğlu’nun kendi şiirini baştan yazmayı düşünemeyeceğini, düşünse de yine aynı şiiri yazacağını belirtir. Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 182-184.

²⁶⁷ “Onlara anlamsızlığı benimsemelerini tavsiye etmem. Zor anlaşılmaızlıkla, zor şiirle gerçekten anlaşılmaız abuk sabuk, hatta anlamsız olsun diye zorlanmış şiirler farklı şeylerdir. Şiirin ayağı yere basmalı diyorum, şimdilerde. Şairlere, yeni yeni şiire koyulanlara anlaşılır olmalarını salık veririm. Şiirin sırrını aynı zamanda anlaşılır olmanın içinde yakalamaya çalışsınlar. Keşke ben de en başta bunu yapabileseydim. Okuyucum yüzlerce katlanırdı. Ah bu anlaşılır olmak konusu ne kadar geniş ve ilgi çekici. Bir Yunus Emre olmak isterdim” Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 94.

²⁶⁸ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 91.

²⁶⁹ Mustafa Ruhi Şirin, “Cahit Zarifoğlu’nun Dört yaprak Edebiyat Dergisi, eskiz defteri ve kuracağı Be Yayınevi belgeleri”, **Muhit**, Haziran 2020, s. 109.

tavrı daha çok; *Yedi Güzel Adam* kitabının son şiiri olan “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinin “Sizi şaşırtıyorum. Sanatım/Fakat ben korkutuldum” (s. 208) dizelerinde görülen ve *Menziller*’deki “Kabul” şiirinin “Eski şairliklerim gitti gözümden/Gayridir başka bir hal kuşanıyorum” (s. 291) dizelerinde netleşen görmedeki derece farkına dikkat çekmektir. Geldiği noktada “Şiir hakkın emrinde olmalı. Rızâ-yı Bâri’yi gözetmeli”²⁷⁰ anlayışında mukim olan Zarifoğlu’nun bakışı, Yunus misali “Ben benliğümden geçdim gözüm hicâbın açdum/dost vaslına ulaşdum gümânım yağma olsun/[...]ballar balını buldum kovanım yağma olsun”²⁷¹ bakışına benzer. Bu bakış benzerliği, Zarifoğlu’nun *Yaşamak*’ın sonunda “Yeryüzü göz kapağını kaldırmış gibi dağla o koyu bulut arasında güneşi kocaman, yuvarlak ve kırmızı gördüğüm vakit evrenin bakan gözü gibi düşünüyordum şekillerin ve renklerin ne kadar çok ve oyalayıcı olduğunu.”²⁷² ifadelerinin ardından yer verdiği şiirin son dördüğünde açıkça görülmektedir.

“Özüm şerbet tutsun

Hak dostunun bağında

Avlanıp otlanayım

Gözüm onlar balında”²⁷³

2.1.3. Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde İkinci Yeni Etkisi

Cahit Zarifoğlu şiirinin yorumlanması ve şairin modern Türk şiirindeki yerinin tespitinde odaklanılan bir diğer nokta, İkinci Yeni şiir anlayışıdır. Şiir dilinde görülen alışılmamış bağdaştırmalar; biçimsel, anlamsal ve sözcüksel sapmalar; şiirin imge yükü ve anlam kapalılığı gibi özellikleri nedeniyle genellikle *İşaret Çocukları* kitabından hareketle Zarifoğlu şiirlerinin “İkinci Yeni içinde” ya da “İkinci Yeni şiirinden etkilenmiş” bir şiir olarak değerlendirildiği görülür.

Bilindiği gibi modern Türk şiirinde İkinci Yeni şiir anlayışının ilk örnekleri 1950’li yıllarda *Şiir Sanatı, A, Yeditepe, Kaynak, Yenilik* gibi dergilerde görülmüş,

²⁷⁰ Zarifoğlu, a.g.e., s. 85-86.

²⁷¹ Mustafa Tatçı, *Yünus Emre Dîvânı: Tenkitli Metin II*, İstanbul, MEB Yayınları, 1997, s. 355-356.

²⁷² Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 189.

²⁷³ Zarifoğlu, a.g.e., s. 191.

ancak yayımlanan şiirlerde öne çıkan benzer niteliklerden hareketle bu şiirsel yönelim, 1956 yılından sonra haftalık periyotlarla yayımlanan *Pazar Postası* adlı gazetede yeni bir şiir anlayışı olarak şekillenmiştir. İkinci Yeni anlayışı, şairlerin hazırladığı poetik bir bildiriyle ortaya çıkmamakla birlikte şiirlerdeki benzer eğilim ve niteliklere göre tanımlanmış bir yönelimdir. Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956'da *Son Havadis*'te yayımlanan "İkinci Yeni" başlıklı yazısından hareketle bu anlayış "İkinci Yeni" olarak adlandırılır. İkinci Yeni anlayışının başlıca özellikleri Asım Bezirci'nin tespitine göre: "Gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, değiştirim(deformasyon), karıştırım(sinestezi), özgür çağrışım, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, usdışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçış"tır.²⁷⁴ Aslında Bezirci'nin tespit ettiği özellikler, II. Dünya Savaşı sonrasında dadaizm, sürrealizm ve kübizm gibi akımların etkisiyle modern sanatta görülen genel özelliklerdir.

İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı dönemde Cahit Zarifoğlu Kahramanmaraş'ta lise öğrenimi görmektedir ve Rasim Özdenören'in aktarımına göre edebiyatla ilişkisi ilgi düzeyinde olsa da öncelikli bir niteliğe sahip değildir. 1958 yılında okulda bir grup arkadaşıyla birlikte *Hamle* dergisinin çıkmasına katkı sağlar, 1959 da Alâaddin Özdenören'le birlikte *Hizmet* gazetesinde edebiyat sayfasını hazırlarlar. 1959 yılında aktif gazetecilik faaliyetlerinde bulunur, *İnkılâb* adında bir gazetenin çıkmasına katkı sağlar ve bu gazetede yayımladığı, Rasim Özdenören'in tespitine göre "türü kolay belirlenemeyecek yazılar", onun üslubunun oluşmasında belirleyici olmuştur.²⁷⁵ Rasim Özdenören, 1957-58 ders yılında henüz İkinci Yeni şiirinin hiçbir örneğiyle karşılaşmamışken *Varlık* dergisinde İkinci Yeni akımının aleyhindeki yazılar vasıtasıyla böyle bir şiir hareketinden haberdar olduklarını, okudukları olumsuz eleştiriler nedeniyle İkinci Yeni şiirinin onlara "zııırılık" gibi göründüğünü dile getirir. Sonrasında *Pazar Postası*'na ve İkinci Yeni şairlerinin o sıralar çıkmaya başlayan kitaplarına ulaştıklarını ifade eder. Cemal Süreya'nın *Üvercinka*, Edip Cansever'in *Yer Çekimli Karanfil* ve Turgut Uyar'ın

²⁷⁴ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4.b., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1996, s. 13-40. Asım Bezirci, Cahit Zarifoğlu'nu İkinci Yeni'ye katılanlar arasında değerlendirerek kitabında şairin "Saç" ve "Ölü Atlar" şiirlerine yer vermiştir. **a.g.e.**, s. 312-313.

²⁷⁵ Rasim Özdenören, "Kuşbakışı", **Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s. 33-38.

Dünyanın En Güzel Arabistanı kitaplarının en çok okudukları kitaplar arasına girdiğini, bunların yanında Atilla İlhan'ın *Sisler Bulvarı* kitabı ile Necip Fazıl'ın şiirlerini okuduklarını belirtir.²⁷⁶ Alâaddin Özdenören'in ifadelerine göre Zarifoğlu ile *Hizmet* ve *Maraş'ın Sesi* gazetesinde edebiyat sayfası düzenledikleri sırada Zarifoğlu bir gün *Üvercinka* kitabını getirerek kendisinden kitapla ilgili eleştiri yazısı yazmasını ister. Özdenören, *Üvercinka*'yı Cahit Zarifoğlu'nun da sevdiğini belirtir. Ayrıca diğer arkadaşlarının üniversite öğrenimi için İstanbul'a gidip Zarifoğlu ile Kahraman Maraş'ta kaldıkları dönemde İkinci Yeni şairlerini iyice tanıdıklarını belirten Alâaddin Özdenören, daha sonra İstanbul'da Cemal Süreya'yı ziyarete gittiklerinde Süreya'nın kendilerini tanıdığını, onları ilk eleştirmenleri olarak nitelendirdiğini ve onlardan *Papirüs*'e şiir vermelerini istediğini aktarır.²⁷⁷

Rasim Özdenören, Zarifoğlu şiirinin İkinci Yeni şairlerini tanımadan önce de aynı özellikleri taşıdığını belirtirken benzerlik olarak değerlendirilen unsurları dönemin atmosferinin bütün sanatçılar üzerindeki etkisi, aynı atmosferi paylaşmanın getirdiği bir sonuç olarak değerlendirir. İkinci Yeni anlayışı ile aralarındaki kaynak farkına dikkat çeker: “Biz sözle İkinci Yeni'ye tepki göstermiştik ama bizim ürünlerimiz de dış görüntüler itibarıyla İkinci Yenicilerinkine benziyordu. Fakat bugünden geriye bakarak şunu söylemek mümkün: İkinci Yeni'nin kesin kaynaklarının ne olduğunu hala bilemem. Fakat bizim kaynaklarımızın onlarınkinden farklı olduğunu biliyorum.”²⁷⁸ 1961-62 yıllarında Sezai Karakoç'la görüşmelerini aktardığı bir anekdotta; Zarifoğlu'nun o dönem, Sezai Karakoç'un şiirinden çok Cemal Süreya şiirini kendine yakın buluyor olabileceğini, tanıştıklarında Süreya'nın kişiliğini de kendine yakın bulduğunu, ancak bu yakınlığın sürekli bir ilişkiye

²⁷⁶ Rasim Özdenören, **a.g.m.**, s. 33.

²⁷⁷ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 194. Alâaddin Özdenören bu karşılaşmayı başka bir konuşmada şu şekilde aktarır: “İstanbul'da Rasim, ben, bir de Sezai abi otururken, Cemal Süreya geldi, yanılmıyorsam ilk tanışmamızdı, bana dedi ki: «Sen benim ilk eleştirmenimsin». Ben unutmuş gitmişim o yazıyı. Yine orda benden şiir istedi ve Sezai abi şiir vermeme engel oldu.” **a.g.e.**, s. 151-152.

²⁷⁸ Özdenören, yıllar sonra kendilerine 60 kuşağı adı verilen bazı şairlerin (Egemen Berköz, Refik Durbaş, Süreyya Berfe ve eleştirmen Eser Gürson) birlikte dergi çıkarmayı teklif ettiklerini ancak inanç farkından dolayı buluşabilecekleri ortak bir nokta olmadığı gerekçesiyle bu teklifi reddettiklerini belirtir. Rasim Özdenören, “Cahit'in Şiiri Hem Kaynakları Hem Yapısı İtibarıyla Müstakil Bir Alanın Ürünüdür”, **a.g.e.**, s. 6-7.

dönüşmeksizin başladığı yerde koptuğunu belirtir.²⁷⁹ Özdenören'in tespiti, Cemal Süreya'nın "Zarifoglu'nun şiiri başlangıçta benimkiyle Sezai Karakoç'unki arasında kendine yer arar. O ara bana daha yakın olduğunu söyleyebilirim. Giderek kendini buldu."²⁸⁰ ifadelerini yansıtır gibidir.

Cahit Zarifoglu'nun farklı söyleşilerde kendi şiirinin İkinci Yeni şiiri içinde tanımlanmasını kabul etmediği görülür. Mustafa Ruhi Şirin'le yaptığı bir konuşmada Şirin'in "Bazı eleştirmenler sizi de 2. yeni şiire dâhil ettiler. İsabetli mi sizce?" sorusu üzerine Zarifoglu "İsabet buyurmamışlardır." yanıtını verir.²⁸¹ Başka bir söyleşide "Bizim şiire başladığımız yıllarda İkinci Yeni denilen şiir, en görkemli dönemini yaşıyordu. Zaten birdenbire yaşadı ve bitti. Bazı yorumculara bakarsanız benim şiirimde o atmosferin etkisi varmış. Fakat size o dönemden belli bir isim söyleyemediğim için üzgünüm" der ve ekler "Kimlerden nasıl, keşfederek mi etmeden mi etkilendiğimi bilemem. Ancak şu kadar yıllık bir şiir serüveninden sonra şiirde bazı favorilerim var. Sevdiklerim anlamında."²⁸²

Zarifoglu'nun 1950'li yılların sonu ve İstanbul'a geldiği 1960'ların başında genç bir şair olarak içinde bulunduğu dönemde şiirde bir "yenilik" olarak ortaya çıkan İkinci Yeni şiirini bilmemesi, şiir dili ve atmosferiyle hiçbir iletişime girmemesi hem dilin hem şiirin hem de insanın doğasına aykırıdır. Gerek şiir gerekse dil, kendinden önce o dilde üretilenlerin izini ve birikimlerini içererek yaşadığı zaman dilimine ulaşır. Dilin gündelik kullanımlarında dahi yadsınamaz bu birikim; dili genişletir, canlandırır ve iletişime açar. Bu açıdan her metin, bu birikimin yeniden dolayımına sokulduğu bir ilişkiselliktir. Roland Barthes'ın dile getirdiği gibi "Metin, kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan bir bütündür."²⁸³ Zarifoglu şiirinin Türk şiirinde kendinden önce yazılmış şiirlerden dilin

²⁷⁹ Rasim Özdenören, "Kuşbakışı", **a.g.e.**, s. 46. Rasim Özdenören başka bir konuşmada Zarifoglu'nun Cemal Süreya'nın "şiirleriyle bir iç ilişki, bir iç bağlantı" kurarak Cemal Süreya'nın şahsiyetini kendine yakın bulduğunu ve Süreya'nın telefonunu bularak ona "Cemal, seninle buluşalım" diye bir teklifte bulunduğunu belirtir. Özdenören, kendisinden küçük birinin ona adıyla hitap etmesini Cemal Bey'in soğuk karşıladığını, bu durumun onun ağırlığına gitmesinden kaynaklı şikâyetlerin kendilerine kadar ulaştığını dile getirir. Zarifoglu, **Konuşmalar**, s. 149.

²⁸⁰ Cemal Süreya, **Günler**, s. 307.

²⁸¹ Zarifoglu, **a.g.e.**, s. 47.

²⁸² Zarifoglu, **a.g.e.**, s. 42.

²⁸³ Roland Barthes, **Dilin Çalışma Sesi**, çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil ve Elif Gökteke, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 65.

ve şiirin doğası gereği etkiler taşımasının kaçınılmaz olması gibi şairin yazdığı döneme çok yakın bir yerde, günün şiir ortamında Türk şiirinin son atılımı olarak görülen ve çağdaş sanatın genel eğilimlerini içeren bir şiirle etkileşiminin olmaması da mümkün değildir. Şiirsel etkinin pozitif yönde olması zorunlu değildir ama negatif yönlü bile olsa bir etki kaçınılmazdır. Şiirsel etkilenime tamamiyle kapalı bir şiir, öncelikle dil açısından bir ölü doğum olma olasılığını barındırır. Zarifoğlu şiirinde İkinci Yeni şiiri ile benzerliğin daha çok imge ve biçim özellikleri nedeniyle saptandığı düşünüldüğünde bu etkinin, İkinci Yeni şairlerinden öte çağdaş sanatın imge ve biçimle kurduğu ilişkide aranması gerektiği de düşünülebilir.

İkinci Yeni şiirinin “sürrealizmden çok realite zorlaması” olduğunu belirten Sezai Karakoç da şiirdeki dönüşümü, dünya şiirindeki dönüşümle ilişkilendirir. Karakoç’un Cemal Süreya ile ilgili hatıralarına yer verdiği yazısında şiirsel “etkilenim” ile ilgili tespitleri dikkate değerdir. Sezai Karakoç, Cemal Süreya’nın şiirinden hareketle şu değerlendirmelerde bulunur:

“Orhan Veli akımının etkisindeydi iyice. Şiirse fikirden önce geliyordu onda. Ben sevmezdim Orhan Veli’nin tarzını, tutumunu, yani akımını. [...] Cemal’se Orhan Veli akımının etkisindeydi. Yaprak Dergisini, Yeditepeyi İzlerdi. Ancak Orhan Veli akımı içinde ortaya çıkan İlhan Berk, Orhan Veli akımından etkilenen Cemal, başlangıçta halk şiirinden, turnalardan, güzellemelerden yola çıktığı halde, İlhan Berk’in etkisiyle değişen Turgut Uyar da, benim gibi esasta dünya şiirinin etkisinde kalarak serbeste geçmiştir. Böylece yeni bir şiir kurulmuş oldu. Sonra da buna «akım» dendi ve bir isim verildi. Tercüme Dergisi Şiir Özel Sayısı, Orhan Veli akımından daha çok etkili olmuştur kendi şiir dünyamızı kurmamızda. Sanırım bu tesbitimi bir çok ortak tesbitimiz gibi bir yerlerde yazmıştır Cemal de.”²⁸⁴

Karakoç’un da dile getirdiği şiirsel etkilenim, hem aynı dönemi paylaşan hem de daha önce o dilde eser bırakan şairler arasında şiirin ve dilin doğası gereği oluşmaktadır. Bunun yanında Zarifoğlu’nun 20’li yaşlarının başında genç bir şair olarak Cemal Süreya’nın şiirini ve kişiliğini kendisine yakın bulmuş olma ihtimali nedeniyle onun şiiriyle etkileşiminin -özellikle Zarifoğlu’nun ilk şiirlerinde aşk ve cinsellikle ilgili kullanımlardan dolayı- şiirdeki imajlar noktasında görece daha belirgin olduğu düşünülebilir. Ancak Zarifoğlu’nun tavrı, daha çok -Rasim Özdenören’in aktardığı, Zarifoğlu’nun henüz kendisiyle tanışmamışken Cemal Süreya’yı telefonla araması anekdotundan da fark edileceği üzere- şair olarak var olduğunu göstermek ve şiirsel statükonun merkez-taşra (merkez dışı), öncelik-

²⁸⁴ Sezai Karakoç, “Hâtıralar: Ankara S.B.F. Yılları-Cemal(Cemal Süreya)”, **Diriliş**, Yıl:30, Dönem: 7, S. 51, 7 Temmuz 1989, s. 9.

sonralık, büyük şair-toy şair ölçülerini dikkate almaksızın Cemal Süreya ile şiirsel eşiti olarak şiir bağlamında bir *yüz yüzelik talebi* gibi görünmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Zarifoğlu'nun kendi şiirinin İkinci Yeni içinde ya da İkinci Yeni etkili bir şiir olarak görülmesini reddetmesi, Bloom'un dile getirdiği “etkilenme endişesi” sini – özellikle Cemal Süreya şiiriyle etkileşimi açısından- beklendiği ölçüde karşılamayabilir. Bilindiği gibi “etkilenme endişesi”²⁸⁵ kendinden önce gelen “büyük şair” karşısında duyulan bir endişedir; ancak Zarifoğlu'nun Cemal Süreya'yı bugünden geriye bakıldığında görülen “büyük şair” sıfatıyla değil, çağdaşı ve şiirsel eşiti olan, iyi bir şair olarak gördüğü düşünülebilir. Bunun yanında Zarifoğlu'nun şiirlerinde aşk ve cinsellik konularına yer vermesi ve ilk şiirlerindeki kısmi imaj benzerliği nedeniyle Cemal Süreya şiiri ile kurulan ilişki oldukça sınırlıdır. İki şairin aşk ve cinselliği ele alış biçimi de birbirinden farklıdır. Cemal Süreya'da aşk kadının bedeniyle gösterime dönüşür, cinsellik ise estetize edilmiş ve haz merkezlidir. Zarifoğlu'nda aşk, bedensel olduğu kadar bedensel olanın ötesini de işaret eden bir anlam alanına sahiptir; cinsellik ise canlı olmanın yadsınamaz bir parçasıdır, anatomiktir, hatta mekanik bir görünümle şiire yansır.

Zarifoğlu şiiri, “etkilenme endişesi” noktasında hesap vermek zorunluluğunda görülüyorsa bu hesaplaşma, ancak Zarifoğlu'nun “başlayan şiirde, eğer anlattıklarına bir parça yetişebiliyorsak, idrakimizin perdelerinden bir perde kalkıyor ve görmeye başlıyoruz.” dediği Sezai Karakoç şiiriyle ilişkisi bağlamında mümkündür. Zarifoğlu, bu endişeyi Sezai Karakoç'u anlamanın zorluğu bağlamında şöyle dile getirir: “Bizim için bu zorlukların önde geleni onun çağdaşı olmaktır. Bir büyüklüğe, ona yüzü degecek kadar yakından bakmak”²⁸⁶ Zarifoğlu'nun Sezai Karakoç şiiri ile hem ses ve imajlar düzeyinde kurduğu metinler arası ilişki hem de şiirin kaynakları, anlam dünyası ve gelenekle ilişkisi açısından taşıdığı görme ve duyuş benzerliği şiirin mahiyetini belirleyecek yoğunluktadır. Bunun yanında Zarifoğlu'nun şair-şiir ilişkisine değindiği ifadeleri dikkate alındığında şairi, Bloom'un işaret ettiği gibi

²⁸⁵ Bloom bir şairin kendinden önce gelen büyük şairleri aşma endişesi duyduğunu, bu endişenin şiirsel yaratıcılık olduğunu ileri sürer. Bloom'a göre “Daha az yetenekli şairler idealize ederler; tahayyülü güçlü olanlar ise kendilerine mal ederler. Ama her şeyin bir bedeli vardır. Kendine mal eden şair müthiş bir borçluluk endişesi duyar, zira hangi güçlü yaratıcı kendisini yaratmayı başaramadığını fark etmek ister ki?” Harold Bloom, **Etkilenme Endişesi**, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 47.

²⁸⁶ Zarifoğlu, **Zengin Hayâller Peşinde**, s. 87-88.

yaratma gücü kendinden menkul “güçlü yaratıcı” olarak görmediği de açıktır. Zarifoğlu şiirinin İkinci Yeni şiiriyle farklılaştığı ilk nokta burasıdır.

Zarifoğlu’nun doğrudan Batılı bir akım ya da ekolün takipçisi olduğu iddia edilemese de içinde bulunduğu dönemin şiirinden etkiler taşıdığını ve bunun da “akraba duyarlılıklar, akraba şairler” bulunduğu düşüncesi doğrultusunda doğal bir sonuç olduğunu dile getiren M. Can Doğan, “Zarifoğlu’nun bazı şiirlerini okurken Georg Trakl’in duyusunu hissetmek veya Sezai Karakoç’un duruşuna yakınlığı fark etmek ya da halk şiirinin sesini duymak mümkündür.” tespitinde bulunur. Zarifoğlu’nun kendi şiirini İkinci Yeni şiirinin dışında tanımlamasını “hem durduğu yeri hem bu yerden bakarken öne çıkardıklarını hem de öne çıkardıklarının yorumunu göstermek iste(r)”mesi olarak değerlendirir. Doğan’a göre İkinci Yeni şiiri ile Zarifoğlu’nun şiirleri arasında insan algısı, şiir yapısı ve söz dizimi yönüyle ortaklıklar kurulabilirken Zarifoğlu şiirinin ayırt edici tarafı onun ilhamı öne çıkarmasıdır.²⁸⁷

İkinci Yeni şairleri şiiri; Yunanca *poieîn(ποιεῖν)* “yapmak, etmek, eylemek, etkilemek” kökünden gelen *poiésis*, bağlamıyla yapma, oluşturma, biçimlendirme²⁸⁸ olarak görürler. Edip Cansever’in 1956 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide verdiği yanıt, genel olarak İkinci Yeni şairlerinin şiire bakışını göstermesi açısından önemlidir. Kendisine “Kaybola” şiirinde yer alan “Yapılan bir şeydir şiir.” dizesinde ne demek istediği sorulunca Cansever, “Şiir yapılır diyorum sadece. Yazılan şeyse yazıdır.”²⁸⁹ yanıtını verir. Zarifoğlu’nun bu konudaki tavrı, İkinci Yeni şairleriyle oldukça farklıdır: “şiir yaptığımız bir şey değildir. (ah bütün eşya öyle değil mi?) Şiir kendisi var. Bir rastlantıyla değil, tersine bir özel iradeyle çıkıyor yeryüzüne. Barajdaki su, kendine bırakılmış kanallardan akar. İnsan bütününün arkasında bekleyen şiirin aktığı kanallar değil mi şair?”²⁹⁰ Zarifoğlu’nun ifadelerinden de anlaşılacağı üzere şiir, “şairden bağımsız” zaten mevcuttur; şair, şiiri yapan değil

²⁸⁷ Mehmet Can Doğan, “Dönemi içinde Cahit Zarifoğlu Şiiri Yeryüzü Dilekleriyle Perişan” **Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair**, haz. Âlim Kahraman, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s. 117-119.

²⁸⁸ Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2004, s. 307.

²⁸⁹ Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, haz. Devrim Dirlikyapan, 2.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 182.

²⁹⁰ Zarifoğlu, **Yaşamak**, s. 85.

onun ortaya çıkışına aracılık edendir. Zarifoğlu'na göre “şair şiirin aleti olmalı. Çekici.” olmalıdır. Şiir ve ilham arasında aracı olan şair, şiirin çekici olarak onu biçimlendirir ancak ilhamla uyum hâlinde çalışmalıdır. “Kötü şair çiviye değil aynaya” vurduğu için “kırık parçalar içinde çehremizi dilimlenmiş görürüz.”²⁹¹ Zarifoğlu için şiir, daha çok Necip Fazıl'ın anlayışında olduğu gibi Arapçada aynı kökten geldiği şuurla ilişkili gibidir. Şuur; “1. İnsanın kendini bilmesi ve içinde yaşadığı zamandan ve mekândan haberdar olabilmesi melekesi, bilinç. 2. Anlayış, kavrayış, idrak.”²⁹² anlamlarını karşılar. Şiiri “mutlak hakikati arama işi”²⁹³ ve “tek kelimeyle üstün idrâk”²⁹⁴ ifadeleriyle nitelendiren Necip Fazıl, şairi “ilâhi idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık...”²⁹⁵ olarak görür. Zarifoğlu'nda şair, tam anlamıyla Necip Fazıl'da olduğu gibi şiir ve diğer insanlar arasında temsil ve kılavuzluk misyonunu yüklenmese de ilham ve şiir arasında bir aracı görevindedir. “İlham olmadan şiirin cesedi yazılır ancak” diyen Zarifoğlu, ilhamın “insanın yapısındaki ateşi, suyu, havayı ve toprağı; ilahi teklif önünde, dengede tutmakla ortaya çıkabilir” olduğunu ifade eder ve ona göre “ilham durup dururken gelen bir ifade arzusu değildir. İdrak edilemez dünya ile içten içe ilişkiyi sürdürenler, ilhamla, bu ilişkilerinin bir ürünü olarak karşılaşılır.”²⁹⁶ Zarifoğlu “İlhama inanıyorum. Şiir ilhamla yazılıyor.”²⁹⁷ derken şairin ilhamı ele geçirebileceğine inandığını belirtir. İlhamla şiir arasında aracı durumundaki şair, edilgen değildir; kalemin tuzağına düşmemeli, kalemi kullanmalı, ona teslim olmamalıdır.²⁹⁸ İkinci Yeni şairlerinin şiiri, *poïésis* bağlamıyla yapılan bir şey olarak görmeleri ile Zarifoğlu'nun şuurla ilişkilendirilebilecek, şairden bağımsız var olan ve şairin ilhamla irtibatı neticesinde ortaya çıkmasına aracılık ettiği şiir anlayışı, temelinde birbirine zıt iki varlık anlayışına bağlı gibi görünmektedir. İkinci Yeni

²⁹¹ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 85.

²⁹² Z. İlhan Ayverdi, “şuur”, **Kubbealtı Lugatı**, (Çevrimiçi) <http://lugatim.com/s/şuur>, Erişim tarihi: 4.11.2021.

²⁹³ Necip Fazıl, **Çile**, 30.b., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 1996, s. 473.

²⁹⁴ Necip Fazıl, **a.g.e.**, s. 478.

²⁹⁵ Necip Fazıl, **a.g.e.**, s. 471.

²⁹⁶ Zarifoğlu, “Rilke/Malte”, **Zengin Hâyaller Peşinde**, s. 27. Zarifoğlu bu yazısında Rilke'nin de ilhamla yazdığını vurgular.

²⁹⁷ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 85.

²⁹⁸ “Yazarın en büyük tuzağı kalemdir. Emin olun ki kalem geçiştirmek ister. Kağıdın üzerine çıkanlarla henüz o sıcak temas halindeyken fark edemeyiz, ama zaman geçince aldatıldığımızı anlarız. Bilmem, belki de sanat eseri bu yüzden bitmiyor. [...]Kalemi kullanın, ona bırakmayın” Zarifoğlu, **Okuyucularla**, s. 79.

anlayışında şiirsel iktidar şairin tekelindeymiş gibi görünür; şair şiir karşısında sanki -Descartes'ın “düşünüyorum o halde varım” düşüncesiyle yaratıcı bir tanrıya dönüşen, dünyayı tasarımı kendi tahakkümüne bırakılmış gören öznesi gibi- tasarımı kendisine bırakılmış bu yeni dünyanın yaratıcı öznesi rolünü üstlenmiş gibidir. Hatırlanacak olursa Descartes düşüncesiyle Tanrı'yı merkeze alan düşünme ve görme biçimleri yerinden edilerek merkezine “ben”in yerleştiği yeni bir perspektif oluşmuş, merkezî perspektif olarak adlandırılan bu görme biçimi Yeni Çağ'ın gözlerini dünyaya dikmiştir. Tanrı, dünyaya müdahil olmayan durgun bir edilgenliğe çekilmiştir: Edip Cansever'in “Salıncak” başlıklı şiirinde “Tanrım size bir salıncak”²⁹⁹ dizesinde dile getirildiği gibi.

Zarifoğlu'nun şiiri gördüğü yerde ise şiirin merkezinde muktedir olarak şair-özne bulunmaz. Onun görüşüne göre şiir zaten mevcuttur, şair şiirin varlık sebebi değildir. Şüphesiz Zarifoğlu da şiirin oluşumunda şairin varlığını yok saymaz; ancak ona göre şair, şiiri var eden değil, şiirin “bir özel irade ile” ortaya çıkışına aracılık edendir. “İdrak edilemez dünya ile ilişki”nin sürdürülmesi ve “ilahi teklif önünde” varlığın dengede tutulması neticesinde karşılaşılan, “bir kader gibi mevcut”³⁰⁰ ilham vurgusu; İlâhi olanla ve yaratılış düzeniyle bağın kopmadığı, Tanrı ile insan ve dünya arasına Dekartçı kopma ve düalist kırılmanın girmediği bir varlık ve dünya anlayışını işaret eder. Zarifoğlu şiirini, İkinci Yeni şiirinden uzlaşsımsız şekilde ayıran da şiiri bu anlayışla şekillendiren görme ve görme biçimi farkıdır. Belting, pencerenin “Yeniçağ perspektifini en iyi ifade eden metafor” olduğunu belirtir ve merkezî perspektife bağlı görme biçimi ile ortaya çıkan düalizme dikkat çeker.

“çünkü pencereyi çağrıştıran bir tablo üzerinden dünyaya olan bakış tasvir edilirken iç-dış olarak bir düalizm daha ortaya çıkar: Bir pencerenin ardından görünen dünya dışarıdadır, ona bakan kişi ise içeridedir. Bu da göz merkeziliğe sebep olur çünkü bu tarz bir görme biçimi iç-dış düalizmiyle gözü hem bedenden hem de dünyadan ayırır. Yeniçağ'ın başından beri iç dünya, bakan kişinin yani öznenin (ben'in) dünyasıdır ve dış dünyaya da sadece bakışla ulaşılabilir; beden oraya ulaşamaz ve bu yüzden insan kapalı bir mekânın içinden dünyayı gözlemleyebilir.”³⁰¹

²⁹⁹ Edip Cansever, “Salıncak”, *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirleri*, 19.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 243.

³⁰⁰ Zarifoğlu, *Zengin Hâyaller Peşinde*, 1999, s. 139.

³⁰¹ Belting, *a.g.e.*, s. 247-248.

Belting, pencere metaforunun da perspektif kadar Batı kültürünün simgesel biçimi olduğunu belirtir³⁰² ve Batı kültürü içinde “pencere ve pencere bakışı”nın ayrılmaz bir bütün olduğuna vurgu yapar.³⁰³

Sezai Karakoç’u ayrı tutmak kaydı ile İkinci Yeni şiirinde görme, Batılılaşma süreci, daha da belirgin olarak Tanzimat Dönemi ve sonrasında Türk edebiyatına monte edilen merkezî perspektifin penceresinden gerçekleşir. Abdülhak Hamit’in Hindistan’daki penceresinden yakalamaya çalıştığı manzara, Tevfik Fikret’in Aşiyân’daki penceresinden gördüğü sis, Abdülhak Şinasi Hisar’ın Ahmet Haşim’in evinde “-Şair!diyordum,...penceren nerede?”³⁰⁴ diye aradığı pencere, Türk edebiyatının odağına yerleştirilen, André Bazin’in “batı resminin ilk günahı”³⁰⁵ olarak nitelendirdiği merkezî perspektifin penceresidir. Cemal Süreya “Pencereden bakmayı/Öğreteceğim sana”³⁰⁶ der. Pencereden bakmayı öğretmek, sevilene lütfedilen bir ayrıcalık bilgisidir. Şair, sevmeye de görme eyleminde de muktedir konumdadır; şair-özne, dünyanın merkezine yerleştiği için didaktik bir tavırla ama sevdiği için bakmayı öğretmek lütfunda bulunur. Görülen şeylerin yalnızca verili olmadığına, geçmişle ilgili deneyim ve gelecekle ilgili beklentilerin ürünü olduğuna dikkat çeken Gombrich “sanatçı bize yeni bir kod öğretebilir, bize “görmeyi” öğretemez.”³⁰⁷ der. Pencereden bakmayı öğretmek ile aktarılan bu koddur: Dekartçı hiyerarşik düalizm, görme ilişkisinin belirleyicidir.

Zarifoğlu şiirini, görme ilişkisi açısından hem Türk edebiyatının Tanzimat’tan günümüze seyrinden hem de İkinci Yeni şiirinden ayıran nokta: Zarifoğlu’nun pencereden bakmayı reddetmesidir. Zarifoğlu şiirinde görme; beden ve gözün pencereyle birbirinden kopmadığı, görenin bir görülen olarak görmeye katıldığı bir deneyimdir. Şiirlerde beden ve bedene ait unsurların kullanım

³⁰² Belting, **a.g.e.**, s. 264.

³⁰³ Belting, **a.g.e.**, s. 255.

³⁰⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, **Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı**, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1963, s. 90-91.

³⁰⁵ “Perspektif, batı resminin ilk günahıydı.” André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 34.

³⁰⁶ Cemal Süreya, “Sesin Senin”, **Sevda Sözleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 312.

³⁰⁷ E. H. Gombrich, **İmge ve Göz**, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 29.

yoğunluğu³⁰⁸ bedeninin görme alanına yalnızca gören olarak değil, aynı zamanda bir görülen olarak da katılmasının bir sonucudur.

Şair ya da şiir kişisi görme yetkinliğine ve görmede hiyerarşik üstünlüğe sahip muktedir bir özne değildir. Görme eylemi, gören özne ile görülen nesne arasında çizgisel ve dikotomik bir ilişki oluşturmaz. Zarifoğlu'nun görme ile kurduğu ilişki bir yüz yüzelik ve birlikte oluş gerektirir. Görmek, herhangi bir insanda "öğretmek" eylemine konu olamaz, öğrenme ya da birlikte öğrenme deneyimi olarak *bir/birlikte oluş* eylemidir. İnsan, hayvan, tabiat, canlı cansız bütünüyle varlık görme eyleminde hem gören hem görülen olarak yan yana ve iç içe *dünyada bulunmak*'tan *bir olmak*'a seyrederek. Zarifoğlu, şair olarak görmeyi bilen değildir; şiir ona göre görmeyi öğrenme, daha da ötede *BİR* görmeyi öğrenme deneyimidir.

"Bütün meleklerden bir melek

- Bak diyor bakıyorum

ve bak diyor" (s. 136)

Görmeyi öğrenmek; görmenin ilâhi olana bağlanması, görmenin hakikatle ve hakikat için gerçekleşmesidir. Bu nedenle görmeyi öğretmek, ancak peygamberlerin ve hakikatle bağlantısı sağlam olan velilerin yol göstericiliği olarak mümkündür. İnsanlar ancak "kendilerine, doğru bakmayı öğreten Peygamberler" aracılığı ile görmeyi öğrenirler.³⁰⁹

Zarifoğlu'nda bakışın merkezinde konumlanan ve bakışın iktidarına sahip bir şair-özne yoktur. "Burası bir adam"dır sadece ve ilk şiirlerde "orası neresi" diye sorar. Bu arayış; *burada* görüneni görünür, varlığı var kılana doğru bir yönelişi gösterir. Görme eyleminin merkezi burası olmadığı gibi görmenin kendi hakikatine ulaşması da maddi olanı görünür kılmaya muktedir olana ulaşmakla mümkündür. Bu anlamıyla görme, görülür olanı görebilme fiilini gözde yaratana yönelmektir.³¹⁰

"Dervişin su okuduğu taslarda

Yumulup eğilmiştim bedenim vardı

³⁰⁸ Taşçıoğlu, **a.g.e.**, s. 116.

³⁰⁹ Zarifoğlu, "Biz Aylardır Bir Şey Görmüyoruz", **Bir Değirmendir Bu Dünya**, s. 140.

³¹⁰ Akay, "Rü'yet", **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 398-399.

Suyu arıyordum vardı yanılmıyordum” (103)

Zarifoğlu’nda bakışın merkezi *burası* değil, *orası*’dır. Görme *oradan* başlar ve *oraya* doğrudur. Burası uzaklıktır: “Uzakta. Ta burada”/... “oradan uzaktan ta buradan”/... “burda mı daha mı uzakta” (s. 30). Şiirde hareket de görme eylemi de *oraya* dönük ve *oraya* ulaşmak içindir: “Ölmek koşup varmak mıdır oralara” (s. 213). Zarifoğlu’nun kendisine yöneltilen “İslâmcı şiir nereye gidiyor?” sorusuna verdiği yanıt ironik olmakla birlikte bu açıdan dikkat çekicidir: “Oraya...”³¹¹ Zarifoğlu’nda burası ile orası birbirine zıt ve ayrı olmamakla birlikte görme, *ora*’nın *bura*’yı kapsadığını idrak etme işidir: “Mezardan da öteye yeryüzü götürür kişiyi” (s. 317). Burası *oraya* doğru, *orası* için ve *orası* ile bütünleştiğinde bir anlam kazanır: “Yaklaşırdı ve sorardı/- Oralı mısınız oralıyım” (s. 179).

Zarifoğlu şiiri, merkezî perspektifi reddettiği noktada Uşun Tükel’in minyatürlerdeki bakışı adlandırmak için önerdiği “çoklu bakış”³¹² ya da Pavel Florenski’nin “tanrı savunusu olarak” nitelendirdiği tersten perspektife açılır. Tersten perspektif, resmin bakan göze göre düzenlenmesi yerine resimde yer alan unsurların “perspektifi yadsıyan bir bakışla insan gözüne görünmeyen yanlarının görünür kılınması”dır.³¹³ Florenski’ye göre “perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını [...] ilksel olarak reddetme tavrı, dinsel bir nesnellik ve kişilerüstü bir metafizik uğruna gerçekleşir.”³¹⁴ Florenski, Yeni Çağ ile birlikte görmenin “simgesel bir biçim”ine³¹⁵ dönüşerek gözmerkezciliği ortaya çıkaran ve görmenin yetkin tarzı olarak dayatılan perspektif anlayışının bazı kültürlerde bilinçli olarak kullanılmadığını belirtir. Merkezî perspektifi kullanmamalarının o kültürlerin perspektifi bilmemelerinden, çocuk ve geri kalmış olmalarından kaynaklanmadığını, bu tutumun o kültürlerin varlık anlayışına bağlı bilinçli bir tercih olduğunu dile getirir.³¹⁶ Ona göre tersten perspektifte amaç; “bir çocuk saflığıyla görünmeyene

³¹¹ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 113.

³¹² Uşun Tükel, “İmge ve Dizge: Osmanlı Minyatürünün Klasik Dili Üstüne Gözlemler”, **Defter**, S. 1, 2003, s. 98-99.

³¹³ Zeynep Sayın, **Noli me tangere: Beden Yazısı II**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2000, s. 177.

³¹⁴ Florenski, **a.g.e.**, s. 53-54.

³¹⁵ Panofsky, merkezî perspektifin “psikofizyolojik mekânı adeta matematiksek bir mekâna” dönüştürdüğünü, optik imge ile retina imgesi arasındaki farkı göz ardı ettiğini belirtir. Panofsky, **a.g.e.**, s. 13.

³¹⁶ Florenski, **a.g.e.**, s. 77.

hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmek”tir.³¹⁷ Zarifoğlu’nun şiirlerinde ve diğer kitaplarında öne çıkan “çocuk bakışının saflığı” ve benzeşim ilkesine dayanan mimetik anlayıştan uzak oluş, bu varlık anlayışına bağlı görme biçiminden kaynaklanır. Tanzimat’ta, Servet-i Fünûncuların “tablo-şiir” anlayışında, Nazım Hikmet’in İbrahim Balaban’ın tabloları için yazdığı şiirlerde, İkinci Yeni şairlerinin ekfrastik şiirlerinde benzeşim ilkesine dayanan mimetik anlayış belirgindir. Her ne kadar İkinci Yeni şairleri şiirlerinde perspektif kurallarının dışına çıkan Paul Cézanne, Marc Chagall, Paul Klee, Vasili Kandinski gibi sanatçıların çalışmaları ile ekfrastik ilişki kurmuş olsalar ve şiirlerinde -modern resmin perspektif kurallarını yıkması gibi- dil dizgesini deformasyona uğtatsalar da resim ile şiir arasındaki ilişki ekfrasisin mahiyetinden dolayı mimetiktir. İkinci Yeni şairinin -Ece Ayhan’ı dışarıda tutmak kaydı ile- tavrı, bu noktada Servet-i Fünûn sanatçılarının “tablo-şiir” anlayışının “ikinci yeni” bir uzantısıdır.

İslâm sanatlarında benzeşim ilkesine dayalı bir öykünmenin [mimesis] mümkün olmadığını belirten Sayın, illaki bir öykünmeden bahsedilecekse bunun yaratılış ilkelerinin işleyişinin nasıllığına yönelik tersine bir benzeşim olabileceğini belirtir. “Batı metafiziğini belirleyen türden bir benzeşim ilkesi sayesinde varlığın özüyle varolanın nasılı arasında bir ilişki kurulamaz ve aşkın ilkenin uzaklığı, herhangi bir benzetme sayesinde varolana içkinleştirilemez.”³¹⁸ İslâmi bir öykünmede “yasallığın işleyişi” figürlerle değil, “üstü örtülü bir hareketlilikle” gösterilir.³¹⁹ Varlık düşüncesinden kaynaklanan bu görme ilişkisi ile şiir hem ontolojik hem de metafizik alana açılır.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde mimetik anlayış yerine yaratılış ilkelerinin işleyişine ve bu ilkelere bağlı olarak birlikte oluşa yönelik bir görme biçimi olduğu görülür. Bu bakış, İslâm sanatındaki görme biçimini yansıttığı gibi modern resmin de (özellikle Cézanne ve Kandinski’de) ulaşmaya çalıştığı noktadır. Merleau-Ponty modern resmin perspektifi ve mimesisi aşma çabasından bahsederken “modern resmin uzamı,

³¹⁷ Zeynep Sayın, “Sunuş”, **Tersten Perspektif** içinde, s. 13.

³¹⁸ Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, **Defter**, S. 40, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s. 198-202.

³¹⁹ Sayın, **Noli me tangere: Beden Yazısı II**, s. 176.

gönül gözüne görünen uzamdır; bizim de konumlandığımız, bize yakın olan ve organik bağlarla bağlı olan uzamdır.” der.³²⁰

Zarifoğlu’nu, şiir dilini yeniden yaratan kural koyucu bir şair olarak nitelendiren Ünal, şiir dilindeki en belirgin özelliğinin “geri plandaki *estetik arzunun* görülebilir alana çekilirkenki estetik yoksunluğu” olduğunu belirtir. Ünal’a göre bunun nedeni, Zarifoğlu’nun öykünmeciliği reddetmesidir.

“Kastî bir kekemelikke sakatlanmış görünen şiirlerin bir betiğe dönüşünce işaret ettiği şey, estetik olandaki öykünmeciliği(mimesis) reddetmektir. Bu tıpkı, minyatür yapan ustaların pekâlâ düzgün bedenler yapabilecekken işte ayakları ve kafası bedeninin duruşuna uymayan insan resimleri çizmesine benzer. Bu kekeme sakatlanmış dilde konuşurken hep bozulmamış bir izin peşindedir.”³²¹

Ünal, Zarifoğlu’nun öykünmeciliği reddetmesi noktasında yerinde bir tespitte bulunur. Ancak Zarifoğlu’nda bu durum bir estetik yoksunluğunun değil, Batı metafiziğinden farklı bir varlık anlayışı ve görme biçiminin yansımaları olarak ortaya çıkar. Hans Belting, İslâm kültürü -yazar, Arap kültürü olarak adlandırır- ile Batı kültüründe görmeyi ve bakışın tarihini karşılaştırdığı kitabında Batı kültürünün kendi görme biçimini en gelişmiş, yetkin ve sanatsal üstünlüğe sahip görmesini eleştirir ve iki kültürün sanat anlayışını oluşturan anlam dünyasının farklılığına dikkat çeker. Belting, “Bir zamanların sömürgeci efendilerinin gözleriyle baktığımız ve zanaat eseri diye küçümseyip el işçiliği olarak sanattan ayırdığımız şeylerin Arap kültüründeki statüsü, resimler Batı kültüründe neyse odur” der ve bunların eksik, kusurlu ya da anlamsız bezemeler olmayıp varlık algısı ile görme biçimi farkına bağlı olarak “anlamı ifade etmenin bambaşka bir tarzı” olduğunu belirtir.³²² Zarifoğlu’nun şiirlerini, içerikten yapıya şiirin bütün düzeylerinde modern şiirin imkânlarıyla birleşerek şekillendiren, bu varlık anlayışına bağlı görme biçimidir. Zarifoğlu, Ünal’ın da belirttiği gibi “hep bozulmamış bir izin peşindedir.”

“Aklım eski izlerde şimdi

İz demek

Bir geniş

³²⁰ Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, s. 24.

³²¹ Ünal, *Tahlil Tahrir İnşa: Modern Şiir Eleştirileri*, s. 267.

³²² Belting, *a.g.e.*, s. 38.

Bir kendine dönük bir en ileriye

Yol demek” (s. 113)

Zarifoglu’nda iz, gelenekle kurulan ilişkinin gösterenidir. Zarifoglu için gelenek, modernist anlayışın profanlaştırdığı örf, adet ve inanışlara karşılık gelen anlam alanını değil; René Guénon’un düşüncesine benzer bir bakışla hakikatle ve ilâhi olanla ilişkili metafizik bağlamı işaret eder. Zarifoglu, Batılılaşma sürecindeki kültür dayatmalarının gelenekle ilişkiyi kesintiye uğrattığını düşünür. İz sürmek, kendi zihin dünyasından uzağa düşmüş bir milletin varlığının öz değerleriyle kendisi arasındaki uzaklığı kapatmak gerektiğine inanır. Çünkü “Açıkça belli ayak izleri empozeler” (s. 337) vardır, “İz sürmek bundan gerek/Ok ize düşmüş kemiği deşmişti”r (104).

Zarifoglu şiiri, gelenekle ilişki kurduğu bu metafizik bağlamda Sezai Karakoç’a yaklaşırken İkinci Yeni anlayışının diğer şairlerinden ayrılır. İkinci Yeni şiiri gelenekle imaj ve çağrışım düzeyinde yüzeysel bir ilişki kurarken kurulan ilişki Turgut Uyar’ın *Divan*’ı, İlhan Berk’in “Şenlikname” şiiri gibi örneklerde görüldüğü üzere yapıbozucu bir nitelik taşır ve genellikle parodiktir. Berk’in “Şenlikname” şiirinin Nakkaş Osman’ın “Surname-i Hümayun” başlıklı minyatür kitabı ile ilgili olduğunu belirten Anar, Nakkaş Osman’ın minyatürde kendisini merkezî bir konuma yerleştirmedeği hâlde Berk’in onu şiirin merkezine yerleştirdiğini belirtir ve “minyatür kitabı ile şiir arasında, sanat eserinin yaratılması ve sunulması açısından büyük farkın altı çizilmelidir.” der.³²³ Anar’ın da dikkat çektiği bu noktada Berk, geleneksel kodları yapıbozuma uğratarak gelenekle kurulan ilişkide görme biçimi farkını ortaya koyar.

Zarifoglu şiiri, imaj ve görme biçimi yönüyle Sezai Karakoç şiiri ile güçlü bir ilişkiye sahip olmasının yanında gelenekle bağlantısı yönüyle de Sezai Karakoç’a yakındır. Sezai Karakoç’ta gelenek “diriliş” söylemi ve medeniyet anlayışında belirginleşen epistemik bir nitelik taşır. Zarifoglu’nda ise geleneğe yönelim “kültürel olandan geçerek değil, fitrî olana ulaşarak geleneğin özünü irtibat kurmak” şeklindedir. Zarifoglu’nun şiirlerinde gelenekle kurulan ilişki epistemik bir diriliş

³²³ Anar, **a.g.e.**, s. 281-282.

söylemiyle değil, görme ve harekete bağlı bir diriliş rüyası olarak belirginleşir. Âlim Kahraman, Zarifoğlu şiirinde geleneğin görünümünü “Derin gelenek’ olarak adlandırır ve şiirlerde “anlamsal içeriği taşıyan, tekniğindeki ‘ileri modern’, ‘özgün’ yapı”dan bahseder.³²⁴ Zarifoğlu’nda gelenek ilişkisi, hem semboller ve çağrışımlarla şiirin anlam düzeyinde hem şiirde içerik-yapıyı birleştiren görselleştirme tekniklerinde hem de şiirin merkezî eylemi olan görme ve şiirin bütünü belirleyen görme biçiminde belirgindir.

Zarifoğlu’nun birçok şiirinde açık ya da örtük şekilde Kur’ân’a ve Hz. Peygamber’in hayatına dair telmihler bulunur. “Korku ve Yakarış” modern bir tevhid/münacat, “Menziller” ile “Kayıt” modern na’t, “Büyük Hayat” ise modern bir “Siyer-i Nebî mesnevisi denemesi”³²⁵ olarak değerlendirilebilir. Zarifoğlu’nun *Menziller* kitabından itibaren geleneksel şiirin gazel formunu modern şiire uyarladığı izlenimi veren “Özgürlüğe Doğru, Kabul, Kayıt, Kaplanlık, İkinci Ayna, Sempati, Güneş İnip Suyu Dokun, Menziller, Gül Suyu, Yıldızlar Üstlerinde, Savaşığımız Günler Kendimizle, ? Soru İşaretlerinden Biri, Kaybolan Şiir/Hayretlerimiz, Sürekli Dramatik, Kıvım, Efendim” gibi şiirleri dikkat çeker. Şiirin görselleştirilmesinde hat, tezhip, minyatür vb. İslâmi sanatlarda görülen görselleştirme tekniklerinin modern şiirin imkânlarıyla birleştirilerek kullanıldığı görülür. Ancak Zarifoğlu’nun geleneğe yönelişi, imajlar ya da formlarla sınırlı estetik amaçlı bir ilişki değildir. Zarifoğlu’nda gelenek, anlam ve duyuş yönüyle hayatın olduğu gibi şiirin de bütün düzeylerini şekillendiren bir görme biçimidir.

“Melekler ellerinde gelenekle

İçinden hızla süt akımı geçiren mızraklar” (s. 131)

Zarifoğlu’nda *mızrak*, *at* ve *nalbant* gelenekle ilgili sembolik gösterenlerdir.³²⁶ Bu anlamıyla Zarifoğlu’nun, *İşaret Çocukları*’nın ilk şiiri olan

³²⁴ Âlim Kahraman, *Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl*, 3.b., İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2016, s. 130.

³²⁵ M. Fatih Andı, *Şiirin Ufku*, İstanbul, Şule Yayınları, 2017, s. 81.

³²⁶ Mızrak, Ahmet Haşim’in “Süvari” başlıklı şiirinin “Bir bakır tasta alev şimdi havuz,/Suya saplandı kızıl mızraklar” dizelerinde de görülen bir imajdır. Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerem, 4b, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1999, s. 222. Ayrıca mızrak kelimesi, *Fütürizm Manifestosu*’nda (1909) “Ruhunun mızraklarını Dünya’nın dört bir yanına gönderen direksiyondaki adama ilahiler okuyoruz” ve Johannes “Molzahn’ın 1919’da yazdığı *Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu*’nda “Muhteşem erkek devî kutsuyoruz - mızrak gibi uzayı yaran.” şeklinde yer alır. Ahu

“Hızla Akan Mızrak”tan itibaren gelenekle ilişki kurduğu görülür. Mızrak³²⁷ geleneğin vahiyle ilgili boyutunu, at hareketle ilgili yönünü işaret eder. “Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinde at ile ilgili dizeler, şairin geleneği görme biçimini ve gelenekle kurduğu ilişkiyi açık bir biçimde gösterir.

“Yelelerinden zor çekilen bir at gibi

Gözü en ilerde

Onurlu burnu kaya ve kılıcın çıkardığı kıvılcımlarla çevrili

Gövdesinde en ince sanat gelinleri

meseleli

endişeli

Koştukça hızlanan hızlandıkça hızlanan

En eski uygarlıklarda hak arayan

Gövdenin labirentlerinde

Cam gibi birden donan

Bütün bir gövde bir hayret

Bir şaşkınlık bir taaccüp gibi donan

Gelinleri ışığa uzayan bir at gibi

Aşk bir at gibi

Fetih bir at gibi

Minyatür bir taç gibi

Çağın ve içimizde balyoz gürültüleri” (s. 176)

Nalbant, hareketin sürekliliğini kesintiye uğratacak aşınımları onaracak, gelenekle bağı sağlamlaştıracak olandır. Ancak nahif ve uzlaşımçı değil, sert ve

Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s. 71; Johannes Molzahn, “Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu”, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, Der. Ali Artun, 3. b., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 107-109.

³²⁷ Taşcıoğlu da “mızrak imgesinin [...]geçmişten gelip geleceğe uzanan pozitif değerler anlamına gelen “gelenek” kavramına gönderme yaptığına” dikkat çeker. Taşcıoğlu, **a.g.e.**, s. 159.

korkutucu bir çağrışıma sahiptir. “Salvo” ve “Şan” şiirinde nalbant, zaman ve korku ile ilişkili olumsuz bir imaj gibi görünür. “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde gelenekle bağlantılı olarak Batı kültüründe “tersine çevrilmiş maneviyat”³²⁸ işaret eden bir imaja dönüşür.

“Atın ayağında bir nalbant heykeli

Nalın içinde bir at benzeri” (s. 204)

“Yedi Güzel Adam” şiirinin altıncı bölümünde nalbant kelimesi, geleneğin olumlu anlam değerini taşıyan sembolik gösterenlerden biri hâline gelir. “Yedi güzel adamdan” “sofra göreni”nin “nalbantyanı bıyıkları” vardır (s. 251). Zarifoğlu, “Nalbantlık”³²⁹ başlıklı yazısında şiirin o günkü durumuyla ilgili değerlendirmelerde bulunur. Yazının başında nalbantlık kelimesini sözü şiire getirmek için “dış dünya ile de uzlaşıcı, sanatı kendi bencilliği içinde soyutlamayan, kaba-saba fakat sağlam” kelime bakınırken bulduğunu belirtir. Aranan nitelikler ile bulunan kelime şiir bağlamında düşünüldüğünde ironiktir. Yazıda şiirin “umutsuzluk ve sahte neş’e ustalarına” boyun eğdiğini belirtir. Zarifoğlu, “Destanların, ağıtların; topluca ortaya koyduğumuz kişilikte bir karşılığı” olduğuna dikkat çeker ve “onların unutulmasını engelleyecek bir tür iç tansiyona sahiptik. Bir iç ateşimiz vardı” der. İlahilerin kolay kavranır dizelerden oluşmadığını hatırlatır ve klasik şiirin beslendiği manevi kaynaklara aşına, o şiir dünyasını algılayabilecek insanların kalmadığını, klasik şiirin anlaşılabilirliğini düşünenleri eleştirir. Şiirin içinde bulunduğu kötü hâlin, şiiri besleyen asıl kaynak olarak gördüğü manevi-geleneksel anlam dünyasından kopuşun sonucu olduğunu vurgular. Altını çizmek istediği; şiirin aidiyetleri ile alışverişinin kesilmiş olması, kökleriyle hayati ve diri diyalogunu yitirmesidir. Zarifoğlu’nun şiir ve nalbantlık arasında kurduğu ilgi şiirin ontolojik bağlamında, şiirin kendi kökleri ve geleneğiyle ilişkisinde açığa çıkar. Nalbant, aidiyetlerinden ve anlam dünyasından edilmiş şimdiki geleneğe ve köklere bağlayacak ve onların şimdi içinde diri ve devingen atılımına payına düşen sorumlulukla katkıda bulunacaktır. Nalbantlık; şiirde ve daha geniş anlamıyla hayatta “bize ait olan ne kadar uzakta”nın mesafesini

³²⁸ René Guénon, “Gelenek ve ‘Bilinçaltı’”, **Mukaddes İlmin Sembolleri**, çev. Filiz Karaküçük, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2022, s. 77.

³²⁹ Zarifoğlu, “Nalbantlık”, **Zengin Hayaller Peşinde**, s. 56-57.

“şiiirin asıl atmosferi”³³⁰ ile örtmek, uzaklığı aradan çıkarmaktır. Zarifoğlu’nda nalbant, şiiiri gelenekle buluşturan şair olarak düşünülebilir.

“Çünkü ben ödevliyim yinelemeye

Eskiçağ ozanlarının ağız toplantısını” (s. 209)

Zarifoğlu’nun şiiir, şair ve gelenek ilişkisine bakışı Sezai Karakoç’un “Şair ve Gelenek” başlıklı yazısında bu bağlamda dile getirdiği düşüncelerle örtüşmektedir. Karakoç, şiiirde yeniliği eskinin sırrını bulmak diye tanımlar ve yeniliğin geleneğe sırt çevirmek değil “onun bıraktığı noktadan başlamak, bıraktığı noktadan alıp” şiiiri ileri götürmek olduğunu düşünür.³³¹ Karakoç’a göre “Orijinal olmak demek, köksüz ve geleneksiz olmak demek değil, tam tersine, çok cepheli, engin bir gelenek temeli üzerinde yeni olabilmek demektir. [...]Yenilik geleneğe bir adım daha attırmak” olarak düşünülmelidir.³³² Zarifoğlu yazının devamında “Şimdi nasıl bağlanacak kopan cümleler.” der. “Küheylanın otlığı geniş kasırgaları yaman, safı sık, alını dik ve onurlu, ne var ki nalları dökük. [...]Bilmem resmimiz görülüyor mu bu çerçevede ve niye “nalbantlık” diye başladık, bir anlam verilebiliyor mu?”³³³ Zarifoğlu’nun gelenekle kurduğu ilişki, şiiirlerinde 1976 yılı sonrasındaki değişimle ortaya çıkan bir özellik olmayıp şairin ilk şiiirinden son şiiirine kadar niteliksel bir değişime uğramaz.

Zarifoğlu şiiiri, modern şiiirin de özelliği olan sözdizimsel ve yapısal sapmalar ve alışılmadık bağdaştırmalar yönüyle İkinci Yeni şiiirine benzer eğilimlere sahiptir. Ancak Zarifoğlu’nun görme ilişkisi ve şiiirinde varlık anlayışına bağlı olarak ortaya çıkan görme biçimi, şiiirin kaynakları ve anlam dünyası açısından gelenekle içerik-yapı düzeyinde kurduğu ilişki ve daha da ötede şiiir anlayışı noktasında İkinci Yeni şiiirinden ayrıldığı görülür. Zarifoğlu şiiiri, ontolojik ve metafizik yönüyle İkinci Yeni içinde Sezai Karakoç’un ifadesiyle “yeni gerçekçi (neorealist) akım”³³⁴ olarak isimlendirilebilecek olan Sezai Karakoç şiiirine yakındır. İki şair arasındaki fark ise

³³⁰ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 34.

³³¹ Sezai Karakoç, “Şair ve Gelenek” **Edebiyat Yazıları I**, 3.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, s. 96-97.

³³² Sezai Karakoç, “Gelenek ve Şiiir”, **a.g.e.**, s. 106.

³³³ Zarifoğlu, “Nalbantlık”, **Zengin Hayaller Peşinde**, s. 57.

³³⁴ Sezai Karakoç, “Galile Denizi”, **Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı**, 2.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1986, s.30-31.

Sezai Karakoç şiirinin söz merkezli ağırlığı yanında Zarifoğlu şiirinin görme ve görselleştirmeye bağlı hareketli doğasından kaynaklanır.

2.2. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRİNDE GÖRMENİN SEYRİ: ‘YORDUM SENİ GÖZLERİM’

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde poetik eylemin merkezinde yer alan görme, hem şiir atmosferinin oluşmasında hem de şiirsel malzemenin seçimi ve kullanımında belirgin bir öneme sahiptir. Şiirlerin söz varlığı dikkate alındığında “gör-, bak-” fiilleri ve bu fiillerden türetilen kelimelerin kullanımındaki yoğunluk dikkat çeker. Görme organı olan göz, şiirlerde en sık kullanılan organ adlarından biri³³⁵ olmasının ötesinde şiiri dünyaya ve poetik alana doğru açan hareketin itici kuvvetidir.

Şiirler, görme eylemine bağlı olarak şekillenirken şairin insana ve tabiata nasıl baktığını, görme eylemini kendi beni ile nasıl ilişkilendirdiğini de gösterir. Görme, şiirin ontolojik varlığı ile ilgili olduğu kadar bir görme biçiminin yansıması olarak metafizik bir eylemdir. Görme, bu anlamıyla “Görme, tecrübe ve kıyasa dayanarak düşünme, fikir yürütme”, “Hak nûru ile bakış, lutufkâr ve keremli bakış, teveccüh ile bakma” anlamlarında kullanılan nazar kelimesinin karşılığı; görme biçimi ise bir bakış nazariyesi olarak düşünülebilir.³³⁶ Zarifoğlu, Necip Fazıl'a göndermeler içeren “Fil Yüreği Gibi Bir Yürek” başlıklı şiirinde nazarın hayati rolüne dikkat çeker. Nazar, göz ile görmeden öte bir bilinç mimarisidir. Nazar, insanı “yaşamak” dengesinde tutan bir zihinsel besin kaynağı ve görme biçimidir.

“Baktık

Bir nazar

Besinliyor üçünü de

Bir damar denize açılan

Salan küçük çaylara derelere

Büyük ırmaklara da suları” (s. 408)

³³⁵ Taşçıoğlu, a.g.e., s. 116.

³³⁶ Ayverdi, “nazar”, **Kubbealtı Lugatı** (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/nazar>, Erişim tarihi: 29.03.2022.

Zarifoğlu şiirinde görme, şiirde içerik-yapıyı belirleyen ontolojik temeli oluşturur; aynı zamanda görme biçiminin mahiyetine bağlı olarak metafizik bir eyleme dönüşür. “Biz Aylardır Bir Şey Görmüyoruz” başlıklı yazısında Zarifoğlu, görmenin mahiyetine ve önemine değinir.

“Olayların ve eşyanın bir arkası var. Bütün mana hemen elimizin altında, ama az ileride. Küçük bir gayretle bakmaya ve görmeye başlamak ve devam etmekle, insanın yüksek değerlere olan tabii eğilimini harekete geçirmek mümkün. Mü’mini anlatan ayetlerden biri şöyle:“Onlar yerlere ve göklere bakarak nice hikmetleri düşünürler.” Yerler ve gökler bütün insanların gözlerinin önünde. Ama onlardaki hikmetleri düşünmek, görmek, mü’minlere has bir olgu. Çok eski çağlarda insanlar ve bunların içinde “görmesini” bilenler, buna yeteneği olanlar, tabiat kuvvetlerine bakarak yüksek değerlere yükselmeye çalıştılar. Ama kendilerine, doğru bakmayı öğreten Peygamberlere nasipleri olmadığı için, gördükleri kuvvetleri kendilerinden ibaret sandılar ve ateşi, güneşi, şimşeği tanrı bellediler. *Görmek, bir yol göstericinin izinde mutlak değerlere yakınlık kesbetmek demek.* Hayâl gücü ve kalp gözüyle bu değerlere yaklaşılabilir. Bizim çıplak bir bakışla elimizi, önümüzdeki eşyayı gördüğümüz gibi, o mutlak değerleri net şekilde görür Peygamberler, büyük veliler. Mü’min de onların eşliğinden ayrılmayarak, yanlış yola saptıkça, gördüklerini hatalı şekilde idrak ettikçe doğru yola yönelir, doğruyu görür. Kalb gözü parıldayan bir insanın bir şeye bakıp da içinde hikmet görmemesi mümkün değil.”³³⁷

Zarifoğlu için hakiki bir görme, ilâhi olanla bağlantılıdır ve görmenin hakikatine ulaşmak için bir kılavuzun yol gösterici örnekliği gereklidir. Görme yalnızca gözle gerçekleştirilebilecek bir eylem değildir. Asıl görme, kalp gözünün görmeye açılmasıyla mümkündür.

“Eğer kavi kulların olaydık

Yemededen doyar

Görmek için göz aramaz bakmazdık” (s. 476)

Zarifoğlu’na göre hakiki bir görmeye göz ile değil, insanın hakikate ve ilâhi ilkelere yakınlığı ile ulaşılır. Görme, bu yönüyle yalnızca fiziki âlemle sınırlı olmayan, fizik ve fizikötesi âlemin iç içe bulunduğu metafizik bir nitelik taşır.

“Tanrı evvelsiz sonrasız bir iklim gibi ordadır

Daim

Melek kanatlarından hava görünmez

Uzaklar yinede görülür” (s. 132)

³³⁷ İtalikler, vurgu amacıyla kullanılmıştır. Zarifoğlu, “Biz Aylardır Bir Şey Görmüyoruz”, **Bir Değirmendir Bu Dünya**, s. 140.

Fizik ve fizikötesi dikotomik bir bölünme ile değil, bir bütünlük olarak kavranır: “Yer ötesi ve yer eşit alınsın” (s. 135). Eşya, tabiat, kâinat, bütünüyle varlık, bu görmede iç içe ve canlıdır. Zarifoğlu’nun şiirlerinde varlığın bütün düzeyleri iç içe geçer, hareket eder: “Solucanların toprak yemesi gibi durmadan/Etimden geçiyor dağın derisi (s. 270). Şiirin atmosferinde varlığın her oluş kategorisi diğer oluş kategorilerinin içinden geçer, çevresinde dolaşır, sanki başka bir diriliş evreninin provasını yaparlar.

“Hiç düşündün mü ağaç neden hayvan değil:

Çünkü kan’dır hayvan

Damardır ağaç

...

Onlar ve ağaçlar

Toprak ve kalbinden doyurduğu hayvanlar

İşitmişler bakın onlarla

Onlar ve yapraklar

geniş bir ağızla üfürülüymüş gibi kımıldamaya başladılar” (s. 118)

Bu diriliş evreninde her şey canlıdır ve yaratılış düzenine uyumlu hareketini sürdürür. “Bulgur aşının kalbi” parmağın ucunda “pıt pıt bir damar gibi” atar (s. 119), “Buğday havada durdurur kurşunu” (s. 86), “dağ hayvanlarla birlikte kımıldar” (s. 124). “Hayvan günahsız bir iz yürüdü”ğü, kendi yaratılış hakikatinden sapmadığı için insan gibi aşınma uğramaz. Zarifoğlu şiirinde doğaya ait unsurların ve imajların kullanımı, kültürden doğaya kaçış şeklinde bir çatışma durumundan kaynaklanmaz. Karşıtlık; yaratılış düzenine tabi olan tabiat ile insanın yaratılış hakikatlerinden uzaklaşmasına sebep olan, “modernizasyon projesi” olarak dayatılan kültür arasındadır. Varlığın bu iç içe girişik görünümünde her şey bütünlüşir, bir harekete dönüşür.

“Vakit kapı vuruyor

Nefes alıyor veriyor eşya

Mekan hem, hem zaman kayıyor” (s. 462)

Şiirin atmosferinde herhangi bir şeyin durgun kalması, durması mümkün değil gibidir; varlık bütünüyle “kımıldar, kımıldatılır, kımıldır” ve her şey bu uyanış, diriliş hareketine çağrılır.

“Uyan ey kaplumbağa kelimeyi kımıldat

Çünkü kıyamet sezilsin otobüs devrilsin

Kımıldat kanlarını

Koşanın yıldırım gibi duranın

Susanın ve dağlarla konuşanın” (s. 197)

Görme, fizik ve fizikötesi âlemin iç içe geçtiği bu diriliş evrenini hakikate bağlayan eylem olarak ortaya çıkar. Zarifoğlu’nda görme, İslâm düşüncesindeki rü’yet, ibret, basîret, tebsira, müşâhede, temâşâ gibi kavramlarla ilişkili düşünülebilir. Rü’yet, rüya ile aynı kökten gelir ve “görmek, Allah’ı ve tecellilerini kalp gözü ile görmek, mânevi âlemi temâşâ etmek”³³⁸ demektir. İbret, “Bir şeyden sakınmak ve çekinmek üzere ders alıp uyanmaya sebep olacak hâl ve olay, böyle bir olaydan, durumdan veya varlıktan ders alma”³³⁹ durumudur. Kur’ân insanı; eşyaya, insana, tabiata, kâinata, tarihe ve zamana ibret gözü ile bakmaya davet eder. Rü’yet, rüya, ibret ve tabir birbiri ile ilişkili kavramlardır. Tabir, rüyaların sembolik göstergelerini yorumlama anlamı taşıdığı gibi “görünenden görünmeyene akıl yürütme”³⁴⁰ anlamını da içerir. Zarifoğlu şiirinin gerçek-rüya atmosferi, mitik ve tarihsel olaylara yapılan göndermeler, kozmolojik unsurların kullanımı şiirlerde görme eyleminin bu kavram alanıyla ilişkili olduğunu gösterir. İlk şiirlerde ibret ya da tabir niteliği öne çıkmasa da rü’yet ve rüya kavramıyla ilişkili gerçek-rüya atmosferi belirgindir. *İşaret Çocukları*’nın ilk on altı şiirinden sonra görme yavaş yavaş dıştan içe, kabuktan öze doğru ilerler. Bu gören ben’den görüldüğünü gören ben’e doğru bir görmeyi öğrenme tecrübesidir. *İşaret Çocukları*’nda görmeyi öğrenmek için dünyaya doğru açılan göz, *İşaret Çocukları*’nın son şiirlerine doğru eşyanın, varlığın, benliğin özüne

³³⁸ Akay, “Rü’yet”, **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 398.

³³⁹ Akay, “İbret”, **a.g.e.**, s. 206.

³⁴⁰ Ekrem Demirli, “Yusuf Fassıyla İlgili Açıklamalar”, **Fusûsu’l-Hikem** içinde, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2006, s. 371.

yönelmeye başlar: “Dirlik sevinçtir-göç içimizdir” (s. 136). Zarifoğlu’nun “Her Gözün Görmediği Rütbeler” başlıklı yazısında yönelttiği soru, görmenin ufkunu da işaret eder: “Allah katında makbul olanı göreceğ göz kimde var?”³⁴¹ Gözün erimi “Allah katında makbul olanı göreceğ” niteliğe erişmesidir. Bu görme biçimi, Yunus Emre’nin “Eyle sûretünü vîrân cân sırrıdur ana iren/Bâtın gözidür dost gören zâhir gözi yabandadır”³⁴² dizelerinde işaret ettiği görme anlayışı ile özdeşir.

Görmenin gözden öze yöneldiği bu aşamada görme eylemi basiretle birleşir. *Basiret*, “keskin kalp gözüyle görme, görüp iç yüzüne ve özüne erme”³⁴³ demektir. Basiretle aynı kökten gelen *tebsira* ise eşyanın basiret gözüyle görülmesine bağlı olarak eşyanın dış görünüşü ile yetinmeyip içine yönelme anlamını taşır.³⁴⁴ Yine basiret ile ilişkili olan *gayretü’l-basar* terimi ise “Dıştan içe, âlemden Hakk’a varmak niteliği ile vasıflanmak” demektir.³⁴⁵ “Yürümek, birlikte yürümek” anlamındaki Arapça *meşy* kökünden gelen *temâşâ*, “Bakıp seyretme, zevkle, hayranlıkla seyretme, izleme; Maddî ve mânevî âlemlerdeki ilâhî güzellikleri, Allah’ın tecellîlerini seyretme”³⁴⁶ anlamlarını karşılar. Temâşânın belli bir şeye sabit bir biçimde ve aralıksız olarak dikkat kesilmek, o şeye dalarak adeta ona dâhil olmak gibi bir anlamı olduğunu belirten Koç, bu durumu “zihnin eşyada dinlenmesi” diye yorumlar. Ona göre bu tecrübe; “bir buluş, bulunuş ve eriş tecrübesidir. Her şeyin sanki ilk defa varoluyormuş gibi taptaze görüldüğü bu ân bir zevk ve safa ânıdır.”³⁴⁷ Sözlük anlamı “görmek, şahitlik etmek, gözlemlenmek; bir nesnenin hakikatine vâkıf olmak” olan *müşâhede* kelimesi; tasavvuf anlayışında Allah’ın tecellîlerini görmek, seyir ve temaşa etmek demektir. Müşâhedenin göz, kalp, ruh ve sır olmak üzere farklı mertebeleri bulunur. Müşâhedenin hareket noktası gözdür (*basar*). “bunun ilerisi kalp gözüyle (*basîret*) müşâhededir. Belli bir mânevî mertebede bulunan bir sâlike içinde bulunduğu mertebenin üstü gâibdir, onunla üst mertebeler arasında

³⁴¹ Zarifoğlu, “Her Gözün Görmediği Rütbeler”, **a.g.e.**, s. 50.

³⁴² Tatçı, **a.g.e.**, s. 108, 54/6.

³⁴³ Akay, “Basîret”, **a.g.e.**, s. 53.

³⁴⁴ Abdülrezzak Kâşânî, **Tasavvuf Sözlüğü**, çev. Ekrem Demirli, 2.b., İstanbul, İz Yayıncılık, 2015, s. 118.

³⁴⁵ Kâşânî, **a.g.e.**, s. 415.

³⁴⁶ Ayverdi, “temâşâ”, **Kubbealtı Lugatı** (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/tema%C5%9Fa>, Erişim tarihi: 29.03.2022.

³⁴⁷ Koç, **a.g.e.**, s. 91-92.

birçok perde (hicâb) bulunur. Sülûkün amacı bu perdeleri aşip ardındaki ilâhî hakikatleri temaşa etmektir.”³⁴⁸

Zarifoğlu şiirinde göz imgesini ele aldığı makalesinde Gülsün Nakiboğlu, “Gözün Yedi Hâli” alt başlığıyla şiirlerde gözün hâllerini değerlendirir. Nakiboğlu, “Yedinci Göz Hâli” olarak nitelendirdiği aşamada görme ilişkisini tasavvufi bir bağlamda yorumlar ve gözün yedi hâlini sınıflandırır. Bu sınıflandırmaya göre gözün birinci hâli “‘İzlenmek için dağlara gideceğim’: Görmeyi değil görülmeyi talep etme hâli”dir. İkinci hâli “‘Ve gözüm eşyamda değil/Yorulduğum maddemden’ hâli”dir. Üçüncü hâli “‘Bir gözün hafifçe aralık/Bilinç uyanık’ hâli”dir. Dördüncü hâli “‘dil çağı kapandı göz bağı koptu’ hâli”dir. Beşinci hâlini “‘Göz kapanır akıl susar susar akıl’ hâli” oluşturur. Altıncı hâli “Her yerde hep kartalı gördü hâli”dir. Yedinci hâli ise “‘Görmek için göz aramaz bakmazdık’ hâli ya da gözün iktidarı hâli: Aynu’l-âlem makamı”ndan oluşmaktadır.³⁴⁹

Nakiboğlu’nun tasavvufi bağlamıyla dikkat çektiği bu hâl, görmenin seyrinde gözün kendine döndüğü, kendi görmesinde görülüyor olduğunun bilincine erişerek kendi özünü gördüğü bir ibret ve temâşâ hâlidir. Bu anlamıyla Zarifoğlu şiirinin seyrini, “bir buluş, bulunuş ve eriş tecrübesi” olarak yorumlamak mümkündür. Hasan Akay’ın tespitine göre Zarifoğlu şiirinde görmenin seyrinin “şehadet boyutu, sezgisel boyut ve metafizik boyut” olmak üzere üç boyutta gerçekleştiği söylenebilir. Görmenin ilk boyutu; şiirin modern algıya göre şekillendiği, görmenin doğrudan duyularla ilişkili olduğu, objektif ve gözleme dayalı bir nitelik taşıdığı “şehadet boyutu”dur. İkincisi şiirde modernite eleştirisinin öne çıktığı, görmenin eşyanın ve varlığın özüne yöneldiği, Bergson, Mallarmé ve Baudlaire’den etkiler taşıyan, akla dayalı sezginin öne çıktığı “sezgisel boyut”tur. “Özgürlüğe Doğru, Kabul, Kayıt, Menziller, İkinci Ayna” gibi şiirlerin öne çıktığı üçüncü boyut ise görülüyor olmanın idrakinin görmenin bilincine dönüştüğü, bakışın “çoklukta Birlik”e yönelerek holografik bir nitelik kazandığı “metafizik boyut”tur.³⁵⁰ Zarifoğlu’nun şiirlerinde bu

³⁴⁸ Süleyman Uludağ, “Rü’yet”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İstanbul, 2008, s. 310-311.

³⁴⁹ Nakiboğlu, **a.g.m.**, s. 224-227.

³⁵⁰ Prof. Dr. Hasan Akay’ın tez çalışmasıyla ilgili görüşmemiz sırasında dile getirdiği tespittir. 22.04.2022. Akay’ın Mehmet Âkif şiirini benzer bir tasnifle değerlendirdiği yazısı için bkz. Hasan Akay, “Modern Türk Şiirinde Ruhun Zamanı: Âkif’in Safahat’ında ‘Zamanın Ruhü’”, **Kırıldıkça Büyüyen Taşlar**, İstanbul, Şule Yayınları, 2019, s. 85-102.

üç boyut kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamakla birlikte bazı şiirlerde farklı görme boyutlarının iç içe geçtiği de görülür. Mehmet Âkif şiirinde “zamanın ruhu’nun ‘ruhun zamanı’na”³⁵¹ bağlanmasına benzer bir görünüm, Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisi bağlamıyla ortaya çıkar.

Zarifoğlu’nda görme, zamanın gözlerinin ruhun görmesine bağlanması ve gözün perdelerinin açılması için hem dışa hem içe doğru yapılan bir yolculuktur. Şiirin görmeye ve görülmeye açılması ancak şiirin perdelerinin gör(ül)meye açılması ile mümkündür. Bu anlamıyla perde, Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisinin anahtar kavramı olarak öne çıkmaktadır.

2.2.1. Görme Perdesi Olarak Şiir: Gözün Seyri

Perde, örtü anlamını karşılayan Farsça bir kelime olmakla birlikte Arapça’daki karşılığı hicâbtır. Görme ile doğrudan ilişkili bir unsur olan perde, hem gölge oyununda olduğu gibi görüntünün yansıdığı sahne hem de gören ile görünen arasındaki sınırdır: “Görünenle görünmeyen arasındaki ince çizgidir hicap [perde]”.³⁵² Perde, görünür olan ile görünmeyeni ayırdığı gibi birleştiren köprüdür de. Perde, genellikle kul ile Yaratıcı arasındaki engelleri işaret eden bir kavram olarak düşünülür. Ancak Suad el-Hâkim, “İbnü’l-Arabî ile birlikte perde, [kelimesinin] perdelenene ulaştıran bir kapı ve yol hâline” geldiğini belirtir ve “Bu yüzden perdelenmiş ancak perdeden ulaşılabilir.” der. Perdenin “engelleyen değil kavuşturan bir ayırıcı”³⁵³ olduğunu hatırlatır.³⁵⁴

Hasan Akay, Zarifoğlu’nun şiirlerinde yalnızca “tabiatı” değil, tabiatla “birlikte ‘tabiat-üstü’nü de görmeyi ve göstermeyi gaye edin(ır)”diğine dikkat çeker. Onun şiir anlayışına göre tabiatın, eşyanın ve şiirin bir perde olduğunu, şiirin bu perdenin altına gizlendiğini hatırlatır: “Evet, ona göre, eşya perdedir ve asıl (ses) onun ötesindedir. “Tabiat”ın gölge halini –bütün gerçekliği ile - ötesiyle birlikte

³⁵¹ Akay, **a.g.e.**, s. 89, 97.

³⁵² Sayın, “Batıda ve Doğuda Haysiyet ve Zillet”, **a.g.e.**, s. 199.

³⁵³ Suad el-Hakîm, “Hicab”, **İbnü’l Arabî Sözlüğü**, çev. Ekrem Demirli, İstanbul, Kabalcı Kitabevi, 2005, s. 288.

³⁵⁴ Ayrıca “Bütün işler birbirleri için örtüdür. [...] Örtüler, delil olsalar bile, kapalı delillerdir. O halde âlem, hatta bütün varlık, örtmek, örtülen ve örtendir. Çünkü örtmek örten ile örtülen arasında sürekli bir vasıta.” Suad el-Hakîm, “Örtmek”, **a.g.e.**, s. 511.

görmek ve öyle göstermek gerekir.”³⁵⁵ Akay’ın da işaret ettiği gibi Zarifoğlu’nda şiir, görme ve görsellikle ilgili unsurların yansıdığı bir sahne olarak perdedir: “Ve açılabilir görüntümüz Sahnemiz Perdemiz:” (s. 357). Aynı zamanda işaret edip gösterirken gösterdiğini örten, bir örtü olarak perdedir. Örtülürken görmeye açılan, görmeye açılırken örtülen bir perdedir. Perdelediğini görmeye açan ve görmenin kat kat açıldığı bir perdedir. Zarifoğlu’nun görme ile ilişkisinde perde; hem -minyatür sanatında bir teknik olarak kullanıldığı gibi- bir şiir tekniği (perdeleme) hem de görmeyi olmak’a bağlayan bir geçiş imkânı, bir köprüdür: “Kapa perdeyi kapa köprüyü” (s. 210).

Zarifoğlu şiiri; görmeye açılırken örtülen, örtülürken açılan yönü ile İslâm sanatlarının estetik anlayışına yaklaşır. Sayın, İslâmi sanatlarda yaratılış ilkelerinin işleyişine yönelik bir tersinden öykünmeye dikkat çeker. Öykünme, İslâm sanatında Yaratıcı’nın ilkelerinin nasıl işlediği ile ilgilidir. Bu ilkelerin nasılı “saklanmayla gizlenme, örtünmeyle açık etme arası eylemeyi gerektirir.”³⁵⁶

“Nitekim onun içindir ki ‘gözü görünen dünyanın merkezi yapan’ Batı anlamında bir perspektif İslami sanatta bulunmamakta; çünkü İslami sanat göz ile resmi, beden ile dünyayı karşılık olarak kurgulamamakta; bu yüzden görmeye ilişkin gerçeklik iddialarında bulunarak dünyayı temsil etme gibi bir kaygı taşımamakta; varlığın derinliğinde yatan tekil ilkeye öykünmektedir. Yine onun için varlık sanki İslami sanatta her an yok olup her an yeniden yaratılarak karşılıklı söyleşiye katılmakta; çünkü varlık, asla suretini maskesiz ele vermediği için kendini görünür kılarken aynı anda görünmezleştirmektedir.”³⁵⁷

Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde göz dünyaya doğru açıldıkça poetik alan görsel unsurların çokluğuyla örtülür. Görsel envanterin poetik malzemedeki çokluğu, şiirsel bir fazla ya da “nesnelerin gürültüsü”³⁵⁸ olarak nitelendirilse de şiirin kendine çağırdığı bakışa kesinleşmiş bir “görme noktası” sunmaktan imtina ettiği, kedisini gözden kaçırdığı bir kaçış noktası olarak işlev görür. Zarifoğlu şiiri bu anlamıyla, görmeye açıldığı yerde görünmeye kapanır. Zarifoğlu şiirleri değerlendirilirken sıklıkla vurgulanan “imaj bolluğu” ve “anlam kapalılığı” şiirin bu görme noktasını imha hareketinin bir sonucudur. Şiirin yüzeyini bezeyen görme ve görsellikle ilgili

³⁵⁵ Hasan Akay, “Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde Tabiatın 'Tabiat-Üstü' Olarak Gözükmesi!”, **Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle: Cahit Zarifoğlu**, haz. M. Fatih Andı ve Hüseyin Yorulmaz, İstanbul, Hat Yayınevi, 2017, s. 191.

³⁵⁶ Zeynep Sayın, **a.g.m.**, s. 199.

³⁵⁷ Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil, İmge ve Benzeşim”, **Defter**, S. 34, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 38.

³⁵⁸ Ünal, **Tahlil Tahrip İnşa: Modern Şiir Eleştirileri**, s. 238.

ögeler, görsel imajlar, dil ve anlatımda kullanılan görselleştirme teknikleri poetik yüzeyi kaplayan bir perde izlenimi uyandırır. Zarifoğlu'nun metinlerini perde kavramı ile ilişkilendiren Kahraman, Zarifoğlu'nun gizledikleri olduğunu dile getirir ve bu gizliliğin kişisel çözümsüzlüğü de içinde barındırdığı için hem iten hem çeken bir merkez olduğunu ifade eder.

“sanatçı çevresine bakmakta ve onun tazyikiyle görmektedir. İşte bu gördüklerini anlatır şair bize. Bu görüntülerin arka arkaya üzerine düştüğü perdeyi seyrediyoruz biz. Belki çelişkili bir durum gibi görünüyor ama, bu perde sanatçının hem arkasına gizlendiği, hem de kendini gerçekleştirdiği aynı yerdir. Ondaki kaçış ve gizlenme bir sığınmadır aynı zamanda. Sanatçıdaki kaçışla izah etmek mümkün bu kesik kesik gelişleri. [...]Hep gördüklerini anlatır bize, onlarla oyalan, asıl meşgul edeni ele vermemek için.”³⁵⁹

Poetik arzuyu besleyen ve sürdüren bu görme perdesidir: Öyle ki görünenin sadece aslolandan bir iz olduğu ve aslolanın sürekli görmenin ardına çekildiği bir art alan iması taşır. “Arzu, Öteki’de olduğu varsayılan, Lacan’ın *objet petit a* olarak adlandırdığı gizemli bir nesne tarafından harekete geçirilir, fakat bu nesne bir bakıma kendi gizeminin sürdürülmesine bağlıdır. Bu nedenle *objet petit a*, imkânsız bir nesnedir: Var olmak için, eş zamanlı olarak hem bilinen hem de bilinmeyen olabilmelidir.”³⁶⁰ Poetik arzu, görünenin ardına doğru bu perdeyi aralayarak aslolana erişme çabası, bir göz tutulumu olan formu aşarak bu göz hapsinden “Özgürlüğe Doğru” yönelim olarak belirginleşir. “O esasını bilmediğimiz şiir gibi vardır ve bizim duvarlarımızın, perdelerimizin arkasındadır.”³⁶¹ Poetik çaba, “Sayısız perdeden bir perdecik kalsın için”dir (s. 289).

Zarifoğlu şiirinin karakteristik özelliği olan çift yönlü anlam alanına işaret etme, perde ve köprü kavramlarında da açığa çıkar. Her iki kavram da hem içerdikleri tehlike nedeniyle korkutucu hem de insanın *görmek* ve *olmakta* hakikate ulaşmasına aracılık eden imkân olma yönüyle poetik alana girer. Köprü, *olmak* ile perde ise *görmek* ile ilgilidir ancak her iki kavram da hem açılma hem örtülme özelliği ile iç içe geçer ve birbirini tamamlar. Köprü dünyayı işaret eder, aynı zamanda perde de Karagöz oyununda olduğu gibi “dünya-yı fâni”yi işaret eden bir gösterendir.

³⁵⁹ Âlim Kahraman, “Zarifoğlu'nun “Anlatım”ı”, **Yedi İklim**, c.1, S. 5-6 Temmuz-Ağustos, 1987, s. 41.

³⁶⁰ Todd McGowan, **Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı**, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Say Yayınları, 2012, s. 36.

³⁶¹ Zarifoğlu, **Yaşamak**, s. 86.

“Bir sahnenin perdelerinden sonra

Katmerli kadife ve kapanan perdelerinden sonra” (s. 48)

“Yaşamak’ bir perde gibi”dir (s. 490). Perde, görme eyleminde insanı hakikate ulaştırın bir köprü gibidir ve gözün arzusu görme perdelerinin açılması yönündedir: “Damarlarımı lif lif denetle çöz gözümün perdelerini” (s. 190).

Şiirlerde değerli olan “güzellik” örtülür, bu İslâm düşüncesindeki güzellik anlayışı ile ilişkilidir: güzellik görünmez, görünen güzelliğin tecellisidir. “Tecelli, gaybe dair bir perde olsa bile, perdenin ötesine bakmak, tanrısal sırı erişmek ve perdenin ardındaki sırı ifşa etmek, beşere bahşedilmemiştir. Gaybin özelliği mevcut olmamak değil, perdenin ardından farkedilir olmamak, özellikle görünür olmamaktır.”³⁶² Görmek, bu anlamı ile neyin görülüp neyin görülemeyeceğini, neyin gösterilip neyin gösterilemeyeceğini ayırt edebilmeyi gerektiren bir “kendini bilme” eylemidir.

“Ölmek koşup varmak mıdır oralara

Soluğunu yatıştırarak

Perdeyi aralayıp girmeden çiçekli ovalara” (s. 213)

İslâm sanatının var olma şeklinin perdeleri aralamak değil de perdeleri çeşitlendirmek olduğuna dikkat çeken Hemiş, sayısız çeşitlemeleriyle perdenin hem var hem yok olduğunu belirtir. “Bir bakış imtihanıdır İslami sanat; bakışınızı eğiterseniz perdenin ardındakini görmeye kâdir olursunuz. Bu bakışın bir terbiyesi, bir edebi vardır; nasıl ki sanatçı bir ‘tertip’le kuruyorsa sanatını, bu tertibe yaraşır bir bakış terbiyesi gerekmektedir.”³⁶³ Perdenin hicap gereği açılmaması gerekirken hakiki görüşü engellediği durumlarda açılması zorunludur. Hemiş’in de dile getirdiği gibi İslâm düşüncesi ve sanatında görme, bakışın terbiye edilmesini içeren bir keşif sürecidir. Bir seyir hâli olan keşif, insanın Yaratıcı ile arasındaki perdeleri kaldırıp hakikate erişmesi için elzemdir; “çünkü keşif bir perde kaldırma, örtü açma işlemidir.” İnsan tertemiz yaratıldığı hâlde “maddi duyular âleminden gelen etkilerle

³⁶² Zeynep Sayın, **Noli me tangere: Beden Yazısı II**, s. 126.

³⁶³ Özlem Hemiş, **Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni**, İstanbul, VakıfBank Kültür Yayınları, 2020, s. 169.

kirlenerek” perdelenir. “Bunlardan arınarak kalbin gayb âlemini görmesini engelleyen perdesini kaldırmak, kalp gözünün açılmasını sağlamak, keşif olarak adlandırılır. Keşif sayesinde beden ve his perdesi kalkar, ruh âlemi temaşa edilerek ilahi sesleniş duyulur [...] gözün seyri bir süreklilik içinde eylemektir.”³⁶⁴

Gözü, görmede hakikate ulaştıracak “güzelliğin nasılı” görmeyi engelleyen perde açılmalıdır. Zarifoğlu, “Güneşte Bir Gece” başlıklı yazısında bu duruma değinir. “Güneş yok olmuş değil”dir ancak filtrelerle önü kapatılmıştır. Bu nedenle ışınları kararmış olarak gelmektedir. Işınlara “‘filtrelerin çalışmadığı’, o ilk Saadet Zamanı’ndaki gibi” perdelenmeden geldiği “bir kol, bir ışık balyası olmalı”dır. Bu durum kalple ilgili bir sırta sahip olmanın getirdiği bir sorumluluktur. “Bakılmadığı için karartılan, yumuşatılıp ılıklaştırılan, romantikleştirilen veya beşerileştirilen yalazlara kanmayan, onlara başını çevirip bakmayan bir yol takipçisi bulunmalı. Aksi takdirde ebediyen yitmiş olacak. O damar, o öz, şurada bir yerlerde ve gözüm, bana şahdamarımdan yakın bir hissin yolcusunda.”³⁶⁵

Gözün ilâhi olanla ilişkili bir görmeye ulaşmasını engelleyen her durum, olay ve varlık perdeye dönüşür. Görmeyi kesintiye uğratan, yolundan saptıran, gözü oyalayıp aldanmaya sürükleyen her şey hakiki bir görmeye ulaşmak için mücadele edilmesi gereken, kat kat açılması gereken göz perdeleridir ve şiirlerde aşılması gereken olumsuzluk durumlarını işaret eder.

2.2.2. Zarifoğlu Şiirinde Gözün Perdeleri

Zarifoğlu şiirinin görme ile ilişkisinde perde, değerli olanın örtülmesine yönelik olumlu bir çağrışım alanına sahip olduğu gibi insanı görme eyleminden alıkoyan göz perdesi olarak çift yönlü bir anlam alanına sahiptir. Şiirlerde *uyku*, *cinsellik/beden ve körlük* görmeyi perdeleyen unsurlardır.

Uyku, bilinç hâlinde yoksun olmayı ve gözün (görmeye) kapalı olduğu hareketsizlik durumunu gösterdiği için şiirde engelleyici bir perde işlevi görür. Dünya hayatı da bir uykuya benzetilir. Uyku kaçınılması gereken bir hâldir ve şiir

³⁶⁴ Hemiş, **a.g.e.**, s. 207-208.

³⁶⁵ Zarifoğlu, “Güneşte Bir Gece”, **Bir Değirmendir Bu Dünya**, s. 45.

“ortasından yarıp uykuları” (s. 80) uyanışa çağrı yapar. Uyanık olmak, görmede hakikate açık ve sürekli bilinç hâlinde olmaktır.

“bildiler onu ATEŞ saçan uyku” (s. 102)

“Bedenim hızla kaçıyor

Gözlerime toprak atan uykudan” (s. 117)

“Uyku beladır göç içinizedir” (s. 138)

Uyku, şiirlerde genel olarak manevi bir ölüm durumunu işaret eder nitelikte bela, ateş ve göze toprak atılması ile ilişkilendirilir.

Zarifoğlu şiirinde cinsellik/beden ve körlük insan (hatta canlı) doğasını oluşturan iki unsuru işaret eder: et ve kan. “Yedi Güzel Adam” şiirinin V. bölümünde insan, adeta “et + kan”dan oluşan ve eylemi “görmek” olan bir varlık olarak tanımlanır. İnsan “et, kan ve göz”den ibarettir. Göz, daha da geniş anlamıyla görme, insanın et ve kandan oluşan ölümlülüğünü ehlileştirip hakikate bağlanmasını sağlayan eylemdir. Ya da tersine bir çevrimle insanın dünyaya ve nefsinin arzularına saplanarak körleşmesine neden olur.

“Devir insan devri

Geçti geçti

İnsan geçti

Et geçti kan geçti

Göz geçti” (s. 126)

Zarifoğlu’nda var oluş görme eyleminde temellenir. İnsan, adeta insan kelimesinin kökündeki *İns*’in (hemze, nun ve se) “bir şeyin ortaya çıkması” anlamında işaret edildiği gibi görme eylemine ve görünür olmaya bağlanır. Yeryüzü insanın “İki bakış[ımın] arasında bulduğu[n] toprak”tır (s. 289). İnsanın et (bedensel ihtiyaç ve arzular) ve kandan (güç ve iktidar hevesleri) oluşu canlılığın doğasına özgüdür. Zarifoğlu’na göre insanın doğasından kaynaklanan bu *kendinde oluşu*, *hakikatte olmak* adına aşması, kendini bedensel olana bağımlı kılan yönlerinden özgürleşmesi gerekir. Görme eylemi, bu noktada insanı kendi kemaline ya da

sefaletine taşıyan bir yön tercihi olarak belirir. İnsan görme eyleminde “*olmak ya da olmamak*” tercihi ile sınılanır. Tercihin olduğu yerde sorumluluk olduğu gibi özgürlük ve risk de vardır. Zarifoğlu şiiri, bu anlamıyla “et ve kan” perdesini aşmaya yönelik bir göz mücadelesidir.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde cinsellik canlı doğasının bir gerçeği ve zorunluluğu olarak mevcuttur. “Berdücesi, Delikanlılar, Salvo, Çoğalmak” gibi şiirlerde daha belirgin olmakla birlikte ilk şiirlerde canlı organizmasının bir gerçeği olan organik bir olay gibi aktarılır. Zarifoğlu cinselliği yadsıyan, bastıran bir tutum içinde değildir. Ancak cinsellik, canlı doğasının bir zorunluluğu olsa da gözü kendi hakikatinin yörüngesinden saptıran, var oluşun temel eylemi olan görmeyi askıya alan bir perde özelliği taşır.

“Örneğin her gün gecekinin aynısı acayip kollar

sarıp sarmalayınca bizi

gözlerimize serilip akrep bezleri

[...]

her el bir perde açar alnımıza

aslında o saklı anda

saklı kadınlar tırmanır beynimize” (s. 57)

Cinsellik genellikle “et, köpek, morarmak, akrep, loşluk, yılan, zehir, karanlık, kırmızı, kan” gibi kelimelerle olumsuz bir atmosferle aktarılır. Cinselliğin et ve köpek kelimeleriyle yan yana kullanımını nefsanî arzuları işaret eder. Tasavvuf anlayışına göre nefis bir perde olduğu gibi, her nefis makamının da perdeleri vardır.³⁶⁶ İnsanın nefsanî arzularına bağlı bir hayat sürmesi onu yaradılışın en aşağı derecesine (esfel-i sâfilîn) çeker. Bu durumlarda cinsellik genellikle nefsanî arzuları da kapsayacak şekilde insanın içindeki hayvani yönü işaret eder:

“yanılmışların hangisi/hangi vahşi hayvanın/hangisi o kadar benim” (s. 77),

³⁶⁶ Süleyman Uludağ, “Nefs/Nefis”, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 274.

“Korkup kaçarken çıktı benden/Bir çeşit hayvan nereye dönsem o” (s. 299),

“Perişan toztoprak içinde eşyam/.../Vahşi bir hayvan fırlıyor hatıramın sırtına” (s. 450).

Varlığını nefesine bağımlı değil, ilâhi emirlere bağlı kılması ise onu yaradılışın en üst derecesine (âlâ-yı illiyyîn) yükseltir. Bu nedenle cinsellik, Tanrı buyruğuna uygun, “doğanları[n] tanrı bağlarına” (s. 138) bağlandığı meşru bir alana çekilir.

“Şehvetin ya da nur içinde birleşmenin

Satan'ın içinde beklerken herşeyi önceden kestirenin

Çünkü şarttı bir kere

Ölümler yan yana şeytanın içinde durmak” (s. 203)

Zarifoğlu şiirinde cinselliğin ele alınışını Turgut Uyar’a yakın bulan Doğan’a göre Zarifoğlu’nun yorumu Uyar’dan farklıdır. Uyar’ın şiirinde öznelerin “varoluş karşısındaki şaşkınlıklarını cinsellikte göster(irler)”diklerini, Zarifoğlu’nun ise “cinselliği bir beden bilgisi olarak yaşantının içinden anlamak” istediğini belirtir ve “Şiirlerinde çokça görülen “et” vurgusu, bu bilgiye yönelik bir anlama kaygısından ileri gelir sanki.” der. Zarifoğlu’nun bu beden bilgisine ulaşmak için aileyi öne çıkardığını, böylece cinselliği meşrulaştırdığını ifade eder.

“Cinsellik, onun şiirinde özellikle 1970’lerde bir çevre olarak biçimlenen “Müslüman dikkatini öne alan/çıkarıcı şair ve yazarlar”da olduğu gibi gizlenmez ve örtülmez. İnsana verilmiş bir istek olan cinselliğin anlaşılması için ısrarla üzerine gidilir. Bu anlamıyla Zarifoğlu, cinselliği yasaklamaz ve tabulaştırmaz; kutsalın bir yansıması olarak kabullenip meşruiyet alanları açarak onu sahiplenir.”³⁶⁷

İnsanın “et ve kan” perdesini aşip görmede hakikatin bilgisine ulaşması, insanı dünyaya/ölümlülüğe bağlayan bedenle bir hesaplaşmaya çağırır: “Organlar sizinle benim savaşım” (s. 196). İnsan, bedeniyle dünyada bulunuşu ve hakikate yönelik oluşu arasında sürekli bir mücadele alanındadır: “İşkenceden olacak/Kaçamadığım içim/İşkenceci” (s. 431).

Zarifoğlu şiirinde bedenin aynı zamanda hem gören hem görülen olarak dünyada bulunuşu bir görüntü kırılmasına neden olur. Bir yönü dünyaya bir yönü

³⁶⁷ Mehmet Can Doğan, **a.g.m.**, s. 123.

hakikate dönük olarak beden, bir “aradalık” durumundadır. Bedenin varlığı, Zarifoğlu şiirinin karakteristik özelliğine uygun olarak, bir çift yönlülük içerir.

“ikiz bir ben'i bırakmış gibi geride
fısıltılar yüksek itiraz vuruşlar duymak
kendi öz sesinin içinde” (s. 261)

Beden bir gören olarak dünyada bulunurken aynı zamanda bir görülenidir. Arzuyu, “bedeni bir başka bedene bağlayan kör bir anlama” olarak nitelendiren Merleau-Ponty, bedeni ile dünyaya batmış olan insanın, bakışı ile dünyaya açıldığına dikkat çeker. Hem gören hem görülen olarak insanın görmede, kendi görme gücünün öbür yönüyle karşılaştığını belirtir. “Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün “öbür yanını” tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir.”³⁶⁸ İnsanın bakışının, onu gören bir başkası varmışcasına dışarıdan kuşatan başka bir bakışla ikizleştiğini, bu ikizleşme ile insanın kendisini bir gören olarak gördüğünü belirtir. Zarifoğlu şiirinde de beden, hem cinsellik hem de görme ilişkisi nedeniyle benin kendini algılayışında bir ikizleşme oluşturur.

“Elimle
Kendi elimi tutuyorum
Yan yana gidiyormuşum gibi kendimle” (s. 446)

Zarifoğlu şiirinde “ben” de beden gibi bir “aradalık” olarak merkez ve merkezkaç hareketi içeren çift yönlü bir çekim alanıdır. Bedenin dünyaya dönüklüğü ile “etin ötesi”ni arayan hakikate içkinliği arasında ben’in görüntüsü de kırılıma uğrar.

“Kuşak” başlıklı şiirde ben dünyaya dönüktür Mevlânâ’nın *Dîvân-ı Kebîr*’deki “Hangi kova kuyuya sarkıtıldı da, dolu çıkmadı?” (911) sorusuna adeta

³⁶⁸ Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, s. 32.

yanıt verir: “güneşte dipsiz kova beni seçmiş beni seçmiş” (s. 77). “Yanma” şiirinde bendeki kırılma durumu bir farkındalığa dönüşür.

“önce beni boğacaklar özgür ve sevecen olmak için
bir bıraksam
yakut bir kuşun içinde duran ellerimi” (s. 84)

“Açlık Türküsü” başlıklı şiirde benliğin var olma hevesi ile beden arasında bir paralellik kurulur. Hakikate doğru aşılma istenen ben duygusu, nefis ile özdeşleştirilerek bedenli oluşa bağlanır. Ancak var olma hevesinin ayrıntılı aktarımı karşısına “hesabı sorulacak” ifadesinin yerleştirilmesi ile ben’in merkezî noktası hakikate doğru kayar.

“Kaburgam derin ip ince ipliklerim
Elmacık kemiğimde güm güm vuran
Var olma hevesimin
Vahşet dolu sur kervan baloları
Hesabı benden sorulacak” (s. 86)

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde benin kırılmış görüntüsü varlıkla bütünleşerek bir BİR’leşmeye dönüşür. Ben’in ikizlenmiş görüntüsü hakikate doğru aşılır, gören ben ile görülen ben arasındaki mesafe kapanır. Kırılmış görüntüde bir ayrılık, uzaklık olan ben, kendi özündeki birliğe ulaşır.

“Tanrım bu dağları da sen yarattın
Bana kattın
Bir bir okşadım
Sema yapan kırları” (s. 137)

Şiirdeki ben’de içeri doğru yönelen görme, bedensel arzudan hakikatin alanına kayar. Aşk “beyaz bir sanat”a dönüşür. Ben ile cinsellik arasındaki yarılma, benin kendi özü ile aşk arasındaki bütünleşmeyle yer değiştirir. İkizleşmedeki mesafe kapanmıştır: çünkü ben’in özü aşktır.

“Benden beni çıkar bakalım kalacak mıyım
Üstüme beni koy bir de
Gözle dayana bilecek miyim
Yoksa hemen birkez daha bütünle bende beni
özümü kullan” (s. 206)

“Yar” başlıklı şiirde ben “severek” ve “yücelerek” ufalır. Ben, bu ufalma ile adeta bir noktaya dönüşür. Bu bir daralma değil, tevhid ile noktada sonsuzluğa ulaşmadır. Öyle ki ben, bedeniyle dünyaya çakılı olmaktan kurtulur, hafifler, var olma heveslerinin ağırlığı yerini uçuşa bırakır.

“Ben'im bir yalnızlık haberiyle
İklimsizliğe doğru
Uçarak
Ufalmaktadır” (s. 236)

“Ayna” başlıklı şiirde gören ben'in maddenin ötesine, varlığın özüne doğru yönelen bakışı ile görülen ben'i kavraması ve böylece görüldüğünü görmenin bilincine ulaşma yolculuğu aktarılır. Şiir başlığı da ben ve görme ilişkisi açısından dikkat çekicidir. Aynanın manevi tefekkürün en dolaysız simgesi olduğunu belirten Burckhardt, aynanın gören ve görülenin birliğini temsil ettiğini ifade eder.³⁶⁹ Belting'in de dile getirdiği gibi “İnsan kendini kendi bedeninde değil, sadece aynada görebilir.”³⁷⁰ Bu anlamıyla “Ayna” şiiri şiirdeki ben'in görme seyrini en iyi aktaran şiirlerden biridir. Aynı zamanda bu şiir, Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisini de gösteren bir ayna olarak şiirdeki görmenin aynasallıkta katmanlaştığı bir örnek olarak düşünülebilir.

“Ve gözüm eşyamda değil
Yoruldum maddemden
Ta ki dünya bitti

³⁶⁹ Titus Burckhardt, **Akılın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler**, çev. Volkan Ersoy, İstanbul, İnsan Yayınları, 1997, s. 127.

³⁷⁰ Belting, **a.g.e.**, s. 235.

Köşk kurdum sakin oldum
Dehlizsiz ve tabakasız
Kör bir hayvan gibi
Rızkına etiyle yanaşan
Karanlık birevDir gövdem
Güneşte asla karanlık yoktur dediler
Ve onlar yoluna cihet ettim vatan tuttum
Büyük yeni bir hayat bildim
Yeni yeni bildim yoksa ölüyordu bir şey
Bir insan binası yıkılıyordu durmadan” (s. 302)

Cinsellik/beden ve ben perdeleri, gören ben’den görülüyor olduğunu gören ben’e doğru, görmede hakikatin idrakine ulaşmak için aşılır. Görme, bu noktada “kendini bilme” deneyimi olarak bütünüyle bir görme biçimine dönüşür:

“Şöyle bakıyoruz
Şöyle bakıyoruz şöyle
Şöyle bakıyoruz
Şöyle bakıyoruz şöyle” (s. 417)

Zarifoğlu’nun ilk şiirlerinde eşyayı, dünyayı, varlığı büyük bir göze dönüşmüş bedeni ile gören, ayrık ve yabancı ben, görmenin dıştan içe, gözden öze seyri ile varlıkla bütünleşir. *Et*’ten bedenini seyreltip kendini parçalanmaz birliğin içinde bir nokta hacminde duyan ben, görülüyor olmanın bilinci ile sorumluluk duygusunun devleşen gövdesine dönüşür. “Biliyorum Çok Geç Oldu” başlıklı şiirde ben, adeta varlığını ümmet bilincinin gövdesine bağlı bir organ gibi algılar.

“Bağlantılarım tam otomatik
Arzı mıyım ben
Tırnak aralarına kıymık giren ellerin” (s. 450-451)

Zarifoğlu Şiirlerinde körlük, göz perdesinin aÇılarak gözün görmeye aılamadığı bütün durumları işaret eder. Körlük, insanın gç ve iktidar hevesleri ile kendi benliğinin kölesi olduğu, ilâhi buyruğun sınırlarını aştığı, nefsinin karanlığına saplanarak görme yetisini yitirdiği bir zulmet hâlidir: “Ya ben neyiyim körlüğün” (s. 374).

Körlük, “yaradan yokmuş gibi” kendisini “Habersizliğin kahramanı” zanneden insanı helaka götüren her türlü duyuğu, durum ve davranışın sonucu olarak ortaya çıkar. Dünya arzularına saplanan beden “kr bir hayvan gibi”dir (s. 302). Gç ve iktidar arzularıyla yapılan savaŐlar da insanlığı karanlığa mahkum eden bir tür körlüktür: “Bir iki tank er çöp gözüne olmuş perde” (s. 386).

Şiirlerde körlük, Kur’an ve Hz. Peygamberin hadislerinde zikredilen zulüm kavramının karanlığını çağrıştıran bir işarete dönüşür. Körlük, hakikatin iŐıđına kapalı olma durumudur. Bir perde olmaktan öte, göz perdelerinin aılamadığı, açılması yolunda herhangi bir çaba sarf edilmediği her durumda oluşan bir ontolojik karanlık hâlidir. Görme, varlığı görmeye kapatan gözün perdeleriyle sürekli bir mücadele hâlini içerir. Zarifoğlu’na göre hakiki bir görmeye ancak gözün kontrol edilmesi ile ulaşılır: “Gözlerimizin meylini bir kontrol etsek mi?”³⁷¹

³⁷¹ Zarifoğlu, “Aslanlarımız”, **Zengin Hayâller Peşinde**, s. 183.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRLERİNDE GÖRME VE GÖRSELLİK İLE İLGİLİ UNSURLAR

Zarifoglu şiirinde dil malzemesi dikkate alındığında görme ve görsellikle ilgili kullanımların geniş yer tuttuğu görülecektir. Şiirlerde Âlim Kahraman'ın da vurguladığı gibi “görselliğin ritmi diyebileceğimiz bir müzikal hareket sezilmektedir.”³⁷² Belirtmek gerekir ki Zarifoglu şiirinde “müzikal”lik bütünsel bir ahengi işaret etmez. Şiirde kopmalar, kesmeler ve vuruşlarla oluşan hareket, genellikle aritmik bir nitelik gösterir. Bu yönüyle Zarifoglu şiirinde müzikallığın minimalist ya da atonal bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Kahraman'ın dile getirdiği şiirlerdeki bu görsel ritim ise görme ile ilgili dil malzemesinin, görsel imajların, dil ve anlatımın görselleştirildiği tekniklerin yardımıyla oluşturulan tabloların “girişik” bezemeleri andırır şekilde birleştirilmesiyle sağlanır. Şiirlerde görme ve görsellik ile ilgili kullanımların tespit edilmesi, hem şiir görme ilişkisinin somutlaşmasına hem de Zarifoglu'nun şiirlerinde görme ve gösterme biçimlerinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde şiirlerde görme ve görsellik ile ilgili unsurlar belirlenmeye çalışılacaktır.

3.1. ŞİİR ADLARINDA GÖRME VE GÖRSELLİKLE İLGİLİ UNSURLAR

Cahit Zarifoglu'nun şiirlerinde görme ile kurulan ilişki şiir adlarının seçiminden başlayarak kendini göstermektedir. Doğrudan görme ile ilgili kelimelerin yanı sıra görsel özelliği öne çıkaran kelimelerin ve görsel çağrışıma olan ifadelerin kullanımı da dikkat çekicidir. Şairin ilk şiir kitabının adı olan *İşaret Çocukları*(1967) doğrudan görme ile ilgili olmasa da görsel bir çağrışıma sahiptir. İşaret; “belirti, anlamlı iz, gösterge, el yüz hareketiyle gösterme”³⁷³ gibi görsel yönü öne çıkaran bir

³⁷² Âlim Kahraman, “Toprağı Gezen Kökler”, a.g.e., s. 73.

³⁷³ TDK, “işaret”, *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, [Çevrimiçi] [Erişim Tarihi: 23 Ağustos 2021.] <https://sozluk.gov.tr/>.

anlam alanına sahiptir. Aynı kitapta yer alan “Aylak Göz”(s. 45) adlı şiirde görme organının doğrudan kullanıldığı görülmektedir. “Kutsal Mavi Çocuk”(s. 49) şiirinin adlandırılmasında bir renk adı tercih edilmiştir. Bu adlandırma aynı zamanda destan ve masallarda sıklıkla karşılaşılan kutsal bir ışık ile ya da ışıktan doğan çocuk motifini de anımsatmaktadır.³⁷⁴ Kutsal, mavi ve çocuk kelimelerinin art arda gelerek destan ve masallara ait bir motifi çağrıştıracak şekilde kullanımı şiirin adlandırılmasından itibaren görsel çağrışımı zenginleştirmektedir. Kitabın bir diğer şiiri olan “Ağartı”(s. 69) ise ışığa bağlı bir adlandırma olarak dikkat çeker. Doğrudan görme ile ilgili olmamakla birlikte görsel imajlarla oluşturulan hareket imgeler olarak nitelendirilebilecek “Hızla Akan Mızrak”(s. 17), “Zamana Yay Gerip Ok Atmak”(s. 25) ve görsel bir ima olarak değerlendirilebilecek “Can Eriği İlk İz”(s. 37) adlandırmaları da görme ve görsellikle ilgili düşünülmelidir.

Yedi Güzel Adam(1973) kitabında şairin 1969-72 yılları arasında *Edebiyat ve Diriliş* dergilerinde yayımlanan epik anlatımın ön plana çıktığı ve önceki şiirlerine göre daha uzun beş şiiri yer almaktadır: “Yedi Güzel Adam”, “(Ben DirimleDoğrulurken)”, “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu”, “Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım”, “... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı”. Şiir adlarının tercihinde görme ve görsellikle kelime düzeyinde bir ilişki bulunmamakla birlikte şairin teknik olarak görselleştirmeyi kullandığı görülmektedir. “(Ben Dirimle Doğrulurken)”(s. 130) şiirinin başlığı parantez içine alınarak rahim içindeki cenin ya da rükû ve secde pozisyonunda bir insanın görünümü parantez işaretiyle görselleştirilmektedir. “... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı”(s. 177) şiirinde ise uyanışın öncesi, hem “ve” bağlacının kullanımıyla hem de “ve” bağlacının öncesinde kullanılan üç nokta işaretiyle görselleştirilmiştir. Üç noktanın belirsizlik, bilinmezlik iması uyku hâlindeki bilinç durumuna işaret etmektedir. Kitabın bu iki şiirinin adlandırılmasında Zarifoğlu’nun kimi şiirlerinde öne çıkan teknik olarak görselleştirmenin kullanılarak dilin görselleştirildiği görülmektedir. Daşcıoğlu’nun sapma olarak nitelendirilebileceğini belirttiği³⁷⁵ bu kullanımların,

³⁷⁴ Eberhard ve Boratav’ın hazırladığı Türk Masalları kataloğunda 562 numarada “mavi ışık içindeki ruh” yer almaktadır. Wolfram Eberhard ve Pertev Naili Boratav, **Typen Türkischer Volksmärchen (Typen türkischer Volksmärchen)**, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1953, s. 204-205.

³⁷⁵ Taşcıoğlu, a.g.e., s. 48-49.

Zarifoğlu'nda bir yabancılaştırma etkisinden öte dilin içeriği gösterecek kadar görselleştirilmesi çabasının sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu" (s. 146) başlıklı şiirinde ise teatral kurgunun öne çıktığı görülür. Şiirin adlandırılmasında "oyun" kelimesine yer verilmesi, göstermeye dayalı sanatlardan biri olan tiyatronun tercih edilmesi ve şairin teknik olarak anlatımı görselleştirmesi şiir-görme ilişkisi açısından dikkate değerdir. "Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım" (s. 161) şiirinde ise görme ve görsellikle ilgili bir adlandırma yapılmamış olsa da şiirde teknik olarak görselleştirmenin kullanılarak anlatımın görselleştirildiği görülür.

Zarifoğlu'nun *Menziller*(1977) adını taşıyan üçüncü şiir kitabında 1973-77 tarih aralığında *Edebiyat*, *Diriliş* ve *Mavera* dergilerinde yayımladığı otuz sekiz şiiri yer almaktadır. Bu kitaptaki "Şekiller" (s. 227), "Tablolar" (s. 257), "İkinci Ayna" (s. 299), "Ayna" (s. 302) başlıklı şiirlerde görme ve görsellikle ilgili adlandırmalar dikkat çekmektedir. İlk bölümü *Yedi Güzel Adam*'da yayımlanan ve *Menziller* kitabında ikinci ve üçüncü bölümü yer alan "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu"³⁷⁶ (s. 335) şiiri ise görselleştirmenin teknik olarak kullanılması yoluyla anlatımın görselleştirildiği bir örnektir. "Güneş İnip Suya Dokun" (s. 301) başlıklı şiirde ise görmenin gerçekleşmesi için varlığı zorunlu olan ışık ile ilişkili "güneş" ve görüntünün yansmasıyla ilişkili düşünülebilecek "su" kelimelerinin kullanımı dikkat çeker. Emir kipinde kurulmuş bir cümleden oluşan şiirin başlığına hareketin de dahil edilmesiyle görsel bir imaj oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

Şairin 1977'den itibaren *Mavera*, *Yedi İklim* ve *Yönelişler* dergilerinde yayımlanan şiirlerinin yer aldığı *Korku ve Yakarış* (1985) kitabındaki şiir başlıklarından "Ilık Kocaman Bakışlar" (s. 446) görme ilişkisinin en açık görüldüğü adlandırmadır. Bu kitapta görsel ve görmeye dayalı sanatlarla ilgili şiir başlıkları da dikkat çekmektedir. "Bir Filmden Tek Kare" (s. 409), "Ve Tek Kare Bir Film" (s. 418) adlandırmaları şairin sinema sanatıyla ilişkisi açısından da bir ipucu niteliği taşır. "Bu izlenim Asırlık" (s. 425) şiir başlığı da görme ilişkisinin öne çıktığı bir adlandırmadır. "Fotoğraf" (s. 429) şiiri hem başlığı hem de içeriği açısından görme

³⁷⁶ "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu" şiirinin Şubat 1969'da *Edebiyat* dergisinde yayımlanan bölümü *Yedi Güzel Adam* kitabında yer alırken şiirin Kasım 1973'te *Edebiyat* dergisinde yayımlanan ikinci ve üçüncü bölümü *Menziller* kitabında yer almaktadır.

ilişkinini en iyi yansıtan şiirlerden biridir. “Yüzlerin İnce Lifinde Korku” (s. 347), “Başım Eğik Dilim Kapalı Gözler Kaçanağı Anlamında” (s. 357) başlıkları görselleştirmenin öne çıktığı şiir adlarıdır. “? Soru İşaretlerinden Biri” (s. 386) başlığı da dilin görselleştirildiği bir diğer örnektir. Yine adlandırmada renklerin kullanıldığı “Beyaz Camlar” (s. 387), “Mavi Gök Orda mı” (s. 438), “Vakit Sarı Tunç Kara Demir” (s. 443) şiir başlıkları ve görüntüyü yansıtmaya özelliği taşıyan suyun görmeye bağlı bir sıfatla yan yana getirilmesiyle oluşan “Büyük Su” (s. 440) görme ilişkisinin şiir adlarına yansıdığı başlıklardır.

3.2. CAHİT ZARİFOĞLU ŞİİRLERİNDE GÖRME ORGANI OLAN GÖZ VE GÖRME İLE İLGİLİ KULLANIMLAR

Görme organı olan göz, insanlık tarihi boyunca görme eylemi ve bakışa atfedilen önem nedeniyle mitlere konu olmuş, mistik ve uhrevi bir misyon yüklenerek birçok sembolde kullanılmıştır. Kimi kültürlerde güneş her şeye hâkim ve her şeyi gören tanrının gözünü temsil etmektedir.³⁷⁷ Antik Mısır’ın sembolü olan tek gözün tanrısal bakışın simgesi olduğuna ve Ra’nın sol gözü diye tanımlanan sembolün dünyanın tanrısı olduğu varsayılan Horus’u gösterdiğine inanılmaktadır.³⁷⁸

Kadim kültürlerde, mitolojide ve farklı halk inançlarında gözün kutsal algılanışının yanı sıra olumsuz bir değer yüküne sahip olduğu örnekler de mevcuttur. Aktaion, bakire Diana’yı banyo yaptığı sırada seyrettiği için cezalandırılır. Orpheus’un geriye dönüp bakışı ile yaşam ve ölüm arasındaki sınırı aşması Eurydike’yi tekrar kaybetmesine neden olur. Gorgo/Medusa’nın bakışı karşısındakileri cansız taşlara, ölü resimlere dönüştürür. Perseus’un Gorgo’nun yüzüne ayna tutması, Gorgo’nun kendi bakışına kurban olmasına yol açar. Narcissus’u öldüren kendine yönelik aşkı değil, bakışdır. Belting bakışın negatif yüküne değinirken Antik Çağ insanının “bakışlarıyla dehşet yaratan” gözden korktuğunu, “İnsanın başını döndüren ve ölüm getiren” o tekinsiz yuvarlaktan kaçındığını belirtir. “Antikçağ ‘görme eylemi karşısında dehşete düşüyor,’ gözden somut cisimler çıktığına inanıyordu. Görmek “şiddet dolu, cinsel, tekinsiz bir eylem olarak algılanıyordu.” der. Antik Çağ insanına göre göz büyüldür. Bu nedenle göz

³⁷⁷ Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, çev. Lale Arslan, İstanbul, Kılbalcı Yayınevi, 2003, s. 143.

³⁷⁸ Ergün Candan, **Antik Mısır Sırları**, İstanbul, Sınır Ötesi Yayınları, 2005, s. 238.

göze gelmekten ve aynadan kaçınılması gerektiği inancı hâkimdir. Belting'e göre "antikçağın göz korkusu, yeni bakış ütopyasını iyice öne çıkaran bir fon gibidir."³⁷⁹

Göz ve bakışa atfedilen önem; hem tanrısal bakışla ilişkilendirilmesinden dolayı gücün ve iktidarın ele geçirilmesi hem de halk inanışlarında da görüldüğü üzere "kem göz, nazar, göz değmesi" gibi göz ve bakışın olumsuz enerjiye sahip olduğu düşüncesinden dolayı Orpheus ve Narcissus örneklerinde de açığa çıktığı hâliyle kişinin kendi yolculuğunda bir engel oluşturmasından kaynaklanmaktadır. "Leon Battista Alberti[1404-1472]'nin Tanrı'yı simgeleyen gözü alıp da kendi amblemi hâline getirmesi, dünya görüşünde insanı merkez alan bir dönüşüm"ün göstergesi olarak değerlendirilir.³⁸⁰

Göz ve bakışın düşüncenin seyrini belirleyen yönü dışında sanatsal alanda sembol, mazmun ya da imge olarak kullanıldığı da görülmektedir. Türk halk kültürü ve edebiyatında göz ve göze ait unsurların kullanımı oldukça yaygındır.³⁸¹ Klasik Türk edebiyatının en çok kullanılan mazmunlarından birisidir göz(çeşm). Sevgilinin zalimliği, acımasızlığı, vefasızlığı vb. sıfatlarla birlikte kullanılır.³⁸² Sürrealist sanatçılarda ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen sanat anlayışlarında da göz önemli bir imge olarak öne çıkar. Picasso'nun *Girl with Red Beret* tablosunda bir gözü diğerinden büyük çizilen kız ve Salvador Dali'nin *The Eye of Time* tablosunda üzerinde akrep ve yelkovan bulunan göz dikkat çekici örneklerdir.³⁸³ İkinci Yeni şiirinde de göz önemli bir imgedir. Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk şiirlerinde göz ve görsellikle ilgili kullanımlar oldukça fazladır. Edip Cansever'in poetik tutumunu gözün biçimlendirdiğini belirten M. Can Doğan'ın kitabında Cansever şiirini "Bir Göz Bankası: Edip Cansever"³⁸⁴ başlığı altında değerlendirmesi bu açıdan oldukça dikkat çekicidir. Gerek içinde bulunulan dönemin yönelimleri gerekse görsel kültürün gelişmesiyle gözün imge olarak kullanımı kimi dönüşümlere uğrasa da kullanım sıklığını korumuştur.

³⁷⁹ Belting, **a.g.e.**, s. 235.

³⁸⁰ Belting, **a.g.e.**, s.216.

³⁸¹ Türk folkloru ve edebiyatında göz, göz ile ilgili inanışlar vs. hakkında ayrıntılı bilgi için: Zeki Çıkman, **Folklorumuzda ve Edebiyatımızda Göz**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2006, s. 429.

³⁸² İskender Pala, "çeşm", **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1998, s. 95.

³⁸³ Ferhat Korkmaz, "Edip Cansever'in Şiirlerinde Göz İmgesi", **Turkish Studies**, S. 7/3, Summer 2012, s. 1777-1789.

³⁸⁴ Mehmet Can Doğan, **Şair Sözü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 117-128.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinin söz varlığı incelendiğinde görme organı olan göz ve görme eylemi ile ilgili kelimelerin kullanımının dikkat çekici düzeyde olduğu görülür. Şiirlerde; *görme, bakma, bakış, seyretme, izleme, izlenme, gözleme, gözetme, göz* vb. görme alanına dahil edilebilecek kelimeler ve bunların türevlerinin kullanımı yaygındır. Şiirlerde en çok kullanılan organ adlarından biri olan göz 165 kez, fiiller içinde kullanım sıklığı açısından en çok kullanılan “ol-” fiilinden sonra ikinci sırada yer alan “bak-” fiili 218 kez kullanılmıştır.³⁸⁵ Kelimelerin kullanım sıklıklarından öte şiirlerin poetik bilinci olarak düşünülebilecek görme; şiire giren acıyı, sevinci, kaygıyı, aşkı vs. hayatın tüm iniş çıkışlarını göze getirir.

Şiirin sentaktik düzeyinde görme organı göz ve görme duyusu ile ilişkili eylemlerin kullanım yoğunluğu, şiirde görme eyleminin belirleyici rolünü işaret eder. Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme eylemi ve göz ile ilişkili kullanımların yer aldığı dizeler uzun bir liste oluşturur. Bu kullanımlardan bazıları şunlardır:

- “hep blek börd bir gözdeyiz” (s. 27),
“bakıyor ve bunalıyorsun...” (s. 36),
“kemikli bir mum heykel gibi/telaşa durmuş duygularıyla/bir şeye bakarken” (s. 44),
“Yüreği büyülenir burkulur/Gözleri gerilir” (s. 51),
“gözlerimize serilip akrep bezleri” (s. 57),
“bilen gözün görün dünyanın görmediği” (s. 58),
“Gözevlerine kurulan sırat eğrisi” (s. 58),
“duman alan bozguna katılan gözlerimizle/göreceğimiz kadar” (s. 59),
“artık çok incinebilen gözlerimize” (s. 68),
“göz hapsi” (s. 71),
“yalnızca bakışlarını kıpırıyorlar” (s. 74),
“artık göze bakmak oyunu yok” (s. 74),
“kaygı bağırdı gözevlerimde” (s. 79),
“kelebek kanatları gözler” (s. 80),
“Gözlerim sularımdan çekilince” (s. 83),
“Cam göz ağaçların aralarında gece yırtılarak sokulur” (s.87),
“alınımızın dibinde kalsın seçkin ve Horasanı kayıran/gözlerimiz” (s. 92),
“Kanlı göz ufuk taradı” (s. 92),
“uzatır gözlerini ince çalgılar içinde savaşlarla” (s. 93),
“Sıkışmış gibi gözleri/Hain bakıyordu çocuklar” (s. 98),

³⁸⁵ Taşçıoğlu, a.g.e., s. 118.

“Göz kapakları kale kapıları/Gibi örtülü” (s. 122),
“Bir göz boğuşmasına daha kandırarak” (s. 130),
“Sen kapanan gözü açıkla” (s. 190),
“Ayaklarım ağrıdı güvercin izlemekten” (s. 194),
“Daha yeryüzüne bakınamadan” (s. 206),
“benimle de gözgöze baktı” (s. 238),
“evde yokladın kendi öz gözlerini” (s. 239),
“Seni gözlemekteyim” (s. 242),
“Bir kadın bir baş kesiyor gördüklerim” (s. 242),
“Bir göz bir çağırma bir dur akar” (s. 242),
“Kır çiçeklerine bakardı korkarak” (s. 259),
“Ne kem gözler gezinir karanlığa” (s. 263),
“Bir ay tutulmasına bakakalırılığı yüreğe indirerek” (s. 284),
“Gözüm yere dikilir” (s. 284),
“insan tarihi kadar eski bir hasretle/bakıyor-” (s. 287),
“Ne yârı ne yârını görerek gözü” (s. 295),
“Bütün evrene/Eğilip yanaklarından baktılar gelinin” (s. 295),
“Çehrem sarsılıyor bakmaktan” (s. 301),
“Ve gözüm eşyamda değil” (s. 302),
“Baktığın dağların düşüncesi bile ağlatır beni” (s. 303),
“Aşkın bin gözlü devasa bir baş imiş” (s. 303),
“Göz gaga arıyor/Oyulmak için” (s. 309),
“Bakışın avuçlarıyla sever sıvazlar okşardın” (s. 314),
“Bizler hep kendimizde miyiz/Korkmadan gözgöze gelmek için” (s. 315),
“Taş gibi ağırlaşık gözümüze indirdik tenteleri” (s. 341),
“gözleri hâlâ canlı bir ceset” (s. 347),
“Rus gözü kapanır açılmaz” (s. 351),
“Bir an kırık bir bakış fazla bakılmaz gerçeğine” (s. 352),
“Bize görünmez ama orda/Rus bakar her şeyi asker görür” (s. 352),
“kristal fanuslarına bakadurdukları gibi bakıp durmuyorum” (s. 353),
“Görmezik / gördürürler” (s. 353),
“Elini uzatıp baktın mı yas var komşular ülkesinde” (s. 356),
“bakışlar kırpışır dikkat içinde/ [...]gözkapakların gittikçe ağır” (s. 362),
“gözüm görmüş gibi onları” (s. 363),
“Baka baka kardeşim oldu yıldızlar” (s. 373),
“Eğil bir kez nasıl bir şeysin göreyim” (s. 374),
“Yüz çarpılır göz kayar” (s. 374),

“Biri duruyor kanlanmış ağlamış gözü” (s. 376),
“Herbirimizin elinde gözleri ışık saçan birer deve” (s. 379),
“Babalar gözlerini dikmiş sanki kutsuyorlar şişeleri” (s. 379),
“Gözüm baksın sadece/ [...]Bir seyirci gibi görsün dursun” (s. 383-384),
“Eğer varsan bakıp görmeye/Şeffaf perdenin az ötesini” (s. 384),
“Bir iki tank çer çöp gözüne olmuş perde” (s. 386),
“Şikayetim gözlerimden kim/Ayetlerden ayırdın” (s. 387),
“Baktım ki işgal gözlerin” (s. 387),
“Gözüm palaspandıras çehremde” (s. 389),
“Gözün yorumu çabuk alımı hızlı” (s. 398),
“Göz yerde sanki kent ıssız” (s. 399),
“Yeryüzü yıldızlarıyla sema bakış dolu derin” (s. 399),
“Gözlerim tek tek geçiyor iklimleri” (s. 403),
“Sanki yakın komşu doğuştan sürmeli gözlerin” (s. 411),
“Zirvesine göz koyduğum dağlara bak” (s. 419),
“Ağaçlar gözden kaçırıyor türbeleri” (s. 426),
“Masum gözler/Sonuna kadar açık tarifsiz bir dikkatle” (s. 433),
“Uykuda dudağı kanamış bir çocuk bakacaktır” (s. 437),
“sancıyla susuyor bakışım” (s. 448),
“Görmek için göz aramaz bakmazdık” (s. 476),
“Kaval derler, dertli yoldaştır/Bende iki, onda dokuz göz vardır” (s. 482),
“Dikkatle bak, korku dolu bakışları” (s. 489),
“O mavi gözleri görmüş olmalıyım” (s. 490),
“Gözlerini çevir gözlerime” (s. 492).

Zarifoğlu şiirinde gözün kullanımı, görme eyleminden bağımsız olmamakla birlikte şiirde göz statik bir imge, akustik ya da dekoratif bir şiir unsuru değildir. Bununla birlikte göz sadece görme organı da değildir, yaşamın kendisi gibidir. Hayat gözlerle deneyimlenmektedir. Gözler; doğumu, aşkı, savaşı, varlığın dünyada bulunuşunu ve insanlık hâllerini yansıtmaktadır. Zarifoğlu'nun şiirlerinde “İnsan, gözden ibâettir. Geri kalan deridir, cesedir.”³⁸⁶ Doğum, sanki bir insanın dünyaya gelmesi değil de gözlerin dünyaya açılmasıdır.

“Milyarlarca milyarlarca çocuk

Geldi yeryüzüne

³⁸⁶ Mevlâna Celaleddin Rumi, **Mesnevi Tercümesi**, çev. Şefik Can, C. I, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1997, s. 107.

Her birinde bir çift göz
Baktılar yer-gök âleme
Şimdi gözler
Eğleşir eşyada
İki kere milyarlarca gözle
Baktılar nehirlere” (Böyle Ol Böyle Söyle, s. 420)

Dünyaya “bir çift göz” olarak gelen insanın dünyaya geliş amacı görme eylemini gerçekleştirmek gibidir. İnsanı görme eyleminden uzaklaştıran, görmeyi kendi hedefinden saptıran durumlar rahatsız edici görülür. “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde uyku hâli, doğal olarak gözlerin kapalı olduğu bir durum olduğu ve görme eylemini kesintiye uğrattığı için rahatsız ediciliği vurgulayan “kırbaçlanırsınız” ifadesiyle birlikte kullanılır.

“Her doğan çocukla orda
Birlikte. Daha yeryüzüne bakınamadan
Kırbaçlanırsınız uyumaya. Anakarnı yorgunluğumuz
Alınmadan” (s. 206)

Zarifoğlu'nun “yalnızlığın sıhhatli bir çalışması olarak”³⁸⁷ görülmesi gerektiğini düşündüğü aşk da “bir tutam göz ağrısı[dır.]/ aşk değil” (s. 27). Aşk gözle doğrudan ilgilidir “göz değil aşk/aşk değil bin çeşit göz” (s. 27), “Aşkın bin gözlü devasa bir baş imiş” (s. 303). Klasik Türk şiirindeki sevgili imajında sevgilinin ağzı yok ile var arası bir nokta gibiyken gözleri adeta âşığın kaderine yön verecek kudrettedir. Klasik Türk şiirindeki sevgili imajı, Zarifoğlu'nun şiirlerinde de hissedilmektedir: “bir gözleri bakar/dudakları gizlenir ağzına” (s. 38). Klasik Türk şiirinde âşık sevgilinin gözlerinden medet umar. Sevgili âşığı gözleriyle cezbeder, sevgilinin aşığa zulmü de lütfu da gözleriyle. Zarifoğlu'nun şiirlerinde de sevgilinin gözleri öne çıkmaktadır, sevgilinin bakışıdır konuşan:

“üz 'aziz' bakışımı yakaladım” (s. 27),

³⁸⁷ Zarifoğlu, **Hikâyeler**, s. 41.

“Yüzün soygundan geçmiş öyle bir yerde/durmuş ki bakışın boynun bozgun” (s. 34),

“Bir duvarı sürüyor saçların bir hayvan parıltısı var gözlerinde” (s. 293)

“Sebebi iki kalabalığı birbirine tutuyor gözlerin/Gamzen için ne kanlar bağıyor/Delikanlılar uyuyamıyorlar yataklarında” (s. 294),

“Gözlerini süzüyorsun/Bir balık gibi akıyorsun kaldırımlarda” (s. 489).

Gözler ve bakış, duygu durumunu yansıtırken bakışa yüklenen nitelik okurun zihninde görsel tabloyu da tamamlar. Franz Kafka'nın *Dava* romanının başkarakteri Josef K ile metinlerarası bir ilişkinin kurulduğu “josef ka benzeri bir bakışındı” (s. 35) dizesinde, bakış niteleyen “josef ka benzeri” ifadesiyle roman karakterinin ruh hâlini yansıtan “suçluluk, şaşkınlık, sorgulama, garipseme” hâlleri bakışa yüklenerek görsel tablo hem doygunluk hem derinlik kazanmıştır.

Gözleri niteleyen ifadeler kimi zaman dünya ve aidiyet farkını belirleyen sınırlar olarak da ortaya çıkar: “sendeki santa luçiya gözleri/benimkisi harzemşah” (s. 27). Dizede “santa lucia gözleri” ve “harzemşah” gözleri “sen” ve “ben”in farkını ve aidiyetlerini açığa çıkaran sınır gibidir. Telmihte bulunan Santa Lucia, milattan sonra üçüncü yüzyılda yaşayan Sicilyalı asil bir aileye mensuptur ve evlenme teklifini reddettiği hâlde ısrarla kendisiyle evlenmek isteyen kişiye mavi gözlerini çıkarıp tabağa koyarak göndermiştir.³⁸⁸ Dindarlığı ve yardımseverliği ile bilinen Santa Lucia'nın din uğruna can veren katolik bir azize olduğu ve kendisiyle evlenmek isteyen adamın bir putperest olduğu rivayetleri mevcuttur. Celaleddin Harzemşah ise Türk İslâm komutanlarının en gözü kara ve cengâverlerinden biri olarak bilinir. Gözü niteleyen ifadeler öncelikle gözlerdeki renk farkını -mavi göz (Santa Lucia'nın) ve kara göz (Harzemşah'ın)- akla getirse de daha ötede iki farklı inanç, kültür ve aidiyet alanını işaret etmektedir. Görmenin inanç ve aidiyet alanıyla irtibatlandırılması, bakışın öznel olmasının yanında insanın inanç ve aidiyetlerini gösteren kültürel bir iz olarak düşünülmesi Zarifoğlu'nda görme düşüncesinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. “oysa güneş ağırlaşsın siyah saçımız uzayan başımızda/alnımızın dibinde kalsın seçkin ve Horasanı kayıran/gözlerimiz”

³⁸⁸ Asım Gültekin, “Zarifoğlu şiirinin bilinmeyen kelimeleri”, *Muhit*, 06 Haziran 2020, s. 83.

(s. 92) dizelerinde “seçkin ve Horasanı kayıran” ifadeleri gözlerin ait olduğu inanç ve kültür dünyasını gösteren nitelemelerdir. Benzer bir kullanıma “Salvo” başlıklı şiirde de rastlanmaktadır:

“doğu'yu yaya gerince
inanç terazili hazret gözleriyle
şerbet veriyordu okunan şekerden veriyordu
el veriyordu” (s. 60)

“inanç terazili hazret gözleri” nitelemesiyle gözlerin görme biçimini de içeren bir anlamı karşılması dikkat çekicidir. Gözlerin “inanç terazili” oluşu görmenin ölçüsünün inanç olduğunu göstermesinin yanında bu ölçü anlayışını adalet kavramına da bağlamaktadır.

“tavanda cenkeden tek seste
tabanların nakışlarıyla
hazreti isa toplantılarından ayrılan
ilk muhammed lengerinin
başında zenci evlatlarının
çekilip gözlerine yerleşen
dalgalanan etraflarında
can çağırın evren kişilerinin
başlarının bütün kaynamalarında
selamını ezraile mahsus çakan
allahı yalnız kuşanan
ağır yere yerden ağır alınan bedenlerin
görmediğimiz hafif canlarını” (s. 63)

“nakış, ilk muhammed lengeri, zenci evlatlar, selamını ezraile mahsus çakan, allahı yalnız kuşanan, görmediğimiz hafif canları” ifadeleri, Doğulu oluşa özgü

kültürel aidiyet alanını oluşturan izleklerdir. Böylece görmenin Doğu'ya özgülüğü de vurgulanarak aidiyet alanı kültürel olarak belirginlik kazanmıştır. “çekilip gözlerine yerleşen” ifadesi, ölçüsü inanç olan bir yaşama biçimi ve kültürünün bakışa yerleşmesini, bakışa dönüşmesini göstermesi açısından önemlidir.

“Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinde “çocuk gözle”meye çağrı yapılan gece “çocuk düzenleme gecesi” olarak tanımlanır ve düzenlemeden kasıt, çocukların kendi kültür ve aidiyetlerine yabancılaşmalarının önüne geçmektir. Bu gece “Kardeşinin gözüne parmak atanı bağışlama gecesi” (s. 165) olmasıyla bir birlikte oluş, beraberlik ve bütünleşme vurgusu içerir. Kardeşin gözüne parmak atmak, görüşü bozmak ve insanın en hayati eylemi olarak düşünülen görmeyi işlevsiz kılmaktır. Görmenin bozulması, Zarifoğlu'nun şiirinde bir tür ölüm iması taşır. Bu nedenle “göze parmak atmak” kardeş eliyle aidiyet bağlarının imha edilmesi, görme netliğinin yitirilmesidir. Şiirlerde bereket, birlik ve beraberlik motifi olan sofrada kardeşin kardeşe yaptığı bu müdahale bağışlanarak yıpranan aidiyet ve bir olma bilinci yeniden yerine ikame edilecektir.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme insan ilişkilerinin mahiyetini belirleyen ölçü gibidir. Dostu ve düşmanı ayıran sınırdır görme. “Gözün görebilirliği”ne yakın olandır dost:

“gözüm görmüş gibi onları/kardeşim gibi gelir haberleri” (s. 363),

“Sanki yakın komşu doğuştan sürmeli gözlerin” (s. 411),

“Uzaklar yinede görülür/Ay dostlukla anılan bir komşu evidir” (s. 132).

Aşk bağlamında göz, kimi zaman bir engeldir kimi zaman da yüz yüzeliğin tek yoludur. İletişim gözler yoluyla kurulurken göz gözellik, muhatabı tarafından kabulün de bir işaretidir ve yalnızlık bu yolla aşılmaktadır “Nasıl yalnız olduğumuzu anladım/Kimseler yoktu ikimizden başka birbirine bakan” (s. 112). Göz göze gelmek, muhataplığın göstergesi olduğu gibi başkasının dünyasına açılan bir pencere gibidir aynı zamanda. “Sevgili Dostum” başlıklı şiirde bir meczupla karşılaşma anından bahseder şair:

“İşte elleri işte duyguları
Görünce çıplak etini
Kavuşmayan giysileri arasından bir meczubun
Kendi birdeni ve bir insan çocuğu
İçaçıcı ışıklar harlı yıldızlar tutuyor başının üzerinde
bizim evin önünden de geçti
benimle de gözgöze baktı” (s. 238)

Görsel unsurlarla betimlenen karşılaşma anındaki göz gözelik durumunun gelmek fiili yerine bakmak fiiliyle tamamlanması dikkat çekicidir. Bakmak fiili ile tamamlanan göz gözelik, “göz göze gelmek” ifadesindeki istemsizlik, rastlantısallık durumundan sıyrılarak iradi bir nitelik kazanmıştır. “(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde ise göz göze kalmak kullanımını yalnız bırakılmayı, muhatapsızlığı işaret etmektedir:

“sığırlar kendi kendileriyle/ Göz göze kalmıştır” (s. 133).

Ayrıca göz göze bakabilmek cesaretin, kendine karşı dürüst, kendi değerlerine bağlı ve kendinde olmanın göstergesidir:

“Gözümü gözüne kaldıramazdım” (s. 96)

“Bizler hep kendimizde miyiz/Korkmadan gözgöze gelmek için” (s. 315).

Kendinde olmama ya da kendinden çıkış durumunun da görme ile ilişkilendirilmesi görmeyi ontolojik bir alana taşımaktadır. Zarifoğlu şiirinde görme, varlığa gömülü ve var oluşu açan eylem gibidir. Bu nedenledir ki görmenin niteliği var olmanın anlamını belirleyecek ölçüde merkezî bir öneme sahiptir. “Korkmadan gözgöze gelmek” bir yeterlilik olarak kendinde olmaya bağlanmıştır. Kendinde olmak ise görmenin istikametinden sapmadığı, görme engellerinin aşıldığı bir göz hâkimiyetiyle mümkün görülmektedir.

“Sizi Görmeliydim” başlıklı anlatısında “Yalnızlık nasıl emek sarfederek en çok sahip olduğumuz şeyse, aşk ta bedenini”³⁸⁹ diyen Zarifoğlu’nda aşk, yalnızlığa özgü olduğu kadar bedene özgü ve cinsellikle bağlantılıdır:

“Örneğin her gün gecekinin aynısı acayip kollar
sarıp sarmalayınca bizi
gözlerimize serilip akrep bezleri
göğüs boşluğumuzda evren bezleri
her noktasında ayağa kalkmanın bütün çeşitleri
bir bir susar
her el bir perde açar alınımıza
aslında o saklı anda
saklı kadınlar tırmanır beynimize” (s. 57)

“gözlerimize serilip akrep bezleri” ifadesi, gözlerin zehirli bir perdeyle kapatılarak görmenin engellenmesini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Gözler, bedenini davetiyle aşka çağrılarak görme işlevini gerektiği gibi yerine getirememektedir. Gözlerin bedenini çağrısına uyması görmenin yerinden edilmesi gibidir ve görmenin yerli yerine oturtulması için göz, görme adına bir mücadele alanına dönüşür “Bir göz bir çağırma bir dur akar” (s. 242).

“Sen kanın damarlara tutunamadığı anlardan
Beni karnınla
Bir göz boğuşmasına daha kandırarak
Bul içe kapanık hayvanlarımı yalvarmalarınla
Üzölmüş
Belki dünya ile horlanmışım” (s. 130)

³⁸⁹ Zarifoğlu, a.g.e., s. 41.

Bedenin daveti “bir göz boğuşmasına daha kandırılarak” ifadesiyle karşılanır ve gözün bedenini ya da aşkın davetiyle kandırılarak istikametinden bir mücadele alanına kaydırıldığı dile getirilir. Ancak bu “göz boğuşmasına kandırılmak” kaçınılan değil, “üzülmüş, dünya ile horlanmış” olmanın yatıştırılması için talep edilen bir durum olarak belirir. Zarifoğlu şiirinde aşk, beden ve cinsellik yönüyle insanın doğası gereği mevcuttur ve göz ardı edilmez. Ancak cinselliğin gözü odağından kaydıracak bir engel olduğu düşüncesi de bu duruma eşlik ettiği için cinsellik “bir göz boğuşması” olarak görülür. “Meç” başlıklı şiirde ise bu durum bir oyun olarak nitelenmekte ve artık bu oyunun oynanmayacağı dile getirilmektedir:

“artık göze bakmak oyunu yok” (s. 74).

Benzer bir durumun “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde “gözaldanımı” ifadesiyle karşılandığı görülür:

“Ah anlıyorum

Çünkü annanın

Anlaşılmaz bir gözaldanımıyla

İçimde bir gemi batırıp döndüğünü” (s. 207)

Görme engellerinin aşılması, gözün kontrolüyle mümkündür ve görmenin kendindeliğini koruması, istikametini kaybetmemesi için göze bir çeşit görme perhizi uygulanması gerekir. Zarifoğlu’nun dört bölümden oluşan “Su” başlıklı şiirinin ilk bölümünde merkezinde aşk ve bakışın bulunduğu Orpheus-Eurydike mitik anlatısına telmihte bulunması; bakışın sınırları, korunması ve kontrolü açısından oldukça dikkat çekici bir örnektir.

“Taşlanan kadınlar yankır

girdap duvarda ve sırları çözükle aynalar

bir aynanın civarda hayvan otlağındaki benzeri

yüzler kuyuya inen gözü terkeder

sıcaktır orfe yaklaşır

kavalsız ve çılgınca döner kaderine bir kez daha bakar

açlığa üşümeye kartalın altında duran yıldıza

bir kere daha daha yalnızlığa” (s. 90)

Yunan mitolojisinde çaldığı lir ile herkesi ve her şeyi etkileyebilen, Trakyalı ünlü bir ozan olarak bilinen Orpheus, çok sevdiği karısı Eurydike’yi bir yılanın sokması sonucu kaybedince onun yokluğuna dayanamaz. Lirini eline alarak ölümler diyarına yola çıkar ve lirinin etkisiyle ölümler diyarında karşılaştığı bütün engelleri aşar. Ölümlere hükmeden yeraltı tanrısı olarak bilinen Hades’ten Eurydike’yi tekrar diriltmesini talep eder. İsteği bir şartla kabul edilir. “Eurydike’yi gün ışığına çıkaracaktır. Şu şartla: Her ikisi de Ölümler Ülkesinden çıkmadan Orpheus dönüp geriye bakmayacak. Ama, ışık görünür görünmez sabırsız Orpheus geriye bakar. O anda Eurydike’nin görüntüsü kayboluverir; ağzından nefes halinde “Zalim kader!” sözleri dökülür ve sesi sönüverir.”³⁹⁰ Orpheus, ölümle hayat arasındaki yasak eşiği bakışıyla aştığı için Eurydike’yi tamamen kaybeder. Bu acı nedeniyle içine kapanır. Orpheus’un ölümü de kadınların kendisine gösterdiği ilgiye Eurydike’ye duyduğu aşk ve onu yitirmenin acısı nedeniyle karşılık vermemesi sonucunda kadınlar tarafından parçalanarak nehre atılmasıyla gerçekleşir. Anlatıya göre Orpheus’un liri tanrılar tarafından gökyüzüne çıkarılarak bir yıldıza dönüştürülmüştür. Bakışa konulan sınırın ihlal edilmesi kaybetmeye sebep olur. Çağrışımsal olarak recmi anımsatan “Taşlanan kadınlar” nitelemesi “girdap duvarda ve sırları çözümler aynalar” betimlemesiyle yasak vurgusunu akla getirirken “kuyu” ifadesi uzak da olsa Hazreti Yusuf ve Züleyha kıssasına bir ima olarak düşünülebilir. Zarifoğlu aşkta duyulan arzunun gücü ve bu arzuyla hareket edip sınırların ihlal edilmesi durumunu, Orpheus’un trajik anlatısıyla hem desteklemiş hem de bakışın arzuyla organik bağına dikkat çekmiştir. “yüzler kuyuya inen gözü terkeder” ifadesi, bir yandan arzunun karanlığına yalnızca gözlerle ulaşılabilceğini belirtirken bir yandan da bakış sınırını ihlal etmesi nedeniyle çevresindekilerin yüz çevirdiği, göz kontağı kurmayarak yok saydığı, dışarıda bırakılan insanları akla getirmektedir. Şiirin bu bölümünün son dizesindeki “her erkeğe bir yılan üfürmüş” (s. 91) ifadesi de aşk, arzu ve yasak vurgusunu pekiştirmektedir. Mitolojik bir unsur olan yılan, Zarifoğlu’nun

³⁹⁰ Colette Estin ve Helene Laporte, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, çev. Musa Eran, 20.b., Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2005, 183.

metinlerinde kötülük ve karamsarlığın yanında “acıtıcı cinsellik ve bozuculuk” sembolü olarak yer alır.³⁹¹ Yılanın bulunduğu yerde, merkezî bir öneme sahip olan görme bozulacaktır. Görmenin istikametini kaybetmesi arzunun bir göz lekesi - “gözlerimize serilip akrep bezleri” (s. 57)- gibi görmeyi perdelemesine bağlanmıştır. Görmenin bulanıklaşmaması için göz, görme eylemini yerinden edecek görüntülerden korunmalıdır:

“tevrattan sakıncalı sözler sakınmak gereken göz” (s. 53).

Görmenin yerinden edilme tehlikesi dünyada bulunuşun doğasında mevcutsa da bu durum acı vericidir:

“yerinden oynayan gözünü/bütün sivri demirlere çarpa çarpa” (s. 63)

“yerinden oynayan gözünü” yerli yerine ikame etmek, kendinde olmanın gereği olarak belirlemektedir. Gözün yerine dönmesi kendinde olma çabasının mührü gibidir:

“Bak istersen avuçlarıma

Küçük parmağın hizasında o derin havzada

Göğüs göğüse iken ikimize

İki ayrı kadeh gibi doldurulmuş yudum kat'i

Sesin

sırrım

Gözüm palaspandiras çehremde” (s. 389)

Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme şiirin kurucu hareketidir; şiir atmosferi görmeye dayalı imaj ve eylemlerle kurulurken şiiri oluşturan unsurlar da kendilerine özgü bakışlarıyla şiirin görme evrenine katılırlar. Görenin görünür olduğu görünür olanın görene dönüştüğü şiirsel uzam bir bakış ormanı gibidir:

“oturur iki bakış ormanından gerilip” (s. 29).

³⁹¹ Andı, *Şiirin Ufku*, s. 216.

Göz görmeye açılırken görme de canlı cansız varlıklar ve kozmik unsurlarla göze açılmaktadır. Hayvanlar şiire görme tarzları ve gözlerine dair betimlemelerle dâhil olurlar: “bir keklik dimdik bakınır/bir kazanca dokunur aklıyla” (s.38), “Kaya gözlü ağaç saçlı/Taşın içindeki böcek” (s. 51), “suları derin denizleri boyıyan mürekkep hayvanı/uzatır gözlerini ince çalgılar içinde savaşlarla” (s. 93), “Gözleri o–rengârenk gözleri çocuk gözleri develerin” (s. 133), “sığırlar kendi kendileriyle/ Göz göze kalmıştır” (s. 133), “Bir kartaldı gözünü burçlara dikmiş” (s. 194), “Yılan göz kaş işareti” (s. 201), “Ellerde yekpare bir deve sakın tabii renkte gözleri” (s. 379), “Bülbül yolar dudağını/Bakınca kara aklın batağına” (s. 381), “Kimden sorsak sevginin saklambaçlarını/Bir böcek bakışı yassı/Göğsümüzün gergefinde” (s. 393), “Gözleri mercan develer” (s. 468), “Çoban köpeği şöyle bir bakıyor” (s. 481).

Şiirlerde soyut unsurlarla somut unsurlar iç içe geçer ve bu iç içe geçiş görme eyleminde de görülür. Teşhis sanatının belirgin olduğu dizelerde cansız unsurların da görme eylemine katıldığı görülür: “sofrada üç büyük zeytin üç kanlı bakış” (s. 92), “Irmak göz kırıyor akıyor” (s. 481). “Büyük Su” başlıklı şiirde ateşli hastalıklar sebebiyle görülebilen bir durum olan dudağın kabarması tersine çevrilmiş bir bakışla aktarılır.

“Çiğ kabarığı dudak

Aşkından kendini alevlere bıraktığı gibi

Serin bir metal parçası arıyor

Bir humma bakınıyor” (s. 442)

“Çiğ kabarığı dudak” sanki bir bilince sahipmiş de kendi varlık sebebini arıyormuş gibi “Bir humma bakınıyor” ifadeleriyle betimlenmiştir. “Zarif, Çoban” başlıklı şiirde göz ve dert arasında kurulan ilgi dikkat çekicidir. “Kaval derler, dertli yoldaştır/Bende iki, onda dokuz göz vardır” (s. 482) dizelerinde göz sahibi olmak, dert sahibi olmak durumuyla eşleştirilmiş ve sahip olunan göz sayısının çokluğu dertlilik durumunun yoğunluğuna işaret sayılmıştır. “Delikanlılar” şiirinde eşyaların gözleri öne çıkarılmıştır:

“Gözlerini cihan gözlerini

Ellerini kollarını parmaklarını
Göğsüme göğsüme tam yüzüme
Uzatan eşya beyleri
Çanak çömlek” (s. 47)

Kimi zaman eşyaları niteleyen sıfatlar, eşyaların görmeye göre durumlarını gösterir niteliktedir. “Bazı Özlemler” şiirinde “Baş köşede sadece bakılan bir şamdan gümüş bir sürmedenlik” vardır. “sadece bakılan” ifadesinde edilgenlik, hayatın, canlılığın ve hareketin dışında bulunma vurgusu dikkat çekmektedir. Kimi zaman da eşyalar kendilerine yönelen bakışın etkisiyle bir anlam kazanırlar:

“Babalar gözlerini dikmiş sanki kutsuyorlar şişeleri” (s. 379).

Soyut unsurların da görme eylemine eşlik ettiği görülür. Aşkın da gözleri vardır: “Aşk aceleyle oraya buraya göz gezdirir” (s. 143) ve “Aşk bu çiğnenmiş kırbaçlanmış alta alınmış/Tanıyıp tutunacak bir insan arayan/Gördükçe çelik kazanlarının iç kaynamasını” (s. 391). Ses, işitilir olma niteliğinin dışında görülebilir bir unsura dönüşmüştür: “Aynı anda mermer merdiven ve ben/Tüm güç elindeymişçesine/Sesine bakıyorduk postacının” (s. 310). Merdivenin de bakma eylemine eşlik etmesi dikkat çekicidir. Ölümün ayak sesleri de görme alanına girer: “Baktı ki bu ölümün ayak sesleri” (s. 474). Meseleler bile gözlere sahiptir: “İpiri gözleriyle uyanıyor/Şu gündüzden kalan mesele” (s. 418).

Gözün kimi durumlarda görünürün ötesine geçtiği, fizikötesi ve fantastik görüntülere ulaştığı görülür: “İskeleti havlar mı bir insanın. Gördüm” (s. 356). “Öyle sofralar gördüm ki/İnsan kasları vardı tabaklarda” (s. 232).

Görme zamana da yönelir ve geçmişten bugüne, bugünden geçmişe zaman bakışa açılır: “İlyada nasıl kendine benzetip/bakmışsa bugüne” (s. 23), “Dönüp bakarken geçmişe–kumandalı/Atlara biniyorduk” (s. 223), “Ne görür ne düşünür zaman/Kımıldayamadan/Akan sulardır kaskatı bir kaya üstünde” (s. 434). “Taş Gemi” başlıklı şiirde

“rüzgâr da koşar
nasıl sever misiniz

ya kim bilir hangi sevincin

hangi gerçeğin çiçeği

göz nuru

hangi hangi geleceğin

ağacı gelir dize

çılgınlık gibi mutlaka

ışıklı imkân içinde” (s. 22)

Görmenin gerçekleşmesi ışığa bağlıdır ve bir şeyin görülebilmesi ışıklı imkânı gereksinir. Rüzgâr, klasik Türk şiirinde Farsçadaki anlamıyla “vakit, zaman” kelimelerini karşılar nitelikte kullanılmıştır. Türkçede ise “yer değiştiren hava” ve “kuvvetli etki” anlamlarını kazanmıştır. Rüzgârın koşması ifadesiyle hem kelimenin Türkçedeki anlamıyla kullanıldığı görsel bir kare oluşturulmuş hem de kelime koşmak fiili aracılığıyla Farsçadaki anlamına bağlanmıştır. Göz nuru ifadesi, zamanla ilişkilendirildiği gibi Hazreti Peygamber’in “Bana sizin dünyanızdan kadın, güzel koku ve gözümün nuru namaz sevdirdi.”³⁹² sözünü de anımsatmaktadır. Suad el-Hakîm’in İbn Arabî’den aktardığına göre namaz, sevilenin müşahedesi olması nedeniyle göz aydınlatıcı olarak nitelendirilmiştir.³⁹³ Rüzgârın etkisiyle ağaçların eğilmesi “baş eğmek, boyun eğmek” anlamlarına gelen dize gelmek deyiimiyle karşılanmış ve bu görsel tablo “göz nuru” ifadesiyle desteklenerek namazdaki rükû hareketini hatırlatan görsel bir betimleme oluşmuştur. İlk hadis şerh edenlerden biri olan Hakîm et-Tirmizî(ö.320/932), mezkûr hadiste namazın Hz. Peygamber için göz nuru/aydınlığı olmasını gemi metaforuyla ifade eder. Şiirin başlığının “Taş Gemi” olması, Hakîm et-Tirmizî’nin rivayet edilen hadisi açıklarken kullandığı kalp

³⁹² Hadisin farklı rivayetleri bulunmaktadır. Enes b. Mâlik’ten (ö. 93/711-12) nakledilen hadiste Hazreti Peygamber’in şöyle buyurduğu belirtilir: “Bana dünya nimetlerinden kadın ve koku sevdirdi. Namaz ise gözümün nuru kılındı.” Başka bir rivayette: “Benim göz aydınlığım (kurretü aynî) namazda kılındı.” Hadisin farklı bir rivayetinde ise “Bana kadınlar ve güzel koku sevdirdi, gözümün aydınlığı ise namazda kılındı.” Akt. Veysel Akkaya, “Sûfilerin “...Gözümün Nûru Namazda Kılındı” Hadisindeki “Kurretü Ayn”a Bakışı”, **Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 13, S. 26, 2014/2, s. 67.

³⁹³ “Hz. Peygamber şöyle buyurur: “Gözümün nuru namaz (salat) kılınmıştır. Bu, sevenin gözlerini aydınlatan sevilenin müşahedesidir.” Bu nedenle Hz. Peygamber namazda bir yöne yönelmeyi yasaklamıştır; çünkü yönelmek, Şeytan’ın namazdan çaldığıdır. Böylece kulu sevdiğini müşahedededen mahrum bırakır (FUSÛS, 224-25).” Suad el-Hakîm, “Salat”, **a.g.e.**, s. 545.

gemisi³⁹⁴ metaforunu hatırlatmaktadır. Taş gemi, hareket etmesi mümkün görünmeyen ve dibe batması beklenen bir gemidir. Ancak buradaki batışın sebebi Tirmizî'nin açıklamasında olduğu gibi³⁹⁵ muhabbetullahın ağırlığından değildir. “Taş Gemi”, “tanrıya yabancılaşmış” kalpleri ve tanrının ölümünü ilan eden dünyayı göstermektedir. Şiir; zaman, görme ve inanç bağlamına dikkat çeker. “Bahar” şiirinde bahar mevsimi de görme duyusuna sahipmiş gibi sunulur bakmaya davet edilir (s. 457).

Mekân ve mekâna ait unsurlar da şiirlere görme ile ilişkileri bağlamında katılır. Mekân unsurları da görme duyusuna sahiptir ve içinde bulunan yer mekân olmanın ötesinde adeta bir göz gibidir: “hep blek börd bir gözdeyiz” (s. 27). Göz aynı zamanda bir mekân izlenimi verecek şekilde kullanılır: “Baktım ki işgal gözlerin” (s. 387). Dağlar görmeye elverişli konumlarıyla değerlendirilir: “Dağları yıldızlar daha iyi izleniyor diye mi seversin” (s. 315). Kubbetü'l İslâm (İslâm'ın Kubbesi)³⁹⁶ olarak bilinen şehirlerden biri olan Buhara, ileriye gösteren bir işaret olarak nitelendirilir.

“Bir ok işaretidir Buhara

Varılırken ve varılınca

Gösteren

Daha ikibin kilometre ilerisini” (s. 364)

³⁹⁴ Ayrıca gemi metaforunun, Mevlânâ Celaleddin-i Rumi'nin *Mesnevi*'sinde birçok farklı unsuru işaret etmekle birlikte insan bedeni ve kalbini işaret eden kullanımları bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Bekir Köle, “Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Gemi Metaforu”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 9, S. 42, Şubat 2016, s. 1869-1877.

³⁹⁵ Hz. Peygamber'in kalp gemisinin marifet hazineleriyle dolu olduğunu ve yükü ağırlaşan bir geminin olduğu yerde batması gibi dışarıdan bir şey görünmese de Hz. Peygamber'in yolculuğunun iç âlemde sürdüğünü dile getirir. Hz. Peygamber'in kalp gemisinde bulunan hazineleri Sağda Allah'ın sırları, solda Allah'ın sekîneleri olmak üzere iki kısma ayırır. Kalp gemisinin omurgasını muhabbetullah oluştururken geminin de önünde bulunur. Kalp gemisinin yelkeni ise şevktir. Kalp gemisi muhabbetle seyrettiğinde kimi zaman sağdaki sırlara, kimi zaman da solda bulunan sekînelere meyleder. Bu şekilde seyreden bir kalp gemisine sahip olan Hz. Peygamber'in oturması kalkması muhabbetin ağırlığından kaynaklanmaktadır. Tirmizî'ye göre Allah'ın ferah rüzgârları esip şevki dalgalandırdığı zaman, Hz. Peygamber namaza durmakta ve orada gözü aydınlanmaktadır: Hakîm et-Tirmizî, **Nevâdiru'l-Usûl**, c. 3, s. 247'den akt. Veysel Akkaya, **a.g.m.**, s. 70.

³⁹⁶ İlim, sanat ve din insanlarını yetiştirmesiyle tanınan Ahlat (Bitlis), Belh (Afganistan), Buhara (Özbekistan) gibi bazı şehirler için kullanılan bir unvandır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tülay Metin, “Orta Çağ Türk-İslam Dünyasında Şehirlere Verilen Unvanlar”, **XVIII. Türk Tarih Kongresi Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Tarihi, Şehir ve Mimari**, C. II., Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2022, s. 399-413.

“Hama: Sımsıcak” başlıklı şiirde şehir “saf ve seven bir göz”e benzetilir (s. 381). “Ankara gölü gören bir dağ”dır (s. 451). Yaylayı niteleyen özellik, kentleri tepeden görmesidir (s. 314). Oda “Göz kırpar gibi yapıp uluyor” (s. 201) ve “odaya sokulan yemiş”, her an ürperti geçirerek kendini “göz hapsi”nde hissediyordur (s. 71). Görme ilişkisinde mekânın seyreden olarak iç içe görmeleri kapsayıcı niteliği de öne çıkmaktadır. “Sen Kuş Olur Gidersin Bir Trenle” şiirinde parkın “seyredilen değil seyreden olarak” (s. 20) algılanmasını Zarifoğlu şiirinin “algıyı tersine çevirdiği ortak söyleyiş özelliklerinden biri” olarak nitelendiren Doğan, bu özelliğin onu döneminin diğer şairlerinden ayırdığını belirtir ve onun şiirini “bakan ve bakılanın sürekli yer değiştirdiği bir şiir” olarak tanımlar.³⁹⁷ Şiirler bir görme uzayı gibidir ve gören aynı zamanda diğer gözler tarafından görülmektedir. “Dağcılıklarım” başlıklı şiirde şiir kişisi, dağ ve hava, gözlerini birbirlerine çevirmiştir. Her biri hem görür hem de gördüğü diğerleri tarafından görülür:

“dağ hava ve ben üçümüzün
gözünü yekdiğerinin zirvesinde” (s. 268).

Kuşlar ustalıklar gözlemektedir (s. 27), “ülkeyi kol gezen projektör bakışlar” (s. 53)³⁹⁸ vardır. Pilot “başını ovaya çıkararak insanları” gözler (s. 391). “Şehre bakan bir köylü ağzı” ışıdamaktadır altın kaplama dişleriyle (s. 425). Görme ve görülme zaman ve mekânda mevcut olduğu gibi kozmik unsurları da kapsar. Gök “ön görmeler”e sahiptir (s. 52). Güneş kayalardan bakar (s. 233). Yıldızlar bakış olarak görülür: “yıldızlar üstlerinde/bakışlar kırpışır dikkat içinde” (s. 362), “Yeryüzü yıldızlarıyla sema bakış dolu derin” (s. 399).

Altı bölümden oluşan “Yedi Güzel Adam” şiirinde bölümleri birbirine bağlayan, şiirin temel unsuru görme eylemidir. Şiirin ilk bölümünde bulunan “Yedi adam biri bir gün/bir kan gördü” (s. 107) dizeleri diğer bölümlerde görülen şeyin sırasıyla “aşk, yâr, bela, dağ ve sofraya” dönüşmesiyle tekrarlanır. Şiirde görülen şey değişse de her bölümde yinelenerek bölümleri birbirine bağlayıp bütünlüğü sağlayan,

³⁹⁷ Doğan, “Dönemi içinde Cahit Zarifoğlu Şiiri Yeryüzü Dilekleriyle Perişan”, **a.g.e.**, s. 121.

³⁹⁸ “projektör bakışlar” ifadesi Erdem Bayazıt’ın Savaş Risalesi’nden “1400’e doğru” başlıklı şiirinde de yer almaktadır. “*Ve taryordu bir projektör gibi/Bakışları/üç kutayı*”. Şiirin ilk yayımı için bkz. **Mavera**, S. 37, Aralık 1979, kapak.

şiiirin merkezî eylemi olan görmedir. Şiiirin üçüncü bölümünde sabahyıldızı bir göze benzetilir:

“Kalk çünkü sabah yıldızı

Bir mızrak boyu yükseldi

+ iri ve zeki

uçları nemli bir göz gibi +” (s. 120)

Turgut Uyar’ın “Göge Bakma Durakları”nın tersine Zarifoğlu’nun şiirlerinde sanki gök bir bakma durağıdır. Gök; kocaman, iri, dev bir bakışa dönüşmüştür:

“Şehri -eycanım- uçtan hayvan kuşları olarak yukarıdan

Devgözüyle-bakışı görüyorsun” (s. 213).

Şiirler, bakışın yerleştirilmesi açısından minyatürlere özgü bir tasavvura sahiptir. Belting, Batı’da perspektife bağlı şekillenen bakış ile Doğu’da, onun Arap kültürü olarak tasnif ettiği İslâm düşüncesinde, ışığa bağlı şekillenen görmeyi karşılaştırdığı kitabında ufuk noktasının konumlanmasına dikkat çeker: “Arap sanatında sadece bir izleyicinin gözünde oluşan bir ufuk olamaz, olması da gerekmez. Geç dönem minyatüründe ufuk, dünyanın önümüzde bir harita gibi açılması ve ancak Allah’ın görebileceği bir biçimde görünebilmesi için tepededir.”³⁹⁹ Belting’in vurguladığı fark, bakışın merkezine özneyi yerleştiren ve bakışı öznenin iktidar vasıtası kılan perspektif mantığı ile görmeyi İlâhi ışığa bağlayan ve görmenin ufkunu Yaratıcı tarafından görülüyor olmanın bilinci olarak kavrayan bir anlayış arasındaki görme biçimi farkıdır. Zarifoğlu’nun dizelerinde varlığı görme ve görülmeye açan, Yaratıcı’nın hâkim ve kuşatıcı bakışı tarafından görülüyor olmanın bilinci bir ufuk olarak yukarıya çekilmiştir. Görme ve görölme ilişkisi yatay boyutuyla insan-insan, insan ve tüm varlıklar arasında görenin görüldüğü, görülenin gördüğü bir yer değiştirmeyele açığa çıkar. Görme ve görölme ilişkisinin dikey boyutu olarak düşünebileceğimiz yön ise insanın içi ve kendi derinlikleri ile yaratıcının tüm görme ve görölme ilişkilerine hâkim olan ve bunları kuşatan bakışı arasındadır. Görmenin yatay ekseni bir tür “seyr”, dikey ekseni ise “yükselme, yukarı

³⁹⁹ Belting, **a.g.e.**, s. 42.

çıkma vasıtası” olarak düşünüldüğünde -Mi’râç hadisesinin düşünsel bir yinelemesi olarak-⁴⁰⁰ görme eyleminin insanı kendi mi’racına ulaştıran önemi açığa çıkmaktadır. Yaratıcının hâkim, kuşatan ve kapsayan bakışı önünde insan kendini her yönden, bütün zaman ve mekânlarda görülmeye açık bir görünen olarak görmeye başlayacaktır:

“Kan kırmızı yuvarlar
Görüyorlar bizi bocalarken karanlıkta
Görüyorlar dördüncü zaman
Ve alemi melekut boyutunda
İzlenirken köşelerden
Hangi gizliden sözedilebilir” (s. 475)

Yaratıcının bakışı tarafından kesintisiz ve sınırsız olarak görülmeye açık oluş, bir yönüyle tedirgin edici bir nitelik taşıırken diğer yönüyle bir umut vaadidir:

“Çıkar kurt başı korkunun
Çıkar havlı başı recanın
Üstümüze diker bakışını” (s. 444)

Korkunun gazapla, umudun da merhametle bağlantılı bir anlam alanına sahip olduğu düşünülürse Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde bakış ya da gözü vasıflandıran ifadelerin de bu iki yönle ilişkili olduğu görülmektedir. Bakışın iyi yönü merhametle bağlantılıdır. Görme ve görülme ilişkisinin yatay düzleminde bakışın olumlu yönüyle sağlıklı iletişim, muhatap tarafından kabul ve yalnızlığın somut olarak aşıldığı durumlar açığa çıkar. Bakış ılık ve kocamandır (s. 447), kocaman ve doludur (s. 415), “seven yuyan”dır (s. 263), yumşaktır (s. 292), “Sakin daha sakın kımltı yok”tur bakışında (s. 289). Bu bakışlar “inanç terazili hazret gözleriyle”dir (s. 60). Gözler “Kapkara parlak ışıklı ve ışıtan”dır (s. 273), “saf ve seven”dir (s. 381), masumdur (s. 433), yumulmaz (s. 101), duru ve berraktır (s. 127). Şiirlerde

⁴⁰⁰ “Hz. Peygamber’in göğe yükselişini ve Allah katına çıkışını ifade eder. Olay, Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya gidiş ve oradan da yükseklerle çıkış şeklinde” (Salih Sabri Yavuz, “Mi’râç”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 30, İstanbul, 2005, s. 132-135.) yatay ve dikey iki hareket yönüne dikkat çekmektedir.

merhametle bağlantılı ve arındırıcı bir niteliğe sahip olan bakış talep edilir ve bakışın bu niteliklere sahip olması gereğine dikkat çekilir. *Okuyucularla*'da “Şiire ve şiiriye merhametle muamele edin.”⁴⁰¹ ve “Lütfen dünyaya, eşyaya ve insana bir çocuğun merakı ve sevgisi ile bakar mısınız. Rica ediyorum.”⁴⁰² diyen Zarifoğlu, bakış ölçüsü olarak sevgi ve merhameti hatırlatmaktadır. Merhamet ve inayete sahip bakışın takdiri gözetilir (s. 476), bilgiye ulaşmak değil o bakış tarafından izlenmek, kabul edilmektir hedef (s. 313). Görmenin ereği o göze girmek, o gözde görünmektir:

“Biziz şimdi görünen artık salındayız aşkın” (s. 343).

Görme ve bakışın merhametle bağlantılı olduğu durumlarda gözün ve bakışın büyüyüp irileştiği görülür. Hakikatin idrak eşiğinde göz hayret ve haşyetle büyür, gözün büyümesi aynı zamanda karşılaştığı hakikatin büyüklüğüne ve önemine işaretler. Kocaman gözler, büyüyen gözler, dev gözler ve irileşen bakışlar; masumiyet, hayret, şaşkınlık ve merhametle görmenin istikametini yitirmediği bağlamlarda açığa çıkar. Görmenin hakiki işlevini yerine getirmesi için gözün büyük ya da açık olması gerekir:

“Hali harap bir dev çıktı önüme

Gözlerini öyle açtı ki yüzüme ve ağlamış” (s. 123)

“Serin başı geniş kollarıyla

Gözleri yüzünü kaplayacak gibi büyüyerek” (s. 129)

“Gözünü aç

Toprağa bak

Bir de insana” (s. 347)

“Masum gözler

Sonuna kadar açık tarifsiz bir dikkatle” (s. 433)

“Ilık kocaman bakışlar

Şaşırmak isteyerek” (s. 447)

⁴⁰¹ Zarifoğlu, *Okuyucularla*, s. 46.

⁴⁰² Zarifoğlu, *a.g.e.*, s. 348.

“Büyük gözlü çocuk

İnsanın içine kadar bakıyor” (s. 479).

Nakiboğlu, Zarifoğlu metinlerinde gözün büyümesini öteki-ben kavramı çerçevesinde Jung’un “gölge arketipi”ne bağlayarak değerlendirir.⁴⁰³ Ancak Zarifoğlu’nda gözün büyümesi, Jung’un kişiliğin ve toplumun karanlık, gizlenmiş, bastırılan yönü olarak nitelediği “gölge arketipi” ile ilişkili düşünülebilecek bağlamlarda ortaya çıkmaz. Zarifoğlu’nda yolundan sapmamış, hakiki işlevini yerine getirme gayreti içindeki gözdür büyüyen. Daha iyi bir görmeye ulaşma yolunda büyür göz. Gözün eğilimi, varoluşun, yaratılmanın anlamı ve hakikatine ulaşacak denli büyümesidir. Bu anlamıyla kocaman, iri, büyük göz ideal göz formudur. Zarifoğlu’nda göz ve görmenin anlamı, Mevlâna Celâleddin-i Rûmî(1207-1273)’nin *Mesnevi*’sindeki “İnsan, gözden ibârettir. Geri kalan deridir, ceseddir. Göz ise, ancak dostu görmüş olandır. Dostu görmeyen gözü, sen göz sayma”⁴⁰⁴ ifadeleriyle örtüşmektedir. “Zerdüş t nereye gittiyse/Hep kartalı gördü”(s. 60) dizeleri ve kutsal kitabın “ebedi göz ve ölümsüzlük aşısı” yaptığı düşüncesi de bu anlayışın bir yansımasıdır. Görmenin hakiki işlevi dostu görmektir. Görmenin yerinden edildiği durumlarda dosttan bîhaber ve uzak bir insan ve dünya görünümü belirlemektedir. “Beyaz Camlar” başlıklı şiirde de gözlerin asıl odağından ayrılmasından şikâyet edilir:

“Şikâyetim gözlerimden kim

Ayetlerden ayırdın” (s. 387).

Görmenin ilâhi olandan kopuşu, göz ve bakışı tedirgin edici “kem nazar”a dönüştürür. Bakışın kem yönü şiddet, savaş, zalimlik, cinsellik vs. hayvani içgüdüyle bağlantılıdır. Bakışlar korku doludur (s. 489), “Fırlak kanlı” gözler kırmızıdır (s. 86). “trampet çalan göz hücrelerinde” (s. 60), “kanlı bakış” (s. 92), “Sıkışmış gibi gözleri/Hain bakıyordu çocuklar” (s. 98), “Yılan göz kaş işareti” (s. 202), “bir hayvan parıltısı var gözlerinde” (s. 293), “teleskoplarında kısık hayvan gözleri” (s. 377), “Hayvana bak gözün onda” (s. 416), “kor bakış” (s. 447) gibi dizelerde bakışın

⁴⁰³ Nakiboğlu, **a.g.m.**, s. 211.

⁴⁰⁴ Mevlâna Celâleddin Rumi, **Mesnevi Tercümesi**, C.1-2, s. 107.

hakiki bir görmeyle bağlantısını yitirdiği durumlar aktarılır. Görülme bu noktada bir ele geçirilme, işgal edilme ve kendi değerlerine yabancılaşarak sürgün edilme bağlamına yerleşir. Bakış bir ele geçirme stratejisine; göz, yaralayan, zarar veren bir şiddet organına dönüşür: “Deşer bakışın kıyar da kıyar” (s. 358). Bakış artık bir silah gibidir ve bir şeye/kişiye yönelmez adeta saldırır. Bu noktada görüyor ve görülüyor olmak, kaygı verici bir tekinsizlik durumunu işaret eder: “kaygı bağırdı görevlerimde” (s. 79). Görme ve görülme ilişkisi artık bir saldırı ve savunma mücadelesine dönüşür: “O başka yargılar öteki başka bakar” (148). Bakışlar tarafından kuşatılmış olmak bunaltı vericidir ve bakışların kırbaça benzetilmesi gözün bir şiddet organı gibi algılandığını gösterir:

“ben alda'yı bunalıyor görüyorum rüyamda

kırbaç gibi saran etrafımızda

kelebek kanatları gözler” (s. 80)

“Ilık Kocaman Bakışlar” başlıklı şiirde bakış “yaban çehrelerin tırpanları”na dönüşmüştür: “Gelir miyim dersin/Yaban çehrelerin tırpanlarını göze alarak” (s. 447). Görme ve görülmenin bağlamı değişmiş, talep edilen “göz gözelik”ten gözün sakınıldığı -“ve o bakışlar kaçıp saklanan” (s. 285)- “karşı bakış”a geçilmiştir. Karşı bakış, sivri uçlu bir alet gibidir ve benlikleri oyar: “ölümlü yağmur gibi/vurgun oyuk benliklerin/karşı bakışlarda delinmiş” (s. 58). Görme, karşı hamlenin de hesaplandığı bir stratejiye dönüşmüştür: “bakışı/karşı bakışları hesaplayan çocuğuna/ince tezgâhlı günahları/az az içiriyor ” (s. 61).

Değerli olan karşı bakıştan sakınılacak, bakışın yıkımına karşı örtülecek ya da görüş alanının dışına alınacaktır. Kadın “her bakışın dışında duran”dır (s. 75), en zor soruların yöneltildiğidir “kelimesiz ve gözler olmadan” (s. 187) ve “Bir bakarsın ki kadınlar gizlice hafifçe sürmeli gözleri” (s. 380). Batı düşüncesinin kadını göz için seyirlik bir nesneye dönüştüren görme anlayışı ile Türk-İslâm düşüncesinin kadını gözden sakınan anlayışı arasındaki görme biçiminin farklılığına dikkat çekilir: “Yanıldım avrupalanmakla çün bizde/Kadını kelimeyle kurarlar saklarlar örtülerle (s. 180). Bakışın kıyımına karşı saklanmaya çağrı vardır: “Saklan evlere sarıl kanlı bağlarıyla” (s. 89). Türbeler de bakışa karşı korunur, mezar taşları saklanmaktadır:

“Ağaçlar gözden kaçırıyor türbeleri

Başını eğmiş saklanır gibi

Mezar taşları” (s. 426)

Hüsn ü ta’lil sanatıyla ağaçların türbelerin önüne perde oluşu, seven sevdiğini gözden sakınır anlayışına vurgu yapan bir bilgeliğe bağlanmıştır. Bakışa karşı saklanması mümkün olmayanlar ise gözlenecek ve gözetilecektir. Ümmeti gözetmek gereklidir (s. 116). Sevilen “İnceden ve derinden” (s. 182) gözlenir, yanıp kül olursa bile sevilen gözlenmektedir (s. 242).

Kendi değerlerine yabancılaşma bir çeşit körlük durumudur. Görmenin asıl işlevinden koptuğu körlük durumu aynı zamanda hayatsızlıktır. Böyle dizelerde gözler oyulmuş ya da kapanmıştır: “ve eski resimlerde/yerleri oyulmuş/gözlerin” (s. 41), “At gözü oyuk” (s. 204).

“Tüm aile susmuşken bir ateşin ortasında

O ses vuruyor elime sofranın altında

Havada asılı kalp atışları

Tümünü kaplayan alan içine bir yüz görüyorum

Alnında derin oluklar var bir kayayı

Oymuşlar gibi gözleri” (s. 311)

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” başlıklı şiirin ikinci bölümünde soyut ve somut unsurların iç içe geçtiği fantastik bir görünüm vardır. Ailenin beş çocuğundan ikisi olan “i ve i” kendi değerlerinden uzaklaşmış, inanç bağlarını koparmıştır ve çocukların düşünceleri nedeniyle aile ateşin ortasında susmuştur. Oyuk gözler, “i ve i”nin kendi hakikatlerine körleşmesinin göstergesidir. Aynı zamanda çocuklarının kendi değerlerinden uzaklaşmasına şahit olan anne ve özellikle baba için bu durum acı vericidir. Kendini bilmekten uzaklaşmış çocuklarının durumunu görmemeyi dilerler. Oyuk göz ya da “Göz gaga arıyor/Oyulmak için” (s. 309) dizelerindeki “gözün oyulma” isteği, bu durumu

görmenin verdiği acının şiddetini gösterir. “Kanaçan yaralara göz yummanın” (s. 309) acısıdır bu.

Gözlerin kısılması ve küçülmesi ise görmenin hakiki işlevinden cinsellik, hırs, zulüm gibi durumlarla uzaklaşıldığını gösterir. Afganistan’ın işgalini konu alan “Sevinç Çağına Doğru” şiirinde “Rus gözü kapanır açılmaz” (s. 351). Zulüm olan yerde gözler ya kapanır ya kısılır ve bu gözler insan gözleri değildir artık: “teleskoplarında kısık hayvan gözleri” (s. 377). Cinsellik de gözü asıl işlevinden alıkoyduğu için görmeyi bozar ve gözün küçülmesine sebep olur: “Gözetleyen göz şişer küçülür/Et aralığından görmeyi dileyince (s. 197). Yaratıcının varlığını idrak edemeyip onun varlığından uzaklaşmak gözün kapanması demektir ve bu uzaklaşma ile gözün kapanışı helake sebep olur.

“Ve insan yaradan yokmuş gibi hüzensüz ve ağlamasız

Habersizliğin kahramanı

Etin atılışlarını

Bayıltan boşalışlar için kamçılıyorken ha

kamçılıyorken

Başıdolmuş koşumunu kulağın kanın

Ve denetsiz kapanışını gözün parlatıyorken

İşaretleri geldi

Sessiz ve kımıltısız helak oldular” (s. 277)

“Ve gözün görülebilirliğinin” de sonu gelmiştir. Gözün kapanması şiirlerde manevi bir ölüm olan körleşmeyi gösterdiği gibi somut olarak ölümü de göstermektedir:

“kuruyan ağza kapak göze kapak” (s. 72),

“Sen kapanan gözü açıkla” (s. 190),

“Göğe açılan göz kapanınca” (s. 202),

“Taş gibi ağırlaşmış gözümüze indirdik tenteleri” (s. 341),

“Göz kapanır akıl susar susar akıl” (s. 360).

Göz, görmek için göze ihtiyaç kalmadığı durumlarda bir teslimiyet hâli olarak da kapanmaktadır. Epizodik belleğin öne çıktığı “Şan” başlıklı şiirde; sohbet ve zikir halkasındaki dervişlerin çocukluğa ait bir izlenim olarak aktarıldığı dizelerde, dervişlerin gözleri teslimiyetle kapanır:

“Oraya ateş birikmesi gibi oturdular
Gözlerini kapıyarak ve sormıyarak
Hasırları birbirine vuran
Hasırları duvara damlara
Ve dağın mağarasındaki hikmete savuran
Oraya bir ateş kümesi gibi kaydolan
Kendi içlerine ummana sançılıp boğulmaya koyulan
Dervişler” (s. 103)

Görmenin ufku teslimiyettir ve bu noktada görme “Görmezik/gördürürler” (s. 353) idrakine ulaşır. “Madem ki, bizim gözümüzde bir çok hastalık vardır. O halde, git kendi görüşünü, dostun görüşünde yok et”⁴⁰⁵. Bu bir çeşit dost görüşünde yok olma hâlidir. Kavi kulluk durumunda görme göz olmadan gerçekleşir: “Görmek için göz aramaz bakmazdık” (476). Görmenin arzusu, “dil çağı[nın] kapandı[ğı] göz bağı[nın] koptu[ğu]” (s. 354) bu noktaya erişmektir: “Rahmetinden baygınlık hastayım bakışlarına” (s. 337).

Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde görmenin şiiri oluşturan merkezî eylem olarak şiir kişilerinden şiirin zaman ve mekânına uzandığı, şiiri oluşturan tüm unsurların gerek içinden geçerek gerekse çevresini sararak kuşattığı, şiir uzamını görme ve görülmenin kesiştiği bir görme evrenine dönüştürdüğü görülmektedir. Görme organı olan göz ve görmenin farklı kullanımlarıyla oluşturulan şiirler, iç içe görmelerin yansıdığı bir ayna ve daha çok da görme ve görülmeyle şahit bir gözün okura yönelttiği bakış gibidir: “Bakabilirliğe açılan ve gözlere bakan” (s. 297).

⁴⁰⁵ Mevlâna Celaleddin Rumi, a.g.e., s. 80.

3.3. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE IŞIK İLE İLGİLİ KULLANIMLAR

Görmenin gerçekleşebilmesi ışığa bağlıdır. Görme, fiziksel olarak bir ışık kaynağından cisimlere gelen ışığın yansiyarak görme sınırlarına ulaşmasıyla oluşur. Yeterli ışıktan mahrum, karanlık bir ortamda herhangi bir şeyin görülmesi mümkün değildir. Görme ve görülme, ışık tarafından aydınlatılmaya muhtaçtır ve ancak ışıkla açığa çıkar. Işık “gözün görebilirliğini” görmeye açan ilke olarak kabul edilirse, görme eyleminden bahsedilen her duruma ışığın da eşlik ettiği kabul edilecektir. Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde görme eylemiyle kurulan ilişki nedeniyle ışık ve ışığa bağlı unsurların kullanımının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Ayrıca şiirlerin birçok bölümü görmeye dayalı imajlar ve kısmen betimsel görsellik ile kurulmuştur. Öyle ki şiir metni bir ışık kaynağının aydınlatmasıyla görünürlüğe açılanların yansıdığı bir perde işlevi görmektedir. Şiirlerdeki imaj görselliği ve ışıkla ilişkisine göre şekillenen görsel unsurlar dikkate alındığında Zarifoğlu’nun şiirleri modern Türk şiirinin en ışıklı metinlerinden sayılabilir. Belirtmek gerekir ki Zarifoğlu’nun şiirlerinin “ışıklı” olarak nitelenmesi; şiirsel anlamın açıklığı ya da şiir atmosferinin aydınlığından kaynaklanmaz, şiirlerde merkezî eylem olan görme ve görmeye bağlı oluşan görüntülerin ışığa bağlı doğası ve şekillenişinden kaynaklanır. Bu anlamıyla Deleuze’ün Faulkner ile ilgili “modern edebiyatın en büyük ışıkçısı” tespiti, modern Türk edebiyatında görme ilişkisi ve ışığa bağlı oluş bağlamıyla Zarifoğlu için de düşünülebilir:

“[...]hatta ona en büyük ışıkçı diyebiliriz; nasıl resimde ışıkçılar varsa, örneğin Delaunay gibi büyük ışıkçılar –Delaunay renkçi değil, çizer değil, ışıkçıdır- edebiyatta da büyük ışıkçılar vardır. Faulkner’in modern edebiyatın en büyük ışıkçısı olduğuna inanıyorum. [...]Faulkner gerçekten de çok-duyulu şeyleri ortaya çıkarır, görmenin, yani bir duyunun önceliğini değil, saf görünürlüğü. Görünürlüğü tüm vahşiliği, hamlığı içinde ortaya çıkarır. Faulkner’in her romanında toplandığını gördüğümüz işte bu ışık-varlıktır, öyle ki Faulknerci külliyyat, Faulkner’in romanlarının bütünüdür veya belirli bir romanın veya romanın belirli bir sayfasının üzerine düşen “ışık vardır” olacaktır.”⁴⁰⁶

Zarifoğlu’nun şiirlerindeki görme ve görsellikle ilgili kullanımların ışığa bağlı ve ışıkla ilişkisine göre şekillendiği düşünüldüğünde şiirlerde ışığın belirleyici ve baskın etkisi fark edilecektir. Deleuze’ün betimlemelerden hareketle Faulkner’da tespit ettiği sözcelere kıyasla görüntü ağırlığı, Zarifoğlu’nda daha çok görmeye

⁴⁰⁶ Gilles Deleuze, **Bilgi: Foucault Üzerine Dersler**(22 Ekim-17 Aralık 1985), çev. Ayşegül Baran, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2019, s. 122-124.

dayalı imajlar ve görselleştirme teknikleri aracılığı ile açığa çıkar. Zarifoğlu'nun kendi yazım tarzını Faulkner'e benzetmesi, kendi yazdıklarıyla Faulkner'in eseri arasında kurgusal bir yakınlık hissetmesi bir yandan da iki yazarın metninin "görme ağırlığı" açısından benzeşmesindedir:

"Faulkner'in masada duran «Ses ve Öfke»sini gösteriyor. Bugünlerde okuyormuş. [...]Sanıyorum ki benim anlayışım ve şiiri kurulum buna yakın. Olayları anlatırken belli bir yerde başka birşey anlatmaya geçiyor, artık eski anlattıklarını unuttur gibi oluyorsunuz. ilerde birden bağlantı kurup eski anlattığına dönüyor. Ayrı bir kuruluşu var eserin...."⁴⁰⁷

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde ışık; doğrudan kullanımlarıyla karşımıza çıktığı gibi "güneş, ay, yıldız vb." gibi kozmik unsurlar yoluyla, "aydınlık, parıltı, pırıl pırıl, ışıltı, parlak vb." gibi durum ve niteleme bildiren kelimelerle, "sabah, şafak, gün, gündüz vb." gibi kozmik zaman unsurlarıyla ve kullanımları sınırlı olmakla birlikte "lamba, far, fener vb." gibi yapay ışık kaynakları aracılığıyla açığa çıkar. Ateş kelimesi de ışığa bağlı bir kullanım olarak düşünülebilir ancak ateş Zarifoğlu'nun şiirlerinde ışıkla ilgili yönünden öte yakıcılık, yanma vasıflarıyla kullanılmıştır. Ayrıca ışıktan yoksunluğun farklı derecelerini gösteren "gece, akşam, karanlık, kapkara, loşluk vb." kelimelere, ışıksızlık durumunu pekiştiren "katran, zifiri vb." kelimelere ve doğrudan "ışıksız" kelimesinin kullanımlarına rastlanmaktadır. Ayrıca şiirlerde "saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık"⁴⁰⁸ olarak tanımlanan gölgenin de kullanımları mevcuttur. Cahit Zarifoğlu'nda ışıkla ilgili kullanımların ağırlıklı olarak göğe ait unsurlar aracılığıyla şiirlerde yer aldığı görülür ve bunlar arasında kullanımı en fazla olan güneştir. Farklı kültür ve mitolojilerde, halk inanışlarında, felsefe ve dinlerde göğe ait unsurların önemli bir yer tuttuğu, görme ve ışık ilişkisinin hem fiziki hem metafizik yönü açısından üzerine düşünülen cisimler oldukları bilinir.

İnsanlığın en eski dönemlerinden beri semavi unsurlar ve onların düzeni insanları ürpertmiş, haşyet ve hayranlığa sürüklemiş, görme ile erişebildikleri bu uçsuz bucaksız alemi ilâhi olanla özdeşleştirmişler, ona ilâhi anlamlar yüklemişlerdir. Yaratılış efsanelerinde, farklı mitolojilerde ve çeşitli halk inanışlarında ışık ve göğe ait unsurların kutsal niteliklere büründüğü görülür.

⁴⁰⁷ Ebubekir Eroğlu, "Günlük'den", a.g.e., s. 38.

⁴⁰⁸ TDK, "Gölge", **Güncel Türkçe Sözlük/Türk Dil Kurumu Sözlükleri**, (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 15 09 2021, <https://sozluk.gov.tr/>.

Dünyayı aydınlatan güneş, güneş sisteminin merkezinde yer alması, ışığı ve parlaklığından dolayı gözle özdeşleştirilmiş, mitolojik anlatılarda tanrının gözü ya da başlı başına bir tanrı olarak kabul edilmiştir.⁴⁰⁹ Radloff'a göre Türklerde bütün olarak kainatın varlığı ışıkla ilgilidir.⁴¹⁰ Işıkla ilgili inanışlara Şamanizm, Maniheizm, Budizm ve Zerdüştilik'te rastlandığı gibi Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslâmiyet'te de ışığın önemli bir yeri vardır.⁴¹¹

Kur'ân-ı Kerîm'de göğe ait unsurlar, Allah'ın varlığının bir delili olarak zikredilir ve onların Allah'ın belirlediği yörüngelerde ve şekilde⁴¹² insanların yararına var kılındığına dikkat çekilir, onlara herhangi bir kutsiyet izafe edilmez.⁴¹³ Kur'ân-ı Kerîm'de, "Gece ve gündüz, güneş ve ay O'nun alâmetlerindedir. Eğer Allah'a ibadet etmek istiyorsanız güneşe de aya da secde etmeyin; onları yaratan Allah'a secde edin"⁴¹⁴ ihtarları onların Allah'ın varlığına delil olmak dışında bir kutsiyete sahip olmadıklarını hatırlatır. Bunun yanında Kur'ân-ı Kerîm'de göğe ait

⁴⁰⁹ Farklı mitolojilerde Güneş ile ilgili kullanımlar için bkz. Bilge Seyidoğlu, **Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1995, s. 66; Ali Narçın, **A'dan Z'ye Mısır**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2007, s. 139; Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına**, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kocabalı Yayınevi, 2007, s. 249, 277; Edward Theodore Chalmers Werner, **Çin Mitleri ve Efsaneleri**, çev. Şebnem Duran, İzmir, İlya Yayınevi, 2008, 120-121.

Türk mitolojisinde Güneş ile ilgili kullanımlar için bkz.: Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi 1**, Ankara, TDK, 2003, s. 272, 278; Bahaeddin Ögel, **Türk Kültürünün Gelişme Çağları 1**, İstanbul, MEB, 1971, s. 124; Bahaeddin Ögel, **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1988, s. 90; Ünver Günay ve Harun Güngör, **Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dini Tarihi**, İstanbul, Beyan Yayınları, 2007, s. 71; Nihad Sami Banarlı, **Türk Edebiyatı Tarihi 1**, İstanbul, MEB, 1971, s. 30.

⁴¹⁰ Wilhelm Radloff, **Türklerin Kökleri Dilleri ve Halk Edebiyatı**, çev. Arzu Ekinci ve Yasemin Ünlü, Ankara, Ekav Yayınları, 1999, s. 184.

⁴¹¹ Mircea Eliade ve Ioan P. Couliano, **Dinler Tarihi Sözlüğü**, çev. Ali Erbaş, İstanbul, İnsan Yayınları, 1997, s. 260. Ögel, Maniheizm'de ışığın felsefe ve ilkeler bütünü olduğunu altını çizer ve bu yüzden Maniheizme "ışık dini" denildiğini hatırlatır Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, s. 83. Işık kelimesi, Eski Türkçe metinlerde "yaruk" olarak geçer ve Tanrı'nın sıfatıdır. Yaruk kelime anlamı olarak "ışık, aydınlık, parlak" demektir. Yaruklu, "nur, aydınlık, ışık, rahat"; yarut kelimesinin ise aydınlatma anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Reşit Rahmeti Arat, **Kutadgu Bilig III(İndeks)**, haz. Nuri Yüce, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1979, s. 528-539. "Ortaçağ ikonografisinde güneşin Hz. İsa'nın sembolü olarak kullanıldığı görülür. Romanesk sanatta zamana hâkim olan Hz. İsa zamanı belirleyen güneşle özdeş tutulmuş ve bir güneş diski halinde tasvir edilmiştir." Ahmet Güç, "Güneş", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 14, İstanbul, TDV, 1996, s. 288-291.

⁴¹² er-Rahmân 55/5, Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli, haz. Hayrettin Karaman vd., 2.b., Türkiye Diyanet Vakfı, 2016. Çalışmada Kur'ân'a yapılan atıflarda bu kaynak kullanılmıştır. Bundan sonraki atıflarda yalnızca atıf yapılan sûre ve ayetin sıra numarası aktarılacaktır.

⁴¹³ Bkz. (er-Ra'd 13/2; İbrâhîm 14/33; en-Nahl 16/12; Lokmân 31/29).

⁴¹⁴ Bkz. (Fussilet 41/37)

unsurlar üzerine yemin edilen ayetler⁴¹⁵ ile güneş, ay ve yıldız adını taşıyan sûreler mevcuttur⁴¹⁶. Işık, Kur’ân-ı Kerîm’de genellikle nur⁴¹⁷ kelimesiyle karşılanır. Nur kelimesinin anlamı sözlüklerde “Aydınlık, ışık, parlaklık, nur; varlığı gözlerimize gösteren veya gözlerimizde görmeye vesile olan şey.”;⁴¹⁸ “Maddenin kalpten uzaklaştırdığı ilahi feyz ve dinî bilgileri açığa çıkarmada araç olan ışık”;⁴¹⁹ “ilahi bir güç tarafından gönderildiğine inanılan parlaklık” olarak açıklamıştır.⁴²⁰ Kelimenin Kur’ân ve hadislerde “insanların önünü aydınlatıp doğru ve gerçek olanı görmelerini, hak ile bâtılı, hayır ile şerri ayırt etmelerini sağlayan mânevî ve ilâhî ışık”⁴²¹ anlamında kullanıldığı belirtilmektedir. İbnü’l-Arabî’ye (1165-1240) göre “Nur, varlığı karanlıktan uzaklaştıran her türlü ilahi tecellidir.”⁴²² Kur’ân-ı Kerîm’de Allah Teâlâ’nın alemin nûru olduğu, O’nun nuruyla alemlerin aydınlığa ulaştığı⁴²³ belirtilir:

“Allah, göklerin ve yerin nûrudur. O’nun nûrunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba kristal bir fanus içindedir; o fanus da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir, doğuya da batıya da nispet edilemeyen mübarek bir ağaçtan, yani zeytinden (çıkan yağdan) tutuşturulur. Onun yağı, neredeyse kendisine ateş değmese dahi ışık verir. (Bu,) nûr üstüne nûrdur. Allah dilediği kimseyi nûruna eriştirir. Allah insanlara (işte böyle) temsiller getirir. Allah her şeyi bilir.”⁴²⁴

Ayrıca Kur’ân-ı Kerîm’in insanları karanlıktan aydınlığa ulaştırmak için nur olarak gönderildiği,⁴²⁵ Hz. Peygamber’in doğru yolu gösteren bir nur, ışık olduğu

⁴¹⁵ “And olsun batan yıldız ki, arkadaşınız Muhammed ne saptı, ne de azıttı” (en-Necm, 53/1). “Hayır! Yıldızların yerlerine yemin ederim ki, bilerseniz gerçekten bu büyük bir yemindir” (el-Vâkıa 56/75-76). “Hayır! Şafağa, geceye ve onda basan karanlığa, dolunaya olmuş aya yemin ederim ki, halden hale geçersiniz.” (el-İnşikak, 84/16-19). “Gökyüzüne ve tarıka (sabah yıldızına) yemin ederim. (o, karanlığı) delen yıldızdır. Hiç kimse yoktur ki üzerinde bir koruyucu, bir denetleyici bulunmasın.” (et-Târik, 86/1-4). “Hayır hayır (öğüt almazlar). Aya andolsun ki, dönüp gitmekte olan geceye, ağarmakta olan sabaha andolsun ki,” (el-Müddessir, 74/32-34). “And olsun bürüdüğü zaman geceye, açıldığı zaman gündüze, erkeği ve dişiye yaratana; şüphesiz sizin çalışmalarınız başka başkadır” (el-Leyl, 92/1-4).

⁴¹⁶ Kur’ân-ı Kerîm’in 53. sûresi en-Necm (yıldız); 54. sûresi el-Kamer (ay); 91. sûresi eş-Şems (güneş) adını taşımaktadır.

⁴¹⁷ Kur’ân-ı Kerîm’in 24. sûresi de en-Nûr adını taşımaktadır.

⁴¹⁸ Akay, “Nur”, **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 366

⁴¹⁹ Süleyman Uludağ, “Nur”, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, s. 280.

⁴²⁰ TDK, “Nur”, **Türkçe Sözlük**, Ankara, Türk Dil Kurumu, 2005, s. 1483.

⁴²¹ Süleyman Uludağ, “Nûr”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, İstanbul, TDV, 2007, s. 244-245.

⁴²² Suad el-Hakîm, **a.g.e.**, s. 496.

⁴²³ “Yeryüzü, Rabbinin nûru ile aydınlanır,” (ez-Zümer 39/69).

⁴²⁴ en-Nur, 24/35.

⁴²⁵ Bkz. (İbrâhîm 14/1; et-Tegâbü 64/8; en-Nisâ 4/174).

ifade edilmektedir.⁴²⁶ “Ey peygamber! Biz seni hakikaten bir şahit, bir müjdeleyici ve bir uyarıcı olarak gönderdik. Allah’ın izni ile bir davetçi ve nur saçan bir kandil olarak (gönderdik).”⁴²⁷ Kur’ân’dan önce gönderilen kutsal kitaplar da nur olarak görülmektedir.⁴²⁸ Ayrıca inananların da nur üzere olduğu belirtilir: “Allah’ın göğsünü İslâm’a açtığı kimse ki, o Rabbinden bir nur üzeredir.”⁴²⁹ Kur’ân-ı Kerîm’de nur, genel olarak “vahyin aydınlığı” ve “yol gösterici ilahi ışık” anlamlarında kullanılmıştır.⁴³⁰

İslâm filozofları nurun nasıl anlaşılması gerektiği ve niteliğiyle ilgili farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Gazzâlî (1058-1111)’nin *Mişkâtü’l-Envâr* adlı eserinde bir nur metafiziği ortaya koyduğu ifade edilmektedir. Gazzâlî’nin anlayışına göre ilk, küllî, gerçek ve en yüce nur olan Allah, nurlar nurudur ve âlemdeki varlıklar bu nurun zuhuru ile meydana gelmektedir. İşrâkî düşüncede nur kavramı ontolojik anlamlar kazanarak merkezî bir öneme sahip olmuştur.⁴³¹ Kurucusu Suhreverdi (1154-1191) tarafından İşrak-i Hikmet olarak adlandırılan İşrâk felsefesinde her şeyin ışık ve karanlık kavramlarına bağlı kalınarak değerlendirildiği görülür. Suhreverdi’nin felsefesine göre; ışığın apaçıklığı nedeniyle onun tanımlanmasına gerek yoktur; ışık varlıktır, yokluğu ise yokluk, yani karanlıktır. Mutlak hakikati ışıkların ışığı olarak tanımlar. Evreni ise asli ışığın değişmeyen, her yeri aydınlatan ve her zaman aynı olan parlaklığın dereceleri olarak düşünür. Görmeyi de nesne karşısında nefsin aydınlanması olarak tanımlar. Suhreverdi’nin düşüncesine göre tüm gerçeklik “Yüce Işık” yani “Işıklar Işığı”nın aydınlatmasıdır ve varlıkların görünür olabilmesi bu aydınlatmaya bağlıdır.⁴³² Tasavvuf felsefesinin önemli düşünürü Muhyiddin İbnü’l-Arabî’nin de varlık ve bilgi görüşünü nur ve zulmet kavramlarına dayandırdığı bilinmektedir. İbnü’l-Arabî ayrıca duyu, hayal ve bilgi formlarının nur aracılığıyla idrak edildiğini düşünür. Görme gücü olarak bilinen meleke, onun

⁴²⁶ Ayrıca; “Muhakkak ki Allah’tan size bir nur, bir de apaçık kitap gelmiştir” (el-Mâide 5/15) mealindeki ayette geçen nur da H. Peygamber’i işaret etmektedir.

⁴²⁷ el-Ahzâb, 33/45-46.

⁴²⁸ Bkz. (el-Mâide 5/44, 46; el-En’âm 6/91; el-Enbiya, 21/48).

⁴²⁹ ez-Zümer, 39/22.

⁴³⁰ Bkz. (el-Mâide 5/15; İbrâhîm 14/1; el-Hadid 57/9; et-Tegâbün 64/8).

⁴³¹ İlhan Kutluer, “Nur” **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, TDV, İstanbul, 2007, s. 245-246.

⁴³² Nasr, Seyyid Hüseyin. “Şihâbeddîn Sühreverdî Maktul”, **İslâm Düşüncesi Tarihi**, çev. M. Alper Tuğsuz, ed. M. M. Şerif, C.I, İstanbul, İnsan Yayınları, 1990, s.424-426.

anlayışına göre görmeyi mümkün hâle getiren nûrdur.⁴³³ Feleklerin kutbu olarak nitelendirdiği güneşi *Hikmette Son Nokta* isimli eserinde şöyle tanımlar:

“Bil ki: Canlı varlığın bedeninde kalp ne ise âlemde⁴³⁴ de güneş o konumdadır. Daha doğrusu güneş, insan-ı kebir (büyük insan) dediğimiz cisimler âleminin gözü mesabesindedir. Çünkü varlıklar onunla görülür. Güneş varlıklar âleminin yüzüdür de. Çünkü yüz insanın en şerefli organıdır, güneş de varlığın en şerefli objesidir. Güneş varlığın başıdır da. Çünkü yüz ve göz başta olurlar. Güneş kalptir de. Çünkü beden her organına yansıyan feyizlerin membaı kalptir.”⁴³⁵

“en büyük, en nurlu, en şerefli, en ahir, semanın reisi, ışığın bahşedicisi, heybetin sergileyicisi, havanın kaynağı, sarı ışık zerrecelerini kara karanlığa yansıtan, yed-i Beyza mucizesi, hazır oluşu ve ortadan kayboluşu ile gündüz ve geceyi meydana getiren, belli bir sistem dahilinde hareket etmesiyle dört mevsimi meydana getiren, dünyanın göz nuru, ahiret yurdunun yolunun aydınlatıcısı, dünden bu güne güneşe tapanların mabudu ve kıblesi, sünnet ve cemaate muhalefet edenlerin itaat ve ibadetle yöneldikleri bu büyük güneş cismi”⁴³⁶

İbnü'l-Arabî'nin de vurguladığı gibi güneş âlemin gözü gibi düşünülmüş, İslâm sanatlarında metaforik bir öge olarak göğe ait diğer unsurlarla birlikte yer almıştır. Güneş, klasik Türk edebiyatında birçok farklı nitelemenin yanında ışık kaynağı olması nedeniyle “nûr-ı çeşm-i âlem”dir.⁴³⁷

Zarifoğlu'nun şiirlerine göğe ait unsurlar, salt pastoral doğa imgeleri olarak değil kendilerine özgü ışıklarıyla girerler. İlk dönem şiirlerinde görmenin dışı, dünyaya dönük, “nesneyi ne ise o olarak gören ve gösteren” niteliğine bağlı olarak ışık, fiziksel olarak görmeyi sağlayan unsurken sonraki şiirlerinde görmenin derecesinin farklılaşmasına bağlı ve paralel olarak ışığın anlam alanının İslâmi düşüncedeki nur kavramına yaklaştığı görülür. Bununla birlikte Zarifoğlu'nun ilk dönem şiirlerinde de ışıkla ilgili kullanımların –şairin ailesinin, içinde yer aldığı çevrenin ve yetiştiği Kahramanmaraş'ın kültürel atmosferi dikkate alındığında- Kur'ânî bağlam ile tamamıyla ilişkisiz, sadece modern bir etki olarak düşünülmesi yanlıcı olabilir. Zarifoğlu şiirinin seyri, görme ilişkisi açısından düşünüldüğünde görmenin deneyimden bilince doğru derinleştiği bir yön dikkat çekecektir ki aynı durum görmeye bağlı olarak ışıkla kurulan ilişki için de düşünülebilir.

⁴³³ Kutluer, **a.g.e.**, s. 245-246.

⁴³⁴ Metnin orijinalinde “alem” şeklinde yer alan kelimenin yazımını “âlem” olarak düzeltilmiştir.

⁴³⁵ Muhyiddin İbn Arabî, **Hikmette Son Nokta**, çev. Vahdettin İnce, İstanbul, Kitsan Yayınları, t.y., s. 56.

⁴³⁶ İbnü'l-Arabî, **a.g.e.**, s. 79.

⁴³⁷ Cemal Kurnaz, “Güneş”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 14, TDV, İstanbul, 1996, s. 294-296.

Zarifioğlu'nun Şiirlerinde ışığa ve onunla bağlantılı olarak semavi unsurlara atfedilen önem ve onlara bakış “Güneşi ayı ve yeryüzünü bütün Őekilleriyle/Bir kutlu ehrenin emrine kul bildim/Bilesiniz/Ona döndürüleceksiniz” (s. 194) dizelerinde de görüldüğü gibi Kur'ân-ı Kerim'de ifade edilen çerçeveyle uyumludur. “Toprak” başlıklı Şiirde “Allah(c.c)'ın âlemlerin nuru olduğu ve O'nun nurunun içinde lamba bulunan kandillik”e benzetildiği ayete⁴³⁸ telmih yapılan dizelerde görsel betimlemenin ışıkla bezendiği görülmektedir:

“Bir hacim altın Şeklinde
Her an açılan Kitabın üstünde
ışık ve ıŐıklardan camını giyinmiŐ
Balrengi bir lamba” (s. 69)

Dağ ve güneşin Zarifioğlu Şiirinin odak imgelerinden olduğunu belirten DaŐıođlu, Şiirlerde güneş kelimesinin 78 kez kullanıldığını dile getirir.⁴³⁹ Güneşin doğrudan kullanımlarının yanısıra Şafak, sabah ve aydınlık kelimeleri de ışığın uhrevi mahiyetini destekleyecek Şekilde Şiirlerde yer alır. Güneş, teşhis sanatıyla hayata katılır: “Gelişen güneş yalnızlıktan/bir göze” (s. 35) dönuŐmüŐtür. “-Güneş hep aynı artist çocuktu”r (s. 56). Güneşin ışığı her yere ulaşır. Varlığa görünürlüğü ve görbilmeyi bahŐeden de ışığın her Şeyi kuşatan özelliğidir. ışık, “beynelmilel bir sabah seli” gibi varlığa akar (s. 31). Olan ve olacak olan ancak “ışıklı imkân içinde” varlık kazanır (s. 22). “Doğa-Yılan-Kadın-Ana” Şiirinde ışık varlığı kapsayarak boşluk bırakmadan akmaktadır:

“Bir bütünlükle kayayı toprağı
Kuşların çevirdiği havayı
Kapsanarak bir bütünlükle
Ve ışık boşluk bırakmadan akıyordu

⁴³⁸ “Allah, göklerin ve yerin nurudur. O'nun nuru, içinde lamba bulunan kandillik gibidir. Kandil bir camın içindedir. Kandil, sanki inci yıldız gibidir, doğulu ve batılı olmayan mübarek zeytin ağacından yakılır. Neredeyse ateş değmeden de ışık verir. Nur üzerine nurdur. Allah dilediğini nuruna hidayet eder. Allah insanlara misaller verir. Allah her Şeyi bilir” (en-Nur, 24/35).

⁴³⁹ TaŐıođlu, **a.g.e.**, s. 130.

Yere yapışmış ve doğudan

Ve batıya şeffaf hırçınlanmadan dehşetli

Güneş bakıyordu kayalardan” (s. 233)

Güneşin teşhis sanatıyla görme eyleminin merkezine yerleştirildiği, ışığın her yere ve her şeye nüfuz eden bir akış olarak betimlendiği görülmektedir. Doğa ve canlılığın iç içe bir görünümle ışık tarafından kapsanarak sunulduğu dizelerde ışığın doğudan batıya şeffaf akışı ve “kuşların çevirdiği hava” ifadeleriyle dairesel bir hareket açığa çıkmaktadır. Bu dairesel hareket ve şeffaflık niteliği İslâm kozmolojisinde “yıldızları taşıdığı ve hareket ettiği düşünülen şeffaf gökküre; astronomide ise yıldızların döndüğü yer olarak tanımlanan felek” terimini çağrıştırmaktadır.⁴⁴⁰ Işığın her şeyi boşluk bırakmaksızın kapsamaması, bu kapsamayla varlığın bütünleşmesi, “kuşların çevirdiği hava” ifadesinin döngüsellğinde vurgulanan hareket, sonsuzluk ve varlıkların ışıkla birliğe taşınması tevhit düşüncesini hatırlatır. Titus Burckhardt “Allah göklerin ve yerin nurudur.” meâlindeki ayetten hareketle “İlahî birlik hakkında ışıktan daha mükemmel bir sembol yoktur” der ve ışığın varlık ve görme ile ilişkisini şöyle ifade eder: “Bu, eşyayı yokluğun karanlığından açığa çıkaran ilahi ışıktır. Söz konusu sembolik düzeyde görülür olmak var olmaya delalet eder; buna göre, tıpkı gölge ışığa hiçbir şey ilave etmediği gibi, eşya da sadece Varlık’ın nûrundan aldığı pay ölçüsünde gerçektir.”⁴⁴¹ Zarifoğlu’nun bu dizelerinde ışığın Burckhart’ın da vurguladığı “İlahî birlik”i işaret ettiği görülmektedir.

“Saç” başlıklı şiirin “daha siz ona aydınlanmadan” dizelerinde görme, görmeyi “nefsin nesne karşısında aydınlanması” olarak nitelendiren Suhreverdi’nin düşüncesini hatırlatır. Benzer kullanımlar mekânın seyredene dönüşerek içine aldığı insanlar tarafından aydınlanmasında da görülür:

“Park bizi alır önce/Seyrimizden bir sabah kazanır” (s. 20),

“hamamları aydınlatan kadınların” (s. 62),

“Senden ışıklandırılmış havuzlarımda” (s. 188).

⁴⁴⁰ İlhan Kutluer, “Felek”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 12, İstanbul, TDV, 1995, s. 303-306.

⁴⁴¹ Titus Burckhardt, İslâm Sanatı: Dil ve Anlam, s. 112.

Varlıklar, güneş ışığının altında göze görünür: “Nasıl bilebilirler kimim nasıl tanırlar içimi/Kertenkele gibi duruyorum bir an altında tunç/bir güneşin” (s. 431).⁴⁴² Ancak göz varlığın içini, özünü görmeye güç yetiremez. İnsanlar da ışık olarak görünür:

“Kolumda bir ışık gibisin
Yürüyoruz şehre atlılar gibi” (s. 403),
“İki titrek ışık’ız
Güneş altında iki insan gövdesi” (s. 451).

Varlık âleminde asıl görünür olanın varlıkları görünürlüğe taşıyan ışık olduğu düşüncesi “Güneş İnip Suya Dokun” başlıklı şiirde görsel bir betimlemeyle aktarılır:

“Çehrem sarsılıyor bakmaktan
Güneş inip suya dokun
Nehre yaslanıp başaşağı koşan bir yaşlı ağaç ol” (s. 301)

Güneş ışığının nehir kenarındaki ağacın görüntüsünü suya yansıtması sonucu suda oluşan görüntü ters oluşacağı için bu durum “baş aşağı koşan bir yaşlı ağaç” ifadesiyle görselleştirilmiştir. Güneşin adeta ağaca temas ederek ağacın görünümüne bürünmesi, görüntünün aslı olan ve kendisini farklı varlıkların görünümü yoluyla perdeleyerek görünürlüğe açan ışığa dikkat çekmektedir. Zarifoğlu’nun insanın dünyaya geliş amacını görme eylemine bağlayan yaklaşımı düşünüldüğünde bakmaktan çehrenin sarsılması, varlığın ne’liğine doğru bir bakıştan kaynaklandığı için ontolojik bir sarsılmadır. Yansıyan görüntü aslolanın bir gölgesidir⁴⁴³ ve aslolan, kendisini varlıkların görünümünde perdeleyerek açar. Görme eylemi varlıkta hem açık hem açık olmayan bu nitelik nedeniyle metafizik⁴⁴⁴ olarak da sarsıcıdır. Görmede oluşan bu açılırken kapanan kapanırken açılan -hem açık hem açık değil- aralık, Zarifoğlu şiirinin içeriğinde sürekli tekrarlandığı gibi şiirin hem semantik hem

⁴⁴² Bu dizeler “Şüphesiz Allah göklerin ve yerin gaybını bilendir. Şüphesiz O, göğüslerin özünü (kalplerde olanı) hakkıyla bilendir” (Fâtır 35/38) mealindeki ayeti hatırlatmaktadır.

⁴⁴³ Bu görme anlayışı, Platon’un görünen dünyayı “İdea”ların gölgesi olarak nitelendiren düşüncesini de anımsatmaktadır.

⁴⁴⁴ “Çehrem sarsılıyor bakmaktan” dizesi “Sonra gözünü, tekrar tekrar çevir bak; göz âciz ve bitkin halde sana dönecektir.” (Mülk, 67/4) mealindeki ayeti hatırlatmaktadır.

de sentaktik düzeyinde yinelenen helezonik bir harekettir ve şiirin merkezine görmeyi yerleştirir. Zarifoğlu'nun *Yaşamak*'ta kendi şiirini betimlediği cümlelere dikkatle bakılırsa şair ve şiiri arasındaki ilişkinin de bu harekette temellendiğini söylemek mümkündür:

"Bizi fark edince eşyaların arasına gizlenmeye çalışan bir böceğe benziyor anlattıklarım. Eşyayı kaldırıncı kımıldamadan durduklarını görürsünüz. Söylediklerim bir defterin yaprakları arasında kıvrılmıştır. Sayfaları açtıkça onları göreceğimi sanıyorum ama, anlıyorum ki asıl söylediğim şeylerdir altına gizlendiğim. Fark edilmesinden korktuklarımı kapadığım eşyalar oluyor anlattıklarım."⁴⁴⁵

Varoluş görme eyleminden hareketle tanımlandığında varlığın görünürlüğü taşınması ontolojik olarak varlığın olmaya açılmasıdır ve varlığın olmaya açılması ışıkla ilişkisine bağlıdır. Zarifoğlu'nun şiirlerinde en çok kullanılan fiilin "ol-" olduğu hatırlanacak olursa ışık, görme ve olmak ilişkisinin ontolojik bağı belirginleşecektir.⁴⁴⁶ Işıkla olmak var olmaktır; ışıktan yana olmaktır, aydınlıktır, sabahdır. Işığa rağmen bulunan varlık ise bir tür olamayış, kayboluş, yokluk ve karanlıktır, varlığın kör noktasıdır. İnsan ışığa râm olmak ya da rağmen bulunmak tercihiyle ışıkla ilişkisini belirlemektedir. Zarifoğlu şiirinin tercihi ışıkla olmaktan yanadır:

"Güneşte asla karanlık yoktur dediler

Ve onlar yoluna cihet ettim⁴⁴⁷ vatan tuttum"(s. 302).

Işık olumlu bir anlam değeriyle girer şiire. Güneş lekesizdir: "Ve halkalanmış yüreğinin bir yerine/Lekesiz güneş çizgisi" (s. 37), "lekesiz bir güneşle ancak (s. 52). Güneşin lekesizliğine yapılan vurgu, İslâmi terminolojide Kur'ân-ı Kerîm ve Hz. Peygamber'e atfedilen lekesizlik, temizlik nitelemesini çağrıştırır. M. Fatih Andı'nın "kurgusal yapısıyla modern Türk şiirine gölgesi düşmüş bir Siyer-i Nebî mesnevisi denemesi intibayı vermekte" dediği "Büyük Hayat" şiirinde Hz. İbrahim'in eylemi de

⁴⁴⁵ Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 105.

⁴⁴⁶ Taşcıoğlu, *a.g.e.*, s. 118.

⁴⁴⁷ Cihet kelimesi; "yön, taraf, husus", "sebeup, vesile" ve "bir vakfın, bir kuruluşun amacını gerçekleştirmek için yapılan hizmet ve görev" anlamlarını karşılamakla birlikte "et-" yardımcı fiiliyle kullanılmamaktadır. (Ayverdi, "cihet", *Kubbealtı Lugatı* (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/cihet>, Erişim tarihi: 23.09.2021.) "Cihat etmek" birleşik fiilden cihat etmek anlamını da içerecek şekilde "et-" yardımcı fiili ödünçlenerek hizmet etmek anlamında ya da yön kelimesi yardımcı fiille birleştirilerek yönelmek anlamını verecek şekilde kullanılmış olabilir.

bakmaktır.⁴⁴⁸ Hz. İbrahim'in içinde bulunduğu durum güneşle ilişkili bir betimlemeyle aktarılır: “çocuksuz geleceğine” ve “taş dolu ve güneşle kavrulu kuyuya” bakmaktadır.

“İbrahim

Yıldızlara bakıyordu sayısız

Gece” (s. 464)

Dizelerde Hz. İbrahim'in yıldızlara, aya ve sonra güneşe yönelişi, onların batıp kaybolmaları sonucu “ben batanları sevmem” diyerek Âlemlerin Rabbi'ne yönelişinin dile getirildiği ayetlere telmihte bulunmaktadır.⁴⁴⁹ “Ana Oğul” başlıklı şiirde adeta peygamberî davranışın bir yansıması görülmektedir:

“Baka baka kardeşim oldu yıldızlar

Ellerim ışıklı saçlarına değdi yıldızlar” (s. 373)

Işığın ilâhi gücüne atıfla bakılamayacak kadar parlak olduğunun vurgulandığı dizeler nur kavramının anlam alanına doğrudan işaret eder:

“Gökte o acaip bakılamayan parıltı

Buyruk alıyorduk” (s. 224).

Betimsel görselliğin sembolik bir çerçevede sunulduğu “Savaş Henüz Burada Şuramda” şiirinde ölüm karşısında dünya hayatı, insanın aldanmışlığı ve zalimliği aktarılır:

“Varıp mola verdikleri bir gerçeklik

Mangal gibi dolu ve ortada

Ceviz ağacı gibi geniş yelpazeli

Gövdesi oyum oyum

Dibinde hastalandıran ağır bir gölge

Az ötede güneşin

⁴⁴⁸ Andı, **Şiirin Ufku**, s. 81.

⁴⁴⁹ (el-En'âm, 6/76-79)

Gözalan ışığında

Yılların saçlı zifiri kara

Pırıl pırıl asırlık yılanı” (s. 366-367)

Savaşın anlatıldığı şiir içeri doğru genişleyerek insanın kendisiyle savaşını, zalimliğini ve dünya hayatının aldaticılığını işaret eder. “Mangal gibi dolu ve ortada” bir geçekliğin “dibinde hastalandıran ağır bir gölge” ifadeleri Hz. Peygamber’in dünya hayatını bir ağacın dibinde gölgelenmek olarak nitelendirdiği hadisi çağrıştırır.⁴⁵⁰ “Yılların saçlı zifiri kara/Pırıl Pırıl yılanı” ifadesi, yılanın⁴⁵¹ zehirli oluşu ve deri değiştirebilmesinden dolayı aldaticılığını vurgularken yılanın güneşin göz alan ışığında olması bu durumun insana bildirildiğini gösterir. Yılanın “Pırıl pırıl asırlık” ifadeleriyle nitelenmesi, klasik Türk edebiyatında sık kullanılan kaynaklardan biri olan “Âdem’in Cennetten Kovulması”⁴⁵² kıssasını çağrıştırmaktadır. Ayrıca yılanın pırıl pırıl olması, ışığın yılanın dışına temas ettiğini; yılanın zifiri kara olması ise yılanın ışığa kapalı ve ışığa rağmen bir hâlde bulunduğunu göstermektedir. Varlığın aydınlanması ışığa açık ve ona râm oluşuna bağlıdır:

“Hiçbir karası kalmadan aydınlanan kanla

Akar dağları coşturur suları bir kanla

Çarpa çarpa yüreği ismini Allahın” (s. 282).

İnsana “ışık ve karanlık” bilgisinin verildiği “(Ben Dirimle Doğrulurken)” şiirinde ışığa bağlı unsurların yoğun olarak kullanıldığı dizelerle aktarılır:

“Söyleyelim ya hay ya huu

- Yolları aydınlık kıl Yaradan

⁴⁵⁰ “Ben kim, dünya kim! Dünya (hayatı) ile benim ilgim, bir ağacın altında gölgelenip sonra da bırakıp giden yolcunun durumu gibidir.” Tirmizî, “Zühd 44”, hadis no: 2377, 4/588.

⁴⁵¹ Eliade’in aktarımına göre “büyü anlamına gelen İbranice ve Arapça sözcükler, yılan anlamı taşıyan sözcüklerin kökünden türemişlerdir.” Mircae Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 179.

⁴⁵² “Âdem’in Cennetten Kovulması” kıssasında yılan, iblisin cennete girmesine yardım ederek insanın cennetten kovulmasına vesile olduğu için lanetlenmiştir. Daha önce güzel bir görünümü ve dört ayağı olan yılan ayakları kesilip karnı üzerinde hareket eder şekilde cennetten kovulmuştur. Bkz. Agâh Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı**, 4.b., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1984, s.107.

Kanla bir sabah
Akşam kanla...
'... ateş.. ve öldüm...' deniyor
- Oysa sorular verilmişti ona
Sorular yığılmış
aynı kaynaktan olana
Işık ve karanlık hakkında
Bu nasıl uzun uyanılmaz gibi
- Ateş ve öldün uykuyla” (s. 138-139)

Işık, sabah, aydınlık ve ateş “ya hay”;⁴⁵³ akşam, karanlık, ölüm ve uyku “ya huu”⁴⁵⁴ hitabına bağlanmıştır. Uyku ve karanlığın ölüm; ışık ve aydınlığın hayat bağlamına yerleştirilmesi ışık, görme ve olmak arasındaki güçlü ilişkiyi hatırlatmaktadır.

“Açlık Türküsü” başlıklı şiirde güneşin ölümün ardından belirişi ve “güneşin ateş secdesi” ifadeleriyle aktarımı, ona yüklenen anlamın uhrevi bir mahiyete sahip olduğunu gösterir:

“Kemik alınlar gelir dayanır güneşin ateş secdesine
Işık en keskin yontulur bir kelim. Bir kelim
Zaman ölenin alnından rüya mızrağını çıkarır
Boşluğa sebil açılır
Güneş kendi adamını yollar
Kaynayan kafayı ayıklar” (s. 88)

⁴⁵³ Allah(c.c)’in isimlerinden olup Allah’ın ezeli ve ebedi diriliğini bildirmektedir. İmam-ı Gazali el-Hayy ismini “O, daima uyanık ve yapıcıdır. Çünkü fi’ili ve idraki olmayan ölü demektir!” diye açıklar. İmam-ı Gazali, “el-Hayy”, **Esmâü’l Hüsna**, çev. M. Ferhat, Ferhat Yayınları, 2005, s. 157.

⁴⁵⁴ “Allah’ adı yerine kullanılan bir zamirdir. Mânâsı, “O”dur. Kur’ân-ı Kerîm’de Allah adı yerine kullanıldığı için tasavvufta özel ad kabul edilmiş [...] Ayrıca “Yâ Hü” deyiimi “Her şey bitti, O, yani Tanrı kaldı” mânâsını ifade eder ki dervişler gülbang sonunda duâlarını “Hü” diyerek bitirirler.” İskender Pala, “Hü”, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1998, s.189.

Işığın “en keskin yontulur bir kelam” olarak nitelenmesi ve kelama yapılan vurgu dikkat çekicidir. Kelâm kelimesinin “yaralamak, etkilemek” anlamlarına gelen *kelm* kökünden türemiş bir isim olduğu ve “bir fikri tam olarak anlatan söz” anlamına karşılık geldiği bilinmektedir. Kelâm ilminin ise; Allah(c.c)’ın zatı ve sıfatlarından, nübüvvetten, kâinatın hâllerinden İslâmi ölçülere göre bahseden ilim olduğu belirtilir.⁴⁵⁵ “Kaynak ve dayanak, saha ve sağlamlık yönünden felsefeden daha üstün” görüldüğü belirtilen kelâm ilminde; bilginin kaynağının vahiy ve akıl, felsefede ise yalnızca akıl olduğuna dikkat çekilir.⁴⁵⁶ Ayrıca kelâm, “irade ve kudretin, gâib olan bir şeyi etkileyip açığa çıkarması, gaybde olanın vücuda getirilmesi” anlamlarını da taşımaktadır.⁴⁵⁷ Işığa yüklenen açığa çıkarma anlamının ahiret sahnesiyle aktarımı, Zarifoğlu’nda ışık ve göğe ait unsurların bağlamını da netleştirmektedir. Işığa ve güneşe sanki İslâmi ölçülere göre uygun olanlarla olmayanları, doğru olanlarla olmayanları ayıklama ve belirginleştirme görevi verilmiştir. Ayrıca ışık ve güneş; insanı kendi gerçekliğiyle, tüm yapıp etmelerinin sonucuyla ve bu sonuçlar için ödenecek bedelle yüzleştiren unsurlar olarak insanın kendi gerçekliğini görmesinin de aracıdır. Işığın keskin yontulması ve güneşin ateş secdesi insanın kendi gerçekliğiyle karşılaşmasının yakıcı niteliğini göstermektedir. Güneş insanı kendisiyle yüzleştiren bir ayna niteliği kazanır. Ölümün gerçekliği “yaşamak”ı bir anıya, insan hayatını hesabı sorulacak bir “anılar defterine” dönüştürecektir:

“Anılar ışıklarda sıralandılar
bizim büyük güneşlerin karşılarna
gelip kamaşan en çok insan anısı” (s. 67).

Bu yönüyle güneş korku vericidir: “kanımızdan zehirli bir iğne geçiyor/ve güneşten korkuyoruz” (s. 78). Yine “Taş Gemi” şiirinde de güneşin benzer bir bağlamda aktarıldığı görülmektedir:

⁴⁵⁵ Yusuf Şevki Yavuz, “Kelam”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 25., Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, s. 196-203.

⁴⁵⁶ Akay, “Kelâm”, İslâmî Terimler Sözlüğü, s. 257.

⁴⁵⁷ Uludağ, “Kelam”, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, s. 209.

“güneşi çıkarırken toprak
bir de süsler koşturur insanoğlunun
bir günlük atını
sıcak el üfler güneşi karnında köpükleriyle
bir göl huzurundan tutuşup
başlar yanmaya” (s. 21)

Güneş, yaratılış ilkelerine sadık kalarak kendi yörüngesinden sapmadan görevini yerine getirir. Bu yönüyle bir ahde bağlılık vurgusu olarak insanı kendi yaratılış gayesine çağıran kozmik bir hatırlatıcıdır. “Su” şiirinde güneşin yönelişinin niteliği “aşktan sudan ve topraktan/daha hızlı” olmasıdır (s. 91). Güneş, tasavvufi anlayışa göre Allah’ın emriyle hareket eder ve O’nun ölçüsü dışına çıkmaz. Güneşin batışı onun secde etmesi olarak yorumlanır. Güneşin yönelişinin hızı ile ima edilen, hem manevi boyutta güneşe atfedilen bu yönelme hem de fizik kurallarına göre en yüksek hız olan ışığın hızıdır. “Ahenksiz Kuşlar” şiirinde güneşin yaratılış düzenine uyumlu hareketi ve insanın uyanışına katkısı çayırkuşu aracılığıyla aktarılır:

“çayırkuşu insan ve toprak levhasında
gagası ışığınca durur anlatır
bildirir ki güneştir
her an sabah sesi çıkaran
ve devran deyince
insanın isim verdiği yüceden
göğü kollayan ve ufuktan aranan
bir çift gözü en son şekliyle
her an bir zindan resminde çağıran
güneştir gagası
ışığınca çayırkuşunun” (s. 42)

Platon'un mağara alegorisini anımsatan "bir çift gözü en son şekliyle/her an bir zindan resminde çağırın" dizeleri uyku hâlinin karanlığına işaret ederken hem maddi hem de manevi anlam alanına gönderme yapar. Platon'un mağara alegorisinde görünür âlem mağara duvarına yansıyan gölgelere benzetilir. İnsanların ayaklarından zincirlendikleri bu mağara dünyayı işaret eder ve bir zindan olarak nitelendirilir.⁴⁵⁸ Zindan resmi ifadesi, uykunun karanlığını işaret ettiği gibi dünya hayatının bir uyku olduğu imasını da içerir ve Kur'ân-ı Kerîm'de uykunun canlılık ve ölüm arasında, ölüme benzer bir durum olarak nitelendirildiği ayetleri çağırır.⁴⁵⁹ Dünya hayatının görüntülerine aldanıp manevi bir karanlık içine hapsolan "gün ışığında bütün limanların/nasipsiz gemiye/sanki başka liman duruşu gibi/tanrıya yabancılaşmış/canların güneşi"ne aslolan ışığı hatırlatır (s 23). Ayrıca çayırkuşunun ilâhi düzen ve işleyişin bilgisine vakıf oluşu ve bu hakikat bilgisini gagası ışığınca aktarması dikkat çekicidir. Zarifoğlu'nda ışımaya, parlaklık ve aydınlık genellikle yaratıcıya ve yaratılış ilkelerine yabancılaşmamış olmanın göstergesidir. Çayırkuşu'nun gagasına ışık vurması aktarılan sözün de ilâhi bir ışık taşıdığı vurgusunu içermektedir. Benzer bir ifade "Hızla Akan Mızrak" şiirinde "Düzgün uysal/Işıklı bir de ağız/Gizlice götürür hücreyi bütüne" dizelerinde görülmektedir (s. 17). Bu kullanım, "Işık içinde akan ses" (s.392) ifadesinde de görüldüğü gibi, kutsal kitapların insanı aydınlığa ulaştıran ışık/nur olarak tanımlanmasının bir yansıması olarak ilâhi sözün aydınlatıcı vasfını hatırlatmaktadır.

Çocukluk çağrışımlarıyla oluşan "Şan" şiirinde benzer bir aydınlanma Kur'ânî harfler aracılığıyla yaşanır: "Elif eşer/Be beyazlatır/Te terk eder/Büyünür ferahlanırdı/Bol güneşli kapıdan önce" (s. 98).

Tabiat, ilâhi ışığın aydınlatmasıyla görünürlük kazandığı gibi tüm varlığıyla ilâhi ışığa yöneliktir. Karınca güneşle selama durmaktadır:

⁴⁵⁸ Eflâtun, **Devlet**, s. 313-318.

⁴⁵⁹ Bkz. "Geceleyin sizi öldüren (öldürür gibi uyutan), gündüzün de ne işlediğinizi bilen; sonra belirlenmiş ecel tamamlansın diye gündüzün sizi diriltten (uyandıran) O'dur. Sonra dönüşünüz yine O'nadır. Sonunda O, yaptıklarımızı size haber verecektir." (el-En'âm, 6/60); "Allah, ölenin ölüm zamanı gelince, ölmeyenin de uykusunda iken canlarını alır da ölümüne hükmettiği canı alır, ötekini muayyen bir vakte kadar bırakır. Şüphesiz ki, bunda iyi düşünecek bir kavim için ibretler vardır." (ez-Zümer, 39/42).

“bir çakılın kızgın yapısında
güneşle ilk kez selama durmuş
narin gövdeli soylu karınca” (s. 21).

İlâhi ışığın bilgisiyle eyleme dönüşen bu selama duruş karıncayı soylu kılmaktadır. Karıncanın “güneşle ilk kez selama durmuş” ve “soylu” olarak tanımlanması Hz. Süleyman ve bir karıncanın karşılaşmasının anlatıldığı Neml sûresinin sûreye de adını veren 18. ayetini çağrıştırmaktadır.⁴⁶⁰ İnsanlar da ışığa açık ve râm oluşlarıyla aydınlanır:

“Durmaz babam
Öncü seher yıldızından
apaydın olan başını
savaş uçlarında
ölçer soylu oyunlarıyla”(s. 74)

Gövde “Yıkanmış güneşte yeni kurumuş çarşaf gibi”dir (s. 111), güneşi “Karanlık eşyada bulup/Ürkünce parlayıp koşan hayvanda bularak” alır (s. 223). Aşksızlık durumunda ise “Doğa seyirmeye başlar” ve “Bir yılan doğrulmalığı giyer ve güneş/Tende çalışır/Teni burar burar ve güneş/Dönüşür kayalardan denize dökülen şelalelere” (s. 234). Çünkü “Aşk çocuklar parlayınca görülen ışıklardır/Işık yüreğe varınca yorulur çeşmeler” (s. 95). Aşk ve göz eşleştirmesinden sonra aşkın ışıkla eşleştirilmesi bu üç unsurun Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisi açısından önemini göstermektedir. Ayrıca bu üç unsura dağ da eklenmelidir.

Gözün görmeye açılışı dağa doğru olduğu gibi -“Gözü görür görmez/Dağa göçtü güzel adam” (s. 127)- dağlarda güneş tez görülür (s. 111) ve dağlara varınca “Herbirimizin elinde gözleri ışık saçan birer deve” (s. 379) vardır. Dağ ışığa yakındır ve görmeyi kendi hakikatine açar. Zarifoğlu şiirinde dağ, bir mekân olmanın ötesinde

⁴⁶⁰ “Nihayet Karınca vâdisine geldikleri zaman, bir karınca: Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin; Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesin! dedi” (Neml, 27/18). Ayrıca karınca, Zarifoğlu’nun “Diriliş” başlıklı yazısında Sezai Karakoç’un “Diriliş Mektubu”ndan aktardığı “Hz. İbrahim’in gül bahçesine su taşımak aşkı” ifadeleriyle telmihte bulunan Hz. İbrahim’in ateşe atılması olayında ateşi söndürmek amacıyla su taşıyan karınca olarak da düşünülebilir. Zarifoğlu, “Diriliş”, **Zengin Hayâller Peşinde**, s. 90.

görmenin membaıdır; görme Hasan Akay'ın da belirttiği gibi “dağın içinden bakış” ile açılır. Akay “Şair de biliyor ki, İslâm'ın “dağ”la ilişkisi varoluşsaldır, hayatıdır. Kaynak âdeta odur. Buyruğun veya gereğinin gereği ordadır. [...]Şairin bu algısında elbette Kur'an'a ve hadislere de yer yer telmihler var. Ve bunlar salt retorik oyunlar değildir, her biri şiirlerde işlevsel kılınmıştır. O bakımdan “dağ”ın bakışı, dağlı bakış, dağın içinden bakış şiirin anlaşılması bakımından önemlidir.”⁴⁶¹ tespitinde bulunur. “Menziller” şiirinde “Baktığın dağların düşüncesi bile ağlatır beni/Hür olurum buyruklarını bir bir donansam sultanım.” (s. 303) dizeleri telmih yoluyla Hz. Peygamber'in hayatında ve vahiyle ilişkisi bağlamında dağın önemine dikkat çeker.⁴⁶² “Şekiller” şiirinde “dağ'la terbiyeli bir insan eli olan elinle şekillenmeye hazırken” (s. 227) dizesinde de dağ, vahiy ve Hz. Peygamber'in sünnetine işaret etmektedir. Dağın içinden bakış; merkezinde vahyin yer aldığı, uygulamasının Hz. Peygamber'in yol gösterici önderliği ile örneklendiği bakıştır. Zarifoğlu'nda dağın Hz. Peygamber'i anımsatan metaforik bağlamı, Sezai Karakoç'un “Hira'nın minyatürü/Bile en güçlü bir doktordur bize”⁴⁶³ dizesinin çağrışım alanıyla birleşir.

“Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinde güneşe gömleğini açan genç kadının dağda, geceye gömleğini açan genç erkeğin kentte konumlandırılması da bu bağlamda düşünölmelidir. Dağ ve kent karşıt unsurlar olarak değil, ışıkla ilişkileri bağlamında şiirde görölürler. Akay'ın da vurguladığı gibi “Şairde aslında kent-dağ ikilemi yok; dağ olup olmamak var, dağı görüp görmemek var”dır.⁴⁶⁴

“Dağda genç kadın

Güneşe gömleğini açtı

İncecik tüylü kabarcıklı tenini

Kalın bir dudak gezindi ve güneş

Kentte genç erkek

⁴⁶¹ Akay, “Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Tabiatın 'Tabiat-Üstü' Olarak Gözükmesi!”, **a.g.e.**, s. 194.

⁴⁶² Dizelerin Hz. Peygamber'in hayatındaki önemli dağlarla ilişkilendirilerek açıklandığı ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Andi, **Şiirin Ufku: Hz. Peygamber'i Şiirle Sevmek**, s. 90-94.

⁴⁶³ Sezai Karakoç, **Hızır Kırk Saat**, 8.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s. 107.

⁴⁶⁴ Akay, **a.g.e.**, s. 199.

Geceye gömleğini açtı

İnce zehirli morarmış etini

Kalın bir akrep gezindi ve loşluk” (s. 164)

Genç kadın gömleğini güneşe yani ışığa açar ve teninde gezinen güneştir. Genç erkek ise gömleğini geceye yani karanlığa açar ve tenini gezinen akrep ve loşluktur. Tenin zehirli ve morarmış oluşu; ışığını yitirdiğini, tabii olandan uzaklaştığını, bozulduğunu gösterir. Kentte ışıklandırma yapay yollarla yapılır. Kent ışıktan uzaklaşmanın mekânı olduğu için karanlıktır. Aynı şiirde tersine çevrilmiş bir kullanımla köylüler ayla, kentliler güneşle ilişkilendirilir:

“Köylüler ırmağı sıvazlar

Dururlar ay - buğday korosunda” (s. 164)

“Kentliler akrebi savuşturdular

Bağırıyorlar güneş - ışık korosunda” (s. 167)

Köylülerin eylemi, tabii olana yabancılaşmamış olmalarından dolayı sürerlik yardımcı eylemiyle desteklenir ve gecenin onlar için kentlilerde olduğu gibi akrep barındıran bir loşluk değil, ay ışığıyla birlikte bir aydınlık oluşuna dikkat çekilir. Kentliler güneşe ulaşmak için içinde zehirli akreplerin gezindiği geceyi yani karanlığı savuşturmak zorundadırlar. Işıkla kurulan ilişkiden dolayı köylülerin durumu sükûnet ve süreklilik arz ederken kentlilerin durumu içinde bulunan zaman dilimiyle sınırlı ve tekrara muhtaçtır. Tehlikenin ve onu savuşturma gerekliliğinin yinelenmesi nedeniyle kentliler “bağırıyorlar”dır, ancak koro içinde bağırma da bir uyumsuzluktur. Güneş-ışık eşleştirmesinin güneşin nurani ışığı varlıklara ulaştırdığı, ay-buğday eşleştirmesinin ise ayın meyvelerin olgunlaşmasına, ekinlerin artıp azalmasına etki ettiği inancından kaynaklandığı düşünülebilir.⁴⁶⁵ Ayrıca Zarifoğlu buğdayın “İslâm inancında Hazret-i Adem ile Havva için memnu” unsur olduğunu hatırlatır ve buğdayı “ilahi olana doğru olarak götürülebilir”, “ayağı yere basan, gerçekçi olgu” olarak nitelendirir.⁴⁶⁶ Buğdayın tasavvuf düşüncesinde de önemli bir yeri vardır. Menkıbeye göre Hacı Bektâş-ı Velî Yunus Emre’ye “buğday” yerine

⁴⁶⁵ İbnü'l-Arabi, a.g.e., s. 55-56.

⁴⁶⁶ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 64.

himmət vermeyi teklif eder, Yunus himmete razı olmayıp buğdayda ısrar eder ve sonrasında pişman olur.⁴⁶⁷ Ancak buğday bir anlamıyla Yunus'un yolculuğunu başlatan sembolik unsurdur. Buğday, memnu unsur olarak da insanın dünya yolculuğunun ve dolayısıyla hakikat arayışının başlamasına vesile olan sembolik öge olarak değerlendirilebilir. Farklı halk inançları ve mitolojilerde “ayın bereket getirme, döngüsel yaratılışı, tükenmez yaşamı temsil etme niteliği” de ay-buğday eşleştirmesinin hakikat bağlamını desteklemektedir.⁴⁶⁸

Zarifoglu'nun şiirine ışık onarıcı, dengeleyici ve olumlu bir nitelik olarak girer: “Sen kendime etiplikle eklediğim/Kanı benden canı ciğerimden alırdın/Aydınlıktın/Hep onarırdım eskiyenlerini güneşle” (s. 183), “Güneşin tozu yağmuru ateşleri taşları/Gelse gelse elimin vuruşma özlemine alsa” (s. 375). Güneşin yakıcılığını gösterdiği durumlar olumsuzmuş gibi görünse de içindeki ışığı kaybetmiş, gözlerinin ışığı sönmüş olanlara bir ihtar ve ikaz olma yönüyle vaat edilen hakikatin vuzuhudur. Işık, her şeyden önce görmeye bir davettir: “Işıklar çoğalıyor içimizden birine/kime bu davet” (s. 136). Zaman da ışığa ve ışıkla kurulan ilişkiye göre belirlenir:

“İki ay geçici karanlık/Ve bir güneş çizgisi yine bir öğle sonrası” (s. 37),

“İkinci zaman kararan iç çarşılar/ey şafak bir askerle anlaş” (s. 83),

“Çünkü gece zamanın katranıdır” (s. 83),

“Ey gece sen de aldatıldın/Sana da tuzak kurdu yüzü güneş parıltılı kız” (s. 192).

Güneşe ayarlı bir zaman algısı vardır; günün bölümlenişi saatin değil, güneşin hareketlerine bağlıdır. Ahmet Haşim'in “Müslüman Saati” başlıklı yazısında “Ziyada başlayıp ziyada biten” ifadeleriyle tanımlanan “ezanî saat”e bağlıdır zaman: “Güneş vurmuyor- öyle söyleyin-üzerine dökseklerimizin” (s. 138). Haşim, ezani saate bağlı bir zaman kavrayışının değiştirilmesinin görme biçimine vahim etkileri olduğundan bahseder:

⁴⁶⁷ M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, haz. Orhan F. Köprülü, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı, 1976, s. 260.

⁴⁶⁸ Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, s. 175.

“ezanî saatin geri safa düşüp camilere, türbelere ve muvakkıthanelere bırakılmış metrûk bir “eski saat” haline gelişi, hayatı tarz-ı rüyetimizin üzerinde vahim bir tesiri hâiz olmamış değildir. [...]Eski "saat"le beraber akşam da, fecir de bitti. Birçoklarımız için fecir, artık gecedir ve birçoklarımızı güneş, yeni ve acayip bir uykunun ateşlerinden, eller kilitli, ağız çarpılmış, bacaklar bozuk çarşafırlara dolaşmış, kıvranırken buluyor. Artık geç uyanıyoruz... Şimdi Müslüman evindeki saat, başka bir âlemin vakitlerini gösterir gibi, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşırırlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz...”⁴⁶⁹

Zarifoğlu'nun şiirlerinde zaman Haşim'in “Müslüman Saati”nde belirttiği gibi ziyaya ayarlı görme biçimini yansıtır. “Kuşak” şiirinde “Sular direnir/Çünkü padişah hala güneşe bakar/Akşam geç yürür denize” dizeleri de aynı görme biçiminin yansımasıdır (s. 74). Işığa râm olunan dönemler de aydınlıktır. “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinde ışığa ayarlı hayat biçimiyle bağlantısı koparılmış karanlık bir zamana güneşin gerekliliği II. Abdulhamit'in diliyle hatırlatılır: ““Güneş dönüp yeniden doğmalı’ Hamit” (s. 147). Güneşin batışı; yönü ve zamanı ilâhi bağlamda güneşe ve güneşin doğuş yönüne ayarlı bir milletin yönünün Batı’ya döndürülmesini ima etmektedir.

“Toprak” şiirindeki “Güneşe kan durup dururken sıçradı/korsan deri değiştirdi/ben can değiştim toprağa basarken” (s. 70) dizelerini de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Ev metaforu çevresinde şekillenen şiirde⁴⁷⁰ “evinden edilmişlik” izleği Zarifoğlu'nun “Artık Evimize Dönüyoruz” başlıklı yazısıyla birlikte düşünüldüğünde “güneşe sıçrayan kan”ın “İslâm’ın egemen olduğu evimizde ortaya çıkan huzursuzluk”a karşılık geldiği, deri değiştiren -deri değiştirmenin yılanı özgü bir nitelik olduğu da hatırlanırsa- korsanın ise huzursuzluğa sebep olanlar ile huzursuzluk sebeplerini karşıladığı görülecektir.⁴⁷¹

“Güzelcin” şiirinde Müslümanlar için oruç ibadetinin başlangıcı kabul edilen Ramazan hilâlinin görülmesi aktarılır:

⁴⁶⁹ Ahmet Hâşim, “Müslüman Saati”, **Bütün Eserleri III. Gurabahâne-i Iaklakan Diğer Yazıları**, haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1999, s. 15-17. İlk yayımı: Dergâh, c.1, nr. 3, 16 Mayıs 1337/1921.

⁴⁷⁰ “Toprak” şiiri ev metaforuyla katmanlaşan bir görünüme sahiptir. Şiirde “ev metaforu” Zarifoğlu'nun yaşam öyküsüne bağlı olarak biyografik bir çerçevede düşünülebileceği gibi Zarifoğlu ve Ebubekir Eroğlu arasında geçen bir konuşmaya istinaden ontolojik bir okumaya da açıktır: “«Aslında, san’atçıların «insanın dünyada kendini evinde hissetmesi» diye bir duygu hali var. Yani san’atçıların işledikleri bir duygu. (Bu, «Yabancı»ya karşılık olsa gerek) Benim şiirlerimde böyle bir hava görülebilir. Ya da bu havayı şiirde yaşamak istedim, denebilir. Çocukluğumda bile hiçbir zaman «kendimi evimde» hissetmedim.” Ebubekir Eroğlu, “Günlük’den”, **Konuşmalar**, Zarifoğlu, s. 130.

⁴⁷¹ Zarifoğlu, **Zengin Hayaller Peşinde**, s. 167.

“Dorukda yeni ay ince işaret
Geceye bir şey olmaz gayri
Ne kem gözler gezinir karanlığa
Ne evin sevincinden korkan bulunur” (s. 263).

Işık ve aydınlık ulaşılmak istenen hedef olarak varlığın yönünü de belirler ve ışığa yetişmenin gerekliliği ve önemi vurgulanır. “Şekiller” şiirinde “karanlık basmadan” yinelemesi ışığa dönük olanın korunması için acele edilmesi, harekete geçilmesi gereğini hatırlatır:

“Karanlık basmadan ovalarıma
Kainatın duru illetsiz aydınlıkları
Katılaşıırken çocuk ruhlarında
Karanlık basmadan kararmadan taşıtlar” (s. 227).

Zarifoğlu şiirinde çocukluk, insan hayatının bir dönemi olmaktan öte ışıkla kurulan ilginin en dolaysız ve tabii olduğu ve görmenin dünya ilgileri tarafından yerinden edilmediği bir hâldir. “Kâinatın duru ve illetsiz aydınlıkları”nın çocuk ruhlarında katılaşmasıdır karanlık.

“Dostum geç kaldın
Güneş ne gün doğacaksa
Söylediler duymadın geç kaldın
Otur ağla sonra soframda doy
Ekmek tut zeytin tat
Açlığını eğlerken sen
Bak nasıl ayçağın erleri
Savaşarak ve devirleri aşarak geldiler
Karanlığı karaladılar yolları tuttular
At tepmedeler

Bak nasıl savaşı bindiler” (s. 250)

“Ağaçlar” şiirinde ışığa geç kalış betimlenirken “ayçağın erleri”⁴⁷² ifadesiyle ışığa yönelik oluş epik bir form açığa çıkarır. Karanlığı karalamakla vasıflanan ayçağın erleri, ışık adına ve ışıkla yol alan “kâinatın duru ve illetsiz aydınlıkları”nın ikamesi için savaşımlardır. Zarifoğlu’nun yaklaşımı, Platon’un ışığa yüklediği anlamdan hareketle Eliade’ın açıkladığı “güneş kahramanları” miti ile benzerlik taşımaktadır. Guénon “güneş kahramanları” ifadesi yerine “şemsî kahramanlar” ifadesini kullanır.⁴⁷³ “Güneş kahramanı miti, hükümdarlık inancı ya da demiurgos öğelerini de bünyesinde barındırmaktadır. Kahraman dünyayı “kurtarır” yeniler, evrenin yeniden düzenlenmesini sağlayan yeni bir dönem başlatır; başka bir deyişle Yüce Varlığın demiurgos⁴⁷⁴ mirasını hâlâ korur”.⁴⁷⁵ Şiirde güneş yerine “ayçağın erleri” ifadesi kullanılmış olsa da oluşturulan epik misyon, “güneş kahramanları” mitiyle benzerlik taşımaktadır; ancak Zarifoğlu’nun kullanımında epik misyon, düalist bir yaratıcılık vurgusuyla değil, İlâhi işleyişe katılım olarak açığa çıkmaktadır.⁴⁷⁶ Platon’a göre güneş iyi idesinin görünen dünyadaki imgesidir: “iyinin doğurduğunu söylediğim varlık güneştir. İyi, onu kendine eş olarak yaratmıştır. Görünen dünyada, göz ve görünen nesnelere için güneş ne ise, kavranan dünyada düşünce ve düşünülen şey için iyi odur”.⁴⁷⁷ Hatırlanacak olursa Zarifoğlu’nun ışık ve ışığa bağlı olarak kullandığı semavi unsurlar Platon’un iyi idesinin görünen dünyadaki imgesi olan güneşle aynı anlam alanını işaret etmektedir. Genel olarak düşünüldüğünde Zarifoğlu şiirindeki epik karakterin –hatta hikâyeleri için de bunu söylemek mümkündür- epik bir tip kalıbı olduğu görülecektir. Epik tipin misyonu;

⁴⁷² Görme ilişkisi dikkate alındığında ifade, Yunus Emre’nin “ışık eri” kullanımını da çağrıştırmaktadır: “İy ‘ışık eri aç gözünü yir yüzüne kılğıl nazar/Gör bu latif çiçekleri bezenüben Hakk'a gider” Tatçı, **a.g.e.**, s. 74, 28/1.

⁴⁷³ Guénon, **a.g.e.**, s. 450.

⁴⁷⁴ Demiurgos kelimesi düzenleyici tanrı anlamında kullanılmaktadır. Platon’un düşüncesine göre İyi İdea’sının düzenleyici bir Tanrı olduğu yaratmadığı ancak biçim verdiği belirtilir. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, “Demiourgos”, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.59.

⁴⁷⁵ Eliade, **a.g.e.**, s. 162.

⁴⁷⁶ Zarifoğlu’nda “güneş kahramanları” mitinin çağrışımı, Batılılaşma ve sonrasında kültür dayatmaları sonucu yaşanan deformasyona karşı yaratılış hakikatlerine bağlı, hakikat bilinci ile bir diriliş rüyası bağlamında belirir.

Belirtmek gerekir ki güneş imgesi ve “güneş kahramanları” miti, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni ulusun inşası için oluşturulan “yeniden yaratılış” hikâyesinin de simgesel gösterenine dönüşmüştür. Hemiş, **a.g.e.**, s. 117-119.

⁴⁷⁷ Eflatun, **a.g.e.**, s. 306.

ilâhi bağlamıyla ışığın, aydınlığın ve iyiliğin ikamesidir. Zarifoğlu'nun edebiyatçı ve şaire de bu epik misyonu yüklediği görülür.

Edebî bağlama yerleştirilen epik misyon bir görme biçimi sorunudur ve çerçevesi şöyle çizilir: “Zira bir kişiliğin, ekolün, kişinin değil; çağdan uzağa kaydırılmış bir hayat ve dünya felsefesinin bütün boyutları ile ve en mükemmel planlarla gelip çağa kenetlenmesi sorunudur sorun”.⁴⁷⁸ Ona göre edebî çaba bireylerin tekil faaliyeti olmaktan öte bütün bir harekettir, “Fizik ötesinden buyurulan periyodik bir oluşumun insan zihinlerine dağılımı, bunların mucizevi bir işbirliği ile bütünleşmesi”dir. Yerinden edilmiş “hayat ve dünya felsefesinin” çağa ikamesini sağlayacak bu bütünleşik oluşum “dev”⁴⁷⁹ olarak sembolleştirilir. Zarifoğlu kendi görevini “iki ucu hünerli parmaklarımla kaynak yapmaya çalışıyorum” ifadeleriyle şair-gelenek ilişkisini öne çıkararak dile getirir.⁴⁸⁰ Epik tipin nitelikleri “Orası Neresi Burası Bir Adam” şiirinde belirir:

“Alnını bütün bir duvara dayıyan
ve sesleri bir orman büyüklüğünde
güneşe yol yapan çocuk” (s. 36)

Işığa yönelik ve râm oluş, bir yön ve tavır tercihini gösterdiği gibi bir aidiyet vurgusu da içermektedir. Sezai Karakoç'a yazılan bir “dilekçe-şiir” olarak nitelendirilen⁴⁸¹ “Arzihal” şiirinde ışığa yönelenlerin epik hareketine ve aidiyet alanına işaret edilmektedir:

“Artık yalnız değil adımların
Şimdi daha iri doğuyor sabahları
Horantası bir hayli arttı güneşin” (s. 274).

⁴⁷⁸ Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s. 27.

⁴⁷⁹ Zarifoğlu'nun eserlerinde “dev” genellikle mitolojik ya da fantastik bir unsur olarak yer almaz. İslâmi düşünce ve gelenek bağlamını işaret eden bir sembol olarak kullanılmaktadır. “Dev” çağrışımsal olarak “ev, gövde, ödev, görev, gövde ve devinim” kelimeleriyle aynı bağlamda etik ve ontolojik bir anlam alanına yerleştiği gibi gelenek motifleri olarak düşünülebilecek “at, nalbant ve mızrak” kelimeleriyle birlikte epik bir bağlama yerleşmektedir.

⁴⁸⁰ Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 28.

⁴⁸¹ Zarifoğlu, “Dialog”, **Zengin Hayâller Peşinde**, s. 142.

Yine “Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde epik misyona duyulan inanç aktarılır:

“Buzul uzaksa ve beraberlik ateşi kucaklamışsa

Sabaha çıkmamız kolay

Güneşi bir mızrak boyu yükseltmemiz

Yabancı kolundan tutup germemiz

Alına bir mih

Sırtına bir yafta ekleyip göndermemiz

Yekin seslerindeki yanlışlığı düzeltip

Büyük doğrulamanın aklına geçmemiz

Yavuz boğalara benziyecek

Ve sancı değiştiren hayvanlara” (s. 185).

Yabancıya ait unsurların çarmıha germeyi çağrıştıran bir eylemle uzaklaştırılması ve bunun “büyük doğrulamanın aklına geçme” olarak nitelendirilmesi, Batılılaşma hareketleri ve sonrasında yaşanan dönüşümlerdeki aklilik vurgusu düşünüldüğünde dikkat çekicidir. Büyük doğrulamanın aklına geçiş, yerinden edilerek yabancı olana eklemlenmeye çalışılan aklın yerli yerine ikamesi olarak düşünülebilir. Zarifoğlu’nun ilk şiir kitabı olan *İşaret Çocukları*’nın ilk şiiri “Hızla Akan Mızrak”ta “Mızrak geçer ışığı/Geçer geceyi dolduran karanlığı da” (sf.17) dizeleri şairin ışık, karanlık, mızrak kelimeleriyle işaret ettiği anlam alanında zamanla bir farklılaşma görülmediğini gösterir. Zarifoğlu’nun şiirleri görme ilişkisi açısından düşünüldüğünde ilk şiirden son şiire görme rabıtasında bir değişiklik görülmez ancak görmenin derecesi farklılaşır.

“Su” başlıklı şiirde güneş, aidiyet alanına işaret eder:

“oysa güneş ağırlaşsın siyah saçımız uzayan başımızda

alnımızın dibinde kalsın seçkin ve Horasanı kayıran

gözlerimiz”(s. 92)

Güneşin başta ağırlaşması, güneşle bütünleşmek; ilâhi olana bağlılığın, ilâhi olana ayarlı bir hayat anlayışının göstergesi olduğu için bir aidiyet vurgusudur. Gözlerin inanç, kültür ve aidiyet açısından ayırt edici bir sınır olması gibi güneşle hemhâl olmak da inanç ve aidiyet alanının işaretidir. Benzer bir kullanım “MÖ-1975” başlıklı şiirin dizelerinde ışığın varlıkların içinden geçerek onları bütünleştirdiği “bir”lik görünümünde ortaya çıktığı görülür:

“Zaten esmerim⁴⁸²-güneş nasıl birikiyor gövdemde

Ellerimin köklerini emiyor toprak” (s. 260)

Ayrıca esmerliğin de Zarifoğlu’nun şiirlerinde ışıkla bağlantılı aidiyet alanını gösteren işaretlerden⁴⁸³ biri olarak değerlendirilmesi mümkündür:

“Boyuna hatırlat

Yoksa olur ki unuta kalırım esmerliğimi” (s. 205).

Işığa ait kullanımların olumlu anlam değeriyle şiirlerde yer almasının yanında karanlık ve karanlıkla ilişkili unsurlar şiire ışıktan yoksunluk, ışsızlık olarak girerler. Yakup Kadri “Alp Dağlarından...” başlığını taşıyan ve Ahmet Haşim’in *Piyale* kitabının girişinde yer alan metninde Haşim’in şiirlerinden hareketle şiirde ışık ve karanlıktan bahseder ve “Zira, şiirdeki karanlık, ilimdeki karanlık gibi ziyanın yokluğuna değil, Dante’nin Cennet’indeki geceler gibi, ancak ziyanın sustuğuna alâmettir. İşte böylece şair bize karanlığı sevdirmek, bizi karanlığa alıştırmak suretiyle –karanlığı dağıtmak isteyen âlemden ziyade- ondan gizlenmiş olan hakikatleri görebilmemize yardım eder” der.⁴⁸⁴ Zarifoğlu için karanlık, ziyanın susması olmadığı gibi ziyanın susması da mümkün değildir. Bu nedenle Zarifoğlu şiirinde Yakup Kadri’nin Haşim’in şiirinde gördüğü “karanlığı sevdirmek, bizi karanlığa alıştırmak” yoluyla “hakikati görmemize yardım” etme eğilimi görülmez.

⁴⁸² Kelime kitapta “esmerin” olarak geçiyor. Ancak şiirin *Diriliş* dergisinde (C. 4, S. 13, 1 Eylül 1975, s. 79-80) yayımlanan ilk hâlinde kelime “esmerim” şeklinde kullanılmış. Ayrıca kitabın Beyan Yayınları tarafından yapılan 2020/23. baskısında da kelime “esmerim” olarak geçiyor. Kitapta bir baskı hatası olabileceği düşünülerek kelimenin *Diriliş* dergisindeki kullanımına bağlı kalınmıştır.

⁴⁸³ “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde “Göğsümü asya bir edayla gerdiğim vakit” dizesi de aidiyet alanına işaret etmektedir. (s. 214).

⁴⁸⁴ Yakup Kadri, “Alp Dağlarından...”, Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri/Diğer şiirleri** içinde, s. 81.

Zarifoglu'nun şiirlerinde karanlık ışığın karşıtı değil, ışığa kapalı ve ışığa rağmen bulunmaktır. “Bilirem aydınlık için/Karanlık da gerekli” (s. 387) dizeleri karanlığın ışığa karşıt olarak değil, ışığın varlığıyla birlikte bulunduğunu gösterir. Işığın, varlığı olmaya açan etkisi düşünüldüğünde karanlık ontolojik nasipsizliktir; karanlık ışığın bulun(a)mayışı olarak yokluktur. Çocuklar “ışiksızı arayan masal cücelerine” acır (s. 52), duygunun akrepleri karanlık ordulara güneşsiz sokulur (s. 32).

Zarifoglu şiirinin merkezî eylemi olan görme karanlıkta mümkün olamayacağı için şiirde karanlık poetik, ontolojik ve metafizik olarak merkezin yerinden edilmesi olarak görünür. Karanlık varlığı örten bir perde gibidir ve görmeye perde çeker:

“karanlık kendine çekince perdeyi
göz hüznle odayı kapar” (s. 32).

Karanlığın görme eylemini kesintiye uğratan ışiksızlığı, karanlığın kendine perde çekerek ışığa kapanması olarak nitelendirilmiştir. Karanlığın kendine perde çekerek ışığa karşı örtünmesi, görmeyi askıya aldığı için göze hüzn verir.

“Varlığına vardığım hücre gece
Her yandan karanlıklar biçilir
Dikilir üstümüze” (s. 47)

Karanlık bir örtü, bir elbise gibi varlığın üzerine dikilerek varlığı bir karanlık hücreye hapseder. Karanlık, varlığı kuşatarak görme ve görülme ilişkisiyle olmaya açılan varlığı örtmesinden dolayı, bir anlamıyla varlığın silinmesidir:

“gizlesin daha köprüler/karanlık bedenleri” (s. 131),
“Arka karanlıkta/bir kadın var yüzü göğsüne akmış” (s. 248).

Karanlık ışıktan yoksunluk olduğu için uzaklık iması da içerir, “güneşin ilgisiz damarlarıyla yapayalnız bir keder” (s. 27) yaşanmaktadır.

“Onlardı uzak yerler seçtiler
ve sayesiz ilahları” (s. 53)

“Hesaplanmadan Ölü” şiirinin dizelerinde görüldüğü gibi uzaklık, insanın ışığa göre konumunu göstermektedir. Işık karşısında insan bir tavır tercihinde bulunarak ya ışığa râm olacak ya da ışığa rağmen bulunacaktır. Karanlık, ışıkla uyumlu ve ışığa ayarlı bir hayat tercihinde bulunamayanların seçimidir. “Taş Gemi” şiirinde ışıktan yana bir tercihte bulunamayanların tavrı “ışığa pas diyorlar” ifadesiyle dile getirilirken ulaştıkları sonuç kaybetmektir:

“Başları bir baş dönme anaforunda
yaşamakla erkekçe kaybediyorlar
ölüme "mahcup" bir rölans
damarlarında koşan toprakla süslenip
ışığa pas diyorlar” (s. 24).

“İstanbul” şiirinde merkezin yerinden edildiği karanlık atmosfer ışığa ait unsurların örtülmesiyle aktarılır:

“Şimdi birden Eminönü kalabalığı
Kimseyi tanıyamazsın
Kıyafetinden
Yüz çizgisinden
Katil efendi
Hırsız baş köşede
Haksız haklı
Şer belalı
Örtünmüş güneş
Çoktandır, yüzü nerde
Ya o ay
Kara bir zıbın biçmiş kendine
Bir düş

O buyruk

Şefaät

Gürbüz hava

O güzelleri İstanbulun” (s. 485).

Karanlık, görme eylemini askıya almasından dolayı hem insanın kendi özünden hem de halkın halk olmak hakikatinden kopuşunu gösterir. Yaratılış düzeni ile idrak arasına giren mesafe olarak karanlık; bozulmanın, kaybetmenin, yolundan sapmanın, görme bozukluğunun, zulmün, aldanmanın ve zehirlenmenin alanıdır. Zarifoğlu’nda “yılan, ejderha, akrep, yarasa ve kurt” gibi hayvanların karanlıkla birlikte anılması sembolik olarak bu alana gönderme yapar. “Açlık Türküsü” şiirinde şiir kişisi kendisini “Aşkımın boyun boyuna bir ejderhayım”⁴⁸⁵ ifadesiyle tanımlar ve sevgilisini “karanlığını bozamadığım” ifadesiyle niteler (s. 88). “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde karanlık ve yılanın “işaret verme” eyleminde özdeşleştirildiği görülmektedir:

“Belki karanlığın kendisi işaret veriyor” (s. 187);

“Yılandan gizli işaret alarak”,

“Yılan göz kaş işareti” (s. 201).

“Hesaplanmadan Ölü” şiirinde yarasa, karanlık doğmakla nitelendirilir (s. 55). “Küçük pencerele karanlık dar odalarda/Uzaktan uzayıp gelen kurt sesleri” vardır (s. 66). “Şan” şiirinde akrebin altında gezinen duvar loştur:

“Duvar gezinirdi akrebin altında

Duvar loş akrep sarhoş

lambanın o büyük şafağından sonra” (s. 95)

⁴⁸⁵ M. Fatih Andı, bu dize için “uzaktan uzağa Antik Yunan mitolojisinde yer alan ve cinselliği ve ebediyeti ifade eden çifte yılan sembolünü hatırlatmaktadır” der. M. Fatih Andı, “Cahit Zarifoğlu’nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü”, **Hece/Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s.212.

Akrep, duvar ile lamba arasına girerek duvarın ışık ile temasını kestiği için loşluk oluşmuştur. “Özetler” şiirinde araya girerek ışıkla teması kesip karanlığa sebep olan ise Dünya’dır:

“Bu kara toprak lafzı

Şek mi var sende ey mahcub kalbim

Ki kollanamazsın bir türlü korkularından ölümün

Bir ay tutulmasına bakakalırılığı yüreğe indirerek

Geceleri insan karanlığında uyandıran

Nabız hallaçlıyan çarpışlarından yoruldum” (s. 283-284).

“Ay tutulmasına bakakalırılık” olarak nitelendirilen ise dünya hayatının cezbediciliğine kapılan insanda görme eyleminin tutulup donmasıdır. Mahcup kelimesinin Arapça hicap kelimesinden geldiği, örtülü ve perdeli olan anlamını içerdiği düşünülürse ölüm korkusu ile kalbin örtüldüğü karanlık bir atmosferin oluştuğu görülür. Kalbi görmeye açan ilâhi ışık ölüm korkusuyla perdelenmiş, kalp gözüyle görme olarak nitelendirilen basiret bağlanmıştır. Basiret; “keskin kalp gözüyle görme, görüp içyüzüne ve özüne erme”⁴⁸⁶ anlamlarını içerdiği gibi tasavvuf literatüründe “Kutsiyet nuruyla aydınlanmış kalbin bir gücüdür ve onun sayesinde nesnelerin hakikati ve içyüzü görülür.” ve hükemanın buna “kutsî kuvvet” adını verdiği belirtilir.⁴⁸⁷ Ayrıca basiret “Hak’tan görüş, sezisi; gönül uyanıklığı”⁴⁸⁸ anlamlarını da karşılamaktadır. Kalp gözüyle görme, insanı görünen âlemin ötesine taşıdığı için insanın olgunlaşmasında önemli bir yere sahiptir. Bunun yanında kalp gözünün görmeye açılmaması ya da kalp gözünün görme gücünü yitirmesi; “hakikati kavrayamamak, gerçeği ve özünü görememek” anlamına gelen *basîreti bağlanmak* ifadesiyle adlandırılır ve gaflet hâlini işaret etmektedir. Karanlığın helezonik olarak hem içte hem dışta oluşması ve ay, göz, kalp, kan dolaşımı, hayat ve ölüm kelimelerinin kullanımıyla oluşan döngüsel hareket -ancak hareket, karanlık tarafından tutulmasından dolayı donmuştur- iması dizelerde katmanlı bir görünüm

⁴⁸⁶ Akay, “Basîret”, **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 53.

⁴⁸⁷ Uludağ, “Basiret”, **A.g.e.**, s. 66.

⁴⁸⁸ Safer el-Muhibbi el-Cerrahi (Safer Dal), “Basîret”, **İstîlâhât-ı Sofiyye fî Vatan-ı Asliyye: Tasavvuf Terimleri**, İstanbul, Kırkandil Yayınevi, 1998, s. 36.

açığa çıkarmaktadır. Katmanlaşmanın dizeler için bir örtme işlemi olduğu düşünülürse görünüm ve anlamın bütünleştiği görülür. Sonraki dizelerde örtünün açılması, dondurulan hareketin çözülmesi, basiretin açılması; şüpheyi besleyen aklın teslimiyeti -aklın ölümü olarak da düşünülebilir: “Kıvrımlarını toprağa yaymış/Bir beyne vardım”- ve “Gözüm yere dikilir” ifadesiyle dile getirilen kıyam hareketine bağlanır. Zarifoğlu’nda “gözün yere dikilmesi” teslimiyetle kıyamın kesiştiği bir hâldir ve namazdaki kıyam duruşunu işaret etmektedir. Zarifoğlu’nun şiirlerinde ışık; hareket, akış, ritim, devinim bağlamıyla kullanılırken karanlık; genellikle katılma, hareketsizlik ve donukluk bağlamında kullanılmaktadır. “Şekiller” şiirinde çocuk ruhlarında ışığın katılmasıdır karanlık (s. 227), “Haziran” şiirinde “nöbetçi baskıncı silüetler” karanlıkla katılır (s. 334). Karanlık, yaratıcıdan ve yaratılış ilkelerinden uzak bulunuşu gösterdiği için bir anlamsızlık ve yanlış anlamlandırma hâlidir. Anlam, ışığın varlığına bağlıdır:

“Karanlığı itiyorum yine gelir
Sabahı seviyorum özlüyorum
Seni aydınlığa getirip anlıyorum
Daha sonra ışıksızlıkta anlamsız” (s 182).

Karanlığın insanın içinde, benliğinde oluşması ise körlüktür. Bedenle dünyada bulunuş, bedenî ihtiyaçların göz açlığı ile görmeyi merkezleştirerek dağıttığı için karanlığa sebep olmaktadır:

“Kör bir hayvan gibi
Rızkına etiyle yanaşan
Karanlık birevDir gövdem” (s. 302).

Benzer bir kullanım “Görüyorlar bizi bocalarken karanlıkta” (s. 475) dizesinde görülürken karanlığın insanın fizikötesi boyuttan görülmesine engel olamayacağı, bu gerçeği örtemeyeceği dile getirilir. “Günah anlatılan karanlıkların” (s. 198) dizesinde günah ve karanlık eşleştirmesi de bu bağlamda düşünülebilir.

Karanlığın kısmen olumlu bir nitelikte kullanıldığı tek örnek “Şekiller” şiirinde kıyamet gününü⁴⁸⁹ hatırlatan “ya ani karanlık/’inanana rahmet/inançsıza esef olan” dizeleridir. “Stad” şiirinde ise kıyamet sahnesi ışıklanır. Bu vaat edilen hakikatin açılmasıdır:

“Yalnız idrak sonsuz beyaz ve net

Ve yalnız acı vardı ortada

Işık yılları boyunda” (s. 280).

Işık yılının zamanı değil de mesafeyi belirttiği düşünülürse, ışığa uzak hayatın sonucu olarak acı vardır ortada. Işığa bağlı yaşam ise sonuç olarak rahmeti yani acıma ve esirgemeyi getirecektir:

“Güneş beni saklar

Sen alınımdaki dumanı kazı” (s. 190).

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde “Güneş doğsun mu doğmasın mı kararsızım/Başlarını bana çevirmiş büyük baş hayvanlar/londra moskova vaşington berlin pekin” dizeleri de aynı bağlama işaret etmektedir (s. 141).

Güneşin koruyan, esirgeyen, görmeye açan rahmet yönünün Zarifoğlu’nun şiirlerinde gölge kullanımlarına da yansıdığı görülür. Ancak Zarifoğlu şiirinde gölge ve gölgesizlik çift yönlü bir anlam alanına sahiptir. Gölge, şiirlerde hem rahmete ilişkin esirgenme, korunma, himaye görme yönüne hem de Jung’un gölge arketipini andırır nitelikte insan nefsi, günah, sahtelik ve ışıktan uzaklık bağlamında yaratılış düzeninden uzaklık yönüne işaret eder. Aynı şekilde gölgesizlik de hem hakikate hem de rahmetten ve korunmadan uzaklığa işaret eder.

Gölgenin rahmet bağlamında kullanımı, Hz. Peygamber’in bir duası olarak aktarılan “Allah’ım! Senin gölgenden başka gölgenin olmadığı gün beni arşının gölgesine al.” ifadelerini anımsatır.⁴⁹⁰ İslâm düşüncesinde âlem, bazı düşünürlere

⁴⁸⁹ Kur’ân-ı Kerîm’de kıyamet günü güneşle ayın bir araya getirileceğini (el-Kıyâme 75/9) ve güneşin dürülüp tortop edileceğini (et-Tekvîr 81/1) bildiren ayetler mevcuttur. İncil’de kıyamet gününde “Güneş kararacak. Ay ışığını vermeyecek. Yıldızlar gökyüzünden düşecek. Göklerin güçleri sarsılacak”tır. Matta, 95; Markos, 177, İncil (New Testament), İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1999.

⁴⁹⁰ İbnü’l-Arabi, a.g.e., s. 248-249.

göre Allah'ın sıfatlarının gölgesiyken bazı düşünörlere göre de Allah'ın sıfatlarının tecelli yeri, nurunun gölgesidir.⁴⁹¹ Vahdet-i Vücut anlayışını açıklamak için “âlemin Allah'ın gölgesi mesabesinde olduğu” ifade edilir.⁴⁹² “Hesaplamadan Ölü” şiirinde “uzak yerler” seçenlerin “sayesiz ilahları” vardır (s. 53). Işığın uzağına yerleşmek yaratılış ilkelerine yabancılaşmaktır⁴⁹³. Saye kelimesi; *gölge* anlamını taşıdığı gibi *himaye*, *koruma*, *yardım etme* anlamlarını da karşıladığı için doğrudan gölge ve rahmet ilişkisini içermektedir. “Sayesiz” sözcüğü; hem “gölge” hem “koruma” anlamına gelen saye kelimesinin (+sIz) ekiyle sıfatlaşarak orada bulunmayan, eksileni, yokluğu belirten, ontolojik ve metafizik olarak bir “*eksi(k) varlık*” işaretime dönüşmüştür.⁴⁹⁴ “Sayesiz ilahlar” ifadesiyle, Allah dışında yönelinen ilâhlar kastedilmiş ve onların koruma gücünün olmadığına dikkat çekilmiştir. “Sayesiz ilahlar” nitelemesi; kendilerini tevhide çağırın peygamberler karşısında ilâh edindikleri putlara yönelen halklara, peygamberlerin putların kendilerini bile korumaktan aciz oldukları yönündeki uyarılarını anımsatmaktadır.

“Yedi Güzel Adam” şiirinde, gölgesizliğin ilâhi korunmadan uzaklığı gösterir nitelikte kullanımının “karanlık fısıltılar” ifadesiyle desteklendiğı görölmektedir:

“Gölgesiz meydanlara
aklı yağmalayanlar arasından
yayılırsa karanlık fısıltılar” (s. 108).

Gölge, ışıkla karşılaşın varlığın şeklidir ve çokluğu (kesret) gösterir. “Aşka Dair” şiirinde varlıkların güneşle karşılaşmaları sonucu beliren şekillerin hakikatine dair bir sorgulama vardır:

⁴⁹¹ Ekrem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara, Otto Yayınları, 2014, s. 421.

⁴⁹² Uludağ, “Zill”, *a.g.e.*, s. 393.

⁴⁹³ Zeynep Sayın'ın ifade ettiğine göre “ştn harflerinden türeyen şeytan sözcüğü, "uzak olmak, yadlaşmak, yabancılaşmak" anlamına gelir.” Sayın, “Batıda ve Doğuda Haysiyet ve Zillet”, *a.g.e.*, s. 212.

⁴⁹⁴ Zarifoğlu'nun özellikle *İşaret Çocukları* kitabında (+sIz) ekiyle sıfatlaşın kullanımlar oldukça yoğundur. Bu ek, ilk şiirlerde oluşın katı maddesellikle açığa çıkan dış algısı ve iç yokluğunun şiirin metinsel alanına yansması olarak düşünölebilir. Zarifoğlu'nun ilk şiirlerinde işaret edilen de orada bulunmayan, eksilen, yokluğu belirten, ontolojik olarak bir “eksi(k) varlık” tır.

“Göle yatmış bir güneş demetinde

O mor ışında

Bir köpek ölüsü gibi yatan

Hızla kayan

Yoksa bir yaban ördeği gölgesi mi” (s. 233).

Gölge, şiirde bir yönüyle korunmayı sağlayan rahmet örtüsüyken diğer yönüyle Platon’un mağara alegorisini hatırlatan bir yaklaşımla dünya hayatının geçiciliğine işaret eder. Gölge, dünyada bulunuşu imleyen ve bedeninin katılığı nedeniyle ışığın ona çarptığı an oluşan bir yokluk lekesidir. Zeynep Sayın gölgeyi, gözün çarptığı bir eksiklik olarak değerlendirir. “Bedensel hacim gibi içine sızılmayan, ele geçirilemeyen, ama tersinden olsa bile hep ışığın izini taşıyan, ışığın yalaması sayesinde var olabilen bir karanlık...”tır gölge.⁴⁹⁵ Gölge, bedeninin dünyada oluşunun bir göstergesi olduğu gibi, varlığı ışığa bağlı olarak beliren ve değişen bir geçicilik izidir. “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde gölge hem varlıkta eksikliği hem de geçiciliği göstermesi açısından dikkat çekicidir:

“Meşgul uğraşır azar altında bile uyurken de

Uykusundan silkelenip irileşmeye hamle elleri ve duramadan

Yan beşiktekinin yüzüne gölgesini indirerek

Bir gün önceki bedenini

Kaybedilmiş bir okul eşyası gibi özliyerek

Her doğdu

Bir ölendi” (s. 206)

“Dantel perdeli camda kayan gölgen için/Ne kanlar akıttılar toprağa” dizelerinde somut bir görünümün aktarımı yanında varlığın gölge oluşuna bir ima vardır (s. 294).

⁴⁹⁵ Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s. 48.

“Senden ışıklandırılmış havuzlarımda

Ve gizli su yollarımda

Sözün ediliyor

O sen sen

Gölgemi bırak beni sürme

Ben benimleyim” (s. 188)

Dizelerinde bedenın insanın hakikatının gölgesi oluşu vurgulanır. Kendi içinde hakikat ışığına ulaşan ve onunla bir olan insan için beden, gölge-varlık ve varlığın çokluğu olduğu için bir sürgündür

“Salvo” şiirinde gölge ve aynanın aynı bağlama yerleştirildiği görülür. Ayna, varlığın görünümünü yansıtarak görüntüyü çoğaltan bir unsur olması nedeniyle gölge ile işlevsel bir benzerliğe sahiptir. “sağdaki gölgeden soldakine uzanan sahrayı/işaretleyen ve böylece/canlı duran elleri öğüten/uğunan bedenleri çoğaltan aynalarıyla” dizelerinde ayna ve gölge geçici olan görüntünün çokluğunu yansıtırken değişmeyen, eksilip artmayan, ebedi olanı da ima yoluyla işaret ederler. Varlıkta işaret yoluyla ima edilen bu hakikat, kıyamet sahnesinin aktarıldığı “Stad” şiirinde bir “gölgesiz”lik olarak belirir:

“Stad’iler var mı yok mu bilemedikleri çoğalmayan

bitmeyen pürüzsüz

gölgesiz

ve beşerin tanımadığı bir idrakte

Apaçık ve kesin” (s. 279).

İslâmi düşüncede gölgesizlik, hakikat ve hakikatle kurulan sahih bağıın göstergesidir. Hz. Peygamber’in gölgesinin olmadığı söylenir. Hakikatin gölgesizliği yanında insan dünyaya dönük yüzüyle gölgelidir. İnsanın dünyaya yönelimini arttırıp kalp gözünü örten karanlık, nefsi yön gölge sebebidir:

“Bir yürüdün bin düştün
Gölge içinde yüzün
Kara leke o siyah
Neyin gölgesi düşün” (s. 462).

Gölgenin kara leke olarak tanımlanması; şairin gölgeyi, ışığın orada bulunmayışını gösteren bir yokluk lekesi olarak düşündüğünü göstermektedir. Hz. Musa'nın peygamberliğini kanıtlamak amacıyla gerçekleşen mucizelerden biri olarak bilinen Yed-i Beyzâ (beyaz el) olayının çağrıştırıldığı “Kutsal Mavi Çocuk Şiiri” başlıklı şiirde gölge, Hz. Musa'nın parlayan elinin gölgesinin Firavun ve yanındakilerin yüzüne düşmesi bağlamında açığa çıkmaktadır. Yed-i Beyzâ mucizesinin şöyle gerçekleştiği rivayet edilir: Hz. Musa Firavun'a Allah'ın elçisi olduğunu söyleyince Firavun ondan bir alamet göstermesini ister. Bunun üzerine Hz. Musa Allah'ın emriyle asasını yere bırakır, asa yılanı dönüşür. Sonra elini yukarı kaldırır ve elinin bembeyaz ışıl ışıl olduğu görülür. Başka bir rivayette ise Hz. Musa'nın elini koynuna sokup çıkarınca elinin gözleri kamaştıracak denli parladığı, saçtığı ışığın çevreyi aydınlatıp her yere nüfuz ettiği ve Firavun'un ona bakmadığı aktarılır.⁴⁹⁶ “Kutsal Mavi Çocuk Şiiri”, “Ellerin çıktı ve göğün ortasına geldi” dizesiyle açılır. Şiirin devamında:

“Bir gün
Herhangi bir an
Ama bir çelik an
Her şey
Ve hepsi başlarını kaldırdılar
Ve hemen ellerinin gölgesi düştü yüzlerine
Karmakarışık belirsiz uzun

⁴⁹⁶ Ömer Faruk Harman, “Yed-i Beyzâ”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, TDV, İstanbul, 2013, s. 376-377.

Geçti ve geçti gölgesi

Zerdüştün ayaklarından bir kartalın” (s. 49).

Ellerin göğün ortasında belirmesi, bekleyenlerin “habersiz”liğine bir ışık niteliğindedir ama onların yüzlerine ışık değil ancak gölge düşer. Gölge, burada ışık karşısındaki katılığın ve ışığa kapalı bulunuşun göstergesi olduğu gibi yukarıda - gökte- konumlanan hakikate nispetle “bakışı gittikçe yer toprağına çakılan” ve onun yanında olanların aşağıda bulunuşlarını da işaret etmektedir. Rivayete göre Firavun, asanın yılanı dönüşmesinden korkar ve kendisini koruması şartıyla Hz. Musa’ya iman edeceğini söyler. Yılan, çeşitli inanışlarda ve mitolojilerde kartalın savaştığı hayvan olarak bilinir. Karanlığı ve kötülüğü sembolize eden, yer ve yer altı ile ilişkilendirilen yılanın karşısında çok yükseklere çıkabilen ve buna rağmen yukarıdan yeryüzündeki her şeyi detaylarıyla görme gücüne sahip olmasından dolayı yükselmeyi, yüce ruhları sembolize eden kartal bulunur.

Kartal, pek çok kültürde göksel olanla, güneş ışığıyla ilişkili düşünülerek kutsal kabul edilmiştir. Göksel güçler ile yeryüzündekiler arasında elçi olduğu düşünülmüştür. Yunan mitolojisinde Zeus’un en sevdiği hayvan olarak yer alan kartalın Zeus’u simgelediği düşünülür.⁴⁹⁷ Kartal sembolü ile ilgili literatüre bakıldığında kartalın güneş ve Gök Tanrı’nın sembolü olduğu belirtilir.⁴⁹⁸ Gök Tanrı sembolizmiyle ilişkilendirilen ve bazı Türk kavimlerinde “güneş kuşu”⁴⁹⁹ olarak nitelendirilen kartalın şamanın ruhunu temsil ettiğine ve şamanların kartaldan türediğine inanılmaktadır.⁵⁰⁰ Kartal’ın sembolik bir unsur olarak ilâhi olanla ve güneşle ilişkili değerlendirildiği görülmektedir.

⁴⁹⁷ Deniz Gezgin, **Hayvan Mitosları**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2007, s. 113.

⁴⁹⁸ Wilhelm Radloff, **Türklük ve Şamanlık**, çev. A. Temir, T. Andaç ve N. Uğurlu, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2008, s. 247.

⁴⁹⁹ Deniz Karakurt, **Türk Mitoloji Ansiklopedisi(Açıklamalı-Resimli):Türk Söylence Sözlüğü**, e-kitap, 2012, s. 215.

⁵⁰⁰ Çoruhlu’nun Eliade’dan aktardığı Buryat efsanesine göre:“Tanrılar insanı yarattı. Önceleri mutlu bir şekilde yaşayan bu insanlar, kötü ruhların hastalık ve ölüm yaymaya başlaması üzerine kötü duruma düştüler. Bunun üzerine ilahlar ölüm ve hastalıkla savaşması ve insanlara yardım etmesi için yeryüzüne bir şaman göndermeye karar verirler. Şaman olarak gönderilen kartalın dilinden anlamayan insanlar ona güvenemezler. Bunun üzerine kartal ilahlara dönerek kendisine insanlarla konuşma yeteneğinin verilmesini ya da Buryatlara kendi cinsinden bir kam gönderilmesini söyler. İkinci dileğini kabul eden tanrılar onu tekrar dünyaya gönderirler. Kartal bir ağacın altında uykuya dalmış bir kadın görür. Bu kadın ile kartalın beraberlikleri neticesinde ilk şaman olan bir çocuk doğar.” Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2019, s. 87.

İbnü'l Arabî'nin düşüncesinde kartal, varlık mertebelerini gösteren dört kuştan biri⁵⁰¹ olmasının yanında insan-ı kâmilî gösteren bir semboldür.⁵⁰² İnsan-ı kâmil tasavvuf terminolojisinde “Allah'ın gözü (Aynullah)”, “alemin nuru” olarak nitelendirilmektedir.⁵⁰³ İnsan-ı kâmil ve kartal arasında kartalın ışığa ilişkin ve keskin görüşlü bir kuş olarak düşünülmesinden kaynaklanan metforik bir bağ kurulmuştur. Bu bağlam düşünüldüğünde şiirlerde kartalın yer alması keyfi bir tercih değil, şiirin merkezî eylemi olan görmeyle ilişkilidir: “Gökten tarlada sürüneni gören kartal” (s. 101).

Zarifoğlu'nun metinlerinde kartal ışıkla, güneşle, ilâhi olanla, hakikatle bağlantılı bir sembol olarak kullanılmakla birlikte kartal metaforunun⁵⁰⁴ mitolojik izler içerdiği de görülmektedir. Ayrıca Zarifoğlu'nun dizelerinde kartal, Zerdüş⁵⁰⁵ ve gölge olarak nitelendirilen yılanın aynı bağlama yerleştirilmesi -güneş, Musa (a.s) ve Firavun arasındaki ilişkinin yansıtılmasıyla oluşturulmuş bir simetri gibidir ve şiir metnine bakışlımlı bir görünüm kazandırmıştır- Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin (1844-1900) *Böyle Söyledi Zerdüş* kitabını anımsatmaktadır.⁵⁰⁶ Kitapta Zerdüş'ün

⁵⁰¹ Bu dört kuşun: anka, güvercin, karga ve kartal olduğu belirtilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Suad El-Hakîm, “Dört Kuş”, **a.g.e.**, s. 164.

⁵⁰² Suad el-Hakîm, **a.g.e.**, s. 164, 368.

⁵⁰³ Uludağ, “İnsan-ı kâmil”, **a.g.e.**, s. 188.

⁵⁰⁴ Kartal metaforu, “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde İstanbul'un fethinin anlatıldığı bölümde güç, hakimiyet ve liderlik anlamını da içerecek biçimde Fatih Sultan Mehmet'i sembolize etmektedir. İstanbul'un fetheden komutanın hadisle müjdelendiği düşünülürse bu dizelerdeki kartal metaforunun ilâhi olanla da ilişkili olduğu görülecektir: “Bir sabah bir çeşit güvercin fırtınasıydı sur önünde/Gözleri burçlara/Bayrak tebdiline dikilmiş bir kartalın/Buyruğundan hızlanarak/Bir kartaldı gözünü burçlara dikmiş/Döşü surları geriletmiş/Durur güvercinlerin en önünde” Zarifoğlu, “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı”, **Şiirler**, s. 194.

⁵⁰⁵ Şiirde Musa(a.s) ve Zerdüş'ün aynı bağlamda yer alması hususunda zayıf bir ihtimal gibi görünse de Zerdüş'ün Herod tarafından öldürülmeye çalışılması ile Yahudi geleneğinde Mûsâ (a.s)'ın öldürülmeye çalışılması arasında görülen paralellik de düşünülebilir. Bkz. Şinasi Gündüz, “Mecûsîlik”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, Ankara, 2003, s. 279-284.

⁵⁰⁶ Zerdüştiliğin kitabı olarak bilinen Avesta'da kartal sembolü, savaş ve başarı tanrısı olduğuna inanılan Behram'ın kendisini Zerdüş'e yedinci kez gösterişinde ortaya çıkar ve Behram'ın “büyük kanatlı kartal” olarak görüldüğü aktarılır. (Bkz. Najiba Ziyayi, Azizi, “Zerdüştiliğin Kutsal Kitabı (Avesta) Üzerine Bir Araştırma”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Dinler Tarihi) Doktora Tezi**, Ankara, 2009, s. 169.) Ayrıca Zerdüştiliğin tapınaklarında da kartal motifinin yer aldığı söylenmekle birlikte Zerdüştilikte kartal sembolü, merkezi bir işleve sahip değildir. Zarifoğlu'nun şiirlerine Zerdüş ve kartal ilişkisi daha çok Nietzsche'nin kullanımından yansımış gibi görünmektedir. Zarifoğlu'nun, Nietzsche'nin üst insan kavramı ile İslâm düşüncesinde âlâ-yı illiyyîn'e (gökyüzünün en yüksek yeri ve makamı) ulaşmak olarak nitelendirilen insan-ı kâmil kavramı arasındaki kısmi benzerlikten hareket etmiş olabileceği de düşünülmelidir. Ayrıca Zarifoğlu'nun *Menziller* kitabında yer alan “*Dağcılıklarım*” başlıklı şiirinde “dağı fobilerden uzak/teknik-sağlam halat-/uçurumlardan aşağıya bakabilme yeteneği/düğümçülük sananlar”(s. 271) dizelerinde Nietzsche'nin *Böyle Söyledi Zerdüş* kitabındaki kartal metaforuyla

mağarasında ona arkadaşlık eden iki hayvandan biri kartal, diğeri ise yılandır. Eserde geniş daireler çizerek uçan kartalın boynuna dolanmış bir yılan vardır. Heidegger (1889-1976) boynuna yılan dolanmış kartalın dairesel hareketinin ebedi dönüşü sembolize ettiğini söyler. Ona göre kartal ve yılan öylesine seçilmiş iki hayvan değildir:

“Kartal en gururlu hayvandır. Gurur, kendi özsel mertebesinde kendisini tutanın –bu mertebenin görevinden kaynaklanır– tamamen gelişmiş kararlılığı, kendisini artık başka biriyle karıştırmayanın güvencesidir. [...]her zaman yükseklerde ve yüksekler için yaşar, derinlere daldığında bile bu derinlikler her şeyin düzlenip eşitlendiği düzlükler değildir, dağların yükseklikleri, yarıkları arasındaki derinliklerdir.

Yılan en bilge hayvandır. Bilgelik, gerçek bilme üzerindeki hâkimiyettir. Bu bilgelik, bilmenin kendisini her zaman ortaya koymasına, geri durmasına, kendisini öne sürüp ve yine de esnek kalmasına ve kendi tuzağına düşmemesine hükmetmedir. Bu bilgelik sadece basit bir kaypaklığı değil, kendini gizleme ve değiştirme gücünü, maskeye hâkimiyeti, kendini açık etmemeyi, görünenlerle oyunda görünenin ardına hükmetmeyi, Varlık ve Görünüş oyununa muktedir olmayı da içerir.”⁵⁰⁷

Heidegger’in yılanın bilgeliği olarak gördüğü; “kendini gizleme, maskeye hakimiyet, görünenlerle oyunda görünenin ardına hükmetme”⁵⁰⁸ gibi nitelikler, hakikati örten bir aldaticılığa işaret etmesi nedeniyle Zarifoğlu için yılanı; karanlık, gölge ve kötülük sembolüne dönüştürür. Ağzında yılan taşıyan kartal imajı; yılanın kötülüğüne karşı ışığı ve iyiliği savunan kartalın zaferi, ışığın karanlığı mağlup etmesidir. Şiirde el ve gölge arasında kurulan yukarıda-aşağıda konumlandırılma ilişkisi “karmakarışık belirsiz uzun gölge” ve kartal arasında simetrik olarak yansıtılmıştır ve arada Zerdüşt yer alır. Şiirde Zerdüşt, ilâhi olan ile nefساني olan arasındaki sınırdadır ve yönünü ilâhi olana çevirdiği için gölge yani nefساني olan kötülük ayaklarının altındadır. İnsanı âlem ile Hak arasında berzah olarak nitelendiren İbnü’l-Arabî, insanın gölge ile güneş arasında ayırıcı çizgi olduğunu ve bu durumun insanın hakikati olduğunu belirtir.⁵⁰⁹ Zarifoğlu’nun dizelerinde de insan; ilâhi olana dönük yönü ile (âlâ-yı illiyyîn), dünyaya dönük yönü (esfel-i sâfilîn) arasında bir sınırdadır, eşiktir. *İşaret Çocukları* kitabında “Kutsal Mavi Çocuk

kurulan metinler arası ilişki düşünüldüğünde şiirlerdeki Zerdüşt-kartal birlikteliğinin Nietzsche’den yansıması olma ihtimali güçlenmektedir : “Uçurumu gören ama uçuruma kartal gözleriyle bakandır, uçurumu kartal pençeleriyle kavrayandır: cesaretli kişi” bkz. Friedrich Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüşt**, çev. M. Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları,2006, s. 327.

⁵⁰⁷ Martin Heidegger, “Zerdüşt’ün Hayvanları (Zarathustras Tiere)”, **Kutadgubilig:Heidegger Özel Sayısı**, çev. Erdal Yıldız ve Engin Yurt, S. 30, Haziran 2016, s. 199.

⁵⁰⁸ Heidegger, **a.g.e.**, s. 199.

⁵⁰⁹ Suad el-Hakîm, “Berzah”, **a.g.e.**, s. 116.

Şiiri”nin ardında yer alan “Koşu” başlıklı şiirde Zerdüşt ve kartalın aynı bağlamda yer aldığı görülmektedir:

“Zerdüşt nereye gittiyse
Hep kartalı gördü
Ve güneş tek hüneriyle
Bir yaprağı kertenkeleyi çakıltaşını
Ve mor olduğunu suların” (s. 50).

Kartalın güneşin sembolü olduğu düşünülürse dizelerde yine merkezinde görme eyleminin yer aldığı simetrik bir görünüm dikkat çekmektedir. Bir diğer simetrikleştirme ise; ışık ve gölgenin görülme biçiminin anlam katmanlarından şiirin metinsel uzamına yansımaları yoluyla oluşmaktadır. Bunun yanında yansıtma yoluyla şiir metninin katmanlaştırılması, görüntüyü çoğaltması yönüyle metinsel bir gölgeleme eylemi olarak düşünülebilir. Dizeler “Kimin gönlünden bir kapı açılırsa o, her zerrede bir güneş görür.”⁵¹⁰ ifadesiyle paralel düşünüldüğünde açığa çıkan, varlığın çokluğunda yansıyan birliktir. Aynı şiirin şu dizeleri de metinsel gölgelemeyi destekler niteliktedir:

“Zerdüşt neredeyse
Kartal orada yığınak
O
Zincirli ayakların durmadan çıktığı
Tek bir basamak” (s. 54)

Yığınak kelimesi ile işaret edilen çokluğun “tek bir basamak” ifadesiyle tekliğe bağlanması ve “zincirli ayaklar” ifadesiyle Platon’un mağara alegorisi bağlamında açığa çıkan görünen dünyanın gölgesel ve geçici oluşuyla kurulan çağrışım, görüntü çokluğunun tekliğin gölgesi olarak metinsel alana yansıdığını göstermektedir.

⁵¹⁰ Mevlâna Celaleddin Rumi, **Mesnevi Tercümesi**, C. I-II., s. 107.

Zarifoglu'nun gerçek şiir ile şiir olmayan, şair oluş ile şairanelik ayrımına işaret ettiği “Uyarılan Şair” başlıklı şiirde ışığın yapay nitelikte görünümü içerikteki sahtelik vurgusunu öne çıkarmaktadır:

“Işıklarını takınmış zillerini kapamış son ada vapuru

Haydi ay da sulara kaysın denize yaysın gümüş dantelasını

Bir şair olarak geç karşılmasına

Bir de sevgili yavrula kalbinin minicik seslerinden

Yavaş yavaş buğulan” (s. 370)

Işık ve ay, peyzaj aksesuarı olarak kendi gerçekliklerinin parodisine dönüşmüştür. Zarifoglu'nun şiirlerinde yapay ışık kaynakları olan lamba, fener ve far gibi kelimelerin kullanımı da sınırlıdır: fenerler (s. 52), sulh fenerleri (s. 190), lamba (s. 69, 95, 203, 242, 357), cep feneri (s. 367), deniz fenerleri (s. 397), sokak lambaları (s. 353, 438), meşale (s. 439) kullanımları görülmektedir. Yapay bir aydınlatma aracı olan *far* kelimesinin “Kuzeyden güneye parıltılar kafkas farları” (s. 154) dizisinde, Rusya'dan ithal edildiği ima edilen sosyalizm düşüncesine işaret eden ironik bir kullanımı mevcuttur. “Zahmet Vakti” şiirinde “Yaşamak bir sokak lambası gibi/Bir gece evden atılmış bir çocuk sanki”⁵¹¹ (s. 353) dizelerinde, çocuğun evden atılmışlığıyla ışığın hakiki kaynağından -sokak lambasının yapay bir ışık kaynağı olması nedeniyle- kopukluğu arasında kurulan benzerlik dikkat çekicidir. Zarifoglu'nun şiirlerinde ışık ve göğe ait unsurların salt doğaya ait öğeler olarak kullanımı yok denecek kadar azdır. “MÖ-1975” şiirinde “Güneş/Ve birden/Herkesi saçak altlarına fırlatıp atan/Sağnak.-bir kuduz nağrası” (s. 261) dizeleri güneşin doğaya ait bir öğe olarak kullanımına örnektir.

Cahit Zarifoglu'nda ışık ilâhi olanla bağlantısı dolayısıyla, ziya ve nur kavramının çağrışım alanını içeren bir nitelikte şiire girmektedir. Fiziki olarak ışığa ilâhi bağlam dışında bir önem atfedilmez. Zarifoglu'nda ışık ve güneş, ay, yıldız gibi göğe ait unsurların kullanımında stilizasyonla soyutlama yoluna gidildiği görülmektedir. Sabah, aydınlık, şafak gibi unsurlar ışıkla kurulan uyum ilişkisine

⁵¹¹ Daha önce dile getirilen “evinden edilmişlik” izleği ile bağlantılı bir kullanım olduğu görülmektedir.

bağlı olarak olumlu anlam değeriyle şiirde yer alırlar. Karanlık, gece, zifir, katran gibi kelimelerin ise ışığın yokluğuna işaret eden olumsuz anlam değerine sahip olduğu görülmektedir. Gölge ve gölgesizlik çift yönlü anlam alanına işaret eden bir ara konum olarak şiirde eşik işlevine sahiptir. Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde aslolan ilâhi olana isnat edilen ışıktır ve şiir metninin tüm katmanlarında görünümle ışıkla ilişkilerine göre nitelik kazanır.

3.4. CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE RENKLERLE İLGİLİ KULLANIMLAR

Cahit Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisi bağlamında üzerinde durulması gereken bir başka unsur renklerin kullanımınıdır. Genel olarak “nesneden gelen ışıklar vasıtası ile veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamaların niteliksel hali” olarak tanımlanan renkle ilgili farklı yaklaşımlar ortaya atılmış ve renk kuramları geliştirilmiştir.⁵¹²

Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius gibi filozoflar rengin doğasını kavramaya yönelik düşünceler ileri sürmüşler ve renklerin ateş, hava, su toprak ve ateş gibi temel öğelerin biçimleri olduğu düşüncesine ulaşmışlardır. Rönesans'ta Leonardo da Vinci ise yeşilin suya, mavinin havaya, sarının toprağa, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğu fikrini ileri sürmüştür.⁵¹³

16. Yüzyılda ışıktan bağımsız bir madde olarak düşünülen renk, 1666 yılında Newton'ın ışığı prizmadan geçirerek yedi temel renge ulaştığı çalışma ile ışıkla ilişkili bir unsur olarak değerlendirilmeye başlar. Newton, yaptığı deney sonucunda bir “renk tayfi”na (solar spectrum) ve kırmızı, yeşil, mavinin temel renkler olduğu, beyaz ışığın ise güneşin bütün renklerini birleştirdiği ve içinde barındırdığı sonucuna ulaşmıştır.

Newton'ın renk tayfına karşı çıkan Johann Wolfgang Goethe, *Renk Öğretisi* adlı kitabında ana renkleri mavi ve sarı olarak belirler ve buna “kökensel belirme” adını verir. Goethe, renk dağılımını ışık-gölge, karanlık-aydınlık kavramlarını temel

⁵¹² Nuri Temizsoylu, **Renk ve Resimde Kullanımı**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1987, s. 11.

⁵¹³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3. Cilt, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1545'den Akt. Meral Per, “Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, S. 8, Yaz/2012, s. 18.

olarak belirler. Ona göre renklerin oluşumu, zıtlıkların hareketi ve ‘içsel tını’larına bağlıdır. Mavi, yeşil ve sarının beyaz esaslı renkler olduğunu; turuncu, kırmızı ve morun ise siyah esaslı renkler olduğunu ileri süren Goethe için aydınlık karanlık karşıtlığında beliren renkler birbirini tamamlayıcı bir özellik gösterirler.⁵¹⁴ Goethe’nin çalışması Newton’ın ışıkla sınırlı çalışmasına öznenin bakış ve duyumunu ekler.

Sanatta özellikle başlangıç aşamasında her şeyin duygu olduğunu savunan ve sanatsal doğruya ulaşmanın tek yolunun duygu olduğunu düşünen Vasili Kandinski, renk ve biçimlerin esere yansımaları içsel bir güçle ilişkilendirir. Ona göre renk ve biçimler ‘içsel manevilik gücü’ doğrultusunda eserde yer almaktadır. Kandinski, bunu “içsel zorunluluk” ilkesi olarak nitelendirir.⁵¹⁵

Görme organı göz, görmeyle ilişkili eylemler ve ışığa bağlı unsurların kullanımına nispetle Zarifoğlu’nun şiirlerinde renklerin daha sınırlı bir kullanım alanına sahip olduğu görülmektedir. Zarifoğlu’nun özellikle renklerin sembolik bir niteliğe dönüştüğü şiirlerinde renk kullanımları, ışığın hakikate isnat edilen niteliğine bağlı olarak Kandinski’nin yaklaşımına benzer bir izlenim uyandırır.

Renkler şiire ışığa bağlı, ışığa göre konumlanma durumlarını gösteren anlam değerleriyle girerler. Bazı şiirlerde renkler sadece fiziki unsurlar olarak yer alırken bazı şiirlerde renklerin sembolik bir nitelik kazandığı görülür. Şiirlerde ağırlıklı olarak kullanılan renk unsurları *siyah* ve *beyazdır*. Aydınlık ve karanlığın uzantısı olarak *ak* ve *kara* da belirleyici unsurlar olarak şiirlerde yer alır. Renklerin sembolik olarak kullanıldığı şiirlerde renkler, Servet-i Fünûn sanatçılarında ya da Ahmet Haşim’de olduğu gibi sanatçının iç dünyasını ve ruh durumunu yansıtan unsurlar değildir, varlıkta hakikatle kurulan ilişkinin göstereni olarak sembolik bir anlam değeri yüklenirler. Zarifoğlu şiirlerinde; *beyaz*, *siyah*, *ak*, *kara* kullanımlarının yanında *yeşil*, *mavi*, *sarı*, *kırmızı*, *mor* ve daha seyrek olarak *pembe*, *turuncu*, *kızıl* ve *kahverengi* rengin kullanıldığı görülmektedir. *Katran*, *zifir*, *tunç*, *horoz rengi* gibi

⁵¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Johann Wolfgang Goethe, **Renk Öğretisi**, çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2013.

⁵¹⁵ Vassily Kandinsky, **Sanatta Manevilik Üstüne**, çev. Tefik Turan, İstanbul, Everest Yayınları, 2021, s. 102.

kelimeler de renk bildiren kullanımlar olarak şiirlerde yer alır “İşaret Çocukları” şiirinde renklerin güneşe ait oluşuna dikkat çekilir:

“Görmeden güneşin bütün renklerini” (s. 65).

Işıktan uzaklaşma ve ışığa yaklaşma “Hesaplamadan Ölü” şiirinde renklerin gidip gelişi olarak nitelendirilir: “Beni buruyorlar renklerin gidip gelişleriyle” (s. 55).

Renk renk, renkli, rengârenk gibi kullanımlar ışıkla kurulan yakınlığın ve ışığa tâbi oluşun göstergeleri gibidir: “renkli horozlar” (s. 55), “Gözleri o –rengârenk gözleri çocuk gözleri develerin” (s. 133), “renkli ışıklar” (s. 240), “Binbir renk ve işleme donanımlı başı” (s. 295), “Çamaşırlar renk renga renk” (s. 249), “bakışları renk renk/geniş” (s. 363).

Zarifoglu şiirinde genellikle siyah, kapkara sıfatları ile yer alan; karanlığı, kötülüğü, şehveti, ayartıcılığı ve aldatmayı işaret eden yılan, “Ren’in çamurlu suyundan bir gümüş iplik bük”ülüp yeryüzü hamuruna sürülmesiyle oluşunca - insanın yaratılışına telmih vardır- yaratılmış olmanın ışığıyla renklerin:

“Bir yılan renkli başını onarır” (s. 213).

Renkler ışıkla kurulan ilişkiye göre belirmektedir. “renkli horozlar ve karanlık doğan yarasa” (s. 55) dizelerinde yarasaların ancak düşük ışık koşullarında görebilmeleri nedeniyle görme işlevinden yoksunmuş gibi algılanmaları ve ışıktan rahatsızlık duydukları düşüncesinden hareketle “karanlık doğan” olarak nitelendirildikleri görülür. Horoz⁵¹⁶ ise sembolik olarak ışıkla bağdaştırılan bir canlı olmasından dolayı renklidir. Horoz, birçok kültürde güneş ve gururun sembolü sayıldığı gibi ötüşüyle güneşin doğuşu arasında bağlantı kurulur.⁵¹⁷ İslâm inancında sabah ötüşüyle uyuyanları namaza kaldırdığına inanılan horoz müezzine benzetilir. Rivayet edilen bir hadiste horozla ilgili “Horoza lanet etmeyin, çünkü o sizi namaza kaldırıyor”, başka bir hadiste ise “Allah’ın öyle bir horozu vardır ki, iki ayağı yedi

⁵¹⁶ Horozun sembolik kullanımlarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Dalkıran, “Türk Kültür ve Sanatındaki Horoz/Tavuk Sembolizminin Çağdaş Resim Sanatındaki Yansımaları”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 37, 2017, 336-348; A. Fuat Bozyiğit, "Kültürümüzde Horoz", **Bilig**, S. 3, Aralık/1996, s. 116-127.

⁵¹⁷ İran mitolojisinde dirilişin ve ışığın habercisi, Zerdüştilikte ateş ve güneşi temsil eden semboldür. Yahudilikte günahlardan arınmak için kefarete ayinlerinde kullanılan horoz, Hıristiyan inancında İsa-Masih’in sembolü olarak görülür Resul Çatalbaş, “Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi”, **Turan-Sam**, C. 3, S. 12, Sonbahar 2011, s.53.

yerin altında, başı ise yedi göğe ulaşmış şekildedir. Bu horoz namaz vakitlerinde (Allah'ı) tesbih eder. Yeryüzündeki her horoz da onun tesbihine katılır” denmektedir.⁵¹⁸ Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinde yer alan “Bir adamın Hz. Mûsâ'dan hayvanların, kuşların dillerini öğrenmeyi istemesi” başlıklı bölümde “vahye mazhar olan can horozu” ifadesiyle Cebrail(a.s.)'i ya da insan-ı kâmilî kastettiği düşünülmüştür. Aynı bölümde horozun güven, doğruluk ve müezzini simgelediği görülmektedir.⁵¹⁹ Zarifoğlu'nun bu dizesinde horozun renkli oluşu ışıkla kurulan ilişki nedeniyledir. Horoz ışığa bağlı olarak sabah ve aydınlığı, yarasa ise ışığa kapalı bulunması nedeniyle karanlık ve geceyi gösterir. Horoz, ışıkla birlikte olduğu için görme ve görülmeye açık ve renklidir; yarasa ise ışığa kapalı bulunmasından dolayı belirli bir renge sahip değildir ve varlığın kör noktası gibidir.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde horozun renk bağlamını da içerecek şekilde farklı çağrışımlarla kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanımlardan birisi “horoz rengi” ifadesinin yer aldığı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Can Eriği”⁵²⁰ şiiri ile isim benzerliği ve içerik açısından metinler arası bir okumaya açık görünen “Can Eriği İlk İz” şiiridir. Horozun daha önce dile getirilen sembolik anlamlarının yanında *Mesnevi*'de yol kesen dört kuştan⁵²¹ biri olarak anıldığı ve şehvetin sembolü olduğu bilinmektedir.⁵²² Horoz diklenme, ayağa kalkma gibi özellikleriyle eril bir imge olarak görüldüğü gibi, bir karşı koyuş ve başkaldırma simgesi olarak da görülür.⁵²³

“İçinin bir yerine köşeli bir taş gibi

Ad veremedi geçişine can eriğin

Pembe duruşuna horoz rengi öpücüklerle” (s. 37).

⁵¹⁸ Subhi es-Salih, **Hadis İlimleri Ve Hadis İstılahları**, çev. M. Yaşar Kandemir, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı, 1988, s. 80.

⁵¹⁹ Mevlâna Celaleddin Rumi, **Mesnevi Tercümesi**, çev. Şefik Can, C. III, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1997, s. 264.

⁵²⁰ Zarifoğlu'nun “Can Eriği İlk İz” şiiri 1967 yılında yayımlanan ve şairin ilk kitabı olan *İşaret Çocukları* içinde yer almaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Can Eriği” şiiri, şairin ilk şiir kitabı olan *Yaradana Mektuplar* içinde yer alır. Kitap 1941'de yayımlanmıştır.

⁵²¹ Diğer üç kuş ise; şöhreti temsil eden tavus kuşu, hırsı temsil eden kaz ve sonsuz emeli temsil eden kargadır. Mevlâna, **a.g.e.**, s. 14.

⁵²² Mevlâna, **a.g.e.**, C. 5., s. 21.

⁵²³ Bu yönüyle Fransız İhtilali'nin simgesi olarak kabul edilip Fransızların millî sembolü hâline gelmiştir.

Dizelerde pembe toyluk ve masumiyeti gösterir. Horoz rengi ise pembe ile birlikte düşünülürken İslâmi bağlamı, “içinin bir yerine köşeli bir taş gibi” ifadesiyle birleştiğinde ise isyan ve şehvet yönünü işaret etmektedir. Bu dizelerdeki “horoz rengi” ifadesinde, horozun bir resimsel imge olarak İkinci Yeni şairlerini de etkileyen ressam Marc Chagall(1887-1985)’la özdeşleştirilen bir unsur olduğu düşünülürse resimsel imgenin etkisi de düşünülmelidir. Ayrıca hem Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun şiirinde hem de Zarifoğlu’nun şiirinde “can eriği”nin renk adı olmadığı hâlde yeşil rengi çağrıştıran bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir.

“Açlık Türküsü” şiirinde “Avucunda kına yerine horoz devriyesi” (s. 89) dizesinde kınanın kırmızımsı tonu ile dolaylı bir renk ilişkisi kurulmuştur. Kına geleneksel kültürde adanmayı, bağlanmayı ifade eder. Zarifoğlu’nun şiirlerinde kırmızı hem dünyevi hem uhrevi anlamıyla aşkın, adanmışlığın, bağlanışın göstergesidir. Horozun bu dizede şehvet ve diklenme⁵²⁴ özelliğini çağrıştırır nitelikte kullanılmış olması mümkündür. Ancak Zarifoğlu şiirinin genel bir eğilimi olarak sembolik öğelerin çift yönlü bir çağrışım alanına gönderme yaptığı düşünülürse, kınanın kırmızımsı tonunun şehvi duygular ve dünyevi ihtirasları, “horoz devriyesi”nin ise ışığa ve namaz vakitlerine ayarlı bir döngüyü işaret etmesi de muhtemeldir.

İlâhi olanla kurulan ilişki ışıklı olma niteliğinde olduğu için varlığı renklendirirken ilâhi olanla bağını koparan ya da ilâhi olanla kurduğu ilişkinin mahiyeti belirsiz olan, ışığını yitirip karanlıkta bulunmasından dolayı renksizdir:

“Renksiz bir iz seçiliyor

Belki karanlığın kendisi işaret veriyor” (s. 187).

Zarifoğlu’nun şiirlerinde stilistik bir eğilim olan çift yönlü anlam alanına işaret etme renksizlik kullanımlarında da görülür. Renksizlik “belirsizlik, kopukluk” işareti olduğu gibi tasavvuf düşüncesinde perdelerin kalktığı, zulmetin kalmadığı

⁵²⁴ Zarifoğlu’nun “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinde yer alan “*koyun bazen horoz gibi algılıyorum bazen omuz etlerimi*” dizesinde horozun diklenme, isyan, karşı koyuş gibi özelliklerine gönderme yapıldığı görülmektedir (s. 147).

nefs derecesini (nefs-i kâmile) gösterir ve vahdet âleminden ibaret olduğu düşünülür.⁵²⁵

“Geçerdi kartal

İşte o kartal

Renksiz ısı vermeden

Ürkmeden ürkütmeden

Kendinden geçerek süzülür

Dikine batar dikine çıkar

Coştumu

Vurur kendini dağa - ölüdü parçalanarak” (s. 125).

Dizelerinde kartal renksizdir ve bir vecd hâlinin görselleştirilmesi yoluyla vahdet âlemine işaret eder. Kartalın güneş benzeşimiyle aktarılması kartal-güneş sembolizmini hatırlatmaktadır. Hatırlanacak olursa kartal, İbnü'l-Arabî'ye göre insan-ı kâmilî işaret eden sembollerden biridir. İnsan-ı kâmil ile kartal arasında görme ilişkisi nedeniyle metaforik bir benzerlik kurulmuştur. Kartal, çok yükseklerde uçmasına rağmen keskin gözleriyle yerdekileri görebildiği hâlde kendisini göremez. İnsan-ı kâmil de meziyetleri açısından insanın ulaşabileceği en yüksek noktaya ulaşmıştır. Kartal gibi her şeyi görür; ancak kendi benliğini, “kendi görüşünü dostun görüşünde yok et”tiği için kendini göremez. Kendi benliğini yok ederek (fenafillâh) vahdete ulaşır. “İnsan-ı kâmil”in, ismi olduğu hâlde cismi yok gibi olduğundan simurg (ankâ) kuşuna benzetilir. Bu kuşun yaşadığı düşünülen Kaf Dağı, renksizliğin makamı olarak bilinir ve renksizliğin “kûh-i kâf” gibi deyimlerle anlatıldığı belirtilmektedir.⁵²⁶ Renksizlik, kartal, dağ, parçalanmak ve ölüm kelimelerinin aynı bağlama yerleştirildiği dizeler; insanın nefis terbiyesi sonucu, vecd ile kendi nefisini ilâhi aşkta yok ederek vahdete ulaşmasını işaret eder.

“Yedi Güzel Adam” şiirinin altıncı bölümünde ilâhi olanla kurulan ilişkinin bozulup yıpranmasının renk yollarının bozulması ve bu ilişkideki bozulmayı

⁵²⁵ Uludağ, “Renk”, a.g.e., s. 294

⁵²⁶ Uludağ, a.y.

giderenlerin ise “renk yollarını” “onaran kişiler” olarak nitelendirildiği görülmektedir (s. 255). Renk yollarını onarmak ifadesi, renklerin oluşumunu ilâhi ışıqla kurulan ilişkiye bağlayan görme biçiminin açık bir göstergesi olduğu gibi el-Bakara sûresinin “Allah’ın (verdiği) rengiyle boyandık. Allah’tan daha güzel rengi kim verebilir? Biz ancak O’na kulluk ederiz (deyin).” mealindeki 138. ayetini de çağrıştırmaktadır.⁵²⁷ Beyaz renk, içinde ışığın bütün renklerini barındırıp yansıttığı için Zarifoğlu’nun şiirlerine olumlu bir duygu değeriyle girer. “Yedi Güzel Adam” şiirinde “Beyaz haberlerim var kardeşlerim” (s. 107); “Beyaz haberlerim oluşuyor kardeşlerim” (s. 111); “Beyaz haberlerim için hazır olun kardeşlerim” (s. 117); “Beyaz haberlerim için toplanın kardeşlerim (s. 120)” dizelerinde yinelenen “beyaz haber”, insanları aydınlığa ulaştırmak için gönderilen vahiyle -vahiy de Allah’ın peygamberleri aracılığı ile insanlara gönderdiği ilâhi haberdur- ilişkili olanı işaret etmektedir.

“ÜMMETİ GÖZETMEN GEREKLİ

Ben seni beyaz haber ustası

Olasın DİYE boğmadım – DOĞURDUM” (s. 116)

Ümmet vurgusu, beyaz haberin vahiyle ilişkili bağlamını pekiştirir. Ümmet, “Hak dîne dâvet etmek için Allah tarafından kendilerine peygamber gönderilen topluluk.” demektir. Kelime daha önce nesil, millet, insan topluluğu anlamlarında kullanılmış olsa da İslâm’ın gelişinden sonra yalnızca “bir peygambere ve onun getirdiklerine îman eden insan toplulukları”nı karşılayacak şekilde kullanılmıştır.⁵²⁸ Ümmet anlayışının merkezinde peygamber ve onun getirdiği ilâhi mesaj bulunur. Ulus ya da millet yerine ümmetin vurgulanması, ümmet anlayışının merkezindeki peygamber ve vahiy ilişkisini öne çıkarır. Beyaz haber ustası olmak ise ilâhi haberin aydınlatan ışığına açık olmak ve o ışığı yaymak, insanlara o ışığı yansıtmaktır. Beyaz, ilâhi olanla bağlantılı olarak saf ve temiz olanı işaret etmektedir.

“... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde insanın özü, aşk ve beyaz bir sanat olmakla nitelenirken aşkın beyaz sanatla özdeşleştirildiği görülür:

⁵²⁷ el-Bakara, 2/138

⁵²⁸ Akay, “Ümmet”, **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 485.

“özümü kullan

Çünkü aşktır

Beyaz bir sanattır” (s. 206).

Dizelerde “yaratılışın özü=aşk=beyaz sanat” özdeşliği ile Allah’ın her şeyi İslâm fitratı üzere yarattığı düşüncesine bağlı olarak insanın özü beyaz bir sanat olarak nitelendirilmiş ve aşkla ilişkilendirilmiştir. Beyaz bir renk adı değil; saf, temiz ve ilâhi olanla bağlantılı bir kategoridir. Atlar “beyaz göğüslü” (s. 23), “beyaz saçlı” dır (s. 30). “İşaret Çocukları” şiirinde beyaz, yaratılış ve kader bağlamında kullanılır. Babanın “beyaz yazılarla kazandığı adlar” olarak nitelenen çocukları, anne “kara ocağın taşlarına işaret” koyar (s. 65). Kur’ân harflerinin ikincisi olan “Be beyazlatır” (s. 98). Tasavvuf inancına göre âlemin sırrı bâ/be(ب) harfinin altındaki noktada toplanmıştır ve bütün varlık o noktadan sudur etmiştir. Noktanın tevhide, bâ/be(ب) harfinin ise Hz. Peygamber’e işaret ettiği düşünülür.⁵²⁹ Bilâl-i Habeşî’nin ten rengi siyahtır ama o “beyaz bilgileri sonsuz olan”dır (s. 173). Güvercin beyazdır (s. 218). “Yalnız idrak sonsuz beyaz ve net”tir (s. 280). Akıl simsiyahken kalp “beyaz bir nokta”dır (s. 288). “beyaz gözaklarında”dır (s. 410).

“Salvo” şiirinde güzellik, insanın içinden köleliğinin ayrılması yani insanın özgürleşmesi olarak nitelendirilir.

“anlatın benim de güzelliğimi

negatif üzerine beyaz basın

görün içimden ayrılan köleliğimi” (s. 62)

Dizelerde negatif üzerine beyaz baskı, koyu bir zeminde aydınlanma durumunu görselleştirir. Beyaz baskı tarafından görüntüsü silinen koyu yani negatif alan içten ayrılan köleliktir. Beyaz tarafından negatifin silinmesi özgürlük ve kurtuluşu işaret eder.

“Şan” başlıklı şiirde bir çocuğun ölümünün anlatıldığı bölümde ölüm, “tırnaktaki beyaz nokta”dır, “çarşaf gibi büyür” ve “parmağa halkalı şeker” olur (s. 98). Ölüm; hem varlığın noktadan sudur ettiği düşünülürse başladığı noktaya yani

⁵²⁹ Uludağ, “Bâ/Be”, a.g.e., s. 62.

Yaratıcı'ya dönüşünü işaret ettiği hem de çocuğun masum ve günahsız oluşuyla düşünüldüğü için beyaz bir noktadır. “Kartal Ölüsü” şiirinde ölüm, masumiyet ve kaybedilen manevi nitelikleri de işaret eden bir bağlamda küçük kızın elinden düşürdüğü “beyaz kuş”tur ve “gazete satan adamın gözlerinin içinden” çıkmış bakınıyordur (s. 246).

Bazı durumlarda ise beyazın kullanımı varlığa dışsaldır, görüntünün sahteliğini ve görünenin ardındaki siyahlığı gösteren ironik bir işarete dönüşür. Zarifoğlu şiirleri içinde beyaz rengin imlediği asıl duygu değerinin içeriğinden edildiği bu dışsallık, plastik bir varlık algısını da beraberinde getirir. Mezarışerif'in Rus işgaline karşı direnişinin anlatıldığı “Sevinç Çağına Doğru” şiirinde Mezarışerif'in durumuna ilgisiz ve uzak kalanların gömlekleri beyazdır:

“Elbiselerin beyaz gömleğin

Mor ayakkabıların” (s. 351).

Beyaz gömlek, varlığa dışsal bir örtü olması nedeniyle Mezarışerif'in durumuna ilgisiz kalanların içlerindeki karanlığa işaret eden ironik bir pekiştireç işleviyle kullanılmıştır. Ayrıca beyaz gömlek, akıl sağlığını kaybedenlere giydirilen ve mecazi olarak da ölümlere giydirilen kefenle eşleştirilen bir elbisedir. Zarifoğlu'nun şiirlerinde mor renk; bozulmayı, çürümeyi, geçiciliği ve ölümü göstermektedir. Beyaz gömleğin mor ayakkabıyla birlikte kullanılmasının bozulma ve manevi ölüme işaret ettiği düşünülebilir. Beyazın varlığa dışsal durumu, dışarıdan beyaz gibi görünenlerin -Mezarışerif'in durumuna kayıtsız kalmayacağı düşünülenlerin- sanıldığı gibi beyaz olmayışına bir imadır.

“Beyaz Camlar” şiirinde ise dolaylama yoluyla televizyona işaret edilir. *Mavera*'nın 1982 yılında “Televizyon Kültürü Soruşturması” başlığıyla yayımlanan 71. sayısında yer alan şiir, televizyon kültürünün eleştirisi olarak televizyon kültürünün toplum bilincindeki tahribat ve dönüştürümüne dikkat çekmektedir. *Mavera*'da soruşturma kapsamında televizyon kültürünün, batılılaşma ilişkisi çerçevesinde ele alındığı görülür ve televizyon kültürünün kültür değişimini hızlandıran etkisine karşı önerilere yer verilir. Zarifoğlu'nun şiirinde de televizyon, bir kültür sömürüsü aracı olarak edilgin bir seyircilik konumuna yerleştirdiği

insanların zihniyetini, onlar farkına dahi varmadan dönüştürmektedir. Böylelikle televizyon kültürünün yaygınlaşması ile “gözetilen hedef”⁵³⁰ olan bilincin sömürgeleştirilmesi sonucuna ulaşılmaktadır. Şiirde bize ait olan ile onlara ait olanı belirleme gücünü kaybetmede televizyonun bilinci dönüştüren etkisine dikkat çekilir. “Söyle nerede kayboldu/Bizimi onların ayırırken tuttuğun yargı” (s. 387) dizeleri televizyon aracılığıyla toplumsal bilinçte aidiyet bağlarının yitirilmesine işaret eder. Şiirde beyaz, gerçeği örtterek görülmesi istenenin gerçeklik olarak yansıtıldığı bir perdedir. Beyaz cam yoluyla yapılan dolaylamada, televizyonun beyaz cam olarak nitelendirilmesi görünümü değil doğrudan anlamı plastikleştirdiği için aidiyet bilincinde kayma yaşanır. Zarifoğlu’nun çizdiği tabloda adeta televizyon kültürünün sebep olduğu bir bilinç depresi oluşmuştur ve “bütün varlığı bir dizi’nin”⁵³¹ önünde olanlar kendilerine ait olan düşünme ve görme biçimlerini kaybederek terziden “murdar bir baş” edinmişlerdir. Zarifoğlu’nun dikkat çektiği, televizyon kültürü aracılığıyla *bilincin sömürgeleştirilmesi yoluyla zihniyet dönüşümünün* günümüz şartlarında sosyal medya kültürü ve bağımlılığı çerçevesinde değerlendirilmesi mümkün gözükmemektedir.

Batı’nın sömürgeci tutumunun, Afrika’daki sömürgecilik faaliyetlerinin ve siyahîlerin kafeslerde sergilenecek seyirlik ve eğlencelik malzemeye dönüştürüldüğü köle ticaretinin eleştirildiği “Bir Filmden Tek Kare” başlıklı şiirde sömürgecilik faaliyetinde bulunan “diktatör”ün eli beyaz ve eldivenlidir.

“Sıcak o Afrika

Saf yüreği yolunarak yatırıldı masaya

Eldivenli beyaz bir el

Rulet gibi döndürüyor onu” (s. 409)

⁵³⁰ “Mini Rapor”, **Mavera: Televizyon Kültürü Soruşturması**, C. 6, S. 71, Ekim 1982, s. 2.

⁵³¹ “dizi’nin” kelimesi, *Şiirler* kitabının Beyan Yayınları tarafından 1989 yılında yapılan 3. baskısında “diz’inin”, yine aynı yayınevi tarafından 2020’de yapılan 23. baskısında “diz’inin” şeklinde yer almaktadır. “dizi’nin” kelimesinin yazımında muhtemel bir baskı hatası olduğu düşünülerek kelimenin yazımında “Beyaz Camlar” şiirinin *Mavera* dergisindeki ilk yayımı dikkate alınmıştır. Cahit Zarifoğlu, “Beyaz Camlar”, **Mavera: Televizyon Kültürü Soruşturması**, C. 6., S. 71, Ekim 1982, s. 39-40.

Beyazın, dışsal bir unsur olarak eldivenle birleştirilerek sömürgecinin elinde belirmesi plastik bir görünüm oluşturur. Beyaz, varlığa dışsallığıyla sömürgeleştiren elin karanlığını işaret eder. Görünenin gerçeği perdelemesi nedeniyle zulüm; hem sömürge faaliyetinden dolayı hem de sömürgecinin elinin siyahlığının –elin rengi beyaz olmasına rağmen eyleminden dolayı nitelik olarak siyahtır- eldivenle kamufle edilen beyaz “-mış gibi”liğinden dolayı ikizleşir. Şiirin sonraki dizelerinde “İri demir parmaklıklılı yumruğun zamiri olarak” nitelendirilen sömürgecilerin bakışına göre Afrika’nın şekillendirilişine dikkat çekilerek zulüm vurgusu pekiştirilir.

“kafes odalarda siyahın yanında

Eldivenli ve beyaz

Döndürüyor afrikayı

- Buradan daha iyi görünüyor majeste” (s. 409)

Dizelerde eldivenli oluş ve beyazlığın ayrılarak “Eldivenli ve beyaz” şeklinde belirtilmesi görüntünün örttüğü sahteliğe işaret etmesi açısından oldukça önemlidir.

Beyaz rengin kullanımının yanında “ak” kelimesi de şiire olumlu bir duygu değeriyle girer. Ak, genel olarak ilâhi olanla bağın koparılmadığı, temizlik ve kirlenmemişlik niteliklerini karşılar. “ak saçlı bulutlar” (s. 21) vardır, “Hesaplamadan Ölü” şiirinde “ak tavşan” ölüme benzer (s. 54). “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinde ak kelimesi “temizlenme, arınma” anlamlarını karşılayacak şekilde tövbe bağlamıyla kullanılır:

“Ağla evet gözlerim ağla sen

Bu gidişin zorları olsa da

Ağla ki ak çıkasın ininden” (s. 312).

“Fotoğraf” şiirinde ak, dikkatin sıfatı durumundadır:

“Ak ve sert

Mermerî bir dikkat” (s. 429).

“Kuruluş” şiirinde kansızlığı vurgulanan mağara duvarları aktır (s. 68). Kan canlılığı, diri oluşu gösterdiği gibi insanın güç, iktidar, mülkiyet ve kendi benliğini

üstün görme gibi eğilimlerini gösterir. İnsanın arzu ve ihtiraslarını işaret eden kan; savaş, zulüm, cinsellik bağlamlarıyla insanın bozulmaya açık taraflarını işaret eder. Şiirde “kansız ak mağara duvarları”nın yanında “kanlı ve kara/hayvanların hoş getirip doyurduğu/kadının içersinden/kolunu sarkıtan buralara” dizelerinde ise hem insanın hayvani içgüdüleriyle eş tutulan arzuları hem de yılan iması ile insanın nefsinin arzusuna kapılıp cennetten çıkarılması hatırlatılır. Ak ve kara kelimeleri, insanın aldanişını gösterirken Platon’un mağara alegorisini de çağrıştıracak şekilde asıl ve gölge varlık imasını da içermektedir. “Büyük Hayat” şiirinde Hz. İbrahim ve İsmail’in Kâbe’yi inşa edişlerinin anlatıldığı dizelerde;

“Ak Taş doğu kanatta

Bembeyaz parıldayacaktır” (s. 467).

Beyaz rengin kullanımı, kimi yerlerde varlığa dışsallığı ile plastikleşerek “saf, temiz” anlamını “-miş gibi’lik” kategorisine taşıırken ak kelimesinin kullanımlarında taşıdığı duygu değerini hiç yitirmediği görülmektedir.

Şiirlerde siyah ve kara kullanımları da benzer bir nitelik gösterir. Siyah genellikle sadece rengi işaret ederken kara kelimesi “ışktan yoksun ve uzak” oluşu işaret eder ve karanlıkla aynı bağlamda aydınlık olmayanı gösterir. Siyah, şiirlerde saç rengini gösterir nitelikte kullanılır:

“Ağır siyah şelale saçlarını” (s. 65),

“siyah saçımız” (s. 92),

“Sarı ve siyah başlarıyla” (s. 96).

Bazı dizelerde siyah kelimesi kaygı, kötülük, barbarlık gibi olumsuz duygu ve özelliklerle aynı bağlamda kullanılarak kara kelimesinin duygu değerini de yüklenir. Siyah kaygı, keder, sıkıntı durumlarını işaret eden bir nitelik kazanır:

“siyah/çatık kaşlı gelincik tohumlarına/benzer sezmişleriyle/gelişir yapılı kaygılar” (s. 30),

“Açtım çekmeceyi onları siyahla boğulur buldum” (s. 98),

“Ansızın çık oradan görün orada/Bu siyah basmış kara akar deme-” (s. 130),

“Siyah yanaklı etleri barbar kabartılılar/Geliyorlar bulmaya insanları/Kan damarlarını bağlamaya kırnaplarla” (s. 162),

“Simsiyah aklım ve beyaz bir nokta kalbim” (s. 288),

“Şimdi gördüğün resim net/İşte siyah karanlık cife” (s. 372).

Siyah kelimesi kirlenmeyi gösterecek şekilde de kullanılır:

“Korkunç martılar kirli siyah ve iskeleye

Kirli ve herşey var suda” (s. 454-455).

“İşte kılıcım/Ünü siyahlarca beyazlarca ünlensin” dizelerinde siyah ve beyaz hem ten rengini hem de ilâhi ışığa bağlı olarak hakikatle kurulan ilişkinin mahiyetini gösteren bir ayrımı işaret eder (s. 378).

“? Soru İşaretlerinden Biri” şiirinde gaflet “Gömleğin üstüne kadar çıkmış kalpteki kara leke” dizesinde “kara leke” olarak nitelendirilir (s. 386). Benzer bir kullanımla “Lokomotif” şiirinin “Gaflet” başlıklı alt bölümünde siyah, “kara leke”nin göstereni olarak ve onunla desteklenerek kullanılmış ve kara kelimesinin duygusal anlam değerini yüklenmiştir:

“Bir yürüdün bin düştün

Gölge içinde yüzün

Kara leke o siyah

Neyin gölgesi düşün” (s. 462).

“Dörtköşe duvarlar siyah örtü ve göç sesleri/Kapanıyorum kabulet öyle buyur” (s. 289) dizelerinde ise siyah renk Kâbe’yi işaret eden olumlu bir anlam değeri kazanır. Kara, bir renk iması taşımakla birlikte şiire yüklendiği olumsuz duygu değeriyle birlikte girer. “Sen misin-Ama içim Eyiçim/Kara başımı tutup kara başımı” (s. 214) dizelerinde “kara başımı” ifadesinin yineleme yoluyla pekiştirildiği görülür. “Özetler” şiirinde yüreğin Allah’ın ismini çarpa çarpa aydınlattığı kanda hiç kara kalmamıştır:

“Hiçbir karası kalmadan aydınlanan kanla

Akar dağları çoşturur suları bir kanla

Çarpa çarpa yüreği ismini Allahın” (s. 282).

Dizelerin çağrışımsal olarak Mehmet Âkif’in “Ne büyüksün ki kanın kurtarıyor Tevhîd’i...” dizesine uzandığı, dizeler arasında -Zarifoğlu’nun ifadesiyle “kanilişkim” (s. 269)- “kanilişki”si olduğu söylenebilir.

“Savaş Henüz Burada Şuramda” başlıklı şiirde savaşta kadınların maruz kaldığı kötü muamele, taciz ve tecavüzlerin hatırlatıldığı dizelerde erkeklerin müdafaa ve taarruzda gecikmiş olmalarına dikkat çekilir:

“Kara kemerleri altında genç kızlar

alınmış neleri varsa ellerinde

Ölüm bir kurtuluş çizgisi

bir sarınmak zihinlerinde

Gökkuşağı altında genç erkekler sanki geç

girmişler hedefe” (s. 376).

Kara kelimesi ile yaşanan kötü duruma işaret edilirken kötü duruma müdahalede erkeklerin geç kaldığına dikkat çekilir. Yine aynı şiirde yılan karadır ve onun karalığının zifiri kelimesiyle pekiştirildiği görülür (s. 377).

“Özgürlüğe Doğru” şiirinde “beyaz bir nokta” olan kalbin karşısında akıl “simsiyah”ken (s. 288), “Hama: Sımsıcak” başlıklı şiirde bülbülün batağına bakınca dudağını yolduğu akıl “kara”dır (s. 381). Aklın siyah ya da kara olarak nitelendirilmesi tasavvuf inancıyla bağlantılı düşünülebileceği gibi akla merkezî bir önem atfeden görme biçiminin eleştirisi, yerinden edilmesi olarak da değerlendirilebilir.

“Bakarsın kapkara ve kızıl hançereler arasında

Sesim yeleleri parlar bir at” (s. 388)

Dizelerinde ses yeleleri parlayan bir at olarak kapkara ve kızıl gırtlaklar arasında umudu ve inancı temsil eder. Ses ilâhi kelamı işaret ettiği için parlar, kara ve kızıl Allah’tan uzak olanlar ile sosyalizm ve komünizme inananları göstermektedir.

“Aaah/Bu kadınlar kirletmiş/Başları kara geceler içinde yolunarak/Zindanlar nasıl dayanıyor katran duvarlar/Gebe karınların zonkuna” (s. 428) dizelerinde “kirlenme, kara, gece, zindan, katran, zonk” kelimelerinin kullanımı kara kelimesinin olumsuz duygu yükünü yoğunlaştırmaktadır. “Sürekli Dramatik” şiirinde kirlenme, “Kara haberler var size/Nehirler lanet akıtıyor denizlere” (sf. 433) dizelerinde “kara haberler” ifadesiyle hem maddi hem manevi yönü içerecek şekilde aktarılır. “Ya o ay/Kara bir zıbın biçmiş kendine” (s. 485) dizelerinde ise manevi bir kirlenme ve körleşme olan ışıktan yoksun kalış “kara zıbın” ifadesiyle somutlaştırılır.

“İki kadeh arasında ufak kara nehrim

Beni senden bölen. Suyu yakut de ki kafur (s. 390)

Dizelerinde “kara nehrim” ifadesinin yakut ve kâfûr kelimelerindeki renk vurgusuna bağlandığı ve iki kelimeyi birbirinden ayırdığı düşünülürse beden ya da nefsi işaret ettiği söylenebilir. Yakut üç rengi bulunmakla birlikte en kıymetlisi kırmızı renkli olan taştır. Klasik edebiyatta sevgilinin dudağını, aşğın ağlamaktan kızarmış gözünü ve gözyaşlarını andırır ve şarabın rengi de yakuta benzetilir.⁵³² Bir çeşit bitki olan kâfûr ise beyazlığı, güzel kokusu ve aydınlatici maddelerin yapımında kullanılmasıyla bilinir. Kokusu ölüme delalet eden kâfûr, klasik edebiyatta sevgilinin bedeni ve gerdanına benzetilir. Kâfûr ayrıca cennette bir ırmağın da adıdır.⁵³³ Zarifoğlu'nun dizelerinde kadeh yakutla, nehir kâfûrla anlamca ilişkili olarak kullanıldığı gibi dört kelimenin aynı bağlamda sunulması tasavvufi bir anlam alanına işaret etmektedir.

“Vakit Sarı Tunç Kara Demir” (s. 443-444) şiir başlığında renk kullanımları ziyaya göre düzenlenen ezanî saati işaret ettiği gibi sembolik olarak insan hayatının dönemlerini göstermektedir. Vakit sabahla başlar, doğum ve çocukluğu gösterir; sarı öğle vaktidir, gençliği işaret eder; tunç (kırmızı) ikinci vaktidir, gençliğin geride kaldığı dönemdir; kara akşam vaktidir, yaşlılığı gösterir; demir yatsı vaktidir, ölüm ve hesaba çekilmeyi işaret eder.

⁵³² İskender Pala, “yakût”, **a.g.e.**, s. 414.

⁵³³ İskender Pala, “kâfûr”, **a.g.e.**, s. 225.

“Bu kara toprak lafzı” (s. 283) dizesinde doğrudan kara kelimesinin duygu yüküne dikkat çekilerek ölüm ve ölüm korkusu ifade edilir. Kara kelimesinin “kara baht, iç karartmak, yüz karası, alnına kara vurmak” gibi deyim şeklinde kullanımları da görülmektedir:

“Şehir canlarına okumuş alınlarına bir kara vurmuş” (s. 349),

“Ah çocuklar çocuklar

İçiniz kararmasın sakın

Açıp

Okuyunca bu şiiri” (s. 421).

“Kırk Yaşlarındaki Bir Adamın Konusu” başlıklı şiirde iç karartmak deyimini tersine çevrilerek için fotoğrafları kararttığı bir görünüm oluşmuştur.

“Bir genç döşüme bir ad işledi

Mor kırmızı ve pembe küçük

Çiçek motifleriyle

Bazı fotoğrafları karartıyor içim

Işıklar bir adale parlatıyor kuzgun” (s. 396)

Mor, çürüme ve bozulmayı, kırmızı arzu ve gücü gösterirken onlardan ve bağlacı ile ayrılan pembe toyluğu ve masumiyeti göstermektedir. Kuzgun da bir karga türü olmakla birlikte mecazi olarak kara, kapkara anlamlarını içermektedir. Yine aynı şiirde “Ve nihayet şu köşe düşü/Yuvarlak üzerinde ağır örtüler/Kırmızı elmacıklar açık deniz fenerleri” (s. 397) dizelerinde kırmızı “elmacıklar” kelimesini niteler. Şiirin bağlamından hareketle dizelerde elmacık kemiklerinin kastedildiği düşünülse de kırmızı elmaların yer aldığı natürmort bir tablo çağrışımı da oluşmaktadır.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde kırmızı aşkın rengidir; hem maddi hem manevi aşk kırmızı renkle ilişkilendirilir. Ayrıca kırmızı kanın rengi olması nedeniyle insanı hayata bağlayan canlılığın ve insanı dünyaya bağlayan ihtirasların da göstergesidir. Kızgınlık, savaş, zulüm, cinsellik gibi bağlamlarda kullanılan

kırmızı, şiddet duygusunu da beraberinde getirir. Kırmızı rengin kullanıldığı bağlamda genellikle kan da belirir. “Kuruluş” şiirinin savaş ve cinsellikle ilgili çağrışımların iç içe geçtiği “Homerin son ayaklarına/değinen kırmızı böcekler” dizelerinde Homeros’un İlyada ve Odyssea destanlarının konularına gönderme yapılır (s. 67). “Kartal Ölüsü” şiirinde kırmızının sevda ile ilişkilendirildiği görülür:

“bizi sevdıyla alluşturan” (s. 246).

“Onun İçin” başlıklı şiirde “Ufak kırmızı lambadan erlikler yağar (s. 242) dizesinde kırmızının cinsellik çağrışımıyla birlikte kullanıldığı görülür. “Açlık Türküsü” şiirinde “Saçlarımın dibinde kıpkırmızı bir leke/Etine kan değdirilmiş kadın lekesi” (s. 85) dizelerinde kırmızının cinsellikle ilgili bir bağlama yerleştiği, et ve kan kelimeleriyle pekiştirilerek bedensel arzu ve şiddeti çağrıştırdığı görülmektedir. “Salvo” şiirinde ise “kızgın kırmızı bacaklı kadın vardır” (s. 64).

Kırmızının gözün aldığı renk olarak kanla birlikte kullanımları görülür:

“Fırlak kanlı gözlerin kırmızı” (s. 86),

“Simsiyah kaşlar ve beyaz gözaklarında/Kırmızı kılcal damarlar” s. 410),

“Kan kırmızı yuvarlar” (s. 475).

Kırmızı kelimesi kullanılsa da kan kelimesinin kullanımıyla kırmızı rengin çağrıştırıldığı dizeler de görülmektedir:

“sofrada üç büyük zeytin üç kanlı bakış”,

“Kanlı göz ufuk tarardı” (s. 92).

Yine “Şekiller” şiirinde kırmızı kelimesi kullanılmaksızın kırmızılığın kanla bağdaştırılarak aktarıldığı dizelerde göz, görme ve dikkat arasında kurulan ilişki merkezî bir öneme sahiptir.

“Kan gölü gözlerin

Her an karanlığını giyinecek gibisin

Ne kadar uzun sürüyor

Ta içinden gözlerine gelmesi dikkatin” (s. 229)

Kanın belirginleştği kullanımlarda öfke, şiddet, savaş ve zulümle ilişkili bir çağrışım atmosferi oluşmaktadır.

Necip Fazıl'a açık göndermeler içeren "Schwaebisch-Hall 1972" şiirinde yanaktaki kırmızılık⁵³⁴ "hayâ ve dava adamlığının öfke hâlinin rengi"dir.⁵³⁵

"gözlerimiz yaşıyor

yanağındaki kırmızılıktan akıp duruyor her şeyimiz" (s. 285).

Bazı şiirlerde ise kırmızı ile birlikte kızıl, sarı, yeşil, mor ve turuncu renkleri sıralanarak yapaylık görünümü çizilir. "Salvo" şiirinin "kızıl sarı yeşil mor renklerine/batırır gittikçe taşolan kaynaklarını" (s. 60) ve "Parkta" şiirinin "Bir de/kadın gördün/karnını kırmızı mor turuncu/ve dik duramıyan gevşek sarı bir renkle/çocuğa doldurmaya uğraşıyorlardı" (s. 240) dizeleri renklerin art arda sıralanmasıyla yapaylık görünümünün oluşturulduğu kullanımlara örnektir. "Mavi Gök Orda Mı" şiirinde kırmızının aşk, kan ve acıyla birlikte kullanıldığı tipik bir örnek görülmektedir:

"Mektupları öpebilirsin kırmızı dudaklarınla

Görür gibi olarak açıp baktığımı

Bense şöyle diyorum:

Buradan bir acı kanamış boyuna" (s. 438)

"Ilık Kocaman Bakışlar" şiirinde kırmızı yine dudağı nitelenmektedir:

"Kırmızı dudak izleri mektuplar boyunca/Bir yalan" (s. 448-449).

Zarifoğlu'nun şiirlerinde dudağın kırmızı renk ile nitelendirilmesi klasik edebiyattaki dudak (leb) formuyla örtüşmektedir. Klasik edebiyatta dudak, kırmızı niteliğiyle sevgilinin güzelliğine ait bir unsur olmasıyla beraber aşkın yoğunluğunu, aşk acısını ve kanı çağrıştırır.

⁵³⁴ Schimmel'in ifadesiyle "onurlu, müşerref" anlamına gelen kırmızı, klasik şiirde çoğunlukla âşğın kanıyla ilişkilendirilerek "kırmızı yüzlü" gibi kullanımlarla yüz ve yanağı niteler durumda yaygın olarak kullanılmaktadır. Annemarie Schimmel, **İki Renkli Sırma: Farsça Şiirin İmgeleri**, çev. Can Özelgün, İstanbul, Alfa, 2020, s. 417.

⁵³⁵ Prof. Dr. Hasan Akay'ın tez çalışmasıyla ilgili görüşmemiz sırasında dile getirdiği ifadedir. 05.11.2021.

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde kırmızının kalple ilişkilendirildiği görülmektedir:

“Melekler kırmızı yanar

Kalbe tutuşan her şey kırmızıdır” (s. 138).

Kırmızının ilâhi aşkı sembolize eden kullanımı “Yıldızlar Üstlerinde” şiirinde şehitlikle aynı bağlamda yer alır:

“elbet şehitler

kırmızı ışıklar çelik ışıklar

bu renkler bu renkler” (s. 361-362).

Şiirlerde kırmızı rengin, kan ve kalple ilişkilendirilerek onların çağrışım alanlarını da içerecek bir duygu değerini yüklediği görülmektedir.

Aşk ile ateş, yanmak veya tutuşmak arasında ilgi kurulduğu durumlarda kırmızı renk yerine genellikle kızıl ya da tunç kelimesinin kullanıldığı görülür. Şiirlerde kızıl kelimesi, sosyalizm ve komünizm düşüncesinin simgesi olarak da kullanılmaktadır. Kızıl rengin kullanıldığı yerlerde –hem aşk bağlamıyla hem de düşünsel simge olarak kullanıldığında- acının açığa çıktığı, daha doğrusu kızıl rengin acıyı içerdiği görülmektedir. Bu yönüyle Zarifoğlu’nun şiirlerinde kızıl rengin kullanımı, Ahmet Hâşim’in “renk sembolizmi”ni⁵³⁶ anımsatan bir nitelik taşır. “O Çocuk” şiirinin dizelerinde; alkan, lale, kızıl, tutuşmak kelimeleriyle kırmızının ilâhî aşk ve savaşa birleştiği yoğun bir görünüm oluşturulmuştur:

“Kendimi şöyle görürüm düşümde

İki ata birden binmişim

Biriyle kuzeye saldırıyorum

Ötekiyle/Alkan lalelerin

Kıpkızıl tutuştuğu sulara” (s. 479)

⁵³⁶ Hâşim’de “renk sembolizmi” ile “renk metafiziği”nden bahseden Akay, onun “Şeyh Galib’le Hâmid’in bir bakıma mirasçısı olduğunu, “asıl üstatları” sayılan Fransız sembolistlerinden beslendiğini [...]; fakat aldığı çarçur etmeyip kendi mizacının (ateş tabiatının) rengiyle onu yeniden yapılandırıldığını” belirtir. Akay, **Şiire Yeniden Bakmak**, s. 33.

Aşk, kan ve tevhid (lale) motifleriyle hem içe hem dışa yönelik cihat bir bedenin iki ata binmesiyle görselleştirilmiştir. “Tatil” başlıklı şiirde de kızılın ateş çağrışımlarını içerir nitelikte kullanıldığı görülmektedir:

“Daha başındayız iklimin

Kızıl saçların

Kor bakışın

Kulübeler yanıyor” (s. 477).

Kızıl, soyut ve içsel bir yanmayı işaret ederken yine ateş ve sıcaklık çağrışımlarıyla kullanılan tunç, somut bir yakıcılığı göstermektedir:

“Kertenkele gibi duruyorum bir an altında tunç/bir güneşin” (s. 431).

Görme biçimi ve imgelem özellikleri açısından Sezai Karakoç’un “Ötesini Söylemeyeceğim” şiiriyle benzerlik gösteren “Afganistan Çağılması” şiirinde kızılın, komünizmin simgesi olarak kullanıldığı görülmektedir:

“Gündüz tanklar geliyor/kızıl”,

“Hayır batının ulusları kızılmlarla karışık”,

“batının kızıl ulusları bindokuzyüz seksen kölelik

yapmak istemiyorum” (s. 367-368).

Şiirlerde mor renk; daha önce de dile getirildiği gibi çürüme, bozulma ve ölümle ilişkili kullanılmaktadır. Mor kelimesinin filimsiye dönüştüğü morarmak, moraran, morararak gibi kullanımlarda çürüme, bozulma ya da ölümün zamana bağlandığı görülür. Mor renkle aynı bağlama yerleştirilen et kelimesi cinselliği işaret ettiği gibi bedensel hazlara bağlı bozulmayı, çürümeyi ya da ölümün bedene bağlı doğasını gösterir.

“Yanma” şiirinin “Kanımdan geçilmiyor moraran ağzım” (s. 83) ve “Şan” şiirinin “Ağzının içi mor kat kat pütür” (s. 96) dizeleri bozulmanın dilde gerçekleştiğini göstermektedir. Sözün hakikate bağlı ve hakikat için olma niteliğini kaybetmesi, dilin ölümünün işareti olarak ağızda morarmaya sebep olmaktadır.

Ayrıca mor rengin ağızda belirlediği bu dizeler, gıybetin ölü kardeşin etini yemekle nispet edildiği el- Hucurât sûresinin 12. ayetini⁵³⁷ hatırlatır.

“Açlık Türküsü” şiirinde mor, zehirleme ve cinselliğin aynı bağlamda kullanıldığı görülmektedir:

“Morarmış yanağında zehir tutarak

Yıkarsa duvarlarımı

Etimi aralar aşkı kurcalarsa”(s. 85).

“Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinde mor yine cinsellikle ilgili olarak bir zehirlenme ve çürüme işaretine dönüşür. Çürüme, kentte gömleğini geceye açan genç erkeğin bedeninde görülür:

“İnce zehirli morarmış etini

Kalın bir akrep gezindi ve loşluk” (s. 164).

Etteki bu çürüme kana da sıçramıştır ve “Yüreğinde morarmış kan vurdukça” zehir bedeni kuşatır.

“...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde mor işkence ve ölüm çağrışımlarıyla şeytani bir figür olarak belirir:

“Dört işkence resminin

Takip tutuklanma işkence

Ve tahta kurulan işkenceli etin

Bin dokuz yüz 77 yıl

Yenilen içilen kan ve etin

Yarı açılan mor pelerinin

Çizgi–kan/Çizgiler ve kanın” (s. 210).

⁵³⁷ “Ey iman edenler! Zannın birçoğundan sakının. Çünkü zannın bir kısmı günahdır. Birbirinizin kusurlarını ve mahremiyetlerini araştırmayın. Birbirinizin gıybetini yapmayın. Herhangi biriniz ölü kardeşinin etini yemekten hoşlanır mı? İşte bundan tiksindiniz! Allah’a karşı gelmekten sakının. Şüphesiz Allah tövbeyi çok kabul edendir, çok merhamet edendir.” (el-Hucurât, 49/12).

“1958 Ekiminde” başlıklı şiirde ölümün görselleştirildiği dizelerde mor, ölümü işaret eden bir bağlamda aktarılır. Toprak/deniz, kıyı/dalga arasındaki çarpışma bedenler arasına taşınmıştır. Cinsellik çağrışımları da içeren dizelerde genel anlamıyla insan ilişkilerinde maddesellikten kaynaklanan rekabet, çıkar savaşları, iktidar mücadeleleri canlı bir görselleştirmeyle aktarılır:

“Bedenler

Toprak ve deniz ve kıyı ve dalga gibi

Birbirine çarpa çarpa

Düzgün kurşun girişleri hafif morarak etiğine

Yutuşlar

Saçaklı kurşun çıkışları et ve kan parçalarıyla

Kusuşlar

Delikler ezik çöküntüler” (s. 294).

Mor rengin doğrudan ölü bedeni ve ölümü işaret ettiği kullanımlara “Nacar” şiirinin “Yükselir cesetler/Şişe ve morluklar içinde kocaman ölüm delikleriyle” (s. 337) ve “Kocaman Ilık Bakışlar” şiirinin “Müthiş morarıp genişlediğini bildirdiler” (s. 446) dizelerinde de rastlanmaktadır. Ayrıca “Sevinç Çağına Doğru” şiirinde mor rengin ölümle ilişkilendirilmesinden dolayı “mor ayakkabıların” ifadesi ölümü ve ölümlülüğü hatırlatan sembolik bir nitelik taşımaktadır (s. 351).

Mor renk, bilindiği gibi kırmızı ve mavinin karışımıyla elde edilir. Zarifoğlu’nun şiirlerinde ilâhi ışık genellikle mavi renkle gösterilir, dünyasallığın ve faniliğin rengi ise kırmızıdır. Mor renk, dile getirilen bağlamın dışında ve onlardan farklı olarak ilâhi olan ile fani olanın karşılaşma noktasında görülmektedir. “Koşu” şiirinde mor, ilâhi ışığın hatırlatıcısı olan güneşin su yüzeyine yansıyan ışığıdır (s. 50). İlahi ışığın gölgesi durumundaki mor yerde, suyun yüzeyinde oluştuğu ve asıl varlık değil de bir yansıma olduğu için ölümlülüğü ve geçiciliği işaret etmektedir. Benzer bir kullanım “Aşka Dair” şiirinde “Göle yatmış bir güneş demetinde/O mor ışında” (s. 233) dizelerinde de görülmektedir. “(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı

şiiirde ise melekler, ilâhi olanla fani olanın karşılaştığı sınırda mor leke olarak görölürler:

“Yöremde mor lekeler gibi duran

Bir basamaklı melekler ve gelenler olur birden” (s. 136).

“Otahı” şiiirinde renklerin soyutlama unsuru olarak kullanıldığı görölümektedir.

“otahının beklediği mantar

sarı kırdan sonra

parmaklarıyla sarı çimenden sonra

mor gök gelir güzeldir

bir tek göğsünü

göğsünün tekini işitir

ve pembe dağlara

aydınlık göğsü

ve uzağa çağrılan bakışlarıyla” (s. 43).

Dizelerde renklerle yapılan soyutlama minyatürleri andırır bir atmosfer oluşturur. Sarı rengin baskın kullanımı ise Van Gogh’un tablolarını anımsatır. Mor ve sarının soyutlama unsuru olarak kullanıldığı bir diğeri şiiir “Kartal Ölüsü”dür.

“Ki kim kovaladı bu yönde kaplanları

bizi yiyen aç kurt mu o neden,

o neden kıpırdıyarak

sarı mor bizi kimden daha iyi koruyarak” (s. 246).

Varoluşsal bir sorgulamanın açığa çıktığı dizelerde korku (sarı)-ölüm (mor) motifleri ile aktarılır. Sarı rengin güneş ışığını ve parlaklığı çağrıştırmamasından dolayı, diri olmak anlamında, hayatı işaret ettiği de düşünülebilir.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde sarı renk genel olarak; ayrılığı, uzaklaşmayı, gurbeti, aşktan dolayı âşığın düştüğü hâli gösterir. Âşık ya da dert sahibinin rengi solgunlaşıp sararmaktadır. Sarı renk, güneşle bağlantılı kullanılarak gün ışığını da yansıtır. “Taş Gemi” şiirinde sarı, kanaryanın niteliği olarak görünür:

“uzakta ilk gülün akrebiyle sevişmekten
bir tek sarı ve sarsılmaz sesine
güvendiğimiz/kanaryayı katlettik” (s. 24).

Dizeler Ahmet Haşim'in *Piyale*'nin ön sözünde şiirde anlam arayışını eleştirirken sarf ettiği “terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'se içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmek”⁵³⁸ ifadelerini çağırıştırır. Dizeler ile Haşim'in ifadeleri arasında analogik bir ilişki kurulduğu düşünülebileceği gibi “sarı kanarya”nın “Savaşığımız Günler Kendimizle” başlıklı şiirde “dağ özlemin”i gösteren bir işarete dönüştüğü görülür:

“Dağ özlemin sarı bir kanarya oldu
Ötüşsüz uçtu uçamadı kondu konamadı” (s. 374).

Sarı kanarya, “Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde şiir kişinin kendini yinelemekle ödevli gördüğü “Eskiçağ ozanlarının ağız toplantısı”na ait bir unsur olarak görülmektedir (s. 215). Kanarya, ilâhi olanla bağını koparmadığı için sarıdır ve onun sesinin sarsılmazlığı vahiyle belirtilen hakikate bağlı ve ona teslim oluşundan kaynaklanır. Kanaryanın katledilmesinin vahiyle kurulan ilişkinin ve hakikatin sesinin hayatın dışına itilmesini işaret ettiği düşünülebilir. Haşim'in şiir-anlam ilişkisini ifade etmek için kullandığı benzetmeyi Zarifoğlu'nun daha geniş bir bağlama yerleştirerek “bize ait” gördüğünün yerinden edilmesi ile hakikatten uzaklaşma, asıl olandan ayrılık ve “uzakta ilk gülün akrebiyle sevişmekten” zehirlenerek esirleşmeyi karşılayacak şekilde kullandığı görülmektedir. Benzer bir yaklaşım “Gırtlakta sarı halka/Esirlik ve kendinden kayma halkası” (s. 191) dizelerinde de görülmektedir.

⁵³⁸ “«Mânâ» araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'se içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihengiz sesi telâfiye kâfi midir?” Ahmet Haşim, “Piyale”, **a.g.e.**, s. 72.

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde “sarı karıncalaşarak” ifadesiyle sarının doğrudan ilâhi olanla ilişkili kullanıldığı bir bağlam oluşturulmuştur:

“derisinin altı közlerle yoklanan
kainata ve/şu aziz ruha
sarı karıncalaşarak buyuran
ve şehadat eden
ve şehadet ederim diyen dilin” (s. 323).

Yine “Uyarılan Şair” şiirinde “Bakımlı parkların görgülü ağaçları/eli yüzü düzgün kibar dalları/Sarı yaprakları günışığını sarınmış bırakmamış” (s. 370) dizelerinde sarı ile ölümlülük vurgulanırken “günışığını sarınıp bırakmamış” olmak ifadesiyle ilâhi olanla ilişkiye dikkat çekilmektedir.

Hakikatle karşılaşma anında ya da hakikat ve aşk derdinin tezahürü olarak sarı renk “sapsarı” görülmektedir. “Fil Yüreği Gibi Bir Yürek” şiirinde “iklim sapsarı”dır (s. 408), “Şan” şiirinde Leyla’nın bir gece ağrısında “sapsarı kabarcıklanan” yüzü vardır (s. 103) ve “Yedi Güzel Adam” şiirinde şiir kişisi “sapsarı” kesilir:

“Bir gün sapsarı kesildim”,
“Sapsarı kesildim
Hali harap bir dev çıktı önüme
Gözlerini öyle açtı ki yüzüme ve ağlamış
Sonra söyleştik
Bu bir nöbet devriydi kardeşlerim” (s. 123).

“Mavi Gök Orda Mı” şiirinde “Yorgun bir sarıyla ben de/Gececeğim önlerinden” dizelerinde sarı şiir kişisinin yorgunluğunu taşıyan unsura dönüşür. Sarı rengin solgunluğu imleyen çağrışımından faydalanılarak rengin “sarı” olması rengin yorgunluğuna bağlanmıştır. “Sarı ve siyah başlarıyla” dizesinde ise sarının saç rengini işaret ettiği görülmektedir (s. 96).

Mavi renk, Tanzimat sonrası Türk şiirinde hem Servet-i Fünûn sanatçılarında hem de İkinci Yeni şairlerinde ilgi odağı olmuş, bunun yanında Attilâ İlhan'ın öncülüğünü yaptığı edebî harekete -“Maviciler”- ad olarak kullanılmıştır. Akay, mavi sıfatının Servet-i Fünûnculara “hayal/ütopya” ve “ideal”i karşılayan bir sembol sıfat olarak kullanıldığını, 1896’lardan itibaren ise bir hayat biçimini karşılayan sembol kavram seviyesine yükseltildiğini belirtir.⁵³⁹ İkinci Yeni şairlerinde de umudun rengi olan mavi “Günlerden” şiirinin “Maviyi soruyordun, gözlerimden yüzüme yayılan maviyi mi/Bir renk değildir mavi huydur bende” dizeleri nedeniyle özellikle Edip Cansever ile özdeşleştirilir.⁵⁴⁰ Zarifoğlu'nun şiirlerinde ise mavi Servet-i Fünûncular ve İkinci Yeni şairlerinin kullanımlarından etkiler taşımakla birlikte onlardan farklılaşarak⁵⁴¹ ilâhi olanla ilişkilendirilir ve ilâhi ışığı işaret eder. İlâhi olanla bağlantılı olarak umudu, ferahlığı, serinliği ve kurtuluşu gösterir. Mavi “Bazen mavi yanaklı bir yıldız” (s. 46), bazen “arkalarında büyük rüzgarlı anne etekleri/ucuna takılan yaşmak çeşitleri/mavi çok renkli tülbentler/iri gözyaşı boncukları/içine kainatlar sıkışan” (s. 53) olarak görülür. “Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinde mavi doğrudan ilâhi bağlamı işaret eder:

“En çalkantılı yönleriyle dünün
Mağara hummasına tutulmuş
Gerçek mavi ırmağını
Durmayın düşünün” (s. 162).

“Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinin dizelerinde renk değişiminin sebebi Tanrı adının anılmasına bağlanır. Tanrı'nın adının anılmasıyla ateş rengini değiştirip maviye döner. Hz. İbrahim'in ateşe atılmasını ve “«Ey ateş! İbrahim için serinlik ve esenlik ol!» dedik.”⁵⁴² meâlindeki ayeti hatırlatan dizelerde ateşin maviye dönüşmesi serinletici bir nitelik kazandığını göstermektedir. Ateşin yakıcılığını

⁵³⁹ Hasan Akay, “Mai Denizin Siyah Yüzü”, **Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret**, haz. Bengisu Rona ve Zafer Toprak, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 99.

⁵⁴⁰ Cansever, **Sonrası Kalır I: Bütün Şiirler**, s. 638.

⁵⁴¹ Zarifoğlu'nun modern Türk şiirine nispetle maviyi kullanım bağlamı düşünüldüğünde, Edip Cansever'in dizesinden ödünçleyerek belirtmek gerekir ki “Mavi, farktır Zarifoğlu'nda.”

⁵⁴² el-Enbiyâ, 21/69.

etkisiz kılan ise teslimiyettir ve dizelerde teslimiyetin “güvercin”e özgü bir vasıf olduğu görülür:

“Tanrı adıyla renk değiştiren mavileşen ateşe

Örtü yapıp otururlar ateşten ateş ve yanmazlar

Güvercin teslimiyeti içinde” (s. 186).

Mavi, Tanrı adıyla bağlantılıdır ve kutsal olanın teskin edici serinliğini varlığa taşır. “Yedi Güzel Adam” şiirinin altıncı bölümünde görülen sofraya dünya arzularından kaçışla oturulur:

“Mavi bir yemekle başlardı/bir kaçış” (s. 252).

Yemeğe maviliğini veren, yemeğe Allah adıyla ve O’na sığınarak -besmele ile- başlanmasıdır. Mavi olan, kutsalla ilişkili bir bağlama işaret eder. “İsteyerek” başlıklı şiirde “üstü mavi papatyalar”la kaplı yorgan (s. 356), “Başaklarda” şiirinde “iki mavi bilye” (s. 404), “Efendim” şiirinde “mavi gözler” (s. 490) dizelerinde mavi kutsal olanla ilişkili bağlamın işaretidir.

Mavi; su, çocuk ve gökle birlikte kullanıldığında serinlik ve umudu çağrıştırmaktadır:

“Bulutlar açmadı/Mavi gök orda mı” (s. 439),

“Mavi çocuk mavi ışık/Nerdesin/Yine bir bakış mı kaldı aklında” (s. 487),

“Su masmavi ve köpükler/Bembeyaz kırılıp dağılıyor sahile” (s. 493).

“Kutsal Mavi Çocuk Şiiri” şiirinin başlığında mavinin kutsal sıfatı görünür kılınmıştır. Şiir içeriğinde Hz. Musa’nın *Yed-i Beyza* mucizesinin aktarıldığı düşünülürse hem görme ve ışıkla kurulan ilişkinin bağlamı hem de kutsal olana ilişkin vurgunun mahiyeti belirginleşmektedir.

Yeşil, Zarifoğlu’nun şiirlerinde İslâm dini ve düşüncesi ile ilişkili bir renk olarak görülmektedir. Nasr, geleneğe göre Hz. Peygamber’in Mi’râc sırasında yeşil bir örtü (refref) ile yukarı çekildiğini, vahyin nüzulü sırasında ise ufkun yeşil bir

ışıkla kaplandığını aktarır ve yeşil rengin “İslâm’ın rengi” olduğunu belirtir.⁵⁴³ Ayrıca Schimmel, “Efsaneye göre mucizevi doğumun ardından Hazreti Muhammed yeşil ve beyaz örtülerle sarılmıştır” der ve yeşilin Hızır’ın rengi olduğunu, mutluluğu ve dirilişi sembolize ettiğini belirtir.⁵⁴⁴ Zarifoğlu’nda da yeşil renk, geleneksel algıyla örtüşerek İslâm dininin sembolü olarak kullanılır.⁵⁴⁵ “İşaret Çocukları” şiirinin İslâmî referanslarla oluşturulan dizelerinde “yeşil hırka” Hz. Peygamber’i⁵⁴⁶ çağrıştırmakla birlikte İslâm düşünce ve geleneğine işaret etmektedir.

“Yasin okunan tütsü tüten çarşılardan

Geçerdi babam

Başında yağmur halkaları

Anam yeşil hırkalar görürdü düşünde” (s. 65)

“Yanma” şiirinin “Boynuma zümrüt bir gerdanlık atmışım” (s. 83) dizesinde yeşil rengin doğrudan kullanılmadığı hâlde zümrüt kelimesinin renginin yeşilliğinden hareketle bağlılığı gösteren bir işaret olarak kullanıldığı görülür. “Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinin “Gün gelecek/Mızrağın ucunda yeşil renk bir tülbent” (s. 174) dizelerinde mızrak, yeşil ve tülbent kelimeleri İslâm düşünce ve geleneğinin gösterenleridir. Zarifoğlu’nda mızrak, vahiyle ilişkili bir unsur olarak geleneği işaret eden bir semboldür. “Aralık Günleri İçin Bir Aşk Denemesi” şiirinde aşk ve cihat bağlamında oluşan atmosfer “yeşil”dir:

“Aşk duraksar ve yara alır

Uçak çelik rengi göğü sesiyle sokunca

Alçalarak yemyeşil ekinlerin arasına

Kuru ekmeğe yiyen üzgün köylüleri bombalamaya

⁵⁴³ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Sanatı ve Maneviyatı**, çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2017, s. 80.

⁵⁴⁴ Schimmel, **a.g.e.**, s. 418.

⁵⁴⁵ Hatırlanacak olursa yeşil renk, Sezai Karakoç şiirinde de belirleyici bir ağırlıkla ve İslâm’ın rengi bağlamıyla kullanılmaktadır.

⁵⁴⁶ Hz. Peygamber’in birisi ahabından Kâ’b b. Züheyr’e hediye ettiği (Hırka-i Saâdet/ Topkapı Sarayı) diğeri ise Hz. Peygamber’in vasiyeti ile Veysel Karanî’ye verildiği söylenen (Hırka-i Şerif/Hırka-i Şerif Camii) iki hırkası bilinmektedir. Ancak Hz. Peygamber’in hırkalarının rengi yeşil değildir. Zarifoğlu’nun dizelerinde “yeşil hırka” Hz. Peygamber’in önderliği ve örnekliğinde İslâm düşünce ve geleneğini işaret etmektedir.

İlkin küçük bir göl kan dolu ağzı

/hava nasıl da yeşil/

Su mu yoksa o katı ışık mı yanakların taşıdığı

Nilüferler istekler koca bir dev” (s. 390-391).

Zarifoğlu’nda dev, sembolik olarak İslâm düşünce ve geleneğinin zaman ve mekânda büyüyüp genişleyen gövdesidir. Yeşil, İslâm’ın rengi olmasından dolayı bir aidiyet belirteci ve aynı zamanda aidiyet ayıracıdır. “Şan” şiirinde “Sen büyük ve yeşil renk ayrımı” (s. 99) ve “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde ise “Yeşil ya da yeşil olmayan çocuğun ağzından çoğaltılmış” (s. 191) dizeleriyle yeşilin aidiyeti belirtme ve aidiyet ayrımını gösterme niteliğine dikkat çekilir.

“Ve başı yeşil hâleyle çevrilen

Yüzünde tarihten ve gelecekte bir renk beliren

Atmacanın pençesinde atmacayı kendinden geçiren

Bir güvercin ki ne gören olmuş

Ne işiten” (s. 194).

Dizelerde İslâmi vizyon merhametin, barışın, haber taşıyıcılığının, Hz. Peygamber’e saygı ve sevginin sembolü olan güvercinle birleştirilmiştir. Tasavvuf düşüncesinde veli ve ermişlerin ruhu olarak nitelendirilen güvercin, atmacanın pençesindeyken onu kendinden geçirir. Çeşitli mitolojilerde görülen pençesinde yılan taşıyan kartal sembolü, *Nietzsche’nin Böyle Söyledi Zerdüşt*’ünde kartalın boynundan sarkan yılan metaforuna,⁵⁴⁷ Zarifoğlu’nun dizelerinde ise atmacanın pençesinde atmacayı terbiye eden güvercine dönüşmüştür.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde; *beyaz, ak, siyah, kara, kırmızı, kızıl, mor, sarı, mavi* ve *yeşil* işlevsel niteliğe sahip renklerdir. Bu renklerin şiirlere sembolik duygu değerleriyle girdiği görülmektedir. Bu renkler dışında *kahverengi* ten ve saç rengini (s. 79, 446), *pembe* daha önce de ifade edildiği gibi toyluk ve masumiyeti göstermektedir. Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde *yakut, zümrüt, kâfûr, kuzgun, tunç,*

⁵⁴⁷Friedrich Nietzsche, *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev. Mustafa Tüzel. İstanbul, İthaki Yayınlar, 2006, s. 25.

katran, zifiri, kanlı, can eriği, horoz rengi vb. kelimelerin doğrudan renk adı olmasa da renk çağrışımı oluşturacak şekilde kullanıldığı görülmektedir.

3.5. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE ŞEKİLLERLE İLGİLİ KULLANIMLAR

Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde görsellik ile ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer unsur, şekillerin kullanımınıdır. Şiirlerde şekillerin kullanımının görme ve görsellik ile ilgili diğer unsurlara göre nicelik ve işlev açısından daha sınırlı olduğu görülmektedir. Geometrik şekillere şiirlerde daha az yer verilirken “*şekil, biçim, yapı, yapılı*” gibi kelimelerin kullanımı aracılığıyla görsel bir atmosfer açığa çıkmaktadır.

“Saç” şiirinin görsel betimlemelerin yoğunlukta olduğu dizelerinde “biçim” kelimesi varlığın maddeselliğine dikkat çeker:

“Oyuncak saklı gelişinizle

küçücük yamyam ağızlı

yassı alnını

her gülüşün içinde tutan

yontma biçimiyle a saçlısı”,

“bir erkek biçimi geyik salmış” (s. 18).

Küçücük, yamyam ağızlı, yassı sıfatlarıyla betimlemenin görselleştirildiği dizelerde grotesk bir görünüme ulaşıldığı görülür. İnsanların yalnızca birer biçim olarak yansıtıldığı dizelerde bir dış algısı oluşurken dış, iç yokluğunu işaret eden katı bir kabuk gibidir.

“Delikanlılar” şiirinde benzer bir yaklaşımla insan bedenleri *biçim*, insanlara ait rol ya da işlevler *şekil* olarak nitelendirilir:

“Kentlere çağrılan ve insan biçimlerine

Nefret biçilen

Ve bunları düzenli anneler şeklinde” (s. 48).

“Salvo” başlıklı şiirde de dünya ya da içinde bulunulan mekân bir şekil olarak adlandırılır. İslâm inancına göre sırat “insanı gayesine erdiren yol” anlamındadır ve mecaz olarak da din karşılığında kullanılır. Sırat, ahirette cehennem üzerinde yer alan bir köprüdür ve bu kıldan ince, kılıçtan keskin köprüden geçebilenler cennete ulaşır. Köprüden düşenler ise ebedi mutluluğu yitirirler.⁵⁴⁸

“Bir şeklin karşılıklı oturma bölümündeyiz

Hep böyle durur yaşlanıp ağlayışımızın

Gözevlerine kurulan sırat eğrisi” (s. 58)

Dizelerde “bir şeklin oturma bölümü” ifadesi, insanın dünyadaki ikametini işaret eder. Sıratın gözevlerine kurulması, görme eylemi ve bakış ile cehennem arasında bir benzerlik kurulduğunu gösterir. Sırat nasıl ki iman edenler için bir sevinç ve ümit, doğru yoldan sapanlar için ebedi bir kaybediş ise göz de adeta görme eyleminin niteliğine göre insanı ebedi sevinç ya da kaybedişe götürecektir. Dizelerde görme, insan hayatının merkezî eylemi gibi aktarılır. İslâm’ın bakışı ile görenler, kendi gözlerinin sıratından geçip ebedi huzura ulaşırlar. “Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirin “Yaşarlar ebedi göz ve ölümsüzlük aşısı yapan kitabı” (s. 177) dizesinde Kur’an “göz ve ölümsüzlük aşısı yapan” kitap olarak nitelendirilir. Bu dizede de görmenin İslâm’a göre biçimlenmesi ile insanın ebedi mutluluğa ulaşacağı, görmenin niteliğinin insanı ebedi huzur ya da kaybedişe götürecektir bir sırat olduğu hatırlatılır.

Şekil ve biçim kelimelerinin kullanımı; manevi boyutun göz ardı edildiği, varlıkların salt maddeler olarak algılandığı dünyeviliğe işaret eder ve bu yönüyle, varlığın katılaştığı bir opaklaşma olarak şiire yansır. Benzer kullanımlar şu dizelerde de görülür:

“bir çakılın kızgın yapısında” (s. 21),

“biz işte hep soylu yapılar” (s. 24),

“şehrin ortasından oyuncak trenlerin/cezalandırmış şekilleri” (s. 80),

“İnsan yüzleri/Çömelmis inleyen ve içgüdü şekilleri” (s. 198).

⁵⁴⁸ Akay, “Sırat”, *İslâmî Terimler Sözlüğü*, s. 423.

İç'in şekiller, biçimler, bedenler ile örtüldüğü bu maddesel dış'laşma katıdır; geçişsizdir, boşluk bırakmayan bir yüzeyselleşmeye işaret eder. "Temsil edilen hacim, içi doldurulamadığı ya da boşluğuna tahammül edilemediği anda yüzeyselleştirilmektedir. [...]Görünenin ardında ve içinde yatan görünmeyeni görmezden gelme kipidir yüzeyselleştirme: Yeniçağlı imge, bakışım alanından kaçınmayı ve pornografikleşmeyi bu sayede başarır".⁵⁴⁹ Genel olarak Zarifoğlu'nun *İşaret Çocukları* ve *Yedi Güzel Adam* kitaplarında görülen bu kullanımlar; daha çok boşluğuna ya da yokluğuna tahammül edilemeyen iç'in çoklukla yatıştırılma refleksi olarak düşünülebilir ve şiirin dünyaya açılışında görmenin çarptığı geçişsiz yüzeyi oluşturarak görüntünün kırılmasına neden olur. Zarifoğlu'nun ilk şiirlerinde görülen nesne çokluğu, beden ve cinselliğin anatomik görünümü, dildeki kekemelik, anlamdaki kopukluk ve şiirsel ben, bu görüntü kırılmasının yansıması olarak düşünülebilir. Şiirin yönelimi; görmenin kendi eylemliliğiyle oluşturduğu maddesel yüzey örtüsünü kendi olmak ereği için açmak, kendi eylemliliğinin üzerine kapanan görmeyi kendi maddeselliğinin göz hapsinden özgür kılmaktır. *Görme*, "cümleden cümleye şeklin ötesine" (s. 60) geçmeyi; *görmede olmak* ise maddeselliğin kendi biçiminden geçmesini arzular:

"evlerde tartılmış ve ağır bulunmuş
fırlatılmış ve geceyle karşılanmış toprak
geçti biçiminden" (s. 70).

Şiirde şekil, biçim ve yapı'lardan oluşan geçişsiz maddesellik yüzeyi, iç yokluğunu kaplayan katı bir kabuk, bir dış algısı oluşturur. "Çatlıyacak gibi susuz düzgün ve biçimli sanatlar" (s. 288) dizesinde işaret edilen bu kabuk, iç yokluğunun refleksiyle kırılarak şiiri varlıkta içe, varlığın içinde görmeye açar:

"Bazan var'ı/Anlarsın yok ile" (s. 387).

Şiirin yüzeyini kaplayan maddesel çokluk, şimdi ve burada henüz bulunamayan var'ın metinsel alana yansıyan gölgesi, maddeselliğin neden olduğu çokluk karaltısının *a(r)tk* izidir. Bu *a(r)tk* iz; Zarifoğlu'nun özellikle ilk dönem şiirlerinde isimden isim yapma ekleri olan "+LP" ve "+sIz" eklerinin kullanımı ile

⁵⁴⁹ Sayın, *İmgenin Pornografisi*, s. 22.

dilin gövdesine de yansır. Asıl fonksiyonu her türlü isimden “mevcut bulundurma, ihtiva etme, nefsinde taşıma ifade eden” sahiplik isimleri yapmak olan “+LI” ekinin; “kendinde bulundurma”, “sahiplik veya bir bağlılık” bildirdiği bilinmektedir.⁵⁵⁰ Zarifoğlu’nun ilk dönem şiirlerinde bu ekin; daha çok somut, katı unsurları ya da biçim, şekil, yapı gibi dış nitelikleri işaret eden kelimelere doğrudan eklendiği görülür. “*saçlı, ağızlı, hançerli, biçimli, yivli, dişli, maskeli, gövdeli, mıknaşlı, yapılı, çizmeli, tülbentli, başlı, bıyıklı, boylu, köşeli, havuzlu, duvarlı, kemikli, kamçılı, düğmeli, kancalı, kanlı, tezgâhlı, kıvrımlı, batarlı, enli, sivilceli, buzlu vb.*” gibi kelimeler bu kullanımlara örnektir. Bazı durumlarda ise “+LI” ekinin “*canlı (tabut), ünlü (can sıkıntısı), sakıncalı, ateşli (hasta), ağırmalı (yara)*” örneklerinde görüldüğü gibi niteleme durumunda olan kelimeler aracılığıyla olumsuz anlam ve duygu değeri taşıyan kelimelere bağlandığı görülür. “+LI” ekinin menfisi olarak nitelendirilen ve “bir nesnede bir şeyin bulunmadığını” belirten, “isimlerde menfilik ifade eden tek ek” olan “+sIz” eki ise yokluk ifadesi içermektedir.⁵⁵¹ Bu ekin daha çok soyut unsurları, içi, manevi olanı, olumlu duygu ve anlam değerine sahip kelimeleri doğrudan ya da niteleyen kelimeler aracılığıyla işaret ettiği görülür. “*kutupsuz, kiblesiz, nasipsiz, huysuz, keyifsiz, havasız, sonsuz (ürperiyor), ilgisiz, sonsuz (gidişin), güneşsiz, sabahsız, kelimesiz, çağırmasız, sahipsiz, sebepsiz, zamansız, süresiz, habersiz, belirsiz, dipsiz, zafersiz, sevinçsiz, ışksız, sevgisiz, sayesiz, ansız, imkânsız, sessiz, kadersiz, sayısız, uykusuz, nedensiz, çaresiz, hesapsız, bilgisiz, uçsuz, inançsız, haksız, isteksiz vb.*” kelimeler bu kullanıma örnek teşkil eder. “+LI” ekinin maddesel ve dışı işaret eden kelimelere; “+sIz” ekinin manevi, soyut ya da içe ait, olumlu duygu ve anlam değerine sahip kelimelere bağlanması yoluyla bu eklerin kullanımı, ilk şiirlerde oluşan katı maddesellikte açığa çıkan dış algısı ve iç yokluğunun metinsel alana yansması olarak düşünülebilir. Özellikle *İşaret Çocukları* kitabında “+sIz” ekinin kullanım sıklığı, “+LI” ekine göre daha fazladır. Ancak “+sIz” ekinin “Ağartı” başlıklı şiirden itibaren kullanımını oldukça seyrekleşmekle birlikte ekin işaret ettiği anlam alanı da değişmeye başlar. Zarifoğlu’nun ilk şiirlerinde işaret edilen; orada bulunmayan, artı(k) olmayan, yokluğu belirten, ontolojik olarak bir “*eksi(k) varlık*” tır. Şiirin maddesel ve geçişsiz

⁵⁵⁰ Ergin, a.g.e., s. 139.

⁵⁵¹ Ergin, a.g.e., s. 160-161.

yüzeyinde “+sIz” eki, bir “*eksi(k) varlık*” işaretine dönüşerek yokluk olarak iç’i gösterir. Böylece Var’ın yok ile anlaşılması durumu; şiir metninde beliren bu “*eksi(k) varlık*”ın şiirin katı, geçişsiz, maddesel yüzeyine iç’i çağırması aracılığıyla metinsel alana yansır. İç’in şiire dönüşüyle (~~*a(+)tık-iz ve-eksi(k)-varlık*~~ silinir) şiir yok’tan var’a açılır. Bu noktada “+sIz” ekinin işaret ettiği anlam alanı da yok’tan var’a döner: artık “+sIz” eki var’a dönük olanda maddi ya da olumsuz niteliği (*kuşkusuz, lekesiz, yorulmasız*), yok’a dönük olanda içe ait ya da olumlu niteliği (*manasız, içeriksiz, çehresiz, elsiz, hissiz(dudak), gayretsiz (kalp), iklimsiz, bensiz, cansız*) siler.

Şiirin içe, iç’in şiire dönüşü; metinsel yüzeyin iç kuvvet tarafından kırılmasına neden olur ve yüzeydeki maddesellik çözülmeye başlar. Şekillerin katılıkları yumuşar, keskin sınırları esner:

“Kaçmıştım yeni bir ırmak şeklinde” (s. 83).

Dış artık içi yok sayan katı bir kabuk değil, içle ve içe göre şekillenen bir hareketlilik. “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinde bu hareket, Kur’ânî yazı bağlamında İslâm düşüncesinin varlık görüşüne bağlanır:

“bir yazı sağdan sola kıvrılarak eğilip

bükülerek bir şekil almalıydı” (s. 146).

Yazı; sadece bir ifade aracı değil, dünyayı ve bütünüyle varlığı idrak tarzını yansıtması nedeniyle bir görme biçiminin tezahürüdür. İslâm sanatı ile Kur’ân arasındaki en derin bağlantının “tevhid, yani birlik ve vahdet anlayışı ve akidesinde”⁵⁵² yattığını belirten Burekhardt, hat sanatı bağlamıyla Kur’ânî harflerin yazımındaki hareketi tanımlarken “oluş düzeyinde yatay bir şekilde ilerler; ama eylem alanı olan sağdan başlar ve kalp bölgesi olan sola doğru hareket eder; bu bakımdan bu yazı, dıştan içe doğru bir ilerlemeyi işaret eder.” der. “Küçük bir dalgalanma hareketi” dediği yatay hareketin oluş ve değişime tekabül ettiğini, dikine çizgilerin ise “Öz ya da sabit özler(el-a’yânu’s-sâbite)⁵⁵³ boyutunu temsil ettiğini

⁵⁵² Burekhardt, **İslam Sanatı: Dil ve Anlam**, s. 80.

⁵⁵³ “Varlıkların Allah’ın ilminde sabit olan ezeli hakikatleri, var olmadan önce varlıklar hakkındaki Allah’ın ilmi. Gerçekte kulların yokluk halinde, yalnız Allah’ın haklarındaki ilmi vardı.” Akay, “a’yân-ı sâbite”, **a.g.e.**, s. 44.

belirtir. Burckhardt, dikine harflerin “bir ve tek Öz’ü(Zât) tasdik anlamında birleştikleri ve yatımına olanların çokluk içinde dağıldıkları anlamında bölündükleri” tespitinde bulunur.⁵⁵⁴ Nasr da benzer ifadelerle; yazıdaki dikey hareketin “İlke’nin vahdetini/birlik’ini”, yatay hareketin ise “tezahürlerin kesretini/çokluğunu” sembolize ettiğini belirtir.⁵⁵⁵ Burckhardt ve Nasr’ın ifadeleri, hat sanatı bağlamında olsa da Kur’ânî harflerin ve yazı sisteminin ardındaki görme biçimini yansıtması açısından önemlidir.

Zarifoglu’nun dizelerinde yazı şekillenmez; adeta yaratılmış olmanın bilinciyle Yaratıcı’nın önünde “sağdan sola, kıvrılarak eğilip bükülerek”, O’nun ilkelerine teslim ve bağlı oluştan kaynaklanan uyumlu hareketle şekil alır. İslâmi düşünceye göre varlıklara şekil veren, musavvir olan yalnız ve ancak Allah’tır. Varlıklar, Allah’a bağlılıklarını yaratılış ilkelerine uyumlu ve bağlı kalarak gösterirler. Şiirde İslâmi olanla bağını koparmamış olan baba ile yazı biçimi arasında kurulan ilişki de bu yöne dikkat çekmektedir:

“hâlâ sağdan sola yazılan babam
bozulmaz akıllar kullanıyor
yaşlanıyor ama bozulmuyor ve diyor
‘çünkü bozulmazdan yapıldık’” (s. 148)

Dizelerdeki “bozulmaz” vurgusu, yaratılış düzeninde bir bozulma, aksama olmadığı, olmayacağı idrakiyle Yaratıcı ile kurulan ilişkiyi varlık anlayışının merkezine yerleştirir. “Bozulmazdan yapıldık” şuurunun “hâlâ sağdan sola yazılan” olmakta açığa çıkması, yazı ile düşünme ve görme biçimi arasındaki güçlü bağa işaret eder. Derrida “İstanbul Mektubu”nda “harf değişikliğinin ruh göçü”nden⁵⁵⁶ bahseder. Ona göre, modernleşme gerekçesiyle Türk harflerinin değiştirilmesi, bir “Kişinin sadece soyunması değil, gitmesi, çıplak halde tekrar yola koyulması, beden değiştirmesi”⁵⁵⁷ ve “bellek yitimi”dir.⁵⁵⁸ Zarifoglu’nun dizelerinde de benzer bir

⁵⁵⁴ Burckhardt, **a.g.e.**, s. 85.

⁵⁵⁵ Nasr, **a.g.e.**, s. 41.

⁵⁵⁶ Jacques Derrida, “İstanbul Mektubu”, **Cogito/Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken**, 3.b., S. 47-48, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2012, s. 23.

⁵⁵⁷ Derrida, **a.g.m.**, s. 19-20.

⁵⁵⁸ Derrida, **a.g.m.**, s. 26.

yaklaşım, yazı biçimi ile zihniyet arasındaki sıkı ilişkinin hatırlatıldığı görülmektedir.

“Şekiller” başlıklı şiirde dünya ve benlik şekillerinin katılığı yumuşar, akıcı bir kıvama ulaşır ve Hz. Peygamber’in eliyle vahiy merkezli bir yeniden şekillenme talebi görülür:

“dağ’la terbiyeli bir insan eli olan elinle
şekillenmeye hazırken” (s. 227).

Artık varlık, *kendinde-donuk* şekil değil *ilâhi dokunuş ile şekillenen kendinde* oluşur:

“Her nasip için ayrı ayrı/Rahmet şekillenir” (s. 300).

Zarifoğlu’nda köşelilik, köşeli şekiller kapalı ve katı oluşu işaret eder. Genellikle kapalı mekânı gösterecek de ima ettikleri maddesellik –şekil, biçim, yapı kelimelerinin kullanımında görüldüğü gibi- bir dış algısı oluştururlar:

“dört köşeli/kavşaktaki odada çok uzun daha dikdörtgen/masa duruyor” (s. 18),

“İçinin bir yerine köşeli bir taş gibi” (s. 37),

“Kedi sofranın altında üçgeniyle” (s. 158),

“Isın odanın köşelerini dolanarak” (s. 245).

Batı’nın sömürgeci tutumunun ve sömürgecilik faaliyetlerinin aktarıldığı “Bir Filmden Tek Kare” (s. 409-410) şiir başlığında kare kelimesi, sinematografik bir unsur olmasının yanında aktarılan durumun sertliğini, insan hırs ve iktidarı uğruna insanın insana çizdiği sınırların katılığını işaret eder. Şiir başlığında dış algısını oluşturan unsur ise hem sömürgeci ile kafese alınarak seyirlik nesneye dönüştürülenler arasında hem de yaşanan bu durumun içerik hâline dönüştüğü şiir ile onu seyirlik bir nesne karşısındaymış gibi alımlayan okur arasında ikizleşen “seyircilik” tavrıdır.

Zarifoglu'nun şiirlerinde köşelilik, esnetilmesi gereken bir nitelik gibidir. Keskin kenarlar, oluşan sert ve katı dış, eğilip bükülebilir bir niteliğe ulaşana dek yumuşamalıdır:

“Duvarlar mukavves

Çatı bir eğri kaburga kemiği daha yükleniyor”,

“Bir silindir geçiyor üstümüzden

Esneklikle yumşa dayan ağırlıklara” (s. 404).

Şiirlerde köşeli geometrik şekillerin kullanımı yerine *çember, halka, daire* ve *küre* gibi yuvarlak şekillerin tercih edildiği görülmektedir:

“ne varsa/ne dökülse küreden” (s. 21),

“Ve halkalanmış yüreğinin bir yerine/Lekesiz güneş çizgisi” (s. 37),

“küçük ve yuvarlak ellerle tutulmuş çocuk etekleri” (s. 41),

“eli yuvarlak şakağında” (s. 43),

“Başında yağmur halkaları” (s. 65),

“Ey alın beni/Yuvarlak ve dalgın kalayım (s. 98),

“Daire çizerek Ve kan Daire çizerek” (s. 104),

“Bir baş çemberiyle atılınca” (s. 168),

“Çemberli mermerin dibinde” (s. 174),

“Dönen çember - toprakla çalkalanan çocukların önünde” (s. 177),

“Yuvarlak biçimli ayakların” (s. 263),

“İçiçe dönen binlerce daireyle” (s. 286),

“Yuvarlak ve işlek omuzlu” (s. 318),

“Küçük küçük halkalar” (s. 425).

Ayvazoglu, Platon'un *Timaios* diyalogunda kozmik kanunlar dile getirilirken evren unsurlarını temsil eden geometrik şekillerin sembolizasyonundan bahseder. Daire; sonsuzun, evrendeki düzen, birlik ve bütünlüğün sembolü olarak nitelendirilir.

Geometrik şekillerin hepsi sonsuz potansiyele sahip dairenin içinde kurulabildiği gibi daireden sonsuz motif üretilebilmektedir. Ayvazoğlu, İslâm sanatında geometrik düzenlemelerdeki tekrar prensibinin buna dayandığını belirtir.⁵⁵⁹ Zarifoğlu'nun şiirlerinde geometrik şekiller, sentaktik düzeyde yoğun olarak kullanılmasa da dizelerin yinelenişi, simetrik kullanımlar ve art arda sıralanan dizelerde anlatımın başladığı dizeye döndüğü dairesel, sarmal kullanımlar dil malzemesinin geometrik bir forma dönüştüğü izlenimini uyandırır.

“Açık Açık Çağırır Aşkını” şiirinde görünümün minyatürlerde görülen kaydırma tekniğine benzer bir tutumla basamaklandırılarak derinleştirildiği dizelerde anlatımın başladığı dizeye dönmesiyle dairesel bir ritme ulaşıldığı görülür:

“Bilhassa büyük⁵⁶⁰

Erkek

Tam erkek bir el

Yani kolun ucuna kadar gelmiş de

Yumruk bile olmuş

Ve bilhassa bu büyük bir el” (s. 30-31).

Büyük ve el arasındaki mesafede yakınlaşma-uzaklaşma ile ritmik bir hareket izlenimi oluşsa da görüntüde herhangi bir değişiklik söz konusu değildir.

“Delikanlılar” şiirinde “kendime gelince” ifadesi ile başlayan dizelerin iki dize sonra, başladığı “kendime gelince” ifadesine dönmesiyle dairesel bir görünüm oluşturulmuştur:

“Kendime gelince ben kim oluyorum⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 121. Ayvazoğlu bu görüşlerine, kitabının İslâm sanatlarında geometrik şekillerin kullanımını ele aldığı “Yıldız Sistemleri” başlığında yer verir. Geometrik şekillerin tezyinata özel düzenlemelerine sanat tarihçilerinin “Yıldız Sistemleri” adını verdiğini belirten Ayvazoğlu, Semra Ögel’in *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Düşünceler* kitabında geometrik düzenlemeler ve yıldız sistemleriyle tasavvuf ve İbnü’l Arabî düşüncesi arasında benzerlikler gördüğünü aktarır. İbnü’l Arabî’nin *Fütihat*’ta âlemin katlarını açıklamak için kullandığı daire şeması, Ögel’e göre yıldız sistemlerinin de temel şemasıdır. Ögel bunu “ortak kaynaklardan beslenen ve İslam felsefesi, tasavvuf ve sanatı kaynaştıran ortak imgelerin evren düzeni ifadesi oluşturması” olarak yorumlar. Semra Ögel, **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, İstanbul, 1986, s.93.

⁵⁶⁰ Dizelerdeki vurgular bana aittir.

Cevherim neyse nereden geliyor

Duvarların fayans çinko benzerleri

Kendime gelince” (s. 47)

Yine aynı şiirde basamaklandırma ile derinliğin sağlandığı dizelerde simetrik yapı da dikkat çekmektedir.

“Bir sahnenin perdelerinden sonra⁵⁶²

Katmerli kadife ve ~~kapanan~~ perdelerinden sonra

Açılıp ~~kapanan~~ **karanlık küçük odalarda**

Ve karanlık küçük odalarda” (s. 48)

Simetrikleştirmeyi sağlayan “ve” bağlacıdır ve dizelerde adeta aynasal bir işlev yüklenerek görünümü ikizleştirir. “Perdelerinden sonra” ifadesinde de simetrik bir görünüm oluşur ve ifade, dizeleri iç içe birbirine bağlayan bir işlev yüklenir. İfadelerin iç içe girişik yapısı, Zarifoğlu’nun birçok şiirinde görülmektedir.

katmerli kadife	perdelerinden sonra
kapanan	perdelerinden sonra
Açılıp kapanan	perdelerinden sonra

“Perdelerinden sonra” ifadesi dizeler arasında bağlantıyı sağladığı gibi sürekliliği de sağlar. “Kapanan” kelimesi de “perdelerinden sonra” ifadesi gibi yinelenerek dizelerin iç içe geçtiği, önceki ve sonraki dizelerin birbirinin içinden geçerek devam ettiği bir görünüm oluşturur. Şiirin yüzey katmanında bir motif yinelenmesi izlenimi oluşturan bu kullanımlar, şiirin anlam katmanında da aynı işlevi yüklenerek derinliği oluşturur. İç içe geçen ve yinelenen motiflerin geometrik bir

⁵⁶¹ Dizelerdeki vurgular bana aittir.

⁵⁶² Dizelerdeki vurgular bana aittir

yüzey algısı oluşturması ve tezyinattaki girişik bezemeleri andırır bir görünüm ortaya çıkarması dikkat çekicidir.

İslâm sanatlarında, özellikle de mimaride görülen arabesk tarzın bir unsuru olarak nitelendirilen girift örgünün “bütün sanatlara derece derece yayıldığını” belirten Ayvazoğlu, şu tespitlerde bulunur: “Uygulandığı satıl sınırlı olmasına rağmen yöneldiği her istikamette sonsuzluğa doğru hareketine devam eden, geriye dönüşleri, tekrarları ve hamleleriyle ebediyeti telkin ederek cezbeli kompozisyonlar çizen arabesk, bilgisizlik hakkındaki bilgiyi, tatmine varan düşünceyi ve makrokozmos’un ritmik düzenini ifade etmektedir.”⁵⁶³ Ayvazoğlu, arabesk tarzın açığa çıkardığı görünümü “cezbeye tutulmuş dervişler gibi, birbirinin içine girip çıkarak dönüp dururlar”⁵⁶⁴ ifadeleriyle betimler ve şiirin “dil arakeski”⁵⁶⁵ olduğunu ifade eder.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde iç içe geçerek yinelenen, dairesel bir ritimle devamlılığı sağlayan bu kullanımlar, forma açık bir nitelik kazandırır. Bu kullanımlar; şiirsel desenler olarak düşünülürse desenin tamamlanıp kapalı bir forma dönüştürülmeksizin, yineleme ya da simetri ile sürekliliği sağlayacak şekilde açık bırakıldığı görülür. Zarifoğlu’nun şiirlerinin yüzey katmanında girift kullanımlarla formun açık bırakılması, çağrışım alanında bir giriftleşmeye sebep olduğu için şiirin yüzey katmanı ile anlam katmanı arasında da bir yansıma ve simetrikleşmenin olduğu düşünülebilir.

“Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” şiirinde iç içe geçiş ve dairesel bir ritimle yaratılışı da çağrıştıran süreklilik dile getirilir:

“Künde ve dönüyor toprak evler

Durmadan çevriliyor damlar

Birbiri üstünden ve içinden geçiyor

Kız kadın ve çocuk yüzleri

İkinci üçüncü ve beşinci künde

⁵⁶³ Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 118.

⁵⁶⁴ Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 116.

⁵⁶⁵ Ayvazoğlu, **a.g.e.**, s. 168.

Yani aynı anda sanki

Beş künde birden” (s. 168)

Anlatımın belirleyici unsuru olan *künde* kelimesi, Farsça “ağaç kütüğü” kelimesinden gelir. Kelime;“1. Ayak bağı, köstek, bukağı. 2. İri ve kalın ağaç gövdesi. 3. Güreşte hasmı altına alıp bir eli rakîbin bacakları arasından önden, öteki eli arkadan geçirerek kilitleme şeklindeki oyun”⁵⁶⁶ anlamlarını içerdiği gibi “Düzen, tuzak, oyun, hile ve suçluların ayağına bağlanan demir halka, köstek”⁵⁶⁷ anlamlarına karşılık olarak da kullanılır. Kelime ayrıca Türkiye Türkçesi ağızlarında; “et tahtası, çanak çömlek yapımında kullanılmak üzere hazırlanan çamur; hamur topağı, beze; gün, günde, her gün, sürekli”⁵⁶⁸ gibi anlamları içermektedir. Dizelerde künde kelimesi güreşteki tekniği anımsatan iç içe geçiş ve dönüşler eşliğinde aktarılır. Ancak künde kelimesi; Arapça “olmak” anlamındaki *kevn* fiilinden çekimlenen, “ol, olsun” anlamlarını içeren *kün* kelimesine lokatif hâli eki getirilmesiyle oluşturulmuş da olabilir. Kün emri, Allah Teâlâ’nın yaratmayı dilediğinde verdiği emirdir. “Allah bir varlığın veya olayın gerçekleşmesini istediği zaman ‘ol’ (kün) der, o da hemen oluverir” mealindeki ayetlerden⁵⁶⁹ hareketle Allah’ın yoktan mutlak anlamda yaratmasını ifade eder.⁵⁷⁰ Şiirin akışında düğün bağlamıyla ve “Er-kız korosu” tarafından dile getirilen dizelerde, künde kelimesinin hem güreşteki anlamı işaret edilerek görselleştirme sağlanmış hem de “aynı anda sanki” ifadesinde açığa çıkan “‘ol’ (kün) der, o da hemen oluverir” imasıyla kün kelimesinin çağrışımı aracılığıyla yaratılış döngüsüne dikkat çekilmiştir. Ayrıca şiirin yaratılış düzenine bağlılık ve ondan uzaklaşmayı işaret eden bağlamı düşünüldüğünde künde kelimesi; hem “düzen, tuzak oyun, hile” hem de “gün, her gün, sürekli” anlamlarını da içerecek şekilde kullanılarak anlamın katmanlaşmasını sağlamıştır. Künde kelimesinin bir *düğüm* işleviyle kullanılması yoluyla –bu kullanım, kelimenin demir halka, ayak bağı anlamlarını da anımsatır- iç içe geçişlerin ve döngüsel hareketin şiirin hem yüzey

⁵⁶⁶ Ayverdi, “künde”, **Kubbealtı Lugatı** (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/k%C3%BCnde>, Erişim tarihi: 8.11.2021.

⁵⁶⁷ TDK, “künde”, **TDK Güncel Türkçe Sözlük** (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 8.11.2021.

⁵⁶⁸ TDK, “künde”, **TDK Derleme Sözlüğü (Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü)** (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 8.11.2021.

⁵⁶⁹ Bkz. el-Bakara 2/117; Âl-i İmrân 3/47, 59

⁵⁷⁰ İskender Pala, “Kün”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 26, Ankara, 2002, s. 552-553.

hem de derinlik katmanlarında birbirine bağlanarak süreklileştirildiği görülür. Künde kelimesi, hem fraktalleşmeyi sağlayan bir desen hem de içerik-yapı geçişkenliğini ve bağlantısını sağlayan bir düğüm işlevi görür. Dizelerde varlığın zaman ve mekân boyutlarını da kapsayan, hem yatay hem dikey olarak birbirinin içinden geçen, iç içe ve bir anda binişik halde verilen görüntüsü varlığın kavranışı açısından dikkat çekicidir.

“Şan” başlıklı şiirde benzer bir durum dervişlerin anlatıldığı dizelerde muhtemel bir zikir halkasını işaret eder. Tasavvufi bir atmosferin aktarıldığı dizelerde içinde bulunulan somut, kapalı mekânın sınırları çözülür. Alışıldık görünümüyle kare, dikdörtgen vb. kapalı bir şekilde düşünülebilecek hane ve odanın, içine aldığı atmosferle iç ısıyı yükselerek duvarları “secdeye gider”. Hane ve oda, adeta içindeki Allah aşkı (ateş) nedeniyle kendi sınırlarını (duvarlar) aşır kendi şeklinden geçmektedir.

“Bir haneye çağrıldılar

halılar **hasırlar** ve kaynayan canlar

Acı kahve derin fincanla sunuldu

Oraya ateş birikmesi gibi oturdular

Gözlerini kapıyarak ve sormıyarak

Hasırları birbirine vuran

Hasırları duvara damlara

Ve dağın mağarasındaki hikmete savuran

Oraya bir ateş kümesi gibi kaydolan

Kendi içlerine ummana sançılıp boğulmaya koyulan

Dervişler

Basık ve duvarları secdeye giden odada

Hasırlar acı kahve derin halli uşak

...

Söz bedeni aşınca harlardı

Daire çizerek Ve kan Daire çizerek” (s. 103-104)

Dervişlerin bir araya gelişi “ateş birikmesi”, oluşturdukları daire ise “ateş kümesi” ifadeleriyle dile getirilir. Oda basık olmasına rağmen içine aldığı ateş dairesi öylesine genişler ki fiziki sınırlar aşılır, bütün varlık bu dairede birleşerek “dağın mağarasındaki hikmete” uzanır ve Hazreti Peygamber ve vahiy dairesine kaydolur. “Hasırlar, acı kahve, derin hal” birbirine eklenip fiziki mekânı aşan bir daire oluştururken şiirin sentaktik düzeyinde de merkezini “dağın mağarasındaki hikmete uzanan” “ateş kümesi”nin oluşturduğu, bir daire görünümü ortaya çıkar. Dervişlerin gözlerini kapayıp bir şey sormamaları, Allah aşkına teslimiyetlerinden kaynaklanır. Bu teslimiyet, gözün gördüğü maddesellik ve aklın uzanabildiği sınırlılığın hapsinden kurtuluş ve özün gürleşmesidir. “kendi içlerindeki ummana sançılıp boğulmaya koyulan” dervişler, her şeyin bütünleşerek birleştiği ummana (vahdet), bir katre gibi sançılıp (batıp) ummanda kendi varlıklarından geçerek (boğulmaya koyulmak), benliklerinin hapsinden kurtulurlar. Beden aşıp ateş kalpte kuvvetlenmiş, Allah’ın adını çarpa çarpa derviş misali dönüp duran kan, adeta bir zikir dairesi oluşturmuştur: “Daire çizerek Ve kan Daire çizerek”. Daire; önce dışta genişleyip tüm zaman ve mekânı “dağın mağarasındaki hikmete” bağlamış, sonra dıştan içe derinleşerek bütün varlığı kuşatmıştır. Tasavvuf anlayışında fenafillâh olarak bilinen “Kulun kendi varlığından geçmesi, Allah’ta yok olması”⁵⁷¹ hâli ile “Birlik; Allah’a yaklaşma, kavuşma”⁵⁷² olarak tanımlanan vahdet düşüncesinin aktarıldığı dizelerde; daireselliğin iç içe hem sentaktik hem semantik düzeye yansıdığı, bütün varlığın bir tespih gibi Allah’ın zikriyle bütünleştiği döngüsel bir ritim oluşturulduğu görülmektedir.

“Schwaebisch-Hall 1972” şiirinde Necip Fazıl’dan bahsedilen dizelerde de benzer bir ifade görülür:

⁵⁷¹ Akay, “Fenâ”, **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 141.

⁵⁷² Akay, **a.g.e.**, “Vahdet”, s. 489.

“İlk mimikleri ve yüzünde

İçiçe dönen binlerce daireyle

İnsanı alır gönül hücrelerine salar

kanının yapısını bozar

yepyeni bir terkiplerle atar meydanlara

çünkü çok gördüm

onun

yüzündeki ahenge ulaşacağım diye

temelinden sallanan yapıları” (s. 286-287)

Dizelerde “İçiçe dönen binlerce daireyle”, “terkip” ve “ahenk” kelimelerinin kullanımı, görsel algıyla anlam katmanını birleştirir. Ayrıca ahenge ulaşmak için yapının temelinden sallanması, gönül hücrelerine yani içe salınışın yapıyı bozması ve yeni bir şekilleniş vurguları da dikkat çekicidir. Dizelerde, hem Necip Fazıl’ın kendi hayatında İslâm inancının belirleyici duruma gelmesiyle yaşanan yeniden şekillenmeye hem bu şekillenişin gücü ve etkisiyle Necip Fazıl’ın dava adamlığı misyonunda birleşen irade, kararlılık ve etkileyicilikle bir bilinç ve ideal şekillendiricisi olmasına dikkat çekilmektedir.

Zarifoglu şiirlerinin yüzey yapısında görülen girift örgünün şiirin anlam katmanlarına doğru helozonik olarak şiiri derinleştirdiği görülmektedir. Şiirin bütün düzeylerinde görülen bu yaklaşım, Zarifoglu’nun eşyayı, doğayı, varlığı, insanı ve bütünüyle yaratılış düzenini görme biçiminin şiirsel alana yansımaları olarak düşünülebilir.

“Sevgili Dostum” şiirinin derinlik algısının perspektif yerine minyatürlere özgü kaydırma tekniğiyle oluşturulduğu izlenimi veren dizeleri ile tezyinata özgü dairesel bir ritmi çağrıştıran sarmal düzenlemesi, Zarifoglu şiirinde stilistik bir görselleştirme tekniği olarak görünmektedir.

“Kendi

Uzak kendi kemiklerinden

En uzak kendi kemiklerinden”⁵⁷³ (s. 237)

Dizelerinde derinliğin kendi kelimesinin “Ø/uzak/en uzak” kelimeleri vasıtasıyla basamaklandırılarak kaydırılması yoluyla oluştuğu görülmektedir. Uzaklığın merkezî perspektife bağlı görselleştirilmesinde uzaklaşan unsurun küçülmesi gerekirken kaydırma tekniğinde görünümde uzaklaşmadan kaynaklanan herhangi bir küçülme oluşmaz: (~~kendi/uzak kendi kemiklerinden/en uzak kendi kemiklerinden~~). Kaydırma tekniği sonraki dizelerde sarmal bir düzenlemeyle dairesel bir ritim oluşturur.

“Tanınması **birdenini**

Kendi birdenini kalabalığın

En dayanıklı topraklarda o yıllarda

Ne tarihler kırıldı ve olurdu ki

Devasa karınlı mağralar bile

Yılandı

Kendi birdeniyle bir genç **insan çocuğu**

Ana-baba kemiğinden evaralarına

Hatta caddelere bile aralanarak

Bir kırbaçucu atılımıyla

Şaklayıp

Binlerce ince çelik pürçük patlamalarla

İşte elleri işte duyguları

Görünce çıplak etini

Kavuşmayan giysileri arasından bir meczubun

⁵⁷³ Dizelerdeki vurgular bana aittir.

Kendi birdeni ve bir insan çocuğu”⁵⁷⁴ (s. 237-238)

Yineleme ile simetrik bir görünüm oluşurken döngüsel bir ritme ulaşılmaktadır. Eliot, bir şiir parçasının önce ritmik bir yapı olarak gerçekleştiğini belirtir.⁵⁷⁵ Zarifoğlu şiirinde bu ritmik oluşum, görselleştirme yoluyla sağlanmaktadır. Ayrıca yineleme ve simetrik yapıların ışığa bağlı varlık görüşü ve yansıma düşüncesini dil düzeyinde görselleştirmesi de dikkat çekicidir.

“Yedi Güzel Adam” şiirinin dördüncü bölümünde ülke; teşbih yoluyla önce erkeklere özgü niteliklerle, daha sonra kadınlara özgü niteliklerle betimlenir. Ülkenin “evi uçsuz bir yol gibi bekleyen” kadınlara benzetilerek aktarıldığı bölüm, dairesel görünüm aracılığıyla uçsuz bir yolu anımsatırken dairenin kapalı oluşuyla bir ev izlenimi oluşturulmaktadır:

“Ülkem

Tepeden eteğe yıkanmak için

Aşıdan sonra paklanan

Ovalara yayılmış **kadınlar**

Evi uçsuz bir yol gibi bekleyen

Yavruya verilecek süt gibi

En sıcak yerinde bekleten

O kadınlar gibi ülkem” (s. 122)

“Büyük Su” şiirinde de dairesel bir görünüm oluşur.

“Gördüm onu elinde bir çift yün çorap

Sanki tutuyordu obanın kaderini aklını

Elinde bir çift yün çorap gördüm onu”⁵⁷⁶ (s. 440)

⁵⁷⁴ Dizelerdeki vurgular bana aittir.

⁵⁷⁵ T. S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 147.

⁵⁷⁶ Dizelerdeki vurgular bana aittir.

İlk dize simetrik olarak üçüncü dizeye yansıtılarak aynasal bir görünüm oluşturulmuştur. Bu kullanım, belâgatte lafız ile ilgili sanatlar içinde kelime tekrarına dayalı sanatlardan biri olarak değerlendirilen akis sanatını hatırlatır. Akis sanatı, “bir mısra veya cümlelerin yahut cümle içinde bir ibarenin sonunu başa, başını sona alarak yeni bir ibare ve tamlama meydana getirmektir.”⁵⁷⁷ Şiirdeki bu kullanımlar ile girişik bezemenin benzerliklerine dikkat çeken Burckhardt, “sıkı biçimde birbiriyle irtibatlandırılmış paralellik ve ters çevirmeler aracılığıyla düşüncenin ritmik taşımasına kesinlik kazandırılmakta”⁵⁷⁸ olduğunu belirtir.

“Tırnak kadar plaka

Programın yazıldığı

Ucunda bir kılıç

Sonra bir kılıç ucunda bir plaka” (Beyaz Camlar, sf. 388)

Dizelerdeki simetrik yapı, girişik bir örüntü görünümü oluşturur. Simetri ve örüntüler, hem İslâm sanatında yüzeyde görülen geometrik yapıyı hem de kuantum teorisinin evreni simetrik ve girişik bir bütün olarak yorumlayan yaklaşımını anımsatır.⁵⁷⁹ Ancak kendi ritmik düzenine sahip olsa da bu simetriler tezyin, hat vb. sanatlardaki kadar kalıplara bağlı ve düzenli olmadığı için kısmen düzensizdir. Bu kullanımlar, görme ilişkisi açısından düşünüldüğünde bir şeye ait farklı görünümlerin bir araya getirildiği bir eş zamanlılık örneği olarak değerlendirilebilir. Kübist ve fütürist ressamın tablolarında olduğu gibi dizelerde bakışın yer değiştirmesi ile elde edilen bir şeye ait farklı görünümler bir araya getirilir. Bunun yanında dizelerdeki simetrik yapının ortaya çıkardığı döngüsel ritim ile “temel parçacıkların simetrik kalıplarını artıran kuantum özelliklerinden biri olan dönme (spin)”⁵⁸⁰ hareketi arasında bir benzerlik olduğu düşünülebilir.

⁵⁷⁷ Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat**, s. 267.

⁵⁷⁸ Burckhardt, **Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat**, s. 146.

⁵⁷⁹ “Ölümünden kısa bir süre önce Kuantum teorisinin kurucusu, Werner Heisenberg, tabiata gerçekten temel teşkil edebilecek olan şey parçacıklar değil fakat bu parçacıkların ötesinde yatan simetrilerdir, demiştir. [...] bunlar bireysel nesnelerin kendisinde bulunmaz fakat daha ziyade, parçacıkların bir araya gelişlerinde ve matematiksel olarak birinden diğerine geçişinde bulunur.” Peat, **a.g.e.**, s. 89.

⁵⁸⁰ Peat, **a.g.e.**, s. 89.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde benzer birçok örneği bulunan bu kullanımlar, ontolojik ve metafizik yönüyle şiirin anlam düzeyine bağlanan görme ilişkisini, şiirin metinsel düzeyinde görünür kılmaktadır. Şiirlerin kelime varlığı dikkate alındığında geometrik şekillerin kullanımının sınırlı olduğu; yineleme, simetrikleştirme ve yansıtma yoluyla dil malzemesinin düzenlenişinde geometrikleştirmeye gidildiği görülmektedir. Şiir metnini görselliğe yaklaştıran bu kullanımların hem klâsik şiirin geometrik niteliğini modern şiir içinde yeniden oluşturduğu hem de şiiri zihin düzeyinde geometrik fraktalleşme ile içerik-yapı olarak somut şiir örneklerine yaklaştırdığı düşünülebilir.

3.6. CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE SAHNE SANATLARI VE GÖRSEL SANATLAR İLE İLGİLİ KULLANIMLAR

Zarifoğlu'nun şiirlerinde sahne sanatları ve görsel sanatlar ile ilgili kullanımlar, şiir adlarından başlayarak sentaktik düzeyden semantik yapıya kadar şiirlerin bütün düzeylerinde belirgin ve şiir görme ilişkisi açısından belirleyici niteliktedir. Birçok şiirin kelime varlığında sahne sanatları ya da görsel sanatlarla ilgili kullanımlara rastlanmakla birlikte bazı şiirlerin tiyatro oyunu şeklinde kurgulanması yoluyla şiirlerde teatral bir atmosferin oluşturulduğu görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde şiirlerin kelime varlığında sahne sanatları ve görsel sanatlar ile ilgili unsurlar incelenmeye çalışılacak, içeriğin tiyatro oyunu şeklinde düzenlenerek anlatımda teatralleştirilmenin görüldüğü örnekler ise çalışmanın sonraki bölümünde “Cahiz Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Anlatımın Görselleştirilmesi” başlığı altında ele alınacaktır.

Şiirlerde sahne sanatları ile ilgili; *tiyatro, oyun, sahne, perde, piyes, pandomim, rol, aktör, maske, makyaj, jest, koro* gibi kelimelerin kullanımı dikkat çeker. Bazı şiirlerde metnin bir oyun sahnesine dönüştürüldüğü görülürken bazı şiirlerde sahne sanatları ile ilgili unsurlar gerçek hayata gönderme yapar.

“Berdücesi-1962” şiirinde “kızlığından tavşan dokunulmazlığı bir sahne mutlaka” (s. 26) dizesinde insan hayatının sahnelerden oluşan bir oyun olduğu izlenimi oluşturulur. “Sen Kuş Olur Gidersin Bir Trenle” şiirinin “ha biz varız/ha biz maskeli balo” (s. 20) dizelerinde insan hayatı bir yönüyle maskeli baloya benzetilerek dünyanın bir gösteri sahnesi olduğuna işaret edilmektedir. Karşılaştırma ilgisiyle iki unsuru bağlayan “Ha... ha...” kalıbının bir tarafına “varız” kelimesinin

yerleştirildiği görülür. “Ha varız” ifadesinin -“ha... ha...” kalıbının alışıldık kullanımlarından dolayı- “ha yokuz” ile karşılaştırılması beklenirken dizede “ha yokuz” ifadesinin sonraki dizede “maskeli balo” ile özdeşleştirildiği izlenimi verilir. Maskelilik, gerçek yüzün ve kimliğin örtüldüğü bir durum olarak insanın kendi yaratılış hakikatinden uzaklaşmasını işaret eder. Balo ifadesinin hayatın bir oyun ve eğlence oluşuna aldanmayı ima etmesinden dolayı “varız”ın karşısına, “yokuz”un maskeli biçimi olarak “maskeli balo” ifadesi yerleştirilmiş gibi görünmektedir. Ancak şiirin bu bölümü “ha biz yokuz/ha biz seferde” dizeleriyle kapanır. Böylelikle dizelerin hem “ha biz varız/ha biz yokuz” şeklinde art arda tamamlanması hem de “ha biz maskeli balo/ha biz seferde” şeklinde sarmal tamamlanması yoluyla çağrışım genişletilmiştir. İnsan hayatı farklı sahnelerin birleşmesinden oluşmuş bir oyun gibi yansıtılırken dünya hayatı, her biri farklı bir oyun olan insan hayatlarını kapsayan bütünüyle bir oyun olarak görülmektedir. Hem bu dizelerde hem de şiirlerin genelinde sahne sanatlarıyla ilgili unsurların kullanımıyla oluşan “oyun içinde oyun” algısı dünya hayatının bir oyun ve eğlence olduğunu bildiren ayetleri çağrıştırmaktadır.⁵⁸¹

“Delikanlılar” şiirinde benzer bir yaklaşımla sahne ve perde terimlerinin yer aldığı görülür:

“Delikanlı/Bir sahnenin perdelerinden sonra

Katmerli kadife ve kapanan perdelerinden sonra” (s. 48)

Dizelerde insan hayatının sahnelenen bir gösteri/oyun olduğu düşüncesi belirgindir. “perdelerinden sonra” ifadesi, öte düşüncesini de metne taşır. Perde “burada” kapanırken “orada” açılır. İnsan, burada kendisi tarafından oynanan oyunu orada perde açılınca izler. Bir anlamıyla bu durum, insanın gözlerindeki dünya

⁵⁸¹ “Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir. Müttakî olanlar için ahret yurdu muhakkak daha hayırlıdır. Hâla akıl erdiremiyor musunuz?” (el-En’âm, 6/32); “Bu dünya hayatı sadece bir eğlenceden, bir oyundan ibarettir. Ahiret yurduna (oradaki hayata) gelince, işte asıl yaşama odur. Keşke bilmiş olsalardı!” (el- Ankebût, 29/64); “Doğrusu dünya hayatı ancak bir oyun ve eğlencedir. Eğer iman eder ve sakınırsanız Allah size mükâfatınızı verir. Ve sizden mallarınızı (tamamen sarfetmenizi) istemez.” (Muhammed, 47/36); “Bilin ki dünya hayatı ancak bir oyun, eğlence, bir süs, aranızda bir övünme ve daha çok mal ve evlât sahibi olma isteğinden ibarettir. Tıpkı bir yağmur gibidir ki, bitirdiği ziraatçıların hoşuna gider. Sonra kurur da sen onun sapsarı olduğunu görürsün; sonra da çer çöp olur. Ahirette ise çetin bir azap vardır. Yine orada Allah'ın mağfireti ve rızası vardır. Dünya hayatı aldatıcı bir geçimlikten başka bir şey değildir.” (el-Hadîd, 57/20).

perdesinin açılması ve yapıp ettiklerini görebilmesini işaret eder. Perde, insan açısından burası ve orası arasında bir örtü niteliğindedir. Perdenin kapanırken açılan, açılırken kapanan hareketi orayı buraya, burayı oraya taşır. Perde, ora ile bura arasında bir köprü işlevini yüklenir. “sonra” ifadesi şiir metnine açık bir yapı kazandırdığı gibi hareketin kesintisizliğini de sağlar ve böylece ora ile buranın iç içe geçtiği girift bir süreklilik izlenimi oluşur.

“...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde dünya-sahne, hayat-oyun ve insan-oyuncu eşleştirmeleri daha açık görülmektedir:

“Evlerin dışında
Çünkü böyle oldu
Pencereden uzanan başın dışında
Günahın ve sevabın
Merkezinde hem tanımadığım
Alışmadığım bir sistem gitgelinde
Boyuna sırtımdan ve kafamın arkasından delindiğimi
Oynuyorum ve rolümü. Oyun çarkının boşuna döndüğünü
Seyircilerden bir kadın olgun ve eteçalan
Çıplak. Eşyadan ve odanın kapamasından
Her an biraz daha soyunarak
Yatağında
Çivilenmeden gerilmiş çarmıha gibi yatan
Anlıyorum oyun çarkının kendine döndüğünü
Ölümün
Saklanacağı kalmayan avhayvanı gibi
avcısına göründüğünü” (s. 207)

Çarkın dönüşünün anlatımdaki dönüş vurgusu ile desteklenmesi, dizelerde hem sentaktik hem semantik olarak bir dönüş hareketi açığa çıkarır. Oyun çarkının dönüşü, dünyanın dönüşünü çağrıştırdığı gibi bir makinenin “dönen ve genellikle çalışmayı sağlayan tekerlek biçimindeki parçası”na⁵⁸² da işaret eder. “tanımadığım, Alışmadığım bir sistem gitgelinde” ifadesinde açığa çıkan dışarıdalık ve yabancılık duygusunun “Oynuyorum ve rolümü.” ifadesinde oynayan kişi ile rolü arasında “ve” bağlacının girmesiyle gösterildiği düşünülebilir. Şiir kişisi, tanımayı ve alışmayı reddettiği bir sistemin zorunlu olarak içinde bulunsa da bilinciyle dışarıdadır. Ancak bir taraftan “tanımadığı, alışmadığı sistem gitgeli”nin dışsallığı tarafından da sarılmış bir dışarıdalıktır bu. Adeta çarkın dönüşü ve sistemin gitgelleri içeri ve dışarı algısını tersine döndürmüştür. Seyirci ile oyuncu, av(ölüm) ile avcı (insan) arasındaki ilişkiyi de tersine döndürdüğü gibi. “Evin dışında”, “pencereden uzanan başın dışında” tanımlanan, sistem gitgeli tarafından “sırtından ve kafasının arkasından” boyuna delindiğini hisseden şiir kişinin içeride mi dışarıda mı olduğu da belirsizdir. Sanki oyun çarkını bu denli tekinsiz ve ürpertici kılan, dışın içe sızmasına, için dışlaşarak yabancılaşmasına neden olan şey: “Pencereden uzanan baş”tır. İçeriden dışarıya uzandığında sırtı ve kafasının arkasından delindiği için yabancılaşmış bir içi işaret eder; dışarıdan içeriye uzandığında “pencereden uzanan başın dışında” olarak içeriyi kendine dış sayar. Pencereden uzanma, adeta gövde ve başı birbirinden ayırmıştır.

Aynı bölünme, seyircilerden biri olan kadının nü bir tablo gibi seyredilen bir nesneye dönüşmesinde de görülür. Kadın çivilenmediği hâlde çarmıha gerilmiş gibi yatar. Batı sanatında kutsiyetle bağlantılı tasvirlerde trajik bir imge olan çarmıh, kadının yüceltilmesi olarak yansıtılan parodik bir gösterene dönüşmüştür. Berger’in dile getirdiği gibi “Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”⁵⁸³ Trajedi kadının kendi içindeki bölünüşünde açığa çıkar: kadın, kendisinin bir nesne olarak seyredilişini seyredene

⁵⁸² Ayverdi, “Çark”, **Kubbealtı Lugatı** (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/%C3%A7ark>, Erişim tarihi: 14.11.2021.

⁵⁸³ Berger, **Görme Biçimleri**, s. 47.

dönüşerek özgürleşmez, bakışın hâkimiyeti önünde edilgin ve ona mahkûmdur. İç ve dış, seyreden ve seyredilen arasındaki sınırın belirsizleştiği bakış gitgelinde görme, mahremiyet alanının ihlaline dönüşür. Batılılaşma süreci ve bunun uzantısı olarak dayatılan kültür politikalarının bilinç ve yaşantı üzerindeki olumsuz etkilerinin çarpıcı bir “dönüş” vurgusuyla aktarıldığı dizelerde kültür dönüştürümü, bilincin kendi ölümünü çağırması olarak nitelendirilir: çünkü batılılaşma arzusu “evlerin dışında”, onlara “rağmen” belirse de başın pencereden uzanmasıyla istemli bir yöneliş niteliği taşır. Kültür dayatması, bu noktada “evlerin dışında” beliren batılılaşma arzusunun içeri sızmasını engelleyen “rağmen” direncini kırarak kültürün içeri yerleştirilmesini/bir yerde yerleştirilmesini sağlayan batılılaşma hedefinin katalizörü durumundadır. Batılı bakışın merkezindeki perspektif kelimesinin, etimolojik olarak “içinden, arasından bakmak” anlamına gelen bir kökten türediği⁵⁸⁴ ve Panofsky’nin aktarımına göre Rönesans kuramcısı Leo Battista Alberti’nin ifadelerinde “pencereye” dönüşerek “bizi bu pencereden ardındaki bir mekâna baktığımıza inandırmak isteyen”⁵⁸⁵ işlevi düşünüldüğünde, “pencereden uzanan” bakış ile batılılaşma sürecindeki görme biçimi değişimi arasında güçlü bir ilişki olduğu düşünülebilir. Perspektifin, Batı sömürgeciliği ve Hristiyan misyonerliğinde uzun bir tarih öncesine sahip olduğunu belirten Belting’e göre “Perspektifin bir sömürgeleştirme aracı olarak kullanıldığına hiç kuşku yoktur. Avrupalılara göre perspektif “doğal görme biçimi”nin normuydu ve gerçekçiliği, modernliğin nimetlerini sömürgelere de getirecek olan ilerlemeyi temsil ediyordu.”⁵⁸⁶ Bu bağlamda Belting, “Gerçi Osmanlı İmparatorluğu Batı sömürgesi değildi, ama modernleşme sürecinde –dünyaya modern gözlerle bakılacaksa- sömürge sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştı.” tespitinde bulunur. Şiirin sonraki dizelerinde “Yani ilkel/Ya da kültürle deşilmiş olmanın” (s. 215) ifadeleri de Belting’in dikkat çektiği modernleşme-ilerleme algısının işareti olarak okunabilir. Zarifoğlu’nun dizelerinde Batılılaşmayla hedeflenen modernleşmenin kültür dayatması yoluyla bilinçleri dönüştürmesi, çarkın dönüşüyle somutlanarak dönüş vurgusu

⁵⁸⁴ Panofsky, perspektif sözcüğünün “içinden bakmak” anlamındaki *perspicere*’den değil de “açık seçik görmek” anlamındaki *perspicere*’den türetilmiş olacağını belirtir. Sözcüğün Dürer’in yorumundan hareketle kabul edilen “içinden bakmak” anlamının Yeni Çağ’ın tanımlama ve konstrüksiyonuna dayandığını ifade eder. Panofsky, **a.g.e.**, s. 61.

⁵⁸⁵ Panofsky, **a.g.e.**, s. 9.

⁵⁸⁶ Belting, **a.g.e.**, s. 52.

pekiştirilmiştir. Nihayetinde bilinç, kendine dışsal olarak dönen yabancılaşma tarafından sarılmış, kendi içini bakışın yabancılaşmasına açmış ve zihinsel anlamda seyredilişini seyreden bir edilgenliğe dönüşmüştür. Yerinden edilen bilinç, *yerli yerine* döneceğine “oyun çarkının kendine döndüğünü” izleyen ve bu dönüşün izinde sadece kendi ölümüyle göz göze gelen bir bakış yarası olarak askıya alınmıştır. Bu anlamıyla şiirin “Kapa perdeyi kapa köprüyü” dizeleri, sonuçları ölümcül olan bilinç dönüşümüne karşı bir korunma tepkisi olarak bakışa kapanma, örtünme refleksi olarak değerlendirilebilir. Perdenin kapanması, oyunu sonlandırırken köprünün kapanması, bozucu etkinin geçişini durduracaktır. Çark kelimesinin yüzey ve derin yapıyı birleştiren bir düğüm işlevi gördüğü dizelerde, sahne sanatlarının kullanımıyla şiirsel bir oyun da açığa çıkar. Dizelerdeki ölüm iması, kendine yabancılaşan bilinç için olduğu kadar oyun çarkının kendine dönüşü için de mevcuttur. Dışarıdan bir etkiyle dönen çark, içeride öz bir kaynağa sahip olamadıkça -*Taşıma suyla değirmen dönmez* atasözünde işaret edildiği gibi- her dönüşünde bir bakış yarası olarak taşıdığı bilincin hafızasıyla göz göze gelerek kendi dönüşünün sonuna çarpacaktır çünkü “Kısa süren bir hatıra değildir toplum” (s. 198). *Yaşamak*’ta “Boyuna alıyor değiştiriyor ayırıyor öldürüyor ve öldürüyorlardı. *Güçlü bir motora bağlı hafif oynak bir teker gibi başıboş korkunç bir hızla dönüyordu varlığımız.* ‘yine de çözülmeler’ der babam, ‘bir çözülselerdi mahvolmuştuk, imansız ne yapardık der babam...’⁵⁸⁷ ifadeleri, şiirdeki dönüş vurgusunun şerhi gibidir.

Sahne sanatlarına ait unsurların kullanımıyla kültür dayatmasına yönelik eleştirileri içeren dizelerin dışında da şiirde sahne sanatları ve görsel sanatlara ait unsurların kullanım yoğunluğu dikkat çekicidir. “Kapa perdeyi kapa köprüyü” dizeleri ile başlayan bölümde “Dört resmin dört korkunç dakikanın/İri jestlerini anlıyorum” (s. 210) dizelerinde hem sahne sanatları hem de görsel sanatlarla ilgili unsurların kullanıldığı görülür. Perde ve jest kelimesi sahne sanatları ile ilgili, resim ise görsel sanatlarla ilgili terimlerdenidir. Yine aynı şiirde görsel sanatlarla ilgili: fotoğraf, Truva atını⁵⁸⁸ çağrıştıran heykel, resim ve ressam kelimelerinin yer alması

⁵⁸⁷ Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 16. İtalikler, ifadenin belirginleştirilmesi amacıyla kullanılmıştır, metnin orijinalinde bulunmuyor.

⁵⁸⁸ Yunan mitolojisinin önemli unsurlarından biri olarak bilinen Truva atı, efsaneye göre Truva Savaşı’nda şehre gizlice girmek amacıyla yaptırılan tahtadan at maketidir. Bir savaş hilesi olarak kullanıldığı için stratejik hilenin sembolü hâline gelir. Truva atının gerçekliği noktasında farklı

şiiirde görsellikle ilgili unsurların kullanım yoğunluğunu göstermesi açısından önemlidir.

“Bir fotoğrafta gibi/Her geçen anı fotoğraf olan çocukların” (s. 186),

“Fotoğraflarını çek günahların

Tövbeleri yıldırımla yayınla yine de” (s. 198)

Dizelerde fotoğraf, görsel bir bellek olarak insanın kişisel tarihinin dökümü gibi yansıtılır. Her anın fotoğraflanması, insan hayatının her anının görülüyor olduğu vurgusunu içermektedir.

“At gözü oyuk

Heykel atın içinde

Çünkü at büyük heykel

Sürücünün içinde on aziz bir kaç isa yezus hiristus

Yüz bin haç” (s. 204)

Truva Savaşı’nda stratejik bir savaş hilesi olarak kullanılan Truva atını çağrıştıran dizelerde atın gözünün oyuk olması, görmenin yerinden edildiği bir körlük durumuna işaret eder. Zarifoğlu şiirinde at, geleneği işaret eden sembollerden biridir. Dizelerde inanç, at, heykel ve oyuk gözün aynı bağlama yerleştirilmesi, inanç ve aldaniş ilişkisiyle bağlantılı bir ima niteliği taşır. Görmenin yerinden edildiği durumda heykel, inanç açısından da bir aldaniş gösterenine dönüşmektedir.

“Mayland uzun yüzlü bir kız resmi

Hani şu hep

Selamlaşıp geçerdik/

Uzun yüzlü kızlar çizen ressamla” (s. 206)

“Uzun yüzlü kızlar çizen ressam” dizesi, uzun boyunlu kadınlar çizen ressam Amedeo C. Modigliani tablolarını çağrıştıırır. Mondigliani, İkinci Yeni şairlerinin

kanaatler bulunmakla birlikte, böyle bir atın gerçekte var olmadığı ve Homeros’un *İlyada* destanında bir metafor olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

beğendiği ve etkilendiği bir ressamdır.⁵⁸⁹ Zarifoğlu dizeleri çağrışımsal olarak Modigliani'ı düşündürse de dizelerde bahsedilen ressam, şairin karşılaştığı başka bir ressam da olabilir. Zarifoğlu'nun dizelerinde adı geçen tek ressam Van Gogh'tur. “Şan” başlıklı şiirde ressama şöyle yer verilir:

“önemle alınırsa van goh
vahşice dolanır şafaklarda
dağları yakalayıp duran gün daralır
ovalara sancılarla dalgalarla ahenkli dalışlarla
öyle sabah öyle kadınca çığlıkça” (s. 102)

“Vahşice, şafak, ova, sancı, ahenkli dalışlar” ifadeleri Van Gogh'un yaşadığı sıkıntılara ve onun resimlerinde kurduğu atmosfere gönderme yapar. “ovalara sancılarla dalgalarla ahenkli dalışlarla” dizesi ressamın fırça darbelerini çağrıştırır nitelikte kurgulanmıştır. Zarifoğlu *Yaşamak*'ın “Biarritz 1972” başlıklı bölümünde de ressamdan bahseder: “Azurda da bir göl var. Van Gohun kayıklarını orada gördüm.”⁵⁹⁰

“Salvo” şiirinin “bir jest alıp bir cümle götüren” (s. 57) dizesinde jest terimi dikkat çeker. “Çocuğan” şiirinin “açar ordularını sevgilimdir/kurar çadırını bir tiyatro kahvesine” (s. 39) ve “Schwaebisch-Hall 1972” şiirinin Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* adlı üç perdelik oyununa telmih yapılan “ve merdiven tiyatrosunda/bir adam yaratmak piyesi” dizelerinde, sahne sanatlarıyla ilgili piyes ve tiyatro terimlerinin ve yine aynı şiirde “aktörlük” kelimesinin kullanıldığı görülür (s. 285).

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Aile Oyunu” şiir başlığında da işaret edildiği üzere anlatımın teatralleştirildiği bir şiirdir. Şiirin kelime düzeyinde “koro” (s. 155) kelimesi sahne sanatlarına ait bir kullanım olarak görülür. Materyalist görüşü savunan iki oğul ve ailenin İslâmi görüşe sahip diğer bireyleri arasında geçen diyalog ve monologlara dayanan anlatımıyla şiir, bir oyun gibi kurgulanmıştır. Ayrıca şiirde görsel sanatlarla bağlantılı düşünülebilecek “çizim, çizmek” kelimeleri, kaderle ilgili

⁵⁸⁹ Cemal Süreya'nın “Aslan Heykelleri” başlıklı şiirinde doğrudan ressamın adı geçer. Süreya, **Sevda Sözleri**, s. 31.

⁵⁹⁰ Kitaptaki yazım korunmuştur. Zarifoğlu, **Hikâyeler**, s. 58.

bir bağlama yerleştirilerek iki görüş arasındaki yaklaşım farkını belirginleştiren bir nitelik kazanmıştır.

"Ağabeyim

Ben

Çizilmiş bir yaşama atanmışım gibi"

....

"Kim çizebilir senden başka senin yaşamını" (s. 150)

"O var çünkü tanrı

O çizer onun yaşamını" baba" (s. 151).

"Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım" şiirinde de teatral bir anlatım görülmektedir. Monologlarla gelişen şiirin kurgusunda koronun araya girişleriyle anlatım ritmik bir nitelik kazanır. Eski Yunan tiyatrosunda erkek ve kadınlardan oluşan ve oyunda işlenen konuyla ilgili toplumun görüşlerini yansıtan *koro*, benzer bir işlevle şiirin kurgusunda yer alır. Sırasıyla yaradılış düzeninden uzaklaşmamış yaşayışlarıyla köy sakinleri "ay-buğday korosunda" (s. 164), yaradılış tabiatından uzaklaşarak yozlaşan kentliler "güneş-ışık korosunda" (s. 167) söz alır. Erkek ve kadının Tanrı rızası ile birlikteliğini işaret eden, yaratılışın döngüsel ritmini bir düğüm gibi sürekliliğe bağlayan düğün, "Er-kız korusu" (s. 168) ile aktarılır. İnsanın yaratılış fitratına dönüşü, bir gerçek doğuş olarak "kadınlık korusu" (s. 170) aracılığıyla dile getirilir.⁵⁹¹ Şiirdeki dönüş işaretleri, anlatımdaki döngüsel ritim ve anlamda açığa çıkan "asla rücû" vurgusu, şiirin bütün düzeylerinde uyum içinde ve helezonik bir dönüş hareketi açığa çıkarır. "İlk kez geriye dönmek gerekiyor"dur. Ancak bu geri dönüş modernizmin işaret ettiği ilerlemeciliğin gerisi değil, en güzel şekilde yaratılmış olan insanın kendi yaratılış hakikatine dönüşüdür.⁵⁹² İnsan hayatının, daha da ötede dünya hayatının bir dönüş hafızası gibi aktarıldığı şiir,

⁵⁹¹ Şiirde koronun kullanımı ve adlandırılmasında Sezai Karakoç'un şiirleri ile metinler arası bir ilişki kurulduğu düşünülebilir. Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı*'nin "Taha Sabır Kentinde" bölümünde "Ay korusu" (s. 46), *Gül Muştusu*'nun II. Bölümünde "Yaşlı kadınlar korusu" (s. 73) kullanımları, metinler arası ilişkiye örnek teşkil eder. Sezai Karakoç, *Şiirler II: Taha'nın Kitabı-Gül Muştusu*, 6.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1996, s. 46, 73.

⁵⁹² Şiir "Andolsun ki biz insanı en güzel şekilde yarattık." (et-Tîn 95/4) meâlindeki ayeti hatırlatmaktadır.

döngüsel ritmin hem yapı hem anlam düzeyinde bütünleştiği bir görünüm oluşturur. Burckhardt'ın da hatırlattığı gibi “Unutmayalım ki İslâm yeniden başlangıca bir dönüş dinidir ve bu dönüş de kendisini her şeyi birliğe iade etme şeklinde izhar eder.”⁵⁹³ Şiirin son dizesindeki “içimizde balyoz gürültüleri” ifadesi, şiirde bütünleşen döngüsel hareketle birlikte okunduğunda şiir metnini tevhid düşüncesine uzanan bir çağrışım genişliğine ulaştırır. Ayrıca dönüş hareketi, şiirin fraktal niteliğini açığa çıkarır.

“Şan” başlıklı şiirde “dans dans içiçe gök dans”⁵⁹⁴ (s. 101) dizesi ritmik bir fraktalleşme örneği olduğu gibi, Arthur Rimbaud'nun “Kötü Kan” başlıklı metnindeki “Çılgınlık, davullar, dans, dans, dans”⁵⁹⁵ ifadelerini de çağırıştırır.

“Kuruluş” şiirinde “arap rakkası” (s. 67), “Meç” şiirinde “pantomim” (s. 73), “Kuşak” şiirinde “palyaço” (s. 75) ve “makyaj” (s. 77) ve “Yedi Güzel Adam”da “dansöz” (s. 108) kelimeleri sahne sanatları ile ilgili kullanımlar olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca şiir adlarından “Bir Filmden Tek Kare” ve “Ve Tek Kare Bir Film” bu kullanımlara örnektir.

Şiirlerde görsel sanatlarla ilgili *resim, ressam, tablo, heykel, fotoğraf, nakış ve nakkaş* kelimelerinin kullanımları belirgindir. Resim kelimesinin zaman zaman fotoğraf kelimesi yerine kullanıldığı görülmektedir. “Taş Gemi” şiirinde “hatırlarken çocukların sevinçle/ve babalarıyla ilk boy resimlerini” (s. 24) dizesi *Yaşamak*'ta şair henüz iki-üç yaşlarındaiken çektilen bir aile fotoğrafının epizodik bellekten yansıması gibidir.⁵⁹⁶

“Orası Neresi Burası Bir Adam” şiirinde “akvaryumda balık”, “resmi çekilmiş nehir” olarak nitelendirilir. Resim kelimesinin fotoğraf kelimesi yerine kullanımının yanında fotoğrafın hareketi içerecek şekilde algılanması da dikkat çekicidir. “akvaryumda balık” resmi, sanki büyük bir hareketin minyatürü gibidir.

⁵⁹³ Burckhardt, **İslam Sanatı: Dil ve Anlam**, s. 94.

⁵⁹⁴ Bu dize, aynı zamanda F. David Peat'in fizikçi Wolfgang Pauli ile ilgili eş zamanlılık bağlamında aktardıklarını çağırştırmaktadır: “Pauli, kuantum seviyesinde tabiatın tamamının soyut bir dans halinde olduğunu iddia etmiştir.” Peat, **a.g.e.**, s. 22.

⁵⁹⁵ Rimbaud, **a.g.e.**, s. 87.

⁵⁹⁶ Zarifoğlu, **Yaşamak**, s. 91.

“Ahenksiz Kuşlar” şiirinde heykel ve resim kelimeleri söz ve göz ilişkisi bağlamında kullanılır. Heykelin ağzı olsa da söz söyleme gücüne sahip olmaması, resimlerdeki gözlerin ise görme gücüne sahip olmaması vehim kelimesinin anlam alanıyla desteklenmiştir. Vehim; “Gerçekte var olmayan, fakat var olduğu sanılan, varmış gibi tasarlanan düşünce ve zan; Yersiz korku ve zan, şüphe”⁵⁹⁷ anlamlarına karşılık gelmektedir. Heykel ağızlarındaki sözler ve resimlerdeki oyulmuş gözler, bir vehim olarak nitelendirilmektedir.

“duvarlara yapılmış heykel ağızlarındaki sözler

ve eski resimlerde

yerleri oyulmuş

gözlerin ve hiçbir vehmin önünde

vurulmadan ve korkulara” (s. 41)

Zarifoglu’nun dizeleriyle benzer bir kullanım, Ece Ayhan’ın “Çağdaşbiryahudininelyazısı” şiirinin IV. bölümünde yer alan “Başsız heykeller gördüm ben, gözsüz resimler”⁵⁹⁸ dizesinde de görülmektedir. Anar’ın tespitine göre Ece Ayhan’ın dizelerinde “olmamış bir şeyleri hayal eden şiirdeki öznenin gördükleri” somutlanmaktadır.⁵⁹⁹

Görsel sanatlar ile ilgili kullanımlar, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de modern şiirin bir yansıması olarak yer alır. Ağırlıklı olarak görsel sanatlarla göstergeler arası bir ilişki kurulmuştur.⁶⁰⁰ Turgay Anar, İkinci Yeni şiirini görsel sanatlar açısından incelediği çalışmasında ekfrastik kullanımlara dikkat çeker. Anar’ın tarihsel gelişim ve kapsam alanındaki değişimlerle ayrıntı olarak ele aldığı ekfrasis terimi, genel anlamıyla görsel temsili dil içine alarak sözel temsil ile açıklamak, görsel sanat eserlerini dil içinde görselleştirmek olarak tanımlanır.⁶⁰¹

⁵⁹⁷ Ayverdi, “Vehim”, **Kubbealtı Lugatı** (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/vehim>, Erişim tarihi: 16.11.2021.

⁵⁹⁸ Ece Ayhan, **Adım Ece Ayhan Çağlar**, haz. Tunç Tayanç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 175.

⁵⁹⁹ Anar, **a.g.e.**, s. 251.

⁶⁰⁰ Göstergelerarasılık, farklı gösterge dizgeleri arasında ortaya çıkan alışverişi, açık veya kapalı ilişkileri belirten bir sistem olarak tanımlanır. Bkz. Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 3.b., İstanbul, Öteki Yayınları, 2007, s. 17.

⁶⁰¹ Anar, **a.g.e.**, s. 294-295.

Ekfrasis, “mimesis kavramıyla doğrudan ilgilidir.”⁶⁰² Ekfrastik şiir, Tanzimat Dönemi sonrası Türk edebiyatında Servet-i Fünûn şairlerinin tablo altına şiir yazma, “tablo şiir” anlayışıyla belirginleşir ve İkinci Yeni şairlerinde, özellikle İlhan Berk’te⁶⁰³ Servet-i Fünûnculardaki uygulamanın çağdaş bir uzantısı gibi görünmektedir. Anar, Ece Ayhan’ın şiir tutumu ve dil anlayışı nedeniyle şiirlerinde “uzun ekfrastik tasvirlerle kapı açmayan” bir şair olduğunu belirtir.⁶⁰⁴ Bu noktada Zarifoğlu şiirinin ekfrasis ilişkisi açısından Ece Ayhan’a yakın olduğu düşünülebilir. Zarifoğlu’nun şiirlerinde sahne sanatları ya da görsel sanatlarla ilgili kullanımlar genellikle mimetik bir özellik taşımaz. Bazı şiirlerde ekfrastik dizelere⁶⁰⁵ rastlansa da bunlar daha çok göstergeler arası ya da metinler arası çağrışımsal unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Başlığından itibaren görme ve görsellikle yoğun bir ilişkinin görüldüğü “Aylak Göz” (s. 45) şiirinde *tablo, resim ve çizilmek* kelimelerinin kullanımı dikkat çekmektedir. Şiirde “Süresiz kapılır tablolara yangelir” ifadesiyle nitelendirilen adam, baktığı tablolara bir kadının “severek tebessüm attığını” anlamaz. Tablonun bir ressamın bakışının yansıması olduğu düşünülürse adam ve kadının bakışı ressamın bakışına yönelmiştir. Aynı şeye bakıyor olmak onların bakışını birleştirmez. Şiirin odağında adamın tabloya, daha da ötede kendi dünyasına odaklanan bakışı bulunur. Bunun yanında şiirde kadının varlığı adeta çerçevenin dışında bırakılmıştır. Kadına dair bilinen tek şey, adamın baktığı tablolara “severek tebessüm atma”sıdır. Ancak “erkenden aşındırır aşkını” dizesi bakışların birbirine yönelme ihtimalinin elden kaçtığı imasını içerir. Adam kendi dünyasında ve kendine odaklıdır. Tablolara yönelen bakışı şiirin odağında olsa da kendisini “kitapların uçlarına/çizilmiş itilmiş resim” olarak hisseder. Bu dizeler, tablonun duvara asılarak bakışa açılan doğası ile kitap arasına hikâyenin akışına paralel olarak çizilen minyatürlerin bakış karşısında örtülü doğasını ima eden niteliğiyle bir kültür ayırımına da dikkat çeker. Ayrıca adam aynı minyatürlerde olduğu gibi kendi inanç

⁶⁰² Anar, **a.g.e.**, s. 75.

⁶⁰³ Turgay Anar’ın tespitine göre “İkinci Yeni şiiri içinde en net ve yoğun ekfrastik şiirleri İlhan Berk yazmıştır.” Anar, **a.g.e.**, s. 301.

⁶⁰⁴ Anar, **a.g.e.**, s. 300.

⁶⁰⁵ “... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinin Truva atını anımsatan dizeleri gibi. Zarifoğlu, **Şiirler.**, s. 204.

ve hikâyesi ile bir anlama sahiptir. Dizeler, iki kültür arasındaki görme biçimi ve görsellik anlayışının farkını işaret etmesi açısından dikkat çekicidir. Şiirde bakışların yöneldiği tablo görünmez, ekfrastik bir nitelikte yansıtılmadığı gibi bir yok-tablo niteliğindedir. Ancak tablo, sanat değeri taşıyan bir eser olarak sergilenirken “kitapların uçlarına/çizilmiş itilmiş resim” ise sanat değeri taşıma niteliğinin dışında konumlandırılmıştır. Bu anlamıyla dizelerin eleştirel bir özellik taşıdığı da düşünülebilir. Batı anlayışını yansıtan tablo, sanatsal açıdan bir değer ölçüsüyken kitap arasında yer alan bir görsellik anlayışı sanatsallık açısından göz ardı edilmiş, dışarıda bırakılmış, hatta yok sayılmıştır. Şiirde tablonun yok-tablo olarak yer alması, -şiir metninin de kitap arasındaki konumu dikkate alındığında- kitap içinde var olan bir görsellik anlayışı tarafından yok sayılma, dışarıda bırakılma olarak yorumlanabilir.

Benzer bir karşılaştırma “Sevededik Müzeleri” başlıklı şiirde müze ve nakış kelimeleri aracılığıyla açığa çıkar. Şiirde resim, çini, nakış, nakkaş kelimelerinin kullanımı yanında “Görünen ne!” ifadesi şiirdeki görsellik bağlamına dikkat çeker. Şiirde saray illeri, hanlar, dervişler, vezirler, padişah ve şehzadeler gösterenleri ile oluşturulan kültürel atmosfer bir hayat tarzı ve dünya görüşü vurgusu taşır.

“Müzelerden yoruldun ama

Sen nakışlara dokun deli çehreli çocuk

Az bir yolun kalır nakkaşlara” (s. 340)

Dizelerde minyatür sanatı için kullanılan nakış kelimesi ve minyatür sanatçıları için kullanılan nakkaş ifadesi, müzelerin karşısında konumlandırılır. Batı ile Doğu, daha da ötede İslâm sanatı arasındaki sanat ve dünya görüşü farkına dikkat çekilerek nakkaşlara ulaşmak bir hedef olarak belirlenmiştir. Müzeler, Batı sanatı ve dünya görüşünü yansıtan ve Batı geleneği içinde gelişmiş mekânlardır. “... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde sanat galerileri de müzelere benzer bir tutumla aktarılır.

“Galerisi insan ve heykel ve resim ve kezzap galerisi” (s. 204)

Dizelerde iki kültür arasındaki sanat ve dünya görüşü farkına dikkat çekilirken kendi kültürüne yönelme vurgusu belirgindir. Şiirin son dizelerinde “kendine dön” çağrısı daha açık bir nitelik taşır.

“Dipdiri sürgünler verir saray gövdesi atlılara

Daluçları cönlere tenler Dicleye ve çöllere

Kutsal beytlere bir menzil yol kalır

Sen sevgileri göğüsle ve ne olur⁶⁰⁶ anla.” (s. 340)

Şair, adeta iki kültür arasındaki görme biçimi farkının anlaşılmasını ve hayatın merkezine insanın ait olduğu inanç ve zihin dünyasının görme biçiminin yerleştirilmesini talep eder. Kendi zihin ve değer dünyasının ölçülerine yönelme isteği, bu bilincin kazanılması için gayret gösterilmesi gereğini vurgular. Kendi inanç ve aidiyetlerinin görme biçimini merkeze yerleştirmek; kendi değer ve anlayış ölçülerine dönmeyi, “sevgileri göğüsle”meyi ve “anla”mayı gerektirir.

“Yedi Güzel Adam” başlıklı şiirin ikinci bölümünde yüz, bir tabloya benzetilir. Güzel olarak nitelendirilen bu yüz, her bakışta değişerek karanlık anlamlarından arınmaktadır.

“Bir tabloda gibi her bakmaya değişen

Karanlık anlamlardan arınan yüzünle” (s. 112)

Yüzün her bakmaya değişmesi, bir bakıma her bakışta başka bir görünüme ulaşılmasıdır. Görünüm ve anlam, her yeni bakışla birlikte çoğalmaktadır. Çok-anlamlılık, bir arınma imkânı ve aydınlanma olarak görülür. Zarifoğlu’nun “Yabancılık” başlıklı anlatısında da tablodaki adamın yüzü her bakışta değişir.⁶⁰⁷ Tablodaki yüzün her bakışta değişerek yenilenmesi, anlatıcı tarafından sanatsal bir başarı olarak yorumlanır. Bu yaklaşım, Zarifoğlu’nun hem şiirlerinde hem de genel

⁶⁰⁶ Dizedeki “ne olur” ifadesi, şiirin *Mavera*’daki ilk yayımında “(n’olur)” şeklinde parantez içinde yazılmış. *Korku ve Yakarış* kitabının Akabe Yayınları tarafından yapılan ilk baskısı ve *Şiirler*’in Beyan Yayınları tarafından yapılan baskılarında ifade “ne olur” şeklinde, parantez işareti kullanılmadan yayımlanmış. Bkz. “Sevmedik Müzeleri”, *Mavera*, C. 2, S. 20, Temmuz 1978, s. 1-2; *Korku ve Yakarış*, İstanbul, Akabe Yayınları, 1985, s. 13-14; *Şiirler*, İstanbul, Beyan Yayınları, 3.b., 1989, s. 339-340; *Şiirler*, İstanbul, Beyan Yayınları, 23. b., 2020, s. 367-368.

⁶⁰⁷ Zarifoğlu, “Yabancılık”, *Hikâyeler*, s. 139-154.

olarak yazıyla kurduğu ilişkide ortaya çıkan sanat anlayışının karakteristik yönünü gösterir: Çok-anlamlılık, çok-katmanlılık, çağrışımın çok-yönlülüğu.

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde Antoine de Saint-Exupéry’nin *Küçük Prens* kitabıyla metinler arası bir ilişki kurulduğu görülür.

“Oda doluyor kelimelere

Harflerin içinden

En yakın komşuya çizilmiş çizginin içinden

Bir boğa yılanından

Parçalanmamış bir kuzu geçer gibi” (s. 321)

Kitapta Saint-Exupéry, altı yaşındayken okuduğu bir kitapta gördüğu bir resimden bahseder. Resim, “boa yılanının bir hayvanı nasıl yuttuğunu” göstermektedir. Yazarın okuduğu kitaptan aktarımına göre “boa yılanı avını bütün halinde çiğnemedi yutar.” Saint-Exupéry de altı yaşındayken çizdiği fil yutmuş boa yılanı resmine *Küçük Prens*’te yer verir ve çizimiyle ilgili yaşadığı olaylardan bahseder.⁶⁰⁸ Zarifoğlu’nun dizelerinde Saint-Exupéry’nin çizimi ve anlatımıyla kısmen ekfrastik bir ilişki kurulduğu düşünülebilir.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde heykel, Sezai Karakoç şiirlerinde olduğu gibi “metaforik bir gayeyle fikir ve ideallerini somutlaştırıcı bir malzeme”⁶⁰⁹ olarak kullanılır. “(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde İbrahim peygamberi anımsatan İbrahimî bir yaklaşım görülür:

“Heykel bekliyen kımıldamış

Abesle elele ahbab gibi

Avazı çıkınca bağırılmıştır

-Durmadan deniyor ki vatanım neredir

Heykel ne diyor

⁶⁰⁸ Antoine de Saint-Exupéry, **Küçük Prens**, İstanbul, Mavi Bulut Yayınları, t.y., s. 9-10.

⁶⁰⁹ Anar, a.g.e., s. 302.

Konuşmaz heykel

Felçtir” (s. 140)

Heykellerin konuşmaya, hareket etmeye muktedir olmadıkları vurgulanırken heykel bir inanç göstereni gibi, İslâmi anlayışın çağrışım alanıyla birlikte aktarılır. Heykel, hareket etme gücüne sahip olmayışıyla felç olarak nitelendirilirken heykele yönelip ondan medet umanların hareket kabiliyetine sahip oluşları arasındaki tezada dikkat çekilir.

“Muntazam” başlıklı şiirde heykel, yine tevhidî bir bağlamda yer alır. Namaz vakitlerini çağrıştıran dizelerde heykel kırıkları, birliğe ulaşmak için aşılması gereken çokluğu ve engelleri işaret eder:

“Yakın sabahlarda öğlelerde ve daha

Üç parıltısında günün

Devlerimi güreştirmek işim

üstüm başım heykel kırıkları” (s. 304)

Dev, Zarifoğlu’nda genellikle İslâmi düşünce ve geleneğin zamanda ve mekânda genişleyip büyüyen gövdesini sembolize eder. Tevhidî düşüncenin sembolü olarak düşünülebilir. “heykel kırıkları” Hz. İbrahim’i çağrıştıran bir ifade olarak tevhit bağlamını güçlendirir. Ayrıca bu dize ile Sezai Karakoç’un “Zamana Adanmış Sözler” şiirindeki “Vurdum vurdum kendimi heykel kırıklarına çalkalandım”⁶¹⁰ dizesi arasında ortak bir görme biçimini işaret eden, metinlerarası bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Aynı dize, bir ima olarak Asaf Hâlet’in “İbrâhîm”⁶¹¹ başlıklı şiirini de anımsatmaktadır.

“Hasret Fantazisi” şiirinde de heykel, inanç ve idealleri somutlaştıran bir gösterene dönüşür.

“Doğru söyle çabuk söyle hemşerimiyiz

Boşuna mı bu kadar telaşlanışım

Yoluna baş koydu şahsım

⁶¹⁰ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan: Şiirler**, 4.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, 2003, s. 444.

⁶¹¹ Asaf Hâlet Çelebi, **Bütün Şiirleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 12.

Mırıldandığım dava yonttuğum heykel

Vurduğum gülbank

Bir hasret bu yağma bu soylu kıyım” (s. 412)

Dizelerde heykel, olumlu bir anlamda kullanılır. İdeallerin somutlaşması yolunda çekilen sıkıntı ve gösterilen çabanın heykel yontma işi ile özdeşleştirildiği görülür. İnanç ve ideallerin şekillendirilmesi için verilen emek dile getirilir.

Zarifoglu'nun ilk şiirlerinde heykel kelimesi inanç ve ideallerle ilişkili anlam değerini yüklenmemiştir. “Delikanlılar” şiirinde “kızdan heykeller” (s. 46), “Ağartı” şiirinde “bekardan korkan ev sahiplerinin/kapılarda kızlık heykelleri” (s. 80) dizeleri heykel kelimesinin inanç ve ideal bağlamı dışında kullanıldığı örneklerdir.

Anlatımındaki yoğun görselleştirme ile fotoğraflar aracılığıyla Abdülhakim Arvası'nın yaşadıklarının aktarıldığı “Altı Üstü İnsanlığın” başlıklı şiir, kısmen ekfrastik bir şiir olarak düşünülebilir. Yine sömürgecilik anlayışı ve sömürgecilerin tutumunun eleştirildiği “Bir Filmten Tek Kare” başlıklı şiirde bir film ile ekfrastik ilişki kurulmuş olabileceği gibi şiiri, şairin sinematografik olarak kurgulamış olması da muhtemeldir. “Kırk Yaşlarında Bir Adamın Konusu” şiirinde natüremort bir tabloyu çağrıştıran dizelerin de ekfrastik bir aktarım olma ihtimali mevcuttur.

“Ve nihayet şu köşe düşü

Yuvarlak üzerinde ağır örtüler

Kırmızı elmacıklar açık deniz fenerleri

Porselen ince zarif

Hayır bu yemek saati değil

Bir kuşlar kafilesi akıyor buluşma saatleri” (s. 397)

“S” başlıklı şiir ise adeta doğa manzaralı tablolarla hareketle yazılan ekfrastik şiirlerin parodisi niteliğindedir. Şiirde bir tablo oluşturulur.

“İşte doğa işte ben

Karşılıklı bir sabah sohbetindeyiz

İnce ağızlı kelebek sancağında

Çekirge dikkatli

Serçekuş

Gagası avucumda

Tablomuz hazır

Aslanla kaplan yanyana durdular

Tam yol kavşağında

Yerlerini aldılar” (s. 486)

Zarifoglu'nun şiirlerinde görsel sanatlarla ilgili kullanımların genel olarak çağrışım alanını genişletme ve görselleştirme amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Şiirlerde göstergeler arası malzeme alışverişi ya da ekfrasis çok sınırlıyken bu kullanımlar, şiirin içerik-yapı olarak görselleşmesine katkı sağlar. Zarifoglu şiirinin genel eğilimi, görsel bir malzemenin dil içinde görselleşmesi (ekfrasis) yönünde değil, dilin görselleşmek için sahne sanatları ve görsel sanatlara yaklaşması yönündedir. Sahne sanatları ve görsel sanatlarla ilgili kullanımlar, Zarifoglu şiirinde görmenin merkezî öneminden kaynaklandığı gibi modern şiirin yönelimlerinin yansıması olarak da değerlendirilebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE TEKNİK OLARAK GÖRSELLEŞTİRME

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme ve görsellik ile ilgili kullanımların yanı sıra şiirlerde bir teknik olarak görselleştirmenin kullanıldığı görülmektedir. Görselleştirmenin teknik olarak kullanımı, şiir ve görme ilişkisini hem dil hem anlatım düzeyinde belirginleştirir. Şiir dilindeki tipografik görselleştirme, şiiri somut/görsel şiir çalışmalarına yaklaştırır. Anlatımın görselleştirilmesi ise şiirin, sahne sanatlarının göstermeye dayalı niteliğini kuşanarak dilin çizgiselliğini aşip canlı bir gösteriye dönüşmesini sağlar.

Çalışmanın bu bölümünde Zarifoğlu şiirlerinde teknik olarak dilin ve anlatımın görselleştirmesi üzerinde durulacaktır.

4.1. CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE DİLİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ: TİPOGRAFİK GÖRSELLEŞTİRME

Zarifoğlu'nun şiirlerinin dil malzemesi, görme ve görsellik ile ilgili kullanımlar açısından oldukça zengindir. Şiirlerde görme ile kurulan ilişkinin dil malzemesindeki görme ve görsellik unsurlarıyla sınırlı kalmadığı, dilin *dile gelen görüntü* sınırlarını aşarak *kendisini bir hareketlilik olarak gösterdiği* görülmektedir. Sanki dil, kendi içinde *olup bitenin* sese bürünmesini değil, *olup duranın* ya da *olmakta olanın* göze görünmesini ister. Zarifoğlu şiirinin yüksek sesle okunmasını zorlaştıran da bir ölçüde şiir dilinin sözellikten çok görselliğe yakın olmasıdır. Dilin doğrudan görmeye açılması, şiiri somut/görsel şiir anlayışına yaklaştırır.

Zarifoğlu şiirlerini, günümüzdeki anlamıyla somut/görsel şiir örnekleri arasında değerlendirmek güçtür. Bunun yanında şiirlerdeki baskın görme ve görsellik eğilimi ve dilin görselleşmesi yönündeki kullanımlar, şiirlerin somut/görsel şiir çalışmalarının bir ön adımı olarak düşünülebileceğini gösterir. Hatırlamak gerekirse

Hasan Akay'ın Gazâlî'nin rubailerini için yaptığı tespit, Zarifoğlu şiirinin görme ve görsellikle ilişkisi bağlamında da yol gösterici olabilir. Akay, Gazâlî'nin rubailerinin “söz’el şiirin görsellik yanı ağır basan örneklerinden biri olarak ya da görsel şiirin söz’ellik yanı ağır basan örneklerden biri olarak *okunabilir*”liğinden bahseder.⁶¹² Zarifoğlu şiirleri de hem görsel dil malzemesi açısından hem de dilin görselleştirilmesi açısından böyle bir okumaya açık görünmektedir.

Somut/görsel şiir, genel olarak “göze hitap eden bir biçim’in sayfa üzerinde gösterilmesi” şeklinde tanımlanır. Somut/görsel şiirde görselleştirme yoluyla ya “içerik ön plana çıkar”ılır ya da şiirin “kendi semantiğinin resmi”ni oluşturduğu görülür.⁶¹³ Somut şiir çalışmalarında görsel malzeme dil içinde betimleme yoluyla canlandırılmaz, dilsel olan yeniden ve farklı biçimde görselleştirilir.⁶¹⁴ Ayrıca somut şiir, “görüntüyle alakalı varlıkların şiirde soyut olarak resmedilişinden ayrı olarak bir de şiirin malzemesiyle şekle dayalı bir görüntü elde etme tekniği”⁶¹⁵ olarak düşünülebilir.

Şiirde dil malzemesinin görsel düzenleme ile sunulduğu ilk örnekler, Roma Dönemi’nde ve Helenistik Dönem’de görülür. 17. yüzyılda G. Herbert, 19. yüzyıl sonlarında S. Mallarmé, 20. yüzyılda ise E. E. Cummings, G. Apollinaire, L. Aragon, V. Mayakovsky, F. T. Marinetti, E. Pound, B. Brecht gibi sanatçıların görsel şiir çalışmaları bilinmektedir. Somut şiir anlayışının bir akım hâline dönüşmesinde ise 20. yüzyılın ikinci yarısında yapılan çalışmalar etkili olur. 1953 yılında İsveç’te Öyvind Fahlström tarafından yayımlanan “Somut Şiir Bildirgesi” ve İsviçreli Eugen Gomringer tarafından 1954’te yayımlanan “Çizgiden Takımyıldıza” başlıklı bildirme ile somut şiir anlayışı kuramsal bir nitelik kazanır. 1955 yılından itibaren Brezilya’da Haroldo de Campos, Decia Pignatari ve Augusto de Campos gibi şairlerden oluşan Noigandres grubunun da somut şiirle ilgili kuramsal yazıları görülür. Haroldo de

⁶¹² Akay, **Şiiri Yeniden Okumak**, s. 239.

⁶¹³ Hasan Boyukara, **Modern Eleştiri Terimleri**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997, s. 214-215.

⁶¹⁴ G.Gonca Gökalp-Alparlan, “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, **Türkbilig**, S. 10, 2005, s. 4.

⁶¹⁵ Nurullah Çetin, **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Ankara, Öncü Kitap, 2014, s. 161.

Campos'un Max Bense'in⁶¹⁶ davetiyle Almanya'ya giderek orada şiir anlayışlarını tanıtmaya sonucunu Almanya somut şiir anlayışının merkezine dönüştür.⁶¹⁷

Klasik Türk edebiyatında somut/görsel şiir çalışmalarının örneklerine rastlanmakla birlikte bu örneklerin, bir akım niteliği taşımayan deneysel çalışmalar olarak değerlendirildiği görülür.⁶¹⁸ Modern Türk edebiyatında da görsel şiir çalışmalarına yaklaşan örnekler bulur. Nazım Hikmet'in 1929'da yayımlanan "835 Satır" başlıklı kitabında yer alan bazı şiirlerinde farklı puntolar kullanması, görsel şiir uygulamalarının ilk örnekleri arasında değerlendirilir.⁶¹⁹ Ercümen Behzad Lay, Asaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, İlhan Berk gibi şairlerin de bazı şiirlerindeki görsel düzenlemeler somut/görsel şiir uygulamaları arasında değerlendirilebilir. Bunun yanında bütünüyle görsel şiir olarak nitelendirilebilecek çalışmalara yönelen şairler de mevcuttur. Günümüz Türk şiirinde Serkan Işın, somut/görsel şiirle ilgili hem kuramsal çalışmaları hem de uygulamalarıyla dikkat çeker. Yüksel Pazarkaya, Tarık Günersel gibi şairlerin yanında bazı çalışmalarını Hakan Şarkdemir ve Cevdet Karal da deneysel olarak görsel şiir çalışmalarına yönelen şairlerdir.⁶²⁰

Zarifoğlu'nun, şiirlerinde dilin görsel olarak düzenlendiği örneklerde somut/görsel şiir uygulamalarına yaklaştığı görülmektedir. Zarifoğlu şiirinde görselleştirmeye doğru bu yönelim, hem dönemsel bir eğilim hem de şairin Alman edebiyatıyla ilişkisinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Ayrıca Zarifoğlu'nun görselleştirme tavrı açısından Nuri Pakdil'den de etkilendiği söylenebilir. Zarifoğlu şiirinde dilin görselleştirilmesi Nazım Hikmet'in düşüncesiyle görselleştirme tavrı ile Behçet Necatigil'in görselleştirmeyi anlamla ilişkilendirme tavrı arasında değerlendirilebilir. Hem Necatigil'in hem de Zarifoğlu'nun Alman edebiyatıyla ilişkisi düşünüldüğünde her iki şairin görselleştirmeye yönelik tutumunda aynı kaynaklardan beslenmenin getirdiği bir benzerlik söz konusudur. Yüksel Pazarkaya,

⁶¹⁶ Max Bense, somut şiir anlayışı içinde Stuttgart Okulu olarak bilinen grubun öncülerindedir. Türk edebiyatında Yüksel Pazarkaya bu okulun temsilcisi olarak bilinmektedir

⁶¹⁷ G.Gonca Gökalp-Alparlan, **A.g.m.**, s. 5-7.

⁶¹⁸ Konuyla ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz. Özer Şenödeyici, **Osmanlı'nın Görsel Şiirleri**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2012.

⁶¹⁹ Abide Doğan, Eser Demirkan, "Somut Şiir Üzerine Bir Deneme II", **Türk Dili**, S. 558, Haziran 1998, s. 534.

⁶²⁰ Konuyla ilgili deneysel çalışmaları bulunan sanatçılarla ilgili bkz. Murat Yalçın, **Türkiye'de Deneysel Edebiyat Antolojisi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

somut şiire süreci ve kavramı açısından yalnızca Necatigil'in yaklaştığını belirtir.⁶²¹ Necatigil'de somut/görsel şiire yönelim, dönemsel bir arayış ve ciddi bir uğraşın ürünüyken Zarifoğlu'nda dönemsel etkinin yanı sıra şiir ile görme arasındaki yoğun ilişkinin zorunlu bir sonucu gibidir. Bu nedenle Zarifoğlu, somut/görsel şiire kısmen yaklaşırken Necatigil de somut/görsel şiire yöneliş daha belirgindir.⁶²²

Zarifoğlu'nun şiirlerinde tipografik görselleştirme hem bazı şiirlerin görsel düzenlenişi hem de noktalama işaretleri, dil dışı göstergeler ve kelimelerin büyük harfle dizimi gibi farklı yazım tercihleri ile oluşturulur. Şiirlerde noktalama işaretlerinin kullanımında alışıldık kullanımların dışına çıkıldığı görülür. Dil göstergeleri dışında bazı sembollere yer verildiği (+, -, → gibi), eksiltelen ifadenin yerine sıralanan noktaların yerleştirildiği örnekler dikkat çeker. Bazı dizelerin bütünüyle ya da dize içinde bazı dil birimlerinin büyük harfle dizildiği örneklerle de görselleştirme sağlanır. Gerek şiir adlarında gerekse şiirin içinde soru, tırnak, eğik çizgi ve parantez işaretlerinin kullanımı, içeriğin görselleştirme yoluyla aktarıldığı izlenimini oluşturur. Bazı şiirlerde dil malzemesinin görselleştirilmesi daha belirsiz kalırken bir kaç şiirde görselleştirme şiirin bütününe hâkim olur.

Zarifoğlu'nun şiirlerindeki görsel düzenleme, yalnızca modern şiire özgü bir biçim arayışı gibi görünmez. Özellikle şairin klasik şiirin gazel formunda oluşturduğu "Menziller" başlıklı şiirinde üçüncü beyit sağdan sola bir eğik çizgi ile dördüncü ve son beyite bağlanır. Gazel formu, en az beş beyitten oluşurken şairin klasik şiirin formunda bir eksiltmeye gittiği, eksiltelen beyit yerine bir eğik çizgiyi yerleştirerek şiirin biçiminde bir görselleştirmeye ulaştığı görülür.

"Sözün ve yolun başçeşmesi ruhumun
Canım içre sevinç verir sözlerin

Baktığın dağların düşüncesi bile ağlatır beni
Hür olurum buyruklarını bir bir donansam sultanım.

⁶²¹ Yüksel Pazarkaya, **Somut Şiir**, İstanbul, Açık Yayınları, 1996, s. 83-84.

⁶²² Necatigil'in *Kareler Aklar* kitabının *Kareler* bölümündeki şiirlerini, bu açıdan ele alan bir çalışma için bkz. Hasan Akay, **Kare-Deniz: Behçet Necatigil'in Kareler'i Üzerine**, İstanbul, Şule Yayınları, 2016.

Aşkın bin gözlü devasa bir baş imiş
Yur herbirini uykulardan sohbetin

Dinlen ey Zarif bilatedbir çok söz açtın
Bu kırık akılla ne cürettir yaptığın” (s. 303)

Arapça “inmek, konmak” anlamındaki *nuzûl* kelimesinden gelen menzil, “yolcuların konakladıkları yer, iki konak arasındaki uzaklık, varılacak yer, makam ve rütbe”⁶²³ anlamlarını karşılar. M. Fatih Andı’nın modern bir naat örneği olarak nitelendirdiği⁶²⁴ “Menziller” şiiri, Hz. Peygamber’in yol gösterici önderliği ve örnekliğinde manevi bir yolculuğu işaret eder. M. Fatih Andı; şiirin ilk beytini “muarefe” menzili, ikinci beytini “amel etme (eylem)” menzili, üçüncü beytini aşk menzili olarak yorumlar. Şiirde dördüncü beyit yerine yerleştirilen ve sağdan sola doğru çizilen eğik çizgi, hem hat sanatında olduğu gibi kalbe doğru yönelişi hem de şairin soyadının ilk harfini (Z) çağrıştıır. Eğik çizginin yer aldığı bölümün ise tasavvufta sâlikin müşahede makamına ulaşmak için yaptığı yolculuğu ve müşahede makamında sözden sükuta geçişi görselleştirdiği düşünülebilir.⁶²⁵ Şiirde oluşturulan zikzaklı görüntü aracılığıyla kalbe ve varlığın aslına doğru yapılan yolculuğun zorluğuna dikkat çekilir. Şiirde işaret edilen kalbe yöneliş, bir dönüş (sema) izlenimi uyandırır. Bu yönüyle şiirdeki görselleştirme, derviş ya da semazenlerin sağ ellerini kalplerine götürerek selamlaşmalarını çağrıştırmaktadır. *Cemal seyri* adı verilen bu selamlaşma, teslimiyet ve tevhidi ima eder.

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” başlıklı şiirde çocukların duymaması gerektiği düşünülen sözcüklerin, onların iç dünyasında oluşturacağı kırılma şiirde görsel bir düzenleme ile aktarılır.

⁶²³ Ayverdi, “Menzil”, **Kubbealtı Lugatı** (Çevrimiçi), <http://lugatim.com/s/menzil>, Erişim tarihi: 26.12.2021.

⁶²⁴ Andı, **Şiirin Ufku: Hz. Peygamber’i Şiirle Sevmek**, s. 84.

⁶²⁵ Andı, **a.g.e.**, s. 97.

“Tanrılar denmez çünkü hiç söylenmedi

Küçükler ve aramızda ufacık var çocuklar”

(Kırılır
“– en çok onlar mı
“– en çok onlar (s. 159)

Çocukların arada oluşu ve onların iç dünyasındaki kırılma, ifadelerin kesik kesik aktarımı ve içe alınması ile görsel bir vurguya dönüşür.

“Çoğalmak” başlıklı şiirde adeta seçme eksenine, şiirin birleştirme eksenine taşınır. Art arda sıralanması muhtemel eylemler, dizedeki “aramızda” ifadesinin parantez işareti ile görselleştirilmesi yoluyla araya alınarak eş zamanlı bir duruma dönüştürülür. Dizede şiir başlığını da ima eder şekilde eylem çoğaltmasına gidilerek mekânsal aradalık, zamansal binişikliğe dönüştürülmüştür. Parantez işaretiyle oluşturulan mekânsal aradalık, dışa kapalı olmasına rağmen yorumu çoğaltan metinsel bir açık işlevi görür.

Bir hayvanı (Boğuyorduk
Yoruyorduk
Ağırlyorduk) aramızda (s. 225)

Zarifoğlu'nun klişe dil kullanımlarından kaçındığını belirten Ünal, şairin klişeden kaçarak bağımsız bir şiir oluşturma metotlarından bahseder. Dilin görselleştirilmesi ile ilgili uygulamaları “deformasyon” başlığında değerlendiren Ünal, Zarifoğlu'nun bu şiirdeki uygulamasını “Kâğıttan yüzeyin imkânını bakışa sunmak” olarak nitelendirir.⁶²⁶

“Schwaebisch-Hall 1972” başlıklı şiirde Necip Fazıl'ın merdivende görünmesinin aktarıldığı dizeler, bir merdivenin basamaklarını andıracak şekilde görselleştirilir.

⁶²⁶ Ünal, *Tahlil Tahrir İnşa: Modern Şiir Eleştirileri*, s. 281.

“necip fazıl göründü merdivenlerde

müt-

hiş-

ti.” (s. 285)

Dizelerdeki görselleştirme, Necip Fazıl’ın merdivenin en üst basamağında, yukarıda konumlandırıldığı izlenimi verir. Necip Fazıl’ın adının geçtiği dize, bölünmeksizin bir tamlık algısı uyandıracak şekilde üstte bulunur. Şair ya da şiir kişisi aşağıdadır ve görüntü basamak basamak aşağı doğru ona ulaşır. Dizelerdeki bu görselleştirme tercihi, Necip Fazıl’a duyulan saygı ve onun kişiliğine duyulan hayranlığı da yansıtır. Şair onu yukarıda ve bir bütünlük içinde aktarırken merdiven basamaklarından inen onun uyandırdığı izlenim ve hayranlıktır. Necip Fazıl, aşağı inmez. O saygı duyulan, hayranlık verici hâliyle hep yukarıdadır.

Benzer bir görsel düzenleme “Zahmet Vakti” şiirinde de görülür. Dizelerde “hiçkimseye” kelimesi hem büyük harflerle dizilerek belirginleştirilmiş hem de kelimenin bölünüp basamaklandırılması yolu ile kelime üzerindeki vurgu artırılmıştır.

“yalvarılmadı HİÇKİM

SE

YE

ağlanmadı” (s. 355)

“Zahmet Vakti” şiirinde ise görselleştirme fonemin uzatılmasıyla sağlanır. Dizede “estağfirullaaaaah” kelimesinin son hecesindeki /a/ fonemi, dizedeki “işte böyle uzatarak” ifadesinin görsel uygulamasıdır.

“estağfirullaaaaah ve işte böyle uzatarak” (s. 355)

Benzer bir uygulamaya “Salvo” başlıklı şiirde de yer verilir. Ses uzunluğu hem /u/ fonemi çoğaltılarak hem de basamaklandırma ile görselleştirilir

“neler yapıyor artık
sen bir şey yapıyordun ya
uvuuğ
uvuuuğ
uvuuuuğ” (s. 60)

“Kırk Yaşlarında Bir Adamın Konusu” başlıklı şiirde de görselleştirme dikkat çeker. Hem “çıt” kelimesinden önceki iki nokta ile sessizlik hem de ok işareti ile sükûtu niteleyen kocaman sıfatı görselleştirilir.

“«devam etmeyecek» .. çıt
Sükut —————→ kocaman” (s. 394)

“Su” başlıklı şiirde parantez işareti, dizede dile getirilen eylemin görselleştirilmesini sağlar. “Fırat birden bire kaybolur” ifadesindeki kaybolma, parantez içine alınarak eylemin yapıda da içeri çekildiği görülür.

“Aşk tunç çekmiştir bizle olan sırtına
birbirini çaresiz bırakan çehrelerin
yaralı ceylanı bulup tepindiği
(Fırat birden bire kaybolur bir mağarada)
sevenin kurbanla alınıp kurbanla ödendiği
güneşin aşktan sudan ve topraktan
daha hızlı yöneldiği” (s. 90-91)

Parantez işareti, şiir metninde mağara gibi Fırat’ı içeri almıştır. Parantez içine alınan dize, diğer dizelerin akışının dışında, onlardan farklı bir tonda ve zamandadır. Diğer dizeler, gerundium ve partisiplerle rivayet edilen geçmiş zamanın kesinliğine bağlanırken parantez içindeki dize geniş zamana bağlanır. Parantez işareti içindeki geniş zamanın geçmiş ve geleceği kapsayan genişliği diğer dizeleri de metinsel mağaraya taşır. Böylece parantezin dışındaki dizeler de bu kayboluşa bağlanır. Mekânsal olarak parantez işaretiyle görselleştirilen mağara, anlamsal olarak genişler

ve parantezin dışına taşarak diğer dizeleri de kapsar. Belki de mağarada kaybolan Fırat, dışa taşarak diğer dizelere ve zamanlara akmaktadır. “Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” başlıklı şiirde Fırat’ın bu mağarada sonsuza kadar kalmayacağı dile getirilir.

“Sonsuza dek kalmaz Fırat bu mağarada

Tanrı elbet kanatlı halketmiştir toprağı da” (s. 176)

Dizelerde Fırat’ın yaratılış gerçekliği ile bağlantılı kullanımı, Mi’raç ile ilgili bazı hadislerde aktarılan, Fırat’ın cennet nehirlerinden biri olduğuna dair rivayeti hatırlatmaktadır.⁶²⁷ Aynı şiirde yine parantez işareti ile Fırat arasında ilişki kurulur.

“Fıratın ordusuyla kah cenge vardığını (kâh uykuya

varmıştır)” (s. 161)

Parantez işareti, Fırat’ın hem kayboluşunu hem de uykuya varışını içine alır. Her iki durumun da parantez işareti ile şiir metninden ayrıştırılması, kayboluş ile uyku hâli arasında bir özdeşlik kurulduğunu düşündürür. Kayboluş durumunda varlık, uyku hâlinde ise bilinç belirsizleşmektedir.

Parantez işareti, görsel bir ayırt edici olarak kullanılmasının yanında şiirlerde genellikle monolog, yorum, açıklama ve geçiş durumlarını gösteren bir belirteç olarak kullanılmaktadır. Parantez işareti ile ayrıştırılan bölümler, bazı şiirlerde dilsel bir kolaj işlevi yüklenir. Farklı bir bağlamdan şiir metnine yerleştirilen bu bölümler, zamansal bir yabancılaştırma etkisi oluşturduğu gibi şiir ritminin çizgiselliğini kırarak şiirin kapalı bir forma dönüşmesini de önler. Bazı şiirlerde zamansal geçişleri vurgulamak için kullanılan parantez işareti, masallarda kullanılan geçiş formalarını anımsatır.

“Oradayken kilerdeki torba yığınlar

Geceyi kapının önünde geçirmiş

Deve kervanı

(ve birden manzara)

⁶²⁷ Mustafa İsmet Uzun, “Fırat”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 13, İstanbul, 1996, s. 33-34

Sal Fıratın ortasında ve çıplak insanlar” (s. 99)

“Hesaplanmadan Ölü” başlıklı şiirde dizelerde geçen “kilitleme” eylemi, parantez işareti ile görselleştirilir.

“(korkumu ölümümle ağzıma kilitlemişim)” (s. 56)

Şiirde çocukluğa ait bir olay, “anı” olduğu vurgulanarak aktarılır. Korkunun ölüm ile ağza kilitlenmesi, “korkunç bir iklim” olarak nitelenen çocukluğa dair anıların da bir suskunluğa kilitlendiği izlenimini oluşturur. Çocukluk da parantez içine alınmış gibidir.

Çocukluğa ait anıların yer aldığı “Şan” başlıklı şiirde rüya/masal atmosferinde aktarılan dizelerde parantez işareti, manzara değişimini gösterecek şekilde bir geçiş belirteci olarak kullanılır. Yine aynı şiirde çocukluğa ait bir anının bilinç akışı tekniğiyle yer aldığı dizelerin parantez içinde aktarıldığı görülür.

“Gece zangır zangır titreyerek

Yorgana bir hal gelir uykuda bir şey gerilir

(Komşu dağ derinde mi

Mezarlar kuşatıldı ölümler baskınla mı alındı

Bana verilen portakala ne oldu

çıldırıldı mı) bilemem

çocuğum öyle uyur öyle uyanırım” (s. 103)

“Bana verilen portakala ne oldu/çıldırıldı mı” dizeleri, *Yaşamak*’ta çocukluğa ait çağrışımlarla anlatılan portakalla ilgili ifadeleri anımsatır. Zarifoğlu, *Yaşamak*’ta çocuğa verilen portakalı şöyle nitelendirir: “yalnızlığın kendisinden başka bir şey olmayan bu portakala büyüdükçe daha kuvvetle sahip olacağımızı bilmeden onun elimizden alınacağı korkusunu yaşarız.”⁶²⁸ Dizelerde de yalnızlık duygusunun, epizodik belleğe ait yalnızlık imajları ve atmosferi ile desteklenerek pekiştirildiği görülmektedir.

⁶²⁸ Zarifoğlu, *Yaşamak*, s. 128-130.

“Kuşak” şiirinde parantez işaretinin kullanımı, çağrışım alanını genişleten dilsel bir kolaj izlenimi verir.

“senin aklında pusuda serüven
benim beklediğim (şal gezisi
uçurtmaları) serçeler
takarlar peşine” (s. 76)

Parantez içinde verilen ifade, serçeleri niteleyen bir sıfat olabileceği gibi parantez işaretinin kullanımı ile dizelerin farklı okumalara imkân verecek nitelikte düzenlendiği görülmektedir. Şal, uçurtmalar ve serçeler arasında harekete bağlı bir benzerlik kurulmuştur. Şal, kelimesiyle oluşan çağrışım, Yahya Kemal’in “Endülüs’te Raks” şiirini anımsatır. Şal, “Çocuğan” başlıklı şiirde de Yahya Kemal’in şiirindeki benzer bir kullanıma sahiptir. “Endülüs’te Raks” şiirinde “İspanya dalga dalga bu akşam bu şaldadır.”⁶²⁹ dizesi “Çocuğan” şiirindeki “kalabalık bir şaldasın/arkandan bir şövalye gelir/üzgün ve eski” (s. 39) dizelerini çağrıştırır. Ayrıca Zarifoğlu’nun *Yaşamak*’ta Yeni Camii ile ilgili izlenimlerini aktardığı bölüm,⁶³⁰ anlatım ve atmosfer özellikleri açısından Yahya Kemal’in “Süleymâniye’de Bayram Sabahı” şiirini anımsatır. Bu benzerlikler, metinler arası ilişkiler açısından dikkat çekicidir.

“Açlık Türküsü” başlıklı şiirde Hallâc-ı Mansûr’a telmihte bulunulurken Allah aşkını merkeze alan bir varlık anlayışı aktarılır. Eşyanın da canlı olduğu bu varlık düşüncesinde “aşk olmuştur” ifadesi ile “olmak” aşkla ve mağaralardan insanlığa ulaşan ilâhî mesajla mümkün hâle gelmiştir. Parantez içine alınan ifade, bir dua tımsına sahip olduğu gibi “yine” kelimesindeki vurgu ile “aşk oluşun” ritmik bir çağrısına, bir tür *geri çağırıcı kuvvete* dönüşür. Tıpkı fizikte basit harmonik hareket yapan cisim, denge noktasından uzaklaştığı durumda denge noktasına geri getiren *geri çağırıcı kuvvet* gibi. Aşk, varlığın olmak dengesinden uzaklaştığı durumda varlığı denge noktasına döndüren kuvvet olarak “... yine/ ...yine” vurgusuyla “olmak”a çağırılır.

⁶²⁹ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul, MEB Yayınları, 1995, s. 151.

⁶³⁰ Cahit Zarifoğlu, **a.g.e.**, s. 108-110.

“Mansurun halkı öfkeye kendini çarka tutması
eşyanın bebekler gibi avutulduğu da olmuştur
Sütten kesildiği yürümeye alıştırdığı
(Ey veli dağları eğit yine
Mağaralardan em yine)
Kedilerin cübbe eteklerinde
İnsanlığın en berrak denizine uzanıp
İstirahat buyurduğu
Söyliyelim bir kez daha
Olmuştur
Aşk olmuştur” (s. 85)

“Mağaralardan em” ifadesi, Sezai Karakoç’un “Ama yağmurlardan/İbrahime mahsus/Ateş hikmetini emmiş/Emmiş emmiş ve ezberlemiş”⁶³¹ dizelerini çağrıştırır. Dizeler arasında imaj ve söyleyiş benzerliği yönünden metinler arası bir ilişki kurulduğu görülür.

“Yedi Güzel Adam” şiirinin üçüncü bölümünde parantez işareti, açıklayıcı bilgiyi vermek için kullanılır. Bu bölüm, şiiri zamansal olarak genişleten, dizelerin beklendik akışında mübalağa ve şaşırtma hissi uyandıran bir ünlem (!) etkisi oluşturur.

“Ellerim yumruk dizlerimin arasında (tam üç yüz yıl)
Etim etimin sızısını alsın diye” (s. 120)

Zarifoglu’nun bazı şiir adlarında da görselleştirmeye başvurduğu görülür. “(Ben Dirimle Doğrulurken)” şiirinin başlığı parantez içine alınarak “dirim” ve “doğrulma” kelimelerinin çağrışımıyla bir görselleştirmeye gidilmiştir. Dirim kelimesi, “hayat ve yaşam” anlamlarını karşıladığı gibi dirilmek kelimesinin

⁶³¹ Sezai Karakoç, *Şiirler II: Taha’nın Kitabı-Gül Muştusu*, s. 96.

“yeniden hayat bulmak, canlanmak ve ortaya çıkmak” anlamlarını da içerir. Doğrulamak kelimesi ise doğmak eyleminin anlam alanını yüklediği gibi kendine gelmek, yönelmek, düzelmek gibi anlamlara sahiptir. Şiir başlığındaki iki kelimenin çağrışım alanına bağlı olarak rahim içindeki cenin ya da eğilmiş durumda -rükû veya secde hâlinde bir insanın görünümü de düşünülebilir- bir insan görünümü parantez işaretiyle görselleştirilmektedir. Dirim ve doğrulmanın gerçekleşmesiyle parantez işareti açılacak, ben hayat bulacak, yeniden bir diriliş gerçekleşecektir. Şiir başlığının metinsel doğumun başlangıç ve ortaya çıkış noktası olarak parantez içine alınması, görselleştirmenin sadece biçimsel bir tercih olmadığını, içerik-yapı bütünleşmesini sağlayan teknik bir uygulama olduğunu göstermektedir.

Aynı şiirde parantez işareti, aynı zamanda bilinçaltını, manevi unsurları, içsel durumları, fizikötesini işaret eder şekilde de kullanılır. Parantez işareti, bu kullanımlarda bir örtme, ayrıştırarak koruma, perdeleme işlevi görür.

“Kavim bu

Boynuna kan yürümüş

(Gözüne bir şey görünmüş)

- Nedir o görünen/susalım/

Hayat her zerresi uyarılmış gibidir

- Çok acele

Kâlb bir bohçanın içinde atmaktadır” (s. 133)

Gözüne bir şey görünmek deyimi, fizikötesi unsurları çağrıştırır. Parantez işaretinin kullanımı, bu durumun sezgisel olarak deneyimlenen ancak dile getirilmeyip bir iç ses olarak kalan niteliğini görselleştirmektedir. Dizeler, görme eyleminin maddi âlemin sınırlarına kapatılmadığı, fizikötesi âlemin fizik âlemi kapsadığı ve yaratılışın bu âlemlerle/âlemlerde hareket hâlinde olduğu bir görme biçimini işaret eder. Benzer bir kullanıma tasavvufta nefis terbiyesi için dervişlerin çileye girmesini çağrıştıran dizelerde de rastlanır.

“Kezzap içsem

Daha kuvvetle can çekişirdim'

(dertten çıktık) söylendi (güzel bir kurtuluşa yöneldik)

Dendi” (s. 139)

İçsel bir hesaplaşma ve manevi bir arınmayı işaret eden dizelerde, içsel olanın açıkça dile getirilmek istenmediği ve parantez işaretinin bir örtme işleviyle kullanıldığı görülmektedir.

Şiire yeni bir katman/hikâye ekleneceği durumlarda parantez işareti açıklama için kullanılır. Bilinç akışı izlenimi uyandıran bu kullanımlar, zamansal bir farklılaşmayı olduğu kadar açılacak yeni bir sahneyi de işaret eder niteliktedir.

“(Komşudan o ölü de kalktı

Boşluğuna bir kırbaç uzatıldı)” (s. 142)

Parantez işaretinin yorumu veya eleştiriyi vurgulamak için kullanıldığı dizeler de vardır.

“(Çoktandır şu maraş kalesi hatıraları elinden alınmış

bir taş yığımıdır.-onların yerine bilardo masaları konmuştur-

şalvarlı şövalye ve kovboylar bilardo oynamaktadırlar)” (s. 142)

Toplumun kendi hatıra ve değerlerinden uzaklaştırılıp kendine yabancılaşması, Maraş Kalesi üzerinden eleştirel bir yorumla aktarılır. Eleştiri-yorumun yer aldığı parantez, şiirin akışında bir fotoğraf kolajı gibi gerçeklik etkisini artırır.

“Bedir efendi durur selayı dinler - Kim'ola -

- (Ben yüz yıl oldu babasızım) boğuk

(Çukurovada eski kale burçlarıyla itişirdi akranlarım)

(Sağ elim sualtı zengin bir köydü damağımıza kadar pancar)

(O ufak çocuklardık - Bakışları)

(Olmaza karşı koyuşları)

(Şimdi köy acı'dan eğilmiştir)

(Ben ölümlle eğiliyorum)

(Barsakları düğümlendi koyunlarımın)

Bedir efendi durdu selayı dinledi - Kim'ola" (s. 144)

Dizelerde ölüm olayının insanın iç dünyasında oluşturduğu hatıra, hayat, zaman ve ölüm ile ilgili çağrışımların parantez işareti ile belirginleştirildiği görülür. Bilinç akışı tekniğinin uygulandığı dizelerde ölümün günlük hayattaki alımlanışı ve ölüm ile hayatın iç içeliği iç monologla aktarılır. Bu bölümün şiirin akışını kısmen duraksatan parantez işareti ile aktarılması, ölüm olayının da günlük hayatta bir salâ süresi kadar duraksama oluşturduğu düşüncesini pekiştirir. Duraksamayı oluşturan, ölümün her insan için kaçınılmaz olduğu gerçeğidir.

Teatral bir anlatımla kurgulanan "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu" şiirinde parantez işaretlerinin, senaryo metinlerinde olduğu gibi sahne ile ilgili gerekli açıklamaları aktarmak için kullanıldığı görülür.

"Elim taş gibi tutuyor Hamitin ellerini

(Hamit kim daha belirmedi)" (s. 147)

"Sessiz atılıyor (devinim kayarak)

Sofranın dibine kedi (sesler var)" (s. 153)

Bazı dizelerde parantez işaretinin kullanımı, göstermecî ve epik tiyatro anlayışında olduğu gibi oyunun oyun olduğu gerçeğini vurgulayarak eleştirel mesafeyi belirginleştirmek amacıyla izleyene/okura seslenme ya da bilgi verme işleviyle kullanılır. Bu bölümlerde yabancılaştırma etkisi ile görsel düşünüm desteklenir.

"Sofra (görüyorsunuz) nasıl da uzuyor ana çok uça kalıyor

uzakta" (s. 156)

Zarifoğlu'nun yabancılaştırma etkisi oluşturmak amacıyla kimi zaman trajik kimi zaman da ironik biçimde araya girerek şair olarak kendi varlığını hatırlattığını

belirten M. Can Doğan, “Zarifoğlu, yabancılaştırmayı, bazı şiirlerinde ne yaptığını okuyucuya duyurarak hatta bunu kimi zaman okuyucunun gözüne sokarak dalga geçe geçe de gerçekleştirir ki bunun için parantezleri kullanır ‘(ve birden manzara)’” tespitinde bulunur.⁶³² Parantez işareti, bu şekilde kullanıldığı yerlerde yabancılaştırma etkisinin yanı sıra görsel düşünümü destekleyen bir görselleştirme tekniği olarak uygulanır.

Sofranın “uzuyor” oluşu, dizenin uzunluğuyla desteklenirken ananın uçta kalışı, “uzakta” kelimesinin alt dizede tek başına bulunuşuyla görsel olarak belirginleştirilir. Şiirlerde parantez işareti, sahne ile ilgili bilgilendirme amacının yanı sıra dizelerdeki bazı ifadelerin açıklamasını içerecek şekilde de kullanılır.

“Öpmek ister gibiyim kedinin üçgenini

(Ellerini) Kollamak kapmak ve kaçmakını” (s. 153)

Dizelerde kedilerin pençeleri ile üçgen şekli arasında biçimsel olarak ilişki kurulduğu görülür. Ayrıca üç gen ifadesinin ses benzerliğinden yararlanılarak “kollamak, kapmak ve kaçmak” eylemleri, kedilerin genetik olarak sahip olduğu üç gen olarak yansıtılmıştır. İkinci dizenin ilk dizenin açıklaması gibi kurgulandığı görülmektedir. Parantez işaretinin kullanımı ile kedilerin elleri ve üçgen şekli arasındaki benzerliğe dikkat çekilerek dizelere görsel bir katman eklenmiştir. Zarifoğlu’nun birçok şiirinde olduğu gibi bu dizelerde de parantez işaretini hem görselleştirme hem de çoklu okuma imkânı ya da çok-anlamlılık sağlama amacıyla kullandığı görülür.

Parantez işareti, bazı dizelerde içsel olanı, manevi boyutu işaret ettiği gibi duayı içerecek şekilde de kullanılır. Böyle kullanımlar genellikle dile getirilmeyenleri, kalpten geçenleri, iç hesaplaşmaları ya da sezgisel olan durumları işaret eder. “Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” başlıklı şiirde

“(Birin ikincisi

sal merhamet bulutlarını- kurut içimizdeki

öfke mayalanmalarını)” (s. 170)

⁶³² Doğan, “Dönemi içinde Cahit Zarifoğlu Şiiri Yeryüzü Dilekleriyle Perişan” a.g.e., s. 125.

dizelerinde parantez işareti dizelerin akışı arasına yerleştirilen bir dua olarak dikkat çeker. “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde parantez işareti bir tür itiraf ve iç hesaplaşmayı içerecek şekilde kullanılır.

“İnsan sanatı çılgınları

(bir yerde onlarlayım)” (s. 198)

“Şekiller” şiirinde parantez işareti yorumu içerecek şekilde kullanılır. Hazreti Peygamber’in örnek ve önderliğinde ahlaki ve eylemsel bir şekillenmenin dile getirildiği şiirde parantez işareti ile ayrılan bölüm, bu şekillenmeye “göz dikmiş”, şekillenmeye engel olmaya çalışan “Avrupa işi rüzgâr” a dair bir yorumdur. Parantez işareti ile adeta “Avrupa işi rüzgâr”ın olumsuz etkisi kontrol altına alınarak rüzgâr etkisiz hâle getirilir. Dizelerde parantez işareti, olumsuz durumu içeri (göz hapsine) alarak “Şekiller” in dışında tutar.

“(Hiçistanda

Bir rüzgar belirmiş

Kulağımıza gelir -

Bir ey muhalif rüzgâr ki oyropeiş örneği

Hafifçe terli bedenin krongeli

Göz dikmiş duyduk ki

Meni yataklarına bile)” (s. 228)

“Stad” başlıklı şiirde kıyamet sahnesini andıran bir helak mizansenini aktarılır. İnsanlar, “açık sözler” geldiği hâlde ilâhi mesaja kayıtsız kaldıkları için “habersizliğin kahkahası” içinde kendi felaketlerini çağırırlar. Parantez işareti, şiirde iki kez ve adeta yaratılış hakikatinden uzaklaşmayan, ilâhi mesajla bağını koparmayanları içine alarak koruyan bir zırh gibi kullanılır. İlkinde felakete karşı korunması umulan, kadınlar ve çocukları içine alır.

“(kadınlar hamile kadınlar asla

çocuklar için kavranır mutluluklar dolu

köşeler ağaçlar izinler)” (s. 279)

Parantez işaretinin ikinci kullanımı ise felaketin göğünde hıfzedilmiş bir sahneyi gösterir. Felaket sahnesi ardından her şey olmuş bitmiş, insansız bir görünüm belirmiştir. Yaradılışa uygun hareket eden “tadı hoş bir gerçeği içen” martı ve bulutlar bu felaket sahnesinden sıyrılmıştır (s. 281).

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde parantez işareti zamansal farklılığı göstermek için kullanılır. İçinde bulunulan zamanda postacının getirmekte olduğu mektup ile Viyana kuşatması sırasında bir ulağın getirmesi beklenen haber arasında bekleyişin duygu değerini kuvvetlendiren bir paralellik kurulur. Bir mübalağa sanatı olarak da yorumlanabilecek bu paralellik, tarihsel duygu yükünü kısmen düşsel bir atmosferle dizelere taşır.

“Zil

Ve sesini kucakladım postacının

Hayır bir ulak bu

sınır boylarına yollanmış geçmişte

viyana taşduvarı dibinde hülyaya dalmış

kenti sonsuz bir kuşatmayla gönlünde

sevmiş sevmiş...

Elinde bir ferman gördüm dayanamadım

(Peki neden bana

1973 Temmuzunda)

merdivenleri yıpratıyordu ellerin

Tutunarak bir fetih haberine

Sarsılarak bir isyan bir yıkılma haberiyle

Aynı anda mermer merdiven ve ben

Tüm güç elindeymişçesine

Sesine bakıyorduk postacının” (s. 310)

Parantez işareti ile beklentinin düşsel ufkunu dağıtan şiirin şimdiki zamanı, bir şok etkisi oluşturan gerçeklik efekti olarak bilinci kendi şimdisine geri çağırır. Bilinç, zil sesiyle birlikte şiirin şimdiki zamanı ile Viyana kuşatmasının zamansal aralığında bir sarkaç gibi hareket eder. Dizelerde oluşturulan paralellik, bir eş zamanlılıktır. Parantez işareti ile şiirin şimdisi tarihsel zaman üzerine kaydırılarak zamansal bir basamak oluşturulur, postacının çıktığı merdivenin basamakları gibi. Bilincin zamanı ile şiirin şimdiki zamanı arasında hem çağrışımsal hem görsel bir paralellik kurulur. Parantez işareti ile verilen bölüm, zil sesiyle aynı etkiye sahiptir ve bilincin şiirin şimdiki zamanına geri döndüğünü gösterir. Aynı şiirde parantez işaretinin açıklama, iç konuşma ve yorum için kullanıldığı örnekler de vardır.

“kanayan İbrahimi (hasta bir akraba) görmeye gittin” (s. 311)

“(Baba kendine gel

Kendine gel anne

Bizler hep kendimizde miyiz

Korkmadan gözgöze gelmek için)” (s. 315)

Siyasal ve sosyal değişimlerin yansımalarına değinilen dizelerde parantez işareti, gözleme dayalı bir anekdotu içerecek şekilde kullanılır. Fotoğrafik bir kolaj izlenimi veren dizeler, eleştirel yorumu desteklemek için kullanılan bir kanıt gibi şiire yerleştirilmiştir. Dizelerde değişim karşısında halkın kendi içinde ve anlam dünyasında eski ve yeni arasında yaşadığı bocalama aktarılır.

“(padişahım çok yaşa

demişti. İhtiyar bir kadın

bir kent valisi ile gittiğimizde köyüne)” (s. 329)

Parantez işaretinin açıklama, bilgi verme, uyarı ve yorum içerecek şekilde kullanıldığı örneklere “Afganistan Çağiltısı (s. 367), Kaybolan Şiir/Hayretlerimiz (s. 402)” gibi şiirlerde de rastlanmaktadır. “Afganistan Çağiltısı” şiirinde Kur’âni ilke ve emirler, inananlara verilen bir kılıca benzetilir. İslâm dininin yasakladığı kavmiyetçiliği sürdürenlerin ise kendi inancına zarar vereceği dile getirilir. Kavmiyetçilikle ilgili uyarı parantez içine alınarak bir açıklama gibi aktarılır.

“Elimizde cahiliye dönemi sonrası bir pala
(Kavmiyetçilik etme dedik ucu kırılır)” (s. 366)

Veda Hutbesi’ni de çağrıştıran dizelerde parantez işaretinin kullanımı ile oluşturulan görselleştirme, adeta olumsuz durumun kontrol altına alınarak ayrıştırıldığı izlenimini verir

Parantez işaretinin şiirin içerik-anlam düzeyi ile ilişkili, içeriği görselleştirecek biçimde kullanıldığı en ilginç örneklerden birisi “Altı Üstü İnsanlığın” başlıklı şiidir. Fotoğraflardan hareketle Abdülhakim Arvasî’nin maruz kaldığı kötü muamelenin aktarıldığı şiirde yalnızca parantez kapama işareti kullanılarak adeta içe ait olan, manevi olan örtülmüş ve dışarıda olup bitenler yansıtılmıştır.

)alıp götürdüler

sarığını yere atıp tekmelediler

Haliç

o berrak su

zehir kustu

)sancılanıp ölen

Üzüntüden

...

)alıp götürdüler

neden tekrar başa dönüyorum bu mısrada

Ha?!!

Çünkü şiir yetmedi

kalemi atıp ayağa kalkıyorum

bağırıyorum:

....

)geçişleri anlıyor musun” (s. 413-416)

Dizelerde parantez kapama işareti ile kötü muamele dışlaştırılır. İşaret, kötülüğün mahrem sayılan manevi alana nüfuz etmesini önlemek için bir sınır, hatta kalkan işlevi görür. Şiirde parantez kapama işareti, şiirsel bir yumruk gibidir ve karşı koyuşu gösterir. Ancak bu karşı koyuş yetmez. Kalem atıp ayağa kalkarak bağırarak durumu, anlam düzeyinde parantez kapama işaretinin işlevini yüklenir ve şiiri kendi içinde dışlaştırır. Aktarılan kötü olaylar nedeniyle adeta şiirin içi içine sığmaz: Kötülük metnin içinde dile geliyorsa şiir bir karşı koyuş biçimi olarak dışarıdadır. Şiir kendi dışına çıkarak kendi eylemliliği üzerine konuşur. Kurgusu ve hareketinin yönünden bahseder, kendi hakkında konuşarak kendi üzerine kapanır. Üstkurmaca yöntemi uygulanarak şiir metni kendi içinde dışlaştırılır. Parantez kapama işaretiyle görselleşen çok katmanlı dışlaşma; merkezî olanın yerinden edilmesi nedeniyle oluşan boşluğu ve bunun neden olduğu saçılmayı da işaret eder.

Parantez işaretinin içerik ve yapıyı birleştiren bir görselleştirme unsuru olarak kullanıldığı bir diğer örnek “Satır” başlıklı şiirdir. Şiirde parantez işaretinin ters kullanımı görsel açıdan bir bölünme, ikiye ayrılma, parçalanma izlenimi oluşturur.

“Ya şu köpüklü dualar

Eyvahımı nasıl unuttum

Bunca imdat)(bir tek sonbahar” (s. 423)

Bu kullanım, şiir başlığıyla birlikte düşünüldüğünde “eti parçalamak, kemiği kırmak için kullanılan keskin ve ağır bir bıçak türü” olan satır aletini çağrıştırır. Satır kelimesinin çağrışımından yararlanılarak parantez işaretinin ters kullanımı ile “eyvah”ın (yani korku ve pişmanlığın unutulması durumunun) varlığın bölünüşüne, parçalanışına sebep olacağı düşüncesi görselleştirilir.

“Bahar” başlıklı şiirde ise parantez işareti, şiirdeki hareketin yönüyle ilgili açıklamayı içerir. Şiirin kendi işleyişi hakkında konuştuğu bu bölüm, üstkurmaca tekniğinin bir yansıması gibi görünür.

“Toprağın altındaki bitki kökleri

Ne sabırlı bir rüya

Çektikleri

Beklerken kesilirken çürürken
Toprağın dokunulabilir teninde bahar
Yani şöyle (Dönüş yapıyorum)
Biz görenedek
Çiçekler dağlara yamaçlara
Vuranadek
Bahar, derisi altında yaşamının” (s. 456)

Şair, şiir kişisi ve okur arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran bu kullanım, aynı zamanda harekete görsel bir etki yükler. Dizelerde yaşam, ölüm ve diriliş döngüsü; bitki köklerinin baharla birlikte çiçeklenerek/yeşererek görünür olması, ardından çürüyüp toprağa dönmesi ve baharla birlikte yeniden dirilişi ile somutlaştırılır. Bu döngüsellğin parantez içindeki “Dönüş yapıyorum” ifadesi ile görselleştirilmesi, parantez işaretine içerik-yapıyı birleştiren bir düğüm işlevi yükler. Böylece dizeler, içerik-yapının bütünleştiği bir dönüş hareketini işaret eder.

“Kartal Ölüsü” şiirinde köşeli parantez işareti (s. 246), dizeler arasında bir pencere işlevi görür. İşaretin kullanımı ile şiirin akışına sinematografik bir kare eklenerek şiirde katmanlılık sağlanmıştır. Köşeli parantez ile aktarılan bu bölüm, bir montaj izlenimi de oluşturur.

Eğik çizgi işareti ise şiirlerde genellikle bir hareketi (çoğunlukla yukarı doğru; yükselme, ayağa kalkma, doğrulma vb.), bilinçlenme ve uyanış durumunu, kıyamı, karşı koyuş ve direnmeyi işaret eder.

“Bundan böyle yekinmeye hevesli yüreğim

/sanatsever halkımıza duyurulur/

Aklım eski izlerde şimdi” (s. 113)

“Yedi Güzel Adam” başlıklı şiirde bir uyanış ve bilinçlenme durumu eğik çizgi işaretinin kullanımıyla görsel olarak kuvvetlendirilmiştir. Yine aynı şiirde

“İşte bakın ekmek böyle tutulur/

Öğleye durarak bağlıyorum bu tepeleri

O tepelere” (s. 118)

dizeleri, eylemlerin ilâhî mesaja uygun olarak gerçekleştirilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Dizelerde, merkezinde ilâhî emirlerin yer aldığı bir varlık anlayışına vurgu yapılmaktadır. Ekmeğin tutulması, günlük ve basit bir eylem gibi görünse bile eylem Kur’ânî ölçüye göre gerçekleştirildiği için bir yükselişi, yüce olanla bağı işaret eder. Eğik çizgi, eylemin Kur’ânî ölçüye bağlı oluşunun eyleme kattığı bilinç ve yükseliş durumunu görsel olarak desteklemektedir.

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” şiirinde “- Nedir o görünen/susalım/” (s. 133) dizesinin de bilinç ve farkındalık durumunu gösteren bir işaret olarak kullanıldığı görülür. Benzer bir kullanım

“/VAKİTTİR/ namaza durmuştur” (s. 133)

dizesinde de vardır. Namaza durulan bu vakit; varlığın kendisiyle, var oluşla, yaratılış düzeni ve kanunlarıyla yani hakikatle karşılaşma vakti olarak tasavvur edildiğini düşündürür. “VAKİTTİR” kelimesinin büyük harflerle yazılarak görsel ve anlamsal olarak öne çıkarılması da bu tasavvurun önemine dikkat çeker. Hem varoluşsal olarak bir bilinçlenme ve yükselmeyi hem de eylemsel olarak ayağa kalkmayı, doğrulmayı işaret eden bu vakit, eğik çizgi işaretinin kullanımıyla vurgulanır. Aynı şekilde “Ey aşk/.. ve ey aşk mı dedin../” (s. 142) dizesinde de aşk bir bilinçlenme/manevi olarak yükselmeyi gösterdiği için eğik çizgi işaretinin kullanıldığı görülür.

Köyde bir ölüm olayının aktarıldığı dizeler görmeye dayalı imajlar açısından oldukça zengindir. Köy ile göl arasında hareketin az olması, devinimsizlik ve alanın küçük ve sınırlı olması açısından benzerlik kurulmuştur. Ölüm olayı, köyde gölden bir tabutluk su alınmasına benzer kısa süreli bir kıvıltı oluşturur. Gölde olduğu gibi köy de bu kısa süren hareketlenmenin ardından durgunlaşıp eski hâline dönecektir. Bu hareketlenme eğik çizgi ile aktarılır. Eğik çizgiden sonra “göl gibi” ifadesinin gelmesi ve bu ifadenin kısalığı; gölden alınan suyun gölde kısa süreli bir hareketlenme oluşturacağına ve bu hareketlenme ile gölün göl oluşunda bir değişim

olmayacağına dikkat çeker. Yalnızca su gölden alındığında yani ölüm olayı yaşandığında bir hareket etkisi oluşur.

“Gölden ansızın bir tabutluk su alınmış gibi

Bütün köy kımıldayacaktır/göl gibi” (s. 142)

Sonraki dizelerde ölü, salâ ile dirilir. Ölümüyle köy ve kasabadaki durgunluğu dürterek yaşayanları bir uyanışa, silkinişe çağırır. Ölümdeki hareket ve köy ile kasaba yaşamındaki durgunluk tezat oluşturur. Dizelerde ölüm dirilmeye doğru büyük bir uyanış hareketi iken yaşam alışkanlığına doğru devinimsiz bir uyku hâli gibi yansıtılır. Eğik çizgi, ölümle ortaya çıkan bu hareketi görselleştirir.

“Ölü ilk müezzin - minare uyarmalarıyla dirilmektedir

Köyden kasabayı dürtmektedir./” (s. 144)

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinde eğik çizgi benzer bir bilinçlenme anını gösterir.

“Sarsılıyorum ve içimdeki hayvan perdeyi aralıyor ve

/anlıyor./” (s. 153)

Uyanış, farkına varma, kavrama, bilinçlenme ve birden hakikat ile karşılaşma gibi durumlar genellikle iki eğik çizgi arasında aktarılır. Dizelerde sarsılma sonrasında bir farkına varma, anlama gerçekleştiği için eğik çizginin kullanıldığı görülür. Aynı şekilde bilinç durumu ile ilgili sorgulama, yadırgama gibi durumların yer aldığı ifadeler de eğik çizgi kullanılarak aktarılır.

“‘Biz bir şey yapmalıyız galiba - ama neyi’

/ ‘daha yeni mi sordun bunu çok mu yeni’ / ekmek” (s. 153)

Dizede eğik çizgi, geçikmişlik durumu karşısında bir yadırgama ve eleştiri içerecek şekilde ünlem işaretinin işlevini yüklenir.

“i le i ve hemen ses olmadan birbirine kapanarak

/ ‘nedir ki bu Abdülhamit’ /” (s. 155)

Yukarıdaki dizede eğik çizgi, bilinç durumu ile ilgili refleksif bir hareketi işaret eder ve eleştirel bir karşı koyuşu içerecek şekilde kullanılır.

Şiirde küçük kardeşin ölüm ve dirilişle ilgi kendi durumuna dair sorgulamalar yaptığı bölüm, düşünsel hareketi işaret ettiği için eğik çizgi ile aktarılır. Dizelerdeki sorgulama bir bütün hareket gibi iki eğik çizgi arasında aktarılmaz, bir çocuğun düşünme biçimine uygun olarak her soru ve duraksama ayrı bir hareketi işaret eder nitelikte eğik çizgiler ile ayrılır. Dizelerde eğik çizgi ile görselleştirilen hareket de çocuğun düşünümünde olduğu gibi kısa süreli, çok ve kesik kesiktir.

“Ben de dirilir miyim öldükten sonra

/Ruhum da dirilir mi öldükten sonra/

Ben de / hesap verebilir miyim / öldükten sonra

Derslerime çalışır büyüklerimi dinlersem” (s. 157)

Aynı şekilde kız kardeşin kendi cinsiyetine bağlı rolü ve yeri açısından kendi varlığı üzerine düşündüğü bölüm, kendisi ile ilgili sorgulama ve farkındalık durumunu içerdiği için eğik çizgi kullanılarak aktarılır (s. 157).

“Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” başlıklı şiirde eğik çizginin fiziksel ve manevi bir sarsıntıyı belirtmek için kullanıldığı görülür.

“Uyuyan ama dik duran heykele ne olacak kim sarsacak

(- Uyuyan heykele ne oldu kim sarstı)

/ yer oynamış gibi kim sarstı /” (s. 173)

Eğik çizginin kullanımı, ilâhî etki ile oluşan bu sarsıntının insanı farkındalığa ve uyanışa çağıran bir bilinç hareketi olarak düşünüldüğünü gösterir. Tecâhül-i ârif sanatı olarak da yorumlanabilecek bu dizede bilmezlikten gelmenin oluşturduğu şaşkınlık, eğik çizgiye ünlem işlevi yükler. Parantez işareti ile aktarılan iç konuşmanın da etkisiyle oluşan bilinmezlik ve belirsizlik sarsıntıyı şiddetlendirir.

Eğik çizginin kullanıldığı yerlerde fiziksel bir hareket olsa da bu hareketin genellikle idrak, manevi boyut ve inanç ile ilişkili olduğu görülür. “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde de eğik çizgi içsel bir sorgulama ve manevi

olarak yükselişi, bilinçlenmeyi işaret eden kalbî bir hareketi gösterecek şekilde kullanılır.

“Babanın yüreği ordu yüreği

/Zırhını kırdı/

Narası göğe vurdu” (s. 217)

Yine içsel bir hesaplaşma ve sorgulamanın yer aldığı dizelerde şok ve sarsıntı etkisi de hissedilir.

“Nasıl ki oğulun ölümü

/Eli babanın derisinde/” (s. 219)

Eğik çizgi, “Şekiller” şiirinde hem bir bilinçlenme ve uyanış hareketini içermesi hem de metinler arası bir ilişkiyi göstermesi açısından çift yönlü bir hareket göstergesine dönüşür. İlk hareket, içerikteki bilinçlenme ve inancı yayma hareketidir. İkinci hareket ise “Şekiller” ile Mehmet Âkif’in “Süleymaniye Kürsüsünde” şiiri arasında kurulan metinler arası ilişkidir.

“/Japonya büyür büyür bir gün

Toprağını denize yayarak

Peygamber sözüne ordan hizmet olur/” (s. 228)

Mehmet Âkif, “Süleymaniye Kürsüsünde” şiirinde “Sorunuz, şimdi Japonlar da nasıl millettir?” dizeleriyle başlayan bölümde Japonların ahlaki niteliklerini över ve bu özellikleri İslâm ahlakına uygun –“Siz gidin, safvet-i İslâm’ı Japonlarda görün!”- bulduğunu dile getirir. Zarifoğlu’nun dizeleri ile Mehmet Âkif’in Japonlardan bahsettiği bu dizeler ve özellikle de “Müslümanlık, sanırım parlayacaktır orada” dizesi arasında metinler arası bir ilişki kurulduğu görülür.⁶³³ “Şekiller” metinler arası ilişkiler açısından zengindir. Şiirde “Ana dalgın ve su dibinde yürür gibi” (s. 231) dizesi ile Sezai Karakoç’un “Ellerinden belli olur bir kadın./Denizin dibinde geziyor gibi”⁶³⁴ dizeleri arasında da metinler arası bir

⁶³³ Mehmed Âkif Ersoy, **Safahât**, haz. Kemal Bek, İstanbul, Bordo Siyah, 2008, s. 282.

⁶³⁴ Sezai Karakoç, “Monna Rosa: I-Aşk ve Çileler”, **Şiirler IX: Monna Rosa**, 6.b., İstanbul, Diriliş Yayınları, 1998, s. 15.

ilişkiden söz edilebilir. Benzer bir ilişki “Çocuklar/Kurtulamazlar yanaklarına konan yaradan” (s. 231) dizeleri ile İsmet Özel’in “Kapanmaz yağmurun açtığı yaralar/çocuklarda”⁶³⁵ dizelerinde de görülür. “Şekiller”de yalnızca M. Âkif’in dizeleriyle kurulan metinler arası ilişki eğik çizgi ile gösterilir. Bu durum muhtemelen kurulan ilişkinin bağlamından, doğrudan inanç ve irşad ile ilgili yönünden kaynaklanır. Yoksa eğik çizgi, şiirlerde metinler arası ilişkinin göstereni olarak kullanılmaz. Mesela “Mavi Gök Orada mı” şiirinde

“O vapur hâlâ hınca hınç

Kimbilir herbiri hangi dünyaya sağır” (s. 438)

dizeleri ile İsmet Özel’in “İnsanlar/hangi dünyaya kulak kesilmişse öbürüne sağır” dizeleri arasında metinler arası bir ilişki kurulduğu hâlde bu ilişki eğik çizgi ile gösterilmez. Yine “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde “Çorba tasından bir giz çıkardım doydum” (s. 310) dizesi ile “su içtiğim tas bana merhaba dedi, duydum”⁶³⁶ dizesi arasında bir metinler arası ilişki kurulmasına rağmen eğik çizginin kullanılmadığı görülür.

“MÖ-1975” başlıklı şiirde eğik çizgi, hem bekleyişteki atıl hareketi hem de ciğerde biriken havanın dışarı atılma isteğindeki enerjiyi işaret eder. İstek ile parantez açılmış ama henüz beklenti gerçekleşip mektup gelmediği/rüya görülmediği için parantez kapatılmamıştır.

“/hâlâ

ne kapıyı ardına vurdurup

ciğerime tortulanan havayı dışarı uğratan bir

(mektup

ne bir rüya/” (s. 258)

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde şair olmak ile “bitmez bir kartal çubuğu tütürmek” eylemi arasında ilişki kurulur. Kartal, şiirlerde genellikle yücelik, olgunluk ve hakikatle ilişkili olmayı gösteren bir

⁶³⁵ İsmet Özel, “Çözölmüş Bir Sırrın Üzöntüsü”, **Erbain**, 8.b., İstanbul, Şöle Yayınları, 1998, s. 172.

⁶³⁶ Özel, “İçimden Şu Zalim Şöpheyi Kaldır Ya Sen Gel Ya Beni Oraya Aldır”, **a.g.e.**, s. 197.

sembol olarak kullanılır. Bunun yanında kartal çubuğu tütürmek, Kızılderili kabilelerinde kabile reisinin yaptığı, barışı sembolize eden bir ritüeldir.

“/Ben şair olarak

Bitmez bir kartal çubuğu tütürüyorum/” (s. 318)

Dizelerde şairin içinde bulunduğu toplum ve çağa karşı yükümlülüğü, kartal sembolü ile hakikatle ilişkili bir bağlama yerleştirilir. Şair, toplum ve hakikat ilişkisinde arabulucu bir konumdadır. Eylem, hakikat ile ilişkili olduğu için sorumluluğu ağır, niteliği ise yücedir.

Modern bir tevhid olarak yorumlanabilecek “Korku ve Yakarış” başlıklı şiirde Hazreti Peygamber’in telmih yoluyla hatırlatıldığı ifadeler eğik çizgi işaretiyle aktarılır. Hazreti Peygamber’i hatırlamak soylu bir eylemdir, onu hatırlatan ifade de üstün görülür.

“/iyice düşün ilk kez kim duyuyordu ayetleri/” (s. 342)

“Zahmet Vakti” başlıklı şiirde görme eylemi, doğrudan ilâhi olana bağlanır ve görme eylemi bu bağlanış ve idrak ile kendi bilinç durumuna yükselir. Göz, görme olayında muktedir değil, aracı unsurdur. Aynı şekilde gören insan değildir, insan gördürülendir.

“Görmezik/gördürürler” (s. 353)

Bu dize, Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisinin son ucunu gösterir: göz görmede “kendini bil”miş, görme gözden öze yükselmiştir.

Artı (+) işareti, şiirlerde genellikle ilâhi olan ile ilişkili tehlike, uyarı, idrak gibi durumları işaret eder. Hedef, odak, keskinlik, kurşunun bedende açtığı delik ya da iz (genellikle şehadet durumunda) gibi şeyleri görselleştirmek amacıyla kullanılır.

“Yedi Güzel Adam” şiirinde artı işareti, savaşmak ve düşmanı öldürmek ile ilgili bir görselleştirme unsurudur. Ancak düşmanlık ya da savaş alelade bir durum için değil, kutlu bir amaç için yapılır. Artı işaretinin kullanıldığı yerlerde genel olarak savaş cihat durumunu, ölüm ise şehitliği işaret eder.

“+ ve aman ne uzun sürüyor bir düşman öldürmek+” (s. 108)

Aynı şiirde artı işareti, uyarı ve dikkat çekmek için de kullanılır. Vakte yapılan çağrı, Yaratıcı tarafından görülüyor olmanın idraki ile güçlendirilir. Her an ve durumda görülüyor olma hâli, “bir göz gibi” ifadesinin artı işareti arasına alınması ile adeta bir göz izlenimi oluşturularak görsel olarak desteklenir.

“Kalk çünkü sabah yıldızı

Bir mızrak boyu yükseldi

+ iri ve zeki

uçları nemli bir göz gibi +” (s. 120)

“Yıldızlar Üstlerinde” şiirinde Afganistan’da Rus işgaline karşı mücadele eden ve şehit olanların aktarıldığı dizelerde artı işareti, savaş aletleri ya da ateşli silahların insan bedeninde oluşturduğu izi görselleştirmek için kullanılır. Oluşan yaralanma tek omuzda olduğu için dizenin başında bir tane artı işareti yer alır. İşaret, hedef olarak görülenleri de işaret eder.

“+ bir omuzun delinmiş

heryana hâlâ dağlar düşüyor” (s. 362)

“Ana Oğul” başlıklı şiirde de bir şehitlik durumu artı işaretinin kullanımıyla aktarılır. Artı işaretinin kullanıldığı yerlerde genellikle tehlike, ölüm, uyarı vb. durumlara kutlu bir amaç ya da düşünce eşlik eder.

“Toprak söyledi: Doldum

Tenimde dur! FAKAT

+

Ana bir yangın yeri

Dehşet içinde saçı dağmık” (s. 372)

Yine Afganistan’ın işgali ile ilgili bir şiir olan “Savaş Henüz Burada Şuramda” (s. 377) şiirinde artı işareti, tehlike karşısında uyanık olmaya davet eden bir uyarı niteliğinde ve şehitleri işaret eden görsel bir unsurdur.

Şiirlerdeki bir diğerk görsel uygulama, siyah bir daire (●) işaretidir. “Acılarıma da Kardeş Olur musun” başlıklı şiirde işaret iki kez kullanılır. İşaretin ızdırıp, sıkıntı ve günah durumunun oluşturduğu kasvet ve karanlığı görselleştirmek amacıyla kullanıldığı düşünülebilir.

“Omuz başlarımdaki şu yara
Ormanların serin gölgesindeki papatya değil
Arif bir bilinçle yürürken oldu
Yüce buyrukla

● ” (s. 427)

“Sürekli Dramatik” başlıklı şiirde işaret, vesvese ve günahın insanda oluşturduğu karanlığı, kalbin kararmasını görselleştiren bir unsurdur.

“Şeytan
Şişen ve fisıldayan dudaklar

●

sonunda

rusvalıkla gelmişik kapına” (s. 435)

Şiirlerde sözcük eksiltmeleri ve belirsizlik durumları üç nokta ya da sıralı noktaların kullanımıyla görselleştirilir. Sözcük eksilmesi ile oluşturulan belirsizlik, şiirlerde çağrışımları genişleterek anlamı çoğaltan bir etki meydana getirir.

“Zamana Yay Gerip Ok Atmak” başlıklı şiirin son bölümünde adeta dizelerden kelimeler eksiltilerek yan yana sıralanan noktalar ile bir bölüm oluşturulur. Böylece şiirin son bölümü belirsizleştirilerek açık bırakılır. Dil bir yokluk izi olarak görünür. Bu bölüm dile gelmeyen, getirilmek istenmeyen şeyleri işaret edebileceği gibi dile geliş okurların hayal gücü ve çağrışımlarına bırakılmış bir boşluk olarak da düşünülebilir.

“..
..
..” (s. 25)

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde nokta kullanımı ile belirsizlik oluşturulduğu, çokluk ekinden de yararlanılarak çağrışım ve anlam çoğaltımına gidildiği görülür. Dizede üç nokta ve üçüncü tekil kişi zamirinin etkisiyle belirsizlik güçlendirilir. Kelimelerin büyük harfle dizimi ve yazım tercihi, vurguyu üzerine çekerek görsel etkiyi belirleyici kılar. Üç nokta (...) ve üçüncü tekil kişi zamiri “O” arasında bir ilişki kurulmuş olması da muhtemeldir. Her ikisi de dile getirilmeyen bir kelimeyi belirsizleştirmek, aynı zamanda da ima etmek amacıyla kullanılmış olabilir.

“Başka olmalı gövdemi denetleyişin
aşka hazır olan
... LARDAN. OKADIN'lardan” (s. 130)

Noktalar, bir çok dizede bilinçsizlik, farkına varmama, dikkate almama, unutma, uyku hâli gibi durumları da işaret eder. Yine aynı şiirde noktaların kullanımı unutma ve bilinçsizlik durumundaki belirsizliği görselleştirir.

“... ateş.. ve öldüm...' deniyor
- Oysa sorular verilmişti ona” (s. 139)

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinde diyologda dile getirilmeyen ifadelerin yerine yan yana sıralanan noktalar kullanılarak belirsizlik oluşturulur. Eksiltmeler, metnin kaçış noktası gibidir; yorum imkânını da genişleten bu teknik şiire açık bir yapı kazandırır.

“Bak kardeşim kamaya saplanmak
Şu demektir ki...
.....' ben” (s. 151)

Yine aynı şiirde yan yana sıralanan noktaların kullanımı ile başkaldırının sebebi belirsiz bırakılarak sebepleri çoğaltılır. Ayrıca bu belirsizleştirme örtme,

perdeleme işlevine de sahiptir. Sonuç açıktır ancak sebepler dile getirilmeyip belirsiz bırakılarak örtülür.

“Fakat kızlar anaya yaklaşık kalarak
.....ötürü başkaldırarak” (s. 154)

Aynı şiirin ikinci bölümünde ifadenin başına ve sonuna iki nokta işareti yerleştirilir ve ifade şiirde nakarat şeklinde tekrarlanır. Bu kullanımla şiirde ritmik bir döngüsellik sağlanır.

“: herkes kendi içinden: bir komşu
Duvarlarıyla” (s. 311)

“... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” (s. 177) şiir başlığında üç nokta kullanımıyla yapılan görselleştirme içerik ile yapıyı bütünleştiren bir nitelik taşır. Şiir başlığında uyanışın öncesi, hem “ve” bağlacının kullanımıyla hem de “ve” bağlacının öncesinde kullanılan üç nokta işaretiyle görselleştirilir. Üç nokta ile görselleştirilen belirsizlik ve bilinmezlik, uyku hâlindeki bilinç durumuna işaret etmektedir.

Aynı şiirde noktaların kullanımı, dile getirilmesinden imtina edilenleri işaret ettiği gibi şiirin seçme ekseninde her hangi bir sınırlamaya gidilmeksizin bütün olasılıkların mümkün çokluğunu metne taşır.

“... yalvaran dilin diliyle
Gelmiyordu düşünce” (s. 218)

Bir çok şiirde yer alan bu kullanımlar, Zarifoğlu şiirinin karakteristik niteliklerinden birini işaret eder. Belirsizleştirme ile sağlanan çok-anlam, çok-yön, çok-katman. Şiir metninin kaçış noktası olarak düşünülebilecek bu özellik, sonsuz sayıda doğrunun geçebileceği bir nokta gibi metni tüm olası giriş-çıkışlara açar. Şiirde yapının açık bırakılması da şiirin bu karakteristik eğilimi ile ilgilidir. Şiir adeta kesin bir yorum, anlam ya da tanıma kapatılmaktan kaçır: “Hayat var kaçır bıraktığım zamanlarda da” (s. 213), “Kaçır dönüşüm şiir” (s. 346). Zarifoğlu’nun şiir metnini (mekân gibi) kapatılmaktan kaçınması, şairin kapalı kalma korkusunun,

köprüyü bile kapalı mekân gibi algılamasının şiir anlayışına yansımaları olarak düşünülebilir.⁶³⁷

“Aralık Günleri İçin Bir Aşk Denemesi” başlıklı şiirde iki nokta işareti arasına alınan ifade bir açıklama gibidir ve şiirin akışında montaj etkisi oluşturur.

“: Başkanları

Uyutmasın vahalar diye

Koynuna doldurmuş yılanları.” (s. 390)

Şiirlerde bir diğer görselleştirme tekniği; dizenin, dize içinde bazı kelimelerin ilk harfinin ya da kelimenin tamamının büyük harfle dizilmesidir. Görsel bir vurgu niteliği taşıyan bu kullanımlarda minyatürlerde rütbesi yüksek, önemli olan figürün daha büyük nakşedilmesi gibi önemli kelime ya da ifade büyük harflerle dizilerek öne çıkarılır.

“ÜMMETİ GÖZETMEN GEREKLİ

Ben seni beyaz haber ustası

Olasın DİYE boğmadım – DOĞURDUM” (s. 116)

Öne çıkarılmak istenen “Ümmeti gözetmen gerekli diye doğurdum” ifadesi, büyük harfle dizilerek görsel bir vurguya dönüştürülür. Kelimelerin büyük harfle dizilmesi ile dizeler çoklu okuma imkânına da açılır.

“...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde “can tatlısı kızlar korusu” tarafından aktarılan bölümde de bazı kelimelerin ve kelimelerin ilk harfinin büyük dizilmesi görsel bir etki oluşturur. Bölüm, koro tarafından aktarıldığı için ritmik bir yapıya sahiptir. Görselleştirme ile önemli kelimeler ön plana çıkarılır.

⁶³⁷ Rasim Özdenören konu ile ilgili şöyle bir anekdot aktarır: “Korkuları vardı. Kapalı kalmaktan korkuyordu. O sıralarda anlatmıştı “Bir defasında otomobille köprüden, Boğaz Köprüsü’nden geçiyordum. Ama köprüye nasıl çıktığımı fark etmemiştim. Sonra birden köprüden geçmekte olduğumu fark ettim. Köprü... malûm kapalı bir yer.” Şaşırımdım. “Köprü nasıl kapalı bir yer olur? dedim, “köprünün her tarafı açık değil mi?” “Öyle mi sanıyorsun, dedi, köprü kapalı bir mekandır, oradan dışarıya çıkacağı bir yer yoktur. Bunu fark ettiğim anda, var gücümle gaz pedalına bastım, bir yandan da iki elimle kavradığım direksiyonu gövdemle ileri doğru ittiriyordum bir ân önce oradan fırlayıp çıkayım diye.” Rasim Özdenören, “Cahit Zarifoğlu: Acının Köşeleri”, **Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair**, haz. Âlim Kahraman, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s. 39.

“- OĞUL MIZRAK KESKİN GENÇ

oğul genç mızrak keskin

BABA DİNÇ YAŞLI MIZRAK AKILSIZ

oğul baba

MIZRAK BABA

ÖLÜM baba

Ölüm Oğul Mızrak

Ölüm Baba Mızrak

OĞUL MIZRAK baba ÖLÜM

Kan ŞAŞIRDI KAN Şaşırdı”

Ölüm, keskin, mızrak gibi kelimelerin kullanımı sert ve gerilimi yüksek bir atmosfer oluşturur. Hazreti İbrahim’in, oğlu İsmail’i kurban etmesiyle ilgili kıssayı da çağrıştıran dizelerde metafizik bir ürperti hissedilir. Dizeler, bu korku, telaş ve şaşkınlık durumunu yansıtacak şekilde iç içe geçer ve simetrik bir görünüm oluşur. Baba oğulda, oğul babada yankılanır.

“Şekiller” başlıklı şiirde de kelimelerin büyük harflerle dizilmesi ile önemli olan görsel olarak öne çıkarılır. Büyük harflerle dizilen bölüm şiirin asıl arzusu, ağırlık noktasıdır. Diğer dizeler akmakta olan hayatı, olup duran olayları işaret eder ve onlar şiirin arzusu yanında bir fısıltı, silik birer görünüm gibidir.

“Ve çocuklar tuz yalarken çocuk avuçlarından

NEREDE BULABİLSEM SENİ

Baba bıçağını ağır ağır çekerken

YETİŞİP

Ana dalgın ve su dibinde yürür gibi

DİZÜSTÜ DÜŞSEM ETEKLERİNE” (s. 230)

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde önem verilen kelimelerin yalnızca ilk harfi büyüktür.

“Biz Dağ Mağara Hikmet Kent İnsan Evren derken” (s. 313)

“Başım Eğik Dilim Kapalı Gözler Kançanağı Anlamında” başlıklı şiirin zikir tınısı taşıyan ritmik bölümünde büyük harf kullanımının saygıyı görselleştiren bir uygulama olduğu düşünülebilir.

“Bildim Sensin Sen Sen

Diri Diri Diri Şahım

Diri Şahım Diri Diri

Dirilt Alemi Alemi Alemi Alemi” (s. 358)

Yine aynı şiirde sorumluluk duygusunu ve sorumluluğun ağırlığını vurgulamak için bazı kelimelerin büyük harfle dizildiği görülür.

“Hayır dokuzyüz

Milyon müslüman

Tarihin hülyalarından vazgeçmiş olabilir AMA

BEN

Elim dizlerime Vur Kalk

Müslümanlar uyanın Eller Dizlere Vur Kalk

Yumruklar dizlere vur vur

AMA BEN Ama ben Ama ben” (s. 358)

Kendisini yaşadığı zaman diliminde sorumlu hisseden şiirdeki “BEN”, tüm diğer sepepler ve sesler bir fısıltıya dönüşse de kendi üzerine düşen sorumluluğu tek başına taşımak zorundadır çünkü “BEN”in kendi varlığının altından sıyrılıp kendisinden kaçması mümkün değildir: “Çünkü hesap benden sorulacak/Sorulacaksa” (s. 85). Dizelerde görsel vurgu ile hem trajik ben’in iç gerilimi hem de her insanın kendi eylemlerinden sorumlu olduğu düşüncesi aktarılır.

Bazı şiirlerde ise kelimenin içinde bazı harflerin büyük dizildiği örnekler bulunur. Bu tür kullanımlarda şiirin seçme eksenindeki birden çok olasılığın birleştirme eksenine taşındığı görülür. “Ayna” başlıklı şiirde yalnızca kelimenin içindeki D harfi büyük yazılarak kelime farklı okuma imkânlarına açılır.

“Kör bir hayvan gibi

Rızkına etiyle yanaşan

Karanlık birevDir gövdem” (s. 302)

Dizedeki “birevDir” kelimesinin yazımındaki görselleştirme ile dize şu şekilde farklı okumaları içerir:

- a. Karanlık bir evdir gövdem,
- b. Karanlık bir devdir gövdem,
- c. Karanlık bi revir gövdem.

Gövde kör bir hayvana benzetildiği gibi bir eve, deve ve revire de benzetilir. Ayrıca “birev” kelimesi çağrışımsal olarak “birey” kelimesini de akla getirir. Kör bir hayvana benzetilen gövdeye D harfinin büyük harfle yazımı ile görsel olarak bir dev izlenimi verilmek istendiği düşünülebilir.⁶³⁸ Bir harfin görsel olarak öne çıkarılması ile şiir çağrışımsal olarak genişler.

Benzer bir kullanım “Beyaz Camlar” başlıklı şiirde de görülür. Kelimede “S” harfinin büyük yazılması ile dizeyi çoklu okumaya açan bir görselleştirme uygulanır.

“Şimdi inSanSan aklını bileklerinde erit” (s. 388)

Kelimeyi “inanan, inansan, insanan (çocukluk zamanı anlamında kullanılan çocuğan kelimesinde olduğu gibi), insansan” gibi farklı şekillerde okumak mümkündür. Zarifoğlu’nun bu kullanımlar ile şiirine çok-çağrışımlı ve çok-anamlı bir görünüm kazandırdığı söylenebilir.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde bu bölümde aktarılan örnekler dışında da teknik olarak görselleştirmeden faydalandığı pek çok örnek vardır. *Yedi Güzel Adam* kitabından itibaren teknik olarak görselleştirmeye daha fazla yer verilir. Ancak bazı

⁶³⁸ Taşçıoğlu, a.g.e., s. 48.

şiiirlerin ilk baskısı ile farklı tarihlerde yapılan baskıları arasında farklılıkların olması şiiirlerde gerek yazımsal ve sözcüksel sapmaların gerekse görselleştirme uygulamalarının tespitini zorlaştırmaktadır. Örneğin “Sevemedik Müzeleri” başlıklı şiiirde “Güreş tutan eller ve bunlar **körükeller**” (s. 339) dizesi şiiirin *Mavera* dergisindeki ilk yayımında “Güreş tutan eller ve bunlar **körüklenen eller**”; şiiirin “Sen sevgileri göğüsle ve **ne olur** anla” (s. 340) dizesi “Sen sevgileri göğüsle ve **(n’olur)** anla” şeklindedir.⁶³⁹ “Beyaz Camlar” başlıklı şiiirde “Önünde bütün varlığın bir **diz’inin**” (s. 388) dizesi, şiiirin *Mavera*’daki ilk yayımında “Önünde bütün varlığın bir **dizi’nin**”⁶⁴⁰ şeklindedir. Şiiirlerdeki bu farklılıklar, Zarifoğlu’nun kendi tasarrufu ile yaptığı değişiklikler olabileceği gibi baskı hatasından da kaynaklanmış olabilir. Her ne sebeple olursa olsun bu farklılıkların *şiiirin görünümünü* ve *okunuşlarını* değiştirdiği açıktır.

Şiiirlerde noktalama işaretlerinin alışıldık kullanımının dışında görselleştirme unsuru olarak kullanıldığı görülür. Dil göstergeleri dışında kullanılan semboller (+, -, →, ● gibi) içerik-yapıyı birleştiren görsel vurgulardır. Şiiirlerde üç nokta ve eksiltelen ifadenin yerine sıralanan noktaların yerleştirilmesi ile belirsizleştirmeden yararlanılarak çağrışım genişletilir. Dize içinde bazı dil birimlerinin ya da bütünüyle dizenin büyük harfle dizildiği örneklerde önemli olan (büyük harflerle) belirginleştirilerek minyatürlerdeki benzer bir görselleştirme tekniği uygulanır. Gerek şiiir adlarında gerekse şiiirin içinde soru, tırnak, eğik çizgi ve parantez işaretlerinin kullanımı, içeriğin görselleştirme yoluyla aktarıldığı izlenimi verir. Zarifoğlu’nun kimi şiiirlerinde öne çıkan, teknik olarak görselleştirmenin, yabancılaştırma etkisinin yanı sıra dilin içeriği gösterecek kadar görselleştirilmesi çabasının sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

4.2. CAHİT ZARİFOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE ANLATIMIN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ

Cahit Zarifoğlu’nun şiiirlerinde tipografik görselleştirmenin yanı sıra görmeye dayalı imajların kullanımı ve sinematografik anlatım aracılığıyla da görselleştirme sağlanır. Şiiirlerde görmeye dayalı imajların ağırlığı, şiiirde görme eyleminin

⁶³⁹ Cahit Zarifoğlu, “Sevemedik Müzeleri”, *Mavera*, C. 2, S. 20, Temmuz 1978, s. 1-2.

⁶⁴⁰ Cahit Zarifoğlu, “Beyaz Camlar”, *Mavera: Televizyon Kültürü Soruşturması*, C. 6., S. 71, Ekim 1982, s. 39-40.

merkezîliğini gösterdiği gibi -Eliot'ın Dante şiirini överken dile getirdiği gibi-“göze hitap eden bir hayal gücü”nü de gösterir. Eliot, Dante'yi bir alegorici olarak nitelendirir ve ona göre usta bir şairde alegori “açık seçik görsel imajlar” demektir.⁶⁴¹ Zarifoğlu şiirinin güçlü ve dinamik yanının da hem genel olarak şiirde hem de imajların oluşumunda görmeyle kurulan ilişkiden kaynaklandığı düşünülebilir. Görmeye dayalı imajlar şiirlere genellikle hareketle birlikte, hareket-imgeler olarak girerler. Bu hareket, şiiri zamana bağlar ve zamanı, Zarifoğlu şiirinin kurucu unsurlarından birine dönüştürür. Selim İleri'nin *Yaşamak* hakkında yaptığı “zamanın kendisi bir roman kişisi”⁶⁴² tespitini şiirler için de düşünmek mümkündür. Bunun yanında statik bir görünüme sahip betimsel görselliğe şiirlerde daha az yer verildiği görülür.

Betimsel niteliğiyle dikkat çeken “Güneş İnip Suyu Dokun” başlıklı şiir, Cahit Zarifoğlu'nun şiirleri içinde betimsel görselliğin en yoğun olduğu örneklerden biridir.

“Birara neydi o bulutlar

Somurtkan dudakları yere sarkan

Arkasında deniz alev alan adam

Çehrem sarsılıyor bakmaktan

Güneş inip suya dokun

Nehre yaslanıp başaşağı koşan bir yaşlı ağaç ol” (s. 301)

Teşhis, istiare, mübalağa, tezat gibi söz sanatlarının da kullanımıyla betimsel anlatım öne çıkar. Zarifoğlu'nun şiirlerinde genellikle yalın, dolaysız, kendi gerçekliği içinde, ne ise o olarak aktarılan tabiat, pastoral bir nitelik kazanarak kişileştirilir. Tabiatın aktarımındaki romantik, pitoresk tını ve söz sanatlarıyla yüklü anlatım, şiiri Servet-i Fünûncuların ve Ahmet Haşim'in “tabiat”ına yaklaştırır. Belki onlarınki kadar trajik ve şairin duygularını yansıtan bir tabiat değildir bu. Ancak

⁶⁴¹ René Wellek ve Austin Varren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir, Akademi Kitabevi, 1993, s.161.

⁶⁴² Selim İleri, “‘Yaşamak’ İçin”, *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair*, haz. Âlim Kahraman, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s. 51.

Zarifoğlu'nun diğer şiirlerinde olduğu gibi kendi gerçekliği, vahşiliği, abartısızlığı canlılığı, hareketi içinde aktarılan ve duygu yüküyle hantallaştırılmamış bir tabiat da değildir. Söz sanatları ile sempatikleştirilmiş, kısmen masalsi atmosferi ile çocuksulaştırılmış bir tabiattır bu. Dizelerde betimlemenin de hareketin de doğrudan görme eylemine bağlanması dikkat çekicidir.

“Uyarılan Şair” ve “Nerede Bir Sevda Kelimesi” şiirinde ise betimsel görsellik parodik bir tavır olarak yer alır. Bu şiirlerde görsel betimleme yapaylığın gösterenidir.

“Zamana Yay Gerip Ok Atmak” şiirinde betimsel görsellik farklı bakış açılarının kullanımı ile kısmen hareketlenir. Yüz ve deniz arasında kurulan benzerlik de çağrışımsal olarak harekete bağlanır. Kübist ressamların, nesnelerin değişik yönlerden görünümünü tuval üzerinde bir araya getirmeleri gibi dizelerde yüzün farklı yönlerden görünümünün bir araya getirildiği görülür.

“Şarkı ve oyma dudak

Sağlam gözleri

Ve yandan bakılınca

Uzun yüzünde kabartma bir deniz” (s. 25)

Bu *bir arada ve bir andalık*, Zarifoğlu şiirinde hem tipografik görselleştirmede hem de anlatımın görselleştirilmesinde ortaya çıkan eş zamanlılıktır. Tipografik görselleştirmede eş zamanlılık, genellikle parantez işaretinin kullanımı ile sağlanan zamansal binişiklik ve mekânsal bir aradalık durumunda görülür. Anlatımın görselleştirilmesinde ise hem bir şeyin farklı yönlerden görünümünün bir araya getirildiği durumlarda hem de sinematografik olarak paralel akışların bir araya getirildiği durumlarda ortaya çıkar.

Eş zamanlılık, Henri-Louis Bergson'un (1859-1941) süre (*durée*) kavramına dayanmaktadır. Bergson'a göre zaman iki farklı kategoriye sahiptir: Birisi niceliksel olan, mekanik ve ölçülebilir zaman; diğeri niteliksel olan saf süre, gerçek zaman olarak düşünülmesi gereken süredir. Bu zaman biçimlerinden ilki için Bergson “soyut zaman, matematiksel zaman”, ikincisi içinse “somut zaman, gerçekte yaşanan

zaman, süre, saf süre” gibi ifadeler kullanır.⁶⁴³ Bergson’da eş zamanlılık “sürenin bütün derecelerinin bir tek ve aynı zamandaki virtüel bir-arada-oluşu”dur.⁶⁴⁴ Eş zamanlılık, Bergson’un zaman kategorilerini karıştırdıkları, niteliksel zamanı niceliksel zaman olarak ele aldıkları gerekçesi ile eksik bulunduğu⁶⁴⁵ görelilik kuramında da zamanların çoğulluğu düşüncesi ile yer alır. Albert Einstein’ın Riemann’dan alarak geliştirdiği görelilik kuramının hipotezine göre “Niteliksel akışlar değil “karşılıklı ve tekbiçimli olarak yer değiştirme hâlinde olan”, artık ayrıcalıklı bir sistem olmadığı için gözlemcilerin birbirlerinin yerine geçebildiği sistemler vardır.”⁶⁴⁶ Görelilikten hareketle Heisenberg, Neils Bohr, Plank gibi fizikçilerin çalışmaları ile eş zamanlık kuantum teorisinin de önemli bir hipotezine dönüşür. Fizikçi Wolfgang Pauli ve psikolog Carl Gustav Jung’un bu konuda ortak çalışmaları, eş zamanlılığın fizik ile psikoloji arasında bir diyalog imkânı olarak görülmesine zemin hazırlar. Jung, eş zamanlılığı “Doğu’nun önyargısı”, nedenselliği ise “Batı’nın modern önyargısı” olarak yorumlar. Ona göre eş zamanlılık “nedensiz paralellikler”dir ve “aynı veya benzer manaya sahip iki veya daha çok nedensel açıdan ilişkisiz olayın zamandaki örtüşmesi” olarak ifade edilebilir.⁶⁴⁷ Pauli ve Jung, eş zamanlılığın Newton fiziğinin mekanik ve determinist mantığının sonucu olan nedensellik zincirini kopardığını belirtirler. Eş zamanlılık, hem Bergson’da hem de Pauli ve Jung’un çalışmalarında rüyaya özgü ya da bilince ait zaman ile benzer bir atmosfer oluşturur. “Eş zamanlılık yüzey ve ruhun birleştiği noktadaki iç ve dış düzenin birleşmesini temsil etmektedir.”⁶⁴⁸

Zarifoglu’nun birçok şiirinde lineer bir akış bulunmadığı gibi nedensellik zincirinden de söz edilemez. Şiirlerde adeta nedensellik zinciri kırılır, zamansal sıçramalar ya da bir araya getirmeler ile gerçek-rüya arası bir atmosfer oluşur. Bazı şiirlerde paralel akışlar montaj tekniği ile bir araya getirilir. Bazı şiirlerde ise montajda olduğu gibi yan yana getirerek birleştirme yerine kısmen bilinç akışının da kullanımını ile şiirin şimdisinde zaman bir bütünlük olarak belirir. Eş zamanlılık,

⁶⁴³ Şerif Eskin, **Zaman ve Hafızanın Kısıymında**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 71.

⁶⁴⁴ Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, 3.b., İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2014, s.126.

⁶⁴⁵ Bergson’un *Süre ve Eşzamanlılık (Durée et simultanité)* kitabı bu konuyla ilgilidir.

⁶⁴⁶ Gilles Deleuze, **a.g.e.**, s. 124.

⁶⁴⁷ Peat, **a.g.e.**, s. 27.

⁶⁴⁸ Peat, **a.g.e.**, s. 83.

şiiirlerde genellikle sinematografik anlatımın öne çıktığı bölümlerde görülmekle birlikte kısmen görsel imajlarda da görülür.

“Orası Neresi Burası Bir Adam” başlıklı şiirde çiçek ve geçit arasında bir paralellik kurulduğu görülür. Geçit, rüyada büyür ancak çiçek sanki rüya ile gerçek arasında bir aralıkta gibidir.

“Böyle bir çiçek vardı

Rüyamdaki geçit büyüyüp büyüyüp

Büyüyüp büyüyüp büyüyüp

Espası bir tek gece

Ezip el tutan

Alnını bütün bir duvara dayıyan” (s. 32)

Büyüyüp kelimesinin tekrarı ile eylem görsel olarak da uzatılır. Muhtemelen “espası” kelimesi, Fransızca uzay, süre, ara, alan, uzaklık gibi anlamlara gelen “espace” kelimesidir. Görsel sanatlarda ise boşluk anlamında kullanılır. Büyüyüp gerundiumundaki sürekli büyüme, bir tek gecede espası kelimesinin işaret ettiği uzayı kapsar. Ezmek eyleminin açığa çıkardığı sıkışma ve boşluk ise espası kelimesinin boşluğuna bağlanır.

“Koşu” başlıklı şiirde beyin, teşbih sanatının kullanımı ile tırtıla benzetilerek görselleştirilir. Görselleştirmedeki hareketin yavaşlığı ile tırtılın hareketi arasında bir paralellik kurulmuştur. “Taş taşlar taşların” dizesi ile adeta hareketin dilsel grafiği aktarılır.

“Beyin tırtıl

Taş taşlar taşların

Dipsiz süresiz seslerine tırmanır” (s. 50)

“Salvo” başlıklı şiirde yaşam ölüm döngüsü, hem bir oyunda oyun kâğıtlarının dağıtılıp toplanması ve yere atılıp alınmasındaki döngüsel harekette hem de yağmurun hareketindeki döngüsellikte paralel olarak görselleştirilir. Yaşlı ve genç oyun kâğıtları ifadesi ile dünyanın bir oyun insanın bir oyuncu olduğu düşüncesi

yansıtılır. Gerek yağmurun hareketi gerekse oyun kâğıtlarıyla oluşan hareketin görselleştirilmesi döngüsellığı belirginleştirir.

“bilen gözün görün dünyanın görmediği
en yaşlı ve en genç oyun kağıtları
göğe gidip gökten gelen
ölümlü yağmur gibi” (s. 58)

Yine aynı şiirde ölüm ile ilgili dizelerde görselleştirme dikkat çekicidir. Ölüm teşhis sanatı ile kişiselleştirilse de ölümün yeri ve biçimiyle ilgili bir belirsizleştirmeye gidilir. Bu aktarım, ölümün her canlı için mutlak olduğu ancak ölümün yerinin, zamanının ve nasıllığının bilinemeyeceği gerçeğinin görselleştirilmesidir.

“ölümün arkasını bize
önünü duvara dönüp
küskün
mümkün bir deniz gibi
aramızdaki arkadaşımız alıngan ölümün
sırtı duvarları kaplayan
yüzü aynaları
masaları gerekli kapıları
yirmilik insan kalıplarını
doğum gecesi haklıyan
bakışı” (s. 60-61)

Dizelerde ölüm, “küskün, mümkün bir deniz gibi”dir. Ayna ve denizin görüntüyü yansıtma özelliği ile farklı görüntüler bir araya getirilerek belirsiz ve tekinsiz bir atmosfer oluşturulur. Ölümün yüzü görünmese de dizelerdeki su ve ayna aracılığıyla oluşan yansıma ile onun görünmeyen yüzü her şeyden varlığa bakmaktadır. Ölüm, insanın aynada ya da suda yansıyan kendi görüntüsünün içinden

kendi ölümlülüğü aracılığıyla insana bakar. Bu anlamıyla insanın aynaya bakması kendi ölümlü doğasıyla göz göze gelmesi olduğu için korkutucudur. “... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde de benzer bir biçimde ayna ve korku ilişkilendirilir. Korkunun kişileştirildiği dizelerde korkunun nedeni, insanın kendi ölümlülüğü, içinde taşıdığı kendi ölümü ile göz göze gelmesidir.

“Korkunun yüzüne ayna konmuş gibi

Başkayım sizinle

Aynayı eline alan korkuyu bilir” (s. 196)

Şiirin hem göz ve görme ile doğrudan ilişkili hem de etkili imajlarından bir diğeri de şu dizelerde görülür:

“yerinden oynayan gözünü

bütün sivri demirlere çarpa çarpa” (s. 63)

Sürrealist tabloları anımsatan dizelerde gözün yerinden oynaması göze yönelen bir şiddeti açığa çıkarır. Dizelerin oluşturulduğu bağlam, rüyaya özgü bir atmosfer izlenimi oluşturur ve akışta herhangi bir nedensellik ilişkisi kurmak güçtür. Bunun yanında olaylar, herhangi bir duygu yüküne yer verilmeksizin objektif bir gözlem gibi aktarılır. Anlatımı trajikleşme olasılığından koruyan bu gerçekçilik etkisi, içerdiği absürtlük aracılığıyla şiddeti belirginleştirir.

“Ağartı” şiirinde benzer bir şiddet durumu dile yöneltilir. Görsel düşünümün sinir, can yanması, demir, mengene gibi kelimelerle desteklenmesi, dile yöneltilen şiddetin yoğunluğunun zihinsel olarak canlandırılmasını sağlar.

“noktanın sonuna kadar

bir sinir bir can yanmasıyla

bir parçamı

bir demir mengeneye

koyup sıkmak istiyorum mu nedir

dilimi” (s. 81)

“Açlık Türküsü” başlıklı şiirde görsel imajlar, imgelemin somutlaşmasını sağlar. Rüyaya özgü bir atmosferin kurulduğu dizelerde gerçeküstü bir imgelem, objektif bir gözlem gibi kendi gerçekliğiyle aktarılarak yadırgatma etkisi oluşturulur.

“fakir kadın düğüne katlandı

bir köşede oturdu. Soktu ellerini karnına çocuk

kırdı çocuk ayıkladı” (s. 86)

Muhtemelen “çocuk kırdı çocuk ayıkladı” ifadesi, fasulye kırmak ve ayıklamak ifadesinden ödünçlenerek oluşturulmuştur. Dizelerde fakir bir kadının hayatında bu eylemlerin gündelik, abartısız ve sıradan olma özellikleri açısından benzerliğine dikkat çekilir.

Aynı şiirde görsel imajların etkili olduğu bir diğer örnekte imajların aşağı doğru hareketi ile “yağmur” izlenimi oluşturulur. Adeta görselleştirme ile rahmet ve yağmur ilişkisine çağrışımsal bir gönderme yapılır.

“Sakallarından köşkler sarkan bir dede

yukarıdan damlamış bir mezar taşının üstüne” (s. 87)

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde köyde yaşanan bir ölüm olayı ve bu ölümün köy halkının günlük yaşantısında oluşturduğu kısa süreli etkinin ele alındığı dizeler, görsel imajların kullanımı açısından çarpıcı bir örnektir. Dizelerde başkasının ölümü karşısında yaşanan bocalama, üzüntü ve kısmi sevinç durumu, ironik ve etkili bir anlatımla aktarılır.

“Süleyman oğlu hacı izzet evlere

bir sepet incir gibi dağıldı

evlere süleyman oğlu hacı izzet” (s. 144)

Evlere dağılan “Süleyman oğlu hacı izzet”in ölüm haberidir. Acı bir haberin tatlı bir meyveye benzetilmesi, ölümün başkasına ait olmasından kaynaklanır. Köyün çocukları haberi evlerine ulaştırır, ölüm haberi incir gibi kısa bir süre dillerde dolaşacak, ölümle ilgili konuşmalar ve söylentiler olacak, ardından köy halkı gündelik hayatına geri dönecektir. İncir ve ölüm haberi arasında kurulan benzerlik

aracılığıyla ölüm ve kader karşısında insanlığın büyük ironisi, bir gözlem nesneliliğiyle aktarılır. Görsel imajın kullanımı ve anlatımdaki abartısızlık olayın trajikleşmesini önler ve olaya yadırgatıcı bir gerçeklik etkisi kazandırır.

“...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde görselleştirme doğrudan harekete bağlanmıştır. Trene göre istasyon, istasyona göre ise tren “bir yok bir var”dır. Aynı şekilde tünel de trenin hareketine bağlı aktarılır. İmgelemin doğrudan görme eylemi ve hareketle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir.

“İstasyon bir boşluk

Çünkü bir yok bir var

Trenler çehreler” (s. 179)

Aynı şiirde zaman kişileştirilerek harekete bağlı bir görselleştirme ile aktarılır. Zamanın hareketinin sonuçları da görselleştirmeyle somutlaştırılır.

“Zaman bir takla attı

Zaman bir takla daha attı

[...]

Zaman altında kalan

Çıplak boynu hançer kuşaklı

Başı sülük ağızlarında

Ayakları boşlukta çırpınan

Bir millettik artık” (s. 195)

Batılılaşma süreciyle yaşanan kültür şoku ve zihinlerin sömürgeleştirilmesi etkili bir görselleştirme ile yansıtılır. Kendi varlık gayesi ve değerlerinden edilen milletin düşünce dünyası (başı) sülük ağızlarındadır. Organizma için kan ne ise bir milletin varlığını ve hayatiyetini sürdürmesinde o milletin düşünce ve değer dünyası da aynı işleve sahiptir. Sülük ağızları, kanı nasıl sömürüyorsa milletin varlık bilincini de sömürür. Düşünce dünyası ve varlık bilinci sömürgeleştiren bir millet düşünme gücünü yitirir. Şuurunu sülük ağızlarına kaptırdığı için hangi yöne gideceğini bilemeyen bir milletin ayakları ise ancak kendi boşluğunda çırpınacaktır.

“Aşka Dair” başlıklı şiirde görsel ve işitsel imaj birleştirilerek bir sinestezi oluşturulur. İmaj, iki duyunun da etkisini yüklenerek güçlenir.

“Yorgan altında

Fokurdayan kızamıklı çocuklar” (s. 264)

Fokurdamak kelimesi, özellikle sıvı maddelerin kaynama noktasına ulaştığında çıkardığı ses ve yüzeylerinde oluşan kabarcıkların hareketi için kullanılır. Yorgan altındaki çocukların sesi ve hareketi ile fokurdama arasında bir benzerlik kurularak görselleştirme sağlanır. Ayrıca kızamık hastalığı nedeniyle çocukların vücut ısısı yükselir ve derilerinde kırmızı döküntüler oluşur. Fokurdama da sıcaklığın kaynama noktasına ulaşmasıyla meydana gelir ve fokurdama nedeniyle yüzeyde kabarcıklar ortaya çıkar. Kızamık hastalığı ile fokurdama arasında ısıya bağlı oluşma şekilleri ve ortaya çıkardıkları sonuçlar açısından bir benzerlik kurulduğu görülür.

“Dağcılıklarım” başlıklı şiirde dağcılık, “bir tek an” olarak tanımlanır. Dağcının durumu ile “Sineğin camda/kımıldamadan/durduğu birkaç saniye” (s. 270) arasında benzerlik kurularak görselleştirme sağlanır.

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” başlıklı şiirin ikinci bölümünde giz, hem görme hem de tat alma duyusu ile ilişkilendirilerek somutlaştırılır.

“Çorba tasından bir giz çıkardım doydum” (s. 310)

Fizikötesi bir çağrışıma sahip olan bu dizeye benzer bir kullanım da “Şan” başlıklı şiirde görülür. Şiirde dervişler tarafından suyun okunduğu taslarda beden görünmektedir, var olduğu bilinen su aranır. Fizikötesi bir çağrışım, birçok şiirde görüldüğü gibi görmeye dayalı imajlar ile somutlaştırılır.

“Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümünde işitme duyusu ile görme duyusu arasında duyu aktarımı yapılarak ses, görsel bir imaja dönüştürülür. Teşbih sanatının kullanımıyla görsel imaj güçlendirilir.

“Havada asılı kalp atışları

Tümünü kaplayan alan içine bir yüz görüyorum

Alnında derin oluklar var bir kayayı

Oymuşlar gibi gözleri” (s. 311)

Yine aynı şiirde Antoine de Saint-Exupéry'nin *Küçük Prenses* kitabı ile metinler arası bir ilişkiyi işaret eden dizeler, teşbih sanatı ve görsel imajların kullanımıyla somutlaştırılır.

“En yakın komşuya çizilmiş çizginin içinden

Bir boğa yılanından

Parçalanmamış bir kuzu geçer gibi” (s. 321)

“Yüzlerin İnce Lifinde Korku” başlıklı şiirde görsel imajın etkisi anlatımı somutlaştırır. Böceklerin yüzlerinin ince lifini kullanmaları, günlük hayatta dikkatlerden kolaylıkla kaçabilecek bir durumken benzetme yoluyla kurulan ilgi durumun zihinsel tasarımını kolaylaştırır. Korku, görsel imajla somut bir nitelik kazanır. “Yüzlerin ince lifi” bir dikkat sensörü gibidir.

“Nasıl kullanırlar yüzlerinin ince liflerini böcekler

Sanki bunlar

Toprağın başında duran insanlar

Binlerce ayıyı bir arada görmüşler” (s. 348)

“Hama: Sımsıcak” başlıklı şiirde şehir bir göze benzetilir. Ancak işgal altında olması onu perdelemektedir. Zarifoğlu'nun şiirlerinde görme, varlığı hakikate bağlayan ve varoluşun temelinde yer alan eylemdir. İşgal durumu nedeniyle şehir, görme eylemi askıya alınmış bir göz gibidir. Göze benzetilen şehrin tüller ardında kalması, işgal nedeniyle ona ulaşamadığını, diyalog imkânının kaybedildiğini işaret eder.

“Saf ve seven bir göz gibi bakan şehir

Şimdi tüller arkasına geçmiş gibi

Bülbül yolar dudağını

Bakınca kara aklın batağına” (s. 381)

Dizelerdeki bülbül, Ahmet Haşim'in "Bülbül" başlıklı şiirini anımsattığı gibi Mehmet Âkif'in Bursa'nın işgali nedeniyle yazdığı "Bülbül" başlıklı şiiri ile akrabadır.⁶⁴⁹ Bu şiir, Zarifoğlu'nun Hama'nın işgali nedeniyle yazdığı "Hama 1982" başlıklı şiirle birlikte düşünüldüğünde Mehmet Âkif'in şiiri ile metinler arası bir ilişki kurulduğu görülür. Mehmet Âkif'in "Ezan sussun, fezâlardan silinsin yâdı Mevlâ'nın!/Ne hicrandır ki: en şevketli bir mâzi serâp olsun;/O kudretler, o satvetler harâb olsun, türâb olsun!"⁶⁵⁰ dizeleri ile Zarifoğlu'nun "O sabah ezan sesi gelmedi camimizden/Korktum bütün insanlar, bütün insanlık adına" (s. 400) dizeleri duyuş ve görme biçimi yönünden ilişkilidir.

"Kimbilir Sen" başlıklı şiirde *ah* kelimesinin hem Latin harfleri hem de Kur'âni harflerle yazımındaki görsellik ile mescit ve minarenin görünümü arasında benzerlik kurularak bir görselleştirme sağlanır. Ayrıca dizelerde gökteki ah ile yerdeki "mescid ve minare" arasındaki paralellik, görüntünün yansıma özelliğinin hem maddi hem de manevi yönüne işaret eder.

"Gökten bir ah geçiyor

mescid ve minare" (s. 405)

"Vakit Sarı Tunç Kara Demir" başlıklı şiirde oğlunu gömen bir babanın acısının aktarıldığı dizeler, Zarifoğlu şiirinin en etkili görsel imajlarından biridir. Acı, hiç duygu ifadesi kullanılmadan görsel imajın dolaysız, çıplak ve sert gerçekliği ile aktarılır. Adeta bir gözlem objektifliği ile aktarılan görüntü, duygu yüküyle abartılı bir romantizme kaymadığı için ya da trajik ifade ile gerçeklik etkisi kırılmadığı için acı tüm sertliği ve çıplaklığı ile acı olarak ortadadır. Böylece acının kendi gerçekliği, gerçek üzerinde en sarsıcı ve yadırgatıcı etkiyi bırakır.

"Oğlunu gömen bir baba gördüm

Açılıp duruyor gibi kafatası

Elleri gidip kapanıyordu başına" (s. 444)

⁶⁴⁹ Modern Türk şiirinde bülbülü, "Modern Türk Şiirinde Derttaşlık Sorunsalı" üst başlığında üç farklı metinde (Mehmet Âkif, Ahmet Hâşim ve Can Yücel şiirinde) ele alan bir çalışma için bkz. Hasan Akay, "Modern Türk Şiirinde Derttaşlık Sorunsalı 1-2-3", **Doğrandıkça Artan Ekmek**, İstanbul, Şule Yayınları, 2016, s. 73-105, 235-247, 287-290.

⁶⁵⁰ Mehmed Âkif Ersoy, "Bülbül", **A.g.e.**, s. 720.

Birçok şiirde teşbih sanatının kullanımı, görsel imgelemi güçlendiren görmeye dayalı imajlara bağlıdır. Görsel imajların kullanımı imgelemin somutlaşmasını sağlar. Benzerlik ilgisinin görmeye dayalı imajlarla oluşturulduğu bu örneklerde somutlaştırma, aktarılan ifadelerin zihinde canlandırılmasını kolaylaştırır. Bazı şiirlerde ise teşhis sanatı görsel imgeleme bağlanır. Teşhis sanatının kullanıldığı dizelerde görsel imajların harekete bağlı niteliği daha belirgindir.

“Kanama dolabını taşır gibi gidiyorsun” (s. 57)

“iki yanında sülüs ve vav gibi/bir vuruşta öldüren elleri” (s. 109)

“Kanı okşayarak ve kabartarak” (s. 109)

“Minarelerden ölgün bir kol gibi sarksın ölü selâsi” (s. 143)

“O gökler ağaçların tulumba gibi çalışan özsu boruları” (s. 186)

“Deli şey zaman zaman/İçine kıpırtı ve atılma gelen/Bir urgan gibiydi ellerinde” (s. 258)

“Solucanların toprak yemesi gibi durmadan/Etimden geçiyor dağın derisi” (s. 270)

“Kanımda bir gürcü beygiri/Tesbih gibi aklımı çekerek/Götürüyor oralara” (s. 270)

“Kurt dalan hayvan kalabalığı gibi kabardı insan/Kalabalığı” (s. 278)

“toprağa kene gibi yapışmış ağaçlar” (s. 287)

“Aşkın bin gözlü devasa bir baş imiş” (s. 303)

“At biner gibi oturur et kemik içine” (s. 305)

“İkinci dünya harbi/Bir izci dalağı gibi şişer iner karşımda” (s. 320)

“Baba bir karışık dalgınlık duyuyor ardından/[...]Can'la hesaplaşarak bir yandan/Bir pervane gibi uçup çarpıyor cama” (s. 321)

“ses kutularına/ses kapılarına hayvanlara açılan tabiat/önemli/bir söyleve başlayacağımı anlatan/bir çehre yolarak elindeki tomardan” (s. 328)

““düşünüyorum da halkın/bir çelik yay gibi çekilişini/kendi et duvarımın/gerisinde devinip”” (s. 329)

“Dudak ısırılmış gibi iç odalara bakan kapılar” (s. 339)

“Kıraç bir yamacı bir ekspres kıymıklıyor gibi” (s. 368)

“Bahar/O sabah/Hamile bir kurt gibi yürüyor dağlarda” (s. 457)

Zarifoglu'nun şiirlerinde anlatımın betimsel görsellik ve görsel imajlarla görselleştirildiği örnekler şiire hareketle birlikte girer. Görselleştirmenin hareketle birlikte bulunması şiiri doğrudan zamana bağlar. Bu özellik, şiirleri hem ekfrastik nitelikli “tablo-şiir”lerden hem de fotoğrafik görselleştirmeden uzaklaştırır. Çalışmanın önceki bölümlerinde dile getirildiği gibi şiirlerde kısmen ekfrasis ve fotoğrafik anlatım örnekleri yer alsa da anlatımın görselleştirilmesi, genellikle hareket-imajların zamana bağlandığı sinematografik bir özellik gösterir. Deleuze'ün sinemada hareket-imge olarak adlandırdığı bu düzlem “bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da hareketle karışmayan gerçek bir Zaman üzerindeki bir perspektiftir.”⁶⁵¹ Zarifoglu'nun hem tipografik görselleştirmede hem de anlatımın görselleştirilmesinde kullandığı montaj da bir yönü ile “bir hareket-imge düzeneğidir.”⁶⁵²

Modern Türk şiirinde genellikle Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan gibi şairlerin şiirleri sinematografi ile ilişkilendirilir. Nâzım Hikmet'in⁶⁵³ de Attilâ İlhan'ın da hayatında sinema önemli bir yere sahiptir, her iki şairin senaryolar yazdığı bilinir. Bunun yanında şiirlerinin sinemayla ilişkisi, özellikle şiirlerdeki öyküleme ve atmosfer oluşturma yönüyle kurulur. Zarifoglu şiirinde ise sinematografik özellik öykülemeden kaynaklanmaz. Sinematografik anlatım, kısmen şiirin gerçek-rüya arası atmosferiyle ilişkili olsa da şiiri sinematografiyle ilişkilendiren asıl neden, şiire hareket-imajlarla giren zamandır. Sinematografik anlatım, şiirin bir hareket-zaman olarak aktarımından kaynaklanır.

Zarifoglu bir öyküyü görüntülemez, şiir bir hareket-zaman olarak görünür. Deleuze'ün sinema için yaptığı hatırlatma Zarifoglu şiirindeki sinematografik görselleştirme için de geçerlidir: “sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir.”⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Gilles Deleuze, **Hareket-İmge**, çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2014, s. 98.

⁶⁵² Deleuze, **a.g.e.**, s. 100.

⁶⁵³ Nâzım Hikmet, 1937 yılında senaryosunu yazıp yönetmenliğini üstlendiği *Güneşe Doğru* filmi yapar. Şairin özellikle “Memleketimden İnsan Manzaraları” olmak üzere “Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı, Kuvayi Millîye” gibi destan niteliği öne çıkan şiirlerinde ve “Jakond ile Si- Ya-U, Taranta Babu'ya Mektuplar, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” gibi pek çok şiirinde görselleştirme ve sinematografik özellik öne çıkar.

⁶⁵⁴ Deleuze, **a.g.e.**, s. 13.

Zarifoğlu'nun da sinemaya ilgi duyduğu bilinmektedir. Şair yalnızca şiirlerinde değil, diğer metinlerinde de sinemanın imkânlarından yararlanır. Mesela *Ağaçkakanlar* anlatısındaki düşünüş sahnesinin o yıllarda televizyonda yayımlanan bir uzay filminin jeneriğinde yer alan uzay boşluğuna düşünüş sahnesinden geldiğini dile getirir.⁶⁵⁵ Bunun yanında senaryo çalışmaları da yapar, *Mavera*'da “Bir Senaryo Taslağı”⁶⁵⁶ başlığıyla üç bölüm hâlinde yayımladığı bir senaryo çalışması ve “Sütçü İmam” adlı bir piyes metni vardır. Zarifoğlu'nun şiiri ve diğer metinleri üzerine yapılan çalışmalarda da şairin anlatım özellikleri ile ilgili; “fragmanlar hâlinde kendini ifade”⁶⁵⁷ ettiği, “şiirlerinde çağdaş bir etki kaynağı olan sinemasal görsellik”⁶⁵⁸ ile “bir dikkatle seçildiği ve bilinçaltında korunduğu anlaşılabilir ve fotoğraf karelerine benzeyen imajlar”ın⁶⁵⁹ bulunduğu ve şiirinin “fragman biçiminde bir görme biçiminin tezahürü”⁶⁶⁰ olduğu gibi tespitlerde bulunulur. Ayrıca Âlim Kahraman'ın aktardığına göre Zarifoğlu'nun projelerinden biri Yücel Çakmaklı ve ekibini düşünerek hazırladığı senaryo taslağıdır. Şair çekilecek filmde Türkan Şoray ve Cihan Ünal'ın oynamasını ister. Kahraman, onun senaryo yazmaktan çok senaryo tekniğini de kullanarak edebî metinler oluşturduğunu ve yazdığı metne kameranın hareketlerini de dâhil ettiğini ifade eder.⁶⁶¹ Zarifoğlu'nun şiirlerinde Kahraman'ın da vurguladığı “senaryo tekniğini kullanma” ve “metne kameranın hareketini dâhil etme” gibi özellikler, anlatıma sinematografik bir görsellik kazandırır. Zarifoğlu, “Şiir Yazmak Öğrenilir mi?” başlıklı yazısında şiir için gerekli ve sağlıklı bir kültürel ortamın oluşturulmasını da doğrudan sinema ile ilişkili bir benzetmeyle aktarır.

“Şiir için sağlıklı bir sosyal ortam, kültür saldırılarından azade bir uygarlık, şiire antenleri açık insanlar(şairler), bunların okuyarak dinleyerek etkilenecekleri özümleyip sürdürecekleri bir şiir geleneği ve şairi uyarılarla, hırpalamalarla, edebi dayaklarla yönlendirecek eleştirmenler gerekli. Eğer yeteneğiniz varsa, yukarıda saydıklarımızın hemen hepsinden mahrum olduğunuzu, bütün bunları kendi içinizde film seti kurar gibi inşa etmeniz gerektiğini bilmelisiniz. Kültür emperyalizminin ortalığı kasıp kavurduğu bir ortamda o

⁶⁵⁵ Âlim Kahraman, *Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl*, s. 101.

⁶⁵⁶ Çalışma, *Mavera* dergisinin 4 (Mart 1977), 5 (Nisan 1977) ve 13. (Aralık 1977) sayılarında yayımlanmıştır.

⁶⁵⁷ Âlim Kahraman, “Zarifoğlu'nun “Anlatım”ı”, *Yedi İklim*, c.1, S. 5-6 Temmuz-Ağustos, 1987, s. 40-41.

⁶⁵⁸ Kâmil Eşfak Berkî, “Cahit Zarifoğlu Şiiri”, *Yedi İklim*, c.1, S. 5-6 Temmuz-Ağustos, 1987, s. 24-25.

⁶⁵⁹ Doğan, “Dönemi içinde Cahit Zarifoğlu Şiiri Yeryüzü Dilekleriyle Perişan”, *a.g.e.*, s. 120.

⁶⁶⁰ Zeynep Arkan, “Cahit Zarifoğlu ve Fragman Şiiri”, *Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu*, 2.b., S. 126/127/128, Ankara, Hece Yayıncılık, 2017, s. 294.

⁶⁶¹ Kahraman, *a.g.e.*, s. 112.

azâde uygarlığı zihninizde canlandıracaksınız. Kâbe duvarlarında askıya çıkan şiirin macerasından itibaren bugüne kadar gelen gelen şiiri bir duygu olarak dahi olsa bileceksiniz ve kendi şiirinizin uyarıcısı, hırpalayıcısı, eleştirmeni olacaksınız”⁶⁶²

Cahit Zarifoğlu'nun gerek şiirlerinde gerekse diğer metinlerinde yazı ile kurduğu ilişki görmeye bağlıdır. Şiir yazılan, okunan bir şeyden çok görünen, “Bakabilirliğe açılan ve gözlere bakan” (s. 297) bir şeydir. Şiir yazmaz, adeta dile rüya gördürür: şiirin gerçek-rüya arasındaki atmosferi de zaman zaman dilin rüya tabirine yönelmesinden kaynaklanır. Şiirlerdeki yorum katmanı, dilin rüyanın tabirine yöneldiği yerlerde belirginleşir. Anlatımda ortaya çıkan kimi zaman sinematografik kimi zaman da teatral görselleştirme, şiirin gerçek ile rüya arasındaki zamana bağlı hareketiyle oluşur. Şiir bu yönüyle, aslî değerlerinden uzağa düşmüş bir çağın göze perde olan görüntüsünden/gürültüsünden silkinme, bir çeşit rüya arama işidir.

“Dilediğim en güzel hayat
Çöplerin içinde rüya aradım
Düştümse eğer sana bakarken düştüm
Sen dinç zaman
İşte kuluçkan
Bereketle taşan yağ küpleri gibi
Parmaklardan akan çeşme gibi” (s. 359)

Nazif Gürdoğan, Zarifoğlu'nun uykuda değil uyanıkken rüya gördüğünü ve kendi içine doğru yolculuklara çıktığını belirtir ve onun “rüya görmeyen, hayal kurmayan ve dünyada bir yolcu gibi yaşamayanların gönüllerinde yatan “şiir”i yakalayamayacaklarını” bildiğini, “Onu olmayacak hayaller kurmakla suçlayanlara da “Allah insana gerçekleştirmeyeceği rüyayı uykuda bile göstermez”⁶⁶³ dediğini aktarır. Zarifoğlu'nda rüya, katharsis olarak değil; ulaşılmak istenen hedef ve kendini gerçekleştirme arzusu olarak ortaya çıkar: Şiir, “belki de bir zamanlar varolan bir

⁶⁶² Zarifoğlu, **Zengin Hayaller Peşinde**, s. 51.

⁶⁶³ Nazif Gürdoğan, “Güzelin Sanatı Güzel Olur”, **Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair**, haz. Âlim Kahraman, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2003, s.

rüyayı arıyordur.”⁶⁶⁴ Rüya, bilincin etkisiz durumda olduğu uyku hâli ile ilişkili değildir. Uyku hâli, Zarifoğlu şiirinde gözün perdelenerek görme eyleminin askıya alındığı bir tür körlük ve engeldir. Görselleştirme, bu rüyanın zamanda, zaman ile görülmesinin kaydı ve şartı gibidir. Bu, rüyanın gerçekten daha gerçek gibi algılanarak yadırgatma etkisine dönüştüğü bir tür “rüyamsı gerçekçilik”tir. Thorsten Botz-Bornstein Rus yönetmen Andrey Tarkovski sinemasını Yeni-Platoncu filozof Plotinos’un görme anlayışı ile “zarafet meselesi” bağlamında ilişkilendirdiği metninde Tarkovski dışında André Bazin ve Siegfried Kracauer’in “rüyamsı gerçekçilik” adlı sinema kuramının da Plotinos ile ilişkili olduğunu belirtir. Göz ile görmenin nesnesinin kamera gerçekliğinde bütünleştiği bu anlayışta “Zarafetin gerektirdiği yegâne şey, “basit” bir bakıştır: maddeye onu aramadan bakmaktır, çünkü zaten oradadır.” Bu bakış, “makyajsız hakikat” tercihi olarak yorumlanır.⁶⁶⁵ Zarifoğlu’nun da teklifi entelektüalizmden arınmış saf bakıştır: “Bizim ihtiyaç hissettiğimiz olgu “entelektüellik” değil “basiret”tir. Olaylara bizim açımızdan basiretle bakan birine hiç bilmediği konulardan sorun, onun hiç açık vermediğini göreceksiniz.”⁶⁶⁶

“Açlık Türküsü” başlıklı şiirde insan hayatı bir rüyaya benzetilir. (Benzer bir kullanım “Sultan” şiirinin “Hayat bir boş rüyaymış” (s. 491) dizesinde de görülür.) Zaman bu rüyayı sonlandırır. Ölüm ile rüya biter ancak zaman akışını sürdürür, zaman bir süreklilik olarak görülür.

“Zaman ölenin alnından rüya mızrağını çıkarır” (s. 88)

Dizelerde zaman ile ölüm arasında bir yakınlık kurulduğu görülür. Zarifoğlu’nun şiirlerinde genellikle zaman korkutucu bir etkiye sahiptir ve ölümler birlikte yer alır. Şiirlerde ölüm ve zaman birbirini çağıran iki kavram olarak şiirin ana izleklerinden olan korkuyu besler.

“zaman bir nalbant gibi boşuk elleriyle

ovuyor çünkü uğultu çıkaran başlarınızı” (s. 57)

⁶⁶⁴ John Berger, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, çev. Bülent Somay, 8.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 41

⁶⁶⁵ Thorsten Botz-Bornstein, **Filmler ve Rüyalarda**, çev. Cem Soydemir, 2.b., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 144-146.

⁶⁶⁶ Zarifoğlu, **Okuyucularla**, s. 63.

“Kıskıvrak bir zaman urgan gibi boynuna dolalı” (s. 407)

“Ve bir çingirak gibi öten zamana” (s. 418)

“1958 Ekiminde” başlıklı şiirde zaman yine ölümle ilişkili korkutucu bir görünümle aktarılır. Keskin görsel imajların kullanımıyla ürpertici bir atmosfer oluşturulur. Hayat sonlanmıştır ancak zaman insanın sonluluğuna ait bu sahneyi izleyen olarak varlığını sürdürür. İnsan hayatının matematiksel zamanı susmuştur, gerçek zaman bir gören olarak oradadır.

“Ve susunca

Kama düşüşü bir zaman başlar

Kalb ete ve ruha aynı anda açılır

Cine ve meleğe

Zulme ve hilme

Zaman ağlıyan kadınların

Zaman kendi pervasız korkularını yaşayamadan

Ölümü en keskinyle bile virajlarda bile izleyerek” (s. 296)

Zaman, şiirin kurucu unsurudur ve şiirde, neredeyse bir şiir kişisinden daha çok görünür. Bazı şiirlerde kişileştirme ile zaman daha belirginleşir ve görünür hâle gelir. Zaman, genellikle görme eylemi ile bağlantılı bir işleve sahiptir. Gece zamanın “katranı”, akşam ise zamanın “kaplanı”dır (s. 83).

“Zaman bir takla attı/Zaman bir takla daha attı” (s. 195)

“Ne görür ne düşünür zaman” (s. 434)

Zarifoglu’nun birçok şiirinde zaman, hem iç içe hem derin hem de katmanlı bir görünüme sahiptir. Şiirlerde, Bergson’un “Aynı tek süre, kat ettiği yol boyunca, maddi dünyanın bütünündeki olayları toplayacaktır; önceleri düşüncemizin hareketi için ara sıra başvurduğumuz insan bilinçlerini artık bir yana bırakabiliriz: Artık her

şeyin içinde aktığı kişisel olmayan zamandan başka bir şey yoktur.”⁶⁶⁷ ifadelerini anımsatan bir “gerçek zaman”dan söz edilebilir. Şiirin, adeta Bergson’un süre (durée) olarak nitelendirdiği saf zamanı andıran gerçek zamanı vardır ve bu gerçek zaman, matematiksel/soyut zamanları içine alır.

“...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” şiirinde matematiksel zamanın sınırlılığını aşarak genişleyen “gerçek zaman”a işaret edilir. Gerçek zaman bilince aittir. Psikolojik olarak da düşünülebilecek bu gerçek zaman, hakikatle ilişkilidir.

“Güvercin teslimiyeti içinde

Bakın istiyorsak

Nasıl yıllarla sürüyor bir salise” (s. 186)

“Zahmet Vakti” başlıklı şiirde dünya hayatı bir “zamanlar toplamı” olarak nitelendirilir. Zaman kelimesinin çoğul hâlde kullanımı dikkat çekicidir. Gerçek zaman, insan hayatına ait matematiksel zamanları içine alır. Bir insan hayatının zamanı, insanlığın bütün zamanına bağlanır. “Bütün o zamanlar” farklı sahneleri içeren ve bu sahnelerin birleştiği bir parçalanmaz akış olarak aktarılır.

“dünya arkada bırakıldı

bir diş gibi ayrıldık çenemizden

dil çağı kapandı göz bağı koptu

bir tövbe sancağı açıldı bir zevk süreci değil

çünkü bütün o zamanlar toptan kullanılmış oldu

içinde zalimlerin asılma sahneleri

içinde kan akıtanların kanlarının seli

içinde mahzun edenlerin gözyaşı nehirleri” (s.354)

“Korku ve Yakarış” başlıklı şiirde ışık, zaman ve hayat hakikat bağlamında ele alınır. Şiirin modern bir tevhide andıran dizelerinde her şeyi bir nizam üzere yaratan, yoktan var eden Allah’ın ezelî, ebedî, bâki ve tek diri oluşuna dikkat çekilir.

⁶⁶⁷ *Durée et Simultanéité [Süre ve Eşzamanlılık]*, 1972, s. 59. Bergson’dan akt. Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, 3.b., İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2014, s.123.

İnsan hayatı zamana bağı ve bağımlıdır. Dünya hayatının ve yaratılanların sonlu olmasından dolayı insanın günlük hayatını ona göre düzenlediği matematiksel zamanın sonu vardır. Ölüm, sonlu bir zamandan sonsuzluğa geçiş gibi düşünüldüğünde hakikatin zamanına dönüştür. Şiirlerde hakikate ait bu gerçek zamana işaret edilir.

“Sen ince şavk toplam zaman saf hayat

Tek diri” (s. 344)

Işık, zaman ve hayat (daha çok hareket ilişkisiyle) Zarifoğlu şiirinin anahtar kavramlarıdır. Bu kavramlar, şiiri doğrudan görme eylemine bağlar. Aynı şiirde, Zarifoğlu'nun şiiriyle ve kendi şiirini görme biçimiyle ilgili daha fazla ayrıntıya ulaşılır.

“İsmimle ancak

Aynı sarnıçta düş ve gerçek

Alıp veren sakınan etim

Soluduğum bakış

Can levham duvarlarım senin” (s. 343)

Şiirin modern bir tevhide anımsattığı düşünülürse şairin, bu şiirde şiirini ve şiiri görme biçimini en dolaysız, abartısız ve gerçek hâliyle aktardığı düşünülebilir. Bu bağlamda şiirdeki ışık, zaman, hayat (hareket), düş, gerçek ve “Soluduğu(m) bakış” ifadelerinin Zarifoğlu şiirinin felsefi izleklerini oluşturduğu görülecektir. Bakışın solunması, Yaratıcı tarafından görülüyor olmanın, görüldüğünü görüyor olmanın idrakidir. Bu idrak, “düş ve gerçek” çiftinde gerçeği işaret eder. Düş ise solunan bakışta birleşmek, kendi bakışını solunan bakış ile gerçek bir bakışa dönüştürmektir.

“(Ben Dirimle Doğrulurken)” başlıklı şiirde gerçek zamanın içe, bilince ait yönüne vurgu yapılır. Dünyanın sonlu, ölçülebilir zamanı değildir aslolan. Bilincin zamanı homojen değil, heterojendir; parçalanmaz, nedensellik bağı ile lineer bir düzende ilerlemez. Ölüm nasıl ki hakikatin zamanına dönüş ise dıştan içe yolculuk da bir tür zamansal dönüştür. İçe yöneliş, insanın kendi ölümlü doğasının acziyetini

fark etmesi, kendi ölümlülüğüyle karşılaşmasıdır. İçteki zaman, hakikatin zamanına benzer doğasıyla matematiksel zamandan ayrılır. Bu nedenle asıl zaman içeridedir.

“Sabır ve zaman içinizdedir” (s. 138)

“Ateşli Hastalıklar” başlıklı şiirde gerçek zaman “dördüncü zaman” olarak nitelendirilir. Hakikatle ilişkili olan dördüncü zaman, zamanları kapsayan, zamanlar üstü bir niteliktedir. Zamanın görme ile doğrudan ilişkisi, dördüncü zamanla anlam bulan *görülüşünü görüyor olmanın idraki* ile ilgilidir. Zamanın bu şekilde algılanışı, Zarifoğlu’nda görme eyleminin mahiyetiyle de ilgilidir. Zamanın dünya saati ile sınırlı olmaması gibi görme eylemi de fiziki âlemle sınırlı değildir: Hem görme eyleminde hem de buna bağlı olarak ortaya çıkan zaman algısında fizik âlem ile fizikötesi iç içedir.

“Görüyorlar bizi bocalarken karanlıkta

Görüyorlar dördüncü zaman

Ve alemi melekut boyutunda

İzlenirken köşelerden

Hangi gizliden sözedilebilir” (, sf. 475)

Zaman ve ölümün aynı bağlamda, yakın kavramlar olarak ele alınması da ölümlülük ve ölümsüzlüğün doğasının zamana bağlı olmasından kaynaklanır. Zaman ve ölüm, hakikate ulaştıran, hatırlatıcı unsurlardır.

Zarifoğlunun özellikle uzun şiirlerinde sinematografik görselleştirme, lineer ve homojen olmayan, değişken niteliğe sahip zaman ilişkisiyle ortaya çıkar. Şiirde zaman; kimi zaman bilinç akışı kimi zaman ise montaj ya da kameranın hareketini andıran zaman kaydırmaları ile heterojen ve doğrusal olmayan (non-lineer) bir nitelik kazanır.

“Çoğalmak” başlıklı şiirde geleceğin çoktan yaşandığı ifadesi, zaman algısının non-lineer niteliğini yansıtır. Modernizmin ilerlemeci anlayışına da bir eleştiri olarak yorumlanabilecek dizelerde tasavvuf anlayışındaki zaman algısına benzer bir görünüm açığa çıkar. Tasavvuf geleneğinde zaman “olacak olan, olmuştur ya da olan, olmuştur.” yaklaşımıyla değerlendirilir. Lineer zaman algısında geleceği

hatırlamak mümkün değildir. Hatırlamak ancak yaşanmış olay ve durumlar için mümkündür ve zamanın lineer algılanışında hatırlamak eylemi ancak geçmişe gönderme yapar.

“Hatırladıkça koşuyorum - biz geleceği

Çoktan yaşadık öyle mi kadınım

Koşarak hatırlıyorum alnımın terini

[...]

Ve hatırlıyorum koşarak o gelecek zamanda

İçimize söyleyen sese akıyorduk

[...]

Gökte o acaip bakılamayan parıltı

Buyruk alıyorduk” (s. 224)

Dizelerde koşmak ve gelecek zaman ifadesi ileri doğru bir hareket görünümü sunar. Ancak hatırlamak eyleminin ve eylem kiplerinin (yaşadık, akıyorduk, alıyorduk vs.) geçmişi işaret ettiği görülür. Koşmak eyleminin sonucu olarak ortaya çıkan “alın teri” de zamansal ardışıklığa zıt bir şekilde hatırlamak eylemine konu olur. Şiir kişileri yaşanabilecek en ileri seviyeyi “buyruk alıyor” oldukları zamanda yaşamışlardır. Geçmişe doğru koşuyormuş gibi algılanan şiir kişisi geleceğe koşmaktadır. Şiirde, zaman algısı ve harekete bağlı görselleştirme ile şiirin kendi iç gerçekliğine bağlı bir hareket-zaman oluşturulur. Bu kavrayış, modernizmin ilerlemeci algısına bir reddiye gibidir. Döngüsel zaman göçebe kültüre, kırsal yaşama, mitsel ve geleneksel olana özgü olduğu gibi Doğu ile özdeşleştirilir. Çizgisel zaman ise devlete, kent yaşamına, akılcılık ve kapitalizme özgüdür ve Batı'nın zamanı olarak yorumlanır. “Döngüsel zaman, kaostan kozmosa sonsuz geçişlerin, içinde geçmiş ve geleceği barındıran şimdinin zamanı ise; çizgisel zaman, [...], ilerlemeci, evrimci, geri dönüşü olmayan, fırlayan okun, tarihin zamanıdır. Döngüsel zamanın belirleyeni doğanın ritmidir, çizgisel zamanın belirleyeni ise ilerleme ve

hızıdır.”⁶⁶⁸ Zarifoğlu’nda zaman algısının belirleyeni “doğanın ritmi” değil, Yaratıcı’ya ve yaratılış düzenine tabi olan, fitrat üzere olan anlamıyla tabiattır. Zarifoğlu’nun “modernizasyon projesi” olarak dayatılan kültüre yönelik eleştirisi ve bu projenin inşa ettiği kültürün karşısına tabiatı yerleştirmesi de şiirde görme ilişkisinden içerik-yapıyı oluşturan unsurlara, zaman ve varlık algısından görselleştirmeye kadar şiirin bütün düzeylerinde etkili olan bu görme biçiminden kaynaklanır. Görselleştirmeyi sağlayan epizodik anlatım, tekrarlar, zamansal bindirmeler, başlangıç noktasına dönüşle oluşan dairesel ritim, açık yapı, rüya-gerçek arası atmosfer, çoklu bakış ve eş zamanlılıklar bu görme biçiminin yansımalarıdır.

Zarifoğlu’nun şiirlerinde hem görsel imajlarda hem tipografik hem de sinematografik görselleştirmede eş zamanlılık önemli bir yere sahiptir. Tipografik görselleştirmede özellikle parantez ve kısmen de köşeli parantez kullanımlarında eş zamanlılık ortaya çıkar. Parantez işareti ile “Çoğalmak” başlıklı şiirde olduğu gibi art zamanlı durumlara eş zamanlı bir nitelik kazandırılmasının yanında “Şan” ve “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiirinin ikinci bölümü gibi şiirlerde parantez işareti montaj işleviyle de kullanılır. “Kartal Ölüsü” başlıklı şiirde ve “Yedi Güzel Adam” şiirinin dördüncü bölümünde köşeli parantez ile aktarılan bölümler, şiirin akışında montaj işleviyle eş zamanlılık oluşturur.

Zarifoğlu şiirinde hareket-zaman eş zamanlılık ve bilinç akışı ile oluşturulur. Eş zamanlılık tipografik görselleştirmede olduğu gibi sinematografik görselleştirmede de bazı şiirlerde montaj bazı şiirlerde ise paralel akışların birleştirilmesiyle sağlanır. Zarifoğlu için bilinç akışı ve eş zamanlılığın ayrı bir yeri vardır. Âlim Kahraman’a yazdığı mektuplardan birinde şair bilinç akışıyla ilgili bir noktaya dikkat çeker: “Bilinç akımında gözün gördüğünü anlatmak var. İç anlatılmıyor ama biz onu takip ediyor ve anlıyoruz. [...] sadece dışı, ama olan dışı, yapay dışı değil, olan dışı, hareketi, eylemi anlatmalı ve ama onun şimdiye kadar anlattığı içi anlamayı bize bırakmalı. Bu durumda bizim onun anlatacaklarından anlayacağımız şey onun şimdiye kadar anlattıkları olmayacaktır.”⁶⁶⁹ Bilinç akışı,

⁶⁶⁸ Aslıhan Ünlü, “Zamanın Oyunu / Oyunun Zamanı”, **Merkeze Dönmek**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2009, s. 29.

⁶⁶⁹ Kahraman, **Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl**, s. 65-66.

görme eylemine ve harekete bağlı niteliği ile öne çıkar. Eş zamanlılık ise hareket-zamanın görselleştirilmesine imkân tanır.

Çocukluğa ait anı-imagjlarla kurulan “Şan” başlıklı şiir bir rüya sineması izlenimi verir. Şiirde hem bilinç akışı hem de eş zamanlılık şiirin ritmik akışını güçlendiren unsurlardır. Salıncaktan düşüp ölen bir çocuk ile çocuğun annesi arasındaki psikolojik bağ eş zamanlılık ile aktarılır.

“Annenin elinde birden tahta kaşık kırılır

İçini bastırır raftan bir kaşık daha alır

Ocaktaki çorbanın önüne çömelmiş

Düşüncesi suyun şeytanına çağrılır

- Hangi salıncaktasın çocuğum ipi iyi tut

Annenim ben

Yaklaşır kan kokusu yere vurur

Burunda ve orada iyice kan bulunur” (s. 97)

Tahta kaşığın kırılması ile çocuğun salıncaktan düşerek ölmesi arasında bir paralellik oluşturulduğu görülür. “Annenin elinde tahta kaşığın kırılması” ve “çocuğun salıncaktan düşüp ölmesi” iki paralel akıştır. Şiirde aralarında herhangi bir nedensellik ilişkisi olmayan bu iki paralel akış, şiirin bu iki akışı kapsayan zamanında “bütünleşmiş zaman” olarak aktarılır.

Yine aynı şiirde montaj tekniğinin kullanımı ile bir eş zamanlılık oluşturulur. Şiirin akışına farklı bir zamansal ve mekânsal kesit eklenir. Sinematografik görselleştirme ile görüntü içinde yeni bir görüntü belirir. Parantez işareti ile aktarılan “(ve birden manzara)” ifadesi montaj tekniğinin biçimsel gösterenidir. Şiirin akışında montaj tekniğinin vurgulu şekilde aktarılması yadırgatma etkisini güçlendirir.

“Geceyi kapının önünde geçirmiş

Deve kervanı

(ve birden manzara)

Sal Fıratın ortasında ve çıplak insanlar

Boğuşurlar tutunulmaz gediklerinde

Ekmek taşında” (s. 100)

Aynı şiirde “Bayramda içinde buzlu su duran sürahi” ile “Hapishane duvarının süyüğünde/İçinde tozlu balıklar soluyan sürahi” (s. 100-101) arasında da bir paralellik oluşturularak eş zamanlılık sağlanır.

“Zeynep ve Uzaktan Fırat Üzerine İkili Anlatım” başlıklı şiir ise şiir başlığından itibaren paralel bir kurguya sahiptir. Eş zamanlı iki akışın yan yana getirilişi “Şan” şiirinde olduğu gibi “bütünleşmiş zaman” izlenimi uyandırmaz. Bu şiirde iki paralel akış, şiir başlığındaki “ve” bağlacının da işaret ettiği gibi aradaki mesafeyi hissettirecek şekilde yan yana getirilmiştir. Koro ve monologlar, şiirde teatral kurguyu öne çıkarır.

“Dağda genç kadın

Güneşe gömleğini açtı

İncecik tüylü kabarcıklı tenini

Kalın bir dudak gezindi ve güneş

Kentte genç erkek

Geceye gömleğini açtı

İnce zehirli morarmış etini

Kalın bir akrep gezindi ve loşluk” (s. 164)

Köy ve kent arasında hem psikolojik hem de zihinsel bir uzaklık vardır. İki akışın bütünleşmiş değil de yan yana getirilmiş iki ayrı akış olarak belirginleştirilmesi, vurguyu bu uzaklığın üzerine çeker.

Aynı şiirde Zeynep, köpek ve Mehmet ile ilgili dizelerde benlik ve varlık ile ilgili sorgulama iç ve dış arasında bir paralellik oluşturur. Dışta Zeynep’in yanında yürüyen köpek içte bir kimlik bölünmesinin gösterenine dönüşür. Persona, arzuların baskısıyla bölünür, içte de bir Zeynep ve köpek görünümü oluşur.

“Benimle adım atan bir şey var
Ben fakir gövdeli yumuşak etli bir Zeynebim
Bir köpeğin kanı yürüyor
Benim kanım yürüyor
[...]
İşte iz bıraka bıraka yürüyorum toprağı
[...]
Bir köpek miyim ki benimle
Soluk alan bir şey var
Hep köpeğimiz var yanımda” (s. 172)

Üçüncü bir paralellik ise çağrışımsal olarak Zeynep ve Mehmet ilişkisinde oluşur. Zeynep köyde kalarak tabii olandan kopmadığı için kendi olarak görünür. Mehmet ise kente giderek tabii olandan uzaklaşıp yozlaştığı ve bu ilişkide arzuyu temsil ettiği için köpeğin yerindedir.

“Yoksa bu köpek ben miyim
Bu köpek mi benim yerimde
-Ruhum kirlenmeden soluyun beni
Dinleyin içimle bir soluk verdiğimi
Duyarsanız ben olurum
Köpek kendi olur
Bana göre değil köpeğin aşkı” (s. 172)

Dizelerde oluşan loş atmosfer, yaşanan duygu karmaşasının yansıması gibidir. Kimlik bölünmesinin oluşturduğu karmaşanın çözümü için sahneye ışık talep edilir. Çözüm için hem sahnenin fiziki olarak hem de psikolojik olarak aydınlanması istenir. Işık, herkesin kendi yerini ve kim olduğunu bilmesini sağlayacaktır.

“-Bizi ışığıyla vuracak şimşek nerede
Beni ben olarak ve köpeği kendi olarak” (s. 173)

“... Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı” başlıklı şiirde salıncaktaki çocuklar ile çocukların fotoğrafı arasında bir eş zamanlılık kurulur. Dizelerde şimdi ile gelecek arasında ve şimdinin fotoğrafta olduğu gibi gelecekte bir geçmiş olarak sürmesi arasında iç içe bir zamansallık oluşturulur. Eş zamanlık, hem bu iç içelikte hem de birden çok çocuk arasında görülür. Salıncak, gelecek ve geçmiş arasında bir sarkaç işlevi görür.

“Gelecekle haberli yemiş yutan elleri

Şimdi salıncakta aynı anda

Bir fotoğrafta gibi

Her geçen anı fotoğraf olan çocukların” (s. 186)

“Doğa-Yılan-Kadın-Ana” başlıklı şiirde eş zamanlılık bir hareket aracılığıyla oluşturulur. Dizelerde çocuk ile annenin kurduğu düş arasında bir benzerlik kurulur. Anne, bazlamayı “Aç çocuğa bir atlı gibi yetiştirir”, böylece çocuğun yuvadan kopup dağılmasını önleyecektir.

“Ekmek tahtasında bir yufka ve bir düş

Kurar gibi gidip gelen el” (s. 234)

Ebubekir Eroğlu'nun aktardığı bir anekdotta Zarifoğlu Cemal Süreyya'nın dükkânında yanan bir şiirinden bahseder. Şiirde, şairin aktardığı tablo iki paralel akışın bütünleştiği bir eş zamanlılıktır. Zarifoğlu bu durumu, psikolojik bir tablo olarak nitelendirir.

“Cemal'in (Süreyya) dükkânında yanan bir şiirim vardı Orda şöyle bir tablo var: Maraş'ta kadınlar tandırda ekmek yapar. Ekmeği atarak yapıştırırlar tandırın duvarına. Ekmek pişmeye devam ederken kenarda bekleyen çocuk ağlamasını diye ya da onun heyecanı geçsin diye alelacele ona bir ekmek yapılıp verilir. Bu, diğerlerinden şekil olarak da farklıdır biraz. Adı da bazlama. İşte, evde öyle ekmek pişerken kadının oğlu Mehmet de cephede savaşıyor. Muharebe esnası. Kadın habire ekmek çarpıyor. Mehmet de cephede. Bir ara karşılıklı çatışanlar tam yaklaşıyor birbirine. Düşman askeri Mehmet'in göğsüne süngüyü tam saplayacakken annesi de evde ekmeği tandıra tam yapıştırmak üzere. Anne o anda şaşırır gibi oluyor. İşte tam bu anda, birkaç saniyelik bir an bu, Mehmet yerle birlikte, biçimini bozmadan, karşıdaki de süngünün konumunu koruyarak Mehmet'e ters istikamette kayıyorlar. Anne bunu sezmiş gibi şaşırıyor, elindeki ekmek kayıyor eli ile birlikte. İki asker okların istikametinde kayıyor. Bu bir-iki saniyelik bir an. Psikolojik bir tablo. Burada annesi ile Mehmet arasında bir bağ var. O bağ üzerinde durdum.”⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ Eroğlu, “Günlük'den”, **Mavera**, s. 37-38.

“Fotoğraf” başlıklı şiir bir fotoğrafın aktarımı gibidir. Ancak fotoğrafta aktarılan donmuş bir an değil, hareket hâlinde bir görüntüdür. Fotoğraf, sinematografik olarak aktarılır. Normal bir fotoğraf, iki boyutlu ve bir gerçeklik kesitinin zamanda dondurulmuş görünümü olmasına rağmen şiirde hareket ve zamana bağlı sürmekte olan bir hareketler toplamı olarak yansıtılır. Şiir kişisi, hem fotoğrafı anlatır hem de fotoğrafta bir görüntü olarak bulunur.

“Manzaraya bakın

Üç sincap ağızlarında birer ceviz

Kıpırtılı bir şaşkınlıkla titretiyorlar tabiatı

Yanımda

Geniş ve adaleli ayakları

Dik gövdesi

Ve okşa diye elimin altına uzattığı başıyla

Bir pars / leopar” (s. 429)

Şiir kişisi, fotoğraftaki görüntüsüne çok yönlü bir bakışı davet ederek fotoğrafın iki boyutluluğunu aşar. Farklı yönlerden şiir kişinin görünümüne odaklanan bakışlar, görsel imajlarda olduğu gibi bir eş zamanlılık oluşturur. Şiir kişisi ile fotoğrafın çekildiği an arasında da bir eş zamanlılık söz konusudur.

“Şimdi de bakın bana

Sağlam çehrem

Şöyle yandan tepeden cepheden bir kere daha” (s. 429)

Şiir, bir manzaranın fotoğraflanmasının fotoğrafı gibi oluşturulmuştur. Şiirin içinde bir fotoğraf olduğu gibi şiirin de bir fotoğraf olarak düşünüldüğü görülür. Şiirin son dizelerinde “diyaframa aralanır”, bir saniyeden daha az bir sürede, deklanşöre basılır: “Şelale iniyor ve kalkıyor” (s. 430). Ancak şiirde hareket-zaman ve iki boyutluluğun aşılması şiiri sinematografik bir görselliğe taşır. Şiirin içinde, çekilen fotoğraf dışında dondurulmuş bir zaman kesiti yoktur.

“Manzaraya bakın

Zaman

Bir esintiyle dalgalandı yine” (s. 430).

Zaman bir hareket olarak şiirde görünür. Bu anlamıyla şiir, fotoğraf ve zaman ilişkisine yöneltmiş bir eleştiri ya da bir fotoğraf parodisi olarak yorumlanabilir. Bu şiir ile Melih Cevdet Anday’ın “Fotoğraf” başlıklı ekfrastik şiiri arasında parodik bir ilişki de kurulmuş olabilir.

“İçerdeki Ayrılıklar” başlıklı şiirde zaman ve mekân kayar. Anne, çocuk ve babaya ait bu zaman ve mekânın birleştiği bir eş zamanlılık görünümü ortaya çıkar. Rüya-gerçek atmosferiyle oluşan şiir, son dizede “Uykuda dudağı kanamış bir çocuk” bakışıyla biter.

“Çölde anne

Kumlar akıyor üstüne

Çocuk

Sularda başı

Baba

Sur duvarlarıyla çevrili ağzı

Üç yer üç zaman

Üstüste kaydı

Üç ince madeni levha

Sımsıkı ve yüzyüze

Fakat kaderler karışmadan kaldı” (s. 436)

Çocuk, anne ve babanın arasında onların kesişim noktası gibidir. Şiirin sonunda aralanan kapıdan bakan çocuk, rüya ile gerçeğin de kesişim noktasını oluşturur. Ayrıca çocuk uykudan uyandığı için şiir, çocuğun rüyası ya da çocuğun rüyası ile eş zamanlı ve onun rüyasını perdeleyen bir gerçeklik olarak görülebilir. Her iki durumda da çocuk kendi rüyası ile gerçeğin kesişim noktası olan (Çocuk,

aralanan kapıdan bakacaktır.) eşiktir. Bakmak eylemi gelecek zaman kipine bağlandığı için çocuk, kendi geçmişi ve geleceğinin birleştiği -aynı zamanda geleceğinde geçmiş olarak yankılanacak- şimdisinde zamansal bir kesişim noktasındadır. İç içe oluşturulan paralellik ve eş zamanlılıklar şiire aynasal bir özellik kazandırırken şiirde sinematografik görselleştirmeyi de etkili kılar.

“S” başlıklı şiir de “Fotoğraf”takine benzer bir aktarımla bir tablo gibi oluşturulur. Bir ekfrasis parodisi olarak değerlendirilebilecek şiir, zaman ve hareket- imajlar ile sinematografik bir görsellik kazanır. Hem “Fotoğraf”ta hem de bu şiirde çerçeve dışı da şiirin içine çekilerek şiir “bir zaman kesitinin” fotoğrafı ya da resmi olma sınırlılığını aşar. Böylece şiirde hareket ve zaman etkisi artarak sinematografik bir görselliğe ulaşılır.

Susan Sontag, fotoğrafın ethosunun –“bizi ‘yoğun görme’ye alıştırmak eğitmesi”- resmin ethosundan çok modernist şiirin ethosuna yakın olduğunu belirtir ve “Şiirin somutluğa ve şiir dilinin özerkliğine bağlılığı, fotoğrafın ‘saf görme’ye bağlılığıyla paralellik taşır.” der. Şiir ve fotoğrafın yapısında gördüğü ortaklıklar ise “Süreksizlik, kopuk kopuk formlar ve (onlara yepyeni bir açıdan bakmak için şeyleri bağlamlarından başka yönler çekmek ve mecburi ama keyfi bir doğrultuda, şeyleri eksilterek bir arada tutmak suretiyle) bu tür eksiklikleri telafi edici bir birlik”tir.⁶⁷¹ Zarifoğlu, şiirlerinde fotoğrafik görüntünün “süreksiz ve kopuk kopuk formlar”ına hareket ve zaman ile sürekli ve iç içe bir görünüm kazandırarak sinematografik görselleştirmeye ulaşır. “Açık Açık Çağırır Aşkı, Orası Neresi Burası Bir Adam, Can Eriği İlk İz, Çocuğan, Ahenksiz Kuşlar, Otahı, Kuruluş, Toprak, Açlık Türküsü, Aşka Dair, Ana Oğul, Başaklarda, Bu İzlenim Asırlık, Sürekli Dramatik, Snops” gibi bazı şiirlerde görselleştirme fotoğrafik görüntülerden oluşur. Ancak bu şiirlerde de fotoğrafik görüntüler, kameranın hareketini andıran bir birleştirme ile zamana bağlanır. Fotoğrafik görüntüyü hareket-zaman olarak aktarma noktasında Zarifoğlu’nun yaklaşımı Rodin’e benzer: “Doğru olan sanatçıdır, yalancı olan fotoğraf, çünkü gerçeklikte zaman durmaz.”⁶⁷²

⁶⁷¹ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akinhay, 2.b., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. 116.

⁶⁷² Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, s. 69

“Meç” başlıklı şiirde kısmen öykülemenin de eşlik ettiği aktarımda dış mekândan içe, ardından iç mekândan dışa doğru kameranın hareketini andırır bir hareket görülür. Göz, adeta hareketli bir kamera gibi görüntüler üzerinde gezinir ve şiirdeki görselleştirme, bu hareketle sinematografik bir nitelik kazanır. Montaj tekniği ile farklı kareler birbirine bağlanarak eş zamanlılık oluşturulur. Eskimolara ait bir görüntü “şimdi eskimolara bakın/kadınları fok balıklarından”, Ankara’da bir görüntü “başkentte korsan gülçin dil balığı” ile yan yana getirilir (s. 73). “Parkta” başlıklı şiirde de sinematografik görselleştirme kameranın hareketini andıran bir aktarımla sağlanır.

“Şan” başlıklı şiirde “Demirinde gül suyu şişeleri asılı pencerede”n (s. 95) içeri doğru hareket eden göz, iç mekânda gezindikten sonra adeta ağır çekimde olduğu gibi dış mekâna doğru hareket eder: “Demir/Gül suyu şişesi/Karşı pencere” (s. 96).

“Yedi Güzel Adam” şiirinin üçüncü bölümünde benzer bir hareket, yakın plandan geniş plana, sonra tekrar yakın plana ve ardından geniş plana geçişle sağlanır. Yakın planda saman sapları arasında buğday yiyen bir beygir görülür ve görüntü yavaş yavaş göğe doğru geniş bir plana kayar. Ardından eve doğru daralan bir görüntü planına geçilir.

“Bir parça daha yükselen

bir parça küçülen

Bir parça daha uzak duran yıldız

Beygir ve yanında duran semeri

Evin gerisinde yığınla odun - badem dalları

Ve kuru alıç kökleri” (s. 117)

Teatral bir kurgusu olan “Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu” şiiri; akşam sofrasında toplanmış bir ailenin diyaloglarından oluşur. Monologlara da yer verilen şiirde çoklu bakışın belirgin olduğu, alegorik bir aktarım görülür. Şiir, manzum bir tiyatro gibidir. Şiirde aile bireyleri dışında sofraya, ekmek, Abdülhamit, maymun, çözüm, kedi, sese ağız olan duvar vb. de söz alır.

“Bu ev sofrası kuruldu önce baba
Oraya pencereden ağaca ve kuşlara
"çünkü ağaç işaretir içimizin sorularına
kuş işaretir doğup ruhları
dev gibi sallanan çocuklara"
Bu ev sofrası kuruldukça ana
Oradan pencereden ağaca ve kuşlara
"çünkü ağaç problemdir çok karışık bundan böyle aklım
kuşlarsa uçar gider uzaklara"” (s. 148)

İç mekânda geçen şiir babanın pencereden *oraya* yönelen bakışı ve annenin *oradan* pencereden bakışı ile mekânsal olarak genişleyerek derinleşir. Mekân, *oraya* yönelen ve *oradan* doğan bakış ile metafizik bir derinliğe ulaşır. İç mekân dışı doğru genişleyerek fizik âlem ile fizikötesinin bütünleştiği bir nitelik kazanır. Baba ve anne “oraya” yönelik ve “oradan” beslenen bir bakışa sahiptir. Şiirde orası varlığın merkezidir; burası oraya yönelik ve bağlı kalınarak anlam bulur. Orası, insanın yaratılış hakikatine bağlı kalarak, kendi yaratılış gayesinden sapmadan dönmesi gereken dönüş yurdudur. Şiirde İslam düşüncesine bağlı aile fertleri ile ailenin materyalist bir anlayışa sahip iki oğlu arasında geçen diyaloglar ile mekânın görselleştirilmesi arasında alegorik bir paralellik olduğu görülür. Anne ve babanın bakışı, hakikate bağlı görme biçimleri nedeniyle kapalı mekânı genişletir. İç ve dış, tabiat ve fizikötesi bu bakışta iç içe ve bütünleşmiştir. Babanın “oraya pencereden” bakışı dışı, annenin “oradan pencereden” bakışı içe doğrudur ama “ora”da birleşirler. Babanın oraya bakışı ile annenin oradan bakışı, aynı zamanda bakışlarının birbirine dönük olduğunu gösterir. Anne ve babanın bakışında oluşan yansıma ve paralellik de bir eş zamanlılık oluşturur. Sofra evde aileyi bir araya getiren, evin bereketini artıran bir merkezdir. Şiirin ikinci bölümünde “Nijerya Çad Uganda da” serilen akşam sofrasının ucu, bu evdeki sofranın ucuna değer. Böylece mekân, evin merkezinden dünyaya doğru yatay olarak da genişler. Mekân oraya doğru dikey, dünyaya doğru yatay olarak genişler: Dikey hareket tevhid düşüncesi, yatay hareket ise ümmet

anlayışı ile ilişkilidir. Ayrıca şiirde Abdülhamit ile maymun arasındaki diyalog ve kedinin kendisini işçilere yakın bulduğunu dile getirdiği replikler parodik bir nitelik taşır.

“Abdülhamide ölüm” maymun

"maymuna ölüm" Abdülhamit” (s. 158)

Simetrik bir yapıda aktarılan diyalog, evrim düşüncesini de çağrıştıran parodik bir vurgu niteliğindedir.

“Kedi dediğin böyle yaratılmıştır

"Ben kediyim sadece - Biliyorum da

Anlıyorum da işçi denince

Yakın buluyorum kendime

Galiba ciğer

Öyle bir şey

gibi bir şey olmalı” (s. 158)

Dizelerde kedinin yaratılış özelliğine dikkat çekilir. Kedinin işçileri kendine yakın buluşu, işçi savunusunu kedi-ciğer ilişkisine benzetmesinden kaynaklanır. Kedi ve ciğer ilişkisi, “kedinin ulaşamadığı ciğere murdar demesi”ni ve buna bağlı olarak da nankörlük özelliğini çağrıştıır. Kedi ve işçi arasında kurulan analogi, nankörlük özelliğini işaret eden parodik bir söyleme dönüşür.

Bazı dizelerde sinematografik görselleştirme metonimik yakın çekimleri andıran görüntülerle sağlanır. Görüntünün ayrıntılarına ya da bir bütünün parçasına odaklanılan ve yakın çekimi andıran metonimik aktarımlarda da hareket belirgindir.

“Açık Açık Çağırır Aşkını” başlıklı şiirde bir el metonimik yakın çekimle aktarılır. Adeta okurun bu elin büyüklüğüne ikna olması için görüntüye o kadar yaklaşılr ki el iyice büyür.

“Bilhassa büyük

Erkek

Tam erkek bir el
Yani kolun ucuna kadar gelmiş de
Yumruk bile olmuş
Ve bilhassa bu büyük bir el” (s. 34-35)

“Salvo” başlıklı şiirde çay bardağı metonimik yakın çekimle aktarılır ve görüntü planı yavaş yavaş genişler. Şiirde bu bölümün bir sahne olarak adlandırılması da şiirdeki sinematografik görselleştirmeyi belirginleştirir.

“bir garson -çıldır çıldır-emekle
içinde kaşık duran
içinde çay duran
yanında şeker duran
içinde bardak duran
elinde tabak duran eliyle
garson ölümden gelen haberle
-ağrıyan ağrıdıkça sahnesi-
orada bir adam
garsona çay yalvarıyor” (s. 61)

“Kartal Ölüsü” başlıklı şiirde metonimik yakın çekim ile aktarılan bir oda, içine “can”ın gelişiyle hareket hâline geçer ve sınırlarını aşar. Oda, adeta kendisine bir nefes deymiş gibi canlanır. Odanın kendine açılışı aynı zamanda kâinata açılmasını sağlar. Metonimik yakın çekim, hareketle bir geniş plan izlenimi oluşturacak şekilde genişler.

“Artık oda açılabilir kendine
Can çağrılıyor odaya
Karanlıkta ve seninle dolsun odaya
Yürüdükçe dolandıkça oda durmuyor artık evin içinde

Seninle deniz kıyılarında ormanlı sırtlarda

Kırda hayvanlarda

Düşündüğün buluşlarda bulunduğun kurtuluşlarda

İçinde sen olan bir oda” (s. 245)

“1958 Ekiminde” başlıklı şiirde bedenler, metonimik yakın çekimle aktarılır. Teşbih sanatının kullanımıyla anlatımda hareketin öne çıktığı bir görselleştirme sağlanır. Bedenler dolaysız, örtüsüz, bütün çıplaklığıyla aktarılır. Uğruna mücadele edilen ise perdelenmiştir, yalnızca gölgesi bir an görünür. “Camda kayan gölge” ve bedenlerdeki kanlı çarpışma arasındaki estetik mesafe görselleştirmeye yadırgatıcı bir nitelik kazandırır. Bir güzelliğin gölgesi için somut görüntülere sert eylemlerin eşlik ettiği bir vahşet sahnesinin oluşturulması yadırgatma etkisini güçlendirir. İktidar mücadeleleri, kan davası, şehvet vb. dünyasal arzu ve ihtiraslar için yapılan savaşların aktarıldığı şiirde, bu savaşların bir gölge uğruna yapılması dünya hayatının bir gölge olduğu düşüncesini de çağırır. Dizelerin bu anlamıyla insanlık tarihinin ironisini yansıttığı düşünülebilir.

“Bedenler

Toprak ve deniz ve kıyı ve dalga gibi

Birbirine çarpa çarpa

Düzgün kurşun girişleri hafif morarak etiçine

yutuşlar

Saçaklı kurşun çıkışları et ve kan parçalarıyla

kusuşlar

Delikler ezik çöküntüler

Yırtıklar alıp açılarak

Dantel perdeli camda kayan gölgen için

Ne kanlar akıttılar toprağa” (s. 295)

“Başım Eğik Dilim Kapalı Gözler Kançanağı Anlamında” başlıklı şiir, Müslümanların içinde bulunduğa hâle yönelik öz eleştirel bir gösterim gibidir. Şiir bir tiyatro sahnesi gibi açılır, sahnede rüyalarını unutmuş Müslümanlar vardır. Rüya, Müslümanların Bezm-i Elest’teki⁶⁷³ ahitlerine, Kur’ân’a ve Hazreti Peygamber’in öğütlerine sadık kalmaları, dünya hayatını bu bağlılıkla İslâm üzere yaşamalarıdır. Rüyalarını unutmaları, Müslümanları kendi inanç ve değerlerinden uzaklaştırır. Dünya sahnesinde görülen, Müslümanların rüyalarını unutmalarından dolayı düştükleri kötü durumlardır.

“Ve açılabilir görüntümüz Sahnemiz Perdemiz:

Her gün bir miktar kros boksit asit

Ve arenamız

Dokuzyüz milyon müslüman rüyalarını

hatırlamadan uyanabilir

Baş efendimiz

Görüntümüz

Sahnemiz

Perdemiz” (s. 357)

“Aralık Günleri İçin Bir Aşk Denemesi” başlıklı şiir, metafizik düzeyde tasavvufi bir aşk ile dünya ihtirasları ve arzularının aşkın yerini aldığı iki farklı zaman düzeyini bir arada aktarır. Birisi yaratılış hakikatine bağlı olan gerçek zaman, diğeri ise hakikate bağlı değerlerin yerinden edildiği, modernizmin şimdiki zamanıdır. Şiirde montaj, metonimik yakın çekim gibi sinematografik tekniklerle görselleştirme sağlanır. Eğik çizgi ile aktarılan bölümde birbirine bakan iki çocuk aktarılır. Bu bölüm şiirin iki zaman ya da görme biçimi düzeyinin bakışım alanı gibidir. Çocuklardan biri camdan bakar, diğeri karşı evin balkonunda ve demirlere tutunmuştur. Balkondaki çocuk, Sezai Karakoç’un bir modernizm ve Batılılaşma

⁶⁷³ Ezelde yapılan toplantı anlamına gelen Bezm-i Elest’te “Allah’ın ruhları yarattığı zaman onlara “Elestü birabbiküm” (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) diye sorduğu ve bütün ruhların “belâ” (Evet, Rabbinizsin) diye karşılık verdiği, böylelikle hepsinden söz almış olduğu belirtilmektedir.” Akay, “Bezm-i Elest”, **İslâmî Terimler Sözlüğü**, s. 64.

eleştirisi olarak nitelendirilebilecek “Balkon” başlıklı şiirini çağrıştırır. Şiirin alegorik ve rüya-gerçek arası akışında eğik çizgi arasında aktarılan bu bölüm, bir montajdır ve iki farklı görme biçiminin birbiri ile karşılaştığı bir sınır gibi belirir. Şiirin sonraki dizelerinde “Doların egemenliği halkın refahı” mottosu ile yoksul ve üzgün köylüleri bombalayan modern dünyanın sömürgeci devletleri eleştirilir. Bir tarafta bombalanan hayatlar, diğer tarafta ise silah fabrikası sahiplerinin mutluluğu vardır. Şiirde metonimik yakın çekim ile aktarılan bölüm, şiirdeki anlatı ve eleştiriye alegorik bir katkı sağlar.

“Kilimin üstünde

Bir ampül

Bir kırbaç bir ayakkabı” (s. 391)

Zulme uğrayan, bombalanan, hayatları işgal edilenler ile modern dünyanın sömürgeci zalimleri eş zamalı aktarılır. Şiirin akışında zulme uğrayanların yaşadığı kayıplar, çaresizlikler, ölümlere ait sahneler aktarılırken birden kamera başka bir sahneye geçer. Eş zamanlı, paralel iki duruma ait kareler yan yana getirilir. Buradaki montaj, hikâyeye ait farklı karelerin aynı çerçevede aktarıldığı minyatür sanatındaki birleştirme tekniğine benzer. Şiirdeki sinematografik görselleştirme -minyatürlerde olduğu gibi- tabanındaki anlatıyı görsel olarak pekiştiren ve sürdüren bir nitelik taşır. Özellikle bu montaj örneğinde görselleştirme, hareketten çok öykülemeye bağlıdır.

“Kaliforniada bir çiftlik

Gök mavi ve sakın

Çocuklar gürbüz ve zengin” (s. 392)

Batı'nın sömürgeci tutumunun, Afrika'daki sömürgecilik faaliyetlerinin eleştirildiği “Bir Filmden Tek Kare” başlıklı şiir bir sahne çekiminin aktarımı gibidir. Sahne, önce sömürgecinin hareketine bağlı kurulur ve sahnenin odağında sömürgeci vardır. Daha sonra sahne “Baştan alalım yeni bir çabayla” ifadesi ile farklı bir planla tekrar aktarılır. Sahnenin bu yeni kurgusunda merkezde sömürgeleştirilen vardır. Şiir, paralel iki planla oluşturulan bir sahneyi içerir ve sinematografik bir eleştiri özelliği de taşır. Görselleştirme, bakışın merkeze aldığı ya da odaklandığı şeye göre

değişiklik gösterir. Aynı durum ya da olay, görme biçimine göre farklı bir gösterim olarak aktarılır. Şiir; görme ve göstermede kimin, neyin, ne için merkeze alındığını sorgulayan eleştirel bir yaklaşımı da yansıtır.

“Kader Hep Erken Zaman Hep Geç” başlıklı şiirde sinematografik görselleştirme kısmen anlatımla desteklense de şiir bütünüyle bir hareket-zaman aktarımı ya da filmi olarak değerlendirilebilir. Şiirde görselleştirilen, bir zamansal hareket olarak insan hayatıdır. Şiir, yaklaşan bir ölüm anından geriye doğru hızlı bir akışla insan hayatının özetini vererek tekrar ölüm anına gelir. Ölüm anı uzarken kısa süreli dönüşlerle artık bütünüyle hesabı verilecek bir geçmiş olan hayata dair sorgulamalar yapılır. İnsan, hayatı ile ölümü arasında bir eşiktir; ölüm anı verilecek hesabın dehşetini hissettirecek denli uzunken hayata geri dönüş anları rüya kadar kısadır. Kader, bir avcı olarak okunu bırakır ve ölüm gerçekleşir. Şiirin son bölümünde anlatıcının ahiret âleminde konumlandığı görülür ve anlatıcı, bu yeni ölünün dünya hayatından ahiret hayatına geçişini izlemektedir. Anlatıcının zamanı, dünya zamanını da kapsayan fizikötesi bir zaman boyutudur, kesintisizdir. Şiir bir ölüm anında insan hayatının bütün zamanını gösteren bir kısa film gibidir: “Nerede yaşayan bir şey varsa, bir yerlerde açık duran, zamanın yazıldığı bir hane vardır.”⁶⁷⁴

Zarifoglu'nun şiirlerinde sinematografik görselleştirme ağırlıklı olarak hareket-zamana bağlı olsa da görselleştirmede yer yer anlatımcılığın belirginleştiği örnekler de görülür. “Taş Gemi, Delikanlılar, Yanma, Su, Doğa-Yılan-Kadın-Ana, Parkta, Kartal Ölüsü, MÖ-1975, Stad, 1958 Ekiminde, Bir Sahil Yoklaması, Anlaşılması Güç Bir İnsanlık, Bazı Özlemler, Altı Üstü İnsanlığın, Ve Tek Kare Bir Film, Büyük Su, Vakit Sarı Tunç Kara Demir, Kıvım, Büyük Hayat, Tatil, Kavga” gibi şiirlerde anlatım görselleştirmeye eşlik eder. Anlatımın belirginleştiği bu şiirlerde de hareket-zaman; montaj, zaman bindirmeleri, zamansal kesmeler, paralel akışlar, teatral aktarım gibi tekniklerin kullanımıyla görselleştirmede etkilidir.

Şiirlerde anlatımın görselleştirilmesinde görsel imajların yanında teatral aktarım ve sinematografik görselleştirme belirgindir. Gerek şiirlerin rüya-gerçek arası atmosferleri gerekse montaj, eş zamanlılık, zaman kaydırmaları gibi tekniklerin kullanımı görselleştirmenin zaman ve harekete bağlı niteliğini öne çıkarır. Anlatımın

⁶⁷⁴ Bergson'un *Yaratıcı Evrim [Levolution creatrice, s. 508 (16)]* kitabından akt. Deleuze, a.g.e., s. 22.

görselleştirilmesi, Zarifoğlu Şiirinde görmenin Şiirin bütün düzeylerinde merkezî ve belirleyici rolünü işaret eder. Görselleştirmenin temel motivasyonu, dünya hayatının bir oyun, bir sahne olduğu düşüncesidir. Görselleştirmenin ufku ise bir göz erimi olan görürken görülüyor olduğunu görmenin idrakidir.

SONUÇ

Görme; insanı dünyaya, varlığa, zamana, mekâna, insana, kendi varlığının doğası ve anlamına açan eylemdir. Görmenin insan doğasında konuşmadan önce geldiği ve insanın var oluşunu anlamlandırma imkânını görme eyleminde bulduğu düşünülür. Görmenin nasıl gerçekleştiği, sınırları, mahiyeti ve nitelikleri görme ile ilgili farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına sebep olur. Görme yaklaşımlarındaki değişimler, insanlık tarihinin başlangıcından bugüne geçirdiği dönüşümlere ışık tutar. Görmenin tarihi, bu anlamıyla insanlık tarihindeki kırılmaların tarihi olarak düşünülebilir. Görme yaklaşımları, felsefeden bilime, ilahiyattan sanata birçok disiplin alanı ile ilişkili olduğu gibi çoğu zaman bu alanlardaki değişimlerin belirleyicidir.

Platon'un mağara alegorisi ile işaret ettiği idealar âlemi ve onların yansımalarından oluşan görünen âlem düalizmi duyuların yanıltıcı olduğu, görmenin ise duyulara değil hakikate bağlı olduğu düşüncesine dayanır. Duyular âlemi ve beden, hakiki bir görmeye ulaşmak için aşılması gereken unsurlardır. Resim ve şiir sanatı ise kendisi bir yansıma olan görünen âlemi taklide dayandığı için insanı hakikatten uzaklaştıran bir aldatma/aldanma olarak düşünülür. Görmeyi "gözün ruhu" olarak nitelendiren Aristoteles, formların özleri de içerdiği düşüncesiyle görmeyi görünen dünyanın sınırları içinde değerlendirir. İnsanın doğasından kaynaklanan taklit etme özelliğinin sanatın da belirleyeni olduğu gerekçesiyle mimesisi sanatsal eylemin temeline yerleştirir.

İcadı İbnü'l-Heysem'e isnat edilen ve 17. yüzyılda Kepler tarafından yeniden icat edildiği düşünülen *camera obscura*, Descartes'ın görme anlayışında somutlaşarak görme tarihinde keskin bir dönüşüme, Yeni Çağ'ın görme biçimiyle özdeşleşen bir paradigma değişimine sebep olur. Görmenin bedenden koparak Newton mekaniğiyle birleştiği bu noktada bakışın merkezine muktadir öznenin yerleştiği ve *görmenin mutlak ve tek doğru biçimi* olarak merkezî perspektifin kabul edildiği bir görme yaklaşımı ortaya çıkar. Bu yaklaşımla birlikte metafizik bir

görüntü kırılması yaşanır: Tanrımerkezli bakış yerinden edilerek muktadir özne bakışın merkezine yerleşir. Özne-nesne, fizik âlem-fizikötesi âlem, beden-ruh, gerçek-hayal gibi unsurların zıtlığına dayanan düalist bir görme biçimi bilimden sanata bütün disiplin alanlarında etkili olur. Gerçeklik, matematiğin ve Euclid geometrisinin ölçüme dayalı kesinliğine bağlanırken görme de bakışın ölçümüne ve tasarı geometrisine dayanan merkezî perspektif ile mutlak ve simgesel bir görme biçimine dönüşür. Görme tarihinin en keskin kırılmalarından biri, İbnü'l-Heysen'in ışığa bağlı görme teorisinin, Batı'da bakışın ölçümüne ve merkezî perspektife dayanan resim teorisine dönüşmesidir. Öyle ki perspektif, yalnızca bir sanat sorunu değil, aynı zamanda Batı'nın ilerlemeci düşüncesinin geri kalmış olarak nitelendirdiği halklara Hıristiyan misyonerliği ve sömürgecilik faaliyetleri ile "doğru görme"yi öğretme biçimidir.

Platon'la ortaya çıkan düalist mantık, Descartes'ın matematiksel görme uzamının çizgiselliği, Newton mekaniğinin nedensellik algısı, Aydınlanma sonrası bir paradigmaya dönüşen ilerlemecilik anlayışı, Kuantum mekaniğiyle kırılmaya uğrarken görme yaklaşımlarının da dönüşüme uğradığı görülür. Görme biçimleri çokmerkezliliğe ya da merkezsizliğe evrilirken Heisenberg'in belirsizlik teorisi ile gerçeklik, *mümkün olasılıkların bir aradalığına* dönüşür. Bu noktada nedenselliğin ve düalizmin aşılması gerektiğine inanan Merleau-Ponty'nin görme düşüncesi ile görme bedene geri döner. Görenin görülen olarak varlığa katıldığı bu görme anlayışı, görmenin bedene bağlı doğası nedeniyle bedenın görmenin imkânı olduğu gibi sınırına dönüştüğü bir görme tutulumunu da beraberinde getirir.

İslâm düşüncesi ve sanatlarında görme, İbnü'l-Heysen'in yaklaşımında olduğu gibi ilâhi ışığa bağlıdır, insan görme eyleminde her daim görüldüğünün farkındadır. Gören ve görülen olarak yaratılış düzenine katılımı, ne Platonik-düalizimde olduğu gibi bedenın yadsınmasına ne de Merleau-Ponty düşüncesindeki gibi görmenin bedende ve dünyada tutulumuna sebep olur. "Birlikte çokluk, çoklukta Birlik" anlayışı, çoklu bakışı ortaya çıkarsa da bu, çokmerkezlilik ya da merkezsizlik düşüncesinden değil; merkezinde kadir, mutlak ve "el-Basîr" olan Allah'ın bulunduğu "tevhid" inancından kaynaklanır. İslâm düşüncesi ve sanatında, Batı'da özellikle perspektifin Yeni Çağ'da yeniden icadı ile mutlak görme biçimine dönüşen;

özne-nesne, fizik âlem-fizikötesi âlem, beden-ruh, gerçek-hayal gibi unsurların zıtlığına dayanan düalist bir görme biçimine rastlanmaz. İslâm düşüncesinde fizik ve fizikötesi âlemin iç içe bir bütünlüğe sahip olması, görmeyi fiziksel duyular ile “kalp gözü” ya da sezgiyle ulaşılanların bütünleştiği bir sürece dönüştürür. Hakikatin yalnızca duyularla ulaşılabilen şeylerden ibaret görülmeyip “kalp gözü” ve hayal gücünün de görmede etkin oluşu, İslâm düşüncesi ve sanatlarındaki görme biçiminin ayırt edici niteliğini oluşturur.

Türk şiiri, görsel betimlemeden görsel imajlara, kaligrafik görselleştirmeden tipografik görselleştirmeye görme ilişkisi açısından zengin bir görünüme sahiptir. Karakteristik olarak İslâm düşüncesini referans alan klasik Türk şiirinin görme biçimi, Tanzimat Dönemi ile birlikte ortaya çıkan gerçeklik anlayışına bağlı olarak dönüşüme uğrar. Batılılaşma süreci ile Türk edebiyatı referans noktasını Doğu’dan Batı’ya kaydırırken -adeta Batılılaşmanın ehliyeti olarak- görme biçimini de ışığa bağlı bir anlayıştan Batı kültürünün görme biçimi hâline gelen, bakışın ölçümüne dayalı merkezî perspektife kaydırır. Tanzimat’tan itibaren Türk edebiyatında görme ve görselliğin ölçüsü ve yetkinliği, Batı kültürünün sömürgecilik faaliyetlerinde bir katalizör işlevi yüklenen merkezî perspektife uygunlukta aranır. Türk şiirinde görme, kısmen farklılaşan örnekleri görülse de Tanzimat’tan itibaren merkezî perspektifin penceresinden gerçekleşir.

Modern Türk şiiri içinde Cahit Zarifoğlu şiiri, görme ve görsellik ilişkisinin yoğun olduğu, şiirin oluşumunda görmenin poetik belirleyen niteliği taşıdığı özgün örneklerinden biridir. Görme, Zarifoğlu’nun şiirlerinde içerik-yapıyı bütünleştirdiği gibi poetik eylemin matrisidir. Cahit Zarifoğlu’nun şiirlerinde görme ve görsellik ile ilgili unsurlar şiir adlarının seçiminden başlayarak dikkat çekici bir yoğunluğa sahiptir. Şiirler sentaktik olarak incelendiğinde *görme, bakma, bakış, seyretme, izleme, izlenme, gözleme, gözetme, göz vb.* görme alanına dahil edilebilecek kelimeler ve bunların türevlerinin kullanımı şiirlerde belirgin düzeydedir. Ayrıca şiirlerde görme ile ilgili terim ve kavramların kullanımının yoğunluğu dikkat çeker. Işık, karanlık, renkler, şekiller gibi doğrudan görme ile ilgili kelimelerin yanı sıra sahne sanatları ve görsel sanatlar ile ilgili terimler ve mahiyeti itibarıyla görme ile ilişkili düşünülebilecek uyku ve rüya gibi kelimeler hem şiir atmosferini kuran hem

de şiirleri merkezdeki görme matrisine yapısal ve anlamsal olarak bağlayan unsurlardır.

Şiir ve görme ilişkisinin sadece söz varlığı düzeyinde kalmayıp ontolojik bir alana uzandığı görülür. *İşaret Çocukları*'nda dünyaya doğru görmeye açılan *gören ben*'den *İşaret Çocukları*'nın son şiirlerinden itibaren varlığın içinden doğru *görülen ben*'e, *Yedi Güzel Adam*'da belirmeye başlayıp *Menziller* ile *Korku ve Yakarış*'ta netleşen *görülüyor olduğunu gören ben*'e bu ontolojik hat, metafizik bir nitelik taşır. Zarifoğlu'nun metinlerinde metafizik, Heidegger'in metafizik yorumunu anımsatır nitelikte hem ontoloji hem de teoloji ile ilişkili, "onto-teolojik" bir yapıyı işaret eder. İlk şiirlerinde ontolojik yön ağır basarken şiirde görme boyutunun değişmesi ile teolojik yönün öne çıktığı görülür. Zarifoğlu'nun şiir anlayışındaki dönüşüm, şiirin "estetik özerklikten feragat"inden ya da istikamet değişikliğinden değil, görme ile kurulan ilişkinin mahiyetinden ve görme derecesinin farklılaşmasından kaynaklanır.

Zarifoğlu için şiir, görmeyi yeniden öğrenme tecrübesidir. Zarifoğlu şiirinin okurdan talebi de her okumada şiiri yeniden görmeyi deneyimlemesi, yeniden görmeye açmasıdır. Şiiri yeniden görmeye açmak için öncelikle şiiri kısmen örten, şairin fotoğrafik imajı ve şiirinin görülme biçimlerinin perdesi aralanmalıdır. Zarifoğlu şiirinin görülme biçimlerini, *Cahit Zarifoğlu şiirinde Rainer Maria Rilke etkisi*, *Cahit Zarifoğlu şiirinde anlamın kapalılığı* ve *Cahit Zarifoğlu şiirinde İkinci Yeni etkisi* olmak üzere üç ana izlek oluşturur. Bunlar aynı zamanda Zarifoğlu şiirinin karşısında kendi rüştünü ispatlamak zorunda bırakıldığı görme/sınama noktalarıdır ve Zarifoğlu şiiri bakışların odaklandığı bu üç noktadan Türk şiirine yansımaktadır.

Zarifoğlu'nun Rilke'ye yakınlığı, bir etkilenmenin sonucu olmaktan öte görmeye atfedilen önemin benzerliğinden kaynaklanır ve bu yakınlığın şiirden çok Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* aracılığıyla kurulduğu görülür. Bununla birlikte Zarifoğlu'nun özellikle ilk şiir kitabı olan *İşaret Çocukları*'nda Rilke'nin nesnelere olan eğilimine ve "nesne şiiri"ne benzer bir nesne kullanımı dikkat çekmektedir. Nesne yönelimi dışında korku ve ölüm motiflerinin her iki şairde de belirleyici bir rolü ve anlamı olduğu görülür. Görmeye atfedilen önem Zarifoğlu'nu Rilke'ye yaklaştırırken görmeyle kurulan ilişkinin niteliği ve seyri iki şairin

şairlerinde birbirinden farklı bir görünüme sahiptir. Rilke'de görme izlenimci, edilgin, soyut ve daha bireysel bir karaktere sahipken Zarifoğlu'nda hareketten kopmayan, somut ve *Yedi Güzel Adam*'da iyice belirginleşen bir yönelimle toplumsallığın içinde şekillenen bir karaktere sahiptir. Zarifoğlu'nda görme Rilke'deki gibi izlenimci değil, görenin görünür alana katılımını da içeren bir gözlemcilik niteliği taşıdığı gibi hem bireysel hem de toplumsal yönü olan bir mücadele alanını işaret eder.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde dille kurduğu ilişki, biçim arayışından öte şairin varlıkla kurduğu ilişkiye bağlanan ontolojik bir durum gibidir ve görmeyle kurulan ilişkinin seyrine göre farklılaşır. Zarifoğlu şiirinde anlam kapalılığı yargısı, büyük ölçüde şairin ilk kitabı olan *İşaret Çocukları*'ndaki dil kullanımlarının ve şiirin birleştirme düzleminde nedensellik zincirinin kurulmamasının getirdiği bir sonuçtur. Bununla birlikte şiirin stilistik bir unsuru olan gerundium ve partisip kullanımlarının yoğunluğu dili iç içe geçmiş, sürekli ve bitimsiz bir harekete dönüştürür. Şimdi ve geçmişin iç içe geçtiği psikolojik tabloların çağrışımsal olarak birleştirilmesindeki nedenselliğin belirsiz bırakılması ve dilin bu söylemeyen, sadece hareket olarak gözükme niteliği nedeniyle şiirlerde anlaşılabilirliğin örtüldüğü görülür. Şiir, hem kendisi hareket olan hem de görüntülerin üzerinde hareket ettiği dilde bir yönüyle ona bağlı olmak zorundayken bir yönüyle onu görüp geçen bir göçebe gibidir. Zarifoğlu şiirinin bu özelliği, Titus Burckhardt'ın işaret ettiği İslâmi zihniyetin manevi düzeydeki göçebe niteliğiyle ilişkili olduğu gibi Zarifoğlu şiirini dilde göçebelik yönüyle Ece Ayhan şiirine yakın kılar.

Yedi Güzel Adam kitabıyla birlikte şiirlerde görme; varlığın içine yönelirken şiirde yüzey kırılır, nesnelere görüntüsü çözülür, beden kendi varlığından geçer. Hareket olarak gözükme dil durulur, kendi görüntüsünden çekilerek şeffaflaşır. İlk şiirlerde dilin bir hareket olarak gözükmesini ve yapının açık olmasını sağlayan partisip ve gerundiumların kullanımı seyrekleşir, şiirin belirleyen unsuru artık daha çok hüküm taşıyan fiillerdir. Fiillerin bitimli hareketi nedeniyle yapı hem biçimsel hem çağrışımsal olarak kapanır. Görme ve şiir ilişkisinin seyrine bağlı olarak şiirin yüzey katmanında gözele olandan sözele olana doğru kaymanın şiirin anlaşılabilirliğini artırdığı görülür. Görmenin seyrine bağlı olarak Zarifoğlu'nun ilk şiirlerinde *açık*

yapı-örtük anlam, sonraki şiirlerinde ise *kapalı yapı-açık anlam* niteliğinin öne çıktığı görülür.

Zarifoğlu şiirleri, alışılmamış bağdaştırmaların kullanımı, şiir dilinde biçimsel ve anlamsal sapmalar; şiirin imaj yükü ve anlam kapalılığı gibi özellikleri nedeniyle genellikle *İşaret Çocukları* kitabından hareketle “İkinci Yeni içinde” ya da “İkinci Yeni şiirinden etkilenmiş” bir şiir olarak değerlendirilir. Zarifoğlu şiiri, Türk şiirinde kendinden önce yazılan şiirlerden etkiler taşıdığı gibi İkinci Yeni şiiri ile de etkileşim içindedir. Ancak Zarifoğlu, şiiri ilham ile ilişkilendiren tutumu ve şair-şiir ilişkisini yorumlayışı ile İkinci Yeni şiirinden ayrılır. İkinci Yeni şairlerinin şiiri, *poïesis* bağlamıyla yapılan bir şey olarak görmeleri ile Zarifoğlu’nun şuurla ilişkilendirilebilecek, şairden bağımsız var olan ve şairin ilhamla irtibatı neticesinde ortaya çıkmasına aracılık ettiği şiir anlayışı, temelinde birbirine zıt iki varlık anlayışına bağlı gibi görünmektedir.

İkinci Yeni anlayışında şiirsel iktidar -Descartes’ın öznesi gibi- şairin tekelindeymiş gibi görünür; şair şiir karşısında sanki tasarımı kendisine bırakılmış bu yeni dünyanın yaratıcı öznesi rolünü üstlenmiş gibidir. Zarifoğlu’nun şiir anlayışı ise Tanrı ile insan ve dünya arasına -Decartes düşüncesinde olduğu gibi- kopma ve düalist kırılmanın girmedığı bir varlık ve dünya anlayışını işaret eder. Zarifoğlu şiirini, İkinci Yeni şiirinden uzlaşsımsız şekilde ayıran, bakışın merkezine özneyi yerleştiren ve bakışı öznenin iktidar vasıtası kılan perspektif mantığı ile görmeyi İlâhî ışığa bağlayan ve görmenin ufkunu Yaratıcı tarafından görülüyor olmanın bilinci olarak kavrayan bir anlayış arasındaki görme biçimi farkıdır. Sezai Karakoç’u ayrı tutmak kaydı ile İkinci Yeni şiirinde görme, Batılılaşma süreci, daha da belirgin olarak Tanzimat Dönemi ve sonrasında Türk edebiyatına monte edilen merkezî perspektifin penceresinden gerçekleşir. Zarifoğlu şiirini, görme ilişkisi açısından hem Türk edebiyatının Tanzimat’tan günümüze seyrinden hem de İkinci Yeni şiirinden ayıran nokta: Zarifoğlu’nun bu pencereden bakmayı reddetmesidir.

Zarifoğlu şiiri, merkezî perspektifi reddettiği noktada minyatürlerdeki “çoklu bakış” a ya da tersten perspektife açılır. Tersten perspektifte amaç, benzeşime dayalı mimesisi reddederek çocuk bakışının saflığına ulaşmaktır. Zarifoğlu’nun şiirlerinde öne çıkan “çocuk bakışı” vurgusu ve benzeşim ilkesine dayanan mimetik anlayıştan

uzak oluş, bu varlık anlayışına bağlı görme biçiminden kaynaklanırken İkinci Yeni şairlerinin ekfrastik şiirlerinde mimetik anlayışın izleri görülmektedir.

Zarifoğlu'nda bakışın merkezinde konumlanan ve bakışın iktidarına sahip bir şair-özne yoktur. Şair ya da şiir kişisi görme yetkinliğine ve görmede hiyerarşik üstünlüğe sahip muktedir bir özne değildir. Görme eylemi, gören ile görülen arasında çizgisel ve dikotomik bir ilişki oluşturmaz. Zarifoğlu'nun görme ile kurduğu ilişki bir *yüz yüzelik* ve *birlikte oluş* tecrübesidir. Zarifoğlu için hakiki bir görme ilâhi olanla bağlantılıdır ve görmenin hakikatine ulaşmak için bir kılavuzun yol gösterici örnekliliği gereklidir. Görme yalnızca gözle gerçekleştirilebilecek bir eylem değildir. Asıl görme, "kalp gözü"nü görmeye açılmasıyla mümkündür. Görme, bu yönüyle yalnızca fiziki âlemlle sınırlı olmayan, fizik ve fizikötesi âlemin iç içe bulunduğu metafizik bir nitelik taşır. Zarifoğlu şiirinde doğaya ait unsurların ve imajların kullanım yoğunluğu, kültürden doğaya kaçış şeklinde bir çatışma durumunu işaret etmemekle birlikte çatışmanın; (*yaratılış düzenine tabi olan*) *tabiat* ile insanı yaratılış hakikatlerinden uzaklaştıran "*modernizasyon projesi*" olarak dayatılan kültür arasında açığa çıktığı görülür. Zarifoğlu'nun görme biçimi, ne Platonik geleneğin zıtlık metafiziğinde ne de romantiklerde olduğu gibi kültürün karşısına doğayı yerleştiren düalist bir nitelik taşımaz. Ayrıca bir görme biçimi ve kültür önerisine sahip olan Zarifoğlu'nun kültür kavramını bütünüyle karşısına almasının da mümkün olmadığı görülmektedir.

Sezai Karakoç'u ayrı tutmak kaydı ile İkinci Yeni şiirinde gelenek, kısmen şiirin estetik imaj rezervlerinden biri olarak görülürken gelenekle kurulan ilişki ise genellikle parodiktir. Gelenekle kurduğu ilişkinin mahiyeti ve niteliği açısından Zarifoğlu şiiri İkinci Yeni şiirinin genel eğiliminden ayrılırken Sezai Karakoç'a yaklaşır. Zarifoğlu için gelenek, Sezai Karakoç'ta olduğu gibi René Guénon'un düşüncesine benzer bir bakışla hakikatle ve ilâhi olanla ilişkili metafizik bağlamı işaret eder. Zarifoğlu, Batılılaşma sürecindeki kültür dayatmalarının gelenekle alışverişi kesintiye uğrattığını ve gelenekle ilişkili görme biçimini yerinden ettiğini düşünür. Bunu bir zihniyet ve görme biçimi dönüşümünün dayatılması olarak yorumlayan Zarifoğlu'nun şiirlerinde görmenin toplumsal mücadele yönü, bir tür

“Tanrı savunusu” olarak düşünölebilecek geleneğin yerli yerine ikamesi için gösterilen çabada açığa çıkar.

Zarifoğlu'nun birçok şiirinde açık ya da örtük şekilde Kur'an'a ve Hz. Peygamber'in hayatına dair telmihler, *Menziller* kitabından itibaren geleneksel şiirin gazel formunu modern şiire uyarladığı örnekler; hat, tezhip, minyatür vb. İslâmi sanatlarda görölen görselleştirme tekniklerinin modern şiirin imkânlarıyla birleştirilerek kullanıldığı şiirler aracılığı ile gelenekle ilişki kurulduğu görülür. *Mızrak, at ve nalbant* Zarifoğlu şiirinde gelenekle ilgili sembolik gösterenlerdir. Zarifoğlu'nda gelenekle kurulan ilişki, *İşaret Çocukları*'nın ilk şiiri olan “Hızla Akan Mızrak”tan şairin son şiirine kadar niteliksel bir değişime uğramaz. Bununla birlikte gelenek ilişkisi, epistemoloji ya da kültür aracılığıyla değil yaratılış düzeninin işleyişine ve fitri olana yönelişle açığa çıkar. Zarifoğlu'nda gelenek ilişkisi, hem semboller ve çağrışımlarla şiirin anlam düzeyinde hem şiirde içerik-yapıyı birleştiren görselleştirme tekniklerinde hem de şiirin merkezî eylemi olan görme ve şiirin bütününe belirleyen görme biçiminde belirgindir.

Zarifoğlu'nda görmenin İslâm düşüncesindeki *rü'yet, ibret, basîret, tebsira, müşâhede, temâşâ* gibi kavramlarla ilişkili olduğu görölmektedir. *İşaret Çocukları*'nın ilk on altı şiirinden sonra görmenin dıştan içe, kabuktan öze doğru ilerlediği görülür. Bu, *gören ben'den göröldüğünü gören ben'e* ve *görmede görölüyor olduğunu gören ben'e* doğru bir görme seyridir. Görmenin seyri; gözün kendine döndüğü, kendi görmesinde görölüyor olduğunun bilincine erişerek kendi özünü gördüğü bir ibret ve temâşâ hâlini açığa çıkarır. Bu anlamıyla Zarifoğlu şiirinde görmenin seyrinin “şehadet, sezgi ve metafizik” olmak üzere üç boyutlu bir nitelik taşıdığı görölmektedir.

Zarifoğlu şiirinde görme ilişkisinin anahtar kavramı *perdedir*. Şiirde görmenin hedefi, görmenin hakikatine ulaşmak için gözün perdelerinin açılmasıdır. Zarifoğlu'nda şiir, görme ve görsellikle ilgili unsurların yansıdığı bir sahne olarak perdedir, aynı zamanda işaret edip gösterirken gösterdiğini örten, bir örtü olarak perdedir. Zarifoğlu'nun görme ile ilişkisinde perde; hem -minyatür sanatında bir teknik olarak kullanıldığı gibi- bir şiir tekniği (perdeleme) hem de görmeyi *olmak'a* bağlayan bir geçiş imkânı, bir köprüdür. Zarifoğlu şiirinin görmeye açılırken örtölen,

örtülürken açılan yönü ile İslâm sanatlarının estetik anlayışına yaklaştığı görülür. Zarifoğlu şiiirinin karakteristik özelliği olan çift yönlü anlam alanını işaret etme perde kavramında da açığa çıkar. İslâm düşüncesindeki güzellik anlayışının yansıması olarak değerli olan “güzellik”in hicap gereği örtülmesi gerekirken gözü, görmede hakikate ulaştıracak “güzelliğin nasılını” görmeyi engelleyen perde açılmalıdır. Görmeyi kesintiye uğratan, yolundan saptıran, gözü oyalayıp aldanmaya sürükleyen her şey hakiki bir görmeye ulaşmak için mücadele edilmesi gereken göz perdeleridir ve şiiirlerde aşılması gereken olumsuzluk durumlarını işaret eder. Şiiirlerde *uyku*, *cinsellik/beden* ve *körlük* görmeyi perdeleyen unsurlar olarak yer alır ve şiiirlerde görme, varlığı görmeye kapatan gözün perdeleriyle sürekli bir mücadele hâlini içerir.

Cahit Zarifoğlu'nun şiiirlerinde görmenin şiiiri oluşturan merkezî eylem olarak şiiir kişilerinden şiiirin zaman ve mekânına uzandığı, şiiiri oluşturan tüm unsurları kuşattığı, şiiir uzamını görme ve görülmenin kesiştiği bir görme evrenine dönüştürdüğü görülmektedir. Zarifoğlu'nda göz ve görmenin anlamının Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sindeki “İnsan, gözden ibârettir. Geri kalan deridir, cesedir. Göz ise, ancak dostu görmüş olandır. Dostu görmeyen gözü, sen göz sayma” ifadeleriyle örtüştüğü görülmektedir. Zarifoğlu'nun dizelerinde görme ve görülme ilişkisi yatay boyutuyla insan-insan, insan ve tüm varlıklar arasında görenin görüldüğü, görülenin gördüğü bir yer değiştirmeye açığa çıkar. Görme ve görülme ilişkisinin dikey boyutu olarak düşünebileceğimiz yön ise insanın kendi derinlikleri ile yaratıcının tüm görme ve görülme ilişkilerine hâkim olan ve bunları kuşatan bakışı arasındadır. Görmenin yatay eksenini bir tür “seyr”, dikey eksenini ise “yükselme, yukarı çıkma vasıtası” olarak düşünüldüğünde -Mi'râç'ın bilinç düzeyinde bir yinelemesi olarak- görmenin insanın manevi yükselişindeki rolü ve önemi açığa çıkmaktadır.

Cahit Zarifoğlu'nun şiiirlerinde görme eyleminin poetik bir belirleyen olması nedeniyle ışık ve ışığa bağlı unsurların kullanımında da bir yoğunluk görülmektedir. Şiiirlerde ışığın doğrudan kullanımları yanında “güneş, ay, yıldız vb.” gibi kozmik unsurlar da ışıkla ilgili gösterenlerdir. Bunlarla birlikte ışıkla ilişkili olarak “aydınlık, parlak, pırıl pırıl, ışıltı, parlak, sabah, şafak, gün, gündüz vb.” kelimeler ve kullanımları sınırlı olmakla birlikte “lamba, far, fener vb.” gibi yapay ışık kaynakları

şiiirlerde yer alır. Cahit Zarifoğlu'nda ışıkla ilgili kullanımların ağırlıklı olarak göğe ait unsurlar aracılığıyla şiiirlere girdiği görülür ve bunlar arasında kullanım sıklığı en fazla olan Güneş'tir. Zarifoğlu'nda ışık ile güneş, ay, yıldız gibi göğe ait unsurların kullanımında stilizasyonla soyutlama yoluna gidildiği görölmektedir. Cahit Zarifoğlu'nun şiiirlerinde ışık, ilâhi olanla bağlantılıdır ve görme boyutunun farklılaşmasına bağlı olarak fiziki ışık, ziya ve nur kavramının çağrışım alanını içeren bir nitelikle şiiire girer. Bununla birlikte fiziki olarak ışığa ilâhi bağlam dışında bir önem atfedilmez. *Sabah, aydınlık, şafak* gibi kelimeler, olumlu anlam değerleriyle şiiirlerde yer alırken *karanlık, gece, zifir, katran* gibi kelimelerin ise ışığın yokluğuna işaret eden olumsuz anlam değerine sahip olduğu görölmektedir. Şiiirlerde görme eylemini askıya alması nedeniyle karanlık; poetik, ontolojik ve metafizik olarak merkezin yerinden edildiği durumları işaret eder. Karanlık varlığı örten bir perde gibidir. Gölge ve gölgesizlik çift yönlü anlam alanını gösteren bir ara konum olarak şiiirlerde eşik işlevine sahiptir. Cahit Zarifoğlu'nun şiiirlerinde aslanan ilâhi olana isnat edilen ışıktır ve şiiir metninin tüm katmanlarında görünömler, ışıkla ilişkilerine göre nitelik kazanır.

Renkler, şiiire ışığa bağlı ve ışığa göre konumlanma durumlarını gösteren anlam değerleriyle girer. Bazı şiiirlerde renkler, sadece fiziki unsurlar olarak yer alırken bazı şiiirlerde renklerin sembolik bir nitelik kazandığı görülür. Zarifoğlu'nun özellikle renklerin sembolik bir niteliğe dönüştüğu şiiirlerinde renk kullanımları, ışığın hakikate isnat edilen niteliğine bağlı olarak Kandinski'nin "içsel zorunluluk" yaklaşımına benzer bir görünüm oluşturur. Zarifoğlu'nun şiiirlerinde; *beyaz, ak, siyah, kara, kırmızı, kızıl, mor, sarı, mavi* ve *yeşil* işlevsel niteliğe ve sembolik duygu değerine sahip renklerdir. Bu renkler dışında *kahverengi, pembe* gibi daha seyrek kullanıma sahip renkler de şiiirlerde yer alır. *Yakut, zümrüt, kâfûr, kuzgun, tunç, katran, zifiri, kanlı, can eriği, horoz rengi vb.* kelimelerin doğrudan renk adı olmasalar da renk çağrışımı oluşturacak şekilde kullanıldığı görölmektedir.

Şiiirlerde geometrik şekillere daha az yer verilirken "*şekil, biçim, yapı, yapılı*" gibi kelimelerin kullanımı aracılığıyla görsel bir atmosfer açığa çıkmaktadır. Şekil, biçim ve yapı kelimelerinin kullanımı; manevi boyutun göz ardı edildiği, varlıkların salt maddeler olarak algılandığı dünyeviliğe ve geçişsiz, boşluk bırakmayan bir

yüzeyselleşmeye işaret eder. Genel olarak Zarifoğlu'nun *İşaret Çocukları* ve *Yedi Güzel Adam* kitaplarında görülen bu kullanımların, boşluğuna ya da yokluğuna tahammül edilemeyen iç'in çoklukla yatıştırılma refleksi olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Şiirin yüzeyini kaplayan maddesel çokluk, şimdi ve burada henüz bulunamayan var'ın metinsel alana yansıyan gölgesi, maddeselliğin neden olduğu çokluk karaltısının a(r)tık izidir. Bu a(r)tık iz; Zarifoğlu'nun özellikle ilk dönem şiirlerinde isimden isim yapma ekleri olan "+LI" ve "+sIz" eklerinin kullanımı ile dilin gövdesine de yansır. Özellikle *İşaret Çocukları* kitabında "+sIz" ekinin kullanım sıklığı, "+LI" ekine göre daha fazladır. Ancak "+sIz" ekinin "Ağartı" başlıklı şiirden itibaren kullanımı oldukça seyrekleşmekle birlikte ekin işaret ettiği anlam alanı da değişir. Şiirin maddesel ve geçişsiz yüzeyinde "+sIz" eki, bir "*eksi(k) varlık*" işaretine dönüşerek yokluk olarak iç'i gösterir. Şiirin içe, iç'in şiire dönüşü; metinsel yüzeyin kırılmasına neden olur ve yüzeydeki maddesellik çözülmeye başlar. Şekillerin katlıkları yumuşar, keskin sınırları esner. Zarifoğlu'nda köşelilik, köşeli şekiller kapalı ve katı oluşu işaret eder ve ima ettikleri maddesellikle -şekil, biçim, yapı kelimelerinin kullanımında görüldüğü gibi- bir dış algısı oluştururlar. Şiirlerde köşeli geometrik şekillerin kullanımı yerine çember, halka, daire ve küre gibi yuvarlak şekillerin tercih edildiği görülmektedir.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde geometrik şekiller, sentaktik düzeyde yoğun olarak kullanılsa da dizelerin yinelenişi, simetrik kullanımlar ve art arda sıralanan dizelerde anlatımın başladığı dizeye geri döndüğü dairesel, sarmal kullanımlar ile dil malzemesi geometrik bir forma dönüşür. İç içe geçen ve yinelenen motiflerle oluşan geometrik yüzey algısı, tezyinattaki girişik bezemelere benzer bir görünüm açığa çıkarır. Zarifoğlu'nun şiirlerinde iç içe geçerek yinelenen, dairesel bir ritimle devamlılığı sağlayan bu kullanımlar, forma açık bir nitelik kazandırır. Şiirlerin yüzey katmanında girift kullanımlarla formun açık bırakılması, çağrışım alanında bir giriftleşmeye sebep olduğu için şiirin yüzey katmanı ile anlam katmanı arasında bir yansıma ve simetrikleşmenin oluşmasına sebep olur. Şiirlerin hem yüzey hem anlam katmanında görülen girift örgü, helozonik olarak şiiri derinleştirdiği gibi şiirin derinlik katmanlarında geometrik bir fraktalleşmeyi açığa çıkarır. Şiirlerde derinlik algısının perspektif yerine minyatürlere özgü kaydırma tekniğiyle oluşturulduğu

dizeler ile tezyinata özgü dairesel bir ritmi çağrıştıran sarmal düzenleme, Zarifoğlu şiirinde stilistik bir görselleştirme tekniği olarak görülmektedir. Simetri ve örüntüler, İslâm sanatında yüzeyde görülen geometrik yapıyla benzerlik taşıdığı gibi kuantum teorisinin evreni simetrik ve girişik bir bütün olarak yorumlayan yaklaşımından da izler taşır. Bu kullanımlar, -kübist ve fütürist ressamalarda olduğu gibi- dizelerde bakışın yer değiştirmesi ile elde edilen, bir şeye ait farklı görünümlerin bir araya getirildiği bir eş zamanlılığı da açığa çıkarır. Şiir metnini görselliğe yaklaştıran bu kullanımların hem klâsik şiirin geometrik niteliğini modern şiir içinde yeniden oluşturduğu hem de şiiri, zihin düzeyinde geometrik fraktalleşme ile içerik-yapı olarak somut şiir örneklerine yaklaştırdığı görülmektedir.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde sahne sanatları ve görsel sanatlar ile ilgili kullanımlar, şiir adlarından başlayarak sentaktik düzeyden semantik yapıya kadar şiirlerin bütün düzeylerinde belirgin ve şiir görme ilişkisi açısından belirleyici niteliktedir. Şiirlerde sahne sanatları ile ilgili; *tiyatro, oyun, sahne, perde, piyes, pandomim, rol, aktör, maske, makyaj, jest, koro* gibi kelimelerin kullanımı dikkat çeker. Bazı şiirlerde metnin bir oyun sahnesine dönüştürüldüğü görülürken bazı şiirlerde sahne sanatları ile ilgili unsurlar gerçek hayata gönderme yapar. Şiirlerde görsel sanatlarla ilgili *resim, ressam, tablo, heykel, fotoğraf, nakış ve nakkaş* kelimelerinin kullanımları belirgindir. Resim kelimesinin zaman zaman fotoğraf kelimesi yerine kullanıldığı görülmektedir. Zarifoğlu'nun şiirlerinde görsel sanatlarla ilgili kullanımlarda göstergeler arası malzeme alışverişi ya da ekfrasis çok sınırlıyken bu kullanımlar, şiirin içerik-yapı olarak görselleşmesine katkı sağlar. Zarifoğlu şiirinin genel eğilimi, görsel bir malzemenin dil içinde görselleşmesi (ekfrasis) yönünde değil, dilin görselleşmek için sahne sanatları ve görsel sanatlara yaklaşması yönündedir.

Zarifoğlu'nun şiirlerinde tipografik görselleştirme hem bazı şiirlerin görsel düzenlenişi hem de noktalama işaretleri, dil dışı göstergeler ve kelimelerin büyük harfle dizimi gibi farklı yazım tercihleri ile ortaya çıkmaktadır. Zarifoğlu'nun, dilin görsel olarak düzenlendiği şiirlerinde somut/görsel şiir uygulamalarına yaklaştığı görülmektedir. Şiirde görselleştirmeye doğru bu yönelim, dönemsel bir eğilim olduğu gibi şairin Alman edebiyatıyla ilişkisinin bir sonucudur. Şiirlerde noktalama

işaretleri alışıldık kullanımlarının dışında görselleştirme unsuru olarak kullanılmaktadır. Dil göstergeleri dışındaki sembollerin (+, -, ●, → gibi) içerik-yapıyı birleştiren görsel vurgular olarak kullanıldığı görülmektedir. Üç nokta ve eksiltelen ifadenin yerine yan yana sıralanan noktaların getirilmesi ile belirsizleştirmeden yararlanılarak şiirde çağrışım alanı genişletilir. Büyük harf kullanımlarında dize içinde bazı dil birimlerinin ya da bütünüyle dizinin büyük harfle dizildiği örnekler, minyatürlerdeki benzer bir görselleştirme tekniğinin uygulandığını göstermektedir. Şiir adları da dâhil olmak üzere şiir metninde soru, tırnak, eğik çizgi ve parantez işaretinin kullanımı ile içeriğin görselleştirme yoluyla aktarıldığı görülür. Zarifoğlu'nun kimi şiirlerinde öne çıkan, teknik olarak görselleştirmenin, yabancılaştırma etkisinin yanı sıra *dilin içeriği gösterecek kadar görselleştirilmesi* çabasının sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde tipografik görselleştirmenin yanı sıra görmeye dayalı imajların kullanımı, teatral ve sinematografik anlatım aracılığıyla anlatımda teknik olarak görselleştirmenin uygulandığı görülür. Görmeye dayalı imajlar şiirlere genellikle hareket-imgeler olarak girerken şiirlerde betimsel görselliğe daha az yer verilir. Anlatımın görselleştirilmesinde hareket ve zaman unsurlarının öne çıktığı görülmektedir. Anlatımda ortaya çıkan sinematografik görselleştirme, öyküleme aracılığıyla değil; şiirin gerçek ile rüya arasındaki zamana bağlı hareketi ve bir hareket-zaman olarak aktarımıyla sağlanır. Şiirin, Bergson'un süre (durée) olarak nitelendirdiği saf zamanı andıran gerçek zamanı vardır ve bu gerçek zaman, matematiksel/soyut zamanları içine alarak şiire çok katmanlı bir görünüm kazandırır. Zarifoğlu'nun özellikle uzun şiirlerinde sinematografik görselleştirme, değişken niteliğe sahip zaman ilişkisiyle ortaya çıkar. Şiirde zaman; kimi zaman bilinç akışı kimi zaman ise montaj ya da kameranın hareketini andıran zaman kaydırmaları ile heterojen ve doğrusal olmayan (non-linear) bir nitelik kazanır. Şiirlerde hareket-zamana bağlı görselleştirmeyi sağlayan: epizodik aktarım, bilinç akışı, tekrarlar, zamansal bindirmeler, başlangıç noktasına dönüşle oluşan dairesel ritim, açık yapı, rüya-gerçek arası atmosfer, çoklu bakış, metonimik yakın çekimleri andıran görüntüler, montaj, kamera hareketini andıran kaydırmalar ve eş zamanlılıklardır. Zarifoğlu'nun şiirlerinde hem görsel imajlarda hem de tipografik ve sinematografik

görselleştirmede eş zamanlılık önemli bir yere sahiptir. Tipografik görselleştirmede özellikle parantez ve kısmen de köşeli parantez kullanımlarında ortaya çıkan eş zamanlılık, sinematografik görselleştirmede bazı şiirlerde montaj bazı şiirlerde ise paralel akışların birleştirilmesiyle sağlanır. Dilin ve anlatımın teknik olarak görselleştirilmesi, Zarifoğlu şiirinde görmenin şiirin bütün düzeylerinde belirleyici rolünü işaret eder. Görselleştirmenin temel motivasyonu, dünya hayatının bir oyun, bir sahne olduğu düşüncesidir.

Cahit Zarifoğlu şiirinin sentaktik düzeyinden içerik-yapımın bütünleştiği çok-anlamlı, çok-katmanlı, çok-yönlü çağrışıma sahip karakteristik niteliğine kadar görmenin poetik eylemi şekillendiren merkezî bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Görme, bu anlamıyla Zarifoğlu şiirinin matrisini oluşturur. Zarifoğlu şiiri, *gören ben'den görülen ben'e* ve nihayetinde *görmede görülüyor olduğunu gören ben'e* sürekli ve yeniden görmeyi öğrenme yolculuğudur. Bu yolculuk, hem içe hem dışa doğru bir mücadele alanına dönüşür. Şiirde görmenin mücadele alanına dönüşmesi, Zarifoğlu şiirinin onto-teolojik niteliğini ortaya çıkarır. Zarifoğlu'nun şiirleri dönemselleştirmeye gidilmeksizin bir bütün olarak düşünüldüğünde şiirde görmenin farklı boyutlarda gerçekleştiği ve şiire çok-katmanlı, çoklu bakışa açık, çağrışımsal olarak çok yönlü bir nitelik kazandırdığı görülmektedir.

Görme, ilk şiirlerde ağırlıklı olarak bir “yaşamak” bilgisi şeklinde objektif, görme duyusuna bağlı, katılımcı bir gözlemcilik niteliği ile açığa çıkar. *İşaret Çocukları*'nın ilk on altı şiirinden sonra görmenin bir ibret hâline dönüşerek varlığın ve benliğin içine doğru sezgisel bir niteliği de içerecek biçimde genişlediği görülür. Ağırlıklı olarak *Menziller* ile *Korku ve Yakarış'ta* görme “kalp gözü”ne bağlanırken “kendi görüşünü, dostun görüşünde yok et” düşüncesi görmenin ufkunu oluşturur. Bu noktada görmenin, Kehf sûresindeki “*O ne mükemmel görendir!*” (18/26) ayetini merkezine alan bir bilinç hâline dönüştüğü görülür.

Cahit Zarifoğlu şiirinin görme ilişkisi açısından modern ve modern sonrası şiirin imkânlarını içerdiği gibi İslâm düşüncesi ve sanatının görme biçimiyle hayat bulduğu açıktır.

KAYNAKÇA

- A. Haşim.** (1999). *Bütün Şiirleri*. (İ. Enginün, & Z. Kerman, Dü) İstanbul: Degâh Yayınları.
- A. Haşim.** (1999). "Müslüman Saati". A. H., İ. Enginün, & Z. Kerman (Dü) içinde, *Bütün Eserleri III. Gurabahâne-i laklakan Diğer Yazıları* (s. 15-17). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Adorno, T. W.** (2012). *Edebiyat Yazıları*. (S. Yücesoy, & O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Akay, H.** (2005). *İslâmî Terimler Sözlüğü*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Akay, H.** (2007). "Mai Denizin Siyah Yüzü". B. Rona, & Z. Toprak (Dü) içinde, *Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret* (s. 99). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akay, H.** (2015). *Cenab Şahabeddin*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, H.** (2016). *Doğrandıkça Artan Ekmek*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, H.** (2016). *Kare-Deniz: Behçet Necatigil'in Kareler'i Üzerine*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, H.** (2016). *Şiire Yeniden Bakmak*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, H.** (2016). *Şiiri Yeniden Okumak*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, H.** (2017). "Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Tabiatın 'Tabiat-Üstü' Olarak Gözükmesi!" M. F. Andı, & H. Yorulmaz içinde, *Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle: Cahit Zarifoğlu* (s. 187-200). İstanbul: Hat Yayınevi.
- Akay, H.** (2019). *Kırıldıkça Büyüyen Taşlar*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akkaya, V.** (2014/2). "Sûfilerin '...Gözümün Nûru Namazda Kılındı' Hadisindeki 'Kurretu Ayn'a Bakışı". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(26), 63-82.
- Aktulum, K.** (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Anar, T.** (2019). *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Andı, M. F.** (2017). "Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü". *Hece/Yedi Güzel Adamdan Biri: Cahit Zarifoğlu* (126/127/128), 201-217.
- Andı, M. F.** (2017). *Şiirin Ufku*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Antmen, A.** (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Arat, R. R.** (1979). *Kutadgu Bilig III İndeks.*. İstanbul.
- Aristoteles.** (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles.** (2018). *Ruh Üzerine.* (Ö. Aygün, & Y. G. Sev, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Arkan, Z.** (2017). “Cahit Zarifoğlu ve Fragman Şiiri”. *Hece/Yedi Güzel Adam’dan Biri: Cahit Zarifoğlu(126/127/128)*, 294-296.
- Armağan, Y.** (2018). “‘İmge'den’Anlam'a Cahit Zarifoğlu'nun Poetikası”. Y. Armağan, & N. Demirci (Dü.) içinde, *Zarifoğlu'nu Okumak* (s. 13-26). İstanbul: Küre Yayınları.
- Ayçil, A.** (2003, Şubat-Mart). “Hayretin Melek Dili”. *Kitap Haber(15)*, 30-31.
- Ayhan, E.** (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E.** (2014). *Adım Ece Ayhan Çağlar.* (T. Tayanç, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E.** (2015). *Aynalı Denemeler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayvazoğlu, B.** (1999). *Aşk Estetiği.* İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Ayverdi, Z. İ.** (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük.* İstanbul.: Kubbealtı Yayınları.
- Azizi, N. Z.** (2009). *Zerdüştiliğin Kutsal Kitabı (Avesta) Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi.* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Dinler Tarihi).
- Banarlı, N. S.** (1971). *Türk Edebiyatı Tarihi I.* İstanbul: MEB.
- Banarlı, N. S.** (2020). *Türkçenin Sırları.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Barış, E.** (2007). *Poelitika: Ece Ayhan.* Ankara: Ortadünya Yayıncılık.
- Barthes, R.** (2013). *Dilin Çalışma Sesi .* (A. Ece, N. K. Sevil, & E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A.** (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Belting, H.** (2017). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi.* (Z. Aksu Yilmazer, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, J.** (2013). *Görme Biçimleri.* (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J.** (2014). *Görme Duyusu.* (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J.** (2020). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar.* (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, İ.** (1992). *El Yazılarına Vuruyor Güneş: 1955-1990.* İstanbul: YapıKredi Yayınları.
- Berkî, K. E.** (1987, Temmuz-Ağustos). “Cahit Zarifoğlu Şiiri”. *Yedi İklim, 1(5-6)*, 24-26.
- Beyatlı, Y. K.** (1995). *Kendi Gök Kubbemiz.* İstanbul: MEB Yayınları.

- Bezirci, A.** (1996). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bingöl, H.** (2018). “Poetik ‘Boşluk’tan Politik ‘Muhatap’lığa ‘Çoğalmak’ Hâlesinde Cahit Zarifoğlu Şiiri”. N. Demirci içinde, *Zarifoğlu’nu Okumak* (s. 61-76). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bloom, H.** (2008). *Etkilenme Endişesi*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Botz-Bornstein, T.** (2014). *Filmler ve Rüyalar Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Won Kar-wai*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bouthoul, G.** (1975). *Zihniyetler: Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme*. (S. Evrim, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınevi.
- Boynukara, H.** (1997). *Modern Eleştiri Terimleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Bozkurt, A.** (2003). “şiiir: gölge-resim”. *Le poète travaille(şair çalışıyor)*(7).
- Bozyiğit, A. F.** (1996, Aralık). “Kültürümüzde Horoz”. *Bilig*(3), 116-127.
- Burckhardt, T.** (1997). *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler*. (V. Ersoy, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T.** (2019). *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat, 2.b.* (T. Uluç, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T.** (2019). *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*. (T. Koç, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
- Candan, E.** (2005). *Antik Mısır Sırları*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Cansever, E.** (2012). *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*. (D. Dirlikyapan, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E.** (2020). *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cebecioğlu, E.** (2014). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Crary, J.** (2015). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Çatalbaş, R.** (2011, Sonbahar). “Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi”. *Turan-Sam*, 3(12), 49-60.
- Çelebi, A. H.** (1998). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, N.** (2014). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çıkman, Z.** (2006). *Folklorumuzda ve Edebiyatımızda Göz*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çoruhlu, Y.** (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Dal, S.** (1998). *Istılâhât-ı Sofiyye fî Vatan-ı Asliyye: Tasavvuf Terimleri*. İstanbul: Kırkkandil Yayınevi.

- Dalkıran, A.** (2017). “Türk Kültür ve Sanatındaki Horoz/Tavuk Sembolizminin Çağdaş Resim Sanatındaki Yansımaları”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(37), 336-348.
- Daşcıoğlu, Y.** (2017). “Cahit Zarifoğlu ve Şiir Anlayışı Üzerine Notlar”. A. *Cahit Zarifoğlu Kitabı/Sempozyum Bildirileri*” (s. 9). içinde Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi.
- Deleuze, G.** (2014). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G.** (2014). *Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G.** (2019). *Bilgi: Foucault Üzerine Dersler*(22 Ekim-17 Aralık 1985). (A. Baran, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Demirli, E.** (2006). “Yusuf Fassıyla İlgili Açıklamalar”. İbnü'l-Arabî içinde, *Fusûsu'l-Hikem* (E. Demirli, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Derrida, J.** (2012, Şubat). “İstanbul Mektubu”. *Cogito/Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken*(47-48), 17-36.
- Diri, S.** (2017). “Cahit Zarifoğlu'nun Kronolojik Biyografisi”. *Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu*(126/127/128), 575-576.
- Doğan, A., & Demirkan, E.** (1998, Haziran). “Somut Şiir Üzerine Bir Deneme II”. *Türk Dili*(558), 534-545.
- Doğan, M. C.** (2003). “Dönemi İçinde Cahit Zarifoğlu Şiiri Yeryüzü Dilekleriyle Perişan”. Â. Kahraman içinde, *Cahit Zarifoğlu:Yürek Safında Bir Şair* (s. 117-131). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Doğan, M. C.** (2006). *Şair Sözü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eberhard, W., & Boratav, P. N.** (1953). *Typen Turkischer Volksmarchen (Typen türkischer Volksmärchen)*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt**, (1997). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eflâtun.** (1962). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- el-Hakîm, S.** (2005). *İbnü'l Arabi Sözlüğü* (E. Demirli, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M.** (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. (L. Arslan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M.** (2007). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. vd.** (1997). *Dinler Tarihi Sözlüğü*. (A. Erbaş, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Eliot, T. S.** (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Enginün, İ.** (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete(1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergin, M.** (1999). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak.
- Eroğlu, E.** (1987, Eylül). “Günlük'den”. *Mavera: Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı*(129), 36-37.
- Eroğlu, E.** (tarih yok). “Günlük'den”. C. Zarifoğlu içinde, *Konuşmalar* (s. 129-133). İstanbul: Beyan Yayınları.
- Ersoy, M. Â.** (2008). *Safahât*. (K. Bek, Dü.) İstanbul: Bordo Siyah.
- Eskin, Ş.** (2014). *Zaman ve Hafızanın Kıyısında*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- es-Salih, S.** (1988). *Hadis İlimleri Ve Hadis Istılahları*. (M. Y. Kandemir, Çev.) Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Estin, C., & Laporte, H.** (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. (M. Eran, Çev.) Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- et-Tirmizî, E. A.** (1992). *Nevâdiru'l-Usûl fî Mârifeti Ehâdisi'r-Resûl*. (M. A. Ata, Dü.) Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- Fedai, C.** (2005, Mart-Nisan). “Cahit Zarifoğlu ve Aylak Göz Şiiri Üzerine”. *merdivenşair*(2), 44-56.
- Florenski, P.** (2017). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gezgin, D.** (2007). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Goethe, J. W.** (2013). *Renk Öğretisi, çev.* (İ. Aka, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gombrich, E.** (2015). *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökalp Alparlan, G. G.** (2005). “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”. *Türkbilig*(10), 3-16.
- Gökalp Alpaslan, G. G.** (1995, Mayıs-Haziran). “Şiirde Görsellik ve Türk Şiirinde Görsel Ögeler”. *Sombahar*(29), 72-95.
- Gökyaran, E.** (2003). “Başkası ve Aşkınlık”. Z. Direk içinde, *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* (s. 45-79). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N.** (2020). “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”. Kollektif içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* (s. 56-67). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Guénon, R.** (2022). *Mukaddes İlimin Sembolleri*. (F. Karaküçük, Çev.) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Güç, A.** (1996). “Güneş”. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 14, s. 288-291). İstanbul.
- Gültekin, A.** (2020, Haziran 6). “Zarifoğlu şiirinin bilinmeyen kelimeleri”. *Muhit*, 82-84.

- Günay, Ü., & Güngör, H.** (2007). *Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dini Tarihi*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Günaydın, Y. T.** (2017). “Cahit Zarifoğlu Bibliyografyası (1958-2017)”. *Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu*(126/127/128), 530-574.
- Gündüz, Ş.** (2003). “Mecûsîlik”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 28, s. 279-284). içinde Ankara: TDV.
- Gürdoğan, N.** (2003). “Güzelin Sanatı Güzel Olur”. Â. Kahraman içinde, *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair* (s. 211-221). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hadot, P.** (2016). *Plotinos ya da Bakışın Saflığı*. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hançerlioğlu, O.** (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harman, Ö. F.** (2013). “Yed-i Beyzâ”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 43, s. 376-377). içinde İstanbul: TDV.
- Hawking, S.** (2020). *Kara Delikler ve Bebek Evrenler*. (N. Bahar, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Heidegger, M.** (1997). *Özdeşlik ve Ayrım*. (N. Aça, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Heidegger, M.** (2016, Haziran). “Zerdüşt'ün Hayvanları (Zarathustras Tiere)”. (E. Yıldız, & E. Yurt, Dü) *Kutadgubilig:Heidegger Özel Sayısı*(30), 197-200.
- Hemiş, Ö.** (Temmuz 2020). *Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Hisar, A. Ş.** (1963). *Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- İbn. Arabi, M.** (tarih yok). *Hikmette Son Nokta*. (V. İnce, Çev.) İstanbul: Kitsan Yayınları.
- İleri, S.** (2003). “‘Yaşamak’ İçin”. Â. Kahraman içinde, *Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair* (s. 51-52). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- İmam-ı Gazali.** (2005). "el-Hayy". *Esmâü'l Hüsnâ Şerhi* (M. Feriştat, Çev., s. 157). içinde Feriştat Yayınları.
- İncil (New Testament).** (1999). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- İpekten, H.** (1998). *Bâki:Hayatı Sanatı Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Jusdanis, G.** (2012). *Kurgu Hedef Tahtasında:Edebiyatın Savunusu*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kahraman, Â.** (1987, Temmuz-Ağustos). “Zarifoğlu'nun ‘Anlatım’ı”. *Yedi İklim*, 1(5-6), 40-42.
- Kahraman, Â.** (2003). “Toprağı Gezen Kökler”. Â. Kahraman içinde, *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir şair* (s. 71-76). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kahraman, Â.** (2016). *Cahit Zarifoğlu'yla Yedi Yıl*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

- Kahraman, H. B.** (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandinski, V.** (2021). *Sanatta Manevîlik Üstüne*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Kanık, O. V.** (2000). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kaplan, M.** (2008). *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, A.** (2010). "İkinci Yeni Şiiri ve Resim". *Turkish Studies* (Volume 5/2 Spring), 281-312.
- Karakoç, S.** (1986). *Edebiyat Yazıları II: Dışımızın Zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S.** (1989, Temmuz 7). "Hâtıralar: Ankara-S.B.F. Yılları/Cemal(Cemal Süreya)". *Diriliş*(51), s. 8-10.
- Karakoç, S.** (1996). *Şiirler II: Taha'nın Kitabı-Gül Muştusu, 6.b.* İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S.** (1996). *Şiirler III: Körfez/Şahdamar/Sesler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S.** (1997). *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S.** (1998). *Hızır ile Kırk Saat*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S.** (1998). *Şiirler IX: Monna Rosa*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S.** (2003). *Gün Doğmadan: Şiirler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakurt, D.** (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi(Açıklamalı-Resimli):Türk Söylence Sözlüğü*. e-kitap.
- Kâşânî, A.** (2010). *Tasavvuf Sözlüğü*. (E. Demirli, Çev.) İstanbul: İz Yayınları.
- Koç, T.** (2009). *İslâm Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Kolektif.** (2002). *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Korkmaz, F.** (2012, Summer). "Edip Cansever'in Şiirlerinde Göz İmgesi". *Turkish Studies*, 7(3), 1777-1789.
- Korkmaz, R., & Özcan, T.** (2006). *Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt 4). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Korkmaz, R., Gariper, C., vd.** (2006). *Yeni Türk Edebiyatı 1829-2000*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Köle, B.** (2016, Şubat). "Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Gemi Metaforu". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 1869-1877.
- Köprülü, M. F.** (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (haz. Orhan F. Köprülü), Ankara 1976, s. 260. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, TTK.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli**. Karaman, H., & vd (Haz.). Türkiye Diyanet Vakfı, 2016.

- Kurnaz, C.** (1996). "Güneş". *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 14, s. 294-296). içinde İstanbul: TDV.
- Kutluer, İ.** (1995). "Felek". TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 12, s. 303-306). İstanbul.
- Kutluer, İ.** (2007). "Nur". TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 245-246). İstanbul.
- Levend, A. S.** (1984). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- McGowan, T.** (2012). *Gerçek Bakış*. (Z. Özen Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Merleau-Ponty, M.** (2014). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M.** (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M.** (2019). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Metin, A. K.** (2017). "İşaret Çocukları: İz Süren Şiirler". *Hece/Yedi Güzel Adamdan Biri: Cahit Zarifoğlu*(126/127/128), 242-261.
- Metin, T.** (2022). "Orta Çağ Türk-İslam Dünyasında Şehirlere Verilen Unvanlar". S. Nurdan, & M. Özler içinde, *XVIII. Türk Tarih Kongresi Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Tarih, Şehir ve Mimari* (Cilt II, s. 399-413). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mevlâna, C. R.** (1997). *Mesnevi Tercümesi* (Cilt 1-2). (Ş. Can, Çev.) İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Mevlâna, C. R.** (1997). *Mesnevi Tercümesi* (Cilt 3-4). (Ş. Can, Çev.) İstanbul: Ötüken Neşriyat.,.
- Mevlâna, C. R.** (1997). *Mesnevi Tercümesi* (Cilt 5-6). (Ş. Can, Çev.) İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Mini Rapor.** (Ekim 1982). *Mavera: Televizyon Kültürü Soruşturması*, 6(71), 2.
- Mitchell, W.** (2005). *İkonoloji/İmaj, Metin,İdeoloji*. (H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Molzahn, J.** (2013). "Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu". A. Der.Artun içinde, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* (s. 107-109). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nâ'îli-i Kadîm.** (1990). *Nâ'îli Divânı*. (H. İpekten, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nakiboğlu, G.** (2017). "Sözün Gözüne Doğan Bir "Büyük Gözlü Çocuk" Masalı: Cahit Zarifoğlu Şiirinde Göz". M. F. Andı, & H. Yorulmaz içinde, *Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle: Cahit Zarifoğlu* (s. 201-229). İstanbul: Hat Yayınevi.
- Narçın, A.** (2007). *A'dan Z'ye Mısır*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Nasr, S. H.** (1990). "Şihabeddin Suhreverdi Maktul". M. M. Şerif (Dü.) içinde, *İslam Düşüncesi Tarihi* (M. A. Tuğsuz, Çev., Cilt 1, s. 411-435). İstanbul: İnsan Yayınları.

- Nasr, S. H.** (2017). *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*. (A. Demirhan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nietzsche, F.** (2006). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınlar.
- Oktay, A.** (2004). *İmkansız Poetika*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Ögel, B.** (1971). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları 1*. İstanbul: MEB.
- Ögel, B.** (1988). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları* (Cilt 3.b.). İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Yay.
- Ögel, B.** (2003). *Türk Mitolojisi 1*. Ankara: TDK.
- Ögel, S.** (1986). *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*. İstanbul.
- Özdenören, R.** (1987, Temmuz-Ağustos). "Cahit'in Şiiri Hem Kaynakları Hem Yapısı İtibariyle Müstakil Bir Alanın Ürünüdür". *Yedi İklim*, S. 5-6, 4-8. (Â. Kahraman, & A. H. Haksal, Röportajı Yapanlar)
- Özdenören, R.** (2003). "Cahit Zarifoğlu: Acımın Köşeleri". Â. Kahraman içinde, *Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair* (s. 37-45). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Özdenören, R.** (2017). "Kuşbakışı". *Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu*(126/127/128), 14-47.
- Özel, İ.** (1997). *Şiir Okuma Klavuzu*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- Özel, İ.** (1998). *Erbain*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- Özgül, K.** (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, V.** (2014, Temmuz). "On Dokuzuncu Yüzyıl Görsel Çağı ve Osmanlı Yeni Şiiri". *Monograf*(2), 12-42.
- Pala, İ.** (1998). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Pala, İ.** (2002). "Kün". TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 26, s. 552-553.). Ankara.
- Panofsky, E.** (2017). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Parlatır, İ.** (2004). *Recaî-zade Mahmut Ekrem*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pazarkaya, Y.** (1996). *Somut Şiir*. İstanbul: Açı Yayınları.
- Peat, F. D.** (1996). *Eşzamanlılık*. (İ. Boz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Per, M.** (2012, Yaz). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış, S. 8, s. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*,(8), 17-26.
- Peters, F. E.** (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (H. Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Platon.** (2013). *Menon*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

- Platon.** (2014). *Theaitetos*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Platon.** (2015). *Timaios*. (F. Akderin, Çev.) Ankara: Say Yayınları.
- Primozic, D. T.** (2013). *Merleau-Ponty Üzerine*. (Z. Zafer Esenyel, Çev.) Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Radloff, W.** (1999). *Türklerin Kökleri Dilleri ve Halk Edebiyatı*. (A. Ekinçi, & Y. Ünlü, Çev.) Ankara: Ekav Yayınları.
- Radloff, W.** (2008). *Türklük ve Şamanlık*. (A. Temir, T. Andaç, & N. Uğurlu, Çev.) İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Rilke, R. M.** (2007). *Seçilmiş Şiirler-Duino Ağutları*. (A. Ofazoğlu, Çev.) İstanbul: İz Yayıncılık.
- Rilke, R. M.** (2010). *Malte Laurids Brigge'nin Notları*. (B. Necatigil, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Rilke, R. M.** (2016). *Auguste Rodin*. (S. Uçar, Çev.) İstanbul: Nora Kitap.
- Rilke, R. M.** (2017). *Cézanne Üzerine Mektuplar*. (S. Uçar, Çev.) İstanbul: Nora Kitap.
- Rimbaud, A.** (2019). *Ben Bir Baskasıdır*. (Ö. İnce, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Saint-Exupéry, A. d.** (tarih yok). *Küçük Prenses*. İstanbul: Mavi Bulut Yayınları.
- Saraç, M. Y.** (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Sayın, Z.** (1998). "Öykünme ve Temsil, İmge ve Benzeşim", *Defter* (34), 14-45.
- Sayın, Z.** (2000). "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet". *Defter*(40), 195-234.
- Sayın, Z.** (2000). *Noli me tangere: Beden Yazısı II*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sayın, Z.** (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z.** (2017). "Sunuş". P. Florenski içinde, *Tersten Perspektif* (Y. Tükel, Çev., s. 7-31). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z.** (2018, Şubat). "Yeniçağ: Descartes ve Montaigne". *Cogito*(10), 155-160.
- Schimmel, A.** (2020). *İki Renkli Sırma: Farsça Şiirin İmgeleri*. (C. Özelgün, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Seyidoğlu, B.** (1995). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Sontag, S.** (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soylu, Ü.** (2012 Ekim). *Cahit Zarifoğlu Üzerinde Rainer Maria Rilke Etkisi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Soysal, A.** (Temmuz-Ağustos 2004). "İmge". *Kitaplık*(74), 78-79.
- Süreya, C.** (2006). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C.** (2016). *Günler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Sengel, D.** (2002, Bahar). "Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih". *Parşömen Dergisi*, 2(4), 1-69.
- Şenödeyici, Ö.** (2012). *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri, İstanbul, Kesit Yayınları, 2012.* İstanbul: Kesit Yayınları.
- Şerefoğlu Danış, Z. K.** (2017). "Mavera'yı Okul Yapan Sayfalar: Zarifoğlu'nun Okuyucularla Yazışmaları". M. F. Andı & H. Yorulmaz içinde, *Bir Dağ Nasıl Söylerse Öyle: Cahit Zarifoğlu* (s. 303-314). İstanbul: Hat Yayınevi.
- Şirin, M. R.** (2020, Haziran). "Cahit Zarifoğlu'nun Dörttyaprak Edebiyat Dergisi, eskiz defteri ve kuracağı Be Yayınevi belgeleri". *Muhit*(06), 109-117.
- Şklovski, V.** (2010). "Teknik Olarak Sanat". T. Todorov içinde, *Yazın Kuramı* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev., s. 71-90). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H.** (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler.* (Z. Kerman, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansuğ, S.** (1988). *Sanatın Görsel Dili.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S.** (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşçıoğlu, Y.** (2003). "Cahit Zarifoğlu'nun Kitabındaki Şiirlerde Temel Yapı Oluşturma Tekniği Olarak Koşutluk ve Yineleme". Â. Kahraman içinde, *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair* (s. 77-115). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Taşçıoğlu, Y.** (2008). *Kader Hep Erken Zaman Hep Geç.* İstanbul: 3F Yayınevi.
- Tatçı, M.** (1997). *Yunus Emre Divanı II.* İstanbul: MEB Yayınları.
- TDK.** (2005). *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurumu.
- TDK.** (tarih yok). *TDK Derleme Sözlüğü (Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü).* <https://sozluk.gov.tr/>, adresinden alınmıştır.
- Temizsoylu, N.** (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı.* İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Topdemir, H. G.** (1994). *Işığın Niteliği ve Görme Kuramı Adlı Bir Optik Eseri Üzerine Araştırma (Doktora Tezi).* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Bilim Tarihi) Ana Bilim Dalı,.
- Topdemir, H. G.** (2000). "İbnü'l-Heysem" C. 21, İstanbul, TDV, 2000, s. 82-87. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (Cilt 21, s. 82-87). İstanbul.
- Topdemir, H. G.** (2007/2). "Platon'da Bilgi Kaynağı Olarak Görme", S. 46, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı, *Felsefe Dünyası*(46), 67-83.
- Tükel, U.** (2003). "İmge ve Dizge: Osmanlı Minyatürünün Klasik Dili Üstüne Gözlemler". *Defter*(1), 91-100.
- Uludağ, S.** (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uludağ, S.** (2007). "Nür". TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 244-245). içinde İstanbul: TDV.

- Uludağ, S.** (2008). “Rü'yet”. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, s. 310-311). İstanbul.
- Uzun, M. İ.** (1996). “Fırat”. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 13, s. 33-34). İstanbul.
- Ünal, H.** (2014). *Tahlil Tahrip İnşa: Modern Şiir Eleştirileri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Ünal, H.** (2017). “Küh, Küll ve Kütükül: Cahit Zarifoğlu Şiiri”. *Hece/Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu*(126/127/128), 159-178.
- Ünlü, A.** (2009). *Merkeze Dönmek*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Wellek, R., & Varren, A.** (1993). *Edebiyat Teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) İzmir: Akademi Kitabevi.
- Werner, E. T.** (2008). *Çin Mitleri ve Efsaneleri*. (Ş. Duran, Çev.) İzmir: İlya Yayınevi.
- Yalçın, M.** (2003). *Türkiye'de Deneysel Edebiyat Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, H.** (1996). *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Yavuz, H.** (2004, Eylül-Ekim). “Şiirimizde Kırılmalar-Soruşturmaya Cevap”. *Yom Sanat*(20), 7.
- Yavuz, S. S.** (2005). “Mi'rac”. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 30, s. 132-135). İstanbul.
- Yavuz, Y. Ş.** (2002). “Kelam”. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 25, s. 196-203). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yetkin, S. K.** (1969). “Tartışma: Çağdaş Türk Şiiri Üstüne”. *Türk Dili*(212), 139-141.
- Zarifoğlu, C.** (1977, Ocak). “Şair ve Şiir”. *Mavera*(2), 50-51.
- Zarifoğlu, C.** (1989). *Şiirler*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (1996). *Hikâyeler*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (1997). *Yaşamak*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (1999). *Zengin Hâyaller Peşinde*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (2012). *Okuyucularla*. (A. Zarifoğlu, & S. Azmanoğlu, Dü) İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (2017). *Mektuplar*. (M. Özçelik, Dü.) İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (2018). *Rilke'nin Romanında Motifler*. (Ü. Soylu, Dü., & Ü. Soylu, Çev.) İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (2021). *Bir Değirmendir Bu Dünya*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (tarih yok). *Konuşmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C.** (Temmuz 1978). “Sevemedik Müzeleri”. *Mavera*, 2(20), 1-2.

- Zarifoğlu, C.** (Ekim 1982). “Beyaz Camlar”. *Mavera: Televizyon Kùltürü Soruşturması*, 6(71), 39-40.
- Zarifoğlu, C.** (Aralık 2020). “şiirler-I-”. *Yedi İklim*(369), 49.
- Zarifoğlu, C.** (Ocak 2021). “şiirler-II-”. *Yedi İklim*(370), 58.
- Zarifoğlu, C.** (şubat-Mart 2021). “şiirler-III-”. *Yedi İklim*(371,372), 45.
- Zengin, N.** (2003). “Görùlmeyi Görmek: Et Kavramı Üzerine”. Z. Direk içinde, *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* (s. 138-149). İstanbul: Metis Yayınları.